

ZVONY DOMOVA

ARNE NOVÁK

ZVONY DOMOVA

Kniha studií a podobizen.



Nakladatel Fr. Borový v Praze.

1916

*„Lešetinské zvony slyšet valné hony,
přes pole a háje zní ten svatý hlas,
hlaholi tak jasně, hlaholi tak krásně -
Lešetinské zvony rád bych slyšel zas!“*

Svatopluk Čech

*Drahé památce
mého šlechetného otce,
poctivého a skromného zvoníka
na rodném českém láně*

ČTVERO POSELSTVÍ

JANA AMOSE KOMENSKÉHO

»Mezi nimi šli stavitelé tvého chrámu. Ti jediní ze všech poznávali se znameními. Jako slib jiných nebes a země viděli hrůzu a nádheru věcí. V plnosti nesčíslných forem cítili prvotní napětí tvého tvůrčího dechu, jež jako Eliášovo světlo ze všech nejvyšších linií krásy se jiskří nad krajinami oblaky věků zatíženými a ranami blesků ochromí zčernalou ruku odvážlivého. Vykoupením tajemné viny byla jim bolest a práce.«

O t. Březina: Stavitelé chrámu



napětím, jež jest rozkoší, s marnou touhou, která jest povzbuzením, hledáváme za chrámovými díly, rozpiatými do nekonečna a do neosobna, lidskou bytost jejich tvůrců. Vznešený chlad přísných kleneb a nadlidských kopulí, jenž, unikaje žalům i radostem této země, sahá až na pomezí oblačných světů, nezabraňuje nám, abychom nepátrali po teplém a důvěrném člověčenství, které stavitelé katedrál dali nadobro pohltiti konstruktivní myšlenkou. Což nespí, zazděno kdesi ve vzdušném svorníku odvážného žebroví, plamenné srdce nepřístupného architekta se všemi zkušenostmi lásky a zklamání, bolesti a vítězství, snu a skutečnosti? Což neudeří po létech pokorného studia a pronikavého chápání přece hodina, kdy srdce se rozbuší, aby potom-

kové a dědici porozuměli jeho pravdě nejosobnější?

A nejinak stáváme nad knihami bohoslovců a myslitelů náboženských, nejistota naší zvědavosti jest tím hlubší, čím jejich myšlení pohrouženo jest do tmavších vod minulosti. Vše tu bývá abstrakcí, obecným zákonem, nadosobní zkušeností, rozum jejich usiloval, aby vytvořil věroučné zásady pro všechny, a mravní jejich vůle toužila, vybudovati etickou cestu pro zástupy — kde tu sled individuálního řešení života?

Duchům skutečně náboženským jest empirický, jednotlivý člověk sotva více než plaše míjející stín, jehož třeba nedbat; skutečnost náleží vyššímu, odtažitému typu, odpoutanému od místa, od plemene, od času: *synu božimu*, a sledující tohoto, pohřbili náboženští myslitelé v hrobkách zapomenutí úmyslně své já. A my přece znali bychom právě je tak rádi! Podobáme se věřícím, kteří hledají ostatky světců, kosti a roucha jejich, ačkoliv vědí, že vše záleží jen na příkladě a pravidle života: uschováváme v kříšťálních skřínkách lidsky důvěrné dopisy hlasatelů slova božího, zasadili bychom mezi šperky ochotně útržky z upřímných osobních konfesí vyznavačů hodnot mimoosobních, a jak drahý by nám byl hranol věty, v níž zkameněla bezprostřední slza, neb v níž zableskl neovládnutý smích toho, kdo se chtěl povznést nad pláč i nad radost prostého člověčenství!

Zůstanou nám skutečně navždy zastřeny mlhou lidské postavy našich náboženských obnovitelů? Nebo bude nám popřáno přece někdy vyčistí z tklivě vliďného úsměvu Mistra Jana Husí více než matný pablesk neurčitých hnutí obětavé pokory, něžné vděčnosti a přísného vědomí zodpovědnosti, které nechce znáti osobního blaha? Podaří se jednou některému

psychologu dějinnému rozhrnouti divokou houštinu hrdých a ostnatých větví Petra Chelčického do té míry, aby se vynořila zamračená selská tvář radikálního zjednodušovatele, i aby z hlubokých vrásek vyoraných myšlenkou vzlétla jako poplašené ptáče citová zkušenost neúprosného horlitele? A vzlétne-li jednou před námi, zakvílí písní zklamání idealistova či hrůzou naprosté samoty srdce stvořeného pro družnost? Pod rozvětvenými řečnickými zdobami učence a theologa skrývá se pohrobena bohaté a jasné lidství Jana Blahoslava, v němž tušíme — zda správně? — oddanou a jarou lásku k zemi a k jejím zvučným darům, k hudbě a k slovu, k moudrosti výmluvné a k větě, která dobývá mezi lidmi shody, k verši otevíracímu jako klíč srdce otupělá a k okřídlené periodě kazatelově, jež letí až k prahu království božího.

Zdá se na pohled, jakoby Jan Amos Komenský byl v dílech svých zanechal nám nad jiné věrný a štědrý otisk důvěrného svého lidství. Zůstaly po něm dopisy, které jsou přímo zpovědí; jinotaje jeho křesťanských a mudřeckých knih mají silnou a trpkou příchut osobního prožitku; životopisné poznámky tak hojné v dedikacích, předmluvách i vsuvkách jeho prací odborných i časových podávají vedle zevního rámce též vnitřní příběh duše; spisky obranné neúčtují pouze s protivníky, nýbrž i se sebou samým: Komenský byl přísný a otevřený genij upřímnosti.

Životního jeho obsahu nevyčerpal, kdo pojal do duše tři hlavní proudy jeho činnosti: úsilí pedagogické, jež lidstvo stupňovitě vychovává, snahy pansofické, které uvádějí národy k svatebním hodům vážného křesťanství s kvetoucí skutečností a horování irenické smířující zneprátelené člověčenství — toť

pouze Komenský veřejný, světoobčan a organisátor, člověk obecného poslání, jenž se úplně ztrácí ve své evropské úloze. Do široka, zrcadlic v plných a klidných vlnách nekonečnost, tehdy sotva tušenou, plyne toto trojříčí, jež, přijavši přítoky z kvetoucích luhů vědecké renaissance i se strmých hor nauk reformačních, vtéká do moře encyklopedického osvícenství; bílí ptáci ryzejší lidskostí vznášejí se toužebně nad těmito valnými vodami, na jejichž dně jako báchorka spí obrazy biblického křesťanství.

Řečištěm mnohem těsnějším, jež občas zúží nebezpečná skaliska, prodírá se čtvrtý proud; naráží divoce na slapy, tvoří záludné víry, hučí a kvílí, leč chvílemi zvoní stříbrem o tvrdý kámen. Jest to onen hlas přemýšlení a utrpení, který k nám mluví z Komenského děl osobních, ať myslíme na alegorie básnické, ať na rozjímání náboženská, ať na zpovědi srdce či na odkazy křesťanského syntetika. Slavné dvě knihy stojí v čele: »*Labyrint světa a lusthaus srdce*«, kde z gulliverské trpkosti postřehu neúprosného ve své správnosti vykupuje posvěcení přímo dantovské, a oratorium opouštějící zemi s posvátným úsměvem opravdového znovuzrození »*Hlubina bezpečnosti*«. Stejně památný spis uzavírá řadu: rukověť soustředění vnitřních sil, která předejímá v podivuhodné zkratce praktický idealism zámořský, »*Unum necessarium*«. Není mnoho děl Komenského, vyplňujících tuto skupinu; avšak mezi nimi jsou Amosovy knihy a traktáty nejtragičtější, při nichž přestává býti nadsázkou, dí-li se, že jsou psány slzami a krví: vedle chmurného a chvílemi až vášnivého dialogu »*Truchlivý*« (*»to jest smutné a tesklivé člověka křesťana nad žalostnými vlasti a církve bídami naříkání«*) dvojí slovo na rozloučenou

bratřím a rodákům »*Kšaft umirající Matky Jednoty Bratrské*« a »*Smutný hlas zaplašeného hněvem božím pastýře k rozplašenému hynoucimu stádu*«.

Jsou však tato díla osobní, tak podstatně odlišná od předmětných knih Komenského, v pravém slova smyslu tím, co nazýváme důvěrnými konfesemi? Odhodlal se Jan Amos v nich skutečně zrcadlit lidskou svou tvář, jak ji rozleptaly čas, vyhnanství, zklamání a bolest, tvář, která se odvrací od zevnějšího světa, aby soustředila ve svém pohledu toliko odlesk znepokojeného vnitra? Řadí se snad těmito několika knihami k oněm velkým a příkrým svěhlavcům upřímnosti, kteří jakožto daň za okázalé sebeodhalování vymáhají na čtenáři, aby byl shovívav k jejich krajnímu sobectví? Vede též v této věci jakási skrytá stezka od Komenského k Rousseauovi?

Pravý opak jest pravdou: i zde, kde mluví ze srdce přetékaajícího, Komenský, muž kázně a sebevýchovy, drží své já v otěžích. Strádaje příliš, odvažuje se prudké a dramaticky vystupňované pře s rozumem, s věrou a s Kristem; leč oč vede vlastně svůj vášnivý spor? O vlastní utrpení, o rodinné ztráty, o poplnění veškerých životních nadějí? Nikoliv, pravým předmětem jeho námitek, stesků a protestů jest obecné strádání Jednoty a národa. Třikráte v kmetství se odhodlal podati svůj odkaz; ne pouze proto, že jeho dnů jest již na mále, nýbrž spíše, že lidu českému se připozdívá, a že církev bratrská se ocitla na sklonku dní. V podání Komenského jeví se všecko osobní utrpení, i když trhá srdce a ledví a vyvrací celou bytost z kořen, jako součástka hromadné bolesti, již jeden musil dáti výraz za všechny: co zde zoufá, co zde kvílí, co zde však opět vzpíná naděje k Bohu a z toho čerpá

nových sil k zápasu s hrůzami osudu — toť není velký jednotlivec sám, jemuž žal a umírání rozvázaly jazyk, toť celé bratrství v agonii, toť národ český v zápasu smrtelném. Kde očekáváme samomluvu, zaduje k nám chór, v němž šumí na tisíce hlasů a bije na tisíce zkormoucených srdcí.

Zamysleme se nad tímto paradoxem: díla, jejichž původní inspirací byla nezadržitelná plnost vlastního hoře, předpodstatnila se při organickém růstu v projevy utrpení hromadného, které zvolna pohltilo všecek osobní žal? Jest to snad pouhý paradox složitého rozumu a jeho výbojných sil? Nikoliv: *toť paradox mravního hrdinství.*

*

Jest ještě jiná, takměř slovesně odborná příčina, proč tak těžko proniknouti k důvěrně lidské pravdě Komenského.

Jazykový výraz Komenského není naprosto tím, co nazýváme zpravidla slohem osobním. Spisovatelská individuálnost ukryta jest tu pod oběma mocnými živly, které myšlenkově i výrazově určují směr jeho literárnímu působení; Komenský, jenž se vyhýbá nestilované řeči mluvené, píše vždy jazykem humanistické vědy a biblického křesťanství. V jeho široce a uměle rozpředených periodách, stavených dle architektonického zákona přísné souměrností a mířících k ustrnulé kráse těžkopádné monumentalitě, stýká se zdobná výmluvnost učencova s pádným a účinným důrazem kazatelovým.

I věta, která se prodírá z hloubky srdce a jež porosena jest studenými kapkami bouřlivých srážek ži-

votních, u Komenského prochází sešerelou učencovou studovnou, kde převlečena jest do důstojného kroje humanistické latinity, a to stejně, mluví-li Čech svou mateřštinou, jako vyjadřuje-li se světoobčan jazykem mezinárodním. Slohový ideál XVII. století není již rozumová jasnost a britká přiléhavost výrazu, ke kterému tíhli humanisté věku Erasмова: vše se rozvíjí do šíře, vsuvky a ozdoby přetěžují přehlednou konstrukci větnou, přemíra synonym a epitet dusí dramatický život slovesa; vznešená a patetická dignita zavádí ke strnulosti. Takto psal Komenský latinsky, takto i česky. V proslulém místě »Kšaftu«, kde odkazuje národu jazyk otcovský, naznačuje několika slovy vůdčí své zásady v kultuře řeči: jazyk má býti »*pulěrován, vyčišťován a vzděláván*«, má býti psáno pérem »vybroušeným«, při pěstování jazyka, jež jest věčné i formálně, vedle moudrosti má zavládati také výmluvnost — tedy ideál řeči stavěné, stilisované, konstruované.

Leč ve slohu jako v myšlení není Komenský ani ciceronovcem ani erasmovcem, jeho směrem jest křesťanský humanism, v jazyku přistupují k prvkům učeňským silně živly biblické. Nejsou u Komenského vzácností odstavce, jež se podobají pouhé mosaice výrazů a citátů z Písma: umným, ano rafinovaným ovládnutím dorozumivacího jazyka bohoslovců bratrských docíluje mocných účínů netoliko u těch, kdož vědí, které nové odstíny i významy dovedl vylouditi z běžných obrátů i metafor, ale i u nezasvěcenců, kteří slyší, jak mohutně mluví syn boží řečí svého otce. Leč i tím, že svou literární osobnost podřídil nadobro slovní a slohové autoritě bible, zbavil se Komenský možnosti vyjadřovati se důvěrně a bezpro-

středně: věty oblečené v talár a baret učencův vystupují s gesty kazatelovými, který klade ruku na bibli a stále pomýšlí na ohlas v zbožném posluchačstvu.

A přece nejde tu nikterak o pouhou reformační konvenci. Právě v dílech, kde odhaluje své já, arcitř spíše já národní a bratrské než osobní, Komenský přiklání se k určité skupině biblických knih. Jsou to vedle žalmů starozákonní proroci a přede všemi Jeremiáš. Rozhodlo tu nesporně silné spříznění vnitřní. Komenský nemohl necítiti, že osud obklíčil jej hrůzou obdobné situace životní, z níž se političtí lyrikové a náboženští řečníci hebrejští prosekávali ocelí své mravní síly a výbuchy hromadného svého patosu: Bůh, nelitostný pán nebe zataženého a blesků zurážejících nejvyšší vrcholky, určil jej jako kdysi proroky za mluvčího lidu vyvoleného. Ale z hněvu Hospodina přísně trestajícího a pronásledujícího bez milosrdí, dlužno scuditi, že národ především jest vyvclen ke zkouškám a k utrpení; naléhavě a neunavně musí hlásati vyslanec boží a tlumočník lidu, že všechny muky jscu buď očistou neb zkušením kamenem pravého synovství božího. I mluvčí sám má své rány a strážně, jako je měli tragičtí básníci starožidovští, avšak jak by mohl mysliti na ně, kdyžtě rána národa právě kvasí za kruté bolesti, a kdyžtě strážně církve boží mění se ve výkřik zoufalství? Jak by mohl neobětovati svého hoře hromadnému strádání zástupu? Jest to způsob Davidův, Izaiášův a Jeremiášův, pro něž se rozhodl Komenský. Mohl volati k Bohu z osamělosti hrdinského mudřectví Jobova nebo z jedinečnosti trpké elegie Kazatelovy, ale jeho duši naplněné přísným vědomím zodpovědnosti, jevila se jedinečnost pýchou a osamělost pohodlím, a tak rozbil svůj stan na horách proroků, nad nimiž se valí mračna

a vichry tragedie národní.

Pro tuto hlubokou duševní shodu působí též dikce starozákonní u Komenského tak úchvatně, ať jsou to doslovně uváděné výroky žalmistovy i proroků, či obraty a obrazy ryté v jejich monumentálním slohu — Komenský se dotrpěl práva vyjadřovati se starozákonně. Zde se bible jen necituje na odiv jako tradiční skvost, zde se neplní jako účinná pomůcka homiletická: Komenský ji prožívá jako děsně pravdivou skutečnost a jako neodbytně naléhavou přítomnost; jsa jí proniknut do dřene svých kostí, myslí v jejím duchu, mluví jejím slcvníkem, větoslovím a rytmem — *česká kultura biblická*, zahájená v husitství se selským primitivismem, dospívá v Komenském promyšleného vyvrcholení.

Jediné ten, kdo se včetl až na dno podivuhodně složitého slohu Komenského, vycítí tu vedle široké dignity humanistické a tragického patosu biblického ještě živel třetí, ukrytý a nejvzácnější. »Kšaft« se zmiňuje skorem jen mimoděk o *»ušlechtilé spanilosti v řeči«*, nazývá jazyk otcovský *»milostným«* a zachycuje tím pevně vzdušný let onoho tajemství nejslastnějšího. Humanistická pouta a biblická kázeň dovolují Komenskému ovšem jen zřídka, aby nakapal do svého obětního kalichu trochu své nejosobnější esence výrazové; pak buď v zladění epiteta nebo v koloritu obrazu nebo i ve výběru slovesa proniká teplý onen tón něžné lidské účasti, růžový příděch důvěrné vroucnosti, jež známe tak dobře z myšlenkové oblasti Komenského, jež toto řešení rozvádí do krajních důsledků praktických. Kde se mu to podaří a kde přísná mluva jeho v tomto jarním vánku náhle rozjihne, jsme přímo okouzlení touto *»ušlechtilou spanilostí«*, touž, kterou po-

zdější velcí spisovatelé slovanští Mickiewicz, Palacký, Tolstoj dovedli plně harmonisovati i slovesně, jakmile odhodili všechny okovy literární konvence. Jako oni má již Komenský zvláštní dar, vzácný na jihu, na severu, i na západě: pojímá v objektivismu širém a skladném všechny jevy tehdejšího lidství, ale bez lhostejnosti a dokonce bez chladu; jeho srdce živí je z nevysychajícího zdroje své účasti. Filosoficky jest tato mocná struna Komenského známa; soustředíme-li však svůj sluch, zazvoní k nám její teplé stříbro i ze slohového výrazu Jana Amose.

Kde najdeme toto vše, co odemýká nám lusthaus srdce Komenského, obsaženo u větší míře než v oněch čtyřech velkých poselstvích, která si vynutily situace v životě nejtragičtější? Přes to se zdá, že pro »Labyrint světa« příliš se zapomíná na »Truchlivého«, na »Kšaft«, na »Smutný hlas pastýřův« a na »Jediné potřebné«. Ochuzujeme se tím vždy, v přítomnosti však nejbolestněji.

*

Ó temné stráně zachmuřených lesů jehličnatých v předhoří orlickém, které v zimě, v létě sestupujete s týmž vážným žalem k šumícím vodám prudké bystřiny, pospíchající nedočkavě do volných a klidných prostor rovinných! Zdaž mlžný opar stroucí se za jiter a soumraků teskně nad vámi, není týž, v který zhoustly před třemi věky vzdechy a úzkosti osamělce brandýského?

Sedí a přemýšlí za těžkého roku 1622 pod Klopoty; ztratí ženu a děti, láme z nejistého chleba dočasného pohostinství a ochutnává v něm překrmí neodvratného

exília; den ze dne vidí i v pohorském závětrí žerotinském, jak mračna bouřlivého času stahují se netoliko nad jeho hlavou, ale i nad osudy celé Jednoty. Dokud střely hněvu Hospodinova zasáhly pouze jeho rodinu, dovedl se ukonejšiti — rozumná a mírná resignace křesťanská klene se v promyšleném traktátě »*O sirobě*« jako bledé nebe vyjasněné po bouři nad smutky a ztrátami osobními. Leč stesk trpící duše mění se v divokou vichřici při pohledu na události veřejné: nepřátelé slova božího a národu českého sešikovali se v Ligu, dobře ozbrojenou a nešetřící lidskosti, jejich děla a jezdcí obklíčili se všech stran naši zemi, přetékající nikoliv mlékem a strdí, nýbrž slzami a krví; meč žoldnérův i katův rozzuřily se svorně proti dětem českého Betléma; válečné i politické úspěchy sledující s prudkostí větru provázely vítězíci Babylon — tehdy vášnivě vyráží Komenský výkřik zoufalé otázky: Což by měl opravdu dojítí vrchu a panování Gog s Magogem?

V památném dopise Montanovi zachytil Komenský nezapomenutelně situaci z let 1622 a 1623, kdy »zdálo se, že nižádné nepozůstává naděje o lidské pomoci neb radě«: beze snu zmítá se v nevýslovných úzkostech a pokušeních, o půl noci vytrhuje se z lože a soustředí ducha v horoucí modlitbu; prudce chápe se bible a otevírá proroka Isaiáše, aby v něm četl s úpěním; odevzdává se pak i ostatním prorokům a v ustavičném rozmlouvání s Bohem nachází východiště ze svého zoufalství. Tak vznikl dvojdílný dialog »*Truchlivý to jest smutné a tesklivé člověka křestana nad žalostnými vlasti a cirkve bidami nařikání*«, snad nejdramatičtější z děl Komenského. Prudký životní pocit muže třicetiletého, v němž jest nastřádáno mnoho vášně, vzdoru a nejistot, bouří knihou; ani biblické podání

prvního dílu, ani humanistické vyšperkování části druhé, která se těsně přichyluje k holandskému učenci Lipsiovi, nedovedou udusiti této překypující vášnivosti. I forma jest ryze dramatická. Nelze říci, že Komenský sáhl k dialogu pouze proto, že byl nejoblíbenějším útvarem humanistických rétorů XVI. a XVII. věku; později zpracoval svá nejosobnější díla vesměs monologicky, někdy jako samomluvy kazatelovy, jindy jako kšafty odcházejícího. Ale zde rodí se celá skladba z napětí a sporu: pobouřená duše křesťanská odmítá nejprve s temnou úporností všechny chladné záruky Rozumu, vzpírá se pak usmířovacím pokusům klidné Víry, nevzdává se posléze ani Kristu na ráz, nýbrž teprve v tuhém a krvavém zápase jest odzbrojena jeho svrchovaností. Jen velký mistr vzrušené síly myšlenky i slova mohl napsati mohutný výjev, kde Kristus se náhle zjeví a zahrne Truchlivého výčitkami pro námitky všetečného zoufalství; podobá se to bleskurychlému vodotrysku světla a záře, jímž na Grünwaldově oltáři kolmarském vzkříšený Vykupitel k zemi poráží a oslepuje malomocné žoldnéře.

Drama, jež se v dialogu tom odehrává, jest drama nábožensko-národní. Jde o bytí a nebytí ústřední ideje Komenského, zda národ náš, nositel pravdy boží, jest opravdu lidem vyvoleným. Triumf vojska babylonského a dočasné oslavení jeho po celém okršku světa nasvědčují, jakoby chtěl Hospodin odejmouti navždy berlu od Judy a obrátiti se k národům jiným; duch unaven jest čekáním, míra zkoušek jest dovršena, vody nadějí opadly. Vše se vzpírá v Truchlivém, aby uvěřil těmto hlasům pokušení, které chtějí v něm otrásti samou věrou v mravní zákon na světě a v patosu Jeremiášově sténá: »Ó stěva má, bolest trpím, ó osrdí mé,

kormoutí se ve mně srdce mé, že potření za potřením provclává se lidu tomu!« Avšak Kristus, spíše starozákonní Mesiáš národních nadějí hebrejských než tichý a pokojný král z evangelií, vede Truchlivého k moudrosti vyšší. Srdce statečné a nepochybné nepřeceňuje okamžitého úspěchu násilníkovy; nezapomíná, že Hospodin v jeho vlastních vítězstvích dává zráti ke konečnému zhubení; chápe, že pád s hůry, ke kterému dochovává trestající Bůh vítěze, jest pádem nejbolestnějším. Nezdolné mravní přesvědčení o konečném vítězství pravdy boží spojeno jest tu nerozlučně s politickou důvěrou českého protestanta, že Bůh »proti dráčům dědictví svého, kteří se veselí a pleší, přivede shromáždění národů velikých z zemí půlnočních«; etická síla přesahující věky vystupuje v šupinatém pancéři války třicetileté. Ale zdaž nedovedeme pochopiti i my, jaké perutě nadějí a útěchy připínal mladý Komenský lidu svému, když Kristu vložil do úst slova prorocká?

»Byť pak vstoupil Babylon na nebe a ohradil vysoko pevnost svou, ode mne však na něj vyjdou zhoubcové, i padne ten, kterýž zapečetuje, plný moudrosti a nejkrásnější a drahým kamením se přiodívající, a nástrojové bubnů a píšťal vůkol něho. — Protož vyhladím ho z hory boží a porazím ho na zem před obličejem králů, aby se dívali na něj. Což vidouce národové dějí: Tolíž jest ten muž, kterýž nepokojil zemi a pohyboval královstvími? Přisáhl Hospodin zástupů jistě, že, jak jsem myslil, tak bude, a jakž jsem uložil, stane se, že potru toho pyšného a odejmu jho jeho z šíje národů. To jest ta rada, kteráž zavřina jest, a poněvadž Hospodin zástupů tak usoudil, kdo to zruší, ruku jeho kdo odvrátí? Říká sic Babylon: Sedím královna a pláče neuzřím; ale přijdou v jeden den rány její, smrt a hlad a pláč,

ohněm spálena bude; nebo silný jest Pán, kterýž ji odsoudil, i plakati budou všickni kupci jeho po krajinách, zdaleka stojíce i pomoci nemohouce; ale radovati se bude nebe i svatí apoštolé i proroci i církev na zemi.»

*

Důvěra statečného křesťana, že Bohem vyvolený národ český určen jest v budoucnosti k velkým věcem, neochabovala v Komenském ani za nejtěžších zkoušek vyplňujících jeho mužná léta; avšak nábožensko-národní naděje, pokud se živily z politické a válečné konstelace, rozplývaly se jako předivo snů pod plným závanem chladně střízlivého dne. Rok 1648 ranil krutým rozčarováním všecky české exulanty, jimž země byla dána ne za »vlast a příbytek, ale za místo vyhnanství a pohostinství«. Ve Vestfálském míru, od něhož Čechové čekali bezpečně záruku návratu do vlasti a svobodu ve víře, opustili posléze věc Jednoty právě oni národové z zemí půlnočních, od kterých se Bratři nadáli osvobození z poroby a pod jejichž prapory bojovali po dvacet let. Čechy navždy zůstaly uzavřeny exulantům, vyhnanství připadlo jim za věčný podíl jako plesnivý chléb. Ještě dříve než kormutlivá rozhodnutí míru byla zpečetěna, vyzpovídal se Komenský za rodáky a souvěrce ze všech úzkostí v hořekujícím listě kancléři Oxenstjernovi. Jest to teskná žaloba věřícího idealisty, který se nechce vzdátí nadějí, jež udržovaly po léta jeho životní sílu, ač vidí, že byly to pouhé iluse; nesmělý podzimní paprsek bázlivého doufání kmitá se přece mezi řádky dopisu. I tento mihotavý pablesk zhasl: »jiní v říši národové sobě pokoj jednajíce, nás opustili a z téhož pokoje s celou vlastí

vypustivše, v hrdle Antikristu věčnými časy zanechali.« Tehdy Komenský píše r. 1650 »*Kšaft Umírající Matky Jednoty Bratrské, kterýmž (v národu svém a obzvláštnosti své dokonávajíc) svěřené sobě od Boha poklady mezi syny a dědice své rozděluje.*«

Zádumčivost stáří rozestírá své listopadové mlhy nad knihou; celý lidský věk leží za spisovatelem dramatické vzrušení »Truchlivého«. Dokud byl Komenský mlád, vracíval se rád k pomyslu nepřetržitého kolotání, teď oddává se ideí stále pomíjejícího všeho tvorstva, zahlubává se do představy vadnutí a odumírání, dumá nad melancholickým zákonem odvěké proměny, kde organism ustupuje organismu, forma formě. Mrazivým zdrojem této elegické inspirace novověké rozjímavé lyriky křtěna jest knížka Komenského, v které se zřetelně hlásí stařectví, a ovzduší smrti a loučení se vane nad každou z vět »Kšaftu«. Ústřední obraz Jednoty hotovící se ke skonu jest přesně v celé osnově zachován; dědicové a synové stojí kolem smrtelného lože Matky své a naslouchají slovům jejího odkazu, který přýští z resignovaného poznání, že Jednota naplnila čas a úkol svůj. Básník elegik staví se tu však záhy zcela do služeb representačního bohoslovce: jest to hlavně poslední biskup Českých bratří, kdož se tu ujímá slova, aby vděčně a laskavě stanovil církve evangelické za náboženské dědičky Jednoty. Ní na okamžik nedoléhá k nám nesnášenlivý hlas urputného sektáře, který v malé a dočasné pravdě své církvičky vidí jediné blaženství. Vstupuje v šlépěje Budovcovy a podáváje si družně ruku s ireniky holandskými a anglickými, Komenský chce smír mezi skupinami reformačními a v době jízlivých polemik protestantských hlásá »roztoužení se po jednomyslnosti a smíření se a

spojení v víře a lásce k jednotě ducha.« Zde třeba hledati výklad, proč Komenský si dovede sám připustiti bolestnou skutečnost, že Jednota bratrská dokonalá svou dráhu a že odchází »do místa mlčení věčného«: když obsah jest přelit a odevzdán jiným k lepšímu opatrování, může býti rozbita a zmařena nádoba, jež byla v ruce boží toliko dočasnou a přechodnou formou.

Při tom nevzdává se Komenský přece nábožensko-národní myšlenky mesiášské, kterou vyznával od let mladosti. V dialogu »Truchlivém«, kam doléhají bezprostřední ohlasy Bílé hory, sdružoval ohnivý politik nerozlučně češství s bratrstvím a bezpečil se spojeným vítězstvím obou; nyní v monologickém »Kšaftu«, odrážejícím nálady a myšlenky Vestfálského míru, přenáší celé poslání mesiášské na národ. Ten není jen přechodnou a dočasnou formou, která může pominouti a býti nahrazena, nýbrž věčným vykonavatelem úradku Hospodínova. Projde hrůzami, ale budou to pro něho pouze zkoušky; bude vydán v pohoršení, avšak vyjde vítězem z pokušení těch; omýlí se na cestách svých, leč konečně najde zase stezku k pravdě. Komenský, rozpomínaje se na Mistra Jana Husa, ukládá vlastní své před jinými národy milost k pravdě boží čisté: nikoliv panování nad jinými, nikoliv moc meče a zlata, nýbrž duchovní poslání činí Komenskému národ český lidem vyvoleným. A proto při »dokonalém loučení« odkazuje Jednota národu českému a moravskému všecky své statky: od pokladů bohoslovných až po péči o mateřský jazyk a po reformy vychovatelské, »slovem všecky své pozůstalosti jako popel po svém shoření.«

A zde náhlý proud vznešené výmluvnosti, jaká pojednou chvátívá jazyk umírajících, zmocňuje se Jana

Amose Komenského. Všecky řečnické přízdooby a učené chrie, v nichž liboval si humanism, padají; samostatně a směle básní Čech v duchu a jazyku biblickém, obrazy střídme, ale účinně vložené mezi apostrofy, rostou z prožité nutnosti; kde zazní otázka, odpovídají přímo nebesa k jejímu naléhavému vzrušení. Tak psal kdysi Mistr Jan Hus věrným Čechům ze žaláře kostnického, třebaže mnohem prostěji a skromněji, ale i tenkrát blízkost osobního zničení byla oknem otevřeným do národní budoucnosti. Všecka stísněnost, jež zahalovala první kapitoly »Kšaftu«, mizí v tomto jarním víchru posvátných nadějí; tam před zrakem sestárlym vše pomíjelo a bralo proměnu, zde náhle z pustiny zoufání zelená se představa »ratolesti rostoucí, ratolesti rostoucí podlé studnic, ratolesti rostoucí nad zeď«.

Vyjímajíc vznešenou přísnost Dantovu a okřídlené nadšení Petrarcovo, není před romantickou dobou v literaturách evropských odstavce, jenž by se mohutnou velebností národního citění a náboženským patosem mesiášské naděje mohl vyrovnati závěru »Kšaftu«, avšak psali-li oba Vlachové své apotheosy na úsvitě nového času slibného pro národ, věstil Komenský, usedaje mezi blínem a bodláčím na zříceninách vlasti. Byl to pták poslaný s nebe, jenž mu přinášel chléb důvěry, a jehož peruti slyšíme šuměti nad těmito větami:

»Živ buď, národe posvěcený Bohu; neumírej! Muži tvoji ať jsou bez počtu. Požehnejž, o Hospodine, rytěřování jeho a v práci rukou jeho zalib se tobě! Zlomuj ledví nepřátel jeho a těch, kteříž ho nenávidí, aby nepovstali! Přijdiž čas tvůj, aby říkali národové: Blahoslavený jsi, Izraeli; kdo jest podobný tobě, lide vysvobozený skrze Hospodina, jenž jest pavéza spomožení tvého a meč důstojnosti tvé? Tvoji zajisté nepřátelé

ponížení budou, ale ty po povýšenostech jejich šlapati budeš!«

*

V nábožensko-národním chorálu »Kšaftu Umírající Matky Jednoty Bratrské« zanikly nadobro všechny tóny osobní; ani tónem nezmínil se tu Komenský o svých útrapách a ztrátách. Rok 1648 nečinil jim konec, naopak, na hlavu starcovu měly přikvačítí rány těžší. To, co stihlo muže třicetiletého v Brandýse, opakovalo se, když dovršil šedesátku v Lešně: podruhé ovdovělý Komenský pozbyl v plamenech lešenských několikaletého drahého útulku, domku i knihovny, rukopisů i náčrtků, a chladná cesta nového vyhnanství kynula unavenému poutníku. Osobní vzrušení hrozné této doby klikatí se zsinálými blesky v nových projevech Komenského; i tí, kdož se jindy zbožně obdivují učenci a filosofu, pokládají za vhodné omlouvatí šetrně mystika a chiliastu, který tenkrát odevzdal své poplašené srdce příležitostným prorokům.

Na lavici žalobců a odpůrců Komenského zasedli předáci osvícenského rozumářství, Descartes, Bayle, Maresius, Adelung; zvolíme si jejich stanovisko, či budeme právi okřídlené odhodlaností náboženského nadšení Komenského? Mladistvý Palacký měl odvahu rozhodnouti se pro Komenského proti nevěře, duši a city vysušující, ale zůstal osamocen — s jak zasmušilou tváří litují životopisci Komenského jeho spojení s Drabíkem, Poniatowskou a s Kotterem a jak by rádi vyškrtli z řady jeho publikací osudný spisek »*Lux in tenebris!*« Nepochopil však Komenského úplně ten, kdo v omluvném determinismu vysvětluje jeho přílnutí k

visionářským prorokům z nekonečného utrpení životního, které pohnulo jej v dravých proudech chytati se stébla a břitvy; nikoliv zevní nouze, nýbrž vnitřní nutnost pudila jej, aby viděl světlo v temnotách tam, kde střizlivý pohled osvícenců pozoroval toliko zrádné kmitání bludiček.

Komenský patřil k rodu duchů dramaticky náboženských, jejichž Bůh jest bytost neunavná v činnosti neustávající: jako projevuje nepřetržitě svou moc věčně obnovovaným divadlem stvoření, tak odhaluje stále svou vůli nikdy nedokončeným zjevením; netoliko v Písmech z posvátné starodávnosti hebrejské a křesťanské, ale i v hlasech vyvolených proroků a věstců našich dnů proniká tajemné vnuknutí Prozřetelnosti. Proto Komenský uvítal vřele Kottera, Poniatowskou i Drábíka, z jichž tuch a předpovědí kynula mu záruka, že přece Gog a Magog nezvítězí nad pravdou boží. Nedovedl ukládati hlavy k odpočinku u vědomí, že by za jeho života pře dítek božích prohrála nadobro proti Babylonu.

Všecky projevy, psané »u západního moře« v Amsterdamě, prosyceny jsou touto stařeckou náladou nedalekého odchodu; v »Kšaftu« loučila se odumírající Jednota, nyní loučí se poslední její biskup, odstrojený k věčnému spaní. Nikde tklivěji než v »*Smutném hlasu zaplašeného hněvem božím pastýře k rozplašenému hynoucimu stádu*« z r. 1660. Tón jest všecek měkký, pohnutý, elegický, napomenutí duchovního vůdce jihnou ve stesk; pobídky kazatelovy mění se v tichý nářek. Kmet touží po odpočinku a vidí otevírající se hrob v nedaleku, ale přísné vědomí zodpovědnosti pobízí jej, aby před odchodem řekl několik slov povzbuzení. Zrak jest zakalen, takže minulost tratí se v mlhách, a

o čem by poučoval pohled čtyřicetiletého oplakávání »Sionu českého, vydaného sousedům v pošlapání?« Jen o tom, že všechno doufání v pomoc a v osvobození se vždy ukázalo přeludem, a že by bylo marno klamati se novými nadějemi. Nedovede nic zadržeti konce Jednoty a rozptýlení lidu českého; sotva zavře oči poslední pastýř, zmařeno bude stádo. Komenský sotva se odvažuje tentokráte vyslovovati nadějí mesiášských. Ale tragická krása spisku, který se sám hlásí za pokračování »Kšaftu« a podobá se mu celou skladbou myšlenek, nespočívá v jeho zádumčivé elegičnosti, s níž »poslední vrátňý po sobě dveře zavírá«, ani v jeho žízňivé touze po odpočinutí. Komenský ani zde není učitelem stýskání, nýbrž vůdcem ke statečnosti.

Silný duch rozhodnosti etické vane novou závětí hrdinského kmeta. Jeho Hospodin není Bohem shovívavostí, strpení, odpuštění, nýbrž stále starozákonním Sabaothem soudu a trestu, jenž na spravedlivých vázkách rozhoduje o vině a pokutě synů svých; ježto hřešili, musí zemřítí. Takový nepodplatně přísný rozsudek vynáší tu Komenský nad lidem svým, když byl pohleděl do jeho svědomí — životní tragedie Jednoty jest dramatem mravním; opětně — a tentokráte se zřetelným důrazem — přihlašuje se Komenský k Jeremiášovu národně náboženskému úřadu soudcovskému. Avšak i pro ty, kdož jsou neodvratně zasvěceni smrti, má Komenský radu a povzbuzení: hotovu býti vždy, strojiti se ochotně na cestu za žehnaní a posléze *umírati s potěšením vítězně!* Jak chrabrá, mužná slova v hodině rozloučení! Jaká velkolepá synthesisa osudů a zkušeností neunavného poutníka a bojovníka! Jaký božský úder zvonu, rozléhající se po krajině, než zmlkne vše ve spánku smrtelném!

Pak Komenský ještě vstupuje, podoben Mojžíšovi, na vrchol hory Nebo, aby umřel, nevstročiv do země zaslíbené. I krck ten přináší mu nový žal: nenechává po sobě Jozuy, jenž by lid vedl. V nezdolné své důvěře v Boha jistí se však, že Hospodin bude sloupem a vůdcem lidu českému.

*

Na samém závěru »Hlasu pastýře« poznamenává Komenský: »Mějtež se dobře, přátelé milí! A po mně se již nejinak než jakobyste mne do hrobu položili, ohlédejte. Neb ač dýchání mé ještě jest při mně dnes, zítra však bude-li, nevím. A byť i něco dnů přidal Pán, nechť je mám k odpočinutí, a na věčnou cestu se strojení: ať se ještě poobčerstvím, dřív než se odsud vyhostím!« Knihců tohoto občerstvení, posledním projevem myšlenkové koncentrace těsně před skonečím, jest latinské dílo, vydané v sedmdesátém šestém roce života, proslulý brevír křesťanského mudřectví »*Unum necessarium*«.

Komenský — a v tom již nesl část kletby nás lidí moderních — neušel rozptylování duchovních sil, kvapné specialisací práce, extensivnímu tékání po obvodu činnosti lidské; ačkoliv duše jeho prahla vždy po jednotě živctního díla a po soustředění tvůrčích sil v bezpečném centru, přece podoben pečlivé Martě z Písma, pedagog a pansofik, bohoslovný vůdce Jednoty a irenický smířovatel rozvaděného protestantství, jazykovědec a dějepisec bratrský, »rmoutil se při mnohých věcech«. Trpěl sám dočasnou jednostranností, která rušila rovnováhu duševních mohutností a vytýkal si, že nedovede vzdorovati bludu světa, který pro shon po marnostech

ztrácí schopnost zmocnití se v mravní rozhodnosti toho, na čem vše záleží. A tak v hodině posledního vzchopení životní energie volal slova evangelia: »Ale jednoho jest potřebí! Mariať dobrou stránku vyvolila, kteráž nebude odjata od ní.« Kdyby byl jen kazatelem a karatelem, byl by volal k pobloudivému světu, ale jako mudrlec volal je především k sobě samému.

Podivuhodně souvisí toto syntetické dílko Komenského s ostatními projevy jeho nejvniternějšího života. Není to jen humanistická příkrasa, zachycuje-li kolotání a lopocení lidské trojím hutným obrazem antičným, Minoovým bludištěm, balvanem Sisyfovým a nenasytným pohybem vždy lačného Tantara: dávná představa světového labyrintu, jež jej inspirovala v mladosti ke skladbě šíře všelidské, vrací se na mysl starcovu, aby kruh byl uzavřen: což i on sám znovu a znovu bez spasné niti Ariadniny nedával se zlákat k bloudění v labyrintu? Nyní prohlédá bludiště světa znovu a zobrazuje je dle trojího zřetele, hranolem filosofie, politiky a náboženství, jímž procházelo po desetiletí jeho myšlení vlastní. Zase zří všude sebeklam a honbu za stínem, zatím co vniterná pravda a duchovní podstata unikají udychtěnému lidstvu — a přece není člověku ničeho třeba, než ponořiti se v sebe sama, býti věren svému duchovnímu já, které jest odleskem božství. Odkaz Komenského, provázený posvátným kynem pozdravu na rozloučenou, není ničím jiným než Pascalova chmurná samomluva neb melodická дума Rousseauova — *výkřikem po štěstí*, jež jest dosažitelná jen za plnou cenu velkého mravního uvolnění, uvolnění od předsudků rozkoše smyslové i intelektuální, uvolnění k hrdinství duchové pokory, která otevírá přístup

k Bohu. Slova řeckého intelektualismu, jak je formuloval Plato s Demokritem, stojí napsána v bráně knihy, spiritualistická přirovnání a hesla biblická provázejí ji od začátku do konce, ale co vane z díla silnějším proudem než duch východní mystiky, která klade člověku na srdce hlubokou moudrost »*Odhazuj, abys neztrácel?*« Není to náhodou, že se Komenský v závěru spisu rozpomíná na překrásnou parabolu, naplněnou duchem Arabie, o člověku kupci, který prodal všecko, co měl, aby koupil jedinou drahou perlu — —

Tento *soustředěný zápas o vnitřní dokonalost* skytá Komenskému posléze pravé měřítko, když ještě jedenkrát, ve velikých obrysech, přehlíží vlastní svůj život. Ocítнув se na vrcholu hory Nebo, našel odstup od pozemské minulosti, na kterou může se dívat takřka neosobně, ano s objektivností dějepiscovou: nepozoruje jí již v perspektivě politické, ani v zrcadlení církevním, neváží si v ní příliš ani úspěchů pedagogových, ani nelituje irenikova ztroskotání, ptá se jen, pokud ho dráha vedla k bezpečnému centru, k oné vnitřní dokonalosti, která slove Bohem. Stanul výše než kde tkvěl, píše »Kšaft« neb »Hlas pastýřův«: neteskní, netruchlí, neobává se — děkuje Bohu a žehná za osud svůj, v jehož zkouškách se mu konečně zalíbilo. Docílil toho, co odporoučel v »Smutném hlasu«: *umirá vesele, v plném potěšení božím, s plesáním a triumfem.*

Mísí se snad do posledního šepotu Komenského, který splývá se šuměním oblaků, stesk do toho, že mu bylo souzeno býti synem malého národa, bezmocného a rozplašeného a nésti tíhu jeho krutých dějů? Nikoliv, v těchto tichých a vznešených zvucích, při nichž nelze nevzpomenouti modlitby Pascalovy, stenů Miltonova Samsona a plesného vzletu Corneillova Polyucta,

chvěje se díky nebesům za to, že poslední biskup Jed-
noty směl životem, přemýšlením i činem ukázati pří-
kladně svému lidu strmou cestu, která se prodírá
k vnitřní dokonalosti — všemu na vzdory! (1915)

CESTOU K MISTRU JANU HUSOVI

I.

Jan Kollár o Janu Husovi.

Osvícenským učencům našeho národního obrození zůstala česká reformace i ve vrcholných svých zjevech hnutím cizím, ba nepochopitelným. S větší nebo s menší znalostí a jen s prostředním z darem vědeckým pokoušejí se dějepisci od Voigta po Dobrovského a Pelcla obhájití husitství a bratrství proti zakořeněným předsudkům jesuitské protireformace, z nichž se sami vždy nedovedli vyzouti, a jestliže se jejich střízlivé a studené duše vzpruží k rozhodnějším slo- vům o Mistru Janu Husovi, jsou to projevy nábožen- sko-obranné tendence, která touží smýti s osobností Mistrovy staletou výtku proticírkevní vzpoury a ne- bezpečného kacířství. Snažíce se postihnouti mravní velikost Husovu, velebí jeho charakter a obdivují se jeho mučednictví, ale pod apologetickou tou horlivostí není nesnadno uvědomiti si spodní tón: naše doba po- třebuje charakterů jiných a povznesla se nad středo- věkou formu husovského mučednictví. V době roz- kvétajícího zájmu filologického neschází ovšem obdi- vovatelů Husovy reformy jazykové a literární, a byl to právě Josef Dobrovský, kdo ocenil Mistrův význam s tohoto hlediska. Ani Josef Jungmann nepronikl hloub, ba právě v jeho zmínkách o Husovi a o husit- ství hlásí se způsobem velmi rozhodným stanovisko příznačně osvícenské.

Celé toto období nebylo ničeho více vzdáleno než

uvědomělého návratu k české reformaci. Nepocítilo ani nejskromnější tuchou, že myšlenka reformační jest živým statkem duchovní a mravní přítomnosti české, že Mistr Jan Hus stále se účastní kulturních snah svého národa, a že všickni můžeme a máme pokračovati v jeho díle. Jak by byli ostatně mohli dobrati se této ryze náboženské koncepci právě naši osvícenci, jejichž duše se živily okoralým chlebem náboženské negace, a kteří v samolibém kultu své doby shlíželi jen se shovívavým odmítáním na minulé věky, neozářené všemocným jassem svrchovaného rozumu?

Převrat v nazírání na Mistra Jana i na husitství vůbec datuje se od chvíle, kdy v popředí slovesného i myšlenkového života českého vstoupili protestantští příslušníci východní větve československé, v nichž od dětství žilo tradiční povědomí souvislosti s husitstvím i bratrstvím: uherský Slovák Jan Kollár a moravský Valach František Palacký, kteří již na základě náboženské výchovy domova přihlašují se rozhodně za dědice a pokračovatele naší minulosti reformační.¹

Není to však Jan Kollár básník, v jehož projevech shledáváme tento opravdový návrat k českému husitství. Nikoliv nadšený pěvec »Slávy dcery«, odkojený národnostními a humanitními názory německé romantiky, nýbrž sestárlý a trpkou školou života i vyhnanství prošeďší bohoslovec nalézá cestu k Mistru Janu Husovi — a tak nepojí se ke Kollárovu kultu Husa čin básnický, nýbrž hlubokomyslná úvaha kazatelova, kdežto vše, co Kollár příležitostně a nahodile pověděl o Husovi a husitství ve »Slávy dceři«, jest málo výrazný projev staršího pojetí naší reformace.

V první básnické koncepci Kollárovy filosofie dějinné, již jest Předzpěv ke »Slávy dceři« z r. 1824,

není vůbec místa pro reformační drama křesťanské Evropy; nejinak než Palacký v prvotním zpracování Dějin, zakládá Kollár své pojetí historie slovanské na hluboké a zásadní protivě slovanství a němectví,

naše náboženské hnutí stojí zcela stranou tohoto velkého dějstva, jehož bolestnou elegií Kollárova disticha opěvuji. Také tři znělky »Slávy dcery« z r. 1824, kde se poutník v končinách labských a dunajských dotýká české reformace, nesvědčí o zvláštním pochopení husitství. V patetickém sonetu, v němž při vstupu do české země odsuzuje svár, který již »hrob vlasti vyrýl« (II., 99), řadí Husa do trojice velkých náboženských osobností, po bok Cyrílovi a Janu z Nepomuku a neuvědomuje si, že dlužno se rozhodnouti jen pro jednoho z nich, chceme-li prožívatí náboženství jako důslednou jistotu vnitřního přesvědčení, — Kollárův známý, ryze osvícenský odpor proti nesnášenlivosti ve víře došel zde charakteristického až přepjatého výrazu. Mohutný sonet naplněný děsem a temnotou Bílé hory (II, 109) má vytržení národnostní a nikoliv náboženské; svědčí o tom ostatně i později psaný odstavec Výkladu, dovolávající se Balbína a zdůrazňující národní ztráty po bitvě bělohorské. Poněkud hlubší přemýšlení o husitství prokmitá z proslulého sonetu o nevděčnosti v dějinách, pro kterou Kollár našel významnou metaforu dětí, jež házejí do studnice, z níž se napily, kameny a smetí:

Kollár napovídá tu, co později zaji-mavě rozvedl v »Řečích a kázních«, a co formuloval jasně také ve »Výkladě«, připomínaje výrok svého učitele Ludena — »Hus počal, Luther po prokleštěné

cestě dokonat.« Tyto tři znělky o Husovi a české reformaci z r. 1824 mají jednotný ráz umělecký i myšlenkový. Básnický vynikají mohutnou silou, již pak Kollár krok za krokem pozbýval: rozhorlení národního pedagoga letí tu na kovových křídlech poetického řečnění a inspiruje se nejednou prudkým zrakovým dojmem. Ideově ovládá národnostní přesvědčení celou oblast myšlenkovou a dává podnět k naléhavé didaktice; soustředěnost myšlenky, jasné provedení tematu, prudký spád výrazu svědčí o tvůrčím ohni mladého poety.

Mezi novými příspěvky k »Slávy dceři«, které Kollár otiskl r. 1830 v »Časopise českého musea«, čtou se dvě znělky, pojaté pak do nového, nešťastného IV. zpěvu »Lethe«; jsou to další doklady pro Kollárovo nekritické a svornostenské sdružování zjevů zcela protilehlých k větší zvelebě Slavie a v duchu naprosté smířlivosti; v první (IV, 8) Boleslav podává si ruku s Husem, v druhé (IV, 15) bratří se Žižka s Dušanem, s Želislavem a Boleslavem Chrabrým — hromadění jevů ubíjí tu správnost názoru, hromadění jmen všecku poesii. Tento sestup vyznačuje pak úhrnné vydání »Slávy dcery« z r. 1832, do něhož přibyla řada básní vztahujících se k české reformaci a dosvědčujících, že se Kollár zvláště zahloubal do studia Jednoty bratrské. Zájem ten nepřinesl však valného básnického ovoce; sonet, jímž pozdravuje Králice se souhvězdím překladatelů biblických (II, 133), má právě tak málo názorně obrazné krásy jako apoteosa Jednoty v nebi slovanském (IV, 11).

Zvláštní směsí opravdového básnického vidění a střízlivého suchopáru knižního jsou sonety věnované Kostnici ve II. zpěvu nového vydání (II, 90—92). Pout

po březích Severního moře s Mílkem zavádí básníka také do Amsterdamu a Naardenu, kde s náručím holandských tulipánků vykoná Kollár vděčnou pobožnost u hrobu Komenského, ale náhle při vtoku Rýna do moře upoutá pohled jeho neobyčejný zjev: krvavý popel barví celé Německé moře, o čemž vykládá holandský rybář poutníkům, že od té doby, kdy vržen Husův prach do Rýna, planou jeho vody od Kostnice až po ústí červcem. Nyní vypraví se Mílek s básníkem na lodi proti proudu Rýna až do samé Kostnice, kde jiskry a plameny sršící od Husovy hranice zažfhají neuhasitelně celý obzor a pálí i tělo poutníkům, kteří odtud prchají do Řezna, vězení to Rostislavova.

Není nesnadno rozpoznatí básnickou konstrukci tohoto malého cyklu znělek. Obsahově mají dosti důležité místo ve zpěvu druhém, nadepsaném nyní »Labe, Rén, Vltava«, převádějící slovanské poutníky od vod severoněmeckých, jeviště to zhouby Pobaltanů, přes Kostnici, Řezno a Norimberk do Čech; podivnou klikatinu této cesty, kterou v 30. letech znal pouze z knih, vykládá Kollár dosti násilnou dialektikou. Pomáhá si při tom čistě učenými asociacemi, Komenský — Hus, ústí Rýna — Kostnice na Rýně, a nešetří valně logiky názorové (cestu s Mílkem koná dílem na lodi, dílem ve vzduchu). Neznaje naprosto míst, která opěvuje (Naardenu, Kostnice, Řezna), musí se spokojití pouhými historickými narážkami a nedovede vzbudití představu měst líčených — jak namáhavá, učenecká, neživá poesie, spíše repetitorium vlasteneckých dějin než básně vznícené ohněm skutečné inspirace! Přes to i zde chvílemi proniká Kollárovo básnické posvěcení: oba děsivě mohutné obrazy, moře do krvava zbarveného »jako ranní zoře ruměncem když kryje ře-

řavý«, a města planoucího v požáru jisker, osvědčují jeho neobyčejně vyspělou schopnost visuální, kterou v básních i v cestopisech opětovně projevil klasickým líčením slunečního východu a ledovců, jitrního moře a vlašské pěstěné přírody. Avšak, co dovedl Kollár tentokráte povědět o podstatě Husovy osobnosti, co o jeho významu historickém, co o jeho vztahu k češtví a slovanství přítomnému? Nic, pranic význačného neb osobně rázovitého — Hus a husitství zůstali básníku »Slávy dcery« pouhými historickými fakty, jichž nedovedl proměnit v plodné motivy lyrického tvoření. A tak v dějinách české poesie o husitství má Jan Kollár sotva významnější místo než Antonín Jaroslav Puchmajer, skladatel »Písně na Jana Žižku z Trocnova« neb František Ladislav Čelakovský, auktor balady »Prokop Holý«. —

Teprve r. 1844, kdy básnická činnost Kollárova již trvale byla uzavřena, shlédl básník cestou do Švýcar a do Itálie Kostnici, kterou byl před 12 roky opěvoval. Zkušeností své zachytil po třech letech v zlomkovitém »Cestopise druhém«. Na rozdíl od první své pouti do horní Itálie za přírodními utěšenými dojmy, uměleckými památkami a pochybnými slovanskými starožitnostmi, vystupuje tu Jan Kollár jako typický pastor, cestující s dvojctíhodnou paničkou a ctnostně vychovanou dcerkou, ovzduší společenské důstojností a rodinné kázně provází jej vytrvale a ustupuje pouze tehdy pravé náladě básnické, když Jan Kollár sám se hrouzí do úchvatné velebnosti alpské přírody, kterou teprve nyní pochopil »jako samorostlý nebetyčný oltář boží všemohoucnosti«. Ač Kollár cestuje vyzbrojen důkladnými znalostmi historickými, a stále jej provází dobrý výtvarný vkus, libující si hlavně v dílech vrchol-

né i pozdní renaissance, stejně jako svěží zájem národopisný, třebaže mu většinou se dostalo dobře obeznaných průvodců místních, přece jeho popisy měst nemají zvláštní názornosti. Pod nahromaděnými detaily ztrácí se jednotný obraz; dějinné výjevy, na něž klade se důraz, nevystupují životně; to, co jmenujeme duší města, zůstává němo. To platí i o velmi zevrubném popisu Kostnice, postaveném takřka v čelo cestovní kroniky. Jan Kollár hledá všude v Kostnici Mistra Jana a seznamuje nás s mnohými místními i starožitnickými stopami jeho pobytu i mučednictví, přes to však ani necítíme Husovy přítomnosti ani nebloudíme Kostnicí XV. století. Jen jednou procítáme ze střízlivého naladění, v němž nás suchý výčet jednotlivostí uvedl, není to však Kollár básník, kdo nás z něho vytrhuje — Kollár kazatel předstupuje před nás. Před dřevěným Husovým žalářem v přítomnosti několika Angličanů a Sasů Kollár postoupí doprostřed síně a s pohnutým srdcem řekne veřejně: »Hle, na tomto místě stál někdy ten nejčistější a nejpevnější charakter slavjanský.« Projev ten má platnost skoro symbolickou: kdežto Kollár poeta dovedl o Mistru Janu Husovi povědět tak málo, poučuje nás o něm vřele a obsažně Kollár jako duchovní řečník.

Kollárovy peštské »řeči k napomožení pobožné národnosti« nejsou dílem hlubokého náboženského myslitele, který s úpornou důsledností zápasí o svého Boha a svou přesnou duchovní pravdu a jenž buď zdůvodňuje si osobním přemyšlením zásady své církve neb v bolestném individualismu ocitá se mimo tradiční vyznání.² Kollár jakožto kazatel chýlí se ke kompromisům mezi racionalismem osvícenského bohosloví a citovou potřebou věřícího křesťana, mezi přesvědčením

protestantským a krajní snášenlivostí interkonfesijní, mezi obecným ideálem humanitním a přísnou morálkou křesťanskou, konečně mezi reformačním vědomím protestanta a národnostní myšlenkou zbarvenou slovansky. Avšak vroucnost tónu kazatelova, jenž stále zůstává v důvěrném vztahu s dušemi zbožných posluchačů, vznešené vědomí mravního poslání slovanského kněze uprostřed maďarského nepřátelského světa, hlavně pak plnost a opravdovost osobnosti, která nejlepší stránky svého lidství vkládá též do činnosti kazatelské — to vše pojí ve vyšší, přesvědčující jednotu Kollárovy projevy.

V nich velmi často vrací se řečník k oblíbenému svému tématu, které v mládí naznačil slovy: »my jsme dali Uhrům Zrinyho, Němcům Husa a Vlachům Koperníka«: německá i švýcarská reformace jsou dcerami náboženského hnutí českého, které razilo dráhu a usnadnilo cesty následovníkům. Nyní r. 1843 nachází pro svůj názor velmi výmluvnou formulaci: »Nejen Hus a Jeroným, nýbrž celý národ český obětoval se s nimi na velikém oltáři reformace. Slovem nejprvnější, nejhojnější, nejpodstatnější jak tělesný tak duchovní podíl na reformaci měl náš národ« (II, 699). Kdežto pak Kollár nedoceňuje významu Viklefova pro náboženského hnutí a jeho vlivu na husitství české, opakuje často tvrzení, že Luther téměř témuž učil, čemu jeho předchůdce Hus; zde, i v domnění o souvislosti východní církve, dědičky Methodějovy, s husitstvím, Kollár nestojí na pevné půdě historického poznání. Též v nejdelším svém kázání o Husovi, prosloveném při památce reformace, jsou Kollárovy vědomosti o Husovi velmi kusé a nesou stopy zlomkovitého a nejistého poznání našich dějin reformačních před Pa-

lackým: obraz života a působení Husova má matné obrysy a nevtiskuje se do mysli; z Husových děl vlastních zná Kollár maličko, snad jen jeho dopisy vydané Lutherem, takže celý výklad jest jen jakýmsi komentářem životopisu; souvislost mezi Husem a Lutherem znovu jest způsobem poněkud násilným zdůrazňována.³

Ale význam Kollárova kázání zakládá se na něčem zcela jiném než na historickém proniknutí osobnosti Husovy. Bylo by možno říci, že Kollár se vědomě postavil na stanovisko opačné: vyňav Mistra Jana z časové souvislosti, přiřkl mu úkol přítomného pomocníka jednoho každého z nás při stále se uskutečňujícím díle vnitřního zdokonalování. Není Kollárovi reformace uzavřeným zjevem dějinným, nýbrž živým programem mravního snažení, nepřetržitým posvěcováním duše k věčnosti, etickou nikdy nedovršenou výchovou k synovství božímu. A právě v tom Hus a do jisté míry i jeho pomocník Jeroným, mají nám býti rádci a učiteli; kazatelovým úkolem jest, aby položil věřícím na srdce, v čem reformátoři jsou »živou školou k milování a následování dobrého«. Kollár čerpá z jejich osudu a snažení netoliko povzbuzení k lásce k národu, ale i výstrahu před náboženskou nesnášenlivostí; nejen poučení o tom, jak Bůh pečuje stále o mravní dobro člověčenstva, ale i napomenutí, aby každý dbal o duchovní osvětlení a vzdělání; nejen příklad věrného přátelství, ale i příkaz podnikavosti a stálosti v dobrém předsevzetí. Jest okamžitě jasno, kterak Jan Kollár, přilnuv k Mistru Janu Husovi, ba stotožniv se s ním, našel v něm vše, co stavěl nejvýše na stupnici hodnot ideálních: osvícenskou tolerancí i romantickou národnost v duchu humanitním, kult jazyka

náboženskou opravdovost a mravní charakter — Hus v tomto monumentálnímu pojetí přestává být osobností podmíněnou historicky a mění se v ideální typ reformačního Čecha vůbec. Kollár Husa neomlouvá, neobhazuje, nevykládá, nýbrž *zývá* jej a to slovy hodnými vznešeného pera Komenského (II, 646).

»To my věrme i o tobě, ty první evangelický mučedníku: i ty nejsi zničen ani zhanoben, ale zvěčněn a oslaven, odebrav se tam ke Kristu a Štěpánu, Sokratovi a Senekovi, Václavovi a Ludmile a všem moudrým a ctnostným, pobožným a nevinným mučedníkům všech časův i národův. Tvé jméno a učení, tvou zmužilost, věrnost a následky tvé účinnosti nechal jsi zemi co svaté dědictví, ale ty sám jsi přeletěl do vyššího světa, v bílém rouchu nesmrtelnosti mají tě tam i tvoji přátelé i tvoji nepřátelé spatřiti, poznati a slaviiti, takže se v nejvznešenějším smyslu splní na tobě ona záměna Páně u Izaiáše (43, 2): Neboj se, můj jsi ty! půjdeš-li přes oheň, nespálíš se, aniž plamen chytí se tebe!«

Od tohoto Husa Kollárova vede pak přímá cesta k Husovi Palackého. V »Dějinách národu českého« Kollárův mravně příkladný Mistr, který v podání kazatelově jest zjevem absolutním, dostává hluboké pozadí historické a z příkladného pomocníka obce evangelické mění se ve vůdce celého národa na cestě svobody duchovní.

(1916.)

II.

Mistr Jan Hus a česká reformace

v díle Máchově.

Dоследní velký náboženský výkřik českého ducha v době reformační zní jako bolestný a lámající se sten umírající bytosti: jest to Komenského odkaz Jednotě a národu. Více než půl druhého věku mlčí české cítění náboženské; ani osvícenci ani první romantikové naši neuvědomují si ho. Teprve v lyrice Karla Hynka Máchy zabouří po přestávce tak tragické vášnivý a bolestný vztah člověka k Bohu — avšak jaká propast zeje mezi Máchovou temnou, divokou, ano chvílemi i zoufalou náboženskostí a mezi bezpečným, klidným, ba kvietistickým křesťanstvím reformace české!

Pro Máchu jako by nebylo onoho myšlenkového díla, jež vytvořeno bylo od Husa až po Komenského, a jako by naše země ani nebyla dotčena varem a vývojem protestantství: zde počíná náboženský primitiv vše radikálně od počátku, zde zmítá se duch zjednodušující mezi krajnostmi nábožné přichylnosti k Bohu a bezútěšného ateismu. Český typ reformační zosobněný již Mistrem Janem Husem a moderní typ básníka náboženského a filosofického, který u nás po prvé vystupuje v Karlu Hynku Máchovi, — toť dva úplné protiklady, jež spojuje pouze opravdovost poměru k Bohu a snad i to, že oba vycházejí v prazákladech svého myšlení z idealismu platonského.

Mistr Jan Hus, jehož učitelské a spisovatelské po-

čátky spadají do doby, kdy českou půdu počal zaplavovati směr mystický, byl scholastik a realista; to značí: řešil si náboženskou otázku rozumem a nikoliv citem, opíral svou víru o vědu a nikoliv o tajemné nadšení srdce, smyslný svět konkrétní podřizoval ideí a pojmu. V tom ve všem byl věrný, ano pravověrný syn církve a jejího bohosloví; rozešel se s ní teprve tehdy, když ve stopách Viklefových svůj »realismus« vnesl do učení o podstatě církve. Ale Husův dějinný a národní význam nespočívá nikterak v tomto úsilí myslitelském a v této teorii bohovědné, nýbrž v důsledné rozhodnosti životní praxe: chce, aby náboženské pojetí světa a života přešlo všude v opravdový čin mravní, a na své odlišné koncepci církve buduje opravdovou kritiku jejího zřízení. Od Husa po Chelčického a Komenského vyznačuje tento praktický a mravní zřetel českou reformaci a přerůstá úplně zájmy spekulativní; leč od Husa až po bohoslovce období bělohorského proniká také intelektualismus českého myšlení náboženského, čímž se vysvětluje patrně též, proč naše reformace nevytvořila opravdu velké poesie.

Karel Hynek Mácha byl celou bytostí básník, a to znamená již samo, že z náboženského života důsledně míjel právě oblast praktickou, pro niž neměl a nemohl mítí podstatného zájmu. Bůh, věčnost, nesmrtelnost bouřili v dobách víry — touhou vracel se do nich občas i v pozdějších letech, kdy převládal u něho filosofický nihilism — Máchův prudký cit a Máchovu mohutnou sílu poznávací, která byla spíše intuitivná než spekulativní; jeho touha po splnutí s Bohem a po spasném návratu k »pravzoru krásy« letěla na křídlech nadšení a zasvěcení; jeho víra, jež tak záhy podlehlá útoku skepse, byla podstatnou součástí bás-

nického ovládnání světa. Pokud Máchá nepozbyl své »věčné vlasti«, čili pokud byl zakotven na pevném břehu víry v Boha osobního, transcendentního, křesťanského, byl myslitelem spíše mystickým než scholastickým, stál blíže Platonovi než Aristotelovi, seděl — mluveno obrazně — u nohou sv. Bernarda a nikoli sv. Tomáše, ano, souvisel spíše s katolictvím než s protestantismem. Nebylo to pouze věci názoru, nýbrž důsledkem Máchovy duševní organisace. I později, když se Máchá vzdal všech spasných jistot názoru křesťanského a spiritualistického a když se s hrdinnou zoufalostí »vrhl věčnému Nic v klín«, zůstal přese všechno věren tomuto typu. Jeho hrůza z věčného a marného koloběhu hmoty vždy se přerouzující jest pouze rubem jeho někdejší touhy po platonských ideálech. Jeho nevyлéčitelný stesk nad tím, »co se nic nazývá«, zrodil se právě ze zrazené lásky k Bohu, jenž byl kdysi vším. Jeho děs z »noci temné« sám si zoufá, že bezprostředně musil nahradití rozpětí po »noci jasné«, »po hvězdách ve výších«, »po stanech světla«. U náboženského myslitele toho rodu nebylo naprosto místa pro názor Husův a českých reformátorů. Čtete slavný monolog Vilémův v žaláři — snad vás napadne, že na hlavu »strašného lesů pána« dolehly mlhy novodobé spekulace idealistické, že zranila jeho srdce chiméra přírodovědeckého materialismu, že propadl jeho mozek svodům básnických pessimistů romantických; nikdo si dojistá neuvědomí, že Vilém jest syn země, v níž se zrodila husitská reformace. I kdyby byl Karel Hynek Máchá znal myšlení Husovo — a víme zcela bezpečně, že z něho neznal ničeho — nebyl by mohl z něho ničeho přejmouti a osvojití si; tak protilehlé typy náboženského života tyčí se tu v nesmířitelném rozporu.

Nesetkal-li se Karel Hynek Mácha s Husem nábožensky, nemohl se mu zcela vyhnouti na cestě jiného básníka, jenž se snažil tak úsilovně a pronikavě vystihnouti minulost českou zvláště v jejích vztazích k přítomnosti, elegik mohutného citu, jenž neustále byl vzněcován rozparem zašlé slávy a chabé současnosti, vyprávěč dějinných i romaneskních příběhů z doby Václava IV. musil se přece zamyslíti nad historickou postavou Mistrovou. Nelze však tvrditi toho bez výhrad. Mácha byl od hlavy až k patě synem romantické generace, která kladla těžiško českých dějin do dávného pravěku, do doby hrdinské, do časů královských. Kdykoli v patetické své lyrice vlastenecké (»Hrobka králů a knížat českých«, »V chrámě«, »Sen o Praze«, »Na příchod krále«) vyvolává v temných barvách zašlého freska velkých rysů obraz Prahy, tyčí se nad báhorkovou Vltavou heroický Vyšehrad, neb chmuří se obrysy opuštěného hradu královského, neb padá měsíční světlo do chrámu svatého Víta. I ve velkém eschatologickém vidění »Sen o Praze«, kde zrak křesťanského visionáře snáší se na sestárlé zemi k Praze od lidí opuštěné, vrací se »v hrůzoslavném tichu« vznešeně elegický obraz města královského, kněžského a feudálního. Před těmito romantickými dějišti, tak mohutnými ve svém zjednodušení, Mácha prožíval celou stupnici vznešených citů: touhu po slavné minulosti i stesk po ní, bolestný rozpor mezi dějinnou velikostí i mezi mdlobou nešťastných současníků i vědomí pohany, hrůzu metafysickou nad prázdňem věčnosti i sociální vzdor proti nespravedlivému řádu.

Bylo správně ukázáno¹, že Mácha hledaje básnický výraz jak pro osobní své citění, stupňující se od elegičnosti po tragické buřičství, tak pro hromadnou náladu

spoutané beznadějně doby, přichýlil se ke vzoru cizímu, k českoněmeckému spisovateli Karlu Herlošovi, jenž na příbuzné struny udeřil r. 1833 v almanachu »Mefistofeles«; ale zásadní rozdíl mezi oběma nebyl, tuším, postřehnut. V Herlošovi svěřil se s romantickým elegikem, jenž ku Praze pohlížel od hrobů bělohorských, pokrokový liberál, souvisící se snahami Mladého Německa a předejímající v lecčems revoluční usilování roku 1848; ten pojímal již v třicátých letech českou reformaci jakožto dějství ze všeobecně lidských zápasů za svobodu. Herlošovi byla Praha především oním místem, »odkud vylítla svítící bílá labuť, Jan Hus«; že toto nazírání nabylo u něho vrchu, dosvědčuje celá řada jeho husitských románů. Mácha zůstal naopak navždy elegickým romantikem. Též u něho kmitne se dvakráte motiv bělohorský. Po prvé skromnou zmínkou v temné vísí »Návrat«, přiléhající dosti těsně k Herlošově apostrofě, po druhé v prologu, jenž zbyl kromě jediného výjevu z tragédie »Král Friedrich«. Básník nechápe naprosto nábožensko-národního dosahu bitvy bělohorské a vidí v ní pouze výjev nesvornosti národní, z níž dlužno se vzchopiti: konvenční jsou verše, jimiž v proslovu romantický pěvec s harfou na Bílé hoře vyjadřuje toto pojetí; konvenčnější jest koncepce sama;² jak daleko jsme tu od Herlošova vědomí husitské velikosti národní, jež později ve variacích umělecky významnějších se ozvalo u Meissnera a Hartmanna, u Friče a u Nerudy! K Máchovi mluvily české dějiny vždycky jazykem teskné dumy a tragické marnosti; nikdy důraznou řečí národní energie; ostatně i jeho kronikářské pomůcky, zvláště Hájek, zatemňovaly značně obraz pravé velikosti v dějinách českých.

Pojetí toto proniká také v Máchově zlomkovitém cyklu historických románů z věku XV., nazvaném »Kat«. Velmi příznačně přirkl melancholický antikvář, jenž ve dne v noci navštěvoval staré hrady a kreslil je do svého náčrtníku, čtyřem památným hradům středočeským, Křivoklátu, Valdeku, Vyšehradu a Karlovu Týnu, úkol opíratí piliřovitě smělé a složité klenutí dějové, které mělo svými lomenými oblouky obsahati veřejné i soukromé události vlády Václavovy a jejich dozvuků. Toliko román »Křivoklát«, zahajující cyklus, byl zhruba propracován, kdežto z ostatních částí zůstaly nám pouze trosky a skizzy. Pokud můžeme z těchto zlomků souditi o celku, zamýšlel Mácha vybudovati svůj románový cyklus na antithesi, nikoliv však, jak bychom očekávali, na některém z dialektických protikladů myšlenkových, postupujících české dějiny XV. století, na př. na rozporu ideje královské a církevní auktority neb na boji tradice katolické s myšlenkou reformační. Nic z toho: Mácha staví svůj kontrast, tak teoretický a odtažitý, tak zcela podmíněný potřebou myslitelovou a tak naprosto neovládnutý intuitivním zřením básnickým,³ výlučně na základ individuálně dušeslovný. Cyklus má dva hrdiny, kteří jeví se věčnými antagonisty, ač oba jsou vášnivými dobrodruhy kolísajícími mezi vznešeností a nízkostí a od počátku předurčenými ke zmaru: »kata roznícená ke všemu jednání pudila obrazotvornost, která rozličné v duchu jeho vábivši přeludy, pro náramnou živost svoji dala mu takovéto sny za jistotu a opravdovost považovati, kdežto král Václav spíše rozumem se řídil«. ⁴

Jest dokladem původní invence Máchovy, že dovedl do této kontrastní osnovy vepřísti postavu Mistra Jana

Husi. Liší se v tom ode všech našich historických vyprávěčů, od Tyla po Jiráska. Jejich fabulační úsilí nese se vždycky k tomu, aby dovedli, kterak Mistr vysokého učení pražského se krok za krokem blíží k osobě králově; někdy veselé kruhy studentské, jindy vážný zájem královnou Žofie zprostředkují styk, jehož prvním významným ovocem jest dekret Kutnohorský. U Máchy souvisí však Mistr Jan Hus nikoliv s postavou královnou, nýbrž s figurou jeho protichůdce, kata; ryze psychologická motivace tohoto sepětí až překvapuje svou hloubkou v této próse začátečnické.

V posledním výjevu románu »Křívoklát« čeká na Vyšehradě, v síni královské, stulen u nohou sochy Václava III., kat zdrcený smrtí své milenky a vykupitelky Milady, na Mistra Jana Husa, jemuž se touží vyzpovídati, než na Vyšehrad přibude také král Václav IV. Zpověď katova, do níž Mácha vložil významný kus konfese vlastní, jest zároveň životopisem nešťastníkovým, který se vyzná, že jest synem levobočka krále Václava III. a tudíž neplatným dědicem rodu Přemyslovců; kat vypráví dále o samotářském a zoufalém svém mládí, o touze po zemi české, kam přišel z uherského svého domova, o mocném dojetí při prvním pohledu na Vyšehrad, »na kterém již otcové jeho nevládli více.« Tehdy ujal se mladého cizince Mistr Jan, přijal jej na vysoké školy, stal se mu nejen učitelem, ale i přítelem. Leč kat nežehná Mistru, nýbrž naopak obviňuje jej způsobem tragickým: »Ty jsi byl mistrem mým, ty jsi mne učil mysliti, a byl-li jsem dříve nespokojený, tedy teď nespokojenost má nejvyššího stupně dosáhla; rozum můj zbloudil s pravé stezky, jak již dříve pro povahu mou bylo lze se nadíti; já spustiv se náboženství, nevěřil jsem v Boha, v ne-

smrtelnost, svět se mi protivil, živ býti jsem nemohl a umřítí jsem nechtěl!»⁵ Takto stal se Hus mimoděk spolupracovníkem na rozvratu katově, jehož další srážné stupně kat v divokém dialogu se svým učitelem v sebetřýznivém mrskačství analyzuje. Hus není tu ani náboženským myslitelem, ani reformátorem mravů: Mácha zosobnil v něm, učeném a přísném profesoru filosofické poznání, které neúprosně otfřásá bezprostřední naivností prostého ducha, a přisoudil mu takto obdobnou vinu, kterou o třicet let dříve přičítal rozervaný Jindřich Kleist »svůdci« Kantovi. Ale Jan Hus v podání Máchově jest příliš schematický, přímočarý, abstraktní, aby pochopil, že jej takto jeho chráněnc a žák volá k zodpovědnosti, neb dokonce aby pocítil sám kus viny; s přísnou strohostí karatelskou prohlašuje všechny snahy katovy po »výsosti, po slávě otců« za marné a vrhá tím kata do propasti zoufalství. Sám pak »nad padlým v modlení rozprostřev ruce, obličejem k bouřlivému nebi obrácen« vyřkne ortel nad nešťastníkem: »Marněť namáhání tvé; boj srdce dobrého s hlavou zlou nepomine nikdy, nevolný klesneš nazpět vezdy v náruživost starou, a jen chladný hrob vrátí pokoj svedenému, však velkému srdci tvému; bohdej, že brzo!«⁶

Mácha postavy Husovy, sloučené způsobem tak rázovitým s ústřední figurou románovou, neprokreslil; zůstalť v postoji i v řeči obecným schematem bez osobního života duševního. Přířknuv jí v osnově románu »Křivoklátu« místo pouze episodické, Mácha nemínil snad vůbec vniknouti pod povrch její a osvětliti ji ve vztazích náboženských, národních i mravních, ale při svém sklonu k malebnému a výtvarnému pojetí zevního světa neodepřel si přece, aby zachytil

účinným slovem podobu Husovu v romaneskním osvětlení situačním: patřiloť k zvláštnostem Máchova básnického postupu, že často před zkloubením dějové kostry si vypracoval do jemných podrobností slohových líčení dějišť se vším krajinným svérázem, s celou souhrou světla a vzduchu. Výjev mezi katem a Husem v královské síni Vyšehradu koná se za temné bouřlivé noci, pouze červenavý odlesk doutnajícího ohně neb náhlý bledý blesk ozařuje »temně rozlehlou« síň a vrhá »rudou zář na obličej katův a Husův«. Z této zoufalé, hrůzami nasycené temnoty vystupuje klidná a vznešená černá zjevu Husova; zálibný malíř tragických nokturn dovedl podivuhodně vyvážití valeury dvojího temna. »Černá, vysoká, štíhlá postava. — Byl to v černé roucho oděný kněz; černé vlasy kroužily se po vysokém, velebném čele a černá brada zdobila vážný obličej, kterýž podlouhlý, orientálský nos a černé, plamenné, dobrotu srdce jevící oči velmi krásným a při tom velebným a vážným činily.«⁷ Tento protiklad temné noci — jasné noci, známý dobře z Máchovy lyriky, kdež má dno metafysické, postaven jest tuto do služeb kontrastu povahy Husovy a katovy. Ukazuje k tomu i sugestivní počátek rozhovoru mezi zoufalým žákem a velebným Mistrem. Kat, syn tmy a vězeň přikovaný k zemi, pohlíží do čiré noci a praví: »Žádná hvězda nesvíí na zamračeném nebi; jednotlivá jen světýlka sem a tam se míhají a hasnou, pamatující svět na spaní.« Ale Hus, obrácený celou bytostí ke »stanům světla«, odpovídá v jasném idealismu: »Žádná hvězda nezhasne; jen mrak kvapí přes ni; až přejde, bude opět hvězda zářiti jasně.«⁸ Jaká škoda, že Mácha nedal se rozliti v širší proud světla a tepla tomuto paprsku, který tak ojediněle proráží temný a studený

fatalism »Křivoklátu«! Sotva napověděno, ale přece napověděno jest tu řešení nevšední: kde oba protinožci a při tom bliženci, kat a Václav IV., řítí se neodvratně do marností nicoty a noci, stoupá Hus do jasu, k víře, že mrak a zoufalství jsou pouhým preludem, záře hvězd však a víra v světlo že jsou trvalou skutečností, nebo mluveno po máchovsku »jestotou«.

Mácha k postavě Husově mínil se vrátiti. Jsou zachována v počtu dosti vydatném hesla k třetímu románu z cyklu »Kat« jakožto plán »Vyšehradu«⁹, kdež se sledují osudy české země od odchodu Husova na venkov až po smrt a pohřeb krále Václava IV. Dle stručného tohoto náčrtku se měl románový děj neobyčejně rozvětvití: Hus vystupuje vedle krále Václava v popředí, hromadné výjevy lidové v Praze střídají se s královskými scénami na venkovských hradech, nová groteskní postava šíleného Řepanského zastupuje též živel, jímž v »Křivoklátu« byl Honza Nebojímse; episodicky hlásí se Jan Žižka. Zamýšlel-li Mácha hned v prvních hlavách »Vyšehradu« zosnovati setkání kata s Husem na Krakovci, hledal patrně spojitost s posledním výjevem »Křivoklátu«; ale v průběhu románu, jenž chtěl vylíčiti Husovu kostnickou pout, vazbu a smrt i ohlas toho všeho v českém lidu, byl by vyrostl dojista Mistr Jan z pouhé episodní postavy ve významného protagonistu dějového. Byl by se pak Mácha zahloubil do náboženské osobnosti Husovy? Byl by jeho román sestoupil k myšlenkovým a národním kořenům české reformace?

Nelze vysloviti ani dohadů. Sám hovorný Karel Sabina, jenž — bohužel bez poznámky chronologické — nám zachoval skizzy k dalším dílům románu »Kat«, zdržuje se tu úsudku.¹⁰ A tak zůstává paradoxní sku-

tečností našeho vývoje slovesného, že první český básník, u něhož zazněla opětně náboženská struna, a který předvedl v osvětlení obdivu postavu Mistra Jana Husi, neprojevil ani slovem pochopení pro duchovní smysl reformace české.¹¹ (1915.)

Mistr Jan Hus u Jana Nerudy.

Skolísavou nejistotou a s vnitřním zmatkem přistupovalo pokolení Hálkovo a Nerudovo k problému české reformace. Stačí nahlédnouti do studených a zmatených jinotajů v »Dědicích Bílé Hory«, nebo zabratí se do spleti deistické mystiky a husitského blouznění v polohistorických románech Karoliny Světlé, aby rázem vysvitlo, jak namáhavě a bezúspěšně zápolili básníci této generace s živlem naprosto cizím jejich vlastnímu životnímu názoru. Nepronikli nikdy k jádru. Spokojili se prostě tím, když náboženskou náplň českého hnutí reformačního zaměnili čímsi jiným: někdy myšlenkou národnostní, jindy neurčitými snahami o emancipaci společenskou, po třetí dokonce přeludným slovanským demokratismem. Nejlepší duchové této bohaté skupiny byli nenáboženští, ba protináboženští synové této země, nad níž neznali vyšší krásy a vyššího zákona: někteří tonuli sebevědomě v naturalismu, jenž zamítal všecko transcendentno, jiní, kteří vyspěli k evangeliu mravního hrdinství, usilovali postavití všecku etiku na základ mimobožský. Čím mohla, čím musila býti postava Mistra i s myšlenkovým svým ovzduším příslušníkům tohoto období? Vznesenou a odlehlou záhadou, kterou dlužno přiblížiti a zlidstiti, aby naplnila se krví života.

První pokusy o to učinili již spisovatelé a myslitelé ze čtyřicátých let, připravující ideový i politický převrat. Karlu Havlíčkovi byl Hus hlavně liberálním odpůrcem despotie a rozhodným zastáncem myšlenky

národně lidové; Josef Kajetán Tyl pojal jej přímo jako mluvčího konstituční lidovlády a revolučního rozumu; Augustinu Smetanovi zažehá hranice kostnická první záblesky protiauktoritativního boje novověkého. Ještě určitěji než spisovatelé čeští formulovali před rokem 1848 toto liberalistické pojetí Husa a husitství němečtí básníci z Čech; po Herlošovi a Hartmannovi zvláště Alfred Meissner, jehož »Žižka« z r. 1846 jest nejsilnější projev revoluční myšlenky české. Epik Meissner jest žák Lenauův a to nejen po stránce formální: ve shodě s pěvcem »Savonaroly« i »Albigenských« chce zobrazovati v eposeji složené z krátkých romancí velký dějinný výjev z odvěčného boje člověčenstva za osvobození. Z dějin doléhá k básníku dle slov prologu »Žižky« »sténání chudých, utlačovaných chvění, jež ze žalářů volá v tichou noc, boháčům, šťastným káravé to znění, křik o chleba, o poznání, o moc«; kacírství jest jincou, průpravnou formou revoluce; dílo Husovo a Lutherovo stejně jako vzdor Spartakův neb myšlenkový odkaz Rousseauův jsou přípravou velkého konečného zápasu lidstva o světlo, o volnost, o bratrství; kalich husitský jest kalich světla a života pro všechny; Čechy byly prvním krbem svatého ohně. Meissner, jenž působil na naši poesii mocně až po Svatopluka Čecha¹, vytvořil předpoklady, na nichž básnický budovala ve svých politických zpěvech družina Májová, nejhornější ze všech J. V. Frič a Jan Neruda.

Prekypující básník krásného činu a pádného slova, Josef Václav Frič, hlásil se k husitství velmi záhy s otevřenou svou rozhodností a již r. 1858 v »Mistrovi« a v »Kalichu« vypěl své liberálně husitské nadšení kovovými tóny. Pro skladatele »Václava IV.« a »Ulrika

Huttena« nebylo prostě rozdílu a rozporu mezi revolučním bratrstvím nové doby a táborským radikalismem XV. věku, a třebaže dle zákona osobní spřízněností lnul spíše k »smělému, ohnivému, ano dobrodružnému« Jeronýmovi než k »mírnému, rozváznému, poněkud zádumčivému« Husovi², přece prohlašoval s naléhavým důrazem Mistra za věčné heslo národní přítomnosti. Při tom naprosto netajil se přímý Frič úplným nedostatkem smyslu pro náboženskou náplň husitského hnutí, ba zdůrazňoval svůj liberalismus velmi důtklivě: »pravdy, jež Hus a Jeroným hlásali a pro něž trapnou smrt podstoupili, jsou nám nyní již dávno překonaným stanoviskem.« Jinými slovy: aby písničkář z bašty mohl se přihlásiti za vyznavače Husova, přebásňuje si jej ve svém zjednodušujícím způsobě na abstraktní schema, jež nemá s historickým Mistrem mnohem více společného než jméno a legendu smrti.

Pro takovou naivní přímočarost nebylo v Nerudově povaze ovšem místa. Zdá se, že Nerudovi chyběly nadobro veškeré dispoice, jež mohly jej sblížit s náboženským hnutím českým. Myšlenkově vyznával již záhy vědecký naturalismus, jehož svět jest odbožštěn; šmyslově přinesl si z rodiny i z prostředí dětských svých let spíše sklony katolické; citově stál blíže renaissančnímu požitkářství než mravnímu rigorismu reformace; snad jen důsledný, vrozený i promyšlený demokratism mohl rozněcovati v něm sympatie pro husitství. Není doloženo, že mladistvý Neruda z období »Knih veršů« by si byl uvědomoval tyto zásadní rozpory. Když psal památné vyznání »Z času za živa pohřbených«, zaujal vůči nejslavnější době národní odmítavé stanovisko z důvodu jiného, k němuž dovedl jej radikální protihistorism ze školy mladoněmeckého

myslitele Ludolfa Wienbarga: bezcenna jest minulost, která nevytvořila příznivých podmínek pro přítomnou dobu:

*»Co mám zapět! Mám pět otců slávu,
mám o slávě předků zazpívat?
o dobách, v nichž lid náš ještě uměl
pro svobodu krev svou prolívat?
Nesmím myslet na ty boje slávy,
nesmím myslet na tu velkou dobu,
svoboda, již národům jsme dali,
bídne přivedla náš národ k hrobu!«*

Leč Neruda krok za krokem upouští od tohoto krajního odporu k minulosti a k dějinám/a dospívá zvolna k názoru, jež by bylo možno s Nietzsche vymezení jakožto ocenění monumentálního významu historie: dějiny rozněcují nás, abychom se stali minulosti hodnými a abychom čestně pokračovali v tradici svých předků. Zde Neruda mladoněmecký protihistorism překonává jinou zásadou téže školy, kultem krásného veřejného činu. Již z pozdějšího dozpěvu k oné mladistvé básni programní vyslechne pozorné ucho tento nový tón; proti »naší luze zmalátnělé« staví Neruda charakterní obraz hrdinů velké minulosti a to v barvách, jež nepřipouštějí pochybnosti, že básníkovi tanuly na mysli doby husitské:

*»Ó slavná druhdy mužův mysl smělá,
jež pro myšlenku svět sám zbořit chtěla,
jež slabou ženu silou rozjařila,
že hrdinami muže obdařila
a dcery dala, jimžto doba skvělá
i krvi pobarvila bílá těla!«*

Zde ocitá se Neruda po prvé na půdě Meissnerově, z níž pak r. 1862 vyrůstá báseň »Žižkova smrt« (SS XXXII., str. 58—60) ³; se Žižkou klesá národ, jenž až k umučení se obětoval pro svobodu lidstva a nastupuje u národů zaslých stráž mrtvých; celý národ jest Sírotkem po Žižkovi; avšak v době nové, kdy dorůstá svého mužství, a kdy chystá se znovu postavit v čelo národů kráčejších za svobodou, dojistá najde Žižku nového. Spor minulostí a přítomností jest překonán, velké dějiny husitské, pojaté v duchu liberálním, jsou zárukou větší budoucnosti; básník s důvěrou může se k nim obracetí vždy, kdykoliv hledá příklad čínorodé vůle, charakterní ryzosti; Hus a Husité stávají se vzory při národní výchově.

Po desetiletí jest to nikoliv Neruda básník, nýbrž Neruda národní pedagog, kdo zabývá se studiem Husovy osobnosti a jeho významu.

Mineme-li rozmarný žertík zábavného satirika z roku 1862, kde v málo vkusné úpravě »beseňního čtení« paroduje, tuším, Höflerovo výlučně národnostní pojetí husitství,⁴ setkáváme se u Nerudy s Husovou postavou po prvé v souvislostí překvapující — ve výtvárném referátě. Souběžně s německým básnictvím, které v liberálním období opěvovalo rádo hlučné a pohnuté události z dějin za národní, společenskou a náboženskou svobodu, pokoušelo se také malířství německé o podobný cíl: v honosných, hromadných výjevech účinně spořádaných a duchaplně pointovaných zobrazovalo proslulé hrdiny zápasu o uvolnění lidstva, horujíc a povzbuzujíc tam, kde malíři romantičtí kořili a modlili se v pokoře a u vytržení. Z těchto umělců, soustředěných hlavně ve škole düsseldorfské, jest pro nás Karel Bedřich Lessing nejpamátnejší; jeho

učený a důkladný štětec vyprávěl rád na obrazech velkých rozměrů a přehledné, ač střízlivé komposice chladnými barvami o Mistru Janovi. R. 1842 vznikl »Hus před sborem kostnickým«, v padesátých letech následoval »Hus na hranici«, v šedesátých pak »Jan Hus kazatel«; poslední oba obrazy byly vystaveny v Praze a daly Nerudovi podnět do široka se rozepsati. Neruda mluvil o výtvarném umění spíše z plnosti bezprostředního dojmu a z naivního, instinktivního pochopení než z hloubky poznání odborného; jeho kritiky obrazů a soch většinou byly literárními parafraзами, nikoliv výtvarnými rozbory; do otázek obrazové stavby a světelného neb barevného ustrojení pouštěl se zřídka a to jen poznámkami letnými.

Tak přistupoval také v říjnu 1863 k Lessingovu »Janu Husovi na hranici« (Kr. Sp. VIII, str. 127—131): o koloritu a vzdušnosti obrazu zmínil se zcela stručně v závěrku referátu, kdežto hlavní zřetel obrátil k myšlenkovému pojetí postavy Husovy. Ač v celku chválí Lessingovo dílo, hlavně pro psychologický výklad obou skupin kolem hranice, přece v základní věci staví se proti německému malíři. Lessing zpodobil Husa, kterak oddán do vůle boží a naplněn tichou pokorou koná svou poslední modlitbu kleče nedaleko hranice. Neruda odmítá tohoto Husa resignovaného, trpícího, uklidněného, na jehož churavé tváři pohrává paprsek smířlivého ticha záhrobního; zdá se českému novináři, že se tu »zrcadlí opět duch německý, sahající vždy po tom, co jest nejabstraktnějšího«. Neruda, hlasatel činu, hrdinství, vůle, přál by si Husa heroického, silného hrdinu, jenž, ač oddán v soud boží, sleduje mužným zrakem celé své okolí a vyrovnává se s ním; slovem: nestačí mu Hus náboženský, nýbrž

volá po Husovi výbojném. Když po dvanácti letech na Žofíně vystaven byl Lessingův »Jan Hus kazatel«, kde vyvolil si düsseldorfský mistr jedinou postavu Mistrovu ve zjednodušené, soustředěné kompozici, soudil Neruda, že nyní dosáhl K. B. Lessing toho, co na velkém plátně berlínském mu zůstalo odepřeno: tam mučednický sen, zde tvář duševního bojovníka: »Výraz plný ducha, tvář svědčící o bohatosti myslí i srdce. Rozhodnost vůle, živá náruživost, měkký cit i nadšení až poetické, vše má svůj harmonický výraz ve tváři té. Je to obraz ze žhoucí myšlenky vyrostlý, v němž mužné přesvědčení i žár citu došly stejně plastického výrazu.« (Kr. S. VIII, str. 301).

Jan Hus, k němuž Jan Neruda takto dospívá, není individuálním výtvozem ducha básníkovy — toť onen liberální typ, který si postupem zjednodušujícím z Husa upravilo politicko-svobodomyšlné hnutí na konci 60. let; tento Hus byl oslavován na poutích do Kostnice i při odhalení desky na rodném domku husineckém; tomuto Husovi vzdával svým pádným, demagogickým, ale chvílemi frasovitým způsobem r. 1869 čest Karel Sladkovský jakožto »mučedníku přesvědčení, jakožto osvoboditeli národa svého z okovů nevolnictví duševního, jakožto jednomu z nejpřednějších a nejvznešenějších bojovníků za všeobecnou svobodu lidskou«; tohoto Husa zpopularisoval v písních i v článkách Karel Tůma.

Do tohoto mnohohlasého sboru liberálních a demokratických velebitelů Husových vpadl Neruda žurnalista nadšeným projevem v »Národních Listech« dne 24. srpna 1865 u příležitosti odhalení pomníčku Komenského v Brandýse (SS. XXVI, str. 71—74). Neruda pojímá Komenského jakožto Husova dovršo-

vatele, pod jehož rukama plamen kostnický, hrozící že lidstvo jen popálí a oslní, počal hrát a osvěcovat; obě postavy stojící na počátku a na konci naší největší doby dějinné, se doplňují: »Hus zemřel pro svobodu myšlenek a pro svobodu osobního přesvědčení; Komenský žil a trpěl pro všeobecnou osvětu, z níž se rodí rovnost a bratrství všech. Hus dal nám myšlenek vzbouření, Komenský dal nám myšlenek vítězství.« V horoucí stati, která bohatstvím smělých a původních metafor ihned prozrazuje básníka, ale při tom tone ve velikých a často nepřesných slovech tehdejšího liberálního novinářství českého, není nejmenší zmínky o tom, že a v čem Hus i Komenský jsou duchy nábožensky reformačními, i jejich národní význam příliš se ztrácí v abstraktním, svobodomyšlném všelidství. Hus přestal takto být osobností, dějinným zjevem, organickou částkou národního života a klesl na pouhé schema, ideologický pojem, heslo agitační.⁵

Nepoměrně pronikavěji a bystřeji dotkl se Neruda husovského problému, když k němu v 70. letech přistoupil v kritice literární, zabývá se Husovou postavou na jevišti, po prvé při Gerstenbergově tragédii »Jan Hus« r. 1874, po druhé v rozboru Leythäuserovy dramatické trilogie »Husitendramen« r. 1876, kde drama Husovo zahajuje cyklus. Obě scenická díla básníků bezvýznamných zrodila se z myšlenkového nadšení pro reformaci, z poctivé sympatie k národu českému, z úctyhodného studia dějinného, ale ani svobodomyšlný Karel Gerstenberg ani nábožný Max Leythäuser nebyli tvůrčími poety, natož dramatiky, třebaže hra Gerstenbergova měla na divadle v Bernu pěkný úspěch. Neruda, dobrý znalec dramatických i divadelních požadavků, podrobil ve svých blaho-

volných kritikách (K. S. VII, str. 464—468 a 494—499) oba kusy rozboru velmi zevrubnému, kde oceňoval dle ceny básnické i dle účinnosti scénické výjev za výjevem, ale při tom pokusil se řešiti svou analyso: otázku obecnější: pokud Hus a Kristus jsou vhodnými dramatickými hrdinami, při čemž přihlíží i k italské hře o Ježíšovi a Magdaleně od Felixe Goveana. Neruda rozhodně popírá, že by všelidský Spasitel i národní Mistr se hodili k zpracování dramatickému. Jsou mu oba postavami nedramaticky klidnými, povznesenými úplně nad mraky osobních vášní, ponořenými pouze do poznání myšlenkového. Oba jsou »vtělená pravda, ryzá upřímnost, nepřekonatelné uvědomění, úplné podřízení sebe pod myšlenku.« A s velmi bystrým pochopením dramatických zákonů, nikoli však v úplné shodě s našimi historickými vědomostmi o Husovi, zdůrazňuje Neruda, proč se Hus hlavně vzpírá dramatickému zpracování: nemá prý ani vývoje, ani vnitřních bojů, vystupuje prý zcela hotov a nevykazuje tudíž charakterového postupu. »Hus bojuje jen slovem, jen myšlenkou, jen učením svým a obětováním se za učení to, na divadelní drama, nemá-li se osoba hlavní stát vedlejší, jest potřebí něčeho jiného.« Jak znamenitě rozumí zde Neruda podstatě tragédie, jak málo rozumí osobností Husově! Není sporu, že figura Husova není právě dramatická; hry Tylova,⁶ Jiráskova, Voborníková, Dvořákova daly Nerudovu názoru v podstatě za pravdu, ale lze přece tvrditi apodikticky, že Husův vývoj, vnitřní boj, zrání, kolísání a zdokonalování by neobsahovaly prvků dramatických? Věříme, že velký básník je odkryje a využije jich.

Rozbor Gerstenbergovy hry jest významný také tím, že Neruda v něm zdůraznil po prvé národní prvek

v Husově osobnosti i díle: Hus jest mu »ideálem člověka Čecha, jenž po česku, cestou národní vedl přívržence své k poznání pravdy«. Při kritice truchlohry Leythäuserovy naznačil, že dramatický básník by mohl tyto prvky rozvésti jakožto plodné politické motivy, jimiž by vnikl do nedramatické, epické látky husovské hyb a vzruch — přece však varuje, aby tento živel národní nezatlačil snad příliš do pozadí všeobecnou, mravní, lidskou podstatu Husova zjevu a významu. Ani v kuse Gerstenbergově ani v »dramatizované elegii« Leythäuserově není však těchto politicko-národních zřetelů. —

Hlučnou fanfárou svobodomyslného nadšení pro všelidský význam naší reformace zahajuje Neruda r. 1871 cestopisný obrázek z Husince, který vložil do volné řady svých jihočeských »eklog« většinou rozmarné a vyrovnané nálady (S. S. VII, str. 253—256); ale do břeškných tónů husitské tirády zaléhá ihned pláč elegických houslí. Povzneseně a hrdě sestupuje Neruda od šumavských výšin k »českému Betlému« a rozhlížeje se po krajině, deklamuje u vytržení: »Odtud vylitla hvězda k nebesům, ozářila celou oblohu, její lesk zachvěl světem — zastírejte celé nebe rouchem lží, kdykoliv vichr dějín je odestře, hvězda české slávy třpytí se tam a zářítí bude již pro věčnost!« Zase po způsobu svého přítele Karla Sladkovského velebí průkopnický čin Husův liberálními hesly, znovu, jako před pěti lety v Brandýse, řadí k Husovi Komenského. Takto překračuje práh rodné světničky Husovy, — a její nedůstojná bída a zanedbanost zraňuje jej až v hlubinách srdce, jako již před desetiletími se cítil zahanben František Turinský, jeden z prvních básnických poutníků na tomto posvátném místě. Bo-

lest svou nad znesvěcením památného místa a nad obecnou nevšímavostí k němu vyjadřuje Neruda dvojmo. V úvodu feuilletonu — jsou to slova těžkého patosu: »jsem synem mučednického, chudého, milého toho národa, a bolest zaráží se v prsa jako rozžhavený nůž, ostrá, nevýslovně palčivá.« Mohutněji však působí úsečný a hutný závěr »eklogy«, nad níž rozestřen jest smutek pozdní Nerudovy básně »Ve lví stopě«: »Za chvíli již sedíme ve svém povoze a ujíždíme k našim staroslavným

Prachaticům. Na dřevěném mostě loučí se s námi ještě socha svatého Jana z Nepomuku. Již jsme vyjeli na silnici. Sedíme mlčky, a nikdo nemá odvahy, aby se ohlédl k Husinci zpět.« —

Neruda básník však ani za nového svého tvůrčího omlazení nepřiblížil se k osobě Husově a k naší náboženské reformaci. Možno dokonce říci, že odstoupil od jejího nazírání co nejdále. V »Písniích kosmických« vítězí jeho nenáboženský titanism založený na poznání přírodovědeckém: renaissance, nikoliv reformace, pohanství opojené zemí a vesmírem, nikoliv přísné křesťanství obrácené k věčnému spasení, estetická rozkoš z bytí, nikoliv mravní zákon transcendentní docházejí tu výrazu. »Ballady a romance« jsou dokonce dětmi katolické tradice, katolické sensibility, katolického primitivismu: Bůh, s nímž důvěrně a radostně básník hovoří, prošel mediem církevně lidových legend a katolicky chrámového umění . . . jest to Bůh zlidštělý, zdětštělý, zdrobnělý, bez onoho mravního patosu, jímž svou představu božství prosytila reformace. Pouze v »Romanci italské« hledá Neruda svého Boha a Ježíše mimo církev a proti ní, ale jak poznává svého »mistra ctného«? Čistě liberalisticky a revo-

lučně: »podle lidstva reků kolem něho, praporu dle nad ním červeného.«

Poslední básnické slovo Nerudovo »Zpěvy páteční« navazují přímo tam, kde přestala mladistvá lyrika politická »Knihy veršů«, avšak na její skeptické zápory odpovídá Neruda na prahu hrobu nadějnými klady. Kdežto druhdy vinil náš zápas za všelidskou svobodu, že bídě přivedla národ k hrobu, volá nyní naopak: »ta myšlenka, která nás ve hrob smetla, zas k slávě vznese nás!« Meissnerovská idea, že národ náš obětoval se za lidstvo celé, jež pronikala básní »Ve východní záři«, nabyla nyní nezapomenutelného výrazu v tklivém messianismu zádumčivé skladby »V zemi kalichu«: jen v zemi trpké, jižto »tvrdý kámen hor jako kalichem by kol dokola vroubí« mohla vzniknouti truchle krásná báj, že »pán Kristus denně sebe znovu obětuje«. Smíme, jak děje se pravidelně, pokládati tuto báseň za projev Nerudova uvědomělého pochopení reformace husitské, kališnictví táborského? Pochybuji o tom. Messiášské češství Nerudovo, k němuž vyspěl z všelidského liberalismu, mohlo by stejným právem býti pojímáno jako příklona k mystice katolické, jakou shledáváme na př. u polských básníků. Kdesi hluboko, na dně bytosti dříme u Nerudy instinktivní příchyllost k naší náboženské minulosti, nikde se nestává však rozhodným, uvědomělým přesvědčením. Mimoděk kmitne se ve chvíli, kdy Neruda chce charakterisovati povahu českého lidu, husovský rys:

*»Dnes jasný učitel, jenž lidstvo k nebi zvedá —
a zítra mučedník zas luze ve psi daný.«*

Mimoděk v památném lyrickém reliéfu »Ve lví

stopě« duní pod neurčitými tóny hymnu o národní velikosti akordy husitského chorálu, který zaznívá i z básně »Jen dál!«

Pro Nerudu básníka nebyl Hus nikdy naléhavým problémem osobním. Kdežto Neruda-národní vychovatel nepřestával k Mistru Janovi obracet pohledů a připomínati jej Čechům jako mravní příklad v duchu historie monumentální, nezastavil se u něho Neruda poeta. Jest však vzácným dokladem intenzity husitské myšlenky, že maně i u ducha tak různorodého jako byl Neruda prorazil občas tradiční vrstvy katolického citění a myšlenkového liberalismu. Nebylo to v Čechách po prvé: se zjevem obdobným setkáváme se u Nerudova učitele a miláčka, Karla Havlíčka Borovského.

(1915.)

HAVLÍČKOVA KRITICKÁ

MEZI HRA

Nevelký svazček řídkého tisku obsáhne snadno celou dvojroční žeň Havlíčka kritika. Pevná a pružná ruka šestadvacetiletého bouřliváka odtrhla se navždy od této slibné úrody hutného, ač dotud jen dopola vyzrálého žitného zrní a bodavě osinatých ječných klasů, jakmile plnost a vážnost času povolaly jej k veřejnému boji. Karel Havlíček opustil s lehkým srdcem a bez nejmenší vnitřní námitky kritiku, sotva pocínil, že novinářství a politika nabízejí závažnější i důsažnější místo jeho schopnosti soudčí a vůdčí. Ani pak, když černá vlna reakčního soumraku srazila jej nadobro s čestné a vzdorné výspy národního žurnalisty, nevrátil se Havlíček mezi knihy a před pulť literárního soudce; odcizil se navždy slovesné kritice.

Havlíček nenalézal nikdy svého duševního domova v oblasti knižní, kudy jen procházel s nedočkavým chvatem, touže dospěti blíže k životu a k akci. Stačí pročísti jeho obsáhlou a otevřenou korespondenci, kde v střízlivé a jadrné věcnosti vyčerpává celý obsah svých rozvětvených zájmů, aby vysvitlo, jak Havlíčkovi na knihách a na literátech vlastně pramálo záleží: šlehne po nich někdy letmo bičíkem svého posměchu, avšak nekaracterisuje jich, ani se s nimi kriticky nevypořádává — pravý to protiklad Čelakovského, jinak Havlíčkovi nezcela různorodého ducha, jenž v přátelských dopisech nemilosrdně a při tom s napiatým zaujetím účtuje s veškerou slovesností papírové své doby.

I tenkrát, když Havlíček po prvé prožíval prudký

přerod duchovní své bytosti, za převratného pobytu moskevského, projevil velmi určitě základní nedostatek polarity literární. Zamíloval si Gogola, ovšem spíše jako bezprostředního zpodobovatele kypivé reality ruské než jako umělce, avšak, sveden brýlemi slavjanofilského mámení Ševyrevova a Pogodinova nedocenil, ba ukvapeně snížil celou poesii petrohradskou s Puškinem a Lermontovem v čele, ano přehlédl v samostačném daltonismu i onu osobnost, v níž se právě tehdy nejdokonaleji ztělesňovala literární myšlenka nové Rusi, kritika a myslitele Bělinského. Zajímaje se dychtivě o ruského člověka v jeho zvykové barvitosti a národopisné živosti, nepopřál si času, aby studoval také ruského spisovatele a zvláště kritiku na Rusi — a když vrátil se domů do Čech, bylo nejinak.

Proto kritické dvouletí Havlíčkovo zůstalo pouhou mezihrou v jeho životě. Neupadejme však do Havlíčkovy chyby: nepodceňujme tohoto intermezza! Stručně nahozené jeho věty mají křepkou vervu kypivého rozmaru, v němž šumí a vzpíná se bezstarostná svévole nevybité a marnotratné mladosti, a když v úderech některých fortissim náhle a útočně se ozve ocelově znějící mužnost procítajícího hrdiny, naslouchejme pozorně a tušivě do budoucna . . . rány meče, jenž se tu teprv kuje a zkouší, budou záhy rozvedeny v symfonii očistné bouře odvahy a síly. A přece zase vítězí v kritické mezihře Havlíčkově jaré a zvonivé capriccio.

*

Opuštiv příliš záhy a příliš mlád činnost slovesného soudce, Havlíček nemohl zůstaviti toho, co by bylo lze nazvati kritickým *dilem*. Máme od něho pouze

několik referátů, které jsou improvizovány, avšak nedomyšleny a nerozvedeny; musíme se z jeho pera spokojiti nečetnými náběhy ke skutečné soustavné formulaci; najdeme bystré jiskérky jeho polemického ducha a jeho kritického nadání v drobné a všední tříšti redakčních poznámek, nahodilých invektiv a podrážděných replik. Kletbou — ale zároveň inspirací — této kritiky jest její příležitostnost. Denní náhoda dodávala arcif zcela libovolně recensentovi »České Včely« knihy, časopisy, někdy i divadelní představení k posudku a k rozboru. Havlíček však pracoval o svých kritických člancích sám metodou příležitostnou: oddav se chvilkové náladě a okamžitému rozmaru, napsal nejednu stať přes noc; jindy však odložil na týdny, na měsíce rozepsanou úvahu, aby se k ní vrátil, odcizen tématu a zbaven inspirace; proto leckterý z Havlíčkových referátů působí nastavovaně a zlomkovitě.

Havlíčková kritická Musa jmenovala se *Chvile* a popřávala mu pouze krátkých objetí. Jako v celém jeho životním díle, jeví se také zde zřetelný sklon k soustředěné drobné práci, která jen zřídka řadí krátké články jakožto organické členy v jednotný řetězec: nikoliv kritický myslitel, nýbrž kritický žurnalista mluví tu k nám. Jsa neodolatelný tam, kde v nejstručnějším rámci, řečí hutnou a argumentací spádlnou vyjádří útočný svůj soud, Havlíček nedovede se v delších statích ubrániti, aby mu nedošel dech. Proto pověděl své nejříznější úsudky o spisovatelích a své nejpronikavější glosy k české vlastenecké romantice ne snad ve formě kritického referátu, nýbrž ve dvou, čtyřech řádcích epigramu: na této úzké stezičce mezi dvěma hlohovými keři líbá se s Mu-

sou svou nejšťastnější a nejdravěji.

Potom pouští úzdu i své jízlivé zlomyslnosti, kterou v kritikách vlastních snažil se ovládnouti. Neodsuzuje pouze, nýbrž hned karikuje; neútočí toliko na dílo, ale i na osobnost jeho spisovatele; vyjímá z plnosti auktorova zjevu jediný rys a to nejubožejší či nejpitvornější. Nechce viděti celého Achilla, — spokojil se ovšem často také levnější půtkou s pouhými literárními Thersity — nýbrž míří jen a jen na jeho patu — a nechybuje se jí nikdy. Havlíčkova satira literární, jež vysvobodila naše panenské písemnictví z dosavadní zdrženlivé anonymnosti a ohleduplné typičnosti Langrovy a Koubkovy, stojí nepopřeně nad jeho kritickou praxí: má-li zde úctyhodné občanské ctnosti Boernovy, přibližuje se tam rozpustilé geniálnosti Heinově.

Příležitostná nahodilost, která řídila kritickou praxí Havlíčkovu, zavinila, že Havlíček změřil dostřel svého soudu pouze na průměrných a prostředních dílech epigonských. Ni jedenkrát nebylo mu přáno vyrovnati se s velkým tvůrčím činem básnickým neb myslitelským. V té věci dostalo se mu nevděčnějšího údělu než kritikovi jeho rodu, Ludvíku Boernovi; ten vyplýval sice svůj soud i svůj hněv v zápase s Claurenem a Houwaldem, ale přece směl střetnouti se kriticky nejednou se samým Goethem. Leč kdo byli předmětem Havlíčkových rozborů a útoků? Tři odvození dědici české sentimentální romantiky, Tyl, Vocel a Kapper; dva čeští nohsledové německé filosofie ještě před plnou krystalisací svého myšlení a své povahy, Augustin Smetana a František Čupr; chlební pisálkové Jakub Malý et hoc genus omne. S jediným velkým básníkem zkřížily se Havlíčkovy kritické cesty: s bás-

nikem srdce, života i slohu, s Boženou Němcovou. Než, i o ní psal Havlíček před vlastním rozpu­kem jejího umění. A proto má kritika Havlíčkova namnoze povahu negativní.

*

Karel Havlíček patřil celou bytostí k paradoxnímu rodu těch rozkošných a neodolatelných lidí, kteří provádějí vše, čehokoliv se, třeba na okamžik dotknou, s hlubokou a opravdovou vážností a přece stále hrají s srší rozmarem, žertem, veselím.

I do svých recensí naseř štědrú rukou plno zlo­myslných vtípů a přístřených prostořekostí, že by povrchní a pedantický čtenář mohl pochybovatí o jeho opravdovosti a rozvaze. A nastojte, jest právě Havlíčkoví kritika velmi závažnou funkcí kulturního svědomí a naprosto nezbytným činitelem v literatuře!

Starovlastenečtí jeho současníci, hudoucí neunavně v »Květech« vzájemně uználoú a zdvořilou chválu, pokládali kritiku za jakousi pomůcku blahovolného společenského mravu a pěstovali to, co Havlíček jízlivě a trefně přezval »kritikou omaštěnou«. Ti, kdož v Havlíčkově době přenášeli literární rozbor do bezpečnější oblasti genetického výkladu a evropské souvislosti, zdržovali se rádi rozhodného a závazného soudu a ukrývali pohodlnou bojácnost svých povah za hradby literární učenosti a výmluvných paralel: V. B. Nebeský byl mezi nimi jemně odstíněným badatelem, K. Sabina oslnivě duchaplným diletantem. Havlíček řadil však kritiku jinam: ctil v ní projev karakternosti, přířkl jí poslání národně literární hygieniky, obvěnil jí všemi částmi zbroje Palladiny, štítem bezohlednosti, přílbicí

mravní jistoty, kopím povahového vítězství; hle, pravá dcera Diova!

Máme od Havlíčka sotva nápovědi o metodě jeho kritiky, za to pro jeho prudkou lásku a nepodvratnou úctu ke kritice jest jeho autentických svědectví a projevů celá řada. »Kapitola o kritice« dala by se z valné části nazvatí apologií, ale též apotheosou kritického umění; slavný rozbor »Posledního Čecha« zahajuje výzva k čestnému a útočnému criticismu; s dvornou něhou psaný referát o pohádkách Boženy Němcové se rovněž neobešel bez vstupní obrany kritického poslání. Před Josefem Durdíkem, jenž se stejnou přesvědčeností, avšak s vyšším stupněm dogmatičnosti soudil a mluvil o sociální hodnotě kritiky, nezastal se v Čechách nikdo tak rozhodně desáté Musy jako Havlíček. Činíval to někdy apodiktickými soudy, jindy důraznou argumentací, nejmocněji však vyzněla jeho chvála kritiky, když připíala si křídla vzrušeného výlevu. V replice Tylovi oslovuje svého citlivého a rozbolestněného soka ironickými a přece horoucými slovy:

»Kritika ta je Vaše nejvěrnější přítelkyně, Vaše milenka, s Vámi nejupřímněji smýšlí, ta při Vás setrvá až do konce, neopustí Vás, kdyby Vás i celé čtenářstvo opustilo, kdyby Vaše spisy již žádný nechtěl čísti, ona je bude čísti, jednou dvakrát, s olůvkem v ruce, s zářícím se okem mateřské lásky. Vy věčně její, ona věčně Vaše, Vy oba svoji věčně, věčně, na mnohá léta, do skonání světa!«

Věty, myšlené jako sarkastická hrozba vržená v polemice, čtou se dnes jako vyznání víry kritikovy. Polemický temperament, jímž Havlíček byl od hlavy k patě, nemohl nenaléztí v kritice nejvlastnější formy výrazové, avšak hrdina charakterní opravdovosti nedo-

vedl jí nepřenesl do mravní sféry vnitřních nutností. Zní to snad paradoxně: a přece — na těchto zlomcích a náběžích kmitá se záblesk kritické geniality.

*

Zdá se, že vrstevníci Havlíčkovi cosi takového vy-
tušili hned po přečtení výbojné recenze Tylova »Po-
sledního Čecha« v červencové »České Včele« roku 1845,
kde Havlíček dobyl si v prudkém a hlučném klání svých
ostruh kritických; rozhodný souhlas a rozhodnější je-
ště nesouhlas, jež se ozvaly v zápětí tohoto rozboru,
svědčí o tom dosti výmluvně.

»Poslední Čech« Tylův není sám o sobě mnohem
více než plytký zábavný románek z chvatné ruky
obratného řemeslníka: chatrnou a zborcenou stavbu
ve zvládnutém slohu romantického zastírají květ-
naté úponky vlasteneckého horování a řečňování v
onom nesnesitelném přesládlém eufuismu, který brání
pravému muži, aby tuto rozbředlou knihu přečetl až
do konce; teprve Karolina Světlá dovedla z podobných
námětů a v příbuzném rámci vytvořiti básnická díla
vyššího stupně a psychologického zájmu.

Avšak Havlíček neviděl v »Posledním Čechu«, který
jej hned usazenou elegičností svého názvu podráždil,
pouze jednu z tuctových prací epigonského Tyla. Kniha
— a v tom již hlásí se lví spár Havlíčkovy kritiky —
byla mu znakem, byla mu symptomem. A jako na cho-
robný příznak vlastenecké literatury a vlastenecké
společnosti vrhl se na ni mladý a bezpečný diagnostik.

Kritika »Posledního Čecha« jest při vši nesoustavnosti
a při vesměs improvisačním postupu skvělá; co chvíli
jejími odstavci, plnými rozmarného humoru.

šlehne blýskavice geniálnosti. Havlíček žádá sice důrazně novost a původní invenci námětu, ale brzy od látkových hledisk sestupuje hloub. Chce organickou jednotu stavby; nepromíjí, jestliže spisovatel opouští meze, jež si byl sám vytknul; pronásleduje jej bez milosrdí pro neústrojné přídavky, zbytečné vsuvky a prázdné nálepky. I později, kdykoliv posuzoval básnické dílo, jež bylo složitěji stavěno, tázal se Havlíček především, zda jest stavěno zákonně a důsledně — správně kritika měřila tu umělecký výtvar na jeho stilové organisaci.

Jakoby mimoděk formuloval Havlíček hned v první recenzi několik osvícených zásad svého literárního soudu. Jak osvobodivě působí úsečně pronesený protest proti nedbalé a libovolné nedůslednosti a nepřirozenosti obrazů a tropů, čímž hřešil nejen Tyl, ale celá jeho škola: a zase ozývá se požadavek ústrojného růstu, klidné původnosti! Kolik duševní zralosti a mravního zdraví prozrazuje letmá poznámka, již Havlíček zaútočil na pošetilého a nechutného hrdinu Tylova Pedrazziho-Petráčka: »K humoru by nedostávalo se jen trochu velkodušnosti a srdečnosti!« Tu promluvil Gogolův žák, či spíše duševní syn, jenž by asi ještě dnes se neuspokojeně odvrátil od českého humoru!

Mohlo by se zdátí, že Havlíčkova kritika jest celým založením čistě mužského temperamentu. Že v díle slovesném zdůrazňuje toliko rysy konstruktivní na úkor žívlů dekoračních. Že rozumí linii, nikoliv však barvě, že jest práva povaze a rozumu, nikoliv srdci, že chápe sílu, nikdy však něhu. Nelze toho tvrdit bez výhrady. Slova, jimiž Havlíček ocenil milostné ovzduší báchorek Boženy Němcové, věty, kterými snad i přecenil serafin-

ské schema Vocelovy hrdinky Ludmily, ano apotheosa lásky při téže příležitosti, dokazují, že ani druhá polarita nebyla Havlíčku-kritikovi zcela odepřena. Vždyť i v životě byl to muž, který v bojích vůle a rozumu nepozbyl ničeho z povahové a citové vroucnosti.

*

A přece historický význam Havlíčkovy kritiky spočívá mnohem méně v tom, co tvrdila, než v tom, co popírala: tento slovesný soudce zastával řídčeji úlohu obhájce než posláni žalobce.

Havlíčkovy nejprudčeji a nejjistěji mířené rány plály citění a umění romantickému. V Tylovi pronásledoval romantického sentimentalika, jenž si hová v citech a pomyslech daných již pouhou konvencí a rozvodněným způsobem epigonským; že byl Tyl nejenom obětí, ale i svědkem vkusu svého čtenářstva, vypadla Havlíčkova recenze tak krutě a nelítostně. Druhý protirromantický úder Havlíčkův směřoval a plnou vahou dopadl na zdumčivou hlavu lyrika Siegfrieda Kappera, vůči němuž neznal kritik ani míry ani spravedlnosti: tak se mu přičila romantická elegičnost obrácená do minulosti a do dálky a vyhýbající se v citlivkovitém narcisismu všem drsným skutečnostem života. Ani v líbivém vyprávěči »Posledního Čecha«, ani v zachmuřeném básníku »Českých listů« nešlo Havlíčkovi o romantické osobnosti, nýbrž o romantické typy, které nadto rozsuzovala jeho kritika se stanoviska národní otázky české; společenská hygiena zatlačila svými zřeteli čistě estetické hodnocení.

Nuže, co postavil Havlíček proti životnímu ideálu romantickému, proti kultu citu, proti náboženství

samolibého já? Na to odpovídá sám v rozboru Voce-
lova »Labyrintu slávy«, jestliže jako »zdravou, pruž-
nou filosofií« se vším důrazem velebí »cit mužsko-
občanský«, který byl předem rozhodně a určitě odlišil
od veškerého humanitního kvietismu. Krásný čin zro-
zený z vědomí solidarity stojí mezi Havlíčkovými hod-
notami nejvýše — a umění buď cestou k němu! Proto
Havlíček jest zastáncem poesie tendenční, ba i didak-
tické, v které vidí jen mravní a společenské klady.

Pokládal-li romantickou sobeckou citovost za ne-
bezpečný svod od cesty ke krásnému, hromadnému
činu, neobával se o nic méně abstraktní spekulace ro-
mantické, ztrácející se v oblacích pojmů i v dýmu slov
a opouštějící pevnou zemi. Německá filosofie ať Heg-
lova či Herbartova byla mu školáckým mudrctvím,
proti němuž osvětářsky stavěl svůj »zdravý rozum«;
Augustin Smetana stejně jako František Čupr zdáli se
mu lehkomyšlnými lovci prázdných formulí a neži-
vých představ. Osvícenský pozitivism Havlíčkův čelí
netoliko proti metafysice, nýbrž proti spekulaci vůbec;
podezírá nejen závratné bloudění abstraktní myšlenky,
ale i každý její vzlet; ctí ideu pouze jako vůdkyni
k životu praktickému.

Ještě z Brixenu, v srpnu roku 1852, napsal zralý a
zocelený Havlíček Palackému příznačná slova sebe-
charakteristiky: »Každý dobrý belletristický plod vy-
chází z klidné a pokojné mysli.« Lze stručněji a pád-
něji vymeziti inspiraci protiromantickou?

*

Avšak Havlíčkova kritika hlásí se ještě něčím jiným
zcela důtklivě do tábora protiromantického. Dva ostře

ohraničené typy kritiky vracejí se stále v slovesných dějinách. Jedni kritikové hledají vždy pevná, trvalá pravidla, jimž se má podříditi kypivá plnost básnického tvoření; j když tvrdí, že své principy vyvodili z umělecké empirie, pokládají je přece za cosi hotového, neměnného, závazného, čím se musí řídit také tvorba příští. Věří netoliko v objektivnost svých dojmů, ale i v obecnou platnost estetických soudů . . . jsou to *dogmatikové*. Duševním jejich domovem jsou století racionalistická, vkus jejich přiklání se ke klasičnosti, převahu mezi nimi mají Francouzi neb alespoň rozhodní žáci kultury francouzské: Boileau, Lessing, La Harpe. Druzí kritikové táží se především po dějinných podmínkách, z nichž výtvar básnický vznikl; zákony vývoje a determinace, které čerpají z pokorného a trpělivého poznání nepřetržitého kulturního dějství, jeví se jim jako cosi věčně živého a měnného . . . jsou to *historičti relativisté*. Hlásí se za syny romantiky a pyšní se jejich tušivou zvědavostí a zjištěnou sensibilitou; mezi jejich duševními předky jsou germánští duchové: Herder, paní ze Staelů, bratři Schleglové.

Havlíček jest rozhodný příslušník prvního typu: nevzhlížel nadarmo k Lessingovi jako ke svrchované auctoritě kritické. V zásadní »Kapitole o kritice« prohlásil se pro obecnost a objektivitu krasovědných soudů; vymezil číře dogmaticky svobodu v umění, jakožto »veliké, neskončené množství rozličných pravidel«; přiřkl kritikovi úkol bdíti nad pravidly těmito. Stál rozhodně blíže Dobrovskému a Čelakovskému, jejichž soudy byly apriorní a normalisující, než mladší skupině kritické, zastoupené Sabinou a Nebeským, kteří po cestách bratří Schleglův hledali podmínky, za kterých vzniká z plnosti kultury básnický čin.

V době, kdy u nás — a v neposlední řadě jeho vlastním působením — skomíral romantický ideál, postavil se Havlíček literárně na stanovisko *předromantické*. Obdivovatel Lessingův a žák Voltairův vrátil se v kritice k hodnotám XVIII. věku. Případ jeho jest paradoxní, není však ojedinělý: opakuje se jím kulturní drama Ludvíka Boerna.

*

Kapitola »Boerne a Havlíček« musí býti teprve napsána, nestačí však, aby se školskou pílí byly tam sneseny motivické ohlasy a slohové paralely, mezi nimiž zatýkací výjev z »Tyrolských elegií« překvapuje a uchvacuje nejvíce.

Oba střízliví myslitelé a jasní stilisté, Ludvík Boerne i Karel Havlíček, pokládali se sami za žáky Lessingovy, ale literatura, jež byla učenému tvůrci »Laokoonta« životním osudem, znamenala pro oba jeho dědice zprvu záminku, pak prostředek, posléze příležitost. Dokud německý filistr v restaurační době hledal velikost jen v divadle, akci pouze na prknech, plnost života jenom v podání scenickém, byl Boerne vášnivým a bezohledným kritikem dramaturgickým. A stejně Havlíček prováděl kritiku slovesnou ve stísněném období předbřeznovém, kdy směli jeho rodáci nalézati výraz svého češství jediné u povídkářů a lyríků. Odmítavá a prudká zápornost Boernovy i Havlíčkovy kritiky není než výrazem palčivé bolesti z maloduché doby a pokusem osvobození se z její nečinné a sentimentální kletby. Jakmile jen vzešel první úsvit nového, svobodnějšího, občanstějšího věku, odhodil Boerne kukátko divadelního referenta a Havlíček ostře

přířiznutý brk slovesného zpravodaje, a vrhli se do politiky, do veřejné výchovy národního mínění, aby, jak jen možno, ztělesňovali právě *krásný čin*.

Oba přeskočili v karakterním anachronismu celý vývoj, jenž je dělil od osvícenství a vrátili se k hodnotám XVIII. věku: k praktickému utilitářství a k výchovné tendenci, k důsledné vládě zdravého rozumu a ke kultu živlů uvědomělých i účelných v poesii, k chvále mužně vyrovnaného zdraví a karakterní kázně. V začátcích svých souvisel jak napodobitel Jean Paulova citově rozechvělého slohu tak drsný virtuos v ohlasech lidové písně s romantikou; za útočného působení kritického postavili se oba na rozhodné stanovisko protiromantické; v hloubi duší však patřili ke kultuře předromantické. V Boernovi i v Havlíčkovi ožilo naposled před rokem 1848 západoevropské osvícenství, arcíř pomířeno s liberalismem nové společnosti občanské.

Co však dělilo Havlíčka od Boerna, byla různorodost jejich založení a mravního nadání. Boerne zůstal vždy povahou problematickou, podlamovanou vnitřními rozpory: byl ve všem všudy židem a přece nám odřízl se od své rasy a její tradice; miloval horoucně německý národ a přece cítil sám, že jeho temperament, jeho sloh, jeho vtip jsou bližší Francii než Německu; hlásal stále solidaritu a soudržnost všech a hynul v smutné samotě chladného vyhnanství. Havlíček byl karater z jednoho kusu ocele bez kazů a puklín, sám v sobě jist, záhy vyzrálý a dospělý, vždy vědom cíle, ale zároveň bezpečen resonancí, neoblomný v činu a silný v utrpení. Jan Neruda nazval Havlíčka krásně »věčným mužem«, a národ vidí v něm především *novověké ztělesnění hrdiny*.

Havlíčkoví, který tvoří sám bohatýrskou kapitolu našich dějin moderních, nebude snad příliš ublíženo, zapomene-li se na jeho krátkou kritickou mezihru, jež v celkové perspektivě historické poněkud mizí. Ten však, kdo důvěrně pochopil smysl a mravní cíl Havlíčkovy osobnosti, nechtěl by ani tohoto intermezza pohřešovatí v životním jeho dramate: právě zde skrývají se prakořeny další akce Havlíčkovy.

Také Havlíček politik a novinář byl prudký a bezohledný protiromantik. Rakousko za předbřeznové reakce a za porevolučního absolutismu, jež Havlíček potíral krok za krokem, omamovalo se v tíživém, ba hořečném svém spánku romantickými sny. Nahražovalo si skutečný život vůle a činu malátným a konvenčním kultem rekonvalescentské citovosti; ježto mu byla úředně zakázána co nejpřísněji přítomnost a realita, konejšilo se záдумčivou elegičností; neodvažujíc se přímého pohledu na věci, kouzlilo si neorganické obrazy a žilo z vyumělkovaných tropů. Co v Čechách Tyl, Vocel, Kapper podávali v malém měřítku, to bylo náplní netoliko vídeňské poesie s Grillparzerem v čele. nýbrž i Vídně samé

Havlíčkovu zásadní odmítnutí nečinného a odtazitého kvietismu v kterém si literárním posudku bylo říznou odpovědí na monotonní radu reakčních vlád v Rakousku, jimiž vychovávali všechny národy a stavy: »klid jest přední povinností občanskou« . . . do vody mrtvé a hnijící vržen byl kámen, kolem něhož šířily se vždy širší a zdravější kruhy. A Havlíček sám, stoje na břehu, neustával bouřiti stojatou vodu.

Tehdy však nebyl již kritikem slovesným. Ruka ztu-

žená v útoku na literáty a pisálky, odvážíla se těžšího a závažnějšího boje. Zápas ten posud není dobojován, ale bijeme se v něm statečněji a nadějněji, víme-li, že douglasovské srdce Havlíčkovo nás provází.¹

(1915)

DOJMY A MEDITACE

NAD LYRIKOU HEYDUKOVOU

Mezi Nerudovými zimními motivy, kde tvrdou a pevnou rukou váží Samota a Nemoc girlandy z černých macešek, a kde se zkamenělým úsměvem Zima a Smrt víjí bílé kytice z narcisků, kvílí v trojím lyrickém výkřiku bolestné poznání o rozdílu mezi písňovým výtryskem kypivého mladého srdce a mezi unavenou melodií starcovou. Nejkratší a nejméně stilisovaná z těchto tří básní volá přímo k osudu, aby ušetřil pěvce kletby stárnutí: není, praví resignovaný padesátník, smutnějšího vědomí, než musí-li čísti básník z útrpného pohledu svých posluchačů, že ztrácí hlas a že navždy pozbyl štěstí resonance.

Podobá se, že na Nerudově pokolení byla příliš vrchovatě naplněna tato prosba, temenící z trpkého odevzdání churavcova a z nelitostné, ba nespravedlivé obžaloby přísného autokritika. Melodický básník temných nocí a jasného soucitu, Rudolf Mayer, odešel před vlastním rozpukem svého bohatého i jemného nadání. Prudký Václav Šolc, v jehož nevelké knížce jest nashromážděno tolik mladého mistrovství, zmařil sám svůj vývoj právě tehdy, kdy nesl se za novými možnostmi české lyriky i epiky. Několik kroků před dubovým prahem zralé mužnosti umírají také Gustav Pfleger a Vítězslav Hálek, a právě na nejlepších kusech knihy »V přírodě«, na řadě Hálkových povídek i na »Paní fabrikantové« lze změřiti dosah předčasného jich odchodu: čím mohli se oba státi našemu umění, až by byli zcela ovládli kázní skutečnosti i formy mlhu

citovostí a neurovnanou improvisací! A Jan Neruda sám? Dostalo se mu sice složité a vzestupné cesty vývoje — nebyla to však dojísta ona »cesta dlouhá, dlouhá«, o níž mluví osmý motiv zimní. Vzdálil se značně od mladistvého svého východiska, ale poslední jeho díla slibují přece postup další: nikdo z nás nedovede oželetí, že »Zpěvy páteční« zůstaly zlomkem tak skrovným a leckdo mezi námi zatoužil po pátém cyklu »Prostých motivů«, v němž přes propasti zastřené parami záporného pesimismu by zklenula pravá Nerudovská moudrost a dobrota lyrické mosty kladu a víry.

Jediný básník této generace byl vyňat z krutého pravidla předčasného odchodu — Adolf Heyduk. Směl vypětí vše, co život dává: citový vzruch mladosti, mírnou a slunnou pohodu mužných roků i křehnoucí melancholii stáří. Směl změřiti plnost svého osudu dvěma způsoby, jichž zřídka jest popřáno užítí jednomu a témuž člověku, v samé intenzitě prožitku i z moudrého odstupu let. Směl vydati v písních celou svou duši a nastlati několika pokolením na cestu růžových a bílých lístků se stále kvetoucího šípkového keře své lyriky. Ale úděl jeho pozeňnaného stáří znamená více než ctíhodnou řadu roků a desetiletí. Adolf Heyduk našel svou osobitou strunu a svou životní melodii poměrně pozdě: mezi čtyřicítkou a padesátkou byl rozhodně větším básníkem než na prahu svých třicátých let, a ještě v lyrice šedesátiletého poety ozývá se velmi často jiskrná svěžest junáckého vztahu k životu. Ani ztráty přátel a dětí, jež z něho na čas učinily elegika, ani změny vkusů a směrů, které porušily leckdy rovnováhu jeho klidného primitivismu, nedovedly Heyduka přinutiti, aby sestaral. Zachoval si mladost smyslů a svěžest postřehu tím, že se vždy znovu vracel do přírody, kde

není stárnutí a kde nelze počítati roků, a tam nad zurčícím zdrojem pod rozkvetlou kalinou vždy byl hotov odhoditi raneček kultury, pod níž se šíje umdleně a stařecky shýbá. Rozběhl se pak bez tlumoku, bez hole, jako dítě kvetoucí lučinou a po okraji hájů, a zavýskl jako pták; což jemu do toho, že se nadobro minul kamenité a obtížné cesty vývoje, která žádá po každém poutníku, aby kráčel klidně a odříkavě za pevným cílem, nakláněje se trpělivě pod břemenem kulturního poznání?

A přece, ušel Adolf Heyduk nadobro osudu, jež přiřkl Jan Neruda v jasnovidné své misantropii sestárlému básníkovi? Bylo mu až do konce nasloucháno s pozorností, a mohl se i v pozdní své poesii těšiti z ozvuku, jakého se dostalo dvěma či třem knihám jeho nejšťastnějších let? Nevycítili snad ti, kdož mu provždy zůstali věrni, z nejednoho jeho díla únavu hlasu, jednotvárnost melodie, opakování motivů? Obklopovala jej i v době, kdy úhrnně účtoval se svou životní prací, táž obec přátel, která jásala, když udeřil v »Cymbál a husle«, když trhal »Hořec a srdečník«, když vyprávěl báchorku o »Dědově odkazu«? Zdá se, že Heyduk by k této řadě bolestných otázek nemohl odpovéděti než záдумčivými verši největšího mezi osmdesátiletými poety:

*»V dav cizí řinou se mých žalů zdroje
i potlesk jeho v hrud' mi sypá žel,
ti, kterým druhdy zpěv můj býval milý,
ti, jsou-li živi, v svět se rozptýlili.*

— — — — —
*Co zovu svým, to zřím jak v dálce stinné,
co zmizelo, mně skutečnosti kyne.«*

V prvních knihách básní z padesátých a šedesátých let stojí Heyduk blíže pokolení svých současníků než sobě samému; nenašel se ještě. Chvillemi zaútočí přímo na sluch povědomá kadence milostného popěvku Hálkova neb drsný akord Nerudových hřbitovních motivů zaostřených sociálně; mezi roztouženou erotiku plnou citových i výrazových nadsázek zalehnou ony temné a hluboké tóny nedůvěry a smutku, jaké adresoval tehdy Heydukův druh Anně Holinové; nechybí ani názvuků na samotřýznivou citlivost Pflégrova. Heyduk neosvobodil se posud také od zahraničních vzorů své generace: Byron jest mu průvodcem po Benátkách a nebezpečně sugestivním mistrem ve veršované povídce; Lenau ukazuje mu cestu po uherské pustě mezi cikány a učí jej obrážeti žal srdce v žalu přírody; častěji však než títo básníci smutku patetického ozývá se z mladistvé lyriky Heydukovy lyrik smutku ironického — Heine. Až bude promyšlena a napsána důležitá kapitola *Heyduk a Heine*, jejíž pouhý název zní dnes jako protismysl, pochopíme, které překážky musil Heyduk přemáhati cestou ke své lyrické osobitosti. Hledal píseň a nacházel prozatím jen básnický feuilleton; prožíval mocný cit a maskoval jej mnohdy lehkým vtipem; maloval obraz z přírody a porušil jej genrovým výjevem; věřil mylně, že i náladová báseň musí býti vyvrcholena a osvojil si zvyk vyhrocovati ji žertovnou pointou, duchaplným zeugmatem. Nepřekonal vlastně nikdy úplně tohoto heinovského nazírání na lyriku, jemuž podlehl cele i Hálek a které Neruda odhodil teprve v »Prostých motivech«. Jaké zlomyslné rozmary určují cesty básnických filiací! Heyduk ve shodě se svými literárními soudruhy hledá inspiraci v německé lyrice pogoethovské a dá se

zapřísti v sítě Heinem, jenž jej spíše odvádí od jeho vlastní svéráznosti básnické. A zatím zůstává nepovšimnut v téže lyrice básník, jehož vroucí něha, přírodní oddanost, melodická prostota mohly býti právě Heydukovi osvobozením. Povahoví blízcenci Edvard Mörrike a Adolf Heyduk nesetkali se nikdy — bohužel!

Vedle rysů, které Heyduka spínají s ostatní skupinou »Májovou«, nelze přehlédnouti oněch, jež jej v prvních sbírkách staví v těsnou blízkost staršího českého básnění; mezi svými soudruhy jest Heyduk od počátku tradicionalistou. Lne důvěrně k lidové písni a pokouší se někdy i o její nápodobu; sedá stejně věrně jako Hálek neb Neruda u nohou Erbenových; pokračuje drobnými dějpravnými romancemi bezprostředně v směru našich vlasteneckých veršovců. Horlí s mlado-německými epigony pro rozhodný přítomný čin, avšak liší se od nich vřelým, ba až sentimentálním zájmem o národní minulost, obrací zraky k Slovensku, které již tehdy se mu zjevuje v měkce jihnocích obrysech zpěvné selanky.

Hledá se formálně, hledá se myšlenkově, hledá se látkově. V »Cikánských melodiích« jest pěvcem svobodomyšlného, pudového a společenského odboje, v němž si líbovali básníci liberální éry; v »Jižních zvucích« však nedovede odložití nadobro romantické draperie roztoužených a starožitnických poutníků vlašských; odává se přece vedle toho hře espritu a rozmaru. Vrhá v několika verších lehké ohlasy prostonárodních popěvků, ale krouží jindy umně znělky a stance. Není posud naprosto sebou samým. Zdá se, že neimprovísuje pouze básně, ale i život. Nepotýká se jako Neruda s veršem, až skřípají rázovité násilností; nerve se však jako Neruda ani s životem, až lítají jiskry a

tryská krev: pod tehdejší Heydukovou lyrikou plyne cit, leč úplně bez vášnivosti. Oba opěvovali s citovou opravdovostí v prvních svých knihách otce, oba matku: ale z jakých temných hloubek a jakým kamením nedůvěry, dere se cit u Nerudy a v jaké mírné melodii zpívá u Heyduka! Neruda, skládaje matce večer hlavu do klína, cítí se Dědem Vševědem unaveným tíhou světové bolesti, Heyduk navrátiv se do mateřského náručí, roní čisté a prosté slzy dítěte.

*

Hlouběji než uhodne letmý pohled, tkví první básnický čin Heydukův, »Cigánské melodie«, ve vyprahlé a kamenité půdě své doby. Mladistvé výbojnosti a dravé vervě těchto písní neporozuměl ten, kdo by rád jejich motivy svedl výhradně na cikánskou módu v západoevropské lyrice, vyvrcholenou Lenauem. V těchto útočně melodických a při tom až k epigramatické říznosti zhuštěných popěvcích o prudkých vodách a širých stepích, o větru a plamenech, o tanci a víně, o svobodě a cizotě, o lásce a hněvu tryská Heydukův osobitý protest a vzdor proti dusnému času »za živa pohřbených«. Heyduk si tu našel účinnou a prudkou formu, v níž se s celou silou svého naivního citu a své kypivé pudovosti mohl vzepřít všemu útlaku, vší nepsvobodě, všemu pokrytectví. Uprostřed sestárých srdcí a opatrných mozků chce žít po junácku na svou pěst pod volnou oblohou a chce být poslušen pouze dvou hlasů: vlastního neklamného instinktu a svobodné neomylné přírody. Ironisuje s chloubou a ruší uvědoměle zákony psané, touže uskutečňovatí vždy a všude přirozené právo. Jest pyšen na to, že se mravokárcům

a zákoníkům jeví barbarem, kdyžtě vzdělanost přináší bezpráví a lež. Kdežto Heydukovi druhové revoltovali proti tísní reakční doby a společenské konvence rozumovou kritikou, revoltoval Heyduk citem a smysly. Jeho lyrický naturalism nacházel povždy svou plnost v pudové a citové prostotě a vyhýbal se oněm násilným konceptům myšlenkovým, jimiž Hálek zkřivil svůj naivní obraz světa. Proto ztroskotál Heyduk, kdykoliv opustil tento svůj duševní domov, touže býti myslitelem, soudcem neb i malířem. *Všecka poesie vzniká u něho z autonomie citové a ze spontánnosti pudu.* To zrcadlí se i v jeho pojetí přírody. Nepatří přes veškeru intenzitu a svěžest vždy mladistvého postřehu mezi básníky, jejichž nadání jest v podstatě malebné a jejichž největší mohutností jest síla představivá. Nežádá si po přírodě obrazů, u nichž by trvale prodlél jeho zrak, nýbrž jest jí vděčen, že vzněcuje v něm bohatou intenzivnost citů a že přisvědčuje ke všem hnutím jeho pudového života. Proto jsou »Cigánské melodie«, kde proniká již tento názor, tak příznačným prologem vši Heydukovy lyriky.

Heydukovo Slovensko neleží pouze zeměpisně v sousedství uherského Podunají, kde šuměly melodie cikánské. Citový naturalista našel v této zaslíbené zemi slovanského mládí jednotu mezi přírodou a lidem, souzvuk lesní hudby a prstonárodní písně, shody mezi pohádkovými rejí rusalek u jezera a mezi křepkým tancem půvabných venkovanek při cymbálu a fujaře. Kde není toho souzvuku, tam vnáší jej stůj co stůj Heydukova snaha zmelodisovati všecky projevy života a přírody. Knihu »Cymbál a husle«, již dostalo se prvního obecného úspěchu, nese dvojí básnická tendence: sestilisovati vše do prostých a jarých tvarů národní

pisně slovenské a zdůvěrniti vše v měkkém idylismu. Přivřev usilovně zraky přede všemi zjevy, které by rušily ilusi, otevřel Heyduk na Slovensku srdce do-kořán, aby vyzpíval ve sterých variacích slastnou víru, že svět posud nesestarál a že lid v přírodě uchovává pel jeho mladosti — jako Božena Němcová v »Chyší pod horami« lokalisuje též Heyduk do Tater prostomyslnou a útěšnou víru v dobrotu lidského srdce a v dobrotu přírody. Kdežto však u Boženy Němcové, básnířky výpravné a zpovědnice ženských osudů, jest nejvyšším obřadem tohoto rousseauovského náboženství bratřící a vyrovnávající láska, nezná lyrik Heyduk vyšší liturgie nad píseň: jsou-li na jeho Slovensku jakékoliv rozpory a rozkoly — a jeho optimism snaží se jich viděti co nejméně — dává Heyduk přes ně na nejlhčích křídélkách přeletěti písni, spasnému živlu melodickému. Písni zrozené za posvátného úsvitu jitřního z nevinného objetí prostého člověka a netknuté přírody přisuzuje Heyduk poslání skoro mystické: má důvěrným dotekem zacelit rány, má lehkou něhou vykoupiti z pochybností, má omladiti duši tuchou lepšího budoucna. Ale právě v »Cymbálu a huslích« má Heydukova píseň neveliké rozpětí: její srdečná důvěrnost zatížena jest často zdrobňující titěrností; její kmenový svéráz placen jest často vnějškovým provinci-alismem; líbezná a měkká dívčí něha není úměrně provázena plnou silou jadrného junáctví.

V »Cymbálu a huslích« nechybí arcif, právě jako v »Cigánských melodiích« písni, které prudce a rozhodně protestují proti útlaku nepřátel a mdlobě krajanů,

ve-

dle Václava Šolce a před Svatoplukem Čechem se tu

Adolf Heyduk stává tvůrcem politické chansony české, již ve své době samojediný zasnuhuje co nejdůvěrněji s písní národní. Ale — o tom nemůže ani mezi ctiteli Heydukovými býti sporu — zde čin kulturní a národní, jež Neruda bystře nazval »nejlepší českou invasí od dob Jiskrových na Slovensko«, daleko převyšuje čin umělecký. Politická chansona — a to platí ve zvýšené míře i o pozdější tendenční sbírce Heydukově »Šípy a paprsky« — nežádá si pouze prudké inspirace citové, ušlechtilého rozhorlení, břítkého šlehu a vtipného sarkasmu, oč není v »Cymbálu a huslích« nouze, ale předpokládá též rozvitou a organisovanou politickou myšlenku, ano i kus pevného programu, který vedle invektivy zná i veřejný čin. Ale žádati toho po Heydukovi, znamenalo by naprosto nepochopiti hranic, v nichž žije svým svébytným životem jeho lyrismus.

*

Mohl-li Adolf Heyduk kde projeviti plně a bez výhrad svůj lyrismus, který jest poesíí čirého citu očištěného od ideí a nezastřeného ani živly smyslově malebnými, bylo to v oblasti básnictví intimního. Zde má jeho inspirace nejhlubší zdroj a jeho umění své nejvyšší polohy. Heyduk, jež jindy chytá do veršů pouhou pěnu rozmarného nápadu neb chvilkové nálady, rozdává tu své celé srdce, a zajikne-li se básník, jest to jen proto, že slzy lidského hoře a úzkost osobních vzpomínek škrtí mu hlas. Tomuto citu, jež zpívá v Heydukově intimní lyrice, byla zazlívána neveliká rozloha jeho psychické říše, a byl odbýván jako nečasový přežitek ve světě moderního člověka, jež mezi strmými nebesy a srázným podsvětím má na tisíce možností

pádu i vítězství — neprávem, tvrdím, neboť Heyduk sám nemínil nikdy býti více než lyrikem prostého srdce, nakloněného zbožně a vděčně nad pravidelný rytmus životního toku. Není to srdce bojovníka, který zápasí s osudem o štěstí a s vlastním rozumem o rovnováhu; není to srdce samotáře, jenž s trpkostí vidí, jak se odpoutal ode všeho, co život činí žádoucím a jak zůstal v nelítostném prostoru, zasnouben na vždy se zádumčivou sklíčeností; není to konečně ani srdce myslitele, jemuž individuální rysy skutečností ochutnané či prožité ztrácejí se za abstrakcí nadosobních zákonů. Nic z toho všeho, ani Sládek, ani Neruda, ani Máchas; klima vlažnější a mírnější; laskavá a přece poněkud zádumčivá pohoda letního večera v údolí pod horami; nikoliv výkřik neb zpověď, nýbrž ekloga a elegie. Jest třeba obdob literárních? Přibližně asi Tomáš Moore, Bedřich Rückert a snad i pozdní Viktor Hugo z »Umění býti dědečkem«. Leč veškeré analogie svádějí s cesty; bude snad lépe načrtnouti životní a duševní předpoklady této Heydukovy lyriky důvěrně.

O domově a rodičích pověděl Heyduk mnoho, nejvíce z resignované vzpomínkové dálky v zapadlé knize »Rosa a jiní« — nade vším jako červánky vznáší se vlídné lásky plnost, mírný půvab, starodávná dobrota. V jeho selankovitém podání měknou drsná návrší a vyrovnávají se prudká údolí Českomoravské pahorkatiny, kde se narodil; Rychmburk se zvedá na rozhraní zasmušilého, lesnatého pohoří a klidně zvlněné náhorní roviny, která sestupuje pozvolně do kraje; *sem*, nikoliv do hor zdá se býti zcela obrácen zrak Heydukův. V domově zvučely zpěv ptactva, hudba houslí, zurčení potoků, klepot mlýnů, modlitba zvonů — pravé pozadí pro vzrůst povahy melodické. Jaká země, taký lid:

Heyduk své předky a příbuzné z tuhého kmene východočeského, vyrostlé namnoze ve vzdorných náboženských tradicích, zpodobuje bez vnitřních rozporů a bez krvavého zápasu s půdou o chléb. Ctí v nich vše patriarchální a přejímá to sám od nich: důvěrný vztah k lidovému podání, odevzdaný poměr k přírodě a k zemi, pýchu na selskou i českou minulost, bodré sebevědomí rodiny mlynářské, která si tyká s pohorskými vodami a občas zatouží pospíšíti s nimi do světa. Naprostý soulad s rodiči a sourozenci; zádumčivý odchod z rodného domku a občasný návrat bez odcizení a bez trpkosti; konečně elegie nad ztracenou mladostí, nad domovem srovnaným se zemí, nad hrobem otcovým a matčíným. Nikde ani stínu tragického rozporu mezi otci a dětmi; naopak v »Pohádkách duše« vyvolává si Heyduk milostné vztahy svých rodičů ve zcela týchž tónech, jimiž zvučí jeho erotika vlastní — málokterý z básníků pojal s klidem tak samozřejmým svůj osud jako prosté pokračování osudu svých rodičův.

Heydukova erotika zazní plným tónem teprve, když přebolely krise mladistvé citovosti, jež v prvních knihách lyriky vyjadřoval dušeslovným i stilovým způsobem běžným v tehdejší naší poesii. Na vlastní a svěráznou milostnou strunu udeřil Heyduk v knihách »Písně« a »V zátíší«, které dýší selankou patriarchální. Zpodobuje z dramatu lásky dějství prostřední a nejméně napiaté, jemuž se lyrika tragická zpravidla vyhýbá: klid naplnění, štěstí odevzdanosti, důvěru v trvalou shodu, vše s okem otevřeným do volné přírody, kde se schyluje k jeseni. Heyduk v těchto motivech napsal nejedno číslo vzácné gracie a posvěcené životní pohody, jakou podmiňuje cit stejně hluboký jako životem ztužený: na obloze prosté mraků leží klidně po-

slední odlesky slunce, ale nad lesem vzhází již měsíc v úplňku a hází do kapek rosy v travinách své první svity. A opět zaznívá z hloubek píseň pokračování. Již v knize »V zátiší« ozývá se poesie dítěte, kterou Heyduk dovedl od filigránské a rozmarné drobnokresby povznéstí místy až k plnodeché melodii zbožné lásky. Uprostřed zdětinštělých genrů zasazených něj jednou do rámce přírodní selanky zamává chvílemi silnými křídly píseň, jež z moře lásky letí k horám touhy, aby ztratila se v oblacích vděčnosti. Leckdy hlas jest ztlumen, jako by se básník bál, že jím vyplaší své štěstí, a jindy sleduje otec skloněný nad drobnou Lidušku s úzkostí plachý mráček táhnoucí přes slunce. Ale ten houstne, až zakryje celý obzor básníkův. Kniha »Zaváté listy« má dva oddíly: v jednom kmitá se Heydukova Lila půvabně mezi hračkami, v druhém hledá ji již zaslzený zrak otcův, jak »andělíčků při muzice hraje si na Helice«. Pohrobní písně, jež Heyduk poslal za čtyřletou dcerkou, mohou se měřiti s dětskými elegiemi Rückertovými a dočkají se snad svého Mahlera: malá, až titěrná fakta unáší silný proud citu duše něžné a ušlechtilé, který z kvetoucích lučin pravidelného života spěchá až k moři Tajemství. Nacházíme tu bolest, která nechce býti ukonejšena a která přece není zoufalstvím; obestírá nás smutek, velmi hustý, propouštějící však paprsky slunce, jsme stále vodění k hrobu, aniž ztrácíme smysl pro dary země, pro zpěv ptáků, pro květiny, pro půvaby domova.

Cit tak intenzivní pozbývá často ve zkoušce let své pronikavé síly: u Heyduka nikoliv. V »Pohádkách duše« a v »Ptačích motivech«, jež jsou psány dobrých patnácte let po »Zavátých listech«, má žal nad ztrátou dítěte palčivou přítomností; motiv ptáka kvílí-

ciho nad hnízdem vybraným, vrací se opětovně; zásvětí kyne stárnoucímu básníkovi bílým zjevem Liduščiným. Někdy v sešeřených knihách pozdních let («V samotách», «Černé růže») pokouší se Heyduk pochopiti Smrt jako vykupitelku a smiřovatelku, ale hned zas propukne starý stesk do nelítostné lupičky a vražednice, která nepřála písni pokračování a poplenila důvěrné štěstí domova. Jak by mohl Heyduk, zapředený do teplých kouzel drobných zjevů, pěti chválu její, která jest studeným a přísným zákonem? Jeho domovem jest země, kvetoucí zahrada, kde pokolení za pokolením oddává se přirozenému životu. Nechtěl proniknouti k tajům ukrytým za černými řekami obeplovujícími zahradu. Toužil jen vynést v prudké a plesné písni skřivanově sladkou pravidelnost důvěrných radostí i žalů k obloze. A nejedna z těch melodií dlouho jej přežije.

*

Jsa z hloubi duše přesvědčen o posvátnosti a neomylnosti citu, Heyduk se mu oddává cele a bezpodmínečně, píše, ježto jest citem nutkán, básní z potřeby srdce. Oddává se však citu každému, ba i nepatrnému a chvilkovému záchvěvu života emotivního: vidíme jej stejně vzrušena nad ranou vedenou přímo k životní tepně jako nad bezvýznamným podnětem zevního světa. Ulevuje přetékaající své duši činností lyrickou a nedbá naprosto toho, aby verš bezvadný a pracovaný zachycoval řinoucí se obsah citový do pevné a hutné formy. Byl vždy plnokrevným básníkem, ale povrhl slávu připojití k hodnosti básníka, jež jest milostí, hodnost umělce, která jest zásluhou. Písňe se

k němu slétají v hustých houfech, ale Heyduk necvičí, neopravuje, neřídí jich: ztrácí se sám v perutném jich zástupu. Vlastní jeho úkon tvůrčí jest improvisace lehká, zpěvná, bezprostřední; jen zřídka doplňuje ji Heyduk trpělivou a těžkou prací slovesného dělníka. Srovnajte texty, jež v sebraných spisech označil sám jakožto revidované, s původním zněním: najdete změny v celku nepatrné. Heyduk, jehož ucho jest velmi citlivě pro melodičnost, opravil tu a tam vadný veršový spád, nepřesný rým, nápadný zlozvuk, leč málokde seškrtnal opakování, zdlouhavé délky, lyrické tautologie, ani nepřepřeloval nepřiléhajících obrazů a nedbalých epithet. Věře naivně v posvěcující milost inspirace, promínil si hmoždění s formou, jež si přísné umělecké svědomí Nerudovo vždycky ukládalo: jsou-li některé z jeho básní dokonalé, jest to dar boží a nikoliv vědomé dílo umělcovo.

Básnický sloh Heydukův řízen jest zásadou melodie a nemá takměř zřetelů ornamentálních: útvary jako stance, ritornel, sonet jsou to pouhými výjimkami, jež vysvětluje Heydukova schopnost snadné příkloně k cizím vzorům, kdežto nejvlastnějším jeho výrazovým prostředkem od mladosti do pozdních let zůstává píseň. I psychologicky jsou Heydukovi nedostupny ony oblasti, do nichž lehký rytmus a šumný rým písňě nemohou dolétnouti, tím šťastněji se cítí v obvodu nesložitěho života citového, kam již prstonárodní poesie, jeho věrná učitelka a přítelkyně, obracela svůj let. Jsou určité melodické prvky, které se u Heyduka vracejí znovu a znovu: uspořádání slok, stupnice rýmů, členění veršů přerývkami jdou z knihy do knihy a způsobují jakousi rozkošnou jednotvárnost. Ničemu se Heydukova melodie nepodobá více než hudbě pramene

uprostřed lesa: omšené kameny a kypré chumáče vodních rostlin přerývají pravidelně tep této živé síly přicházející z hlubin zemských a znásobují její kouzlo rytmické. Jest v tom kus osvobození a ozdravení naslouchatí, jak tu skanduje sama země svůj čistý a neumdlévající hlas, jak klidná a jasná píseň zdroje, tichá na první poslech, přehlušuje šum stromů i zpěv ptactva. Přisedáte, nakláníte se nad zurčící vodu, oddáváte se jí. A nevíte, ani jak: melodie zpívajícího pramene vás ukolébala v dřímotu.

*

U básníka typu Heydukova jest svrchovaně nesnadno mluvit o etapách vnitřního a uměleckého vzrůstu, a někteří pozorovatelé popírali dokonce, že by u něho vůbec byl jakýkoliv vývoj — nebyli to naprosto jen jeho odpůrci. Růst člověka a umělce není nikterak pouhou spontánností, k níž dlužno přihlížeti nečinně; naopak: vědomá spolupráce charakteru i mentality jest podmínkou nepromíjitelnou. Heyduk přijímal život a osud, ale nepracoval o něm; improvisoval poesii, avšak nerozkazoval jí nikdy — jeho největší ctností byla odevzdanost do rukou božích a do vůle vyšší inspirace. A přece, jsou v Heydukově díle zjevy, jimž nemožno porozuměti, popřeme-li vývojový zákon v jeho životě a tvoření.

Heydukův *lidský* vztah k přírodě nezměnil se nikdy: zůstávala mu stále posledním útočištěm, neochvějnou pravdou, stupňovatelkou radosti i útěchou v hoři, ztělesněním božské dobroty a přitakáním ke všem základním pudům bytosti lidské. Nemusel se k ní protrpěti a probíjovatí jako Neruda, ani vyjímatí si její

barevnou a tvarovou plnost z matně idealistických koncepcí rozumových jako Hálek; byla mu samozřejma. Ať ve východních Čechách, ať na Slovensku, ať v Pošumaví a Pootaví zachoval si bezprostřední styk s ní; žítí znamenalo mu obcovati se stromy, květinami, ptáky a vodami, sledovati krok za krokem změny ovzduší a ročních časů, dívati se do volné krajiny přes pole a nivy k lesnatým kopcům a pozdravovati hvězdnatý večer každodenně znovu, jak by to bylo po prvé. Tato důvěrnost a něha, v níž jest kus velmi prostoduchého pantheismu a kus starobylé patriarchálnosti, poskytla Heydukově přírodní lyrice její vroucnost a její srdečné teplo: v tom jsou všechny knihy Heydukovy zajedno.

Ale jeho básnický poměr k přírodě byl podřízen řadě převratů; nemyslím pouze na změny rázu spíše vnějšího, z nichž nejvýznačnější jest ten, že první lesní interieury Heydukovy nemají krajinně určitého zbarvení a že teprve od »Hořce a srdečnicku« vystupuje přesný kolorit místní, obrysy Šumavy, atmosféra Pootaví, melancholie jižních Čech, a to i tam, kde se básník obešel bez nomenklatury. Na samém začátku — snad nejvýznačněji v opožděně vydaném sešítku »Odedech v lese« — Heyduk podával místo lyrické písně a lyrické krajinomalby je» jakousi lyrickou causerii: byly to drobné přírodní obrázky přeplněné zosobňováním a provedené způsobem genrovým; básník přišel se s přírodou pobavit a zažertovat; hra rozmaru nedovolila, aby vytryskl silný proud lyrického soucítění s přírodou, a vtipné arabesky odnímalý možnost zachytiti totalitu přírodního dojmu s jeho vzduchem a světlem, ale i s jeho citovými valeury. Toto stadium — vězí v něm cele i sbírka »Lesní kvítí« — Heyduk v »Hořci a srdečnicku« zvolna překonává; v knihách

»V polích« a »Na potulkách« jest již básníkem, jehož srdce nedává si ničím tlumiti svůj tep zrychlený stykem s přírodou, není-li snad právě malířem štavnatých barev a vkusu idylického.

Nevím, zda která jiná kniha Heydukova poví tolik o jeho lidském i uměleckém vztahu k přírodě, jako nedoceněné »Ptačí motivy«, napsané již za pokročilé jeseně životní; snad si najdou k ní čtenáři cestu, až ani »Lesní kvítí«, ani »Hořec a srdečník« jich neuspokojí. Kdyby bylo možno vedle sbírky nejúspěšnějších a nejúspěšnějších epigramů položit knihu psanou narmoze v amplifikačním slohu a vyčerpávající básnické druhy od idyly až po hymnus, přirovnal bych »Ptačí motivy« k Čelakovského »Kvítí«: s poetou, jenž přírodu do nejnepatrnějších zjevů miluje láskou velmi důvěrnou, jde ruku v ruce znalec, který odborně přírodě rozumí a uprostřed cesty potkává tuto dvojici populární mudřec, jenž neustále odhaluje nové obdoby mezi děním v přírodě a mezi lidským životem. »Ptačí motivy« jsou kniha zalitá teplem a pohodou přímo klasickou, najde se v nich vedle pohodlné a zálibné selanky i dobrý kus zralé didakse, vedle širokých a neumdlévajících popisů jiter, polední, slunečních západů a soumraků nejeden kus plnodechého dithyrambu, jest v ní něha i žert, dětský úsměv i vděčnost starcova, trylek dívčí i modlitba. Stín rozšafné pedantičnosti, který tu provází ryzí lyriku, má svůj půvab, třebaže příliš důkladné vyčerpávání látky chvílemi unavuje. Jenom hrubé neporozumění smělo by vinit básníka, že zdobně vykrouženým veršem a slovem poněkud přetíženým popisuje, ba katalogisuje ptačí zjev za zjevem s vytrvalostí vlastní neosobní a suše tématické poesii. Zde naopak není nic neosobního: v každém ptáku vězí kus

básníka sama, kus jeho pudové příslušnosti ke kvetoucí přírodě, k radostné domovině, k této vždy znovu mládnoucí zemi. Není tu ornithologické museum, nýbrž cyklus vroucích zpovědí a vyznání poety, jenž nebyl nikdy ničím spíše než ptákem. Nezapomenutelným akordem trysklo to poznání v klasické básni »Skřivánek«:

*»Zřel za tebou jsem v azurové světy,
až náhlý připomněl mně srdce ruch,
že jsme se ondy před tisíci lety
již někde potkávali s druhem druh;
že k slunci létali jsme skrze mraky,
že stejný byl náš jásot i náš kvil,
že z rodné země brázd jsem vzlétl taky,
že skřivánkem jsem byl.«*

*

Svět, jehož se Heyduk zmocňoval svým neochabujícím citem, nebyl vzdýčky pln jasu a harmonie. Stesk za uprchlou mladostí, který zprvu zněl jako klidná melancholie, stupňoval se později v tuchu stárnutí bezútěšného; ztráta druhů a dětí, již přijímal druhdy s bolestí bez zoufalství, nítla posléze úzkost z hrozného osamění; v cyklu »Znělky« ozvalo se dokonce přechodné — zdá se, že spíše přejaté než prožité — pojetí o přírodě necitelné k našim útrapám. Nejsou to však myšlenkové koncepcé, odůvodněné poznáním intuitivním nebo ideovým; jsou to prostě nálady srdce příliš vznětlivého. Nenašly ani organického zapětí do životní jednoty básnickovy ani hutné formulace umělecké: knihy »Dumy a dojmy« a »Z deníku toulavého

zpěváka«, kam Heyduk soustředil svou žalnou lyriku, odvracející se zatrpkle od života, stojí nízko na stupnici básnickových děl. Leč i mlhami těchto dočasných senilí proráží osvobozující paprsek. Srdce, odhodlané vždycky k výboji, chce se přece probítí chmurami, aby se rty mladistvě žíznivými napilo z poháru světla a životní víry. Tato odvaha nepoddati se a nesestárnouti nadobro hlásí se navzdory všemu a nejvíce navzdory přemítavému rozumu, který u Heyduka byl vždy podruhem a nikoliv rozhodujícím pánem.

Konec konců nabývá v Heydukovi vrchu přece optimista, jímž byl vlastně vždycky od dob mladosti. Jeho optimismus srdce milujícího a věřícího netemenil nikdy z ideového přesvědčení, nýbrž byl úhrnem životní jistoty a projevem citové nutnosti. Spoléhal vždy na souhlas básnickova nitra s přírodou, na radostný a samozřejmý poměr lidské osobnosti k milované rodné půdě, na pantheism stejně naivní jako opravdový: jak slastné a jednoduché to opory! Nepotřeboval záruk filosofických, ani se netrudil protidůkazy, které nabízí optimistům příroda pozorovaná věcným a nedojetým pohledem z přílišné blízkosti. Byl opojením jako vyznání lásky, byl vytržením jako modlitba primitivní duše k Bohu. Nabýval nové mízy, jakmile první slunce pohrálo zlatem jehnědů, jakmile zazurčel potok osvobozený od ledu, jakmile vykřikl skřivan v modravé dálavě. Jest to optimism duší nejprostších, nejčistších a nejšťastnějších. Adolf Heyduk, jediný ze svého pochybovačného a zachmuřeného pokolení dovedl takovou duši zůstatí až do svého roku osmdesátého. (1915)

JAN GEBAUER

I.

O s o b n o s t.

V den skonu Jana Gebauera, kdy noviny mluvily o filologických pracích, universitních důstojnostech a úředních počtech, prožívali všickni, kdo slyší rytmus kulturního českého života, bezprostředně krutý dojem, že odchází zde kus naší nejvzácnější současné historie, a že náhle české jmění intelektuální bylo umenšeno a zkráceno. Neboť pro náš duševní život byl v posledním čtvrtstoletí Jan Gebauer rozhodně *a representative man*: typický ukazatel naší vědecké mohutnosti, kritický vůdce přísné a přesné naukové abstrakce, kterou se dá měřit síla a odvaha myšlení v národě, bohatý a štědrý tvůrce a dárce, jenž tvořil z vlastního zdroje poznání a rozdával z darů svého osobního úsilí, ale hlavně celistvý a jednotný charakter, jehož vůle a jehož rozhodnutí byly právě tak obdivuhodny jako jeho výtvořky vědecké.

Snad bylo by nejsprávnější měření vědeckou i charakterní velikostí Mistra — neboť jím byl v celé vroucí a zákonné kráse tohoto slova, z něhožto vyzařuje lesk sugesce — oním nesporným a vzácným zjevem, že svou vědu, odbornou, samosprávnou, odtažitou a školskou, odkloněnou od života a propadlou kletbě hluché samostačnosti, dovedl povznésti vysoko nad oblast ryze naukovou, že učinil ji přímo orgánem národního svědomí, nepodplatným a neodvislým tribunálem

mravní poctivosti, přísným soudem dějinným, před který staví se náš celý ideový vývoj XIX. věku. On, filolog celou bytostí, zdrženlivý a přísný v každém projevu, nesmělý a plachý ve všem, co leželo mimo široký okruh jeho odborného poznání, neústupný a neúchylný ve sporných otázkách naukových, netušil sám, že jeho význam daleko přerůstá jazykozpyt a mluvnictví, tekstovou kritiku a literární dějiny a nebyl by, ať v cudné a ryzí skromnosti svého vzácného srdce, ať ve své krásné nedůvěře k všeobecným závěrům, jejichž vývody nejsou zcela evidentní, nikdy uvěřil, že budou se mu obdivovati a budou ho milovati i ti, kdož jsou lhostejní k problémům jeho odborné vědy, a pro něž jazykový vývoj staré češtiny jest pouze cizím a mrtvým poznatkem.

Jan Gebauer byl v mnohém ohledu dědicem a zároveň dovršitelem našeho národního a vědeckého obrození. I pro něho byla řeč ústředním bodem všeho zájmu a úsilí, řeč, jež nejjistěji zachovává tradici a souvislost národní, řeč, jejíž dějiny, ryzost a bohatost jsou nejspolehlivějšími kritérii duševního života a rozkvětu v národě. Miloval jazyk zvláštní temnou a těžkou láskou, která se nedá naprosto vyložití jen odaností odborníka k vědeckému zaměstnání a k naukovému objektu; byl vzrušen jejími osudy a pohrdal zcela rozhodně jejími škůdci a zbytečnými oprávcí. Ano, bylo přímo trochu vědecké romantiky v Gebauerově zálibě pro staré a nejstarší fáze řeči, pro něž cítil více než zájem metodikův: čeština XIII. a XIV. věku byla mu jaksi důvěrně a přátelsky milá, obracel se k ní jako k rádkyni ve sporných otázkách, snažil se usilovně, aby uvedl její zákony v soustavu nejpřesnější. Výsledek tohoto naukového kultu »normální« staré

češtiny byl patrný hlavně ve dvou směrech: učinil definitivní konec zastaralé pověře o normativní a napodobení hodné řeči veleslavínské a odmítl rozhodně přílišné ústupky, které jiní gramatikové, studující povahu řeči především na dialektech, nejčastěji východních, činili vlivu jednotlivých nářečí na spisovný jazyk český.

S buditelským pokolením sdílel se Jan Gebauer také o velkolepou smělost souborných koncepcí, objímajících a vyčerpávajících celý předmět naukový v rámci národním. Obě jeho velká životní díla, »*Historická mluvnice jazyka českého*« a »*Staročeský slovník*«, rovnají se plánem a založením podnikům Jungmannovým, Šafaříkovým a Palackého: ztělesňují odvážný a světlý sen syntetikův, který předem nebyl našel ani průpravných prací analytických a monografických, nýbrž musil je teprve všechny sám vykonati. Jako vědečtí pracovníci našeho národního obrození byl ve své vědě universalistou: objímal nejen hláskosloví a tvarosloví, nýbrž též skladbu a slovníkářství; pracoval v textové kritice a exegetice, ale i v literárním dějepisu; zabýval se otázkami z fyziologie řeči i z psychologie jazyka; podával v dílech svých vedle historického výkladu a popisného obrazu také všeobecné zákony a řešení problémů na podkladě srovnávací mluvnice.

Než, kolem těchto krystalisačních bodů, přijatých jako odkazem z národního našeho obrození, vyhranil se duch ryze moderní, jehož nauková metoda a vědecký rozhled představovaly téměř vždy poslední fáze novodobého zkoumání. Ačkoliv mistr a umělec detailu, propracovávající podrobné otázky až do posledních odstínů a probírající předmět ve všech možných případech, pravidelných i odchylných, neztratil

Gebauer nikdy celkového zření vědeckého. Mluvnice česká byla mu nejen stálou součástíkou a zvláštním případem srovnávací a všeobecné mluvnice slovanské, nýbrž stála u něho vždy na pevných základech srovnávací mluvnice indoevropské, opřených posledními vědeckými poznatky.

Jeho přísná, úzkostlivá, podrobná pracovní metoda, v níž se pedanterie stávala ctností, jeho stálý zřetel k původním pramenům, jeho chladný a průkazný objektivism, konečně vytrvalost a železná píle, v níž vyrovnal se Gebauerovi jediný snad Tomek — ostatně ve vědeckém snažení a pojetí spíše Gebauerův protichůdce, — byly vždy jistou zárukou, že ani syntetism vědeckých plánů, ani stálá tendence srovnávací nepovedou k ukvapeným závěrům a nedoloženým domněnkám. Před mluvnickým rozbořem staré češtiny předcházela přesná kritická vydání staročeských textů; velkému celkovému dílu předdeslal Gebauer četné zvláštní monografie; pro každý gramatický zjev snesl předem spoustu starých příkladů; historický slovník zbudován byl z nesčetných dokladů. Vždy pracoval Gebauer induktivně: šel věrně za přesně hledanými a přesně stanovenými speciálními poznatky a vyvozoval z nich trpělivě svoje teorie, které nejednou popřely původní východisko naukové. S neoblomnou láskou k poznané pravdě vyznal Gebauer vždy otevřeně a jasně, že pro lepší poznání vzdal se poznání staršího, snad pohodlnějšího.

Jan Gebauer šel takto kamenitými a pustými cestami filologie v Čechách v mlčení a samotě, šel klidně, statečně a bezpečně. Kdosi kráčel však vždy za tímto osamělým chodcem; byl to přísný Seraf kriticismu s plamenným mečem. Celá inspirace životního díla Ge-

bauerova byla v jádře kritická — právě proto dovedl seskupiti kolem sebe tolik mladých vědeckých pracovníků, právě proto vyšlo z řad jeho žáků moderní, vědecky kritické hnutí, jež podrobilo základy českého duševního života revisi a soudu. Od nižší kritiky textové a mluvnické, kterou prováděl ve svých příkladně pečlivých a příkladně poučných vydáních a člancích, Gebauer dospěl v příčinné zákonnosti ke kritice vyšší, které podrobil především naše velké padělky rukopisné. Klidně, jako přednášel svoje poznatky z kmenosloví nebo z fonetiky, vyslovil Gebauer svoje námitky o pravosti Rukopisů; snesl doklady, učinil přesně logické závěry a věřil, že poznatky naukové budou přijaty s klidem, jenž jim náleží — přese všechny zkušenosti, které učinili za týchž okolností A. V. Šembera a A. Vašek. V tom se zmýlil: nastalo veliké šerení model, a všickni národní ptakopravci dali mu cítiti, co znamená v Čechách ve vědě i v životě býtí vedenu inspirací kritickou. Ale právě v této zlé době, jejíž děje jsou příliš známy, rozvila se vědecká jeho osobnost plně: poznal daleký dosah své vědy, pochopil celou těžkou zodpovědnost svého úřadu a *uslyšel hlas svého genia*.

A šel, neodrazen a nezvrácen ničím, statečně za ním. Tato zmužilá a těžká cesta do strmého, skalnatého vrchu, na níž zloduchové vrhali překážky, patří k nejkrásnějším výjevům naší vědecké minulosti. Měla do sebe příliš karakterní krásy, aby nevábila duchů mladých neb odvážných k napodobení. Gebauer záhy shromáždil kolem sebe školu, jejíž vztah k němu patří do kapitoly o uctívání hrdin; vtiskl ráz obnovené universitě, byl ve slovanské filologii i v literárním dějepisu *magnus parens*. Nedal se zlákatí pokušením aukto-

ritářství, nýbrž zůstal věren sobě a hlasu svého genia. Úmorná práce, neblahé polemiky, bědné vědecké poměry v Čechách spalovaly dále jeho organismus a skončily neblahou svou činnost dříve, než Gebauer mohl dovršiti svoje obě životní díla. Přece však nedešel Jan Gebauer než dokončil práci jinou: jeho charakter, o jehož propracování usíloval po celý život, byl v hodině skonu dokončeným uměleckým dílem: bez puklin a bez trhlin, celistvý a hotový.

II.

Dílo literárně dějepisné.



úvodním svém proslovu k prvnímu svazku »Listů filologických a pedagogických«, kdež s nadšeným důrazem a s přesvědčující rozhodností stanoví se, právě v jubilejním roce stých zrozenin Jungmannových, celý široký a rozsáhlý program české práce filologické, vyložil profesor Jan Gebauer, jak studium jazykové i literární stejnoměrně a rovnocenně skládají obor vědy filologické, a prohlásil spolu odhodlaně i skromně, že všecky svoje síly chce věnovati dvojí této činnosti, jejíž meze moderní vědy etnopsychologické vždy rozšiřují.

Tehdy v době, kdy česká věda akademická pracovala o první výzbroji pro samostatné vysoké učení, náležel pětatřicetiletý učenec, právě se habilitovavší, naprosto rovným dílem studiím jazykovědným i slovesným. Jeho začátky literární zabývaly se především slovanskými literaturami a lidovou poesíí; jeho vě-

decká erudice, jež se projevila živým účastenstvím v první české encyklopedii, Riegrova »Slovníka naučného«, obsáhala vedle podrobné znalosti srovnávací mluvnice indoevropské také důkladné poznání písemnictví slovanského i německého; jeho osobní zájem rozvíjel se stále v duchu tehdejšího pokolení, které dovedlo spojití s nadšenými sympatiemi pro Slovanstvo myšlenkové vlivy evropského západu a kult vlastenecké minulosti s mužnou oddaností době nové. A toto těsné sdružení studií literárně historických s vědeckými pracemi filologickými zůstalo pro celý život Gebauerův rozhodným a směrodatným; i ona z jeho děl, která nesou v základním svém ústrojí znak odborné vědy jazykozpytné, vykazují při zevrubnějším prohlédnutí stopy tohoto charakteristického spojení.

Arciť nelze upřítí, že postupné soustředění práce, jež přináší každé skutečné metodické a účelné studium vědecké, přizpůsobilo toto naukové spojení. Kdežto počátkem sedmdesátých let jsou u Gebauera literárně historické práce v rovnováze se studii gramatickými, přesunuje se již koncem sedmého desetiletí minulého věku těžiště Gebauerovy činnosti do jazykozpytu, ať hledajícího zákony, ať popisujícího zjevy, ať sestavujícího přehledné doklady, až pak v osmdesátých a devadesátých letech jazykověda pohlcuje veškeré síly a veškerý čas Gebauerův, užívajíc namnoze kritických poznatků literárně historických pro sebe za pouhé pomůcky, byť velmi důležité a vítané. Leč obdobné přizpůsobení děje se i jiným směrem: slovanské literatury zvolna ustupují do pozadí, kdežto staročeské písemnictví soustřeďuje na sebe hlavní zájem; vývojesloví lidového básnictví a srovnávací dějiny literární však znovu a znovu hlásí se o značný

podíl v četných monografiích zabývajících se staročeskými památkami a dávají jim široký historický podklad i přesvědčivou průkaznost ideové souvislosti. Než ani staročeské písemnictví v celém svém rozsahu a v celé útržkové pestrosti svých různých vzorů a jednotlivých svých druhů, v celém svém příkrém rozdělení mezi literaturu náboženskou a rytířskou, nezajímalo Gebauera jakožto literárního historika vždy stejně: podléháje i v literárně dějepisných svých pracích mocně vlivu svého úsilí gramatického, vymezil si průběhem doby určitou dobovou oblast staročeské slovesnosti, dal se konečně zaujmouti jistými význačnými jejími zjevy, vstoupil do služeb několika důležitých památek. Vymezení však přesně tento rámec lze pouze cestou gramatickou a jazykovou; tato díla, tito auktoři, toto období představující v krajní ryzosti a v naprosté správnosti klasický jazyk staročeský, jsou i rozhodnými vrcholy staročeského literárního stylu, jsou nositeli slovesného umění naší minulosti: z východisek jazykozpytných dospívá tu Gebauer mimoděk k hlediskům kritiky stilové a formální.

Bylo již stručně naznačeno, že přizpůsobení literárně historických studií Gebauerových činností jazykovědnou postoupilo tak daleko, že posléze dějiny slovesnosti staly se pomůckou děl gramatických: obě Gebauerova stěžejní díla »Historická mluvnice jazyka českého« i »Slovník staročeský« berou se touto metodou. Nižší i vyšší kritika textová i literárně historická, jejíž skvělé ukázky podával Gebauer v sedmdesátých letech občas v »Listech filologických«, předem prozkoumaly, ověřily, rozebraly, časově zařadily slovesný materiál, z něhož tato velkolepá díla čerpala doklady: hojnost jazykových, ať lexikálních, ať tvaroslovných, ať syn-

taktických ukázek jest vždy spolu soudem o některém zjevu staročeského písemnictví, soudem gramatickým, stilově formálním, literárním; uvedení cizojazyčné, pravidelně latinské paralely k tomu onomu místu, nannoze znamená celý úsudek o původnosti památky po stránce slohově tvarové; naopak úplné opomenutí některého staročeského textu jest souznačné začasť s jeho odmítnutím, pro něž lze najítí pak doklad i v souvislých literárně dějepisných výkladech Gebauerových.

Tak jen dá se vysvětliti, že v posledním desetiletí, které vykazuje celkem velmi skrovný počet Gebauerových publikací z dějin staročeské literatury, zasáhlo jeho mínění rozhodně do velké sporné otázky o chronologii našich nejstarších památek básnických, jež rozdvojila i vlastní Gebauerovu školu: Gebauerova jazyková empirie viděla v staročeském jazyku z poslední čtvrtiny XIII. věku takřka staročestinu kanonickou, ale tato empirie zakládala se na literárním rozboru některých význačných děl, předem Alexandreidy. Sloučením těchto dvou hledisek vznikl onen Gebauerův závěr, který kladl počátky staročeské epiky před vymření Přemyslovců, závěr, jehož auctor nehodlal nikdy změnití, ani obmezití. Tento ojedinělý detail má rozhodně sílu názorného dokladu pro stálou souvislost Gebauerových prací jazykovědných s jeho studii literárně historickými, ale ukazuje rovněž jasně, jak obě vědy, jichž důvěrný vzájemný poměr vždy více ochládá a se kalí, u Gebauera se prolínaly, determinovaly, vzájemně podmiňovaly.

Po těchto předběžných několika poznámkách jest možno, bez výtky jednostranného odbornictví, sledovati a studovati tyto práce samy o sobě a stopovati, jak všechny jsou nesený určitou, pevně promyšlenou a

svědomitě prohloubenou metodou, jež jednak představovala sama v našem literárním dějepisectví vlastní údobí rozvojové, jednak v důsledcích a nápovědech svých ukazovala pro budoucnost k novým drahám i novým cílům.

Jako literární historik působil Gebauer dvojitým směrem: četné monografie, edice, posudky, skoro vesměs v »Listech filologických« obsažené, podávají hojně doklady jeho činnosti literární; souvislé akademické přednášky univerzitní, jež, nebyvše ani tiskem ani litograficky vydány, dají se přehlédnouti v obsahově věrné, ale stilově a výrazově samostatné reprodukci středoškolských učebnic a naukových příruček z per Gebauerových žáků, ukazují nám metodu a postup Gebauerových výkladů literárně historických na katedře vysokého učení. Dvojitá tato souběžná vědecká činnost dává teprve celistvou jednotu zjevu Jana Gebauera jakožto dějepisce staršího písemnictví českého; jestliže jeho stati z oboru českých dějin literárních podány jsou vesměs způsobem monografickým, poskytují univerzitní čtení souvislost, soustavnost a cykličnost jeho dějepisně slovesného badání.

První, čím překvapí literárně historické stati Gebauerovy, ať zabývají se lidovou poesíí či staročeským písemnictvím, toť důsledně provedená metoda srovnávací, která snaží se dílo ideově, genrově, tvarově i stilově vřadit do příslušných skupin literárních a kulturních. Hned první dvě podrobné studie Gebauerovy z praktické poetiky, otištěné v raných ročnících »Listů filologických«, »O metaforických obrazech básnictví národního, zvláště slovanského« (1874) a »O začátcích, v jakých si libují národní písně, zvláště slovanské« (1875), rozšiřují svoje detailní po-

zorování z lidového básnictví našeho na veškerou oblast národní poesie slovanské a snášejí pro větší názornost i obdoby z písní německých i litevských; než, vše to vede k vyšetření psychologického dna, na němž zapuštěny jsou kořeny této poesie, dna, společného všem národům indoevropským. Záhy užívá Gebauer této metody literárně srovnávací i při rozboru starožitných památek slovesných: co v oněch statích týkalo se především stránky formální i stilové, stopuje Gebauer nyní v básnické látce, na jednotlivých motivech, v dějovém obsahu.

Kdežto naše starší literární historie obrozená, význačně představovaná romanticky založenými učenci Jungmannem, Šafaříkem a Palackým, pravidelně vyhýbala se takovému studiu, které přičilo se jejich čistě romantickému pojetí národní původnosti, svébytnosti a starožitnosti, užíval již Václav Nebeský, předchůdce a učitel mladé generace literární, této metody srovnávací, neomeškáváje nikdy hledatí příčinných vztahů českých památek slovesných k cizí literatuře západoevropské, především po stránce ideové a kulturní. Gebauer přejímá v polovici sedmdesátých let tuto metodu V. B. Nebeského, jenž jí nejzdařileji užil v řadě studií napsaných mezi rokem čtyřicátým a šedesátým minulého věku; doplňuje ji však ještě přesnou a odbornou erudicí filologickou, již se Nebeskému, vyšeššímu z básnické tvorby, většinou nedostávalo. Stat o »Ludvíku Tkadlečkoví« (1875) jest průpravou k celé řadě studií tohoto druhu: látková filiace posud se neřeší, poměr k cizí předloze zůstává celkem nepovšimnut, za to však jednotlivé motivy jsou vybrány a seřazeny tak případně a přehledně, že důkladná erudice srovnávacího literárního dějepisce vyzírá z kaž-

dého odstavce stati. Ale již studie »Moravská národní píseň o třech dcerách« (1875) zpracována jest na základě moderní teorie o stálé migraci básnických motivů v literaturách evropských a to z umělých děl literárních do písemnictví lidového; sotva badatel postoupil od formálního studia národní písně ke zkoumání její obsahové původnosti, ocitl se uprostřed složitě a zajímavě spleti srovnávacích otázek seskupených kolem Gest Romanorum. Podobně důležité památky mezinárodní literatury západoevropské, od nichž ve valných kruzích šíří se slovesné vlivy, motivové filiace, stojí po té vždy v popředí literárně historických statí Gebauerových: začasté bývá staročeská památka, slovesně a výrazově chatrná a bezvýznamná, pouhým podnětem k obsažné zevrubné kapitole o tom onom středověkém genu literárním, jehož osudy v západních literaturách pečlivě se stopují. Všeobecný úvod k článku B. Spiesse o »Walteru a Griseldě« (1877) poučuje názorně o šíření se látek Dekameronu prostřednictvím Steinhövelovým. Rozsáhlá stať »Fysiologus, symbolická báje o zvířatech« (1877) křísí celou mrtvou větev tendenčního písemnictví středověkého, která z kmene lživědy vyrůstajíc, zasahuje až do koruny morálky a bohosloví. Monografií z církevní hagiografie a písemnictví legendárního počíná práce »Legendární příběh sv. Doroty v literatuře české a staročeská píseň ku sv. Dorotě« (1877 a 1878), která jemně upozorňuje na změny téže látky při různé formě literární. Když v úvaze o »Jiříkově vidění v souvislosti s jinými pověstmi mystiky křesťanské« (1879) sestoupil do hlubokých temnot veškeré středověké literatury eschatologické, sleduje Gebauer v stati, k níž dal podnět staročeský »Tristram« (1879), bludné osudy

krásné erotické báje od irského domova přes německé rytířské básnictví až na půdu českou, kde několik cizích versí spojuje se v jedinou, formálně tak ubohou skladbu. Poslední větší studií tohoto způsobu jest o desetiletí mladší monografie o »Marko Polově Milionu a jeho překladu staročeském« (1887), v níž po stopách nových prací francouzských, anglických a italských stanoví Gebauer nejen přesně a přehledně osudy a cesty velkého cestovatele středověkého, nýbrž oceňuje i hodnotu jeho výzkumů a spolehlivost jeho zpráv ve světle moderního badání zeměpisného.¹

Všecky tyto stati, jež doplňuje několik stručně referujících, neobyčejně věcných a informativních posudků, hlavně o literárně historických neb národopisných publikacích jinoslovanských, nesený jsou tímž dějinným názorem a provedeny touže kritickou metodou. Hlavní idea, jež spojuje jejich empirické poznatky, jest názor nepřetržité souvislosti veškerého písemnictví středověkého, o stálé migraci a transformaci literárních motivů u nejrůznějších národů středověké Evropy, o blízké příbuznosti slovesných forem a genrů ve veškerém písemnictví kultury feudální. S ideou tou co nejtěsněji souvisí druhá základní myšlenka literárně historického badání Gebauerova: hodnocení středověkého písemnictví může se týkati jediné stilového umění, slovesného výrazu, obratností formální, nikoliv snad původnosti látkové; v poslední příčině zasedají středověké literatury vesměs u téhož bohatého stolu a pořadem berou si z jeho štedrých mis. Toto pojetí staročeské slovesnosti, jež, jak řečeno, již V. Nebeský u nás propagoval, sloučilo se v mladším pokolení vědeckém s názorem o těsném příbuzenství našich politických, kulturních i správních dějin s dě-

jinami národů západoevropských, především národa německého a jeho osvěty feudálně církevní, a znamenalo pak rozhodný obrat od slavjanofilské romantiky k reálnějšímu nazírání na dějiny českého středověku. Ale ještě v jednom směru setkaly se Gebauerovy studie literárně dějepisné s nejlepšími snahami moderního českého dějezpytu školy Gollovy; položily zvláštní důraz na kulturně historickou hodnotu staročeské literatury, z níž čerpaly nepřebrané bohatství podrobností a detailů starožitnických, etnografických, zvykoslovných, takže studium některé literárně málo cenné památky staročeské měnilo se postupně v kulturně historické shledávání, třídění a vykládání vzácných dokladů života, názorů a mravů v našem středověku. Z uvedených studií vyznačuje se speciálním zájmem kulturně historickým stať o středověkých »fysiologiích«; ale především byla to díla Tomáše ze Štítného, která Gebauer probíral v tomto duchu a touto metodou, chtěje arcí dátí spíše podnět k další práci, než veškeru látku vyčerpati.

Všecky tyto vědecké snahy Gebauerovy našly své vyznavače, napodobitele a konečně i dovršitele; za světlým vzorem Gebauerovým kráčí dnes literární dějezpyt český po cestě srovnacího studia slovesného, hledaje stále vnitřní souvislost našeho písemnictví s vývojem ostatní literatury na evropském západě; po Gebauerově příkladě přiklánívá se k dějinám kulturním, které samy v odborné své práci za velmi mnohé vděčí podněcujícím jeho pokynům.

Souběžně s Gebauerovými studiiemi z oboru staročeské literatury uveřejňována byla jeho pečlivá vydání některých důležitých památek naší staré slovesnosti. Gebauerovi gramatiku náleží způsob jejich transkrip-

ce, jejich úprava textová, jejich kritika emendační a konjekturální; Gebauer lexikograf a exeget přičinil glosáře a někdy i slovníčky s vysvětlivkami; Gebauer literární dějepisec předeslal obsáhlé úvody s dalekými výhledy, projevil se řadou bystrých poznámek. Celek značí novou fázi českého umění vydavatelského, kde diplomaticky věrné přidržení se dochovaného textu ano i charakteristických zvláštností písařských přichází velmi vhod památkám jazykově i ortograficky vzorným, ba kanonickým. To lze říci právě o větších Gebauerových edicích v »Památkách staré literatury české«, zejména Flaškovy »Nové rady« (1876) a »Žaltáře Wittenberského« (1880), právě jako o vydáních menších památek, pro něž stvořil Gebauer v »Listech filologických« zvláštní rubriku »Klasobraní po rukopisích«, mimo níž stojí však tamže uveřejněný otisk »Knihy Rožmberské« (1880). Nová tato fáze vědy vydavatelské byla spolu reformní: vůči nedokonalým, neúplným a libovolným edicím jeho předchůdců, které Gebauer sám nucen byl odmítnouti někdy s polemickým ostřím, přináší tu Gebauer práce plné přesnosti, kritiky a širokého rozhledu.

Těmito cestami nabyté a literárně publikované poznatky z dějin našeho starého písemnictví tradoval profesor Gebauer dlouhá léta na katedře vysokého učení, kde pravidelně čtení mluvnická střídala se rovnoměrně s výklady literárně historickými, a dílem i v cvičeních slovanského semináře české university, kde vedle textové exegeze a gramatického výkladu také poznámky a exkursy literárně dějepisné usnadňovaly zevrubné proniknutí k důležitému staročeskému textu. S umírněným a objektivním klidem, s věcnou a trpělivou zevrubností, s přístupnou prostotou, která

nepředpokládala u posluchačů nic více než zájem, pozornost a povědomí souvislosti, skládal tu před universitním posluchačstvem z drobných, namnoze i podružných detailů svoje mosaikové a přece celistvé obrazy jednotlivých slovesných genrů v dějinném jejich vývoji. Shodně s Jungmannovou »Historií literatury české«, která v té příčině opětně připíná se ke vzoru Dobrovského, vzal Gebauer za metodické své dělůtko praktickou poetiku a rozvrh literatury dle oborů; v tomto velkém rámci, v němž však namnoze ztrácí se duševní svéráznost jednotlivých period literárního vývoje, dovedl naléztí Gebauer soulad mezi knihopisnou zevrubností a charakteristickým výběrem, do něho vešly se mu údaje životopisné právě jako detaily kulturně dějepisné. I probíral Gebauer osamoceně dějepisectví vedle epiky duchovní, epiku světskou vedle lyriky, literaturu náboženskou vedle poesie tendenční, cestopisectví vedle památek mluvnických a slovníkářských atd. Novým shrnutím české slovesnosti až do národního obrození, přesnými knihopisnými údaji, stručnými skizzami obsahu, přehledností výkladu vynikají tyto Gebauerovy akademické přednášky všecky; ty pak z nich, jež buď zabývají se předměty Gebauerovu zájmu zvláště milými, jako Alexandreidou a Tomášem ze Štítného, neb jež mají široký podklad ze srovnávacího dějepisu literárního, jako na př. úvahy o zvířecí báji a bajce, o rytířských kruzích epických, stojí hodnotou nejvýše. Celá sta posluchačů Gebauerových děkují těmto universitním výkladům za přehled a orientaci v složitém bludišti našeho starého písemnictví.

Úvahu o Gebauerově významu v české historii literární dlužno doplniti několika větami o mocném vlivu,

jejíž krásný, klidný a pevný charakter Gebauerův měl a jistě i v budoucnosti bude mít na všechny, kdož po něm oddají se tomuto vědeckému studiu. V Gebauerově osobnosti stýkala se kritická bystrost a neúchylná pravdymilovnost Dobrovského s úsilnou pracovitostí a krajní pílí Jungmannovou, jako v jeho díle k velkolepým koncepcím po způsobě Šafaříkově družila se neobyčejná oduševnělost každého detailu ve slohu Palackého. Tuto krásnou syntesu dovršil Gebauer řadou rysů, jimž v jeho bytosti dal se rozvíti těžký životní boj s překážkami, s předsudky, s nízkými odpůrci, s povrchností veřejného mínění: tu zjevil se v tomto tichém a klidném pracovníku také neoblomný bojovník za svobodu vědeckého poznání, důsledný vyznavač poznané pravdy, věrný obhájce velkých ideových základů, jež sám položil a na jejichž podstatě chtěl vybudovati velké své dílo životní. Dokud česká literární historie bude spoléhati na tyto vlastnosti charakterní, bude se právem hlásiti ke Gebauerovu praporu vědeckému.

(1907.)

JIRÁSKOVO »TEMNO«

První dojem, kterým nový rozsáhlý dějinný obraz Jiráskův mocně zaútočí na čtenáře, jest širé bohatství a klidná jistota nashromážděných poznatků a zpracovaných postřehů, jež na listech své knihy rozložil a uspořádal pečlivý a k jádru jevů pronikající historik kulturní. Prostudoval s odbornou důkladností mravy XVIII. věku, prošel pomalými a pozornými kroky venkovská i městská jeviště jeho nepolitických dějů, zahleděl se naukově ozbrojeným okem zasvěceného starožitníka do jeho ztemnělých interieurů a tím vším vzbuzuje v čtenáři pocit naprosté důvěry, že bude mu bezpečným vůdcem krajinou soumráchnou a málo probadanou. Jest však třeba u Aloise Jiráska zvláště vytýkati toto neunavné a všestranné úsilí učeného a láskyplného sběratele dobrých dokumentů? Není ta poznavací, nauková a zdůvěrnující snaha téměř souznačna s jeho jménem? V Temnu byly podřízeny tyto intelektuální sklony dějepiscovy schopnosti jiné a vyšší, která v mnoho-svazkovém díle Jiráskově nebyla vždy pravidlem — prudké mohutnosti intuíční. Ač i v některých kapitolách tohoto díla prorážejí kamenité vrstvy suchých detailů převzatých příliš věrně z pomůcek a z výpisků, ač místy studený výčet a mrtvá nomenklatura připomenou, že nebylo tvořeno čistě básnický, nýbrž cestou naukové mosaiky, přece vlastním kouzlem nové Jiráskovy skladby jest její zpřítomňující a bezprostřední zření. Zapomínáme bohudíky, že spisovatel vybavoval si své postavy, obrazy, výjevy původně v prachu knihovny a v stínu musea a že duše české

protireformace na jejím vrcholu se dobral pomalým postupem analytickým — úhrn rozlehlého díla podmaňuje svou živou názorností, teplým tónem své důvěrné evokace, jakoby byl tvůrce přímo ssál hustý a těžký dech oné odumřelé doby, jakoby byl se téměř napil její temné, pomalé krve. A čtenář cítí v nozdřích tžž dusivý vzduch a stírá se rtů stejnou nasládlou a podivnou příchutí.

Ale co znamená umělecky mnohem více: barevná tříšt autentických a teplých detailů dobových nerozsouvá se v pouhou kulturní drobnokresbu, a kniha jest proto skutečným celkem a ne pouze uměle seskupenou řadou genrových obrázků jako tak mnohé z proslulých a nejproslulejších Jiráskových děl; tentokráte vzrůstá bohatá a svěží vegetace rušných výjevů a životných postav z pevného ideového podkladu. Valná většina hlavních osob z nepřehledného skoro zástupu Temna má přesnou funkci v myšlenkových tendencích celku a v obmezeném okruhu nepatrného svého bytí hnána jest některou kulturně dějinnou ideí hlavně náboženskou — ponurá tonina, do níž Jirásek naladil svou skladbu, chtěla, aby skoro všechny postavy byly těmito časovými, nadosobními silami strženy do víru zkázy, hozeny na skalisko zničení, vyplaveny na mrtvou písčinu existence marné a bezútěšné. Tím získalo Temno nejen celistvý přehled, ale i vnitřní jednotu, kterou Jirásek, epik volného tempa a pohodlné šíře, nahradil jaksí úměrnou zákonností komposiční — při imponantní stavbě svého labyrintu s tolika klikatými chodbičkami a slepými ulicemi nezapomněl tentokráte na nit Ariadninu.

Ideje, kolem kterých Alois Jirásek zosnoval svůj historický obraz, nejsou projevem filosofické kritiky

života a dějin. Nezrodily se ani z napiatého úsilí spekulativního, které neunavnou silou badavé abstrakce touží proniknouti hluboko pod události a odhaliti za nepřetržitým postupem jevů a dějů obecně platný zákon historického vývoje, ani nejsou vyvozeny z ústřední zkušenosti osobní, jejíž odraz a obměnu shledávají básníci-myslitelé ve všem osudu člověčenstva od pravěku až do přítomnosti — Aloise Jiráska jest stejně vzdálen typ Tolstého jako typ Flaubertův, v nichž tak ostře se vyhranilo za minulého věku básnicko-filosofické pojetí dějin, pokud jest vyjádřeno formou historického románu. Český vyprávěč nemíní se na osudech lidí vyvolaných z říše stínů a na příkladě století předešlých přesvědčiti, že správně a spravedlivě pojímá život dle vnitřní pravdy své myšlenky, neb svého srdce; jsa úplně bez filosofického zájmu, nepokouší se rozpečetiti vlastní tajemství lidského osudu. Má cíl daleko skromnější, ano řekněme odbornější, když vztyčuje vůdčí ideje: jako pravý historický aposteriorista chce z rozptýlených a drobných faktů složité empirie dějinné s objektivní jistotou a mimo všechny zřetele osobní vyjmouti základní tendence, jež ovládaly kulturně či politicky uzavřená období naší minulosti. Nebojme se, že spekulativní vzlet smělého filosofa dějin nás unese do závrtných výšek odtažitého poznání! Nastává nám jiná, bezpečná a poučná pout: ruku v ruce s učeným, ale zároveň básnicky živým dějepiscem české národní kultury budeme sledovati tok a směr hlavních duševních proudů věků dávno přešumivších!

Ústředním tématem Temna jest vítězství a triumf protireformace v Čechách z první třetiny století osmáctého. Výbojná myšlenka tridentského koncilu jest

na české půdě, v Praze i na venkově, světským kněžstvem i jesuitskými misionáři na prahu vlády císaře Karla VI. proměněna v plnou skutečnost: vzdorná provincie kacířská přivtělena byla pevně ke katolickému světu, a mohutná, jednotná organizace církevní zasáhla s ocelovou jistotou do celého života českého; vlašský kult individualistické moci a španělská ideologie ovládly zemi někdy husitskou a bratrskou, po níž po století roztahovala své síti náboženská spekulace i citovost německá. Oficiální svět český, pokud jej v zemi politicky spoutané a nečinné představují stavové, jest již proniknut nadobro římsko-španělským a barokním katolictvím. Vyšší šlechta, přimykající se vždy více ke kultuře dvorské a vyšinuující se tím z kolejí domácích tradic, drobné zemanstvo po českém venkově, bohatí měšťané a jejich příživníci z vrstev řemeslnických, nově vzkvétající stav úřednický — ti všichni dávají se s ochotou, ba s nadšením věsti Tovaryštvem Ježíšovým, které v ošemetně dvojité hře dobývá jejich smyslů slavnostním barokem a jejich srdci temným asketismem. Není jen obratným užitím dokumentů, ale i mohutnou symbolisací všeho duševního života českého v době proti-reformační, jestliže Alois Jirásek vyvrcholil Temno slavností svatořečení Jana Nepomuckého, Světec, jehož legenda a kult jsou samy polemikou proti českému husitství, vábil jako mučedník k sobě asketická srdce, kterým bylo potřebí silných citů soustrázně s utrpením a dojetí z ran, z krve, z násilí, ale odměňoval zároveň rafinovanou smyslnost ctitelů a diváků tím, že volal je k světsky honosným slavnostem zlata a barev, drahých rouch a lesklých odznaků, rušného pohybu a hlasné hudby. Tam, kde nad temnou řekou se tyčila

chmurná postava zamklého zpovědníka divadelně ozářeného svitem patera hvězd a obklopeného jáсотem privilegovaných stavů v honosných krojích, avšak v přísném rozřídění kastovním, tam nebylo, tam nemohlo býti místa pro světlý a klidný zjev výmluvného kazatele, jenž v šerém šatě pod širým nebem českého venkova soustředil kolem sebe vděčné mlčení lidového zástupu spiatého v bratrství prostou silou slova božího, českého slova božího.

Katolická církev Jiráskova Temna, představovaná hlavně řadou ostře odlišených členů Tovaryšstva Ježíšova, není jen ecclesia triumphans v ornátech zlatem vyšívaných, nýbrž především ecclesia militans,

Její nejvlastnějším úkolem jest činnost misionářská mezi rozptýleným stádcem, jež zbylo z někdejší slavné církve české a jež buď věrno domácí půdě se skrývá se svými drahými knihami a tajnými obřady v stínu horských lesů a pod záštitou noci, neb podporováno stálým stykem se souvěrci za hranicemi pokračuje v osudném díle emigračním. Alois Jirásek rozšířil Temnem znamenitě naše vědomosti o tragické agonii české reformace ve věku osmnáctém, a to nejen detaily nově shledanými, ale i bystrým rozbořem ideového života věrných i nevěrných dědiců Jednoty bratrské. Ukázal, jak »ukryté semeno« tajilo se netoliko v horských vesnicích českého pohraničí, ale i v zapadlých samotách vnitrozemí, ba též zvláště hojně na obvodu Prahy v jejích dvorcích a vinicích; jak víra Beránkova vábila k sobě vedle selského lidu také pražské řemeslnictvo a úředníky dobrého domácího původu a přesvědčení; jak rozvětvena a důmyslná byla organizace potulných predikantů, kteří kromě slova božího nesli důtklivé

poselství útěku ze země »Egyptské« mezi spoluvěrce do Sas, přes hranice, — hojností těchto nových poznatků jest Temno takměř odbornou studií monografickou k dějinám náboženského hnutí českého před patentem tolerančním. A pod těmi historickými jednotlivostmi promítnutými sledem působivých výjevů a zástupem odlišených postav proniká zajímavé ideové pojetí, ovšem spíše naznačené než domyšlené až do posledních důsledků: pozdní stoupenci bible a kalicha opájejí a posilují se sice vášnivě naléhavými vzpomínkami na českou minulost, na tradice husitské a bratrské, které v nich rozdmychují Písmo a zpěvník, ale v podstatě žijí z myšlenkového obsahu pozdní reformace německé, v níž posléze úplně se ztrácejí, ... Takto Temno Jiráskovo předvádí dvojí zápas o českou duši, jejíž životní samobytnost zdá se nadobro ztracenou: z prava útočí na ni španělsko-italské katolictví, zleva usiluje německý protestantism; tam propadá Čech žhavému vichru nové smyslnosti, zde mrzne v ledu krutého rozumářství. Smrt zde, zkáza onde — právem zvolil spisovatel za motto své knihy verš Isaiáše proroka: *»nebudeť jim jitřního světla«*.

Protiklad jesuitského katolictví a českého protestantismu zaostřil Alois Jirásek v dualism, jenž roztíná celý náš národ za doby protireformační ve dvě nepřátelské poloviny — není dorozumění, není smíru; kde který Čech musí se bezohledně rozhodnouti. Zcela vědomě zamítl spisovatel své někdejší zprostředkující stanovisko ze »Sousedů« a z »Emigranta«, kde v tradičním vlastenectví pokoušel se sloučiti domov a víru; dnes zná jeho zjednodušující radikalism pouze krutou rozluku: buď — anebo. Pokročili bychom o mnoho dále než Jirásek, sevřeli-li bychom ji v nebezpečnou formuli

Řím či Žitava? Ale život, nepřítel všeho radikálního simplismu, neuznává tak krajních antithesí a v neko-
nečně plodné své vynalézavosti vytváří závratné si-
tuace, v nichž člověk, hnán pudem po štěstí neb tou-
hou plně a opravdově vyžítí svůj osud, musí se, stůj
co stůj, vzepřítí přímočaré logice základních proti-
kladů kulturních, společenských a mravních a vynu-
tití si všemu na vzdory řešení vlastní. Toť konflikty
nejvlastněji tragické, a básník, jenž v životě i dějinách
cítí se neodolatelně přitahován takovými spory, jest
opravdovou povahou dramatickou, byť nikdy nesáhl
po útvaru scénickém. Alois Jirásek přes tolik náběhů
a úspěchů na jevišti, nebyl dramatikem nikdy; na to
jest jeho intelekt založen příliš jednoznačně a jeho cit
laděn příliš kvietisticky. Ani *Temno* není dílem tragi-
kovým. Z okruhu ideových srážek, daných historickou
látkou, vyloučilo právě ty, jež rytmoval živel drama-
tický: napětí mezi cizím cítěním a vrozenou českostí
u katolíků, zápas lásky k domovu a důsledností emi-
grační na straně protestantské, spor západoevropských
novot a mód se starodávnými mravy domácími ve
šlechtě i v měšťanstvu, skrytý boj světského ducho-
venstva a řádových kněží, útočnou nedůvěru usedlých
patriciů k mohutnici vrstvě byrokratické.

A přece: na konfliktu podobného rodu osnována
jest hlavní romaneskní zápleтка *Temna*, na marném
milování dcerky českého kacíře a syna přísně kato-
lické měšťanské rodiny pražské, jenž jest předurčen
ke kněžství a snad i ke vstupu do Továryšstva Ježí-
šova. Arciť, ideově historická váha ústředního tohoto
motivu jest značně oslabena tím, že spisovatel při-
pojil k němu co nejtěsněji motiv jiný, dosti konvenční
a pro dějinně ideové řešení neplodný: lásce Jiříkově

k Helence stojí v cestě také rozdíl stavovský; poddaná dívka nemůže být zasnoubena s příslušníkem měšťanské šlechty. Nic nedotvrzuje pádněji, že Jirásek vyhýbá se úzkostlivě právě tragice a že se na život dívá zjednodušujícími skly krajního dualismu, než právě tato podstatná složka románu. Oba sentimentální milenci, Jiřík Březina a Helenka Machovcová, kteří znají z lásky jako většina milenců u Jiráska pouze prvopočátečné tóniny něžných sympatií a citové touhy, nedovedou si vytvořit životních podmínek, které by rušily onu osudnou rozluku; neumějí z plnosti vnitřní síly vybudovati pro své spasení světa, kde dobro a zlo, povinnost a právo, blaženost zemská a zatracení duše by byly položeny jinak než v dogmatických zásadách jejich církevních vychovatelů. Jsou všim spíše než hrdiny plnými mravního sebeurčení, kteří by pracovali o svém osudu. Ani stopy toho, že by uprostřed tolika velkých vášní náboženských a mučednických mohl uzrátí erotický vztah muže a ženy také v *grande passion* . . . Jako trpnými loutkami z poddajné hmoty vládnou polodětinskými milenci černí fanaticové obou táborů: Jiřík Březina dá se obléci do přísné kleriky zádumčivého, ale poslušného alumna, a Helenka Machovcová jako reptající, leč konec konců povolná dcera, nechá se unést mezi bratrské emigranty za hranice. Nesmířen i nadále zeje základní protiklad. Básník nedal za pravdu prostému člověčenství, nýbrž konfesijnímu radikalismu, třebaže jeho tklivý povzdech prozrazuje, že tušil, kde jest pravda lidská. Tragický náběh skončil takto v písku. Zdá se nesporno, že při tomto řešení jest *historik* v plném právu; leč nedůvěřivě našeptává nám hlas srdce, a s ním hlas intuice kritické: proč, pro bůh, nehájil úporněji proti histo-

rikovi svého práva básník?

Vůči náboženským problémům ustupují v Temnu do pozadí zřejmě ostatní ideové zřetele. Z hloubky a tetelivě zaznívá struna vlastenecká, na niž Alois Jirásek hrává zpravidla smyčcem velmi rozhodným, ale újma, kterou si uložil tentokráte v obavě před starou patetičností, nezbavila podání jeho mocných účinnů. S českým duchem a cítěním hyne počátkem XVIII. věku i český jazyk: venkované, kterým jadrné bratrské slovo bible a kancionálu bylo nejen prostředkem dorozumívacím, ale přímo duchovním chlebem, ucházejí do Sas a Prus, aby se v druhé, třetí generaci odnárodnili. [Vláda uvádí do úřadů němčinu a nachází v pražském měšťanstvu horlivé nohsledy; rok za rokem mizí zásoba českých knih, povědomí jazykové správnosti, smysl pro souvislost s národními dějinami. Velmi jemně a duchaplně vypracoval v této spojitosti Alois Jirásek motiv jeden, kterak v Tovaryšstvu Ježíšově zvolna vymírá vrstva národně i jazykově uvědomělých vyznavačů svatého Václava, jsouc nahražována církevními světoobčany lhostejnými k rodné zemi a k jejím dějinám; kterak v řádu a v koleji vytlačuje českou řeč vždy více církevní latína a panská němčina; kterak jazyk svatého Václava a svatého Vojtěcha klesá zvolna na sprostou mluvu opovržené luzy.] Ztělesnil to vše nezapomenutelně jednou epizodou v triumfu svatojanském, kterým román vrcholí a takřka končí. Bělovlasý P. Daniel, jenž v knize představuje balbínovské a šteyerovské vlastenectví jesuitů, stojí po slavných bohoslužbách na ostrohu před hradem nad ulicí Ostruhovou; tři proslulí misionáři, oba bratří Mateřovští a P. Koniáš jsou mu společníky. Zálibně vzhlížejí se jesuité v panoramatě města, jež

tisícihlasé jása Janu Nepomuckému vstříc; právě ozařuje polední slunce plesající metropolí. / Ale P. Daniel jest zamyšlen i sklíčen: pro sprostný lid bylo útrpně určeno české kázání jen před chrámem; studenti provozovati budou v koleji pouze divadlo latinské a německé; také nápisy na dekoraci byly toliko latinské a německé, ani slova českého. »Kdo by to tak vykládal,« odbyl ho P. Mateřovský. »Hlavní je oslava českého sv. Jana a ty nápisy jsou fortelné, co na tom, v jaké jsou řeči, a je to především pro panstvo a pro cizince.« / Ale zármutek, který se zmocní staříckého jesuity vlastence po těchto slovech, nemá trvání. P. Koniáš, jenž jest rozzářen výsledky svého životního díla, unese ctihodného důvěřivého kmeta svým nadšením nad tím, že Praha jest městem bezvýjimečné úcty k svatému Janu a k církvi. V takové jednotě všech Čechů vidí P. Daniel návrat zlatých časů Karlových a šeptá u vytržení: *civitas devotissima!*

Jen čtenář nejpozornější nalezne v Temnu ještě jeden motív kulturní, jehož však Alois Jirásek nevložil ani do hovorů ani do volných aktů jednajících postav, nýbrž kterým podbarvil některé výjevy osvětlující dobovou psychologii. Míním utajený a delikátní proces pozvolného vznikání kultury rokokové z baroka. Jako vzdušný motýlek lehkého půvabu ženského vzlétá nový vkus a nové citění z těžké kukle honosného a pathetického životního slohu; kouzlo hudby, hned taneční, hned zádušné provází ten povzlet, který při-

náš neznámý dotud vztah k přírodě a dříve nepochopitelné projevnutí styku mužova s ženami. Alois Jirásek znal vždycky velmi důvěrně taje rokckového období a zvláště rokokového flirtu a milování, jimiž citová hladina jest pouze lehounce čerena, a odkudž nadobro jest vyloučena každá velká vášeň — tot vlastní oblast jeho hravé, střídme, nehluboké erotiky. V Temnu staví čtenáře teprve nad kolébku tohoto kulturního hnutí mezinárodního, které západoevropské vlny přeplavují na českou půdu, připravencu hmotným vzestupem šlechty i měšťanstva. Jedna bytost přináší do starosvětských zátiší a chlubných slavnostních výjevů v pražském patricijském světě Temna rokokové ovzduší s sebou jako osobní parfum: paní Antonie Monika Březinová rodem Vyšínová z Klarenburku, jejíž sňatek s pražským sládkem a měšťanem Johanesem Březincem jsou jakési zásnuby rokokové gracie s důstojností baroka. V mladé, trochu pobledlé maceše Jiříka Březiny dríme starší sestra Wertherova — v jejím melancholickém poměru k hudbě, v její sentimentální lásce k přírodě, v jejím vnitřním osamocení uprostřed společnosti měšťanské jihne cosi jako první bolestný úsměv romantiky. A do jejích tichých dum na vinici před branou zaléhá jará fanfara lesního rohu junáckého Tomáše Machovce, hudba tak příznačná rokoku a později tak drahá romantikům. Kulturní dějepisec se spojil s básníkem, aby z hustých temnot protireformace a baroka vykouzlili tyto jasné výhledy, nad nimiž lehounce se houpá stříbřitá mlha kulturního jitra. —

Alois Jirásek mnil v Temnu sledovati duševní život českého národa v osmnáctém věku až po okamžik, kdy rozkladný proces dostoupil vrcholu, a kdy se podo-

balo, že hodina smrti odbila; přes to však nemohl úplně pominouti oněch myšlenkových prvků, v nichž tajily se možnosti národního obrození. Dotkl se jich pouze letnými zmínkami a ni jediného z nich nepromítl celistvou postavou názorně přiblíženou čtenáři. V neosobní dálce rýsuje se před námi hrabě Špork se svou zednářskou loží; pouhými tituly zůstávají názvy děl Baylových, Lockeových a Tolandových, jichž se hrozí ve své cele jesuita Mateřovský jako nového nebezpečí katolické věci v Čechách; nejistě tušíme jen, že mladý Jirí Březina si nekoupil nadarmo z knihovny deklamatora Svobody spisy Balbínovy a Stránského Republiku; v pochybnostech zůstavil nás spisovatel, zda selští vyznavači Beránkovi na českém severovýchodě, pokud neodešli za hranice, vedle tradic náboženských zachovávali také věrné povědomí národní — snad chtěl právě jen napovědět a nic více. Šlo tu zřejmě jen o zásadu historické zaokrouhlenosti, nikoliv o problém básnické kompozice. A proto možno na tomto místě pronést námitku s hlediska kritiky dějepisné, která se nedotýká Jiráskova románopisce. Mezi myšlenkovými a veřejnými činiteli národní obrody české, jež v Temnu jsou perspektivicky naznačeny, na dobro pominut zůstal jeden a dojísta nikoliv nejméně důležitý: vlastenecky státoprávní uvědomění české šlechty stavovské, která sice cizím jazykem a v západoevropské kulturní stílisaci vyznávala přece lásku k české půdě, k českému státnímu zřízení, k české minulosti, pokud byla nábožensky nezávadná; na tuto hrdou baštu narazily centralismus a germanisace doby bezprostředně následující, odtud vyšla vlastenecká reakce za osudného věku Josefova, zde našlo oporu jazykové, literární i myšlenkové úsilí buditelů. Není nahodilé, že

Jirásek potlačil právě tuto složku: v Temnu, právě jako v četných jeho jiných dílech, ustupují naprosto do pozadí velké ideje politické, nad něž kulturního genristu zajímají myšlenkové proudy doby, její drobné a teplé životní zájmy, starožitnosti soukromé, vojenské a církevní. A pak: vysoká šlechta jest jediným stavem, jemuž v zástupu vyplňujícím děje Temna nepřiručeno vůbec místa; stavovsky i citově hledá i zde Jirásek pod velkými národními a kulturními událostmi neraději lidství střední polohy. V tom jest protinožcem barokní doby, již tak znamenitě zná; barokní estetika XVII. věku nedovedli si představití tragičnost jinak než ve veřejných záležitostech, milostných a rodinných zmatcích, krvavých osudech šlechticů a králů. Aristokratické století našlo zvláštním paradoxem vykladače v básníku krajně demokratickém.

Není zcela snadno přehlédnouti mnohohlavý dav, jehož holandsky přesné a životné postavy hemží se v kapitolách Temna. Zprvu se podobá, jakoby starodávné zemanstvo české na odlehlém venkově se svými selskými poddanými mělo nésti hlavní tíhu děje. Uprostřed vlažných a šedých interieurů dýšících pohodou stáří a chutnou vůní selanky rýsují se dva originály drobné venkovské šlechty, Karel Henrych Lhotský ze Ptení a slečna Poxlina Lidmila Mladotovna ze Solopisk, a v mistrné expozici dozvídá se čtenář, jak vlny času a dějin doléhají i do klidného zátiší na Skalce u Dobrušky. Jen zběžně zmiňuje se široce rozprádající vyprávěč o nových proudech společenských, o pronikání cizáckého honosného aristokratismu mezi české panstvo a rytířstvo, o tuhnutí poměru poddanského působením mladšího úřednictva patrimoniálního, dobrácké a staromódní zemanstvo na Skalce vzdoruje

setrvačně všem podobným novotám. Jiné zájmy tlačí se v popředí, a s nimi dvojitý stav přejímá vůdčí funkci v románě. Na prostou, snášelivou zbožnost urozených staříků zaútočí katolictví protireformační vedené ješuity: církev vítězná vznítí v nudících se srdcích zájem o svatořečení Jana z Nepomuka, církev bojující znepokojí je misionářským úsilím o jich kacírské poddané: zápas Tovaryšstva Ježíšova s tajnými evangelíky stává se dějovou osou.

Jirásek neosamotňuje tohoto boje na život a na smrt, jež z hor Orlických a z města Dobrušky převádí do Prahy a na její obvod viničný, nýbrž sytým a trpělivým štětcem maluje dopodrobna jeho společenské pozadí. Skalku vystřídá Praha a venkovské zemany pražské měšťanstvo a úřednictvo i se svými příživníky; jako na začátku románu slečna Mladotovna s panem regentem, tak v dalším průběhu vypravování rodina pražského sládka Jana Březiny tvoří středisko, kolem něhož se kupí netragické události, provázející ústřední děj náboženský a protireformační. Jako jadrný chvalořečník starozemanských idyl po tvrzích a zámečcích jest Alois Jirásek dávno znám a posud nedostižen; široká a štavnatá malba měšťanského světa v Praze za doby Karla VI. jest v jeho díle novinkou a čestnou soutěží s obdobnými, v objektivním svém mistrovství nedoceněnými partii Karolíny Světlé, hlavně v »První Češce« a »Černém Petříčkovi«. Oba mistři staropražského měšťanského genu vyvolávají zapadlý ten svět uzavřené a nepřístupné kasty s hutnou věcností a s klidným psychologickým proniknutím; ale u obou, stejně u mistryně velkých obrysů jako u virtuosa historické drobnokresby, pod přísnou objektivitou se skrývá chmurná kritika staré pražské buržoa-

sie (skutečně jen staré?): hmotná kultura porušila většinou ryze srdce, touha vyrovnati se šlechtě od-cizila měšťany národu, marná ctižádost společenská otupila smysl pro čest mravní; tito patriciové, ochotní sloužit každému pánu a hrbiti se před kdekterou vlá-dou, přestali ze všech stavů nejdříve cítiti a smýšleti česky — zasloužila by Praha, představována pouze jimi, aby slula srdcem Čech? Alois Jirásek seskupuje kolem těchto hrdých sládků, nákladníků a konšelů lidovější a jadrnější vrstvy pražské; jsou to přátelé, hosté a příživníci Březinova domu a pivovaru, stu-denti a malíři, řemeslníci a pomocná chasa, úředníci a písaři, vojáci z řemesla a jich žvatlavé ženy, celé to neklidné hejno rázovitých, směšných a pitvorných fi-gurek, z nichž preceptor Jiříkův a hudebník Hubátius i oba »blíženci«-komorníci Ignác Fileček a Filip Sa-meček prokreslení jsou se zvláště rozkošnou názor-ností detailu. V evokaci staropražského lidu ukázal Jirásek na novo, v čem vlastně spočívá svéráz a úspěch jeho povahokresby. Není nikde šťastnější než může-li prováděti drobné to umění srdečného genristy; tyká si důvěrně se svými postavami a postavičkami, provází je po úzké hranici mezi komikou a vážností, odhaluje dobrodušně pod krojem kasty a povolání prostičké a tklivé lidství; oplývá vřelým a nevinným humorem.

Nechce však, aby zde bylo těžiště Temna; román neměl býti ani studií mravů staropražských ani idylov dávných hnízd zemanských po venkově — toto vše tvoří spíše jen ornamentální arabesky, časovou deko-raci, průvodní detail. Jádrem knihy jest vítězný boj jesuitů s kacíři: z těchto dvou táborů vyvolil své tra-gické protagonisty.

Hluboce temné, jakoby zakouřené barvy těžkého ná-

nosu, jimiž Alois Jirásek zpodobil vůdce protireformace české, nemají ničeho společného s konvenčním podáním jesuitů v běžných historických románech. Pronikavá věcnost jeho psychologie noří se nejen pod povrch frásí a slov, kterými jesuitští misionáři konají dílo hněvu a soudu, ale i pod samy myšlenky duchovních agentů, detektivů a inkvisitorů a sestupuje až na dno jejich divokého života smyslového a jejich vášnivé citovosti — černé sutány padají a obnažující pohled historického dušezpytce proniká srdce i ledví. Co dovede v oblasti dějinné introspekce, překonavši na dobro všecku průpravu dokumentární, ukázal Jirásek nadživotní figurou P. Antonína Koniáše, jež v jeho životním díle hledá sobě rovných. Jako chmurně gigantické postavy klášterníků a světců stvořené štětcem geniálního mistra ze Sevilly, Francisca Zurbarana, rýsuje se divě a útočně na temném pozadí, pohřížena sama do zoufalé noci. Vyhublé tělo a pobledlá tvář prozrazují asketu, prudké, neklidné, avšak velmi rozhodné pohyby vychrtlých údů ukazují bojovníka, ale tmavé hořečné zraky napovídají mnohem více: šlehá z nich přísný rozum nerozlučně zasnoubený s neoblomnou vůlí; světélkuje v nich horká vášnivost a zvrácená rozkoš z utrpení a z hrůzy; zasípá v nich chvílemi i churavá smyslnost, nezcela zkrocená kázní odřikání. Kdekoliv se v Temnu zjeví Koniášova spíše španělská než česká postava, ovane čtenáře studeně jedovatý vzduch krypty v jesuitském chrámě; tak sugestivně postíhl Jirásek duchovní tajemství vrcholné protireformace. Překvapí, že též této veliké figury zmocnil se metodou genrovou; jsou to drobné, skorem anekdotické výjevy, které osvětlují nejsilnějším proudem pochopení složitou a málem tragickou duší krutého

ohaře českých kacířů: nocleh Koniášův u smrduté zdechliny psí za humny, asketické očišťování vlastní příliš rozkošnické ložnice, chmurný vjezd na bídném znečištěném voze do triumfální Prahy svatojanské, zde všude postavil Jirásek genrovou kresbu do služeb jasnovidné intuice. Avšak jako španělští světci barokní doby u Ribery, Greca neb Zurbarana náhle jsou z nepatrných asketických realit klášterních vytrženi a přeneseni do samého středu velikých, slavnostních scén vise, mučednictví, neb stigmatisace, kde malířova invence je obklopuje davem uměle komponovaným, tak i Koniáš v podání Jiráskově: misionářské kázání na náměstí v Dobrušce, kde pod nízkou klenbou hrozivých mračen a za třeskotu hromu i v osvětlení blesku k extasi rozplameněný a k mdlobě vysílený jezuita zpřítomňuje lidu katolickému i kacířskému hrůzy pekelné, provedeno jest v románě slohem, který se zcela odpoutal ode všeho umění genrového; sem do kapitoly XXIV. zhustil Jirásek v úsporné a uchvacující synthese tragické živly náboženského a kulturního života v Čechách v století osmnáctém. Ke Koniášovi těsněji neb volněji přidružil spisovatel celou skupinu jezuitských horlitelů, z kterých jedině J. Malobický na Kopidlně nakreslen jest všeobecnými obrysy; oba Mateřovští z Mateřova, P. Firmus z koleje hradecké a zvláště kněz vlastenec Daniel Suk vystupují se vší teplotou a názorností osobitého života z těžkého rámce Tovarýšstva Ježíšova.

Jistota a bohatství individualisace, vlastní těmto kněžským podobiznám, opustily Aloise Jiráska, když zobrazoval rozptýlené stádce vyznavačů Beránkových na severovýchodě Čech v Praze. Osvědčila se při tom pouze stará zkušenost psychologická, že známe své

neprátele lépe než ty, kdož jsou nám sympatičtí, a že podezíravá nedůvěra k nebezpečným vlastnostem od-půrcovým vede zrak pozorovatelův daleko jistěji než tichý obdiv k přednostem přítelovým? Či spočívá pří-čina hloub, v samé povaze dvojího protilehlého tá-bora? Jesuité jsou hrdiny útočné vůle, neochabující aktivity, dramatického napětí, Bratří nacházejí velí-kost v pasívnosti, v sebeobětavém utrpení, v útěku ze světa, kde dlužno zápasiti s bludem a pokušením — jejich osud vyznívá ve velebné oratorium, kdežto cno-sti, viny a skutky členů Tovaryšstva skládají jakási autos sacramentales, přeplněná namnoze hrubými efekty, ale rytmovaná silným živlem dramatickým. Bratrská obec v Temnu jest široce rozvětvena: v první části knihy kupí se kolem rodiny myslivce Machovce na Skalce, kolem rázovitých a zachovalých venkovanů v Mezeříčí a kolem několika tajných vyznavačů ka-licha mezi měšťany v Dobrušce; v druhém oddílu stá-vají se jejími hlavními představiteli kromě pražských vinařů oba bratři Svobodové, pražský deklamátor u zemských desk a kopidlanský myslivec ve službách hraběte Šlika; několik potulných kazatelů uceluje obraz. Až na starce, připoutané kmetstvím pevně k půdě, jež záhy již nabídne jim klid hrobu, jsou tak-měř všicklí tajní Bratří v pojetí Jiráskově znepoko-jení jedním a týmž rozporem ústředním: dlužno setrvatí v »zemí Egyptské«, uprostřed lži, pokrytectví a pře-tvářky, ale zároveň v tichém pohodlí bezpečného po-volání a životní tradice, či nutno jíti za hlasem důsled-ného svědomí a svobodně vyznané víry za hranice, svěříti se cizozemcům, podstoupiti zkoušky nejistoty, strádání, opuštěnosti? Kdežto myslivec Machovec roz-řeší tuto typickou krizi Českých bratří v době proti-

reformace ve smyslu exulantském a strhne prudkou silou svého rozhodnutí i své obě děti Tomáše a Helenku, hynou oba bratři Svobodové bídnou smrtí v rukách svých jesuitských stíhatelů, jako odstrašující příklad těch, kdož milovali »zemi Egyptskou« — své domy a vlast laskavou více než fanatický požadavek evangelia tlumočeného protestantskými kazateli z povolání. Myslivce Machovec, který s chladnou myslí obětuje osobní jistotu a štěstí svých dětí strohé myšlence emigrantské, stuhl v knize v neživé, odtaziťé schema: idea nebyla učiněna živým tělem, a to platí, tuším, o většině postav z bratrského zástupu v Temnu.

Kritická spravedlnost však žádá, aby z této výtky byla vyňata jedna figura, jež v poslední čtvrtině knihy vyrůstá z episodní šarže v skutečného hrdinu, deklamator u zemských desk Jan Svoboda. Skromný a plachý, nedůvěřivý a opatrný, tklivý a něžný muž bez sobectví, bez náruživosti, bez vzdoru zdá se skoro typickým představitelem zakřiknutého a pokořeného, ale stále čestného češství. Začátkem devatenáctého věku byl by se tento útlocitný milovník českých knih a české minulosti stal jedním z tichých buditelů národních, byl by psal sentimentální veršiky vlastenecké a těšil se ve své mlčelivé samotě nadějemi v příští slovanské velikosti. Začátkem osmnáctého století musí však býti vyštván z chleba a posléze zhynouti žalostně. Jeho sudba jest z těch, které spisovatele vyrušily z objektivního klidu epického vypravování. Jako epitafem provází Jirásek deklamatorův bědný skon elegickými slovy, která spíše než kterékoliv jiné místo knihy symbolicky zhušťují obsah doby:

*»V hlubokém temnu žil, v hlubokém temnu odešel.
Ani tucha jitrního světla. Temno, temno.« — —*

Pouze veliký mistr přísné románové architektury dovedl by zklenouti v celistvou jednotu tolik různých osudů, které jsou rozptýleny po všech stavech a zabírají tak valnou část země a národa. Snad jeho konstruktivnímu důmyslu bylo by se podařilo najítí tektonickou osu rozlehlé stavby, kolem níž by se zákonitě a přehledně kupily hlavní součástky díla i s bohatstvím dekorativních jednotlivostí. Avšak Alois Jirásek není nikterak z tohoto vzácného rodu logických stavitelů, kterým jest pevná osnova nad nejvděčnější detail a jednotné zvládnutí látky nad její vyčerpání. Nenazval sám *Temno* ani románem, nýbrž historickým obrazem, snad ještě přesněji dalo by se tu mluvit o *románové kronice*. Epické ingenium Jiráskovo miluje nade vše volný, pohodlný tok vypravování s přítoky a oklikami, se zelenými ostrůvky, ale naprosto ne bez mělčin, leckde rozbíhající se několika nestejně silnými proudy. Hojnost výpravné látky a výpravné chuti jest u něho stále tak mocná a pohotová, že dovádí až k úplné bezohlednosti k jednotě dějové a že se neohlíží naprosto na různost epického tempa — Jirásek neovládá tuhou rukou rozvoje svého příběhu, nýbrž jako šťastní vyprávěči primitivní dává se jím rád unášeti. Obraz širokého mocného proudu, který pohodlně sbírá své vody a nijak nepospíchá k moři, vtírá se do mysli opětovně; sotva tušíme, že ten onen přítok, jehož vlnkám vyprávěč na čas svěruje člunek naší pozornosti, vleje se do veletoku, temenícího v úplně odchýlné soustavě vrstev a hor, naopak se dívíme, že vody obou řek, i když se slily, plynou v témže řečišti vedle sebe lišíce se barvou; s úžasem uvědomujeme si, že jsme se ocitli na chvíli v mrtvém rameně, kde není vzruchu ani napětí; a pak opětně unášíj nás valné

vlny hlavního proudu . . .

Děj *Temna* vznikl z několika různorodých součástí, jež jsou jen přibližně ztmeleny, ne však organicky sloučeny. Není příliš snadno zjistit, že spisovatel do svého rozsáhlého díla vpracoval dvojí úplně samostatné pásmo dějové, a že úplné spojení jeho se mu vlastně nezdařilo: jedním jsou zemanské, selské a maloměstské události na Skalce a Dobrušce seskupené kolem Machovcových, druhým příběhy pražského měšťanstva s rodinou Březinovou v popředí; ony jsou novou čestnou splátkou rodnému kraji, tyto bohatým výsledkem dlouholetého pobytu a studia v Praze. Přechod Machovcových dětí ze Skalky do Prahy není násilný pouze ve smyslu mravním, ale i s hlediska románové kompozice; usnadnil sice Jiráskovi seřazení romaneskní zápletky milostné mezi Helenkou Machovcovou a Jiříkem Březinou, jež se pak stává jakousi spojující nití v románě, ale uvedl jej v nepřekonané nesnáze, jak vyrovnati se s panstvem skaleckým. Podobných násilných uzlů jest ve vypravování více: deklamator Svoboda vpraven jest do souvislosti se skupinou Březinovou náhodou velmi naivní; bylo třeba motivace běžné toliko v povídkách detektivních, aby útěk Tomáše Machovce z Prahy přivodil vyšetřování a pád myslivce kopidlanského, a nejinak inscenováno i prozrazení tajných schůzek Bratří v Praze. Děj *Temna* neplyne takměř nikde z nitra a z volného rozhodnutí jednajících postav, nýbrž ze sterých zevních nahodilostí, z neočekávaných setkání, z podivných shod, z pravděnepodobných známostí — nevyvíjí se přirozeně, nýbrž jest dovedně vykombinován a vykalkulován na základě umných sestav různorodých prvků motivických. A tomu hověla velmi účelně me-

toda genrová, která v osvětlení drobných scén stavi figury, kam spisovatel právě potřebuje.

Ničím není nová Jiráskova kronika méně než skladbou freskovou, jak nazval ji a příbuzná díla auktorova častěji nerozum povrchních chvalořečníků. Fresko neřádá si pouze mohutné šíře, mnohosti postav, velkých postavů utrpení a mučednictví; podstata jeho jest jinde: v přísné komposici podřízené především záměrům architektonickým, v potlačení všeho podřadného, v rytmu linií, které zhušťují, krátí, typisují lidský osud. Kouzlo Temna jest opačného způsobu. Vítězí v něm nikoliv stavitel, ale malíř; nikoliv umělec velkorysý kresby rozvržené přesně v prostoru, ale teplý, důvěrný, detailní mistr koloritu a temnosvitu; nikoliv tvůrce, jehož výtvar chce býti pozorován z dalekého odstupu, ale intimista holandské povahy, který si od diváka žádá zasvěcení citového, účasti oka i srdce, ano kusu osobního zaujetí. A nečeká toho všeho, tuším, nadarmo.

Temno vyvrací každou stránku domněnku, jakoby Alois Jirásek byl z umělců, kteří lety pozbývají zřakové svěžesti, naopak vzácné kvality malířské jeho historického obrazu dosvědčují, že bystrost pozorovatelovu doplňuje ve vzrůstající míře neobyčejná kultura výtvarného zření. Nad celým dílem v podivuhodném ladění atmosférickém klene se hluboký a dusný soumrak zvýšený přísným a hroživým přikrovem černých mračen; jako temné stíny rýsují se v tomto chmurném ovzduší postavy, a nejinak než na malbách Ruisdaelových zahaleny jsou veškeré obrysy krajinné chumáči mlhavých temnot — tato zamračená nálada pozdního beznadějného večera spíná v mocném účinku symbolickém celou knihu v jednotu. Na místech

nejpohnutějších houstne soumrak ve vznešenou neb strašidelnou noc: tak v černém mlčení lesa i splavu setká se u židovského hřbitůvka skalecký myslivec Machovec s bratrem Vostrým a přijme první jiskěrku rozhodnutí emigračního; tak za tichého jiskření hvězd na vysokém nehybném nebi pospíchají děti myslivcovy Helenka a Tomáš nekonečnými lukami k tajné bohoslužbě kališnické, oslněny dobrodružným kouzlem mysteriosní výpravy; tak v stínech nočních zahalujících loubí, keře a letohrádek Březinovské vinice Helenka Machovcová prožije zápas mezi klíčící láskou k mladému patriciovi a mezi vědomím rodinného příslušenství k bratrské víře i odolá na čas hlasu bratra zvoucícího ji k otci do exilu; tak odehrává se za teskných hodin duchů pronásledování pražských vinařův, odchod Helenčin z Prahy, přepadnutí chudé modlitebny »ukrytého semena« u Vorlíčků jezuitskými inkvisitory, smrt deklamatora Svobody. Avšak Alois Jirásek zná a postihuje ještě jiná kouzla večera a noci, netragická, smyslná, barokní, kdy temné hry stínů tvoří jen pozadí světelným efektům, v nichž srší a tryská touha po oslnění, žízeň radosti, záliba v umělém osvětlení: toť scéna svatebního mumraje v domě Březinovském za svítu voskovic a průvodu hudby, kdy vážná melancholie Jiříkova po prvé pohlédne hluboko do zraků mladistvé graciosní maceše; toť večerní koncert na lodích na počest svatého Jana, kdy po setmělé Vltavě, pod oblouky Karlova mostu a mezi košatými stromy na břehu line se kvartet lesních rohů řízených Šimonem Janem Josefem Brixím; toť posléze báchorkové osvětlení Prahy na závěr svatojanského triumfu, na něž se Jiří Březina, již alumnus, dívá s rodiči a s preceptorem.

Souhrou účinnů světelných a živlu hudebního vyvrcholuje Jirásek čistě v duchu baroka svá široká, teplá, vzcná líčení hromadných slavností a veřejných pomp, jež v útočném protikladu se zvedají na temném pozadí knihy: román začíná korunovací Karla VI. a končí se svatořečením Jana Nepomuckého v Praze; takže nábcženské události jsou uzavřeny těžce zlaceným a zdobně řezaným rámcem chlubné nádhery. Není to však pouze výtvarná záliba v rozlehlých, barvitých a detailních popisech, co pohnulo Jiráska, aby rozpředl, snad až na úkor epického tempa, tyto slavnosti: vidí právě jimi do barokní duše hlavně v její oblasti smyslové. Bystře postihl, kolik smyslového očarování obsahuje zbožnost barokní, jak v jejím lísavém působení skrývají se prvky erotické, jak zvláště má namířeno na citlivé čivy mládeže; co tu přesně vyzoroval psycholog, tomu dal zdobnou formu náladový básník. Kolik dětské poesie dovedl shrnouti do odstavce, kde líčí, kterak Jiřík za pacholectví korunuje růžemi sošku mariánskou a opíjí se v chrámě vůní kadidlového dýmu a hudbou varhan! Jaký pohled do opuštěné duše staropanenské, potřebující mazlivé něhy, otevřel, když uvedl čtenáře před domácí oltářík urozené Poxiny Mladotové! Oč účinněji než dlouhé psychologické rozbory odhaluje náboženské rozrušení v duši kacířské dcerky výjev v Betlémské kapli, ana Helenka dává se rozkošnický unášeti slavnostním proudem nadšené hymny »O Maria, nebes císařovno!«

Vedle těchto líčení a výjevů, v něž Alois Jirásek zahalil kulturně historická aperçus, podmíněná pronikavým studiem dobových dokumentů i silnou intuicí, ožívují kapitoly Temno ještě scény jiného rodu a pů-

vodu. Myslím ony, do kterých spisovatel vložil leč-
kterou živou vzpomínku osobní, mocný dojem z dět-
ství, bezprostřední kus vlastního vnitřního života: jen
básník umí objektivnou látku dějepisnou protepliti
takto živly intimními; kde takové prvky v Temnu
mizí, ustupující pouhé mosaice převzaté přímo z do-
bových pomůcek, stává se kniha suchopárnou. Zvláště
jará a prudká postava milého jinošíka Tomáše Ma-
chovce, tato svěží výjimka ve ztrnulém táboře Bratří,
otočena jest podobnými vzpomínkovými motivy, až
se zdá, jakoby byl Jirásek vložil do figury rozkošného
trubače drahý kus svého chlapectví a jinošství. Nejsil-
něji proniká to ve výjevu, v němž Tomáš, prchající
s bratrem Vostrým z Čech do Žitavy, loučí se s čte-
nářem: v hlubokých lesích nad pravěkým hradištěm
u Kopidlna, t. zv. Žižkových šancích, za slunečního
úsvitu omámí chlapce taj zřícenin a starodávnosti; pa-
soucí se srny probudí v hochu mysliveckou krev; ne-
odolatelná síla pudí Tomše, aby lesním rohem po-
zdravil jítro, aby oslavil štěstí z návratu do volné
přírody, aby vyzpíval všecku svěžest a rozkoš mlá-
dí — — — Možno snad říci, že tato scéna prosycená
hudební a lesní romantikou — spisovatel jí potřeboval
ostatně jako motivické pomůcky k zauzlení osudu my-
slivce Svobody — působí poněkud anachronisticky
v dějstvu z doby barokní a protireformační; literár-
nímu psychologovi povídá však velmi mnoho: potvr-
zuje činnou účast citového života auktorova při tvoření
díla románového.

V tom spočívá neposlední přednost Temna. Jako
věcné, naukové poznání doplňováno bylo intuitivním
názorem, jako bohatství a rozmanitost postav byly
ovládány hojným živlem ideovým, jako epického širo-

kého vyprávěče provázel náladový malíř důvěrných zátiší a hromadných scén, tak předmětný klid badajícího a oživujícího historika se snoubí se srdečným zájmem lidsky teplého člověka — tvůrčí síly, z jejichž souzvuku se rodí historická kronika románová, byly při vzniku Jiráskova Temna v šťastné rovnováze. Alois Jirásek nechtěl se nikdy spokojiti těmito složkami, nýbrž snažil se do svých děl vložit ještě něco více: hlubokou a vřelou sympatií, která se přímo obrací k čtenářově vůli a jest schopna určovati jí dráhu a směr. Za národně výchovnou tendenci, již uložil svým knihám, vždy platil spisovatel ochotně a radostně vysokou měnou láskyplného účastenství s osudy a zklamáními, s touhami i s bludy všech vůdčích hrdinů. V Temnu, podzimním díle zralých let, ukázal zvláště jasně, že věcná předmětnost rozvážného historika a klidná spravedlnost básnická nemají pranic společného s bezzájmovou lhostejností . . . bedlivý čtenář nemůže býti na rozpacích, které straně patří auktorovy sympatie. Arcíť dlužno dodati: toliko čtenář český. Leč právě jen na něho pomýšlel Alois Jirásek, věda, že vycítí, která brachylogie a zámlka značí zajiknutí vypravovatele, jenž pro dojetí nemohl mluvití dále a že najde, kde pod stručností úryvkovitých vět jsou zadrženy slz. Říká-li se — a jistě právem, — že čtenář teprve dobásňuje knihu, může býti Alois Jirásek tentokráte bez obav.

Jeho románu dostalo se však ještě spolupracovníka jiného, na něhož nemohl při tvoření Temna pomyslití a nad nějž se nemohl nadíti součinitele mocnějšího a účinnějšího: převratné a hrozivé události dívají se přes rameno čtoucímu do knihy, jež vyšla roku 1915. Jsou příchodem hlubokého temna, jsou mračny a stíny

před panováním jitřního světla? Jest jisto, že obdoby s počátkem věku osmnáctého se neodbytně vtírají. Jedno jest nepochybno: udeřila hodina, v níž také ten, kdo Jirásků jako umělce a básníka přijímal vždy pouze s výhradami, přimyká se k němu vděčně jako k učitelí národní energie a národní víry. A jím jest také v Temnu; zvláštním paradoxem kniha, jejíž rekové jsou většinou trpni, volá k činu a učí stránkami, na nichž se šíří zánik češství, věřiti v mravní sílu a lepší budoucnost národa vyvoleného! (1915)

TŘI STUDIE

O JAROSLAVU VRCHLICKÉM

I.

Z literárních začátků Jaroslava Vrchlického.

Lest nesnadno naznačiti, čím by vědecký dějepis literární měl zahájiti soustavné studium díla Jaroslava Vrchlického: chybí nám k tomu základní práce průpravné, knihopisné a vydavatelské, textové a pramenné, látkové a metrické. Zdá se však, že jeden úkol volá k neodkladnému řešení odborné pracovníky ať kritiky, ať literární dějepisce, ať filology: prozkoumání literárních začátků Jaroslava Vrchlického. Kdo jen poněkud se pohřžil do studia vývoje básníka, ví dobře, že vlastní kosmopolitické a renaissanční tvoření Vrchlického má zvláštní předeheru, kterou přerušují i zevní události poetova života. Naprosté oddání se modernímu básnictví francouzskému, jmenovitě Victoru Hugovi, roční pobyt v Itálii s dojmy uměleckými, krajinnými a dějinnými, procitnutí smyslně radostné erotiky, která po prvé zvučí ve »Snech o štěstí« — to vše obrací rozvoj Vrchlického zcela jiným směrem, než jakým se potud bral, a jaký poznáváme zvláště v knize »Z hlubin«. Z básníka, neseného domácí tradicí skupiny Nerudovy, Hálkovy a Mayerovy, stává se západoevropský světoobčan. Z nejistého začátečníka, který se pokouší o písňové, nejednou prostonárodně zvučící improvisace v slohu drsné bezprostřednosti a hutné koncisnosti, vyrůstá umělec širokého verše pře-

tíženého retorickými umělostmi a obrazovými přízdobami. Přímé a prožité vztahy k nestilisované skutečnosti ustupují umělým sensacím vzbuzovaným studiem dějin, literatury, umění. Smyslová plnost nahraňuje citovou prudkost, barvitá obraznost ujařmuje intenzitu prožití, řečnický vyzdobená дума zahaluje nádherným a honosným svým pláštěm vřelost myšlenkového vznětu, rozsvíceného vášnivou srážkou s realitou. Již na několika místech první sbírky básnickovy »Z hlubin« hlásí se toto nové pojetí, avšak ještě v pozdějších knihách doznívají akordy z oné mladistvé a příliš záhy přerušené přede hry; teprve trpělivé a podrobné studium bude moci zjistiti vnitřní historii této první vývojové fáse Vrchlického: jaký to důležitý a vášný předmět pro naše literární dějepisce!

Vysoce zajímavý a cenný příspěvek k poznání tohoto prvního tvůrčího období Jaroslava Vrchlického poslalo české Pošumaví, onen kraj, kde básník prožil valnou část jinošských let a kam odešel, sražen chorobou, dotrpěti své žití. Klatovský časopis »Šumavan« hlásí se právem pyšně k tomu, že byl z prvních útluků poesie Jaroslava Vrchlického, a vyznamenává se zbožností, s jakou majitelé starých zámků vsazují do svých zdí pamětní desky k hrdé vzpomínce, že tam noclehoval některý mladý bohatýr na začátku své cesty, která jej později vedla k vítězstvím, v dějinách nezapomenutelným. Redakce klatovského »Šumavana« vydala totiž v úpravném svazečku povídku »Prodavač bibli«, kterou tam v roce 1873 sotva dvacetiletý Jaroslav Vrchlický otiskl a které nepojal pak do žádné ze svých knih. Povídka ta zasluhuje zvláštní pozornosti z několika příčin. Především zajímá jako každá práce hledajícího se a tápajícího mladého básníka z dob, kdy

se chystal k první své knize lyrické. Jako pokus povídkový má interes mnohonásobný: dosud jsme mohli elegantního mistra duchaplně pointované prósy, jenž v »Barevných střepech« i »Povídkách ironických a sentimentálních« provedl překvapující směs feuilletonu a novelistiky, stopovati až k roku 1878, kdy kniha »Rok na jihu« přinesla dvě povídky »Flétnu« a »Dceru Kimonovu« — nyní lze sledovati Vrchlického povídkáře od roku 1873. Naprostou novinkou jest ovzduší, které »Prodavač biblí« líčí; později se již nikdy nevrátil k povídce ze života venkovského a k realisticky mravolichné studii lidových postav naší vesnice. Avšak podrobnější rozbor ukáže, že padesát stránek »Prodavače biblí« poskytuje i pro hlubší poznání mladistvého tvoření Jaroslava Vrchlického cennou kořist.

Básník lyrické knihy »Z hlubin« závisel celým názorem i uměním na »Májové« škole poetické: kresbě přírody učil se od Hálka, písňově sevřené zpovědi subjektivních a hrdých bolů od Nerudy, náladové a krajinné dumě od Mayera. Také Vrchlický povídkář z roku 1873 hlásí se za příslušníka této slavné skupiny. Poznáváme mocný vliv Hálkových povídek vesnických, když mladý začátečník se pokouší narýsovati co nejostřejšími tahy rázovité postavičky z pošumavské dědiny, rozvázného výminkáře, hovorného a hbitého kostelníka, prohnaného intrikána-koňáře, dohazovače a tlampače. Jestliže však pod rukama nezkušeného vyprávěče vyrůstají rodinné tragédie vesnické do děsivých rozměrů osudových, jestliže v nich křižují se divoké blesky plemenných kleteb, jestliže v těchto hrůzných výjevech rozhodují se otázky kosmického řádu a božské spravedlnosti, pak není nesnadno uhadnouti, že Jaroslav Vrchlický poddal se na čas

prudce strhující síle ještědských románů Karoliny Světlé se všemi přednostmi i vadami jejich smělé koncepce. Veden těmito vzory, které v sedmdesátých letech zcela zatlačily starší tradici české povídky vesnické, vytvořenou Boženou Němcovou a Františkem Pravdou, snažil se mladý Vrchlický obsáhnouti celou skutečnost pohorského venkova západočeského. Živě kreslí typické výjevy, které soustřeďují vesničany a odhalují jejich kolektivní duši: činí čtenáře účastníkem vesnického pohřbu a mísí se do ruchu sedláků, vracejících se z trhu, předvádí selské námluvy, při nichž není řeči o lásce a vniká do hospody za hlučných scen dohodovacích. Chce proniknouti i pod povrch běžného dění a vedle rodinných příběhů umí vyprávěti o konfliktech katolíků s evangelíky i o vystěhovalcké otázce, příznačné jihozápadu Čech; vedle romantiky jiskřících episod pašířských uvádí před čtenáře i osobitěji vyzorované výjevy prostého prodavače biblí.

Arcif, hlubší psychologická kresba a dějová logika jsou zcela nedostupny mladistvému vypravovateli: povahy nejsou promyšleny a proto ani názorny; složitější konflikty jako spor obou křesťanských vyznání zůstávají ideově neprovedeny; bezprostřední pozorování skutečností musí příliš často ustoupiti literárně romantické konvenci. Klidný postup realistického líčení venkova jest mnohokráte přetržen velmi smělou fabulací, která si libuje v divokých výjevech zbásněných mocnou obrazností a planoucích v prudkých barvách. Nad čerstvě nasýpaným rovem semknou se dva milenci v náhlé vášnivosti, a zlaté vlasy dívčiny, spadající až k černé hlíně hrobu, zahalují je jako sluncem ozářený oblak, klesající na temné lesy. V napiatém sporu rozvaděných mladých manželů náhle vy-

tryskne blesk vzájemné shody, a muž žene se v rozjasnění duševním k ženě, kojící děcko a líbá ji jako neočekávaně nalezenou blaženost. Bouře zuřící nad osamělým mlýnem je zdvojnásobena požárem, v němž vaří se voda v náhoně, v němž mění se samota v plamenný ostrov odevšad od země odříznutý, v němž vše syčí, praská, láme se. Měsíc protrhává mlhy, aby osvítil zsinanou tvář zastřeleného pašíře, nad nímž se v příválu černého vlasu a vousu sklání jeho doživotní sok, nyní pln odpuštění a smíru. Na těchto dramaticky podtržených scénách ukazuje básník též svůj mocný smysl pro krajinnou náladu, jako vůbec jest šumavská příroda neposledním účastníkem děje »Prodavače biblí«; upozorňuji alespoň na dvě místa, kde čistě máchovsky vycítuje Vrchlický souzvuk dějové náplně a krajinného ladění: míním uměle rozvedený efekt ozvuku hrdinova rozhodnutí v lesní samotě, podruhé pak delikátní závěr povídky, obetkaný cele měkkou neurčitostí rozplývající se ranní páry.

Mladý spisovatel, kolísající nepřetržitě mezi realistickým pozorováním jednotlivostí a romaneskní stavbou výjevů, mezi naivní prostotou vesnického figurkářství a náladovým uměním pointované malby přírodní, osnoval děj krajní napínavostí. Na hrdinovi knihy dovršuje se kletba, pronásledující jeho rod do tří pokolení; manželství zaplacené konvertitstvím, ztroskotá se mu právě jako čestné pokusy o majetkovou a stavovskou rehabilitaci; otec a děd spiknou se proti němu stejně jako tchán a švakr; živly dovršují zhoubné dílo zloby lidské — ochuzen, oklamán, přesvědčen o nesňatelné kletbě, končí Štěpán Šícha jako pokorně křesťanský prodavač biblí bez domova, bez ženy, bez dítěte. Ale závěr práce dává této tragédii

kletby rodinné zcela jinou perspektivu: v podstatě nešlo ani o trestající prst Hospodinův, ani o neúprosnou spravedlnost Osudu, nýbrž pouze o důsledně zlovolnou mstu ničemného intrikána. Leč, mladý Jaroslav Vrchlický neměl nikterak v úmyslu vykoupiti se z romantické tragiky střízlivým řešením racionalistickým: na to byl příliš poetou. Pro takový úzkoprsý důkaz nebyl by citoval duchů a blesků, nebyl by volal hrobových kleteb ani živelných hrůz.

Odvážil bych se domněnky, že »Prodavač biblí« nevznikl z pouhé potřeby fabulační, nýbrž že se za jeho dějovou romantikou skrývá cosi z vážných zážitků básníkůvých, jenž snad zachytil v osudech Štěpána Šichy kus tragiky svého otce, rovněž bludného muže, stíhaného Eumeidami, rovněž neuspokojeného konvertity, rovněž nešťastného podnikatele v oboru mlynářském. Je-li tomu tak, potom má hlubší smysl smírný závěr »Prodavače biblí«, kde Vrchlický praví asi: »Není nesmířitelného a tvrdého Boha, který stíhá až do třetího a čtvrtého pokolení; jest jen dobrotivý a odpouštějící Bůh evangelia. Za hroby nesáhá kletba a msta, nýbrž toliko slitování a láska. Předkové, kteří věřili v prokletí zcela neproniknutelné, bloudili; pro každého jednotlivce svítá v hlubším mravním řádu možnost individuálního vykoupení.«

Tak v umělecky nehotové a slohově roztříštěné prvotině prósy Jaroslava Vrchlického, kde kříží se vlivy domácích vzorů s propukajícími, ale posud nevyhraněnými sklony obraznosti a náladovosti básníkovy, vysloven jest již onen smírný a moudrý humanismus, který nachází pak dokonalý výraz v zralých knihách »Život a smrt«, »Písně poutníka« neb »Žamberské zvony«.

(1912)

II.

Jaroslav Vrchlický a Giuseppe Parini.

Ubrány přečetných a mistrovských překladů Jaroslava Vrchlického z drahé jemu poesie vlašské stojí postava zachmuřeného a temného klasicisty Giacoma Leopardiho, jež dějepisci nazývají posledním velkým básníkem italského obrození; jiný klasicista, přísný a posměšný Giuseppe Parini, který patří k prvním literárním průkopníkům tohoto proslulého vlašského národního »risorgimenta«, tyčí se na samém konci překladatelské činnosti Jaroslava Vrchlického. Pětatřicet let, ležících mezi těmi dvěma překlady, přineslo nám vše, co v italském básnictví má význam světový: jsou tu oba dědicové středověku a praotcové moderního člověka, Dante i Petrarca; jsou tu oba sladcí a okouzující básníci vítězného rinascimenta, Ariosto a Tasso a za nimi divoký vel duch přechodní doby Michelangelo; jsou tu veškeří moderní poetové vlaští, s hrdým obroditelem anti ckých ideí a forem Carduccim v čele, a ani na poslední velké zjevy, na Pascoliho, d'Annunzia, Adu Negri, není zapomenuto. A tak provedeno bylo v devatenáctém věku českým básníkem to, oč ve čtrnáctém století marně se u Karla IV. pokoušel římský tribun a vlašský humanista: získáno bylo na sever od Alp vroucí porozumění pro národně kulturní snahy oné Italie, jež vědomě a s nadšením staví na základech staroklasických.

Nepřekvapí, řekneme-li, že tříadvacetiletý básník, jenž na vlašské půdě překládal klasického, pesimistu

Leopardiho; a padesátiletý poeta, který při universitních čteních improvisoval převod, rokokového satirika Pariniho, byly takměř dvě různé osobnosti: Vrchlický byl celou svou podstatou genius proteovský. Nad Leopardim mladý lyrik prožíval všechny vášnivé a bolestné krise hrdého srdce a pochybovačné myšlenky, které bouří v prvních jeho knihách; nacházel tu ozvuk náboženského svého nihilismu a černého svého světobolu; obdivoval a učil se filosofické dumě ve verši, ale i klasické tradičnosti u výrazu a umělosti strofických útvarů. Na Pariniho hleděl uklidněným intelektem člověka, který mnoho prožil a mnoho odpustil: jen tak dovedl chápat zvláštní směr rokokové něhy i koketnosti v drobnomalbě mravů a stoické přísnosti i rozhorlenosti v jejich posuzování; jen tak uměl porozumět Pariniho složité satíře, jejímiž zbraněmi jsou vtip, parodie, burleska; jen tak, na rozdíl od Carducciho, přišel na chut Pariniho bodavé ironií, jež »pc straně šeptá a syčí«; jen tak osvojil si svéráznost formy originálu, která pojí bezprostřednost causerie s opravdovými hodnotami básnickými. Giuseppe Parini nebyl Vrchlickému pouze nahodilým předmětem literárního studia a překladatelské virtuosnosti, nýbrž zjevem kulturně spřízněným: není nezajímavé vyšetřit tato vlákna příbuzenství, zvláště proto, že milánský abbé zaujav našeho poetu již v mladosti, zaměstnával jej vydatně teprve právě v posledním období jeho tvořivosti.

Z básnických děl Giuseppe Pariniho, nesporně největšího vlašského básníka v neplodném XVIII. věku, žije v paměti světové literatury pouze velký čtyřdílný zlomek »Il Giorno«, onen »Den«, který Vrchlický přeložil pro »Sborník světové poesie«. Jen znalci vědí

o jeho drobnější lyrice, která nejraději užívá formy starověké ódy a obdivují se tu nejen skladbě hutné a pádné, nejen výrazu vznešenému a přece vždy jadrnému, nejen šťastnému vystižení klasických vzorů, ale především osobnosti básníkově, jež jest občansky hrdá uprostřed společnosti nicotných aristokratů, mužně otevřená ve věku ochablých sil, národně uvědomělá za nadvlády cizácké. Vrchlický přeložil z lyriky Pariniho ve »Třech knihách vlašské lyriky« dvě skulpturní znělky a jednu rokokovou píseň plnou prchavého vděku; i pro něj byl Parini především básníkem »Dne«.

Ze starodávných oken milánské akademie Brery hledí její sestárly, churavý a mladistvým bojem o chléb sešlý ředitel, profesor a abbé Giuseppe Parini do světáckého víru elegantní vznešené společnosti, pro níž zůstal vždy plebejcem a chudšasem. A zatím co jeho selské srdce touží po hrdinských dobách antické prostoty a starořímské ctností, pozoruje jeho bystrý zrak módní shon pidimužikův, kterým patří svět. Kruh denních starostí a radostí takového urozeného a bohatého hejska milánského vyčerpává satirickou básní »Il Giorno«: jest to velmi podrobná a výmluvná kronika jeho ranní toalety a snídane, jeho polední hostiny u zbožňované dámy, jejímž jest cicisbeem, jeho odpoledních her a večerních promenád i návštěv, konečně jeho nočních společenských a hráčských povinností; při tom věnuje epický kronikář stejnou péči postřehu a šíří popisu světu dámskému jako pánskému. Jsme zcela v ovzduší rokoka, nejinak než čteme-li básně Popeovy, Zachariaeovy, nebo povídky Crébillonovy; jen rozkošnická nevázanost u věcech lásky chybí u Pariniho úplně. Elegance a dekoračnost, hravost a nicotnost, záliba pro mytologické vločky a lži —

klasické příkrasy, — tot vlastnosti samé látky, jichž šetří Parini zcela soustavně.

Ale jeho názor na život jest naprosto jiný: Parini ví, co jest vážnost životní, co jest mužná důstojnost, co jest občanská povinnost; proto ironisuje štíplavě a bodavě své neparfumované a napudrované kavalíry a milostenky, proto v rafinovaném protikladě užívá k líčení nejnicotnějších malicherností básnických prostředků z hrdinské a retorické poesie renaissanční a tím je sesměšňuje; proto klade v obdivuhodném protikladu proti těm salonním miniaturám současným stručné, ale vznešené obrazy hrdinské prostoty a časté přirozenosti venkova. Literární kouzlo »Dne«, jenž bohužel nebyl dokončen, spočívá v tomto stálém zápase hravé a půvabné látky s přísným a mravním názorem; kulturní jeho význam však hledati jest jinde; zde uprostřed společnosti aristokratické hlásí se reformní a obrodný duch občanské spravedlnosti; pod rokokovou formou vrou ideje revoluční; ze salonů, budoirků a heren pudí čtenáře neuvědomělý rousseauovec do přírody a klidu; klasický starověk doporoučí se tu jako škola mravní ryzosti — nekončí zde jen stará vyžilá a zdětinštělá doba, nýbrž vzhází tu též věk nový — Vrchlický našel proto skvělou formulaci, když v »Posledních sonetech samotáře« apostrofoval Pariniho:

*»Ty nelitáš, jdeš občanským jen krokem,
ty nehřímáš, jen v žertu mrkneš okem:
Svět starý stejně stojí v plamenech!«*

Jako komentář k překladu »Dne« čte se studie Vrchlického »Giuseppe Parini a satirická jeho báseň

»Den«, která z »Časopisu českého musea« přešla r. 1906 do prvního svazku »Rozprav literárních«. Vznikla z universitních výkladů a původu svého nezapře: přehledně a názorně, místy se zbytečnou obšírností podává básníkův životopis, věcný obsah a vůdčí tendence »Dne«, kdežto o technice básně zmiňuje se jen letmo. Jako ve většině pozdních literárních studií Vrchlického proniká především záměr informační; někdejší okouzující přednosti jeho essayí, zhuštěná charakteristika, překvapující bohatství slovesných analogií, pronikavé poznámky o básnické formě, ustupují nadobro do pozadí.

Čím mohl býti, čím byl tento přechodní zjev našemu Jaroslavu Vrchlickému, který se mu oddal jako básník, jako překladatel, jako literárně historický vykladač?

Vrchlický měl živý a jemný smysl pro rokoko XVIII. století: jeho smyslnost erotická, jeho sklon k maskování a kostýmování, jeho dar, pojímatí život jako estetickou hru, dobře odpovídaly duševní organizaci českého básníka; převlékal rád starověké myty do rokokových krojů, bavil se pohledem na bohy a nymfy v pósách galantních abbéův a šelmovských pastýřek; s vděkem míšeňského porculánu maloval výjevy z parků a pavilonů doby Ludvíka XVI. Proto látka »Dne« byla mu blízká; měl vždy rád věci lehké, šumivé, pěňivé. Avšak ani duch Pariniho, pošklebná a trestající ironie, břitký a přece úsměvný sarkasmus satirikův nebyly mu nikterak cizí. V milovníku a překladateli Danta i Huga, Giustiho i Barbiera žil satirik, o němž jednou kritika bude musiti napsati monografii. Kdekoliv Vrchlický dotýká se časových a zejména politických otázek, kde se vyrovnává se svou

dobou a jejím soběstačným trpaslictvím, kdekoliv horlí proti materialismu a lhostejnosti, užívá vedle plnostrunné harfy básníkovy i praku satirikova, ať jest to v trpkých dumách ukázněné formy »Hlasů v poušti«, či v drsném patosu »Dědictví Tantalova« a »Bodláčí z Parnassu«. Satirik Parini, který »na zpanštělou chasu zved satíry své bič a líčil prázdnotu jich zábav, kvasů a šlehal zbujný chtíč«, byl s Vrchlickým bytost spřízněná.

A především byl Giuseppe Parini velkou postavou v dramate dějin, kterou Vrchlický miloval pro lidské její přednosti více než pro veškeré přednosti umělecké. Dal o tom sám svědectví nezapomenutelné. V »Nových zlomcích epopoje« čte se báseň »Občan Kristus«. Revoluce, »rovna lvici, jde světem přes trosky a ruiny, jde s Marseillaisy písní vítězíci a v patách za ní zločiny.« Její požár vzeplá i nad Milánem a strhne do svého kruhu celou městskou správu; jediného muže nikoliv — abbého Giuseppa Pariniho. Vážný a přísný kmet s trikolorou na prsou vstoupí na radnici, kde kypí revoluční kvas a rej.

*»A po radnice jak tu těkal stěně
svým zrakem, jenž se tměl,
nad stolem Kristův kříž, ježž vidal denně,
dnes poprvé on neviděl.
Stál chvíli k slzám dojat v srdci čistém,
a ústa se mu zachvěla:
»Co udělali jste s občanem Kristem,
kam jeho tvář se poděla?«*

A pak, v oné prudké retorice básnické, plné světla a záře, jakou po Victoru Hugovi dovedl rozpoutatí právě

jen Vrchlický, řítí se Pariniho obžaloba revoluce, jež zapomněla na lidskost a vrcholí zbožněním »občana Krista«, tvůrce svrchované humanity; liberalistické pojetí křesťanství, jemuž rovněž pod maskou italskou dal Neruda výraz v statečné romanci o Ugovi Bassim, »mnichu republikánu«, dochází tu grandiosního ztělesnění. Parini v posledním odstavci básně zmlká; jeho obdivovatel, překladatel, dědic, český básník Vrchlický přejímá slovo a pronáší hluboce významnou řadu výčitek svému století, které nezůstalo věrno ideálům Pariniho, nýbrž zabředlo do chyb jeho revolučních protichůdcův. V mocných strofách těch satirik a rétor podávají si ruce, až posléze vytryskne s tragickou silou výkřik meditačního lyrika:

*»Ó Parini! Tvůj občan Kristus vlidný
z ran sterých znova krvácí,
co Briareus storuký, však bidný,
se lidstvo ve tmách potácí!«*

Jako dozvuk mohutné této skladby zaznívá v seštalé knize »Já nechal svět jít kolem« báseň »Smrt Pariniho«, lnoucí k historické události těsněji než u Vrchlického zvykem. V posledních okamžicích před skolem jest Parinimu popřáno za náhlého vzplanutí životních sil opojení se nejen kouzlem nádherného slunečního západu, ale procítiti a promyslití soustředěně všecek velký a trpký obsah vlastního života. Báseň roztržena jest ve dvě: první polovice jest jakousi orgií zrakovou, kde oko, vyzbrojené nebývalou vnímavostí, stává se opilým vězněm v planoucí klenotnici posázené drahokamy; druhá část hutně a obsažně, s hořkostí a odevzdáním, resumuje životopis Pariniho. Kaž-

dý oddíl má své básnické hodnoty, ale pevné zkloubení epické té kresbě chybí. Výpravný proud, jehož nečlenění ani sloky, ani rýmy, teče volně a nepění se pod návaem rétoriky. Ačkoliv Vrchlický se přidržel ve své básni velmi věrně faktů doložených od životopisců Pariniho, přece propuká zde mocně struna osobní: cítíme, jak báseň jest výkřikem prosby k Bohu, aby dopřál poetovi na sklonku dní toho, co vyzlatilo skon satirika vlašského — kéž by se i jemu v hodině rozloučení »vrátilo vše řekou světla v zrak zpítý, jenž by se nemohl odvrátiti od feerie nebes!« Ale přání zůstalo oslyšeno.

Osobnost Pariniho zanechala takto v naší poesii hlubokou a světlou stopu. (1912)

III.

Damoklův meč.

Na sta antických bájí a helénských pověstí prošlo obrazností a poesii Jaroslava Vrchlického: tu v klidné zálibě naivního epika vystihoval jejich svěží dějovou náplň a lemoval ji rozkošnými arabskami; tu měnil náboženský neb hrdinský příběh v hutný symbol, kterému posvěcoval výmluvnou svou dumu; jindy odíval sladkou Heladu mladých bohů a jejich královských milenek v půvabný a lehkomyšlný šat rokokového rozmaru, nacházeje všude hru, rej, maškarádu; nejednou zalídnil po smělém příkladu Goethově antické luhy Peloponesu fantasií romantičkou a plesal, když z objetí starověké Heleny s moder-

ním Faustem zrodila se výbojná myšlenka, pádící k slunci, do vzduchu, za nemožností.

A pak náhle pobledl, svadl a sestárl všecek tento helénský svět: olivy, vavříny a tamaryšky stály před očima básníka rázem sestárlého temné a nahé; olympští i pozemští bohové se zachmuřili a přepodstatnili v charé, prázdné stíny; hrdinové, zápasníci a kentauři přestali zajímatí zatrpklého poetu, který se s tváří zahalenou odvrátil od Homerovy, Hesiodovy a Aischylovy říše: velký soumrak božstev a bájí nadešel. V této hodině děsivého šerení a tragické rozluky našel Jaroslav Vrchlický vášnivý vztah k temným a příšerným stránkám řeckého bájesloví. Jeho obraznost tékala v hořečném kroužení po proklatých luzích Erebu a Tartaru, viděla stále hnusná hejna Harpyjí, cítila neodvratné zarývání se vampyrských zkrvácených čelistí, slyšela vražedné údery zuřivých křídel jedovaté saně, lekala se unikajícího ovoce Tantalova. Rekové činu, Theseus, Herakles a Achilles zmizeli, ale místo nich znovu a znovu strašil básníka ukrutný fantóm krále Damokla, nad jehož zoufalou a vinami obtíženou hlavou nepřetržitě se na tenoucké vlasině chvěje proradný meč:

*»A přede mnou se znova zvedá,
já cítím, jak mé srdce hledá,
ať v snění nočním, shonu dne,
a já se ptám: kdy dopadne?«*

V mužných letech básnického i uměleckého svého rozvoje Jaroslav Vrchlický pohlížel do končin podsvětných s klídem a bez hrůzy. Temnou nutnost osudu, valící se na hlavu lidstva jako balvan Sisyfův, pře-

konával uměleckou rozkoší a vědomím, že pravé lidské štěstí nosíme ve vlastní hrudi («Ananké» v »Sonetech samotáře«); z hustých mrákot záhrobí, odkud zaznívají kletby a stony, zřel resignovaně vystupovati nové životy («Hymna Persefoně»); velkou a němou královnou podzemní říše vítal vděčně a toužebně jako poslední lásku lidstva, v jejímž náručí se spí sladce a bez únavy («Quies» a »Zahrada Persefony«); pouze úděl Ixiona, jenž s osudného svého kola vidí a slyší toliko boj a sten člověčenstva, naplňoval jej melancholií («Pláč Ixionův«).

Později v době citové krise básníkovy na rozhraní století zaútočily na Vrchlického po prvé s prudkou neodbytností fatalistické příšery, čehož výmluvným dokladem jest kniha »Žamberské zvony«, vzniknuvší ve směs r. 1900. Vedle věnce elegií, který dal sbírce jméno, čte se tam nová řada »Písní poutníka« a bohatý oddíl meditační »Stopy dnů a nocí«. Onde probouzí se filosofický a odevzdaný poutník v katovně, maje obnažený meč hostitelův přímo nad hlavou a uvědomuje si, že podobný meč svědomí stále visí nad srdcem nás všech; tuto nadepsána jest jedna z básní přímo »Meč Damoklův«: ačkoliv osudná zbraň visí na tenounké vlasině, dodává si poeta přece myslí:

*»A nechť sjede — drží posud —
bez bázně já k němu zřím,
v meč to zakuklený Osud, —
a s tím se již usmírím.«*

Temný ten fatalism vystupňován jest pak ve třech stancích téhož cyklu, nadepsaných »Ananké«, které podmaňují stejně reliefností vidění, jako drsnou plasti-

kou výrazu: skalnatým bludištěm, které stupňovitě zavíjí se do spirály, kráčí básník, stíhán výsměchem Osudovosti, jež mu svítí kahancem na cestu temnotou a vzdechy, aby v každé zátočině vysykla mu nenávistně do tváře jistotu svého konečného vítězství. Mlčky odevzdává se básník do její kruté vůle, »jak hmyz, jenž obřím rozdrčen jest nehtem, jak vozu kolem hlemýžď malý, slizký« — —

Tak bylo za doby naprostého duševního i tělesného zdraví básníkovy, kdy se přes slunce, překročivši zenit, hnala temná mračna zádumčivosti a stesku.

Ale daleko mocněji do okruhu těchto představ, v nichž se mísí chorobné stavy propukajícího stíhomamu s dantovským visionářstvím, a v nichž běžné symboly, přijaté z bájesloví, se proplétají s fantomy stísněné úsoby, zakleta jest ona z posledních knih Jaroslava Vrchlického, jež náleží většinou neblahému létu 1908, a kterou poeta pojmenoval příznačně »*Meč Damoklův*«. Jejím jádrem jsou básně z posledních týdnů jeho tělesného i duševního zdraví, kdy tuchami, úzkostmi, depresemi se hlásilo příští čehosi strašného a osudného, jakoby básník ještě bloudil na tomto břehu temných vod Stygu, avšak slyšel již údery vesel Charonových, lkavé šumění vln podsvětních, chraplavý štěkot Kerberův . . .

Chronologicky lyrická sbírka »*Meč Damoklův*«, s níž se v básnické pozůstalosti Vrchlického může měřiti toliko svazek meditativní epiky námětů většinou antičkých »*Panthea*«, náleží bezprostředně za knihu »*Strom života*« . . . nemůže býti dvou děl bytostně rozdílnějších. »*Strom života*« jest uměle členěná a složitě instrumentovaná hymna životních kladů, velká píseň vesměrné jistoty a radosti, kde široce rozkřídlený pan-

theism ruší evolučním optimismem a vitální hromadností veškeré individuální rozpory a osobní krise; básnický monism zachraňuje tu do teplého svého klína básníka i celý svět. Jádrem »Meče Damoklova« — a to i v básních, které nejsou inspirovány oněmi hrozivými halucinacemi a temnými depresemi chorobného rázu — jest řada zoufalých a záporných výkřiků básníka, jenž se cítí ve svém hoři, zmatku, kolísání zcela osamělým, odříznutým od společnosti, nedůvěřujícím všemu tvorstvu. Jeho citovým zdrojem při tvoření jest černý dualism člověka a vesmíru, myšlenky a hmoty, touhy a reality. Pesimistické rozpory zrazeného idealisty derou se korou pýchy prudce na povrch. Jestliže Vrchlický ve »Stromu života« se na nejedné stránce vrátil k širokému zvučnému verši retorickému, jaký pěstoval mezi svou třicítkou a čtyřicítkou, zpívá v »Meči Damoklově« spíše oním důvěrným, protepleným, trochu šedivým a trochu ležerním slohem, jehož různé fáze se dají sledovati od »Písni poutníka«: vedle lehce improvizovaných a osvobodivě volných písní, jež jsou sám dech, rosa, jiskření hvězd, čtou se tu poněkud střízlivé sloky životní moudrosti a zase jakési lyrické feuilletony, které nepohrdají rčením triviálním, obrazem nebásnickým, rýmem ledabylým, ale vedle nich znovu písně mocně sugestivní, v nichž obraz, ba i spád rytmu zdá se býti zrozen z nejhlubšího prožitku.

K čemu užívá tentokrát Jaroslav Vrchlický nejčastěji tohoto lyrického stylu, který jest takřka určen k oslavě rodinné intimnosti, přátelského semknutí, milostné něhy? Reprodukuje jím básnický samomluvu, v níž zarývá obrácený hrot do svého nitra pro rozpor mezi nevyslovitelností věčna a marností básnického

tónu. Zachycuje jím náhlé setkání, při němž starý, šedivý a zklamaný poeta lže mladé, krásné a výbojné přítelkyni o svém stavu, až stisk ruky při rozchodu oba zrádně demaskuje. Maluje jím v něžné technice pastelové miniaturní podobiznu krásné ženy, která obnaženou svou vnadou plenila klid jeho mladosti. Zpívá jím měkce melodickou elegii o hodinách, které jdouce »za sebou bez proměny, proměn nesou celý klín« a přece zří člověka vždycky osamelým. Neb konečně zhušťuje tento stil v hluboký obraz o vábícím stínu všech laskavých stromů, pod nimiž sedává bledá dívka, nazvaná Samotou a lákající neodbytně:

*»Jen svěř se jí a zahrne tě celá,
dnes Láška, zítra Smrt se bude zvát;
třišť jabloňových květů na tě schvěla
a šeptá mdle: Pojď, hochu, čas je spát,
jsem stín již poslední — ó, chtěj se vzdát!«*

Pouze výjimkou zazní v knize i jařejší tóny mužného rozhorlení, bojovného útoku, lyrické polnice; není bez významu, že v nich jde o boj obranný, nikde o ofensivu smyslů, myšlenky — básník jest životem umdlen a vyčerpán. Jaksí cizorodě zacinká v této popelcové knize svými rolničkami poetův rozmar, využitý též tentokráte za princip formální; jakoby náhodou intonuje Ecclesiastes villonskou rozkošnou baladu »pro domo sua« s paradoxním a nezcela doloženým refrainem: »Jsem vždycky týž, nechť stokrát měním masku!« —

Zcela samostatnou skupinu skládají v »Meči Damoklově« lyrická čísla, jimiž dovršuje se v díle Vrch-

lického obrat a přerod slohový, patrný po prvé ve sbírce »Tiché kroky« a pak častěji. Snad za vlivu básníků anglických a německých, jež tenkrát horlivěji překládal, přichýlil se k onomu proudu moderní lyriky, který prýště z písňové tradice germánské, nejplněji vytryskl u Goetha a pak prostřednictvím romantiků přelil se i do Francie, aby ovláčil půdu zprahlou latinskou retorikou . . . myslíme nejednou při básních z tohoto období Vrchlického na Goetha neb Shelleye, Moerika neb Verlaina a ne již na Huga nebo Leconta de Lisle. Kdežto dotud zmocňoval se světa smyslovým popisem a diskursivním poznáním, chce ho nyní dobytí intuicí a nabádavou zkratkou. Barevné feerie a světelné kontrasty starších knih ustupují stříbrným odstínům šedi a náladovým valeurům polosvětla. Kolorista uhasíná, a melodický lyrik se osvobozuje z jeho područí; řečník ohromující a umlčující odchází, aby mohla zazníti píseň, čistá jako zvuk stříbra, svěží jako tok horského potoka. Vrchlický měl odvahu a sílu odevzdat svou lyru do služeb nové krásy.

Nyní, v knihách »Tiché kroky«, »Svlačce na úhoru«, »Západy« a v lyrické trilogii »Korálové ostrovy«, »Skryté zdroje« a »Zaváté stezky« — pohřichu musíme hledati taková písňová a citová čísla vedle strusek a šlaků — vracejí se vždycky znovu dva ústřední motívy: motiv bolesti, která očišťuje a motiv nalezení trvalejší a spirituálnější krásy. Není to nikterak stařecká resignace, jež bere za vděk pouze vychladlími dary zimomřivého podzimu a spokojuje se živlem odmocněným, přírodou zaklopenou mlhami, nebem bez slunce a bez ptáků . . . nikoliv, pro Vrchlického nenastává jeseň, nýbrž obrodil se k nové vesně. Přerod života citového a duchového děje se ve smyslu něhy

a čistoty, zbožnosti a gracie. Kde dříve vládla láska smyslná, stře se teď nad ženinou hlavou oddaná píeta; kde druhdy vzpínal se uchvatitelský výboj, sklání se nyní klidná důvěra; zlatá koupel plného slunce ustupuje stříbrné mlze souzvučného soumraku; var krve ustal, a touhy se uložily ke spaní.

V »Meči Damoklově« připadá této intimní lyrice zvláštní mravně vykupitelské poslání: tvůrčí volné rytmické síly básnické podstupují zápas s chaotickým mechanickým a nehybným tlakem osudu. Stačí parafrasovati ty četné měkké a vzdušné piecy, nadepsané »Hodinám budoucím«, »Klid«, »Sen«, »Večer«, »Ráno«, aby vysvitlo všecko teplé kouzlo citové písně, celá lyričnost plná rosy a vůně, gracie a něhy, pro niž není barevná a retorická přízdoba ničím a životní pravdivost i psychická syntesa vším? Či poví více alespoň jedna z básní těch, citovaná tu v plném znění? Básník ji nazývá »Samomluvou«:

*»Ach, mohu říci tak málo
a mohu říci tak moc!
Den vyzní všim, co se stalo,
a všechno zhltní zas noc.*

*Den mnohým tak libezně lákal,
co tušiti dá se jen v snech,
že večer bych hořce já plakal
tou písní vyznělých ech.*

*Ó jitro! Ó noci! vy póly,
kterými omezen den!
Kdo pochopí, jitro jak bolí,
když nesplněn zůstal nám sen!*

*Ach, mohu říci tak málo:
jen chtěl bych úkoj a chlad
a vědomí, že za to stálo,
proč chtěl jsem o něco stát.*

*Bublíny, pilíny, snahy —
ó práce zbytečných dnů,
ó žití, ó věčnosti prahy,
k nimž celou svou duší já lnu!*

*Ó chtěl bych využít se krátce,
kys anděl by v stopách mých šel,
v klín noci stanouti sladce,
tón zachytit, v posled jenž zněl.»*

Zde před samým odchodem, slyšíme tep básnického srdce Jaroslava Vrchlického, jenž přišel mezi nás, aby zachránil píseň. Nebyl to lehký úkol, jež takto bohové vložili na něj: v době politické maloduchosti a hospodářského materialismu nechtěl být než básníkem. Neusnadnil si sám cesty k tomu: kulisami deko-
račnosti, vodopády retoriky, lianami lžífilosofie zastavil si sám na dlouhé roky stezku k volným oblastem ryzí písně. Hrozilo mu leckdy nebezpečí mechanismu, úskalí opakování, lest a pohodlí běžných schemat: vše se přímo spiklo proti písni. Sám Osud přepadl několikrátě poetu na výpravě za vznešeným cílem; jednou chtěl jej rozdrtití divokou ranou do tváře, podruhé zaskočiti ze zadu zradou banálností.

Jaroslav Vrchlický, ač občas klesal, přece posléze odolával. Ještě v knize na rozloučenou chce býtí Orfeem, jenž vyvádí píseň Eurydiku z luhů Hado-
vých.

Neohlédne se přece Eurydike? —

Vrcholem knihy, již ovšem chybí ono virtuosní uspořádání, kterým Vrchlický časem nahražoval a zastíral nedostatek organického členění, zůstávají přes to na konec nikoliv výtržsky osvobozených a očištěných sil rytmických, nýbrž zachmuřená čísla mocné visuální síly: tu nálada tuhne v obraz, deprese mění se v infernální fresko, hrůzné tušení přechází v dívokou visí blakeovskou. Z nejtemnějšího pesimismu roste obraz lidstva jako nekonečného průvodu spoutaných trestanců či šílenců ve zdraném šatu a s koulemi na nohou:

*»Sta katanů, jichž nevidí, je žene,
a šlehá dutkami a škorpiony
a knutami, jež služí Trud' a Starost
a Bida, Zlata chtič, Alkohol, Lítost
a Zoufalství v neznámou pekla Sibiř,
kde není úkoje a slitování,
kde Jahvé kamsi do výšin jim unik',
kde podle cest na kříži Kristus mlčí,
kde tupé civí Fatum poloslepé,
co klikatý blesk v sněžný oblak píše
na jejich lbi své děsné Anathema . . .«*

Život lidský se zjevuje sestaralému obdivovateli a překladateli E. A. Poea jako kyvadlo pohybující se v hluboké studni Prostoru a temnotě Času, zatím co kdesi venku zpívají a tančí radost, naděj a vznět. A po tolika mocných a prudkých hymnách na hudbu živých proudů a jásavých toků, které se čtou u Vrchlického v nejrůznějších fázích jeho rozvoje, nachází poeta pro vody padající do hluboké propasti tyto obrazy blízké Dantovu líčení Inferna:

*»Ó, byl to šum a huk a vir a bouřný dusot
 jak řen sto hladových by z psince vylétělo,
 a náhle zlomen jak vzdálených ořů klusot,
 pod kotlů rachotem jak zápasící cello,
 zde všechno v propletu, vir, spád, trysk, dno, skal
 kružba
 a kletby, sténání a jásoť, výskot, tužba,
 to vše se v miliardách drobných kapek tříští
 v tmě, nad níž světla se jak tygři oči blyští...«*

Divoká groteska vniká do básnickových motivů a jako by šklebem umrlčí masky cení se všude do nejvšednějšího života, jehož rozmarně ukrutnou překotnost Vrchlický chce napodobiti rapsodií nebo causerií. V hromadě poloshnilých umrlčích prken na šumavském rozcestí nachází básník rozbité a pokažené desky z harfy: neznačí to však pro něho snad osvobodivý výkřik hudby, který se dere z trudné a trapné oblasti zmaru, nýbrž hořké svědectví, jak život vše znesvěcuje, vše uvádí v nízkost a ošumění. Listopad klepe na dveře básnickovy a bere na sebe podivnou podobu žebravého mnicha s nůši na zádech, naplněnou barevnými a bezcennými dary pozdního podzimu, jeřabinami, pestrým listím, svadlými květy, babím létem, které vrhá před práh poetův; ale fantastický host chce výměnou odnésti ve své nůši všechny marné a pohodlné iluse básníkovy — a ten si s ním posléze připíjí: obraznost snu, divoký let představ, rozrušené myslí, rozmar, tucha a děs proplétají se v paradoxní té básni.

Ve všech těchto skladbách bije do očí zvláštní charakter slohový. Jsou to spíše grandiosní náčrty než vyhraněné, definitivní básně; spíše prudké a bezpro-

střední záznamy z deníku poetova než formově vyvážené kusy zralého a trpělivého umění. Nestačí říci: improvisace; ty nejsou od začátku u Vrchlického vzácností. Ale zde, ve směsi genrů, v překotném střídání rytmů i strofických obrazců prožitků tak útočný a bezohledný přímo brání, aby básník oddal se zasvěcenému kouzlu tvoření a aby podřídil své kypivé já zákonu umělecké rovnováhy — cosi vymrštilo jej z kolejí a zmátlo směr jeho dráhy.

To vyvrcholeno jest ve čtveru básní s bájeslovnými symboly, v trojdílné skladbě titulní a ve třech lyrických baladách o vlkodlaku, harpyjích a sani. Báseň »Meč Damoklův« jest lyrické triptychon nestejného rozměru s tragickým námětem: boj s fatalitou. Básník zprvu cítí dosti sil, aby zápolil s osudovým preludem náhlého zmaru, který otravuje mu dlouhé roky — odmítá jej jako prázdnou představu bolestných čiv, vychovává se pro resignaci, chce trpět, chce pracovat — nejsme daleko řešení ze »Žamberských zvonnů«. Náhle vtrhne jakási hořečná síla zoufalství do monologu básníka. Ne již odevzdání se výsměšnému osudu, nýbrž vzteklé křížkování s ním; spleť údů a mlhy, ramen a stínů; co verš to výkřik, co rým to rána.

»Jsi stará Smrt?

Jsi nutný všeho konec?

Jsem zvěř? Jsi chrt?

Jsem lup? A jsi ty honec?

Na úder čekáš jen, na pohřbu mého zvonec?«

Posléze sarkasmus jako jediný krunýř proti zlobě sudby: Shakespearův král splynul se Shakespearovým šaškem, aby čelil Moire.

»Nuž tedy viz,
jak tobě již se smějí!
Již zmiz či vis,
já dál svou píseň pěji,
tu hroznou úzkosti a děsu epopeji!«

Také tři balady jsou jakýmsi nezcela souměrným triptychem: troje příšery zatínají svůj kalný dráp básníkovi do duše, Vlkodlak-úzkost, Harpyje-výčitky, Saň-temná smyslná vášeň, ale vždy jejich ohavný útok vzbouří mravní síly v duši, a tak přece svítá osvobození. Kdežto však temné ony zjevy samy zaklínají prudkou sugescí čtenáře ihned ve svůj kruh, nenabýváme o procesu vykupitelském plného přesvědčení; tyto úsečné verše, projevené namnoze jen asonancí, pouze napovídají, kde by bylo třeba rozvésti celý proces duševní.

Na to síly básnickovy patrně již nestačily.

Báseň přestala mu býti v těchto posledních okamžicích duševní rovnováhy tvůrčí rozkoší a změnila se v pouhé ulehčení z náhlé deprese, v pouhý výkřik úlevy uprostřed mučivé úzkosti. Mluveno názvoslovím řeckým: básník není již ποιητής, nýbrž μαινόμενος — neosnuje klidného díla umělecké rozvahy, nýbrž zpívá z běsného roznícení Bohem či démonem.

O tom mluví také poslední jeho verše, napsané před srpnovou katastrofou a uzavírající sbírku. Jmenují se »Osamění«. Motiv není zvláště nový. Uprostřed lidského šumu a víru básník pocítí pojednou hrůzu naprostého osamocení, ztrácí nadobro smysl své dráhy a jistotu svého cíle; vše volá k němu: prchni, unikni, ztrať se! Pouhá kletba vteřiny, pouhý zmatek okamžení, a přece otřes celé bytosti. Byl to dotek smrti?

Byl to přelud smyslů? Byl to stín, přicházející z hlubin věčnosti? Ani když se pak básník zas našel a prošel davem, vrátil do domova, nedovede se zhostití hrůz pochybnosti, a volá rozrušen:

*»Projdeš — o samotě doma
proč ti záchvěv pohne rtoma?
Slabost chvilky — však ten stín
co chtěl věčna ze hlubin?«*

Poslední dvě slova básníkovy jsou citátem z vlastní vítězné mladosti: z *hlubin* Vrchlického poesie vyšla, *do hlubin* se opět vrací.

Nejen kniha sama, ale celé básnické dílo Jaroslava Vrchlického končí se takto vášnivě a temně rozečkanou otázkou, jež se záhadně noří z půlnočních stínů Faustova titanského zoufalství. Nebylo a nemohlo na ni býti pro básníka již odpovědi.

Kniha nechává nezodpověděn ještě problém jiný, jak překonati hrůzný fantóm Damoklova meče kulturou, uměním, láskou, filosofickou věrou. Jaroslav Vrchlický, nad nímž se Damoklův meč pesimismu, černého dualismu, beznadějně fatality nevznášel tentokráte po prvé, byl by, kdyby byl zůstal zdrav, jistě napsal lidské i básnické síly, aby byl problému práv.

Avšak právě hrůzný osud, který jej srazil před řešením, činí knihu »Meč Damoklův«, jinak nejednotnou a různorodou, opravdu dílem tragickým.

(1912 a 1916.)

VILÉM MRŠTÍK A JEHO »ZUMŘI«

Dohrobní zlomky básnické mají podivné kouzlo, které vábí a svádí: nejen filology citící, že jest tu pro ně povolná kořist a slušný obchůdek, ale i čtenáře vědoucí, že uprostřed večere budou odnesena jídla, zhašeny lampy, zotvírána okna do němé noci a tmavé prázdnoty. Láká k těm posmrtným fragmentům čtenáře snad jen možnost, že jejich vlastní kombinační um bude směti dokreslití načrtnutý děj volně po svém a ze svého i domyslití rozvoj figur sotva exponovaných dle osobní znalosti lidí a života? Zdá se, že poutá a podmaňuje tu ještě cosi jiného: na stránky nedopsané knihy padá poslední světlo z oka umírajícího; větami cuká rytmus srdce, které již již ochabuje a vypovídá službu; na náčrtcích, nahražujících nedostatečně závěr díla, leží rozestřen nedosněný sen tvůrčí vůle a kompoziční snahy básníka předčasně udo laného. Ve všem tom jest psychologická sensace, která příjemně vzrušuje, jako ode dávna blízkost smrti dává prožívatí život plněji a sytěji. Filologové obklopili zlomky mrtvých básníků přímo modlářským kultem, z něhož živým jest někdy až úzko, ale i čtenář-milovník a požitkář není lhostejný k staršímu Demetriovi, Donu Juanu, Bouvardu a Pécuchetu. Avšak není snad vhodné voliti období z cizích literatur pro výklad spisovatele, jehož kritický smysl se udusil ve fanaticky výlučném tradicionalismu národním; opravdově prohlašují, že nechci Viléma Mrštíka a jeho »Zumry« měřiti a ubíjeti zahraničními klasiky a jejich výtvoři: naše stará dobrá literární tradice skutečně stačí — aby skladatel »Zumrů« byl zvážen a nalezen lehkým.

Ještě před Nerudou, od něhož zhruba správně odvozujeme vlastní českou literaturu moderní, máme tři pohrobní zlomky, jež čítáme s rozkoší požitku a se smutkem ztráty; Máchova, Havlíček, Němcová jsou tragickými původci jejich. Jaká síla elegického stesku a romantické nálady proudí z kusých kapitol roztržitého a nedomyšleného Máchova »Kata«, v němž za románovou archeologií tyčí se ponurou hrůzou celý marný a promarněný osud hrdiny sourodého básníkoví! Jaká ostře ledová a zdravě čerstvá metelice geniálně přepjaté persifláže církevní i politické vane z kusých deseti zpěvů »Křtu svatého Vladimíra«, od nichž Havlíčkovi odtrhly ruku, ještě pevnou a tvrdou, persekuce, nemoc, veřejná beznadějí! Jak voní a hřeje, blaží a laská hutná a bezprostřední epika »Cesty s poutí«, této věty přeškrtnuté smrtí ze sonaty ženské štědré lásky a dívčího vykupujícího úsměvu, jakou dovedla napsati jen Božena Němcová! Tyto fragmenty jsou naší radostí, ale zároveň žalem, drahými dluhy v naší literatuře, na něž jsme přece pyšní. Řeknou to pozdější generace také o »Zumrech« Mrštíkových?

Nic, pranic nám nebrání, abychom se již sami nepostavili na stanovisko budoucích pokolení a nikterak se nedali mástí a podpláceti tím, že i my jsme si slíbovali kdysi od ohlášených »Zumrů« mnoho, jako vůbec byl Vilém Mrštík po léta naší literární nadějí. To vše bylo bludem optimistů.

*

Svými »Zumry« — již toto množné číslo jest falešné a zbytečné v knize Mrštíkově, ježto starší Zumr nemá na všech sedmi stech stránkách ani psychologického

obrysu, ani architektonické nutnosti — chtěl Vilém Mrštík nejen pokračovati, ale i vzestupovati. Chtěl pokračovati: napsal svůj třetí monografický román studentský, třetí historii mladé duše přetékající mízou a přissáté vášnivě k životu, třetí příběh barbarského junáctví. Chtěl vzestupovati: proti dojmovému a smyslovému Jordánovi, jehož osud jest vyřešen zoufalstvím smrti, proti citovému a náladovému Ríšovi, jehož životní obsah končí svatbou, chtěl v Emilu Zumrovi stvořiti intelektuálního debatéra, jenž uzraje, zmoudří, usadí se, pochopiv čistou lidskost v nepatrném a všedním případě prostoduchého svého okolí. Emil Zumr měl býti jarým a pružným mozkiem ve službách každodenního člověčenství, kde byl Jordán kutálejícím se klubkem napiatých nervů a lačných smyslův, a kde byl Ríša průměrným exemplářem krevnaté a svalnaté mladosti. Nejsem snad daleko pravdy, řeknu-li, že Mrštík promítal Zumrem svou poslední vývojovou fázi, v níž literární žurnalista ubil umělce, mluvka sensitiva, radikál výrazu a oportunistu myšlenky kritického pozorovatele kultury. Oba, Emil i Vilém, stále se prou, polemisují, divoce gestikulují, oba horlí proti programům, hloupým modlám, ubožáckým pravdám, ale tak, že v myslí utkvívá z celé té debaty pouze hluk slov, hrubost epitet, pádnost gestikulace.

Pro nový stupeň svojí psychologie mládí hledal Vilém Mrštík novou formu výrazovou. »Santa Lucia« jest prudce barevná řada popisných a malebných pasáží; »Pohádka máje« volně členěná báseň s nekonečnými slokami lyrické apotheosy; tu i onde pracuje Vilém Mrštík pastosně nanášejícím štětcem prudkých úderů a široké techniky. V »Zumrech« chce kreslit s ostrou určitostí a tvrdou přesností kontur své figury; ale,

přesně vzato, zapírá a zanedbává svou visuální schopnost, aby *poslouchal* celou bytostí a hledal pitoresknost v arabesce hovoru, v zákrutu epiteta, v šfavnaté trivialitě zaklení. Popis ustupuje dialogu; sítnice naturalistického malíře jest nahrazena deskou fonografu, postaveného do hospod, průjezdů, dílen, kde se nepracuje, nýbrž žvaní. Spisovatel nutí čtenáře, aby Prahu slyšel a neušetří ho při tom nejbanálnějších podrobností. Kdežto v »Santě Lucii« se ztrácely lidské postavy v brutálně velkolepém obraze města polo-elegického, polosmyslného, stlačuje se v »Zumrech« Praha na lhotejné a zcela neúměrné pozadí prudkého víru nemírně zvětšených figurek řemeslnického a živnostenského světa, který by Mrštík rád oslavil a zbožnil a jež na věky znechucuje. Mezi »Santou Lucií« a »Pohádkou máje« na jedné a »Zumry« na druhé straně leží propast . . . a na jejím dně ubitá a zmařená schopnost pudového básníka naturalisty.

*

»Zumři« byli osnováni jako román; měla se tu v osudně napiatém souboji střetnouti dvě hromadná prostředí pražská, cizorodé studentské a původní řemeslnické; měli se tu v groteskním zápase zálib, činů a slov skřížiti do krajnosti vyhnání zástupcové obou tříd, medik Emil Zumr s krejčovským mistrem Cyrilem Havlíčkem, moravský radikál s pražským starousedlíkem, mládí se stářím . . . a Havlíčkův konec, jakýsi pád kamene do špinavé louže uprostřed hrbolaté pražské dlažby, měl býti obrozením a zlidštěním jeho soka.

Přes nepoměrnou a únavnou délku knihy nebylo

uskutečněno nic z této koncepce, jíž nebylo by snadno vyhmatali i bez velkoustého a nezodpovědného doslovu vydavatelova. Vilém Mrštík nedovedl ani vyvolati ani románově zhodnotiti staropražského řemeslnictva a živnostnictva. Předvádí z něho, dle své známé záliby pro vše stařecké, nikoliv plné typy životně silné a pracovně plodné, nýbrž jen jakési odumírající a marastické odpadky, jak je shledal v kouři a banalitě staropražských hospůdek na pravém i levém břehu vltavském. Z celé životní oblasti pražských živnostníků vybírá jen večerní žvast a klep při pívě a dýmce; vlastních vitálních sil pomíjí s tvrdošíjnou zatvrzelostí. A stejně plytce a prázdňě pojímá i studentstvo, ač se v několika diskusních výjevech pokusil o předvedení pestré a rušné řady typických hlav studentských, na něž se bohužel dívá jen a jen fonograficky. Tedy místo hromadného prostředí pitvorné a titěrné figurky, místo stavu dobrodušné karikatury, místo životního ruchu třídy hospodský tlach, křik, váda.

A zde jsem u základního a osudného kazu knihy, která není vůbec románem: i její obě hlavní postavy, nesoucí dějový konflikt, jsou takové figurky, vystačující snad pro stručnou kresbu genrové povídky, ale nikdy pro román. Opravdovému umělci, byť by miloval všední skutečnost láskou sebe vášnivější a pokorou sebe trpělivější, bylo by okamžitě jasno, že postavy, jakými jsou Emil Zumr a Cyril Havlíček, stačí na epizodu, ale nikdy na celistvou stavbu románovou; jen nepřesný a laxní Vilém Mrštík mohl je pokládati za typ, kdežto jsou pouze genrovými figurkami, jejichž nahodilé příběhy nemají pranic hlouběji lidského, pranic obecně platného, pranic tragického. Vilém Mrštík zosnoval svou knihu tak, že místo skutečného románo-

vého děje, jaký plyne z povahy typických postav řízených prostředím, vymyslel pouhou triviální anekdotu, již podmiňuje a inspiruje perspektiva formanky. Anekdota o konfliktu šenkýře a denního hosta a anekdota o konfliktu lstného kvartýrského a prodlouženého studenta, zadržnuty v uzlu, musí nahradit románovou akci a proto jsou rozšlapány, přetřásány, parafrasovány do nekonečna.

Mrštík nemá ve své knize vůbec míry. Jeho genrově kreslířská technika vyžadovala, aby nezveličoval obrysy, aby šetřil přesně rozměrů, aby pracoval úzkostlivě dle modelů, které se jinak snadno zvrhají v zrudnou a pasivně směšnou karikaturu. Ale kdež pak! Kniha jest složena z nehorázných hyperbol, které dráždí k protestu, z rozpražených gest, která jsou ozvukem triviálně romantické četby a nikoliv výsledkem pozorovatelského úsilí, stilistických přestřelků, jež chtějí maskovatí výrazovou sílu.

A zde kladu proti »Zumrům« dílo, které právě Vilém Mrštík prohlašoval neúnavně za klasický vzor: »Povídky malostranské«. Totéž prostředí, podobný okruh figur, stejný rámec pitoreskní. Ale Neruda ví, že jeho figury, ostře vykrojené a groteskně sříznuté, stačí právě jen na zhuštěnou, stručnou, uzavřenou povídku. Že děj, jehož osou jest pouhá anekdota, netající hlubších životních sil a tragičtějších zájmů, nesmí se rozprávati románově. Že v tomto ovzduší jest vyloučeno všecko psychologické zveličování a honosné přestřelování. A proto každá z »Povídek malostranských« nemá než několik úsečných, hospodárných, kráticích stran, a každá z nich jest arcidílo umění genrového.

Inehledíme-li ke kompozičním vadám a koncepčním trhlinám »Zumrů«, strádáme nemálo při četbě této šedivé, kalné, nekulturní knihy, v níž jest stále plno šumu a hřmotu, křiku a nepořádku jako ve dvoře starého pražského domu. Ani epizody, jež až na jednu nebo dvě zůstávají v oblasti formanek a průjezdů, neodškodňují: jsou-li idylické, trpí nasládlostí, jsou-li burleskní, upadají v sprostotu. Vilém Mrštík ku podivu zhrubl a otrnul proti svým starším knihám: mluví-li o nesnázích a nepříjemnostech zažívání a vyměšování, libuje si v trapné povídkovosti; líčí-li kal a špinu, stává se důkladným; má-li zachytiti ošklivé pohyby a pošklebky, nezná konce; pražské argot studuje hlavně s hlediska nadávek, přezdívek, banálních rčení. Nezná zámlky, zkratky, výběru; reprodukuje s monomanií těsnopisce; a ještě rozmnožuje hrubost dokumentární hrubostí přirovnání a metafor.

Z nepopěrných předností starších svých prós zachoval si Vilém Mrštík jedinou: vášnivou zálibu pro malebný popis. I v »Zumrech«, v této zbloudilé a zmařené knize, kde Praha vystupuje skoro jen jako město hospod u Vořechovských, v Renthause a u Karabinských, najdou se výmluvné a nadšené, lyricky vzduté a barevně syté deskripce: Karlova mostu v noci, Malé Strany pod prvním sněhem, Karmelitské ulice v poledním víření. A to jest starý, dobrý, hmotný a smyslný Mrštík — který i v tomto vzhledu skončil uměleckou sebevraždou. Ovšem, soudíme-li tyto epizody s hlediska románové komposice, shledáme, že svou technikou nevyhoví nikterak lineární a hranaté kresbě celku a že naprosto se nepřimykají k dějovému uměštění neb psychologické náladě postav, k nimž jsou přivěšeny; přistoupíme-li k těmto plátnům blíže, ne-

ujde nám také, že nejedno krasořečnické a frázovité epiteton, nejedna pohodlná a konvenční hyperbola nahrazují nový, útočný, původní postřeh.

Ale to jsou též jediné umělecké stránky, jež zasloužily by býti vytrženy z románu. Vedle nich snad ještě dvě tři episodky, kde Mrštík s půvabnou naivností líčí sensace hudební, a pak nade vše výborná hlava sedmnáctá »Bál«, s dvojím rejem, reálním a fantastickým, v níž spisovatel rozpoutal svou nejsilnější uměleckou notu, jsa na chvíli tak malířem malebného a pudového pohybu.

Co by zbylo po vytržení těchto stran? Hromádka triviálního smetí, kterou vydavatel E. Sokol neostýchal se postavití »vedle největších prací Gogolových a Dickensových«.

*

»Zumři«, z nichž známe asi dvě třetiny ve vypracování auktorově, ostatek pak jen dle náčrtků z pozůstatosti a dle sdělení vydavatelova, jsou osudným nedopatřením. Jsou více: jsou tragickým omylem.

Jejich spisovatel měl jednu strunu, jednu jedinou: strunu široké, naturalistické malby smyslového pohybu, pro niž byl člověk jen bytostí pudovou, dojmovou, náladovou; na této struně hrálo vášnivé Mrštíkovo mládí barbarsky břeskne melodie naturalistické (budeme je ještě dlouho slyšeti). Ale když přešlo mládí, a když již jaro nezpívalo za poetu, natáhl Mrštík strunu jinou, jejíž tón pokládal za významnější a jejíž ovládní měl za hodnější zralého umělce. Ale struna skřípala, vzpírala se, plnila vzduch kolem zlou disonancí. Vilém Mrštík, divoký v hněvu a neznající sebe-

kázně, sám zpřetrhal strunu a odhodil housle svého života.

A proto zůstanou »Zumři« nikoliv tragicky krásným, nýbrž trapně neblahým zlomkem uprostřed drahých těch pohrobních fragmentů naší literatury. Jiné budoucnosti nemohou se dojísta nadíti. (1912)

SLOVESNÝ ODKAZ MALÍŘE

NATURALISTY



léte roku 1869 bývalo hlučno v Probstově kavárně u Karlovy brány v Mnichově. Mladí malíři a umělečtí nadšenci kupili se dychtivě kolem hřmotného a nehorázného obra, který v tlustém a volném šatě francouzského sedláka, s dýmku v ústech prudce gestikuloval, rozhorloval se, tloukl rukou do stolu, křičel, vyrážeje vždy znovu ze silného hrdla a ze smyslných rtů vášnivé slovo »la nature! la nature! la nature!« Mnozí z bodrých Mnichovanů nechápali z francouzštiny svého hosta mnohem více než toto válečné heslo; leč právě jím rozněcovalo se plamenně nadšení umělecké družiny mnichovské: vždyť pronášel je sám neohrožený mistr z Ornans, genius a občan Gustav Courbet, jehož »Senoseč«, »Srnci u bystřiny« a jmenovitě »Štěrkáři« bouřily v »Skleněném paláci« malířskou svou smělostí jako ryčné zvuky válečné polnice. Byl to opravdu vpád naturalismu do mnichovské výtvarnické selanky; nejnadšenějším obdivovatelem Courbetovým byl tehdy pětadvacetiletý Vilém Leibl, pozdější klasik německého realistického malířství.

Zcela podobný výjev kreslí také dějiny našeho výtvarného umění z nedaleké minulosti. Za podzimních večerů roku 1905, když temné mraky táhly nizounko nad krajinou, a pohorské větry skučely nad střechami, sedával v polotěmné vesnické hospodě v Kameničkách na Hlinecku uprostřed malířských i vesnických přátel krevnatý a svalnatý muž energických pohybů a nespoutané výmluvnosti a vrhal, nesnášeje odporu ani

soustavnější diskuse, do dýmu a par hostince svoje prudké a přesvědčivé úsudky o přírodě, o lidu, o umění. Vše, co za dlouhých těch večerů, které se někdy z pitky měnily v temperamentní bitku, Antonín Slavíček, jenž tehdy zvolna se blížil vrcholům svého umění, samorostlým a sanguinickým svým způsobem vykládal, byl rovněž čirý malířský naturalismus jako kdysi ve slovech Courbetových. Také český krajinář, jenž na Českomoravské vysočině skoro pudově našel vytoužený domov pro svoje umění, neznal vyšší tížádsti než zachytiti materiální pravdu kraje a jeho lidu a nejinak než veristický Francouz spoléhal i Slavíček na hlas svého instinktu a citu, že jej bezpečně povede k této pravdě. Se stejnou vášnivostí, která u Courbeta budila úctu i našeho Nerudy, šel Slavíček za svým cílem: nedůvěřuje příliš, jako většina naturalistů výtvarné tradici, přetékáje věrou v objektivnost zevního světa, pracovitý a prudký Antonín Slavíček rozdával štědře ze svého jadrného a krevnatého naturalismu jak na svých mužných obrazech tak ve svých výbušných mnohoslovných a přesvědčivých řečech.

Dnes náleží české Worpswede, jak se říkávalo Kameničkám nikoliv beze stínu lehkého posměchu, již historii; malířská družina, jež se tam shromažďovala, jest rozptýlena, Slavíček sám již několik let v zemi. Výtvarné jeho dílo však volá i dnes, ačkoliv není nikde soustavně a přehledně přístupno, tím silným, skoro fanatickým hlasem, »la nature! la nature! la nature!« Slavíčkoví přátelé z »Manesa« pokusili se zachytiti, pokud bylo možno, i slovní projevy a slovesné výbuchy svého temperamentního druha a vydali jeho dopisy. Po prvé dostává se nám obsáhlejší korespondence českého malíře; moderní doba, slídící často až

k titěrnostem a nechutnostem po osobních a důvěrných dokumentech, přiřkla Slavičkovi právo na to, čeho posud nepřisouzeno ani Josefu Manesovi, ani Jaroslavu Čermákovi, ani Antonínu Chittussimu, od nichž bychom mohli rozhodně očekávat písemné památky širšího kulturního zoru a pronikavějšího pohledu v problémy a metodu malířství.

Slavičkova korespondence, vydaná trochu na rychlo, má daleko větší cenu osobní a kulturní než uměleckou. Kdo by v ní hledal poučná a významná svědectví o malířském tvoření, jaká nabíráme plnými rukama při četbě listů Milletových, Delacroixových neb van Goghových, odloží dopisy Slavičkovy zklamán; estetik nechť nesáhá po těchto samorostlých improvisacích! Kdo však miluje svérázné osobnosti pro jejich individuální plnost, kdo si dokresluje rád podobiznu umělcovu teplými a důvěrnými rysy, kdo touží po zachycení svérázného gesta a po vzkříšení uhaslého hlasu umělce, prožije nad svazkem mnoho radostí. Zejména umí-li takový čtenář nakreslit si jako životní pozadí jednotlivcova zjevu kulturní ovzduší jeho doby, ocení dvojnásobně dokumentární cenu Slavičkových listů.

Celá kniha, tak krajně upřímná, tak nepokrytá v sebechválách i sebeobžalobách, tak výmluvná beze stínu apologie, vypravuje totiž o zápasu, jenž se v uměleckém světě českém odehrával mezi důsledným a objektivním naturalismem a mezi citovými i myšlenkovými tradicemi, vstřebranými výchovou, četbou, stranicovou ideologií. Antonín Slaviček, prudce vyvinutý člověk smyslového života, obdařený však zcela průměrnou schopností myšlenkovou, byl celým založením předurčen k tomu, aby se stal čirým a důsledným naturalistou. Jeho statečná a pevná ruka měla prostě a

bezpečně zpodobovati výsek přírody za výsekem, jak jej malíři podávaly jeho zdravé a zralé smysly; všecko úsilí Slavičkově mělo směřovati jen a jen k tomuto cíli. Kde Slaviček zůstal věren takovému naturalismu, byl mistrem — dopisy však nám vypravují, že znovu a znovu hnal se po něčem jiném. Chtěl opráti svoje pojetí přírody a lidu jakousi filosofií náboženskou a jakousi dějinnou ideologií, která na rozhraní XIX. a XX. věku stala se u nás běžnou, zvláště vlivem školy Masarykovy. Díval se na »historické« krajiny pod dojmem četby starých letopisů a historických povídkářů a viděl v tomto naivním preludu zvláště hlubokou mystiku, on pudový pozitivista a svalnatý člověk zevního světa. Nebyl spokojen, když uzavřel do svých poetických a jadrných pláten střízlivě zádumčivou krásu českého podhoří, nýbrž nutil se, aby tam vtělil jakýsi bolestný sociální stesk, jež vnímal ze šťastnější cítěných, než napsaných knih našeho venkovského realisty.

Bohudíky, o těchto literárních bludech naturalistického malíře vyprávějí více jeho dopisy než jeho obrazy; v jiném smyslu než Slaviček sám chtěl, vyplnila se na něm slova psaná v létě r. 1906 profesoru Gollovi do Paříže: »Rozum — logika — rozvažování — nic není — leda že vede na scestí. Nikdy se člověk nemá — skoro ani nemůže do něčeho nutit. Bylo by to stejně faleš, jako všechno umělkované a nasugerované bez mocných popudů skutečných.« V korespondenci však znovu a znovu ozývají se motivy, které se přičily vlastní umělecké bytosti Slavičkově: kolikrát zaleskne se v jejich větách lehce zčeřená hladina rybníka u Chelčic, kde Petr Chelčický s Mikulášem Biskupcem řešili spory táborství a bratrství; kolikrátě zařiká se Slaviček, že maluje starou Prahu s důkladnou průpravou

místopisně historickou; kolikrát dovolává se svědectví spisovatele Karla V. Raise, že Hlinecko v malířském podání Slavičkově jest totéž jako v románovém výkladu vypravovatele »Západu«! Slaviček, podléhající mocněji než kterýkoliv z českých výtvarníků vlivu četby a přátel, nebyl osamocen v této prostoduché ideologii, která tak často porušovala poctivý smysl pro skutečnost, která snažila se z umění realistického udělati umění tendenční — právě proto pokládám Slavičkovu korespondenci za zvláště cenný příspěvek ke kulturní psychologii naší doby.

Ale to jest takřka její záporný výsledek, její kulturní memento, její životní tragika. Tím plněji, sytěji a živěji mluví z korespondence malířský naturalista, nadšený a neunavný pozorovatel přírody, smyslný a prudký piják dojmů hlavně barevných, horoucí a zamilovaný epik českého kraje. Všecky tyto slovní náčrtý a barvitě dojmy, chvilkové postřehy a krajinářské zlomky podány jsou v Slavičkových dopisech s krajní bezprostředností, slovem drsným a šavnatým, bez slohových retuší a literárních úprav. Lze přímo říci, že Slaviček přenáší dojem naze na papír: nestará se ani za mák o interpunkci, nýbrž spokojuje se pomlkami místo jiných rozdělovacích znamének (co pomlka, to máchnutí rukou!); nevyhýbá se trivialismům a podřečí atelierovému; dává se unášeti překypující svou buršikosností; i v těch dopisech gestikuluje, křičí, nepřipouští k odporu, tak jako za rozprav v hospodě v Kameničkách. Oblast, kterou ovládá pozorovací dar Slavičkův plně a bezpečně, není příliš rozsáhlá; v cizině Slaviček ztrácí dle vlastního doznání půdu úplně pod nohama: jeho dlouhý dopis z Paříže z jara 1907 jest přes všecku svou výmluvnost bezvýznamný; staré Pra-

ze Slavíček při veškerých vážných pokusech nepronikl k jádru. Za to z české podhorské krajiny Slavíček vyvážil řadu pozorování, nejen trefných, nýbrž i jemných, která chvílemi uprostřed různých nehorázností myšlenkových a výrazových až překvapí.

Alespoň dva doklady tohoto vzácného umění pozorovatelského: »Neznám buky z jara, a dráždí mne představa, jak že asi mohou působit. Nevím, čím to je, ale proč člověk má tak rád bělokoré stromy — Jsou žíhané jako břízy, ale mohutnější a proti těmto jsou jako pardalové — Něco kočkovitého je v břízách — jsou jako anglické nebo skotské dogy — Břízy znám, ale bukového lesa jsem neviděl v jaře, kdy raší a kdy v něm všechno zpívá.« Anebo harmonie v červeni z Oldřichovce na Voticku: »Linecká silnice je obrostlá jeřáby, — už jsou na mnohých stromech jako rubíny a na ostatních rychle červenají. To je krásné, ani se vypsat nedá — Zvláště když je východní vítr a nebe je nazelenalé — bez mráčků — Jsou to báječné barvy — divoké a harmonické na nejvyšší stupeň možnosti — Co jsou proti tomu korsa květinová; to jsem si dnes myslil, když jsme šli silnicí v povečer, když i slunce připadávalo — Byla přece ta šarlatová barva — césarská — právem.«

I v dopisech Antonín Slavíček byl především krajinářem. Kde pokusil se charakterisovati některou postavu, selhalo mu pero: buď pod čerstvým osobním dojmem, nebo pod vlivem stranických informací, neb i z povrchnosti pozorování pravidelně chybil se cíle. Bylo by lze říci, že jeho duševní vlohy, mezi nimiž schopnost dojmová byla nejsilněji vyvinuta, nestačily na tak složitou úlohu, jakou jest proniknutí postavy a povahy lidské. A přece si z korespondence Slaví-

čkovy odnášíme několik podobizen; myslím na meda-
liony sedmi příjemců dopisů. Slavíček se jim mimoděk
přizpůsobil; proto se tón v knize mění tolikrát. Ač-
koliv odpovědi přátel nejsou otištěny, můžeme si snad-
no zpřítomnití nejeden čin, nejedno gesto, nejedno mí-
nění těchto sedmi přátel malíře-naturalisty.

Oba výtvarné umělce, K. Hilberta a M. Jiráka, dlužno arcíř pro skrovnost tuto otištěných dokumentů vyjmouti z počtu. Tím více zajímá poměr Slavíčkův ke K. V. Raisovi, jenž byl zasvětil malíře do poznání Českomoravské vysočiny: vděčný Slavíček nepřestává uznávati Raisovy převahy v chápání hlineckého lidu a kraje i za cenu vlastní individuálnosti. Vedle dvou věrných osobních přátel, v nejkrásnějším smyslu, Lad. Janíka a Aug. Švagrovského, stojí Slavíčkův přítel duševní, Jan Herben. Nelze si v současném pokolení pomyslití ducha, který by Slavíčkoví v přednostech i v bludech stál tak blízko jako právě on; nadarmo nepřipomínají dopisy Slavíčkovy na tak mnohých místech Herbenův »Hostišov«: oba mužové, v podstatě krevnatí, prudcí a naivní naturalisté, bloudí po mlhavých a tendenčních cestách dějinné ideologie, která je odcizuje vlastnímu, ryzímu já.

Posléze nejzajímavější dušeslovná kombinace: profesor Jaroslav Goll přítelem Slavíčkovým. Sotva kdy přitáhly se v duševní oblasti dva póly protilehlejší: profesor Goll naskrze duch intelektuální, kulturně pro-
jemnělý, něžný a křehký až k změkčilosti a neroz-
hodnosti, zakotvený cele v evropském světoobčanství — malíř Slavíček jen a jen instinkt, prudký a neho-
rázný primitiv, vázaný a podmíněný výhradně če-
ským prostředím krajinným a životním. A přece vy-
vinul se mezi učencem a umělcem krásný poměr přátel-

telský. Rozhodla tu Gollova vždy svěží ochota vnímat každý opravdový zjev kulturní, či uchvátil silný a překypující temperament svou takměř živelní mocí zdrženlivého učenice? Ať dáme tu či onu odpověď k zajímavé té otázce, pocítíme tichou radost nad uzavřenou již kapitolou z českých dějin kulturních.

(1911)

BÁSNICKÁ ETIKA ANTONÍNA SOVY

Valná většina těch, kdož lnou k Antonínu Sovovi s obdivem a s láskou, miluje jej jako absolutního umělce, jako citového a citlivého virtuosa dojmů, jako barevného mistra smyslového opojení, jako marnotratného dárce smyslné hudby, která spoutává a svádí kouzelnictvím melodických rytmů, důvěrnou prolínavostí záludně sladěných slov, celým tím naléhavým šepotem, dotýkajícím se nejen sluchu, ale i čiv a pleti. Pro tyto čtenáře a uctívatele Sovovy patří oblast velkého našeho lyrika soudobého k mlžné a neklidné provincii básnictví sensitivního a impresionistického; zdá se jim býti zrozena jen a jen z feerické svatby světla s barvou z horkého a okamžitého objetí zraku se skutečností, z horečky lásky mezi roztouženým srdcem a kvetoucí zemí. Dojista postihuje tento zor obdivu a oddání podstatný kus osobnosti Antonína Sovy: jeho jedinečnou krajomalbu veršovou, jeho rozechvělou a rozbouřenou erotiku, jeho zjitřený vztah k přírodě i k městu, k lesům i k mořím, slovem vše, čím se vyčerpává obsah jeho básnických počátkův.

Ale Antonín Sova překonal s odhodlanou rozhodností právě tyto počátky. Zachrániv čistotu a citlivost svých smyslů, nechtěl zůstatí pouhým sensitivem — tvrdý a závazný svět voluntarismu zavolal jej kovovým svým hlasem k sobě. Neztrativ ničeho ze vnímavé a roznícené své dojmovosti, pohrdl přece výsadou sloutí jen a jen impresionistou — a hluboko pod mo-

drými mlhami nálad, pod stříbrným deštěm vznětů, pod sládnoucími paprsky jevového okouzlení dobyl si nové, přísné a mužné říše, říše etiky.

*

Antonín Sova jest větší měrou než kdokoliv jiný z jeho vrstevníků duch severský: bylo to daleko více než pouhý tribut skandinávské módě devadesátých let, když ve »Vybouřených smutcích« naslouchal napiatě a nábožně z přechodních mlh zpěvu Houslí Severních, na nichž k zemím skloněn hrál a tvořil obrovitý a zápasící duch. Sám Sovův zrak miluje nade vše scenerie severu, jež pak zachycovány jsou úspornou technikou syntetického verše: temné vrcholy rozvíchřených sosen, pod kterými zděšený racek křičí po jitra; ledové moře plné tříštících se ker, pod nimiž pohřbeno jest bohatství zrcadlících se měst; ostříběnou chatrč nad rybníkem při studeně zroseném palouku; vyčítavé srázy hor v sněhu a orly kroužící v čirém vzduchu nad nimi. Tak rozpomíná se oko na duševní domov, do něhož uprostřed devadesátých let, mezi »Soucitem a vzdorem« a »Zlomenou duší«, Sovova myšlenka pevně zapustila svou kotvu, na domov obou až po zuby ozbrojených Mus, které sloužily dlouho v družině Pallady Athény než přešly do průvodu Apollinova, na domov Etiky a Kritiky. U opravdových severských duchů, ať slují Kierkegaard či Ibsen, Hebbel či Nietzsche, platí kritika vždy za nerozlučitelnou sestru a družku etiky. Tak i u Sovy. Po díle kritické bezohlednosti, jež sluje »Zlomená duše«, a po díle kritické revolty, pojmenovaném »Vybouřené smutky«, následuje u něho dílo nejvyšších etických

nadějí, střední oddíl knihy »Ještě jednou se vrátíme«, nadepsaný »Údolí nového království«, a v myšlenkově nejnapiatější koncepci Sovově, v »Dobrodružstvích odvahy«, vůbec neustává dialog sociální etiky se sociální kritikou. Slovo sociální má zde zvláštní, velmi restringovaný význam: Sova není ničeho vzdálenější než socialismu a kolektivismu; i v tom jest synem severu: zná mravnost pouze individualistickou, vidí v hromadném pokroku toliko nutnou odbočku, aby mohla se zrodit čestná a hrdá, pravdivá a věrná srdce myslících a tvůrčích jednotlivcův.

*

Sovova Etika: všichni bohové zemřeli, všechny vlídné iluse vzaly za své, přísná němota záhrobí a prázdnota vesmíru obklíčují člověka, avšak ten chová v prsou zákon vyšší starých božstev a jistší dávných věr, zákon to vlastní zodpovědnosti, mravního sebeurčení, svéprávného osudu. Buď, člověče, jemuž příroda vložila v hlavu odvahu k myšlení a do svalstva možnost zápasu, poslušen toho samoprávného zákona, a budeš svoboden, šťasten, staneš se otcem nového života a tvůrcem vyšší svobody! Ale kritický nerv Sovův zadržuje individualistického myslitele před běžným bludem této autonomní morálky — Sova, jenž našel hymnický vzlet a visionářskou linii pro budoucnost vystavěnou na Brandově přikázání: »Buď vždy sám sobě věren!«, ironisoval slovem bodavým a veršem kárným nescíslněkrátě požadavek Peera Gynta: »Dostač vždy sám sobě!« Sovův konstruktivní individualismus — jest na hony vzdálen od Stirnerova destruktivního solipsismu — miluje na člověku především schopnosti

kladné a tvůrčí, možnost rozdávatí a oblažovati, dar křísiti a podpíratí při pochodu, umění raziti cesty a zázračnou moc měniti kameny v chleby. Ze souhrnu těchto požadavků rodí se Sovova slastná utopie, říše, kde kraluje Duše, a kde perlí se Studny Nadějí, slovem jeho Údolí Nového království.

Ale tu probouzí se Sovova Kritika a klade své torpédo pod koráb rozjetý do optimistických moří Budoucnosti. Kritika ta jest důsledný výraz jeho individualismu; obrací se podvratně proti hromadným programům, soudí neúprosně lichost společenských reform a davových útvarů, stíhá sarkastickými poznámkami hospodářský a státní meliorism, pokud není vykoupen přerodem mravního vědomí... Kritika ta zachránila Sovu před tím, že se nestal pěvcem socialismu a tak zachoval svůj dramatický postoj k životu. Plesný a jasný chiliasmus »Údolí nového království« mohl leckomu se zdáti socialistickým proroctvím, třebaže individualistické kořeny těchto hojně rozkošatělých nadějí jsou nepopěrné. Antonín Sova postaral se však sám o kritický korektiv, jímž jsou »Dobrodružství odvahy«, kde čtou se přísné verše výstižné sebeobžaloby:

*»My vrátili jsme se po bouři jarní a setmělé noci
z těch světů, kam hnala nás mladosti víchřice*

nespoutaná.

*A vesla jsme složili na břehu, majíce zhavější touhy
po marném hledání světů, jež nikdy se nezjevily...«*

*

Etickou inspiraci má také Sovova lyrika vlastenecky politická. Jako jeho tvoření vůbec jest cele odkloněno

od historie a minulosti a připoutáno mravními svazky k moderní době, tak jest pevně zakotveno v české půdě, a i tam, kde jeho Musa výjimečně bloudí po cizích metropolích a pluje vzdálenými vodami, hledá vždy uvědoměle domov a vlast v mlhách obzoru. Najdou se v tvoření Sovově básnické kusy, které nedávají pouze výraz dobovým tužbám a snahám, společenským požadavkům pokrokového hnutí a obrodným tendencím dělnické a ženské otázky ze sklonku století, nýbrž přímo soudem neohroženým a slovem jednoznačným dotýkají se politických skutečností: jsou to hrdě bolestná invektiva »Theodoru Mommsenovi« a trpce ironisující a kárající »Tři zpěvy dnešků a zítřků«. V nich a všude jinde, kdekoliv Sovovo srdce se vzněcuje úzkostmi a problémy národnostními, zmocňuje se naší sympatie a našeho souhlasu plamenný řečník vášnivé síly, rozbouřeně citovostí, útočné překotností, který o pýše a o ponížení svého plemene nemíní, nechce, nedovede uvažovati v klidu a v rozvaze politického myslitele.

Ale přežene-li se bouře rozhorlení, sesednou-li se zpěněné vlny otřásající výmluvností, pak vysvitne, že Sova řeší si otázku svého národa docela jinak než činívali vlastenečtí básníci staršího pokolení: ne historicky, ne tradičně, ne pouze jazykově neb právně, nýbrž v podstatě sociálně a mravně. Až sem proniká jeho etický požadavek; národnost jest Sovovi jednotou rasově a jazykově souhlasných individuí, která zavazuje k věrnosti témuž ideálu pravdy a poctivosti, zaručujíc jedinci osobní svobodu a chráníc jej před kletbou otroctví. Tak prolнул osobnost Sovovu myslící a zápasící duch Severu, že každý životní vztah se mu zjevuje jako dramaticky napiatá jednota volnosti a

závaznosti, individualismu a etiky, vůle a osudu. Jak přísný to učitel energie národní, jak nepřístupný pohodlným kompromisům, jak obrněný proti krutovládě fráze a proti svodům citlivůstkářství!

Mýlil by se každý, kdo by v patriotické lyrice Sovově, která od meditace povznáší se až k řečnické fuze a od invektivy rozkřídluje se až k prorockému vidění, hledal pouhou odpověď vznětlivého sensitiva na otázku, již mu nahodile, ale naléhavě klade plynoucí či vzbouřená chvíle; daleko, daleko hlouběji skryty jsou kořeny Sovovy poesie o národu a pro národ.

Již v časných knihách Sovových zaslechne ucho pozorné a citlivé dvojí dialog básníkův, rozhodující o samém smyslu jeho života. V hodinách soustředěné samoty a citového posvěcení mluví Jihočech Sova se svým rodným krajem, mimonáboženský básník se zemí Husovou a Chelčického, sensitiv horoucího srdce s kolébkou reformační myšlenky, moderní hlasatel čínorodé vůle s mrtvou půdou ponořenou v tvrdý spánek. Jest možný návrat k domovu, do údolí všech údolí, k teplé hlíně, kde tkvěly jeho první kořeny rodu a mladosti? A s bolestí odpovídá si Antonín Sova: bez sebeoklamání není návratu.

Tu však snuje se dialog druhý, jenž začat v »Květech intimních nálad« nedozněl jistě »Zápasy a osudy«, dialog s Prahou, kam vypíal básník korunu svého života a svého díla, dialog, v němž slova břitkého soudu a přísné bolesti přecházejí ve vyznání lásky a v šepot naděje v odboj a vývoj, v příchod lepších zástupů, které přejmou pochodně z našich rukou, aby je podávali věčnosti... Praha; kde odehrálo se básníkovc »Vzbouřené Mužství a Poznání, Láska a němé Pokání«, roste ve visionářský symbol národní důvěry

poety. Kdo k tomuto velkému symbolu se protřpěl a promiloval, kdo paladium to zachránil v praskajících plamenech zoufalých zkoušek a na studených vlnách hroživé pochybovačnosti, kdo sám se obrodil chrabrou věrou ve věčné hodnoty kmenové a plemenné, toť nesporně veliký a statečný básník národní.

*

Neklamným znakem etikovým není program, nýbrž vnitřná nutnost zmocňovati se světa zbraněmi mravními, osudové určení pěstít v sobě hodnoty a síly etické, vrhati denně do víru života svou napiatou vůli. Nebylo právě snadno Antonínu Sovovi postavit se takto ke skutečnosti. Psychické ústrojenství určilo jej, aby chytal jevy a klamy svou přejemnou organisační smyslovou, aby díval se na koloběh světa jako na strašně složitou a strašně napínavou hru dojmovou a barevnou. Mohl zůstat estetem. Slovesná tradice, z které vyšel a která dosti dlouho zatěžovala jeho vývoj, sváděla jej, aby ukrýval svou osobnost za studenou a věcnou metodu, aby popisoval a přisvědčoval v soucítu a v lidském chápání. Mohl ustrnouti na generovém realismu. Dobová nálada soumračného století sváděla jej, aby se s resignací odvracel od člověka v úpadku, od společnosti v rozkladu, od kultury odumírající, aby »myšlenky puštěl do pohoří snů, na pastvy zelené ať večer jdou neznámých střelců tichou krajinou«. Mohl se státi dekadentem, který z hnusu života obrací se k iluzionismu. Antonín Sova probral se a probjoval všemi těmito stadii, z nichž každé upoutalo navždy několik jeho druhův.

Ale pak pojal život jako problém etický. Přestává

prostě objektivně pozorovatí a zapřádá se skutečností opětně dramatický dialog, v němž jde o při srdce, o práva vůle, o konflikty, kolise, katastrofy. Vždy na čas uchyluje se opět do ústraní samotářova, vede své zádumčivé samomluvy, hledí na život přes rameno a jakoby s protějšího břehu, vkládá do svého díla zasněné, šeptané, v barevných mlhách držené epizody. Pouze na čas, jen prozatímně. Od »Zlomené duše«, kde se naposled čistě monologicky vyzpovídal, vstupuje do Sovova díla napiaté a ozbrojené gesto bojovníkovo, jenž válčí se svou dobou, s jejími předsudky a přežitky za vnitřní pravdu a za vyšší naděje. Již ovzduší naplněného času vyslovuje obrazy převratných bitev.

*»Vyšel jsem v přitmi . . . Válečný čas byl. A země
voněla bouří a spláchnuta deštěm bujela všady.
Prolnuta námi se černala před jarem příštích věků.
V mlhách jsme přes Města táhli za zpěvu budoucích
žalmů.«*

A zde zároveň načrtnut druhý typický postoj Sovův, příznačný tomuto napětí vůle, která bojovně se staví proti starým, přežilým hodnotám ve prospěch mravnosti vyšší . . . postoj toho, kdo vydává se na cesty, opouští domov a jeho drahé, odmítá jejich lpění na sladkých klamech, měří jejich schopnost k odvážným jízdám, postoj, promítnutý s tak obdivuhodným bohatstvím variací v básních »Bízarní sen« a »Sny dobyvatelův«. Ovšem, již na několika místech »Dobrodružství odvahy« a velmi často v »Lyricce lásky a života«, v tomto svazku poesie čistě důvěrné a krajně nedůvěřivé v zkrváceném svém pesimismu, kreslí Sova

v sebeironii toto gesto jako nicotný pohyb dona Quijota: »Já vrátil se... Však ztratil duše, jež zrádně tak jsem opustil.« »Míjely louky... Moří nespátril... Dech lesů vyvál, den se rozšeřil...«

Co přehlušilo hlas posledního reka Ibsenova? Lavina. Co zabránilo Nietzschevi dopětí dityramby Zarathustrový? Šílenství. Zoufalství a zápor hrozí všem severským etikům na cestě k Absolutnu. Také Antonín Sova zná tuto číhající Sfingu, která mu klade hádanky na křižovatce, kde se sbíhají cesty jeho Etiky a jeho Kritiky.

Ale zde jsme u posledního tajemství osobnosti Sovovy, které snad souvisí co nejtěsněji s jeho plemeným původem. Germán domyslí záhadu až na konec, padni co padni — Ibsenova misantropická negace, Nietzscheovo tragické sebezbožnění jsou dvě propasti, kde leží rozdrčené oběti Sfingy. Slovan však prchá před Sfingou v poslední chvíli, prahne po stisknutí lidské ruky, po teplotě živé krve, po dechu bližních, když se sám a sám ocitl tváří v tvář necitelnému prostoru a sfingovitému problému. Dříve než ve smrti vyznává toho, qui est Deus caritatis, sestupuje k lidem, jhne, objímá. A proto dílo Sovovo nikdy nedospívá k čirému záporu, k sebevražednému samotářství, ke kriticismu provedenému až po ukřutenství.

Po »Vybouřených smutcích« — »Údolí nového království«, po »Lyrice lásky a života« — statečné »Zápasy a osudy«, plné kooperativní a solidární lásky, i klidné »Žně«, smířené se životem.

*»Nemá ráj lidský konce, není v něm zániku slunce,
není ho bez tvorů, které jsme zplodili, mladí, silní
v bouřném sil jara...«*

Etika severská vyznává ještě cos vyššího nad svéprávnost jednotlivcovy osobnosti. Jest to vývoj, je muž podléhají nejen lidská díla a jejich technika, nejen instituce a formy životní, ale sama mravnost, sám cit, sama myšlenka.

Chválu a slávu vývoje zpívá Sovovo básnické dílo na nesčíslných stránkách, ba co více: dílo to samo ztělesňuje ji v celé své rytmisaci. Antonín Sova nevypěl k jedinému útvaru myšlenkovému a slohovému, který by sám pokládal za konečný; každý mu byl stupněm k útvarům vyšším. Nestanul jako pravý dobyvatel nikdy u dosaženého, byť dosažení samc bylo vítězným činem a získání nové provincie; co se mu zdálo hotovým, to vyzývalo spíše, aby bylo opuštěno . . . snad na čas, snad na vždycky. Jsou dojista na této vzestupné cestě intermezza lásky, poklidu, únavy; jsou na ní odbočky, vylákané dobrodružností smyslů a rozmarem srdce; neschází tam oklik, které nebyly ziskem. Ale celek řízen jest krásnou vývojovou zákonností, jež vedla Sovu od realistického genu k impresionistické lyrice, od duševědné zlomkové analýsy k pevnému dobovému symbolu, od jemného intimismu až k patosu nadosobnímu, od utopie k tragické syntesi.

Krásná vývojová zákonnost, vnitřní nutná jednota, organická plnost osobnosti slučují životní dílo Sovovo ve vyšší celek, jehož konečný závěr, jehož úhrnného vyvrcholení nemůžeme ještě dnes dohlédnouti. Každý z nás před tímto dílem může opakovatí slova z »Rhapsodie o lípě«: »A stojím a dumám a věřím dnes v nezvratné vítězství všeho, v růst, květy další i zrání i bytí . . .«

(1914)

F. X. ŠALDA JAKO KRITIK

I.

Neklamu-li se příliš, prošel kritický vzestup Šaldův doposud třemi pásy ležícími chronologicky a stupňovitě nad sebou. Nedlouho před rozhraním století skončil a dozněl první akt Šaldova vývojového dramatu; byl to prudký otřes, zachvátivší i fysické kořeny jeho bytosti, co náhle a skoro paradoxně strhlo železnou oponu po vzrušené a kypící exposici, již Šaldovu kritickému dílu dávala jeho bohatá mladost.

Mladý Šalda vychvátil se velmi záhy z opojného a malátného objetí rozkošnické a rafinované Musy parnassistské ke kritickým útokům a výbojům. Ať s krvavou otevřeností podnikal v devadesátých letech uměleckou revisi naší starší slovesnosti, ať stál při počátcích nového básnictví českého, povzbuzuje, varuje, odmítaje, ať vyrovnával se důmyslně s myšlenkovými i slohovými hodnotami západoevropského umění ponaturalistického a protinaturalistického, vždycky byl jeho postup strategickým činem. Listujme v obou orgánech tehdejšího myšlenkového hnutí českého, v »Literárních listech« a v »Rozhledech« a prožijeme jistě nad Šaldovými články a posudky náladu válečnou: hned třepetá se vzduchem kovový zvuk polnice, volající k útoku proti auktoritám nebezpečným vývoji; hned v jakémsi opojení krví a rykem kmitá se obnažený palaš nad ztracenou hlavou protivníka přecenivšího síly; hned třpytí se zdobně pracovaná přilba mladistvého jezdce v plném proudu vítězného slunce. Ironisoval-li

Šalda tenkrát — a právě tehdy často ironisoval až k sarkasmu — perlil se jeho posměch kapkami divokého a jarého humoru; vedl-li polemiky — a již tehdy vedl je často a rád pro geniální rozkoš z ukrutenství — překypoval v povýšené převaze vtípem a rozmarem; vyvracel-li námitky svých odpůrců — a víme, že si přímo liboval v tom, jak si proměnil většinu českých literátů v nenávislníky neb alespoň závistníky — činil tak s jakousi samozřejmou bravurou.

A přece tento mladistvě jarý výbojce, vždy pohotový k útoku a vždy v plné zbroji, nebyl naprosto jasným, vyrovnaným, hotovým duchem: lesklý krunýř věznil srdce raněné chimérou a halucinované tajemstvím. První větší Šaldova studie »Syntetism v novém umění«, kde učiněný smělý pokus povýšit symbolism na ~~vůdčí~~ princip nového umění vůbec, naznačuje svou atmosféru příznačnými slovy: »Strom Neznámého hází na lidstvo mraky tmy, které nerozední se nikdy.« A překonav toto období, mluví Šalda výslovně o jeho záporném mysticismu.

Prožil-li kdo s tragickou opravdovostí chmurné šereň věku, byl to Šalda. Jako myslitel, jako etik, jako umělec cítil nezadržitelnou krisi oněch pozitivistických hodnot, v nichž se zalíbilo době protiromantické. Nenávidě však od počátku kompromisů, nemínil ani pro okamžik zdržeti pádu přežilých a vyžilých hodnot neb obcerstvití je dokonce drobnými melioristickými opravami; již tehdy mu platilo rozhodně: buď — anebo. S trpělivou obzíravostí mozku vysoce kultivovaného a se zaníceným nadšením srdce přístupného nadějším stopoval všechny soudobé pokusy o tvoření nových hodnot uměleckých i ideových, které by vysvobodily nás z moderního atomismu, v nějž se zvrhl vědecký

positivism a naturalistická analyza . . . usiloval o Jednotu, toužil po Syntese. Leč, běda, úsilí to nemohlo býti vítězné!

V umění svých českých současníků marně se ohlížel, až na dvě tři čestné výjimky, po uskutečnění těchto obrodných snah, které se mohly jmenovati stejně symbolismem jako novoidealismem — a co váží více, Šalda v první periodě sám nestačil k vítěznému vztyčení plně obrodných principů. Tíhl k Jednotě a byl jednostranně vyvinutou osobností estetickou. Žádal Syntesy a musil po důkladné a kruté vnitřní perkusi zjistiti, že trpí sám nemocí Analyzy. Snil v poesii o překonání vědeckých prvků organickou silou tvůrčího umění a zajíkal se, již mluvě, termíny odbornými, žargonem psychologické laboratoře, mezinárodní směsicí tvrdých definicí a vzdušných obrazů. Podivně zkřížený a výstředně nelogický sloh jeho kritických začátků, v němž se poeta pře s učencem, lyrik s psychologem a rétor s pisatelem komentáře, prozrazuje plně tuto dobu bolestných nejistot. Šalda znal již tehdy nejen mechanismus, ale i organismus české řeči až drobnohledně a přece psal nečeskou, kroucenou, absurdní mluvou; uměl postavití obvěti absolutní, které má stejně pevnou klenbu myšlenkovou jako bezpečné žebrovi stilistické a přece volil raději rozvleklé stvůry medusovité, šlo-li o odstín, polotón, dialektickou jemnost; vyrovnal se kterémukoliv umělci českého slova a byl sám mnohdy jen manýristou. Sám charakterisoval to v povídkově zbarvené zpovědi, nadepsané příznačně »Analyza« slovy až krutými ve své upřímnosti: »Ve větách protrhaných a nesouvislých, někdy i nejasných . . . obalených chiframi matematiky a chemie . . . v násilných rudě kolorovaných, do vědeckých tropů stočených slo-

vech... byla tu nemocná jeho duše... ne líčená nebo studovaná, ale celá, živá, zjištěná jako pod silnými skly správného drobnohledu.«

A zde se vrší zdánlivě paradox na paradox. Již tehdejší fanatik slohového individualismu, jenž skladbu i metriku, národní konvenci i mluvnickou přesnost byl hotov obětovati osobní a osobité výraznosti, vysvobozoval se z rozporů uměleckých, ba i životních kultem a heroismem dokonalé a definitivní formy, absolutního slohu, přísného flaubertovství. Nic nedovedlo nikdy později přehlušiti tohoto hlasu, deroucího se odkudsi z nejhlubších propastí duševních jistot a prozrazujícího vnitřní prazkušnost kohosi, kdo vsadil celé bytí odvážně a sebezapíravě na jednu kartu, kde krví jest napsáno heslo: věrnost slovesnému umění. Tento motiv zvučí a zpívá u Šaldy dnes právě jako před pětadvaceti lety: na konci »Duše a díla« vidíme jej skloněna v obdivu před týmž Flaubertem, který byl uměleckým bohem jeho mládí a zaměstnána zbožnou analysou motivických i psychologických kořenů téže »Výchovy sentimentální«, již vždy miloval jako kus živého osudu a vždy prohlašoval za uskutečnění svých požadavků na román.

Najdou se v »Duši a díle« ještě jiná vlákna, souvisící s motivy prvního tvůrčího období Šaldova. Tehdy byl upoután rozkladem francouzského naturalismu prvky duchovějšími, živly hrdinštějšími, potřebami etičtějšími — a odtud temení patos, s nímž i teď hodnotí Zolu a jeho odpadlíka Huysmanse, dva básníky, kteří dnes mu říkají jen zcela málo, a kteří před lety se mu jevíli zlými můrami, vssátými do unikající krve evropského člověka. Sem náleží svými prakořeny snad i nekrolog Viléma Mrštíka, tónem nejodmítavější studie

z celé knihy: spíše než našeho naivně pudového naturalistu, v nějž kdysi kladl naděje jako v občerstvitele a rozhojňovatele stilového, odsuzuje tu Šalda celý směr představující vpád zolovství k nám.

Vývojová inspirace, která na samém počátku nového století přenáší stejně Šaldovo lidství jako jeho kritické umění do vyššího a svobodnějšího pásu, má v podstatě ráz etický. Nechci tím snad říci, že by byl Šalda vůbec kdy přehlížel a pomíjel mravní hodnoty v umění; naprosto ne: již v samých začátcích byl odpůrcem poesie jakožto hry života, jakožto bezúčelného mechanismu; nyní však staví boj o říši mravní svobody a o volnost duše v samo ohnisko svého usilování. Odklání se na čas od románského básnictví, jež bývalo druhdy takřka výlučnou oblastí jeho zálib, a vstupuje do chladné a obrodné lázně myšlení i tvoření germánského, kde mu ode dávna byl etický dialektik Ibsen zasvětitel. Povrhne učitele své kritické mladosti Tainem a Hennequinem, aby vyrostl při studiu Carlyla a Ruskina; vedle Balzaca a Flauberta přijme za vychovatele v kázni umělecké i Dostojevského. Domyslí těžký problém umění jakožto úkonu společenského, který mu byl dříve jen postulátem. Vyřeší si krvavou otázku národnosti v umění, jejíž tíhu přeloží z oblastí látkové do sféry formové a již učiní závislou od míry charakterních ctností národních. Zahloubá se vděčně a kladně nad účastí ženinou v díle kulturním a uměleckém a na rozdíl od současníků postaví ženu inspirátorku nad ženu tvůrkyni. Přijme pro svou krásovědu z moderní etiky vše, co může její obohatit a očistit: patos a sílu, čistotu a prostotu, smysl pro novou hromadnou krásu a pochopení inspirace kmenové. Jeho řeč v této palaistře nabude svalů a kovového lesku a

pak i mchutné rytmičnosti. Jeho kritický postřeh propaluje se nyní až k mravnímu pratajemství bytostí a děl a proto uschopňuje se hlavně k hodnocení dramatu. Jeho jistota získaná při luštění problému národností opravňuje jej k vystopování bytostných tendencí naší domácí literatury a odtud k tuše jejích budoucích možností.

Ale Šalda cítil zcela dobře i úskalí plavby po hlubokých a chladných vodách etiky... a v pudu sebezáchovy hledal korektiv. Proto přimyká se v této době tak vášnivě k Nietzschevi, který ho nevede k anarchii, nýbrž k nové, tužší a závažnější disciplíně. Proto zdůrazňuje opětovně hrdinství geniovo proti klidnému pohybu mas. Proto podtrhuje tvůrčí čin umělcův na rozdíl od pravidelné práce prostředního člověka. Proto staví intuitivní poznání vždy znovu nad empirii naukovou. F. X. Šalda uvědomoval si s úctyhodnou otevřeností, že etika, k níž v mužných letech, vykoupených nemocí, se protřpěl, přiblížila jej vytoužené Jednotě daleko více než temná a mystická estetika útočné mladosti; ale stejně dobře věděl, že k Jednotě té nemůže ho dovésti etika sama (a odtud jeho bytostný a nepřeklenutelný rozpor s naším realismem). A v čas zachránil v sobě umělce.

Souběžně — a v tomto paralelismu shledávám cosi obdivuhodného — s obrodou etickou rozšířil F. X. Šalda i svou uměleckou říši o celou novou provincii: o cítění, pochopení a poznání výtvarné. Lze těžko říci, zda tento dobovatelský tah značil více pro Šaldu sama či pro naši kulturu; jisto je, že pro oba měl dosah daleký. Šaldova působnost ve »Volných Směrech«, kam uchýlil se po nedlouhé mezihře v »Lumíru«, nepřináší nic menšího než samo zrození české kritiky výtvarné,

kteřá odtud nezakládá se ani na krasovědném dogmatismu, ani na historické naukovosti, nýbrž především na mocné výtvarné smyslnosti, na jemnosti a jistotě zraku vzdělaného starým i novým malířstvím a hledícího pod obraz a za osobu malířovu až kamsi na dno samé kultury dobové.

To byl třetí Šaldův čin průkopnický. Prvním bylo stvoření moderní české mluvy kritické v mladistvém období, kdy Šalda musil raziti přesné odborné termíny a zároveň vymáhati slohu lyrickému domovské právo v rozboru krasovědném. Druhým takovým činem bylo o něco později uvedení essaye k nám, útvaru to složitého a přece lehkého na pohled, kde umění slovní zcela překonává látku na vždy přístupnou, formy to zdomácnělé pouze u národů s vyspělou kulturou; Šalda odvážil se získati essay pro naši slovesnost teprve ve chvíli, kdy v jeho duši oslavila myšlenka oproštěná a zlidštěná sňatek se slohem zoceleným a zjasněným.

Čím bylo Šaldovi samému ponoření se do oblasti výtvarné? Čím leta ztrávená ve škole impresionismu? Čím podrobně až učené studium moderní malby francouzské? Ničím méně než velkou a spasnou renaissancí smyslů, jimž v období etickém hlas srdce a vůle hrozily utlumením. Šalda, pronikaje k formovému jazyku absolutních sensualistů, jakými na rozdíl od soudobých literátů jsou malíři a sochaři, občerstvoval a ozdravoval své umělecké pudy, jemnil a tříbil svou smyslovou popularitu, pěstil a vychovával svůj instinkt a nebojme se slova, jež nemá dnes nejlepšího zvuku a v němž přece ukryt jest podstatný rozdíl mezi kritikem posvěceným a kritikem z řemesla, zdokonaloval *spolehlivost svého vkusu*. A že výsledky byly opravdu kladné a hodnotné, dosvědčuje i to, že v této době se

znovuzrozuje Šalda básník, konstruktér postav, symbolik a vykladač krajin, dramatik osudů; zdá se mně, že na př. povídka o »Frau Land, hříšníci a kajícníci« má dobrý kus malířské inspirace.

Žatvu druhé periody Šaldova vývoje obsahují »Boje o zítřek«, kde si podává v bratrském dorozumění ruku hodnotitel kladných a mravních sil života s rozkošnickým poživitelem a analytikem uměleckých esencí. Jest to vedle Březinovy »Hudby pramenů« klasický vzor essayistické knihy u nás: uměleckou empirií — a jistě není náhodou, že zkušenost básnická udržuje tu rovnováhu se zkušeností výtvarnou — zvládl úplně estetik a etik, který nepopisuje ani nevykládá, netřídí ani nezařazuje, nýbrž především dobývá si vnitřním zápasem — odtud název díla — životních jistot, kulturních nadějí, poctivých cest k Jednotě, jež zjevuje se mu sice stále mysticky, ale, jak sám dí, nyní v mysticismu kladnějším. Jest to dílo naléhavé a patetické, rozhorlené a přesvědčivé, kde krok za krokem hrozily retorika a krasořečnictví; leč plnost smyslů, bohatství zkušenosti, rozvaha intelektu zachránily tu všude Šaldu před oněmi bahnitými mělčinami.

»Boje o zítřek« z r. 1905 jsou skladba naprosto jiného rázu a směru než »Duše a dílo« z r. 1913: zde osobnosti, tam problémy, zde architektonika dějinná, tam stavba estetická; zde úsilí o jedinečnost individuality, tam pokus o zjištění obecných zákonů; slovem, dílo literárního dějepisce proti dílu krasovědného myslitele. »Boje o zítřek« zasvěceny jsou typům, kdežto »Duše a dílo« slouží nejpokornější mši (ať zádušní či pontifikální) při oltáři individualit. Jednalo se tehdy Šaldovi o typy velice široké a složité: vedle dialogu, jež tam vede pisatel s budoucností a jejími kulturními

nadějemi, zaznívá a nese děj ještě rozhovor jiný, dialog hrdinného umělce s národem. Kdyby čestný titul knihy vlastenecké byl u nás po právu přisuzován i vytvořím umělecky hodnotným a ne pouze literárním patvarům, které se látkou neb tendencí vlichocují do obecné záliby, nazval bych tak »Boje o zítřek«; jest to dramatisovaný výkřik touhy po osvobození z naší malosti národní a naší malosti umělecké, výkřik, jež podivuhodná akustika díla vrací v konečné ozvěně jako výkřik naděje.

A v tom souvisí s »Boji o zítřek« Šaldova knížečka »*Moderní literatura česká*«, tolik kaceřovaná a tak málo pochopená. Neždařil se v ní Šaldovi sice odvážný plán původní, totiž uvést v soulad filosofii národní literatury s vývojovou mapou naší slovesné minulosti a podříditi freskovou kresbu podobizen architektuře problémové — ostatně, na to je knížka pouhým náčrtem. Je-li však stavba dějinná místy zbrocena, a předpoklady perspektivy namnoze zcela nahodilé a rozmarné, nepadá tím význam oné přednášky, kde pronikavěji než kdekoliv jinde formulovány problémy národní poesie, a kde teplým štětcem nahozen nejeden portrét, byť v zkratce velmi smělé — sešit radí se, opakují, nikoliv k historické knize »Duši a dílu«, nýbrž k problémovým »Bojům o zítřek«.

I druhé stadium vývojové leží dnes překonáno za Šaldou. Jeho etické hodnocení přestalo být přímočarým a otupilo svůj radikalism ve škole psychologických zkušeností. Jeho patos jest tlumen a ovládnán; jeho generalisace jsou odloženy: F. X. Šalda zamítá dnes jakékoliv hromadné řešení jevů uměleckých a zdůrazňuje znovu a znovu jedinečnost. Šaldovy essaye mluví nyní řečí klidnější a tišší; čeho však po-

zbyly na naléhavosti, to získaly na barvitě názornosti, na teplé životnosti. I amatérský sklon k příkladům a obdobám malířským utuchl; znovu po nejedné oklice shledal Šalda, že jeho mateřštinou jest kritika slovesná, v níž může stejně zevrubně soudit techniku jako stavbu ideovou, jsa nad to v poesii sám výkonným umělcem.

Výrazem dosažené rovnováhy jest především krásný, samostatný essay *»Umění a náboženství«*. vydaný až po *»Duši a díle«*; mužná jistota stře se po jeho nečetných, sporých stránkách. Ale zralá mužnost neznačí u Šaldy nikterak onen klid, jemuž se oddávají duchové umírnění právě při řešení otázek náboženských: dramatický zápas o Boha a o věčnost křížuje svými prudkými blesky nad jedenácti zhuštěnými kapitolkami této osvobozující konfese. Neboť essay jest v podstatě zповědi o cestách, po nichž Šalda dospěl mystiky naprosto kladné a stojící v službách života; bohatá výzbroj kulturně psychologická a pronikavá analýsa estetická jsou tu pouhými pomůckami, aby kritik-myslitel došel bezpečněji k vnitřní své pravdě. Ačkoliv Šalda již za kritických svých počátků zdůrazňoval bytostnou spojitost, ba bratrský svazek mezi uměním a náboženstvím, ač náboženskou inspiraci opětovně označoval za jeden z nejhlubších zdrojů velké lyriky, ač v různých oblastech kultu i kultury sledoval se zasvěceným pochopením tvůrčí schopnost náboženského citu a uměleckého chtění, přece byl dlouho mučen jakýmsi dualismem těchto duchovních spojenců, které by běžná liberálnost ráda změnila v soky. Nikde neprodrala se tato bolestná úzkost prudčeji než na onom místě *»Moderní literatury české«*, kde se Šalda táže, proč česká reformace byla tak

málo přízniva uměleckému tvoření; zde staví v příkrý protiklad křesťanství oddané a pokorné, trpné a kvietistické, a umění a poesii, jež »mohou vzniknout jen tam, kde život je cítěn jako nejkypivější radost, jako šilené štěstí a zázračný dar milostný, nad nějž nelze představit si nic vzácnějšího«.

Tento spor však v »Umění a náboženství« jest statečně překlenut. Šalda, poučen Pascalem a ruskými mysliteli ze školy Dostojevského, chápe nyní, že také pravé náboženství jest sama tragika a sám heroický boj o vnitřní svobodu a nejosobnější jistotu, a že i člověk náboženský »hledá radost, věčnou radost věčného života individuálního a její věčné opojení«. Takto setkala se náboženská s uměním a s poesii právě na pomezím území, které Šalda hájí zbraněmi nejstatečnějšími, v oblasti dramatické a vůle, mravního napětí a vášnivého opojení — to, po čem kdysi mladý bouřlivák prahnul v studii o »Syntetismu v novém umění«, jest naplněno; pouze věda, již druhdy přisuzoval podíl ve výpravě za Absolutnem, jest nyní vyloučena z trigy pádící slunečným letem k Tajemství. Šalda hlásí se v této hluboké studii za uvědomělého theistu, ano za křesťana, ale promyslíme-li způsob, jakým hodnotí různé formy náboženské poesie a jakým pojímá rozličné druhy konfliktů mezi věrou a uměním, pochopíme, že jeho křesťanství není ničeho dále než uměleckého katolictví Chateaubriandova, jež v osobitých obměnách podědil stejně Verlaine jako Huysmans. I zde podniká tedy Šalda kritiku romantismu a to důraznější a rozhodnější než kdykoliv jindy, neboť jde o hodnoty, na nichž závisí vše, zdar, ale i zmar duše, vykoupení okamžiku, avšak spolu záruka věčnosti . . .

Ještě v knize »Duše a dílo« nacházíme však ne jeden ohlas druhého období. Přímo časově patří tam obě dramatické studie »Henrik Ibsen« a »Hana Kvapilová«, vnitřně úzce příbuzné: v obou jde v jádře o principy etické, o dva řešitele mravní obrody, očistění, vykoupení, o dva hodnotitele pravdivosti a celosti charakterní. Oba, urputně mlčícího velmistra i líbezně interpretující žačku, postihuje Šalda právě v tomto etickém ohnisku, z něhož u jednosměrné tragédky vychází očistný jas a u rafinovaného tragika nazelenalý, náhle osvětlující, ale pak vražedný blesk: pro obě studie, pro stříbrný pastel o Haně Kvapilové i pro temný lept ibsenovský, zřál Šalda nad Carlylem, Kierkegaardem, Ellenou Keyovou. Nejen pro ně: i tam, kde dotýká se s obdivem výchovného významu románů Růženy Svobodové, nebo její kladné etiky, jež »nezakazuje nic, za to však přikazuje posvěcení a vykoupení všeho«, nebo kde proti Zolovi zdůrazňuje úsilí mladé Francie překonat »povrchovou realitu jevů a opravití a vzdělatí tento nedostatečný, ubohý, podvedený a oklamáný svět v skutečnou říši života, pravdy, síly a lásky« — tu všude stojí Šalda na půdě, již si dobyl v druhém svém vývojovém stadiu.

Mýlil by se arciť, domníval-li by se kdo, že Šaldovi postačí již sama tato mravně charakterní kriteria; v umění stávají se mu hodnotami teprve tenkrát, když jest jich užito také a zejména na zákon formový a stilový, jež vyznává Šalda i tentokrát jako Absolutno. Hana Kvapilová nejeví se mu naší jedinou ibsenistkou snad jen pro sourodost mravní inspirace s Mistrem, nýbrž »poněvadž byla více herečkou, silnější a ryzejší herečkou než její vrstevnice«. A na Ibsenovi samém obdivuje se Šalda na konec přece jen stilové

čistotě, formové velikosti, básnické logice. »Ibsen jest z těch velikých skeptiků a nihilistů, kteří, jako ve verši Leopardi a Leconte de Lisle nebo v próse Schopenhauer a Flaubert, milovali dokonalou a definitivnou formu podivnou vášnivou láskou, o níž nedá se dosti přemýšlet. Čím jim byla — jim, jimž byl život a svět tak málo? Náhradou za něj? Nedobytným hradem, zbrojí, chránící od jeho zrady a nízkosti? Poslední ilusí? Nebo cítili se jí povinováni svým zoufalým pravdám? Nebo jde tu prostě o vrozenou čistotu a noblesu duše, která ve všem, co mohla ovládnout, chtěla a musila dostoupit nejvyššího?«

Hle, opětně ona Šaldova bytostná prazkušenosť, jeho nejtragičtější zažitek, jeho ústřední pramotiv, které se nemění v různých stadiích vývoje. Formulace jest vždy jiná, složitější, určitější, bezpečnější, ale též napojena bolestnější zkušeností, tmavší krví, hlubším pesimismem. V »Duši a díle« stala se pak samým základem knižní architektiky.

II.

Neznám v naší slovesnosti mnoho knih, v nichž by individualismus byl prožit a domyšlen s takovou důsledností jako v Šaldově »Duši a díle«; jest tam přímo vyhnán do tragické krajnosti. Hned v úvodním slově stojí na význačném místě věta: »Konečným cílem literární historie musí býti, vystihnouti to, co ustavuje jedinečnost zjevu literárně dějinného, a ne toho, co jej važe s jeho předchůdci a vrstevníky a co jej jim připodobuje.« I nepíše Šalda

ani dějin literárních proudů, ani genealogie slovesných skupin; nepodává psychologie a krasovědy básnických škol ani syntesy jednotlivých období. Kreslí podobizny a modeluje medaliony. Jestliže přece při zjišťování, popisu a soudu zjevů jedinečných, jaksi mimoděk a cestou aposteriorní, zjeví se mu psychologické rysy příbuzenské, neopomíjí jich ovšem, nýbrž sleduje je s jakousi zdrželivou bázní, aby konečně se odvážil zjišťovati vyšší jednotu mezi individualitami různorodými. Na tom zakládá se Šaldovo pojetí romantismu v tomto díle, pojetí důmyslné a kriticky velmi plodné, avšak podniknuté s jakýmsi vnitřním studem, s ostychem teoretikovým, že se tu ruší vysoké božstvo jedinečnosti. Ale zase privatissimum Šaldovo: zákon, dle něhož druží Šalda jednotlivce v hromadný útvar, jest princip *slohový*; romantismus mu není ani zjevem sociálním, ani hnutím kulturním, nýbrž především útvarem stílotvorným.

I zběžný čtenář postřehne snadno, že podobizny v Šaldově knize jsou dvojího druhu. Jedny jsou menšího rozměru, náčrtové techniky, vržené na papír bez řady průpravných a pomocných skiz; jeden, dva motivy jsou tu rozvedeny; podrobnosti potlačil spisovatel úplně; analytické předpoklady zmizely zcela v provedení syntetickém. Druhé vyznačují se již širším rozsahem, propracováním detailu, analytickou výzbrojí; jsou založeny na zevrubném badání stílovém, které se místy stupňuje až k filologickému vyčerpání látky.

První vznikly mnohdy z popudu příležitostného, a často zahleděl se kritik při smrti umělce, který mu mnoho, ať kladně či záporně znamenal, soustředěným zrakem do jeho tvůrčího úhrnu, klada si otázku krutou

a nutnou zároveň: Co zůstane po mrtvém pro budoucnost? Tak vlastně nekrologického původu jsou láskyplné studie o Teréze Novákové a Haně Kvapilové, které úmyslně předmětu nevyčerpávají, nýbrž naznačují; nad sotva zavřeným hrobem zhodnotil Šalda osobnost a dílo Svatopluka Čecha i Jaroslava Vrchlického a zhustil svůj soud o významu Mrštíkovi a i nad totalitou zjevu tří velkých cizinců, Ibsena, Zoly, Huysmanse, zamyslí se v hodině exekví. Přes tento příležitostný podnět a tento namnoze improvisační vzrůst nehonosí se Šalda neprávem, že obsáhl všechno podstatné a zachytil vnitřní typický postoj těchto zjevů; ale tyto nekrology, které nejsou ničeho vzdálenější než eloží, mají vedle toho ještě jiné kouzlo: figury nesou ještě nervní a vzrušenou bezprostřednost života a přece jakousi historickou perspektivu dálky: kritik dává dojem, že s postavami žil, věřil, pochyboval, přel se, nesouhlasil, ale přece již je kreslí tak, jak budou na ně hledět naši nástupci a potomci po padesáti letech. Příležitostná jest i teplá, až milostná stať o Boženě Němcové, kterou vyvolalo padesáté jubileum její smrti r. 1912; půvabná tato báseň v próse jest velmi příznačná pro ony studie Šaldovy, kde pracoval dle jednoho rozhodujícího, ale soustředěného pohledu, bez grisailí a bez opětovného trmácení modelu: na patnácti stranách textu velice hutného rozvádí a se všech stran osvětluje Šalda jediný, velmi bohatý a šťastný motiv, jak životní a básnickou praxi zkušeností B. Němcové jest až pohádkový, optimistický sen citu o láskyplném sjednocení člověčenstva v lepším světě, kde není vůbec zla. Ale kolik světla a porozumění dovedl Šalda touto cestou zrychleného intuitivního poznání vrhnouti na své postavy! Jak ostře

vynikly bytostné kořeny osobnosti Čechovy! Jak nově a zajímavě vyloženy literární začátky Terézy Novákové! Jak vyvolán z mlh a par podsvětí apolinský zjev Hany Kvapilové, že přímo slyšíme melodii jejího hlasu, vidíme měkký pohyb její ruky!

Zcela jiného charakteru jsou podrobné, propracované, analyticky opřené studie druhé řady, mezi nimiž tři stati, o Rousseauovi, o Máchovi, o Březinovi, stojí nesporně nejvýše, a ježto navzájem nejedním rysem souvisí, mohou býti pokládány za typické příklady posledního stadia Šaldova vývoje. Jmenovitě Máchu a Březinu, v nichž Šalda vidí dva bratry různého věku, dva tragické dualisty, napovědce problémů a rozřešitele jich, studuje takměř stejnými prostředky. Analytická výzbroj Šaldova jest zásadně jiná než ta, s níž naši literární dějepiscové vycházejí k výbojům a porážkám. Šaldu hrubě nezajímá ani filiace látek, motivů, ideí, ani analogie a závislosti od předchůdců neb vrstevníků; Šalda jest lhostejný k umělcovu poměru k dobovým ideím a kulturním proudům — především a skoro jediné analyzuje jeho myšlenkové pojetí života a stilový projev této koncepce. V programní, či snad přesněji řečeno, v zповědní své stati z »Bojů o zítřek«, nadepsané »Kritika patosem a inspirací«, řekl Šalda: »Opravdový kritik hodný tohoto titulu kritikuje nejprve to, čemu se říká forma, neboť to, čemu se takto říká, jest výrazem a dílem vlastní auktorovy tvůrčí potence: jest dílem jeho smyslů.« A tak setkáme se u Šaldy s úzkostlivě přesným rozborem Máchových obrazů, jeho metafor, epitet, sloves a se stejně důmyslným rozborem Březinovy metafory, jeho oxymora, jeho představových paradoxů, s odbornou analysou jazykových prvků verbalismu Anto-

nína Sovy nebo s tématickým řešením psychologických ženských postav Růženy Svobodové — a na prahu knihy stojí trpělivá a zevrubná stať o genetických podmínkách »Nové Heloisy« Rousseauovy, vesměs partie tak bohaté ve snůšce a tak důmyslné ve výkladu materiálu, že by byly sebe přesnějším filologu ke cti. Ale pozor: analýsa není Šaldovi nikdy sama účelem, nýbrž jen prostředkem, pomůckou, ba řeknu přímo jen a jen kontrolou intuice, tohoto prorgánu kritického tvoření.

A tak, hlouběji pojat, jeví se mi rozdíl naznačené dvojí kategorie článků Šaldových asi v tomto způsobě: v stručných, syntetických statích spolehl se Šalda jen a jen na svou intuici, na svůj vnitřní hlas, rozpoznávající okamžitě pravdu a podstatu zjevu; v studiích šíře založených ověřil intuici poznatky analytickými, ozbrojil pronikavě dobytelský zrak ostře broušenými skly badání detailního, přezkoumal geniální odhad pečlivou heuristikou. Opět potvrzuje se zde významné slovo citované již konfese: »Kritická osobnost tvoří si metodu a ne jednu, ale řadu jich od případu k případu, dle chvilkových příkazů své citovosti, svého cíle, své nálady, svého patosu, a po případě i svého rozmaru — a metoda není kritikovi ničím, než výrazem jeho sensibility, trochu koloritem a trochu vyzývavou zbrojí, která se nosí z koketností a z bravury, aby se dokázalo, že i pod ní může se volný duch pohybovat volně a po případě i svévolně, skákat a tančit volněji než dovede někdo, kdo se jí vůbec neobtěžil.«

Intuice, která jest takto poslední instancí Šaldova kriticismu, nemá však pranic společného s nahodile zběžným a ledabyle chvilkovým postřehem, který

příležitostný kritik učiní o tom onom jevu, o lhostejném spisovateli, o knize sobě úplně cizí. Šalda zmocňuje se intuitivně podstaty a základu jen těch osobností uměleckých, s nimiž dlouho a intenzivně žil, s nimiž se vyrovnával jako odpůrce neb jako obdivovatel, které pro něj znamenaly kus osudu, vývojový vzestup neb konečně umělecké úskalí. Sám romantism, který v knize rozebírá a hodnotí, nebyl mu nikterak chladným jevem dějinným, nýbrž problémem nejvnitřnějším, tragickým zažitkem, někdy holubicí Svatého Ducha a jindy upírem.

A jak napiaty byly Šaldovy vztahy k osobnostem, které v knize portretuje! Hledím-li pouze k soudobým českým hlavám, jejichž plakety skládají svazek přítomný, pozoruji dvě skupiny odlišné příslušenstvím generačním. Jedny z hlav, Svatopluk Čech, Jaroslav Vrchlický, Teréza Nováková, jsou representačními zjevy onoho pokolení, proti němuž F. X. Šalda jako kritický vůdce a mluvčí kriticky reagoval, od něhož se duchově osvobozoval, vůči kterému hlásal otevřeně nutnost dalšího, odchylného, odstředivého vývoje. Proto stojí krajně kriticky, obranně a výbojně, nejednou i s příkrým chladem, proti těmto jevům. Dekoračního a harmonického rétora Svatopluka Čecha — leč, zdaž opravdu vyčerpána jest podstata osobnosti Čechovy touto charakteristikou, jež odsuzuje? — nazývá v jeho typičnosti přímo kulturním a uměleckým nebezpečím. Odklon svůj od básnického slohu Jaroslava Vrchlického definuje jako akt sebezáchrany od zhoubné cesty české poesie, avšak, což znamenal Vrchlický pro naše básnictví především jen vpád západnického Slova, které vleče ke svému třmení přivázanou racionalistickou ideu, oblečenou v pestrý

kroj, ale vyhublou a zpleněnou, jak Šaldův tvrdý a přísný essay vykládá? Dospívá-li k obdivu části básnického díla Terézy Novákové, činí tak proto, že básnířka od řazení jednotlivin, jež kritik pokládá za nedokonalý stupeň umění, postoupila k obecné a zákonné kompozici románové a tak vysoko předstihla své detailní a popisné vrstevníky; než, nezjednodušuje Šalda zjevu Terézy Novákové poněkud, zdůrazňuje-li v něm skoro výlučně onu schopnost, která vyvrcholila »Děťmi čistého živého«? V těchto studiích, kde Šalda provádí kritiku s krajní přísností, podmíněna jest intuice mravně estetickou snahou osvoboditi se od auktora, překonati ho, vypsěti v jeho škole k vyšší volnosti ná-zoru životního a uměleckého.

Pět z podobizen věnováno jest té generaci mladší, již Šalda sám náleží; myslím studie o Antonínu Sovovi, Otakaru Březinovi, Růženě Svobodové, Haně Kvapilové a Vilému Mrštíkovi. Intuice tu pryští ne-li z lásky a z jistoty, tedy dojistá z naděje a důvěry, že ideje, za nimiž kritik stojí celým životem, našly v díle umělců pravý a plný výraz. Něco z této naděje a jistoty hrá růžovým leskem jitrních červánků na stranách analysy: nejednou úmysl jest vzat za dílo, náběh za realizaci, touha za jistotu; přísná a historická sonda statí o Vrchlickém a Čechovi musí ustoupiti nástrojům shovívavějším; námítky jsou leckdy potlačeny neb vloženy do vedlejších vět a dvojsmyslných epitet. Tvůrci nového patosu Antonínu Sovovi, jehož vůdčí místo v nové poesii české vymezil tak přesně vedle Otakara Březiny, prominul Šalda dialektické a řečnické hry, které právem vytkl poesii Čechově. Při rozboru posledního období Růženy Svobodové zatajen jest při oprávněném obdivu jejímu bohatství psychologických

typů leckterý nedostatek, jehož Šalda zpravidla nepromíjel představitelům pokolení staršího. Ačkoliv kritik posvětil tu dílu Růženy Svobodové dvě prohloubené stati, které přesahují svým rozměrem studie o Čechovi a Vrchlickém dohromady, nenašel přece místa, aby naznačil, že románovým skladbám básniččiným chybí namnoze dramatická objektivace a soustředění; že lpěním na modelech a příliš podrobnou malbou ovzduší hlásí se uprostřed básnické syntese naturalismus dosti primitivní; že řada charakterových typů — mezi nimi většina povah příznačně mužných — zůstává nedostupna jejímu dušeslovnému umění. Zde uvědomujeme si, že intuice, inspirována láskou a nenávisí, může býti zbraní dvojsečnou a cítíme, jak kritik, chce-li se vyhnouti těmto Skyllám a Charybdám, musí se leckdy ozbrojiti nejen proti své době a proti analysovanému auktoru, ale i proti sobě samému.

Nemíním stavěti studií věnovaných mladým literátům hloub, než stojí podobizny umělců cizích neb básníků starších generací. Naopak, Šaldova propracovaná stať o Březinovi a jeho prudká a pronikavá kritika zjevu Mrštíková jsou pravými skvosty literární analyzy. Březinu portretovaly pochopení, obdiv a láska; všude mezi řádky chvěje se pyšná radost, že generace, k níž kritik se počítá, našla tak absolutního mluvčího svých kladných hodnot. Tento essay koncipován jest úplně dramaticky: Šalda pokouší se interpretací myšlenkovou, rozbořem slohovým, ale i rekonstrukcí etickou dovoditi, kterak O. Březina krok za krokem překonává máchovský dualismus životního pocitu a vědomí marnosti, dualismus, který přímo do duše poety vkládá nutnost dialogisace. Stupňovitě jde kritik s básníkem za jeho úsilím objektivace, končící

prvopočátečné tóniny něžných sympatií a citové touhy, kladem, heroismem, vytržením a nadšením z hromadného objektu, a ježto Šalda jest především kritik umělecké formy, dovozuje posléze, že Březina překlenul přes nejnesmířitelnější zející propasti života a vesmíru duhový most metafory. Tu velká láska řídila velké pochopení, velká oddanost inspirovala velkou jistotu postřehu, velký klad duše kritikovy postačil letu kladných křídel poetových.

Studie o Mrštíkově vyznívá negací, ba odmítnutím díla českého naturalisty, které bylo dle Šaldova soudu pouze »možným, ale pomíjivým stupněm k útvarům příštím a provisorní oklikou ke krásným tvůrčím činům budoucím«; ale tato negace, ven a ven chrabrá a mužná, vnitřně nezbytná a esteticky osvobodivá, zrodila se u Šaldy z oněch bolestných zápasů duše kritikovy, o nichž čteme v »Bojích o zítřek« pregnanční diagnosu: »Ke kritice, přesně mluveno, má právo jen ten, kdo se narodil k obdivu a k uctívání a byl v nich zklamán a zrazen.« Vilém Mrštík byl kdysi právě tak literární nadějí a důvěrou Šaldovou jako jiní spisovatelé jeho generace, jako Sova, Březina neb Svobodová, byť v obmezenější oblasti, jakou jest výrazová schopnost českého slova, ale kdežto jeho současníci rostli a mohutněli a živili svými uměleckými činy důvěru a oddanost kritikovu, Mrštík krněl a planěl, oklamal všechny naděje v svůj vývoj, zradil veškeré možnosti svého růstu — a proto, když jej Šalda hodnotí (a děje se to asi s vnitřní bolestí), mstí tyto naděje a volá Viléma Mrštíka k zodpovědnosti jménem možností nenaplněných.

Šaldovo kritické umění, jež spoléhá především na intuici a nikterak nepohrdá inspirací osobně životní,

staví se nejednou v přímý kontrast k vědeckým metodám historickým. Pokud se jimi myslí cesty poznání a výkladu dějinných jevů hromadných, právem; ačkoliv není nemožno si představit, že by způsobem, kterým Šalda zhodnotil na př. Emila Zolu neb Svato-pluka Čecha, kritik jeho nadání a umění mohl vyložit a posoudit celý jejich směr, jejich školu, jejich dobu . . . stejně plodně, živě, osobně, jak ostatně v této knize dokazuje široce rozvedená studie o Rousseauovi, v které Šalda, dle myšlenkových kořenů mystik, účtuje s celou periodou rozumářství: zde je most mezi Šaldovým individualismem a historickou kritikou hromadnou. Ale postup, jímž Šalda analyzuje, váží a soudí jednotlivce, shoduje se v mnohém s nejmodernějšími metodami věd duchových a psychologie literární. Nemohu zde arcí ukázati ke všem virtuálním zdrojům dnešních Šaldových metod kritických, ale na dvojí inspiraci nerad bych neupozornil: jdeť o mistry, s nimiž styk přímo nobilisuje. Vedle nauky B. Croceho o naprosté jedinečnosti, singularitě, protiperiodičnosti historického dění, které může proto vystihnouti jen a jen umělec a nikdy vědec, hlásí se tu plodná a u nás sotva tušená psychologie básnického díla, již přemyslel V. Dilthey: všecko básnické tvoření jest v podstatě odrazem vnitřních zažitků poetových, uměleckým rozvedením jeho prazkušnosti, individuálnou syntesou a obměnou daných forem a osobního obsahu. F. X. Šalda však ty mistry nepřejal, nýbrž prožil a jejich zásady organicky sloučil se svou nejosobnější filosofií i metodou literatury: podstatou a jádrem a tedy nejvlastnějším tajemstvím a nejspolehlivějším kriteriem básnického díla jest jeho slohové ustrojení, jeho vnitřní i zevní forma — tu studuje kritik tedy nejusilovněji.

A proto ústředním problémem knihy »Duše a dílo« jest analyza a hodnocení stylu romantického.

III.

Iž v prvních kritických statích Šaldových vrací se vždy znovu zvláštní paradox: kritik, jenž rafinovaným slohem, plným důmyslných gradací a umných odstínů rozvíjel estetické abstrakce, stavěl se co nejrozhodněji proti veškerému číře artistnímu mechanismu, žádal umění zrozené z čistého a plného instinktu, hlásal organickou jednotu života a poesie, kterou moderní specialisování porušilo. Tento ryze goethovský požadavek, jímž se Šalda vyzbrojil proti studené a neplodné virtuosnosti a napodobivému postupu novoromantických formalistů českých, vyslovován byl vždy s větší důrazností. V etickém svém období, kdy jeho myšlenky se důvěrně stýkaly s hlasateli goethovské renaissance, s Carlylem, Emersonem a Ruskinem, prohlašoval takový organický monismus přímo za kritérium rozdílu mezi uměním novým, života schopným, tvůrčím a mezi uměním starým, epigonským, vyžilým. »Každé nové umění je hluboce a podstatně monistické: věří v jednotu sil životných a světových, je neseno vášnivou touhou a snahou, scelí všecko posud roztržené a roztráštěné, scelí staré rozeklané rány, všechny kontrasty, jež uměle šířilo a udržovalo staré umění, poněvadž z nich žilo.« Umělecké dílo, ať drama nebo román, obraz či socha, musí býti Šaldovi především organismem: jakmile vyšší zákonná jednotu neudrží ve složkách díla v životním rytmu, jakmile sou-

držnost tvarových i látkových částic dána jest toliko řazením mechanickým, pak nelze již mluvit o uměleckém díle. A organickou jednotu vymáhá Šalda stejně důsledně i od knihy essayů, třebaže vznikla přerývaně, ze článků napsaných v různých dobách, z příležitostných podnětů: i ona musí být ústrojným celkem, neseným jednotnými zákony rytmickými. Tak komponoval Šalda před osmi roky své »Boje o zítřek«, kam do úvodního slova směl plným právem napsati passus: »To zde jest vnitřní drama, a proto kniha. Kniha jest mně architektonickým problémem: začíná mně otázkou po tajemné vnitřní harmonii, pevně klenutém rytmu myšlenkového a citového dramatu, po spolupracovníctví myšlenky a času na růstu osobnosti.«

A vnitřním dramatem a proto knihou jest i svazek »Duše a dílo«.

Výběr z uměleckých hlav, jejichž analysou si tu Šalda zodpovídá ústřední problém podstaty romantismu, překvapí na první pohled, a ne jeden čtenář nebude moci nepotlačit otázky, na jejímž dně dříme kus výčítky: Proč (až na jedinou výjimku, kterou jest Ibsen) řeší si F. X. Šalda problém romantismu pouze na osobnostech českých a francouzských? Nebylo by většího bludu, než domníval-li by se kdo, že Šalda vidí tragédii romantismu pouze ve Francii; pravý opak jest pravdou. Stačí otevřít jen sešitek jeho »Moderní literatury české« a udeří přímo do očí hutnou svou důrazností místa, kde Šalda vlastní zhodnotitele a přehodnotitele, soudce, ba ničitele romantismu hledá v Anglii a v Německu, ale hlavně na Rusi, v osobě Shelleyově a Goethově, Puškinově a Dostojevského.

Jest vůbec naprosto nesprávnou, uvádí-li se oblast šaldových uměleckých ideí a básnických lásek ve vý-

lučnou souvislost s Francií, kdež arcití nassály kořeny jeho kritického vzdělání nejvíce vláhy. Hned v začátcích svého literárního působení přilnul Šalda oddaně k velké lyrice anglické, a Shelley s Keatsem mu neznamenaají doposud méně než Vigny nebo Verlaine. A komu vyznal Šalda častěji a vroucněji vděčnost žáka a duchovního syna než starému Goethovi? U koho hledal, ještě dlouho před dobou hromadného hebbelovství, básnické poučení o podstatě pravé tragičnosti, než právě u tvůrce »Gygova prstenu«? Kdy způsobem vášnivějším a nervnějším glosoval v dvojím reliefu, kritickém i lyrickém, bolestný úžas z odchodu básnického obdarovatele než při smrti moderního Němce, Detleva z Liliencronův?

Šalda není vlastně ani tím, čemu se u nás říká západník. Jeho vztah k ruské literatuře jest hluboký a vřelý, třebaže jest čímsi v podstatě jiným než hromadným, zaslepeným obdivem. Šalda se k moderním Rusům staví čistě dramaticky, vidí-li v nich důsledné a krajně opravdové řešitele našich mravních a kulturních krisí, uctívá-li mezi nimi prudce rozhodné a temně kypící účtovatele s Evropou: jenom proto vyleptal několikrát tak přesně miniaturní podobiznu Lermontova, jenom proto staví opětovaně Dostojevského na nejčelnější místo ve velkém výpravném umění moderním, hned vedle Balzaca a Flauberta; jen proto dává se myslitelé, vyšedšími z pravoslaví, Solovjevem a Berďajevem, vésti na cesty nového, svobodného a radostného pojetí náboženskosti, k nimž nedovedl mu jednoznačně ukázati ani genius Pascalův. Nebylo to tedy naprosto pouhé pretium affectionis, proč Šalda zvolil ke své analyse romantismu vedle Čechů právě francouzské mistry.

Pro Francouze, plémě jemné formové kultury a dávné formové tradice, byl romantismus čistěji a přesněji než pro kterýkoliv národ jiný především problémem uměleckého tvaru, principem slohotvorným, kdežto na př. pro Němce byl otázkou citovosti a pro Rusy předmětem kritiky mravní. Šalda, jenž romantismus vykládá a hodnotí v první řadě stilově, musil sáhnouti k těmto slohovým prototypům romantismu, jakými jsou arciootec moderní romantiky Rousseau i její marnotratný syn Flaubert, její malebný levoboček Zola i náboženský pastorek Huysmans — nebylo lze voliti případů typičtějších. Zdá se mně, že byla to též moderní kritika francouzská, znepokojená romantikou jako životní otázkou národní, kdo Šaldu v poslední době podnítil znovu se vrátiti k těmto krvavým a bolestným motivům moderního vývoje uměleckého. Útočně duchaplné invektivy Lemaítrovy na Rousseaua a pronikavá polohistorická polemika Lasserrova proti romantismu francouzskému zmocnily se svou nakažlivou, v podstatě studenou a pohodlnou skepsí na některý čas ducha Šaldova; ještě v čtvrté a páté kapitole »Moderní literatury české« soudí a odsuzuje Šalda romantiku s tohoto odmítavého hlediska, pod jehož tradicionalismem a klasičností šklebí se aristokratická maska střízlivého rozumu. Avšak tento zápor, obsažený i v úhrnném soudu »romantická revoluce nebyla pozitivním ziskem, ale byla nutností«, nemohl Šaldovi trvale vyhověti, jako vůbec symptomatický význam pro jeho duševní vývoj má úsilí probjovati se od pojetí záporného ke kladným hodnotám. Kniha »Duše a dílo« hledá právě tuto kladnou hodnotu umění romantického.

V úvodě zavírá F. X. Šalda vlastní jádro knihy do

věty: »V absolutním stylu romantickém, v obraze, který neopisuje, ani nepřipomíná skutečnosti jevové, nýbrž nahrazuje ji a znovu vytváří vlastními prostředky idealisace rytmické a melodicky harmonické jako samostatný svět, svéprávný a svézákonný, nalezl jsem naplnění samého jeho tvůrčího postulátu, tvůrčí překlenutí jeho základního dramatického rozporu.« Hle, vůdčí motiv, dle něhož kniha jednotně komponována. Motiv ten instrumentuje Šalda ve svých podobiznách a medalionech dvojnásobně: jednou jako kritik estetický, který pečlivou a pronikavou analysou slohu svých básníků zjišťuje, pokud přispěli k uskutečnění tohoto ideálu romantického; po druhé jako psycholog, jenž buď intuičně nebo na základě dokladů důvtipně interpretovaných hledá individuální podstatu a příčinu onoho základního rozporu duší romantických — estetik koná spíše dílo statické, psycholog však promítá svár a spor dynamický.

Rousseau, jehož dva nejvzácnější nálezy jsou hudební rytmus v próse a nové pojetí přírody, protřpěl se k těmto dvěma léčivým, omlazujícím a jednotícím jistotám teprve tehdy, když poděšen byl »nepochopitelnou prázdnotou svého srdce, někdy neukojeného a jindy přesyceného a rozdrážděného halucinacemi a chimérami štěstí«. Pro tuto rozeklanost, pro tuto anarchii nitra bohatého a hrdého našel Rousseau jediný lék: ne skutečnost samu, ne empirickou přírodu, nýbrž její hudební transposici, jednotící kouzlo rytmu. A tajemný tento nález Rousseau odkazuje vši poesii romantické pro celé století. Ještě Flaubert, který vrhl v životní sázku celou pýchu romantiky a prohrál ji, jest obdobou Rousseaua, jak Šalda sugestivně dovozuje v studii o prvních fázích jeho tvoření. I on strádá

a hyne chorobou romantickou jako kdysi Jan Jakub, ale oč letálnější jsou její příznaky! Romantický dualism proměnil se u něho v beznadějný atomism, romantický sen o umělci jako o vášnivém tvůrci hodnot předpodstatnil se u Flauberta v nihilistickou jistotu člověka teoretického, vidoucího všude jen iluze, stín, páru; smutek srdce neukojeného životem přechází zde v hnus mozku, který životem pohrdá. A hle, tyto hrozivé disonance přece budou překlenuty po romantickou, po rousseauovsku: jedinečné a konkrétní slovo, absolutní styl, který neopisuje skutečností, nýbrž nahrazuje ji, zachraňuje Flauberta, uvolňuje jeho tvůrčí pudy, činí život jeho nejen snesitelným, ale hrdinsky velkým. Avšak dílo, které odtud vzniká, není již romantické.

Než, nevidím vlastní velikosti kritikovy v tom, jak se umí postavit k vůdčím zjevům cizí inspirace kulturní a literární, byť se to dělo s takovým bystrozrakem, jímž Šalda se zmocnil samého tragického tajemství Rousseauova či Flaubertova a v menší rozloze Ibsenova či Zolova. Kulturní a mravní sílu kritikovu měřil bych vždy dle stupně porozumění, dle intenzivnosti odvahy, dle patosu soudu, jimiž hodnotí umělce své země a své doby: tu jest intuice stejně v sázce jako jeho mravní integrita, jeho schopnost perspektivy stejně jako jeho smysl pro charakterističnost. Nebo mluveno konkrétně: architektonické umění knihy »Duše a dílo« projevuje se vlastně tím, jak dovedl Šalda svůj ústřední problém vyložit a řešit na zjevech domácích.

A tu poučuje každé nové ponoření se do essayů Šaldových, že ani jedna z portrétovaných hlav českých není bez vztahu k vůdčí otázce knihy, ať se stránky estetické či psychologicky-dynamické. Na Božene

Němcové nic nezajímá Šaldu více než statečný pokus, překlenouti romantickou rozervanost srdce »čímsí, co jest sice stvořeno z látky skutečného života, z jeho prvkův a živlův, ale k jeho podobenství«. Pokusy překonati romantický dualismus jakousi dekorační harmoničností vysledoval Šalda stejně u Sv. Čecha jako u Jar. Vrchlického, ale shledal správně, že jest to namnoze pouhá harmoničnost rétorů a dialektiků, kteří i jako umělci leckdy místo stylu podávají jen řečnictví a dekoraci — rozuměj v dílech, která přes zevní úspěch značí nejslabší část jejich tvoření. A prázdnotu srdce neukojeného neb rozdrážděného nosily ve své hruď dle Šaldovy bystré intuice dvě básnířky, jichž pravidelný soud neřadí k romantikům. Kdežto však u Terézy Novákové mění se tato ironická a pesimistická koncepce v prudce vášnivý protest, jenž pateticky rozbujuje a k lidské velikosti vzpíná její poslední velké skladby, mění zprvu trpká a temná a posléze sladká a jasná Růžena Svobodová tento romantický odboj v tvůrčí kritiku společenskou, »jež nemůže stanouti na slovech, nýbrž musí pokusiti se o opravu života podle příkazu snu a ideje«. Mohl bych takto naznačit umělou instrumentaci základního motivu knihy i na ostatních studiích, ale pomíjeje několik menších, chci ukázati pouze k oběma chloubám svazku, k článkům o Máchovi a Březinovi.

Tyto nejrozsáhlejší a nejbohatěji doložené stati patří těsně k sobě: nejhlubší básník naší minulosti klade otázky, na něž nejhlubší básník přítomný odpovídá, arcíř svým, o více než o tři čtvrtiny století zralejším uměním. Karel Hynek Mácha prokreslen jest u Šaldy jako typická figura romantická, či přesněji řečeno, jako sama romantická tragika. Jeho disonance osobní

stupňují se v příznačnou nemoc romantickou: v dualismus platonský, v svářící se dvojí děs, děs marné vzpomínky a děs z příští nicoty, v solipsismus nihilistický a pesimistický. Ve chvíli, kdy Máchovi kyne možnost vykoupiti se z těchto hrůz i mravně, nadosobní láskou k trpícím spolutvorům, Mácha hyne . . . ale intuitivnímu blesku Šaldovu jest možno osvítiti i ono vteřinové vykopení romantickou filosofií soucitu, známou z Vignyho neb z Leopardiho. Méně zlomkovitě provedl dílo osvoboditelské Mácha umělec, ježž jako čirého romantika určuje stejně záliba pro disonanci vznešenosti a grotesky jako bojovné jeho zaujetí proti pevným genrům: nejkrajnější rozpory smiřuje Mácha slohem hudebně sugestivním a obrazem svéprávným — hle, romantický stil jako vzdušný, oblačný most nad pekelnými propastmi.

Čteme-li za studií o Máchovi bezprostředně stať o Otakarů Březinovi, máme přímo dojem »koloběhu stejnosti«: tak paralelně komponoval F. X. Šalda vnitřní drama obou lyrických metafysiků. Ovšem, co bylo u Máchy stručnou náповědí, jest u Březiny rozvedenou symfonií; kde Mácha tušil a dohadoval se, tam Březina ví a prohlubuje; jestliže se Mácha zajíkal, podává Březina plno básnických varhan. Šalda ukázal krásně, jak ona láska k trpícím spolutvorům, kterou oba básníci přemohli temný solipsismus, mění se u Březiny v světlou víru »v člověka vyššího, vykoupence a vykupitele svých menších bratří, ne vzbouřence proti Bohu, jako tomu bylo u tolika romantiků, nýbrž posla jeho a naplnitele jeho vůle«. A velmi podrobnou i láskyplnou analysou doložil dále, kterak Březina dovádí až na samý kraj možnosti stilový absolutism, v němž obraz jest sám sobě účelem, jako samo-

statná, svéprávná a svéúčelná náhrada za vnější svět . . . Metoda obrazivě melodická, jež jde od Rousseaua přes Máchu, jest dovršena. Sloh romantický jest dožit a vyžit, aby ustoupil umění novému, nadosobnímu a chorickému. Kruh jest naplněn a uzavřen.

Studie o Březinovi stojí na nejkrajnější výspě knihy Šaldovy, odkud se otevírají daleké výhledy nejen do vlnícího se moře umění, ale i do zelených lučin a lesů života a do modrých horizontů věčnosti. Šumění roztoužených perutí rytmuje její poslední odstavec. Zdá se, jako by i kritik ve shodě s nejdražšími figurami své knihy chtěl nadobro opustiti oblast romantismu, kde vyrostlo jeho mládí. Podají příští jeho díla mapu těchto letů do zemí budoucnosti či další zúčtování s romantickými zkušenostmi života a osudů?

(1913)

ARTUŠ DRTIL



Výrazně modelovaná hlava krásného mladého muže pozdravuje čtenáře na prahu statečné a smutné knihy, nadepsané »Výbor prací Artuše Drtila« (1913): vysoké a ušlechtilé utvářené čelo, stíněné hustou hradbou temného vlasu, mluví o prudkém životě myšlenkovém; rty energicky sevřené vězňi skoro násilně větu deroucí se na povrch, avšak celá, nejvlastnější bytost této myslivé a rozhodné tváře shrnuta jest v očích, těch okouzlujících tmavých zracích, nad nimiž se v dokonalé souměrnosti klene silně nanesené obočí. Až do hloubek srdce propaluje se ta mužná jasnost pohledu, který se otevřeně, důvěřivě a zmužile upírá před sebe, do budoucnosti, k zítřejšímu dílu, který okamžitě dobývá si sympatií, který nemůže klamati, nemůže obelhávati. A přes celý ten obličej, jinošsky svěží a mužně opravdový, přehozena jest lehounká sífka radostného úsměvu, jež si Artuš Drtil sám vykládal jako japonskou stilisaci, jako zdařilý pokus maskovati fysiognomií vnitřní dění, ale o němž nelze nevěřiti, že by byl naopak prozrazením duševního tajemství: Artuš Drtil, třebaže horlíval až ke škarohlídství, třebaže zápasil s poměry a s bídou až do zoufalství, třebaže vystupoval ve většině svých prací jako karatel, soudce, útočník, přece pohlížel do života s úsměvem víry, s úsměvem oddání.

Nelze zamlčeti paradoxu této podobizny, jediné podobizny Drtilovy; rozhodný a nadšený vyznavač hodnot a ideálů občanských, důsledný až prosaický demokrat, zapřísáhlý pacifista a odpůrce militarismu, oblečen jest v stejnokroj vojenský, jakoby na ironi-

ckou připomínku, že osud ukrátil jemu skoupě vyměřenou dobu růstu a vývoje ještě epizodou v armádě. Osud byl vůbec podivně vynalézavý v tom, jak Artuše Drtila důsledně odváděl s cesty, již mu vykazoval hlas charakterní nutnosti. Miloval knihy a nauky, poznání a zkoumání vši silou své nadané a vnímavé mysli a směl vystudovati šest tříd venkovského gymnasia. Nenáviděl skoro pudově všeho kancelářského mechanismu a zapadl na čas mezi zaprášená kolečka úřadu poštovního. Byl bystrý a vždy pohotový novinář, jakých jest u nás pořídka, a zatím co prázdné hlavy a líné neb neobratné ruce obsadily většinu vlivných a výnosných míst ve velkých žurnálech, plýtvat Drtil silami v efemerních redakcích venkovských časopisů. Morava, které byl oddán na život a na smrt, neměla dávno někoho, kdo by byl jí dovedl býti zároveň buditelem a kritikem, vychovatelem a soudcem jako Artuš Drtil, a ovšem Morava nejen že neuživila svého rodáka a žurnalistu, ale ani nesnesla jeho hlasu, jenž byl sice mnohdy bezohledný a krutý, ale vždy poctivý a opravdový. Ocelová síla mravního charakteru Drtilova vyvzdorovala všem léčkám a úskokům sudby. Artuš Drtil mohl se usmívat. On, jehož pětadvacetiletý život dovedl by býti výstrahou všem, kdož chtějí vsaditi vše na kartu svobodného literátství, neodvislého žurnalistu.

Pak stačilo malé zdravotní nedopatření, jež přivodilo krátkou a zavlou nemoc, — a dubnového nedělního odpoledne v nemocnici ztratil Drtil v okamžení vše: splnění důvěrných snů o ženě a novém domově, které ještě v horečkách před agoníí jej blažily a šálily; ztratil řadu čestných bojů ducha a péra, jež by byl dojistá vybojoval jako vybojoval řadu čestných zá-

pasů s tvrdým osudem; ztratil dovršení vývoje své mužnosti, po které práhl a pro kterou byl předurčen jako ocel pro kalení . . . Ale přece my ztratili tehdy více: nebyl to jen spisovatel a kritik, duch bystré analýsy a mluvčí britkého slova, ale horoucí a věrný, pozitivní a nadšený dělník kulturního zítřka, našich společenských nadějí.

Literární pozůstalost Artuše Drtila, vydaná půlčtvrta roku po smrti mladého zápasníka, jest stejně spravedlivá k Drtilovi literárnímu kritikovi jako k Drtilovi žurnalistovi.

Artuš Drtil, jenž v 17—18 letech byl hotovým spisovatelem, přihlásil se do literatury jako kritický žurnalista. Miloval knihy velkou, ale neklidnou, téměř nervosní láskou, která touží spíše po mocných vzrušeních a živých podnětech než po věrném a tichém odání se; dovedl se rychle a prudce začísti do knihy, vyňal z ní okamžitě její podstatné rysy, rozřešil si snadno poměr k ní a odkládal ji zase jako plástev zbavenou medu, aby se k ní více nevrátil. Nečetl však knih povrchně a nesoudil o nich mělce: často překvapil přesnou a soustavnou rekonstrukcí myšlenkové stavby románu, povídky, essaye; nejednou uhodl jasnovidně ukryté záměry auktorovy; mnohdy obnažil velmi důvtipně churavé a vadné kořeny díla libivého a populárního. Měl nevšední dar kritického obeznámení se: třebaže nestudoval soustavněji cizích literatur, nebyl nižádným, byť dosti odlehlým zjevem uveden v nesnáze a v nejkratší době rozuměl mu důkladně; jak šťastně se orientoval sám, tak šťastně dovedl orientovati i čtenáře. Nestáčílo mu, aby psal informační zprávy, v každé sebe kratší jeho literární poznámce jest kus rozboru a kus soudu; v šťastnějších

chvilích črtával i syntetické podobizny posuzovaných spisovatelů.

Nikdy však nesledoval v kritických svých statích historických cílů a genetických konstrukcí, ani tam ne, kde šlo o větší úseky literární nebo o celé uzavřené zjevy. Kdežto filologicky školení adepti kritiky stávají se po čase dějepisnými kvietisty, kteří vše spolehlivě vyloží a všemu moudře přiřknou oprávněnost, pojímal samouk Drtil, jenž neměl akademické průpravy, celé písemnictví stále jen ve vztazích k přítomnosti, k jejím bolestem, k jejím touhám, k jejím nadějím. Proto studoval na rozebíraných dílech slovesných především jejich ideje, životní tendence, kulturní hodnoty a teprve v druhé řadě jejich uměleckou formu, třebaže občas při odsudku, zvláště začátečnického veršování mladých ochotníků, projevil dobrý cit pro zákony stavby a pro odstíny slohu. Nikdy nebyla mu literatura absolutním uměním odepiatým od ostatního života, nikdy nedovedl uctívatí ryzího ideálu estetického. Jako sám po léta oddaně a neúnavně sloužil určitým kladným zájmům společenského obrození, národní pravdivosti, prohloubení mravního, tak očekával to od veškeré literatury: byl v podstatě právě tak tendenční kritik jako velký V. G. Bělinský na Rusi nebo H. G. Schauer u nás, a tam, kde pro své mravní patos, pro svůj junácký idealism, pro svou horoucí víru v čistší a jasnější zítřek našel přílehlý slovesný výraz, byl důstojným jich dědicem.

Snad právě proto stál Drtil novinář nad Drtílem kritikem. Zaujat ve své duši široce založené všemi otázkami veřejnými, odpovídal na ně rád a horlivě. V tom, že dovedl se rozohniti pro každý problém dne a hodiny; v tom, jak rychle a bystře uměl svůj názor

formulovatí a popularisovatí; hlavně však v tom, že stál za svým míněním cele a statečně, bez výhrad a ohledů — byla trojí legitímace jeho jako žurnalisty. Byl hotov a schopen psátí novinářsky o všem; nic mu nebylo příliš malicherným a všude uměl se povznést k všeobecným hlediskům.

Jeho články o studentské otázce, které prozrazují velmi jasně jeho společenskou příslušnost, mají širší dosah. Jeho zprávy o ochotnických představeních a krajinských výstavách, z nichž mluví k nám redaktor venkovského listu, usilují o stanoviska skutečné kritiky umělecké. Hlavně však jeho studie o ženské otázce, i když vycházejí z událostí a podnětů efemerních, jsou daleko více než pouhá služba dní a chvílí. Rigoristickému hlasateli pravdivosti ve vztazích obou pohlaví, pozornému sledovateli celého hnutí feministického byla ženská otázka nejdražší a nejpevnější skutečností, opravdovou věrou životní, podstatným kusem osobního náboženství. Artuš Drtil byl z těch čestných, řídkých mužů, pro něž neminul ještě rytířský věk, kladoucí si za pýchu a radost zápasiti za ženu; právě jeho význačná mužnost cítila v sobě i polaritu ženskou... a tak jeho statečná klání za ženu byly zápasy o vlastní, nejdražší statky. Nad jiné krvavě a bolestně cítil Drtil, rodák

severní Moravy, naši národnostní otázku; menšinový boj cukal celou jeho bytostí; Bezruč byl mu mnohem více než básníkem... škoda, že neprojevil se tu nějakou rozsáhlejší statí!

Ovšem, novinářské články Drtilovy psány jsou takřka bez průpravy: jeho politické vědomosti neměly ani historického pozadí, ani právníckého prohloubení; národohospodářský a sociologický podklad chybí ve-

směs jeho projevům o ženské, dělnické a mravnostní otázce; a neznalost lidí, veřejných útvarů, zemí, dovádí nejednou k čirým naivnostem . . . ale komu platí výtka, že Artuš Drtil vždy zůstal diletantem? Sotva jemu samému, jenž četl, studoval, pracoval celé noci, jenž si osvojil veškerou českou novinářskou i beletristickou produkci od let devadesátých, jenž snažil se informovati vždy znovu ke každému tématu?

V pozůstalých spisech najde se též samostatný oddíl prací Drtilových, jenž jest nadepsán »Morálka veřejná a žurnalistika«. V něm jest Drtil nejrázovitější, ať mluví o reformě krajinského tisku, ať podává zdrcující kritiku pohlavního života v mládeži, ať bičuje poměry na vojně, ať zabývá se otázkou honorářovou. Zde píše o poměrech, jež ho sama hnětly a trýznily, zde čerpá z plnosti pravdivého a podrobného poznání, zde horlí a burácí, ironisuje a sarkasticky vytýká, zde vrhá před čtenáře nejen kus bezprostřední skutečnosti, ale i kus krvácejícího, uraženého a poraněného, leč vždy poctivého srdce. A dlužno dodati: tu jest i sloh Drtilův nejživější a nejpravdivější; odhodil nucenou a mnohdy nezvládnutou terminologii odbornou; oprostil se od násilně sledovaných a přece úplně nenázorných metafor; přiznal se k lidové drsnosti, k pádnému důrazu.

Tyto stati ukazují též jasně, odkud Drtil novinář vyšel a kam se organicky řadil. Jest nejmladší z oněch novinářských »patologů« naší společnosti, které vchoval český realismus; cesta k němu vede přímo od Herbena přes Machara a Horkého. Artuš Drtil hlásil se ke svým učitelům otevřeně; neváhal přejímati jejich soudů a třeba i bludů; psal o nich s obdivem, byť ne v superlativech; pokládal literární a novinářské spo-

jení s Karlem Horkým za jednu z nejlepších a nejpravdivějších formací svého osudu. Ti, kteří stojí jinde, rádi přiznají tuto příslušnost. Ba, vidí v ní jakousi hlubší nutnost: Drtil nosil v hlavě a v srdci onen střízlivý a počestný racionalism Moravanů a Slováků, z něhož vyrostl český realism; byl oddán občanským a utilitárním ideálům bez složitějších kulturních tradic; přišel z dolních vrstev společenských, zdravých a přímočarých, jimž jest lehké bourati to, co vybudovali příslušníci tříd, nadaných menší resistencí a větší jemností. —

Po charakterní čistotě, po mužné otevřenosti, po přímé rozhodnosti Drtilově zastesklo se často nám v literatuře, v novinářství i v kritice, jeť v našem mladém pokolení málo tak čestných a bezelstných spisovatelů, jako byl Artuš Drtil. Jeho lidská osobnost, kterou tak cudně a přísně ukrýval, byla vyššího typu než jeho dílo. Artuš Drtil člověk znamenal více než Artuš Drtil novinář, Artuš Drtil spisovatel. O něm platí slova drahého mu básníka, jež šumí k nám z chudícké trávy na jeho opuštěném hrobě olšanském:

»Kdo místo mne na stráž, kdo zdvihne můj štít?«

(1910 a 1913)

POZNÁMKY

CESTOU K MISTRU JANU HUSOVI.

Tyto studie vznikly v jubilejním roce Husově.

Jan Kollár o Janu Husovi.

¹ Na tuto tradiční souvislost československých protestantů s domácí minulostí reformační upozornil již T. G. Masaryk ve spisku Jan Hus. Naše obrození a naše reformace. V Praze 1896, str. 20. Studie Masarykova řeší velmi zajímavě a nabádavě, ovšem jen v rysech obecných, problém Hus a Kollár; klade případný důraz na řeči a kázně, jichž dotud badání o Kollárovi valně nedbalo a vrcholí v zajímavé, ač historicky poněkud nahodilé paralele mezi osobou kazatele v Betlémě a kazatele v Pešti. Důkladným a suchým svým způsobem dotýká se tématu též Josef Hanuš v díle Mistr Jan Hus v památkách lidu českého. V Praze 1915; v témže sborníku na str. 105 zmiňuje se o Kollárovi také studie Šaldova M. Jan Hus a doba jeho v moderní poesii české.

² Rozbor Kollárových »Nedělních, svátečních a příležitostných kázni a řeči« z r. 1831 a 1844 podali T. G. Masaryk v studii »Jana Kollára slovanská vzájemnost« v Naší době 1893, Jar. Janoška v článku »Kollár kňaz a kazatel« ve vídeňském sborníku »Jan Kollár« 1893 a Jan Jakubec v »Literatuře české devatenáctého století«, díl II, 2. vyd. 1912, hlavní to práci literatury o Kollárovi vůbec.

³ »Vald a Viklef jsou kořeny reformace ještě v zemi skryté a nevidomé; Hus je peň a strom, Luther květ a ovoce. Hus, vlastně mluvě, reformaci počal, Luther ji dokonal. Hus cestu mozolně klestil, po níž Luther již pohodlně kráčel, Hus obětoval reformaci i svůj život i svou smrt, Luther toliko svůj život; Hus je otec, Luther jeho duchovní syn, ježž onen zplodil a vychoval« (II, 640).

Mistr Jan Hus a česká reformace v díle Máchově.

¹ Janem Voborníkem v cenné monografii Karel Hynek Mácha 1907, str. 54 a násl.

² »Král Fridrich« (ve Vlčkově vydání Máchových spisů sv. II., str. 216—218):

»Byla bitva hrůzná, boj byl strašný,
Čech tam stál naproti bratru Čechu,
oba pro svého se bili krále,
potokem se valila krev s hory.
Bílá hora co Medea druhdy
byla dítek svých zbarvena krví.

A kdy poutník v temné noci kráčí
po temenu širém Bílé hory,
s hrůzou spatří mihati se stín
nad svým hrobem; temnou nocí zazní
brzo »Tábor«, časem zas »Maria!«

Vystavěli kapli na temenu
Bílé hory; hlásá zvonu hlas
tichem jitrním krajíně vůkolní
ze sna probuzení, u oltáře
v oběti že kněz bude vzdávati
Bohu díky, křesťanstvo že vítěz
přispíváním jeho vyšlo z boje.«

K prostřednímu oddílu tuto citovanému vztahuje se asi též zápisek z Máchova deníku z r. 1833 (téhož vydání str. 319): »Bitva na Bílé hoře — Maria«; Tábor; — Píseň »Pojďte (sic!) boží bojovníci«; pak »Svatý Václave, vojvodo české země«. Rozumím-li správně tomuto zápisku, měla každá z písní charakterizovati jednu stranu bojující, zpěv mariánský katolíky, píseň »Ktož jsou boží bojovníci« (Mácha písně patrně neznal, ač tekst její otištěn již r. 1808 v Rulíkově »Učené Čechii« a r. 1815 v Hromádkových »Prvotinách«) protestanty; chorál »Svatý Václave«, podobně jako hlas zvonu v prologu tragédie, měl přivésti vyrovnání rozporu a záruku jednoty národní.

³ Takto pronikavě vyložil komposiční organizaci románu F. X. Šalda v studii »Karel Hynek Mácha a jeho dědictví« na str. 65 knihy »Duše a dílo« 1913.

⁴ Uved. vydání díl I. str. 17. (»Křivoklát« kap. II.)

⁵ Tamže str. 51 a 52.

⁶ Tamže str. 54.

⁷ Tamže str. 48 a 49.

⁸ Tamže str. 49.

⁹ Tamže, díl II. str. 251 a 252.

¹⁰ Sabina otiskl je v Úvodu povahopisném vydání Máchových děl z r. 1862 na str. LXXVII—LXXX.

¹¹ Také našeho tématu dotýká se F. X. Šalda na str. 106 a 115 citované studie »M. Jan Hus v moderní poesii české«, soudí však o románu »Křivoklát« podstatně jinak než naše poznámky.

Mistr Jan Hus u Jana Nerudy.

¹ Vliv Meissnerův na naši poesii zasloužil by si rozboru zvláště podrobného a pečlivého. Jan Neruda přejal od Meissnera dvě základní myšlenky, které po prvé zaznívají v třetím oddílu »Knih veršů« a posléze docházejí velikolepé a mystické obměny v »Zpěvech pátečních«: národ český obětoval se za celé človehčenstvo; velký zápas, jímž národně i společensky procházíme, jest posledním bojem, z něhož vzejde šťastná a dokonalá obroda země; hlavně mladistvé skladby Nerudovy »Ve východní záři« a »Karlů Havlíčku Borovskému« (zvl. na konci) souvisí těsně s předzpěvem a dozpěvem »Žižky«. Někdy ozývá se podobnost přímo slovná. Právě-li Neruda »a brzy bude v záři polední své svatodušní slavít lidstvo svátky« (S. S. I, 257), nelze nevzpomenouti verše z prologu »Žižky« »wenn diese Erde einst ihr Pfingstfest feiert«; slavná Nerudova slova »dost v zemi železa na dobré meče, i v krvi železo« (S. S. II, 163) jsou parafrazi odstavce téhož předzpěvu: »und die da träumen, sollen nicht vergessen, daß Eisen auch im Blut der Menschen rollt«. Nesprávně jest však přičítati Nerudovi překlad části epilogu »Žižky«, jež Neruda citoval ve feuilletonu »Nár. Listů« ze 7. června 1873 (S. S. XXII, 293 a 294), jak činí vydavatel XXXII. sv. S. S. na str. 488; překlad ten převzat jest doslovně ze Špindlerova přebásnění »Žižky«, vydaného r. 1864. V souvislost s Meissnerem a jeho skupinou uvádí Nerudovu časovou poesii také F. X. Šalda na str. 107 citované studie o Husovi v novém básnictví českém.

² J. V. Frič vykládá tyto i jiné názory o husitství, o nichž se zde zmiňujeme, v příležitostně brožurce »Mistr Jeroným Pražský« z r. 1883, která jest zajímavým výkladem k Fričově lyrice i dramatice reformační.

³ Závěr této básně, dlouho zapadlé, předejímá v leccems myšlenky slavné ody »Jen dál«. Cituji alespoň těchto pět veršů:

»Nuž mužně krácejme před ostatními
ku vznešenému, překrásnému cíli,
oddejme myšlénce se velké cele —
však místo naše jest jen druhých v čele,
nesmíme vzadu být, ba ani s nimi.«

⁴ »Stručný dějepis Čech« v II. dílu »Besedníku« a SS. XXVII., str. 333 a 334; Neruda i jindy volil si Husa a jeho odpůrce za předmět feuilletonistického vtípkování, obětuje vznešenost předmětu pochybné zábavě nedělního čtenářstva; nejobširněji ve feuilletonu »Národních Listů« 14. dubna 1889 (SS. XIV., str. 95 až 101), kde Husa a jeho soudce Poggia a Žižku zaplétá do burleskního hovoru telefonního. Ve své studii nepřehlízíme ovšem ani k těmto causerím ani k úryvkům jiných feuilletonů, v nichž Neruda píše vtipné a řízné poznámky k různým příhodám při oslavách Husových.

⁵ Zcela podobně také v posledním feuilletoně, jež mu Neruda věnoval, když 9. února 1890 horlivě, ale bezobsažně vybízel k účasti ve sbírce na pomník Husův (SS. XIV., str. 196—200).

⁶ O lidově-propagační hře Tylově soudil Neruda na tomto místě i dříve u příležitosti provozování v Novoměstském divadle 12. srpna 1866 (Kr. S. III., str. 169 a 170) mnohem přísněji a odmítavěji než soudcové z doby poslední, z nich na př. Jar. Vlček (»Nové kapitoly z dějin literatury české«, 1912, str. 48—57) pokusil se přímo o rehabilitaci kusu. Neruda byl duch příliš kritický, aby při rozboru básnického díla pro ušlechtilou tendenci a hutnou náplň myšlenkovou přehlédl nedostatky formální — a těch hra Tylova má příliš mnoho.

HAVLÍČKOVA KRITICKÁ MEZIHRA.

¹ Havlíčkovy kritické stati čtou se nejpřehledněji v třetím svazku Quisova vydání nepolitických spisů Havlíčkových v Laichtrově sbírce »Čeští spisovatelé XIX. věku«; bohužel, ani uspořádání, ani poznámky, ani úvod neopravňují edice, aby slula kritickou, natož definitivní. Jan Jakubec podal v »České literatuře XIX. století« poučný přehled Havlíčkovy kritické činnosti i jeho estetických zásad; Emanuel Chalupný ve svém »obrazu sociologickém a psychologickém« postihl a zdůraznil duchaplně a originálně Havlíčkovu vložku polemickou i jeho umění invektivní; Jiří Polívka statí »Havlíček a Rusko«, otištěnou v Sbor-

níku Masarykově, vrhl nové světlo na genesi Havličkova soudu o Rusku a Slovanstvu a přispěl tím i k výkladu vývoje Havličkova kriticismu.

DOJMY A MEDITACE NAD LYRIKOU HEYDUKOVOU.

Psáno k osmdesátým zrozeninám básníkovým dne 7. června 1915.

JAN GEBAUER.

Psáno při smrti učencově dne 25. května 1907.

¹ V jiných statích obsahu vlastně gramatického Gebauer rozhojňuje svůj výklad řadou stručných poznámek literárně historických, tak v nabádavém článku o »Jazyku štitenském« (L. F. 1874), tak v studii ze Staročeské metriky »O verši a rýmu« »Nové řady« (L. F. 1876), tak v polemicky zastřené rozpravě o »Staročeském Mastičkáři a páně A. V. Šemberových námítkách proti jeho pravosti« (L. F. 1880).

TŘI STUDIE O JAROSLAVU VRCHLICKÉM.

Psány v prvním roce po smrti básníkově; studie třetí, o »Meči Damoklově«, zcela přepracována r. 1916.

BÁSNICKÁ ETIKA ANTONÍNA SOVY.

Stať k abrahamovinám Sovovým dne 23. února 1914.

F. X. ŠALDA JAKO KRITIK.

Úvaha vychází hlavně z II. svazku Spisů Šaldových »Duše a dilo«, po jehož vydání na jaře 1913 napsána.

ARTUŠ DRTIL.

V článku spojeny dvě charakteristiky, první vyvolal Drtilův skon r. 1910, druhou vydání výboru jeho prací r. 1913.

OBSAH

Čtvero poselství Jana Amose Komenského	11
Cestou k Mistru Janu Husovi:	
1) <i>Jan Kollár o Janu Husovi</i>	35
2) <i>M. Jan Hus a česká reformace v díle Máchově</i>	45
3) <i>M. Jan Hus u Jana Nerudy</i>	56
Havlíčková kritická mezihra	69
Dojmy a meditace nad lyrikou Heydukovou	84
Jan Gebauer	103
Jiráskovo „Temno“	120
Tři studie o Jaroslavu Vrchlickém:	
1) <i>Z literárních začátků Jaroslava Vrchlického</i>	147
2) <i>Jaroslav Vrchlický a Giuseppe Parini</i>	153
3) <i>Damoklův meč</i>	160
Vilém Mrštík a jeho „Zumři“	174
Slovesný odkaz malíře naturalisty	183
Básnická etika Antonína Sovy	191
F. X. Šalda jako kritik	201
Artuš Drtíl	232
Poznámky	241

Arne Novák

Z V O N Y D O M O V A

vydal

nakladatel

Fr. Borový v Praze

v úpravě

V. H. Brunnera

tiskem

J. Skaláka a spol.

V Praze

1916