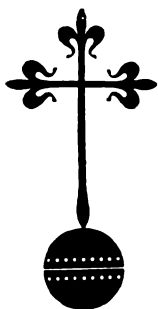


ŘÁD

revue pro kulturu a život



V PRAZE - ROČNÍK DEVÁTÝ - MCMXLIII

ŘÁD, revue pro kulturu a život

Ročník IX. 1943 / Řídí František Lazecký s redakčním kruhem / Vydává nakladatelství Vyšehrad v Praze II, Karlovo nám. č. 5 / Majitel František Lazecký / Odpovědný redaktor Václav Renč / Značku nakreslil a obálku navrhl Břetislav Štorm / Vytiskly Č. A. T. Českomoravské akciové tiskařské a vydavatelské podniky v Praze II, Václavská ulice č. 12

OBSAH

Poesie

Alighieri, Dante: Očistec. V. zpěv. (Přel. O. F. Babler)	339
Andrenik, Ivan: Zelený čtvrtek	333
Obcházel jsem znovu městem	334
Bartušek, Antonín, Intermezzo	456
Kašně na velikém rynku	455
Claudel, Paul: Kryštof Kolumbus. (Přel. F. Pujman)	389
Compiuta, Donzella: Na jaře, když vše začne rozkvétat. (Přel. J. Vladislav)	286
Černý, Jaroslav: Chrám pusté samoty	55
Dočekal, Miloš Václav: Hořící keř	455
Hladík, Radim: Dvě básně	54
Karen, Jiří: Hořící keř	234
Zrcadlo	330
Zásah	333
Kaslová, Emilie: Báseň	284
Vzpomínky	419
Hostina	498
S kým smluvit se mám	498
Člověk	499
Kostohryz, Josef: Trosky	1
Klenot	497
Kryštofek, Oldřich: Verše	50
Milostná	398
Kubala, Bohumil: Proměny	14
Večery u nás	15
Matce	164
Ostravice	164

Na horské stezce	165
Cesta	166
Stará jízba	166
Rozechvění	167
Lazecký, František: Přátelství věci	105
V tichu	105
Úděl	106
Listopad, František: Báseň	117
Pozdravujte	118
Mlha	110
Srpen	119
Macešková, L.: Stínu živému jsa podoben	441
Velikonoční pastore	443
Machado, Antonio: Cante hondo (Přel. B. Chudoba)	26
Nekvinda, Václav: Naslouchám podzim	505
Při hudbě Josefa Suka	506
Ranní zahledění	506
Olbrichová, Božena: Před bouří	457
Petrarca, Francesco: Kanzóna k Panně Marii (Přel. J. Vladislav)	107
Pilař, Jan: Hra na klavír	51
Nahá svědomí	385
Rovnováha	386
Renč, Václav: Dvě scény z románu. Klavír za noci	273
Vyslovení	274
Řezníček, Zdeněk: Když navečer	14
Průvod řeholnic	275
Starý kancionál	276
Smrti	277
Shakespeare, William: Pět sonetů	502
Sírovátka, Oldřich: Sonet Aeneův	285
Sonet	387
Krystal	387
Jabloň	388
Hnijící jablko	388
Stampa, Gaspara: Sonety (Přel. J. Vladislav)	287
Šmíd, Zdeněk: Odcházející	50
Svatojanské ráno (parafráze písně Lopeho de Vegy)	174
Šotola, Jiří: Děšť	397
Ikaros	397

Šulcová, Svatoslava: Výčitka	444
Doloroso	444
Vladislav, Jan: Lyrický kruh	161
Báseň	162
Tvůj zrak	163
Yeats, W. B.: Efemera (Přel. J. Skalický)	235
Růže světa (Přel. J. Skalický)	236
Vadnoucí větve (Přel. J. Skalický)	237
Až přijde stáří k vám (Přel. J. Vladislav)	238
Zahradníček, Josef: Cestou k mlčení	119
Báseň na obranu	119
Muž a žena	120
Sonet Didonin	285
Těžká hra	399
Hra	399
Odpověď milému	400

P r ó z a

Bradáč, Antonín: Žhář	445
Erbenová, Helena: Potulný pěvec	499
Göpfertová, Gertruda: Rozumování o spisovateli	34
Kocourek, Vítězslav: Kasfikis	280
Renč, Václav: Slyšení u královny	111
Resler, Kamill: Vzpomínky na Starou Říši	2
Štorm, Břetislav: Rozhovor o umění	217
Tichý, Petr: Noc podzimní	168
Vladislav, Jan: Město dětství	52
Příběh	335
Zedníček, Stanislav: Z »Dopisů Albíně«	277

Č l á n k y

Albrecht, Jaroslav: Z jevištní historie Čertovy stěny	64
Baumann, Bedřich: Filosof u nás dosud neznámý I.	482
Beneš, František: Úkoly bádání o heraldice	248
Bitnar, Vilém: Svatováclavská tradice a barok	419
Blondel, Maurice: Zrození myšlenky (Přel. R. Voříšek)	359
Bukáček, Josef: O jediné vládě	81

Dva italské výbory z české poesie .	189
Durych, Jaroslav: Torso Karla Schulze .	49
Grossman, Jan M.: Integrální realismus . . .	458
Hejzlar, Gabriel: Nové výkopy v Herkulaneu	194
Holinka, Rudolf: K dějinám středověkého aristotelismu .	72
Jehlička, Ladislav: Nad jedním debutem	242
Králik, Oldřich: Holanova próza	121, 177
Křelina, František: Velké románové dílo Karla Schulze .	16
Matula, Miloš: Několik poznámek o stylu orálním .	184
Morák, Jaroslav: Interpunkce v poesii .	238
Poesie lidské existence a výry. I. .	409
Peřina, Vilém: O dialogu	312
Pujman, Ferdinand: Melodramatické skladby Foerstovy .	290
O soudnosti, zvláště hudební I.	343
II.	400
Rey, Jan: Kultura tance v Japonsku	138
Počátky tanečního dramatu a Gluckův Don Juan	355
Šajtar, Drahomír: Člověčenství a poesie I, II .	466, 510
Šorm, Antonín: Studenecké koledy	516
Šotola, Jiří: Devatero umění v symbiose či divadlo?	349
Talaváňa, Stanislav: Tváří v tvář české krajině .	128
O umění Karla Černého	31
Tomáš, N.: Úvaha o recitaci	507
Vala, Augustin: Lyričnost Čepovy prózy .	56
Čepova věta	300
Vintrich, Engelbert: Bolest v životě	424
Voříšek, Rudolf: K počátkům lidské kultury .	132
Mluva věcí	523
Zach, Jan: O generační dílo ve Strakonickém dudákovi 1943 .	473

V a r i a

Brousil, A. M.: Glossa k Poznámkám o problematice filmu .	87
Burjanek, Josef: Strastiplná historie s inspirací .	321
Businský, Vladimír: Vžívání jako pracovní princip .	527
Kyas, Karel: Druhá hanácká opera	373
Listopad, František: Méněcennost .	202
Martin, O.: Tvůrčí filmové memento .	204
Problém filmování výtvarného díla .	315

Mg.: Janáčková »Mša Glagolskaja«	36
Morák, Jaroslav: Inspirace a slovo .	143
Když to v theorii neklape . .	327
Člověk jako míra všech věcí	367
Otýpka, Karel: Náboženské motivy v lidovém umění výtvarném	88
Rey, Jan: Umění tanečnickovo	254
Štorm, Břetislav: Chvála segmentu . .	371
Šmíd, Zdeněk: Hledání ztraceného času	317

Knihy, o kterých bylo referováno

Annunzio, Gabrielle d'Amaranta (F. L.) .	433
Ara, Václav: Tvar života (Ivan Andrenik) .	91
Bajnarová, Věra: Nápěvy (Ivan Andrenik)	93
Balzac, Honoré de...: Dívka se zlatýma očima (Zdeněk Šmíd) .	260
Bártová, Lidka: Na lemu tmy (Vl. Grulich)	99
Beneš-Buchlovan, Bedřich: Jáchym Tovaryš (Zdeněk Šmíd) .	256
Billinger, Richard: Dům u Anděla strážce (Ip)	42
Blchta, Jáchym: V zeleném království (František Listopad) .	378
Bojar, Pavel: Hoře milovati (Jan Vladislav)	149
Modravá šerka (Ivan Andrenik) .	92
Cicognani, Bruno: Velia (Augustin Vala)	378
Coolen, Antoon: Koruna života (Ladislav Jehlička) .	380
Temné světlo (Ladislav Jehlička)	380
Černý, Václav: Políbek na usměvavá ústa (Josef Bukáček)	96
Donát, Vladimír: Člověk je živ ze vzduchu (Karel Šimon)	529
Drachovský, Josef: Dnešní člověk a náboženství (rv) .	151
Drigo, Paola: Nevykoupení (Augustin Vala)	259
Elpl, Mirko: Dům u Veselého rytířstva (Jaroslav Morák)	485
Glabazňová, Marie: Zimostráz (František Listopad)	93
Groggerová, Pavla: Legenda o matce (Jan Vladislav) .	261
Hájek, Ladislav: Paměti Augustina Bergra (Jan Rey) .	207
Hanuš, Miroslav: Bílá cesta mužů (Jaroslav Morák) .	367
Méněcennost (František Listopad)	202
Havel, Miloslav: Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu	208
Hebbel, Friedrich: Gygův prsten (L. P.)	153
Hiršal, Josef: Noclehy s klekánicí (František Listopad) .	258
Hollerová, Marie: Studené ráno (Ladislav Jehlička)	370
Hrozný, Bedřich: Nejstarší dějiny Přední Asie a Indie (Zdeněk Šmíd)	317
Jedlička, Benjamin: Panenka z žurnálu (Ivan Andrenik)	92
Jirát, Vojtěch: Karel Hynek Mácha (J. Morák)	532
Junek, Emil: Don Juan jde do divadla (Ip)	39
Kiesel, Q. E.: Mudrc a blázen (František Listopad) .	150
Košťutová, Olga: Slunce nad údolím (Ip)	40
Kovárna, František: Bezmiř (Vladimír Grulich) .	41

Kožík, František: Lásky odcházejí (Ladislav Jehlička) .	375
Marková, Hana: Černá hodina (Ivan Andrenik) . .	93
Mikulášek, Oldřich: Tráva se raduje (Jan Vladislav) .	149
Mrštíková, Božena: Mrštíkovy včely (Jan Knob) . .	531
Mura, G. A.: Kvetoucí dvorec (Augustin Vala) . .	380
Nauman, Pavel: Pomník kovu trvalejší (A. Vala) . .	530
Z nových koncertů	595
Pazourek, Vladimír: Buď pochválena (Jan Vladislav)	206
Péguy, Charles: Čtyři modlitby k Matce Boží v katedrále charteské (Jan Vladislav)	38
Plachý, Adolf-Damiani, Enrico: Canti epici cecí (Josef Bukáček) . .	189
Podání ruky. Sborník nejmladších moravských autorů (Jaroslav Morák)	328
Popera, E. J.: Mám tě rád (František Listopad)	93
Zžeržené okamžiky (Jan Vladislav)	257
Prokůpek, Václav: Žitný dvojklas (L. P.)	432
Riccoboni, Alberto: Roma nell'arte. La sculpture nell'epoca moderna dal Quattro-	
cento fin ad oggi (mv)	382
Rohan, Josef: Písně noci (Jan Vladislav)	39
Řezáč, Václav: Svědek (Ladislav Jehlička)	147
Salvini, Luigi: Il Corallo di S. Venceslao (Josef Bukáček) .	189
Sedloň, Michal: Zvichřené jasany (Jan Vladislav) . .	430
Schäfer, Wilhelm: Osud (Jan Rey)	98
Schiller, Friedrich: Listy o estetické výchově (Jaroslav Hájek)	262
Součková, Milada: Škola povídek (Jan Vladislav) . . .	377
Žlutý soumrak (František Listopad)	93
Srbová, Olga: Co nebylo v třídní knize (Ladislav Jehlička)	242
Stifter, Adalbert: Polní květiny (Jan Vladislav) . .	378
Tichý hlas (Jan Vladislav)	99
Stránecký, Ivan: Z noci na den (Ivan Andrenik)	91
Strom. Výbor prací a překladů mladých autorů (Jaroslav Morák)	327
Suchánek, Jiří: Promarněné věno (Jan Vladislav) . .	258
Svoboda, Jiří V.: Vějířem větru (František Listopad)	159
Tomeš, Jan M.: Klubko Ariadnino (Jan Vladislav) .	148
Vodák, Jindřich: Vojan (Jan Rey)	438
Wolpert, Leo: Pět minut křesťanské nauky (L. P.) .	262
Zhor, Jiří: Pegas nežere slávu (Vladimír Grulich)	150

Hudba, divadlo, výstavy

Horák, Jan: Pražské koncerty - pohled zpět a kupředu .	434
Z nových koncertů	595
Z posledních koncertů	544
Mg: K nedávným hudebním událostem	42
Slyšeli jsme a glossujeme	151
Glossy nečasové a přece aktuální	209
Slyšeli jsme a glossujeme	265
K článkům »Slyšeli jsme a glossujeme«	268

Černý, Jaroslav: Dvě moravská divadla . . .	158
K. M.: Z malých pražských divadel . . .	490
Liškutín, Ivo: O brněnském divadelnictví . . .	269
K začátkům českého lidového divadla v Brně . . .	213
Brněnská divadla na počátku sezóny . . .	435
Z brněnských divadel . . .	492
Marek, Karel: Ve znamení morálky . . .	540
Pavлін, Antonín: Krajinská scéna . . .	46
Peřich, Leopold: Mladé divadlo a noví autoři . . .	533
Renč, Václav: Divadelní diskotéka . . .	263
Šotola, Jiří: Nezávislé a kolem nich . . .	44
Rozpaky dramaturgie a pokus o východisko . . .	100
Dva plané experimenty . . .	102
Hebbel v novém překladu a jeho provedení . . .	153
Soud lásky . . .	155
Z pražských premiér . . .	157
Tři charakteristické inscenace . . .	211
Poznámka nekrologická . . .	271
Malá letní bilance . . .	325
Podzimní sezóna Východočeského divadla . . .	542
Talaváňa, Stanislav: Z nových výstav . . .	47
Z posledních výstav . . .	159
K pražským výstavám poznámky nekritické . . .	215
Zach, Jan: Mistrování Stroupežnického . . .	486
Otazníky nad inscenací Posledního muže . . .	487
Šrámek v podobě svobodovské . . .	489
Mimo dramatický prostor a sloh Vrchlického . . .	535
Únik z civilismu . . .	537

Poznámky

Albrecht, Jaroslav: O nenapsané monografii smetanovské . . .	103
Šmíd, Zdeněk: O J. Preislerovi . . .	383
Vladislav, Jan: Compiuta Donzella a Gaspara Stampa . . .	325

Kresby

Černý, Karel . . .	33
Janeček, O. . .	283
Mrázek, Jiří . . .	501
Neván, E. . .	279
Novák, V. . .	128
Romberg, Michail . . .	511
Rublič, Ivo . . .	329
Seydl, Zdeněk . . .	337
Šindler, Jiří . . .	447
Talaváňa, Stanislav . . .	351

Josef Kostohryz

TROSKY

Ó bído lidská, skončena píseň má, skončí snad každý cit,
zalkne se prázdňem a bude v srdci tma, z níž nikdo neprocit,
jakým to prokletím zkaženy zemské kraje,
v nichž steskem hledáme ztracené stopy ráje,
krajiny příští záře nehynoucí zahlédnem předobraz,
ten praská nocí, z hlubiny plynoucí, v níž každý den má hráz,
kde je ta stálost věčná, jež v touze má svůj hlas?

Milovat, ztratit, odevždy v krvi mít a navždy loučit se,
kdo dal tu žízeň a odňal pramen rtům, jež prahnou mučice,
v zahradě našich dnů věčnosti zeje rána
a cesta návratu na věky odervána,
sotva den vzejde či ruka pokyne, vztáhne se noci spár,
jak jenom doufat, když sama naděje světla a stínu svár,
slepota dálky chladné, zajaté v tmě a zmar.

Marně se zmítám, a touha - prázdná síť a prázdný je můj hlad,
ztracený pramen, jež vypil cizí dech, mlčení věčných vlád,
ó srdce bláhové, proč ty se marně trýzníš
a žalmem z propastí k pletivu oblohy zníš,
co život lidský? dávno a zítra snad, dech dávné krásy jen,
a hvězda bludná, jež v nic se rozpadne jak ze sna těžký sten,
jen změna změnu stíhá a konec všeho - zem.

Vy ruce prázdné, svíráte vítr, dým v sevření dětinském,
hrobová hlína a sykot hada zlý pod zchladlým ohniskem,
hluboko v mlžných tmách tlí nebes pavučina
a z hloubi neznámé naříká tajná vina,
v kořenech smutku sám d'ábel dílo má, to snění - pouhá lest,
zhrouť se v popel, svým ohněm stráví se, zhyne i má bolest,
i rudá barva krve jen srdce hořká rez.

Pod hrobem nebes zoufalství slepý pták v zoufalém
pádu svém,
orlové, kde jste, vznešená křídla snů v rozpětí radostném,
kde oheň toužící, jenž zemi oslavoval
a tíhu jejích běd nadějí napravoval?
kde třpyt dnů dětských, kdy v průrvě oblaků andělskou
zřel jsem zář?
ó kraje lásky, s vás nyní černý pták strhává krásný šlář,
zlých smutků osamělec a vlastních zahrad žhář.

Kamill Resler

VZPOMÍNKY NA STAROU ŘÍŠI

Pouť do Staré Říše aneb Staroříšské vyrovnání

Uplynuly právě dva roky od počátku mých písemných styků s »Dobrym dílem«, když mne v lednu 1922 Josef Florian pozval do Staré Říše na návštěvu. Doba nedopouštěla, abych se tam vydal jen tak pro radost; proto jsem čekal, až náhoda přinese příležitost, nějaký účel, s nímž budu moci to ostatní spojit. Naskytl se záhy.

V tom roce vyvrcholily hospodářské nesnáze Staroříšských tak, že se octli již ve veliké tísní. Po válce poklesl zájem o jejich knihy, A. L. Stříž a O. A. Tichý opustili společné dílo, dluhy u tiskáren dostoupily veliké výše, ze sporého příjmu za knihy nemohli Staroříšští dostatečně spláceti; knihtiskaři, věrní spolupracovníci »Dobrého díla«, naléhali, protože byli sami ve velkých nesnázích. Konečně dospěla věc tak daleko, že pohrozili i soudním vymáháním svých pohledávek.

Tu se rozhodl Josef Florian svolati do Staré Říše věřitele k jednání a dotázal se mne ke konci října 1922 telegraficky, zda bych se mohl schůzky zúčastniti a pokusiti se o smírné vyřízení.

Byl jsem tehdy teprve necelé dva roky právním pomocníkem (advokátním koncipientem) u Dr. Josefa Scheinera, advokáta v Praze, mnoho odborné znalosti a právnických zkušeností jsem neměl, leč bylo by bývalo výsměchem chudobě Staroříšských, kdybych byl chtěl věc prováděti prostřednictvím kanceláře a proto jsem ho požádal - žil jsem s jeho rodinou

již od chlapeckých let v úzkých stycích a byl mně sám přes velký věkový rozdíl přítelem - aby mně dovolil provést věc z ochoty jako soukromému poradci Staroříšských. Dr Scheiner s úsměvem svolil k tomuto mému prvnímu samostatnému právnímu zakročení.

Josef Florian určil tehdy schůzku na velmi krátkou lhůtu, napsal jsem mu tedy do Staré Říše narychlo, že v den, který určil - bylo to v posledních dnech říjnových - přijedu, a zároveň pozval jsem svou snoubenku, která bydlela ve východních Čechách, aby mne na této cestě doprovodila; přistoupila v Německém Brodě do vlaku, jímž jsem vyjel z Prahy.

Byl chmurný, vlhký a mimořádně chladný večer raného podzimu, když jsme asi o 18. hodině vystoupili z vlaku na nádraží v Okříškách. V končině jsem byl po prvé, proto jsem se vybavil na cestu neznámým krajem a v temnotě jako na dobrodružnou výpravu: pouzdrem s podrobnou mapou, Bézardovou busolou, svítilnou i střelnou zbraní. Cestu jsem si určil již za jízdy ve vlaku, dotazem před nádražím jsem přezkoumal směr a již jsme se vydali silnicí podél trati k městu, podešli železniční most, prošli okrajovou městskou čtvrtí a vyšli pod druhým železničním mostem na silnici k Opatovu.

Kraj byl teskný pod hustými mraky; poprchávalo. Mezi vodními kapkami zdály se snášeti k zemi první sněhové vločky. Uléhala mlha a z jejich kotoučů vynořil se co chvíli tmavý stín kříže nebo božích muk. Stará Říše se ohlašovala svými předními strážemi.

Hodina cesty do Opatova drsnou krajinou, za nevlídného počasí jen spoře oživenou, po silnici velmi vlhké a zblácené nebyla příjemná, pochod započínal dosti únavně, ale směr byl bezpečný a cesta rychle ubíhala.

Za Opatovem jsme po krátké úvaze z junáckých důvodů místo delší, jisté směrem a bezpečné cesty po silnici zvolili polní cestu, která se trátila v nedalekém lese. Avšak hned za opatovskými humny se ukázaly, na tak časnou dobu ku podivu, menší sněhové plochy. Na vodě v rozbředlém blátě rozryté vozové cesty tuhlo tenkými ledovými povlaky; pro lidi z kraje zdálo se to k nevíře.

Mlha houstla a padala nízko k zemi, kladla se jakoby dvěma stěnami opodál cesty. Les, zalehlý hlubokými stíny, byl do mrtva tichý, porýván jen občas bez zjevné příčiny záchvěvy; rozeznávaly se pojednou z úplného mlčení jako po tichém úderu stříbrnou ladičkou, třesavě se zrychlovaly, vzdouvaly les pomalým táhlým vydychnutím, stupňovaným až v temný hukot ve větvích a vrcholech stromů, a pak doznávaly dlouhým ševelem, který v posledním zachvění zmíral v tísnivě hlubokém a nehybném tichu.

Kraj v té pozdní době večerní se již úplně odmlčel, byl jako vymřelý;

šli jsme hodinu lesem a poli, aniž jsme spatřili živého tvora. Mlhové stěny zhoustly a přiblížily se. Za stálé cesty mlhou a temnotou v nepřehledném kraji zanedlouho nemohl jsem již ani přibližně určit místo, kam jsme dospěli. Stále častěji bylo třeba nahlížeti při svitu svítilny do mapy, abychom udrželi alespoň všeobecný směr ke Staré Říši, a nakonec zbyla již jen busola. Mnoho neříkala, neměl jsem bezpečné opory; jen kříže a boží muka na rozcestích doléhala z temnoty ještě hlubšími stíny.

Pochod se stával již velmi únavným. V třetí hodině chůze jsme se octli ve volnější krajině. Šli jsme po úbočí táhlého svahu, již v úplné temnotě; v jejích mlhavých hloubkách po levici tušili jsme rozlehlou plochu roviny. Válo z ní vlhkem jako od rybníků. Osamělé stavení opodál cesty, které se tu naskytlo, bylo jako bez života, ani pes se nám neozval. Pro určení místa a směru neposkytlo opory, nebylo zakresleno. Po levici, od neskutečných rybníků v hloubi temnot, zešedlých mlhou, zaléhal občas ku podivu jasně a ostře štěkot psů. Nálada hlaváčkovské tesknosti. Někde vpředu po levici na konci té roviny tušili jsme cíl své cesty, Starou Říši, stále ještě značně dalekou.

Téměř tři hodiny stálé, ostré chůze bez oddechu po hrbolatých polních a lesních cestách vysílily nás do úplné únavy. Už jen vůle a snaha dorazit k cíli pomáhaly nám kupředu a udržeti směr.

Koncem třetí hodiny počala se cesta po úbočí náhle svažovati do vysokého lesa, který se černě rýsoval v temnotě, zavalen vatou mlhy. Nohy, znavené dlouhým pochodem na vlhkém, zledovatělém a kluzkém blátě, počínaly býti bez citu. Ozval se i hlad. Moje mírná družka si zdrženlivě posteskla, že počíná cítiti na nohou omrzliny. Nezbyvalo nám však než jíti dále.

Zamlčel jsem, že do lesa vstupuji s pocitem značné nejistoty a s přáním býti co nejdříve zase vyproštěn z jeho zlověstných stínů.

Na štěstí nás dlouho neprovázely. Les končil a zakrátko stoupili jsme s pocitem uspokojení konečně zase na pevnou půdu. Byla to silnice, kterou jsme musili podle mapy cestou ke Staré Říši přejíti a která nás tu vítala tichým šuměním svých starých stromořadí, císařská silnice, stará vojenská cesta, která běží od Jihlavy ke Znaimu.

Konečně, téměř po dvou hodinách nejistoty, zase pevný opěrný bod. Bylo zde na volnější ploše široké silnice i poněkud světleji. Zde někde poblíž měl býti podle mého odhadu Hladov, avšak za oběma řadami mocných kmenů byl kraj podél silnice pohroužen v tak syté černi, že z ní nepronikal žádný tvar a marně jsme se ohlíželi po paprsku světla či po jiném znamení života.

Přešli jsme hlavní silnici; odbočovala tu od ní obloukem písečná po-
boční silnice, která mizela nedaleko, opět u lesa. Prvním krokem na ni
octli jsme se zase v úplné nejistotě. Šli jsme pomalu a opatrně, krok za
krokem a při každém jsem se ohlížel do černého kouta u lesa, kde jsem
tušil Hladov. Několikrát měl jsem prchavý dojem, že jsem mezi rozsocha-
tými obrysy lesních vrcholků zahlédl stín pravidelného tvaru, jako by jej
vrhalo mezi větvemi na oblohu, téměř černou, ještě černější temeno střechy
nebo hrot domovního štítu, avšak při dalším kroku tato stopa opět
mizela. Táпали jsme dále neproniknutelnou tmou, až jsme po malé chvíli
chůze postřehli opodál cesty bezpečně štítu selských domů; pak již jsme
rozeznali shluk stavení a po dvou hodinách jsme uviděli opět stín lidské
postavy. Táží se, kde jsme. »Stará Říše«, zněla odpověď, kterou jsem přijal
s radostí i s určitou nedůvěrou. Ve skutečnosti byla to však přece jen
staroříšská osada Hladov; do vlastní vsi zbývala ještě asi hodina cesty,
avšak již přímé a bezpečné.

Zbytek cesty po pevné silnici zdál se nám již téměř pohodlný, jen
omrzliny na nohou se ozývaly a hlad se hlásil stále důrazněji. Za necelou
hodinu jsme se přiblížili k prvním stavením staroříšským. Ves byla tichá,
ponořena úplně ve tmě. Před prvním stavením odbočovala nalevo polní
cesta a za rozcestím stál tu opět temný kříž, těsně před prvním domkem
vesnice, jehož střecha se na černé obloze jen matně rýsovala. Nikde ani
záblesku světla.

A tu již jsme u vrat onoho prvního domku vlevo od silnice; vedle nich
jsou malá vrátka za krátkým můstkem přes silniční příkop.

Zabušil jsem na ně se zdrženlivostí člověka, který ruší v noční hodině.
Odpovědí byl jen zuřivý štěkot psa. Na ten kraj bylo mé ohlášení zřejmě
projevem příliš jemného městského mravu. I druhé zabušení, už značně
mocnější, zalehlo bez odezvy a ponuklo jen psa, aby se ještě více rozběsnil.
Pak již, vzplanuv z únavy, mrazivého chladu a z hladu hněvem proti
mrtvolnému klidu ospalé a netečné vsi, zacloumal jsem celou silou bran-
kou, až závora tetelivě skákala ve svoře, železné čepy hrozily vyskočiti ze
závěsů a pes, zuře nad takovou neodbytností, skákal až do výše mých
ramen a cenil své zuby přímo proti mému obličejí; nedbal nic toho, že jsem
odhodlán překročiti jeho mrchu, abych se dotázal jeho liknavých pánů po
tom, co jsem potřeboval a musil co nejdříve zvědět.

A v té chvíli bylo konečně slyšet oživení, někdo odsunoval závorku na
dveřích nedalekého přístěnku, otvíral dveře domku, ženský hlas okřikl
psa a ozval se nám dotazem, kdo je. Tápal jsem se, kde bydlí pan Josef
Florian. »A to jste tady, u nás. Kdopak to tak pozdě přichází?«

Ohlásil jsem se. »Tak jste přece dorazili? Já jsem sestra, Antonie Florianova.« Otevřela nám branku k ústupu z útrap cesty, chladu a nepohody.

Několika kroky po cestičce, hrubými kameny vydlážděné, prošli jsme dvorkem do těsného přístěnku s policemi knih po stěnách. Hned vpravo vedly z něho dveře do jizby, ozářené sporým svitem světla. Konečně pod střechem! »Buďte zdraví!«

»Pochválen buď Pán Ježíš Kristus!« uvítal nás muž, který vzpřímeně v toporném postoji stál ve středu malé jizby, spolehnut na hůl, zprvu jen stín na světlejším pozadí; rozeznávali jsme jen, že má tváře i bradu zarostlou vousy. Vlídne nás vítá s milým úsměvem i paní, která zároveň s námi vstoupila s druhé strany do jizby.

Představil jsem se a prosil o pomoc pro omrzlé nohy družky té sibiřské pouti; ujaly se jí ženy a odešly s ní dveřmi v tmavé poboční prostoře jizby.

Truhlice s knihami po všech zdech, obrysy malých soch v polostínech; obrazy, které se vnucovaly s šerých stěn; nad stolem podoba Kristova v těžkých, až násilnický vržených obrysech a mohutně nanesených barvách jímavé skladby, krvavé rudi, černi a fialové. Rouaultův Kristus na stěně chalupy v zapadlé moravské vsi.

Shodil jsem s úlevou tlumok se zad, odložil hůl, svlékl halenu a usedl za stůl, s pocitem uspokojení natáhl unavené nohy do pohodlné polohy. Pro tu chvíli jsem odmítl nabízené pohostinství, zapálil cigaretu a dal vyčerpanému svalstvu, aby se pomalu zotavilo v zaslouženém odpočinku.

Muž usedl uprostřed pološeré světnice se zřejmou obtíží na nízkou stoličku před stěnou z truhlic s knihami, s nohou nataženou ve ztrnulé poloze, hrudí značně a nahrbeně nachýlen dopředu, čelem přímo proti mně, bradu opřenu o ruce, složené na holi, a poklidně, ale soustředěně mne pozoroval živýma, pohyblivýma očima.

Josef Florian, bledé pleti, zbarvené lehce do růžova, jasné modrých očí, žlutavě bílých vlasů, střížených, jak se říkávalo, do kartáče, se silnými kníry a vousy na lících i na bradě, které si občas klidným, pomalým pohybem uhlazoval. Rázovitý, ne však nápadný zjev.

Dbá únavy svého hosta, pokouší se znovu doporučit něco pro osvěžení, rychle však rozumí, že je třeba vyčkati do zotavení obětavé družky, zdá se mu však podivným požitkem cigarety místo posilujícího pokrmu. Mluví velmi zdrženlivě a mírně, přihlíží k únavě z cesty. Jen po té se táže. Nezdá se mu ani uvěřitelné, že jsme dorazili pěšky z Okříšek v tom nečase tak drsným a nehostinným a úplně neznámým krajem. Zmiňuje se o špatné silnici a je překvapen tím, že jsme se odvážili jíti odlehlými lesními a pol-

ními cestami. Vidí v odhodlání k takovému podniku nezkušenost a neuváženost, poznamenává s důrazem, že v těch zapadlých končinách a v tak pozdních hodinách není pro cizince ani bezpečno, postačuje mu však, když mu vysvětlují, že jsem zvykl i obchůzkám po ruských lesích a močálech i po albánských horách a stržích a že mám spolehlivou zbraň. Pojednou nadhodí s určitou dávkou pozornosti něco o přednostech slivovice v takových případech, mihne se mu hlavou jakás myšlenka, když slyší důrazný souhlas s takovým nazíráním na věci, ale dopřává unavenému poutníku stále ještě klidu.

S lahvicí poctivé moravské slivovice únava rychle mizí. Josef Florian nezdá se zcela uspokojen tím, že se zájem hostův po krátkém oddechu obrací rázně k velmi určitým otázkám. Sám by zřejmě chtěl napřed z přímého názoru zvědět něco o osobní podstatě svého hosta, než se mu svěří se svými obtížemi. Ten však - jakmile se jen poněkud zotavil - nemá zatím smysl pro nic, než pro nesmírně suché a prosté skutečnosti: počet věřitelů, výši závazků, platební podmínky, dřívější rozsah spolupráce s věřiteli, výsledky vzájemného obchodního spojení, osobní povahu a vlastnosti věřitelů. Ti ještě nedorazili a je třeba znáti tyto podrobnosti ještě než dorazí, před počátkem jednání. Host táže se postupně v rychlém sledu, žádá si jasných a určitých odpovědí, je dosti bezohledný k Florianovu přezíravému postoji k tak přízemním věcem a lze vycítiti, že Josefu Florianovi vyznívají jeho doléhavé dotazy místy až sverpě.

Za té rozmluvy zamihlo se stranou ve stínu pilíře, který odděloval jizbu od tmavé poboční prostory, ještě temnější. Jako by tam zamávnutím široké černé peruti dosedl pták. Z té syté černě prosvitla snědá tvář. Stála tam bez hlesu černá postava, která se v jizbě objevila beze zvuku, náhle jako zjevení.

»Pater Vrána!« Pozdravil jsem kněze v černé sutaně, drobného a hubeného, tmavých, hlubokých očí; na první pohled zjev krutého asketického inkvizitora. Odpověděl velmi zdvořile s hřejivě milým a srdečným úsměvem, takže ten první dojem rázem vyprchal. Nebylo však pokdy na osobní záležitosti.

Bylo třeba zjednatí jasno o všech naznačených otázkách. Ukázalo se, že věc je poměrně jednoduchá. Důležití věřitelé jsou jen tři knihtiskaři »Dobrého díla«: vyšovský Obzina, Kryl a Scotti z Neutitschein a třebíčský Trnka. Úhrn jejich pohledávek činí asi K 180.000.—, nejmenší jest Trnkova, který ani nepřijede a určitě schválí, co sjednají druzí věřitelé.

Kryl a Scotti jsou lidé přívětiví, vždy projevovali vděčnost, že je součinnost s »Dobrym dílem« vytrhla z nicotného a bezvýznamného tiskaření

a postavila zprvu na velmi slušnou a vývojem několika let na vynikající odbornou úroveň; i s nimi bude pořízení, ožehavý bod jest jen stanovisko Obzinovo. S tím jest nesnadné jednání. »Až ho uvidíte, to je obr, prudký a zlostný, vybuchuje jako sopka, ač je to v jádru člověk velmi dobromyslný.« Josef Florian poklidně uhlazuje vous a bradu; jsou to pro něho bolesti, které jsou mu zřejmě nutným doprovodem jeho díla, jichž sice nepodceňuje, které však jsou pro něho podřaděny jeho cílům, pohlíží na ně s lehce pohrdavého hlediska, rád by je měl slušně lidsky vyřešeny; jakoby doprovodem zní v jeho slovech ohlas vědomí, že pracuje o díle podstatném a významném, které ti, kdož mají povinnost, přezírají, poškozují a nenávidí a které koná dále, odevzdán »do rukou božích«, odhodlán vzít sám i se svými na sebe jakékoliv oběti. Výsledek schůzky závisí od toho, jak se vyvine jednání. »Věřitel je někdy zlé zvíře,« dodává přemítavě.

Projednání záležitosti je v hrubém rysu připraveno. Krátké odmlčení. »Už by zde měli být;« snad se rozhodli upustiti od namáhavé cesty za tak nepříznivého počasí, ale ohlásili se na určito.

Záležitost ustupuje pomalu do pozadí. Přiblížila se jedenáctá. Objevují se ženy se svým živým hovorem. Omrzliny vypadaly dosti vážně, ošetřily je třením sněhem, je už mnohem lépe, snad nebude vůbec následků. Josef Florian obrací se k osobnostem svých hostí, táže se po jejich životních osudech, zkoumá jejich smýšlení. Rozdíly názorové jsou nesmírné, stanoviska jsou ostře protichůdná, po stránce náboženské je tu propast nepřeklenutelná, ale přes to vše je tu v pojmání věcí až nepochopitelná shoda.

Za živé výměny názorů, při tomto prvním setkání umírněné, čas rychle ubíhá. Noc již pokročila, hlásí se únava. Opatření o ubytování. Bude třeba večer ukončiti.

V té chvíli však je slyšet venku na silnici náhlé oživení. V podmračné temnotě, do níž jen chvílemi zasvítí matný odlesk měsíce na těle ukřižovaného na kříži, který se nejasně rýsoval na tmavé obloze v okenním průzoru, ozval se pojednou klus koní a hrkot kol povozu, který dozněl za prudkého psího štěkotu před dvorní brankou. Bylo již dlouho po jedenácté. Že by to tak pozdě dorazili očekávaní věřitelé? Ale odkud a jak? To snad ani není možné?

Slečna Antonie nechce věřiti, ale přece vybíhá předsíňkou; je slyšet její veselý hlas, odhání psa, ozývá se zaharašení branky a pak slyšíme těžké kroky příchozích na dlážděné stezce a ve dveřích objevuje se, sklánějíc hlavu, aby mohla projíti, obrovitá postava rozložitého muže v těžkém kabátě a beranici, s jíním ve vousech.

»Pan Obzina!« Přeslýchá přivítání a hned sám hřmotným hlasem,

plným rozhořčení viní nás všechny bez výjimky trpce z útrap své cesty, stěžuje si na nespravedlnost obětí, které na sebe musil vzít a které jsou tou hroznou cestou právě dovršeny. Je velmi nepříjemný a vzbuzuje pocit odporu, ve spodním zvuku jeho halasu a tartasu lze však vycítit dobrého chlapa, který se dal překonati nesnázemi, ale ani zdaleka to tak nepřátelsky nemyslí, jak to vyznívá.

Josef Florian s úsměvem, plným porozumění, znovu jej vítá a zve dál, Obzina se odhodlává stále ještě dosti nerudně uvolnit vchod a tak za bouřlivým, nespokojeným obrem objevují se dvě drobné postavičky, zřejmě nezpůsobilé vydati ze sebe byt i jen nepatrný zvuk - tichý a zdvořilý Kryl s tichou úklonou a s bolestným pokusem o úsměv, prokřehlý až do morku kostí, a hubený, mrazem zubožený Scotti, se zlatým skřípcem na nose zimou zčervenalém, zkřížené ruce ukryty v podpaží, dokonalý obraz bídy a zhroutění.

Máme pochopení pro jejich útrapy, pobízíme, aby odložili. Usedají, Obzina jako pohněvaný polobůh, Kryl, který se s vypětím všech svých sil ovládá, Scotti, úplný ztroskotanec, vyslovená hromádka neštěstí.

Opíraje se o svá nabytá práva k lahvičce slivovice, konám svůj skutek milosrdenství, nabízím první pomoc a sdružuji je okolo tohoto předmětu společného zájmu. Slečna Antonie pospíchá s horkým čajem a skromnými požitky, které chalupa může tak pozdě ještě poskytnouti.

Nešťastní poutníci nejprve zvídají, kde se tu vzali »Pražáci«, jak se sem dostali, jsou opatrní ke všemu, co podnikají takovíto Číškové, nevypočitatelní a pro bodré a bezelstné Moravany vždy už napřed podezřelí. Nechtějí uvěřiti, že příslušníci změkčilé, sešlé račy z království dorazili v nečase, který je samy tak vyčerpaly a zhroutil, v poměrně krátké době pochodem z Okříšek. Živě se zajímají o to, že v Okříškách, kam dorazili sami vlakem od Brna dříve než oni - když nenašli »příležitost« - nastoupili do vlaku, který Pražáci právě opustili a odjeli jím do Moravských Budějovic, aby se tam pokusili najít povoz. Našli jej tam a po čtyřech hodinách kruté jízdy dojeli. Odmítají líčiti útrapy té své cesty, za níž v otevřeném povozu do necitnosti zkřehli.

»Pražáci« je rozmarně kárají pro nedostatek odvahy k pochodu a vyslovují se s lehce povýšenou shovívavostí o příslovečné pohodlnosti bratří Moravanů.

Nálada zprvu nevalně vlídná zabarvuje se srdečněji; i noví příchozí poněkud rozmrzli, jsou rádi u cíle a pod střechem, rozhovor stává se družným a přátelským, ale k půlnoci cítí všichni dosti neradi, že je třeba se obrátiti k záležitosti, která je svedla.

Družný a klidný rozhovor přechází pojednou ve stupnici střízlivou, všichni přítomní vycítují navzájem náhlé ochlazení. Dotazují se na stanoviska pánů věřitelů. Starý Obzina stává se rázem znovu přísným a nesmlouvavým, naléhá a hubuje, požaduje neprodlené a úplné zaplacení své pohledávky, dost se už načekal a nastaral, je sám v krajní tísní, dál už čekat nemůže a nedostane-li své, provede svou do důsledků. Karel Kryl jej v jeho nejprudším rozběhu klidně a rozvážně přerušuje, zasahuje i Scotti, živelněji a důtklivěji, oba líčí své obtíže a nesnáze a všichni požadují co nejrychlejší vypořádání svých pohledávek. Josef Florian příznává jim všem přímo a bez vytáček jejich právo, poukazuje i na své nesnáze a oběti. Zmiňuje se zdrženlivě o tom, že za nejtěžších poměrů vlastně jen on sám jejich tiskárny držel, poskytoval jim práci, platil v té době včas a správně, častěji posílal pomoc rodinám i nad svou povinnost. Teď věci se obrátily, je ve veliké nouzi, potřebuje ochoty, shovívavosti a pomoci pro přechodnou nepříznivou dobu.

Obzina výbušně vpadá, poukazuje na své vlastní těžké závazky, kterých nemůže splnit, jeho věřitelé naléhají a hrozí, musí jim alespoň zčásti vyhověti a aby tak mohl učiniti, nesmí se na nikoho ohlížeti. Nedostane-li peněz, jichž nezbytně potřebuje, ihned a bez průtahy, bude žalovati a nemůže jinak a je mu jedno, kde a jak to skončí.

Josef Florian čelí jeho prudkému výpadu vážným a pevným poukazem na to, že takto by věřitelé dohnali »Dobré dílo« do úpadku a dokládá tvrdě, že pak také on bude bránit své do všech důsledků. Spor je zbraň dvojsečná, věřitelé vědí přece, že nebyl vydavatelem »Dobrého díla«, že jím byl Stříž, ten že také tisk u nich objednával a teď se ze všeho vyzul, opustil dílo a odešel.

Tu zasahuje mírný, zdrženlivý Kryl: Nezapomínáme a nesmíme zapomenouti, co navzájem pro nás učinil pan Florian a co znamená »Dobré dílo«, že z nás udělal tiskárny, držel nás nad vodou v nejhorší době, ale teď jde o to, k čemu jsme se s jeho pomocí dopracovali, jde nám vůbec o celý další osud našich tiskáren. Jsme panu Florianovi vděční za to, co pro nás udělal, ale nechceme přijít o svoje tiskárny a výsledek celé své práce. Za těch okolností nemůžeme se spokojit jen prohlášením, že nelze platit, něco se musí stát, jinak by nám opravdu nezbylo než vymáhat, abychom zachránili sami sebe. Scotti s nelíčenou upřímností souhlasí, i Obzina bodře příznává zásluhu Josefa Floriana o vzestup své tiskárny.

Kryl dodává, že je sice pravda, že objednával Stříž, že však duší »Dobrého díla« byl vždy pan Florian, že si myslili, jednají-li se Střížem, že

jednají s panem Florianem, a kdyby se to tak bralo, že objednával i p. Tichý i P. Vrána, a to by přece snad -

Josef Florian odpovídá, že ten, kdo postupuje bezohledně a chce spor, nemůže požadovati, aby mu odpůrce, kterého tísní, věc usnadňoval nebo se dokonce předem nějaké obrany vzdával. Buď dohoda nebo spor, spor pak je boj a ten je vždy bezohledný.

Slečna Antonie tiše a napjatě a P. Vrána pozorně a uvážlivě v pozadí jizby mlčky sledují vývoj jednání. Jen když za rozpravy padlo jeho jméno, mísí se P. Vrána do rozhovoru a vysvětluje, že se necítí vázán, vycházel vždy z toho, že objednává pro »Dobré dílo«.

Účastníci vysvětlili si svá zásadní stanoviska, je zřejmo, že je tu vůle k dohodě, i když bude nesnadná, a snaha najítí východisko, jímž mohli by býti všichni podle svých nejnaléhavějších potřeb uspokojeni. Počínám jednati o možných podmínkách dohody, o ústupcích, které by věřitelé mohli povolit od svého požadavku, aby dostali na své pohledávky neprodleně co největší úhradu v penězích. Peněz není a nelze jich opatřití, Staroříšští zakusili v posledních měsících nedostatek a často i nouzi o nejnutnější životní potřeby. Jediným východiskem se zdá, aby vydali svým věřitelům přiměřenou část svého nákladu knih místo zaplacení, na úplnou úhradu jejich pohledávek. Uvažujeme o vyřízení věci se všech hledisk, která se za rozpravy naskýtají, po podrobném rozboru objevuje se, že věc jinak vůbec nelze vyřešiti.

Navrhují proto knihtiskařům, aby se tím spokojili. Uznávají nakonec, že není zbylí; probíráme podrobnosti dohody, množství a druh knih a sborníků, které Staroříšští budou povinni vydati, kde je mají odděleně uložití, aby ujednání nabylo určitosti a jistoty, aby jeho provedení bylo pokud možno jednoduché a aby nebylo sporů o výkladu podmínek. Po mnohých dotazech a úvahách docílujeme shody. Dojednáno, všichni přítomní projevují svůj souhlas. Napětí všech zúčastněných se citelně uvolnilo.

Je jedna s půlnoci. Krátké odmlčení. Scotti, jako by již dlouho byl s něčím čekal, rozhlíží se po všech přítomných a táže se důrazně a zvědavě: »Tak je to tedy hotovo?« Uslyšev všeobecný souhlas, odsunuje »záležitost« přezíravým posunem hlavy za sebe, rázně si přisunuje volnou židli, odsedá na ni, vytahuje kapesní harmoniku, nasazuje ji do zubů, naklání se nad židli, kterou opustil, a spouští pronikavě veselý slavnostní pochod, nepochopitelnými posuny rtů zpracovává harmoniku, prsty obou rukou vyluzuje na židli bubenický doprovod, ponouká tímto neohlášeným bodem

pořadu všechny účastníky toho tak vážného zasedání k výbuchu smíchu a ve shromáždění propuká nespoutaně veselá rozmarná nálada.

Hosté, kteří se sešli z tak různých pohnutek, cítí se pojednou družnou společností, starý Obzina úplně roztává, je ze široka a hlučně veselý, milý a dobromyslně povídavý, Josef Florian se netajeně a až dětinsky podivuje prostému umění Scottiho, Kryl s úsměvem vysvětluje, takový že je Scotti, z nejvážnějších věcí dovede přejít k nevázané, chlapecké veselosti. Hosté si připíjejí, rozprávějí, všechny ovládá radostná a spokojená nálada. Dobrá věc se podařila.

V pozdní, spíše vlastně již časně hodině, kdy je již nedaleko pozdě k ránu, odvádějí hostitelé mou unavenou družku někam do tmy k sousedům a já s novými přáteli odcházím směrem k dolní chalupě, určené pro můj nocleh, oni pak putují veselí, pokračující v družném rozhovoru, ještě dále cestou dolů, k hostinci na náměstí, kde byl pro ně připraven odpočinek.

Téhož dne, ovšem až v pozdější hodině dopolední, společná snídaně. Vstupuje do jizby včerejšího zasedání za denního jasu, zmlkl jsem před otřesným obrazem Rouaultových šarlatových soudců, které mně včera noční stíny utajily.

Avšak již přicházejí také moravští hosté, usedají za stůl stejným pořádkem jako včera. Jsou hovorní a veselí, neradi odmítají srdečné pozvání hostitelů, aby ještě zůstali; volají je neodkladné práce, které je čekají v jejich podnicích. Zato však ochotně přijímají skromný požitek vína, k němuž zvou i mne. Zdráhám se a snažím se jim vyložit svou zásadu, že takové věci provádím jen pod rouškou noci, avšak marně, Obzina mne donucuje s důrazem, provázeným tak neodolatelnou roztomilostí, že končíme při víně a pokračujeme, dokonce přípitky, ještě i na silnici před chalupou, u kočáru. Josef Florian usměvavě přihlíží veselí a pohodě, v níž vyvrcholila věřitelská schůzka, s takovými obavami očekávaná, a nemůže se při veškeré své zdrženlivosti sám ubránit výbuchu smíchu, když mně medvědí Obzina s hanáckou přímostí a šírokostí při přípitku, už doopravdy posledním, praví: »To je škoda, že už máte nevěstu, však já bych vám dal svoji dceru.« Omlouvám se mu, že - jak zde právě na vlastní oči vidí - jsem po této stránce úplně zásoben; nezbyvá mu, než uznati tuto moji doloženou omluvu za dostatečnou, stěsnává se ke svým drobným druhům, kteří jej již naléhavě pobízejí, do »příležitosti«, a ta se s nimi, mávajícími přívětivě klobouky, dává klusem po silnici dolů k náměstí.

Hrkot vozu zanikl v záhybu mezi staveními a vracíme se do ztichlé chalupy, v níž nezvyklé vyrušení a dlouhá noční beseda zanechaly stopy

značné únavy. Přiblížila se doba oběda. Brzy odpoledne bude třeba vyraziti na dalekou cestu zpět do Okříšek k vlaku.

Staroříšské vyrovnání jest dojednáno. Vyrovnání, které Pomluva, pohoršena tím, že se nezdařilo dospěti ke zhroucení »Dobrého díla« a že nemohla s vítězoslávou přihlížeti pádu Josefa Floriana, označila za »obchodnický příliš dokonalé«.

Vyrovnání, při němž byl Josef Florian nesen okolnostmi, do vlastního jednání skoro ani nezasáhl a přenechal mně a věřitelům, abychom metalos o osud jeho díla, dělili staroříšský sklad, a z něhož jej zajímalo jediné to, že se snad podaří zachrániti další vydávání, část skladu knih - jediný výsledek dvacetileté práce - chléb pro dělníky »Dobrého díla« a deset dětí, a tím jen tolik, aby mohl po dvaceti letech započítati »druhé zakládání Dobrého díla«. Vyslovil naději, že i přes těžké ztráty na skladu a obtíže, které hrozily pro budoucno, »Dobré dílo« přece jen udrží.

Praví, že je povděčen mému zakročení, bez něhož by jednání neprobíhalo tak snadno a jistě nekončilo tak úsměvně. Nejde mu s myslí ono bujaré ukončení zasedání při víně až na silnici.

Pojedli jsme, pohovořili, poznali Florianovy děti, zejména ony malé, milé a důvěřivé, které oblečeny v chudičkových kytlicích tichounce »jako myšky« se vynořovaly a zase mizely, pozorující hosty s ostýchavou zvědavostí. Doba rychle uplývala.

Nebylo již pokdy, abychom, byť i jen po některé stránce blíže se seznámili se staroříšským duchovním prostředím. Josef Florian za oběda a při černé kávě jen v obrysech a náznacích nás seznámil se základy svých snah, chce slyšeti můj úsudek. I při zdrženlivosti prvního setkání i shovívavosti z vědomí souřadných zájmů a pocitu vzájemné vděčnosti stanoviska často se proti sobě vyhrocují do příkrého chladu a chvílemi se zdá, jako by se křížily meče. Něco lze překonati úsměvem nebo lehkým úsměškem do vlídnosti zvláčnělým, většinu nelze dořešiti a zůstavena budoucnu.

Zvedám se se svou družkou na cestu zpět, srdečně se loučíme s obyvateli chalupy »u Punčochářů« a vydáváme se podmravným krajem směrem k Sedlaticům na Okříšky.

Zdeněk Řezníček

KDYŽ NAVEČER

Když navečer se s dětmi modlívám,
sám dítě s duší prostinkou,
o mužnou pokoru a sílu prosívám,
jat mocně v nitru vzpomínkou
na chvíle prchlých radostí.
Navštíven vroucí něhou - pohřbívám
do hlubin srdce zloby dní
a pod doteky hvězd se zachvívám
jak lehký plápol večerní
v kadeřích dávné mladosti.

Když navečer se s dětmi modlívám,
sám dítě s duší odevzdanou,
vždy nový, lepší život začínám
a tehdy po mé tváři slzy kanou,
hojivý balzám radosti.
V šat bělejší dnů předchozích se odívám
a s Pánem tvorstva usmířen
bez bázně uléhaje, pokojně usínám,
jsa dětmi družně provázen
v sny dávné mladosti.

Bohumil Kubala

PROMĚNY

Když mlčením mne večer uklidní
(miluji modře lemované tmění,
jež tváře věcí prorůstá a mění)
a já jsem v krajině a mluvím s ní,

tu její hlas mne vždycky naplní,
jdu poslušně, jak očarován, za ním
a v samotách se jeho síle klaním
a pravdivosti jeho náplní.

V něm Život zní. A když se rozdvojí,
ta pomlčka je něčí umírání,
jako když někdo ptačí píseň zraní -
a Bůh je obojí.

VEČERY U NÁS

U nás jsou večery tak něžné jako slovo,
jímž matka dobrou noc dá svému dítěti,
a rozechvělejší než srdce básníkovo,
a sladší jsou než dívčí objetí.

U nás jsou večery tak tiché jako snění,
jež láska rozprostřela v očích děvčete,
a ještě tišší jsou až potom, po setmění,
až noc své první stíny ze tmy uhněte.

U nás jsou večery tak slavné jako díky,
jež skřivan zanesl až k branám tajemna.
U oněmělých cest ční stromů vykřičníky
a každá zahrada sta skrytých kouzel má.

Když květen po kraji svou křehkou krásu seje,
u nás vždy zvolní krok a nejvíc rozdá jí,
a pak v tom koutečku tak všechno radostné je,
že každým pohledem až dech se zatají.

Po cestách očí mých, když k horám modrý stín jde,
svým dechem zázračným ten obraz dokončiv,
jsou u nás večery jak nikde, nikde jinde,
jak nikde nespátřím už, pokud budu živ.

František Křelina

VELKÉ ROMÁNOVÉ DÍLO

KARLA SCHULZE

V posledním dvacetiletí české slovesnosti bylo lze právem mluvit o převaze tvorby básnické nad tvorbou prózaickou. Zatím co se lyrika pod stálou patronací K. H. Máchy, za silného vlivu hymnického díla Březinova i pod utajeným tlakem nerudovsky prožité lidové písně rozvíjela jak k výbojům formálním, tak k hlubinám citovým a myšlenkovým, spokojovala se próza až na několik výjimek polohami nižšími. Její obsahovost sváděla často k záměrům sociologickým nebo výchovným, aby se co nejvíc přiblížila životu, ale snad právě proto tolikrát zůstávala v zajetí pouhé literárnosti, v polotvaru, v polohách, kde se dalo mluvit jen o dobrých nebo planých knihách. Durychovo *Bloudění* i jeho *Requiem* zůstávaly příliš osamocené a vyčnívaly ve své mohutnosti zbásnit celou dějinnou epochu nad ostatní českou tvorbu vskutku jako vysoká hora, jak bylo řečeno, třeba se množily náznaky, že i tvorba se pozdvihuje ze svých nížin, jejichž příčina tkvěla již v příliš, příliš lidském zaměření i v útěku od duchovního základu všeho života. Ale scházelo dílo, které by vyjádřilo tento podurychovský zdvih; byla to spíše jednotlivá svědectví v různých oblastech. Až teď Karel Schulz přichází s takovým dílem. Karel Schulz není začátečník (narozen 1899), hlásil se do literatury již v dvacátých letech, ale tyto jeho pokusy již dávno zanikly a nemá dnes smysl ani oživovat tituly jeho tehdejších sbírek. Potom se na dlouhou dobu odmlčel. Snad celých patnáct let trvalo toto jeho mlčení. Čím bylo vyplněno? Bylo dobrovolné, vyplývalo z kázně, či bylo způsobeno příčinami vnějšími? Či bylo také vyplněno zoufalstvím marných pokusů? A jakým dotykem bylo způsobeno obnovení, vzkříšení jeho tvůrčích sil? Dalo se tušit již v roce 1939, kdy se Karel Schulz přihlásil povídkovou sbírkou *Peníz z noclehárny*, za níž následuje v rychlém sledu (vedle básnivé knihy pohádek *Princezna z kapradí*) kniha dušezkumných próz a historických visí *Prsten královnin*. Už tenkrát připadalo, jako by zkoušel své síly v rozličných polohách, třeba i ony samy by mu zajistily výjimečné a čestné místo v české prózaické tvorbě. Ale ani z jejich stránek se nedalo vyčíst, že z jeho dlouholeté klausury vzejde dílo

*) Karel Schulz: »Kámen a bolest. Michelangelo Buonarroti.« Díl první: »V zahradách mediceských.« Vydalo nakladatelství Vyšehrad v Praze v prosinci 1942. Brož. 120 K.

té mohutnosti a té básnické síly, jakou uskutečňuje již první neobyčejně obsáhlý díl románové skladby o Michelangelovi *Kámen a bolest*.

Již tento vnější příběh o úžasné renovaci tvořivých sil Schulzových by stačil, aby k němu obrátil pozornost literárních psychologů, kteří vykládají zrod uměleckého díla, a zvědavost čtenářské obce. *Kámen a bolest* nepotřebuje však jednoho ani druhého. Je to dílo neuvěřitelně definitivní, hotové, ale přitom horké, planoucí, vržené jako jedním dechem pod velikým přtlakem nitra. Nejsme tu již svědky žádného tápání, žádného zkoušení, jeho umění však není ničemu tak vzdáleno jako chladu, nějaké bezkrevné akademičnosti, naopak, všechno v něm žije ve stavu zrodu, stále vám připadá, že jeho věty, scény, vidění, monology i dialogy, že to všechno vyvřelo pod takovým napětím jako láva a teprv potom ztuhlo ve svých tvarech, jejichž vyvřelá, planoucí podstata zůstala nedotčena. Strhuje vás tu víc než vnější napínavost příběhů - a těch je v rozsáhlé skladbě nakupeno tolik a v takové neuvěřitelné bohatosti! - strhuje vás žár básnickovy vise, která s vladařskou jistotou evokuje dobu italské renesance na přelomu XV. a XVI. století, i její slovesné vyjádření, ale také napětí, zdali je vůbec možné, aby kniha tak obsáhlá a s thematem tak velkým, jako je osobnost Michelangela Buonarrotiho, mohla být dovedena do konce za stejného stupně tvůrčího žáru. Ale Karel Schulz vás přesvědčuje každým novým výjevem a každou novou kapitolou, nejvíc právě ve svém nejvlastnějším úkolu, v tom, jak vyjadřuje růst Michelangelovy lidské a umělecké bytosti; právě tam píše Karel Schulz vrcholné stránky své prózy, ba vy si uvědomujete teprv dodatečně, že všechno podřídil tomuto zřeteli rozhodujícímu, že jen jeho jistota slovesná a neobyčejná síla tvárná vede k tomu, abyste ani nepostřehli, s jakou samozřejmou suverénností uskutečňuje svůj záměr. A víc, vy se dodatečně ptáte, zdali o něm mohl vědět. Skutečný tvůrce nalézá mnohé a mnohé ne podle rozumových záměrů, ale z nutnosti, pod tlakem svého nitra, z hlubin své duše. Karel Schulz poznal jako nikdo z jeho současníků onu zkušenost, která je odkryta pouze duchům tvůrčím, že pro umělce je nejzávažnějším zážitkem - a to i smyslovým a rozumovým - především jeho vlastní dílo. Ne tedy pouze lásky nebo přátelství, rodina nebo doba, vlivy nebo vzdor proti společnosti, ale onen stálý, tajemný i uvědomělý, stravující i pozdvihující zápas o vyjádření toho, po čem i nevědouc prahne jeho duše, čím trpí a čím se osvobozuje, onen nadlidský a přece tak lidský zápas mezi hmotou a duchem, mezi nevysloveným a tvarem. A právě v tomto svém úkolu nejvlastnějším vítězí Karel Schulz plně. Všechna ta skvělá výzbroj, všechna přebohatá líčení a obrazy, v nichž jako by uchovával figurální podstatu díla velkého sochaře, všechno to by

bylo marné, kdyby v tom zklamal. Ale on vítězí. Sleduje především Michelangela jako umělce, v jeho zápase s hmotou, v jeho uvědomování sebe. Tak tomu už je, když mladičkový žák medicínské akademie teše svého Fauna. »Byl to Faun. Šklebil se svými otevřenými ústy, v nichž bylo vidět jazyk a všechny zuby. První kámen, jemuž vdechl život - a ten se šklebí... V této rozšklebené tváři je mnoho mých nocí, je v ní mnoho mé hrůzy a tmy, je v ní mnoho mé trýzně, nedovedu to říci ještě jinak, posmívající se tvář, vytvořil jsem ji, dal jsem jí život, pohyb a tvar a teď jen čekám, kdy na mne za to vychrlí sprostotu, kal, pohrdání a výsměch... ten kámen se mi vysmívá -« (str. 156 a 157). Podobně tomu je, když Schulz popisuje jeho Zápas Kentaurů s Lapithy (str. 210): »Chmurný žár těchto těl je také nahý... Slavná nahota bolesti, zkázy a boje, vše je vepsáno do těchto rýh čel, hrdel a břich. Křivky, oblouky, tvary, kontrast hloubky a napětí. Boj. Mramor.«

Právě na těchto stránkách se vždycky zaskvěje slovesné umění Karla Schulze v plné nádheře, v celé své bohatosti, která by vám připadala až marnotratná, kdyby šlo o ducha menšího, než je velký Michelangelo Buonarroti. Nepopisuje jeho sochy, jak by činil estetik nebo dějepisec umění. Také on k nim přistupuje s výzbrojí odborných výkladů, ale odhazuje je jako pouhé berly. Popisuje je jako básník, píše tu skutečně básně v próze, to jest, on je sourodě prožívá, on se zmocňuje uměleckého díla a transponuje je do říše slov. Vyjadřuje jejich tvary viditelné i jejich utajený život. Pochopíte potom, že básník je ten, ke komu hovoří věci i nebesa. Tady se umění Karla Schulze dopíná k takovým výškám, jaké v tomto řádu nebyly nikdy vysloveny českým jazykem. Nebyl tu ovšem bez předchůdců, jazyk je tkáň právě tak konkrétní jako tajemná a nic se v něm neobjevuje náhodou, nic v něm také nezaniká; a jako jednoho z jeho předchůdců bychom jmenovali toho, jemuž kritika znamenala básnit a žít, toho, který toto přebásňování uměleckého díla uskutečňoval ve své tvorbě essayistické, nikoli však v tvorbě umělecké, kde o to také zápasil, ale opět uamnoze ulpěl na essayi. Karel Schulz transponuje oblast umění výtvarného do oblasti vyjádření básnického - a v jeho pojetí a podání je to úžasný děj s neúchylnou zákonitostí vnitřní. Nepostihuje jenom konečný tvar, ale sestupuje k jeho původním pramenům, do podzemí umělcovy bytosti, a dává v něm žít všemu, co ho rozechvívalo, co k němu mluvilo. Nic tu není opominuto, ani vzpoura a záludnost hmoty, ani myšlenková atmosféra doby, ani přínos umělcovy bytosti, jasnozřivost jeho inspirace, ani jeho pot, jeho lopocení a tělesná zchvácenost.

Tak tomu je, když Michelangelo tvoří v Římě svého opilého Baccha.

»Byl římský karneval... Ve Florencii byl karneval Savonarolův... V Miláně byl karneval mythologický, k němuž přispěl novými vynálezy sám božský mistr Leonardo da Vinci... V Římě pořádal karneval sám svatý Otec.

Michelangelo pracoval.

Opojený bůh kráčí vratkým krokem, v kadeřích hrozny, v ruce pohár... Je nahý a usmívá se veselím, pozdravuje, chápe, smíruje, utěšuje a konejší. Je zima, neví o tom. Pije víno, jako pije bůh, mnoho. Je jaro, římské jaro. Posun jeho vztažené ruky se ještě více zjemnil, zněžněl. Již zná jméno Ariadny, dosud vrávorá, chtěje být zachycen jen do náruče...« (Str. 483-485.) Karel Schulz se nespokojuje ničím, co by se podobalo pouhému statickému popisu. V jeho podání je potom Bacchus ztělesněním všeho, co doléhalo na toho, který se po celý život podepisoval jako sochař. A tak ho Karel Schulz sleduje od díla k dílu; právě ono mu je vyjádřením umělcových prožitků. Michelangelo potom teše v Římě sochu Matky Bolestné. Co ta vyjadřuje? Jeho opuštěnost i jeho naději. Prošel peklem doby i její slávou, ale všechno s něho spadlo, medicejský platonismus, mnišská apokalypse, požívačnost římské společnosti. »Socha, to není jen zvládnutí hmoty, ale podoba nejvniternějšího života, toť vyšlehnutí nejprudšího napětí, to je žhavý projev duše, to, co musí být vysloveno, nemá-li tvůrce zahynout.« Takový je Michelangelo, když přistupuje jako pětadvacetiletý, aby vytvořil sochu Matky Bolestné. Je to v Římě. Ve Florencii mu zemřela matka. A v druhém listě čte o vyvraždění těch, kteří ve Florencii připravovali návrat Medicejských. To byli jeho přátelé, dech smrti takřka ožehl jeho tvář. Je nyní dvojnásob sám - a vedle něho Řím, šílejší, rouhačský, vražednický Řím. V něm tvoří Michelangelo svou sochu Matky Bolestné. V knize Schulzově jsou to ty nezapomenutelné stránky kapitoly *O quam tristis et afflicta*, v nichž střídá obrazy kupčího města s jednotlivými stupni, na nichž se zastavuje umělec... Ještě zaplame oheň Savonarolův. »Skončena je cesta kříže, není skončena cesta potup, urážek, opovržení. Matka má plachetku na skloněné hlavě. Jest oblečena v bolest... je to bolest neutěšitelná, ne hrůza, děs, zoufalství, muka, toť bolest v absolutním významu... A kolem Řím.«

Karel Schulz nadepsal do titulu svého díla jméno Michelangela Buonarrotiho. Velké jméno - velký závazek. Ničím si jej neulehčil. A čím se jeho hrdina dopíná k větším úkolům, tím roste také jeho schopnost postihnout ho jako umělce i jako člověka. V tomto prvním díle opouští Michelangela jako pětadvacetiletého - a on se dožil let skoro devadesáti. Téměř půl sedma stům stran věnoval letům jeho mladosti, a přece tam nic nebylo nadarmo. A jeho věčný Florentán se v závěru prvního dílu vrací

do svého města a uvoluje se tesat sochu »z nečistého kamene«, zasypa-
ného před branami města, z odvrženého kamene, který se po čtyřicet let
propadal do země. Z takového kamene Michelangelo teše sochu svého
Davida.

*»A když stál, neforemný, zmrzačený a nestvůrně vysoký, čísel z něho syrový závan
hlíny, nečistoty, smrti a děsu... Tri body v prostoru určují čtvrtý. Kámen stál před ním
jako skála. Tajemný, prudký a horečnatý život bouřil tam kdesi v hmotě, slyšel, jak ho
volá, kiří po něm, touží po vysvobození, žádá si úderu... Jemnou a citlivou rukou hladil
kámen, až se pojednou zarazil. Ano, zde to bylo. Nyní to už nebyl dotek, bylo to zku-
šené, věcné, drsné, surové a chlapecké ohmatávání, zde byla síla kamene, zauzliny jeho
nakypělého svalstva, východisko tvarů, probuzení života.*

Nejstrašnější je děsit se toho, co nemá tvar.

*Michelangelo tesá svého Davida. Celá Florencie slyší tyto údery... Z bloku mra-
moru se pozvolna vylamuje nabé štíhlé tělo mladíka. Rozkročil se k vrhu kamene. Vyšel
k boji, vyzval k boji, čeká boj, připravil si kámen... Socha je vysoká na pět metrů a její
tělo svítí bílou bládkostí...*

*Výčerpán, zemlený a chorý odchází Michelangelo vždy večer z práce do své opuště-
nosti. Jde pomalu a nahrbeně, teprve nyní cítí, jak zeslábl, špatně jí a spí, každá jeho
velká práce je provázena nechutenstvím k jídlu, nespavostí, podrážděností, bolestným tla-
kem u srdce, které jako by chtělo puknout pod jeho tíží...» (Str. 551-533.)*

Takový je Michelangelo Buonarroti v pojetí básníka Karla Schulze.
Bytostný. Svůj. Tvůrce. Na těchto stránkách, jako byste čtli komentář a
vysvětlení k jeho pozdějšímu sonetu *Při malování Sistiny*:

*Z té trýzně krk mi zduřel, vole vláčí,
to kocourům tak roste v Lombardii
či jinde kdes, kde škůdnou vodu pijí,
a pupek vzdýmá se a k bradě tlačí...*

Je to nelíbivá, nesensační podoba umělcova. Vyrůstá však z ducha
jeho tvorby, z ducha jeho dopisů i dochovaných básní. Je to podoba ne-
lívivá, ale velká. A pravdivá. Karel Schulz tu popisuje děje objektivní
a tuto objektivitu neporušuje ani jednou. Vžívá se do muk umělcovy
trýzně i do slávy chvil nalézání... Slovo však není kámen. A Schulzovo
slovo je naopak tvárné, má moc blesku i orosenost květu; zná však také
bolest a hrůzu, tíhu nevysloveného, pravou blaženost ducha a opět zchvá-
cenost, ó, zná celou tuto výheň tvůrčího procesu, žízňivost i chlad hlubin,
leptavou žíravost i štěstí nalézání tvaru. Odkud to zná? Kde nabralo
tuto zkušenost a tuto váhu, kterou nelze předstírat, tu plápolající lehkost,
již nelze spoutat? Ach, odkud! Karel Schulz píše děje objektivní. Ale

snad právě tady bychom uslyšeli odpověď na otázku jen napolo vyčtenou, čím byla vyplněna dlouhá léta jeho mlčení, proč je jeho rozsáhlá skladba vržena jako jedním dechem pod velikým přetlakem nitra.

*

Epická složka velkého Schulzova románu není o nic menší této jeho mohutnosti básnivé. Své příběhy o titánském sochaři renesančním otvírá vzpourou Pazziů proti Medicejským. Již v ní zazní celá tato mohutná i zvrácená doba ve všech svých protikladech, a to ne úvahami nebo líčením, ale přímo dějem a figurami. V tom je Schulzova síla, jako by oživo-
vaná z podstaty díla Michelangelova, jak dovede vytvořit své postavy, kolik života jim vdechne, jak rozezná jejich nitra i podobu jejich tváří. Má tu celé galerie postav - a ne pouhých lidiček, ale skutečných osobností. Tak staví již v těchto úvodních scénách proti sobě rodiny Pazziů a Medicejských. Ale vedle toho celou složitost vztahů tehdejší politiky, úlisnost Nejjasnější republiky benátské, Milán, Papežský stát, Florencii, Neapol; všechno tu žije, všechno tu zasahuje svými odlesky do srážky obou rodin florentských, papež Sixtus, který sní o jediném státě a o jediné moci, římské rodiny Colonnů, Orsiniů, della Vallů, také však politika francouzská, španělská i Turci. Ale vedle toho i celá myšlenková atmosféra doby, platonská Florencie Medicejských, Aristoteles, kterého Církev takřka pokládala za svého doktora, zášlehy reformace, vladaři, politikové, básníci, učenci, ohlas zámořských objevů Kolumbových. Takové to jsou scény. A když kanovník Maffei dá při slavné kardinálské mši znamení, vrahové se ujmají díla, chtějí uskutečnit zkázu medicejského ghibelinství. Padne však jen mladší Medicejský, Giuliano - vzpoura Pazziů je udušena v krvi, Lorenzo Magnifico vychází z jejich nástrah vítězně. Karel Schulz na to spotřeboval sedmdesát úvodních stránek: a je to bohatá, živá, vzrušená freska »podivné, vražednické doby«. A teprv potom přichází na scénu chlapec Michelagniole, jeho rodina, otec, bratři, strýc Francesco, nevlastní matka Mona Lucrezia - a zas, ne popisem, líčením, přímo rozhovorem chlapce s fra Timoteem, rodinnou hádkou, chlapec-
kými strastmi, že nechce být směnárníkem. A již přicházejí přátelé, léta učení - a jeho školou byla celá Florencie - takové svědectví o sobě vydal Michelangelo, když zestárl, ta Florencie, v níž hoch poznal kovová vrata Lorenza Ghiberta, jejichž krása mu vynutila na rty zvolání, že by mohla zdobit vrata ráje... »Vidět! Tvary! Tvary! Chrám S. Maria del Fiore, Santa Crose, San Marco... Hoch se tam vrací neustále.« (Str. 91.) Uvádím tu úmyslně svědectví Michelangelovo i úryvky líčení Schulzova: tato

jeho šíře a bohatost není nijak samoúčelná; tím vším chlapec žil a rostl. A jeho cesta od Ghirlandaia vede do *zahrad medicejských*, jimž vládne Lorenzo, ten, který sám pozve do Florencie fra Savonarolu. Tento obraz Florencie nemá tedy jen funkci pozadí, na něž by promítal své děje. A Karel Schulz inscenuje potom setkání mladičského žáka druha božského Donatella, Bartolda, s vášnivým dominikánským mnichem hned při jeho vstupu do města, dramatisuje takto celou dobu v jejích vášnivých protikladech, svatost i zřůdnost, ušlechtilost platoniků i krvežíznivost přímo satansky řemeslnou. Jako Savonarola, také Michelangelo půjde proti své době, bude ji přemáhat v sobě a svým dílem popírat - i představovat.

Karel Schulz jim dává setkati se znovu: Tu kapitolu nadepisuje *Madona na schodech*. Je to ve chvíli Michelangelova hledání a nalézání, v hodinách jeho vnitřních pochyb, skrze ně nejčastěji roste umělec. Všechno zazní v tomto dialogu obou vášnivců, i ono mnichovo kazatelské vidění Nepřítele - ona stálá hrůza z temnot a zavržení, a na druhé straně nevyřčená touha Michelangelova po tvarech, nejvášnivější oslava jak ducha, tak všech věcí stvořených - ale tento dialog je širší než jedna rozmluva, je to stále napětí mezi antikou a reformací, které dovedl ztvárnit Karel Schulz. A ještě suverénněji vládne uměním *monologu*. Jako by tu u něho ožívalo něco ze základních forem tragedie, chór i monolog zároveň. A tak po rozhovoru s fra Savonarolou následuje (na str. 196) úžasný monolog umělcův, dík za dokončení Madony na schodech, v němž mezi slova modlitby mísí své vyznání, svou radost, svou pokoru. Přemohl Medicejské v sobě; našel sebe - jak proti Lorenzovi, tak proti Savonarolovi. Svět Lorenzův musí v jeho nitru zemřít, aby se umělec osvobodil. Již v té chvíli je Lorenzo Magnifico pro Michelangela mrtev. Schulz líčí jeho smrt v následující kapitole - ani si snad neuvědomuje tuto vnitřní souvislost, tuto zákonitost své skladby. Jak ji může nalézt? Protože se hrouzí k podstatě, protože o tom nereferuje, ale prožívá své děje, protože se sám přiblížil k těmto temnotám, které ozařuje blesk tvůrčího ducha. A v hodině Lorenzovy smrti dává mnichu vítězit nad Medicejským, tomu mnichu, jenž se sám ve své nesmiřitelnosti přibližuje ohni.

To jsou dvě polohy, v nichž se zvláště ustaluje slovesné umění Karla Schulze, monolog a dialog. Monologickou povahu mají kázání fra Savonaroly; monologickou podobu má tolik visí Michelangelových; v monologu přechází i klidná a vzpomínková úvaha učeného P. Epipoda Epimacha, který vyléčí Michelangela v nemoci; monolog papeže Sixta čteme již v samém úvodu. Karel Schulz nepřijímá nic z učení o epickém klidu; nic z realistického způsobu řadení obrazů a scén. Je to vrháno všechno jako

jedním dechem, a to i tenkrát, když vypravuje. Všechno a všichni. Vládci, kardinálové, umělci, rouhači, světci. Souvisejí spolu ne jednotou časovou nebo místní, ale souvislostí vnitřní, vzájemnou protipólností, vzájemným napětím, šílenstvím, prokletím, milostí, žádná z těchto poloh není nedostupná Karlu Schulzovi. Dává nám potom přímo prožívat velkou rozlohu svých historických dějů - a střídá monology vášnivé, pokorné, úvahové, zbožné, rouhačské, nic mu není odepřeno v této poloze. Ale cítí také nebezpečí každé nadužívané techniky výrazové, uchyluje se tedy zas k vyprávění číže epickému. Ovládá svůj nástroj s naprostou suverénností. Neexperimentuje, forma mu slouží. V kapitole *Agostino, šílený sochař sienský* vypravuje ústy fra Timotea, který učil umělce pokoře, uzavřenou a vykrouženou povídku, jejíž motiv se pak ještě tolikrát vrací v textu. A když (str. 310-312) vypravuje o jeho smrti, zní to jako pohádka. V takových epických intermezzech jako by přímo ožívalo umění starých vypravěčů a původních vypravěčských forem, pohádka, báje, novely.

Takový novelový kruh v románě čteme, když Schulz provází svého hrdinu do města Bologne (od str. 316 do str. 400). Právě v ní se jeví skutečná vypravěčská mohutnost Karla Schulze. Při románě v základě životopisném ani nemůže rozvíjet žádnou dějovou zápletku - moderní romanopisci si už sotva uvědomují, že zápleтка náleží k podstatě dramatu - i vrací román k jeho původní podobě, což byl cyklus novel. Boloňská roční epizoda Michelangelova má potom samostatný život, nové postavy, novou atmosféru. Životopisci titánského sochaře florentského se domýšlejí, že tu na něj působilo především setkání s dílem sochaře Jacopa della Quercia, o působení díla Nicolý de Arca se mínění rozcházejí. I to tu všechno je; ale romanopisec Karel Schulz sem vložil vedle toho jeho milostnou zkušenost, jeho nevyřčenou a nevyžitou lásku k Moně Chiaře, ženě hejtmana Asdrubala Tozzi, k ženě krásné, temné, vášnivé i takřka vzdušné - a nebyl by to ani Karel Schulz, kdyby tu nerozvinul celé dusné i krvavé drama. A sotva se skončí tento jeden novelový okruh, začíná druhý. Vyhnanec Michelangelo odjíždí z tohoto asyly (»Je stále něco nedokončeného v Bologni«) - do tmy, války, ohňů. *Tak jako tančil David král* se jmenuje tato Schulzova kapitola. Vystupuje v ní na scénu architekt Giuliano da San Gallo. Jak toho představí autor? Kde uchopí tuto svou novou figuru, aby žila? Popisem? Biografií? Charakteristikou? Ničím takovým, čím by se spokojil *spisovatel*. Schulz je básník. Jak to tedy učiní on? Jeho dvěma blbými sluhy. Jednomu z nich dal jméno Numa Pompilius; tomu kdysi ve rvačce roztrhli hubu, ranhojič mu ji zašil tak, že mu zbyla jen malá díra, proto v ní dloubává lžící, aby mu nezarostla ještě

víc. Druhého jmenoval Tiberiem. »San Gallo ho mlátil nepřetržitě, to ne pro jeho blbost, ale protože chlap strašně žvanil...« Je to něco jako úplné epické obžerství.. Jen tak docela mimochodem, několikerým hmátnutím do modelovací hlíny vytvoří takové dvě figury - jaký to má však smysl, chcete se ptát, proč dává svému hrdinovi zanikat v takovém lese postav? Ach, má to smysl. Aby vynikla velikost Michelangelova. Pro rovnováhu díla, pro jeho vyváženost. Karel Schulz je tam ovšem nestaví z takové spekulace. On to ví, on to tak cítí. Tenhleten hřmotný a hmotnatý Gallo je jedna z takových postav, vedle níž vynikne duchovní velikost Michelangelova, který hmotu miloval i povyšoval - a jako z přebytku k němu připojí ony dva sluhy, dvě lidské zpotvořeniny. Odkud je vylovil? Z jakých zkušeností, z jaké hlíny, z jakých zážitků? Či dělal jako ten jeho boloňský umělec, který hledal model, procházel také žaláři, nemocnicemi, vězeními, jarmarky, brlohy? Nic mu není tajné, všechno obsáhl, celé člověčenství v jeho bídě, neřestech, ubohosti, také v jeho slávě a nadějích. To není jen zkušenost smyslová nebo rozumová. Jako by sestoupil k branám očištnice, k branám předpeklí.

Není to žádné figurkářství, žádná žánrovitost. Spotřebuje na ty dva San Gallovy sluhy pouhých pět stránek. A už přijíždí ze tmy vyhnanec Michelangelo a rázem jsme ve vlastní problematice díla, máme-li mluvit současným stylem, již tu zas žijí della Roverové, papež Savonarola, politika městských obcí. Marně jsme hádali, že Schulz bude rozvíjet druhý novelový kruh, Schulz zná jako nikdo z jeho současníků únosnost technik - a žádná mu nebyla odepřena. Galerie jeho postav je nevyčerpatelná. Z těch vedlejších, které vybásnil bez dějinné předlohy, jsem se už zmínil o nezapomenutelném fra Timoteovi, který by duchu menšímu sám stačil k proslulosti, a to nejen pro epickou předmětnost, s jakou ho autor postavil na scénu, ale hlavně proto, jak jeho slovům dává i po jeho smrti zaznívat znovu a znovu, tak se v hudební skladbě vracívá základní motiv. To jsou postavy jednoznačné, ale právě tak žijí u Schulze lidé nalomení, nejsložitější. Tak Giacomo Pazzi, »srdce rozervané a ohryzávané hadími zuby bludu«, tak Michelangelův přítel z mládí Granacci, tak třeba lysý holič z paláce Raffaella Riaria, nebo konečně ten Lorenzo Medicejský, který odmítá pohanskou antiku pod vlivem Savonarolovým a jehož kupecká dušička nedovede stejně po jiném toužit než po antice; toho představuje Karel Schulz takovým jedním ze svých proslulých monologů (str. 429 až 431). Je to v české próze bohatost neslýchaná, ba přímo neuvěřitelná. A při tom všem činí Karel Schulz vlastními nositeli svých dějů osobnosti, které představují dobu, z nich Michelangela především, jak bylo pověděno

na počátku. Také však Machiavelliho, jiného velkého Florentána své doby (»Ach, Michelagnio! Jak se bavím! Stojím stranou a pozoruji« - str. 422), ten mezi těmito vášnivci představuje živel rozumový, typ analytický. A do samého závěru své skladby vkládá utkání Michelangela s Leonardem da Vinci, z nich je Schulzovi Michelangelo vášnivec tvarů, který v sobě chce popřít dobu, jež na něho doléhá, kdežto Leonardo rozkošník, který touží poznat, vědět, jemuž vše splývá, rozkoš i bolest, dobro i zlo... Tento noční rozhovor dvou duchů tak protichůdných je potom u Karla Schulze jako scéna velkého dramatu, tu se přímo monumentalizuje jeho umění dialogu, pod nímž si současná dramatika často představuje jen šermířství slov. Schulzovi je to srážka dvou bytostí, které se musí nenávidět jak pro svou odlišnost, tak pro tolik příbuzností svých osudů, svár dvou světů, které k sobě jsou připoutány chtěj nebo nechtěj, odtud velká naléhavost a přímo otřesná osudovost. Rozejdou se v nepřátelství, pro ty dva je malá nejen celá Florencie, ale celý svět. Rozejdou se - a v Římě se již před Michelangelem objevuje postava papeže Juliána a stěny Sixtinské kaple.

- Všechno ještě zazní v tomto závěru, tolik motivů, které se už ozvaly dříve, v celém velkém Schulzově plátně není míst hluhých, nikde pouhá výplň, pouhá dekorace. Jako nikdo druhý v české románové próze zná tajemství vracejících se motivů, a to nejen v oblasti thematické, ale také slovesné. Mám na mysli jeho mistrovské opakování slov, vět, charakteristik, náznaků, jednou v tónině ironisující, jinde jako prostředek stupňovací. Bez jakékoli spekulace se tu přibližuje k podstatě epičnosti. Tohleto v Čechách znal Karel Jar. Erben, ten to uslyšel v kráse lidového básnictví. Vyjádřit věc tak, aby před posluchačem nebo čtenářem stanula nezapomenutelná, neměnná - a na pravém místě jí dát zaznít znovu. Jako rým v básni vrací a váže, tak činí v próze toto opakování. Kolik bych tu mohl uvést příkladů! A kolik příkladů bych musel uvést, abych vystihl bohatost jeho věty, tohoto vlastního nástroje prózy. Jednou to jsou věty hlavní, kladené vedle sebe, to je nejčastější forma řeči živé, hlavně u lidových vypravěčů, jenže u Schulze má velké napětí, jako by tryskala. Po druhé složitá souvětí bez těžkopádnosti, tvárná, tu jako v rytmu, onde s řečnickou útočností. Jindy jen několik slov jako úder dláta. Schulzovou zvláštností je míšení latinských textů s textem českým, toto skutečné kouzelnictví mohl nalézt jen ten, koho se dotýkala nadčasovost bohoslužebné latiny... to všechno by zasluhovalo studie zvláštní. Nepochybuji o tom, že k ní dojde. Mluvil-li jsem v úvodě o dosavadní převaze verše nad prózou, po Schulzově díle *Kámen a bolest* se změní toto hodnocení. Karel Schulz není osamocený, není bez předchůdců. Znovu tu nutno jmenovat *Jar. Du-*

rycha. Nelze ovšem mluvit o epigonství, ale ani o přímém žakovství, ani o následovnictví. Jak to tedy říci? Snad nejspíš takto: uskutečnilo se to pod oblohou Jaroslava Durycha. Po prvé v té síle. Teprv tady si uvědomujeme, jak podnětný, vzácný, velký je zjev Durychův; jak pozvedl českou prózu, do jakých výhní ji dovedl ponořit, jakým planutím ducha ji prolнул. Byl příliš svůj, příliš fascinující, příliš provokativní, příliš *durychovský*, aby utvořil něco jako básnickou školu. Ale tolik věcí se bude uskutečňovat *pod jeho oblohou* - a to i tenkrát, když nebude ani vysloveno jeho jméno. Jeho protinožci mívali potlesk davů, oficiální uznání i proslulost, on osamocení, nenávist, kterou roztínal bleskem ducha vítězného. I to by chtělo zvláštní studii: tento vpád latinity do české realistické přízemnosti. Nepochybují o tom, že bude brzy napsána.

Všechno ještě zaznělo v závěru velkého Schulzova románu *Kámen a bolest*, jímž se končí první část románového cyklu o Michelangelovi. Karel Schulz stojí před novými úkoly, opustil velkého Florentána na samém prahu mužnosti. Ale bylo by zvrácené, kdybychom *Kámen a bolest* podle zatím uskutečněné první části *V zabradách medicejských* posuzovali jen jako pouhý slib, jako velký závazek a záměr. Karel Schulz v něm obsáhl celá léta Michelangelovy mladosti i léta jeho růstu lidského i uměleckého - celý Michelangelo je v tom již obsažen. Karel Schulz nevytvořil jen část díla, ale dílo celé. Tím víc při něm budeme v duchu stát. Znávali jsme sotva jeho jméno, nyní je drahý našemu srdci, vždyť známe velikost jeho předsevzetí. Jen z nepřímých dohadů se domýšlíme, jaký zápas sváděl s látkou: kolik studia, úsilí, bolesti, života ho stály tyto stránky. Nezápasil sám. I za nás uskutečnil svým michelangelovským románem vítězství české současné tvorby.

Prosinec I. P. 1942.

Antonio Machado

CANTE HONDO

Tkáň smutku a sny své rozvíjeje
jsem dumal v sebe ponořen,
když domovním oknem, vedoucím
v noc teplou, vprostřed léta

v sluch dolehl zcela nečekaně
stesek chvějivý těžké balady,
jejž magická hudba otčiny mé
svým tremolem chmurným provázela.

A byla tu Láska, rudý plamen...
Hmat chvěl se, když ze strun vibrujících
vzdech hluboký, zlatý vyvolával,
v roj hvězd se v tichu měnící.

A byla Smrt, s kosou přes rameno,
krok dlouhý, klouby harašící,
tak jsem ji vídal za dětských snů.
Jak ve struny hlasně rozechvělé
hráč uhodil prsty, zpodobil
zvuk rakve, jež padá do hrobu.

Prach vítr svál, jak vzdech osamělý,
a popel s ním smísiv, vpřed jej hnál.

Přeložil Bohdan Chudoba

Jiří Šotola

AKCE A NAPĚTÍ JAKO PODSTATA DIVADELNOSTI

Nemálo práce se soustředilo a nemálo času se i vyplývalo v našem století okolo jednoho problému současného divadla, problému, na jehož obou názorových pólech se rodily i zanikaly herecké i režisérské individuality i celé skupiny a generace, na němž se stavěly a bouraly názory a směry takřka ve všech zemích a obdobích. Kdo jest prvním a hlavním činitelem na divadle? Herec či režisér, autor, výtvarník? Práce koho z nich je primární a nepostradatelnou složkou pro vytvoření onoho uměleckého

výsledku, jímž je divadelní představení? Po naturalismu, jemuž dominuje autor svou textovou a myšlenkovou předlohou, přicházejí období hegemonie výtvarné se svou esteticky a ideově působící komposicí jeviště a období, kdy na scéně stojí za všemi jevy a osobami jen režisér, ať už ve jménu myšlenky, výtvarných snah či čehokoliv jiného. Každý z uvedených směrů přiveden do důsledků dostává se však do slepé uličky a všechny nakonec končí v bezmoci a nejednou docela i v popření divadla samého. Bylo jim vytčeno, že jsou založeny z valné části na omylu, že sledují jiné cíle než účely ryze divadelní, že odstraňují z divadla divadlo. Tím byla otevřena cesta protichůdné názorové linii, jejíž platnost se vlastně ještě dnes neskončila (a jejíž stopy můžeme nalézt na př. v nejnovějších snahách našeho českého divadla). Hledal se herec - mistr, který by ovládl scénu, z něhož samého by vycházel jevištní účín, herec tak dokonalý, že by sám o sobě stačil k vyplnění úkolů divadla. U nás vede tato cesta k ozvu-ku *commedie dell'arte* a ke kolektivnímu divadlu ryze hereckému.

Dnes, kdy máme k zmíněným otázkám přece jen částečný odstup, i když jsme stále ještě svědky jejich stálého uplatňování a obnovování, musíme přiznat oběma hlavním protipólným směrům, jež si můžeme stručně nazvat hereckým a režisérským, že měly beze sporu oba kus pravdy. Avšak víme též, že se oba v nejširší podstatě problému, prosazující neústupně své stanovisko a rozhodně negující protivné, mylily. Rozpor vznikl z příčin celkem jednoduchých. Existují totiž *dva* jevištní činitelé, dvě rovnocenné a paralelní příčiny divadelnosti, dva původci divadelní sugesce a působnosti. První z nich si nazveme *akcí*, druhý *napětím*. Akce je činitelem jevištně hybným, napětí činitelem statickým. Divák naopak je při pouhé akci osobou pasivní a pozorující, při tvoření napětí počítá se s ním však jako se součinitelem a rovnoprávným nositelem tohoto divadelního tvaru, jenž se přelévá s jeviště do hlediště a zapaluje všechny zúčastněné jedním plamenem. Primérním stavem akce jest na př. nejprostší střetnutí dvou hercových gest, prvotním elementem napětí je třebaš zatemnělé jeviště.

Oba tyto nositele podstaty divadla můžeme sledovati ve veškerém průběhu jeho dějin; není jediné scénické formy, jež by se nevyznačovala více či méně jedním z nich a nestavěla na něm. Při tom stále ustupuje jeden druhému, je jím zatlačován a popírán a po jeho vyžití nastupuje opět svou vítěznou cestu k slávě a pádu; toto střídání je podmiňováno jednak charakterem jevištní práce a jejích snah samých, hlavně však charakterem doby a prostředí, jež své divadlo utváří. Tak jako vyžaduje v baroku společnost při dvorech své divadlo okázalých forem, nádhery a pompéznosti, krojí a parfumovaného ovzduší, hrají se naopak po vsích a po

náměstích frašky a výstupy prajednoduchého děje a stručné akce; doby vládnoucího náboženského kultu mají své vzorné divadlo v počátcích řecké tragédie, zatím co snižená myšlenková úroveň společnosti měla později svou atellanu; dnešní konvenční literátské divadlo pěstuje svou skleníkovou jevištní symboliku a publikum se baví na prostinkých veselohrách, a tak dále; na divadle každé doby, každé lidské společnosti můžeme najít jako základ a příčinu jeho působivosti akci nebo napětí nebo spojení obou.

Jaké jsou pak ryzí a extrémní formy těchto dvou činitelů, přivedené ke konečným tvarům a ve všech důsledcích uskutečněné? Můžeme v historii najít éry divadla, v nichž by byly tyto konečné a klasické formy v naprostém vyhranění a dokonalosti ztělesněny?

Divadlo akce má svůj ryzí tvar v přímém a ode všech sekundárních znaků oproštěném jednání. Tedy dokonce ani děj sám sem nenáleží, natož pak všechny znaky ostatní, jako na př. kresba charakteru jednajícího atd. A kdo jiný může být bezprostředním vykonavatelem tohoto jednání než osamostatněný, dominující, vševládný herec? Herec tvoří sám, bez autora, režiséra, výtvarníka a pod., veškeré divadlo. Je sám sobě autorem, neboť tvoří samostatně akci (v méně dokonalé formě tohoto ideálního stavu, který neexistoval a neexistuje, i sled děje a jeho ideu), ať už při tom slova používá či nepoužívá. Je si výtvarníkem, neboť všechnu optickou stránku jeho divadla a její funkci obstarává jeho vlastní pohyb. Nepotřebuje režiséra, neboť on a jeho partner jsou jediným a svébytným scénickým obrazem, který sami o sobě vytvářejí.

Poměrně nejčistší konkretisací divadla akce, kterou známe (mimo římské divadlo postklasické a mimo všechna divadla lidová), je zajisté italská *commedia dell'arte*. Je to jedno z vrcholných údobí světového divadelnictví právě proto, že dokázalo dovésti jevištní akci takřka do důsledků, nekompromisně, a tím i, pokud je to vůbec možno, dokonale.

Divadlo napětí je hromadná sugesce, způsobená jakýmsi nedefinovatelným nadšením či vzrušením či napolo šílenstvím, jehož ohnisko se zdá tkvít kdesi mezi přítomnými, zatím co vlastně tkví ve skutečnosti v jejich duších. Pozornost divákova cítění a vnímání je pak vnějším impulsem s jeviště soustředěna do tohoto ohniska. Tíha a síla této sugesce zachvacuje pak nejen diváka, nýbrž zčásti i herce, který je tu však více méně pasivním účastníkem. Aktivitu totiž přejímá právě ona stísněná, bojovná, extatická či jakákoliv nálada, která je z vnějšku navozována s jeviště nebo z jiného východiska ať už tancem, zpěvem sborů či jejich mlčením, vřavou nebo tichem, výtvarnou komposicí, jež má svou sugestivnost velmi často

v čistě estetickém způsobení, nebo společnou ideou shromážděných, která je jakýmkoliv způsobem ve všech náhle roznicena, rozumem a úsudkem nepostihnutelnou krásou jediného verše atd. Ideálním stavem je zde napětí, jež by způsobilo davovou extasi, jakési náboženské šílenství davu před oltářem umění, jehož by nebyli uchráněni vedle přihlížejících ani sami herci.

Jako pravzor takového divadla máme na mysli právě počáteční stadium řecké tragédie, divadlo kolektivního náboženského zanícení, divadlo tančícího a zpívajícího chóru v dobách, dokud nebyl ještě degradován na ilustrující, trpnou a nadbytečnou složku představení, dokud byl ještě chápán jako činitel dominující a samostatný a sám o sobě schopný konstruovat divadelní práci.

A jak jsou konečně vyváženy, do jaké míry jsou uplatněny obě uvedené složky na dnešním divadle? Jaké důsledky nám z toho všeho plynou pro další vývoj? Je třeba rozhodnouti se napříště pro akci či pro napětí, přijmout definitivně jedno a zavrhnout druhé?

»Divadlo napětí« prodělalo před nemnoha lety několik dalších svých vývojových fází, myslíme-li na symbolismus, »stylisované jeviště«, expressionismus atd. Tyto směry byly sice prohlášeny při svém zanikání svými odpůrci za neschopny samostatné další existence a byl jim vyhlášen boj ve jménu nového herce, avšak nezůstaly bez podstatného vlivu na všechny další práci. Velmi mnoho užitečného bylo z nich naráz či postupně, vědomě i nevědomě přejato, neboť se oprávněně cítilo, že jsou to kladné hodnoty, bez nichž se další snahy alespoň pro začátek neobejdou. A tak jsme se posléze dočkali výslednice společné: Je uznána práce a nutná existence hercova, je stanovena nezbytnost existence akce. Avšak ani ostatní prvky, sledující napětí, nevzaly tím za své, naopak, jsou přiváděny k širší platnosti a zdokonalovány krok za krokem (vizme na př. stále mohutnější nástup technických vymožeností, osvětlovacích parků, zvukových aparatur, staveb, konstrukcí na jeviště), podporují herce a jsou opět zdůrazňovány a dokreslovány jím, akce a napětí se prolínají a doplňují, i když zdánlivě a na papíře bojují jejich přední nositelé stále proti sobě.

A divadlo, na němž se bude pracovat zítra, těžko bude moci popřít kterýkoliv z dobytých výbojů. Nejen že příliš srostly s dobou, jež má na jedné straně svou širokou kulturou své *davové* sociální, ideové i náboženské problémy a svou stále vzrůstající kolektivnost, na druhé straně však i své problémy individuální, svou skepsi jedinců i jejich otevřenost zábavě; bylo by i dosti nedůsledné a neodpovědné vůči tradici chtít bořiti v základech to, na čem bylo teprve *započato*. Ono spojení a prolnutí jevištní akce s napětím je totiž prozatím ve stavu značně nedokonalém, je

stále ještě ve zrodu a hledání, neboť bylo založeno na základně velmi široké, z níž se postupuje jen velice svízelně, jen poctivou a všechny své četné úseky do důsledků a rovnoměrně zdokonalující práci. Není tedy divu, že všechno úsilí je ještě nezřídka pouze na nízké a diletantské úrovni. Je třeba zdokonalit obě výše definované funkce samy o sobě, lhotejnou, zda dokonce i nadále ještě práci oddělenou. Nebudou tedy nikdy zbytečny další protichůdné a zdánlivě se potírající snahy, v nichž se bude na jedné straně zdokonalovat akce a na druhé napětí divadla. Avšak bude nutno stále míti na vědomí, že se tak neděje v nějakém názorovém rozporu, jak se dělo ještě donedávna, nýbrž ve snaze o konečnou syntesu, ne však o syntesu jako kompromis, z nedostatku sil a odvahy a za cenu snížení úrovně obou složek, nýbrž o syntesu jako dokonalý jevištní útvar.

Stanislav Talaváňa

O UMĚNÍ KARLA ČERNÉHO

Je nesnadné uzavřít široký proud soudobého výtvarného umění úzkou definicí, byť chtěla být sebeobsažnější. Vždy něco zůstane vně slov, vždy bude třeba uvést k pravidlu výjimku. Přece však můžeme již znamenati vlnu, která blíže určuje umění mladých. Mluví-li se dnes o potřebě přímo architektonické stavby obrazu a je-li zároveň zdůrazňováno, na jaké cestě vede přebujelá estetika, je to přímým odkazem k pramenům evropského malování moderního, do Francie. Provždy bude mít pro nás daleko největší význam zprostředkující činnost Osmy. Slyšíme-li vyslovovati jména jejích členů ve spojitosti s mladými malíři, budiž to jejím stále živým odkazem i uznáním. Tak v souvislosti s Karlem Černým, malířem asi třicetiletým, slyšíme často jmenovati Bohumila Kubištu.

Poslední obrazy Černého patří do těsné blízkosti Kubištových obrazů nejen pro asketismus a vzácnou dnes vůli po definitivní podobě obrazu, nýbrž také a především pro formální jejich povahu. Černý nalézal pro své komposiční problémy podobná řešení, se stejnou odvahou volí prostředky, neváhá přemalovat třebas i pastosní vrstvu, cítí-li, že jest jí celek rozrušován, a přestřelí-li někde, i ten omyl je závažnou zkušeností. (Je mnoho nebezpečí na této cestě a jen důsledností lze se uvarovati dočasných laciných zisků. Odtud ona omylná přetáhnutí.) A ještě jedno jest jím oběma společné: Eduard Munch a expresionismus. Nezůstalo z něho u Černého jen barevné ladění, ale veškeren citový obsah. Typy lidí, jejich osudy, jejich

myšlenky, pokřivené a vždy výjimečné, povahy téměř vyšinuté, ignorované normálním během života, až brutálně odkrývané v prostředích umělých - estetik výtvarného umění nazval by to literaturou, ilustrací, jako vše, co má sdělitelný obsah. Nutno však rozlišovat na obraze zájem mimoestetický od mimovýtvarného, to, co je konvenčním doprovodem slovního významu (nebo jeho výkladem), opakováním naučené symbolistiky podle akademických šablon, od výtvarného přepisu jakékoliv skutečnosti, ať již jest jeho účelem zvolený stav vyvolávat či pozorovat. Černý úporně dobývá na předmětech - i lidech - jejich objektivní podobu, nespokojuje se jí však, chce v ní nalézt zároveň to ozvlášťující a jiné, co odlišuje jednotliviny od všeho druhové příbuzného..., takže na konec, po mnoha formálních proměnách, zůstává z ní jen charakteristická zkratka objektu, gesta, nálady, pečlivě propočtená, ne snad dle formule (třebas poslední doba přinesla již jisté znaky touhy po osobitém stylu na úkor přesvědčivosti), ale zjišťovaná případ od případu. A jen proto, že je účastna vůle tohoto odkrývání, vůle dáti společného jmenovatele, jednu jedinou podstatu a jeden jediný smysl rozrůzněnému světu, jen proto nalézáme v obrazech Karla Černého jednotu a formu tíhnoucí k monumentalitě.

Neomezuje se příliš ve výběru temat: zátiší, krajina, figura i velká komposice (ta zajímá, zdá se, Černého nejvíce). Ne vždycky však vyhmátne to nejtypičtější, to zdůvodňující malbu. Někdy je to jen komposiční záminka, která mu sestavuje láhve a šály, jen konstrukce vylehčených a nejnutnějších čar, vyplňovaná namáhavě barvou, neprostorová, bez té atmosféry, jíž jsou jinak jeho obrazy plny. Bylo již kdesi poznamenáno, že kresba (t. j. čára obepínající objemy předmětů a vyznačující jejich prostorové umístění) je spíše poplatná rozumu a dramatickým záměrům než citu a lyrické něžnosti (se všemi výhradami ovšem). V případě Černého ověřujeme si tento výrok do posledního písmene. Jeho linie je zbavena všech náhodností a okrasných přívěsků, zařezává se do hmoty věcí, nedbá na vyklé perspektivy, je stejně intensivní na rovině obzoru jako popředí, přechází z předmětu na předmět, je logickým pokračováním směru předem již určeného - jen málo změnila se její úloha průběhem let: černé linie manetovského charakteru, druhdy jen vysvětlující a zdůrazňující ten který detail, staly se pevným pojátkem ploch, komposičním prvkem. Lehce byste určili síť, na níž jsou navléknuta těla lidí či součásti krajiny, geometrická pole a chuchvalce oblaků přibitých k nebi jistou rukou, temné koruny stromů se skvrnami lampionů matně osvětlujících postavy milenců v objetích smyslnosti až dekadentní - hle: tematika, která ti přivolá Toulouse-Lautreca, toho glosátora pařížského nočního života, ostřeji ovšem repro-



KAREL ČERNÝ: KRESBA

dukujícího vidění. Neboť přes všechno zůstává Černý živým účastníkem, který uhaduje i ve spodních tónech melodii čisté lidskosti, zavalenou jen na čas komplexy, z nichž i vědomí méněcennosti je nutné přehlušovati rozrámusenou sebejistotou, kůrkou, která popraská v okamžicích osamění. Tato psychologická nadsázka je v moci nejen čárové konstrukce a gesta, nýbrž i v barevném vyladění.

Tak jako literát užívá slova co dorozumívacího prostředku, je malíř k dispozici barva, a tak jako slovo samo o sobě - nepřihlížíme-li k jeho obsahu - chová již estetické kvality (zvukové a pod.), jsou i barevné tóny stejného druhu. Leč tyto jednotky - slovo, barva - čím by byly, nezmnoženy do harmonií, nezapojeny do celků, jsouce beze smyslu, který, nechť je nakonec vědomím či pouze pocitem, vždy pořádá chaotické stavy do závislosti podle method odpovídajících v souhrnu umělcově osobnosti a společenskému řádu jeho doby. Proto můžeme říci, že Černý vykročuje teprve k dlouhé cestě za výrazem. Neoprostil se ještě úplně od vlivů, které jej poutají s minulostí, třebaš zápolí o skutečnost aktuální.

Zásadně lze říci, že nevíme nic jistého o objektivné skutečnosti, neodhodláme-li se spolehnouti na smysly a zkušenosti, které nám poskytují. Neodbude se totiž nic bez jejich kontroly, dokonce ani vědecká spekulování ne - víme však také, jakou cenu má dohled intelektu nad nimi a jak veliké jsou zisky, je-li dosti odvahy k experimentu - ne ovšem k onomu

spolehnutí na náhodu, nýbrž k experimentu věcí (jako takových), které jsme poznali, které jsou námi obsaženy a mají, vydány zpět, i náš charakter i svou skutečnost. Ale nezáleží již tolik na přesném vymezení vzájemných vztahů objektu a subjektu, poznáme-li, že jejich cena je v čase proměnlivá, že z tvrzení dnes pokládaných za definitivní zbude po čase jen pár útržků. Daleko spíše je třeba zrevidovati sám v sobě jednotlivé položky tvoření, určití, zda a do jaké míry mne podmiňují, abych, shledám-li to nutným, část jich zavrhl a část zmnožil. Abych nalézal pravdu v sobě a v světě a byl jí účasten. A to je úsilí, jež dává umění Karla Černého rys nejpevnější.

ROZUMOVÁNÍ O SPISOVATELI

Lidé na světě jsou rozpolceni. Vetchá babička se nemůže dočkat jara, zatím co její posmutnělý vnuk vzdychá s houslovými vzlyky pozdního podzimu; člověk ruměného obličej se sužuje malichernými starostmi a stírá slzy pod obhvězděnou klenbou nebes. A podívejme se, občanek, vyzábělý nemoci, jenž téměř musí závidět křepkou chůzi kolemjdoucím, se baví v jednotvárné opuštěnosti. Zabouchá u nás prosebník otrhanec, který skubrá zádumčivým hlasem, ačkoliv má svěží vzhled; ale na nároží staroušek doprovází pousmáním písničky, které rozjařeně sípe jeho sešlý kolovrátek. Dítě trne obdivem nad luzností tvarů v malbách dospělých, kdežto oni jsou pohnuti prostoduchostí jeho vykreslených nápadů.

I v sobě samém je pravý člověk rozdělen. Ulpívají-li jeho oči na lepení výstřížků z novin, duše bloudí kdesi v pozadí, zmítaná nepokojem, zmocňovaná podivínstvím, až mu povelí vzít pero a zapisovat své výlety. Tehdy svým počínáním se podvědomě vyznává a zpovídá jakési bytosti nadpozemské, po níž už dříve pátral skrývanými samomluvy na čtverečkovém papíře, bez ohledu na veřejnost. V tom spočívá jeho ustavičná, nejbolestivější trýzeň, jeho, stvořeného jako květ pivoňky, poskytující vůni kdekomu. Úděl srnky, pohlcené oběti dravcovy, je pro něho vlastně kýženy, neboť jí bylo dopřáno nasytit.

Mýlí se ti, kdož dělí spisovatele na osobní a neosobní. Každý tvůrce vychází ze sebe, i ten licoměrný hanobitel krás, který za chválu podniká výpravu do svého nitra, pustoty suchopárné. A nevyneseli odtamtud (vždyť jak by mohl?) hojnou kořist, vypůjčí si všeobecný, zastaralý a zhusta používaný způsob, opíjí se nedůstojně, ale přesto bere podle svého vkusu. Nelze jej ovšem vitati, ba ani toho, jenž se snížil k bedlivému pracování a snáší tříska po třísce jako mravenci při stavbě mraveniště, jako by nebyl z těch, jimž Bůh seslal proroky a obdařil je zjevením.

Onen povoláný zvěstovávati se neopovazuje ve své nepředstírané po-
koře drze napodobit boží přírodu; ani si nedovolí pokusit se, vědom si své
nebohé neschopnosti. Ví naopak, že jediným, jediným našim východiskem
je zbásnění at myšlenkou, větou, zvukem, tvarem, pohybem. Že všechno
naše konání směřuje k básni, která vysvětluje náš vztah k ostatnímu (vždyť
poměr jiných zhodnotit nedovedeme), a ta může být blahodárně užitečná
a poučující, přivedla-li samého tvůrce do vytržení, neboť pak už to není
on, ale sám Duch Svatý, jenž osvětil.

Následujme ještě trochu toho, v němž se stále sváří mládí, dokazo-
vané tolíka výhledy do života, jako by jeho ukončení spočívalo také jen
někde ve snu a důležitosti všech drobností, jimiž se vzruší, se stáří, které
se vždycky jako on se zálibou obliží do minulosti, kochá se jí a pochle-
buje jí.

Tamhle je ten, jemuž zatím poprávají testných míst mezi sebou. Po-
kouší se něco objasnit, bezmála těžkopádně, zdá se, že není zvyklý kázat.
Poslouchejme!

Zvedl jsem se dělivý, dělicí a dělitelný. Jako příbrádky v kanceláři,
všechno na svém místě a vždycky k upotřebení. Nebo jako vodotrysk ná-
hledů, takový, co poslušně ustřikuje v sadech. Tak, aby si děti mohly dělat
spokojeně bábovečky v písku a stařici v klidu krmit sýkorky. Byl jsem pod-
řizen slunci, pánu, který vnáší kázeň a rozmyslnost k nám. Vidíte, pro vás
bylo prabídné, jak jsem si později rozdělil čas. Uhnul jsem ze služby slunci
k měsíci obloudivci, jehož výtržnosti nestačí den urovnávat.

Znovu ukáže člověku jen po obzor. Měsíc jej pouštěl kamkoliv. Měsíc
mu sňal obojek, slunce jej uváže. Slunce, učitel vznešený, jenž dává svato-
zář kdečemu. A měsíc, ten svědce, jenž cokoliv nabízí, protože nic neukáže.
My chitívi podlehneme. Ba, záhy podlehneme. Už tu není svěžest rosné
kapky a křišťálové studánky. Tápatý hmat, slovy neomezený, váží udá-
losti, stavy, děje, upachtěný plížením po jakosti, porobí člověka, křuší ho,
pohazuje jím sem tam odstředivou, odtážitou mocí, žmolí, drtí, tiskne,
přeplňuje, až on je vodou vzpurnou, podemele břehy, rozvodní se bez
hranic. Kdoví, blíží-li se dokonalosti nekonečna, bůhví, je-li to bohatství
ryb od Boha či od ďábla, u všech rohatých, vždyť ke břehu už nechodí shlí-
žet se ve vodě modrooká dívčina. Proč, proč, řekněte mi - co si mě tak
problížíte? - proč teď zmrzne někde u zábradlí nábreží? Teď, když se
vyškrabal k vrcholu, když byl jako hluboký les, co po každé vydá ozvěnu,
jako osikový listek, co i vánkem popolétne? A vy odeženete, jehož jste
jednou nesli na ramenou - (snad za to, že se přizpůsoboval sám) - -

Poslouchající odcházejí po špičkách a hovořivší civí za nimi.

Gertruda Göpfertová

VARIA

Janáčkova „Mša Glagolskaja“

Dirigent České filharmonie Rafael Kubelík vzal na sebe těžký a odpovědný úkol provedení stěžejního Janáčkova kantátového díla, Glagolské mše. Dílo samo není, jako vůbec většina církevních skladeb soudobých, určeno pro provedení při církevních bohoslužbách v kostele. Chce býti náboženskou konfesí skladatelovou a vyjadřuje tedy *jeho poměr* k liturgickému textu a nikoliv jeho *obsah*. Úplnou nezávislost na obřadní církevní mši zdůrazňuje Janáček již volbou glagolského textu na rozdíl od tradičního latinského. Tím označuje již mši za záležitost nikoliv světově katolickou, nýbrž za projev zbožnosti jen jisté jazykové příbuzné skupiny křesťanských národů, křesťanského Slovanstva.

Janáčkova mše, stejně jako všechna jeho ostatní díla v jiných oborech hudební tvorivosti, rázem boří všechny mosty spojující ji s tradičním pojetím mše jakožto rozměrné duchovní kantáty.

Rozdělení na části zůstává až na malé odchylky totožné s latinskou mší: Úvod, Gospodi pomiluj (Kyrie), Slava (Gloria), Věruju (Credo), Svet (Sanctus), Agneče božij (Agnus Dei), varhanní sólo a konečná Intrada.

Rovněž i text postupuje stejně s latinským. Avšak jeho dikce (jeden z hlavních tvůrčích popudů u Janáčkova vokálního díla) vytváří naprosto novou, svéráznou a zcela neobřadní melodiku díla. Úplný odklon od tradice oratorní hudby znamená pak úmyslné vyloučení polyfonní práce. Tím nabývá mše neobyčejně na bezprostřední účinnosti, zároveň však ztrácí architektonickou přehlednost a stává se dílem strhující syrovosti a prudké, spontánní pudovosti. Formálními problémy se Janáček v tomto případě téměř vůbec nezabýval; šlo mu, jak sám píše, o přímý a živý výraz subjektivní i lidové zbožnosti (a střídání těchto dvou různých stanovisek patří k hlavním charakteristickým rysům Glagolské mše), v sólové partii sopránů slyšet hlas andělský, tenor je hlasem velekněze a sbor pokorně prosící v »Gospodi pomiluj« nebo nadšeně jásající v »Slavě«, tot zbožný lid. Již tato okolnost naznačuje *dramatické* pojetí textu, vrcholící někdy v mohutných extatických visích, a toto pojetí ospravedlňuje také jistou stavební a formální neurovnanost, následek horečného chvatu, v němž bylo dílo napsáno (za pouhých čtrnáct dní!).

Janáček se při kompozici důsledně vyhýbal vši obřadnosti, ba přímo zdůrazňoval svou nechuť k ní strohou úsečností při obřadních slovech »Amin, amin« v Credo (na úsečný motivek čtyř šestnáctin) a Slavě (v paralelně chromaticky sestupujících kvintakordech v prudkém Prestu).

Mši uvádí krátký orchestrální úvod, v němž se již jasně ukazují tři různé charakterové rysy díla: jásavě slavnostní v úvodních fanfárách trubek a lesních rohů, hymnický chorální v mohutné dvoutaktové frázi trombonů a dřev i úzkostlivě a něžně prosebný v široké kantiléně hoboje a klarinetu. Motiv druhé části »Gospodi pomiluj« vznikl přímo ze slov textu. Zdrčeně a pokorně zní v čelech a basklarinetu a jeho druhá polovina se rozplyne v temných akordech trombonů a kontrabasů. Opakuje se v bolestně naříkavém hoboji, stupňuje se v invokacích sboru až k vrcholné prudké disonanci výkřiku hrůzy a zoufalství a uhasíná v konejšivém návratu úvodu s resignovaně teskným dovětkem hoboje a viol. Třetí část »Slava« začíná jásavým sopránovým sólem, mění se v hymnický dithyramb sboru, neustále se stupňující až k prudkému závěru. Janáčkovo »Věruju« je především pojato dramaticky. Vyrůstá z úvodního drsně mužného motivu čel, kontra-

basů a basklarietu jako pevná a silná přísaha. S rozkoší vychutnává slast pracně vybojovaného vyznání slova »věruju« v dlouhých akordech sboru se sladkým vzdechem klarinetu. Po drsné a bolestně stupňované gradaci varhan následuje dramaticky skvělá epizoda umučení a zmrtvýchvstání Kristova, v níž se nevyhýbá ani naivně monotónnímu zpěvu věřící lidové tradice. Vrcholu dosahuje oslavou církve rozsáhlým širokým chorálem s tenorovým sólem. Právý Janáček ve své skutečné podobě nespoutaného, zdravého dítěte přírody a zbožňovatele živlů objeví se dokonale v »Světým«, kde se jeho oslava Boha stává hymnem Života a Přírody. Zde právě přímo zaznívají tóny hymnického dithyrambu na přírodu a její věčnou krásu a sílu jako v závěru »Lišky Bystroušky« a ukazují nám krásné a hluboce ušlechtilé Janáčkovy pantheistické založení. Rovněž tak po vroucně prosebném »Agneče Božij« následující mezihra varhan přímo hřmí onou nespoutanou silou pohybu a vpřed se řítící energie nad strojově stejným nezadržitelným ostinatem. Závěrečná »Intrada« pak již zcela postrádá církevního charakteru. Jest to prudký Zpěv Radosti srdce téměř pohansky smyslového a přec tak pevně a hluboce věřícího.

Tyto řádky ovšem ani zdaleka nechtějí podati rozbor tohoto díla. Účelem bylo pouze *naznačiti* Janáčkovy stanovisko a pojetí církevní skladby, které je i dnes ještě mnohým posluchačem nepochopitelné a cizí.

Kubelíkovo pojetí učinilo veliký krok k většímu poznání díla ve veřejnosti. Místy přímo překvapilo výsledky tempovými, které se však ukázaly náležitě oprávněnými. Tím že provedl Glagolskou mši (stejně jako loňského roku Sinfonietu) zcela bez instrumentačních retuší, dokázal Kubelík naprostou pochybenost předsudků různých bezohledných Janáčkových »upravovatelů«. Orchester zněl ve všech partiích dokonale a nezvyklé barvy i zvukové efekty, které dotyční »upravovatelé« prostě pochopit nedovedou, a proto je označují za »nedostatky«, dokázaly Janáčkovu geniální suverenitu i v tomto oboru. Janáčkoví byl vzdálen rafinovaný a sterilní smysl pro dodatečné »barvení« a ciselování hudebních myšlenek. Jemu zazněl nápad přímo se zvukovou barvou a v této syrové a bezprostřední formě byl také zapsán. Proto bychom mohli pokusy o »opravování« Janáčka považovat pouze za paradoxní, kdyby tím ovšem netrpělo dílo samo. Když se však těmito »úpravami« stírá bezprostřední charakter Janáčkovy hudby ve prospěch líbivé konvenčnosti, tu nelze již jen mlčky a nečinně přihlížet, zvláště pak když se tato upravovatelská manie ukojuje i na díle Smetanově a Dvořákově. To, že se někdo odváží měnit na dílech, která jsou majetkem národa, svědčí o nepochopení svého úkolu a zneužití důvěry obecnstva pro laciný a povrchní vlastní úspěch. Rafael Kubelík a dirigent brněnského rozhlasu Břetislav Bakala dokazují jasně svými bezvadnými a doslovně rukopisného originálu se držícími provedeními Janáčkových děl, že dílo Janáčkovy má svůj charakter a dokonalou krásu jen ve věrném a hlubokém uměleckém pojetí, kterému je honba za povrchním efektem stejně vzdálena jako pravý cit a umělecká odpovědnost těm, kteří se odvážili vložit svou ruku na díla nejvyšších českých tvůrců.

Mg

KNIHY

Modlitba a báseň

*Ch. Péguy: Čtyři modlitby k Matce Boží v katedrále chartreské.
Překlad B. Reynka, vydal Zd. Řezníček v Kroměříži v listopadu 1942,*

Sedmdesát let by bylo letos Charlesu Péguymu... Nebylo mu to dáno, aby se dožil takového věku. Zemřel, přesto však žije: jeho dílo žije.

Péguyho dílo - toť jeho život, cesta, snad s oklikami a zacházkami, ale vždy za pravdou, tak, jak se o něm říkalo: vždy »s věčnou žízni po pravdě«. Chtěl být »stavitel města budoucího«. - »Nespokojit se a kráčet stále vpřed,« říkával také a také se tím řídil. On, který se cítil pro svůj původ a pro své hluboké vkoření v lidu »vinařem strání a písčin Loiry«, byl neustále připraven do pútky, neustále ve střehu a hotový k boji. Byl pravým synem své země a svaté Johanky z Arcu.

Toto mystické, hluboko v nitru skryté vědomí spojení se zemí a jejím lidem i její patronkou zůstávalo v Ch. Péguyem vždy, od počátku jeho cesty až do konce, až k jeho návratu, jeho duchovnímu návratu. Byla to ta »espérance mystique«, jež ho vždy provázela a nikdy neopouštěla.

Pohlížíme-li potom na jeho vývoj takto, vidíme všechno jasněji: vše bylo v jeho životě nezbytné a všechno špelo k jedinému cíli. A když Péguy toho dosáhl, vyvrcholil i umělecky. Jeho tvorba byla skutečně nová, objevující poesii (myšleno formálně) nové možnosti, a byla to tvorba přesvědčující a silná, ačkoliv byla svým ideovým obsahem tehdejšímu publiku snad úplně cizí. To však nemohlo zabránit, aby její vlastní síla nepronikla, nestrhla. A tak se Péguy přiřadil ke Claudelovi a Cardonellovi, a tito tři vytvořili nechtíc v literatuře skupinu osamocenou, ale silnou, založenou na zcela jiných základech než jiné skupiny, spojené společným, nejčastěji jen vnějším programem, anebo zcela i náhodou.

»Čtyři modlitby k Matce Boží v katedrále chartreské« patří k vrcholům Péguyho poesie. Jsou to modlitby k Matce Boží, prosby a vášnivá oslovení, a zároveň též přepis básníkovy vnitřního vidění, vidění dětství, duchovní tváře dětství, života, spojitosti s otci a předky, mystické pochopení všeho, bloudění, hledání a konečně i nalezení a usmíření.

Snad každý verš tohoto vyznání je jediným výdechem - i rytmicky tak stavěným - výdechem, v němž jest jen jediná myšlenka a jediná věta. Celá čtyřverší jsou tak stavěna, forma odpovídá obsahu. Vždy první a třetí verš je intonován rytmicky a výdechově stoupavě, druhý a čtvrtý klesá: střídání thematic a protithematic se střídáním intonační linie odpovídá litaniovému zpívání modliteb, kde se jeden hlas modlí, zvedá, a druhý hlas odpovídá, klesá.

Péguyho poesii charakterizuje její metaforičnost: básník řadí ve velkém počtu metafory, přirovnání, oslovení za sebou, nebo je zase klade proti sobě v kontrastu, staví jimi báseň velkým rozmachem a často až poslední čtyřverší mají řešení, básnické vyslovení v nejpřesvědčivějším tvaru. Tím dociluje možnosti vyčerpání myšlenku až do konce a výraz neustále stupňovat a zvroučňovat.

Velké metaforické bohatství Péguyho je vlastně již v jeho řeči, která nechce být hledaná, ba naopak, blíží se víc a více řeči prosté, takové, jakou se modlil básníkův otec a děd a jakou by se modlil sám na vinicích svého dětství.

»Čtyři modlitby« Ch. Péguyho, které nám přeložil Bohuslav Reynek a které vydal s opravdu dobrými kresbami Stanislava Menšíka Zdeněk Řezníček, tvoří knížku, která nás velmi potěšila a která nám ukázala opravdového básníka. Jan Vladislav

Debut Josefa Rohana

J. Rohan: »Písně noci«, edice »Armida«, vydal K. Kmoch v Praze na podzim 1942.

Knížka »Písně noci« Josefa Rohana náleží k sbírkám, jež jsou povětšinou vlastně jen soukromou záležitostí autorovou, a které nemají a nemohou mít opravdových aspirací uměleckých. To se vztahuje především na první oddíl Rohanovy knížky, nazvaný »Snění«. Rohan je v něm lyrikem více méně deskriptivním s nadáním pro malířskou vidění; jeho básnické vyjádření a inspirační objekt však ukazují ještě na zápas s formou i námětem, který je u Rohana všední a nepřináší nic nového. Je vidět, že tato první část je výběrem ze starších básní autorových; Rohan jistě vybral jen ty nejlepší, ale i tak mu ještě uklouzlo mnohé, co by nemuselo vyjít. Druhá část sbírky, »Píseň«, je pokus o delší a hlouběji založenou skladbu, jejíž základní myšlenku chtěl vyjádřit již titul. Jejích dvánáct zpěvů je zaměřeno výše a také jejich účín je jistě větší; nedosahuje však ani zdaleka výše na příklad takového »Prstenu« J. Kolmana-Cassia, se kterým má »Píseň« velmi mnoho společného. U Kolmana-Cassia je to vlastní tón, výsledek vývoje a vlastní tvorby. U Rohana je to spíše ozvuk, který neukazuje nic z *vlastního* autorova zaměření, z jeho vlastního myšlení, z jeho tvořivého charakteru.

Teprve třetí část Rohanovy sbírky se pokouší opravdu o vlastní výraz, o vlastní a charakterističtější vyjádření vlastních prožitků, ačkoliv se autor ani tu neosvobodil zcela od světa prvních dvou částí; spíše snad jen myšlenkově a větší hloubkou pohledu převyšuje »Probuzení« první dva oddíly. Rohanova poesie v »Probuzení« se blíží poesii okruhu Kamila Bednáře.

Úbrnem je první oddíl Rohanovy sbírky jen výběrem prvních veršů, druhá část pak zůstala pokusem a ohlasem a teprve třetí díl směřuje k Rohanovu *vlastnímu* výrazu a *vlastní* tvorbě; i v tom však je jen na počátku. Jan Vladislav

Pohled na generaci

Román Don Juan jde do divadla od Emila Junka (vydala Družstevní práce v Praze v říjnu 1942) patří jistě k zajímavým dílům soudobé české prosy, a to jednak svým námětem, jednak způsobem, jak je zpracován. Vlastní děj je poměrně chudý. Mladý spisovatel sedí se svou dívkou v lóži divadla na představení hry o Juanovi a souběžně s dějem hry ožívuje si ve vzpomínkách svou cestu za uměleckým uplatněním. Vzpomíná na svůj mladistvý zápal, jímž chtěl dobytí úspěchu v oblasti čisté, jen ideji umění oddané tvorby a uvědomuje si svou tvůrčí prohru. Tento proces sebeuvědomování je konfrontován s jeho poměrem k ženám: starší, bývalé lásce, která mu byla vzpruhou a oporou k práci a nové, mladé lásce, splývající s poměry, do nichž zapadl, posluhuje denním potřebám jak vlastního pohodlí, tak umělecké mašinerie výrobní. Nakonec uvědomuje si prázdnotu civilizační výroby kulturních statků a vrací se - alespoň svou vůlí - k původním zdrojům umělecké tvorby, jež vidí v čisté, mravně odhodlané osobnosti autora. Paralelně s tímto vnitřním duševním procesem sebeuvědomování rozvíjí se děj předsta-

vení na jevišti, zdánlivě a objektivně zcela nezávisle, ale ve skutečnosti a pro subjekt hlavního diváka v úzkém, osudovém vztahu. Vzniká tak formálně velmi zajímavá a psychologicky působivá montáž vzpomínek, přemítání a děje, která nejen zdárně dosahuje svého vlastního cíle, nýbrž i přispívá názorně a plasticky k poznání psychologie diváka v divadle. Tím má, myslím, román i značnou hodnotu pro divadelního sociologa.

Při vši zajímavosti a jemnosti zpracování nezdařilo se však autorovi dosáhnouti plastické a krevnaté plnosti života. Máte výsledný dojem pečlivé konstrukce, dobře vykroužené a intelektuálně bohatě vybavené, ale přece jen umělé a spíše ilustrující a glošující život nepřilíši dávný, než ho obnovující a vyvolávající k nové svěprávné podobě. Řekněme přímo: je to příliš intelektuální, než aby to bylo živé. A ještě jeden poznatek - snad příliš subjektivní - nemohu zatajit. Jak vzdálený a prázdný a nepochopitelný jeví se nám dnes svět té trochu kavárenské, trochu l'artpourl'artní a trochu salonní kultury skleníkového intelektualismu, který - to mu budiž ke cti - hledal nějak své zakotvení a svůj řád. I po té stránce je román dokumentem nad jiné zajímavým. Jako hlas z fin de siècle svého druhu.

lp

Románek z Beskyd

Ženské jméno mezi novými autory není teď už ani překvapením, ani zvláštností. Nevadilo by to nijak - ba bylo by vítané - kdyby za to skýtala nám překvapení díla, která ony autorky píší. Ale takových překvapení není. Nepřinesl je ani románek *Slunce nad údolím* od *Olgy Košutové* (vydalo nakladatelství J. Lukasík, Mor. Ostrava-Praha, na podzim 1942), ačkoliv průvodní poselství na obálce knížky to tvrdí. Děj jeho, nijak zvlášť bohatý a složitý, je položen do beskydských hor. Horník po úraze, který utrpěl v dolech, se sem vrací do rodného kraje, aby si obnovil pochroumané zdraví a aby se i zotavil po duševním ztroskotání, v které vyústilo jeho pochybené manželství s ženou cizí jeho srdci i jeho světu. Chudý rodný kraj, jehož hory si uchránilý čistý vzduch i čisté, přímé a dobrosrdečné lidi, vyléčí svého ztraceného syna. Nabude opět síly tělesné a stává se platným pomocníkem v útulku sociální péče pro děti a zakotví pevně i duši a srdcem, když nalezne v děvčeti potulného brusiče věrnou a milující ženu a stane se otcem jejímu dítěti. Tak zachrání a obohatí svůj život, který hrozil vyústit v pustotu, a zároveň vykoná dobrý skutek, zapadající vhodně do celkové ušlechtilé sociální náplně knihy.

O tom všem umí Košutová vyprávět plynule a poutavě, že se příběh tak říkajíc velmi lehce a dobře čte. Zná látku i prostředí, umí popisovat a spřádat děj, takže nelze nic namítat proti práci, chápeme-li ji jako příspěvek k vhodnému ukojení čtenářské záliby. Kdyby však kdo chtěl k práci přistupovat s přísnějšími měřítky uměleckými, nedorazí daleko. Bude postrádat tvárné úsilí slohové i charakterotvorné a umění vyjadřovací shledá všedním. Pozná se to nejvíc na místech, kde se autorka pokouší o básnický výraz. O horách a zvláště o beskydských horách lze psát s láskou a nadšením, ale zmocnit se jich tak, aby ne popis, ale jejich, řekl bych, převtělení v slovo bylo provedeno v uměleckém díle, to je úkol nad jiné těžký. Zde více a zřetelněji než jinde ztroskotá odvážlivec nevyvolený. Vizme, jak vidí a líčí autorka večer v horském lese: »Prassk! Se stromu letí suchá větévka, zlomí se o peň, dopadne na zem a zlomí se znovu. Teď zas spadla šiška. Kdepak les, aby v noci spal! Je mu dlouhá chvíle bez světla! Co on si všechno nemyslí, aby nebylo tak úplné ticho! A vítr, ten veselý darebák, mu pomáhá. Lítá mezi stromy, prask, vrz, skříp, rip, bububu, báb, všechny vás postraším, kde jste kdo.« Snad

chtěla autorka zachytit důvěrnost svého sžití s přírodou, ale vylezlo jí jen joviální kamarádství tramského rázu. Jinde apostrofuje takto »ohromné vyrvané pařezy, které zůstaly po nějaké zbloudilé smrti před mnoha lety, trčí obnaženými kořeny do nebes, že se nestydí«. Takové poznámky jsou sice mile koketní, ale příliš rušivé. Proto zůstaneme právi spravedlnosti, zařadíme-li románek Košutové jen tam, kam dáváme příjemnou četbu pro ukrácení chvíle, uznávající jinak dobrou autorčinu vůli.

lp

Kovárnův návrat k beletrii

Budiž řečeno hned na počátku, že náročný čtenář klade vážnější požadavky na autora Bezmyšle, který svého času jevil náběh k dobré románové tvorbě a po své delší záměnce v beletrii se opět k ní vrátil. Ale hned na první pohled je patrné, že do této malé knížky nemohl Kovárna vměstnat žádnou románovou skladbu ani výpravnou kompozici. Naopak, jednotlivé kapitoly, téměř na způsob samostatných pros, se jeví organicky srostlé a jako by směřovaly k jakémusi ústřednímu mottu, jímž je apotheosa kraje. V zásadě však kniha postrádá vůdčí myšlenky a epického zaměření. Její celek vyznívá jako kronikářský, životní záznam měšťáka, který se vždy ve chvílích oddechu vrací do své venkovské residence a vychutnává jen kladné životní stránky. K čemu však slouží všechna oslavná úsloví, velebící kraj, zůstává-li tento i při sebelepších plastice mrtvý, protože mu schází duše lidu. Má se tu přece vzájemně konfrontovat filosofie, která se stala životní náplní venkovských lidí a vězí někde hluboko až u samého kořene jejich bytí a nebytí, s filosofií stoického poklidu, hebké idylky a jímavých krajinných scenerií. A František Kovárna se snažil víc o vystužení té hálkovské filosofie, která je druhořadou v životě kraje a lidu. Zlehčil si tím postavení a není nezajímavé, s jakou mistrovskou zběhlostí se místy snaží tvarově zvládnout krajinné projekty. Řekl bych více jako malíř a sochař, usilující o jeho symbol, tak nějak se šikma a málo do hloubky a někdy až za hudební instrumentace poetického větru a deště, ale nikde ne jako básník, který má příležitost vstoupiti i do těch nejodlehlejších a nejskrytějších procesů.

Vladimír Grulich

Zápisník Bedřicha Smetany

Roku 1858 dostal Bedřich Smetana od své choti Kateřiny k jmeninám notový zápisník, do něhož pak od března téhož roku až do listopadu roku 1880 zapisoval své hudební nápady a myšlenky, jež později označil na předšádkovém listě zápisníku nápisem: »Idéy, motivy, zápisky atd.« Jak si Smetana tohoto zápisníku vážil a jak mu byl milý, svědčí jeho závěrečná poznámka na posledním popsaném listě: »Konec milé té knížky.« Za dvaadvacet let zaznamenal si Bedřich Smetana do zápisníku (24 listů formátu 24×29 cm) celkem 156 motivů, z nichž téměř třetinu použil ve svých dílech. K poznání zrodu a tvůrčího procesu velkých a jedinečných Smetanových děl má tento zápisník velký význam. Poznáváme z něho, jak z nepatrných prvků velkým tvůrčím úsilím vyrostlo dílo geniální. Tento zápisník, který chová Museum Bedřicha Smetany v Praze, byl nyní pietně vydán jako faksimile nakladatelstvím Melantrich. Znalec díla Smetanova, Mirko Očadlík, doprovodil toto vydání úvodním slovem, vydavatelským doslovem, rozбором a poznámkami. Vložil stručně jeho historii, rozebral všechny motivy a použité lokalisoval, osvětlil stručně poznámky Smetanovy. Samotná reprodukce si vyžádala velké péče a práce. Jeť zápisník častým používáním, vymazáváním a přepisováním místy těžce čitelný. Zápis je ve-

směs tužkou, a proto retuše byly zvláště obtížné. Závod Jana Štence zdolal tento úkol vzorně, nad tiskem bděl pečlivý Fr. Muzika. Citelům genia Smetanova dostává se tak do rukou krásné a pietní vydání Zapisníku, jehož stránkami listujeme s pohnutím: jeť v nich zachycen tvůrčí rozmach genia české hudby ve svém zrodu.

JR

Dům u Anděla strážce

Richard Billinger je autorem u nás už známým jak v tvorbě románové, tak dramatické. Jeho Dům u Anděla strážce (vydalo nakladatelství Vyšehrad v listopadu 1942) znamená příspěvek k poznání nové stránky jeho díla: lehčí, úsměvnější. I zde sice uplatňují se přírodní, pudové síly země, kraje a lidí, kteří žijí v úzkém styku s nimi - tedy složky hrající tak výraznou roli v uměleckém díle Billingrově - ale autor jim dává proniknouti jen v situacích spíše genrových než osudových. Jen jednou tu zavane na nás mrazivý dech smrti, když řeka Inn si vezme jako oběť bláznivé hysterie stárnoucí dívky život mladého zamilovaného lékárníka, jinak je to jen mírně a shovívavě úsměšné a při tom láskyplné líčení života ve vesnici blízko řeky Inn v krátkém údobí prázdnin. To do prostředí starousedlého a přísně tradičního života venkovanů přijde cizorodý prvek výletníků z velkoměsta, přizpůsobivá a hovorná panička s houfem dětí, a jejich způsob života naráží na vrozený odpor domácích usedlíků. Spory a třenicе dospělých nezabrání však, aby nevznikla a neklíčila mladá láska selského synka, marně určovaného pobožnou selkou ke stavu kněžskému, k děvčeti z velkoměsta. Staří strážní duchové na statku, služka a čeledín, lépe pochopí přirozené sklony povahy chlapcovy a pokoří pyšnou zbožnost selčinu, zvláště když moudrý pan farář stojí na jejich straně.

Billinger umí hutně a sytě vyprávět. Krajina i lidé vystupují před námi živě a plasticky, a přece autor je dalek jakékoliv popisnosti a drobnomalby. Několika ostrými tahy charakterisuje povahu a z mistrně volených a postavených situací staví děj v úspornou a dramaticky i epicky působivou skladbu. Umí být pádný a drsný, kde je to třeba, a umí též s citlivou jemností rozvíjet a sledovat nitky dětské lásky - thema nesmírně choulostivé a obtížné. Krásná knížka pro vnímavého čtenáře. Úzkoprský čtenář se snad misty pohorší.

lp

PŘEHLEDY A POZNÁMKY

K nedávným hudebním událostem

Podati skutečný přehled pražského hudebního života za poslední měsíc by při jeho neobyčejné pestrosti a hojnosti hodnotných i méně hodnotných podniků vyžadovalo více než rozsáhlé a důkladné kritické studie. Než spokojme se poznámkami k několika koncertům, jejichž program nebo reprodukce znamenaly určitý přínos k našemu hudebnímu dění. Hlavně v tomto ohledu (reprodukčním a programovém) je totiž dnešní období mimořádné umělecké konjunktury zkušebním kamenem poctivosti uměleckého snažení. A nejsou to vždy právě ony nejvíce navštěvované koncerty, které si v této zkoušce svou úroveň dovedou udržet.

Ústřední událostí vánočního koncertního období bylo Kubelíkovo provedení Bachova Vánočního oratoria, které si nesporně zasloužilo mimořádný zájem při koncertě i přenosu rozhlasem. Rafael Kubelík řídil také první abonentní koncert soudobé hudby (13. XII. ve Smetanově síni), na němž provedl Křičkovu mladistvou symfonickou báseň »Víra«, instrumentovaný písňový cyklus »Severní noci« a »Horáckou suitu«. Křičkovým písním jeho technicky i barevně dokonalá instrumentace dodala velmi na závažnosti na rozdíl od nedávno provedeného Novákova cyklu »Erotikon«, jemuž celkem suchá a nepřilíh zdařilá instrumentace setřela hřejivý pel intimity. V »Horácké suitě« zašel snad Křička na své cestě za lidovostí až příliš daleko, zvláště v obou rychlých krajních větách. Jeremiášova II. symfonie, mohutné dílo ušlechtilého vnitřního heroismu, se provedením nesporně řadí k nejdokonalejším kreacím Kubelíkovým. Našel zde ovšem dílo, jehož každá nota vychází přímo z hloubi duše autorovy a svědčí o těžkých a neúprosných zápasech vnitřních, dává však i svými mohutnými gradacemi a neustálým vášnivým vzruchem největší možnosti právě onomu typu expresivních dirigentů, k němuž Rafael Kubelík náleží. Nemůžeme se zde vyhnouti nemilému srovnání s dirigentem Šejnou (abonentní koncert České filharmonie 17. prosince), jehož strojené gesto, ledabylost ve studiu a suchost či v nejlepším případě falešný pathos v pojetí rozhodně nepřispívají k povznesení reprodukční úrovně tak dokonalého tělesa, jakým je Česká filharmonie. Bohužel není zjevem ojedinělým, spíše obvyklým, a naše nekritické obecenstvo dnes jása při každém koncertě ze zvyku. Napadá nás maně otázka: Pro *koho* vlastně vynakládají naši hudební umělci tolik námahy a reprodukční péče, pro koho píší dnešní komponisté svá díla stejně pracně a krvavě poctivě jako dříve, když přece dnešnímu posluchači stačí k dokonalému »uspokojení« i prázdný povrchní efekt? Je hodno povšimnutí, jak malý zájem věnuje i dnes naše veřejnost koncertům komorní hudby, které stojí nesporně na výši a přinášejí nová a závažná díla (na př. nedávne provedení smyčcového kvarteta maďarského modernisty Z. Kodályho, jehož »Psalmus hungaricus« bychom také rádi u nás jednou uslyšeli).

Světlym bodem byl dále koncert, jímž vzdalo Pěvecké sdružení pražských učitelů hold sborovému dílu Křičkovu. Toto vynikající sborové těleso, neobyčejně citlivě reagující na každé gesto svého dirigenta M. Doležila, přineslo svůj velmi závažný podíl do historie české hudby a splnilo tak svou nevýslovnou studijní pílí a reprodukční pečlivostí svůj závazek autorovi.

Po delší neplodné éře »objevů« děl Smetanových a Dvořákových odhodlalo se konečně po nesčetných nesnázích i Národní divadlo uvést na svůj program Novákovu autobiografickou operu »Dědův odkaz«. Většina našich kritiků, zvyklá hledět na operu šablonou estetických předsudků, označila toto dílo za málo dramatické, zapomínajíc, že zde autoru šlo daleko více o formu a výraz ryze hudební a symfonický, nejčistší to výraz lyrické symboliky »krásy nejvyšší«. V tom smyslu bylo dílo také pojato dirigentem Chalabalou a režisérem Munclingrem, jemuž se podařilo najít příslušný scénický ekvivalent pohádkové symboliky v nads skutečném oblačném obraze scénickém, kterého dočílil kombinovanou světelnou projekcí.

Shodou okolností došlo v lednu k provedení tří závažných děl Rudolfa Karla: »Karnevalu« ze symfonické epeje »Ideály« v rozhlase, symfonické básně »Démon« pod taktovkou V. Kašlíka a »Renesanční symfonie« za řízení K. B. Jiráka. Bohužel nejsou tato díla hrána častěji a z jediného provedení (ostatně ne příliš čistého) nelze si o nich při jejich neobyčejné rozsáhlosti učiniti náležitý úsudek.

Je nutno ještě ocenit, byť jen částečně, zásluhy rozhlasu, který neúnavně a s neoby-

čejnou úroveň doplňuje nedostatky programů České filharmonie (provedení symfonické básně Viléma Petrželky »Věčný návrat«, Straussova »Zarathustra« a četných jiných děl soudobých i starších). Většina našeho hudebního obecnstva i kritiky bohužel nebere rozsáhlý rozhlasový repertoár z nepochopitelných příčin a snad i předsudků prostě na vědomí a připravuje se tak často o mnoho poslechu hodnotné hudby v nadprůměrné reprodukci, již bychom si měli dnes dvojnásob vážit.

Mg

Nezávislé a kolem nich

Obrácíme-li se ještě jednou k mladým pražským divadlům, to proto, že v nás jejich produkce stále budí nemalé pochybnosti; pochybuje se hlavně o theoretickém ověření a sledování praxe, o cílevědomosti, s níž by pokusy byly spojovány k určitému přísně stanovenému účelu, k dobytí a osobitému zformování jim vymezeného úseku divadelní tvorby. Stále se podnikají více či méně odvážné experimenty, jež však možno nazvat spíše jen improvizacemi na thema »nové hodnoty« (thema ovšem neujasněné až běda) nežli skutečnou vážnou a opodstatněnou snahou; a zjistíme-li po čase, čeho bylo opravdu dosaženo, můžeme konstatovat několik sympatických nápadů, několik planých gest a slov, pozitivní výsledek se však v té změti při nejlepší vůli naléztí nedá. Jsme si dobře vědomi jejich svízelného postavení na jevišti, chápeme, jak těžko je požadovati pozitivní výsledky na takovém Větrníku, když je nevykazuje na příklad ani Národní divadlo. Avšak bez jednoho se neobejde žádná práce, jež chce mít svůj účel a svou platnost: bez systému *předem* stanoveného, v jehož hranicích se pak rozvíjejí všechny pokusy a všechny improvizace. Inscenuje-li se však vzápětí po Huse na provázku Černá noc, po Enšpíglu Don Juan, nevidíme v tom systému ani dramaturgického, ani režijního, ani hereckého.

Zabýváme-li se ve stati o mladém divadle *Nezávislým divadlem*, neznamená to, že bychom tuto scénu stavěli na místo, s něhož se mluví do problémů rodících se názorů a forem. Na jeho jevišti však pracuje několik mladých herců, jejichž osudy nás zajímají mnohem více než osud celého dnešního Nezávislého divadla. Je to u nás již zvykem, že má mládí, začínající na divadle, zpravidla tak bédné podmínky pro svou práci, že ani není možno, aby se několik lidí mohlo soustředit na delší dobu v jedné skupině, aby byla skutečně i v praxi dodržena generační souvislost i spolupráce. Vina však není pouze na vnějších okolnostech, herci sami si často velmi málo uvědomují své povinnosti a závazky k celku, ke generaci, jež na divadle, které je uměním kolektivním, je schopna života jen úplná a konkrétně, ne pouze ideově sjednocená. A tak vidíme mladé herce, jak jsou, ke škodě své vlastní i ke škodě všech ostatních, po jednom nebo po skupinách rozstrkáni po různých divadlech, jak se jejich práce třeští a neguje jedna druhou, jak jsou přinuceni, zpravidla jen pro udržení jakés takés existence, postupovat ve směru diametrálně se lišícím od toho, který si kdy předsevzali. Nedočkáme se stvoření hodnot mladého divadla, dokud budou herci, jako jsou na příklad Pehr a Spal, hrát pod režii Záhorského, zrovna tak jako dokud budou jejich kolegové odcházet po jednom do divadel venkovských atp. Budeme z nich snad jednou mít dobré herce, dobré či alespoň slušné individuality, o něž jsme ostatně nikdy velkou nouzi neměli, avšak kus kolektivní práce, jež by trochu překračovala práh naší vlastní kuchyně, vykonán tak nikdy nebude.

Mahenova *Ulička odvahy*, jak ji režíruje Záhorský na Nezávislém divadle, je představení, na němž si můžeme příkladně ověřit, jak se dá divadelní pramen zakalit, zastavit a proměnit ve stojatou vodu, v louži, z níž není východu a v níž se bude všechno

točit do kruhu a zbytečně. Nemáme zásadně nic proti tomu, jestliže si režisér *v dobrém* přizpůsobí autorův text svým intencím. Musíme však alespoň trochu protestovat, jestliže se z Uličky odvahy stvoří praobyčejná kuchyňská záležitost, která tak poněkud šimrá bránici a svádí k upovídáné konverzací. Říci se nechce prostě nic, z celého Mahena zůstala jenom legrace, šumivá limonáda vtípů k pobavení paní a pánů, jejichž svědomí se, chraň Bůh, nesmí příliš namáhat. Že chtěl té jejich důstojnosti Mahen poněkud srazit hřebínek? A že by to ani dnes, řekněme si, naprosto neškodilo? Ale co by tomu, toť se ví, řekla divadelní pokladna?

Ve *Větrníku* režiruje J. Šmida Imermannova *Merlina*. A tentokrát můžeme Větrník sledovat na cestě dosti slibující. Jde tu hlavně o problém začlenění obsahu a formy navzájem, k němuž toto představení řeklo svoje slovo. Viděli jsme letos ve Smetanově museu i ve Větrníku inscenace, jež útočily na formu projevu, nechávající stranou či vůbec zapomínající na obsah. A můžeme si klidně říci, že po této stránce bylo skutečně kus práce vykonáno: nalezla se opravdu jakási formulace názoru zvláště na herecký pohyb, hledají se proň nové možnosti, a neustrne-li se na vykonané práci a bude-li se v ní pokračovat, nebude to vskutku snaha planá ani bezvýznamná. Tato technika však stále postrádala svého obsahového smyslu, stávala se samoúčelnou a svébytně artistní. A zde tkví právě přínos z *Merlina*. Není zde opět pranic pozitivního, ale je to pokus, ve správném směru a po dobré cestě zaměřený: jde tu o vnesení idey do konstrukce formy, což je pokrokem ve snahách mladého divadla samotného, a naopak zase o aplikaci nové formy na obsah, což je v určitém smyslu i splacením účtů tradici, totiž *vlastní* odpovědi na otázky, jež zmítaly včerejškem a budou zmítat zítřkem, odpovědi, na niž se poslední dobou právě pro onu práci na formě projevu zapomínalo. A tak se dá zatím alespoň tušit, že idea začíná vycházet z herectví, ne z režijních symbolů a šablon, herec pak že nespolehá už jen na techniku, jeho projev má již svůj smysl a své opodstatnění. Mělo by tedy dojít k jakési strukturálnosti idey a vyjadřovacích prostředků, formy a obsahu.

To je ovšem závěr, ke kterému můžeme dospět jen s opravdu velmi dobrou snahou porozumět, a v kterém si musíme zatím leccos jenom domyslet. Ve skutečnosti má Merlin od svého cíle ještě na míle daleko, je spíše opět pouze náznakem, nápovědí, kudy by se dalo dále postupovat a v jakých sférách by se dal hledat právě onen tolik postrádaný systém práce. Nejen že tu zatím vzal obsah nemálo za své, neboť režie si nedovede ještě ujasnit jeho pravou funkci a její oblasti, neví, kde má idea svou vskutku divadelní nosnost a kde je literátským gestem, nedovede ji zpevnit a užít jí pro samostatné jevištní účely; i sama forma, herecké prostředky zvláště, je stále značně nedokonalá a potřebuje dalšího úsilí a další invence, aby se jednou dosáhlo viditelných výsledků.

Kam se pak můžeme obrátit, hledáme-li základnu a systém pro divadlo, jež by konečně řeklo svůj názor dnešku? O formu je, zdá se, pro nejbližší čas postaráno. Pracovalo se na ní dosti a ne bez účelu. A práce byla na štěstí tak široce založena, že se nevyčerpala při prvních pokusech a že v ní bude lze stále pokračovat. Hledá-li se totiž na novém divadle elementární divadelnost, je to snaha, jež nemůže takřka nikde vzítí svůj konec, v jejímž směru lze usilovat až do nekonečna. Rádi bychom však viděli, aby bylo toto hledání poněkud usměrněno, zavedeno do svých mezí, podřízeno svému účelu. A zde narážíme právě na otázku existence ideje, existence obsahu, divadelně obsahové tendence. Merlin přinesl ideu. Už to samo o sobě znamená krok vpřed. Avšak nezůstaneme při tom. Jak idea, tak její formulace vyžadují dalšího svého určitého zaměření. Formulace musí být věcná, jasná a strohá, nemá-li hlas divadla zaniknout mezi tolika událostmi, jež každý člověk každým dnem prožívá. Příliš jsme si zvykli na skepsi, abychom uvěřili

na divadle jakékoliv slabosti a nepoctivosti, ať už je to sentimentální lyrika či falešně záhadná problematika, sladkými happyendy optimistických her ze života začínajíc a symbolistními scénami literárních recitačních večerů končíc. Avšak ani samým obsahem Merlina nemůžeme být uspokojeni. A počítejme právě s onou nevírou a destrukcí hodnot, již třeba překonat dalším orientujícím kladem, o to silnějším a důraznějším, oč pronikavější byla skepse.

Jiří Šotola

Krajinská scéna

U příležitosti vzniku Beskydského divadla, naší nové krajinské zájezdové scény, která se uvedla - jak o tom byly již zmínky v denním tisku - v Hranicích dne 19. prosince minulého roku hrou k uctění památky V. K. Klicpery »Divotvorný klobouk«, pokládáme za vhodné říci několik poznámek, které se dotýkají otázky krajinských scén vůbec.

Dočteme se ve stanovách stálých divadel, zvláště pokud sídlí v městech střední velikosti, že mají v programu i zájezdy do menších míst přilehlého kraje. Žel, obvykle zůstává na dobrém úmyslu. Jejich zájmové okrsky jsou příliš velké a není dobře možno splnit takový úkol. I když k zájezdu tu a tam dojde, z kasovních důvodů se k tomu zvolí chvíle, kdy divadla v městech bývají tak jako tak prázdná. V sezoně je venkov odkázán zas na své ochotníky a na šmíry, které sem čas od času zabrousí. A v době divadelní konjunktury je to tím horší.

Těmto nesnázím se hledělo odpomáhati zřizováním krajinských scén. Mohli jsme však viděti, že taková divadla, pokud u nás již vznikla, zůstala trčet v polovině cesty. Zpohodlněla, stala se z nich divadla maloměstácká a vlastní venkov vyšel zase na-prázdko.

Beskydské divadlo, které chce: býti dramaturgicky neodvislým, stálým krajovým divadlem pro Pobeskydí a přilehlou část Hané, ideově optimistickým a hodnotným divadlem po stránce výběru her a provedení, seznámiti nejširší vrstvy s tvořivým uměním scénickým, s tradičním divadlem klasickým, moderním i avantgardním a doplniti takto mezeru v kulturním životě kraje se zřetelem na jeho svéráz i pokud jde o původní tvorbu, si ukládá kromě těchto namnoze obvyklých úkolů dobré krajinské scény více. Chce býti vpravdě lidovým divadlem i širšího venkova a »plně spolupracovati s ochotnickými divadelními organisacemi, doplňovati jejich umělecké snažení a dávatí možnost k dalšímu rozkvětu divadelního ochotnictví.

Vzhledem k tomu, že nemíní býti scénou výlučně profesionální, ale tvořivě spolupracovati s ochotníky a tak srůstati čím dál více s krajem, je to útvar zcela nového druhu a pozoruhodný pokus o řešení problému, jak vnést jednotu a řád do lidového divadelnictví vůbec. Můžeme si jen přát, aby se setkal jak s porozuměním obecnstva, tak s morální i finanční podporou kulturně výchovných institucí, aby se divadlo mohlo v kraji udržeti i v dobách, až pominou návaly obecnstva do divadel.

Nepochybujeme, že to může přinést kladné výsledky, bude-li jen uměleckému vedení krajinské scény poskytnuta příležitost, aby mělo opravdu přímý a autoritativní vliv na ochotnické divadelnictví okrsku, hlavně na výběr autorů, výchovu dorostu a stane-li se krajinské divadlo jakýmsi seminářem, vzornou scénou pro ochotníky.

Pro uměleckého šéfa, kterým je zkušeny pražský divadelní pracovník Dr. Vl. Kolář, pro režiséry Jos. Zajíce a Fr. Benoniho i pro výtvarníka L. Vychodila se zde naskýtá velká a záslužná průkopnická práce, bude jim však zapotřebí mnoho trpělivosti,

houževnaté energie a pružnosti, aby dovedli z počátku pracovat se skrovným a mnohovrstvným materiálem, který je k dispozici. Rovněž nesmějí zapomenouti na důkladné a vytrvalé tříbení souboru, ježto na některých místech v kraji je divadelní obecnstvo dosti vyspělé a jistě by se nespokojilo s výkony jen průměrnými.

Kdyby se pak ukázalo, že jejich snažení mělo uspokojivé výsledky, jistě by bylo záhodno pomýšleti na přetvoření krajinských scén, na zřizování nových podle tohoto vzoru a získaných zkušeností. Tím by bylo lze a snadno nejen učiniti přítrž divadelnímu braku, který zaplavuje venkov, ale venkov by si oddechl od vykořisťování divadlem pochybných kvalit, neboť pak by úplně postačil tento druh dobrých krajinských divadel, která v těsné spolupráci se scénami ochotnickými by skýtala nejen ušlechtilou zábavu ve chvíli oddechu po práci, ale plnila by i prvotní, eticky výchovný úkol divadel.

Antonín Pavlín

Z nových výstav

Eckertovy keramické práce vystavené v Topičově saloně jsou u nás, myslím, bez konkurence, co se technické stránky dotýká. Jistě i ve tvarech je dosti vynalézavý, méně již ve zdobení; málem by si člověk připomenul *biedermeier*. Obecnstvo ovšem bylo spokojeno bez výhrad.

Členská výstava *Sdružení výtvarníků* je charakteristická pro veškeré téměř výtvarné podnikání dnešních dnů. Mnoho obrazů a málo kvality; 58 malířů a sochařů vystavuje 188 prací - a ani z tohoto počtu nevyberete umělecké dílo hodné svého jména. Nejvýše náznak něčeho dobře nestráveného, to ostatní pak jsou obrázky více nebo méně lahodné, horší a dokonce velmi špatné. Z těch lepších sluší se jmenovati Ketzka, zjednodušujícího povrch věcí a trochu medituujícího nad nimi, Viléma Hobila, zužitkovávajícího sensace fauvistů, krotčeji ovšem, Jana Křížka pro virtuosní přednes a - slevíme-li ještě trochu ze svých požadavků - Karla Lišku a J. Šestáka. Plastiky jsou vesměs slabé.

V Síní Mánesa vystavil své kresby *Vladimír Sychra*. Ještě je v dobré paměti jeho nedávná výstava obrazů - dnešní lze bez jakékoli újmy stejně charakterisovat. Bloudění po pracovních methodách, zkoušení různých výrazových prostředků bez hlubšího proniknutí jejich důvodů, snaha po efektním zakončení, které má nezasevěného omráčiti zdáním uměleckosti.

Pro posmrtnou výstavu *Milady Šindlerové* v Jednotě umělců výtvarných napsal A. Matějček překrásný úvod, poněkud sice přeceňující podíl žen-malířek na výtvarném umění, věcně však zasvěčující do díla jedné z nich.

Malování bylo M. Šindlerové zálibou, které dovedla mnoho obětovat. Z jejího díla není však vidět, jak vysoké cíle si kladla. Řekne se: poimpresionistická malba - avšak v jakých závislostech? Zpředmětnění malby jako reakce na postupující rozbíjení formy? Na této cestě byla by Šindlerová jistě narazila na fauvismus. Ale její malba, třebaž živě barevná a přitom respektující obrysy věcí - Šindlerová vesměs obepíná předměty pevnou linií - není z toho rodu, nemá ani nuance soupevníků impresionismu, vzniká spíše z nedůvěry k rodícímu se umění, z tradice Školy a jejích učitelů. Leč kritická spravedlnost žádá, aby i umění žen bylo měřeno měřítky, jež jsou veškerému umění příslušná. Potom mnoho obrazů zemřelé M. Šindlerové neobstojí, mnoho jich bude shledáno příliš skizovitými, nedefinitivními, jen bezkomposičními záznamy. To však na nich je sympatické: ona očividná láska k umění, ono úsilí býti na něm účasten.

Výstava ilustrací a kreseb *Antonína Strnadla* ukazuje tohoto třiatřicetiletého umělce

v dosti příznivém světle. Poměrnou kresebnou jistotu, v lehkém koloritu citlivost, zaujetí pro detail, dekorativně rozváděný a vkomponovaný do celku bez násilností - ale také leckterou slabost nalezněš po bedlivějším zkoumání. A právě u té dekorativnosti bude počátek všeho: neboť co je vskutku Strnadlovo na jeho kresbě? Snad jen ta odvaha ke slučování pramenů porůznu shledávaných: gotičtí iluminátoři, lidová malířství baroka, Aleš. Tato syntéza - spíše však eklekticism - není bez trhlin, byť byly mezi vzory jisté závislosti. Neboť byly jiné podmínky, za nichž vznikaly - umění naší doby nevznikne zajisté sečtením forem minulých let. Strnadel je výrazným ilustrátorem, ale jeho kresba musí být provázena slovem a musí být provedena v konečném rozměru, t. j. stane se funkční teprve vytištěním. Stane se plošnou, ale jen v ploše nalezne uplatnění její dekorativní čára. Jinak nemají jeho kresby ani vznešenosti iluminací, ani expresivnosti lidových malířek, ani lahody a lyričnosti Alšovy. A nejsou ani dramatické a nejsou nikde hodnoty obrazové. O. Mrkvička, který katalog doprovází předmluvou, v tomhle Strnadlovo umění přecenil.

Co všechno se dnes za skutečnost vydává, co všechno je pokládáno za nové umění! A jaký program se snadno vymyslí z několika odjinud pochycených slov, která ani zdaleka již nemají - protože jim nebylo porozuměno - ten význam a záměr, z jakého původně vznikla! Neboť nijak nelze o Z. Těmovi, vystavujícím ve Vilímkově galerii, říci, že zpodobuje náš dnešní svět, to, v čem žijeme, a to formou, kterou si jeho skutečnost na malíři vynutila, či že ona forma je dokonce něčím novým a jedinečně možným, což se snaží úvodní slovo O. Mrkvičky argumentovat. Neboť je-li zlom dnešní doby tak převratný, za jaký je považován, pak nebude a ani nesmí vypomáhati si prostředky patřícími dávno do veteše. A v umění už nejméně - poněvadž ono není nové tím, že místo melounů a krajinek s blízkami se malují stolní lampy a hladké fronty moderních čínžáků, nýbrž tím, že nějak (a to právě změněnou formou) vyjádří naše vztahy k zobrazovanému, že přidá něco svého ke skutečností obecně již známým, že určí a zmnoží náš životní pocit. To ovšem nijak není patrné na Těmových obrazech. Maluje sice tramvaj, kandelábr, baráky z periferie a ohrady popsané neumělou rukou, ale maluje je stejně jako čajové konvice, sklenky a skleničky, cukr sem tam poházený či hrací kostku s pečlivě namalovaným počtem ok - a k jejich zpodobení vypůjčil si efekty starých mistrů Holanďanů - a což teprve jehly a nitě! A to je už naaranžovaná podívaná, která se neuvarovala zdání starodávnosti - přes tematiku, která, to je nutno připustit, je trochu dnešní. Ovšem, je až příliš zřejmé, jak se stává u tak mnohých jen módním artiklem.

Výstava obrazů členů *Hollara* je přehlídkou běžné malířské produkce a z vystavujících připomeňme jen jména: J. Kočí, E. Kotrba, A. Moravec, A. Nauman, K. Tondl - obrázky sladoučké, barvičky až zrak přechází, všecko jedna radost, ale umění pláče.

Stanislav Talaváňa

Jaroslav Durych

TORSO KARLA SCHULZE

Česká literatura je tedy už tak bohatá, že má nyní i své básnické torso. A jaké torso! Stává se ovšem občas, že zemře mladý člověk, od něhož se mohlo něco očekávat, a zanechá po sobě dílo začaté, ale to bývají spíše sliby a nápovědi, od nichž k uskutečnění by vedla ještě dlouhá a velmi nejistá cesta. Také se někdy stává, že se dílo ztrácí. Tak se ztratilo románové dílo Otokara Březiny, které tvořil již na počátku svého zrání a lze předpokládati, že jistě bylo zajímavé. Tak se ztrácejí i díla, kterých básníci nedokončili, a vidouce přicházející smrt, házejí je do ohně. I u Otokara Březiny tomu bylo podobně. Ale u něho jest útěchou to, že hlavní jeho básnické dílo přece jen bylo dokončeno a zachováno a že si básník mohl dovoliti přepych zničení toho, co se mu zničit chtělo. Smrt odváděla také básníky mladé v nejlepších letech jejich síly a práce, jako Karla Hynka Máchu a Karla Hlaváčka; ale i jejich dílo má ráz dokonalosti závěrečné a co by nad to bylo, to zdá se vyhrazeno životu na onom světě. U Karla Schulze je tomu však poněkud jinak. Tady odvedla básníka smrt od díla nedokončeného, uprostřed práce, která zůstala torsem, a to takových rozměrů fysických i duchovních, že těžko lze jinde hledati obdoby. Po Flaubertovi zbyl nedokončený román *Bouvard a Pecuchet*, ale k dokončení toho, co zůstalo v náčrtech, mnoho nescházelo, a pak bylo to dílo psané spíše pro jakousi zábavu během odpočinku než s úmyslem dosáhnouti vrcholného cíle uměleckého. Jsou tu a tam ještě jiná díla nedokončená, významu Nedokončené Symfonie však zpravidla nedosahují.

Tohoto přepychu dostalo se smrtí Karla Schulze právě literatuře české. Takové věci ovšem nezáleží na lidech. V tom je řízení Boží, a to právě jest poučné. Zdálo by se, že básnické posvěcení a oddaná práce jest jakousi zárukou toho, že básníkovi bude skutečně dáno a dopřáno, aby své dílo dokončil a že tím jest chráněn i před rušivými nahodilostmi vnějšími a tedy také před smrtí. Režie takového díla jako je »Kámen a bolest« je totiž obrovská. Nejsou to jen hromady pomůcek a papíru, dlouhá léta vysilujícího přípravného studia a pak vlastní umělecké práce, vynaložení pracovní energie, těžký zápas s jazykem a s vlastní netrpělivostí, boj se všemi nahodilostmi a pokušeními, které básníka zdržují a matou, zápas s vlastní slabostí a ustavičný boj s ďáblem. Je to i požehnání Boží a trpělivost Boží. Je to složitá příprava duchovní, utváření soukromého lidského osudu i ce-

lého prostředí, výběr doby, pro kterou je dílo určeno, celkový duchovní stav národa a co všechno ještě. Básníků nikdy není na světě mnoho; jejich počet i za nejpožehnanějších dob umění stěží se kdy rovnal počtu apoštolů a leckdy nepřesahoval na celém světě jeho polovinu. Básníci jsou třídou svrchované vzácnou a k tomu, aby si Duch svatý vypěstil básníka, jest třeba daleko větší rezie božské než k vypěstění jiné bytosti predestinované k slávě věčné. Básník jest poslán světu nebo aspoň národu, který na básníka čeká, třebas ho nepoznává a nepřijímá. I zdálo by se, že Prozřetelnosti Božské záleží na tom, aby bylo vykonáno a dokončeno to, k čemu byl básník určen. A tu najednou vidíme, že Prozřetelnost odvolává básníka uprostřed práce nedokončené. To jest událost vzácná a zdánlivě nepochopitelná. Pokrytec může o tom mluvit s farizejským úšklebkem; člověk věřící klesne však na kolena a skloní hlavu.

Bůh má více než rozdal. Bere-li, také nahrazuje, a to několikanásobně. Zatím jest to pro nás příklad. Zatím jsme smutni. Torso Karla Schulze ční vysoko. Nelze ho nevidět, ani od něho odvracet oči. Bylo nám dáno torso. I za to díky Bohu. A snad i právě za to. Smrtí pozemskou se nekončí všechno. Duch žije i po smrti a živí na věčnosti obcují s živými na zemi. A nic dobrého se neztrácí. V tom máme svou naději z tohoto paradoxu.

Zdeněk Šmíd

ODCHÁZEJÍCÍ

Tichounce, tiše, než procitly včely
A touhou tam, kde včelín věčna září!...
To jak by úly v mrazu došuměly,
Když protřpíš se náhle k vlastní tváři.
Co soch a smyčců v hloubi fantasie,
Co cell a houslí chce znít plnozvuce.
Pak z čista jasna stíny u rafije
A břitká chvíle sije popel k ruce.
Myšlenky; city, flétny osiřelé,
Ach, kolik tvarů vymknulo se vůli.

Zvon oplakává oči stavitele,
Jenž slavil mramor, chtěl se domknout žuly.
Hvězd nad námi, že trneme až slastí,
Jaro již záhy vlahé roje vzbudí...
Tmou létavice padá do propasti;
A co včel mroucích pod čelem a v hrudi!

Jan Pilarř

HRA NA KLAVÍR

Přetržený list. Prázdný k zoufání!
Byl psán a ruka neznámá
už poklesla a nyní ke hraní
se chystá. Klavír zaznívá,
zvuk leptá ve stesku a tma
je bez odpovědi a truchlivá.

Do prázdna tóny vyskakují.
Opilé mžení slité v nesouzvuk.
Drhnoucí struny. Prsty hrají
neznámou skladbu z jejích muk.
Přetržený list. A lítost vadne,
květiny drahé usychají,
prach vrství se, jen prsty chladné
hledají ještě, hrají, hrají...

Jako by pták vlét do pokoje
a tma se modře rozkřídčila,
zní drsná hudba sametově.
Pláč, jenž se vloudil do nástroje
a ruka průsvitná a bílá
se vydávají jeho moci.

Lživý list leží u dna noci
a nedočká se odpovědi.

Ach, rozčeřují naposledy
hladinu měkké prsty její!

Černý pták zapad do závějí.

Jan Vladislav

MĚSTO DĚTSTVÍ

Kdesi ve mně v hloubce tkví obraz mého rodného města, jasný, horký, s ulicemi strmými kamennou dlažbou a prázdnými září slunce, s ulicemi... a především s naší ulicí, prudce rozdělenou stíny kaštanů kol chodníků (tak chladných a vysokých!) na jas poledne a chladný stín stěn: obraz města s prudkými, žlutými zděmi, mezi nimiž bylo vidět ohnivě modré nebe, vysoké, kde se někdy ukázal kovový, lesknoucí se pták - zázrak pro děti, zrozené v roku...

A chtěl bych napsat knihu na oslavu svého rodného města a jeho neznámé minulosti, která je ještě v krvi jeho občanů. A ačkoli nejsem rodem odtud, zůstává mi v žilách jejich krev, promíchaná tím nerovnoměrně plynoucím vínem jeho vinic.

Začínám... A popíši ti polohu a celé město, a věru, bude to záslužná práce, neboť se *tak málo* pamatují.

Začínám, a nevím proč, ale chce se mi sestoupit do roku... snad... 1600, abych se nasytil dost horkosti a slunce, neboť tehdy bývalo tu ještě více horka za léta (a zimy skoro nebyly, protože lidé pili víno a nechali zimu přeběhnout v deštích a čekání jara pod vinicemi). V paměti mi vystupuje vidina oné kovárny, kde mívali v širokém rámu obraz s nápisem GAL-GÓCZ a číslicí 1651. Na obraze byla řeka a na pravém břehu město, hledíme-li vzhůru k řece proti proudu (tak se vždy udávala poloha a zůstalo mi to v paži, kterou zvedám, abych ukázal); dolů jsme se dívali jen večer po přicházejících stádech; byly tam podivné vesnice, jejichž jména jsem nikdy nepoznal; snil jsem o nich a tak jsem si o jedné z nich představoval, že je na ostrově; vábilo mne vždy slovo *brod* a hledal jsem jej vždy, když jsme šli dolů po řece do vrbin, strávit tam den léta v prudké samotě a

v písku: jen zcela blízko řeky cítily prsty nohou oblázky, křemeny, jiskřící v slunci; záliv byl jen pro nás a řeka jen pro jednoho, neboť jsme bývali sami; povždy jsem hledal *brod*, abych přešel, smočiv se jen do půle stehén, což je v létě tak příjemno.

A ta ves, kterou jsem hledal, zelený ostrov v řece, se jmenovala po svých stromech a plodech, zvuk jsem však již zapomněl. Jen vím, že tam chodívali do kostela lidé, o nichž se šeptávalo, že jsou *bludaři*.

Krajiny po řece, říkával jsem si tiše, a bylo to pro mne vždy tajemné a plné očekávající úzkosti. Tak rád jsem tam chodíval s rodiči! Ale za nedělního odpoledne jsme došli jen právě tam, kde *začínala* ona země, skrytá někdy v mlze a jindy, v podvečer, kdy již chladilo řekou, ač jsme byli od ní i třeba tak daleko, že jsme ji viděli jako proužek, zatopená v modrém světle ztracených vsí.

Šli jsme jednou vzhůru do stráně po jakémsi příkopu a křovin bylo po pás. Nevím už, jak se to tam jmenovalo, ale byla to jedna z těch vesnic, po nichž jsem vždy toužil; myslíval jsem také na mošt a víno, které jsme kdysi pili před oním domem pod širokým dubem. Snad se ta ves jmenovala Koplotová - a k tomu se řadila představa oplocených polí, jak bývalo ve zvyku v pahorcích.

Jak sladké bylo jméno: Verešvár! Verešvár! Verešvár!

Co to jen bylo: Verešvár?

To bylo po řece. V tu stranu - chodilo se ale nejprve kousek proti řece městem vzhůru na náměstí (uprostřed byl vysoký kostel a nalevo, na levé straně čtverce, byla lékárna s černými zděmi a dveřmi) a potom z náměstí ulicí, jejíž směr byl kolmý na směr řeky a jež byla chladná podvečer, zkropená vodou; spodem dalo se jít schody, neboť ta ulice byla jakoby právě nad naší, takže její obyvatelé viděli do našich dvorů a my viděli jen vysoko, až skoro v obloze lesknout se okna anebo vysoké zdi bez oken, jen s římsami, čnicími nad hloubkami dvorů; mohlo se jít ale též strání, pod níž byly stodoly; byla tak příkrá, že se tam neudržela ani tráva, a proto bývala hlína obnažená jako na některých obrazech, jež miluji; v tu stranu tedy byl zámek, ale říkalo se *kaštieľ*, a to slovo mne naplňuje určitými pocity, jež jsou zcela jiné, než jaké plynou ze slova zámek, ač při vyslovení obou si vzpomenu jen na jediný zámek, a tím je právě *kaštieľ*.

Kaštieľ byl symbolem v mých očích: kaštieľ byl bílý, vysoko, v zeleni stromů krásné zahrady. Před kaštielem bílý most nad zelení, postavený snad jen k ozdobě, nad zahradou. A ta sahala až k řece, dolů, a byla tedy dlouhá, neboť zámek byl na východ od města (na východ, a to připomíná Turky, již byli kdysi až u města - a jejich krvavé únosy a lupy, o kterých

jsem ještě slýchal), a řeka tekla na jih (na jih! a odtud zářilo nejvíce to slunce, slunce! Slunce, jež září mnou podnes z dětství!). Jen široký pás pastvin odděloval zahradu zámku od řeky. Vedly tudy cesty, koleje vedle koleje - a široké, a někdy tudy šla též cesta do vsi na ostrově. Říkávali jsme: Půjdeme pod Šomod (ač se mělo spíše říkat: pod Šomodu, neboť slovo Šomoda znamená: alej listnatých stromů, jež šumí)!

A tak jsme tam chodívali, strkali špičky bot a prsty rukou do drátěných ok v plotě zámecké zahrady (když jsme byli sešli kousek s nepříjemné a prašné silnice) a dívali jsme se: byly tam daleko od sebe široké stromy - duby... duby... a jilmy.

A nahoře...

Můj kaštieli!

Radim Hladík

DVĚ BÁSNĚ

I.

Temnotou mou se, jiskro, mihni,
procitni ohněm některým,
jenž taví city v žhavé výhni,
kde slovo kujné měkne v rým!

Přízvuky veršů nechť se vzepnou
v trysku svých kopyt bez podkov;
rytmu puls zpívá živou tepnou,
falešně zněl by vespod kov.

II.

Na rouchu Musy rozevlátém
v mramoru s modrou žilou soch,
pracuji příliš hrubým dlátem
- a cit můj ruku nepřemoh'.

Obraznost má si nevzpomene,
čím zdobit panně hebký šláš;
urážím roucho Melpomene,
zatím co jiní tvoří tvář.

Svědomy mého odraz přímý
zrcadlí kouzel klamných vznik,
jak tupé verše zahrocuji rýmy
- ne sochař - pouhý kameník.

Jaroslav Černý

CHRÁM PUSTÉ SAMOTY

Pohroužen, zlomen klečí mnich
v obrovském chrámu sám a sám.
Stěny jsou holé, zvon už ztich,
ó Pane, uvěř modlitbám.

Bez ptáků, stromů, lidí, řek,
tmou obklopený stojí chrám,
sem nedoléhá lidský skřek,
ó Pane, uvěř modlitbám.

Tím chrámem černá rakev je,
kajícím mnichem každý sám,
zde modlitby jsou upřímné,
ó Pane, uvěř modlitbám.

Oldřich Kryštofek

VERŠE

Z kořenů vykotlán hlas na přezmeni vážit
hlas jíním ruměnný
A to co ukryto (pro sebe?) neobnažit
nikomu nikomu své sny

Jen tobě Bože můj kterému nejblíže jsem
na ústích ran
I za to dík že nečekaně směl jsem
být obehrán

Po pláních úsměvů jdou slzy nenadálé
po úpatích stoupá hořkých proseb dým
až k patám andělů A těm jsem nejvíc vzdálen
za tebou slze hlasem prosebným

Augustin Vala

LYRIČNOST ČEPOVY PRÓZY

Vypravování v první osobě a nechuť k epické šíři

Dvě nejdelší Čepovy povídky, rozrůstající se téměř v práce románové, totiž »Děravý plášť« a »Zápisky Jiljího Klena«, jsou vypravovány v první osobě. Co z toho plyne pro lyričnost Čepovy prózy? Především se tu setkáme s týmiž motivy a problémy jako i v ostatních knihách. Vypravování v prvé osobě přímo naznačuje, že všechny ty problémy, ve kterých se zmítají Čepovy postavy, jsou zároveň problémy básnickovými. Prozrazuje to ovšem i celá tematika povídky »Zápisky Jiljího Klena«, jak již na to upozornil Karel Polák. (Kritic. měsíčník, roč. I., str. 180-181.) Jsou tu i vnější podobnosti v osudu postav s osudem autora: tak na př. Karel z »Děravého

pláště« chce se stát spisovatelem. Josef Brach v povídce »Ponocný« v »Děravém plášti« se dívá na bratrovu podobu:

Dnes si u něho ponejprv všiml podoby matčiny, podlouhlé tváře, vypouklého čela a jemné dolní čelisti. (Děravý plášť 9.)

Není to vlastní podoba Čepova?

Ale vypravování v první osobě přispívá k zlyřičtění prózy ještě i jinak. Je tu totiž přímá podobnost s básnickým projevem lyrickým, který je především výrazem básnickovy touhy, naděje, bolesti a zklamání. Za básnickým projevem lyrickým - který je vlastně vždy »vypravováním« v první osobě - cítíme autora samého mnohem jasněji a intenzivněji než v epice. Vypravování v první osobě bývá často vzpomínání. Tak je tomu i v obou našich povídkách. A vzpomínání bývá ovšem neseno i citově rozechvělým tónem, což rovněž přibližuje prózu poesii. Neboť i když nesouhlasíme s Ballym, že básnictví je záležitostí výrazu emocionálního (viz Mukařovský: Kapitoly z čes. poetiky, 83), přece jen se nedá popřít, že v poesii vystupuje více básnickovo »já« se svými city, čili básnický jazyk bývá zpravidla i emocionálnější než jazyk prózy. A opačně ovšem přibližuje emocionálnost jazyk prózy k jazyku básnickému. Zdůrazňujeme však opět, že emocionálnost a básnickost jazyka nejsou na sobě přímo závislé.

Ve jmenovaných Čepových povídkách najdeme mnoho míst, která upozorňují na osobu vypravěče, t. j. stále čtenáři připomínají jeho přítomnost, a dále místa, jež jsou působivě emocionální. Tak povídka »Děravý plášť« začíná čtyřikrát slovem: »Kdybych...« Čtenář je nucen stále si doplňovat podmět, t. j. »já«. Tento poukaz k osobě, jež vypravuje, je zesílen ještě větným paralelismem.

Kdybych byl závodníkem...
kdybych sbíral motýly...
kdybych měl peníze...
kdybych se uměl zabít... (Dp. 9)

Mluví-li vypravěč o dětství, řekne:

Moje dětství! Věčná iluze... (Dp. 11)

Zde se upozorňuje na osobu vypravěčovu nejen přívlastkem »moje«, nýbrž i zvoláním. A opět náznak větného paralelismu.

Nebyl jsem v tom kraji...
Nemám odtamtud zpráv...

Je-li tu větný paralelismus jen naznačen, můžeme jistě s právem mluvit o paralelismu obsahovém. Všechno je tu k záměrnému zdůraznění pod-

mětu »já«. Na jiných místech najdeme větný paralelismus zároveň s výrazy se silným emocionálním přízvukem.

Miluji tento kus světa...
Miluji tento kraj...
Miluji jej... (Dp. 96)

V celém tomto vyznání lásky ke kraji je proti slovu miluji, jež se třikrát opakuje na začátku věty, postaveno několik emocionálních slov, jejichž citový obsah je přímo v protikladu s citovým obsahem slova »miluji«: zmatené stádo, ošklivost, páchnoucí syrovina, smutek, bolest, zlouba atd. Právě z protikladného napětí mezi citovým obsahem slovesa milovati a mezi citovým obsahem těchto slov vzniká tak mocný účinek básnický. Čep tu nahromadil na jednom místě více stylisticky účinných prostředků: zdůraznil vypravěčovo »já« - a tím i subjektivnost - větným paralelismem, výběrem slov i jejich uspořádáním. K zesílení účinku používá Čep i grafiky. Velmi často najdeme u něho věty ukončené několika tečkami, a tedy obsahově neukončené, naznačující. Takové věty dovolují čtenáři citové rozevlání, ba přímo k němu nutí.

Měl jsem tu chvíli podivný pocit: byli jsme to zase my dva, on a já... (Modrá a zlatá 91.) Svět je udělán skoro ze samých takových věcí, ale skrze to a nad tím cítí člověk něco... (Maz. 100.) Odejde někam jinam, ožením se s tebou... (Dp. 81.) Návrat do zpusťoveného pokoje s pozůstatky minulosti, tak blízké a tak neuvěřitelné... (Dp. 92.) Spát, spát... a začít znovu, začít se vším znovu... (Dp. 94.) Hledat a nenacházet, být doma a nebýt doma... (Dp. 49.) Ano, ano, tahle ta klika nedovírala, tady pod schody byl v zemi schůdek... (Letnice 61.)

Takových vět najdeme mnoho v každé Čepově povídce, ale v »Děravém plášti« a »Modré a zlaté« je jich až nápadně mnoho. A je to pochopitelné: obě jsou psány jako vzpomínky a vypravěč se často zamýšlí a zamlčuje. Srovnáme-li více takových vět, poznáme, že to je nejen ono citové rozevlání, ona náznakovost, která strhuje pozornost na sebe, a tím i na vypravěče.

Mysleme si, že nám někdo vypravuje svůj život. Tu a tam se odmlčí, protože nám nechce všechno říci, nebo protože je přemáhán vzpomínkou, nebo i proto, že slovo nestačí zachytit city. Posluchač je napínán, je nucen sám se vmýšlet v nedopovězenou myšlenku, v nevyřčené tajemství. Mimoděk se zadívá zkoumavěji na vypravěče, pátrá v jeho obličejí, chce přechít v očích, co ústa zamlčela. Podobně je tomu i při čtení podobných vět. Zde ovšem nemůže čtenář uhadovat v tváři vypravěče, ale může se v čtení zastavit, zamyslet. A to všechno znovu a znovu přivádí čtenáře k vypravěči, takže stále cítí živě jeho přítomnost. Čep se tedy nespokojuje s vyprávěním v první osobě, aby svou prózu zesubjektivoval a zlyřičtil. Užívá k tomu

i jiných stylistických prostředků. Než všimněme si podobných vět ještě podrobněji. Intonace takových vět je odchýlná od vět ukončených tečkou, neboť neklesáme hlasem. Významový obsah spolu s neukončeností vyžaduje při hlasitém čtení zvláštní kadenci, kterou vnímáme, i když nečteme hlasitě. Taková věta strhuje tedy na sebe pozornost i svou zvláštní intonací.

Ve vypravování v první osobě, zvláště je-li tvořeno pásmem vzpomínek, jako je tomu v našich povídkách, vynechává autor všechno, co se mu nehodí. Není třeba příliš dbát souvislého toku dějového, vždyť čtenář se dívá na svět očima hrdiny a má jej vidět tak jako on. Celý děj možno rozdělit v několik úseků, často i velmi malých, mezi nimiž není plynulého přechodu. Všech těchto možností Čep hodně využívá. Některé scény jsou tu vlastně jen proto, aby zachytily prchavou krásu okamžiku a nijak nepřispívají k epickému spádu. Tak v »Děravém plášti« na str. 30 až 33 je několik takových míst. Alespoň jedno z nich ocitujeme:

Když jsem o půl osmé odcházel, ležela tam křehká, s ústy pootevřenými, s hnědavým stínem na očních víčkách. Hedvábná košile byla odhrnuta s prsů neobyčejně bílých a jemně orosených, jedna ruka jí volně ležela v klíně a druhá pod hlavou. (Dp. 32.)

Krátké kapitoly, jež zachycují jeden zážitek, jsou i v druhé povídce v »Zápisích Jiljího Klena«. Takovým způsobem Čep úmyslně zlyričuje svou prózu. Epik, který by stál mimo své dílo, dbal by jistě více epické plynulosti.

Jinou vlastností, která činí z Čepovy prózy prózu lyrickou, je Čepova nechuť k popisu. Tato nechuť se projevuje ve všech jeho pracích, a bylo by možno ukázati již na př. při charakterisaci Čepových krajinných líčení, že Čep nechává nepovšimnuty i ony možnosti epického popisu, které se přímo nabízejí. Tím spíše je tomu tak v povídkách »Děravý plášť« a »Zápisíky Jiljího Klena«. Vypravování v první osobě umožňuje Čepovi všimati si jen některých detailů, tím spíše, že ve vzpomínkách - a Karel i Klen vzpomínají - vynořují se nám jen útržky minulosti. Nějaký přesnější a širší popis tu vůbec nenajdeme. Domek, ve kterém bydlila Karlova milénka, je popsán takto:

Bydlila ve vile se zahrádkou, všechna okna byla ještě zatažena. Její pokojík hleděl k lesu, na stolku stála kytice jasmínu, odněkud zdola bylo slyšet bublání pramene. Dodnes cítím tu vůni a slyším to bublání, které ke mně tenkrát pronikalo jako za druhou stěnou, jako spodní doprovod jiné, divější melodie. (Dp. 32.)

Všimněme si tohoto popisu podrobněji. Především bije do očí, že je tu popsána vilka ne taková, jaká objektivně je, nýbrž taková, jak se jistého rána Karlovi jevila. Proto se nedovídáme o podobě domu ničeho, co by nám pomohlo představit si jej. Bublání potůčku, kytice květin a v blízkosti les - toť vše, co Čep vídal a slyšel sám na venkově. Prudkost tohoto zdánlivě nepatrného zážitku je zvýšena jemně tím, že minulost se tu prolíná

s přítomností: Karel cítí ještě teď tu vůni a slyší ještě teď to bublání. A konečně si i všimneme pro Čepa typického vnímání, jak jsme již na ně upozornili: Čep vnímá více vůně a zvuky než zrakové dojmy. Ale bez zrakových dojmů není pravého epika! Je to především pátravý zrak, jenž dovede zachytit nejen odstíny barev, ale i pohyby a prostorové detaily, a který tak vytváří skutečnou epickou prózu. Čep je ve svých popisech někdy tak skoupý, že je to na škodu i jeho lyrické próze. Zvláště vypravování v první osobě ho svádí, aby popisy co možná nejvíce zkrátil. A nejde jen o popisy vnějšího světa, nýbrž i o zachycení duševních stavů, zvláště v »Děravém plášti«. Čep tu napořád užívá výrazů: cítil jsem, měl jsem pocit, jakýsi, jistý atd. Na několika stránkách »Děravého pláště« napočítal jsem 46 tvarů slovesa »cítiti« a 14krát adjektivum »jistý«, a to ovšem není výčet úplný. Čep používá těchto výrazů i tam, kde jich vlastně není potřebí, kde jsou zbytečné, ale také tam, kde bychom rádi viděli nějaký pregnantní výraz.

Nemohu se ubránit, abych k němu necítil (k Hradilovi) jistou přichylnost, a... (Dp. 16.) Sám jsem si uvědomil s jistým uspokojením... (Dp. 13.)

Myslím, že v těchto příkladech bylo docela dobře možné bez újmy na účinku adjektivum »jistý« vynechat.

Nezapomínám, že v té volbě neměla jakýsi podíl jistá milostná fantasie... (Dp. 27.)

Zdálo by se, že zde mají adjektiva »jakýsi« a »jistá« své plné oprávnění, neboť vypravěč chce něco zamlčet. Ale o kousek dále všechno vypravuje, takže adjektivum »jistá« je zcela zbytečné. Uvedu ještě několik příkladů, kde používá Čep těchto bezbarvých slov téměř za sebou.

Cítil jsem, že jsem bled... (Dp. 85.) ...hned se mi zdálo, že cítím ještě něco. (Dp. 85.) Cítil jsem, že se mi třese hlas... (Dp. 85.) ...najednou jsem cítil, jak tam stojím směšný... (Dp. 88.) Původní pocit, že je to všechno jenom směšné,... (Dp. 88.) Zase nade mnou vítězil pocit směšnosti... (Dp. 89.)

Zdá se, že všude tu užívá Čep schválně těchto neurčitých výrazů právě z odporu k přesnějšímu popisu a k rozvíjení duševního stavu v čase. V »Děravém plášti« snášíme to však těžce, neboť povídce, ve které autor psychologisuje, vadí i útržkovitost scén i všechna ta kliše, jež duševní stavy zachycují stereotypním: »cítil jsem«, »měl jsem pocit«.

Nechť k širším epickým popisům vede i k zvláštní stavbě vět. J. V. Bečka ve své knize *Technika slohu* (str. 107) upozornil, že u Čepa jsou časté věty, jež jsou vloženy do věty jiné, od které jsou odděleny pomlčkami. Takové věty jsou podle Bečky rytmickým celkem pro sebe, neboť jsou pronášeny tišším hlasem a mají tedy funkci melodického zpestření. Je tu něco podobného jako u vět neukončených tečkou, jež mají zvláštní, od ostatních vět odlišnou intonaci. Bylo však již řečeno, že neukončenost vět nese s sebou i citové rozevlání, neurčitost a náznakovost. Také věty vložené a oddělené pomlčkami vyplynuly ze snahy, vyhnout se epické šíři, a to snad

ještě více než z úmyslu zpestřit rytmus věty. Taková věta odbývá totiž stručně, jakoby mimochodem, co by bylo jinak třeba vylíčit v delší epické pasáži. Vložené věty jsou vlastně vysvětlením a doplňkem toho, co předchází. Bečka cituje tuto větu:

Učitel Mrázek zavedl středeční výlety po okolí - středa byla v Jelení prázdným dnem - napolo pikniky a napolo tance... (Lt.)

Vložením věty oddělené pomlčkami vyhýbá se Čep delšímu rozvedení, které by vypadalo asi takto: Jednou za týden, totiž ve středu, měli učitelé volno. Tohoto volného dne využívali k vycházkám a učitel Mrázek... Jinde je ještě patrnější, jak taková vložená věta zastupuje delší pasáž.

Hned druhý den se Prokop vypravil na pěší cestu po Českomoravské vysočině a po půl roce byl jmenován - zásluhou vlivů Artura Steina, který ostatně nevycházel z úžasu nad tímto rozměrem - na obecnou školu do Jelení. (Hranice stínu 55-56.)

Čep tu dokonce mluví o vlivech (ne o vlivu) a o úžasu Prokopova přítele, takže by jistě bylo možno říci o tom více.

Rada Hynek - nevím, v kterém ministerstvu sloužil; teď je v správní radě jedné banky - koupil v Přívlastcích statek. (Maz. 71.)

I zde by bylo možno povědět o radovi více; Čep to odbude vloženou větou, a tu ještě zestruční stylisací ...jedné banky... ač zajisté mohl banku jmenovat.

Zdá se, že hodně trpěl (Charvát) od světské nespravedlnosti, na vojně, v zaměstnání - býval zahradníkem v zámku - a že je v jeho životě něco... (Maz. 79.)

Tu téměř pocítujeme Čepovu nechuť k epickému rozvedení jako nedostatek. Rádi bychom věděli, jaké nespravedlnosti Charvát vytrpěl a poznámka, která je tu jako vložená věta, může se zdát čtenáři, který nepoznal poválečnou dobu z vlastní zkušenosti, nejasná a neodůvodněná. Tu všude je Čepův sklon k neurčitosti zřejmý. Nesmíme ovšem přepínat a vidět v každé takové větě úmyslné zestručnění. Je skutečně mnoho i takových vět, jež mají funkci, na kterou upozorňuje Bečka.

Je to takové zvláštní místo - člověk přejde potok, vystoupí do stráně a najednou stojí uprostřed zcela nového kraje... (Maz. 75.)

Tuto větu by bylo možno zcela dobře napsat bez pomlky. Oddělená věta nevysvětluje ani nezkracuje, nýbrž je popisem. Zde tedy šlo Čepovi jistě o větnou melodii. Jindy zase skrývá v sobě taková věta ironické upozornění.

Artur Stein, který v sobě dovedl spojovat - se schopností, která je výsadou jeho plemene - smysl pro praktické věci... (Hst. 48.)

I v jiných knihách se tato nechuť k epickému zachycování věcí, lidí a událostí jasně projevuje. V kratších povídkách, jako jsou v knihách »Dvojí domov« nebo »Vigilie« a »Zeměžluč«, není ovšem možno pouštět se do epické šíře. Ale i tu je snad autor v popisu skoupější víc než je třeba. Tak na př. v povídce »Rozárka Lukášová« z »Vigilií« jsou nejčastějšími

přívlastky tato adjektiva: sladký (vícekrát), podivný, rudý, chmurný, podivně nenasytný, nevyzpytatelný, srdcervoucí, prudký, bezedný, nevýslovný (vícekrát). Bylo by ovšem chyba viděti v těchto »siláckých« nebo »opisujících« výrazech zvlášť veliký nedostatek. Právě podobné výrazy jsou pro Čepa typické. Prozrazují pěkně vnitřní napětí, ve kterém Čep jistě tvoří, a dodávají tak Čepově próze jistého vzruchu, který není dán dějem, často příliš statickým. (Na př. v povídce »Ponocný« v »Modré a zlaté«.) V delších povídkách je ovšem Čepova nechuť k epické šíři ještě patrnější. Venkované, kteří procházejí vesnicí, vidí zámek takto:

Vlevo se bělal vrahovický zámček s čtyřmi výstupky v rozích... (Lt. 56.)

Venkované, kteří mají přece ve zvyku všechno si důkladně prohlédnout, všimnou si jen nepatrných výstupků, tedy detailů. Na jiném místě přijde chlapec do cizí vesnice a nevšimne si ani kostelíčka ani chaloupek, zato se mu zdá (zcela nechlepecky), že je tam jiný vzduch a proto se mu tam líbí. (Lt. 57.) Nebo Čep líčí venkovskou svatbu. Jaký to námět pro epického rozkošníka! Ale Čep se opět spokojí jen několika detaily.

V »Letnicích« líčí Čep milostná lákání odrostlých dcer statkáře Hoška takto:

Oblékaly se po panskou, břinkaly na klavír, měly celé odpoledne volno a vůbec vábily k milostným hrám.

Celá tato scéna je úmyslně epicky nerozvedena. Je tu jen několik náznaků a čtenář se musí domýšlet sám. Ale ovšem i těch několik náznaků stačí, abychom postřehli lehký výsměch a směšnost těchto »milostných her«. Tato epická střídmost neznamená však nikterak, že bychom ji nějak pocítovali jako nedostatek, neboť Čepovi nejde nikdy o šíři pohledu, nýbrž o hloubku. Maličký detail dovede vdechnout život i delší scéně, dovede jí dát i hlubší význam. A o to Čepovi jde. Chce zachytit ono »něco«, co se chvěje nad věcmi, ono nepostižitelné, po němž se vždy znova a vždy marně vzpínáme. A je třeba říci, že se Čepovi znamenitě daří zachycovat celé to ovzduší - v němž jako by něco viselo - kolem věcí a kolem lidí. Nedělá to přímou methodou, epickým rozvedením, nýbrž útržkovými náznaky, poznámkou, jakoby náhodou utroušenou. Je-li na př. celá svatba zachycena jen náznakem, je tu zároveň i detail, který celé té scéně dává zvláštní ráz. Hned na počátku této svatební scény zmiňuje se totiž Čep o tom, jak nevěsta musela jít kousek cesty pěšky blátem, a praví, že to cítila jako křivdu po celý svůj život. Ani řinkot sklenic ani smích hostí nedovedou zastřít trpký tón, na který básník tímto detailem uhodil. Čtenář si pak uvědomuje, že takový vážný krok v životě venkovanů, jako je svatba, může být v jejich názírání pokažen i nepatrnou směšností. Toho všeho Čep dosáhl, aniž se

o tom rozpovídal. Podobně si Čep počíná v zachycování i jiných situací. V knize »Letnice« líčí Čep život na venkově. O práci na poli se téměř ani nezmiňuje, krajina je u něho vystižena obvyklým modrým nebem, vůní polí a oroseným obilím, a přece máme celý ten Čepův venkov plně před očima. Čep vytvoří nějaký detail, a tu se jeho pohled ponoří tak hluboko, že není třeba mnoha slov.

Ti sedláci paličatí, jak se jim dostat na kobytku! Ještě na prahu kostela dokončují řeč o krávi, která pometala, a o pšenici na Zadních dílech, na kterou přišla rez. Tam ti na kůru za varhanami brebentají celé kázání, sestrujíce dohromady mohutné zátylky, a uprostřed mše, mezi dvěma slokami písničky, se nakloní Zháněl k Zlámalovi a zahučí mu do ucha: »Zač jste prodali v pátek prasata?« - »Za dvacet rýnských. Nestojí to ani za to žrádlo.« - »Shlédni, Bože, s nebes vysokosti,« spustí do toho varhaník a oba strejci se zas chápou svých kancionálků. (Lt. 75.)

Tato kostelní scéna nepostrádá humoru. Ale zároveň obsahuje v kostce vše, co by bylo možno říci v široce epicky založených kapitolách o materialismu venkovských lidí. Tak postupuje Čep napořád. Zachytí kratičkou scénou ve venkovské hospodě a nepřímo nám odhalí život v rozvrácených manželstvích a celou tu nezdravou erotiku, která se v jistou dobu tlačila z měst na venkov. Několik scén z pražského baru se skupinou studentů - a před našimi zraky se otevře celá ta planost a ubohost studentského života v poválečných letech. Básník tu ovšem není objektivní, a ani nemůže být, nechce-li zabřít do rozmáchlejší epiky. Čep tedy dovede thematicky i stylisticky odlákat čtenáře od očekávání epické šíře a podrobností. Jeho situace jsou jakoby vypracovány ve dvou rovinách: v jedné rovině zůstávají slova jako nositelé všední skutečnosti, reálné až naturalistické, v druhé se stávají nositeli tajemných náznaků, symboliky a nejasných tušení. Projevuje se to i v používání oblíbených obrazů, jako je na př. bílá cesta a orosená pěšina. Ne tak často, ale přece jen dosti hojně, objevuje se i jiný obraz: kraj se šlápotami dětských nohou. Jaký tlum představ se pojí k tomuto obrazu: sladká vzpomínka na bezstarostné dětství, nesmazatelné pouto k rodnému kraji a mravní závaznost k němu. A právě neepický pohled na věci dovoluje Čepovi tento způsob podání. Krajinný záběr u Čepa nechce - právě jako i jmenované obrazy a scénicky - zachycovat s epickou realističností. Je tu jen proto, aby v čtenáři rozehrál všechny struny citu, aby mu pomohl vnímat a chápat svět jako věčné tajemství, jež nám dal žít a luštit Bůh. Ty večery za svitu měsíce, když vůně táhnou z polí a z dálky se ozývá hlas chrástala, ta rána s třpytivými kapkami rosy na chvějících se stéblech obilí, ty zkoumavé pohledy do lidských srdcí nejsou Čepovi příležitostí, aby

zazářil svým epickým uměním. Nikoli, to vše má probudit v čtenáři pocit neznámého tajemství, nebo jak to říká Čep sám na jednom místě (Lt. 92) »naději na cosi neznámého«. Věci i lidé mají u Čepa svá tajemství, jež luštíme. Ne nadarmo užívá Čep tak často slova »stín«. Čepovi hrdinové hledají smysl svého života, ale ten se nedá zachytit, uniká jako stín, který vrhá jejich vlastní postava.

Takovým způsobem jsou tedy tvořeny u Čepa nejen situace, krajiny a detaily, nýbrž i charaktery. Kdyby Čep zachycoval takto neepicky jen věci, kraje a události a naproti tomu byl epický v charakterisaci osob, jistě bychom to pociťovali jako porušení rovnováhy. Poněvadž však i jeho postavy jsou epicky nerozvedeny, zahaleny často úmyslně rouškou tajemství a ponechány ve stínu, působí na nás Čep vyrovnaností a ovšem - lyričností. Neurčitost a náznakovost, jež obklopuje Čepovy postavy, zařazuje Čepovu prózu velmi jasně mezi prózu lyrickou. (Výňatek ze studie.)

Jaroslav Albrecht

Z JEVIŠTNÍ HISTORIE ČERTOVY STĚNY

Po dvojnásobném obnovení Prodané nevěsty, po nové inscenaci Dvou vdov, Libuše, Tajemství a Dalibora došlo v druhé polovici listopadu i na Smetanovu operu poslední, na Čertovu stěnu.

Není divu, že Talichovo nové pojetí této opery přivedlo českou divadelní veřejnost poněkud do varu. Především naše kritika zpěvoherní tu stanula před nesnadným úkolem, před problémy spíše napovězenými než vyřešenými. Skuteční kritikové - recensenty z ochoty neb z povinnosti se nám tu netřeba zabývat - se opravdu poctivě snažili, aby našli správný postoj jednak ke Smetanově opeře vůbec, jednak k Talichovu pojetí Smetanova díla, respektive k jeho dramaturgickým zásahům a retuším partitury. Šli proto tentokrát do divadla jak náleží vyzbrojeni! Nespokojili se pouze tím, co o zpěvohře vykládaly průvodní informativní články. Šli dále do minulosti sami, zkoumali, jak kdy u nás bylo o této opeře psáno, zabývali se její jevištní historií (dotud ne právě úspěšnou); ba mnozí se znovu zahloubali do textu, a ne-li přímo do partitury, tedy aspoň do klavírního výtahu. Posudky, jež vznikly po tak náležitě příprave a po dobrém uvážení, ne-

lze proto bráti na tak lehkou váhu jako chvilkové nápady novinářských recesentů, jež dnes jsou sice čteny, avšak zítra již po právu zapomenuty. Budoucí monograf Smetanův nalezne v oněch věcných kritikách mnohý nový postřeh, ukazující cestu kupředu, cestu ke kritickému spisu o Bedřichu Smetanovi; nalezne v nich však také leccos zastaralého, nesprávného. Pokusme se prvé odlišit od druhého.

Naše kritiky v prvé řadě zajímala otázka: Proč Čertova stěna (dílo po hudební stránce dojista velmi dokonalé) neměla dotud u obecnstva takového úspěchu jako ostatní přední mistrovsky zpěvohry?

Při odpovědích na tuto otázku lze názory kritiků shrnouti asi takto: Čertova stěna oproti jiným, jevištně velmi působivým operám Smetanovým má sice některé slabiny ve výstavbě dramatické. Avšak ony nebyly hlavní příčinou jejího prvotního neúspěchu. K těmto nedostatkům vnitřním (nejasná expositice, komplikovaný děj, nepodařená záměna Beneše a Raracha, Vok-figura komická a Vok-velmož) přistoupily prý tenkrát mnohé vnější okolnosti (vadné provedení scénické - nikoli pěvecké! - nedbalá výprava atd.); ty prý především způsobily, že Smetanovo dílo bylo brzy po premiéře pohřbeno na dlouhou řadu let.

Naším úkolem jest zabývat se tímto tvrzením naší kritiky hudební poněkud podrobněji. Postup náš bude takový, jaký jest obvyklý v práci historické. Určíme prameny těchto názorů, zjistíme, do jaké míry jsou spolehlivé; dokážeme-li, že tvrzení tam obsažená nejsou vždy zcela přesná, bude dojista vadné i to, co jest budováno na takových základech.

Řekli jsme již výše, že se naši kritikové hudební tentokrát zabývali velmi důkladně odbornou literaturou o Čertově stěně. Tím není řečeno, že jejich úkol tu byl snad příliš rozsáhlý. Vše důležité, co u nás bylo o této opeře napsáno, lze totiž pročíst během jednoho krátkého odpůldne. Ba není bez ironie, že současně se šedesátinami Smetanovy opery »slaví«¹ naše bádání smetanovské také šedesáté výročí sepsání prvé a posud jediné obsáhlejší studie o Čertově stěně. Jest jí velmi důmyslná pětidílná stať z pera V. V. Zeleného, věrného Smetanova čitatele a neúmorného vykladače jeho díla; otištěna byla na sklonku roku 1882 v závěrečných číslech časopisu Dalibor. Její autor měl v úmyslu podati výklad ještě rozsáhlejší - a dle toho, co nám pověděl, litujeme, že tak neučinil - avšak nebylo lze překročiti závěr ročníku. Jak z chronologie vyplývá, byla stať Zeleného psána právě v době premiéry, částečně ještě před provedením díla. (Čtenář ji nalezne přetištěnu ve známé publikaci V. V. Zeleného »O Bedřichu Smetanovi«² z r. 1894.) V. V. Zelený neměl, bohužel, mnoho pokračovatelů ve svém úsilí o vědecké rozbory Smetanových oper. Až teprve v desátých le-

tech našeho století ujal se jeho myšlenky Otakar Zich, jenž proti dogmatickým soudům Otakara Hostinského a proti povrchním parafrázím v dílech jeho žáků se pokusil o cos podobného, jako učinil V. V. Zelený v případě poslední Smetanovy opery. Míním tu známý, vzorný Zichův rozbor Hubičky. Jestliže se však u nás v kruzích hudebně vědných nedostávalo pozornosti ani nejoblíbenějším Smetanovým zpěvohrám, nelze se divit, že právě literatura o Čertově stěně je tak chudá. První, kdo o Čertovu stěnu projevil více zájmu, byl Otakar Hostinský. Psal o ní, ne však tak důkladně a věcně jako V. V. Zelený; úhrnný svůj soud o této opeře uložil do stati »O zpěvohrách Smetanových«, kterou sepsal pět let po premiéře Čertovy stěny. Nevěnoval jí tam mnoho místa, jen něco kolem čtyř stránek. (Viz Hostinského: »Bedřich Smetana«, str. 421-425.) Otázku, proč Otakar Hostinský jevil tak málo zájmu o toto dílo Bedřicha Smetany, jest pravděpodobně vysvětliti takto: Smetana odmítl nejen text, který mu Hostinský nabízel, nýbrž i nadále plnil své opery »nepřípustnými« číslly, tanci a jinými ústupky obecnstvu. Hostinský však již tehdy pracoval s Fibichem na Messinské nevěstě; neměl proto ani zvláštní příčinu nějak se za Smetanu bít. Čertova stěna, právě tak jako Dvořákův Dimitrij, se nehodily do vývojové linie jím rýsované. Hostinský hledí ve zmíněné stati spíše své čtenáře dojmout, než je poučit. Proto opakuje z knihy V. V. Zeleného nedoložené tvrzení o plačícím Smetanovi za kulisami divadla, připojuje mylné tvrzení o »prostotě a zdrženlivé průhlednosti« Smetanovy instrumentace Čertovy stěny a v závěru článku věští, že i pro Čertovu stěnu přijde »čas poznání«, jako přišel pro Dalibora.

Z dalších příspěvků jest zajímavá (ač ne vždy ve všem správná) stat o Čertově stěně z dosud nedoceněného spisku o Smetanovi od F. V. Krejčího z roku 1900. Uvádím ji tu proto, že F. V. Krejčí byl z těch, kteří se nebáli vyslovit vlastní mínění o Smetanovi právě v době, kdy kritické bádání o Smetanovi již zvolna ustupovalo pouhé sentimentální hagiografii.

Těmito třemi příspěvky jsme však také zhruba vyčerpali vše, co u nás bylo o Čertově stěně úhrnného a původního napsáno. Bystrá stat Zichova, o níž ještě dále uslyšíme, zabývá se problémem dramaturgické úpravy a další příspěvky obírají se buď textem, buď jevištní historií tohoto díla neb některou jinou nepodstatnou složkou. Nezbyvá než opakovat: studie V. V. Zeleného, dnes již šedesát let stará, byla dosud překonána toliko v drobných opravách, nikoli v celku. Jest nejen prvním, nýbrž i nejspolehlivějším ze všech dosavadních výkladů Smetanovy poslední opery.

Namítne mi snad někdo, že ponechávám stranou celý velký spis »Zpěvohry Smetanovy«, že i tam jest obsaženo úhrnné poučení o Čertově stěně.

Není tomu tak. Autor tohoto spisu nepostupoval způsobem vědeckým, nekladl si nových problémů, proto také nemohl přinášeti nové pohledy. Pracoval způsobem velmi povrchním, prostou parafrází toho, co již bylo řečeno dříve. Tomu, kdo si přečte v tomto popularisujícím díle passus o Čertově stěně, ozvou se nejen téměř všechny myšlenky z uvedených statí předchozích, nýbrž mnohdy přímo doslovné reminiscence, aniž autor poví, zda duchovým otcem té které pasáže jest Zelený, či Hostinský neb dokonce jím tak briskně odmítaný Krejčí.

Touto nepůvodní kompilací se proto budeme zabývat jen potud, pokud tvrzení tam obsažená měla vliv na část naší kritiky zpěvoherní. Vlastním východiskem naší úvahy však zůstává základní studie V. V. Zeleného. Odtud přejímali mnozí naši kritikové svá mínění o neúspěchu poslední Smetanovy zpěvohry.

Zelený tvrdí - a i pamětníci premiéry vyprávějí často v ten smysl - že prvotní neúspěch Čertovy stěny byl zaviněn nedbalou režii i nevhodnou a nepečlivou výpravou. K tomu ještě přistupuje nutné sice, avšak ne právě ideální obsazení role Raracha. Rarach - tak přeje si text opery - nemá býti »na setkání k rozeznání« od svého soka Beneše. Avšak Rarach, zpíváný basistou Chlumeckým, byl prý postavy vytáhlé, hubené, učiněný Don Quijote; naproti tomu Beneš, představovaný Hynkem, byl pomenší, tlustoučký; jak prý by se pak byli diváci nesmáli jejich zpěvu o »nepoznání«? (Mimochodem řečeno, není to právě nejhorší věc, když se diváci *komické* opery zasmějí výstupu, který ani autorem není míněn vážně. Soudíme naopak, že tato náhodná okolnost, poněkud napravující nejasnou záměnu mezi Rarachem a Benešem, mohla úspěchu díla spíše napomoci, než jej ohroziti.) Zajímavým způsobem »řeší« problém neúspěchu Čertovy stěny Josef Bartoš ve svém spise »O Prozatímním divadle a jeho opeřech« z roku 1938. Na stránce 349 soudí, že tato okolnost nezavinila »fiasko celé opery«, že vlastní »příčinou fiaska byla slabá připravenost« premiéry. Avšak na stránce 389 svůj soud opět mění. Píše tu doslova: »Vlastní příčina neúspěchu Čertovy stěny tkvěla v následující okolnosti.« A nyní opakuje celou historku o »malém zavalitém« Hynkovi a »hubeném vysokém« představiteli Raracha. To prý operu připravilo o úspěch. Jako si kdysi povzdechem ulevil Zich, že prý v čertech v Čertově stěně se vyzná opětně jen čert, můžeme i my dodat, že takovéto »podvojně« výklady naší hudební vědy může chápat také jen - pekelník. Pro zajímavost dokládáme, že na stránce 349 se Bartoš ve svých názorech řídil tím, co byl právě vyčetl z pamětí Benoniho, na stránce 389 však již opětně tím, co vykládá Foerster

ve svých vzpomínkách. Mezitím ovšem zapomněl, že dříve vykládal celou historku jinak, podle jiného pramene.

Ponechme však zatím čerty i žáky Otakara Hostinského stranou a vraťme se k Zelenému. Zelený obviňuje správu divadla z nedbalosti, nikoli však ze zlé vůle. To jest důležité pro naše další výklady. Zelený totiž byl do našich divadelních poměrů dobře zasvěcen, a kdyby byl tehdy shledal cosi více než nedbalost, byl by se jistě ozval již před premiérou. Na druhé straně však byl zase Zelený přece jen současníkem všeho toho dění, nemohl proto ani zcela objektivně posouditi nesnáze druhé strany. Jest povinností historika, aby naznačil i její potíže; snad tu i proti obvinění V. V. Zeleného nalezne leckterou polehčující okolnost.

Především, Čertova stěna byla skončena v době pro Smetanu velmi nevýhodné. Byl právě chystán repertoír pro Národní divadlo, obnovovány hry starší, uváděny na pořad opery dotud vůbec nedávané, měněn ensemble, vše bylo v jakémsi neklidu. Zpěváci byli mnoho zaměstnáváni, právě tak orchestr; ředitelství chtělo, aby se *každému* ze žijících skladatelů dostalo spravedlivého podílu v repertoíru. Proto se pojednou rozpomíná na Fibichův Blaník, na Bendlovy Černohorce i na Starého ženicha a z Dvořáka pak dává na pořad již tolikrát odložené Tvrdé palice. Především však chystá jeho Dimitrije, a to právě touže dobou, kdy Smetana naléhá na provedení Čertovy stěny, divadlu již rovněž zadané. Divadlo dotud Dvořákovi poněkud křivdilo. Odkládání Tvrdých palic nebylo jeho jediným proviněním proti dramatickému dílu mistrovi. Bylo proto rozhodnuto, že Dimitriji se má dostatí totéž, co Libuší, to jest co nejpečlivější výpravy i vzorného nastudování. Dnes jest nám lehké říci, že divadlo mělo povinnost vypraviti Smetanovu Čertovu stěnu právě tak dokonale jako Dimitrije, opatřiti nové dekorace, kostymy atd. Byla tu však otázka, kde vzíti k tomu všemu peněz? Tenkrát - a ani ještě později za Kovařovice - nebylo tučných subvencí, jež by byly hradily případné schodky v divadelní pokladně. Divadlo bylo vedeno na bási obchodního podnikání a jeho příjmy nebyly tak velké, aby bylo možno *současně* poříditi výpravu ke dvěma tak velkým dílům. Správa byla nucena počítat s každým haléřem. Tento stav není sice právě věci potěšitelnou, avšak je třeba jej vzíti v úvahu. Poněkud drasticky řečeno: kvota, připadající na Smetanu, byla vyčerpána Libuší, nyní byl v pořadí opět Dvořák. Správa divadelní se proto namáhala seč byla, aby vyvázla ze svízelné situace. Zkoušela své štěstí u té i oné strany, přála si odložení Dimitrije neb Čertovy stěny, avšak obě strany - pochopitelně - byly neústupné. Došlo proto k několika přesunům, až se konečně správa divadla rozhodla dáti přednost Dimitriji. Dimitrij

sliboval větší jevištní úspěch a ten pro tehdejší správu byl nejen vítaný, nýbrž i potřebný. Přesto však Smetanova Čertova stěna - aby i druhé straně bylo učiněno aspoň zčásti po vůli - dána na pořad ještě v témže měsíci. (Dimitrij byl hrán 8. října, Čertova stěna 29. října 1882.) Přátelé Smetanovi sice dosáhli aspoň zčásti svého cíle, avšak - v neprospěch Smetanova díla. Scénicky působivý, průbojný Dimitrij Smetanovo dílo zbytečně zastiňoval.

Avšak vnější okolnosti, blízkost Dimitrije, nutné omezení výpravy a nepromyšlená režie, nebyly jedinou příčinou neúspěchu Čertovy stěny. Vždyť i později, když provedení této opery bylo již ve všech směrech nejpečlivější, nevzbudila Čertova stěna v hledišti ani zdaleka takový ohlas, jakého vždy docházejí jiná mistrovská díla Smetanova. Ostatně operu, jež je v samém jádře dramatická, jevištně působivá, nemůže ubít některá z podružných složek, jako jest na příklad nešťastně volená výprava. Zvláště ne, je-li opera po hudební stránce pečlivě nastudována. A o tom, že tomu tak bylo, nepochyboval ze současníků nikdo. Vlastní příčina neúspěchu leží proto v díle samém, v jeho dramatické struktuře. Již Zelený ve zmíněné stati bystře poznamenává, že Krásnohorská dovedla sice v Čertově stěně uchovati svěží půvab svých veršů, lahodný lyrismus milostných scén, že však ji náhle opustila dovednost ve srozumitelné a poutavé výstavbě děje. A i Smetanovi, jenž v Hubičce i v Tajemství přímo mistrně dovedl odhadnouti jevištní únosnost jednotlivých scén, ušlo, že libreto k Čertově stěně má mnoho hluchých míst, na něž obecenstvo nebude reagovat. Správně poznamenává proto Zelený, že obsah libreta k Čertově stěně jest sice poutavý, bohatý zápletkami i náhlým rozuzlením, že však tyto přednosti jsou patrný pouze při *vyprávění* děje, nikoli při jeho dramatickém provozování. Děj jest pak příliš složitý, divákovi mnohé ujde. Především nerozumí divák záměnám Raracha s Benešem, často neví, koho má před sebou. K tomuto místu vhodně poznamenává Zich ve své »Estetice dramatického umění«, že oblíbená záměna »qui pro quo« se Krásnohorské nepodařila. Především proto ne, poněvadž z takové záměny se musí těšit - diváci! Vědí o něco více, než dramatické postavy hry - odtud pak prýští celá komičnost situace. Právě Shakespearovy hry nám poskytují řadu takových zdařilých záměn: nikdo si z diváků jistě nesplete Violu se Sebastianem v lyrické veselohře Večer tříkrálový. V Čertově stěně však naopak divák zřídka ví, kdo jest Beneš, kdo Rarach, ba vzhledem k nejasné expozici neví téměř nic ani o minulosti obou postav, ani o jejich pravých záměrech. (Podrobnosti viz také ve stati O. Zicha »O Čertově stěně«, otištěné v Hudební revui z r. 1909, str. 222.) Byl u nás vysloven názor - uvá-

dím jej toliko pro zajímavost - že prý hlavní vinu na tom, že děj Čertovy stěny není dobře srozumitelný, má - divák sám! Proč prý se napřed nepoučí, pak mu prý bude vše jasné, pak bude práv i Krásnohorské i Smetanovi. O zmýlené v tomto nápadu snad netřeba ani psát. Dramatické dílo, je-li opravdu dramatické - t. j. jevištně působivé - musí mluvit samo za sebe, musí zapůsobit přímo s jeviště na divákovu vnímavost! Či potřebuje někdo předchozích »výkladů a poučení« k tomu, aby »porozuměl« Prodané nevěstě nebo Hubičce, dílům vysoce dramatickým?

Vlastní příčiny neúspěchu leží proto v libretu díla; nelze je klást mimo dílo. Je to celkem vzato tentýž případ, s jakým se shledáváme u Fibichovy Messinské nevěsty nebo Dvořákovy Armidy. Tak jako nikomu ani nenapadá, aby Armidu co do jevištní působivosti stavěl po bok Jakobínu neb Rusalce, tak bychom se měli zříci i myšlenky, že Čertova stěna v té podobě, v jaké nám ji Smetana odkázal, půjde kdy touže cestou jako Hubička, Tajemství, o Prodané nevěstě ani nemluvě. Již tu vidíme, že tehdejší divadelní správa nemůže býti volána k odpovědnosti za neúspěch Čertovy stěny do té míry, jak se dosud děje.

A což teprve když uvážíme, že samo libreto předpisuje věci, jež i při dnešním vyspělém stavu jevištní techniky jsou jen těžko realizovatelné. Tím obtížnější však to bylo v době premiéry, kdy obecnost bylo uvyklé výpravě věcné, věrné, kdy se nespokojovalo s pouhými náznaky, nýbrž chtělo vše opravdu vidět. To ostatně nahlížel i sám V. V. Zelený, i ostatní přátelé Smetanovi. Správa divadla sice prý přála spíše Dvořákovi, jeho Dimitriji - dávajíc mu tak oplátku za předchozí opomíjení - avšak ani Smetanovi, ani jeho opěře tu škodit nechtěla. Nebylo tu zlého úmyslu.

A přece v některých z nynějších posudků Smetanovy Čertovy stěny byly vysloveny neb aspoň naznačeny názory opačné. Kde jejich pramen? Je lehké jej zjistit. Pocházejí ze zmíněného již spisu »Zpěvohry Smetanovy«. Tam totiž autor, spoléhaje více na vlastní fantasii než na historické dokumenty, podezírá celou divadelní správu z nízké intriky. Vše prý bylo *úmyslně* nastrojeno tak, aby Dvořákův Dimitrij byl co nejvíce vyneseno do přízně diváků a Čertova stěna při tom vzala za své. Nedostatky provedení prý jsou sdostatek známy. Avšak správa divadla - a to jest novum, s nímž přichází náš autor - prý *úmyslně* neobsadila *hlavní* role předními zpěváky. Tento názor jest i dnes ještě tu a tam pokládán za bernou minci, proto o něm poněkud šířeji.

Autor spisu »Smetanovy zpěvohry« zakládá celou svou »konceptci« na polaritě mezi Dimitrijem a Čertovou stěnou. Tvrdí, že Dimitrij byl hrán již 9. února, kdežto Čertova stěna prý až »na podzim«. Tedy zmýlená o tři

čtvrti roku! Neví však ještě více věcí. Neví, že hlavní role Čertovy stěny nemohly již proto být dány do rukou jakési druhé garnitury pěvců, poněvadž té u nás v době divadelní prozatímnosti vůbec nebylo! A nejen to, dále neví, že *přidělení všech rolí* bylo učiněno na *výslovné přání* Smetanovo!

Jak možno, že odborník v bádání smetanovském neznal Smetanův dopis ze dne 4. července 1882, adresovaný tehdejšímu prvnímu kapelníku české zpěvohry Adolfu Čechovi? Či jej znal a pomlčel o něm prostě proto, že byl v rozporu s jeho »konceptcí«? (Dopis ten byl tou dobou znám celé české veřejnosti z přetisků Teigových ve »Smetanových skladbách« a ve »Smetanových dopisech«.)

Uvádím doslova, co tu Smetana píše: Smetana byl totiž požádán, aby *sám* navrhl obsazení Čertovy stěny. Odpovídá: »Milerád sestavím partie (t. j. obsazení rolí) z nové opery „Čertova stěna“, jak dalece mně dosud znějí v milé upomínce v uchu vnitřním (Smetana již tou dobou po osm let neslyšel) hlasy a umělecké výkony oněch starších pravých (!) umělců a umělkyně.« A hned počíná s výčtem, dáváje každé roli po čísle. »1. Vok Vítkovic... rozhodně p. Lev... jeden z nejprvnějších zpěváků vůbec v celém hudebním světě.« »2. Závaš Vítkovic. Může jediné provést všeobecně ctěná paní Fibichová.« »3. Jarek co rytíř a tenor - vždy můj milý přítel Vávra, - kterému přeje skladatel známou lahodnost hlasu a způsobů.« »4. Hedvika - slečna Reichova a 5. Katuška - slečna Sittova. Katuška dominuje ve všech jednáních a dle mého přesvědčení nikdo jiný nemůže úlohu tak provést. Hedvika, mládouнка princezna, hodí se úplně všem chvalitebným způsobům sl. Reichovy.« »6. Michálek, tenor-buffo, dle mého přání a velmi milé upomínky na výtečné výkony jeho, přál bych si pana Krössinga.« »7. Beneš, bass... by byl zde úplně na svém místě výtečný pan Hynek.« - Je známo, že kapelník Čech - vždyť to byl Smetanův žák a důvěrný přítel (!) - vyšel ve všech těchto případech Smetanovi vstříc. Obsazení bylo *přesně* takové, jak si Smetana přál. Jedinou výjimkou byla role Rarachova. Náš autor tu tvrdí, že prý »Raracha zpíval poslední člen opery«. Ani tomu tak není. Smetana si sice v dopise přál, aby Raracha zpíval bratr Adolfa Čecha, basista Karel Čech, avšak současně naznačoval, že to asi nebude dobře možno. Věděl, že Karel Čech tehdy postonával, že tedy s ním nebude lze počítati. Tato role proto byla - dojísta ne proti vůli Smetanově - přidělena basistovi Chlumeckému, o němž se Benoni - soudce v těchto věcech ne právě shovívavý - vyjadřuje, že jeho hlas nezněl nepřijemně, že nebyl zlý, ba výslovně podotýká, že svou roli ďábla natolik zvládl, že zapadl do scénického celku. Ovšem, jak již svrchu pověděno,

vadila mu prý quijotovská postava. Nelze proto říci, že by Chlumecký byl »posledním členem opery«. - Snad tato malá ukázka poslouží k tomu, aby mladší hudební kritikové přejímali různá, i otištěná tvrzení jen s největší opatrností a po předchozím přezkoumání.

Je snad zbytečno připomínat, že Smetana nejen si určil obsazení rolí, nýbrž mnohé z nich psal přímo pro určité interprety. Máme zajímavé doklady o tom, kterak Shakespearovými hrami probíhá řada rolí, »šitých na tělo« určitým členům herecké společnosti, jejímž byl podílníkem. Nebylo by nevědecké sepsat podobnou studii i o Smetanovi. Partie Voka, Michálka i Jarka nevznikly zcela bez reminiscencí na dřívější výkony jejich interpretů ve Smetanových zpěvohrách. A nyní, když víme, že operu nastudoval *první* kapelník Adolf Čech (vhodně poznamenává Šourek ve své dvořákovské monografii, že spíše by tu mohli být nespokojeni tehdejší přátelé Dvořákovi, neboť Dimitrij byl zadán *druhému* kapelníkovi), když víme, že role byly obsazeny zcela po vůli Smetanově, pomysleme, kdo mohl být oním strůjcem všech těch intrik a pletich, o nichž s takovou jistotou se mluví? Což by se byli velcí čeští umělci, osobní přátelé mistrovi, propůjčili k tomu, aby na přání kohosi třetího ubili Smetanovo poslední dílo? Měli bychom si již jednou uvědomit, že takovéto románové zkazky z české minulosti divadelní nikomu neprospějí. Jaký to má význam házet přes palubu desítky jiných, drobnějších, přesto však poctivých pracovníků jen proto, abychom dostali líbivý - řekněme přímo čítankově dokonalý - portrét zakladatele české moderní hudby. Smetana *jest* geniem, o tom není sporu, avšak ani on, ani jeho přátelé nebyli nutně *vždy ve všem* v právu. I pro ně platí, co platí o studiu minulosti vůbec: třeba na ni hledět věcně, kriticky. O to se pokoušeli mnozí, kteří se nebáli sáhnouti na partituru Čertovy stěny, dobře vědouce, jakými zbraněmi bude tu proti nim bojováno. O tom, zda a pokud byli v právu či nikoli, pojednáme snad jindy.

Rudolf Holinka

K DĚJINÁM STŘEDOVĚKÉHO ARISTOTELISMU

MISTR JENEK Z PRAHY

Výklad spisů Aristotelových byl hlavním předmětem na artistické (filosofické) fakultě vyspělé středověké university. Aristoteles slul filosofem po výtce (Philosophus) i těm učencům raného a pozdějšího středověku,

kteří se od jeho metody nebo nauky odchylovali a dávali přednost směrům jiným, platonským, nebo jako v XIV. století, nominalismu a terminismu. A poněvadž artistická fakulta byla základem vysokoškolského učení té doby a určovala methodické školení žákovo, jeho myšlenkovou konstituci, jest zřejmé, že aristotelismus (aspoň jako metoda) měl podstatný vliv na výučbu ostatních fakult. Pokud běží o theologii, je to již poznatek starší, obecně uznávaný, ale novější bádání odhaluje stopy aristotelismu také v traktování práva římského a kanonického; metodu distinkcí u glossátorů a interpretaci u kanonistů a legistů lze uspokojivě vyložit jen působením aristotelské logiky. Není také bez významu, že vynikající lékaři středověku horlivě pěstovali aristotelickou filosofii přírodní. Genetický výklad a rozbor duchovního typu, jakým byl středověký vzdělanec, zvláště v jeho vztazích k církvi a státu, nesmí zanedbat vlivů jeho aristotelického školení, jak ukázal pronikavý znalec středověké filosofie E. Gilson, který dovozuje, že aristotelismus XIII. století jest již předzvěstí humanismu s podstatnými znaky tohoto myšlenkového přerodu a jako demonstrační příklad uvádí komentáře sv. Tomáše Akvinského k Aristotelově Ethice a Politice, jimiž se středověký člověk křesťanský seznamoval s ideami a institucemi antického světa.

Vlastní kolébkou studia Aristotelových spisů a propagace jeho myšlení jest Francie, kde již Petr Abélard, největší filosof XII. století, vykonal na tomto poli vynikající průkopnickou práci, kterou teprve v posledních letech ocenili dva němečtí učenci B. Geyer a M. Grabmann. V druhé polovici XIII. století, když byly také již pořízeny nové, věrnější překlady spisů Aristotelových, vyvrcholuje exegese aristotelismu v mocné duchovní hnutí, jemuž stál v čele Albert Veliký, německý učenec obsáhlých vědomostí, a hlavně sv. Tomáš Akvinský, geniální myslitel i systematik. Vedle nich byla na Sorbonně celá řada aristoteliků a bádání posledních let, hlavně německé, objevuje také několik výrazných duchů anglických, kteří se vlivně zúčastnili tohoto ruchu filosofického jako komentátoři Aristotelových spisů logických a přírodně filosofických, a seznamuje nás též s některými filozofy německými z pozdější doby.

Počátky aristotelismu u nás nejsou sice ještě objasněny, ale jest pravděpodobné, že znalost některých spisů Aristotelových pronikla zde dosti časně, máme-li na mysli kulturní poměry středoevropské této doby. Jakými cestami se tak stalo, nelze prozatím říci - snad to souvisí s uvedením řádů žebrařských, z nichž zvláště dominikáni studovali na zahraničních učilištích od počátku, ale nebyla to nutně cesta jediná. První bezpečný doklad o tradování aristotelické nauky v Čechách máme z doby Přemysla Otakara II.,

kdy partikulární učení pražské tak znamenitě rozkvetlo, že je současníci nazývali prostě »učením obecným« (studium generale). Roku 1271 přednášel zde mistr Bohumil logiku a mistr Řehoř »četl o přírodě knihy Aristotelovy« vedle mistra Očka, který vykládal latinskou gramatiku. Je to svědectví Engelberta, opata admontského, který v letech 1271—1274 studoval v Praze, ale, poněvadž byl přilákán jako čtení jiní žáci z Rakous, Štýrska a Bavor věhlasem pražské školy, nemůže býti o tom sporu, že počátky učení Aristotelovy logiky a přírodní filosofie jsou zde staršího data, před r. 1271, čemuž ostatně nasvědčuje současné vypravování ze života vysoce kulturního kanovníka pražského Víta, který horlivě pečoval o »generální studium« pražské. Životopisec jeho užíváje toho termínu měl zajisté na mysli skutečné »vyšší« studium, které v představě doby nutně uzavíralo výklady aspoň některých textů Aristotelových. Ale kanovník Vít zemřel již r. 1271 - tedy i tím se potvrzuje názor nahoře vyslovený, že tradice českého aristotelismu jest starší než první jasná zmínka o něm. To nás však vede k závěru, že s veřejným učením aristotelické filosofie začalo se u nás skoro současně s oficiálním uvolněním vyučování podle Aristotelových knih, které nastalo v Paříži po překonání veliké krise na fakultě artistické, zapříčiněné heterodoxními směry ve výkladu Aristotela - soukromé studium tohoto filosofa u nás jest pravděpodobně data staršího, ale vyjasnění této otázky není zatím možné. Pozorujme však, že učitelé na pražské škole jsou českého původu (Řehoř, pozdější biskup pražský, pocházel docela z panského rodu pánů Zajíců z Valdeka), a to zase ukazuje buď na starší domácí kontinuitu nebo na studium v cizině. Jest známo, že před založením university v Praze a také již v XIII. století studovali mnozí Čechové na zahraničních universitách, hlavně ve Francii a Itálii. Prozatím tedy lze se klonit spíše k eventualitě druhé, a kdyby se to skutečně potvrdilo, že totiž zmínění čeští mistři nabyli svých vědomostí v cizině - běží zajisté také o didaktickou praxi, které nemohli získati soukromým studiem - a že jsou iniciátory toho učení na české novině, zůstává nepochybným faktem, že styk našeho duchovního života s aristotelismem je pozoruhodně časný.

Není snad také bez významu pro složitost myšlenkového proudění té doby u nás, že skoro současně založil v Praze notářskou školu Vlach Jindřich z Isernie, pěstující »umění psát« (ars dictandi) v nových stylistických útvarech, v nichž se projevovala také snaha po dokonalejší formě literární, nesené neporušenou kontinuitou slovesného úsilí latinsko-italského na klasické půdě římské a italským smyslem pro aktuálnost v politickém dění i pro světskou stránku jedincova projevu a osudu. A víme-li,

jak ve Francii a Itálii korespondence a prolínání obou těchto zjevů, aristotelské myšlenky a umění notarilního, působí na »laicisaci vzdělání« a jest již radostným předjařím humanismu, potom jest zřejmé, že budoucímu zkoumání v duchovních dějinách českých se zde otvírají nové výhledy. Jestliže se pak potvrdí, že mistr Řehoř, přednášející na pražské škole Aristotelovy knihy o přírodě, jest skutečně redaktorem tak zv. »Pražských letopisů« z osmdesátých let XIII. století, v nichž byla vypořizována nálada raného humanismu, máme zde již více než náznak, v které duchovní oblasti nutno hledat kořeny oné české renaissance na počátku XIV. století, i když se nám její vedoucí motiv zdánlivě ztrácí ve zmatcích stavovského a národního zápolení.

Pádem »zlatého a železného« krále Přemysla Otakara II. nepochybně utrpěla i kvetoucí škola pražská, ale nejsme oprávněni tvrdit, že zašla vůbec. Někaké učení při kapitule trvalo dále - ostatně znalost nauky Aristotelovy se udržovala a šířila v konventech dominikánských, třebaš také jen prostřednictvím komentářů Tomáše Akvinského.

Vyjasnění přinese prozkoumání kodexů se spisy Aristotelovými, po případě s komentáři k nim, pokud se zachovaly z první polovice XIV. století a jsou domácí provenience. Již dnes však možno zhruba říci, že výsledek pro kontinuitu aristotelského studia v Čechách bude kladný, i když teprve podrobnému bádání jest vyhraženo osvětliti všechny složky této nesnadné otázky, aby mělo vědeckou cenu.

Zde chceme upozorniti aspoň na rukopis univ. knihovny pražské IV E 19, který obsahuje »Aristotelis Politicorum libri octo«. Byl psán v první polovině XIV. století, ale nelze určitě říci kde - spíše někde v severní Francii nebo v Porýní než v Čechách. Brzy se však dostal do Čech koupí, a byl zde komentován rukou, kterou nazveme A. Komentář ten je stručný, ale jeho autor ukazuje velkou znalost Aristotela (cituje na př. i jeho »Problemata«) a jeho některých komentátorů (Averroise i Alberta Velikého). Později, asi kolem poloviny XIV. století, komentovala tentýž text, marginálně i interlineárně, ruka druhá B; její poznámky jsou obšírnější než ruky A, ale je to spíše vždy parafrase textu, než vlastní výklad. Že byl rukopis v majetku nějakého konventu dominikánského (pravděpodobně komentátor A i B byli také dominikáni) svědčí úvodní slovo k textu, oplývající citáty ze sv. Tomáše Akvinského a jinými autoritami okruhu dominikánského, napsané někdy v druhé polovici XIV. století. Koncem toho nebo počátkem nového století dostal se kodex do knihovny koleje Karlovy při universitě.

Založením university v Praze (1348) nastává nové období v pěstování

aristotelské nauky a liší se od předchozího intenzitou a účelností. Jak již řečeno, byly logické a filosofické knihy Aristotelovy systematicky vykládány. Četba a komentování Aristotela, toť vlastní obsah učebního provozu na filosofické fakultě vyspělé středověké university.

Nejstarší zachované komentáře k přírodně filosofickým knihám Aristotelovým z artistické fakulty Karlovy university pocházejí od mistra Jana Václavova z Prahy, zvaného též prostě mistrem Jenkem.

Bylo psáno o něm několikrát a byl to již Ferdinand Tadra, pak V. Flajšhans a nejnověji F. M. Bartoš, kteří shromáždili různé podrobnosti k jeho životu a učitelskému působení. Není naším úkolem opakovati zde všechny věci známé a bezpečné, o nichž se dočteme u zmíněných badatelů. Stačí, když se dotkneme hlavních dat a spíše si všimneme věcí sporných, nebo dosud neznámých.

Mistr Jenek pocházel z české rodiny pražské a po prvé se vzpomíná r. 1366 (Magister Jenek de Praga), kdy se stal mistrem kollegiátem v právě založené koleji Karlově. Učil zřejmě již před tím termínem na filosofické fakultě jako mistr svobodných umění. Kde se vzdělal, nevíme. Možná jistě mysliti na universitu Karlovu, ale není bez podstaty dohad, že se učil také na některé cizí universitě, jako mnoho jeho krajanů, kteří odcházeli do ciziny i v době, kdy pražská universita již rozkvétala. Jeho komentáře k Aristotelovi, o nichž bude ještě řeč, ukazují na vlivy učeného prostředí, v němž jednak se znova rozvinula technika výkladu »per modum commenti«, jednak se filosoficky držela zásadně »via antiqua« proti moderním směrům nominalismu a terminismu (»via nova«), a to je prostředí pařížské university v době působení Valtera Burleighe, jenž potíral učení svého krajana Viléma Ockhama, a za jeho stoupenců, mezi něž patřil do jisté míry i náš Vojtěch Raňkův z Ježova, pozdější rektor pařížské university. Ať tomu jakkoliv, také mistr Jenek náleží zřejmě do tohoto prostředí, třebaž zatím nelze tento vztah blíže vyšetřiti, jestliže totiž styk byl přímý, nebo jen zprostředkovaný.

Na filosofické fakultě jest pak dosvědčena jeho činnost universitními akty v letech 1367—1377; sluje jednak prostě »magister Jenco« (v letech 1367—1373), jednak »magister Johannes Wenceslai«. Tato věc a hlavně skutečnost, že vedle našeho Jenka se vyskytuje na filosofické fakultě ještě jiný »Jenko Bohemus«, vzbuzovala rozpaky již u Tadry, jak obě osoby rozlišiti. Srovnáním všech dokladů došel jsem k závěru, že druhý Jenek je označován pouze »Jenko« a vystupuje v universitních aktech jen dvakrát: r. 1373, kdy měl inepci (t. j. stal se mistrem svobodných umění) a r. 1387, kdy byl s mistrem Mikulášem z Litomyšle v komisi, zkoušející

magistrandy v uměních, a pak mizí nám z dohledu. Náš mistr Jenek, nebo také »starý« Jenek bývá zván často Janem Václavovým a objevuje se při aktech universitních v letech, jak nahoře stanoveno. Záměna jeho s jiným »Janem Václavovým z Prahy«, o němž se děje také dvakrát zmínka v zápisech universitních, je zcela vyloučena, neboť tento determinoval až r. 1384 pod mistrem Mikulášem z Litomyšle a pak zaniká beze stopy.

Mistr Jenek působil tedy řadu let na filosofické fakultě a mezi jeho žáky ze známějších osobností se vzpomíná Mikuláš z Rakovníka a český magnát Petr II. z Rožmberka, řečený kněz, muž vzdělaný a vlastenecký. V květnu r. 1378 jest Jenek bakalářem theologie a již četl a dokončil na theologické fakultě dvě knihy Sentencí Petra Lombarda, to znamená, že si zde již před lekturou na Sentence odpřednášel celý povinný »cursus biblicus«. R. 1382 (v červnu) se připomíná jako rektor university a také r. 1383 (8. XII.) se jmenuje v notářském aktu jakýsi Jan Václavův z Prahy rektorem pražské university, avšak akt je zřejmě zkomolen (snad nepozorností pozdního kopisty) a nelze se jím dokládati. R. 1384 zúčastňuje se Jenek velmi aktivně v universitních sporech, jak o tom psal již Tadra. Tehdy patrně se blíže seznámil s arcibiskupem Janem z Jenštejna, kancléřem university, kterého získal zcela pro svůj názor. Brzy nato, koncem r. 1385, jest profesorem na theologické fakultě a těší se zde dobré pověsti jako učenec. Vedle hodností universitních dosáhl postupně několika obročí církevních. Před r. 1378 byl kanovníkem v koleji Všech svatých a měl také kanovníctví i prebendu v Pětikostelí (o jeho stycích se studenty a preláty uherskými jsou určité náznaky) a r. 1378 dostal papežskou provisi na hodnost kanovnickou a prebendu při kostele pražském, kterážto expektance se uskutečnila r. 1381, kdy byl přijat za kanovníka pražského (u sv. Víta). Byl mužem zámožným, ale své jmění obrátil k účelům nejušlechtlejším: pro národ český na universitě, jemuž odkázal svou velikou knihovnu, koupil dům vedle koleje krále Václava, a že jeho zásluhy byly vůbec většího dosahu a obecně ceněny, vysvítá z toho, že v análech university je nazýván »fundator Nationis Bohemicae et magnus benefactor«. Před r. 1400 již není na živu. Současníci i příslušníci následující generace universitní počítali mistra Jenka mezi nejslavnější profesory university a vynikající vrstevník ho nazval »nejhbitějším mathematickem«. Tím se patrně dotýká jeho proslulosti na artistické fakultě a jaksi základního směru jeho nadání.

Z Jenkových spisů, které se dochovaly, nebo o nichž víme, že je napsal, známe z dosavadního bádání Flajšhansova a hlavně F. M. Bartošova tyto: Komentáře na Aristotelovy spisy »De anima« a »De coelo et mundo«,

kte­ré datuje Bartoš do r. 1375 a jež pocházejí z Jenkovy činnosti na filo­sofické fakultě. Jako »cursor biblicus« na theologické fakultě složil vý­klady na epištolu k Římanům a na žalmy, které objevil Bartoš a datoval k r. 1376 (lépe k r. 1377) a jsou to nepochybně nejstarší zachované boho­slopecké spisy z péra Čecha na theologické fakultě. Novotný přičítá Jen­kovi ještě traktát o umučení Páně (»Expositio passionis Domini«), ale neuvádí, kde je tento rukopis. Zato víme bezpečně, že Jenek napsal obsáh­lou lekturu na Sentence Petra Lombarda (»Super sententiarum«), zřejmě vrchol jeho theologického studia, avšak spis ten je dosud nezvěstný. Je také známo, že pro knihovnu koleje Národa dal opisovati patristické spisy, hlavně sv. Augustina.

K dosavadnímu výzkumu nutno přičiniti několik poznámek, které nám poněkud objasní a rozhojní literární pozůstalost Jenkovu. Komentáře na Aristotelovy spisy »De anima« a »De caelo et mundo« jsou zachovány v kodexu univ. knihovny pražské MS. VIII G 30, který popsal Truhlář ve svém Katalogu. Že jsou to práce Jenkovy, vysvítá z explicitu obou ko­mentářů. Explicit komentáře »De caelo et mundo« zní: »Expliciunt dicta magistri Johannis Wenceslai«; není datován a běží zřejmě o opis nějakého studenta posluchače. Komentář na spis »De anima« končí: »Explicit co­mentum libri de anima in anno Domini millesimo trecentesimo septua­gesimo quinto. Editum [místo původního »Reportatum Prage«] a reve­rendo magistro Johanne Wenceslai.« Je to také opis, vyhotovený r. 1375, čímž ovšem nelze datovati dobu vzniku těchto přednášek, jež mohly býti a patrně byly složeny a prosloveny Jenkem již dříve (1366—1375). Vedle těchto dvou komentářů, označených jménem Jenkovým (Jana Václavova) jsou ve zmíněném kodexu ještě komentáře na Aristotelovy spisy »De ge­neratione et corruptione« a »De libris politicorum«, z nichž poslední jest zvlášť obsáhlý; v explicitech obou není však o autorovi zmínky. Že však byly v kodexu, patrně na předním, dnes ztraceném listě, nějaké údaje o autoru, jest zřejmé z obsahu, který na lístku, přilepeném na druhé straně pergamenového obalu, zapsal jezuitský knihovník v XVIII. století. Uvádí všechny čtyři komentáře, první (»De caelo et mundo«) přičítá výslovně Gersonovi (»Johannis Gersonis«), přesto, že v explicitě je jmenován auto­rem m. Jan Václavův, podobně druhý a třetí komentář (»eiusdem«), kdežto čtvrtý registruje takto: »M. Jenkonis dicta...« Lze se tedy doha­dovati, že knihovník četl v starém záznamu místo »Jenkonis« nebo »Gen­konis« chybně »Gersonis«, ale pro nás je důležité, že onen starý záznam přičítal i čtvrtý komentář (»Politicorum«) Jenkovi (v explicitu rukopisu není o autoru zmínky) a že to bylo knihovníkem přečteno a zapsáno

správně. Po tomto výkladu bylo by možno připustit, že všechny čtyři komentáře pocházejí od mistra Jenka. Pochybnosti, které se snad ještě vynořují, odstraňuje zápis obsahu («contenta») kodexu na přední straně pergamenového obalu, kde jsou pod sebou vypočteny (písmem již vybledlým a nezřetelným) tituly komentovaných knih Aristotelových a nad tím pak stopy po slově »Gen[ko]nis«, čímž se označuje autor oněch komentářů. Zápis jest ze XIV. století a potvrzuje se jím náš hořejší dohad o Jenkově autorství všech čtyř komentářů. Vysvítá to ostatně i z jejich obsahu, neboť v komentáři »De generatione et corruptione« se odvolává autor na svůj komentář »De caelo et mundo«, který označuje v explicitu výslovně Jenka autorem, a posléze i z vnitřní uniformity oněch čtyř komentářů. Z úvodu k prvnímu («De caelo et mundo») se dovídáme, že Jenek napsal též výklad na Aristotelovu Fysiku («expositonem libri Physicorum»), který jest však zatím nezvěstný. Tím tedy k dosavadním spisům Jenkovým třeba ještě přičísti tři nové komentáře na knihy Aristotelovy.

Co se týče formy Jenkových komentářů, jsou to právě učebnice; mají objasnit myšlenku Aristotelovu, aby čtenář pronikl do způsobu jeho argumentace a osvojil si bezpečně nejdůležitější látku traktovaného předmětu. Není to pouze slovní objasnění textu Aristotelova, s jakým se dosti často v této době setkáváme, v podobě marginálních a interlineárních gloss, které mají ozřejmiti namnoze příliš pregnantní výraz dikce latinských překladů Aristotelových. Jenkovy komentáře nejsou také t. zv. »quaestiones« (otázky), samostatné traktáty o hlavních zásadách jednotlivých knih Aristotelových, které po způsobu theologických kvestií, na př. na Sentence Lombardovy, volně rozvádějí myšlenku Aristotelovu, užívajíce k prokazování thematu, osobitě rozvrženému, různorodého materiálu jiného, slučovaného samostatnou spekulací. To jsou komentáře »per modum quaestionis«; takové na př. skládal znamenitý filosof francouzský té doby Jean Buridan a jeho škola (Mikuláš Oresme a j.). Jenkovy komentáře jsou však výklady knih Aristotelových v pravém smyslu. To jsou po výtce komentáře »per modum commenti«, druhá nejvýznačnější skupina středověkých komentářů. Postupem tím se zdůrazňuje hlavně rozdělení a výklad textu (divisio et expositio textus), těžiště jeho spočívá ve vyložení a vypracování duševního procesu a vlastního úmyslu (intentio) Aristotelova každé jednotlivé perikopy textu, z níž se uvádí výslovně jen dvě nebo tři první slova, jimiž začíná, a která slovou lemmata (v rukopisu obyčejně červeně podtržena), neboť ten, kdo studoval komentář, musel mít po ruce text dotyčné knihy Aristotelovy. Na konci výkladu perikopy se často ještě shrnují závěry Aristotelovy (probationes) a řeší se některé pochybnosti

(dubitationes). Na vrchol dokonalosti přivedl výklad »per modum commenti« Valter Burleigh. Avšak Jenek nedrží se vždy tohoto schematu, vypracovaného v podstatě již v polovině XIII. století pařížskými komentátory (Janem řeč. Pagus a Mikulášem Pařížským), nýbrž má zření k důležitosti traktovaného úseku a samozřejmosti zbytečně nerozvádí. Vůbec význačným rysem Jenkových výkladů jest úměrnost a stručnost; celkem proniká rázná snaha dopátrati se smyslu filosofování Aristotelova bystrým sledováním logického postupu jeho soudů. V tom vidím zvláště sílu Jenkových komentářů, které prozrazují ducha logického a přímo »geometrického«, a lze tak již porozumětí vrstevníkům, kteří znajíce Jenkovy přednášky z matematiky, kde tato vloha mohla zvláště excelovati, nazývali ho »nejbhitějším matematikem«.

Jenek užívá ovšem také k osvětlení vývodů filosofových některých komentátorů starších, zvláště tam, kde podle jeho mínění vyjadřují názor Aristotelův nejpřípadněji. Pro jeho filosofické zaměření jest velmi příznačné, že vedle komentářů Alberta Velikého a Tomáše Akvinského cituje dosti často (zvláště ve svých výkladech »o duši«) komentář Averroise, který slul ve středověku prostě »Commentator« (vykladač). Obliba, s kterou se Averroise dovolává, souvisí patrně s dobovou tendencí. Averrois hleděl vyložit myšlenku peripatetickou (v psychologii) panpsychismem, což pochopitelně naráželo u křesťanského filosofa na překážky. Proto po období »klasického averroismu« Tomáše Wiltona pokusil se Fitz-Ralph (Armachanus), přítel našeho proslulého Vojtěcha Raňkova z Ježova, vtisknouti ideám arabského filosofa křesťanskou pečeti, a tím směrem pokračoval v Paříži Jan z Jandunu, jenž však nakonec dospěl k názoru, že sice některá myšlenka je správná v nauce křesťanské, ale že jen these averroistická, třebaš oné odporuje, může se honositi, že se opírá o argumenty vpravdě filosofické. Tak se stal »křesťanský« averroismus zdrojem skepticismu. Zdá se však, že Jenek byl si toho vědom a že tyto důsledky odmítal, ale v poměru k arabskému filosofu věřil v možnost filosofické aplikace Fitz-Ralphovy, ač teprve podrobné zkoumání v té věci rozhodne. Avšak ještě závažnější jest fakt, že Jenek zná také komentář Alexandra Aphrosiasiase, který hlásal v psychologii materialismus. O jeho vlivu ve XIV. století se nevědělo, až teprve Konstanty Michalski prokázal stopy jeho působení u Jana Buridana a geniálního Mikuláše Oresme, předchůdce Koperníkova a Descartesova. Je pozoruhodné, že Jenek cituje Alexandra hned v úvodě ke komentáři »De caelo et mundo« (»cuius subiectum secundum Allexandrum est universum, quod celum vel mundus dicitur«) a vrací se k němu ještě jinde se souhlasem. Jenek znal tedy zřejmě velmi

dobře nejnovější proudy v současné filosofii, jak ukazuje také skutečnost, že v úvodě svého komentáře k Aristotelově *Politice* užil výkladu Burleighova, dosud také netištěného, který své doby, stejně jako ostatní aristotelské komentáře Burleighovy, se těšil veliké pozornosti, na př. u Alberta Saského, jenž bohatě těžil z jeho výkladu Aristotelovy *Ethiky*, jak ukázal Heidingsfelder. Míru působení těchto vlivů na vlastní filosofování Jenkovo ujasní nám teprve edice jeho komentářů. Nevýhodou pro každé takové bádání jest, že nejsou prozkoumány a namnoze ani vydány aristotelské komentáře předních filosofů XIV. století, a že tedy není možné srovnání, nezbytné při studiu duchovních souvislostí. Poslední výzkumy Grabmannovy (spíše literárně-historické), a hlavně Michalského, který s obdivuhodnou bystrostí proniká do spleti myšlenkového světa XIV. století, dovolují nám prozatím jen přibližný odhad, jenž ovšem nestačí ke konečnému soudu.

Literatura: Martin Grabmann, *Methoden und Hilfsmittel des Aristotelesstudiums im Mittelalter* (München 1939); František M. Bartoš, M. Jenek z Prahy, rektor university Karlovy (Jihočeský sborník historický IX, 1936), kde uvedena všechna starší literatura; Konstanty Michalski, *Les courants philosophiques à Oxford et à Paris pendant le XIVe siècle* (Cracovie 1922).

Josef Bukáček

O JEDINÉ VLÁDĚ

Byla domněnka, že Dantův politický traktát *Monarchia* četl za svého italského pobytu již císař Karel IV., takže jeho vlastenectví prý bylo částečně pod vlivem politických názorů Dantových. Skoro jisté však je, že některé spisy Dantovy, a podle Haškovce i traktát *Monarchia*, znal pěstitel raného humanismu u nás, kancléř Jan ze Středy. A je-li správná jiná domněnka Haškovcova, též Viktorin Kornel ze Všehrd znal latinská díla Dantova, a zvláště spis *Monarchia*, z jejíž prvé knihy si sám možná pořídil výpisek (sr. klem. rukopis sg. VI F 13 z 15. stol.), kdežto pro obsah 2. knihy, v níž se uvádějí důvody o přednostním právu římského národa panovati světu, se možná nepohodl s Bohuslavem Hasištejnským z Lobkovic. Jinak lze mezi českým středověkem a politickými názory Dantovými zjistiti obdoby a styčné body, nikoli však přímé vlivy a závislosti. F. X. Šalda si všiml podobnosti některých názorů Dantových s Chelčickým: oba usilují o věčný mír, ale proti Chelčického »anarchii« je Dante

přísným objektivistou, jehož caesaristická myšlenka s ideálem opravováním empirií, blízká Rousseauovi, zrodila se z touhy zharmonisovati věčný mír a z tužby přísných františkánů odstraniti se světa hřích. Oba vidí, jak zjistil již Jan Jakubec, hlavní příčinu mravního úpadku církve v domnělém darování Konstantinově. Do novodobé české literatury vstupuje Dante literárními ohlasy u Jana Kollára a Douchovým »Květným výborem z Božské komedie«. U nich však, stejně jako u jejich následovníků v dantovském kultu u nás, zejména u Vrchlického, Blokši, Vrátného a O. F. Bablera, zájem o Danta politika ustupuje do pozadí před zájmem o Danta básníka a filosofického a náboženského myslitele, takže Dantovým politickým názorům největší pozornost věnuje ušlechtilý diletant v dějepise i v politice K. Adámek. Zdůrazňování Dantova prahnutí po metafysické jednotě, vyjádřené zvláště v Šaldově jubilejní přednášce závěrečnou vroucí modlitbou k Dantovi-sjednotiteli, nevylučuje sice ani pojetí politické, bylo však třeba teprve dnešního aktuálního klimatu totalitních názorů politických a sociálních, aby byl do češtiny po prvé uveden stěžejní politický spis Dantův pod názvem *O jediné vládě* v přesném překladě prof. dr. Bohumila Ryby s historickým úvodem doc. dra Josefa Klimenta (jako 3. číslo Knihovny politických klasiků, jež vychází nákladem Melantricha).

Jiným příznačným projevem dnešních autoritativních a totalitních názorů politických byl před dvěma lety překlad *Machiavelliho Vladaře* z pera Zaorálkova s politickou a ethickou rehabilitací florentského politického myslitele v úvodu dra F. Bauera (nákladem Orbisu). Přes veliké časové, věčné i formální rozdíly mezi oběma spisy - dílo Dantovo je především vášnivá básnická utopie, která má jen velmi volný vztah k podmínkám dané politické skutečnosti, kdežto Machiavelliho »Il Principe« je právě s neúprosným realismem vyvozován z politické a historické empirie, ač ani on není prost prvků utopistických - je oběma spisům společné úsilí o energické soustředění vlády v rukou silného jedince.

Dantovy politické názory se vyvíjely pod dojmem politických událostí a životních osudů básníkůvých. Vlastní údobí politických názorů Dantových, jež lze pravděpodobně dělit na tři fáze, předchází praktická životní činnost Dantova, jeho guelfské smýšlení, usilující o obhajobu nezávislosti florentské obce i proti ghibellinům i proti choutkám papeže Bonifáce VIII., i jeho vyhnanství s trpkým zklamáním, když byly zmařeny naděje návratu do vlasti po boku ghibellinů. V této době pracuje o prvních třech traktátech *Convivia* a jeho politické názory mu splývají s etikou aristotelovskotomistickou. Proti drsnostem současného života, plného stranické zášti a zákeřného násilí, staví ideál života, jehož vůdkyní je »překrásná a pře-

ctnostná dcera císaře vesmíru«, t. j. filosofie. Světlo moudrosti má vytrhnouti člověka z temnot zmatků a neřesti, v něž je pohřížen, a přiměti ho k životu podle rozumu, a nikoliv podle smyslů, a dosáhnouti tím již na tomto světě dokonalosti a štěstí. Teprve když v čtvrtém traktátu *Convivia* byl postaven před problém definice šlechtictví v polemice s římským císařem a sicilským králem Federicem II., uvědomil si po prvé podstatu a hranice císařské autority. Poněvadž tehdy (kolem r. 1306) i císařský i papežský stolec v Římě byly uprázdněny - r. 1305 papež Kliment V. přenesl pod nátlakem Filipa Sličného své sídlo do Avignonu - domníval se Dante, že neobsazení císařské hodnosti je příčinou politických i mravních zmatků, a dospěl k závěru, že časná monarchie je nutná a že Prozřetelnost vyvolila Řím a národ římský k tomu, aby byli nositeli hodnosti císařské. Toto mínění zastává Dante v *Pekle* a ve čtvrtém traktátu *Convivia*. Vůdcem člověka je Vergilius a Beatrice, t. j. přirozený rozum a zjevená víra, dokud nepřijde *Veltro* (Chrt), t. j. obnovitel císařství. V této první fázi Dantových názorů na císařství je příchod Chrtův sice matně ohlášén, není to však příchod blízký. Aktuální se stává příchod Chrtův r. 1308, po volbě Jindřicha VII. Lucemburského za císaře římského, podporované Klimentem V. Toto druhé údobí politických názorů Dantových je obsaženo ve třech *dopisech* Dantových a v *Očistci* až po Pozemský ráj. Ačkoliv italské obce a zejména Florencie se připravují na odpor císaři, Dante netuší, že tento odpor je podněcován papežem Klimentem V. Domnívá se, že císařství i církev, »dvě slunce«, jsou dvě moci na sobě nezávislé, jež krácejí stejnou cestou, takže popírati římské císařství znamená popírati universalitu církve. Teprve později postřehne Dante, že »Guasco l'alto Arrigo inganni« (»Gaskoněk, t. j. Kliment V., klame vznešeného Jindřicha«, Ráj XVII, 82), že není tudíž obětí, nýbrž spoluvinníkem Filipa Sličného. V této třetí fázi svých politických názorů, dané koncem *Očistce* s alegorickou visí, celým *Rájem* a *Monarchií*, je Dante přesvědčen, že příčinou zkaženosti světa je nejen okolnost, že římský císař se neujal skutečné vlády nad světem, nýbrž i přeložení sídla papežského z Říma. Je třeba reformy nejen císařství, nýbrž i církve, a Dantovy invectivy proti církvi, které v *Pekle* byly rázu spíše morálního, jsou nyní motivovány politicky.

Michele Barbi, největší soudobý italský dantista, nedávno zesnulý, soudí - a dr. Kliment, stejně jako dr. Bauer v studii o Machiavellim nečiní dobře, že zcela opomíjejí odbornou literaturu italskou - že *Monarchia* vznikla v době Jindřichovy výpravy do Itálie, kdy myšlenka restaurace římského císařství až do Jindřichovy náhlé smrti u Buonconventa byla nejaktuálnější, tedy asi v letech 1310-1313. V první knize, jen zřídka pole-

mické, snaží se Dante dokázat, že k štěstí pozemskému je třeba časné monarchie, v druhé, ostře namířené proti francouzským právníkům Filipa Sličného a proti neapolským právníkům Roberta z Anjou, že národ římský byl Prozřetelností vyvolen k tomu, aby se stal nositelem císařství; v třetí, útočící na papeže, jeho stoupence a t. zv. dekretalisty, kteří nad pravdu Písma a sv. Otců stavějí ustanovení církve, že moc císařská nezávisí na moci papežské, nýbrž pochází přímo od Boha. »Ovšem pravda té poslední otázky nesmí být přijímána tak stroze, jako by císař římský vůbec v ničem nepodléhal římskému papeži, poněvadž ona smrtelná blaženost přece je nějak řízena k blaženosti nesmrtelné. Nechat tedy zachovává císař vůči Petrovi onu úctu, jakou je povinen zachovávat prvorozený syn vůči otci: aby osvětlen jsa světlem otcovské milosti, tím silněji rozesílal paprsky své záře po vší zemi, nad níž byl ustanoven jedinečně od Toho, který je vládcem všeho duchovního i časného.« Tím řeší Dante klasicky smírně problém poměru moci císařské k moci papežské, který po staletí zaměstnával mysl křesťanského světa v motivaci druhdy básnicky alegorické (sr. na př. obrazy o dvou mečích, o světle měsíčním a slunečním, o poměru mladšího syna Jakubova ke staršímu atd.). Ačkoliv skutečné politické dění nebylo bez vlivu na Dantovo politické pojetí, jeho argumentace je většinou básnicky aprioristická, čerpajíc důkazy z Písma, sv. Otců, sv. Tomáše a sv. Augustina, Boëthia, Pietra Lombarda a ještě více z Vergília, Homéra, Ovidia, Lucana, Livia a zejména *Aristotela*. Jedním z důkazů, proč římský lid má právo na císařství, je na př. argument, že Aeneas byl otcem Římanů. Jeho scholasticky důsledné sylogismy působí na dnešního čtenáře poněkud únavně. Uchvátí však dodnes básnická stránka tohoto spisu: vášeň přesvědčení a prahnutí po jednotě. »Vše, co může býti vykonáno jedním, jest lépe, aby bylo vykonáno jedním, nežli větším počtem.« - »Vše, co je dobrem, je dobrem tím, že pozůstává v jednu.« - »Veškerá svornost závisí na jednotnosti, která je ve vůlích. A vůle nemůže být jedna, není-li jediný vládce všech.« Jen za Augusta byla dokonalá monarchie. Tehdy bylo vskutku lidské pokolení šťastné v pokojnosti všeobecného míru. Později byla jednota světa roztržena spárem žádostivosti.

Toto úsilí o jednotu ve vládě pozemské i duchovní dodává tomuto dílu právě dnes časovosti. Dante odmítá jako »křivé státní útvary« demokracii, oligarchii a tyranidu. Netřeba si ovšem zastírat, že tato aktuálnost je založena spíše na básnické utopii Dantově nežli na tehdejších skutečných politických poměrech. Právo německých panovníků na římský trůn bylo sice theoreticky uznáváno a složitým způsobem dokazováno od dob Karla Velikého a vlastně již od rozdělení římského imperia na říši západní

a východní. Ve skutečnosti však, jak dokazují příklady Jindřicha VII. a později Karla IV., musili si, chtěli-li vykonávat skutečnou vládu, tito panovníci vymáhati vstup do Itálie a do Říma silou zbraní a zpravidla kvapně prchali z Říma, sotva dosáhli korunovace na římské císaře. Svě původní guelfství smířil Dante s myšlenkou císařské nadřadenosti tím, že jeho imperium nevylučuje jednotlivých států: »habent namque nationes, regna et civitates inter se proprietates quas legibus differentibus regulari oportet.« Jak si však politicky a administrativně konkrétně představoval poměr mezi všeobecnými zákony císařskými a pravomocí jednotlivých panovníků a měst a zejména italských státek, o tom Dante nic neříká. Jemu stačilo vysloviti všeobecnou zásadu, že jen universální monarchie je s to uskutečniti na zemi spravedlnost a mír a že císař má v časné monarchii právo ukládati všem ostatním vládcům a zemím zákony. V tom smyslu upírá též císaři Konstantinovi právo na domnělé darování sídla císařství papeži. Bolest vyhnanství oprostila Danta od příliš úzkoprsého místního vlastenectví florentského, na němž setrvali jeho politicky praktičtí rodáci, a vypěstila v něm křesťanské cítění universálního světoobčana, jež však v sobě zahrnovalo pýchu na slavnou minulost římského národa a tím i zárodek cítění italského.

Dante je si vědom toho, že předmět jeho státně-politických úvah »od původu není zaměřením spekulativního, nýbrž praktického«, a tím se blíží správnému chápání politické činnosti. Ve skutečnosti však máte často politiku s morálkou a s náboženstvím, takže skutečným objevitelem kategorie politické užitečnosti jako činnosti praktické, odlišné od ethiky i od theoretické činnosti myšlenkové, jak tuto nauku po G. B. Vicovi upravil v soustavu Benedetto Croce, se stal o dvě stě let později *Niccolò Machiavelli*. U nás toto jméno bývá pronášeno s přízvukem hany a mravní otrlosti, ale v mnohých jiných zemích se již dávno činí rozdíl mezi naukou Machiavelliho a deformací této nauky v t. zv. »machiavellismus«, t. j. ospravedlňování politické lsti, vraždy a jiných zločinů k dosažení sobeckých cílů nejen vládců, nýbrž i osob soukromých. Je pravda, že Machiavelli radí svému knížeti k tvrdým zásahům (»medicine forti«), jako na př.: »zvítěziti silou nebo lstí«, »používati vhodně krutosti«, »lidé se musí buď získati lichocením nebo vyhladiti«, »neodlučovati se nikdy od dobra, je-li to možné, ale vždy se uchýliti ke zlu, je-li to nutné« atd. Tyto rady, kdyby byly myšleny jako všeobecně platné zásady, byly by výrazem nemravnosti a cynismu. Avšak »Kníže« je aktuální spis, který jen popisuje s chladnou objektivitou neúprosného realisty politické metody, jimiž renesanční vládcové tvrdě léčili chorý státní organismus, asi jako když nůž chirurgů vy-

řezává z nemocného těla části nakažené chorobou. Jeho »Kníže« je ztělesněním renesanční »virtus«, t. j. politické síly a obratnosti, bojující s tajemnými silami osudu. Jeho »stát-síla« je koncipován s jistým chladem estetických zákonů jako umělecké dílo bez ethického posvěcení a ovládán bezvadnou, avšak amorální politickou technikou. Je cosi esteticky grandiosního a hrdinsky tragického v tomto názorovém pesimismu, který chce vrozenou špatnost lidí krotiti a vyhlazovati nelítostným zásahem státní autority. Není to však Machiavelliho *ideál*.

Stát a národ nemohou žiti pouhou amorální technikou politiky bez citového obsahu a mravního posvěcení. Tento ideál trvanlivé a moudré vlády probleskuje na některých stránkách »Rozprav o prvních deseti knihách Tita Livie«, v nichž přestává býti Machiavelli aktuálním politickým realistou, stává se spíše politickým vychovatelem, který popisuje tehdejší stát nikoliv jaký je, nýbrž jaký by měl býti. V »Rozpravách« spíše nežli na vládce je kladen důraz na zákony a na činnost konstruktivní. Proto vládcové, kteří si počínají krutě, nedojdou slávy: »A vskutku, kdyby nějaký vládce usiloval o slávu světa, měl by si přát, aby měl v držení nějaké zkažené město, ne proto, aby je zahubil, nýbrž aby je znovu vybudoval jako Romulus. Zkrátka, nechť ti, kterým nebesa dávají takovou příležitost, uváží, že jim jsou dány dvě cesty: jedna, která jim dává žiti v jistotě a po smrti je učiní slavnými; a druhá jim dává žiti v ustavičných úzkostech a po smrti po sobě nechati věčnou potupu« (I, 10). A mluvě o krutostech Filipa Makedonského praví: »Jsou to způsoby překruté a nepřátelské veškerého žití, nejen křesťanského, nýbrž vůbec lidského, a měl by se jich na hony vzdalovati každý člověk a chtíti raději žiti v ústraní nežli jako král k takové záhubě lidí; nicméně však ten, kdo se nechce bráti touto první cestou dobra (t. j. žiti v ústraní, vzdálen politiky), chce-li se udržeti, je třeba, aby vstoupil v toto zlo« (II, 2). Tedy, ač nerad, připouští Machiavelli zlo, vyžaduje-li toho technika politické činnosti.

Záleží ovšem na cíli této politické činnosti. A ten je v »Knížeti« i v »Rozpravách« vznešený: státně-politické sjednocení tehdejší Italie (nikoliv národní sjednocení v moderním slova smyslu, neboť toto pojetí národnosti zrodilo se až mnohem později) a osvobození Italie od vlády cizinců. Tomuto cíli je funkčně přizpůsoben i krutý renesanční vládce se svým zbožněním sebeúčelné »virtus« a se svým uměleckým individualismem. Je to cíl konkrétnější nežli vzdálený a mlhavý politický universalismus Dantův; přesto však si jeho dosažení vyžádalo půl čtvrtého století.

Oba duchové: Dante v »Monarchii« (O jediné vládě), Machiavelli

v »Knížeti« a v »Rozpravách«, první s použitím středověkých, druhý renesančních method, hledají spásu z politického a mravního rozvratu doby v uplatňování politického principu autoritativního, který je zosobněn u Danta v císaři římsko-německém, u Machiavelliho v silném renesančním vládci. Proto jsou tyto spisy užitečnou školou politické výchovy v tom, jak soudného čtenáře podněcují k hlubšímu chápání přítomnosti minulosti a minulosti přítomností.

VARIA

Glossa k poznámkám o problematice filmu

Nedávno zde měl V. Renč zajímavý článek »Poznámky k problematice filmu«, v němž tvrdil, že svou úvahu připojuje na okraj mé studie »Problematika námětu ve filmu«; to mne pobídlo, abych doprovodil jeho poznámky aspoň stručnou glossou, ježto mně brání choroba, abych ji rozvedl.

Netřeba přičiňovat ničeho k první části Renčova článku, kde se sám vyrovnává s otázkami filmové estetiky, které byly již častokrát kladeny i zodpovídány; je ovšem dobře, že si je také klade a hledí si na ně odpovědět. Přihlédnou jenom k druhé části, konkrétnější, kde se zabývá otázkou filmových autorů. Přál by si, aby vzniklo »něco méně technického než scenario a méně plochého než pouhé libreto«, forma, jíž by se vyjadřoval filmový autor, která by nebyla vyčerpána jedním natočením, nýbrž žila »skrze mnohá natočení, skrze mnohé filmy« a která by byla vydávána třeba jako odnož literatury. O to mu jde. A domnívá se, že »na první poslech to zní poněkud dobrodružně«. Renčovy obavy vyplývají z malé znalosti filmových dějin, pochopitelné u básníka. Scénáře už byly vydány jako literární díla. Tak jen v Německu v poslední době byly vydány tyto scénáře: Rolfa Laucknerse »Život za stát«, »Malá noční hudba« a »Pruský milostný příběh«, a Richarda Billingera »Nesmrtelné srdce«. Rovněž v odborných časopisech vycházely scénáře jako literární díla. Také je tu třeba povědět, že ve světové kinematografii už došlo několikrát k tomu, že byl natočen dvakrát film podle jednoho scénáře, čili: k jakési době divadelního »nového nastudování«. Obojí, edice filmových scénářů i nové natáčení podle starého scénáře, už tedy zde bylo; dokonce už v době něměho filmu. Proto tento požadavek nezní filmařům cize. Byly to však spíše výjimky z pravidla, kdežto Renč má na mysli, aby se to stalo pravidlem. To je správné. Bylo již také o tom u nás dokonce spolkově uvažováno. Měla se vydat aspoň vynikající scénaristická díla; leč nedošlo k tomu. Stále se jeví tato potřeba mnohým filmařům, praktikům i theoretikům, jako nefilmová.

Tento požadavek vede k problému fixace díla filmového autora. Proto si cením v Renčově článku bystrého postřehu, jakého druhu by měla být forma díla filmového autora. Ač Renč nevytkl výsledný pojem, mífil k němu. Chci k tomu říci několik slov.

Libreto může fixovat autorovu představu pouze literárně a povšechně. To však nestačí. Je to scénář, který ji může fixovat filmově a podrobně. Ač problém fixace je nesmírně složitý, zde se spokojím tímto náznakem. Renčovi vadí převážně technická povaha scénáře. Právem do značné míry. Ale... u scénáře, který mohl u nás poznat. Jenže ovšem neexistuje

jen tento jediný typ scénáře. Je jich několik. Kučera v »Knize o filmu« dobře charakterizoval tři hlavní druhy. Variant je mnoho. Dokonce přibýly už také nové typy. Gottfried Müller ve své »Dramaturgii divadla a filmu« uvedl několik typů německých. Náš scénář má většinou charakter scénáře pracovního, i když pracovní scénář vzniká zvlášť pro atelier. Tak zvaný literární scénář, prostý technických značek nebo oproštěný aspoň od jejich přemíry, který by byl syntesou formy scénáře a treatmentu, byl by dostupný a schůdný filmovému autorovi; takový typ scénáře je třeba vytvářet u nás. Náš scénář, má-li se stát přístupným filmovému autorovi, musí se vzdát tíživé techničnosti. Tento technický charakter může a musí přejmout scénář pracovní. Ten bude záznamem filmového rukopisu režisérova. První zveřejněný případ takového »literárního scénáře« je Wenigův scénář k Čápkově »Tanečnici«, jehož úryvek otiskla Kinorevue v minulých dnech.

Ať se forma pro filmového autora jmenuje jakkoliv, je jisto, že musí být vytvořena. A stejně je jisto, že ji nevytvoří theoretické úvahy, nýbrž zkušenost. Vždyť i stávající formy mají v různých kinematografiích, ačkoliv se všude jmenují stejně, různou náplň i různý smysl, které jim dala individuální empirie.

Touto formou scenaristické podstaty se musí naučit vyjadřovat filmový autor. Jeho dílem bude potom dotvořena. Zatím, než k tomu dojde, překládá profesionální scénárista námět filmového autora do filmové řeči. Protože není dost scénáristů, objevila se zase myšlenka kolektivního scénáře, která však není šťastnou přechodnou cestou, ježto množí nadbytek prostředníků; vyzkoušet a získat mladé scénáristy lze nejlíp tím, že jeden námět se dá zpracovat současně několika scénáristům, kteří ovšem nebudou pracovat společně, nýbrž zvlášť, a nemusí ani o sobě vědět. Jediné individuálnost a její síla vede z rostoucí chaotičnosti přemíry kolektivity filmové práce. Ideální stav nastane, až filmový autor bude umět sám psát filmovou formou.

V poslední době se ukazují známky obratu ve vztahu našich básníků k filmu. Dráždivě to kdys začal Drda. Nyní se vážně ozval Renč. Je u nás vlastně prvním básníkem, který uvažuje o filmu zkoumavěji. Nezáleží vcelku na tom, že s něčím nesouhlasí v mé »Problematice«, ostatně i na jeho článek, ač pozdější, se částečně vztahuje má někdejší podzemní replika ve »Filmovém kurýru«, takže jeho malou narážku zde pomímám; záleží totiž na tom, že svým článkem zamířil k podstatě filmové problematiky. Kdyby se zabral do filmové estetiky, nemusel by se tolik zdržovat u problémů, které byly už řešeny.

Naši básníci by měli znát film víc než obyčejní diváci. Měli by jej studovat. Ve skutečnosti se jím dávají totiž pouze bavit jako oni. Ale nevracejí mu nic za to, co jim poskytuje. Neznají ani filmovou historii, ani teorii. Je to škoda. Ale daleko větší škoda je, že je film neinspiruje a že s filmaři málo spolupracují. Doufejme, že obrat, který pocítujeme, bude trvalý.

A. M. Brousil

Náboženské motivy v lidovém umění výtvarném

Jest veliký rozdíl mezi uměním lidovým a profesionálním.

Všichni umělci osobitě se vyjadřující znají ono zvláštní napětí, úsilí a zápas o formu; nechťejí stále jen trpně přijímat a opakovat, usilují o osobitý projev, o formu lepší.

Lidové umění tvoří namnoze ze vzpomínek a představ hotových. Často to, co viděli v kostele či na zámku, u vyšší společenské třídy, venkované přejímají a zároveň mění. A poněvadž venkované žijí jednodušeji a jejich zájem o věci je hlavně praktický, nejde jim zpravidla o volné umělecké dílo, nýbrž o účelný výrobek. Místo umělecké tvorby nastoupí řemeslo, jež pracuje v seriích a tvary často opakuje.

To ovšem neznamená, že lidové umění je umění primitivní. I primitiv někdy přejímá a obměňuje, ale činí tak okamžitou reakcí, bez řemeslné tradice. Najde kořen nebo sukovitou větev, a to mu dá náhle podnět, aby vznikla hlava čerta či cosi podobného. A vznikne to nikoliv někde v dílně, nýbrž hned v přírodě. Takový výrobek není ustálen zvyky, nýbrž je to skutečně soukromý projev, který vznikl mimo zástup. Umění lidové nese však na sobě projev hromadného citění vrstvy, v níž vzniká; nehlasá úplně odlišného jedince, nýbrž druh a typ. A přece nelze říci, že jest to umění kolektivní, stejně jako ne čistě individuální, i když některé předměty prozrazují mnoho úsilí o projev samostatný, a i když vývoj lidového umění jest umožněn drobným přínosem nespočetných individualit. Jest to umění kolektivisované. Žije v něm mnoho prvků tradičních, pomalu a hromadně rozmnožovaných o prvky novější.

Kdo lidové umění tvoří?

Někdy jsou to lidé nejprostší. Lidé na samotách, pastýři na Valašsku či slovenských horách, kteří jsou přírodě nejbliž. Sami si zdobí své hole, fujary a ucha čepáků. U nich lze často nalézt i výtvořky toho umění nejskromnějšího, v němž je znáti tápání a hledání, a jež tvoří z prvního vznětu.

Rolníci, jejichž ženy vedle svých mnohých starostí vyšívají kroj, malují žudry, a mezi nimiž bývají mnozí všemělci, kteří tvoří četné věci domácí potřeby a zdobí je podle ustáleného vkusu i vlastními nápady.

Někdy i lidé churaví nebo ochromení, kteří nezastanou plnou mužskou práci a vyrábějí tedy drobné předměty užitkové i ozdobné, aby aspoň nějak byli užiteční.

Řemeslníci, kteří dělají ozdobné židle a truhly či věci jiného oboru, než v kterém jsou právě vyučeni; mnozí betlemáři jsou povoláním zedníci či krejčí a vyřezávají jen ve své volné chvíli.

A umělečtí řemeslníci, kteří se výrobkům lidového umění věnují z povolání, jsou v tom řádně vyučeni, uvědoměle přejímají řemeslnou tradici, skládají mistrovskou zkoušku a bývali organizováni v cechy. Takoví byli na příklad moravští a slovenští toufaři.

Výtvořů lidového umění jest pole velmi rozlehlé a nutno si je pro snadnější orientaci nějak roztrždit. Třebas krajově. Každý kraj má nějaké zvláštnosti, něco, čím se liší. Někdy je to dáno již přírodně snadnou dostupností materiálu (Valašsko - hojnost lesů, Vyškovsko - dobrá hlína pro toufary). Nebo podle materiálu. Jen ze dřeva jest nejrozmanitějších výrobků nepřehledné množství. I malování na skle, jež bylo pěstováno ve středověkých klášterech Středozemí, se u nás rozšířilo a souvisí se zakládáním skláren. A ovšem předměty z hlíny, jejíž zpracování patří mezi nejrozšířenější lidská řemesla. Prostí hrnčíři byli v mnohých krajích a kde byla zvláště dobrá hlína, tam před 100-300 lety vznikaly pece toufarů, kteří vypalovali ty pěkné fajanse žhnoucích barev. A nejrozmanitější výšivky, i počtem skrovnější předměty z kovu. A u všech předmětů z každého uvedeného materiálu lze provést ještě třídění na období, podle toho, čemu sloužily, podle techniky, jíž byly provedeny a podle motivů, jimiž byly vyzdobeny.

Ozdoby výrobků lidového umění jsou někdy velmi prosté (čáry, vlnovky, kroužky, jednoduché lístečky), někdy však bohaté a honosné (ornamenty z květin, ovoce, ptáčci, zvířátka); vyskytuje se i výzdoba figurální, celé výjevy i motivy náboženské.

Souhrnná větší monografie o náboženských motivech v lidovém umění výtvarném dosud zpracována není. Kdyby se však někdo tomu věnoval, našel by práci na dlouhou dobu, přišel by na věci velmi zajímavé a dokladů by mohl snést množství opravdu veliké. A kdyby ty doklady třídil a oceňoval, mohla by být jeho práce cenným příspěvkem k poznání psychologie lidu. To, co zde v několika řádcích bude naznačeno, naprosto se

neopírá o úplné poznání předmětů takového rázu. Jen některé předměty byly spatřeny v několika sbírkách, o většině uváděných výtvorů se vypravuje podle reprodukcí ve velkých monografiích. A přece ani to kusé poznání není bez zajímavosti.

Velmi řídká jest výzdoba s náboženským motivem na předmětech vyšívaných. Nemyslíme-li na věci určené přímo pro potřeby kostelní, na př. antependia, štoly a j., z nichž mnohé vyšly z rukou vyšívaček lidových a jež mají přirozené motivy náboženské (a jež by za zvláštní studium stály), jedná se o vyšívané části kroje, šátky, ubrusy, t. zv. koutní plachty a pod. U takových předmětů jest náboženský motiv vzácný. A přece v Zemském museu v Brně jest uložen ubrus, který má vyšívanou vložku s obrazem sv. Kateřiny a jedna plachta, v jejímž pruhovém ornamentu jest vyšit velikonoční beránek s křížem.

Zato velmi hojné jsou náboženské obrazy malované na skle. Jsou to nevelké obrazy v pestrých barvách a se zrcadlovým pozadím, jež bývaly zavěšovány na zdech venkovských domácností. Jsou převážně rázu náboženského. Bývají na nich zobrazovány výjevy ze života Pána Ježíše a Panny Marie, obrazy nejružnějších Madon z poutních míst domácích i vzdálenějších, postavy světců českých (svatý Prokop, Václav, Jan Nep.) i jiných (svatý Josef, Barbora, Kateřina, Martin) a obrázky s nápisem, t. zv. Boží požehnání.

Předmětů ze dřeva jest nesčíslně mnoho. Bylo by potřeby pečlivého studia jen ke zjištění, na jakých předmětech se náboženský motiv také objeví. Lidových řezbářů bylo a je velmi mnoho. Nejen v Böhmerwald, téměř všude, neboť k tomu jistě přispívá i snadno dostupný materiál. Vyřezávají se malé i rozlehlé betlemy, křížky a kříže, sošky i sochy Pána Ježíše, Panny Marie a nejružnějších svatých, jež se staví v bytě, do výklenků v domovní zdi i do božích muk v polích. Vyřezávaný náboženský symbol se najde i na drobných užitkových předmětech a snad by se zjistil i na řezbami zdobeném nábytku.

A zvláštní kapitolu tvoří ovšem fajanse, jež nevyráběli prostí hrnčíři, nýbrž dovední a vyučení toufaři. Fajanse mají vypalovaný olovnatý polev s cínem, který činí polev neprůhledným a krásně bílým, schopným přijímat barvy další. Takové fajansové nádoby, jimž se na Moravě říkalo zboží toufarské, mohli vyrábět jen lidé velmi dovední a inteligentní, protože ne každá hlína se k tomu hodila a ne každý dobrý písek byl vhodný, nýbrž v každém kraji zvlášť se muselo dlouho zkoušet a přemýšlet, v jakém poměru se má vše míchat. Zpracování hlíny, práce na kruhu, dlouhé, několikeré a nebezpečné vypalování byla práce i fysicky těžká; a k tomu takový toufar musel mnoho vědět o kovech, kyselinách a všelijakých práscích, neboť příprava barev byla poloviční alchymie a slavní toufaři tajili své »recepty« na barvy zvlášť krásné a jasné. Takový toufar musel mít i vkus a ruku zručného malíře, když svoje výrobky štětcem zdobil. Největší rozkvět fajansové výroby u nás byl v polovici 18. století, kdy se na selských stolech velmi často objevovalo to, co je dnes vzácností sbírek, a kdy celá síť obchodníků rozvázela to zboží z Moravy do Čech a do Schlesien.

Toufaři zdobili své výrobky ornamenty v lidovém umění obvyklými. Náboženský motiv jest dosti častý. Některé jejich výrobky sloužily přímo náboženským potřebám, na příklad kroupenky; a ty ovšem zdobily postavy a znamení náboženská. Nebo ze sádrové formy otiskovali a pak vypalovali obrázky s bohatým barokním rámem, na nichž zase nejčastěji býval Pán Ježíš a Panna Maria s Dětátkem. Modelovali a barevnými polevy zdobili i sošky a celá sousoší, kde častým motivem byla zase Panna Maria, sv. Florián, sv. Jan Nep. a pod. Na př. z roku 1777 jest zachována soška kteréhosi světce s knihou, což je vlastně velmi vtipně řešený svícen. Ale i na takových věcech, jako jsou džbánky, misky a vázy lze často najíti motiv náboženský; nejčastěji mariánský, ale i obrázek Největší Trojice, arch. Michaela, sv. Petra, Kateřiny, Anny, Josefa, Jana Nep., Václava,

Františka a j. Nutno ovšem připomenout, že pokud jde o složitější obrazy a sošky, jsou sice některé práce původní, ale velmi často jde jen o napodobení hotových uměleckých děl, někde viděných; a někteří toufaři byli v tom ohledu opravdu velmi dovední.

Předměty, o něž se opírají tyto řádky pocházejí z 18. a 19. století. Při delším a pečlivějším studiu by se našlo ještě velmi mnoho zajímavých podrobností jiných. Ale i z toho, co bylo řečeno, lze učiniti nějaký závěr.

Lidové umění prozrazuje, čím lid žije, nač myslí, co ho zajímá a těší, co má rád. Hojnost náboženských motivů na výtvorech z 18. a 19. století ukazuje, že náboženský život lidu té doby nebyl povrchní, že nebyl pouhou zatuchlou formou, nýbrž že to byl opravdu život. Lidové umění prozradí o lidu mnoho... Předměty s náboženským motivem prozrazují jeho nejhlubší city, o nichž zvláště venkovský člověk nemnoho a nerad mluví, ale z nichž prostě žije.

Karel Otýpka

KNIHY

Verše a próza

»*Tvar života*« Václava Ary (»Stylos«, Olomouc, leden 1942) svědčí o tom, že duchovní odkaz Otokara Březiny nezemřel, nýbrž že je dosud živý. Je ku prospěchu básníkovu, že sleduje velkého učitele i tam, kde opustili jeho šlépěje i takový Zahradníček, Bochořák a Karen, totiž v intenzitě pronikání zraku básnického. Ara nastoupil trpkou cestu samoty, pochopiv správně jak skrytý význam hříchu, tak i tíhu modliteb; tuto cestu vede s úsilovnou snahou směrem k Bohu: »*Jsem zřejmě sám a zjevně potupen, / smích mítí jas a k Tobě vedu den.*« (Jan Zrzavý: San Marco v noci.) Z těchto i z jiných důvodů odsonuje od sebe barevný tvar slova, »který mu ještě zůstal v ústech«. Ovšem jeho větě, přesyacené abstrakty snad až přespříliš, se občas nedostává potřebné jasnosti, zvláště když bývá určité sloveso často neprávem zamlčeno, nebo když je postaveno na konec věty. Jsme na rozpacích, máme-li uznat oprávněnost takové věty, postrádající nadto zhusta rytmus. Je otázkou, zda je tento styl předzvěstí nových cest ve formě (zdá se, že tomu tak je) či zda je patvarem. Ať je tomu tak či onak, výraz musí vyplývat vždy z obsahu a konečně nedařící se budoucnost sama rozhodne. Ara vychází ze své »říše středu«, aby obnažil tvar života a aby prstem ukázal na tvora, jemuž vládne Tvůrce. Z obecných pravd kuje perlíkem rozumářské metafory honosné brnění věcí, aby je zase ihned odložil jako marnivý dábův nástroj. Škrálop všednosti přikrývá nitro člověka. To však přesto směřuje vzhůru. Nesmí to ovšem býti řečeno jako *sursum corda*, ale spíše jako *sursum rationes*.

Přečteme-li si po Arových básních prózu Ivana Stráneckého »*Z noci na den*« ve společném knižním debutu, máme hned zkažený dojem. Co je Arovi bolestně nalezenou zkušeností a co mu vyplývá z niterné nutnosti, je u Stráneckého pouhou záměrností a rušivou samoúčelností. Estetický experiment, nikoliv básnická próza! Stránecký jako by říkal sám o sobě: »*Bytnost trvá a úsilovně hledá svůj tvar a projev. Rozloženo staré a novost, ble, nezejevna. Prozatím trbání a let útržků.*« (Str. 66.) Čtyři povídky, variace na thema noc a den (t. j. smrt a život), jichž předmětem je očista od smyslů, rozumu a vůle, vyjadřují základní březinovskou dominantu: »*Zemřeme před svou smrtí a po smrti budeme žít.*« Někde jsou to vlastně spíše essaye než povídky, se značnou toporností formy a výra-

zu, spojování nesouvislých myšlenek do věty. Co je pak platná vnější nádhra a okázalost básnického slova, které čpí ostatně mnohdy archaismem, aniž to bylo nezbytně nutné, nebo dobré myšlenky, razící novou cestu.

*

Není neznámé jméno *Pavla Bojara*, který vydal v Čarkově »Studnici« (»Novina«, Praha, 1942) svou první sbírku *»Modravá šerka«*. Čítali jsme jeho verše po léta ve »Studentském časopisu« a potom výběr z nich v melantrišském almanachu *»Chvála slova«*. Neposlouží básníkovi ke chvále, povíme-li, že neudělal od doby svého odchodu ze školních škamen téměř žádného pokroku. Spíše naopak! Tam svým ryzím lyrismem a nenáročnou, něhou prohrátou krajinářskou poesíí beze sporu upoutával, zde se střídají jen lepší básně s horšími. A to je trochu málo na tak nadaného autora. Na básni »Cesta«, kterou Bojar uvádí svou knížku, lze si ověřit neblaze známý fakt, že básník, kterému je dáno zpívat, zanedbává pro báseň myšlenku, anebo alespoň nedovede jí pořádně vládnout. V Bojarově verši je milý, zpěvný rytmus, ale myšlenkové jádro, které by všechen nehotový materiál skloubilo dohromady, postrádáme. Jaký pak div, že básník nestačí na práce, vyžadující poněkud většího rozpětí, mající proniknout více do hloubky a vidět o něco dál než za obzor, jako je báseň o Rilkevi a romance »O vyprávění podzimním« nebo »O hlasu větru«. Rozhodně dvě první části *»Modravá šerka«* a »Toulky podle řek«, v nichž je Bojar věren své měkké, rozněžné lyrické notě a prostému a srdečnému tomanovskému tónu, jsou zdařilejší než poslední oddíl, nazvaný »Romance«. Tam je načrtnut kvaš krajiny jakoby písni takových básníků jako je třeba Blatný, tu je nevkusně napodobena známá těžkomyslná poesie zemřelého básníka mladých. A přece jsou v posledním oddílu dvě nejlepší básně sbírky: báseň »O prosincovém počasí«, která patří svým charakterem spíše do prvních dvou částí, a »O tom, koho mlha připomíná«: *»A před našima očima / lucerna neonová / v závoji mlžné rosy / vyrůstá. A truchlí. Za kohosi. / Za kohosi, jež víc než časně, / nslaveného ještě, / z prostředka cesty, zpolou básně / vytrhly boží kleště.«*

*

Benjamin Jedlička vydal soubor svých sedmi kratoučkových povídek *»Panenka z žurnálu«* (II. vydání, »Setba«, Václav Petr, Praha 1942). Ačkoliv jsou Jedličkovy prózičky vzdáleny na hony literátskému lesku a nekladou si prázdných ambicí, nejsou přesto ani trochu novinářským klišé. Naopak. Mají barvu a ponor, lehkou skizzou proniká autor hluboko pod povrch dětské duše, jsa zřejmě dobrým psychologem. Za předmět své jemné dušezkumné drobnokresby si vzal Jedlička člověka v nepatrném výseku jeho života, totiž v době těsně předpubertální. Jak vděčný námět, a přece tolik autorů jej nedovedlo uchopit za pravý konec. Jedlička se zmocnil daného thematicu především stavbou (to je to, čeho se ostatním většinou nedostává!): rozdělil si povídky podle stupně vývoje erotického poznání a v jejich sledu předvádí exposici. Dosahuje tím žádoucích účinků, neboť používá též typické pointisace a pak dějové zámlky, jak to virtuózně dovede na př. takový Richard Billinger. Všimněme si pointy ze dvou prvních próz Benjamin Jedličky (kdyby bylo dost místa, mohl bych jich uvést všech sedm): *»Až když roztřhal na několik kusů onen papír, poznal podle jednotlivých částíček, že zabil svou panenku. - Tehdy po prvé plakal plácem bez úlevy, bože a zoufale.«* (*»Panenka z žurnálu.«*) A druhá: *»Číhají (rány) na každém kroku a Jiří poznává, že je tu nějaké velké nezmírně tajemství, podivné a proto hrozné. A trpkost a strach vyhoštěného zaplavily jeho duši.«* (*Vyhoštěnec.*) Vskutku pozoruhodnou gradací se podařilo spisovateli zkonstruovat diagram zrození onoho pocitu, kterému

my dospělí říkáme láska. Ovšem tady běží o pocit křišťálově čistý, nezkalený trpkou přítuchutí reálného praktického života a oproštěný norem sexu, prostě takový, jak si jej dovede vytvořit jen naivní dětská duše.

*

Hana Marková se ve své »Černé hodině« (vyšlo u Petra v »Prvních knížkách«, Praha, 1942) teprve prodírá z mrazu a tmy zoufalství, jež mylně povyšuje na vrcholný životní pocit. Přibližuje se tak zjevně dávno odbyté kapitole našeho básnictví poetistického, na př. Sim. Buonaccini. Myslím hlavně na báseň »Odi et amo« ze stejnojmenné sbírky. Jako Bojar, ovládá taktéž zpěvnou formu, ale nemá tak konkrétní výraz; spíše kupí leckde bezmyšlenkovité trsy slov. Tam, kde dovede myšlenku vytříbit, zhutnit a vyjasnit, vytváří poesii podivuhodně silných emocí. Ostrou konturou odděluje světlo od stínu, při čemž čerpá z bohatě rozvlněného vnitřního života a z prožívání času. Její »Penthesilea« je básní, slavicí ženskost a rozpalující srdce k prudkému tepu, protože též žhavým citem a s prudce tepoucím srdcem byla psána. »-- Jsem v čísi vzteklé ruce / bezmocné draný list. / Slyšíš ty černé splavy buče? / Ukryj mne k sobě do náruče! / Je tma. Zpět kamení v nás ticho / jak smrt a nenávisť.« (»Černá hodina«, str. 36.) Zdá se, že tu básnířka uhodila na pravou strunu, obračejíc se tvář k pramenům ženskosti, ale zbývá ještě vyhmátnout rovněž ten pravý tón.

*

Mašínova »Edice mladých« na Kladně se asi před dvěma roky sympaticky uvedla sbírkou básní pelhřimovského Zbyňka Vavřína. Nyní však neměla příliš šťastnou ruku, když si vybrala jako druhou sbírku své řady A »Dálky« verše *Věry Bajnarové* »Nápěvy« (Kladno, 1942). Není tím snad vinna příliš zbytnělá redakce? Považte jen, edice, v níž vyšly celkem tuším asi tři knížky, je řízena 5 (slovy: pěti) členy redakčního kruhu! »Nápěvy« Bajnarové jsou sbírkou v pravém slova smyslu; vznikly totiž vpravdě prostým sebráním několika více či méně podařených básniček, nikoliv obvyklým procesem kompozičně-skladebným. Z tohoto »sběru« nemohlo tedy pochopitelně už z vnějších příčin vzniknout žádné umělecké dílo. Je tu sice několik milých hříček, jež nepostrádají vtipu (»Oko«, »Před spaním«) i téměř dobrých básní (»Tobě«, »Jen pro báseň«), ale zato též úctyhodný počet bezduchých dětských říkánek jako »Naše malá«. Opravdový básník má za své dílo ručit; kdyby to bylo uzákoněno, sotva by pak Bajnarová otiskla takovéto ohavné plácanice: »Tak verš a rým ji chvátá po boku, / když neví, kudy kam. / Až couvne před ní klam a mam, / pak přidá do kroku.« (»Dívka«, str. 9.) Bajnarová však ještě hledá rýmy a aby vysoukala ze sebe jakýs takýs rytmus, snaží se myšlenku (je-li ovšem kde vůbec jáká) narazit na předem určené kopyto. Tam, kde bychom autorku chtěli pochválit (v básních »Malá bolest« a »Návrat k otci«), shledáváme, bohužel, jen málo odpovědné odvozeniny. A tohle vše jsou známé symptomy nezralého básnění a hlavně neodpovědného tištění veršů!

Ivan Andrenik

Tři knihy básní

(Milada Součková, *Žlutý soumrak*, vydal na podzim 1942 Melantrich v Praze. -

E. J. Popera, *Mám tě rád, básně*, vydal V. Petr v Praze, v zimě 1942. - Marie Glabazňová, *Zimostřáz, básně*, vydal s kresbami V. Pokorného R. Kmoch v Praze r. 1943.)

Ani jedna z těch tří knížek nepatří mezi silnou, původní lyriku; u *Součkové* je to nejpochoptitelnější, neboť to není ani převod čínské poesie, není to však ani čistá poesie

vlastní. Knížka jsou básně na dané thema - pouhá inspirace z Mathesiových parafrází. Tedy něco silného to ani nemůže být. *Poperovi* vadí zase povrchnost a vyjadřovací neschopnost. Marie *Glabažňová* je pak básnický také spíš typ literátský. Všechny knížky však zachovávají míru vkusu, neklesají pod svůj předem vytčený průměr a nechťejí dokázat víc, než umějí. Nejsou silné, ale nejsou ani silácké.

Součkové Žlutý soumrak, pocházející z posledních drobtů nezdařené melantrišské soutěže, má zajímavou předmluvu odborníka J. Průška. Následují pak básně o kratičkých řádcích, s opakovanými refrény, často verše pouhých slovních asociací, které sice ukolébávají svým rytmem, ale už do blízkosti opravdového nebezpečí spánku. Jsou to básně krasopisně jemňoučké, klidné, s hezkými obrazy i slovy..., ale celkový dojem je chabý a za chvíli se rozplývá úplně. Jak to vlastně je, povídá veršík na 56. stránce: »...chceš přivonět k umělé směsi lyrických veršů?« Je těžko souhlasit s poslední větou Jaroslava Průška, že lze vycítit celou osobní nutnost této poesie.

Poperův sešitek »*Mám tě rád*« nás zavádí do dob *studentské poesie*, letmých, okouzlených pohledů, rozdyčených smyslů a nešikovného pera. Něco málo se cítilo, ještě méně se myslo, ale ani to vycítění se nedovedlo napsat. Popera není student, urazil již cestu čtyř knížek poesie, ale nezdá se, že by chtěl víc dokázat. Píše o lásce, o jaru, o ženě; nebezpečně často píše o snu (napočítal jsem v 32 básních 37krát opakované slovo sen, snítí, snívý...). Ale jeho poesie je jenom oznamovací, sen je sen, žena je žena. Ale teprve tady začíná pravý úkol básníka: říci - jaký je to sen, proč je pouze sen v uskřípnuté fantasii a tak dál. Přihlédneme-li ještě blíže k veršům, najdeme docela slušné, tiché písničky (*Má lásko!*), jiné básničky docela povrchní a s prastarou výzbrojí, pak už texty šlágrů. (Není nic než sen / a v něm jen / někdy noc a někdy den - strana 20. - Sen všeho snění mého, / má nejsladší všech met, / tvůj rudý ret / jak pohár vína ohnivého..., str. 13.) Myslím, že těžko Poperova poesie vyplní úkol, který si předsevzala na str. 41.: Tisíc polibků, tisíc znovuzrození / pro smrt těch, kteří nemilovali; / pro ně dnes píseň tato zní, / snad se probudí, snad pouze spali.

Glabažňové nenie Zimostráz oplakává smrt družky (sestry?). Smrt drahého inspirovala v poslední době několik básníků ke sbírkám. Jak přemýšlivěji a bolestněji se ozval Bednář ve Velikém mrtvém, jak pevněji a svěžeji Ryba v Hlohovém růženci. Glabažňová reaguje přemírou sentimentu, »puklých hlasů«, »kalných rán«, nic ve své bibliofilsky upravené knížce nezjišťuje a nikde nevybočuje z obvyklé představy smrti. Jsou to tedy celkem bezbarvé básně s trochou plačtivosti; ne však Pláče. *František Listopad*

Misionářský román

František Křelina: Amarú, syn hadí. (Nakladatel. Novina 1942.)

Všechny postavy v Křelinových románech a povídkách stojí v zápase, uvědomělem či neuvědomělem, o pevné postavení v životě. A spisovatel sám skrze ně se dobývá k světlu. Někdy si tedy hrdinové neuvědomují svého zápasu, nezápásí z vlastní vůle. Ale protože v každém člověku je jiskra Boží a Křelina jinak nevidí lidi než jako dítky Boží, dějí se v člověku tajemné zápasy i bez jeho vůle. V některém člověku dar lásky Boží vykvete a rozhojní se v slávu, z jejíž záře mohou pít celé houfy lidí nebo dokonce celý národ, v jiných lidech zůstane dar nepovšimnut až do dne umírání. Avšak ani v tomto případě nás Křelina nenechá na pochybách a ukáže aspoň čtenářům, kudy vede cesta k řádu života, ze zmatků vášně, omylů pýchy a popletenosti rozumu. A vždycky je to

cesta k pokoře, k slovům modlitby, skrze něž teprve člověk poznává sebe a život v pravé jasnosti.

Taková je cesta hrdinů skoro ve všech Křelinových románech a taková je cesta v posledním románu Amarú, syn hadí.

Rámec románu tvoří jesuitské misie v jihoamerických pralesích při řece Maraňon v Peru ke konci 17. století. Tenkrát se vydala celá skupina českých jezuitů mezi jihoamerické Indiány; z nich nejvíce vynikl P. Jindřich Václav Richter, který měl největší úspěch, stav se pánem velké oblasti, bez meče a bez pušky, který posléze zahynul mučednickou smrtí, byv zaživa nabodnut na ostrý kůl, a jehož dopisy do vlasti byly pramenem k tomuto románu. (Podobnou látku užil německý spisovatel Bruno Brehm ve svém románu Strašidelné koně. Také výprava Evropanů, trochu misionářská, hlavně však za zlatem skoro v téže krajině, avšak o sto let dříve, než tam přišel P. Richter.)

Román je myšlenkově i kompozičně velmi složitý a hutný. A nebýt pevné ruky autorovy v kresbě osob a scén, rozpadlo by se dílo v nesourodé vyprávění příhod, aniž se dostal autor ke konci a k vrcholu románu. - Touhy ušlechtilé i zlé, zásluhy i provinění se proplétají mezi všemi osobami i v osobách samých, všude je boj o cestu k jasnosti, k osvobození ze slabosti ke spáse. A z té spletnosti života, z těch zápasů vzájemných i vlastních, kdy lidé sami se sebou bojují jako byk se svými pouty, vyvstává zářivá a pevná osobnost P. Jindřicha Václava Richtera, k němuž se všechen děj upíná, nejen však děj, neboť u něho končí i myšlenky a poslední duchovní prahnutí všech těch zmítajících se hrdinů. P. Jindřich, jehož jediná zbraň je kříž a jehož síla je láska a víra, přemáhá celé kmeny Indiánů, jejich temnou divokost a stává se předmětem touhy a proseb všech ztvrdlých Španělů ve chvílích úzkosti. Po něm spínají ruce, po jeho útěse prahnou. Prahne po něm surový dobrodruh Antonio i královský praporečník Salvador, kteří ještě se třemi Španěly tvoří evropskou moc v těch krajích a P. Jindřichovi měli být k ochraně.

P. Jindřich je ústřední postavou románu, avšak hlavní psychologický a dramatický námět je v postavě mladého Indiána Amarú, kterého P. Jindřich pokřtil jménem svého patrona. Je to vlastně samostatný román, život tohoto královského potomka Inků, nejdramatičtější zápas nebe a pekla o lidskou duši. Neboť Indián Jindřich vskutku šel v šlépějích svého učitele cestou k svatosti, že i bílí vojáci, jakkoli pohrdali třebaš i pokřtěnými Indiány, před tímto stávali s úctou, tušíce jeho duchovní převahu. A Jindřich neměl jiné myšlenky než na Boha a na své Indiány, jak by je přivedl do ráje lásky a víry. Avšak po požití nápoje z kostí svého otce se v něm zvedla divokost taková, jako kdyby spolkl nejkřutější sklony všech zlých Indiánů, divokost znásobená pocitem přemožení a služebnosti vůči novému Pánu. A marně zápasí pokorná a zbožná část jeho srdce s pekelným hadem, v nějž se v něm nápoj proměnil. A teprve když dovrší život P. Jindřicha, kterého tolik miloval, mučednickou smrtí, dovrší i míru své pyšné krutosti. A opět je bývalým pokorným a zbožným Jindřichem. A pro svou věrnost k svému učiteli umírá i on dýkou své sestry.

Třetí románové pásmo v tomto románu tvoří život Salvadora de Hoyos, který si chtěl podmanit Indiány mocí a nenávistí, a jeho vztah k indiánské dívce Akiji, na kterou svedl všechnu sílu své pomstychtivosti. A proti jeho vůli se z nenávisti zrodila láska.

A jako čtvrté pásmo dějové tohoto románu, takřka samostatná část celkem bez závislosti myšlenkově i formální na předchozích příbězích a osobách, je vyvrcholení díla, kdy v posledních chvílích svého života a v bolestné agonii prožívá misionář nejprve svou domnělou budoucnost, vlastně jen své přání, svůj útěk před smrtí, a pak poslední okamžiky tělesného zániku, v nichž přechod se světa tohoto do věčného mu splývá s cestou

jeho života, jeho touhami duchovními i zážitky tělesnými. A zde formou bleskových vzpomínek, navzájem se matoucích s pocity přítomnými, a rychle se střídajících obrazů se dovídáme o celém jeho životě, jeho mládí i jeho rodě a rodovém duchovním dědictví.

Právě tím, že v románě je románů několik, jejichž pásma se stále proplétají a jež autor retrospektivně stále doplňuje, je román kompozičně velmi složitý. A tu jej autor drží pohromadě svým uměním pevně a lapidární kresby. Avšak tato lapidárnost, třebaš tu má své oprávnění, je po jiné stránce vadou. Nestačila totiž zachytit všechn ten růst a proměny osob, nesrovnává se s bouřlivostí zápasů, v nichž se hrdinové zmítají, propadají se a opět spatřují jasnost života. Nechvějeme se mnohdy nad jejich hrůzou ani nad otevíráním pekla, zdá se nám to divadelní a kulisové. A některé scény jako by byly zbytečné. Jistě zbytečné svou nezřízenou drásavostí. Jako scéna s čarodějnící Huajou, která dává pít svým Indiánům nápoj uvařený z prášku kostí náčelníkových. A symbolika tohoto nápoje jako hada neřesti, jímž se všichni dusí a stále po něm touží a jímž nejvíce utrpěl Jindřich, ztrativ sílu křtu a Božího slova, je příliš patrná.

Je nutno zmínit se ještě o Křelinově řeči. Řeč Křelina podřizuje svému výše už podotknutému způsobu kresby scén i osob. Křelina vlastně klade obraz vedle obrazu - to je jeho způsob vyprávění - a to obraz vždy pevně vykreslený (třebaš ta pevnost obrazu vadí psychologické pružnosti), slovy jadrnými, v nichž se mísí vidění naturalistické a hned vedle symbolické a každé slovo a každá věta má recitační pathos a dramatický rozmach. A rytmická stavba vět a celých odstavců nutí k čtení hlasitému, při němž teprve poznáme zvучnost a melodii jeho řeči. - Bohužel leckdy Křelina ve výrazu přestřeluje, ve výrazu symbolickém, že nám výraz prchá a slovo se ozve hluše, a ještě víc ve výrazu naturalistickém. Nejvíce ve zmíněné už scéně kanibalských hodů, kde čteme o mrejskání, psoukání, bečení atd., leda, že bychom přešli scénu úsměvem.

Přes tyto a jiné podružnější výhrady lze však Křelinův román jak pro jeho formální průbojnost, tak pro vysoké obsahové zaměření uvítati jako kladný přínos k dobré české románové tvorbě.

Antonín Kostobryz

O milostné inspiraci Dantově

Příběh tragické vášně milenců riminských Francescy z Polenty a Paola Malatesty, jak jej Dante zvětšil v 5. zpěvu Pekla, pokládá se vedle tragedie hraběte Ugolina a jeho synů z celé Komedie za nejproslulejší, takže není divu, lákal-li tento námět básníky, umělce a především dantovské interprety. V druhém kruhu Pekla Dante je jat soucitem při pohledu na duše, které hřešily smyslnou žádostí a jsou nyní unášeny větrným vírem, a nakonec, když byl vyslechl historii bolestné lásky milenců riminských, omdlí, padáje k zemi, »jak když mrtvé tělo padá«. Proto Michele Barbi, poslední z interpretů této slavné historie, spíše nežli »zpěvem lásky«, nazývá tento příběh »zpěvem soucitu«, hluboké soustrasti s křehkostí lidské povahy, podléhající jako třtina v nerovném zápase s osudovou mocí lásky, jež svým magickým kouzlem uvrhla do záhuby slavné dvojice milenců: Paola a Francescu, Tristana a Isoltu, Romea a Julii. Zakladatel vlašské kritiky literární geniální Francesco De Sanctis pokládá Francescu vůbec za »první skutečnou a živoucí ženu, jež se objevila na básnickém obzoru moderních dob«, za pozemskou ženu homérského jasu. V Beatrici naproti tomu spatřuje generickou abstrakci, typ, ideál, symbol, nikoliv ženu, nýbrž ženskost, »věčnou ženskost« goethovskou. »Proto ji můžete nazírat, zbožňovati, rozuměti jí a vysvětliti si ji, avšak nemilujete ji, nezmocňujete se jí s čistým po-

těšením estetickým, nýbrž jste jí vzdáleni.« Co se týče »věčné ženskosti« goethovské, nemá ovšem De Sanctis pravdu, neboť Gretchen je zcela konkrétní půvabná dívka a zároveň všeobecný typ jako každá postava opravdové poesie. A pokud jde o Beatrici, Croce pokládá sice andělskou Beatrici »Nového života« za rétorický výtvor manýry literárního směru »sladkého nového slohu«, avšak obestřený mladistvým snem o krásě, ctnosti, sladkosti a čistotě, a připouští, že ani v Ráji božské nezatačuje zcela pozemské. A další zesvětštění v pojetí Božské komedie přináší studie Šaldova. Dante byl první, kdo prohlouobil a zvroucnil konvenční lásku provenzálskou i filosofické abstrakce »sladkého nového slohu« erotikou vskutku moderní, žhavou láskou, jež je podnětem tvorby, vesměrným principem a sebeuvědoměním láskou. Je to neasketické pojetí protivoblerovské, jež se projevuje zejména činností a touhou rajských duchů po mrtvých tělech, a toto zrání pozemských těl nalézá svůj odlesk i v poesii březinovské.

Asi uprostřed mezi pojetím Croceho a Šaldovým stojí studie *Václava Černého Polibek na úsměvavá ústa* (Jaroslav Podroužek, Praha), která pro své hodnoty slovesné i badatelské zůstane jistě trvalou hodnotou české kritiky literární. Učiniv svým východiskem některé závěry Šaldovy a některé postřehy Maclauirovy o povaze lásky, jež prohlubuje psychologicky a filosoficky, Černý omezil svůj kritický zor na funkci ženského úsměvu v poesii Dantově a na problémy tvůrčího poslání lásky v životě i v umění. Francesca líčí Dantovy začátky hříšné vášně milenců, vzbuzené četbou francouzského románu o Lance-lotu, jak *políbil žádoucí úsměv* Guenievřin. Již na př. Barbi si všiml funkce svádějícího úsměvu Guenievřina, napodobeného zřejmě Francescou, avšak teprve Černý postřehl, že ve francouzském románě se o tomto úsměvu nemluví, že neznají tento motiv ani trubaduři, ani básníci sicilští, ani pěvci »sladkého nového slohu«, že je zkrátka milostným zvroucněním Dantovým, úsměvem, který sňal se rtů zbožňované Beatrice a jehož pozemskost zlidštuje i pojmovou strohost alegorisované Beatrice »Convivia« a prozařuje světlem ženské něhy i Beatrici na březích Lethe i rajský symbol zjevené Pravdy až ke konečnému zření mystického tajemství. Černý zmírnil rozpor mezi pozemskou Francescou a nadzemskou Beatricí, zdůrazňovaný De Sanctisem, avšak instinktivně popřel i Vrchlickým, jehož Beatrice »Druhé idyly rajske« splývá s nedostižnou ženou smyslů pojetí voblerovského, s Laurou »Idyly z Vancuse«, jejíž životním vzorem byla Ludmila Podlipská na přírodním pozadí veltruského parku. Je-li úsměv Guenievřin - Francescin úsměvem skutečné Beatrice, dcery Folca Portinariho, jak se snaží Černý dovodit i z literárních reminiscencí Dantova mládí na tomto místě Božské komedie, či šlo-li i o úsměvy jiných žen, o jakousi dantovskou »niedere minne«, není otázka závažná.

Je pochopitelné, že autor studie o titanismu v literatuře projevil sklon, pojmáti i nezloženou věrnost milenců riminských v místech věčného zatracení jako titanský vzdor: »Zdalipak tu básník téměř nenutí boží vůli - po prvé a naposled, jedinkrát v celé Komedii - aby se sklonila před vůlí lidskou a uznala, že vášně Francescinu a Paolovu nutno sice na věčnosti trestat, ale nelze ji zlomit?« Hrdinské vlastnosti přisuzoval posmrtné lásce riminských milenců již Ugo Foscolo a po něm jiní dantisté, a nebylo by námitky proti této sugestivní interpretaci, kdyby bylo možno posuzovati tuto historii autonomně, bez ohledu na celkovou konstrukci Pekla. Historicky je to však deformace Dantova názoru. Neboť Dante byl zde inspirován středověkým učením o tom, že zatracencům v pekle zůstává stejná, nepolepšitelná vůle k hříchu, jak ji měli na tomto světě. »A proto,« jak praví De Sanctis, »Filippo Argenti je v pekle stejně tak hněvivý, jako byl na zemi, a Capaneo se v pekle rouhá, stejně jak činil na zemi, neboť zatracenec je člověk, který přináší s sebou do pekla všechny své vlastnosti a dobré i špatné vášně; proto Francesca milovala

a miluje a bude milovati a nemůže nemilovati.« Teprve duše v Očistci ztrácí citovou souvislost s pozemským světem, neboť Boží spravedlnost, »mocná a vládnoucí Smrtí«, jak vyjádřil úchvatným veršem inspirace dantovské Otokar Březina, »rtům jejich odňala vzpomínku na všecku sladkost země«.

Od tohoto psychologicko-filosofického rozboru milostného motivu v Dantově tvorbě přechází Černý k ocenění lásky jako vesměrného a mravního principu v životě i v umělecké tvorbě vůbec, lásky Osvoboditelky a výsostné Uskutečňovatelky tvůrčího já, lásky sebesjednocující a sebeuskutečňující v hledání osobní ryzosti. Neboť »láska je osnovnou silou mravní struktury lidské vůbec a mimo ni není plodnější cesty k tajemství lidské tvorby, její povahy i důvodů«. Vedle formujícího smyslu života a vzoru Šaldova inspirovalo snad tuto klasicisující intelektuální prózu s náznaky vroucí extatičnosti několik poeticko-psychologických sentencí Maublairových: o překonání samoty milenců láskou, o vzniku stře-hu, o podvědomém hledání absolutna láskou, o poměru lásky k náboženství a umění, jejich včlenění v myšlenkovou strukturu dantovské studie Černého je však samostatné a osobité. Překrásná ilustrace *Antonína Procházky* zachycuje křehkost milostného kouzla.

Josef Bukáček

Dokonalý vypravěč

Výborem čtyř novel, které přeložila J. Vobrubová-Koutecká, byl k nám po prvé uveden vynikající současný německý prosaik Wilhelm Schäfer (pod názvem »Osud« vydal v prosinci Melantrich), který se letos v lednu dožívá sedmdesáti pěti let. I když tento výbor nemůže zachytit tohoto autora v celé jeho umělecké šíři a složitosti, přece nás na výsost přesvědčuje o jeho mistrovském umění vypravěčském. Hned první novela, »Jakub Imgrund«, líčící osudovou cestu fanfaronského synka radního pána schaffhausenského od rouhavého znesvěcení sochy Matky Boží přes kající hledání odčinění až ke vstupu do kostnického kláštera, je mistrovskou ukázkou bohatého umění slova. Jako žebrovní gotických kleneb a hrotité fiály katedrály pnou se umně členěné, smyslem nabitě věty Schäferovy, aby vyčarovaly před duševní zrak čtenářův osudový příběh gotického člověka. Postavíme-li proti této úvodní novele závěrečnou novelu našeho výboru, »Náhrdelníkovou aféru«, zpracovávající známý, takřka detektivně napínavý příběh démantového náhrdelníku královny Marie Antoinetty, jenž se stal osudovým předznamenáním jejího konce, octneme se opět v zajetí mistra-vypravěče. Zde jeho umění si pohrává s látkou, rozvádí ji, kontrastuje a stupňuje vybroušeným stylem kronikářským a oslňuje takřka čistou samoučelností obratného a plynulého vyprávění, jemně a napínavě dynamisovaného. Třetí tvář Schäfera vypravěče ukazují nám zbývající dvě novely: »Winckelmannův skon« a »Hölderlinovo zastavení«. V obou novelách sráží se osudově němectví s helénstvím. Schäfer to říká krásně ústy Winckelmannovými: »Moje srdce tkví v rodné zemi přes všechna římská důstojenství a řecké sny, protože jsem německé krve; ale můj duch, volný a radostný jinou vzdělaností, nemůže již žít tam...« A jeho spolucestující na zpáteční cestě na jih, hrabě Terzi de Sissa, vášnivý sběratel a citel staroněmeckého umění, mu odporuje: »Kdybychom vás byli poslušni, musili bychom pokosit všechno, co je německé. Národ však nemůže mít jiné umění než svoje; kdo mu je bere, ten ho zabíjí.« Umírající Winckelmann dochází pak k poznání: »Teď vím, co bylo Řecko! Byla to naděje na svobodu, v níž nyní jsem. A svobodou je, že krása pobude úplně tvaru. Co jsem kdysi viděl jako krásný tvar, byla ve mně jen touha a smutek, protože na nich visela pozemská tíha.« A stejně prchá Hölderlin, zahlédnuv splněný sen, ideální jednotu

člověka a přírody. Tento chudý výbor z bohatého díla Schäferova podává sice jen kusý obraz jeho umělecké osobnosti, ale i tak splňuje svůj úkol: seznámit čtenáře s vynikajícím umělcem slova.

Jan Rey

K povídkám mladé vypravěčky

Nová autorka Lidka Bártová nás seznámila se svou knihou povídek *Na lemu tmy*. Povídky vyšly v nakladatelství K. Voleského v Praze 1942. Vkusný frontispic podle návrhu K. Šmídy. Sám název už napovídá charakter knihy. V hluboké perspektivě jsou tu dokreslení lidí, kteří se ocitají na přelomu osudových událostí a bezcílně tápou v mravní tmě. Kniha však ztrácí svůj ethický dosah na úkor tuctového zpracování a laciného způsobu řeči. Neubráníme se dojmu, že si autorka osvojila sloh lehkého novinářského genu. A nedostatečně zvládnutý tvarový profil škodí celkovému zaměření díla.

Avšak ani ve svém postoji k látce a její motivaci se nestaví Bártová důsledněji. Jen tak namátkou se chopí nějaké drobné životní příhody a často si zvolí námět, kolem kterého už druzí navrstvili spoustu komposičních obměn. Tedy ani po stránce thematické nepřináší kniha nic nového.

Přesto žádnému čtenáři neujde jeden hmatatelný klad. Bártová totiž umí plně použítí svých fabulačních schopností, pokavad se týkají pohotového rozvinutí děje a rychlého spádu. K neméně závažným prvkům jejího vyprávěcího elánu patří i dobrý psychologický postřeh a takřka stále úsilí o epickou předmětnost. Není pochyb, že mnohde celá řada tragických zauzlin a duševních rozporů předcházela vyrovnanému a smířlivému konci. *Vl. Grulich*

Horský křišťál

A. Stifter »Tichý hlas«. V překl. B. Durycha vydal v prosinci 1942 Velehrad v Olomouci.

Z díla Adalberta Stiftera, který je u nás poměrně málo znám, přeložil B. Durych snad právě k 75. výročí tragické smrti básníkovy výbor jeho pěti nejlepších novel pod názvem »Tichý hlas«.

Stifterovo dílo, dílo novelistické i románové, má v německé literatuře své zvláštní a osamocené postavení. Stifter bývá sice zařazován do skupiny slavných novelistů, »básníků domova«; je také jisto, že patřil svým založením i tvorbou vlastně do hnutí romantického, a přece je v jeho díle ještě něco, co jej staví mimo tehdejší i dnešní tvorbu. Stifterova novela je světem pro sebe, uzavřeným každému, byt i sebemenšímu ohlasu z vnějška, z vřavy a hluku života tam venku. V Stifterových novelách se noříš do klidu a čistého proudu a světla, kde vše usmířuje, kde není ani stín pochyb a neštěstí. A pomyslíme-li právě zde na básníkův život, tak těžký a většinou jen naplněný bolestí, chápeme, co tento *sen*, tento vysněný svět pro něho znamenal: dával mu možnost žít. Z největšího osobního utrpení vznikalo dílo plné jasu a míru.

Stifterův silný romantismus, který je podkladem jeho uměleckého názoru, pozorujeme jen na dějové stavbě a charakterisaci některých osob; od povídky k povídce složitost a exotičnost - možno-li tak říci - klesá tak, že poslední, Horský křišťál, je nejprostší i nejpůsobivější a dosahuje vrcholu Stifterovy tvorby.

Durychův překlad je práce záslužná a skoro objevitelská, neboť ze Stifterova díla u nás

vyšlo jen několik novel porůznu v menších edicích. Jako překladatel a pořadatel výboru neměl lehkou práci, protože Stifterův sloh, charakterisovaný dlouhými periodami a výrazným vlastním slovníkem, je pro překlad opravdu těžký; až na malá opomenutí je pěkný.

Jan Vladislav

PŘEHLEDY A POZNÁMKY

Rozpaky dramaturgie a pokus o východisko

Jednou z největších obtíží našich malých i velkých scén a jedním z nejpádnejších argumentů, jimiž si můžeme dokázat bezvýchodnost dnešní konvenční divadelní práce, je úplná bezradnost dramaturgie ve věcech moderního repertoaru. Není nových českých textů. Dramatičtí autoři se nerodí. Každý sebebědnější výplod o třech jednáních, má-li alespoň trochu seriového vtipu nebo v nejhorším alespoň zbytek po několikáté ohřívané konvence, dostává se přímo na nejlepší naše scény. Že působí takovéto textové předlohy na práci režisérů, herců, výtvarníků atd. víc než co jiného destruktivně, je zřejmé; avšak neznamená to ještě, že bychom zde byli u příčiny divadelní stagnace. Je třeba hledat pokrokové *divadlo*, divadelní výraz, divadelní obsah. Je k tomu tak bezpodmínečně zapotřebí nové *literatury*? Pravda, chybí-li na jevišti básník, nedosáhneme nikdy synthesy úplné; zrovna tak jako jí nedosáhneme, postrádáme-li výtvarníka, hudebníka či kohokoli jiného. Avšak je tato jeho nepřítomnost příčinou poklesu úrovně celého divadla? - A konečně se ještě musíme zeptat: Je pánům dramaturgům docela přesně jasný pojem existence básnického textu na divadle? Není v otázce repertoaru skutečně žádného jiného východiska, než další tříaktové pokusy samozvaných a na divadle diletantských autorů, jež nezbyvá divadelníku než řemeslně interpretovat, protože na úpravu by musel vynaložit dvakrát tolik práce, než bylo potřebí pro napsání? Je opravdu tak zcela nutno, abychom byli i nadále oblažováni představeními vzoru »Střídavě oblačno« či »Sžehnutá plamenem«?

Přihlídneme k poměrně nejzdařilejším pracím z těch, jež se u nás v poslední době objevily. Nelze jim upřít proti ostatní konvenci přiměřený průměr. Avšak první podstatnou a neodpustitelnou jejich vadou jest, že se nedají použít k nové scénické práci, že předeem vylučují takřka jakoukoliv invenci ve formě divadelního projevu, že jejich obsahu není možno dát vpravdě *divadelní* výraz, že se jejich intence, pokud jaké mají, zásadně rozcházejí s potřebami *jevištního* obsahového i formálního pokroku. Jejich autoři mysleli při psaní především na sebe a na své literární problémy a snahy a ne na kolektivní divadelní užitek. Jedinou možností pro divadelně účelné provedení jejich her by byla radikální úprava - a pro tu jsou příliš neúnosné, aby z nich po tomto zásahu ještě cosi zbylo.

Proto se na př. Jernekova režie Hlávkových *Světáků* musí pohybovat kompromisně a nedůsledně v několika rozdílných sférách formy (poetický záběr detailu scény po rozhrnutí opony k I. aktu proti bezprostředně následujícímu plochému a upovídanému dialogu a j.), zůstávají nakonec pouze dojem hladce konverzačního reprodukování textu. Jeho autorovi zde totiž nejde o čistotu slohu a komposice, nýbrž o uplatnění ideje za každou cenu a každou formou; a takovýto text není pro jeviště použitelný, neboť na formě textu závisí divadelní výraz a tvar; a výraz je pro divadlo nerozlučně spjat s obsahem, neboť je součástí, ba základem estetického zapůsobení, estetické sugesce, bez níž divadlo není divadlem. - A proto jde i při inscenaci Müllerova *Rybníkáře Kuby* jen a jen o *uskutečnění*

představení, ne o *tendenci* představení. Hra je snad zajímavá literárně, mohla by se snad přepsat na dobrý román, ale pro divadlo je deskriptivní, statická a zdržuje vývoj.

Dnešní dramatický autor nepodněcuje režiséra při krizi jeho práce k novým objevům. Nedává mu možnost zachytit se, nedává mu odrazitě, nedává mu směr. I kdyby bylo jeho dílo literárně sebevyspělejší, divadelně je nepoužitelné. Ztrácí tak svou funkci vzhledem k ostatním složkám představení a nelze jinak, než obejít se bez něho.

A k této otázce řekl své vážné slovo *Větrník* provedením Kubínových podkrkonošských povídek v režii *Jos. Šmídy*, nadepsaným *Píďte pobejt*. Tato mladá scéna zde prakticky a skutkem dokázala, že se nedá vina dnešní divadelní krise svalovat na nedostatek divadelních her běžného formátu, že si režisér může vytvořit jevištní text použitím jakéhokoli slovesného útvaru, obsahujícího zjevnou či skrytou dramatickosti, že se dobré divadlo dovede obejít i bez konvenčních pseudodramat a že je mu to k prospěchu a ne k obtíži. Je třeba jen kladného postoje k experimentu a k pokroku a - práce.

Cesta za divadelností zašla zde konečně již zase tak daleko, že se našla neobyčejná divadelnost ve formě, kterou bychom jinak pokládali za velmi málo dramatickou a za neschopnou samostatného jevištního účinku. Celé Šmídovo představení, zakládající se na praktickém objevu dramatickosti a dialogičnosti monologu, dokázalo, že, aby se stalo divadlo divadlem, netřeba mu pro dnes tak vzité konstrukce dramatické, thematické, psychologické atd., že mu netřeba autorovy předlohy o obligátních pěti jednáních a pěti mrtvolách, že dramatickosti je obsažena i ve zcela jiných formách textu a ostatních funkcí představení, odlišných od našeho ustáleného nazírání, že *divadelnost lze navodit výrazovými prostředky neomezené rozmanitosti*. Šmída zrušil dále konvenci, podle níž souvislou prózu je nutno pro jeviště přestřihnout na útvary přizpůsobené obecnému chápání »divadelní hry« a stvořil si *scénář* daleko vhodnější než každá dramatisace. - A výsledek tohoto pokusu byl ještě úspěšnější, než si sám jeho iniciátor představoval. Ve snaze totiž, aby zmíněná dramatickosti monologu přec jen neselhala, a veden i určitou konvencí, jeho scéně vlastní, přikomponoval si Šmída k dějům a akcím, vyprávěným na jevišti, ještě nové sekundární akce a děje, na jevišti předváděné a neshodující se thematicky s obsahem monologů. Jeho herci mluvili své texty, provádějící zároveň drobné akce naprosto odlišného obsahu, čímž stavěli propast mezi mluveným slovem a pohybem. Tím se ovšem oba dva způsoby výrazu, slovní a pohybový, musely nutně tříštit a rušit. Na výsledku práce bylo pak zřejmo, že tato druhotná snaha byla zcela zbytečná a projevila se jen jako dekorace; sám původní objev dostačil a měl být jen dále v důslednosti dopracován — a dramatickosti se ukázala tak silnou, že ji ani tento omyl vcelku neporušil. Další citelný nedostatek jednotnosti praktických i theoretických tendencí se projevil při aranžování epizody mimo původní jeviště kdesi v zákulisí; bylo to násilné porušení výtvarné jednoty a scénické struktury, jež by bylo jistě oprávněno, kdyby šlo o *záměrné a zákonité* porušování této jevištní přísnosti, avšak v tomto případě, kde šlo o zcela náhodný nápad, bylo mylným experimentem.

Avšak jedno jsme si na této přes všechny podružné nedostatky neobyčejně šťastné premiéře *Větrníku* znovu uvědomili a jsme mu za to vděční: Jestliže tolik divadel vykazuje právě tristní stagnaci ve vývoji a rapidní úpadek umělecké úrovně, není to pro nedostatek dramatických básníků, ale pro neschopnost divadelníků samých! Ať nikdo nevolá s jeviště, že není schopen stvořit dobré představení, protože mu divadelní agentury momentálně neservírují vhodný text! Obviňuje tak pouze sám sebe z tvůrčí impotence, z dosavadní otročké závislosti na literatuře a na obvyklé, velmi problematické, avšak stále neodstraněné hierarchii pánů autorů. Každý ať si zametá na svém prahu! A divadlo tedy na tom divadelním!

Jiří Šotola

Dva plané experimenty

Experiment měl by vznikat jako reakce na určité pevné a zásadní stanovisko: reakce buď kladná, mající tendenci do důsledků vyhrocovat započatý směr, nebo záporná, vycházející z onoho daného východiska negací. V žádném případě však nemůže mít dobrý výsledek, jestliže je naopak reakcí na stanovisko labilní a nezásadní, jestliže náhodnými drobnými zásahy do utváření projevu se snaží dosáti *dodatečně* jakési názorové základny. Má-li mít totiž experiment svůj účel a svoje vývojové opodstatnění, musí jeho iniciátor především vědět, kterým směrem jím míří, o co se pokouší, co si chce ověřit, k čemu chce jeho výsledku použít atd. Dělat experiment z prázdné hlavy a pro nic, jen proto, aby se vytvořilo zdání průbojnosti a pokroku, není odvahou, nýbrž nemohoucností.

Divadélko se ocitá, zdá se, v poslední době ve stavu prozatím zcela bezvýchodné stagnace a nejistoty, plynoucí pravděpodobně z nedosti opodstatněné a theoreticky uvědomělé předešlé práce, a snaží se zastítní bezmocnost takovýmto na první pohled odvážným pokusem, který však není než potvrzením bezvýchodného stanoviska, který je ve skutečnosti studován jen proto, aby se uskutečnila další premiéra, a ne aby se vyslovil pozitivní názor, aby se udělalo kus práce a pokročilo ve vývoji. O co šlo *Divadélku* v *Goethově Urfaustu*? O inscenování literární kuriozity? To je ovšem pro *divadlo* velmi málo, uvědomíme-li si nadto, že zmíněný text má - přes svůj literární význam - divadelní hodnoty velmi problematické a že je velmi odpovědným a velmi nebezpečným úkolem i pro zkušeného režiséra udělat z Fausta dobré divadlo. O intimní představení s akcentovanou slovně obsahovou stránkou? Jak zde bylo však možno dosáhnout kladného výsledku, jestliže byl starý a vlivem nesčetné mnoha konvencí takřka již šablonovitý a schematisovaný text bez vlastní tendence pouze interpretován a k tomu nenovou formou? A tak, očekávajíc alespoň pokus o nového Fausta s osobitého aspektu, byli jsme nemálo zklamáni: Představení se nedostalo ani v nejmenším obsahově k jádru faustovského problému, zůstalo pouze při povrchním ideovém odvaru a služebnosti. Co jsme pak viděli na jevišti, bylo mátožné zpola divadlo, zpola recitační večer, vyznačující se jen ledabylostí, formální neukázněností a stylovou nejednotností od exkursů některých momentů takřka do naturalismu až po expresivní dialogy Mefistofeles - Faust, od nehrajících a pro stafáž pověšených tylových závěsů až k přímo důsledně neslohovým kostýmům, od civilně prosté a naivní Markétky až po patheticky stylizovaného Mefistu. A mimo vlastní vpravdě diletantskou práci nám ještě režisér *Dvořák* stačil dokázat, že jeho herci, až na Stránského jako Mefistu, na svoje postavy prostě nestáli, což příkladně demonstroval zejména Vyskočil, bezmocně vypovídající text role Fausta.

Divadélko zřejmě opouští předešlou svou vývojovou fázi, na níž sledovalo při inscenacích frašek, komedií a pod. především zjištění prvků primární divadelnosti, divadelní okázalosti a herecké - i když snad zde předem stanovené - improvisovanosti, na níž se dostalo sice dosti blízko čistému divadelnímu výrazu, ale na níž zabloudilo také nebezpečně daleko do formalismu, do hraní divadla pro divadlo. Dnes bylo toto stanovisko, doufáme, překonáno a vidíme zde snahu o nové zaměření příští práce. Toho však nemůže *Divadélko* nikdy dosáhnout, postará-li se pouze o novou dramaturgii a nechá další práci, zejména pak režii, zcela bez povšimnutí. A zejména je-li tato nová dramaturgie tak odlišná od předešlé, je naprosto nezbytné, aby všechny ostatní pracovní složky, tedy herecký projev, režie, výtvarná spolupráce atd., našly k věci svůj poměr a souběžně vyvíjely svou formu.

V Intimním divadle si založil Václav *Krška* poboční soubor mladých herců, nazval jej *Studio Intimního divadla* a režiruje jako druhé představení lyrickou hříčku Pavla Tkadlece *Asagao*. Text sám je laciným a nenáročným pseudodramatem běžného druhu, z něhož

by se však dobrým a hlavně tvůrčím jevištním provedením dalo leccos zachránit. Co však z něho stvořil Krška, je věc ještě daleko horší než celá předloha: Na scénu a pod jména mladých lidí se zde dostal sladký lži divadelní kýč nejnížší konvence, náladový »lyrický« šlágr s kytarami, sentimentálními písněmi, exotickou hudbou a dalšími operetními rekvizitami. - V programovém článku (vše se dnes už, zdá se, dá theoreticky zdůvodnit a omluvit předem) označuje se inscenace jako pokus o lyrické a musické divadlo a Studio jako místo pro školení a práci hereckého dorostu. Je však nutno si uvědomit, že lyrika či musický element jsou pouze součinitelem, prostředkem pro dnešní divadlo, nikoliv jeho účelem, pro nějž by se divadlo dělalo a jemuž by sloužilo. Je třeba dále vědět, že lyrika ani zdaleka neopravňuje k ledabylé, náhodné a improvizované práci, skládající se z ojedinelých drobných nápadů a žádným zákonem do struktury nezačleněných motivů, že i lyrika musí mít svou formální kázeň, svůj řád a aktivitu, svou obsahovou sílu a dynamičnost. - A při takto postaveném představení nemohou přirozeně ani mladí herci nikdy nalézt spolehlivou základnu pro svou práci a pro svůj vývoj, pro svoje umělecké i organizační uvědomění. Dokud nebude Studio Intimního divadla svou uměleckou prací vykazovat znaky generační souvislosti s ostatními mladými pražskými divadly (čímž ovšem nikterak nemyslíme závislost na nich, naopak, třeba i zápornou přibuznost) a dokud nepostaví svou organizaci na zcela jiný základ než je obvyklý systém hereckých primadon a názorově ničím nespřízněných lidí, nemůže být nikdy počítáno mezi mladé divadelní scény, dá se o něm mluvit jako o dalším zcela obyčejném konvenčním divadle, jehož umělecká práce nemá nadto než diletantskou úroveň.

Bylo by už opravdu na čase, aby mladá pražská divadla koncentrovala jednou poznatky ze své pokusné práce alespoň k jedinému pozitivnímu výsledku, aby dokázala zahrát alespoň jediné definitivní představení, jež by sečetlo a zaměřilo všechny snahy k důležitějšímu účelu, než je pouhé libovolné a neukázněné pokusnictví. Takto musíme vskutku stále mít dojem, že se všechny ty experimenty dělají jen jako bezplánovitá a ve své samoučelnosti nejen pohodlná, nýbrž vzhledem k celkovému dalšímu vývoji i dosti neodpovědná a destruktivní studijní práce, jež nechce nikdy do důsledků zachovávat započatý směr a dosáhnout samostatnosti i jako definitivní útvar, nýbrž i nadále jen vykonávat jakýs takýs vliv na běžnou divadelní konvenci. Nejde tu totiž o jakési lokální a vcelku bezvýznamné, převážně formální, výboje, ale o problém daleko důležitější, o svébytné divadlo celé generace, jež by mělo být u nás konečně jednou vytvořeno, a jež má podle všech známek podmínky pro svůj vznik nemálo příznivé.

Jiří Šotola

O nenapsané monografii smetanovské

Již nejednou bylo upozorněno, že dosud - plných osmdesát let po Smetanově smrti (!) - nemáme monografie smetanovské, jež by - po stránce metodické i co do objektivního výkladu - snesla alespoň zdaleka porovnání s důkladným čtyřsvazkovým spisem o Dvořákově z pera inž. Otakara Šourka. Nestačí však toliko upozorňovat, že takového díla v české hudební literatuře dosud není; je třeba hledat i příčiny, proč takové dílo dosud nebylo sepsáno, a po zjištění jich upozornit na možnou cestu k nápravě.

Prvým z početné řady těch, kdo nad monografií smetanovskou ztroskotal, byl Otakar Hostinský. Právě nám sám, proč s prací radostně započatou náhle ustal: veřejnost prý o takovou studii neměla dosti zájmu, proto on, jsa nemile dotčen touto nevšímavostí, hned v zárodku od práce upustil. Tak soudil již v letech osmdesátých. Avšak ještě na přelomu

století, v době, kdy chystal k tisku svůj soubor úvah, vzpomínek a polemik smetanovských, tvrdil, že prý stále ještě nenastala doba, kdy lze počítí s kritickým spisem o Smetanovi. Odstup celých patnácti a více let se mu nezdál odstupem dostatečným. Dnes soudíme jinak. Vždyť první díl kritické monografie Šourkovy počal vycházeti v době daleko kratší po Dvořákově smrti - a nesnáze, jež se stavěly v cestu vědeckému zvládnutí Dvořákova odkazu nebyly menší, než tomu bylo v případech umělecké pozůstalosti Smetanovy. Ne tedy nedostatečný odstup, ale rozpaky a vnitřní nejistota to asi byly, co bylo hlavní překážkou souhrnné smetanovské monografie.

Bohužel, Hostinského tvrzení, že stále ještě nenastal »vhodný čas« k sepsání smetanovské monografie, přejali pak i jeho žáci. A ve škole Hostinského přistoupila ještě nová nesnáz. Hostinský zvolna zapomínal na své výtky, jež Smetanovým dílům v mládí činíval; pamatoval jen vše dobré, co mezi nimi bylo a Smetana se mu pojednou ve vzpomínkách přeměňoval v bytost téměř mythickou, v jakéhosi apoštola pokroku v českém světě hudebním. Hostinského Smetana nebyl umělcem tradice české hudebnosti, byl vzorným čítankovým příkladem člověka pokrokového, jak si jej žádala mít část české veřejnosti z počátku našeho století. Smetana tu byl apriorně »přetvořen« a brzy došlo i na »přetvoření« jeho okolí. Ten »pokrokový« Smetana se přec nemohl hodit do doby českého *biedermeieru*, ani do let padesátých! Proto sepsána a vymyšlena legenda o jeho mladistvé »vášnivosti«, o jeho naprosto »revolučním« smýšlení a chování - ze Smetany zkrátka byla utvořena figura, jak si ji žádalo naše hnutí »pokrokové«.

Je nasnadě, že tato apriorní koncepce se čím dále tím více dostávala do rozporu s tím, co nám Smetana vypráví sám o sobě ve svých denících i v korespondenci; a nejen to: i jeho velké, vyrovnané umění, v němž není naprosto nic revolučního, mluvilo a mluvilo k nám řečí jinou. Poznávali to už dávno ti, kdož přišli se Smetanovým dílem do úzkého styku: nejen družina shromážděná kolem »Hudební revue«, nýbrž i umělci výkonní - Kovařovic, Ondříček, členové Českého kvarteta, Kubelík - a ovšem i přední theoretikové, Knittl, Stecker a mnozí jiní.

Dlužno ovšem přiznati, že vlastní rozhodnutí o tom, že žádný žák Otakara Hostinského nám kritickou monografií smetanovskou nenapíše, padlo již dříve, než bylo vůbec počato se sbíráním a zpracováváním historického materiálu. Vědec, jenž již předem ví, jaký materiál si pro svou koncepci musí shledat i jak jej zhodnotí a uspořádá, byt by materiálu sebral sebevíce, vytvoří přece jen práci přechodné ceny. Hodnotu v ní budou mít toliko věcné údaje, nikoli autorovy koncepce.

Po tom, co výše pověděno, netřeba snad ani druhou z příčin, jež se postavily v cestu sepsání smetanovské monografie, zvláště zdůrazňovat: je to *nedostatek kritičnosti spolu s pochybením methodickým postupem*.

Má-li proto budoucnost nám přinést aspoň počátek kritického díla o Smetanovi, je třeba, aby se naši odborní badatelé zřekli dalšího otálení, dalšího rozptylování a především zastaralých koncepcí. Ze Smetanovy monografie nemá k nám promlouvat chvalořečení několika privilegovaných vyvolenců, nýbrž ryzí pravda o jeho velkém zjevu, spolehlivý výklad jeho děl a odborné hudební ocenění. Víme, že cesta k takové monografii jest dosud neschůdná, přece jen však možná. Časy se mění. Kdyby se žáci Otakara Hostinského, nadšení »smetanovci«, domnívali, že prý dílo Dvořákovo jest balvanem na cestě do svatyně české hudby. Dnes víme, že tomu tak není; naopak za balvan, ležící v cestě pravému poznání díla Smetanova, lze považovati jejich nedotknutelné omyly. Na štěstí však jest to balvan ze hmoty velmi křehké a několika nárazy dá se brzy rozdrolit.

Jaroslav Albrecht

František Lazecký

PŘÁTELSKÉ VĚCI

Nám jedna druhou ve tmách rozsvěcují,
že čteme svět jak jeden velký div
svědčících hlasů, které prozpěvují
v prvotní shodě, o níž pěly dřív.

My z věcí zrajem. V jejich moci čtveré
stoupáme tam, kde plodem slunce jsme.
Jak orli rostem z hudby zlatoperé,
čím výše jsme, tím více žasneme.

Ó bídná zdání! Těm, kdož se jich vzdají,
teď z písně hledí v jasných podobách,
před tváří Boží jako harfa hrají,
nám svěřují se jako děcku v hrách,

v nichž mluví strom i obraz, dvorec v stráni,
věž v obzoru i skladba hudební,
ženin zpěv, plody, které držíš v dlani -
Všechno je přítel. Jeho dech tu zní.

V TICHU

Když v nočním tichu k tobě přijdou věci
a řeknou ti, že někdo váží hvězdný běh
i celý vesmír nese na svých plecích,
jak vídávals na starých obrazech,

když síly poznáš, které nebem vládnou
v bouři či zlehka, jako váží vzduch

kroužením ptáci výškou neúplatnou,
a když tam k jitru dospěje tvůj duch,

kde z noci světelné se rodí střely
a vozy ženou do bran poledne,
i moci pozná, které silám velí,
a skrze slunce k Bohu pohlédne,

tu hoře moudrosti tvé srdce stráví,
nevíš-li, že jen z lásky vystoupit
lze tam, kde kámen zpívá jako slavík.
Jen ruku přilož. Slyšíš srdce bít?

ÚDĚL

Ne, mramor ne. Nás hmota tíhou děsí
a ze všech podob ta, již vlastní mráz,
je nejhroznější. Kam jen pohleděl jsi,
tam jako propast pohlcoval nás.

Těž sochy ne. Nás božský úděl žene
číst v cestách lidí jako v zrcadlech,
vidět ty nejprostší, ty pomíjené,
ty, jimiž svět jak vysušený věch

vzplane, když přijde jejich velká chvíle
a oni z hlasu, který zavelí,
v purpuru činu stanou ve svém díle
z ticha, v němž nevidění strměli.

Francesco Petrarca

KANZÓNA K PANNĚ MARIÍ

*Básník prosí Pannu, aby ho již osvobodila od lásky k Lauře,
ve které vytrpěl a ještě stále trpí tolik bolesti.*

Ó krásná Panno, která - v slunce přiodína,
s čelenkou hvězd, ses nejvyššímu zalíbila
tolik, že z tebe bude mít svou slávu, svého Syna,
abych tě slavil, Láska má mi poručila,
bez pomoci tvé neumím však započítati
a bez toho, jenž milovaný v klíně spí ti!
Vzývám tě, odpověz mi milostivě, Paní,
vždyť jsem tě volával vždy s důvěrou.

A nakloníš-li někdy snad tvář svou
k nezměrné lidské bídě, pohled' na ni
a skloň se též k mé prosbě, prosím tebe!

V mém žalu, prosím, pomoz mi,
i když jsem na zemi - a ty jsi Paní nebe.

Ó Panno moudrá, ó ty nejkrásnější
z počtu těch moudrých, opatrných panen,
ty první a ty s lampou nejjasnější,
ó pevný štíte pro nás obtížené žalem,
ty štíte proti ranám Osudu a Smrti,
jenž nejen chrání, ale nepřítelé drtí,
ó útěcho v té zaslepené vášnivosti,
již každý člověk v hrudi hostí:

Ó Panno, skloň své jasné zraky,
jimiž jsi uzřela ty zkrvavělé znaky
na sladkém těle předraženého svého Syna,
a pohled'; úzkost má
je zcela bezradná a k tobě o radu se vzpíná.

Ó Panno čistá, nedotknutá, bez poskvrny,
matko i dívka svatá od zrození svého,
ty, která vyjasňuješ život strastiplný,
tebou tvůj Syn, Syn tvůj a Otce nebeského,
nás přišel spasit v nejkrajnější chvíli z nebe,
ty vznešená, ty okno zářícího nebe;
a jediná tys byla k tomu mezi všemi,
jen ty jsi byla zvolena,
ó Panno blahořečená,
která pláč Evy zase v radování mění!
Dej, prosím, ať jsem hoden jeho slitování,
ty nekonečně blažená,
korunou zdobená, nejvyšší říše Paní.

Ó Panno svatá, plná milosti a slitování,
jež ze své nejhlubší a pravé pokornosti
vstoupilas do nebe, kde posloucháš mé lkání;
tys porodila pravý pramen svatých ctností,
a Slunce spravedlnosti, jež rozehánil
tmu doby hrozných omylů, křivd, nalhávání;
v tobě se ukryla tři sladká jména:
tys matka, panna, nevěsta,
ó Panno, svatá, přechistá,
Královno Krále, který zničil nastražená
osidla hříchů, osvobodil celou zem;
na jeho hrudi zmučené
ať ztichne srdce mé, ty nejšťastnější z žen.

Ó Panno, Panno jediná a bezpříkladná,
tvá krása zapálila láskou celé Nebe;
ach, tobě podobná se nezrodila žádná;
tvé svaté myšlenky a cudné skutky z tebe
v tvé čisté, plodné panenskosti vystavěly

živý a pravdivému Bohu zasvěcený chrám.
Jen tebou může se můj život neveselý
stát šťastnějším, ó Maria,
když na tvé prosby, přesladká,
ó Panno zbožná, rozhojní se milost tam,
kde rozhojnil se hřích. Pln, plný pokornosti
tě prosím: provázej mne teď,
k dobrému konci ved' mou cestu nepravosti.

Ó Panno jasná, ó ty ve věčnosti nyní,
ty hvězdo jasná v tomto rozbouřeném moři,
tys věrným lodivodům věrnou průvodkyní;
pohlédni jenom, prosím, v jaké strašné bouři
já jsem teď, sám, a bez kormidla, beze zbraní,
a nedaleko čeká mne už ztroskotání.
Tobě však byla moje duše věrná stále;
vím dobře, že je plná hříchů,
ó Panno; o to prosím ale,
ať není bolest má tvým nepřítelům k smíchu.
Vzpomeň si jen, že pro náš hřích a naši vinu
vzal Bůh - na naši záchranu -
na sebe lidskou podobu v tvém čistém klínu.

Ó Panno, kolik slz jsem vyplakal už dosud;
ty marné prosby a ta lichocení marná!
A všechno to jen pro mou bolest, pro zlý osud!
Od mého narození tam na březích Arna
je život můj jen neustálou marnou strážní,
hledáním po všech koutech světa s věčnou bázní!
Smrtná krása, slova, skutky naplnily
tíhou mou duši docela.
Ó Panno jasná, vznešená,
už nezadržuj, prosím, poslední mou chvíli.

Dny moje, rychlejší než šípy člověka,
už přešly, probily se vším,
hříchy a neštěstím a smrt, ta nečeká.

Ó Panno, to je světská láska; mou duši, která
jen v stálém pláči žije, do bolesti sklála;
a nevidí ta moje muka tisícerá;
a nezměnila by to, kdyby je i znala,
protože každá jiná její vůle byla
by pro mne smrt - a ji by zase pohanila.
Ty ale, Paní nebe, ó ty Božská, Vyvolená,
(je-li to dovoleno říci)
ó Panno naše jasnozřící,
ty vidíš vše. Co nedokáže žádná žena,
to pro tvou velkou, svatou sílu ničím není;
dej, ať se skončí bolest má;
bude to sláva tvá a moje zachránění.

Ó Panno, mimo tebe naděje už není,
jen ty mi můžeš pomoci v mém utrpení,
nenech mne na posledním kroku samotného:
pohlédni na mne, učiň mne již hodným Jeho;
ne pro mne, ale pro podobu boží ve mně
se starej o mne, ubohého tvora země.
Laura a bludy mé mne proměnily v skálu
ronící slzy marnosti.

Ó Panno, naplň v milosti
mé těžké srdce vláhou pravdivého žalu.
Nyní ať je můj pláč - bez kalu pozemskosti -
už jenom nebi zasvěcen,
tak jako jsem až dosud plakal pro marnosti.

Ó Panno z člověka a nepřítelko pýchy,
slyš mne, už skrze lásku Stvořitele svého,

smiluj se nad pokorným srdcem, těžkým hříchy:
když jsem tu marnou trochu prachu pozemského
miloval, ach, tak nekonečně, věrně, stále,
jak tebe milovat, ty světlo dokonalé?
Věř, zvednou-li mne tvoje ruce z toho stavu
plného bídy, neštěstí,
ó Panno, potom zasvětím
vše tvému jménu, nadání své, svoji slávu,
svůj rozum, srdce, každý vzdech i každé slovo.
Ved' mne na cestu pravosti
a přijmi v milosti tuto mou touhu novou.

Čas se již plní, dlouho meškat nemůže;
tak letí každá hodina,
ó Panno, Panno jediná;
a potom přijde smrt, mé srdce přemůže!
Ach, odevzdej mne milostivě svému Synu,
Bohočlověku pravdivému,
ať dá mír navždy mému vzdechu poslednímu.

Přeložil Jan Vladislav

Václav Renč

SLYŠENÍ U KRÁLOVNY

Komnata královnina. Královna Barbora v měkkém křesle se shlíží v zrcadle s dlouhou rukojetí, komorné Filoména a Klára ji obskakují s obou stran, co chvíli některá z nich odbíhá k portiéře, nahlédajíc, zdali ohlášená návštěva už je připravena k slyšení.

KOMORNÍK (*vejde*) Jeho biskupská Milost... (*S úklonou odejde.*)

BARBORA (*komorným*) Jděte. (*Komorné odejdou.*)

SILVIO (*vstoupí*) Po letech mi nebe dopřálo poklonit se opět tvójí Milosti.

BARBORA Nepřipomínej léta, biskupe, nemám to ráda.

SILVIO Mohu připomínat, protože tvá krása ti je dosud nepřipomíná.

BARBORA Zdám se ti ještě stále krásná?

SILVIO Jako vždycky.

BARBORA Jako - tehdy?

SILVIO Nerozumím, Milosti.

BARBORA Pomohu tvé paměti, biskupe. Tehdy v Budíně...

SILVIO Nevím, Milosti.

BARBORA Tenkrát jsem se ti zdála nejkrásnější ze všech žen, květ zabloudilý mezi barbary, říkávals, jen si vzpomeň.

SILVIO Zapomněl jsem, Milosti.

BARBORA Tak docela? Nu, nevádí.

SILVIO Tvá Milost se proto na mne hněvá?

BARBORA Ó ne, biskupe, ne. Bylo jich tolik, pro které jsem byla nejkrásnější - na měsíc, na týden - na jedinou noc. Všichni zapomněli, biskupe. A jiní - jiní to teprve objevují! Objeví, a zapomenou též. Ach, Bože můj, co na tom divného? Jedna noc, biskupe, jediná noc - to je jako kapka v moři.

SILVIO A ty to moře sítím přeléváš, královno.

BARBORA Vždycky v sítě něco zbude.

SILVIO Co? Moře proběhne, a zůstane jen hořká sůl.

BARBORA Možná, že máš pravdu. Ale aspoň ta sůl! Třeba hořká, přece jen něco, co je. Rozumíš? Co *jest*!

SILVIO *Jest* jenom Bůh. Věčnost Boží a jeho svatých - a věčnost muk a ztracení, od něhož nás chraniž milosrdný Bůh.

BARBORA Tys ji poznal, tu věčnost?

SILVIO Víra o ní učí a v srdci ji cítíme.

BARBORA Tedy to tajemné, co cítíme na dně srdce, když milujem, tomu říkáš věčnost?

SILVIO Pouhé tušení věčnosti, královno.

BARBORA Dobrá, tedy tušení věčnosti. Cítím to také, ale říkám tomu jinak, biskupe.

SILVIO Jak?

BARBORA *Nic*. Říkám tomu veliké nic. Jako když hvězda zhasne, jako když náruč vychladne. Veliká únava, sladké odpočínutí, ticho, nic.

SILVIO A nemrazí tě z něho?

BARBORA Což nic může mrazit? Silvio, tam v Budíně, pamatuješ - ale ty už nepamatuješ - Polibky hořely, chvíle planula a sládlá, pak pomi-

nula, dohasla - nic. Ani ve vzpomínce nežije, kdyby ji nekřísila znovu tvoje tvář. Ale já nevzpomínám na Budín, chci Mělník! Nevím o včerejšku.

SILVIO A zítřek?

BARBORA Žiju dnes. A zítra bude nové dnes.

SILVIO A zítřek našeho pozemského života? Zítřek duše?

BARBORA Mluvíš stále dokolečka, což to nepozoruješ? Jsi zaklet ve svých pomyslech, a chvíle prchá, to jediné, co je, to jediné, z čeho kveteš i vadneš, z čeho se raduješ i rmoutíš, to jediné, čím žiješ. Chvíle. Dnes.

SILVIO Což ty, královno, opravdu nevěříš v Boha?

BARBORA Ani v Boha, ani v ďábla, můj milý.

SILVIO V posmrtný soud?

BARBORA Kdo by mě soudil? A zač? Za to, že žiju, jako žije strom a květina a zvíře? Za to, že se život skládá ze samých teď?

SILVIO Líto je mi tvého temného srdce, nezadržitelně plynoucího do záhuby.

BARBORA Mé srdce že je temné? Ale to se mylíš, Silvio, je jasné a veselé a plné díků.

SILVIO Díků - komu?

BARBORA Životu. Chvíli. Za to, že přišla, že je, že pomine.

SILVIO Až k tomu tě přivedla láska, královno Barboro?

BARBORA To mě teprv naučilo milovat. Necítit lásku jako balvan, který vlečeš s kopce do kopce, ale jako květ, jenž voní, když ho utrhneš - a zvadne zas, i utrhneš si jiný. Vůně a vůně, každá jiná, nekonečno vůní a sladkých chvil.

SILVIO Jak ubohý je tvůj život, slavná královno! Půl světa se ti kořivalo, hrady a města a vojska a vše - mnoho bohatství ti ještě zbývá, i sličná tvář -

BARBORA Tedy přece?

SILVIO - a ty nemáš nic. Jak poslední tulačka! Trháš kytičky a zvadlé je pouštíš do prachu cesty, a cesta je nekonečná, nevede nikam, a dlaně stále prázdné. Živý hlas tě neprovází a nikdo tě nečeká na konci cesty, až nebudeš moci dál, až ti nohy klesnou...

BARBORA Nestraš, biskupe. Ještě dávno neklesají.

SILVIO Jednou klesnou přec.

BARBORA Jednou - to bude někdy zítra, to není dnes. A přijde-li to, co se stane? Budu vědět, že květy pro mne dovoněly. Ale ať, já žádný nechtěla navždy, nebude mi těžké loučit se s tím posledním, jenž mi právě bude vadnout v ruce - jenom jiný už si neutrhnu. Ale ať, nic mě nebude držet a nic pohánět, zhasnu a dovoním těž... jako když náruč vychladne, veliká únava, sladký odpočinek, ticho, nic.

SILVIO To se ti zdá teď. Květy ještě voní, krev ti šumí a oči jiskří. Ale až zaklepe ta těžká hodina, až to nic, které teď vyslovuješ lehce a s úsměvem, vycení svou pravou tvář, své oči mrazivé - královno Barboro, pak se budeš svíjet, děsit, pak si budeš zoufat, vlasy rvát a prosit z celé duše, aby Bůh zadržel hodinu soudu a přál ti čas k pokání a k pláči.

BARBORA Jsi směšný se svým soudem a se svým malicherným Pánem-bohem.

SILVIO Nerouhej se, královno!

BARBORA Ten tvůj Bůh je pro hříšníky, pamatuj si, biskupe. Ale já nehřeším, já žiju! On je pro hříšníky a pro chudáky, jako jsi ty a vy všichni, kdo se obracíte zády ke chvůli, jež voní krví a vínem. Takovým se v poslední hodině probudí v srdci ten tvůj Bůh či ďábel nebo kdo, a vysměje se jim, krutě vysměje, že nechali víno téci a lásku volat a vyšli naprázdno. Těm zahřímá do uší svůj soud: Já byl s vámi, já byl ty chvíle, které jste odmítali, a teď odcházím - nejsem - jako nejste vy, a není nic. Mohli jste mít, a nemáte, prázdná nicota nicotu pohltí, a vy si drásejte tvář, že to jediné, co je, jste neviděli a nechtěli. - To by vám řekl ten váš Bůh, vám svatouškům a nespokojeným fňukalům, kteří nemají dost na životě a místo něho chtějí věčnost. (*Zasměje se zvonivě.*) Pij, Silvio, pij a miluj, těš se a stýskej si, ber! Žij Mělník, žij Barboru, žij cokoliv, proč jsi sem přišel - a nemysli na nic dál.

SILVIO Milosti, neslyšel jsem tvého rouhání. A zavírám uši, aby Bůh i mne netrestal. A abych nemusel, Barboro Celská, svědčit před Bohem i Církví o prašivé ovci.

BARBORA Fuj, Silvio, šlechtici, biskupe -! Snad ses opravdu nedal - na kněze?!

SILVIO Mám rozumět, královno?

BARBORA Ovšem. Rozumíš ostatně, i když nechceš. Bože můj, nos ta biskupská roucha, spínej ruce, žehnej a proklínej, dělej všecko, co k těm rouchům patří. Je vždycky takových dost, aby to přijali s třesením a s úctou. Ale přede mnou, biskupe, přede mnou nemusíš hrát. Je hezké hrát, je to užitečné. Ale stále a jenom hrát, bez jediného odpočínutí, to přece unaví.

SILVIO Služba Bohu, Milosti - Bohu a Církvi, ta nezná odpočínutí.

BARBORA Ale to budeš brzo starý! Zestárneš dřív než já!

SILVIO Nebudu litovat.

BARBORA (*náhle změni tón*) Dobře, dobře - ale teď už dost komedie, Silvio! Trvá trochu dlouho. Buď jako doma, buď milý, pohov si. Tu čepičku dolů, jsi v ní takový směšný! A ten plášť, dolů s tím!

SILVIO (*posunkem se brání její důvěrnosti*) Promiň, Milosti.

BARBORA Ach?

SILVIO Mnoho se změnilo. Měl jsem za to, žeš už dostatečně nahlédla, jak mnoho se změnilo.

BARBORA Hm... a přeceš přišel za královnou vdovou.

SILVIO Přišel jsem...

BARBORA Chtěls vidět, jak vypadá lilie budínských nocí, naroubována na mělnickou révu.

SILVIO Milosti...

BARBORA Teď vidíš, a zdráháš se ochutnat. Asi se roubování nevydářilo. Nebo jsem - přece jen - zestárla.

SILVIO Ujišťuji tě, Milosti, že Silvio, jaký býval v Budíně, byl by znovu okouzlen. Ale dovol mi opakovat: mnoho se změnilo. A denně za to Bohu děkuji.

BARBORA Ó ty chytráku, ty nádobo lstivá, ty obrácený hříšníku, ty budínský milence - ty komediantě -

SILVIO Milosti!! - (*Ovládne se.*) Nejsem zvyklý, aby se mi hovor vy-mykal z ruky. Co držím, nepustím.

BARBORA (*s úsměškem*) Co držíš, biskupe?

SILVIO Příležitost, abych tvé královské Milosti vyřídil prosbu císaře Friedricha - a pokusil se připojit svou radu.

BARBORA Hm. Protos tedy přišel na Mělník?

SILVIO Jen proto.

BARBORA (*s trpkou resignací*) Nu dobrá, hrajme tedy dál.

SILVIO Knížecí rod tvé Milosti -

BARBORA Nejsem z knížecího rodu. Vždycky jen hrabata celská.

SILVIO Pokud vím, knížata celská.

BARBORA Říšskými knížaty je učinil Zikmund. A cokoliv učinil Zikmund, bylo vždycky jen tak - rozumíš, biskupe? Jen tak, jako jeho králování v této zemi - jako jeho manželství - (*zasměje se*). Zdá se to, foukni do toho, a není... (*S důrazem*): Hrabata celská!

SILVIO Jak si přeješ, Milosti. Ale mé řízení se týká celského knížete.

BARBORA Oldřicha?

SILVIO Ano. Bratr tvé Milosti dokázal soustředit ve svých rukou velikou moc. V Rakousích, i do Uher svým vlivem zasahuje. I sem. Je to úctyhodný muž neobyčejných schopností. Ale hraje nebezpečnou hru.

BARBORA Také hraje! Ale to se spolu náramně dobře shodnete!

SILVIO Míří proti svrchovanosti císařově a ohrožuje dědictví tvého vnuka Ladislava.

BARBORA Jsi nepříjemný, biskupe. Nemám vnuka!

SILVIO Taková zášť?

BARBORA Bláhový, jakápak zášť? Ale což Barbora Celská může mít

vnuka? Mluv o chlapečku Ladislavovi - a snad tě vyslechnu až do konce, vyslanče.

SILVIO Císař je úzkostliv o dědictví krále Ladislava. Bylo by mu však nesmírně trapné, aby musel zakročovat proti bratru ovdovělé císařovny...

BARBORA Rozumím. Odstranit Oldřicha. - Dál!

SILVIO Nevyládal jsem se tak, Milosti.

BARBORA Protože ještě hraješ. Dál!

SILVIO Jeho císařské milosti by bylo velmi vítáno, kdyby se zájmy knížete Oldřicha soustředily na nějaký čas do této země.

BARBORA To všechno z péče o nebohého pohrobka.

SILVIO Doufá, že zdejší regenti, a zvláště pan Jiřík, zaměstnají knížete plnou měrou... a...

BARBORA ...najdou cestu, jak ho zneškodnit. Pro sebe, a tím i pro císaře.

SILVIO Tvé myšlenky jsou poněkud příliš kvapné - ale jejich směr je správný. Císař byl jist, že ho nezklamu v tomto poslání.

BARBORA To ještě uvidíme. Zbývá ti dodat, co a proč v tom mám dělat já.

SILVIO Tvůj trvající vliv, Milosti - a smím-li se vyjadřovat stejně stručně jako tvá Milost - i tvoje plány...

BARBORA Mé někdejší plány!

SILVIO To vše ukáže tvé bystré mysli cestu, jak knížete Oldřicha přivést do Čech...

BARBORA A tak dále. - Aby tedy bylo jasno, biskupská Milosti: tu hru já nehraju.

SILVIO Císař Friedrich tvou laskavost a pomoc dovede odměnit.

BARBORA Má pro mne tentokrát on nějakého královského ženicha?

SILVIO Milosti! Skoro se to bojím vyslovit, ale žel, musím: řeč tvé Milosti ve zdejším podnebí poněkud zhrubla.

BARBORA Máš pravdu, sved' to na podnebí.

SILVIO A dokonce mám dojem, že i oslnivá ctižádost tvé Milosti...

BARBORA Ano, ano, znamenitě poklesla. Mnoho se změnilo, biskupe, sám to řekl. I u *nestárnoucí* Barbory - mám pravdu, Silvio? - i u ní se mnoho změnilo. Ctižádostivé plány, to není to, co zůstane v síti, přelévám-li moře, jak říkáš. To není ani ta hořká sůl. Pryč s planou ctižádostí! V tom je tvá i moje filosofie docela zajedno. Jenže já jsem v tom důslednější. Ctižádost, to je jen vítr, vítr vanoucí proti. Zdržuje nás, abychom v klidu a s radostí nabírali sítím.

SILVIO Ještě držím svou nit, královno. Co vyřídím císaři?

BARBORA Co chceš.

SILVIO Prosím. Je tedy má rada celkem zbytečná.

BARBORA Ach, ovšem, tvá rada! Ta byla?

SILVIO Abys císařovy rady neuposlechla.

BARBORA Aj?

SILVIO Nejsem totiž jen vyslanec císařův...

BARBORA Nýbrž i Svaté Stolice. Už chápu. Překvapils mě, biskupe. Těšila jsem se, žeš hrál svou hru nadarmo - a tys ji zatím vyhrál.

SILVIO (*s lehkým smíchem*) To je mým obyčejem. - Propouštíš mě, Milosti?

BARBORA Zbylo-li toto z mého budínského milence - mileráda. Ač přiznávám, že ti to sluší, Silvio. - Po dobu sněmování budeš pilně zaměstnán?

SILVIO Trvale v Benešově, Milosti.

BARBORA V Benešově? Snad v Praze.

SILVIO Což tvá Milost neví? V Praze zuří mor.

BARBORA Mor! Ach - Bojím se moru jako - (*vzmuži se, opět se smíchem*) jako moru. Po sněmu ti zbude chvíle času pro mělnickou samotářku?

SILVIO Sotva, Milosti. (*Ukloní se a odchází.*)

BARBORA (*neovládne zlost a zklamání*) Silvio!

SILVIO (*otočí se ve dveřích, zaváhá*) Snad. (*Odejde.*)

BARBORA (*sama, vztekle přechází*) Snad! Snad! Nafoukanec! Snad říká žena! Snad říkám já - Barbora! Snad! Snad tě zatím schvátí mor! Anebo mne! - Ne, mě ne! Bože můj, mě ne! - Filomeno! Kláro! Kde vžíté? Zrcadlo!

(*Filomena a Klára přibíhají, trochu vylekaně, trochu škodolibě, Filomena podává královně zrcátko s dlouhou rukojetí. Barbora se v něm zblíží.*)

BARBORA Snad... Snad jsem už opravdu - stará.

František Listopad

BÁSEŇ

Sám začínati v té pustě věcí,
básněmi si pomáhat
a Bohem, citem, vším, co stojí
v cestě mému nepokoji,
k svobodě se trpce vléci,
jinak ani nemoha.

Ovocem tím jíst rád všeho,
co chci cítit; cítit, znát...
pro pobratimy všechněch rolí,
malých, plachých, co je bolí,
žít kus světa skutečného
a co je velké potkávat.

Kdo začal sám, nejvíc v sobě,
jen vlhké stromy na sebe třás,
tu počal v sobě velká díla,

krví těžká, duší bílá
a žádné škodné nepodobě
nikdy víc už na pospas.

POZDRAVUJTE

Pozdravujte od smutného
mlýnské kolo polámané.
Kolo život. Strašná něho
slzí v tváři roztrhané

nežli stihnou k zemi dané
nad rozlúčkou nechtěného.
Pole steskem zpachtované
pozdravujte od smutného.

MLHA

Jmenuj mě, Bože, věci svou,
jak holá větev sychravím.
Ať více žádnou nepravdou
spád rýmů nešpiním.

Zde tolik sychravím,
když ztratil jsem svůj dům.
Ať oči schystat smím
k Tvým dlouhým vánocům.

Ne smířlivostí, ne, tou ne,
ne v ní se kolébat,
ne pohodlím, co k smrti lne
mátožně napořád.

Nebát se. Propast nepropást
a z ní Tě vytvořiti.
Nevědět, vědět, ptát se, ptát.
Snít těžce v těžkém žití...

A pochopiti lásku Tvou,
či živoříme sami?
Ty nad samotou dobrou, zlou,
nad námi, nad hvězdami.

Jak smířit vinu nevinu,
proč nejsme čistě Tví?
- V duši i v těle krajiny
je mlhy království.

SRPEN

Měsíc větvemi droben	Ach, oťukat tento večer,
jak z veršů Hrubínových,	ach, oťukat tento vesmír,
jež nassály cit jasnou tmou.	zdali jsou za ním jaká rána.
Verš přešel hradby ty,	Ach, oťukat srdce všeho,
za nimiž domov hledat chci...	i toho, co padá, co padá:
tmou laskavou, tmou návratnou.	hruštička, dole zašíváná.

Josef Zahradníček

CESTOU K MLČENÍ

Necháš-li mne zpívat, Pane, pak mne nech
zpívat jenom prostým slovem.
V životě svém opravdovém
mrtví, hle, prst drží na ústech!

Necháš-li mne zpívat, Pane, pak mne nech
životem svým zpečetit ta slova všechna.
Slavně letí k soudu, smrt zde vdechne,
kdo má krev svou na křídlech!

BÁSEŇ NA OBRANU

A nejdále odcházím ti, když tvá ruka viníc
ptá se, kde jsem zapomněla slovo milostné.
Odcházet mlčky. Odcházet. Odcházet jakoby nic,
chceš-li, abych neodešla. Jenom lítost ne...

Když ve chvíli nestřežené proud se vlévá,
vždy si říkám: Vůle Tvá se, Pane, staň!

Čas svůj má i hrušeň, jabloň, réva.
Trpělivě zrajícím vždy štědře dává Tvoje dlaň!

Bez klopení řas se přiblížíme k prahu,
který otevírá výhled k jiným krajinám.
Pod vládou naší, avšak přece bez zásahu,
nejlepší zde plody zrají nám!

Až ve svém odříkání na pokraji
nerozhodná, váhající někdy znovu stanu,
pak ti budu říkat, kdy nám plody zrají;
výstražně ti budu říkat tuto báseň na obranu.

MUŽ A ŽENA

Tak strašně jistě vím, že stále odcházím,
že stále odcházím, odcházím bez návratu.
Jen bolest vyvírám, když říkám odcházím.
Ach - a ta bolest nic, nic po mně nenechá tu.

Živena láskou jen k veliké bolesti klíčím.
Ta bolest po mně zde zůstane, až řeknu odcházím
(ten, kdo se nesetkal s nikým a s ničím,
ten neví, co je to loučím se, odcházím).

Kdybych se loučit měl jenom sám se sebou,
jak bych šel s radostí, jak bych šel bez lítosti.

Kdybych se loučila jen sama se sebou,
jak bych šla s lítostí, jak bych šla bez radosti.

Oldřich Králík

HOLANOVA PRÓZA

Jsou-li básně Vladimíra Holana výjimečnou zkušeností pro čtenáře, je jí neméně jeho próza. Jeho četba je dobrodružstvím, které by se mohlo stát thematem románu: nejen autorovo vnitřní drama při vzniku díla stojí za románové zpracování, jak se už víckrát stalo, v Holanově případě i čtenář je vržen do složitých peripetií, které mají rys osudovosti. Stránky Lemurie se vám nerozlučně smísí s chvílemi vašeho nejosobnějšího života, nezapomenete na první listování, na cesty, jimiž jste ji vlácel, na setkání s blízkými lidmi, zabarvená některou pasáží z ní, na okamžiky, které vám z jejího obzoru vykrojily určitý úsek, na období předčasného rozhodování, že s ní skončujete. Ale těžko dobojujete svůj boj s ní, vidíte její slova stále v novém osvětlení. Jednou vnímáte bez odporu její majestát, řádky se velkolepě strou a cítíte zlom stránek jako hrubý nedostatek, jako křivdu na nerozborné stavbě básnickových obrazů, sníte o nedohledném svitku, který by nelámal široce ukuté slovo vět a oddílů. A jindy, podráždění zámlkami a kryptogramy, máte chuť zmačkat listy bláznivé knihy a vyhodit je. Radujete se, když učiníte nějaký objev, odkryjete cosi jako stylový zákon knihy, a zase se týdny moříte nad některou větou, nad některým slovem. Můžete se bránit, můžete podléhat, jsou doby, kdy je kniha neodbytně přítomna ve vaší mysli, citujete z ní při každé příležitosti, na všechno v ní najdete příklad a poučení, ale lehce se vám při trvalém styku s ní stane, že ji začnete číst mechanicky, že slova se již nezařezávají svou novostí, že po nich kloužete jako v otrepaném školském textu. Můžete blahořečit setkání s touto knihou, budete snad litovat, ale sotva zůstanete lhostejní. Lemuria se vymyká všem literárním formám, je marno hledat analogie, není jí ani Rilkův román, který byl uváděn v této souvislosti. Čtenář musí jít na vlastní pěst nezvyklými cestami a také kritiku nezbyvá nic jiného, než zapomenout na všechny formulky a nově se orientovat v těžkém labyrintu.

Není docela snadné charakterisovat ani zevní podobu knihy. Po úvodě, který vzdáleně připomíná Máchovu Pout krkonošskou, následují tři oddíly: Dopisy Maximovy, Moje město a Deník Maximův. Ať dopisy, ať deníky (i prostřední oddíl má formu deníku), jsou to dopisy a deníky imaginární. Maxim je básnické já básnickovo, v jeho dopisech básník píše sám sobě, Tessuna je básnickova Musa. Ale také anonymní já, jemuž dopisuje Maxim, je básník, rovněž Tessunin přítel Štěpán a Maximův pří-

tel V. Již z tohoto výčtu jmen je patrné, že Lemuria je komplikovanou hrou, již sehrávají rozštěpené principy tvůrčího já, že je nesmírně spleťtíou historií básníkovy duše. Autor nijak neulehčil čtenářův úkol, protichůdné aspekty se prolínají, básníkovy fikce bývají podivně masivní a zároveň labilní, těžiško tohoto fantastického kosmu je nevypočitatelné nebo aspoň vycházejí imaginární hodnoty.

Přes všechny potíže, přes básníkovu rozkoš v osnování a prodlužování tragicky vážných klamů je snad možno v hrubých čarách zachytit podstatný děj knihy. První díl zpodobuje básníkův odvrát od společnosti, útěk z města. V prvním stadiu se musí tvůrce zavinout, vytvořit autonomní prostor kolem sebe. Je teď obrácen zády k proudu života, zády k budoucnosti, jeho silou je magie vzpomínky, nikoli nadarmo je nejžárlivější dopis věnován dětem. Básník účtuje s tísní života, účtuje krutě, ale bez nervosního a přecitlivělého podráždění. Významné je stanovisko k sebevraždě, která, jak ukázal tvůrce Duše a díla, je často důsledkem mladistvého pesimismu, svodem mladého básníka. Holan opětovně uniká blýskajícímu ostří namířenému k nicotě, jmenuje sebevraha sochou sochy. A tak může nabrat dech k skvělému řádku druhého oddílu: »Láska, to je to! I sochy by po prvé vykročily...« Onen druhý oddíl, nazvaný Moje město, je pokusem o vyrovnání protiv. Má formu trojvěté sonaty. V první a třetí větě dominuje Tessuna, to značí, bytí je integrováno poesíí. V prostřední větě vystupuje starý botanik, překlenující propast mezi poznáním a uměním. Není bez významu, že právě botanik: Holan má zvláštní zjitřený smysl pro vegetativní život, také Tessuna se zjevuje v sousedství stromů, básnických stromů, t. j. stromů sublimovaných již básnickou imaginací. A v této prostřední botanikově větě nalézá básník formuli svého jedinečného realismu, nelze opět jinak říci než: imaginárního realismu. Holan staví na hlavu všechny dřívější doktriny, jak impresionisticky vláčné a přece tolik uspěchané lovení letmých, nejkřehčích dojmů, tak flaubertovský nepřímý realismus, dobírající se reality vystřízlivěním, tak také umění druhé skutečnosti, sebedlubší psychologickou pronikavost: pro něho je závazná ta skutečnost, která se zvykem stala natolik skutečností, že ji ani nevnímáme, že se ztrácí a stává neviditelnou. Čím všednější skutečnost, tím tajemnější; tuto filosofii »pouhého« vynalezl básník na rohu ulice - nyní chápeme lépe smysl pojmenování Moje město.

Závěrečný díl Lemurie je návrat do města společnosti, hořká konfrontace básníka a bída života. Z Tessuny se stává Musa pedestris, a když se přece ve snu zjeví, v ironickém symbolu vidí básník sebe jako řidiče elektriky, která už už přejede Tessunu, již se v kolejíh dráhy zasekl střevec.

Básníku nezbývá než se stát potulným nožičem, který brousí místo nožů zobáky ptáků. A tak píše Holan strašlivou kritiku moderní buržoasní společnosti s jejími pitvornými institucemi, novinami, které zapomněly na vertikály, s fotografováním, které vystřídalo paletu svatého Lukáše. Zmocňuje se ho bloyovsky bezohledný zápal pro při chudých, pro ty poslední zbytky, jak mohutně říká, člověka neandertálského a krapinského, které živoří ve vagonových koloniích. Touží po jednom jediném paprsku, který by slétl do temnot, trpí nervosně mžikající silou, »která sráží své obavy v netvora«, která udusává asfalt, takže »brouk, který pracuje i pod asfaltem, cítí, že to, čím se třeba prokutat a co bývalo pod ním, je nyní nahoře«. To je ovšem jenom přibližné shrnutí, vyhnanství básníkovy do života se uskutečňuje po etapách, loučení se samotou, která se ovšem podstatně liší od aristokratické samoty Dopisů Maximových, jsouc venkovštější, přináší retardační momenty, které brzdí pád. Nutno jmenovat epizodu o smrti vesnické dívky Miládky, hölderlinovskou chválu pramenů a rilkovský hold dávným milenkám, překrásné odstavce o matce a subtilní dvě stránky o Viktorce, celkem samé poetické ssutiny minulosti, jimiž básník prochází na své krušné cestě. V tomto souznění kruté přítomnosti a nádherné veteše z půdy paměti je opět kus úsilí o spravedlnost, které jsem zdůraznil v Dopisech Maximových. A nestrannost proniká i do podrobností, do takových »ostatně«, jako na př. v podobizně majitelky rybníka, který se loví. Ale nejvyšší spravedlnost se projevuje gestem nachýlení nad budoucností, ať je to horoucí povzdech, zastřený ještě mythickou mlhou: »Čím mu bylo několik století budoucna, aby jimi proletěl a usedl na jablono Ráje?«, ať naze napřážený závěr celé knihy: »Co bude zítra?«

Náčrt vnitřního dramatu knihy ukazuje, že nakonec, prodereme-li se jedinečnou břitkostí výrazovou, slohovým podivínstvím, narazíme opět na obecnou cestu poesie. Musíme vzpomenout na Březinovo Víno silných: »Vinaři jeho byli Smutek a Samota.« Situace Holana básníka je tatáž, o samotě jsem se již několikrát zmínil - bylo by možno na celé stránky hromadit doklady, do nejbizarnějších krystalů broušené podoby samoty (»Sám... Žádná nezbytnost nekreslí se tak prostorově, svobodně, smáčeji počátek své linie v míře odloučenosti...«, »těžko jsem mohl říci nehybné samotě: zavři, táhne to!, táhne ze šílenství...«, »Pokud mne se týče, jsem a budu k němu bez obdivu, dokud mravenec, vlekoucí kládu, nezrobí z ní člun, aby dal vale lakomé píli svých druhů...«, »Jak se horšit na jejich pohrdání prázdninami a samotou, na jejich stádnost, jediný to pohyb, který, třeba hysterický, strkal je v jestující pocit bezpečí a v pokřik: Vae soli!?...«) - a smutek se rýsuje neméně zřetelně. U Březiny má smutek

mnoho jmen, žal, bolest, rovněž u Holana. Nejvýmluvnější z nich je slovo »zoufalství«, na př.: »Špatné počasí výkyvů zoufalství.« Hodina na orloji věčnosti se posunula, alarm smutku je naléhavější. Praegnantní je také častý obraz slz, které se propadají nazpět do nitra a bolí tam. Cituji výrazná slova o »introspekci, zvyklé vnitřním horám a silným paprskům, jež vysílá těžkomyslnost, a žasnoucí nad světélkováním nějakého věčného jezírka slz«. Jsou místa, která mají blízko k Březinovi, tak vzpomínáme na Březinovu báseň »Svůj žal jsem položil...« z Tajemných dalek, když v Maximově deníku čteme o propasti bolesti a o tom, jak »před hodinou naštěpal mnoho tmy«. Ale opět jak je bolest dnešního básníka o citelný stupeň dravější, kolik tvrdé názornosti přibýlo!

Smutek a samota jsou nezbytné předpoklady bolestné glorifikace básnického genia, jejíž zřetelné zastávky můžeme pozorovat nejméně od XIX. století, od romantismu. V naší literatuře nejpyšnějším květem této víry v básníka jsou proslulé typy Březinovy, Silní, Vítězové, Vladaři snů, Proroci, a jaká ještě mají jména. Holanův Maxim je jen další krok na započaté cestě, je snad blíž reality, ale je to přeludná realita. Všechny problémy Březinovy poesie ožívají znovu na stránkách Lemurie, rozvíjuje se celá její rozloha od prvního zachvění krve po nejspirituálnější sny.

Chceme-li určit duchovní posici Holanova Maxima, dospějeme k témuž dramatickému rozmezí života a smrti, které je doménou hrdiny Tajemných dalek. Ten sní sen žití »na úpatí pohoří Smrti« a s Maximem se ocítáme na Acherontu: »jsi sám, s plískavou plachtou času na mrazem osmýččených vlnách Acherontu...« Jsme na přestupní stanici života a smrti, oddělení na obě strany »plynulým prostorem, jež si vynucuje přízrak, strašidlo«. Jsme prostě v Lemurii, v končinách zabydlených stíny. Holan tu mluví o bezpřízvučnosti obzoru, o velkém váhání, o tom, že se »pokusí promeškávat co nejméně možnosti velkého těžkého trvání každé opony«. Metafysická chladnokrevnost Maximova není ovšem o nic méně drásavá než mystická nedočkavost a žízeň Březinových vládců v pozemském exilu.

Cíl je stejný, oba básníky neodvratně přitahuje pól Tajemství. Deník Maximův to obvyklým bizarním způsobem vyjadřuje pomocí obrazu, jak mumrajuje na sta opelichaných opeřenců: »Jsouce stín všeho, vybízeli pátrat, kde je nestín jediného.« Cestu ukazují zázraky, ale podle hořkého poznání třetího dílu Lemurie »I zázrak, toť ještě stále zavřená ústa tajemství«. Nejhlubší bolest Březinova ducha, která vybuchuje otázkami k tajemné spravedlnosti ve skladbě »Se smrtí hovoří spící...«, která vtéká do vyčítavého výrazu »dvojsmyslné mlčení věčna«, přepadá i Maxima: »Ať aerolith, ať baitylos, je pro nás bez značek, je beze zpráv.« Poesie je

odsouzena věčně krvácet z rány nikdy nezavírající, »žádný básník tady na světě nedozpívá«, existuje jen »posmrtná plnost duše«. Duchovní práce je podle Maximovy formulace »tragickým zápasem těžkomyslnosti s Nicotou« a tak docházíme k březinovské devise: »Všechno znovu! v tom je to« - jeden z nejryzejších projevů básníka Rukou začíná shodně veršem: »Věčně znova, přemožení, píseň písni počínáme...« Mimochodem poznamenávám, že tato báseň Věčně znova... měla původně název Ruce pěvců. A spříznění obou básníků se dotvrzuje jímavou podrobností, že tajuplné, etherne ruce pěvců se objevují také v pozdějších partiích Lemurie, na př.: »Sám asi jako ruce, které, odkázány na práci vnitřního mlčení, pociťují, že zde vně jsou trochu zbytečné a že, nesouce na sobě něco světla z noumennálního záření, popuzují lidi jakoby čímsi lenošivým, neužitečným, protože zatím nesrozumitelným.«

Ale básníky nesblíží jen směřování k Absolutnu, oba vrhají zpětný, závětný pohled na tajemství těla. Z březinovské literatury je obecně známo, jakým mezníkem v Tajemných dálkách je báseň Snad potom: »Snad potom, v žal posledních soumraků, vzpomenu zpět / na světla vyhaslých lilí...« Zcela analogicky je Maxim přesvědčen, »že teprve tehdy (totiž v podsvětí) duše naslouchá síle zmizelého těla a velebí je, když přece za jeho přítomnosti jím zmítala...« Holan sám to definuje jako »zpětný pohyb ducha k přírodě«: je samozřejmé, že jde o sekundární pohyb, předpokladem u obou básníků je vytržení ducha, odvrát od života.

V každé práci o Březinovi se vyskytne slovo »extase« a bylo by podivné, kdybychom se u Holana nesetkali s ničím podobným. Při důvěrném spříznění duchovního ustrojení je ovšem taková diskrepance nemožná, a opravdu Dopisy Maximovy jsou plny extatických stavů. Je to konec konců něco nevyslovitelného a básník neustává hledat nové a nové výrazy: »odlesky změnitelné nepřítomnosti pro všechno viditelné«, »děvče příliš ztrácelo duchapřítomnosti, aby mohlo být současností«, »...jakousi neužitečnost vyšší hry, posvěcené účastí tajemství na citu a myšlence...«, »hmotou zraněné duše může být právě to (nedefinovatelné), co ubírá síle přítomnosti na uskutečňování«. Čtenář si uvědomuje, že proti Březinově mystické zanícenosti má extase Holanova ráz takřka civilní, tvrdě reálný, ale to nic nemění na podstatné totožnosti tajemných stavů u obou básníků. Nejvíce je proniknut touto zkušeností pátý dopis Maximův, věnovaný dětem. Dětská společnost působí jako katalysátor duše a v předposledním úchvatném odstavci se účastní »vyšší hry« i činitelé kosmičtí:

»Myslím, že je třeba prostoty a humoru, aby se duchové vůbec mohli někomu zjevit. Bylo nám, jako bychom neslyšeli, co slyšíme, a to je buď nepřetržitost hmoty nebo hudba sfér. Přítomná skutečnost existovala a násobila se v živoucí plnost snad také vlivem luny,

měsíčním svitem sklonu k zázračnu a klesáním hvězd, ne nepodobným stehům, ničícím se na čiré látce noční výšivky k radosti zemlené Penelopy -, přítomná skutečnost existovala jen minulostí nebo budoucností nějaké skvoucí neskutečnosti. Je pravda, že činnost v takové umělosti (ne daleka šílení) se léká prostorových obrysů myšlenky bez atmosféry. Ale my nemyslíli, vedla nás blaženost, a důvěrné stíny, jež před námi promítala, kolísaly, jsou křepce čistými, průsvitně vzrušenými argumenty extase.»

V této pasáži lze zaslechnout tlučení srdce toho postupu, který jsme vnějškově označili jako imaginární realismus. Tajemným procesem ruší skutečnost samu sebe - sám Holan praví v poznámce pod čarou: »Že tajemství je všude tam, kde skutečnost bojuje proti sobě samé a překonává se. Nemluvím tedy ani o hladině, ani o detonacích zrcadla.« (V poznámce ke slově »„Pouhé“, toť to, co nechápu a oč se denně zraňuji.«) Roman-
tik Mácha se také zraňoval, ale překonával skutečnost »hladinou«, zrcadlem vod - výborné poznámky o Máchově desontologisaci formuloval hallský profesor Čyževský. Březina již rozrušuje skutečnost zevnitř, bez »detonací v zrcadle«, revolucionuje skladbu věcí, příkladem mohou stát »skrytá jara harmonická / složená v zapředení všech věcí / jak motýlí křídla blankytů večerem opalujících...« Holan se zříká i březinovského nehluchého zasouvání barevných duh smíru do bílého světla dne, loví zázraky nejvšednější existence. Skvoucí neskutečnost je ovšem výsledkem u všech tří básníků, ale zcela originální je Holanův přístup k ní. Neslyšet, co slyšíme, nevidět, co vidíme, ale to může a musí být »nepřetržitost hřmotu« nebo »nějaký žebrák v první osobě hrůzy... Tak zduchovělý, že ho nikdo nevidí«. Je to ryze holanovské umění, jak se uskutečňuje přeskok od obtížného hřmotu, který jsme přestali vnímat, k hudbě sfér, kterou rovněž neslyšíme. Realita musí být co nejubožejší, co nejzoufaleji skutečná, aby se střetla s neskutečností a nastala »výměna znamení s třetí skutečností«. Je ovšem jedna podmínka, aby se mohla skutečnost zázračně proměnit, musí být »bezmezností«, nesmí »ztratit neohraničitelnost«, a jak stojí v našem citátě, musí být nepřetržitostí. Maxim nabízí přímo recept:

»Čaruj tedy, básníku, a ztratív počátek i konec, ztratíš zdání. Možná, že to je bezprostřednost, radiotelegrafická to stanice, která by nás spojila se zázračnem...«

Všechno nás láká, abychom se zamyslili nad stylovými zákony Lemurie, odkryli originální metodu, pomocí níž realisuje Holan své vidění světa, ale musíme napřed dokončit náčrt gest, která ho spřízňují s Březinou. Rubem extase je u básníka Svítání na západě procitnutí, »bledost procitnutí«, hořký návrat na zemi. Také v Lemurii znovu a znovu se opakuje gesto probuzení. Příznačně jím začíná třetí část knihy, onen návrat do města:

»Je to scénický postup reflexí, nutících oceán, aby se vléval do řeky. Je to semantika

probouzení, která si oklepává boty o mrákoty... Je to hledání denní díže, ve které si lidé včera nechali kousek kvásku. Kvásku života...»

Úvodní kontrast nekonečného moře a vymezeného řečiště řeky je dostatečně zřetelný: na jedné straně Maxim jako »ostrůvek v obraznosti, který z ní činí moře«, ostrůvek živě připomínající Březinovu Zemi vítězů, na druhé straně praktický »řemen řeky, ženoucí kola týdnů«. Podobnou semantiku probouzení najdeme v závěru šestého dopisu Maximova:

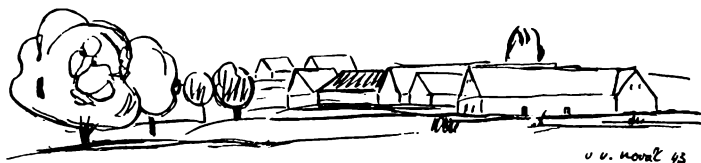
»Ať sebe krásnější ruka, která mne probouzí ze spánku, nemiluji já. Jen tak tak jsem začal bloudit v černě černých troskách podsvětí... jak tedy nevstávat rozmrzlý? Ale to, co jsem nazval: tyrannis, staví mne před zrosenou růží úsvitu, před jiskřivé násobky vycházejícího slunce...«

Můžeme tu konstruovat pomocí srovnání s dřívějším citátem nový kontrast: sluneční tyrannis, nutící k životu, proti »měsíčnímu svitu sklonu k zázračnu«. A lze určit další protiklady, tak lepkavý »kvásek života« proti »ryzí snovosti« dětí. Ale nutno být opatrný, nezapomínat na čtvrtý Maximův dopis, složité rozvíjející motivy probouzení. Jsou tam věty, které potvrzují náš výklad, na př.: »...a přehazuješ si přes ramena šátek času, mlčky, protože nechceš říci: ten šátek je starý, nebo: ta ramena jsou smrtelná.« Avšak je tam také dvojverší:

*»Zde - Jinde.« Dost těch rozlišení.
To zde je verš a jinde skutek není!*

Také Březinovi Silní sní: »Nepůjdeme mlhami slzí z krajiny snů do země žití, neb obé splyne.« Týž smysl má Holanova otázka: »A proč by vůbec měly být sny shrnovány v ostří, které by je dělilo na ně a na ně samé?« Přes odpor k rozlišování, přes pokusy o usmíření protiklad trvá. A nezbytně tedy se navzájem podmiňují oba postupy: od skutečnosti k extasi a od snu k procitnutí. Zhruba možno říci, že první díl Lemurie je »hra o ústup«, o ústup, který »se stával oceánem«, a třetí díl knihy postupným probouzením do skutečnosti. Holanovi se podařilo zhustit na stránky jeho imaginárního deníku universum moderního ducha, zjitřeného a prahnoucího.

(Dokončení příště.)



Stanislav Talaváňa

TVÁŘÍ V TVÁŘ ČESKÉ KRAJINĚ

Motto:

Umění jako projev ducha.

M. Dvořák

*Jak vypadá české umění, když už
pouhé typické vlastnosti české vypa-
dají všelijak?*

J. Mahen

Umění.

Stalo se problémem jeho poslání: jako v každé době, v níž toto jmenované umění své poslání, jednou již určené, neplní. Jako vždy, kdy bylo odděleno od života, kdy přestalo být jeho součástí, kdy se stalo rezervací či podnikem, který je možno čas od času navštívit, přihlížeti a odejít, aby byl nějak stráven čas a bylo dáno thema - které není bez jisté exotičnosti - rozhovorům v pauzách občanského života. Rozhovorům, ve kterých se mnoho o mnohém ví.

Můžeme se ještě zbavit onoho intelektualismu, který nám dává o všem vědět a přesto ničemu nevěřit? Můžeme se jej zbavit, abychom nakonec mohli v prostotě nalézt onu víru? Nebo nás toto vědění přivede nějakou podivuhodnou cestou k nové víře?

V umění, zvláště výtvarném a našem, mluví se dnes o tradici. V umění, jehož cesta je předem nijak neurčitelná a v němž pouze na minulost vztahovati můžeme (a ještě velmi opatrně) různé ty poučky o vývojových řadách a theorie nanicovaté o jejich povaze. Z tradice, jež je samozřejmostí, byl zhotoven záměrný program, za nějž se schovává ledabylost a lenost, doprovodné vlastnosti všech lidí malých, kteří jen tímto štítem, jen touto škraboškou mohou uchrániti své pravé zámysly před odhalením. Čpí to

z nich starobou, pohodlnou rozprávkou doma u kamen, archivním prachem a skříňovou levandulí.

Svět se zastavil kvůli nám, lidi, abychom se podívali zpátky a zrevidovali si tradici. Jdeme-li v tom našem umění správně. Vezměte si pět knih o Mánesovi, tolikéž o Alšovi a vzhůru do boje za tradici a proti těm, kdož se odvážili vidět vlastníma očima! - Ale to vlastně náleží také k tradici: ve jménu minulosti byli vždy noví lidé biti, byl svého času Mánes a byl Aleš a byli i jiní, aby se z nich samých po čase stal nový bič. Jedna z vývojových řad, nevyspekulovaná, bez teorií, zato tím skutečnější. Život se však nikdy nezastavuje, to jen lidé, kteří na tom či onom si postavili kucecký krám a ve jménu vznešenosti a krásy udělali pěkné obchody. Stačilo jim k tomu odvolati se na vkus obecnstva a vyjítí mu vstříc.

Ve všem se tedy tradice našla. (Kdo chce psa bít, hůl si vždycky najde.) Ve výtvarném umění přišla nyní na řadu profesorského a jiného zkoumání tradičního česká krajina. Slýcháme tedy s mnoha stran o tradici českého krajinářství, slýcháme mnoho jmen, jimiž theoretici svá tvrzení podpírají, ten méně, onen více důsledně, hledáme-li však pod slovy to tradiční, co probíhati má věky jako nit *vnitřních* spojitostí, nenalézáme je, protože v minulosti *nebyla* vytvořena taková základna, k níž by bylo možno a nutno se v dobách nejistoty vracet. To nijak není nedoceněním oné minulosti, jen poznáním skutečností, jak ve své podstatě dnes působí. Za vodítko tradice jistě slouží dějiny - a nebývá příkládán dějinám za jiných podmínek i jiný smysl? A co tvoří *skutečnou* tradici českého umění? Chceme-li zkoumati jeho *vývoj* (jaké to slovo!), musíme prozkoumati vše, co na našem území bylo vytvořeno od šerého dávnověku. A vodítkem k oddělování »českého« od »nečeského«, »tradičního« od »netradičního« bude zajisté t. zv. »národní charakter«. První háček: vady a přednosti naše jsou též vadami a přednostmi národů jiných. Co nám tedy brání přiznati se, že není jediné jednotné linie vývojové, že není jediné jednotné tradice, tak jako není nic, z čeho by se dal beze zbytku vygeneralisovati český charakter? Příslušnictví rasové přirozeně uzpůsobuje - znakově - životní běh a ve své části kmenové je proměnlivé ještě vzhledem k zeměpisným a jiným podmínkám, takže nakonec můžeme přiznati jistou odlišenou podobnost či obdobu nějakého základního tónu, ale možné je vycházeti jen z této podoby vnější, z této skutkové podstaty a z ní teprve usuzovati na »národní« charakter (v neposlední řadě závislý též na sociálním rozvrstvení obyvatelstva), pomíjejíce vědomě výjimky a vše, co by bylo v rozporu s viditelnými a kontrolovatelnými projevy onoho »národního« charakteru. Ale není průměr obrazem ošidným? *V umění ano.*

Je nemožné izolovati české malířství (figurální jako krajinomalbu) od ostatního umění evropského. Bylo na ně *vždy* těsně vázáno a s ním i odkázáno na všechno, co vytvářelo t. zv. poměry a spolu také podléhalo všem změnám. Důležité však je uvědomiti si, že důvody těchto změn nevznikaly u nás. Čechy bývaly a jsou deskou silně resonanční, tón však byl dán vždy odjinud. To znamená, po všem, co již bylo řečeno, že kult tradice dal by se nakonec vyložit jen lokálním patriotismem, snahou vytvořiti universální typ, jenž by se očividně lišil od všeho, co hýbe uměním ostatní Evropy. Není to ostatně po prvé, co dochází ke zdůraznění pojmu českosti a národnosti v umění. A právě ony generace, které tak *ve své* době začínaly, jsou kladeny *dnešku* za příklad formálního zvládnutí. Pomíjí se - nevědomě? - naprostá proměnlivost formy i proměnlivost duchové její podstaty během let. Je nutné vykáhati pojem tradice z umění právě pro ono nebezpečí typisace. Stala se z ní zbraň v rukou neodpovědných nebezpečná; neboť my v umění vidíme především silnou jeho etiku a moc spolupůsobiti při vytváření nového životního základu. Česká krajina se již jednou stala typem (ve shodě se stejnými snahami v ostatních oborech umělecké a vědecké práce). Několika umělcům se podařilo přesvědčiti lidi o svém vidění. Jde jen o zjištění, že tato »typisace« byla provázána stejným zájmem uměleckým jako díla jiná, že to však nemusila být vždy jen díla vysloveně »typicky česká«, aby jim byla přiznána pečeť umění. Umění tu musí jít zřejmě před zájmem jiným, ať je jakýkoli. V »české« krajině je totiž jedno nebezpečí: ne pro všechny malíře stala se také *malířskou* záležitostí, problémem. Takové bys snadno na prstech jedné ruky spočítal. Ostatní stali se parazity jejich práce. Hledáme-li nějakou tradici, nalezneme ji možná ve vulgarisaci velkých myšlenek, v převádění velkých záměrů na měšťácké niveau, v nápodobě, která zneužívá cizí zkušenosti a nerozvádí je dál. Nikdy nebude sdostatek zdůrazněna potřeba současnosti, ve všem všudy, co činí umění uměním a život životem. I slavná minulost zůstane minulostí a ani slůvkem »tradice« ji nikdo nezpřítomní.

Nestarejme se o ni.

Je-li »národní« charakter tak vševládým, za jaký je dnes obecně vydáván, postará se již o tu »tradici« sám.

*

Moderní člověk nepodléhá již romantickému kouzlu krajiny, protože je to pro něho vjem příliš jednostranný a zaměstnává jen část jeho bytosti. Věci, které jsou jen oku libé, nezanechávají v něm trvalého dojmu. Jeho

intelekt je až nadměrně účasten všeho vnímání a poznávání - tedy i uměleckého. Modernímu malíři nestačí již chodit jen po krajině a jen se dívat, on musí také o ní něco vědět, on ji musí znát, t. j. musí znát toho, jenž ji obrábí: člověka. Není už ani trochu sentimentality v poměru člověka k půdě. Jejich spojením je práce. Jak dobře ji vidíte: lány polí, lesy, komunikace. Věci samozřejmé, že, a právě proto asi je nutno vždy znovu se o nich zmiňovati, objevovati je, neboť jsou naším životním prostředím a naším výtvozem.

Česká krajina V. V. Nováka je takovým svědectvím lidské práce. Každé umělecké dílo je nějakým svědectvím. Krajina impresionistů, jejich vesnice na příklad - to byla ještě její barokní podoba, barvitá, jako byl barvitý lidový kroj, který se v jejich době opravdu ještě nosil. Dnešní vesničan již chodí »v civilu« a vesnice také ztratila svůj barokní ráz. Půvabné chaloupky nezadržitelně mizí, nevyhovují už, a místo nich jsou tu stavení protáhlá, dlouhé stodoly, zkrátka budovy, které se lépe snášejí s hospodářskými stroji a s celým novým způsobem rolníkovy práce. Účelnost se jmenuje ta nová jejich vlastnost. V. V. Novák ji poznal.

Zamiloval si jihočeský kraj, povodí Lužnice. Je to kraj slunečný, s vysokou oblohou nad mírně zdviženým povrchem, s tisíci maličkostmi, snad jen tak pro radost malířům rozhozenými po široké a daleké ploše toho koutu mezi horami na jihozápadě a Vysočinou: skupinky stromů, keře, meze a vyrovnaná pole - na tisíc komposičních záminek, z nichž malíř jistotně vytěží. A možnosti, jak se tu nabízejí, poznal Novák také.

Jeho obraz je komponovaným celkem. To znamená, že je řízen nějakými zákony, ať již jsou vyspekulovány, odvozeny nebo jen cítěny. V přírodě nenacházíme vše tak definitivně »malířsky« připravené, aby už nebylo třeba vypouštět nebo přikomponovávat detaily i celky. Taková krajina potom ovšem není orthografickým záznamem. Ten byl podřízen formě.

O formu Novák už bojovat nepotřebuje, našel ji u Cézanna a přijal ji za svou. Ne ovšem hned a také ne zadarmo. A není jen povrchní nápodobou, nýbrž splynula mu s objekty. Školením figuralista (nar. 1901; jeho mladé práce mají osobitý sociální charakter) zkusil také zátiší (v krotkých kubisujících tvarech), ale konečně upoutala jej krajina sama o sobě a přes občasné záskoky k podobizně nebo kytici už při ní zůstal. A již od počátku můžeme sledovati komposiční úsilí, jemuž všechno je podřizováno. Plochy obrazů, barevně jen málo citlivé, jsou sice ještě plasticky krouženy, modelovány světlem původu až romantického, s detaily místy hrubými, drženy jsou však jedinou vůlí: vytvořit v daném formátu o málo jinou skutečnost než objektivně realistickou prostředky malířskými. Tento obraz nechce

o ničem povídat, chce se dát sám a cele, s trochou podmračné lyriky o samotě, s básnivou prostotou, do stesku zasněnou. Nadlouho ovšem nelze vystačit s tímto prostým kredem. Studium francouzského umění, poznání na originálech, usměrní mladé snahy: barva, světlo, atmosféra, kompozice - to vše musí mít ještě jiný důvod než pouze odbornicky malířský. Obraz nesmí být idylou. Musí jím procházet život. Vše musí být jen s ním uvedeno v souvislost. A vznikají obrazy z jižních Čech a z konce Prahy pod Barrandovem. Již bylo vysloveno jméno Cézannovo. Novák užívá týchž krátkých tahů štětce jen mírně napojeného barvou, tónuje podobně svá plátna, buduje velké plochy z maličkých plošek a úzkostlivě kreslí, aby hmota věcí byla celistvá, třebaš někdy skončí na opačné straně: zvláště na obrazech z okolí Prahy rozdrobuje celek maličkostmi, ale zdá se, že při větší pečlivosti lze se toho uvarovat.

Stalo se zvykem vyhledati každému malíři úctyhodnou galerii uměleckých otců. Těžko by se nám to u Nováka dařilo. Kousíčky, útržky bychom snad našli i mezi současníky, ale nic, nač by se dalo narazit slůvko »tradice«.

Rudolf Voříšek

K POČÁTKŮM LIDSKÉ KULTURY

Když se evropský člověk po prvé setkal na svých výpravách do zámořských zemí s domorodými kmeny t. zv. primitivních národů, byl jeho první dojem z jejich života a kultury podivný. Přirozeně nechápal z počátku z tohoto nového života mnoho a když měřil tyto kultury měřítky svého západoevropského chápání, objevilo se mu mnoho zvláštního a nepochopitelného. Tito primitivní národové se k němu chovali především nepřátelsky a užívali jiných method, než byl zvyklý. To na něho působilo dojmem divokosti. Nezapomínejme ovšem, že člověk, který se vydával na tyto výpravy a který zkoumal jejich výsledky, byl člověkem především 18. století, které se v svém závěru vybarvilo jako věk osvícenský, věk nesmírně pyšný na rozumový pokrok a rozumové chápání všech skutečností - proto nás nemůže nijak překvapit, že každé jiné chápání, především náboženské a mythické, mu bylo příznakem nedokonalosti a nižšího stupně vývoje. A tak se ve vědě i v obecném životě vžilo pro primitivní národy nadlouho označení divoši, národové na nejnižším stupni kultury, dosud necivilisovaní, bez kultury, kterou se může v plné míře pyšniti toliko lidstvo západo-

evropské. Pravá kultura se pak jevila osvícensky a pozitivisticky orientovaným vzdělavcům jako překonání tohoto »primitivního divošství«, jako vítězství vědeckého rozumu a zkoumání nad mytickým a náboženským chápáním světa, které prý vede k zdivočení a nízkému stupni civilisace. Tento názor se ve vědeckém povědomí západoevropského lidstva udržel až do konce 19., ba až do 20. století a byl v své zdánlivé pravdivosti podložen i filosoficky pozitivismem Comtovým a Spencerovým. Teprve první desetiletí našeho století přinesla ve vědeckém zkoumání t. zv. primitivních národů, stejně jako v chápání jiných kultur, než je kultura evropská (čínské, indické), určitý obrat. Podrobné a autentické zkoumání badatelů, jako je v Německu Frobenius, ukázalo, že se u primitivních národů nedá mluvit o divošství ve smyslu nevázanosti a nižšího stupně kultury. Nic není těmto údajně primitivním kulturám vzdálenějšího než nevázanost; naopak bližší poznání jejich života ukazuje, že všechno jejich myšlení a konání je sevřeno celou řadou přísných formulek a rituálních obřadů, z kterých není úniku, a není-li jejich kultura podobná kultuře naší, není to nedostatek pokroku v našem smyslu, nýbrž dokladem jiné zákonitosti, jiného paideumatu, jak to nazývá Leo Frobenius (řeckým slovem paideuma, které znamená výchovu, označuje Frobenius přísně uzavřený, tradiční výchovou vytvořený okruh kultury primitivních kmenů).

Zkoumání těchto primitivních kulturních okruhů, či chceme-li užívat Frobeniova slova paideumat, vyvrátilo vlastně zcela nauku o neustálém pokroku v lidském vývoji. Dnes už by málokterý z badatelů o primitivních kulturách podepsal slova: »Celkem je patrné, že kdekoliv se spatřují vypěstovaná umění, abstraktní vědění a složité instituce, všude jsou to výsledky postupného vývoje ze starších jednodušších a hrubších stavů životních.« Vývoj společnosti a jejich institucí není pouhým vzestupným pokrokem, kde úpadek je jen dočasným zastavením neustálého stoupání, nýbrž je to proces daleko složitější a nejméně už lze tento postup vyjádřit schematem od divošství ke kultuře, od nevázanosti k civilisaci a jejímu řádu.

Jedním z běžných názorů o primitivních společnostech bylo tvrzení, že největší moc v těchto útvarech má nejsilnější muž, nejsilnější ve smyslu tělesném. To je ovšem veliký omyl. Nic není primitivním kmenům vzdálenějšího než uctívání hrubé síly. Toto tvrzení je spíš plodem ideologie evropských badatelů, myšlenkově vyrůstajících z darvinismu a evolucionismu než opravdové zkušenosti, která říká něco zcela jiného. Studium a zkušenost totiž ukazují, že největší moc v těchto společnostech mají osobnosti, o nichž je prokázáno, že mají styk se světem nadpřirozeným a že

mají nadpřirozené síly. To jsou nejváženější členové těchto společností, to jsou ti, kteří se především oddělují od ostatních a dávají tak základ k prvotní diferenciaci těchto společností. To jsou tedy především - abychom jmenovali nejvýznačnější - šamani u kmenů sibiřských, angakokové u Eskymáků, medicinmani u severoamerických Indiánů, Oko-jumu čili »snivci« u Andamanů a Nganga čili »boží muži« u kmenů bantuských. Základem instituce těchto zvláštních mužů je vlastnictví nadpřirozeného poznání a nadpřirozených sil, které jsou získány v extasi nebo v transu. Tito mužové nejsou jako ostatní, v nich se koncentrovala nadpřirozená síla a moc a touto silou působí na realitu. Vlastnictví magické síly dává těmto zvláštním mužům zároveň schopnost, aby určitými rity působili na nadpřirozené mocnosti a přivodili tak jejich zásah do přirozeného dění ve prospěch člověka.

Nelze-li tedy s hlediska dnešního bádání o t. zv. primitivních kulturách uznati názor o prvotním divošském studiu těchto kultur, které se z hrubého stavu vyvinuly v stav civilisovaný, a musíme-li naopak předpokládat prvenství duchovního, přesněji řečeno nadpřirozeného prvku při utváření těchto společností, které vede k vytvoření zvláštní sekty mužů, nadaných zvláštní transcendentní mocí, mění se nám tím vlastně i názor na počátky lidské kultury, vyrůstající nikoliv z technického zasahování a ovládání přírody (jak mu rozumíme dnes), nýbrž z jednání, které označujeme jako *ritus*, obřad.

*

My, lidé XX. věku, lidé technického století a nesmírné moci člověka nad přírodou si ani nedovedeme jinak představit působení na zevní svět než jako zásah nástrojů a strojů. A přece toto působení nástrojem a strojem na zevní svět nelze přenášet na všechny stupně lidské kultury, neboť - jak zase ukazují výzkumy primitivních společností - lidé zasahovali do přírodního dění zcela jinak. Nespolehnali na hmotné síly a přirozenou energii, nýbrž na síly magické, neboť žili primárně ve světě, který byl »křížem krážem proniknut magickými explosemi a neskádal se z oddělených a lokalizovaných forem« (L. Ziegler: *Überlieferung*). Necháпали svět v našem smyslu jako mechanickou hru příčin a následků, nýbrž spíše jako souhrn lidsky působících sil a činitelů, jako velikého člověka, živou či oživenou bytost, na kterou lze působit zase těmi prostředky, jakými působíme na člověka.

Nejpřílehlavějším výrazem pro označení povahy tohoto zvláštního a západoevropskému člověku těžce pochopitelného charakteru jednání primitivního člověka je »*zpodobení*«. Uvedme si pro názornost několik pří-

kladů: nesvítí-li slunce nebo svítí-li málo, kutálí magický člověk planoucí kola nebo zapálené terče s výkřiky přes nivy; je-li pole slunečním žářem vysušeno, leje vodu do vyoraných brázd, někdy je také kropí kapkami krve. Chce-li přivolat bouři a hromy, tluč na bubny. Roste-li mladá setba pomalu, předvádí jí proces oplodnění milostnou scénou dvou objímajících se lidí; podobných příkladů bychom mohli uvést celou řadu. Zastavme se ještě na chvíli u líčení, které podává zmíněný již Leo Frobenius v knize »Kulturgeschichte Afrikas« (str. 127 a násl.), z něhož lze dobře pochopit spojení magie, ritu a techniky u primitivního člověka:

»V roce 1905 jsem se setkal v území pralesa mezi Kassai a Luebo se zástupci loveckých kmenů, zatlačených sem z plošiny do konžského pralesa, kteří jsou známi jako Pygmeové. Několik lidí, tři muži a jedna žena, provázeli výpravu asi týden. Jednoho dne - bylo to k večeru a už jsme se vzájemně znamenitě spřátelili - byla zase nouze v kuchyni a poprosil jsem ony tři mužiky, aby pro nás ještě dnes složili jednu antilopu, což je pro ně jako lovce docela snadné. Ti lidé se na mě při této řeči zřejmě udiveně podívali a jeden se vytasil s odpovědí, že by to velmi rádi udělali, ale dnes je to přirozeně zcela nemožné, protože nebyly vykonány žádné přípravy. Konec tohoto předlouhého jednání byl, že lovci byli ochotni nazítří ráno při východu slunce vykonat přípravy. S tím jsme se rozloučili. Tři muži chodili pak zkoumavě kolem a šli pak k jednomu vysokému místu na sousedním pahorku.

Protože jsem byl velmi napjatý, v čem budou záležet přípravy těchto mužů, vstal jsem před východem slunce a vplížil jsem se do křoví, nedaleko volného místa, které si ti lidé vybrali včera večer pro své úkony. Ještě za šera přišli muži, ale ne sami, nýbrž se ženou. Muži se sklonili k zemi, vytvořili zde volné prostranství a uhladili je. Pak se jeden muž hluboce sklonil a kreslil prstem cosi na zemi. Zatím odfíkávali muži a žena jakési formule a modlitby. Pak nastalo mlčení plné očekávání. Slunce vystouplo na obzor. Jeden z mužů se postavil s šípem na napjatém luku vedle volného prostranství. Ještě několik minut a sluneční paprsky padly na kresbu na zemi. V tomtéž okamžiku se stalo toto: žena zdvihla ruce k slunci a volala hlasitě jakási mně nesrozumitelná slova; muž vystřelil šíp, žena vykřikla ještě víc, pak skočili muži se svými zbraněmi do houští. Žena zůstala ještě chvíli stát a pak šla do tábora. Když pak odešla, vystoupil jsem z křoví a viděl nyní, že na urovnané zemi je nakreslen asi čtyři stopy veliký obraz antilopy, v jejímž krku teď vězel šíp. Zatím co byli muži již pryč, chtěl jsem jít k místu a pokusit se ono místo vyfotografovat. Avšak žena, která se stále zdržovala v mé blízkosti, mi v tom zabránila a prosila mě neustále, abych toho nechal. Odešli jsme tedy. Odpoledne přišli za námi muži s hezkou antilopou. Byla zasažena šípem do krční žíly. Lidé sundali svou kořist a šli pak s několika chlupy a s miskou plnou antilopí krve k místu na pahorku. Teprve druhého dne zase pro nás přišli a večer při šumivém palmovém víně jsem se mohl odvážit promluvit s jedním ze tří mužů, mně nejbližším. Starší již muž - v každém případě nejstarší z těch tří - mně prostě řekl, že běželi zpět, aby vetřeli chlupy a krev do obrazu antilopy, aby vytáhli šíp a obraz setřeli. O smyslu formulek jsem se nedověděl nic. Řekl mi ovšem, že by je »krev« antilopy zničila, kdyby to neučinili. I setření obrazu se muselo stát při východu slunce. Neustále mě prosil, abych ženě neříkal, že se mnou o tom mluvil. Zdálo se, že měl veliký strach z následků svého povídání, neboť příštího dne nás ti lidé opustili, aniž se s námi rozloučili.«

Zpodobující magický člověk převádí - jak je z těchto příkladů vidět - oněm mocností, o nichž věří, že působí všechny tyto děje, dramaticky to, co si od nich přeje, zpodobuje sám procesy, které se nedostavily a které si žádá. Příčiny, které to všechno působí, nejsou tedy neosobní a mechanické, jak je zná naše moderní věda, nýbrž jsou to spíše *osobní činitelé*, kteří jsou tímto lidským zpodobováním primitivního mága *vyprovokováni, vyvoláváni* k činnosti, k akci, kterou mají odpovědět na výzvu toho, kdo určitý žádaný akt zpodobuje.

Z tohoto zvláštního rituálního aktu zpodobení si můžeme odvodit některé pozoruhodné poznatky o počátcích kultury stejně jako o těsném sepětí těchto počátků s náboženstvím - i když nalézáme u primitivních národů náboženství ve formě pokřivené, jako by jeho ryzí forma byla zasuta množstvím útvarů úpadkových a zkažených. Je-li rituální akt jedním z prvotních jednání člověka, nemusíme jít daleko, abychom pochopili, že v něm má počátek i civilisace a technika. Byly dokonce vysloveny názory, že prvotní technické zásahy do přírodního dění, v prvé řadě orba a k tomu náležející chov domácích zvířat má svůj počátek v těchto zpodobovacích obřadech a že tedy orání a chov domácího dobytka má původ rituální. Leo Frobenius dále na příkladě ukazuje, jak i pěstování obilí vzniklo vlastně jako ritus, neboť našel u afrických kmenů zvláštní pole, kde se pěstovalo pravé obilí jen pro účely rituální, na ostatních polích pak rostlo obilí »divoké«, z něhož se připravoval chléb. Podle těchto výzkumů bychom tedy počátek techniky nemohli chápat v našem smyslu jako činnost jen hospodářsky účelnou, nýbrž tento účel vyrostl vlastně druhotně z primárního rituálního vztahu k nadpřirozeným mocnostem.

Jako druhý poznatek tohoto zkoumání musíme u primitivního člověka zaznamenat vysloveně liturgické jednání v celém jeho životě, kteréžto jednání je vlastně celým jeho životem, neboť každý úkon má vlastně liturgický charakter. V tom je právě ona odvěká tradice všelidská, která již od počátku lidské kultury všechny lidské úkony chápe prvotně jako úkony liturgické, a tím je také dána souvislost křesťanské liturgie s touto velikou lidskou tradicí, sahající svými kořeny až k primitivním, nejstarším společenským útvarům.

*

Chceme-li si všechny tyto podivuhodné skutečnosti primitivního myšlení a jednání vysvětlit, narážíme my západníci a lidé technického zasa-hování do oblasti hmoty na těžce pochopitelné paradoxy. Charakter primitivního myšlení, myšlení člověka magického, je nám zároveň vzdálený i blízký. Vzdálený proto, že vycházíme v naší situaci z určitého pojmu vě-

domí tak, jak se ustálil v západoevropském myšlení vlastně již od dob Aristotelových. Podle tohoto názoru je *každá změna ve vnějším světě provázena změnou ve vědomí, avšak změna ve vědomí není provázena změnou ve vnějším světě*. Vnitřní stavy člověka nemají prostě na skutečnost žádný vliv, tak zní běžný názor vědeckého i filosofického myšlení západoevropského - vědomí je zcela pasivní a zaznamenává toliko, co se ve světě děje. V tomto smyslu je myšlení člověka magického našemu chápání zcela vzdáleno, neboť tento člověk uznává vlastně opak toho, co je běžným názorem naším: jemu je vědomí činitelem tvůrčím, subjekt působí na objekt, změna nitra působí změnu vnějšku. My se domníváme, že stavy našeho nitra jsou vnějšmu světu zcela lhostejné a nic na něm nemění. To ovšem neplatí pro člověka magického, primitivního. Ten ví, že svými stavy vědomí působí změny ve světě vnějším, a to nejen ve stavu bdělém, nýbrž, a to hlavně, ve spánku. Člověk usne a my bychom se domnívali, že se nic neděje. A právě spánek znamená pro magického člověka příležitost, aby se spícího já zmocnil *démon* a sváděl ho k nepravostem. Stejně tak číhá démon i ve dne na člověka a je na něm, aby jej neprovokoval slovem, činem nebo posunkem. To předpokládá určité chování, určitý řád myšlení, chtění a citění, aby bylo přístupu nepřátelských mocností zabráněno. Zde se dostáváme znovu k chápání skutečnosti, jak jsme se o něm zmiňovali při výkladu o zpodobení. Skutečnost tu není souhrnem příčin a účinků, nezávislých a mechanických, není to cosi neživotného, nýbrž živoucí bytost, prostoupená *mocnostmi*, nikoli neživotnými a nezaújatými věcmi, jak se domnívá na př. moderní věda. Tyto mocnosti - mohli bychom říci - jsou v úzkém vztahu k člověku, dají se vyprovokovat, dají se rozzlobit a zase usmířit, krátce nejsou naprosto lhostejné - jsou živoucí.

Je jisté, že s těmito výklady narazíme na nepochopení a odmítnutí dnešního vědecky školeného člověka. Víme, že chápání magického člověka odkáže do oblasti pověr, neboť podle něho je skutečnost sledem příčin a účinků, na člověku nezávislých, a nazírání primitivního člověka je mu anthropomorfismem, dnes již dávno překonaným. *Causa aequat effectum*, příčina musí být úměrná účinku, jak by tedy mohlo vědomí působit na hmotnou skutečnost, jsou-li to veličiny nesouměrné? Tento moderně vědecky školený člověk by však, bohužel, zapomněl, že jsou dnes i vědecky uznávané skutečnosti, které nelze chápat podle zásady o úměrnosti příčiny a účinku. Chemie zná na př. pojem »katalysátor«; je to látka, která působí nebo urychluje celou řadu chemických změn, aniž se jich sama zúčastnila - zůstává prostě sama nedotčená. A co říci zjevu, jehož si všiml známý fysik Robert Mayer, že se zřítí lavina, způsobí ohromné škody a »příčinou«

toho bylo mávnutí křídel ptáka nebo vánek? Nedalo by se tedy působení vědomí na skutečnost chápat jako děj katalysační, kdy duch uvolňuje, vybavuje skryté síly a mocnosti? A konečně máme v moderním lékařství pojem »enzymů« nebo »hormonů«, což jsou také činitelé, kteří vybavují určité děje, aniž se jich samy zúčastnily.

Pro magického člověka tedy není lhostejné, jaké jsou stavy jeho vědomí. Stačí zlá myšlenka nebo špatné slovo a neblahé důsledky přijdou. Dobytek zajde, nenastanou deště, stane se neštěstí. Dobré i zlé mocnosti jsou totiž stále v činnosti a záleží jen na člověku, zda jim zjedná přístup do svého světa. Abychom pochopili, v jakém světě tento člověk žije, představme si, že by skrytá gramofonová deska zapisovala všechny naše zvuky a slova, skrytí filmoví operatéri filmovali každý náš pohyb a zvláštní přístroje zaznamenávaly naši každou myšlenku a každý pocit. A toto všechno by se ovšem nedělo bez zájmu, nýbrž s účastí skrytých mocností, kterým by se naše počínání líbilo nebo nelíbilo. Co bychom asi dělali? Dělali bychom asi totéž, co dělá primitivní člověk: dávali bychom bedlivý pozor na všechno, co děláme, myslíme a cítíme, abychom se nedopustili něčeho nepravého.

Zde jsme konečně u místa, kdy nám charakter primitivního myšlení je zase nesmírně blízký, jsme-li ovšem ještě aspoň nitkou spojení s původní tradicí. Tento člověk totiž správně tušil, že mimo něho je cosi, co se k němu nestaví lhostejně a k čemu se ani on lhostejně stavět nesmí. Cosi, co bdí a co ho pozoruje, s láskou i hněvem, podle toho, jak myslí, jedná a cítí. A na co konečně může mít a má i vliv, podle toho, co myslí, chce a cítí. Primitivní myšlení - i když je v něm mnoho pokřiveného a zkaženého - není tedy tak vzdálené správnému chápání, jak se zdálo osvícencům a jak se zdá positivistům ještě dnes. Jde jen o to, objevit v jeho zvláštní a nezvyklé mluvě náznaky oné mohutné všelidské tradice, která se naplňuje v křesťanství a která se projevuje, byť i nezřetelně a tápavě, i v těchto zdánlivě primitivních kulturách.

Jan Rey

KULTURA TANCE V JAPONSKU

Odedávna napínal příslušník Starého světa svůj zvědavý zrak přes vysoká horstva a rozlehlé pouště střední Asie k složitému a nekonečně rozmanitému světu Asie východní. Snad právě pro příliš omezené styky se

světem iránským a středomořským uchovala si tato »monsunová Asie« osobitou kulturu domácí, tak pronikavě odlišnou od kultury západní. Říše, které tu vznikly, a jejich národy vytrvale odolávaly opětovným nájezdům hord ze střední stepi a do nedávna i pronikajícím vlivům evropským. Tak byli obyvatelé východní Asie po dlouhou dobu odkázáni na vlastní síly, budující vlastní kulturu hmotnou i duchovní. Přitom tu i kraje venkovské dosahují tak veliké lidnatosti, že monsunová Asie hostí přes polovinu všeho lidstva.

Jakousi nejzazší výspu této východní vzdělanosti tvoří Japonsko. Jeho ostrovní poloha na okraji asijského světa uchránila je před nepřátelskými vpády a jejich zhoubou. Uniklo tak panství čínskému i mongolskému. Vzdělanost japonská má však svůj původ v Číně, odkud přišla prostřednictvím Koreje. Odtud převzali Japonci i své náboženství, onu zvláštní směs kultu předků a uctívání přírodních jevů, odtud sem přišlo písmo, řeč, některé zvyky. Toto náboženství, šintó, je jen formou čínského konfuciánství. Čína a Korea prostředkují též pozdější buddhismus, který přináší do Japonska vyšší kulturní prvky a má vliv i na státní správu. Všechnu tuto cizí kulturu Japonci sice horlivě přijímají, avšak přizpůsobují si ji, přetavují a upravují podle vlastních přání a zvyků, takže by bylo omylem považovat ji za pouhý otisk či odlesk kultury čínské.

Svůj pravěk zbožnili Japonci mythy a legendami. Božský pár Izanami a Izangi zalidnil japonskou říši potomstvem a vnuk slunečního božstva, Niningi, je původcem císařského rodu. Jeho pravnuke, Džimmu Tennó, což znamená »božsky udatný«, je zakladatelem nynější vládnoucí dynastie. Božský původ, podle mythologie, má i osobitý projev japonské pohybové kultury, tanec.

Vypráví o tom jedna krásná legenda: Před statisíci lety, za časů bohů a bohyň, kdy ještě lidé nebyli na světě, rozhněvala se bohyně slunce Amaterasu-Ómikami na svého mladšího bratra Susanowo-no-Mikoto pro jeho nepěkné činy a uchýlila se před světem do jeskyně, v níž se uzavřela. Celý svět se octl náhle ve tmě. Ostatní překvapená a polekaná božstva se sešla k poradě, jak by bylo možno rozhněvanou bohyni vylákat z jejího úkrytu a navrátit tak světu opět světlo. »Osm milionů bohů« se usneslo, aby krásná bohyně Uzume-no-Mikoto zatančila před jeskyní k doprovodu okouzlující hudby. Amaterasu-Ómikami zvědava, jak se mohou bohové veselit, když ona je skryta a celý svět tone ve tmě, pootevřela jeskyni a vyhlédla skulinou. Na tento okamžik však číhal bůh síly, Ame-no-Tatarikarawo, vyskočil jako blesk a otevřel jeskyni dokořán. Bohové a bohyně pak zapřísahali sluneční božstvo Amaterasu-Ómikami, aby se opět vrátila na svět. Ta,

usmířena tancem a prosbami, vyšla opět z jeskyně. Tanec, který zatančila bohyně Uzume, byl prý prvním tancem v Japonsku. Střízlivý vědec odhalí v něm tanec kultický, který má spojitost se zatměním slunce.

Na památku této legendární události byl v provincii Ise postaven svatostánek, kam dodnes putují četní poutníci. Zde také, a pak v císařském paláci, zvláště při slavnosti nastoupení na trůn, jsou předváděny slavnostní obřadné tance zvané *mi-kagura*. Legendární tanec našel pak odezvu i v kultických tancích žňových a v umných tancích gejš.

Obecným názvem pro všechny formy tance v Japonsku je *buyo*, speciálním názvem pak *mai* nebo *odori*. Přísně vzato název *mai* označuje typ tanců volnějšího tempa, při nichž jsou zaměstnány především paže. *Odori* naopak charakterizuje tance živější, při nichž podstatnou úlohu hrají i nohy. V různých dobách nebyly ovšem tyto typy vždy ostře vyhraněny a dnes se na příklad názvu *odori* užívá v širším významu, který v sobě zahrnuje i některé prvky *mai*. Tance *bugaku*, *nô* a *kagura* patřily původně k typu *mai*, zatím co na příklad *bon* a *kabuki* jsou typem *odori*.

K nejstarším japonským tancům patří *utagaki* nebo *kagai*. Je to v podstatě tanec milostný, tančený mladými lidmi, kteří se v určité dny scházeli na vyvoleném místě, nejčastěji na vrcholku některé posvátné hory, aby tu protančili den a noc za doprovodu prostých písní, tleskotu dlaní a dupotu nohou. Tanec sloužil k seznámení tančících a k vyvolení chotě. Zbytky těchto tanců se zachovaly dodnes v tanci zvaném *bon*, který má název podle ročního období, odpovídajícího asi polovině našeho července. Je to tanec všenárodní, tančený o slavnosti mrtvých, a jeho ráz se dosti mění podle jednotlivých provincií. Původně jej doprovázely bubínky a flétny, v pozdější době přistoupila k těmto nástrojům třístrunná kytara - *šamisen*.

Ještě před proniknutím buddhismu do Japonska byly tu známy a provozovány zvláštní taneční hry zvané *kagura*. Před šintoistickými svatostánky, později na zvláštních jevištích byly pro potěchu božstev předváděny různé slavnostní náboženské tance, kejklířské kousky, pantomimické žerty a akrobatické výstupy, jež nebyly ani bohoslužbou, ani neměly zvláštní dramatický obsah. Jejich účelem bylo spíše pobavit bohy, kteří jsou v podstatě dušemi zemřelých předků, a získat tak jejich přízeň. Mnohé z těchto tanečních her se dochovaly dodnes a rozlišují se podle svého účelu a místa, kde jsou provozovány. Tak *sato-kagura* je provozována téměř při každém šintoistickém svatostánku o svátečních dnech nebo za účelem odvrácení nějakého neštěstí. Má ráz kostymované pantomimy s dřevěnými maskami a je převážně komická. Doprovod tvoří bubínek a flétna. *O-kagura* má ráz symbolický, tančí v ní chrámové tanečnice a je provozována

jenom při několika větších svatostáncích. Tance provází začasť zpěv. Zmíněná již *mi-kagura* je vyhrazena císařskému paláci a chrámu v Ise, tančí v ní muži i ženy, doprovázeni zpěvem a hrou většího orchestru. Při ní jsou božstvu přinášeny oběti. Ryze zábavný ráz má *dai-kagura*, při níž účinkují akrobati a žongléři, jsou předváděny fraškovité pantomimy a velmi oblíbený tanec lví s maskou, tak zvaný *šišimai*.

Od šestého století našeho letopočtu počaly pronikat do Japonska podstatněji vlivy kontinentální, především z Koreje a z Číny. Buddhističtí mniši s novou vírou přinášeli i nové formy hudby, divadla a tance. Tyto nové formy byly rychle přijímány a japonisovány. Buddhističtí mniši dovedli dobře využít záliby japonského lidu v tanci a zapojili jej ve formě tanečních her do bohoslužeb. Tyto taneční hry, známé pod souborným názvem *gigaku*, užívaly masek a rozšířily se po celé zemi. Přitom ztratily částečně svůj náboženský ráz. V ženských úlohách vystupovali původně muži. Hrány a tančeny byly před chrámy na volném prostranství a nabývaly někdy dosti neslušného rázu. V sedmém a osmém století vznikala z *gigaku* přibráním nových tanců s maskami i bez nich nová forma taneční hry, *bugaku*. Tehdy také bylo zavedeno čtyřhranné jeviště, jež bylo v podstatě zvýšeným podiem s nízkým zábradlím - asi jako nynější boxerský ring - a rozšířený orchestr, který byl umístěn stranou scény. Toto taneční drama je podnes v Japonsku živé a patří beze sporu k nejstaršímu dosud živému dramatickému umění na světě. Obsah i původ těchto tanečních her je různý a badatelé v nich objevují vlivy korejské, čínské, mandžuské, indické a kambodžské, k nimž přistupují vlivy domácí. Liší se různým orchestrálním obsazením, barvou kostymů a počtem vystupujících tanečníků. Mají v podstatě ráz výlučný, jsou provozovány od počátku především u dvora a při chrámech, a to jak buddhistických, tak šintoistických. Prováděním těchto her se zaměstnávaly celé taneční rodiny, kde umění tance přecházelo z otce na syna nebo adoptovaného žáka.

Vliv buddhismu projevil se však také na tanci lidovém, především na tanci polním - *ta-mai* - tančeném v předjaří po rozsázení rýžových výhonků. Lidovějšího rázu byly rovněž zábavy, pozůstávající z loutkových her, různých tanců, akrobatických vystoupení, připomínající naše zábavy posvícenské. Dostalo se jim společného názvu *dengaku*. Vedle těchto laických herců a tanečníků vystupovali ve zvláštních hrách náboženského obsahu buddhističtí kněží a jejich žáci. Nejznámější z nich byly tak zvané *ennen-mai*. Ve století čtrnáctém a patnáctém, v údobí dlouhých bojů, upadla krásná umění, aby znovu ožila v době míru v nových formách. Tak vznikla pod převládajícím vlivem *kagury*, *bugaku*, *dengaku* a *ennen*

i nová forma taneční hry, známá pod jménem *nô-gaku* či stručněji *nô*. Toto klasické drama japonské, hrané a tančené v maskách, provázené zpěvem a hudbou, má ráz převážně symbolický. Představení *nô* se konají pouze několikrát do roka a provozuje je několik málo rodin, v nichž se po staletí toto umění hry a tance dědí. Rytmisovaná forma hry umožňuje přirozený a hladký přechod k vlastním tancům, které tvoří nedílnou součást dramatu. Tato vázanost forem zvyšuje podstatně účín na diváka. Japonský herec-tanečník nehraje svou roli v našem slova smyslu, nýbrž ji představuje. Není na př. samurajem, nýbrž nosí jeho masku, již oživuje svým gestem.

Novější, dnes nejoblíbenější divadelní forma v Japonsku, *kabuki*, vznikla v století sedmnáctém hlavně pod vlivem *nô* a *kagury*. Jméno dostala podle taneční hry »Kabuki-odori«, v níž vystupovala se svou trupou roku 1603 chrámová tanečnice O-Kuni. Kabuki byl tehdy název pro módní oděv mladých válečníků, s typickými zkříženými dvěma meči za pasem. V úloze takto oděného mladého rytíře vystupovala O-Kuni a její tanec měl obrovský úspěch. Tak obrovský, že jej záhy napodobovaly různé »kabuki« trupy. Časem pozbyla tato představení rázu hry zpívané a převládlo slovo mluvené. Tanec však zůstal výraznou složkou nové dramatické formy, a to i v jejím tvaru vážném i komickém.

Původní kabuki, které převážně pozůstávalo z tanců doprovázených zpěvem, užívalo malého orchestru, složeného z flét a bubnů. Později se stal jeho hlavním nástrojem šamisen, jakási třístrunná kytara původu patrně čínského, která v šestnáctém století začala vytlačovat loutnovitý nástroj bivu.

Školení japonských herců začíná již v raném mládí. Zvláštní důraz je kladen na obratnost v tanci. Vyučuje mu zvláštní taneční mistr. Dále se herec musí učit šermu, akrobacii, speciálnímu tanci *nô*, obřadu čajovému a umění květinovému.

Bugaku, *nô* a *kabuki* můžeme v našem smyslu považovat za taneční formy umělé, scénické. K tomuto profesionálnímu tanci můžeme přiřadit tanec palácových tanečnic a tanečníků, který však již vymizel. Dnes při velkých slavnostech u dvora vystupují jako tanečnice dcery nejpřednějších rodin v zemi. Profesionálního rázu jsou též tance proslulých gejš, které vedle tance se vyznaží též v hudbě a zpěvu. Jsou v těchto uměních vyučovány již od malička a mnohé z nich jsou skutečnými umělkyněmi. Proti těmto profesionálním tancům stojí ostatní japonské tance, jež bychom mohli nazvat lidovými. Patří sem především zmíněná již *kagura* a nejrozšířenější tanec *bon* v nejtýpčtějších dvou formách: jako procesí a jako

tanec do kola. Řada tanců původu náboženského napodobuje různá zvířata, jako medvěda, husu, kohouta, lva. Tance zbrojné, kdysi hojně rozšířené, dnes již vymizely spolu s jinými starobylymi tanci, o jejichž obnovu a udržení pečuje zvláštní tokijská společnost.

Tancem však je v Japonsku proniknuto nejen divadlo a náboženské obřady, nýbrž i běžný život. Je to dáno vědomým estetickým citem, jímž je převážná část japonského lidu vedena. Kráse jako samostatné hodnotě je tu přiznávána důležitá funkce v životě člověka. Je to patrné především na obecném oceňování umělecké tvorby a na estetickém hodnocení přírody. Pověstná je láska Japonců ke květinám a květům, za nimiž putují a konají slavnosti. Dovedou však tuto krásu nejen odhalovat, ale i pořádat a vytvářet. Japonské umění uspořádání květin je pověstné. Jinou estetickou záležitostí je čajový obřad, jenž je přímo výchovnou formou. Je zvláštním uměním zvednout šálek. Každý pohyb je určen. V pohybu ruky a sevření prstů je rytmus. Čajový obřad, toť miniaturní tanec. I sama smrt je v Japonsku zobřadněna. Vzpomeňme pověstného harakiri - seppuky.

Tanci se v Japonsku především učí ženy; nikoli však, aby se staly profesionálními tanečnicemi, nebo aby ho užily ke společenské zábavě jako u nás na př. tanců společenských. Pěstují jím svoji osobní kulturu, půvabnost svých pohybů v denním životě, zjemňují jím své city a myšlenky podobně jako hudbou a květinami. Tím tanec přímo vrůstá do japonského života, prostupuje jej a propůjčuje mu onen křehký a osobitý půvab, jemuž se Evropan vždy musí obdivovat. Jak je život japonského národa poznamenán tancem, vystihl znamenitě jeden z německých spisovatelů, který prošel Japonskem: »...pozoruješ-li slavnostní obřady Japonců, jejich úklony, podání koflíku, přijetí dárku, vidíš-li, jak Japonec jen sedí, není již to druh tance, klidný, plynulý rytmus, neřekneš si: zde sedí tanečník? A příčina této obecnosti tance, této lásky k němu a této obratnosti je tato: tento národ je *národem tanečníků*.«

VARIA

Inspirace a slovo

Vzal-li si Josef Burjanek v 79. čísle Svazků úvah a studií na mušku romantický názor na inspiraci, není jasné, proč na jeho pojetí inspirace jako psychického jevu (ostatně druhotného a fakultativního) má doplácet umění a poesie. Táž příležitostná logika, která v úvodě k malířským výstavám násilně přistihává umění k malířovu tělu, je obsažena i v pracích, které pokládáme za zcela vážné.

Střežným tvrzením Burjankovým po 32 stránkách zůstává, že inspirace je obecný zjev psychický, k tvůrčímu činu však nenutný, který není zárukou estetických hodnot. Rozšiřuje-li na jedné straně působnost inspirace i mimo umění (fakt ostatně nenový), zapomíná ji autor vůbec ohraničovat. Její vliv je definován zcela náhodně, dovíme-li se, že souvisí jen s letorou duševního pracovníka. Máme se spokojit s tím, že »inspirací nazýváme náhlé, ve chvíli příchodu netušené a libostí doprovázené vybavení takové představy, nebo myšlenky, jakou jsme dříve usilovali vytvořit, jejíž vědomé tvoření bylo přerušeno a pokračovalo v podvědomí...« Romantismus obklopile inspiraci nimbem nadpřirozenosti a zázraku. Burjanek, ač jinde mluví o inspiraci jako aktu vyvolaném vůlí, neopomine zdůraznit náhražkovost a libovolnost tohoto duševního pohybu a pokud ještě něco nejasného zbývá, pak jen proto, že psychologie podvědomí nezná optimální podmínky k neuvědomělému vytváření obrazů.

Z těchto tvrzení, k nimž je sneseno několik obecně známých poznatků a navíc i karatelský tón proti laickému pozorování inspirace, infikuje Burjanek celou svou theorii umění. Müller-Freienfelsovsky člení vznik uměleckého díla mezi přípravu, koncepci a provedení. Básníka porovnává doslova s citlivým reakčním aparátem, a to je začátek celé strastiplné historie. Od přípravy až k provedení vše probíhá racionalisticky, podle plánu. A inspirace sama? Není nic lehčího, než říci, že přísluší jen t. zv. afektivnímu uměleckému typu, ale jinak nic na ní není. Přináší sice s sebou »vskutku řadu emocí, a to »převážně v směrech libých« (?), ale až opadne citový nával, »podezřelá část díla horečně v inspiraci vytvořená je rozeznána jako cizí peří! A to jen v nejlepším případě, varuje nás autor před neoprávněným optimismem. Neboť inspirace je »šelma! Objeví se jen svou citovou složkou.

Jak jinak si počíná autorův neinspirační typ umělce intelektuálního, který »počítá nejvíc s pracnou tvorbou«, ba dokonce »obrábí své představy s chladnou uvážlivou kritikou veškeré soustředěné soudnosti«. Cinkání perliček, tak samozřejmě na všechny strany rozhazovaných, pokračuje dále. Dovíme se, že inspirace může být geniální jen svým obsahem, ale nač to, je-li specifikon uměleckého prožitku nad obsahem sdělení i nad jeho citovým nárazem. »Záleží na formě, s jakou se to činí«, bez inspirace, nejste-li náhodou typ afektivní - hlavně ta forma, ty básníkovy moresy.

Není pošetilostí, spočítáme-li vše dohromady, psáti o slovu v inspiraci? Bezpochyby je báseň složena ze slov, ale nemají pravděpodobně jiného účelu, než vhodně uspořádat obsah, aby byl umožněn umělecký prožitek - aplikujeme Burjankovu theorii.

Zbytečně přiznal Burjanek smysl inspirace ve vybavení a uvolnění žádoucí myšlenky či představy, zaměnil-li všechny náhodné, vnější a individuální vlastnosti, všechna ryze psychická hnutí, citové přivaly a opadnutí za definici samu. Proto ten podstatný omyl, domnívá-li se autor, že inspirační proces by se odbyl jen tak zcela intelektuálně a obsahově a že si nevynutí i svoji vlastní a jednoznačnou mluvu, nýbrž jen pouhou řádku statických a konvenčních tvarů, s větší nebo menší dovedností namontovaných. V kapitole o inspiraci mimo umění dovolává se podle očekávání Burjanek technického vynálezece. Inspirace ho obšťastní novou koncepcí i podrobností objevů strojů. Distinkcemi autorovými mluveno, není zde na bílé dni, že obsah vynálezu si *vynutí* i tvářnost stroje s celým jeho účelovým mechanismem? Není snad třeba navazovat na Corbusierovu přirozenou krásu strojů.

Tam, kde začínáme mluvit o inspiraci, opouštíme tušené a sledujeme cestu k jistotě a skutečnosti, kterou básník nachází. A nemůže býti námitkou proti inspiraci, spadá-li mimo naše pevně stanovená centra vědomí, neboť nepodřízena částečným úmyslům, postupuje skutečnost věcí vůči nám ve své předpokládané jsočnosti a skutečných vztazích: objektivována.

Přece jen neházíme hrách na stěnu, jeví-li se prospěšným proti Burjankově právě té myšlenkové intelektuální přemíře (na níž padá všechno povídání o formální estetické hodnotě, representované tu kvasilogikou neodůvodněných soudů) přejít k básníku samému a prokázat, že básník ví o své inspiraci nejen jako o něčem, čím se báseň uvolní, aby se stala, ale aby vůbec byla *vyslovena*, zhmotněna, definována svou vlastní silou. Tam, kde slovo je součástí prostoru inspiračního:

»...Ustrň se, chvíle nevýmluvná,
z okruhu palčivě bludného vystup, slovo,...«

zahajuje pod názvem Poslední zmatek Klement Bochořák své Ušchlé květiny; právě tak jako Jan M. Tomeš svoji první knihu, Klubko Ariadnino:

»pod všední paměti, kam dění každodenní
své skutky beztvaré uvrhne bez ozvěny,
naš duch své miji dny, osleplá zrcadla.
Až v hloubce za nimi sní slova propadlá...«

a Náčrt k básni končí se takto:

»Tam nachází svou řeč i báseň dosud nemá.«

Promluvit slovem: říci to tak, aby to vyabsorbovalo v každém tvořivém místě celého mne, abych to byl já, který dávám odpověď:

»Jen říci: dosyta, to slovo, které neznám
to jako kdybych v koruně
se náhle rozplynul,
v té plnosti, jenž vzpírá klenbu vzhůru.
Jen moci dosyta,
jen moci aspoň půl!«

(Jan Pilař ve sbírce Dům bez oken)

A Kamil Bednář se připojuje verši:

»...k věci též náповěda
necht ještě dopoví,
co chybí existenci
v jsoucnosti chatrné.
Věc každá o milenci
sní němým snem.
A vzlyká v tichém přání
jen sebou nebýti...«

(V knize Po všech svatbách světa)

Ale nemusíme se jen ohlížet k t. zv. nejmladší generaci; konec našich řádků dopoví hodně zřetelně jiná báseň. Nejprve Hledání:

»Čekala báseň na vnunutí
zrá slupka trpkých bobulí
Proč zrovna mně se vyhnuly
Co ta má slova co kde kutí«

A Slova dají odpověď:

»Jednou i nechtě musíš jíti
a vydat počet z útrat svých

pak za slavného čepobití
zbavíš se rázem nepravých»

Účelem celé záležitosti bylo dát odpověď. A to se, myslím, už stalo v míře více než dostatečné,

Jaroslav Morák

Řezáčova cesta k lidem

Václav Řezáč: *Svědék. Román. V prosinci 1942 vydal Fr. Borový v Praze.*

Jedním z podstatných znaků soudobé světové prózy (což je ovšem jinak veličina velmi matných obrysů) je bezpochyby nový poměr k člověku. Ten poměr je až v samé podstatě, v samém základě a uvědomění této literatury, pro niž, pravda, těžko bude příští literární historik hledat souhrnné označení, nějaký takový -ismus. Na rozdíl od většiny předchozích novověkých literárních směrů, zejména od tendencí 19. století, nezaujímá tato literatura žádných předběžných stanovisek, hledisek, zaostřených do jednoho úběžníku, neklade si a priori žádných dominantních postulátů, ideových úkolů. Literatura už netouží, jako v 19. století, kdy celému společenskému životu ve svých velkých jménech z valné části udávala ráz, býti věstkyní, bojovnicí, průkopnicí myšlenek. Toto místo, v 19. století rezervované, jak jsme řekli, z valné části literatuře a v širším smyslu i umění a pak vědě, zaujala dnes politika ať už jakýchkoliv tendencí. Dnešní světová literatura, alespoň ve svých vedoucích jménech, pojala svůj úkol docela jinak. Je zaměřena k člověku, jen a jen k člověku, ať už se napájí ze zdrojů náboženských, ať se nechává podmaňovat citovostí sociální nebo hledá kořeny a živnou půdu v národě nebo zemi. Ale ovšem - toho člověka vidí docela jinak, nežli ho vidělo pozitivistické století. Nevidí v něm malé božstvo, ale velkou neznámou, něco takřka jako experiment. V tomto smyslu má dnešní slovesná tvorba takřka jakousi vědeckou ctižádost objevovat v člověku a od člověka k člověku skryté, tajemné souvislosti, poznávat záhady, vztahy. Nezajímá ji, co člověk ví a co je na něm zřejmo, ale to, co zůstává člověku skryto. Pracuje proto také mnohem subtilnějšími methodami nežli převážná část literatury 19. století. Nevěří za mák jeho jistotám, není pyšna na jeho výboje, které zasáhly a ovlivnily a proměnily podstatně spíše jen oblast techniky a vnějších společenských styků a vztahů, nikoliv však oblast ducha a srdce. Do těchto oblastí je však zaměřena právě slovesná tvorba současnosti. Odtud také její neobyčejně zjemnělý smysl pro tajemství a tajemné, odtud její zájem nikoliv o hmotnou a smyslovou, ale psychickou existenci člověka. A čím větší hloubek se dobírá tato literatura v oblasti tajemství, čím častěji postihne záchvěv subtilního vlákna, jež probíhá nitrem člověka, s čím větší pokorou, účtou, ba plachou ostýchavostí se blíží k svému dílu. Od této pokory je pak už jenom krok k nové religiositě, k náboženskému chápání života, jež se mocně projevuje i u autorů, kteří jsou jinak vzdáleni života křesťanské církve. K opravdové náboženské víře tu může býti, pravda, ještě různě a někdy hodně daleko; ale přece mnohem blíže nežli k ní mělo sebevědomí pozitivistického století, odvracející se s pohrdavým a velkopanským gestem od všeho, co přesahovalo hranice jeho bédně chudé představivosti.

Bylo třeba této delší exposice, abychom lépe porozuměli třetímu románu Václava Řezáče: *Svědék*. Projevil se v něm znovu vášnivě soucitný vztah k lidem, jímž se markantně vyznačil už autor »Slepé uličky«, sociálního románu velké náročnosti; tentokrát je však tento vztah transponován do mnohem vyšších poloh. Druhý Řezáčův román, »Černé světlo«, byl románem lidské zrůdy a byl napsán až s děsivou, běsovskou infernálností, s jakou jsme se jen velmi pořídku setkali v české literatuře. Také ústřední postavou »Svěd-

ka» je vlastně lidská zrůda, nikoliv však už v pekelné, ale ve velmi zbídačelé podobě, zrůda, které tu přisouzena úloha jakéhosi katalysátoru, člověka, který je bezmezně chud na vlastní vnitřní život, ale jenž vyniká neobyčejnou schopností rozechvívát podvědomé city a vášně jiných, probouzet jejich »druhé životy«, vynášet nad hladinu jejich všedních dní zrůdné možnosti, které jsou v nich skryty. Kolem tohoto chudáka Emanuela Kvise navijí a rozplétá se klubko roztroušených osudů, ať už jsou jejich hrdiny starosta Nolč se svou touhou vyrovnat si s osudem účet svého bezcílného, zmračeného života (ta touha je tu ovšem v posledních partiích - ona nutká k vraždě tuláka - předvedena hodně násilně a ne bez jakési vyšinutosti), děkan Brůžek se svými pochybnostmi dobrého pastýře, strážník Tlachač s ďábelským pokušením vyzkoušet cestu zločinu, podruh Nejtek s hříšnou žádostivostí po nevlastní dceři, bratři Dastychové, statkář a soudce, s oživlou pří svých předků. Samo *zlo* se to o ně pokouší, o jednoho jako druhého. Jeho možnosti, svody a vnadidla dovedl ve »Svědku« Řezáč zhmotnit a ztvárnit se stejnou náležavostí jako postihl v »Černém světě« infernalitu lidské zvrhlosti. »Svědke« má navíc ještě mocnou dávku podmanivé básnivosti, sílu imaginace, která tu nabývá forem až halucinativních a nepouští čtenáře ze svého zajetí ani na místech, v nichž mocná fantasie žene autora na cesty ne dost schůdné čtenářovu vnímání a chápavosti. Řezáčovy příběhy se tu odehrávají vesměs na samém rozhraní vědomí a podvědomí, skutečnosti a snu. Spolu s podmanivostí Řezáčova stylu tvoří to jejich sílu - v jakém rouše novosti se tu skvějí příběhy, dávno omšelé v podání realistickém, takový sudičsko-nevraživý komplex bratří Dastychů! - ale také jejich slabost. Zhmotnění, zkonkretnění *zla* podařilo se totiž Řezáčovi dokonale, i v postavě Emanuela Kvise, v jehož podobě jako by Řezáč také »postavil na pranýř« i trpný postoj diváka života, nedotčeného hloubkou lidských běd, láskou ani nenávistí, - ne však už jeho *překonání*, které jen v episodním příběhu Tlachačově nabývá odkazem nikoliv snad k povinnosti, ale k samému a pouhému lidství jakés takés přesvědčivosti. Řezáč se dovedl nesporně ponořit hodně hluboko do hlubin a propastí lidské duše, nedovedl však na druhé straně zbavit tuto svou jasnozřivost určité nahodilosti, navozené jeho somnambulní metodou - vždyť už ten chudák Kvis je spíše jen stínovou postavíčkou, matným symbolem neurčitých kontur, nikoliv opravdu nosným, třeba záporným prvkem děje. To *zlo*, tak dokonale zpředmětněné, se pak nutně - v tomto předvedení - jaksí samo sebou rozplývá, nedojde k jeho překonání, *nic se de facto nestane* přes dvojí srážku Kvise - katalysátoru, s kladnou hodnotou - u paní Nolčové s mravním vzdorem člověka, který si chce sám prožít, probojovat, protřpět svůj osud, nedávaje se svěst na kluzké cesty a do bažin rozměklého a rozmělněného bolestinství a sdílného soucítivostkářství - a s dravým a vitálním vzepětím Lidky Dastychové na její cestě k životu a k umění. Nehledíme-li k tomu, že závěr onoho dramatu paní Nolčové (které je jinak z nejsilnějších záběrů románu) i celý příběh Lidky Dastychové přece jen poněkud připomínají inteligentní povídku do nedělní přílohy, máme tu všude takřka dojem, jako by chtěl Řezáč dokumentovat jeden filosofický výklad, představující *zlo* jako zkonkretněnou a jaksí zkoncentrovanou nicotu.

Přece jen to je málo. Na román i v životě. Není pochyby, že na své cestě k lidem došel Řezáč hodně daleko. Už v »Slepé uličce«, kde se pokusil se zdarem o postavení »sociálního problému« bez obvyklých citových i ideologických klišé. Své zaujetí pro člověka ukázal pak znovu - jaksí na ruby - v »Černém světě«, z jeho tří dosavadních románů jistě nejlépe sevrženém a komponovaném. Ve »Svědku« obnažil až na samu dřeň bytost člověka, zasáhl hluboce a naléhavě do jeho vědomí i podvědomí, ponořil prst do ran jeho ponížení, zbědovanosti a trochu - ale opravdu jen trochu se dobral také jeho velikosti, vznešenosti - lidské důstojnosti člověka. Přes všechnu virtuózní techniku, mistr-

né zacházení se slovem, důvtip a bystrozrakost v odkrývání spodních proudů, toho, co je na dně lidské duše a lidského srdce, připadá nám Řezáč po »Svědkovi« přece jen jako sběratel materiálií, dokonalý heuristik slovesné tvorby. Nakolik však zůstává dosud vzdálen železné psychické logiky takového autora »Běsů«! Nakolik zůstává vzdálen i osvobodivému, kladnému účinku takového »Míru v duši« Jiřího Andřejevského, románu, který je celým zaměřením, položením problému, konečně i magickou atmosférou (úlohu Kvisovu zastává tu větrná, opojivá, matoucí východní *noc*) Řezáčovu »Svědkovi« velmi blízký. Nakolik zůstává konečně teprve Řezáč vzdálen důslednosti i vítězství díla Bernanosova, k němuž bychom ostatně přes všechnu názorovou rozdílnost obou autorů mohli dobře hledat v psychické struktuře Řezáčově nikoliv nepatrné obdoby. I ono velké thema »Člověk« (a o nic méně než o ně jde v celém díle Řezáčově) má totiž ve své tajemnosti důsledné, nepřekonatelné zákony - jejichž důslednosti a neoblomné logiky se zatím Řezáč přece jen asi nedobral. A tak - i když jeho »Svědék« tvoří s Schulzovým »Kamenem a bolestí« a s Křelinovým »Amarú« beze sporu trojici vrcholných románových prací loňského roku - zůstává vlastní Řezáčova cesta k lidem nepochybně ještě otevřena.

Ladislav Jeblička

KNIHY

Nové knihy lyriky

Jan M. Tomeš: Klubko Ariadnino, Oldřich Mikulášek: Tráva se raduje, obě knihy u F. Borového, v prosinci 1942. Pavel Bojar: Hoře milovati, vydal R. Kmoch v edici Armida v březnu 1943.

V čelo svého debutu dal Jan M. Tomeš citát z Paula Valéryho. Mohli bychom v tom vidět určité přiznání se žáka k mistrovi; kořen však jde ještě hlouběji: učitelem, přímým učitelem poesie je pro J. M. Tomše Stéphane Mallarmé. Paul Valéry má pro Tomše význam poněkud jiný, snad filosofický, názorový.

Stéphane Mallarmé znamená pro J. M. Tomše mnoho, velmi mnoho. Je to nejen forma, sonet, kterým dovedl Mallarmé z básnit své někdy až ledově chladné a krásné vise a sny, a který je také hlavním vyjadřovacím prostředkem Tomšovým. Je to i příbuznost - řekl bych - *námětová* (Hrob Stéphana Mallarméa), je to i volba metafor (tamtéž), vizuálnost, chlad, který mrazí i žhne zároveň. Čtete-li takoveto verše J. M. Tomše, opravdu vás strhnou a opravdu z nich pocítíte *závan poesie*, a přece - na dně zůstává jakýsi zbytek... cítíte určitý rozdíl, něco, co neuspokojuje, co ruší, ačkoli to nedovedete pojmenovat. Tomšovi se jeho věc skoro podařila - ale nemohla se podařit zcela. Je to neznatelná hranice rozdílu - snad jen jako ostří tenká hranice mezi pravou *poesií*, jež vane z Mallarméa, a tím, co se poesii blíží, at již hnáno vůlí - která je ostatně v tvůrčím procesu J. M. Tomše mocnou složkou - nebo rozumem, intelektem nebo čímkoli jiným.

Mallarméovi je každá báseň *vrhem kostek*, hrou náhody, skokem potapěče do hlubin: a vždy vyloví něco z toho Tajemství... básně. Ale tato báseň je bytostí pro sebe: je sama sebou dílem už dokonalým; celistvost a dokonavost je jejím znakem; celá, tak jak je, je *jedním slovem*, které plní *úžasem*.

J. M. Tomeš tvoří své verše taktě. Jeho báseň však není už taková. Nemožno upřít, jednotlivé verše, jednotlivé příklady, některá slova jsou opravdu vyvážena z největší hloubky, plní úžasem jako snad Mallarméova, ale jednotný proud toho, co nazvu zase jen *poesie*, jeho verše neslil v jediné *osvobozující* slovo. Mallarmé řeší báseň náhodou, vrhem, či jak chcete, ale jediným výdechem; J. M. Tomeš se k ní blíží methodou exhaustní; Mallarméovi je báseň příměrem skutečnosti, světa; Tomšova báseň je zatím svět, skutečnost *za* příměry.

»Klubko Ariadnino« je jistě velkým gestem, velkým vzepětím, mříčím hodně vysoko. U kolébky jí stojí Mallarmé a Valéry (chcete-li, jsou to první básně, náčrt, a z jiných Nausikaa, Sen Ikarův a Leonardo - spíše myšlenkově). Vedle těchto Velkých je však v některých básních J. M. Tomše cítit něco jiného, o čem zatím těžko mluvit, protože se to jen problesklo: mám na mysli »Noci Pascalovy« a »Návrat ztraceného syna«. Snad se tento proud projeví v dalších autorových knihách, které můžeme očekávat při nejmenším se zvědavostí.

*

I v nové sbírce Oldřicha Mikuláška »Tráva se raduje« je charakteristický silný rys *všle* *tvořit*, silný vliv intelektu. V základě je to kniha křehkého impresionismu, obrazů, zachycených někdy dobře, ale někdy i méně dobře. Vedle veršů skutečných jsou v ní i verše jednak příliš vychtěné a rozumové, jednak verše, na kterých je znát, jak se dal autor *svést materiálem*, je-li dovolen tento příměr z výtvarnictví. Metafora - kterou je Mikulášskovi celá báseň - se mu často vymyká z rukou a žije si na vlastní pěst; se svou básní nemá mnohdy žádné *vnitřní* souvislosti; vnější spojení obstarává nejčastěji rým, u Mikuláška často hledaný a překvapující novost. I na tom je podíl intelektu velký; je to mnohdy způsob poněkud holanovský. I tak je ale v prvním a druhém oddílu Mikulášskovy sbírky několik opravdových básní (Červenec, Děvče s vahami, Stvoření vázy, Tanečnice). Třetí část sbírky »Setkání«, odlišná podstatně od prvních dvou oddílů, znamená určitý návrat do sebe. Zde jsou však také nejlepší Mikuláškovy verše, a celá báseň působí silně jako lyrické drama, i když bychom mohli i zde beze škody přeskočit některé verše, aniž by báseň utrpěla. Báseň musí být nejvyšší ekonomická - jako v tragedii: co možno bez újmy vynechat, je zbytečné - ba skoro chybné.

*

Do sousedství těchto nových sbírek se ani příliš nehodí knížka Pavla Bojara »Hoře milovati«.

»Za čím a kudy srdce naše chodí? / Za nenávistí nebo za láskou? / Ať to, či ono! Kéž ale nic je neuvodí (?) / přecházen neúčastnou procházkou.« Tak píše Pavel Bojar - nebo také: »Uplyne půlka života / a nejsi nic než prázdno...« nebo »A jako odpověď mi podzim svistí: Na hoře milování hledáš lék? / Nehledej v nenávisti!«

Myslím, že jen velcí básníci se mohou odvážit říkat takovéto pravdy ve verších, aniž by to působilo všelijak. Od autora, který *chce* teprve stát se básníkem, to vyzní jen banálně, velmi banálně.

Z ukázek je již vidno, že Bojarova kniha nepřinesla vzhledem k jeho prvotině »Modravá šerka« nic nového, ba naopak, pramen Bojarovy *poesie* se povážlivě zúžil na lyriku krajinářskou, někdy popisnou, s metaforami, které vznikaly dodatečně na papíře - a ne přímým viděním (hned první báseň: »Lodičky větru plné zlatáků se zvrhly...« nebo druhá báseň: »Peřinky červánků slunce odkopává...« Slova! Slova!) - a na *poesii* milostnou, málem bych řekl poučující.

Pavel Bojar by se měl také věnovat více formě. Jeho asonance jsou na některých

místech velmi pěkné, ale takové verše, jako »Hodinky lhotejně počítají / *zímavý na návrat*« (!), jsou dnes naprosto nemožné, a podobných bylo - zdá se mi - více.

Zmínky zasluhují také kresby Jiřího Rejžka, jež Bojarovu knihu provázejí; tak totiž kresby-ilustrace v knize básní vypadat nemají.

Jan Vladislav

Kniha epigramů

Opět tedy nový krok od Kalistovy sbírky epigramů, která vyšla před časem. Tentokrát je to mladý satirik Jiří Zhor se svou knížkou Pegas nežere slávu, vydanou nákladem Václava Petra, 1942. Zřejmě i Zhor usiluje o vlastní způsob sarkastického pošklebku, důvodné účelnosti a pádného slova. Prozatím se však zdá, že vtip mnohde vážne v klestích tvůrčích rozpaků a krátký úsečný tón ještě daleko nestačí na satiricky jadrnou strohost. Břítický a útočný výrazový sloh mu zůstává cizí. Trvalou cenu má jediné to, co vytěžil z dlouholeté životní praxe a poctivé zkušenosti a v tom smyslu znamená jeho knížka přínos, poněvadž nejednou odkrývá zdravý životní názor a znalecký postřeh. I když připustíme, že epigramatická tvorba zůstává u nás v poslední době opominuta, nemůžeme přiznati Zhorovi, že navázal úspěšně na její dřívější tradici.

Karikující kresby Miroslava Trusky jsou dobře myšlené a zaslouží nemalé pozornosti. Čtenář si musí přiznat, že často převažují svou vtipností smysl epigramu. Truskovi se podaří vyhotovit žertovný nápad několika přesnými tahy a v žádném případě nepozbývá jeho črta břitkosti.

Vladimír Grulich

O moudrém Enšpíglovi

Hamburský novinář a beletrista O. E. Kiesel, když psal knihu o taškáři Enšpíglovi (*O. E. Kiesel, Mudrc a blázen*, přeložil B. Frýbort, graficky vyzdobil K. Liška, vyšlo v nakladatelství Cesta v Praze v roce 1943), věděl dobře, co chce. Chtěl napsat něco, na co dlouho myslel, když poznával lidi v denním styku. A navlékl do toho Enšpíglu, figurku z německých vyprávění, jež se pěstovala při doderkách v dlouhých večerech na venkově. Enšpígl, obdoba našeho Palečka, nebyl nijak moudrý, ale spíš podšitý a velice veselý. Vítězil jeho vtip a bystrost.

V této knize také vítězí Enšpíglův vtip, ale je to vtip, který má jiný účel než sám v sobě. Strhává masku lži, konvenci, pohodlnosti, a všem vlastnostem tolik lidským a právě tolik smutným. Je to kniha vpravdě bojovná, moderní, trochu i smutná (slyšíte v ní, když se do ní dobře zaposloucháte - lehký tón skepse), ale konec konců věřící ve vítězný zápas o lidskou duši. To zvláště platí o první polovině knihy, která je živá, svěží a krevnatá. Je v ní více hluboké zkušenosti i vědomí života než v druhé části, kde Enšpígl umírá, když se předtím převtěloval do různých lidí. Zde je leccos samoúčelného a nuceného, jaksi uměle přikomponovaného.

Určité neslohovosti a podivuhodně bídně přeložené Enšpíglovy verše (není jim na závalu jejich prostota a lidovost, ale nerytmičnost a překladatelská nevtipnost), kazí úroveň knihy, i když na druhé straně pokouší se tyto malé nedokonalosti vyvážit přepychové vyprávění.

František Listopad

Cesta k náboženství

Začteme-li se do brožury Josefa *Drachovského* »Dnešní člověk a náboženství« (Svazky č. 69, Petr, Praha 1942), všimneme si především - a to nikoli bez jistých sympatií - věcného a nepathetického tónu, jímž je psána. Prof. Drachovský je právník a vědec, ale také člověk věřící; jeho víra a náboženské přesvědčení mají však cosi z věčnosti a střízlivosti člověka, který má rád logický důkaz a rozumové přesvědčení a nikoli jen apel na srdce a city; nehoří plamenem vysoce vzednutým, nýbrž spíše klidným, avšak stejně hřejivým a vydatným. V té knížečce nemluví přímo o určitém náboženství a nebrání či nevykládá přímo určité vyznání: z každé řádky však vyplývá, že má na mysli křesťanství a že jenom křesťanství mu plně vyhovuje, uvažuje-li o náboženství. Jako národohospodář má citlivý postřeh pro sociální důsledky, plynoucí z odklonu od náboženství, a jimi se také dostává k pravému významu křesťanství. Ale i jako logik není Drachovský úzkoprsým racionalistou, který věří jen rozumu; cesta k Bohu mu není cestou důkazů rozumových, poukazuje právě, že určité skutečnosti poznáváme intuitivně, bez diskursivního pochodu racionálního a takovou intuitivně poznanou skutečností je i Bůh. Přes tuto výhradu, kterou si Drachovský ponechává, nevybočuje nikde z přirozeného výkladu a zůstává neustále v mezích přirozeného řádu, ačkoli někde by bylo třeba, aby na potvrzení svých důkazů poukázal na nutnost nadpřirozených skutečností. To nám zejména chybí při výkladu o zjevení, které předpokládá už svým charakterem zásah nadpřirozeného do tohoto světa a nelze je proto chápat toliko rozumově. Ačkoli schvalujeme jeho metodu výkladu, docházet totiž ke křesťanství cestou přirozenou a nezdůrazňovat stále jedno určité vyznání, nýbrž docházet jaksi samozřejmě k jeho uznání a k jeho nevyhnutelnosti, přece by jeho výkladu prospělo, kdyby zajisté přímo toto slovo vyslovil i se všemi důsledky, které z něho plynou. Je zajímavé, že slovo křesťanství se v knížce neobjevuje, tuším, ani jednou a je ctí pro autora, že se bez něho obejde a přece mluví jeho duchem - aby však nevzniklo nedorozumění a i méně vzdělaný čtenář měl jistotu, oč jde, bylo by jistě na místě říci, v čem je jedinečnost křesťanství a jaké jsou jeho nároky. Takto se v našem duchovním prostředí může stát, že knížka bude chápána jako výzva pro náboženství vůbec a nikoli pro určité náboženství, jak asi měl autor na mysli. Ale i takto zaslouží knížečka prof. Drachovského pozornosti pro klidný způsob důkazu a pro přesvědčivost klidného a nenásilného výkladu. rv

PŘEHLEDY A POZNÁMKY

• Slyšeli jsme a glosujeme

Za poslední dva měsíce jsme byli přímo zaplaveni spoustou pražských hudebních událostí, v nichž - ku podivu - hrála nemalou úlohu také díla soudobých českých autorů. Je velmi potěšitelným faktem, že se nejednalo pouze o premiéry novinek, nýbrž i o jejich reprisy, které mají - můžeme-li to tak říci - pro dílo samo a hlavně pro posluchače větší hodnotu než prvá provedení. Za Talichovy éry v České filharmonii bylo s velikou péčí vypraveno několik novinek, ale tím ovšem nebyl ani zdaleka splacen dluh české moderní hudbě. Novinka byla sice provedena, ale tím skončil zároveň i její jepičí život, poněvadž reprisy jsme se málokdy dočkali. Obraz jednou namalovaný nebo báseň jednou napsaná

žiji, hudební skladba potřebuje ke svému životu, aby byla *hrána*. Proto byly na program koncertů t. zv. »Soudobé české hudby« uvedeny z velké části skladby, patřící jak vznikem, tak i duchem nedávné minulosti, které však právě postihl osud »jednou provedených novinek«. Zároveň bylo jejich nové provedení zkouškou jejich životaschopnosti. (A pak - řekněme si to upřímně - co by se mělo z naší dnešní hudební tvorby hrát, co by se mohlo uvést pod titulem »česká hudba soudobá« bez příměsku oprávněné ironie?) At již jsou příčiny k provedení jakékoliv, jedno je jisté, že totiž nám Kulturní rada spolu s Českou filharmonií připravily několik skutečně pěkných koncertů.

Mám opravdu sto chutí pustit se hned do referátu o našich novinkách, ale jako mladý hudebník si to přirozeně nechci rozházet s našimi zesnulými velikány.

Byl dokončen tak slibně započatý cyklus *Beethovenových* symfonií. Možno říci, že se stoupajícími čísly symfonií kvalita jejich provedení úměrně klesala.

J. S. Bach ovšem také nezůstal ušetřen. »Společnost pro soudobou hudbu« opravdu z nepochopitelných příčin světila provedení koncertu, který má být vrcholným úkolem vyzrálých umělců, ochotnickému souboru Komorní zpěvohry a jemu přiměřeným sólistům, jejichž jednotliví ideou bylo vskutku vzácné neporozumění. Pouze koncert pro dva klavíry, hraný opravdu dokonalými umělci, ukázal nám skutečnou Bachovu krásu. Konservatoř hudby přihlásila se k Bachovu dílu pod vedením našeho nejhorlivějšího Bachova ctitele, rektora Křižky, způsobem přímo manifestačním. Bohužel, zůstalo pouze při krásném gestu...

»Komorní zpěvohra« rozhodně lépe ocenila své síly a pochopila své poslání, když po nezdařeném Bachovi s úspěchem provedla *Mozartovu* zpěvohru »Bastien et Bastienne«. Pečlivému hudebnímu nastudování podivně odpovídala s groteskostí hraničící nevкусnost režie a scény.

O provedení *Lisztovy* »Svaté Alžběty« lze toliko říci, že jsme je po loňské »Misse sollemnis« v téže kvalitě očekávali.

Z moderní hudby světové uvedla Česká filharmonie autory: C. Francka, Vincenta D'Indyho, A. Casellu, O. Respighiho, M. Fallu a mladého německého skladatele B. Blachera.

Konečně jsme se dočkali důslednějšího provádění děl *Leoše Janáčka* a doufáme, že co nejdříve přestanou již býti »problematickými«. »Sinfonietta« byla provedena za řízení O. Jeremiáše v rozhlase a brzy nato J. Krombholcem s Českou filharmonií. Slibovali jsme si velmi mnoho od Jeremiášova provedení, neboť je znám jeho krásný poměr k Janáčkovi. - Pěkně jej vyjádřil i v posledním čísle »Rytmu«, které je celé věnováno Janáčkovi. (Četli jste tamtéž také výrok Václava Talicha?) - Po tom všem nás Jeremiáš se »Sinfoniettou« trochu zklamal. Tempa byla většinou pomalejší a mnoho detailů nebylo propracováno. Obzvláště nám tu scházel ten živelný temperament, blížící se někdy až syrové drsnosti, jak si jej pamatujeme z loňského provedení Kubelíkova. Stejně živelně a dravě pojal Janáčka i J. Krombholc a různé menší nedostatky (zejména v klarinetech) nebyly jistě jeho vinou. Skutečně krásné pochopení Janáčkova ducha a stylu ukázal koncert D. Šetkové (klavírní dílo). Zato »represenční« koncert s Janáčkovým »Zápisníkem zmizelého« ve Smetanově síni (tenorista Válka a pianista Páleníček) byl událostí spíše společenskou s pečlivě učenými a vyžehlenými sólisty a - bohužel - i s vyžehleným Janáčkem. Z díla *Josefa Suka* byla provedena čarovně krásná »Pohádka léta« a »Praga«. *Ostrčilova* »Křížová cesta« znovu nám ukázala obrovský význam a vážnost dlouho opomíjeného umění Ostrčilova. J. B. Förster: Čelový koncert a-moll a III. symphonie? Chováme opravdovou úctu k mistrovým šedinám, ale na koncerty soudobé hudby už rozhodně nepatří. Nemůže nám být blízké dílo, jehož duch je tak dokonale mimo naši dobu. Český rozhlas provedl velmi pěkně krásnou *Vycpálkovu* »Kantátu o posledních věcech člověka«; těšíme se na její

brzké opakování. »Český nonet« provedl »Nonet« M. Krejčího, dílo neobyčejně zdravé a svěží, jehož každý takt dýchá poctivým muzikantstvím a svědčí o mistrovském zvládnutí všech prostředků. M. Krejčí, dlouho u nás opomíjený, představuje zdravý, radostně osobitý zjev v naší soudobé tvorbě. Z dalších novinek jmenuji *Zelinkovu* »Renesanční symfonii«, jeho »Suitu slunečních dnů« (Rozhlas) a nedávno provedené skladby komorní, *Folprechtův* »Klavírní koncert«, dílo velmi dovedné a působivě napsané, dále *Řídkého* novou »Kantátu o rodné zemi« a *Jar. Kvapila* »Houslový koncert«. Posledně jmenovaná díla vyznačují se sice technickou skladebnou dokonalostí, ale postrádají zcela jakéhokoliv projevu osobnosti a vlastního výrazu. Jak mohutně a mužně proti nim působí dílo tak ukázněně, promyšleně a přitom odvážně a nekompromisně postavené, jako je *Jiráková* III. symfonie! K. B. Jiráček je náš jediný vskutku *soudobě světově* orientovaný skladatel, jehož každé nové dílo znamená vždy krok vpřed a rázné vyrovnání se světovými problémy moderní hudby. Milým překvapením (obzvláště po těžkopádné a bezvýrazné »Baladě o očích topičových«) byla *Axmanova* »Serenáda pro malý orchestr«. Pražské dechové kvinteto provedlo mimo jiné *Petrželkovo* »Divertimento« a spolu s pí Jonášovou vtipné písničky *M. Smatky*. Z *Trojanovy* opery »Kolotoč« jsme slyšeli koncertní suitu, která nás sice přesvědčila o instrumentační dovednosti autorově, ale nespěšně o jeho přílišné osobité invenci. Totéž bychom mohli říci i o *Kaprově* »Scherzu« pro orchestr. Nethematický sloh rozhodně nespocívá v pestrém kaleidoskopickém střídání efektních barevných skvrn, za nimiž opravdu již nic nemůžeme tušit. *Slavického* »Symfonieta« byla rozhodně daleko osobitějším projevem dravého mladého temperamentu. V jeho díle je architektonicky nejdůležitějším prvkem dynamika, takže forma je vlastně dána mohutnými účinnými gradacemi. *Vladimír Štědroň* ukázal se ve své symfonické básni »Přeludy« věrným, ba až příliš věrným žákem Josefa Suka. Má sice jeho jemnou kultivovanost a harmonickou i instrumentační barvitost, jeho expressionismus postrádá však Sukovy hloubky a opravdovosti a - což je hlavní - své časovosti. K osobitému stylu se propracoval *Pavel Bořkovec*, jak o tom vedle jeho »divadelního křtu« svědčí jeho »Nonet« a »Klavírní koncert«. Obě díla jsou konstruktivně pečlivě uvážena a originálně harmonicky řešena. Pro Bořkovce je charakteristická rytmická rafinovanost, smysl pro architektoniku díla a záliba v jasné lince melodické, výrazové zhuštěnosti a vyhraněné barevné jasnosti.

Pražské hudební obecenstvo neprojevovalo prováděné novinky hlubšího zájmu. Z »našenyých« ovací a potlesku nemůžeme usuzovat - bohužel - na pochopení a ona netečná část obecnosti opravdu v rozpacích neví, jaký postoj má k novinkám zaujmouti. Myslím, že by i záporný postoj byl cennější, poněvadž by svědčil alespoň o nějakém *poměru* k dílům a *zájmu* o ně. Tato tleskající lhostejnost mrzí mnohdy více než rozhořčené vypískání.

Musíme se naučit méně tleskat a *více poslouchat* a hlavně: *bloubeji* poslouchat! Budeme-li mít i potom příčinu k většímu potlesku, bude to potlesk porozumění, uznání a úcty těm, kteří razí cestu české hudební budoucnosti. Takový *opravdový* projev je pak tvůrčímu umělci skutečnou oporou a povzbuzením. Mg

Hebbel v novém překladu a jeho provedení

Zároveň s *Frejkovou* inscenací v Národním divadle dostává se nám do rukou i text Hebbelovy tragedie »*Gygův prsten*« v přebásnění *Václava Renče* a s výkladem Jaroslava Janů (vydal Vyšehrad v prosinci 1942, za 38 K).

Dramatické utkání, procházející jako osudová nit celým takřka dílem Friedricha Hebbela, soubor, v němž lidské chťení, zdánlivě prohrávající, je obrozováno a obnovováno

začleněním a přetvořením ve vůli »kosmickou«, nalézá v tragedii »Gyges und sein Ring« jednu ze svých nejucelenějších a nejnaléhavějších formulací. Tento gigantický proces boje a posléze podlehnutí tří reprezentantů lidské vůle, vzdoru a konečně i bezmocnosti vůči nadzemskému řádu, boje rozkladu, který do kosmu vnáší každý zásah pomíjivosti, proti harmonii, boje lidské aktivity, jež je produktem časnosti, proti vyšší zákonitosti, která je zdánlivě v poměru k této aktivitě stagnací, ve skutečnosti je však součtem a měřítkem lidských vůlí, jenom jimi se naplňující, není vzdálen ani dnešní době, bezmála o devadesát let mladší.

Václav Renč vzal na sebe úkol ne zrovna snadný, neboť překládati dílo tak pevné konstrukce, jak dramatické tak básnické, vyžaduje nejen mnoho práce, nýbrž i odpovědnosti. Překladatel zmírnil přísnou linii Hebbelova výrazu: dává verši mnohem více vzkypět a rozlévat se do šířky, přidává mu na barevnosti a sytosti, avšak ubírá na stručnosti, a tím někdy i na monumentalitě. Dnešní účinnosti díla je to však leckde jen k prospěchu, zvláště v dialogu Gyges-Rhodope ze čtvrtého aktu, který zdůraznil rozpoutané pasáže vzplanutí, vášně a žáru ve všech tónech a nuancích (»...Tak tvoji krásu pil a ve chvíli / se před tebou tak temně rozežhnul / jak bílá ruka tvá, když za večera / ji držíš před ohněm...«). Jinde však ubírá Renč Hebbelovu slovu charakter věčného pathosu a užívá výraziva jemnějšího a nahrazuje tak explosivnost výrazu plynulejší intonací (»Was steckt denn auch in Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwerthen, das ewig wäre?« překládá na př.: »Co věčného je vůbec v závojích, v korunách, ve rzi mečů?« - nebo pro verš »Herakles war der Mann, ich bin es nicht« má překlad »To Herakles byl *takový*, já ne« a pod.). Zvláště v rýmovaných oddílech má takováto místa, neboť ohled na rým mu vnutil mnoho zbytečných nebo alespoň pro tuto tragedii málo přesných a málo stručných obrátů a vazeb (»konec koncovatý« atp.).

Jiří Šotola

*

Provedení Hebbelova Gygova prstenu patří jistě k nejlepším představením Národního divadla z poslední doby. Proto si na něm můžeme měřit divadelní reprodukční úroveň naší první scény. Hra byla obsazena předními silami souboru a nastudování byla věnována zřejmě velké péči.

Frejkova režie vycházela a stavěla na autorově záměru vytvořit drama v duchu antického. Odtud ona snaha po malebném rozvržení postav na monumentálně řešené scéně, odtud ona obřadnost v pohybu i gestu hrajících osob, odtud onen nadnesený způsob poněkud rétorického přednášení verše a odtud konečně i prvky naznačující antický chor dramatu. Jenže v dramate, třeba antický stavěném, není jeho osudové problematiky, alespoň ne v plné a zcela věrojatné míře. Jí hlásí se drama do své, t. j. naší doby, a to vrhá nové komplikující světlo i na způsob reprodukce. Prakticky provedeno by to znamenalo povinnost uplatnit civilní tóny v přednesu hry, alespoň tam, kde to autorův slovní podklad dovoluje. Nuže, Frejka tento zřetel záměrně pominul - pozorováno hlavně na výkonech herců - pravděpodobně v zájmu jednotného ladění hry. Tím dosáhl vzácné ucelenosti představení - právě v duchu antiky - ale vzdal se možnosti plného dynamického odstínění míst divadelně více expositivních od scén, v nichž bouřlivěji proudí pravá dramatická krev. Jevištní akce i herecké výkony plynuly v jednotné linii od prvního rétorického nasazení až po filosoficky mohutný závěr o nus světa a tragický dovětek usmířeného potupy. Nejvíce patrná byla tato - řekl bych herecká sebekázeň - na výkonu p. Štěpánka v roli krále Kandaulesa. V úloze jeho naturelu hereckému bytostně vzdálené prokázal tento náš největší soudobý herec technickou dokonalost své hry uvážlivě, skorem studenou cestou vybudované, jež se rozehrála - i tu však střídme - k silné přesvědčivosti v závěrečné

scéně - téměř monologu - o zmíněném snu světa. Více možnosti hereckého rozehrání poskytovala role Gyga p. Högrovi a on jich plně využil v místech dramaticky vypjatých, příznivě se odlišujících od poněkud hluché theatrálnosti scén úvodních, nad potřebnou míru exponovaných. I pí Glázrová našla v roli Rhodope partie čisté výsostné tragičnosti, tápajíc k nim však přes scény trochu bezradné a pro její herecký růst už nebezpečnou manýrou maskované (scény úvodní a scény se služebnicemi). Tato vlastnost ohrožovala i zpovzdálí jinak krásný výkon p. Průchy. Výtvarně dobrou a divadelně účelnou (až na vysoké stupně) scénu navrhl p. Trnka. Spojil v ní náznak širé prostorovosti s uzavřeností lidského soukromí, a tím jako by bezděčně sklenul i onu anticko-moderní dvojpolaritu dramatu. Překlad Renčův, o němž je psáno jinde, zněl z jeviště plynule a čistě a zřejmě se hercům dobře mluvil. Menší textové a scénické úpravy byly účelné.

Napsal jsem v úvodě, že představení Gygova prstenu může nám být pro pěči, jež mu byla věnována, měřítkem pro reprodukční úroveň našeho divadla. Nuže, lze říci, že v něm jsou prvky kvasu, jež mohou překonati nebezpečí prázdné konvence, jež namnoze převažuje.

L. P.

Soud lásky

Chápeme, že Národní divadlo není pokusnou divadelní laboratoří, že jest jeho posláním ustálení a definitivní formulace daných forem a hodnot. Chápeme, že za těchto okolností musí tato scéna míti k bezprostředním výbojům na jevišti stanovisko více méně konservativní jako každé «oficiální» umění. Nikdy - alespoň v poslední době - nedívali jsme se na Národní divadlo jako na místo, kde se vývoj hodnot počíná. Zde se vždy tento vývoj končil. To vše jest obecný usus, vžitý názor na poslání první naší scény, názor, jemuž odpírati je předem zbytečno. Není to také naším úmyslem. Avšak nezbyvá nám než nesouhlasit, jestliže se zde vývoj nejen neurychluje, nýbrž silně retarduje, jestliže se zde hodnoty nedovršují, nýbrž destruuji.

Soud lásky je prostě představení, v němž všechna tradice, z níž se při práci poslední doby vycházelo, našla své negativní uplatnění. Minulostní konvence, z níž se vyšlo, je u konce všech sil; nových forem není. Je to konečný bod ve vývojové fázi, která dávno kulminovala a dnes dožívá. Je to příklad tak silné stagnace, že ji snad již ani nelze překročit.

Režie Karla Dostala vychází z několika hlavních nectností právě zanikajících divadelních názorových údobí, jež se tu samy tak markantně popírají a takřka zesměšňují, že nám netřeba znovu zvláště dokazovat jejich omyly. Jde nám tu hlavně o stále ještě nepřekonanou snahu o «životnost», «skutečnost» a «pravděpodobnost» na jevišti. Jsme již sice, bohudíků, o pár kroků dále než stával realismus s naturalismem, ale přesto se stále udržuje k tomuto problému postoj, že se nedostaneme nikdy dál než na půl cesty mezi kopií skutečnosti a mezi stylisací, do kompromisu, jenž jest ještě větším zlem než co jiného. A tento stav vnáší do režie Soudu lásky chaos, nedbalou náhodnost a improvizovanost v každém okamžiku představení. *Není kompozičního a stylového zákona ani řádu, není slobové čistoty ani přísnosti.* Druhým základním omylem je zcivilnění hry, odstranění atmosféry a s ní i hudebnosti verše, rytmu atd. Dostal odstraňuje komparsy, v Soudu lásky dává zasedat pěti, později dokonce čtyřem dámám. Neuvědomuje si snad při tom, že tím do základů mění ovzduší představení. Scéna zeje při zasedáních Soudu lásky prázdnotou, neboť skupiny herců nejsou nadto ani dost málo výtvarně komponovány; verše padají suše a střízlivě; jevištní atmosféra takřka neexistuje (o ni tu totiž v základní koncepci ani ne-

běží, což je osudnou chybou, neboť síla Vrchlického veršů tkví právě jen v ní, takže se takto stává textová předloha zjevem hodnoty dosti problematických) a závěrečná scéna třetího aktu dopadne pak nakonec jako ukázka ze společenské veselohry.

Výtvarná spolupráce Trnkova má na výsledku představení svůj lví podíl. Scéna je zbytečnou štafází, bez níž by se hra docela dobře obešla; o jakékoliv výtvarné funkčnosti jak co do kompozice, tak co do materiálu, nemůže být ani řeči.

A je-li slyšet někde za kulisami jakousi scénickou hudbu, nemůžeme se při nejlepší vůli domnívat, že takto byla stvořena hudebně funkční složka představení, neboť v tom nevidíme než dekoraci a náladové přibarvení.

Nechceme se zde šířit o hereckých výkonech, jež jsou takřka vesměs improvizovány a z nichž žádný mnoho neznamená. Avšak nezdržíme se alespoň určitých výhrad proti koncepci role Esparbilly (Steimar) jako šaškovského »pána pro smích« a Ysoardy (Fabiánová) jako bezmála lehké ženštiny, koncepci, která ovšem vznikla zřejmě z náhodného hercova nápadu a ne z pevného režijního záměru.

Nelze posléze souhlasit ani s četnými textovými úpravami, jež zcivilňují Vrchlického verš a neodborně zasahují do jeho struktury, rušíce především melodiku jeho kadencí a jeho pathos, a dokonce převrací na několika místech bez příčiny smysl (II. akt, scéna 12: Fanetta: »Ne, na tom dosti; víly zpívají, vy úhlavní jste zpěvu nepřítel!« - V úpravě: »Ne, na tom dosti; víly zpívají, že úhlavní jste zpěvu nepřítel!«). *Jiří Šotola*

Z pražských premiér

Po Pirandellových Šesti postavách, inscenovaných ve Vinohradském divadle, které alespoň jako pokus a jako náznak přinesly do letošní oficiální divadelní sezóny zdání života a revolučního ducha, nezbylo už patrně režiséru Jernekovi pro bezprostředně další práci dost invence a energie, aby dokázal, že v onom představení nešlo o náhodu a o experiment naprázdno, nýbrž o cílevědomý umělecký plán. V Kleistově *Božské lásce*, hrané na poříčském jevišti, opírá se režie hlavně o problém kontroverze božství s lidstvem. V podání se Jernek snažil o přístupnou, možno-li nepathetickou formulaci, dosti laciným způsobem však zpravidla získávanou: více zde bylo ve špatném slova smyslu zcivilněno než skutečně zaktualisováno, více uzemněno než přivedeno k časové platnosti, most mezi myšlenkou, pathosem a nadčasovostí a mezi prostým chápáním diváka v otázce estetického a společenského působení postaven nebyl. A k tomu si Jernek neodpustil dnes už tradiční taneční vložky s tanečním prologem, bez nichž se poslední dobou neobejde žádné »parádní« představení, které se zakládá na zásadně nesprávném pochopení účasti tanečního prvku při vytváření divadelního představení, na němž tanec jako samostatná a samoúčelná složka umělecká nesmí existovat, a které v Božské lásce zrovna tak jako ve všech ostatních případech (vzpomeňme jen *Zlého jelena*, *Krásy a nekrásy* atd.) příkladně otupovaly dramatickosti a zdržovaly spád akcí, aniž navozovaly v nejmenším jakoukoliv atmosféru. - Výchova výprava se pokoušela nastavit jeviště o něco směrem dopředu, ale otázku těsného poříčského prostoru ani zdaleka nerozřešila.

V *Nezávislém divadle* se objevil Ant. Dvořák, jemuž patrně nestačí, že mu problémy další existence Divadélka přerůstají přes hlavu, a zanáší se další prací, která má ještě pochybnější výsledky. Režuruje tu dvakrát Šamberka, Ravuggiolla a Blázinec v prvním poschodí, pod titulem *Dva blázince najednou*. Celek je jen kopií bývalé jeho práce, jako byla Potopa světa a pod., k tomu ještě tentokrát falešně postavenou i tam, kde Dvořák šel doposud s poměrnými úspěchy. Jestliže se mu totiž kdy podařilo na jevišti kus

dobré práce, pak to bylo vždy v mezích ryzí, totiž samoúčelné, beztendenční divadelnosti. Není zde na místě diskutovat o tom, má-li takovéto artistní umění dnes nějaké existenční oprávnění. I nad touto otázkou měl by se však Dvořák zamyslet. Avšak na představení Šamberka se dá, bohužel, pouze konstatovat, že ani té prajednoduché divadelnosti dosaženo vcelku nebylo. Provedení snad mělo být nějakou reminiscencí na staré zašlé časy divadla a frašek minulého století a naočkováním nové či dokonce »věčné« komičnosti do takto pečlivě oprášeného materiálu. Co tedy zbylo z původního Šamberka a jeho doby, ukázalo se jako element dokonale mrtvý, ať už to byl text, ani divadelně ani jazykově nezaktualisovaný, nekonečné zatuchlé dialogy nekomických scén, či zoufale nevyvalčovaná výprava, snažící se pouze sekundovat onomu archaickému pojetí režie, a komposice skupin herců, připomínající nám dnes konvenci konverzačních taky-veseloher. A komika, kterou Dvořák zachraňuje představení, není natolik silná, aby stačila zastat všechen účel inscenace. Je to docela běžná divadelní směšnost, žánrová drobnokresba, parodie, humor průměrné konvence a velmi nízkého zaměření, mající k absolutní, čisté komičnosti na míle daleko. A i ten se Dvořák nerozpakuje nahradit třeba i operetními manýrami, v nichž se ovšem náramně uplatňuje J. Plachta. Psali jsme tu nedávno o Faustovi. Toto představení bylo omylem. Dvořák si to bezpochyby sám uvědomil - a vrátil se, nepoučen, tam, kde byl předtím, ba ještě více zpátky. To je bezesporu omylem mnohem větším a mnohem tíže odpustitelným, než sebe chybněji režirovaný Faust.

Jak velký vliv může mít dramaturgova práce na celý chod divadla, mohli jsme se přesvědčit při poslední premiéře v *Uranii*. Tak dalece předem prohrané představení, jako je *Tameike*, se hned tak na jevišti nevyskytuje. Wertenova rozhlasová hříčka je snad dobrým materiálem pro rozhlasové provedení, které dává docela rozdílné podmínky, nepočítá s optickou stránkou představení, opírá se především o hercův hlas, o zvukové kulisy, o jiné podmínky pro délku hry vzhledem k její stavbě, o jiné navazování scén (hudbou, prolínáním a pod.), krátce o rozlišnou, pro rozhlas speciální a na jeviště nepřenositelnou konstrukci. Pro skutečné divadelní provedení je bezpodmínečně třeba pevně ukázněné formy, jež má svou zákonitou strukturu, tak logickou a nutnou, že na př. vynechání jediného výstupu by znamenalo rozbití celého díla. A právě v tomto ohledu Wertenova hra, psaná zřejmě k účelům jiným, klade mnoho překážek a problémů svízelně řešitelných. Na režiséru *Jarešovi* tedy bylo, aby toto velmi chatrné libreto znovu postavil, jevištně uzákonil, dal mu novou konstrukci, dynamiku a důraz. Je v první řadě otázkou, stál-li vůbec onen text za takovou obtížnou práci. V každém případě však není, bohužel, pochyby o tom, že se Jarešovi nepodařilo. Co uvedl na scénu, bylo několik bezvýznamných výstupů bez vnitřní souvislosti a příčinnosti, lyrické pásmo, jež nelze přes chtětlo by hluboké ideje, které se ovšem neukázaly než tristní banalitou, nazvat dramatem. Gabrielova výprava, přesto, že hra přímo volá po náznakovitosti a zkratce, snaží se o jakýsi kompromis mezi lacinou »lyrickou« scénou (altány, rákos...) a mezi »poctivým« konvenčním interiérem a minula se dokonale cíle. - Bylo by záhodno, aby se v *Uranii* s tímto sice snad efektními a dojemnými, v první řadě však lacinými a zbytečnými představeními, jako byla *Dívka se džbánem* a jako je i *Tameike*, přestalo pokud možno co nejdříve, než přestanou být náhodným a ojedinělým dramaturgickým nedorozuměním, scénovaným snad pro pokladnu, snad pro sentimentu lačné publikum, a stanou se samostatným oddílem repertoiru. Jiří Šotola

Dvě moravská divadla

Činohra *českého divadla moravskoostravského* prožívala krizi, která se projevila a projevuje nejenom v změnách ensemblových, ale i v dramaturgické linii. Minulý, poněkud exklusivní výběr repertoiru způsobil, že byla obsazována pouze část souboru, zatím co druhá část byla opomíjena. Z toho vznikla reakce, provázená navenek krisí, jejímž vnějším projevem bylo jednak zbytečné uvedení celé řady lehkých konverzaček, jednak obsazování oněch »zanedbaných« i v rolích, které jim naprosto neseděly. Zdá se, že se nyní pod *Myronovým* vedením dostává divadlo i z těchto obtíží. Uvedení Kozákovy hry »Až pokvete hořec...«, zvláště však inscenace Šimáčkova »Jiného vzduchu« ukázaly, kde tkví váha a síla ostravské činohry a naznačily směr i možnosti její dramaturgické práce.

Proto si všímáme především právě oněch dvou inscenací, jež považujeme za symptom ozdravování, alespoň ze stránce reprodukční. Jsou jimi řečené hry »Až pokvete hořec...« a »Jiný vzduch«. Obě inscenace ukázaly, že si ostravská činohra vede nejlépe v realistické inscenaci her, blízkých českému životu. Zvláště v »Jiném vzduchu« se projevilo, že Ostrava má pro takové divadlo vhodné herce a výkony Myronův, Rýdlové, Harnův, Ebertové a Vostrčilové ukázaly, že v takových hrách může dosáhnout i hodnot opravdu výjimečných. Stejně tomu bylo při dobrém provedení Kozákova »Až pokvete hořec...« Bylo tu hodně přetaženého, křečovitého a násilného jak ve hře, tak v režii, ale i tu se osvědčil Šára výtečným interpretem lidových typů, že Dubský nemusí hrát jen ulízané milovníky; bylo rovněž upozorněno na bezvadnou dikci Vaříkové a na herecký, zvláště mimický fond Ebertové. V ostatním repertoiru nemohou někteří herci dobře prokázat své bezpochybné nadání (Rössner: Karel a Anna, Buck: Chlapík, Sarrau: Všechno nebo nic, Petrovičová: Střídavě oblačno, Pivec: Vítězná paleta - kolik zbytečně promarněných sil a snah!), zvláště Vostrčilová, Šrámek, Roll, Kovaříková, Kocián, ale přece jen naznačují, že by byla škoda zanedbávat je a nedat jim příležitost dospět tam, kam je jejich bezesporné nadání nutně táhne. To je ovšem otázka dramaturga a režiséra. Jak bylo řečeno: tento problém je ústředním problémem ostravské činohry. Podle toho, jak se s ním vyrovná, bude vypadat její tvář nejenom v příští sezoně, ale i dlouho po ní.

*

Činohra *českého divadla olomouckého* má velikou přednost v pevné a záměrné dramaturgii. Bez ohledu na kasovní úspěch nebo neúspěch uvádí na svých jevištích dramata slovesně hodnotná, i hry, jejichž inscenaci je nutno pokládat za experiment. Neohlíží se jen po úspěších na velkých scénách pražských, ani na volání po konverzačkách, a s důsledností, jež zasluhuje obdivu i pochvaly, vybírá hry, přesně odpovídající souboru, tak, aby každý člen si mohl zahrát a všichni režiséři (Benátský, Linhart, Svoboda, včetně ředitele Langra) režirovat. Tři inscenace z poslední doby ukázaly, že usilovná práce olomouckého vedení spěje nutně k úspěchům. Jsou tu ovšem chyby a nedorozumění, není to veliké divadlo, ale je to ukazovatel cesty, po níž by se měla ubírat všechna naše venkovská divadla. Inscenace Dykova Ondřeje a draka ukázala na sílu režiséra Svobody právě tak, jako uvedení Medei odhalilo jeho slabosti. Svoboda dovede jevištně předvádět moderní hry českého i světového repertoáru; má sice značný sklon k vnějškovosti, ale to poněkud moderním hrám odpovídá. V *Ondřeji a draku* mu výtečně pomáhali dva interpreti: Knoz jako Váša Pazourek svou lidskou čistotou a opravdovostí a Skálová jako Madlenka věrohodnou citovostí a pohybovou svěžestí. Do patřičných mezí konverzačních milovníků odkázalo toto představení Krátkého, upozorňující současně na manýrovitost Vávrovu. *Medeia* ukázala, jak Svoboda někdy málo drama čte, jak je vnímá jen a jen vnějškově, divadelně. Lehký

a víc k vnější působivosti zaměřený způsob podání, který je u konverzaček potřebný, se mu u Euripida zle vymstil. Neuvědomil si, že při dnešní inscenaci řeckého dramatu nejde o napodobení antického divadla, ale o zdůraznění oněch stránek, jež jsou věčně lidské a jež svými trvalými hodnotami vytváří potřebu nového zpodobování lidských osudů. A tak Svobodovi jedna z nejkrásnějších partií - modlitba »Domove, vlasti...« - vyzněla jako voice-band zamířený pouze na zvukomalbu a neohlížející se na text a jeho přehluboký význam. Nebýt výkonu několika herců, z nichž Homolová ukázala veliké nadání i smysl pro spojení gesta, mimiky a hlasu, Kostka nestrojenou, přesto však působivou reprodukci veršů a Knoz opět lidsky jímavou rytmizaci projevu, bylo by toto představení dopadlo prabídně. Takto však aspoň ukázalo, že olomoucká činohra má možnost inscenovat veliké věci a že jde jen o to, nalézt režiséra, jenž by vedl herce opravdu k duchu dramatu. Inscenací *Kolárovvy Magelóny* upozornila olomoucká činohra - jako již často dosud - na zdroje českého divadla. Je pochopitelné, že dnešní jeviště, a zvláště jeviště tak malé, jako je scéna olomouckého Národního domu, vyžaduje úpravy podobných her po stránce skladební i jazykové. Ale taková úprava nemá jít na úkor základní stavby a logiky dramatu, tím méně pak na úkor slovesných hodnot básnickových. Zle věru ublížil Kolárovi upravovatel E. A. Hruška. Bezohledně škrtal scénu za scénou tak, že chvílemi se ztrácela celá linie výstavby díla a oděl Magelónu do jazykového roucha, jež svou přizemností má obdobu v konverzačních nicotkách a operetních librettech. Režisér Linhart »upravovateli« hodně upravil, ale na všechno nestačil. Ublížující ruku Hruškovu bylo cítit až příliš. Režisér správně a výstižně ztlumil nemírné theatrální pathos Kolárův, čímž dosáhl, že text měl působivost niternejší a přesvědčivější. Z hereckých výkonů se nad průměr povznesl pouze Linhartův (Rudolf II.) a Benátského. Linhart dovede říci hodně pohledem a gestem a Benátský má velmi výrazný, příjemně znějící hlas; přitom správně intonuje slovo i větu. Jsme-li už u té mluvy, tu je zajímavé upozornit na rozdíl dvou olomouckých režisérů Linharta a Svobody. Linhart dikci poněkud zanedbává, klade důraz na mimiku, gesto, celkovou vnitřní přesvědčivost, u Svobody herci mluví (až na verše) dobře, jsou přesní v gestikulaci, ale chybí tomu všemu ono vnitřní záření, které sálá z představení Linhartova. A ještě jedno je třeba poznamenat: oba olomoucí režiséři mají k ruce talentovaného výtvarníka Šimáčka. Mnohý úspěch je z velké části jeho zásluhou.

Jaroslav Černý

Z posledních výstav

Bylo toho mnoho po výstavních síních v posledních měsících, ale k čemu znamenati jména, která vyšla na povrch jen s konjunkturou, a po kterých nebude jednou ani vidu ani slechu - ba i práce mnoha těch, kdož přece zůstali pod kritikovým perem, bude se za čas paušalísovat jednou, dvěma větami, které ani trochu nebudou lichotivé - proč se tedy stále pozastavovati nad faktem, že z těch několika set výstav poslední doby bys na prstech jedné ruky spočítal výstavy s kvalitami vysloveně uměleckými a snadno vyjmenoval malíře, kteří jsou malíři, kteří žijí ne ze své práce, ale svou prací a pro ni a kteří touto prací zúčastňují diváka na životě nevšedním, plném podnětů a odhodlání a rozhodnutí plných krásy a pravdy ne pouze estetické, ale i ethické - dnes o ni právě bohatší - a bylo by ti z toho smutně, přesmutně.

Jen několik málo malířů z pokolení dnešních před- a popadesátníků drží se statečně v příboji konjunktury. *Vojtěch Sedláček* je jedním z nich. Na jeho souborné (a přece neúplné) výstavě ve Svazu českého díla, setkáváme se s uměním drženým na přímé a jednotné linii, bez vychylování tím nebo oním směrem, bez západnické orientace - i když ji

v raných pracích snadno vystupuješ - a hlavně bez předstírání něčeho velikého. Maluje kraj, ve kterém se narodil, kde žije a který dobře zná, maluje jej methodou, kterou si vytvořil z poimpresionistického dědictví, živými skvrnami barev, přesně však modelujícími hmotu předmětů v jejich objemu (odtud snad bývá brána záminka k označení Sedláčkova umění nálepkou »realistické«) a neváhá ani zdůraznit její linii povahy až lyrické, neboť Sedláček je lyrikem svého kraje, oslavovatelem polí, luk a lesů, vesnice a jejich obyvatel, které si vypůjčuje do svých komposic o práci na polích (byť ji viděl někde jen očima lyrika, jinde jen anekdoticky), a tak časem technika, motivy a jméno Sedláček jedno jsou. Ovládá ji, techniku, zvláště kvaš a temperu (nedělá však mezi nimi velkého rozdílu), až virtuosně, někdy si na to i zahřeší nějakým chvatnějším efektním obrázkem, takže se raději zastavíme u prapnějších a těžkopádnějších prvních jeho obrazů, olejů pod vlivem Kubištvým, příp. Cézannovým, malovaných formou ovšem nebojovnou a prostou. Sedláčkovy dnes cca třicetileté dílo není ještě uzavřeno, abychom mu mohli najít nějakou konečnou stránku v zaprášeném dějepisu našeho umění, je však jisté, že v oddílu »krajinnářství« budou to jednou slova prostá a měkká, která jeho čistou práci zhodnotí.

Druhou takovou »jubilejní« výstavou malířské práce bylo možno vidět v síních Jednoty umělců výtvarných. Za třicet let práce - výstava má toto jméno - mělo by se však také něco udělat. *Jano Šrámek* si za tu dobu namaloval jistě bezpočtu obrazů a kreseb, myslíme-li však na umělecký *čin*, tedy ten udělat mu dopřáno ještě nebylo. Jenom obrazy poměrně slušně *namalované*, protože měl možnost vyučiti se řemeslu u Schwaigra a Švabinského, ale lacině.

Alessandro de Pian je dozajista pro mnohého jméno neznámé. František Tichý s Ot. Mrkvičkou otevřeli mu posmrtnou výstavu u Poše. Z jeho díla zůstal jen rozběh, torso, nápověď, kudy že by se byl asi de Pian bral na cestě za uměleckou pravdou. A můžeme říci, že by byl jistě řekl tu svou o lidské společnosti a o členech na jejím okraji, snad melancholicky, snad se smutkem, ale bez výhrad a prostředností.

Obrazy *Pravoslava Kotíka*, jak byly shromážděny ve Výtvarném díle jsou stejného sociálního ladění, jímž kdysi začínal, jenom technika stala se rafinovanější, podle toho, jak kterého malíře si Kotík oblíbil a co od něho přejal.

Václav Hejna (Topičův salon) vybral si jako úvod ke katalogu své výstavy kreseb a obrazů z posledních pěti let několik útržků listů svého deníku, aby vlastním slovem, nejautentičtěji doprovodil svou výtvarnou práci. A jsou to slova pravd pravdoucích, jako na př.: »Obraz je synthetická harmonie duchovního obsahu a formy.« Proto tedy ona staroromantická forma pro themata à la Máchovská krajina, Jarmila, U jezera a pod.

Expresí obrazů *Karla Šlengra* (Topičův salon) je už hodně vyčichlá, nemluví o diletantské technice a nedbalé úpravě.

Dětské portréty *Vilmy Vrbové* (Alšova síň U. B.) jsou dobře malovaným zbožím, určeným pro zákazníky. A jistě by byla tato malířka, soudě podle kreseb, schopna i jiné práce.

Zato akvarely *Anny Roškotové* (Galerie J. R. Vilímek) jsou příkladem práce, na kterou můžeme jít s větší měřítky, než máme obvykle přichystána pro ženské umění. Ani kousek líbivosti v nich není, spíš přeexponované siláctví, místy dekorativní, jemuž by na konec vadilo, že naučená technika je jenom technikou.

Nezbývá než těšiti se na jarní výstavu členů Mánesa.

Stanislav Talaváňa

Jan Vladislav
LYRICKÝ KRUH

I

Na větev, která ještě značí
ticho a naslouchání,
usedl zpěv a v rose ranní
přelil se do podoby ptačí.

Snad Sestra-Slavík (jenom smíš-li
říci tak špatným opisem)
a Rosa-Růže spolu přišli
slaviti Ráno nad sadem.

Sotva však Eos růžoprstá
na loži lehce zvedla se,
ztichla ta plachá, skrytá ústa,
a jitro vstalo: Dívka, Sen.

Ráno

II

Co ještě včera u kořene
zrálo jak přísné tajemství,
dnes vzhůru do listoví žene
a *zpívá...* Kdo vás vysloví,

jara, vy věčné: ještě ne
a přece znachovělé ano
snítky, jež jasně hoří zde -
úběl - hle, prchající ráno

bosých noh dívky, nežli zhasí
bělavý žár svých ramen, a -
uvolní své těžké vlasy -
dá je, do větru oděna?

Dívka

III

A když se skloníš nad hladinu,
dej pozor na svůj čistý tvar,
ať ani krůpěj tvého stínu
se nepřelije - jako dar

či úlitba -
Dívko, Sne, neskonalý v sobě,
jiskřící jako jitřní mha...!
Ach, jaká těžká slast vás obě

pojí, ó Noci, zelenavá,
s jedinou hvězdou na čele,
a tebe, Dívko, Prameni, v němž spávám
s hlavou na paži z úběle?

Sen

BÁSEŇ

Tak měsíc zvolna naplní svůj kruh
nad sladkou zahradou v rozdechlém vání
a stromů hladký řad je jasný tak, že maní
si oči řeknou: ach, už není jiných tuh.

To je však jenom viditelný díl,
zrak laská zahradu, strom, nebe,

kde měsíc poloviční doplňuje sebe,
jako by ze vzduchu, jenž září navždy, pil.

Už ani cesta dolů po proudu
těch vln, vln, jež kolem vanou
hluboké štěstím, zahradu tvou rozetkanou
nesetře, už ani kroky, jež dojdou tmu.

Hle, zrak se vrací zas, zas na svůj sad
a zase do zahrady rány sladké
a kdykoli jsou kroky a rty vratké,
očí se objeví a zůstane v nich stát

ten obraz chvějivý jak vzduch:

Tak měsíc zvolna naplní svůj kruh
nad sladkou zahradou v rozdechlém vání
a stromů sladký řad je jasný tak, že maní
si oči řeknou: ach, vždyť není jiných tuh.

TVŮJ ZRAK

Jak bloudí zde ta těžká včela,
ta vířivá, ač tichy tmavá
a beze stopy zanechává
dotečky, které nejsou zcela.

Jak bloudí zde ta těžká včela,
tak tichá a přec vířivá,
v dotecích, které nejsou zcela,
ta tvého zraku těžká včela,

a vše mi zatmívá.

Bohumil Kubala

MATCE

Ty chvíle něžné jsou jak rosný výdech rána,
v nichž spleť myšlenek si hledám cestu k vám,
v tmách denních bolestí tím více poznávám
zář tiché pokory, jež v lásku spalována,
jak jitřní obloha se k mému dětství klene.
Jdou rána, poledne, večery unavené -

stesk rukou zmučených do radostí mých pláče
- jen ještě na chvíli - vždy ještě na chvíli -
s poslední záplatou tak často přišily
i stíny půlnoční, jež kolébaly spáče...
Svět slunné pohody, vyrostlý z vašich dlaní,
dny sladkých návratů a letmých vzdalování,

ty chvíle u kamen, v něž usměvavá záře
v červených praménkách vytéká dvířkami -
váš stín, jenž v chůzi se kupředu naklání
a na dně očí mých podoba vaší tváře,
již rána, poledne, večery unavené
vtesaly dlátem svým jak nápis do kamene.

OSTRAVICE

To není smích, co v šumění tvém slyším,
když, zamyšleni oba, setkáme se v tmách,
to není smích, jen černá bolest tišin,
žalm, započatý strží kdesi na horách,

žalm úzkých cest, jež chodívají s vámi,
vy těžkopádné stíny s ústy mlčících,

když skráně hor jsou šerem lemovány,
žalm, rozepsaný dětem na lících,

ten těžký pláč, jenž v korunách se vlní
a průzračně se splétá s šumotem tvých pěn,
žalm bez konce, tak hluboký a silný,
že navždy, navždy jsem jím rozechvěn.

A neutichne ani v chladné modři kraje -
po kamenitých cestách vracíte se vy,
vy s tváří všech, jež dýmem zastřena je,
když z továren si nese stopy únavy.

Žalm bez konce, a ještě v dálce, ztlumen hrází,
své rozechvění skládá v těžký proud
a pozdrav hor jej věrně doprovází
až k obzorům, jež nelze přehlédnout.

Mdlé skvrny hvězd se na tvých vlnách třísťí,
jsou jako tváře dnů, jež taví dávná tma
a ještě více, ještě více hlas, bloudící po řečišti
tvých stesků, řeko má.

NA HORSKÉ STEZCE

Stesk loučení, jenž padl mezi nás
na tvůj hlas, vzlykem větru prolomený,
a bolest tvá, jež svítí v stínech řas,

to jemně zraňující mlčení,
jež místo tebe zůstalo tu se mnou,
teď do mých kroků deštěm pláče mi.

Ani tvé stopy zůstat nechtějí,
za tebou klopýtají přes kameny -
jen já se vracím, steskem poraněný,

ke všemu, co jak v zimní aleji
chladne a mlčí tváří neproměnnou,
co místo tebe zůstalo tu se mnou...

C E S T A

Zaved' mne šerem stínů ke kráse
až na dno tich,
do věčna proudících, k bolesti prolutých
světlem, v němž smíření rozprostírá se.

Zaved' mne potom hluboko do mne
úzkostí tmy.
Za každou půlnocí jde úsvit bělostný,
jenž září nejčistší stín duše prolne.

Zaved' mne, cesto, k plamenům pravdy;
tíhu svých vin,
ten strašný krunýř ať poznáním propálím
a v jejich záři už zůstanu navždy.

S T A R Á J I Z B A

Vy něžné obrázky, vás dotýkám se čely
nejsladších vzpomínek, když přítomí padá na vše,
plaménky dobrých dnů, jež dávno dohořely,
střípky svých odlesků na věcech zanechavše.

Má jizbo staříčka, když pláčeš v ranním šeru
lesklými praménky na oknech do zahrady,

je to tvá modlitba před cestou ku večeru
nebo stesk po něčem, co nic už nenahradí?

Co modré sněžení chvíl v závěj dávná mění,
co nikdy, nikdy už nám v oči nepohlédne,
jenom s těch obrázků, s těch němých vyprávění,
vybledlých jako to předzimní odpoledne...

Tišeji, tlapky dnů, má stará jizba dříme,
s obrazů na stěnách se pousmály tváře -
tak je mi dobře v ní jak na matčině klíně,
když ještě čmáral jsem po stránkách kalendáře.

ROZEC HVĚNÍ

U stínů svých, o srdce své se opíraje,
Tě očekávám den co den,
do modlitby svých očí pohřížen,
před nejspodnějším stupněm Tvého kraje.

Své bolesti, z nichž každá jinak zbarvena je,
jsem pokládal do znamení
Tvých šlépějí, nechť tíhou zkamení,
v mých svítáních teď hudba světél hraje.

Ve všem Tě poznávám, zachvěním stébla počínaje
dech Nekonečna, proudící
i v smutek žebráka na ulici -
v jiskření dalekém, jímž půlnoc oděna je,

v šelestu podzimním i v křehké kráse máje,
jež z pláče dešťů vykvete,
v čeřivém smíchu dítěte,
i v zrnku obilném, jež v malý zázrak zraje.

Petr Tichý

NOC PODZIMNÍ

Železná mříž zakončená hroty na nízké kamenné podezdívce, široká těžká brána ztěžka se otvírající a s každé strany vchodu krásná hedvábná borovice.

Jana se nikdy nezapomněla podívat na anděla po levici. Dotýkal se právě špičkou nohy země a křídla složil jen tak trochu k oddechu, když mu patrně Pán Bůh rozkázal, aby tu zůstal stát - na prvním hrobě založeného hřbitova. Anděl ovšem poslechl, ale dlouhou řadou let zešedl a zesmutněl. Stále jen tak špičkou na kameni zeměkoule a s pootevřenými křídly počítal přibývajících hroby a nepřestával myslet a toužit po odletu.

Snad si to Jana jen vymyslela, ale právě před chvílí se jí zdálo, že se perutě lehounce hnuly a tvář andělova se zjasnila ostražitostí úniku. Jana se skoro lekla: Copak by se stalo, kdyby najednou vzlétl a zmizel? Lidé si už na anděla zvykli (a lidé si přece na anděla těžko zvykají!) a prázdné místo by je - a věru i hroby - mohlo přivést z rovnováhy.

Zarazila se: »Jsem to ale pošetilá; jako když spím!« - Minula anděla, několika kroky se octla u hrobu a uprostřed širokých listů vytrvalých begonií a v kruhu drobných betunek zapálila světlo v modrém skle. Někde daleko v hlavě, jakoby až za úzkou čarou lesů, které bylo v dálce mřížemi vidět, tetelila se myšlenka: jak dáš něčemu jméno, probudí se to; až jednou skutečně a plně vyslovíš »Anděl«, oživne doopravdy. Ach, to jsou všechno nesmysly; starý sen, utkvělý v nějakém koutku mozku; hloupost; kdybys to dokázala, zemřeš. - A Jana odsunovala listy, aby neohořely, a skoro se těšila ze své střízlivosti. Vyrostla ze snů!

Vyrostla?

Světýlko zhaslo. Jana vzala krabičku sirek a znovu škrtla. Plamínek vytryskl tentokrát vysoko a Jana v něm na chvíli zapomněla zrak. Za hřbitovem kdosi zpíval. Náhle však píseň ustala, jako by ji někdo zachytil ve výšce dlaní; nevyzněla. Jana prudce zdvihla oslněné oči: kolem houstla tma a náhlé ticho. Kolik je hodin? Tak pozdě tu ještě nebyla. Nezavřeli ji? - Chtěla zhasnout světlo v lampě, ale neodvážila se. Rychle hrob přezehnala a odcházela. Vlhká tráva ji bila do noh. Jana se každou chvílí otočila za světlem, aby se ujistila. - Čím?

Na cestách i mezi hroby se už černalo. Když Jana minula anděla, sevřel ji náhle pocit, že tam už není. Neotočila se však; nechtěla vidět. Teprve u brány se zastavila; byla - zšíroka otevřena. Jak ji Jana chtěla zavřít, po-

hlédla mimoděk na střední cestu, která vedla ke kříži. Někdo sem ještě pospíchal! Podle všeho dívka! - Jak je to možné? A jak může jít tak tiše? - Jana vůbec neslyšela jejích kroků!

»Maminko, jdeš domů?«

»Kde se tu bereš, dítě?« - Jana nemohla nic pochopit. - Takhle velká by byla její dcerka, kdyby jí nebyla kdysi dávno zemřela. Ale ne, to asi není pravda, to se Janě jen zdálo v dlouhém, těžkém snu.

»Helo, Helenko,« opakovala dceruščino jméno, jako by zkoušela skutečnost její i svou.

»Ty mi nechceš věřit, maminko? Chtěla jsem s tebou zas jednou mluvit. - To je dnes tichoučko a krásně, vid'«

Jana se dívala a dívala. - »Helenko, ty makové šaty ti tak pěkně slušejí!«

»To kvůli tobě, mami,« - zarazila se - »ale jsou přece - šedomodré, mami.«

»Máš pravdu, zmýlila jsem se.« Žena se jemně dotkla látky - a znovu se jí vynořila představa vlčích máků, ztemnělých šerem; měla je kdysi tak ráda. - »Ano,« řekla konečně váhavě, »jsou jako mák vysypaný z makovic,« a myslela: všechno uzrává, nesmím na to zapomínat.

Brána za nimi bez hluku přilehla.

»Maminko, pojďme ještě k svatému Janu; vodívala jsi mne tam na procházku, když kvetly jabloně,« prosila Hela a žena se náhle zaradovala z dívčiny ruky, která vklouzla do její, živá, hebká a skutečná, ptáček přitisknutý k srdci ve veliké, širé samotě. Jana se cítila blaženě zkonejšená: mám dceru, dcerušku, a kolem je podzimní večer po prohrátém, zlatém dni, a na nic, na nic se nemusíš a ani nechceš ptát; jen ne se ptát! - Jana jaksi všechna spočinula v dceřině dlani, pokojná k bezděčnému úsměvu.

Před hřbitovem byla tma a nad ní se klenulo nebe, samý šedý obláček s bělavým, prostříbřeným okrajem, jak pod nimi proploval, rozsvěcel se a hasl měsíc.

Sladké, milé podzimní nebe! - Žena s dívkou se rozsvěcovaly a temněly podle obláčků a jejich kroků vůbec nebylo slyšet v ocúnovém tichu, které stoupalo do korun stromů, obalovalo jemným pelem švestky, dýchalo na jablka a vonělo. Ovoce vonělo! Všechno ovoce ze všech podzimů! Možná, že leželo sklizené na hromadách, možná, že ještě viselo na stromech. Tmě na tom nezáleželo; v podzimní tmě otisklo svou vůni místo tvaru.

Došly k staré soše, stojící stranou šedé silnice mezi dvěma kaštany. Odtud, s tohoto mírného návrší díval se svatý Jan Nepomucký přes silnici a přes pole k lesu. Kdyby se jen trochu pootočil, mohl spatřit i městečko seskupené na druhém zdejší pahorku.

Přistoupily až k soše. Helena se zadívala vzhůru do černého listí; stiskla matce ruku. Také Jana vzhledla: kolem světčova čela svítily drobné hvězdy jako světlušky.

»To není možné, Helenko, nikdy jsem to neviděla,« vzpírala se dnes po druhé uvěřit vlastním očím; »ale nyní - opravdu - jsou to hvězdičky - to asi proto, Helenko, že jsi za mnou - přišla.« A Jana se začala znovu usmívat a v jejích pozdvížených očích odrážela se řada světčových světélek jako na roubení studny.

»Proč pláčeš, maminko? - Vidíme jen proto, že se díváme; kdysi jsi mne tomu přece sama učila! - Nechci, abys plakala, maminko.«

Ale Jana myslela, že se usmívá, a řekla překvapeně, zdvíhajíc volnou ruku k očím: »To asi pláče některá z mých bolestí, Helenko; jde za vůní večera a ovoce. Jde však dnes vedle mne, nikoli ve mně. - Cožpak necítíš můj úsměv?« V témž okamžiku sklouzly jí přes úsměv poslední dvě slzy i s roztrhanými hvězdičkami svatého Jana.

Sedly si beze slova na stupeň sochy. Na krajině až k lesu ležel pruh mlhy, mlha se táhla přes hřbitov i přes úpatí městečka a měsíc na chvíli uvízl za těžkým temným mrakem.

»Co jsem se vás nahledal, Kláro!« - Hlas přiletěl z mlhy silnice, od tamtud, co se chodilo k městu. Za hlasem se objevil muž, který chvatně stoupal k nim nahoru.

»Kláro!«

»Maminko!« promluvila vtom tiše a naléhavě Helena, jako by volání platilo jí a jako by musela matce ještě rychle něco světit.

»Kláro!« Muž už byl u nich, ale zůstal stát, patře na tu, jíž neznal a která tu stála pod kaštany, jak asi vyskočila, slyšíc jeho volání. Náhle se však její zrak obrátil jinam, zpozorněl, zúzkostněl - - -

»Maminko!« opakovala Helena a Jana ztratila rázem smysl pro všechno, jen ne pro tento drahý hlas, který ji náhle zamrazil až k srdci. »Musím už jít, mami, víš, jenom jsem se na tebe chtěla - podívat. - Víš - pamatuješ se přece?«

Janu zaplavilo zoufalé úsilí: »Helenko, dceruško, jsi přece - živa? - Nikdy jsi mi neumřela? - To se mi jen zdálo? -«

»Mami, já se ti přišla jen - ukázat, jak jsem - tam vyrostla, aby ses měla čím těšit, když - nejsem u tebe.«

»Dítě, dítě!« vzlykala a úpěnlivé vzlykání přemáhala Jana. (Zatím muž stál přikován, zděšen a nerozuměje.) »Ty musíš být - živa, vid', vždyť jsi - tenkrát - byla malá dívenka, a dnes, dnes jsi tak veliká, dospělá. - Cožpak se - tam - roste?«

Helenka objala matku a schovávajíc ji skoro ve svém náručí šeptala: »I ve smrti se roste, maminko; bez přestání roste, co jednou vzešlo. Život je souvislý se smrtí, maminko.«

»Ale, Helenko,« chvěla se Jana, držíc se křečovitě jejích slov, »až - dorosteš?«

»Dorostu k Bohu, maminko, ale - to už budeme spolu. - Usmívej se - maminko - usmívej se - -«

Janina ruka padla na kámen. Muž viděl, jak jí klesla víčka. »Kláro!« vykřikl tlumeně, ačkoli už věděl, že to jméno není asi její.

Jana se opřela slepě o jeho ruku. Unaverě zdvihla opuštěnou tvář k hlavě svatého Jana: černý kovový kruh kolem světcovy hlavy ztrácel se ve tmě. Vrátila se pohledem k muži: »Proč jste mi ji odvedl?« vyčítala vzdáleně, jako kdyby v ní dozněla překrásná píseň a ona ještě chtěla zachytit v sobě její jasné chvění. »Klára? - Dceruška nebyla Klára.« Potom se znovu přiblížila: »Klára! - Já? - Já jsem už tak hrozně, hrozně dlouho - Janou.«

»Jano!« a opět jinak: »Jano! To je přece jen úplně nová krása. Raduji se z ní. - Nikoho jsem vám neodvedl, nikdo tu nebyl; vzpomínala jste asi.« - Vzal ženu za ruku a sestoupili s pahorku.

»Nikdo?« - Jana se ještě jednou ohlédla po kamenné postavě. Nic se nehnulo; co to tedy vše bylo? Sny? Živé sny? - Musím být střízlivá, střízlivá - hleděla se vzchopit Jana; přitom však neváhala jít dál nocí s tím, její potkala.

Měsíc znovu vyplul. Městečko už vystoupilo z mlhy a mlha spadla k řece. Zdvihl se očišťující, chladný vítr z oranic a zdaleka sem zalétlo písknutí vlaku. Stíny větví na silnici se rozkývaly větrem a ten, kdo tudy šel, musil mítí dojem, že se komíhá s nimi, a dostával strach z prázdných, měsícem vyhloubených míst, jako by se mohl v tom světle utopiti. Jana s průvodcem se na okamžik zastavili při širokém jabloňovém kmeni, aby nesklouzli do měsíce.

»Necháme je přejít,« řekl náhle její společník.

Jana se podívala za jeho pohledem: cestou porůznu kráčeli lidé, mlčící postavy všelijak oděné, střevíce s přezkami a dlouhé punčochy, krinoliny, šaty vysoko přepásané, poslední oděv městský a šátek na hlavě, krátká, do pasu shrnutá sukně a kazajka do práce. Míjeli, světlo - stín, světlo - stín, chvílemi skoro neviditelní pro měsíční prach, neslyšitelný průvod, rozkymácený prudším poryvem větru, s tvářemi, jež se nedaly poznati, protože nebyly nic než světlo a stín.

Jana pohlédla za ně směrem k svatému Janu. Temnými, neklidnými

obrysy kaštanů prokmitával stříbrný odlesk. Hvězdy svatého Jana přece svítily! - Vítr Janu pohladil.

»Člověk musí vždy přijít k jedné noci a k jedné chvíli, aby poznal jednu věc. Proč je to?« uvažoval nahlas muž, protože se divil, že dnes po prvé byl s Janou za noci částečkou proudícího množství.

»Kam jdou?« tázala se Jana spolu s jeho otázkou. V novém přílivu větru zavoněla silně jablka. Oba teď opustili strom a hledali zas větve stínu jako ve hře.

»Kde jsou dva nebo tři - ach, to bylo řečeno nesmírně vážně,« promluvil mladý muž, který se k nim připojil náhle po levici na široké měsíční skvrně; »pro všechno přijde čas, ten a ne jiný, a ti neopatrni jej minou jako hluší a slepí. - Čas?« a vyrovnal s nimi krok; »čas je změna a změna je obyčejné stéblo, které neočekávaně, blaženě zakončí květem.« - Vzápětí pak odpověděl na druhou otázku: »Jdou domů; podívat se. Všichni, kdož kdy odešli, touží na podzim za domovem.« Zachvěl se: »Teď zrána je už chladno, takové jablkové, švestkové chladno.« Obrátil se s úsměvem na Janu a pak na jejího druha: »Jablko nebo oříněná švestka či hrozen přiložený k rtům, to tak krásně studí, že? - Proč máte uplakané oči, Jano?«

Jana se zarděla, pohlédla na mladého muže, pak na průvodce a potom znovu do očí jich obou. Protože jim měsíc do nich zplna svítí, viděla tam i sebe. - »To se vám zdá. Není léto, je podzim a vidíte jej i na mně. Také můj průvodce přešel do podzimu. - Jen vy jste stále, stále mlád, ačkoli mi připadáte známý - odedávna.«

»Mládí, Jano? - Je vaše jako moje, ale nemohu vám nic říci - až na konci cesty, a to pak promluvíte vy sama.« Maličko váhal: »Ty vaše uplakané oči, Jano, i ty k němu patří.«

Zatím Janin průvodce přemýšlel: Proč jen jsem dnes nemohl vidět tam, kde viděla Jana dcerušku? - Nebyl jsem neopatrný? - Helena? - Nyní mu připadalo, jako by kdysi toto jméno našel v mateřídoušce, jako by mu vlastně také patřilo. Zatoužil po něm jako po vlčím máku v zrajině poli v tomto chladném, studeném předjitří a pocítil bolest. Měl dojem, že sleduje dlouhý, předlouhý příběh, který se najednou zařezává do krve všem, kteří v něm žijí. Přál si naléhavě vykřiknout na mladého muže: Nesmíte odejít! Dnes ne! Všechno je těžké, všechno zraje. Slyšíte? Zraje a - bolí! - A všimnuv si náhle něčeho, snad pohybu, snad světla v mladém muži, vyrazil konečně hlasitě: »Neodcházejte! Ještě ne!«

Mladý muž řekl jen: »Podívejte se, vítr rozehnal noc!« - Větrné mraky postupovaly v dlouhých podélných vlnách na západ a východ vstával bílý,

čistý, zesponu již rozsvícený. - Stáli opět před hřbitovem a - sami; neboť i to bylo odpovědí.

»Půjdete se mnou, přáteli?« otázala se měkce Jana. Muž přisvědčil. Oba však mysleli na slova, která právě slyšeli, a na mladého muže, jenž tu snad ani nebyl.

Tráva na hřbitově byla plna rosy, mezi zkřehlými muškáty a astrami ve váze, mezi růžovým keřem s jediným opuštěným poupětem a ručičkou kamenného dětátka na podušce, všude se rozpínaly pavučiny, prohnuté drobounkými rosnými krůpějemi a plné milostného, jitrního zamyšlení podzimu.

Na Janině hrobě hořelo stále ještě světlo. V neporušeném ránu činilo i samotu člověka vlastním a krásným domovem. Mohla se tu čerpat síla.

»Pojďme,« řekl muž, shýbnuv se pro javorový list, který se snesl na hrob, »musíme jít - *sami*.« - Oba rozuměli.

Když odcházeli, viděli, že skoro na všech hrobech jsou zapálená světla. Teď zrovna se někdo zastavil u zapadlého dětského hrobu a rozžal. Janě i muži se zdálo, že poznali mladého muže. Nevyslovili to však, nezavolali naň. V tu chvíli bylo jejich mlčení jako prsten.

Vyšli. Jana se ještě ohlédla po Andělu. Stál tam; jen perutě měl ještě pootevřenější než včera.

Venku u cesty modraly se čekanky a růžovél babí hněv. Bylo tak úžasné vnímat barvy a zhluboka vdechovat dobrotivý vzduch s jasným, do nekonečna přibývajícím prostorem. Šli ruku v ruce, s tvářemi odevzdanými obloze.

Z továrny pod městečkem zahoukala siréna, opožděné vlaštovky švitořily na drátech, tichly, protahovaly znova černá křidélka nad bílým srdíčkem a pak se rozletovaly ve volných, radostných křivkách.

Na okraji sadařské boudy seděl starý šedivý hlídač, uvázaný černý psík radostně poštěkával a vyskakoval za hnědou svraštělou rukou s krajícem chleba.

Stařec pozdvihl hlavu, vida Janu s mužem, ale na jejich pozdrav sotva odpověděl. Vzpomínal totiž, kdo to je, protože se mu zdálo, že jsou zdejší a že je zná. Má se jich zeptat? - Byli však už daleko. Stařec s úsměvem přitiskl ke kolenům hlavu roz dováděného psa. Když znovu vzhlédl, nikoho na cestě k městu neviděl.

*

Dělníci přijížděli na kolech s prokřehlými rukama, na rozestavené čtvrti u městečka se ozvaly hlasy, pokřikování a smích a po straně silnice

pospíchal od města k zchudlému sadu chlapec na koloběžce s bandaskou horké kávy pro dědečka.

Děd spatřil kloučka, usmál se, zatěšil se na teplý doušek a nepomyslel už na jitřní setkání. Ach co, lidé přicházejí a odcházejí; jen kdyby Pán Bůh zachoval synovi toho kluka!

Z cyklu »Noci«

Zdeněk Šmíd

SVATOJANSKÉ RÁNO

Parafráze písně Lopeho de Vega

Na Svatého Jana zrána
Vane svěže od pasek,
Rosa voní jahodami,
Stín se toulá travinami,
Dosud váhá ve smrčínách
Jantarový paprsek...

Na Svatého Jana
Brzo brzičko,
Pěkně se to zrána
Rousá rosičkou.
Vzduch je, dívky, svěží
Jak dech studánek,
Vzlétá, jak tak běžíš,
Srdcem skrívánek.

Na Svatého Jana zrána
Vzbudí kohouti:
Nebes báň je obsypána
Bílým květem hvězd,
S lože hbitě skočí panna
Jako o pouti...
- Jsem ještě tak roztěkaná,
Budí kohouti.
Vítr chladí, jak už zrána...

Jabloň zticha
Jitřně dýchá;
Bože, to je hvězd!
Na zahradě
Jiskří mladě
Každá ratolest.

Na Svatého Jana
Brzo brzičko,
Pěkně se to zrána
Běží travičkou.
Rosa trav se třpytí
Ráno raničko,
Každá dívka svítí
Čistou voničkou.

Na Svatého Jana zrána
Těžko je ti, jsi-li sám...
Vyhledá mne časně zrána
Ten, kterého ráda mám? -
- Ráno na Svatého Jana
Hvězdy rovnou čarují,
Vzejde, zasvítí mně zrána
Ta, již nad vše miluji?

Svítání jak voděnka
Jasní, jasní.
Usíná již jitřenka,
Hasne luna, šablenka,
Větr odvál těžký sen...
Sklouzly svítáním,
Jitřním knítáním,
Růže na sních.
Kde je má frajírenka?
Brzičko už vzejde den
Jasný, jasný.

Hvězdy tiše umírají,
Z čista jasna vzejde den...
Jak ta jabloň květy v máji
Zář svou ztrácí půlměsíc.
Kvítí zvolna procítá,
Srdce mé se plaše ptá:
Budu dneska žít jak v ráji,
Či mne nepotěší nic?

Na Svatého Jana zrána
Svítlí rosa na růži,
Probouzíš se tiše zrána
Jako rosa na růži;
Ráno na Svatého Jana
Zevšad láká růžemi,
Že jsi jako malovaná,
Orosím tě růžemi.

Světlo zlehounka se rodí,
Vzduch, nehmotný drahokam,
Oblaka jak plachty lodí,
Po čem toužím, do nich vtíkám;
Kam se díváš, moje milá,
Kam to hledíš, má milá?
Dvě oblaka zakroužila,
Najednou se objala...

Na Svatého Jana
Brzo brzičko,

Umyjem si zrána
Oči rosičkou...

Na Svatého Jana vzduch je svěží,
To se to zrána loukou běží;
Na Svatého Jana blahé svítání,
Ah, toho smíchu, toho rousání!

Na Svatého Jana, Jana,
Krásně se vám dýchá zrána!...
Svěže to dýchá
Z tmavých strání,
To se to dýchá za svítání.
Jsi až moc tichá,
Nevím ani,
Že mi rozkvétáš v rozdnívání...

Na Svatého Jana
Brzo brzičko,
Krásně se to zrána
Brouzdá travičkou.

- Pojd'te bosé, prostovlasé,
Růží natrháme si,
Pojd'te již, vy s hebkým pasem,
Slunko vstává za lesy,

Pojd'te již, vy s dlouhým vlasem,
Za rosou, ne, za topasem,
Pojd'te, dívky prostovlasé,
Růží natrháme si.

- Naše víly bosé
Brouzdají se v rose,
Zahraj jim něco, zahraj, José!...

- Zrána je veselo,
Svět rovnou září,
Kam se jen podělo,
Kam jen mi zmizelo,
Děvče černovlasé,

Hbité, prostovlasé,
To s nejhebcím pasem,
Nejsvěžejší tváří?...

- Zrána je veselo, to já vím,
Zrána je veselo u růží.
Ráno je veselo,
Svět rovnou svítí,
Vítr však nepoví,
Neřekne hochovi,
Kde trhám kvítí.
Zrána je veselo u růží;
Vítr mne nezradí, to já vím...

Ráno na Svatého Jana
Radost běžet rosičkou,
Kam jsi mi to prchla zrána,
Milá moje, voničko?
Na svatého Jana zrána
Radost běžet lučinou,
Chci se toulat chvílku sama
Orosenou bučinou.

Na Svatého Jana zrána
Svět je jako z růže květ,
V čem ses to jen vykoukala,
Že mi tebou voní svět?
Sama jsem dnes v noci spala,
Zdálo se mi o tobě,
V mateřídoušce jsem spala,
Bučinou jsi ke mně šel.

Těž se mi dnes mnoho zdálo,
Hlava kolem jde z těch změn.
Co mne jen tak v noci štvalo?
Vzbudil jsem se rozteskněn...

Ráno raničko,
Když je vzduch jasný,
Když sotva voní
Květ na jabloni,

Omyj' rosičkou
Znavené oči,
Zapomeň na sny,
Co v noci mučí...

To se nám to dýchá zrána,
Svěže vane od pasek,
Vzduch je učiněná manna,
Slunce vstává jak vždy zrána:
Za žlutáskem žlutásek...

Pojďte, dívky prostovlasé,
Slunko prýští nad lesy,
Pojďte jako za topasem,
Pojďte již, vy s hebkým pasem,
Růží natrháme si.

Prameny se probudily,
Slunce do nich metá šíp,
Stromy vůně vyronily,
Dýchá se teď ještě líp,
Nad rolemi víří
Prvý skřivánek,
Živé stříbro žíří
Z dlaně studánek.
Probudily se i říčky,
Slunce zlehka hladí je,
Slunce hledí do rosičky,
Postřibřuje lilie.
Rosa z růže na rtu,
Lehce se mi jde,
Slunce laská myrtu,
Za ní oči tvé...

V dlaních máme ranní růže,
Proud světla nás unáší,
Svatojanské jitro, růže,
Rozvíjí se nad naším.

Samé růže, sama rosa,
Jsi má růže prostovlasá,

S použitím oblíbené Holanovy představy lze říci, že cílem Lemurie je vytvoření ruinovitého stylu. Slyšeli jsme o »černě černých troskách podsvětí«, básník chce »bořit rampu a střechu pathosu v horoucně zmatené slabikování ruin«. Skutečnost je v jeho pohledu diskontinuum a důsledně tedy musí být provedena disociace představ a obrazů. Stíny Lemurie jsou nespojité: »Ale první přízrak neztrácí svou propast, jakmile se objevil, jako přechod, přízrak druhý! Jsme tedy volní, svobodní.« Ráz trosek mají celé stránky Lemurie, na první stránce dlouhý výčet, z něhož jsem citoval větu o výčitkách, pak charakteristika »lidí«, vsunutá mezi kapitolku šéfredaktorovu a vyprávění mladého semantika, »romance beze slov«, nemluvic ani o částech, jako je VIII. dopis nebo závěr třetího dílu, které mají již vnějškově formu zápiskové tříště.

Ještě frapantnější než v rozvrhu celých úseků je toto rozbíjení výrazu na malých ploškách věty a řádku. Nejpriznačnějším interpunkčním znaménkem Holanovým jsou tři tečky, které neznamenají zámky, ale spíše zlomy. S oblibou Holan nedokončuje započaté vztažné věty, parodisticky zní na př. hromadění nikam nevedoucích vztažných zájmen: »nějakou žuchající zprávu o..., který..., pro něhož...« Se stejnou rozmarinou svévolností roztáčívá básník kolotoč vět důvodových, vzájemně se křížících a stejně opatřených zeslabujícím výrazem »možná«. Tak se nereálně míhají důvody, proč neotvírá dětem, přicházejícím na návštěvu, drobnější ukázka je v dopise Maximově o snu: »Rozdrtil jsem asi patou nějakou lasturu..., neboť jsem se probudil. Možná však, že jsem prostoupil obrazem vlny a zatím co jsem se otáčel, abych zjistil, zda to byla skutečně vlna myšlená, začal jsem se skutečně topit.«

Zachází-li básník tak libovolně s kategoriemi mluvnickými a logickými, nedaří se o nic lépe ani klasickým figurám paralelismu a kontrastu. V bezpřízvučném obzoru musí do každého protikladu uhodit hrom, k něžným stavbám je pravidelně třeba brutality, železné židle se potahují sametem, prostě místo zřetelně vypracovaného a akcentovaného kontrastu »výbušná harmonie« nebo »nesouzvuk, který už nejednou vyzradil tvář bytí«. Snad Holanova nechuť k přímočarému rozdělení světů a stínů souvisí s jeho odporem k moralistům, k jejich jednoznačným řešením. Uvedl jsem »nesouzvuk« sametu a železa, prozrazující bytí »lidí«, nalezneme však také absurdní jeho protějšek, nesouzvuk železa a sametu, prozrazující bytí básníka:

»Zajímá mne tento nesouzvuk, který proniká, kde ostatní se vluzuje; vážím si díla člověka, který pokazil rozechvěn, a i v drsném nezdaru nebo omylu hledám rád jeho jemnost, grácii a stud, stejně jako jsem citlivý na kus sametu, zabaleného do železa.«

Mimochodem upozorňuji na odpor k rétorice, t. j. k vluzování, a na to, jak sloveso »pokazil« postrádá určení. Podstatnější by byl poukaz k složitým nesouzvukům v VI. dopise, k nimž citované místo poskytuje klíč, ale ani o to teď přímo nejde. Chceme poznat zblízka metodu Holanových nesouzvuků, a tu najdeme školský příklad v závěru knihy. Dvojsměrovost v kontrastu železa a sametu jsme musili uměle konstruovat, v překonaném kontrastu řeči a nemoty, který budeme citovat, je dvojsměrovost obsažena v stylovém záměru autorově:

»Mluvíci ztrácí hlas úlekem. A němý hlasu nabývá. Oba tyto hlasy, dříve než dojdou démonem odporu k souhře fikcí, jsou plískavé a jsou drženy slovy krátkými a kolnými a zaostřenými jako kolíky u stanu.«

Ztracený hlas mluvícího a nabytý hlas němého jsou zachyceny v téměř průsečíku leknutí, plynou na okamžik souběžnými vlnami - palčivá ná-zornost »slov« náleží do jiného odstavce.

K zvláštnostem holanovského kontrastu patří ještě to, že oba konce představy bývají nazírány jaksi v stejné rovině. Myslím na výrazy, jako »zjevující a zatajující přechod«, a na poznámky pod čarou nebo v závorce: »Obviňuje-li se rána, že netryská v proud krve, ale že se dělí v krůpěje, pak se hojí nebo zasažený umírá.« Toto balancování mezi dvojím vysvětlením, mezi kladem a zápořem, uzdravením a smrtí, je běžné, ještě aspoň dva příklady: »z bezradnosti nebo nadšení«; »Tím, kdo vede rychle demarkační čáru, může být člověk silný stejně jako prchlivec, člověk povrchní nebo zbabělý.« Poslední příklad je zajímavý nejen rozpaky nad vedením demarkační čáry, rozpaky velmi pochopitelnými, ale i formou. Holan ruší symetrii, proti přívlastku »silný« stojí na druhé straně tři protikladné výrazy. Není snad třeba dalších důkazů, že Holan rozrušuje klasická schemata z nitra i zevně. I v oblasti těchto formálních prostředků uskutečňuje básník svůj tvůrčí záměr: ztratit začátek a konec, bořit pathos v slabikování ruin.

Nedbání úměrnosti je nápadné v dlouhých holanovských výčtech. Jednotlivé články nelze spojit ani kladným ani záporným paralelismem, nepomůže ani princip potrojnosti. Nejzajímavější je však kompoziční anomalie, kterou pozorujeme v charakteristice Štěpánova sešitu básní. Výčet se rázem přelije v souhrn, jakákoli nadřazenost celku nad částmi je zrušena. Kánon klasické stavby je Holanovým tvůrčím činem výsměšně insultován nejen v některých psaných poučkách, ale ve své nadčasové podstatě a duchu.

Lze namítnout, že klasická krása zažila a přežila mnoho estetických revolucí, počínajíc revolucí romantickou. Radikálnost Holanovy stylové vzpoury spočívá v tom, že přetváří i metaforu, nejdražší nástroj básnických škol XIX. století. Vzdělaný čtenář zná výklady o Březinově metafoře,

kteřá sjednocuje a doceluje rozptýlené jednotliviny světa jevového. Funkce Holanovy metafory je podstatně odlišná; nemluví o tom, jak obtížno bývá ulovit tertium comparationis, jejím smyslem je spíše vyrvat obraz z proměnlivého toku, zabsolutisovat jej. Přirovnání básníkovy mají nezřídka takovou podobu:

»Stejně jako se pomáhalo nesení něčeho příliš hádankovitého, těžkého, prostě tím, že se ruka podepřela sloupem a mnohonásobnost myšlenky rukou, podpírající čelo -, poutník... se rozhoduje, dává klesat své paži k odloženému tlumoku a vykročí směrem k Věžné.«

Inkoherence obou částí přirovnání je až děsivá. Vykročení proti nehybnému postoji antické sochy, dokonce dokonale nenázorné a protinázorné klesající paže proti ruce podpírající čelo. Minuvší se linie mimoběžných dějů sbíhají se v jakémsi irrealním bodě, značícím nesvětské soustředění, odhodlání k samotě. Podobně je konstruováno jiné přirovnání:

»Přicházíme sem ze zvědavosti, vytrháváme se z pout. Tak jsme jako děti chtěli lízat kování sáněk. Jazyk ovšem ihned přimrzl a bylo třeba mnoha teplých vydechnutí, aby byl po slanu vtažen opět do úst...«

Vytrhávání z pout a přimrzlý jazyk - to je věru prapodivné tertium comparationis, básník opět krutě zklamává duševní nastavení čtenářské, vyvolané spojkou »tak«. Básník se prostě neohlíží na čtenářovo pohodlí, svrhne ho do vzpomínkové propasti pocitu, bez přechodu zaměňuje touhu a uskutečnění. I nejprostší Holanova přirovnání se vyznačují onou náhlostí a abruptností. Vesnickou krajinu metaforisuje Holan takto: »Obzor, jako člověk, který se neumí podepsat, končil stránku louky třemi křížky.« Básníku nejde o malebnost ani o názornost, hloubí za věcmi srázy bolesti a siroby. Nebo jiný obraz, který se mění v krkolomnou grotesku:

»A světlo: řeklo řeklo by se, že slunce přišlo o všechny paprsky s výjimkou jediného. Tak useknou zloději koně za trest všechny prsty, až na palec u levice, aby si, jak prosil, mohl nacpávat tabák do dýmky.«

Není to pouhá záliba v jedinečném výrazu, nýbrž potřeba dobrat se dna vášnivého pocitu, obnažit bolestný nerv věcí.

Jak jsme poznali, nespojuje Holan věci a představy podle vnější podobnosti, nýbrž podle slučivosti hlubinně niterné. Sám básník to naznačuje slovy: »...vztah, který vázal nebo rozlučoval nikoliv sen a čin přímo, nýbrž přeneseně, různost výbroje, která liší tyto blízké účasti ve hře.« Z těchto a obdobných slov (»nikoliv do budoucnosti samé, nýbrž do její vzácnosti«) vyznívá nutkání odkrýt modus skutečnosti, nad troskami seprst jemné vztahy. Také slova jsou v této zvláštní atmosféře nucena přiznat barvu, bývají brutálně obnažena v jednom speciálním významu. Na př. Viktorka »tahala za měchy a šeptala: „Já vážím (vodu)“.« Podobně je vytřeštěno na jiném místě sloveso »skrojit«: »...dovede skrojit slzu ve smích (asi jako se při-

řezával havraní brk).« Holan si nepohrává s vějířem významovým, který rozestírá každé slovo, nekloúže od asociace k asociaci, nýbrž stupňuje velmi určitým směrem intensitu slova, burcuje zoufalý alarm:

»Na štěstí z takového pečlivého třídění a již již zajištěného uspořádání vyrazí náhle nepatrné slovo a ohlížejíc se, strašně křičí nebo mlčí strašně.«

Nelze říci, že by prostor Lemurie byl vzduchoprázdňý, slova bez kontextu - stačí si představit stránku nebo větu z Lemurie v knize jiného básníka. Ale kontext Lemurie je vytvořen neustálým popíráním kontextu, slova neplynou v harmonických vlnách vedle sebe, nepodpírají se navzájem, jejich zákonem je »nesouzvuk«. Možno Holanovým výrazem říci, že básník Lemurie chytá slovo za slovo. Bývá to v tónu lehounké blagy: »Po pravdě řečeno (tedy nikoli: v pravdě nebo před pravdou) minuli jsme suchý kašel vláčku...« Ale může to být také kořen těžkomyslných metafor, v nichž je na prach spáleno všechno banální. Kolikrát byly slzy přirovnány k perlám přetrženého náhrdelníku! Holan jde dále, řekne, když náhrdelník, tedy medailon: »A medailon vzdorující prosby visel na náhrdelníku pláče...« Jinou metaforu pláče vybudoval Holan v monologu Smrti: »Bylo mi tak líto toho hochy, že jsem se ptala, po jakém ztroskotání osouší se slza pod skálou mého nosu.« Obraz je vylišován do přízračné abstraktnosti na motiv »ztroskotání slzy«, ale v této mráкотě se tají prudká horoucnost.

Každý básník musí svádět zápas se slovem, a Holan jej vede se zvláštní, pyšnou loyality. Uvedme dvě místa, která si zdánlivě odporují: »Tak také... básníci, derouce se ze své práce ve vnější skutečnost, chtějí doslovné.« A proti tomu: »Nikdy jsem nechápal, co je to „doslovné znění“.« Rozhodující je tu rozdíl směru: zjevení vtělit doslovně, naopak »doslovné znění« skutečnosti je nesmysl. První bod Holanovy obžaloby proti »lidem« je ten, že ustálili význam slov. Nejúčinnějším prostředkem k rozbití ustálených obrátů slovních je Holanovi absurdnost, s níž jsme se již častěji setkali v citovaných dokladech. Básník může dýchat jen tehdy, má-li po ruce »kyslíkové bomby lehkověrnosti«: »Odstín štěstí, tryskající ze soucitu s absurdnem.« A tak Holan staví důsledně představy na hlavu, převrací vztahy. Od jednoduchých příkladů, jako »zeď opřená o zahradní nářadí«, bylo by možno postupovat k složitějším, ale omezím se ještě na dva. Ráno líčí Holan takto: »Dveře otvírají světlo a dům vstupuje.« Smrt si říká: »Kolikrát jsem bádała, zda se mi Odyseus neprotivil snad neprávem a jediné proto, že jsem četla nejdříve Sofoklova Filokteta a teprve potom, po delší době, Odyseiu?« Holan si pohrává zhola nevážně s kategorií času i prostoru, a třebaže jsem slíbil doklady dva, nemohu si odepřít roztomilou hříčku, která se posmívá kausalitě: »Ochladilo se oblékáním pláště.« Aby zachránil zázračno, vydává se básník z vyšlapaných cest lidského rozumu

na bezcestí a třebas i na scestí. Uvolňuje šroubky mechanismu, párá stehy, chce dosáhnout volnosti.

Není divu, že za těchto okolností vsází umělec na kartu zvuku, že váže slova aliteracemi a asonancemi. V dopise o dětech: »nechal jsem po levici vánky, které o stín se prouce strou se nad hrou proudů.« Tamže čteme: »viděly jistě nad střechou chladný chvat chocholového dýmu,« jinde: »se na půdách myška chichotavě špulí v mišpulích.« Jako tolik básníků touží Holan přelít slova v hudbu, volá: »Kéž je to hudba, tam kde začínám nechápat!« O tomto »nechápaní« je rozeseto v Lemurii několik hlubokých vět, které umožňují uchopit paradoxní myšlenku Holanovu. »Nepochopit« - toť opět jeden prostředek, jak rozbít pouta vnějškové skutečnosti, uniknout ustáleným souvislostem. Jako vše u Holana má i nepochopení dvě podoby, první je bojovně namířena proti konvenci: »pronikne ty kruté zvyky... nepochopením jich a strhává je v to, co jsou: v nudu.« A druhá strana je obrácena k tajemství: »...mezi požadavky věštných znamení není nejmenším ono: nepochopit.« Nikoli skepse, nýbrž rozumový výklad je největším nebezpečím pro záblesky tajemství: »Zázrak, k němuž se blíží zvyk, neubrání se vykladači.« A Holan poznovu hlásá »nepochopení«, mlčení a bolestný úžas:

»Pouze nechápání, kladoucí svůj dech zpěvem nebo úlekem pod nebe nebo pod duši, mohlo se osmělit napovědět zjevující a zatahující přechod od preludu k bytosti.«

Ztratit dech a propuknout v zpěv, to je druhý a hlubší smysl onoho »nepochopení«. A to je metafysika, kterou Holan nově podkládá zpěvu a hudbě. Starší pojetí hledalo v hudbě především celkovou harmonii, Holan chápe či nechápe hudbu elementárněji, zoufaleji.

A Holan s rozryvnou odhodlaností a důsledností přistupuje k poslednímu problému, který se staví před každou poesii. Na konci díla, za všemi slovy se skrývá nevýslovnost a bezejmennost. Básník Lemurie formuluje tuto zkušenost takto drsně:

»Možná, že se člověk rozvzlyká, aby unikl řeči. A čím méně takovému člověku rozumíme, tím více se on, ani nevěda, přiblížil právě k její podstatě... K nevýslovnému.«

Je to zvláštní podívaná, jak Holan na jedné straně přehání realitu až do strašidelnosti a na druhé straně se jeho výraz ztrácí v anonymitě. Proti nesčetným podrobnostem z různých oborů, proti technickým detailům a odlehlým termínům z botaniky atd. stojí místa děsivě nenázorná, nakupe-niny abstrakt. A nejoblíbenějším prostředkem, který umožňuje básníku ztopit představy do anonymity, je předražení zájmena »to«. Jeden příklad jsem již citoval, a protože je zvláště charakteristický, opakuji jej: »...hmo-tou zraněné duše může být právě to (nedefinovatelné), co ubírá síle pří-

tomnosti na uskutečňování.« Takových konstrukcí najdeme převeliký počet, nahodile vybírám:

»Nicméně nejhlubší bylo to, co si přálo mnou, odděleno od vůle« - Stačí, aby to, čím ses při vzájemném působení nitra a smyslů domáhal tajemnější symetrie a tedy jakéhosi bohoslužebného úkonu, bylo účastí pohledu na prostém svítání vysvobozeno z prosby tím, že tě okouzilo do sebezapomenutí...!« - »Se strany druhé ovšem všechno to, co schraňovalo prolévání poklad krve k vykoupení hluboko uvězněné myšlenky, bývá jí, jakmile vzešla, pyšně popřeno, zahnáno.«

Možná, že tu poskytl příklad R. M. Rilke, opravdu je v tom něžném rozplétání tajemných vláken nitra něco rilkovského. Ještě leccos v Lemurii připomíná básníka Sonetů na Orfea, anděl na půl cestě od tajemství k zemi, »vztah«, ale i vůči Rilkovi je Holanův výraz o několik stupňů tvrdší, stejně jako vůči Březinovi.

Básník nedozpívá - toto tragické vědomí Holana neopouští ani na chvíli. Je postaven doprostřed nesmiřitelných rozporů, mezi nesouzvuk a hromující harmonii, mezi trosky a »hledání pratvaru«, mezi tkvění a pohyb. Do nehybné samoty táhne to ze šílenství, básník je ošálen proudem změn: »A jak se o ně (totiž o svůj čas, prostor a samotu) opíráš, nejsi přece jen, než veslařem: míš všec...« Opírá se a propadá se do prázdna toku. Kdybychom hledali pro Lemurii epigraf, sotva bychom našli něco přesnějšího než Máchovo »zbořené harfy tón«. Musili bychom ovšem Máchova slova zbavit banálních asociací, zapomenout na biografickou sentimentalitu předčasněho skonu básníkovy. Teprve Holanova poesie odhaluje nejzazší smysl Máchova melodického nářku. Nejde jen o věty máchovsky modelované, na př.: »Hle, vítr fantasie, tlukoucí okenicí o zeď domu, který už dávno zbořili.« Celá Holanova kniha je svým zborceným stylem, vnitřním podvrácením reality jenom složitou modulací onoho Máchova tónu. Každá harfa je zborcená, Holan s bizarní přítěží klasické učenosti prohlašuje: »Pravím jen, že jsem se marně utěšoval, že píseň a lyra zní i v podsvětí, jak tvrdí Simónides, (ale jemuž odporuje jisté místo z Theognida)...« Nástroj světa je puklý, skutečnost je smrtelně raněná, poznamenána nicotou. V neúprosném kosmu se dějí pouze zázraky z nevíry, básník jako nevěřící Tomáš vkládá prsty do ran reality. Zřídka se »úrodné, protože naplavené: aluviální oblasti lidských představ«, nebo jinými slovy, odpírá »náklonnostem citové přirozenosti«, důvěrnosti povýšené na důvěru. Chce nahmátnout tvrdé, skalní dno smrti, uniknout proměnám pomíjivosti. A tak s narážkou na novozákonní podobenství naznačuje, že lze jeho dílo pochopit jen tehdy, uvědomíme-li si, »že nechal půdu ostatním a zajímá se o semena spadlá na skálu«. Není divu, že básník je proniknut pocitem šílené marnosti všeho tvoření, pojéseós, pocitem, který vnukl sv. Augustinovi vidění, jak chlapec přelévá moře do jamky. Holan

jej přepisuje touto větou: »Jsem smuten, čta to po sobě. Neboť karafa, naplněná vodou Tichého oceánu, nestačí, aby imaginární pouto mezi majitelem té uvězněné vlny a sirénou toho oceánu bylo skutečnější.« Básníka mámi sirény nekonečnosti, absolutna naruby, může si opakovat s Břežinovými Šilenci: »před slanými vodami oceánů my stáli, žizniví věčně, / a jenom tragická hudba jich bouří dala nám opojení.«

Víme již, jak tragická je hudba Lemurie, kolik je v ní bolestného úžasu a »nechápaní«. A jak přetváří Holan metafysiku hudby, tak zabarvuje zoufale i výtvarnost umění. Nenávidí vše splývavé a sní o »urozeném balvanu bílého mramoru«, posmívá se »lidem«, kteří nejen ustálili významy slov, ale »dovedou napodobit mramor«. A ještě hlouběji než tento pocit mramoru nás uvádí do Holanova světa symbol masky. Je v něm skryta holanovská protikladnost nehybnosti a prudké vášně, střetá se v něm konečno a nekonečno. Člověk stojí tváří v tvář vesmíru: »...hledá se maska, za kterou odstoupil demiurg... a ona je všude. Jeho ideální úmysl tedy nutně trvá.« To platí pro božského demiurga. A pro demiurga slov? V sedmém dopise, adresovaném Tessuně - Muse, čteme o sešitu básní: »...chmurný rytmus mdloubné záště v nitru rozvahy, která nabízí cosi, co je škraboškou teprve tehdy, když tam instinkt probořil hněvivě otvory.« Ne již »ideální úmysl«, nýbrž chmurný rytmus. A vlastně ani ne maska: čtenář Lemurie bere do rukou rozšklebenou škrabošku slov a záleží na jeho pohledu, jaký zásvit zahlédne v děsivých otvorech pro oči.

Miloš Matula

NĚKOLIK POZNÁMEK O STYLU ORÁLNÍM

Ve vědách, majících vztah ke krásné literatuře, ať je to filologie, literární historie, psychologie či jiná disciplína, nebylo učiněno v moderní době mnoho objevů tak základního významu, jaké učinila theorie orálního stylu. Je proto dosti s podivem, že jí nebyla, jak se zdá, věnována daleko taková pozornost, jaké zasluhuje. Vyjádřiti stručně podstatu této theorie je dosti obtížné - ač není nijak složitá. Jde v ní hlavně o to, že výraz našeho myšlení se děje větým gestem ve formě identické, analogické nebo antithetické. Dvojice nebo trojice takovýchto gest se pojí v rytmická schemata podle zákona paralelismu a skladba epická, didaktická nebo pod.

se v dobách, kdy ještě vzkvétá tento styl orální, jenž je původním stylem lidského vyjadřování, skládá z menšího či velkého počtu takovýchto rytmických schemat. Schemata během času nabývají ustálených tvarů. Jsou původně hlavně mnemotechnickou pomůckou pro recitátory skladeb, pak se však také stávají přímo skladebným prvkem a dovednost či tvůrčí umění původce skladby spočívá v tom, jak umí použití daných schemat - klišé. Pravý význam toho, co zde bylo právě vyznačeno, vysvitne ovšem teprve na příkladech, a tu lze jen odkázati na sbírku studií »Nová psychologie jazyka«, kterou vydal v Staré Říši na Moravě Josef Florian, jemuž patří veliká zásluha, že seznámil se vskutku objevnými pracemi P. Marcela Jousse také české milovníky poesie a vědce.

Vždyť theorie o stylu orálním zcela novým světlem proniká v počátky básnického tvoření snad u všech národů vůbec. Vysvětluje vznik velikých eposů v dobách, kdy nejen nebyla vyvinuta technika písma, nýbrž i povšechná úroveň vzdělanosti byla - aspoň zdánlivě - nižší nežli v epochách, kdy psaná literatura dosahovala vrcholů svého rozkvětu. Theorie orálního stylu vědecky odůvodnila tvrzení, jež se mohlo dříve jeviti jen paradoxem, že básnické tvoření - schválně nebudiž řečeno literatura, neboť toto slovo už samo o sobě upomíná na písmena - není nezbytně spojeno se znalostí písma u tvůrců, ba vůbec s jeho existencí. Tato theorie způsobila, že musíme opravit poněkud i dosavadní názory o »nekulturních, primitivních« národech. Zejména nelze tuto nekulturnost a primitivnost měřiti měřítky dnešními, kdy znalost psaní a čtení je majetkem zcela obecným a básnická tvorba se ukládá v tisících a tisících knih. Aniž by bylo třeba naivně sníti o »zlatém prvotním věku«, nutno přece uvážiti, zda láska a úcta k poesii je v širokých vrstvách tak veliká jako v oněch dávných dobách.

Český badatel Ludvík Kuba, který si získal nesporných velkých zásluh o výzkum balkánských národů, uměl zachytit půvab jejich poesie, měkkou lahodu jejich nápěvů, sálavost barvy jejich kroje, s podivem neznajícím vysvětlení mluví o prostých mužích z Balkánu, kteří z paměti recitují obsáhlé skladby nebo znají několik řečí, aniž by uměli čísti a psáti. Kdo se obeznámil s teorií orálního stylu, tomu se stanou takovéto zjevy zcela pochopitelné.

Takový lidový pěvec, těžko si dobývající chleba, chudobný, na kterého se dnes vyšší vrstvy už jistě dívají jen se shovívavou blahosklonností, ne-li opovržením, se posud na Balkánu vyskytuje; je to živý pomník starých dob, starých kultur, je duchovně spřízněn s učitelem národů Homérem.

Nepochopení, ba pohrdání vrstev, odchovaných vyvinutou knižní kulturou, k takovýmto odkazům dávné kultury, nejsou ovšem pouze zjevem

dnešním. Bylo už v dobách antických. Xenofon v »Hostině« vkládá do úst účastníkům uměleckého symposia tato slova:

»...Můj otec dbaje, aby ze mne byl dobrý člověk, uložil mi naučit se nazpaměť všem Homérovým básním. Ještě dnes bych mohl odříkat celou Iliadu a Odysseiu zpaměti.«

»Což nevíš,« poznamenal Antisthenes, »že tyhle básně umějí zpaměti také rapsodové?«

»Jak bych nevěděl, když je takřka denně poslouchám?«

»Znáš tedy někoho hloupějšího, než jsou rapsodové?«

»Na mou věru neznám,« odpověděl Nikeratos, »aspoň nevím, že bych znal...«

A přece byl jistě i vznešený stařec Homér, jak žije v našich představách, takovým prostým rapsodem, jenž recitacemi pestrých skladeb bavil pány i prostý lid. Ovšem byl to duch tvůrčí, který uměl, jak o tom vypráví theorie orálního stylu, zcela originelně používatí rytmických klišé, stavěti z těchto prvků nové útvary a proniknouti je jednotným básnickým záměrem.

Na jaké nové cesty by asi přivedla orální theorie ony učence, kteří si posud lámou hlavu tím, která z tří hlavních teorií o vzniku Homérových eposů (jednotné skladby, krystalisační a písňová) je správná! Snad by přispěla na pomoc těm, kteří tvrdí, že taková Ilias nebo Odysseia je v podstatě celá dílem básníka jednoho.

V osvětlení teorií orálního stylu nabývají nového významu i známá homérská epitheta a přirovnání. Nejsou pouhou slohovou ozdůbkou a zvláštností, nýbrž důležitou pomůckou mnemotechnickou. V tom směru je zejména epithet používáno už zcela mechanicky. Jednotlivé osoby, ať vystupují na kterémkoli místě básně, mají své ustálené přívlastky (Hektor jiskřící přilbou, Achajové s krásnými holeněmi atd.). Také homérská přirovnání, kde je široce rozveden jeden i druhý člen, byla jistě především oporou paměti, neboť jedna představa vyvolávala svou názorností lehce a jasně hned představu druhou. Jsou ovšem také důležitým prvkem skladebným, jehož je záměrně užíváno k účelům ryze uměleckým. Dodávají skladbě plastičnosti, vědomým zdržováním děje propůjčují jí onen ráz pravého epického klidu, jímž se homérské básně vyznačují. Vždyť obecnost, jemuž byly určeny, nehtalo knižní stránky, nýbrž s rozkoší vychutnávalo každou podrobnost během hostiny nebo za dlouhých zimních večerů.

Theorie orálního stylu - ač jinak pokládá staré písemnictví řecké a římské za literaturu typického stylu psaného - byla si také vědoma, že toto hodnocení nelze vztahovati na Homéra, částečně pak i na Hesioda, tyto praotce řecké vzdělanosti.

Theorii o stylu orálním lze znamenitě aplikovati také na básnictví, k němuž se moderní doba vrací se zvýšenou vnímavostí a pozorností, totiž na starou poesii čínskou. Málokomu z nás je ovšem možno studovati v originále tyto věci, složené v jazyku nám velmi odlehlém a knižně zachycené písmem nejobtížnějším na světě. Musíme však věriti čínskému učenci, který moderním evropským jazykem nám podává přehledný obraz dějinného vývoje čínské poesie. Nalézáme u něho postřehy, jež lze krásně uvéstí v soulad s objevy teorie orálního stylu.

Především zdůrazňuje význam paralelismů v staré čínské poesii. Paralelism *synonymický* záleží v tom, že se dvakrát opakuje táž myšlenka, přičemž se po každé užívá jiného obrazu nebo se tento obraz lehce pozmění:

*Je z nejkrásnějších kamenů nám nefrit neposkvrněný;
voní nám dechem nejsladším lilie bílá bez vady.*

Paralelism *antithetický* staví v přímou protivu dvě myšlenky:

*Jíti drabou ctnosti, toť vystupovati na horu;
jíti drabou neřesti, toť sestupovati do propasti.*

Konečně *synthetický* paralelism staví v určitý poměr jen mluvnické prvky věty. Slovesu odpovídá sloveso, podstatné jméno podstatnému. Lze mluvit o paralelismu gramatikálním:

*Tak sám a nezkrotný - jde s plnou důvěrou ve svou odvahu;
tak hrdý a pyšný - má jistě velké schopnosti;
odvahu - jako Ši Tseu-long, hrdina znovu se objevivší na světě;
nadání - jako Li Thai-po, básník znovu zrozený.*

Tyto paralelismy, tyto rytmické dvojice a trojice, zejména dvě první, jsou zcela zřejmě ona »větní gesta ve formě identické, analogické nebo antithetické«, jak o nich ví a ve starých básnických památkách, ba v kořenech lidské řeči vůbec všude dovede odkrýti teorie orálního stylu.

Vysvítá také, že i u Číňanů byla obsáhlá poesie, která žila zprvu jen ústním podáním. Paralelismy, které pak přešly do literatury psané a staly se přísným pravidlem, byly u Číňanů zprvu jistě rovněž mnemotechnickým prostředkem, vedle toho však i umělecky významným prvkem. Vždyť o starobylé slavné sbírce Ši king praví čínský učenec, že se ze značné části skládá z písní, které kolovaly mezi lidem a byly pak sebrány na rozkaz

císařů, tedy něco obdobného, co se stalo se zpěvy homérskými z podnětu Peisistratova. Že život poesie, přenášené více méně jen ústním podáním, byl dlouhý, o tom svědčí též skutečnost, že i v Číně byly velké obtíže s materiálem ku psaní a přece vznikaly krásné a obsáhlé skladby. Obtíže se zmírnily teprve tehdy, když za dynastie Činů generál Mong Thyen vynalezl štětec ku psaní a inkoust, jímž se psalo (či malovalo) na hedvábí. Předtím se jen velmi nesnadno rylo na bambusových destičkách.

A hra paralelismů se vyskytuje v čínské poesii stále a stále, slovo volává slovo, představa představu, lyrická impresse je zachycena obrazem pohádkově hebkým, snovým, alegorií časem až těžce srozumitelnou, jak se paralelismy stávají stále umělejší a hledanější.

Zde ještě ukázka čínské básně:

Kwe fong: KRÁSNÁ BROSKVOŇ

*Jak zdatně vzrůstá broskvoň!
Jak četné její jsou květy!
K svatbě chystá se dívka:
je třeba mužem a ženou být.*

*Jak zdatně vzrůstá broskvoň!
Jak přehojné jsou její plody!
K svatbě chystá se dívka:
je třeba mužem a ženou být.*

*Jak zdatně vzrůstá broskvoň!
Jak bohaté jsou její listy!
K svatbě chystá se dívka:
je třeba mužem a ženou být.*

Celá báseň je jedinou paralelou svěží broskvoně a mladé dívky. Květy znamenají dívčinu krásu, plody její ctnosti jako manželky, listí její tělesné zdraví. A ještě jeden symbolism zde spatřují autoři: jako broskvoň rozkvétá na jaře, tak i manželství má být uzavřeno v mladém věku, a to v jarní roční době.

Nazvali jsme zde nauku o stylu orálními teoriemi, neboť při veškerých přehojných a přesvědčivých důkazech, jimiž je podepřena, jí zůstává. Pokud však je lidskému rozumu přáno přiblížiti se pravdě, málo teorií asi k ní našlo tak správnou cestu jako tato. A její význam se nám stane zřejmým ještě více až tehdy, když jí bude ještě hojněji a důkladněji užito při

vpravdě vědeckém zkoumání literárních památek a básnického tvoření vůbec.

Theorie orálního stylu tedy ukázala, že vznik básnických skladeb není těsně spjat s existencí písma, nejen však to, nýbrž také, že skladby přenášené pouze ústně nemusejí mítí hodnotu pouhé »lidové poesie«, nýbrž že mohou takto vzrůsti i rozsáhlá umělecky propracovaná díla, obsahující kromě hodnot ryze poetických i názory mravní, představy náboženské, ideje filosofické, ba i vědecké empirické a spekulativní poznatky. Tato theorie poučila mimo to i dnešní básníky o nových možnostech (jež jsou ovšem vlastně objevy velmi starými), o tom, jak lze osvěžit a projasnit styl znavený knižní rutinou. Zaslouhují proto díky i ti, kdož první k nám uvedli její výtěžky a objevy, a bylo by třeba, aby jejich krok nezůstal bez odezvy a pokračování.

Josef Bukáček

DVA ITALSKÉ VÝBORY Z ČESKÉ POESIE

Luigi Salvini, Il Corallo di S. Venceslao. La Poesia religiosa presso gli Slavi. Brescia, Morcelliana 1942, stran 264, cena 25 L. - *Canti epici cechi*, scelti e annotati per uso degli studiosi italiani da *Adolfo Plachý* ed *Enrico Damiani. Pubblicazioni dell' Istituto per l'Europa Orientale.* Roma. Serie quinta: Grammatiche, dizionari e testi letterari. Roma, 1943, stran 92, cena 15 L.

S radostí stane pěstitel kulturních styků česko-italských nad těmito dvěma výbory z české poesie. Jak daleko jsme od dob, kdy takřka jediným šířitelem české literatury v Itálii byl Jaroslav Vrchlický, který zasílal české knihy darem svému dálnému příteli Emiliu Tezovi, profesoru padovské university, aristokraticky distinguovanému badateli v oboru četných jazyků a literatur! Teza se zajímal v duchu romantických zálib tehdejší generace zejména o lidovou poesii slovanských národů. V dopisech (psaných česky a dílem i německy), nad nimiž jsem snil a uvažoval před lety jednoho lednového týdne v slavné benátské knihovně »Marcianě«, v době, kdy Benátky, jsouce prosty barvotiskového pozlátka cizineckého ruchu, stávají se tesklivě domáckým a téměř provinčním městem, do jehož intimních vzpomínek jest milo se pohřžiti, podává Vrchlický některé vysvětlivky k bá-

sním, které Teza hodlal přeložit do italštiny (ale většinou nepřeložil). Rád jsem pročítal tyto dopisy a prolistoval katalog odkazu Tezova s hrstkou českých knih. Z této korespondence i odjinud víme, jak těžce Vrchlický nesl, byl-li tehdy i v literárních kruzích italských pokládán na př. za básníka maďarského a nebyl-li dosti znám v Itálii český národ, viněný z kacířství a nedoceněný po stránce kulturní. Pokud jde o poznání české kultury: literatury, hudby i umění výtvarného učinila italská kulturní vrstva v posledních desítiletích veliké pokroky, jistě zásluhou kulturní propagace se strany české, především však obratnou organisací mladé italské slavistiky, která se zrodila jako kolektivní instituce badatelská vlastně teprve až po světové válce a učinila za čtvrt století svého trvání neobyčejné pokroky. Důkazem toho jsou i oba nové výbory z české poesie.

Lombard'an *Luigi Salvini*, autor výboru z české poesie náboženské od písně »Hospodine, pomiluj ny« až k hymnu Václava Renče »Pod křídlem Tvého chorálu, ó sv. Václave«, zahájil svou akademickou činnost na starobylém Istituto orientale superiore v Neapoli, na němž již po staletí se pěstují orientální a některé slovanské jazyky. Toto nabádavé ovzduší badatelské jistě přispělo k vytvoření jeho polyhistorické osobnosti, která s renesanční všestranností pěstuje nejen všechny řeči a literatury slovanské, nýbrž se zabývá i literaturou německou, maďarskou a litevskou, stávajíc se jakousi moderní obdobou všestranného Emilia Tezy, u něhož ovšem při všem vybraném vkusu literárním nad literárním kritikem převládal učený linguista. Tato téměř omračující šíře zájmů nemůže být ovšem vždy provázena stejným stupněm vědeckého prohloubení. V oblasti bohemistiky si Salvini získal solidní jazykové i literární vědomosti, které z něho činí úspěšného překladatele a duchaplného popularisátora znalostí o české literatuře.

»Il Corallo di S. Venceslao« - slova »corallo« ve významu »chorál« je zde užito v italštině způsobem zcela neobvyklým - obsahuje překlady 72 básní náboženského obsahu. Jsou sem ovšem pojata nejen básníci ryzí inspirace náboženské, nýbrž i takoví, kteří zpracovali legendární náměty, ale jejichž poměr k náboženství byl spíše estetický (Neruda, Vrchlický) nebo i básníci, u nichž slovo »Bůh« je v básnickém textu spíše vnější etiketou, poetickým obrazem, vyjadřujícím pouhou »religiositu«, to jest moderní a profánní obměnu zjeveného náboženství (Wolker). Salvini nečiní toto rozlišení filosoficko-psychologické, a tím se stává, že v svých obsáhlých a jinak dobře poučených komentářích k jednotlivým básním uvádí Nerudu a Vrchlického mezi básníky, od nichž prý pochází největší přínos české náboženské literatuře (str. 182), a přihlížejce patrně k lidové nábo-

ženským motivům jeho poesie, uvádí Nerudu mezi romantiky (43). Tyto klamné závěry jsou způsobeny tím, že v svých průvodních komentářích, jež rozsahem a pojetím daleko přesahují cíle anthologie, zevšeobecňuje názory, pronesené s úzkého hlediska náboženských nebo církevních motivů, jimiž jsou jednotliví básníci ve výboru zastoupeni. Vkusný a poučný výbor Salviniho obsahuje nejprve 19 národních písní rázu náboženského, vyňatých hlavně ze sbírek: Erbenovy, Sušilovy, Bartošovy a Kamarýtovy, dále výtvořky básníků anonymních starší doby a básníků barokních v duchu nejnovější rehabilitace literárního baroku a konečně 32 básníků od dob obrozených, z nichž největší pozornost je věnována Březinovi (6 básní) a Wolkerovi (4 básně). Bedlivě si všímá i »katolické moderny«, z nejmladších básníků jsou ve výboru zastoupeni Jan Zahradníček, Josef Berka, Jan Dokulil, František Lazecký, Jan Pilař a Václav Renč.

Zvláštní pozornosti zasluhuje překladatelská metoda Salviniho. V Itálii Benedetto Croce hlásá zásadu, že básnické dílo je nepřeložitelné a radí překládat básnická díla v próze. Rozruch způsobila v této věci před lety jeho polemika s Quidem Manacordou, překladatelem »Fausta«. Naproti tomu Giovanni Gentile ve »Filosofia dell'arte« (1931) připouští možnost překladu básnického díla, při čemž překlad je jen jednou z nekonečného množství možných interpretací, jakými jsou i různé způsoby čtení nebo přednesu nějakého básnického díla, nebo i různá pojetí tvůrce samého. Salvini překládá, stejně jako většina italských i francouzských překladatelů, v rytmické próze. Tento způsob překládání se dobře uplatňuje zejména v poesii hymnické (Březina, X. Dvořák, Toman, Renč); Salvini jím dosáhl dobrých výsledků i v převodu poesie intimní (Wolker) i některých národních písní, ač ovšem pro hravý rytmus a zvonivý rým lidové poesie je tento způsob překládání většinou těžkopádný. Uvedeme zde jedno z nejzdařilejších míst Salviniho překladu Březinovy básně »Moje matka« (zejména verš: »ty šípe zlatý, vystřelený do ohniska - Tajemství věčně planoucích!«):

*»O madre mia, ormai in luce trasfigurata,
tu, freccia d'oro scagliata nel focolare
di eterni fiammeggianti misteri! Il tuo nome, spento suono,
ancora vibra nell'ombra nostra; e ti so vicina.«*

Březina je v Itálii pokládán za největšího českého básníka a jednoho z největších básníků všech dob. Ettore Lo Gatto, který právě dokončil překlad všech básní Březinových, věnoval mu již r. 1929 obšírnou studii. A některé básně Březinovy ztluumočil i Umberto Urbani.

Podle Salviniho slov, pronesených v úvodu, je tento výbor prvním svazkem chystaného výboru náboženské poesie všech slovanských národů, neboť česká náboženská poesie, zejména píseň »Hospodine, pomiluj ny!«, je nejstarší a působila na náboženskou poesii ostatních slovanských národů. Salvini věnuje obsáhlé výklady národní písní, jednotlivým básním i básníkům, zejména Zeyerovi, Vrchlickému a »katolické moderně«. Někdy ovšem ulpívá na vnějším bibliografickém výčtu nebo nevýznamných životopisných podrobnostech, místo nichž bych si přál větší prohloubenosti literární charakteristiky a větší propracovanosti slohové. U Vrchlického neuveden důležitý pobyt Vrchlického u strýce faráře v Ovčárech a mezi překlady chybí Dantovy »Lyrické básně« a Goethův »Faust«. Na váhu nepadá několik drobných nepřesností. Mezi spolupracovníky Kollárovy sbírky »Písňe světské lidu slovanského v Uhřích« uvádí Salvini též Jana *Boboslava* (má stát *Blahoslava*, str. 46), jak převzal tuto nešťastnou formulaci z 3. vydání Novákových »Přehledných dějin literatury české«. Avšak italský čtenář se bude domnívati, že Blahoslav byl současníkem Kollárovým a Šafaříkovým! Název Palackého »Dějin« citován nepřesně (104). Nelze říci, že Havlíček byl »první český literární kritik« (109). Arne Novák napsal v 4. vydání svých »Přehledných dějin« (str. 443), že byl »nás první kritický temperament«, který vynikl nad starší kritiky své doby a je protikladem ke kritikům se snahami literárně historickými. Z kapitoly popisující lidové zvyky podle Erbena (50-52) bude mít italský čtenář dojem, že ty zvyky trvají v Čechách a na Moravě dodnes. Některé názvy knih byly přeloženy nepřesně. »Sto prstonárodních pohádek a pověstí slovanských« není »Cento racconti e leggende...«, nýbrž »Cento fiabe e leggende...« (120). »Torso života« není »Il busto della vita« (195), nýbrž »Il torso della vita«. »Háje, kde se tančí« třeba přeložiti nikoliv »Il bosco dove si danza« (200), nýbrž doslovně »I boschi dove si danza«. Z českých jazykových chyb jest uvésti: »jesliček« (nom. plur., 50), m. spr. »jesličky«, »kralská« (95), m. spr. »královská«, »Klatovice« (153), m. spr. »Klatovy«. Velmi četné jsou tiskové chyby, zejména v označování kvantity, jež působí největší obtíže cizincům, učícím se česky. Z nejrušivějších uvedu: »tvář« (185), m. spr. »tvar«, Jan Štítný (199) a Jan Lazický (241), ačkoliv jinde křestní jména obou spisovatelů jsou uvedena správně. Musíme si ovšem uvědomit, že italský čtenář si nevšimne těchto nedopatření, takže jimi propagační účín Salviniho knihy nebude oslaben. Za nejsilnějšího básníka nejmladší katolické generace v Čechách pokládá Salvini Václava Renče, ztělesňujícího výboje české poesie od Březiny až do dnešní doby, jehož poesie jest »una delle più conchiuse e armoniche;

e forse, fra quelle dei giovanissimi, la voce più limpida che dalla natura ha ricevuto il dono più ricco, fin dal suo nascere» (250). Svou anthologií *Il Corallo di S. Venceslao* Luigi Salvini prokázal nevšední vlohy kritické introspekce.

Zcela jiné cíle sleduje výbor z české epiky *Canti epici cechi*, pořízený lektorem češtiny na římské universitě *Adolfem Plachým* a známým slavistou téže university *Enricem Damianim*, redaktorem revue »Bulgaria« a autorem příručky »Avviamento agli studi slavistici in Italia« (Milano, Mondadori, 1941). Z úvodu se zdá, že hlavní účast na tomto svazečku má Adolf Plachý. Tento výbor přináší v *českém* znění v bezvadné reprodukci deset skvostů české epiky, zaměřený částečně baladického. Jsou to tyto básně: F. L. Čelakovský: »Toman a lesní panna«, K. J. Erben: »Vodník«, J. Neruda: »Zacelené rány« a »Balada rajska«, S. Čech: »Šumařovo dítě«, J. Zeyer: »Kam, Pane, kráčíš?«, J. Vrchlický: »Západ«, F. Šrámek: »Raport«, K. Biebl: »Msta« a J. Wolker: »Balada o očích topičových«. Zde vskutku nebylo třeba v úvodu omluvy, že pořadatel se z důvodů didaktických rozhodl pro epiku, ačkoliv nejvyšší dokonalosti dosáhla česká literatura v lyrice! A rovněž nelze souhlasit s pokornou mikromanií Adolfa Plachého tam, kde staví českou výpravnou prózu hluboko pod výpravnou prózu italskou: »Nella prosa narrativa la letteratura nostra non ha avuto finora la fortuna di affermarsi in veramente alti valori originali« (str. 5). To by byl stejným sýčkem jako v Itálii Giovanni Papini (v Pègaso, 1929) a Alfredo Galletti (v Il Novecento, 2. vyd. 1939) v názoru na italskou výpravnou prózu (sr. o tom Kritický měsíčník III, str. 313 a 318). Stručné charakteristiky jednotlivých básníků dobře vyhovují svému účelu, který není literárně-historický, nýbrž didakticko-mluvnický a jeví se v hojných poznámkách umístěných pod čarou.

Tyto poznámky nejsou bez tiskových chyb, celkem však dobře splní své poslání, aspoň po stránce slovníkové a věcné. Napsat komentář pro cizince, který by byl zároveň výstižný a stručný a nekazil radost z četby takových básnických skvostů, jimiž bývají italští studenti, jak vím ze zkušenosti, nadšení, je věc nesnadná a záslužná; vždyť jde o pronikání češtiny na mezinárodní forum. Zde si pořadatel usnadnil svůj úkol tam, kde šlo o rozlišení mezi jazykem hovorovým a jazykem básnickým, nebo v případech, v nichž nelze pro české slovo nalézt snadno v italštině výraz rovnocenný. »Námluvy« ve verši: »otec jedná námluvy« neznamená »sponsali« (svatební obřady, svatba), nýbrž »chiesta, domanda di matrimonio« (14). »Sponsali« je prozaickým komentářem básnického obrazu. Podobně »tajiti« není »nascondere« (26), nýbrž »celare«. »Švarný« není lidová forma

pro »bello« (18), nýbrž adj. významem blízké adj. »ztepilý«, »štíhlý«, tedy: »snello«, »svelto«, »ben fatto« a pod. S jistou lidovou bodrostí je zde vyjádřena představa elegance. »Ráno, raničko« vyžaduje hlubšího vysvětlení, nežli je pouhé »presto« (26). Methodického i věcného zdokonalení by si vyžádaly zejména poznámky, týkající se hláskosloví a tvarosloví. Proč neuvést, že »mejtina« je lidovým tvarem k spisovnému »mýtina«? (17.) Nebo že »chvíle« souvisí s ním. »Weile« (10) a »meldovati« s ním. »melden« (70), když jinde takové obdoby bývají uváděny? V tvarosloví chtěl pořadatel z počátku učiniti z textu prostředek k nacvičování mluvnické látky. Pak se mu asi, a to právem, zželelo těchto básnických skvostů, takže omezil své poznámky na míru nejnutnější. Zde však opět upadá do opačné krajnosti a uvádí příliš málo. Uvede-li »kadeř« (17), »žalost« (18) a pod. bez označení rodu a gen. sg., »svázati« (59), »plakati« (82) bez udání 1. os. sg. nebo neoznačuje-li slovesa perfektivní, nemá z toho italský čtenář pranic. Nestačí napsati, že »choditi« je impf. (26), nýbrž že je to iterativum k durativu »jíti«. Poznámky obsahují též několik chyb základních. Tvar *rozpjati* (32) není spisovný, sloveso *kleknouti* není impf. (33), neexistuje inf. *najezditi*, nýbrž *najezditi se* (15); zde chybí vysvětlení rozdílu mezi »jetik«, »jezditik« a »najezditi se«. Nelze napsat na zač. věty nebo jako heslo *se rozjeti* (84), nýbrž jen *rozjeti se*. Zde jistě živé slovo učitelovo vyplní mezery a nahradí nedostatky tištěných poznámek.

Přejeme vlašské slavistice i české literatuře, aby takových výborů, at původních či přeložených, o nichž nám bylo radostnou povinností referovati, bylo co nejvíce. A nepochybujeme o tom, že budou stále dokonalejší.

Gabriel Hejzlar

NOVÉ VÝKOPY V HERKULANEU

Zájem italských archeologů se soustřeďuje především na dvě antická města, na Pompeje a Herkulaneum, jež byla zasypána hrůzným výbuchem Vesuvu ve dnech 24.-26. srpna r. 79 našeho letopočtu, několik týdnů po nastoupení císaře Tita. Menší Herkulaneum leželo asi 6 km na jihovýchod od Neapole na západním úpatí Vesuvu, na pobřeží zálivu, a mělo dobrý přístav; bylo vyhledávaným letoviskem, jako i dnes je celé okolí oblíbenou vilegiaturou. O něco dále k východu se rozkládaly Pompeje. Spousty vyhrleného popela a déšť vulkanických kamenů a kaménků přikryly vzdá-

lenější Pompeje vrstvou vysokou 5-6 m, bližší Herkulaneum však 12-15 m; zde mimo to proud bahna, vytvořeného prudkými lijáky z vyvržených sopečných hmot, valící se po svahu hory, zalil nejen město, ale pronikl až do moře. Tato vrstva bahna časem ztuhla a ztrdla na kámen a byla zvýšena pozdějšími výbuchy a zvláště proudem lávy (r. 1631), který pohřbil Herkulaneum ještě o 5 m hlouběji. R. 79 láva ze sopky netekla.

Tak byla obě místa vymazána z mapy italských měst a časem vypadla z paměti lidstva; jejich navršená mohyla byla znovu osídlena a opět vzdělávána. Nad pohřbeným Herkulaneem stojí dodnes město Resina. S hlediska zachování památek byla však tato přírodní katastrofa ke své oběti blahovolenější než lidská činnost, jež se během věků projevila velmi často jako činitel ničivý. A tak zůstalo tajemství veřejného a soukromého života Římanů v těchto městech nedotčeno a dochovala se umělecká díla i předměty denní potřeby, které by byly jinak padly za obět zkáze a válečnému pustošení dobyvatelů a vítězů. Nikde proto v celé oblasti starověkého světa se nám nejeví obraz antického života s takovou bezprostředností jako v těchto dvou nevelkých venkovských městech.

Vzpomínka na Herkulaneum a Pompeje se časem obnovila, ale teprve v 17. stol. se projevoval živější zájem o to, kde tato města ležela. Představy o jejich poloze byly klamné, jak ukázal výzkum, který se začal příležitostnými nálezy. Na stopy Herkulanea se přišlo zcela náhodou r. 1709, kdy rakouský generál d'Elbouef dal kopati v těchto místech u své vily studni, při čemž dělníci narazili na zeď antické budovy - byla to zeď herkulánského divadla, jak se shledalo až o 30 let později podle nalezeného tam nápisu. Práví se v něm, že L. Anniius Mammianus Rufus zbudoval na svůj náklad theatrum Herculanense. Tak byl dán popud ke zkoumání v těchto místech, a tím i k vykopávkám antických míst vůbec. Po těchto náhodných nálezech začal tu pravidelné zkoumání r. 1738 neapolský král Karel III. burbonský. První výkopná kampaň trvala skoro 30 let; její výtěžky se ukládaly ve vile Portici. Z této sbírky vzniklo dnešní Národní museum v Neapoli. Ale tyto výkopy, vedené podzemními štolami, při nichž šlo jen o získání soch, maleb, mosaik a jiných artefaktů, jeví se nám jako vandalské, neboť porušily nejen zdivo budov, nýbrž zničily nejednu mosaiiku, malbu i sochu.

Mezitím (od r. 1748) upoutaly na sebe pozornost Pompeje, kde byl výzkum podstatně snazší, neboť je kryje popel a pemzové kaménky poměrně slabou vrstvou; proto byly výkopné práce v Herkulaneu zastaveny. Výsledky zkoumání byly dlouho tajeny; teprve r. 1757 vyšel první svazek »Herkulánských starožitností«. Když Winckelmann r. 1762 a 1764 podal

Evropě zprávu o herkulánských objevech, vznikla v Itálii proti němu pravá bouře, že se odvážil upozorniti ostatní svět na utajované památky. Pro stav archeologického bádání počátkem 19. stol. a pro naděje v ně kladené je příznačné, co napsal M. Zd. Polák ve své *Cestě do Itálie* (v letech 1815-1818): »Herkulaneum vykopati nelze, poněvadž na něm Portici, Resina a zvláště královský zámek a zahrada stojí; a tak kdo ví, kterým pozdním potomkům našim památky tato zem zachovává.« Ani dvojí období výkopné práce v 19. stol. (v letech 1828-1855, 1869-1875) nepřineslo uspokojivých výsledků a neukázalo skutečný vzhled města. Vinu na tom měly nejen nepříznivé podmínky místa, nýbrž nepochybně i starý způsob odkrývání pomocí podzemních štol jako šachtami při dolování. Práce bylo nutno zastaviti pro nebezpečí zřícení domů v Resině a pro odpor obyvatelstva, jemuž výkopy zničily pole, zahrady a vinice.

Po 62leté přestávce byly vykopávky znovu zahájeny Mussolinim roku 1927 a jsou soustavně prováděny s mimořádnou státní podporou podle určitého plánu za zkušeného vedení A. Maiuriho. Jde o to, spojití a uspořádati v systém dosavadní výkopy, konané na různých stranách města, o odkrytí obytné části města a předměstských vil. Methoda netrpělivého hledání hned zde, hned tam, byla vystřídána soustavnou, vědecky opatrnou prací. Zkoumání místa, po němž se už volalo počátkem 20. stol. s nabídkou mezinárodně opatřeného finančního nákladu a za účasti archeologů a techniků jiných národů, vedou Italové sami. Toto opoždění je štěstím pro Herkulaneum, neboť dnes se pracuje methodou o mnoho dokonalejší a s použitím nejnovějších prostředků moderní techniky. Elektrické vrtačky pronikají hravě vrstvou lávy a zkamenělým příkrovem a mechanické lopaty pracují vedle motyk a lopat v lidských rukou. Při tom však tempo práce není překotné; nejde o rychlé odkrytí co největšího prostoru města a co nejvíce domů, ale o získání co nejvíce poučení z nálezů. Postupuje se opatrně po vrstvách a obrací se každá hrst hlíny, aby nic dokumentárně cenného nezašlo a nebylo zničeno. Současně s odkrýváním jdou konservační práce při těchto »nuovissimi scavi«. Za výbuchu Vesuvu nebo štolami podryté a řítící se stěny budov jsou podchycovány, podpírány a zajišťovány, zřícené rekonstruovány. Tato moudrá pomalost poskytuje též záruku spolehlivé ochrany památek. Zároveň se zjišťuje, jak povrchní a neúplné bylo všechno zkoumání dřívější. Do těchto nových výkopů zůstalo Herkulaneum velkým tajemstvím, neboť starý způsob odkrývání podzemními štolami a zářezy do rozsáhlé hrobky, v níž je celé město pohřbeno, získával sice umělecké předměty (bronzy, mramorové sochy, mosaiky, nástěnné malby a j.), ale obraz o domech a jiných budovách a celkovém vzhledu

města a jeho někdejší životě zůstával nezřetelný; dříve byly budovy zkoumány jen pro cennou vnitřní výzdobu, stavební vzhled badatele nezajímal, a proto byly zpravidla opět zasypány.

Dosud byla odkryta jižní část města a nevelký úsek ze středu města, část východní čtvrti a okolí rozsáhlé předměstské vily. Rozloha města byla zjištěna zatím se tří stran, jen hranice k horskému úbočí je ještě neurčitá. Počet obyvatelstva se odhaduje na 3000, z nichž však zahynul při výbuchu celkem nepatrný počet, na rozdíl od Pompejí, kde oběti lidské šly do tisíců. Zkáza města nenastala tak náhle, aby se lidé nemohli zachránit kvapným útekem; jen snad ti, kteří se pokusili odnésti své poklady a šperky, propásli drahocenný čas a klesli udušení vedle svých cenností nebo v ruce s nimi.

Z toho, co bylo dříve a nejnovějšími výkopy odkryto, jeví se Herkula-neum jako město s pravidelným plánem, připomínajícím nedalekou Neapol. Ulice, souběžné s pobřežím, jsou protínány příčnými ulicemi, s kterými se křížují v pravém úhlu; tím vznikají pravoúhlé, nejčastěji obdélné bloky domů. Ulice jsou dlážděny lávovými kameny a bloky z vápence a jsou ve velmi dobrém stavu; dosahují 4½-9 m šířky, z čehož polovina připadá na chodníky. Vzhled ulic nebyl jednotvárný: jsou tu balkony, arkýře, přístřešky i sloupové loubí v celé šíři chodníku. Procházka odkrytými ulicemi dává možnost nahlédnouti do bytů, krámů, hostinců a jídelen a učiniti si představu života tam žitého.

Jedinou zcela odkrytou veřejnou budovou jsou dnes městské thermy (lázně), ležící nedaleko fora, jež byly objeveny už v 19. stol., ale zcela osvobozeny ze zasypání byly teprve nyní. Podobají se pompejským, ale jsou menší; měly oddělení pro muže a oddělení pro ženy. Jednotlivé místnosti (šatna, sály pro koupání ve studené vodě a v teplé vodě i jejich bazény) mají mosaikové podlahy, stěny zdobené malbami a strop s dekorací štukovou; nechyběla zde ani výzdoba plastická. Pro tělesné cviky a jako hřiště bylo tu určeno volné prostranství, obstoupené sloupovým rádem.

Jinou významnou budovou je t. ř. basilika, zkoumaná už též v 18. stol., z níž pocházejí tři zvláště cenné nástěnné malby v museu neapolském (Hera-kles a Telefos, Theseus a Minotaurus, Cheiron a Achilleus). I tato budova byla zdobena množstvím soch. Většina představuje členy rodiny Balbů, z nichž nejslavnější byl místodržitel Kréty a Kyrenaiky M. Nonius Balbus; jeho jezdecká socha je v museu neapolském. Byla to odměna města, že dal restaurovati tuto budovu, obnoviti hradby a městské brány.

Ve výkopovém programu je úplné odkrytí divadla, ležícího v rovině, neopřeno o svah, na severní straně města. Bylo zkoumáno štolami už v 18. stol. a jen jimi je také návštěvníkům přístupno dodnes. Bylo tenkrát

zbaveno veškeré bohaté výzdoby: byly to mramorové a bronzové sochy v nadživotní velikosti, představující městské notábly a členy císařského domu. Skvělá byla i dekorace malířská. Hlediště mohlo pojmuti asi 2500 diváků. Jeho stavitelem byl architekt P. Numicius a náklad stavební poskytl radní L. Annius Mammianus Rufus. I když bylo v něm dřívějšími pracemi mnoho porušeno i zničeno, patří k nejlépe dochovaným divadlům ze starověku.

Velice málo se dosud ví o chrámech, ač je nápisně dosvědčeno, že tu byl ctěn Jupiter, Venuše a Herkules; vykopávkami byla zatím zjištěna nedaleko basiliky jen svatyně bohyně Kybely.

Čilý obchodní styk s Orientem, jež měla kampanská města a mezi nimi i Herkulaneum a Pompeje, otvíral cesty též pro orientální náboženství s jejich mysticismem. Byla zde ctěna egyptská Isis a Osiris a nepochybně zde byli i příslušníci učení Kristova. Kdežto v Pompejích se existence křesťanů zatím s určitostí prokázati nedá, v Herkulaneu je dochováno o nich nepochybné svědectví. V prvním patře jednoho patricijského domu je nevelká místnost s dřevěným křížem, zasazeným do štukové omítky stěny a opatřeným dvířky k ochraně před nepovolanými zraky. Byla to asi soukromá modlitebna nějakého tajného křesťana. Tento dochovaný doklad křesťanského symbolu má tím větší význam, že z katakomb jsou známa znamení kříže až z 2. a 3. stol. Tak časné proniknutí nauky Kristovy do Herkulanea lze snad přičísti kázáním apoštola Pavla v Puteolích za jeho první cesty do Říma r. 60. Vyznavači nové víry nebyli tu patrně jen mezi chudinou a otroky. Židé a křesťané zde usdlí viděli v zkáze obou měst boží trest za zničení Jerusalema Titem. Připomínalo jim to biblický pád Sodomy a Gomory, jak to vyryl jakýsi příslušník jejich na stěně jednoho domu.

Kdežto při dřívějších výkopných pracích se nedbalo dosti o poznání stavebního vzhledu domů, neboť šlo především o získání uměleckých předmětů a jiných svědků antického života, nové výkopy si všímají všeho. Jimi teprve byly odkryty komplexy domů v úplnosti a poznány domovní typy. Domovní stavitelství se tu jeví pokročilejší a vývojově pružnější než pompejské a ukazuje novější formy. Jde zvláště o světlost místností a slunnost; orientace bytů sleduje cíl míti pohled na moře. Také půdorysné rozvržení bytů je zde volnější - chybí tu na př. nejednou typicky pompejské atrium; místo něho je na př. dvorek nebo zahrada. Jsou tu nejen přízemní rodinné domky, ale i jednopatrové a dvoupatrové. Proti prostému vnějšku domů a bez ozdobných prvků jsou interiéry v úpravě bohatší. Patricijské domy se skvělým zařízením splňují požadavky pohodlného bydlení a výzdobou

uspokojují nároky estetické; stěny jsou zdobeny malbami, v nichž jsou oblíbenými náměty galantní historky z řecké mythologie, podlahu kryjí pěkné barevné mosaiky z petrych desek cizokrajných mramorů a jednotlivé místnosti nebo zahradu ožívuje nějaká plastika. Bytová kultura se jeví na vysokém stupni. V jednom domě se dochovala nástěnná malba, zasazená do dřevěné skřínky s obdélným rámem a zadní stěnou; je to důležitý doklad, svědčící o tom, že nástěnné malby byly vytvářeny i v dílnách mimo dům, pro něž byly určeny, a pak teprve zapuštěny do stěn, při čemž byly spáry zamaskovány. Zvláště na jižní straně města je na nábreží řada domů zámožných občanů s terasami, balkony, zahrádkami a sloupovými síněmi, obrácenými k moři a skýtajícími pohled na záliv. Jeví se tu snaha rafinovaně využití krásné polohy tohoto místa, t. j. opatření místnostem co nejvíce světla, slunce a vzduchu.

Bezprostřední účín a působivá životnost nálezů se zvyšuje tím, že se vnitřní výzdoba i předměty ponechávají na místě, takže každá místnost budí dojem obydlených domů. V částech města, nedotčených dřívějšími výkopy, se ničím nepohnulo od r. 79, vše tu je na místě jako v den výbuchu, protože si prchající vzali ve spěchu jen to nejnutnější a co mohli nésti. V budovách je všechno pietně konservováno, zpevňuje se, restauruje a chrání před dalším porušením. Obnovují se propadlé střechy a dřevěné stavební články (trámy, schodiště, zábradlí, přepážky, okenní rámy, dveře), jež jsou zpravidla zuhelnatělé, se nahrazují novými nebo napouštějí konservujícími roztoky neb zachycují do skleněných ochranných obalů (schody, paravany). Vnitřní zařízení (stoly, lehátka, skříně, dřevěné pokladny, nádobí, předměty denní potřeby), ozdobné předměty ze skla, dřeva, bronzu, pálené hlíny a kostěné, sochy, sošky bronzové, mramorové, terakotové, nástěnné malby, intarsie a mosaikové podlahy - vše se nechává, pokud možno, na původním místě. Zahrady jsou osazovány podle zjistitelných stop stromů, keřů a květin týmiž druhy, takže vydávají stejnou vůni jako ve starověku, a fontány uvedené v činnost zpívají svou píseň jako kdysi. Domy ožívají tak se vši sugestivní intimitou života a s celou barvitostí starořímského prostředí.

Tak na příklad v jedné jídelně jsou ve skříní nádoby, na stole je talíř s datlemi a s ořechy; v skladištích a špižárnách je obilí, boby, čočka, chléb a j. V jednom krámě jsou zapuštěny ve zděném pultě velké nádoby s boby a hrachem, jež byly na prodej v den výbuchu, vedle je ohniště pro ohřívání jídel a nápojů, v přední části krámu jsou amfory v dřevěné polici a v zadní polovici je oddělena přepážkou zásobárna vína. I lampička se sporým světlem visí na svém místě. Na stole stojí nádoby, na prodejním pultě jsou

mince, které zaplatil poslední host. V jednom bytě je celé zařízení; v ložnici je dvojitá postel s matracemi pro manželskou dvojici a do stěny zapuštěna skříň s nádobím; vedle je dětský pokoj, kde se našly ve skříni zbytky jídla a ovoce, talíře, poháry a jiné nádoby. Nikde jinde se nám nepodává antický život živěji a tak přímo.

Překrásné nejbližší okolí a příjemnost klimatu lákaly boháče, aby si tu stavěli vily, které skýtalý klid a pohodlí. Také císařská rodina tu měla své vily. Z nich byla zatím na severu města odkryta vila, jejíž objevení již r. 1750 není bez dramatické romantičnosti. Jejím majetníkem byla rodina Pisonů, z nichž byl asi i L. Calpurnius Piso Caesoninus, tchán diktátora Caesara a politický odpůrce Ciceronův. Rozsáhlá vila s prostornými obytnými sály, atrií, peristyly, loggiemi a verandami a s velikou zahradou, měla při své výhodné poloze na vyvýšenině nedaleko mořského pobřeží nádhernou vyhlídku na moře. Byla zařízení s jemným uměleckým vkusem vzdělaného římského patricia. Našlo se v ní téměř pohádkové množství uměleckých památek, jež zdobily obytné místnosti, mezisloupová, nádvoří a zahradní zeleň. Je to na 90 mramorových a bronzových soch a sošek s náměty mythologickými a genrovými, hlavy a busty představující vojevůdce, řečníky, básníky a filosofy. Jsou to skoro vesměs kopie řeckých originálů. Většina bronzů neapolského musea, z nichž mnohé patří k nejkrásnějším antikám světa, pochází odtud. Proto odkrytí vily mělo posilující vliv na studium antického umění. Jedinečnou cenu má zde nalezená knihovna 1814 papyrových svitků, jež se dochovaly v zuhelnatělých skříňích ve stavu zuhelnatělém, takže se při doteku rozpadávaly. Proto byla vila nazvána Villa dei papiri. Skoro polovinu z nich se již podařilo rozvinouti, i byly přepsány a uveřejněny. Jsou to filosofické spisy v duchu nauky Epikurovy, psané většinou řecky, a především pojednání epikurského filosofa Filodema z Gadary, jehož byl uvedený Piso přítelem a mecenášem. Ostatní jsou uloženy v Národní knihovně neapolské, kde je jedno oddělení zaměřeno obtížnou prací a hledáním způsobu, jak by je bylo možno bez poruchy rozvinouti a rozluštit. Lze očekávat, že se v Herkulaneu najdou možná i jiné knihovny.

Osud Herkulanea je těsně spjat s osudem Pompejí, neboť obě města se stala obětí téže katastrofy; v domech a sklepeních, na ulicích a náměstích pompejských však zahynulo mnohem více lidí (zjištěno už na 2000), kdežto v Herkulaneu se zatím našlo asi 30 těchto němých svědků zkázy. Rozdílná je zvláště fysiognomie obou měst. Herkulaneum s pravidelným plánem města činí jiný dojem než Pompeje s nepravidelnou sítí uliční, neboť hospodářská a kulturní funkce, demografické a urbanistické

poměry tu byly odlišné. Pro svou blízkost k Neapoli nemělo Herkulaneum samostatnost hospodářskou a v kulturním směru lze tu nalézt odlesk řecko-římského života, jaký vedla Neapol. Pompeje jako hlučné obchodní a průmyslové středisko mají ulice vroubené krámy, dílnami a tavernami; průčelí domů s vyhláškami a volebními výzvami svědčí o čilém politickém životě a o jevech soukromého života vypravují nápisy na zdech. Herkulaneum bylo osadou rybářů a letoviskem pro římské a campagnské boháče, kteří tu hledali klid a oddech; byl tu proto život prostší a klidnější, není tu cítiti chvat, hluk a spěch. Obchodní ruch byl tlumen blízkostí Neapole, a proto nevidíme tolik krámů ani dílen a živností. Mimo úřední oznámení a nápisy není tu volebních provolání, které by velebily ctnosti volených a kupily hanu na konkurenty a odpůrčí kandidáty, ani takových, které by byly živou kronikou soukromého života a výrazem bezprostřednosti citové: není tu projevů sympatie, pozdravů a vzdechů lásky a touhy, ani vtipů, žertů, posměchu, drobných klepů, proklínání, výrazu hněvu, záští a nenávisti jako v Pompejích. Domovní architektura herkulánská ukazuje vyšší vývojový stupeň, k němuž Pompeje ještě nedospěly, a rozmanitější typy a odchylky ve stavební technice. Jeví se tendence rozvinutí stavby spíše do výše - je tu i dvouposchodový dům - než do šíře, jako tomu je v Pompejích. Je zde více balkonů, verand a teras otevřených i krytých, také užití dřeva je hojnější. Vedle prostých i chudých domků jsou domy se skvělou vnitřní malířskou a sochařskou dekorací a luxusním zařízením, nástěnná výzdoba tu má mnoho prvků, jež se v Pompejích nevyskytují.

Lze očekávat, že pozorné, trpělivé a nákladné práci italských archeologů se podaří odhalit a přivést na sluneční světlo celé Herkulaneum, podobně jako se to děje s Pompeji. Překážkou výkopů je, že nad mrtvým městem stojí třicetitisícové město Resina, které bude nutno postupně vyvlastnit a obyvatelstvo přesídliti jinam, než se přistoupí k odkrytí celého Herkulanea. Problémem zůstává však poskytnutí náhradního prostoru k obývání pro občany resinské.

Pompeje slibují již méně překvapení, poněvadž jsou již více než ze tři pětina odkryty a protože se zde kopalo už ve starověku a zachraňovalo se, co bylo možno. V Herkulaneu nebylo tak snadno proniknouti pod příkrov ztvrdlý na kámen, a tak zůstalo vše na místě; dodnes držíme valná část města nedotčena pod mohutnou ochrannou vrstvou, skrývajíc jistě mnohou hodnotnou drahocennost. I zůstává Herkulaneum velikým příslibem do budoucnosti.

VARIA

Méněcennost

Miroslav Hanuš, *Méněcennost*, román, vyšlo nákladem V. Petra v Praze v říjnu 1942; obálka J. Švába.

Je to prý generační román. Román lidí, kteří podobně myslí a cítí jako hlavní hrdina. Kteří podobně žijí. Nežijí snad tak nejširší vrstvy, ale vrstvy myslivé, intelektuální, které představují generaci a duchovně vedou. Je to generace, která vyrostla za určitých vnějších podmínek, za určitého politického a myšlenkového podnětí. Je to tedy spíše *román vyrostlý přímo z doby*, a to přesně určité, než román nedefinované generace, kterou nelze dobře ohraničit a vymezit v jejím individualismu, které se není možno přímo dotýkat či nahmatat, ale kterou možno určit všemi výsledky životů a činů. Je to kniha o lidech před touto válkou, ale přece součet o jejich životě se dělá nyní. Nyní v jakémisi mezidobí ticha - řekněme co do osobních výbojů vnějších - ale co do času *nejblubšího vnitřního sečítání, revise a bilance*.

*

Je zde jenom jedna postava - doktor Arnošt Tejmar. Všichni ostatní mu jenom přihrávají jako v divadle malí herci (dobří jen ve své malé roli) velkému mimovi, který nese celý děj. Tejmar je praktický a zubní lékař; přichází do styku s nejkřutějšími bolestmi cizích těl a se vši jeho bídou. Ale právě tak se dotýká bídy duše, kterou neléčí a neumí léčit, kterou snad tiší, ale kterou nechápe. Dívá se po všem kolem sebe, jenom zdánlivě vidí, budí, i pomáhá, ale *nechce vidět, proč*. Má horké srdce a studenou hlavu, která se tolik stydí za onu horkost. Je to *podivný stud citu*, který se nechce srovnávat s rozumem. Je v tom všem strach být jiný, či nějak se vymykát; je v tom touha hubit cit, jenž mu říká: jsem jiný, jsem jiný. (Chorobná touha sebe umlčet však v poměru k ostatním lidem je již něco zvláštního a jiného, a jestliže chtěl splývat s ostatními, měl být ovšem spíš přirozený po citu.)

Je v něm jakási těžká, po původu proletářská nedovednost života. Mlčelivá, skeptická, ale horoucí touha po nejčistších citech, po něčem těžkém a opravdovém, prozatím i těžkém k chápání. Arnošt Tejmar zabíjí v sobě možnosti *radosti*, zabíjí v sobě bolesti, stud; nebo chce zabíjet a tvář se před lidmi, že necítí (... zatím co zraněná část jeho duše zápasila s běsy vzpomínek a proti tomu, co ho určovalo k rozpolcenosti, pěstoval si postoj a gesto vnější drsnosti jako ochranné zbarvení - str. 177); nechápe vlastně štěstí. A ačkoliv tolik touží, nevěda přesně po čem, všechny podmínky, z kterých by mohly stvořit leccos pro svou silnou touhu, odstraňuje.

A vlastně: více méně tohle všechno ví, a co ví, přizná si. Tedy myšlenkově poctivý; k sobě! K jiným ne vždy, spíše zřídka kdy a nikomu vůbec se nedá cele: pokud se dává, každému část. Ale ne, že by chtěl být zlý, spíš že je lhostejný, že nenalézá vztah k lidem, nechápe prostou vztáznost člověka k člověku; řekl bych, že necítí *lidi*, jen člověka, kterého si těžce vybírá. Není to asociálnost v pravém smyslu slova, protože pomáhá svými vědomostmi, a to poctivě a obětavě. Ale také nic víc - léčí léky a nožem, ale na ostatním mu nezáleží; je to spíš nevědomost než zrada individua; ale snad i nevědomost je zrada! Byla tu sice také zklamání, byly tu desiluse, ale nebylo všeho ani tolik, protože mnoho ilusí a nadějí si nikdy nedělal - a neměl vlastně tak špatné podmínky k životu. Ale ucházel mu...

vzájemný vztah *živých*. A tak jemu, jemnému, ne nadarmo říkali lidé doktor Hovado! Vystihli tu jeho tvrdost.

Rozum - mnoho ví. Cit - mnoho chce cítit. Je však chlapecky houževnatý ve své rozpolcenosti. Ve svém komplexu méněcennosti, který překonává (ale aby to ostatní neviděli - a vůbec aby nic ostatní neviděli); stále a stále. Je ho plný. Méněcennost je mu překážkou vlastní zkušenosti. Méněcennost - to je ono ustavičné hledání vlastní rovnováhy.

Ne, to není příběh. To je člověk! Jen člověk. Člověk, který chce vykolejit ze zbahnělé pravidelnosti, ale neví jak. Z takových se mohou jednou stát *lidé*, opravdoví, těžcí, laskaví, bojovní. Bojovní pro jiné a právě tím pro sebe. Pak ovšem taková méněcennost je dobrá, krásná a plodná. Nesmí se však u ní jenom ustrnout.

*

Arnoštova matka, »zebračka lásky«, proletářka, se všemi chybami zamilovaných maminek a nedomyšlených, malých životů. Jak Arnošt ji často těžce snáší, i když ji má rád; *kriticky cítí*. Neboť není pro něj citu bez kritického rozpitvání předmětu jeho zalíbení i citu samotného.

Kateřina - bytná studenta Arnošta. Starší žena, první Arnoštův milostný zážitek. Kateřina Oddaná, Kateřina Matka, Kateřina Útěcha, Kateřina Klín; ne Kateřina Láska. Arnošt to ví o sobě, hrozí se toho bez ustání a přece podléhá. Narodí se dítě Petr. Kateřina miluje studenta tolik, aby i potom mu dala volnost; tím více svírá jeho svědomí.

Monika (z živější a lepší Blaženy v knize Na trati je mlha...) - pravý předvzor bolestně citlivé ženy - děvčátka. Vyrůstá přímo z tragédie své rodiny. Její matka zabila svého muže a pak zešilela. Monika patří vši té hrůze a roste pro novou, vlastní tragedii, předurčena útlostí svého citu, vznětlivostí a neobrněností. Je Arnoštovou ženou, rodí mu Marka a dovídá se bez Arnoštova vědomí o Petrově existenci. (Tolikrát Arnošt Petra zamlčel v sobě.) Umírá zvolna na utrpení své duše, ona tichá a vše zamlčující, ta druhdy přímá a jasná. Umírá květina, umírá běloba, umírá žena v nesmírné lásce. Zabil jsem ji? ptá se Arnošt a žhavě a hrubě si vrývá otázku na všechny časy do těla.

Pak Marta. Marta - elegantní nic. Pouhá tíha samoty čtyřicetiletého muže. Stává se Arnoštovou druhou ženou. Nemiluje ho. On si ji však ani neuvědomuje.

Jediný přítel Heřman. Divný ve své vesmírné a nesmírné negaci, která jediná vzbuzuje Arnoštovu akci. Heřman umírá v Arnoštově náručí. Konvertuje v posledních hodinách života. (»Stojí za to se dočkat chvíle pravdivého života, Kdyby to byla hodina.«)

Beran - podružný a přece vyústující motiv. Sedlák, který ve světové válce je ošetřovatelem u doktora Tejmara. Beran je však jakýmsi tvůrcem vlastního živého křesťanství, shromažďuje kolem sebe lidi, obec věřících, kteří živě, tvořivě, křesťansky věří a pokoušejí se podle toho žít.

Po trpké cestě života utíká Arnošt k němu, zahlazuje docela stopy po své bývalé existenci. Stává se *bratrem*.

*

Je to symbol, symbol náboženské konverse? Či je to náruč, ke které utekl Arnošt (a také Hanuš) z rozpaků? Z rozpaků těžkého života. Z rozpaků, jak nalézt východiško?

*

Spisovatel Miroslav Hanuš. Spisovatel vidoucí, slyšící, rostoucí. Neomezuje se pouze na thema muže a ženy se sklonem k lyrické, sexuální analýze (lyrická sexualita, lyrické

rozvraty pohlavních svazků, to zde popisoval již d'Annunzio), ale zachycuje dobu, zmatečnost života, objektivisuje a diferencuje postavy a komponuje plyněji. Přestává se bát.

Méněcennost je prudká a přece uměřená kniha, až naturalistická ve svých prostředcích, silná ve své slabosti. Je to kniha tuhé přísnosti a slohového vzepětí. Hanuš je pánem výrazu a ačkoliv snad v jednotlivých výrazech užívá otřelostí, scény, které byly popisovány již často (muži jdou do války, vražda zastřelením, žárlivost), vidí zcela nově a výrazově, je tak originelní, že patří dnes k našim nejlepším stylistům. Vyhýbá se říci hlavní slovo, které hýbe celou situací. Neřekne ani jednou revolver, výstřel, rána, válka. A čtenář vidí mrtvé tělo zabitého a prociťuje zmlklost prvních dnů světové vojny. Hanuš zdůrazňuje význam prostředí jako hlavní osudnici života. V každém novém členu rodu se rozvážšují a těžknou vlastnosti předků, hněvy, vášně, radosti, žaly. Hrdinové přímo rostou reakcí na prostředí. A bádáním o příčinách jevů, vedením hrdinů od narození a jakýmsi rozmáchlým analytickým rodopisem se podobá román známým francouzským seriálům.

*

To ostatní už je mnohem menší: nestylové přemlouvání čtenáře, aby věřil, že je možno, aby se Monika bez jakéhokoliv fysického onemocnění utrápila. Poněkud matná Kateřina. Omyl a změna Heřmana v poměru k Arnoštovi (původně ironický a jistý a vítězný byl Heřman, veselil se nad pokorným hledačstvím Arnoštovým, pak na to Hanuš zapomněl, a ačkoliv vše dělilo jen několik dnů a stránek, mění jim vzájemně úlohy). Pak, ačkoliv celá kniha se odehrává v Praze, není Prahu znát dýchat, sálát, okouzlovat, nudit... Těžko je si představit Arnoštovu ordinaci, místa, kam chodil léčit chudinu, a tak dále. Škoda, mít světový román (kterým Méněcennost určitě jest), který se odehrává v Praze, a při tom v té Praze vlastně ani není... A ještě něco: zakončení knihy je příliš snadné, rychlé a vlastně psychologicky zmatené a uvěřitelné s výhradami.

*

Přání: aby kniha byla správně pochopena ve vši tuhé bojovnosti, mužnosti, otevřenosti a uvědomělosti. Ještě více: v pravdivosti, s jakou autor obnažuje všechny lidi z vnitra jich samých. A to už je umění, které má vyšší cíl než samo v sobě.

František Listopad

Tvůrčí filmové memento

Theoretické studie o vztahu filmu k hudbě jsou vzácné. Cítilo se, že je nutno čekat na tvůrčí činy, které by vymezily tento starý vztah, jenž ve zvukovém a mluvicím filmu se stal kardinálním problémem. Po dlouhém čase se opět vyskytl takový tvůrčí čin. Jest jím film »Symfonie života«. Pro jeho výjimečnou ojedinělost a estetickou zásadnost se jím zde budeme zabývat.

Z perspektivy filmového vývoje se jeví »Symfonie života« jako mocná reakce na umluvený film. Neboť je to fakt: mluvicí film trpí umluveností. Řeč v něm nabyla nebezpečné převahy. Obsah se převážil z obrazu do dialogu. Třeba tu dát pozor. Nepřešel na zvuk. Naopak. Zvuk je zanedbáván. Přešel jenom do řeči, do části zvuků filmu, která přebujela. Současný film mluví a mluví... Utlačuje obraz. Omezuje zvuk. »Symfonie života« je nám vzpourou proti tomuto stavu. Potlačila řeč. Nahradila pronikavě dialog hudbou. Uvolnila zvuk. Ale uvolnila jej pro hudbu. Otevřela se dokořán zvuku přísně stylisovanému, členěnému a organisovanému. Uvolnila tedy vlastně pouze určitý druh zvuku ve filmu. To je

třeba si uvědomit. Revolučnost tohoto filmového pokusu spočívá v poukazu na hypertrofii slova v soudobém filmu.

Vrátíme se k tomu ještě v závěru.

Pro tento film byla zvolena klasická forma symfonie: čtyřvěté - s předebrou. Názvy těchto vět znějí: I. Zlom, II. Tanec, III. Smíření a návrat, IV. Znamení. Divák je uveden do koncertní síně. Zde se hraje symfonie neznámého skladatele. Ten sem vstupuje za předebrý, která je licentia poetica filmové formě, aby jí uvedl do filmu skladatele, jenž je jeho hlavní postavou a který si zde vyslechne symfonii - svou vlastní symfonii života. Prožívá ji zde znovu a dívák s ním. V přestávkách mezi větami symfonie a na konci se prolne obraz z líčení skladatelova života vždy zpět do koncertní síně, takže přežitá hudební forma filmu tím vyniká.

Fabulačně má film tento obsah. Zachycuje osud skladatele od chvíle přelomu, kdy při venkovské hudební slavnosti vstoupila do jeho dosavadního klidného života, do života vesnického učitele, který se právě odhodlal k pozdní skladbě své první symfonie, mladá dívka, která je šlechticí a pro níž skladatel a učitel Štěpán opustí svou rodinu, aby za ní odešel. (Zlom.) Po čtyřech letech si ji konečně vzal a když o svatbě při svatebním tanci, který postoupil svému sokovi v lásce, poznal, že jej mladá žena nemiluje, soka zabil. (Tanec.) Dvanáct let trestu káznice jej smířilo se světem a vrátilo zase životu. (Smíření a návrat.) Vrátil se do své vesnice, kde právě umírá jeho žena, která mu ukazuje na povinnost, aby v hudbě zachytil radost i bolest svého života. (Znamení.) Na tento epický program byla složena hudba.

Skladatel Norbert Schultze vytvořil novoromantickou hudbu, jejíž první věta má základní charakter pastorela s rozsáhlým chlapeckým sborem, jež dosahuje dramatického vrcholu ve chvíli zvábení skladatele, druhá i třetí věta charakter scherzový, druhá s lidovým i umělým tancem, třetí s tvrdým rytmem drásavé jednotvárnosti vězení, který se uvolňuje návratem domů, kdy se rozehrává orchestr v unisono s krátkou reprisou pastorela i chlapeckého sboru, a čtvrtá věta shrnuje postupně vše; film se uzavírá hudebně i obrazově prací na komposici symfonie.

Hudba zde sice nevyhnala z filmu slovo, ale potlačila je. Nastoupila náročně na jeho místo. Mluví namnoze za ně. Mluví za ně líp?

Nutno předznamenat, že Schultzeho hudba má vzácné hudební hodnoty. Vystihneme její charakter, ač je invenčně zcela samostatná, když o ní řekneme, že je franckovská. A nyní obecně. Hudba zde stačí na to, aby vypovídala osud skladatele. Neobejde se to však bez kusosti. Nedovíme se, jak si získal náklonnost mladé dívky. Nedovíme se, jak získal jmění, aby jí mohl vykoupit panství Barosin. Nedovíme se, zdali se s první ženou rozvedl. A podobně. Ale bez přechodu a začasť i bez vazby stihla vyjádřit zhuštěné vrcholné chvíle skladatelova života. Ostatní postavy však vystupují jen episodně. K nim moc hudby málokdy dosáhne. Objeví se, aby vstoupily do cesty skladatelů. Potom náhle zmizí. Kusost se zde stupňuje. Nejvíce vystupuje postava jeho ženy. Ale i u ní se dovídáme o největších životních událostech jen nepřímou. Jen zpravodajsky. Z dialogu. Tak dialog ženy se starostou musí potvrdit, že Štěpán opouští rodinu. Dialog Štěpána a jeho ženy musí přinést zprávu, co se stalo s jeho dětmi. Nedovíme se ovšem, jak a z čeho žila jeho rodina. A podobně. Při potlačování dialogu nápadně vystoupil monolog. Ale jeho funkce není reflexivní. Je opět popisně zpravodajská. Starý šlechtic monologickou řečí na svatbě dvakrát postrkuje film dopředu, po prvé vykládá o seznámení Štěpána s dívkou, což ostatně víme, a klene tajemně umělý most přes propast jejich čtyřletých námluv tím, že zpravuje o pádu Barosinu do dluhů a zasvěcuje do vztahu Štěpána a šlechticny, aniž by uvedl věcný důvod Ště-

pánova hmotného rozmachu, po druhé zakládá tragické střetnutí tím, že udánlivě staví proti sobě soky v lásce k mladé šlechtici: Štěpána a Martina. Jdeme dále. Štěpánova postava před námi roste. Ostatní nerostou. Jsou prostě dány. O Štěpánovi se dovíme mnoho, kdežto o ostatních málo. Sdělnost hudby se zde projevila homofonně. Polyfonnost osudů nestihla vyslovit. To je na tomto filmu pozoruhodné. Proto je jeho charakter monologický.

K monologickému charakteru »Symfonie života« nutno ještě něco dodat. Jestliže zde hudba mluví výstižně o osudu ústřední postavy, třeba tu postřehovat její mimořádnou výhodu, že tady hudba náhodou může být bytostnou řečí hrdinovou, výhodu, která se omezuje na výlučnost, již v této šťastné konstelaci nelze jinde opětovat. To by u nehudebníkova osudu její výmluvnost ztěžovalo nebo umlčovalo. Zde však může být výjimečně hudba rovnou hercem. Jinak bývá zpravidla výhradně obvyklým materiálem.

Pojímáno s hlediska hudebního, byl skladatel omezován filmem tím, že se musel místy spokojit pouhým nevtrávným doprovodem filmu. Jmenovitě: v první větě všude tam, kde se muselo mluvit více, což zde bylo několikrát, v druhé větě musel zcela umlkat na místech monologu, ve třetí větě za setkání Štěpána se starostou a ve čtvrté větě se ženou. Se stanoviska hudebního došlo dále k tomu, že skladba, která sice vznikla z podnětu filmového libreta či scénáře, byla nicméně ilustrována obrazem. Nepůsobí autonomně. Je vázána s obrazem. A obraz je jí určován. Jejich působnost se střídá. Jdou vedle sebe i proti sobě. Ilustrace hudby také zde vnikla do filmu, ale zadem.

Tato ilustrace prodlužuje první a čtvrtou větu, rozrušuje druhou, nevtrá se ve třetí větě, jejíž první polovina je nejsilnější částí filmu, kdežto druhá polovina zase spěje k popisnosti. Film zde slouží hudbě. Slouží jí ze své vůle výjimečně a přechodně. Ve smyslu ilustračnosti posunula »Symfonie života« mluvící film zpět k filmu zvukovému. Lze dokonce zahlédnout naplno film němý. Projevuje se to expresionistickými nadsázkami hereckých výkonů, zvláště Baurova. S hlediska filmového nutno proto nazírat na »Symfonii života« jako na výlučný druh filmu hudebního.

»Symfonii života« musíme být vděční za mnoho. Ukázala, že nelze řeč nahradit bez újmy na polyfonnosti kresby lidských osudů. Mohli jsme shledat, že nelze utlačit slovo k funkci zpravodajské. Současně však ukázala, že lze omezit řeč a vytlačit z filmu mnoho-mluvnost dialogů, již trpíme. Vděčnost tomuto tvůrčímu činu třeba stupňovat další dedukcí. Současná filmová tvorba posunula film nezdravě ke slovu a slovem k divadlu. »Symfonie života« jej vrací zpět. To je nesmírně užitečné. Posunuje jej ovšem k hudbě. Film byl vytržen z náručí divadla a vržen do náručí hudby. Změna mu rozhodně prospěla. Ale film v objetí hudby nevydrží. Postaví se na vlastní místo. Hudba ovšem film neohrožuje. Divadlo dosud jej ohrožuje. A proto »Symfonie života« je skvělým mementem. Film si takovými díly uvědomí sám sebe.

O. Martin

KNIHY

Lyrická próza Vladimíra Pazourka

Vladimír Pazourek: *Buď pochválena. Lyrický cyklus. V. Petr, Praha, v lednu 1943.*

Kdyby to bylo poněkud možné, citoval bych zde nejraději protikladem k lyrickému cyklu pros Vladimíra Pazourka »Buď pochválena« celou knihu autora »Pahorku« či »Kěžtonu v radosti«, a to knihu, nazvanou »Vysočiny«. Porovnání obou, jež by následovalo,

bylo by poučné a řeklo by velmi mnoho o prose lyrické, druhu, který je u nás nyní dosti zanedbáván.

»Vysočiny« byly písní na oslavu země, půdy, lesů, vinic, lidí, kteří žijí - srostlí a prorostlí svou zemí - opravdový, plný život - tedy asi totéž, oč se snaží i kniha Pazourkova. Svým vnějším rozsahem jsou »Vysočiny« o arch či dva menší než cyklus »Buď pochválena«, jsou však proti němu mnohonásobně ucelenější a silnější vnitřně; jejich autor jde stále vpřed, je vždy nový, ukazuje vždy nový a nový obraz, neopakuje se. To chybí knize Pazourkově: první, druhá kapitola při nejmenším zaujme - a na mnohém místě i strhne svou poesí; dál se však Pazourek opakuje, obrazy, pocity, větami a slovy - někdy až k únavě; chybí vnitřní stupňování; jeho personifikace, země - dívka, krajina - dívka, řeka - dívka nakonec také zevšední - a podobně i jiné. Celek působí jako věc příliš rychle nahozená, zachycená; jedna kapitola je - v mnohých pasážích - málem variací druhé. Není cítit zrání, toho, čeho je takovéto prose nejvíce zapotřebí. Je v tom příliš *slov*: někdy opravdu poesie, mnohdy jen věty nic neříkající, ba únavné. Kniha mohla být o polovinu menší a získala by na celkovém účinku.

Je jisté těžké napsat knihu lyrických pros, především takového rodu, k jakému patří kniha Pazourkova, aniž by se rozpadla pod rukou v cosi beztvareho či hýřícího fontánami slov bez významu. Pazourkovi se jeho věc nepodařila do konce, má však zásluhu alespoň už po stránce formální - co se týče pojmu a obsahu prosy lyrické. *Jan Vladislav*

Paměti baletního mistra

Memoárová literatura má dnes dobrý kurs a zvláštní přitažlivost pro čtenáře. Snad to bylo pohnutkou osmdesátiletému baletnímu mistru Augustinu Bergrovi, aby své vzpomínky vyprávěl soustavně Ladislavu Hájkovi, který je zachytil a uspořádal v knihu (Ladislav Hájek: Paměti Augustina Bergra, choreografa a baletního mistra Národního divadla v Praze a několika světových scén, vydalo v prosinci min. roku nakladatelství Orbis v Praze). Tanečníci, zpěváci, virtuosové jsou ze všech umělců nepohyblivější. Procestují za svůj život obvykle hezký kus světa, nabudou bohatých zkušeností, přijdou do styku s mnoha lidmi atd. To vše může učinit čtenáře právem zvědavými, odhodlá-li se takový umělec své zážitky, osudy a poznatky vrhnout na papír. Ovšem vysoký věk vzpomínajícího může vadit jistotě a čerstvosti jeho paměti. Podpoří ji nanejvýše uschované plakáty a programy, fotografie a novinové výstřižky.

Je nám líto, že nás paměti Bergrovy zklamávají. Nejméně se tam dovíte o jeho práci, o jeho poměru k umění tance, musíte se toho spíše dohadovat z náhodných nárazek. Většinou se konstatuje, že ten a ten balet nebo baletní vložka se nastudovala a že byl úspěch. Při opěře se vyjmenuje několik zpěváků, kteří v ní vystupovali a kteří byli znamenití nebo výteční. Tato dvě epitheta vás pamětmi provázejí do omrzení a dostává se jich stejně zpěvákům a tanečnickům, jako párkům, knedlíkům a plzeňskému. Berger vás totiž neopomine při každém svém příjezdu do nového města seznámit s jménem hotelu, kde bydlel a s jídelním lístkem. Jinak osobitých dojmů nikde neměl. Berger začal vlastně svou taneční dráhu v potulném Teatro salone italiano mezi eskamotéry, žongléry a jinými variétními kumštýři v pantomimách a živých obrazech, pak v cirkuse, putoval Evropou s variétním číslem »Zlatá moucha« - to vše působilo na jeho fantazii a vkus, takže později jako choreograf nalézá svůj ideál v manzottiovském pompésním baletu, v nádherných, pestrých výpravách, v realistické mimice, zkrátka v onom efektním, přece však jen úpadkovém typu baletní pantomimy z konce minulého století. Byl mu vždy

proti myslí »čistý« tanec, ať již vyjadřující nějakou náladu či ryzí folklor. Přiznává to sám, když říká: »Vždycky jsem do všech tanců dával rád děj...« Učinil tak i v polce a furiantu v »Prodané nevěstě«, ostatně ve stylu tehdejší režie. Zůstalo mu proto cizí všechno hnutí pro obrodu baletu, jak se třeba ukázalo v skupině Ďagilevovců.

Ani jako pramen pro příští dějiny baletu však Bergrovy »Paměti« neobstojí. Je tu řada nepřesností (hned datum jeho narození: jednou 11. srpna, jindy 6. srpna!), jako »historie« baletu »Prometheus«, chybná terminologie, údaje nutno ověřovat atd. Jako charakteristika stylu i věcnosti těchto »Pamětí« poslouží dobře tato ukázka: »Hrál se „Švanda dudák“ (t. j. v Metropolitan opeře). Velmi se líbily mnou aranžované tance. Švandu zpíval berlínský baryton Friedrich Schorr. Chtěl ve Švandovi říci něco českého. Požádal mě, abych mu poradil. Řekl jsem mu, aby zvolal při svém vstupu před princeznu „Nazdar“. Pozdrav se mu zalíbil a celý sbor mu na něj stejně odpovídal.« Jan Rey

Nová knížka o rozhlasu

»Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu«, Miloslav Havel. Vydal Václav Petr, Praha, v únoru 1942. Svazky úvah a studií č. 81.

Rozhlasová literatura je u nás nečetná, zato mnoho článků, úvah a studií o rozhlasu a jeho jednotlivých projevech je rozházeno po našich časopisech. Škoda, že se nenašel nikdo, kdo by nejdůležitější články a úvahy - velmi cenné jak pro příští rozhlasové pracovníky a spolupracovníky, tak pro posluchače - shrnul v jednu knihu. Bohatší literaturu nalezneme o rozhlasu v originálech německých a francouzských. Je jen litovat, že jsme se ani zde nedočkali pochopení našich nakladatelů.

Miloslav Havel, rozhlasový kritik a rozhlasový autor, který před časem úspěšně debutoval pružnou rozhlasovou veselohrou »Roztomilá zahrada«, nazval svou knížku »Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu«. Je to spíše informační spisek než úvaha; jeho jádro tvoří články otištěné asi před dvěma lety v jednom pražském denním listě, jehož byl M. Havel rozhlasovým kritikem. Autor ve dvanácti kapitolkách uvádí čtenáře k lepšímu poznání a pochopení rozhlasové práce, mistry zdáří, mistry by neškodily lépe oddělené a kratší odstavce, které nejsou tak nedůležité, jak je autor podceňuje. Práci M. Havla by jenom prospělo, kdyby byla napsána s větší myšlenkovou pružností, konkrétněji. Na př. autor píše na str. 7 tak, jako bychom už měli přesnou představu o tom, co je rozhlasové umění, co je to vůbec »rozhlasové«. Ale čtenář docela určitě není si jist pojmy »rozhlasový«, »rozhlasovost«, ty by bylo čtenáři - rozhlasovému posluchači předem nutno alespoň trochu ozřejmit.

Některé části zasloužily by si delšího a hutnějšího zpracování, tak na př. o rozhlasové dramatisaci a o rozhlasovém herectví. Miloslav Havel, který na 30 stránkách chtěl promluvit o rozhlasové hře a stručně o všem, co se sběhne, než ji posluchač může naslouchat, nemohl se pochopitelně pustit do širších výkladů. Snad by autor udělal lépe, kdyby si látku rozdělil na několik částí, tak jako ve Svazcích vyšlé studie A. M. Brousila »Film a národnost«, »Česká hudba v českém filmu« a j. Látka by nebyla tak omezena a zestručněna, a je tu přece tolik problémů a otázek, které by bylo třeba obsírněji řešit. Taková studie, ve které by se autor zabýval jen rozhlasovými dramatisacemi, režii nebo rozhlasovým herectvím, měla by větší cenu, protože by mohla být obsažnější a více zapustit do hloubky. To, co nám M. Havel ve své knížce »Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu« říká o rozhlasové hře, o tom, čeho se mají rozhlasové autoři vystříhat, o rozhlasové režii, rozhlasových dramatisacích, rozhl. herectví a pod., třebaže nás tu a tam přesvědčuje bystrými a novými po-

hledy, jsme se již obsáhleji dočetli v Kozířkově knize »Rozhlasové umění«, vydané v březnu roku 1940.

Knížka M. Havla znovu obrací pozornost veřejnosti k rozhlasovému umění. Na přesnější a obsáhlejší studii o rozhlasovém umění však musíme ještě čekat. »Jsmo teprve na samém začátku - abychom mluvili slovy M. Havla - rozvoje rozhlasového umění. Tvoří se teprve historie, tradice a estetika - základy, nic víc.« *František Čibák*

PŘEHLEDY A POZNÁMKY

Glossy nečasové a přece aktuální

Není mou touhou státi se archeologem nebo kronikářem, a tak mám dojem, že tentokrát z glossování současných koncertů asi sejde. Když o tom tak uvažuji, vidím, že vlastně tím nevzniká vůbec nijaká ztráta: ono se totiž u nás v hudbě žije náramně jednotvárně a pořád stejné. »Už nám to tak jde padesát let, proč by to tedy nešlo dál stejné?« Mohu se tedy zcela spolehnout na to, že cokoliv napíše o hudebním dění dneška, bude skoro bez výjimky platiti i pro zítřek.

Abychom prokázali dobrý vkus a společenské zdvořilé chování, všimneme si nejprve koncertů České filharmonie. Pěkně jsme se sice rozběhli, ale běda, už je tady první problém: *které* filharmonie?

»Jak to *které*? Vždyt je tady, pokud víme, jen jedna!« namítnete zcela určitě. Ba ne, pánové, tady jsou dvě docela rozdílné České filharmonie: ta jedna reprezentativní, ukázněná a vybroušená, jakou jsme ji znali pod V. Talichem, a kterou sem tam někdy ještě dnes uslyšíte pod Kubelíkovou taktovkou - a ta druhá? Tu můžete kdykoliv slyšet ve Smetanově síni (třebas na II. řadě abonentních koncertů). Je to ta rozmrzelá, unuděná, nedbale a lhostejně hrající filharmonie, která už jistě také vám připravila ne jeden nudný večer a zkazila vám radost z díla, které vám bylo drahé. Nejzajímavější na tom je, že oba tyto orchestry se skládají z úplně stejných hráčů. Jinými slovy: jak je to možné, že tentýž orchestr dovede vedle elitních výkonů předváděti hru, která - řečeno velmi mírně - není naprosto hodna jeho jména a tradice? Myslím, že by nebylo docela správně svalovati všechnu vinu na dirigenty, ačkoliv jejich »podíl« na tomto »dualismu« je nepopíratelný. (Mohli bychom v jednotlivých případech hovořiti i o »lvích podílech«; leč nebudme jedovatí.) Hlavní příčina vězí v přílišném zatěžování České filharmonie při koncertech, které rozhodně nejsou nijak závažné. Nebylo by snad možno, aby byl v Praze druhý hodnotný orchestr, který by prováděl obtížné novinky a běžný program a tím ušetřil České filharmonii sil a času, který by mohla pod svédoným řízením věnovati těm dílům, která to nutně potřebují a nesporně zasluhují. Prozatím byl s touto péčí proveden za Kubelíkova řízení pouze Beethovenův cyklus a několik ojedinělých koncertů. Nebylo by možno - máme-li už mluvit přímo, konkrétně - pozdvihnouti úroveň FOK a ponechat i České filharmonii pověst i skutečnou kvalitu slavnostního »svátečního« orchestru?

Rozhodně by také zdravá a průbojná konkurence nesmírně prospěla úrovni koncertů a jistě by popohnala poněkud těžkopádný a pomalý krevní oběh a lhostejnost těch, kteří sice stojí na vrcholu, ale na velmi nízkém vrcholku. (Jak jen je to s tím příslovím o jednookých a jejich králi?) Dříve jsme vídali na koncertním podiu výborný a spolehlivý orchestr

Českého rozhlasu. Dnes je však příliš zaměstnán svými vlastními úkoly a nemůže České filharmonii na podiu konkurovat a tím pomáhat. Bohužel nestalo se dosud zvykem (ani mezi hudebníky a vážnými posluchači) sledovat pravidelné koncertní rozhlasové pořady, které jak výběrem programu, tak i provedením musí působit každému poctivému hudebníku pravý požitek a radost z dobré a krásně prováděné hudby. Kolik novinek mělo již svou premiéru v rádiu a hlavně: kolik z nich tam mělo své úspěšné reprisy! To je totiž zvyk nad jiné chválný, poněvadž u nás se obvykle každá novinka objeví jednou na koncertním podiu, mihne se před očima překvapeného posluchače a zmizí mu pak navždy dříve, než se stačil do ní zaposlouchat. Skoro bych chtěl tvrdit, že reprisy novinek mají nejen pro posluchače, kde je to téměř samozřejmé, ale i pro dílo samo daleko větší cenu nežli premiéry.

Pravého muzikanta potěší a uspokojí v Praze snad jen koncerty komorní hudby. Snad právě proto jsou tak málo navštěvovány a snad právě to je jejich štěstím. Ondříčkovy, České a Peškovy kvartety, Pražské dechové kvintety, Český nonet a ještě několik dalších, to jsou soubory dokonalých odpovědných a vždy správně cítících umělců, kteří jistě ještě nikoho nezklamali. Jmenovitě Pražské dechové kvinteto a Český nonet nikdy neopomenou přinést na každém svém koncertě nějakou novinku, a to v dokonalém a poutavém podání. Na štěstí ještě jejich koncerty neobjevili pražští hudební snobové, kteří právě sídlí ve Smetanově síni, a tak se můžeme těšit, že alespoň tato útěcha nám zůstane zachována.

Čas od času se objeví v pražských ulicích plakáty, které ohromnému lidu hlásají, že »za necelého půl roku nastane vrcholná událost hudební sezóny, myriady účinkujících, skvělých sólistů, světový úspěch, zbylé vstupenky v předprodeji...« V nesmírném napětí očekáváme »vrcholnou událost«, chvějeme se rozčilením, netrpělivostí a blahými nadějemi, zvláště když zvíme, že »týž soubor provedl s ohromujícím úspěchem již loni« nějaké dílo »světového repertoaru«. Vzpomínáme si arciť matně, že tenkrát sbory nenastoupily, orchestr se rozcházel a dirigent stálým pomáháním sboru docela ochraptěl, nehledě k různým horším nepříjemnostem, ale takové nedůstojné myšlenky ihned zapudíme: »No ovšem, to bylo tenkrát, ale letos...!« Pak dojde ke koncertu: s potěšením konstatujeme, že »obrovský počet účinkujících byl vskutku dodržen«, ale dál už to jde stejně jako loni, opatrně, úzkostlivě, nu, dosti o tom! A nakonec si člověk při šťastném odchodu musí ještě říci: »I za to Pán Bůh zaplat!« (Za co, prosím?)

Jindy se pořádá »representační večer, vrcholná událost společenská,« ku počtě některého »nesmrtelného autora«. Honorace je, fraky jsou, pečlivě vyžehlení účinkující také, dokonce ještě červená světla na podiu a zábavné odchody pozpátku nechybí. Jenomže při tom žehlení vyžehlili taky »nesmrtelného Janáčka«. Vskutku »vrcholná událost«, bohužel jenom společenská.

Pak už přijdou na řadu těžší případy, když se totiž provedení koncertu (dejme tomu, abychom měli nějaký příklad, třeba z Bachových skladeb), který má být zlatým hřebem roku, svěří ochotníkům a neškoleným či druhořadým sólistům. Tomu už bychom mohli říkat nepietnost, ne-li něco horšího, zvláště když to učiní hudební společnost, o které se mohlo dosud vždy říci jen to nejlepší. Zvláště pak u Bacha, který nutně potřebuje dokonalých umělců reprodukčních, technicky virtuosních, slohově vkusných, s hlubokým smyslem pro Bachův styl a širokou linii melodickou ve vokálních partech; zde by se mělo dovolit opravdu jen nejlepší z nejlepších tlumočtí jeho hudební myšlenky. Mnoho zla se natropili členové orchestru i sólisté Komorní zpěvohry na velkém Johanu Sebastianovi, mnoho zubů si též na něm vylomili. Jak velice se od ostatních čísel odlišoval koncert pro dva klavíry, hraný opravdovými umělci i virtuosy! Leč zůstaňme u našich *nečasových* aktualit!

Kdybych měl probírat sólové koncerty zpěváků a instrumentalistů, jistě bych se ne-

vyhnul osobním zmínkám a o ty zde nejde. Povšechně řečeno: patří mezi ty málo navštěvované a tudíž dobré.

Koncerty jistého symfonického orchestru (nejčastěji v Lucerně) patří již spíše mezi produkce humoristické. Rozkošné »kiksy« a »plavání« v orchestru, obzvláště v dílech obecně známých, působí na posluchače neobyčejně zábavně; menší zábavu (jak bylo možno ze zoufalého úsilí vidět) má ovšem nešťastný dirigent a rozkutálený orchestr.

Nyní bych si měl povšimnout ještě několika pražských zvláštností, leč zachovám se tak jako svého času Goethe a - pomlčím. Raději si všimnu jiného důležitého činitele z koncertních síní a divadla, našeho zlatého obecnstva. Tím, že stoupily neobyčejně návštěvy hudebních podniků, nezvýšil se nikterak zájem o hudbu: pouze početný zástup znuděných snobů se přestěhoval na večery z kaváren do koncertních síní. Sedí se tam totiž docela příjemně, celkem slušně se topí (ta káva, o kterou se přijde, stejně nestála už za nic), a tak se už při dobré vůli nějak přece jen »i ta muzika« vydrží. Nechci zde a nebudu omílat tak špatné jako - bohužel - pravdivé vtipy o spaní při koncertech a ušlechtilém dámském zájmu o toaletty návštěvníků a dekoltaže zpěvaček. Nevidím v tom nic zlého, neboť obojí je tak docela přirozené a lidské, a neruší-li to ostatní posluchače, tedy i úplně neškodné. Horší je to, když se podíváte na t. zv. »vážené posluchače«.

V zachmuřené póze se svrstělým čelem a urputně sevřenými rty naslouchají »v umleckém soustředění«. Není na tom ovšem nic divného, hraje-li se třeba právě smuteční pochod z Eroiky, ale k přímo rozkošným scénám dochází, spustí-li orchestr nějakou radostnou českou polku nebo groteskní, k popukání směšně veselého moderního orchestrálního Scherza, či hraje-li se rozmarné skotačivá hudba R. Strausse nebo parodistická fraška Respighiho. Naši »vážení posluchači« zarputile sedí ve stejné póze a dále vraští urputně brvy, jenom aby okolí ukázali, jak oni »hluboce a opravdově věc prožívají a chápou«. Je téměř příznačné, že zřídka kdy uvidíš při té nejradostnější hudbě mezi obecnstvem skutečně veselou tvář někoho, kdo pochopil, že hudba také někdy může *pobavit*. A tu mě často napadá: »Umíme ještě vůbec poslouchat hudbu?«

Rozhodně se tomu musíme učit. Od koho? - Přirozeně, že od těch, kterým je svěřen čestný úkol hrát a řídit a tím tlumočiti obecnstvu hudební díla! Jakkoli ale oni mohou přinést obecnstvu *nové* pochopení, když sami kráčeji *starými* vyšlapanými cestičkami, částečně z pohodlnosti, částečně z nemohoucnosti, rozhodně však ani ve snu nepomyslí, že by se snad ledacos dalo dělat jinak, lépe. A najde-li se přece snad někdo, kdo by se rozhodl vybočiti z vyježděných kolejí a dát se »po zarostlém chodníčku« nebo snad dokonce mimo cestu »přes trní a hloží«, již ho starší kolegové rozšafně »usměrňují« zlatými radami: »Ale, příteli, padesát let to tak už děláme a vy byste chtěl všechno najednou postavit na hlavu? To přece dost dobře nejde!«

Ne, opravdu, pánové, u nás to asi »dost dobře nejde«.

Přeji tedy mnoho zdaru do dalších padesátek ve starých, osvědčených kolejích. *mg*

Tři charakteristické inscenace

Za minulý měsíc jsme mohli zhlédnout tři představení, jež dobře možno označit jako tři typy, ve zkratce charakterisující divadelní práci, toho času produkovanou na pražských jevištích: představení, jež je reakcí na konjunkturu a bezhlavým posluhováním současné módy, představení okázale průbojné a na pohled osobitě experimentující, ve skutečnosti však ještě nedorostlé ani úrovně průměrné konvence, a konečně představení poctivě a bez efektu dobře pracované, avšak nepřinášející nic nového.

Intimní divadlo se odvážilo ze záhadných důvodů po všech chtělobydramatech à la Kristiánka na suchu přímo do klasiky a uvádí si na repertoire Calderonovu komedii *Chudák musí mít za újima* v omšelém překladu Antonína Klášterského (jako bychom neměli dost a dost nových překladatelů, okolo španělské komedie obzvlášť), v režii Fr. Paula a s výpravou V. Sivka. Byl to bezesporu krok s ohledem na umělecké schopnosti divadla víc než ukvapený a nadto nutno podezírat dramaturgii z násilného gesta, které ovšem muselo vyjít naprázdno.

Režisér Fr. Paul si vzal z Calderona beze všech ohledů prostě to, co mu zrovna vyhovovalo, vtipnost zápletek a slovní šerm, a domníval se vystačit s tím pro celé představení; na komediantské ovzduší, jiskřivou atmosféru a všechno ostatní pak už zcela zapomněl, o nějaké snaze o samostatnou interpretaci textu ani nemluví. Při zřejmém, klasice na míle vzdáleném založení celého souboru byl pak výsledek nasnadě: ze španělské komedie se stala obratem ruky povrchní salonní společenská veselohra, lišící se od svých sester z dvacátého století jen kostymy a ojedinělým hercovým gestem.

Václav Sivko měl snad poctivou snahu nedat se, pokud možno, ovlivnit režii a věnovat alespoň scéně, co jí patří. Bohužel, zůstalo jen při té snaze. Nestvořil divadelní výpravu, ale dekoraci bez jevištní funkčnosti, opomíjeje důsledně otázku scénického prostoru a jeho členění (a bylo toho na těsném jevišti Intimního divadla svrchovaně zapotřebí) i otázku spolupráce výtvarníka s hercem.

Herci se vyznamenávali především stereotypním užíváním hlasových i pohybových manýr, naučených na konverzačkách (Paul), ledabylou dikcí (Trégl) a nedostatečným a povrchním kreslením charakterů (Fričová, Hurych).

Co nás však muselo nejvíce zarážet na celém představení, jest jeho účel. Proč se ta práce dělala? Pro pobavení (a k tomu dosti sporné) několika paní a pánů mezi publikem? Pro zalichocení se (a k tomu dosti sporné) p. t. kritice? Kde zůstala všechna tendence umění? V servírování vtipů a pseudokomických situací? V natištění honosného »Calderon de la Barca« na programy? Jak málo k tomu, abychom si mohli s čistým svědomím říci, že se zde dělá kus odpovědné a cílevědomé práce a ne jen a jen obchod.

A jdeš druhý večer do *Komorního divadla*, hledaje konečně komedii - a výsledek je tentýž. Na programu stojí sice docela zřetelně: Paul Ernst, *Karneval Pantalonů*, komedie o třech dějstvích, ale na jevišti se zatím plouží něco truchlivého, co nelze nazvat žádným jménem, komedií pak nejméně. Docela průměrné představení, které nic nechce a také ničím není, je několika povrchními nápady přibarveno, aby budilo dojem nových objevů a odvahy.

Režisér Karel Jernek, i když se mu podařilo rozehrát některé scény do živě rytmovaného chaosu, a navodit leckdy atmosféru plnou překotných zmatků a nevázaných zvrátů, postavil celou hru na několika dutých efektech a křečovitých gestech a stačil právě jen na pár těch nápadů, zatím co celá konstrukce hry mu unikla, ačkoliv text, byť ne příliš náročný a ne zrovna šťastné F. Vrbou přeložený, dává možnosti pro stavební práci režisérovu velmi mnoho.

Saalova výprava nepracuje sice s novými prostředky, plní však dobře svůj úkol, hlavně pokud se týče hracích ploch pro herce a jejich výtvarné komposice.

A položíme si nyní otázku: Lze souhlasit s takovouto málo poctivou prací, jež užívá nových divadelních prvků více z koketerie, pro efekt a zdání než pro skutečnou stavbu nového slohu, který postavit takto nikdy nemůže, takže je vpravdě destrukcí toho kladného, co vykonáno již bylo? Nebo (když už současná divadelní tvorba jiných variant nedává) budeme alespoň spokojeni s poctivým divadlem, jež se sice s problémy, které je a nezbytně bu-

de třeba řešit, v ničem nevyrovnává, ale dává alespoň skutečnou, nepředstíranou práci, a základnu vývoji dalšímu, o kterou bude lze se opíť, i když snad negací? V každém smyslu nám ta představení, jež se zdála vykazovat snahu o směr další etapy našeho divadelního života, ať už byl jejich autorem Jernek či kdokoliv jiný, nepřinesla nic, jsou pouze znamením přechodní doby a stejně bude nutno po nich jednou začínat znovu a s docela jiné strany. Takovýmto představením, které jde spíše za opravdovou a poctivou službou divadlu jedinému, je Preissové *Gazdina roba*, uvedená v *Uranii* za pohostinského vedení režiséra *Jana Škody*. Dělá se tu sic konvence, ale dělá se alespoň dobře, a to je nesporný klad a pro naše nezávaděníhodné poměry dokonce zisk.

Proti všemu chtěloby novému a vpravdě falešnému má Škodova režie svou neobyčejnou sílu, čistotu a přímost jak formální, tak obsahovou, svou příkrou antipatií k sentimentalitě, jež se dnes tak často chce vydávat za modernu, a namísto ní prudkou, chvílemi až křečovitou dramatickostí, stavějící všude na kontrastech a extrémech, dávající vášeň místo citu, trýzeň na místě bolesti, nenávist na místě odporu atd. Škoda režíruje hru v přímo divokém tempu a spádu a dává především herci co největší možnosti, aniž mu tím ovšem dovoluje pomýšlet na samovládu na jevišti, jak jsme zvyklí ve většině hereckých režii v *Uranii* vidat, takže zde měla *Lida Matoušková* plnou příležitost vykazat se v roli Evy výkonem skutečně nadprůměrným.

Mnoho dobrého, oč se režisér s herci pracně namáhal, zkazila, bohužel, Hrádkova výprava: je pouze špatným kompromisem mezi realismem a náznakovostí, nejsou ve skutečnosti ani tím, ani oním (náznak stráně a vsi nad věrně kopírovaným detailem chalupy a p.).

Jiří Šotola

K začátkům českého lidového divadla v Brně

27. ledna t. r. byl ustanoven Antonín Fencel ředitelem stálého divadla v Brně, jemuž bylo úředně dáno jméno »České lidové divadlo«. 15. března byla pak první premiéra, totiž staronová premiéra *Noci na Karlštejně* od Jaroslava Vrchlického. První obtíže byly velké: jednak rázu technického, poněvadž divadelní fundus je třeba ze základů vytvořit nový; jednak rázu osobního, poněvadž ensembl se mezitím rozešel; jednak rázu dramaturgického, poněvadž v několika dnech musil být předložen repertoír pro celou sezónu. A kde jej hned vzít! - Ale byly tu - nezapírejme si! - překážky rázu psychologického, poněvadž valnou většinu brněnského divadelního obecnstva dosavadního překvapilo nemile označení »divadlo lidové«. Bylo v tom sice kus tradice jeho divadelnictví, ne však jeho známé heslo. Problematiku takového označení by bylo bývalo třeba vyložit obecnstvu zvláště, myslíme problematiku umělecky tvůrčí, která není toliko titulem na štítě, nýbrž především zavazujícím programem pro budoucnost. Nestačilo oficiální vysvětlení řed. Fencle, ani povšechné poznámky k této otázce, které se četly sem tam na dosavadních programech od dramaturga dr. Vlad. Kolátora. Či snad se v tom nehledá vůbec žádná problematika? Pak by to ovšem bylo nedorozumění ve vlastní domácnosti a jak by k němu nemělo dojít na veřejnosti!

Hraje se na tři strany, v opeře, v činohře a v operetě, ale je vlastně jediný soubor. Očekávali jsme, že činohra se rázem zmocní vedoucího místa, než nestalo se tak. Nejen proto, že ze dvou scén, jež jsou k dispozici, totiž scéna na Veleří a scéna v Typosu, která se vyznačuje špatnou akustikou a jejíž jeviště je nízké a plýtké. Ensembl si složil ředitel z herců, jež si do Brna přivedl s sebou, jednak z členů souboru operního, operetního a především činoherního. Velmi mnozí, bohužel, už z Brna odešli, ale zůstali tu herci, síly, kte-

ré se mohou měřit s nejlepšími, na př. Jarmila Urbánková. V každém však případě - myslíme třeba jen na činohru! - členové bývalého souboru (J. Kurandová, J. Lázníčková, H. Krtičková, J. Lokša, Fr. Šlégr, St. Hejny atd.) stojí umělecky značně výše než ti, kteří do Brna teprve přišli. Bude tedy třeba především jim poskytnout možnost, aby se uplatnili, a druhým zase poskytnout příležitost, aby se napřed vyzkoušeli v menších úlohách a získali zkušenosti. Jedním z důvodů prozatímních neúspěchů je jistě ta okolnost, že hlavní úlohy jsou svěřovány silám docela novým, které je nedovedou zvládnout. Ukázalo se to zvláště při provedení *Borovy Zuzany Vojiřové*.

Ačkoliv opereta svým programem vyčerpává jak soubor činoherní, tak i operní, nepozornila na sebe dosud ani jediným zdařilým představením. To opera je na tom mnohem lépe! - Kdo řekne »lidové divadlo«, myslí u nás jistě *Smetanu*. Jako zahajovací představení se hrála *Prodaná nevěsta* a jako představení další *Hubička*. Poslední premiéra *Čarostřelce* od Karla Maria Webra dramaturgicky i umělecky reprodukcí doplňovala a rozváděla tuto řadu. V reprodukci této opery zvláště strhovala podivuhodná souhra všech složek od romanticky děsivého textu přes zpěvní a hudební part k scénickému obrazu výtvarnému (V. Skružný), a to spíše pod taktovkou režisérskou (*Miloš Wasserbauer*) než dirigentovou (Karel Pečke). Nebylo to představení reprodukcí vždy docela nové a původní, ale bylo to představení, které brněnskému diváku poskytlo zase po dlouhé době čistý umělecký básnický požitek. Hlavní úlohy ve všech třech kusech obsadili vždy titíž herci. Dámy se ukázaly herecky schopnější než soubor mužský (Věra Střelcová, Míla Ledererová, Leonid Pribytkov, G. Talman a j.).

Činohra začala vlastně repertoirem *Moravského lidového divadla*, které za ředitelství Oldřicha Lukeše hrálo v minulém mezidobí po moravských městech: hrály se *Směry života* F. X. Svobody, *Tři lední medvědi* M. Vita atd. - Z dosavadního repertoiru stojí za zazenění tři představení. Komédie ze současné společnosti - *Dědictví* Jana Gmely. Režie Fr. Šlégra usilovala o souhru, a to tak, aby postava úředníka na odpočinku Bureše, kterou hrál sám režisér, se stala středem. Jenže to místo svou jistou a plastickou hrou obsadila Jarmila Kurandová v postavě manželky a matky Anny, kterou osudový okamžik a vlastně hrubost vlastní dcery probudí k životní zpovědi, takže se rozpomene na sebe samu a před vlastními dětmi se dozná k dávnému poklesku, který byla už dávno drahá zaplatila.

Veselohra Otty Ernsta *Flachsmann vychovatel*. Režisérem zase herec, totiž Jaroslav Lokša. Svou vlastní hrou v postavě vládního rady hleděl strhnout k živelné hře všechny ostatní. Nepodařilo se to; celek zůstal jevištním genrem. Pouze jeho postava měla ostré obrysy a žila vlastním životem. Ze všech ostatních aspoň tři: Fr. Šlégr ve Flachsmannovi, záhadné povaze zrůdného pedagoga; M. Jandeková v roztomilé učitelce Holmové, která do vyvanutého prostředí vnáší mnoho světla; Stanislav Wandas ve vděčné postavě učitele Flemminga, kterou však podal se zevní robustností a s hluchým pathosem.

Celková podoba vnitřně odstupňovaná a vyvážená chyběla také prvnímu večeru po velikonočních, kdy se slavnostně otevírala scéna v Typosu a kdy se hrála *Zuzana Vojiřová* od Jana Bora. Výtvarný rámec vytvořil hře arch. Josef Šálek: pracoval náznakem a vykouzlil prostor selské světnice i panského sídla, že to v tomhle nedivadelním sále až překvapovalo. Pokud však běží o herecká podání, vykazuje provedení takovou různorodost, že se tu jako-by najednou a rázem objevily všechny nedostatky a obtíže, s nimiž české lidové divadlo vchází do života. Ema Armandová uhodla svou postavu Zuzky jen na několika místech, právě jen tam, kde jí text lidský stál nejbližší anebo kde ji psychologickým napětím stihl (ve scéně, kde - jako matka ztraceného děcka se střetá se svou soupeřkou; ve scéně závěrečné, kdy jako stařena přichází zemřít do rodné vesnice). Jindy hlasově i mimicky selhávala postavu drobila. Kde zůstala ta jednotná linie, která vnitřně váže růst Zuzančin

a která musí udělat každé herečce jen trochu náročné! Kateřinu z Ludanic vytvořila Jarmila Lázníčková z několika monumentalisujících gest: tmavým upjatým šatem zeštíhlovala figuru v něco zlostně zavlhlého, neženského a tvrdě vraždícího. Snad v tom bylo až příliš mnoho shakespearovské démonie: to hlasové zvichření a zadrhnutí, jako když nahým nožem jedeš po těle (konec scény se Zuzankou). Zde však byly rysy, které naznačovaly formát a které měly být přeneseny na postavy ostatní. Hře Lázníčkové měla porozumět především režie. Hra Borova je jak psychologií postav, tak hromadnými scénami kusem v nejlepší smyslu slova lidovým a lidové divadlo si nemělo dát ujít tuto příležitost. Z celého toho zástupu jen několik herců svým provedením vystoupilo do popředí: M. Doležal ve vroucně přís-ném kazateli; H. Krtičková v pisklavé kuplířce; M. Zejda v písmáckém pasákovi a především Jaroslav Lokša v Petru Vokovi, vladaři rodu rožmberského, podaném s vnitřním ohněm, avšak s výrazovými prostředky, které jsou až tuze známy z jiných jeho postav. Ostatní proti nim ustupovali do značného pozadí, takže zase nebylo souhry, zase nebylo jednotného tempa, zase nebylo celkových obrysů, jež rostou z podání herců a zklenují celou stavbu jako velkou jednotu dramaticky a divadelně básnickou. A bez ní není reprodukce lidové hry a bez ní nemůže být řeči o lidovém divadle, kde *lidovost* má být dokonce *záměrným programem* (V. Kolátor).

Tak zhruba vypadá bilance »českého lidového divadla v Brně«. Úmyslně jsme šli do podrobností. V Brně bylo divadlo (čínohra a opera), které závodilo s nejlepšími scénami pražskými. Odkud také mají pražská divadla celou řadu dobrých mladých herců: takového K. Högra, M. Nedbala, Vl. Lerause, V. Vejražku - režiséra Antonína Klimeše - Vl. Fabiánovou atd.? - Z Brna! Celá česká veřejnost má povinnost věnovat svou pozornost brněnskému divadelnictví i za těchto okolností. Je to také povinnost kulturní veřejnosti pražské.

Ivo Liškutín

K pražským výstavám poznámky nekritické

Zkušenost: k soustavnému sledování nových výstav je potřeba jisté otrlosti.

Ty tam jsou doby, kdy umělcova výstava byla jakousi událostí, svátkem a skutečným činem, rozumíme-li činem to, co přidá něco k tomu stávajícímu, kvalitu novou či aspoň ji naznačí. S pocity smíšenými chodíš z jedné výstavní síně do druhé. Z počátku zaražen, později - jak si vždy znovu ověřuješ první dojem - apatický a nakonec s touhou najít aspoň kousek umění, ve které nepřestáváš věřit, maličký kousíček čehosi namalovaného umělcem, který žije dnes a na svůj účet, bez formálních dloužků, který výrazy minulosti zná a právě proto se jím vyhýbá a odvažuje se nových, který neváhá říci slovo jen jediné, shledá-li, že ta ostatní už odkudsi slyšel, který --- ale to přece nejde postavit na scénu umělce jen těmito řádky. Není. Nepřičaruješ ho. A byl-li by: buď svatý rád, když není bit.

Bylo by dobře podrobiti zkoušce dnešní návštěvníky výstav spolu s kupci uměleckých děl. A napsati potom studii o nich. (Byla by sociologickou a širokou brázdou, která by jistě zakrojila i do politiky. A lékaři, zvláště nervoví, pomíneme-li oční specialisty, by si také přišli na své.)

Drive se psaly manifesty a programy u příležitosti výstav. Dnes jen »Z malířových denních záznamů«. ...Stanu se menším a ještě menším... A co ti nedá obraz, to si přečti v úvodu.

Úvody ke katalogům staly se v poslední době lepším druhem obchodního žvanění. A katalogy samy podobají se náramně reklamním prospektům. A nijak přitom neběží o vnější jejich formu. Když je tak člověk čte, měl by mít za to, že máme v čase přítomném jen

samé veliké umělce. A nevěří-li tomu, přesvědčí jej kritika. Bulvární sice, obchodní artikl. Placeno kus ke kusu, řádek k řádku. Neštěstí je, že záleží více na tom, aby o výstavách vůbec něco otištěno bylo (to dnes patří k dobrému jménu novin, jako kdysi sensační reportáže o bratrovrazích) a málo, pramálo záleží na pachateli.

Není malířova výstava podobna románu spisovatelovu? A představte si, že by spisovatel mlel stále o jednom.

*Všimli jste si, jak směšné jsou pohyby párů na tanečním parketě, neslyšíte-li hudbu? Jsou to pohyby profesionální, naučené a nedbale prováděné. Naproti tomu tanečník *umělec* tančí především - a to lze i bez hudby. (Ale to říkám jen pro srovnání: dnešní výtvarnictví, to je takové křepčení bez melodie. O umělcích jako takových nemůže být řeči.)*

*Co nenajdeš na výstavách, to je opravdovost. Snad virtuositu, bezpečnost - ale dokáže to otřásti tvou bytostí? Přinutí tě to k účtování s vlastní existencí? K odpovědi na otázku života a smrti? (A proč právě *život*, jestliže ses pro něj již rozhodl?)*

O baroku se toho již napsalo a namluvilo dost. Z jeho pathosu však jsme se naučili jen gestu.

K čemu jsou malířské akademie, nenaučilo-li se na nich tolik akademických malířů zacházet s materiálem?

Vytknouti o umělci soud - o tom se obyčejně myslívá, že nad to nic není lehčího. Odpovědných kritiků, pravda, mnoho není. Ale odpovědných malířů také ne.

Mluví-li se tolik o konjunktuře výtvarníků a myslí-li se tím závažné sumy za prodaná díla - poopravme trochu toto všeobecné domnění: vydělávají obchodníci s obrazy. Vydělávají ti malíři a ti sochaři, kteří se ani dřív neměli špatně. Ti ostatní snad jen trochu poplatí své dloužky. Ti ostatní mají stejně mnoho existenčních starostí jako dřív. Jistě pokusy o pomoc, ostatně velmi populární, ukázaly se ubohou karikaturou. Praxe je postavila na hlavu. Ale vy se ptáte, co toto, proboha, má co dělat s uměním? Opravdu, o ně má jít především. Či snad dnes ne?

Sdružení výtvarníků v Praze mívá občas šťastný nápad. Nedávno předložilo veřejnosti soubor reprodukcí dokonalých tisků grafiky Altodorfera, Dürera a Rembrandta. Pouhé maličkosti, reprodukce, ale jakých děl! Jedna jediná taková maličkost vydala víc než desítky obrazů z výstav v téže době po ostatních pražských síních pořádaných.

Zkušenost: k soustavnému sledování nových výstav je potřeba jisté otrlosti.

Stanislav Talaváňa

Břetislav Štorm

ROZHOVOR O UMĚNÍ

V stínu vysoké kostelní lodi je skryta rajska zahrádka, celá zarostlá kopřivami a lopuchou. V křížové chodbě dlážděné velkými pískovcovými deskami a náhrobními kameny dávných opatů prochází se básník a sochař. Rozbitými kružbami v oknech ochozu padá sem ještě trochu teplého večerního šera.

BÁSNÍK Není vám někdy smutno nad věcmi, které nás navždy opouštějí? Je tak krásný večer; za chvíli zapadne slunce docela a zas míjí jeden den zkázy. Zas vnikla vlhkost hloub do spar klenebního svorníku, odrolil se kamínek na tesané hlavici přípory; my to ani nepozorujeme a myslíme si, že se v této chvíli nic nestalo ani nezměnilo.

SOCHAŘ Nemyslím, že je to tak smutné. Každé umělecké dílo má svůj život, a nemohu říci, že den, kdy se zrodilo, je krásnější než ten, kdy se zase pomalu rozpadá v prach země. Vždyť je to jen kámen a kameni je souzeno kaziti se, větrati a proměnit se v prach, písek nebo hlínu.

BÁSNÍK Pravíte, že je to jen kámen. Kámen se drobí a rozpadá podle své přirozenosti; dobře, ale s ním se rozpadá i tvar, který mu vnutilo dláto dávného sochaře, ztrácí se umělecké dílo, které už nikdy nemůžeme obnovit. Žije s námi pět či šest století, ale každý den je jiný, každý den, nahloďáváno časem, mění se neznatelně, ale jistě v nic.

SOCHAŘ Dávný sochař zvolil si kámen jistě také proto, že spoléhal na jeho odolnost a trvanlivost. Mohl si však myslet, že jeho dílo bude trvat věčně? Domnívám se, že na to ani nepomyslel. Neboť co je konec konců pět či šest století? Není to ani jako den věčnosti. Proti věčnosti by tedy umění nebylo než pouhým nic, jež se rodí odnikud a umírá bez památky.

BÁSNÍK Bojím se, že je to tak.

SOCHAŘ Kdybyste opravdu věřil, že umění je jen mžiknutím věčnosti, že se zrodilo a zemře v čase, pak bych snad pochopil váš zármutek. Ale domnívám se, že to je jen krásný zármutek, že to je jen nálada, kterou vyvolalo pomyšlení na věčnost. Věčnost se prostírá do minulosti i budoucnosti; my, uprostřed pohybující se přítomnosti, stojíme uprostřed. Kdyby umělecké dílo nepodléhalo změnám času, bylo by patrně věčné; ale co bychom pak věděli o věčnosti? Jsme divní; vnímáme jen to, co je již obestřeno mráкотami zmaru. Co jiného je váš krásný smutek, než pocit prchavé přítomnosti uměleckého díla? Ničemu nemůžete zabránit, nic nemůžete zachránit, věc, na které lpíte, je vám nepozorovatelně brána, ubírá se do lůna nepostihlé věčnosti, kazíc se a rozpadajíc.

Kdybyste opravdu věřil, že umělecké dílo zaniká v časnosti, pak by váš smutek byl docela jiný. Byl by to pocit věčného popření: nemohl byste být básníkem, proměnil byste se v nic, jež necítí a nevnímá, a stal byste se pak sám částí věčnosti.

BÁSNÍK Jak bych se mohl vzdát sám sebe, jak bych mohl popřít své smysly, abych se stal částí bezcitné věčnosti?

SOCHAŘ Čas, jenž je pomyslně nepatrnou částí věčnosti, poznáváme jen podle znamení zanikání a zmaru. Jak krutá a bezcitná je pak sama věčnost. A je bezpochyby i zárlivá; jinak by neporoučela svému nejnižšímu služebníku, času, aby vrýval tak hlubokou stopu do nejhrdějších památníků umění. Litoval jste však někdy uměleckého díla, které bylo znetvořeno vráskami času? Nikoli. Miloval jste je ještě víc.

BÁSNÍK Ale vy mluvíte jen o dílech dávných umělců. Jak by vám bylo, kdybyste na vlastní oči viděl zánik všech svých prací?

SOCHAŘ Myslil jsem již na to. Chtěl byste snad, abych v takovém okamžiku křičel bolestí a vykonal něco neobyčejného a památného? Nevím proč, ale cítím, že bych se na to díval bez účasti. Každé umělecké dílo musí být nějak zničeno, ať dříve nebo později. Síla umění a jeho trvání je patrně někde jinde.

BÁSNÍK Myslíte snad, že ta síla je na věčnosti, která tak hladově umění pohlcuje?

SOCHAŘ Snad. A to je právě velké tajemství, tajemství neustálé oběti, která se obnovuje v každém věku novou silou. Až si jednoho dne uvědomíme, že naše dílo od svého zrození již zraje k zániku a složíme ruce do klína, nastane konec světa.

BÁSNÍK Pravíte, že umění se stále obnovuje. Z čeho se obnovuje? To je také tajemství? Pomyslete si, že by najednou byla s povrchu světa smetena všechna díla umění a že by na ně vbrzku zanikla i nejposlednější vzpomínka. Z čeho se potom umění obnoví?

SOCHAŘ Kdybych si uměl představit, že všechny viditelné památky umění náhle zmizí, nemohu souhlasit s tím, že zmizí i každá vzpomínka na ně. Je tajemně ukryta v srdci člověka, je stejně žhavá v srdci divého muže jako v srdci velmože velkých dob vzdělanosti.

BÁSNÍK Jakou vzpomínku však může v srdci opatrovat divý muž, který žádné umělecké dílo nikdy neviděl?

SOCHAŘ To je právě nejpodstatnější, že umění není ozvěnou vnějšího světa, ale silou neustále prýstící z nitra lidské duše.

BÁSNÍK Tato síla se mně však nezdá vždy stejně veliká. Jsou přece doby velikého úpadku umění.

SOCHAŘ To jsou ovšem doby nejpalcivější žízň po umění. V dobách kvetoucího umění tato žízeň ustupuje nevědomé pohodě.

BÁSNÍK Ale nezapomeňte na divého muže. Řekněme, že je to právě ten člověk, který stojí na počátku lidské minulosti. Nic tedy nepředcházelo, divý muž tu stojí docela sám a nemá žádné vzpomínky. Bude teprve své umění tvořit. Z čeho a proč? Kde se vzala síla, která ho nutí stavět základy veškerého umění?

SOCHAŘ Je zajisté pravda, že první divý muž stojí tu bez vzpomínek, ale to není ten, kterého byste rád vyměnil za člověka, jenž přestál nějakou nesmírnou pohromu a na všechno zapomněl. K tomu se ještě vrátíme. Ten první však tu někdy byl zcela bez minulosti. Domníváte se, že on je také první, který si umění vymyslel. Kdyby si člověk mohl umění vymyslet, třeba tak jako si vymyslel parní stroj, mohlo by se dobře stát, že by o svůj výmysl nějak přišel. Mohl by pak žít bez parního stroje? Domnívám se, že by mu pro tu ztrátu nevypadlo ani o jediný vlas více.

Zdá se tedy, že si člověk umění nevymyslel. Neboť jak byste si vysvětlil nejen dějiny umění, ale především tu úzkost o umění, když nastaly doby velkého úpadku?

První člověk byl patrně již stvořen, aby žíznil po umění a byla mu už na počátku dána schopnost, aby tvořil. Odpověď na otázku, odkud se vzala tato žízeň a schopnost, je ukryta na dně tajemství veškerého stvoření. Tak tkví pevně kořeny umění ukryty v oslňující záři, kam zvědavé lidské smysly nikdy neproniknou.

BÁSNÍK Zdá se tedy, že umění lidské není dílem lidským, ale že prýští ze zázraku stvoření. Že je to tajemný nástroj, na kterém člověk doprovází píseň, které nerozumí; diví se svému vlastnímu zpěvu a hluboko v duši zaznívá nesmělá vzpomínka na ráj, na vznešený původ všech věcí, spojující člověka s tím, co bylo v srchované jednotě ještě před stvořením.

SOCHAŘ Kde jsou pak první hranice umění a kde jsou hranice poslední? Vzniká umění na prahu vědomí a zanikne na konci světa? - Tehdy v poslední chvíli všeho stvoření vstoupí nepochybně na své dávné místo a to, co z jeho tělesných podob vzalo za své, bude v něm právě tak dokonale obsaženo, jako by všechna umělecká díla trvala do věčnosti. Je tedy celkem lhostejné, postavil-li umělec věž z kamene, která přetrvá tisíc let, nebo z cukru, která se nedočká ani konce tabule velmožovy.

BÁSNÍK A přece je mi líto věcí, které nás v tomto časném světě opouštějí. Je to takový stesk, taková tíseň samoty, věčný zármutek loučení.

SOCHAŘ Vždyt jste básník! Nestavíte, nezápasíte s hlinou, s kamením a s kovem, ani neumíte třít barvy. Podstatou vašeho umění je stesk nad vším míjejícím, je vám dáno zpívat jen o tom, co zaniká a co se nevrátí.

BÁSNÍK Ale co je to píseň o víně a všech dobrých věcech země? Myslím takové písně, které se zpívají, dokud ještě držíme pohár v ruce.

SOCHAR I to je píseň stesků a je tím silnější, čím pevněji držíte svou číši.

BÁSNÍK A co píseň vojenská? Ta se přeci zpívá na pochodech, v leženích při ohni a v den bitvy.

SOCHAR Ani přítomnost těchto věcí v ní nezničí stesk z pomíjivosti. Je to píseň dávných pochodů, dávných ležení a bitev; píseň můžete zpívat znovu a znovu, ale pochod se jednou skončí, ležení zpustne a dějiště slavné bitvy zaroste bodláčí. Píseň sama vznikla teprve ze vzpomínek na tyto události; pak ji lze ovšem zpívat při každé nové příležitosti. Tehdy se také pozná, jaká je: dobrou píseň bude voják zpívat až do konce, na špatnou si ani nevzpomene.

BÁSNÍK Věříte tedy, že pramenem všeho básnění je teskná vzpomínka.

SOCHAR Jistě, alespoň všeho velkého umění básnického. Velký básník velké doby se rodí až v okamžiku, kdy velká doba vyhasíná.

BÁSNÍK Vždyť se tak dlouho věřilo, že básník je také věštec.

SOCHAR Blažený, rozcitlivělý věk, který to věřil. Ano, může být věštcem, ale jen dávné, tmou obestřené minulosti.

BÁSNÍK Domníváte se patrně, že umění výtvarné nelze posuzovat tak snadno. Co je podstatou umění výtvarného? Máte asi připravenou dlouhou řeč, které sotva hned porozumím, ale prosím, abyste přespříliš nespolehal na mou mírnost a shovívavost. Přece však jsem ochoten vyslechnouti, co neobyčejného a chvalitebného povíte o svém umění. Jaká je tedy jeho podstata? Snad ne také jen vzpomínka?

SOCHAR Nikoli. Stín.

BÁSNÍK Jak, stín je podstatou umění výtvarného?

SOCHAR Snad to není ani tak hmotné jako stín. Stalo se totiž pravidlem hledati podstatu věcí rozbořením, zkoumáním jednotlivostí pokud možno nejmenších. Vždy se však našlo něco, co ještě mohlo být rozloženo a tak bylo nakonec objeveno nic. Nic a prázdnota. Dlouho a marně byla hledána cesta z této úděsné tišiny. Posléze, jako vždy, byla objevena cesta zpět. Dospělo se k poznání, že umění výtvarné je jen výsledkem poměrů, jež vnímáme ještě na počátku rozboru; ale sám vidíte, že to není žádná odpověď. Jsme zase tam, kde jsme byli, ale ještě víc nespokojení, žíznicí, nešťastní.

BÁSNÍK Mnoho tomu truchlivému stavu prospěla zvědavost vědecká, jež je vždy důkladnější než přemítání umělce.

SOCHAR Člověku totiž nestačilo, že třeba pohled na město je krásný. Přiblížil se, aby zkoumal jednotlivosti, všímal si podrobně určitých budov, postoupil ještě blíže a zkoumal části jediné budovy, ale když ani tam nic nenašel, ponořil se do vnitřku stavby, ale ani tam ho nic dokonale neupoutalo. Obnažil tedy zdívo, ale ani tam se nesetkal s odpovědí vytouženou. Roztál tedy kámen, ale ani tam nebylo zholu nic. Vrátil se pak smutně zpět a díval se na město s návrší. Ale smutek marného poznání již hlodal v jeho srdci; díval se s tupou odevzdaností slepce.

Vzpomeňte si na egyptský chrám. Cestu k němu vroubí dlouhá řada ležících sfing, pak přicházejí věže, pak první a druhý dvůr s ochozem, pak předsíně a obydlí kněží; nakonec je svatyně s drahocennou skříní a ve skříní je modla. Snad jste někdy v chlapeckém věku pocítil touhu poznat, co skrývá cibule pod tolíkerým obalem. Odlupoval jste list za listem a uvnitř nebylo nic zajímavého. Víte, co se vypráví a slavných lékařích, kteří s nožem v ruce do nejmenších podrobností prozkoumali lidské tělo a na konec přiznali, že duši nemohou nalézt.

To je tedy ten tajemný vnitřek věcí, tajemství života všech věcí.

Podstatou umění výtvarného je tedy onen tajemný stín, chcete-li tak nazvat nic, jež bylo na počátku a z něhož bylo i umění stvořeno.

BÁSNÍK Tajemný stín! Ale kde je věc, která ten stín vrhá na naši ubohou zemi? Viděl jste tu věc, znáte ji?

SOCHAR Neviděl a neznám. Vidím jen stín.

BÁSNÍK Zdá se tedy, že básnictví je mnohem blíže životu, mnohem pevněji vázáno k tomu, co je, než umění výtvarné, které je nakonec jen tajemstvím prázdnoty.

SOCHAR Ovšem, ale nezapomínejte, že strom, na kterém kvete básnictví, je živ z těchže tajemných sil, z nichž ssaje umění výtvarné, jenže přímo, bez prostřednictví teskných vzpomínek.

BÁSNÍK Stále jen slyším slovo tajemství, takže se mně zdá, že tu není něco v pořádku. Proč to slovo tolikrát opakujete? Není to jen pomoc z nouze? Nemůžete se bez tajemství obejít?

SOCHAR Už jste někdy slyšel, že prozrazené tajemství zůstalo ještě tajemstvím? Jistě ne. Každé prozrazené tajemství se stane nezajímavou skutečností. Ale co chcete dělat s tajemstvím egyptského chrámu? Řekněme, že jste vstoupil až do svatyně a ohledal sochu uzavřenou v skříní, že jste si bezpečně zapamatoval její ztrnulý, bezvýrazný obličej; že jste se přesvědčil, není-li dutá a neskrývá-li něco neobyčejného v břiše. A poznal jste, že ani tam není nic. Vrátil jste se tedy zpět a zastavil se na shromaždišti obyčejných poutníků. Znovu jste se s hlubokým smutkem díval na stavbu,

kteřá skrývá tajemství. Její tajemství patrně prozrazeno nebylo. Buďte rád, že věci zachovávají své tajemství proti všem útokům lidské zvědavosti.

BÁSNÍK Nebylo by tedy lépe, kdybychom tajemství vůbec nehledali a spokojili se s pohledem z venku? Nač je nám smutek z prázdnoty poznání? Nemůžeme být takoví jako dřív, dokud nás tolik nepokoušela touha přemoci tajemství?

SOCHAŘ Už nemůžeme, už je pozdě. Vidíme kvetoucí strom, ale myslíme na uspořádání buněk v jeho kmeni, vidíme starý kostel a myslíme na lom, odkud byl brán pískovec k jeho stavbě. Jasnost našeho pohledu je zatemňována věděním, které nám není nic platno.

BÁSNÍK K tesklivé vzpomínce o jeden smutek víc.

SOCHAŘ Jistě. Ale básnictví tím přece získává.

BÁSNÍK Proč?

SOCHAŘ Protože se všechno zvolna, ale jistě mění v slova. Obraz a socha ustoupily slovu básníka, biskupský kostel katedrále slov. Věci se ztrácejí a na místo nich máme vzpomínku na ně.

BÁSNÍK Básnictví má pak veliký úkol: slovem zachovat, co zbylo z dávných dob.

SOCHAŘ Zachovat? Ne, pohřbít.

BÁSNÍK Myslíte tedy, že slovo básníka je poslední pozdrav všemu umění výtvarnému na cestu do věčnosti? A co pak? Zůstane slovo jediné panující?

SOCHAŘ Jak dlouho chcete žít ze vzpomínek? Jen staří lidé z nich žijí a staří lidé bezpečně zemřou.

BÁSNÍK Cukrová věž! Jak jsem rád, že tato slova mohu opakovat bezpočtukrát a vždycky mně trochu sladkosti ulpí na rtech.

SOCHAŘ Ale cukrová věž už je snědena, kamenná věž se rozpadla a umění jedné veliké doby zaniká. Jen vy tu stojíte sám, jediný bdící, s tváří zalitou září zapadlého slunce. A než se nadějete, vyjde slunce znovu, samo od sebe, bez pomoci umělých vzpomínek; je to však stejné slunce, které před chvílí zapadlo. A než se obrátíte k východu, vystoupí již k poledni; bude právě čas, abyste zazpíval píseň k chvále slunce vycházejícího.

BÁSNÍK Řekl jste, že umění jedné veliké doby vzdělanosti zaniká. Zaniká-li a zmizí nadobro, je hořko žít. Ale sám jste na počátku mluvil o tom, že umění se uchovává vzpomínkou, kterou nelze z živoucí duše vyhladit, i kdyby všechny památky zaniklých dob byly zničeny. Není tu přece jen místo, kde básník svým slovem přenáší umění výtvarné přes propast zapomenutí?

SOCHAŘ Nemyslím na vzpomínku, již lze vyjádřiti slovy. Řekl jsem naposled, že po zániku všech věcí velké doby vyjde nové a přece jen totéž staré slunce. V něm hluboko ponořena je ta vzpomínka nebo lépe tajemná síla, jež září sama ze sebe bez naší pomoci, mimo naší vůli a bez ohledu na naše představy.

BÁSNÍK Zdá se vám tedy, že je dílo obnovy docela marné?

SOCHAŘ Ach ovšem; neboť z čeho chcete obnovovat? Ze starých zřícenin stavět nové? Takové věci je těžko chtít. I Julian Odpadlík chtěl takové věci. Ale to je už dávno a vy víte, co tím způsobil.

Ale nestalo se již mnoho zázraků mimo naší vůli k obnově? Vzpomeňte si jen na dávný obřad nakuřování kadidlem; kolik věků překonal, aniž byl uctivě obnovován. A tak je mnoho, nesčíslně mnoho věcí, které trvají ne proto, že je udržujeme a obnovujeme, křísíme a obrozujeme, nýbrž proto, že jsou.

Také umění je taková věc. Jaký nárek nad zříceninou kláštera, v jehož stínu dnes rozmlouváme?

BÁSNÍK Neberte mně můj zármutek.

SOCHAŘ Na to nemyslím a přeji vám váš krásný zármutek.

BÁSNÍK Řekněte však, objeví se ještě někdy lomený oblouk a kamenná kružba na této zemi, až věky pohřbí památky středověku? Zdá se mně tak lichá útěcha, že umělecké dílo trvá, i když se ztratila jeho tělesná podoba.

SOCHAŘ Snad právě dnes prochází se svatý Albert Veliký v takové křížové chodbě s lomenými oblouky, jenže mnohem, mnohem krásnější...

BÁSNÍK Necítíte závat z takové opovázlivosti?

SOCHAŘ Svatě se spoléhám, že to není žádná opovázlivost.

Zatím se už hodně zešelfilo; nad rajským dvorem strměla temná kostelní loď, noc se kradmo přiblížila.

BÁSNÍK Už je tma. Rozsvítně olejovou lampu a zavěsme ji do výklenku. Budeme jako staří mniši, rozmlouvající v nočním bdění.

SOCHAŘ Neklamte se, nebudeme jako staří mniši, spíše jako dva žvanilové, kteří nepomýšlejí na spánek. Starý mnich patrně nemyslel na tajemný půvab nejistého světla olejové lampy a mluvil-li v noci, tedy jen v nočním chóru.

BÁSNÍK To přece muselo být krásné; hlas žalmů zněl tu jako vodopád.

SOCHAŘ Jako vodopád, jenž hučí svou píseň stále stejnou a lze říci, nesmyslnou.

BÁSNÍK Vodopád neví, co zpívá; přirovnáváte-li jeho hukot k noč-

nímu chóru starých mnichů, máte asi na mysli, že ti také nevěděli, co zpívají.

SOCHAŘ V tom je přece nejnádhernější úkon klanění: chvála živlu, chvála živlu řeči. Co tu ještě záleží na porozumění a úvahách o smyslu žalmů?

Jak blízko jsme už zase umění. Co je to? Chvála, klanění živlu bez rozmyšlení a bez porozumění. To jest, čím žije umění.

BÁSNÍK K tomu bych přidal, že básnictví jest naslouchání živlům a ozvěna jejich nejtajnějších záchvěvů, jež rozechvívá nejjemnější rozkoše v nitru člověka. Je jedinou branou, kudy do našeho nitra vstupuje vědomí všeho okolního světa a soudím, že bez básnictví nic nevidíme a nic necítíme.

SOCHAŘ Ale všemu rozumíme.

BÁSNÍK Nemůžeme patrně míti obojí. Dávám však přednost prvnímu, ačkoliv to není lehké.

SOCHAŘ Je rozkoš teskné vzpomínky tak veliká, že vyváží bolest, o níž mluví básníci?

BÁSNÍK Všichni básníci se nenechávají litovat, alespoň velcí básníci, pokud vím, o svých bolestech příliš nemluví. Velká bolest je těžká a leží hluboko, nepohnutě v srdci. Jen malé bolesti malých básníků jsou lehké a vyplouvají okázale ke břehům, kde je konejší zástup hladových posluchačů.

SOCHAŘ Co ví o svých bolestech sochař? Obávám se, že nic. Alespoň ten, který neumí mluvit.

BÁSNÍK Což je tak snadné udělat sochu?

SOCHAŘ Snadné? Kdo ví. Myslím, že dobrý sochař se dívá na svou sochu jako na dar, který si nezasloužil.

BÁSNÍK Pokusím se říci, co tím myslíte. Nepatrný díl toho, co je od počátku, vzalo na sebe na chvíli tělesnou podobu. Jsem tu a zas mohu odejít. Umění výtvarné je tu patrně jen proto, aby nám zjevovalo věci, které svým smrtelným okem nemůžeme vidět.

SOCHAŘ Ovšem, ale to je jen působení druhotné. První je bez očekávání odměn, bez úmyslů působit, je v řádu klanění.

BÁSNÍK Nerozumím. Umění je především pro nás!

SOCHAŘ Ano, ale pamatujte, že každá věc se vrací tam, odkud vzešla. A byla-li na čas nucena žíti jinde než v lůně svého trvání, dívá se aspoň toužebně k místu svého stvoření. A nestruhuje-li nás tento posunek, není nám umění nic platno.

BÁSNÍK A přece byly doby, kdy nám to nebylo nic platno.

SOCHAŘ Tehdy jste zvedl svůj vyčítavý hlas vy, básníku, a zazpíval jste do uší lhostejného zástupu; neboť sluch, ku podivu, je smysl, který nejdéle vnímá.

BÁSNÍK To již bylo kdysi řečeno: básnictví je svědomí věků.

SOCHAŘ Nic nezáleží na tom, opakujeme-li v této noční rozmluvě, co již bylo někdy vysloveno. Nerozmlouváme přece proto, abychom něco vymyslili; taková snaha je nám, tuším, velmi vzdálena. Proč nejdeme raději spat, to ovšem nevím.

BÁSNÍK Ptejte se vlhkosti dnešní noci, ptejte se těchto starých zřícenin. Snad na památku jiných takových nocí, jež v hlubinách našeho vědomí tiše dřímají.

SOCHAŘ A zdá se, že nelze jinak, než bdíti. Jsme patrně zajatci této chvíle.

BÁSNÍK Tak jako jsme zajatci básnictví a sochařství. To je, myslím, pravý smysl velikosti.

SOCHAŘ Tato velikost je vsutku jediná a úměrná. Chraňte se však velikosti slavné.

BÁSNÍK Velikost slavná je ovšem něco docela jiného. Je to velikost zpečetěná uznáním, velikost, která tíží jméno svého nástroje. Nepřeji si nic, než být nástrojem neznámým. Je tolik tisíc slavných jmen, jež se proslavila psaním veršů, a není mezi nimi třeba ani jediný básník. Veliké jméno dává často špatný příklad mnoha jménům malým, ale všechno to stojí a padá s malou skrytou lží. Kde je ta lež? Patrně v nedostatku lásky. A co je nedostatek lásky? Výhrada, nepatrná výhrada pro sebe.

SOCHAŘ Čeho je však potřebí, abychom neměli výhrad?

BÁSNÍK Úměrnosti. Je člověk, který básníkem není, ale myslí, že se básníkem může stát, bude-li chtít. Trpká je jeho cesta: přes zločiny zesměšňování, potutelnosti a škodolibosti dospívá takový veršovec až k vítěznému pocitu jistoty, jež ho chrání před vlastním srdcem natolik, že podivnou smyslovou křeč pokládá za boží dar umění. Je-li to dílo temné moci, nevím. Ale je-li to dílo lidské, pak je to ještě horší.

SOCHAŘ Úměrnost musíme spatřovat v tom, že každý je tím, čím může být, ne tím, čím se chce stát. Nejdokonalejší stav úměrnosti vidím v tom, že každý může o sobě říci: jsem sochař, jsem antoušek, jsem starosta, jsem básník, jsem sedlák. Zatím však dospěly věci tak daleko, že jsou i úředníci umění.

BÁSNÍK Byl někdy takový stav dokonalé úměrnosti?

SOCHAŘ Snad někdy velmi dávno, není-li to báje o zlatém věku. Alespoň mrtvý opat na této náhrobní desce nezdá se být ničím víc ani méně než opatem; ještě dnes na něm vidíte, jak asi uměl zacházet s berlou.

BÁSNÍK Ani mu nečouhají pod hábitem kalhoty.

SOCHAŘ To je dobré znamení. Tento opat byl vskutku jen opatem, to mně můžete věřit.

BÁSNÍK Jaký by to byl člověk, kdyby vstal a žil?

SOCHAŘ Obávám se, že by se stal nejvýše šířitelem opatské myšlenky a chodil by právě v takovém rouchu jako já nebo vy. Každý má svůj vyměřený čas a mimo tento čas ničím není leč vzpomínkou, jež přispívá k pohádce dějin.

BÁSNÍK To je to luzné a klamné »kdyby«. Co by nyní dělal Mistr Třeboňský, co by dělal Matěj Rejsek, co Josef Kraner? Nic. Nebyli by. V tom vás musím opravit.

SOCHAŘ To už jsem vlastně řekl. Člověk nemůže mimo svůj čas. Zas jeden důvod, abychom si více vážili básnictví.

BÁSNÍK Myslíte věru na básnictví víc než na sochařství. Proč?

SOCHAŘ Protože cítím, že na své vlastní řemeslo nemohu a ani nemusím myslet. Je samo od sebe a nežádá nic než mne samého. Myšlenky jsou příliš volní ptáci, aby mohly být upoutány k těžkému kameni mé práce. Proto jim dávám ochotně sbohem k letu do světa vůní.

BÁSNÍK Myslíte tedy, že básnictví je taková divoká obora, kde neplatí zákony hmoty?

SOCHAŘ Jistě tam nevládnou stejné zákony jako v sochařství. Jaké ty zákony jsou, nevím, bohudík, ani já, ani vy. To prozkoumávají jiní, k tomu zřízení lidé, s nimiž nemáme nic společného.

BÁSNÍK Sám často toužím vstoupiti do oblasti jiného umění a snad se mně to i daří. Ale není už v tom něco nedokonalého, že se o to musím (třeba často s prospěchem) snažit?

SOCHAŘ Myslíte si, že je to zase zkazka z velké báje o zlatém věku, ale přece jen se domnívám, že byl někdy čas, kdy nebylo potřebí zvláštních příprav pro návštěvu jiného umění, čas, kdy všechna umění tvořila jeden nerozdělitelný celek bez rozhraničování a bez vzájemné nevraživosti, a kdy, jak se zdá, nebylo ani hranic mezi uměním a věděním. Bylo to ovšem vědění a nikoliv zkoumání, jak tomu dnes rozumíme. Vědění, to jest vědomost o tom, co jest, žije s uměním ve věrném a krásném přátelství.

To ještě dobře znal starý Egypt. Nebylo tu hranic mezi básnictvím a bohoslovím, mezi sochařstvím, malířstvím a stavbou. Všechno bylo v jednotě tak bezvýhradné, že si s tím novodobý člověk neví rady; nazývá vzdělanost egyptskou směsicí umění i věd bez ladu a skladu jen proto, že tu nemůže sledovat každý projev zvlášť, že nemůže zkoumat nápisy pyramid bez bohosloví nebo sochařství a konec konců všech umění, jež si už umíme představit jen odděleně.

BÁSNÍK To jest, co vyznačuje tak výrazně zkoumání od vědění: jsou odborníci, není vzdělanci. Vzdělanec nemůže být bez umění, odborník je odmítá, aby ho nerozptylovalo. Odborník se může nejvýše o umění zajímat, ale nemůže je milovat. Vždyť není bez důvodu, že všechny učené knihy nové doby vycházejí v tak hrozném rouše.

SOCHAŘ To je snad jediné místo, kde se může setkat učenec s umělcem, vskutku se zdá, že i toto setkání bylo zmařeno.

BÁSNÍK Mluvil jste o dávné jednotě egyptské vzdělanosti. A co středověk?

SOCHAŘ Vydal nádherný květ jednoty, květ, řekl bych, jediné noci. Ten však rychle uvadl v hádkách mezi bohoslovci. Snad to byla květina příliš krásná pro naši zemi.

BÁSNÍK Ale umělci tehdy ještě mlčeli.

SOCHAŘ Maličko a byli by strženi do víru, který je na konec přece jen rozdělil.

BÁSNÍK Přece však miluji pozdní gotiku, říkejte si co chcete.

SOCHAŘ Vždyť je to gotika pro básníky, gotika vzpomínek.

BÁSNÍK Je proto méně krásná?

SOCHAŘ Krásná, až příliš krásná pro lidské oči, pro lidský věk. Proto je to gotika vzpomínek pro všechny věky následující. Ale již v ní nebylo té veliké jednoty, o níž jsme mluvili; proto snad ve chvíli rozkladu zavoněla tak mocně a není bez příčiny, že právě v naší zemi, z níž středověk odcházel tak těžce, vydala květ nejkrásnější.

Ale o kráse byste neměl tak mluvit. Proč ji spojujete s něčím jiným, s něčím, co s krásou zhora nesouvisí? Tak jsem to přeci nemyslí.

BÁSNÍK Víím. Krása nemůže být dobrá nebo špatná; co na tom záleží, vykvetla-li z práchnivějícího kmene? Mluvíme však o kráse okolního světa. Je to snad jiné, pomyslíme-li na krásu uměleckého díla, na kterém pracovala vaše vlastní ruka?

SOCHAŘ To je zvláštní a divné. Dívám-li se na cizí práci, vždy na ní nalézám něco, co je hodno obdivu. Má vlastní práce mne oslní jen jediný krátký okamžik ve chvíli, kdy odkládám dláto. Ale pak se hned začínám rmoutit nad nedokonalostí svého díla a často bych se rád neviděl.

BÁSNÍK Je to snad důkaz, že umělecké dílo je přece jen dílem člověka?

SOCHAŘ: Právě naopak. Rmoutí se chemik, když se mu nepodařil pokus? Snad se jen zlobí; ale hned udělá nový pokus a ten se mu třeba zdaří. Dělá však umělec pokus? Není pravda, že se umělec o něco pokouší, to jest čeká na výsledek dosud nepoznaný, na výsledek nějakého

přesně připraveného dění. Umělec totiž bezpečně vidí, co má udělat, chemik si vymyslí, co se má stát. První má však vždy zármutek, druhý bývá někdy spokojen a často má docela obyčejnou zlost.

Ale proč má umělec vždy jen zármutek z děl vlastních a proč má potěšení z práce cizí? - Po krátkém záblesku oslnění poznává jen to, v čem se jeho dílo nepodobá tajemnému, nadpřirozenému vzoru, poznává tu svou slabost a nese ji tím hůře, oč větší byl vzor. Na cizím díle však s radostí poznává, v čem se svému vzoru podobá a necítí pot, krev a špínu lopoty cizího člověka.

BÁSNÍK Snad se pak stává, že umělec své dílo tupí, že se s ním pře a zápasí v bláhové naději, že si vydupe lepší přístup k nadpřirozenému vzoru?

SOCHAR Netupí své dílo, tiše tupí sám sebe. Všimněte si, že umělec se stydí, když ukazuje svou práci cizímu člověku. Stydí se za svou nedostatečnost, mluví tiše a špatně, připouští všechno, co se mu nespravedlivě vytýká, klopí oči jako mladý mnich a touží raději všechno ztratit než zůstat ještě chvíli v objetí cizí pozornosti.

Ríká se, že se umělec také bojí cizí hrubosti nebo cizího nadšení. Toho se bojí jen sám za sebe, za své dílo se stydí jako správce, který špatně hospodařil.

BÁSNÍK Co je tedy na umění královského, když tu umělec stojí jako žebrák?

SOCHAR Jako žebrák? A oč žebrá? Co chce? Kus chleba, kus hlíny, kus plátna a něco barev. Nebo ani to ne.

BÁSNÍK A oč žebrali ti umělci, kteří měli sto koní, dvůr a hedvábná roucha? Ti, kteří byli velmoži?

SOCHAR Každý umělec je trochu velmož a trochu vyhnanec. Často je jim svět příliš veliký a často příliš malý.

BÁSNÍK Smutné však je, že vždy žijí jen ve mzdě, že dostávají peníze za něco, co nemá buď cenu žádnou nebo nesmírnou; smutné je, že umělec lze si koupiti jako koně nebo slávika.

SOCHAR Kdo je však pánem slávy? Kdo tkal roucho korunovační, kdo vytepal říšské jablko, kdo ryl pečeť majestátní, kdo psal listinu zakládací, kdo stavěl hrady, města a kláštery, kdo řídil průvod pohřební?

Ubohý umělec najatý za mzdu, půl velmož a půl žebrák.

BÁSNÍK Snad právě to je veliké štěstí. Umět chodit v červeném hedvábí zrovna tak jako v režném pytlí. Znat slávu a nemít ji, znát ponížení a odmítat je. Neboť ani stav věnčených básníků, ani stav kanovnický, ani hůl žebrácká nejsou umělci přiměřené. Proto není dobře, když některý rytíř je také básník, vždy je víc básník než rytíř.

SOCHAŘ Snad by tedy bylo dobře, aby byl stav svobodných básníků?

BÁSNÍK To je snad možné při vašem umění, jež se vždy pevně opírá o dobré řemeslo. Může být svobodný básník, aniž byl komediantem, pouťovým vyvolavačem, prodavačem vzpomínek? Vždyť by to bylo ještě tisíckrát horší. Nezbyvá, než aby dělal hanbu svému občanskému stavu. Řekl jste, že básnictví je svět vůní. Chcete je zadržet v přihrádkách a u každé zřítit místo vrátného, jež by bylo na zvláštní žádost propůjčováno zasloužilým básníkům?

Jen si vzpomeňte, co dojmá lid: bída básníka. Šťěstí, že té bída už není, že básník už zahynul. (Neboť lidé umírají, básníci hynou.) Tolik dojemné lítosti, že už vynesla desetitisíce měnových jednotek a přece by nestačila, aby básník nezahynul, jda po střídě jako obecní chudý.

SOCHAŘ A ještě se ptáte, co je na umění královského?

BÁSNÍK Už jsem tiše.

SOCHAŘ A přece: je umělec vskutku pánem slávy? Rozdává ze svého vlastního bohatství? Nebo je jen správcem nějakého nesmírného pokladu, který rozděluje?

BÁSNÍK Pomyslím-li na to, odkud je umění, pak je vskutku správcem. Ale není to samo už veliká sláva?

SOCHAŘ Je to veliká, ale slávě světské tak nepodobná sláva, že ten, kdo ji rozděluje, je vždy oděn nedostatečně. Stojí-li tu v purpuru, přizdoben zlatým řetězem a nejvzácnějšími klenoty, není to téměř o nic víc, než kdyby tu stál v páchnoucích hadrech.

Čím je rozdávajícímu jméno, proslulost a uznání?

BÁSNÍK Veliká sláva nemá patrně jména. To snad dobře věděli staří mniši, kteří tu nablízku v sklípku odpočívají. Oni to věděli, my to po dlouhém mluvení poznáváme.

SOCHAŘ A zítra budete hledat posudek své sbírky, vytištěný na papíře, který přetrvá jeden celý den nebo měsíc a já se budu divit, že nejsem mezi vyznamenanými při soutěži na výzdobu domu obchodu a živností. Poznání nám není nic platno.

BÁSNÍK Mluvíte trochu příkře.

SOCHAŘ Musím si vás přidržet trochu při zemi, abych sám nebyl strhován.

BÁSNÍK Což je to tak zlé?

SOCHAŘ Zlé už je to, že mluvíme o takových věcech. Obnažujeme to, co má být zakryto, co má být neznámo. A to odhalení nám také není nic platno.

BÁSNÍK Kde to jsme? Kam jsme až dospěli?

SOCHAŘ Až na konec pevné země. Dál už je jen moře.

BÁSNÍK A nebylo by lépe skočit do hlubiny?

SOCHARĚ Volím raději posedět na břehu a ještě chvíli se těšit ze zapadajícího slunce. Mohu mít s sebou třeba tabatěrku vzácné práce a mohu se z ní těšit až do tmy. Ovšem šňupat z ní už nedovedu.

BÁSNÍK Není to prázdnota? K čemu máte prázdnou tabatěrku, když v ní nemáte vonný tabák? Jen pro její povrchní krásu?

SOCHARĚ Už je to tak. Za to jsou jiní lidé, kteří ještě šňupají, ale jen z krabiček velmi neúhledných.

BÁSNÍK Nezdá se vám, že máte jen díl krásy, že vnímáte krásu nedokonale?

SOCHARĚ Ne vždy se můžeme ponořit k prameni krásy. Plná tabatěrka nemá tajemství. Ale jsou věci, které musíme opravdu brát tak, jak jsou, které jsou příliš křehké a špatně vzdorují vášni a násilí.

Ale i svou odříkavou lásku k tabatěrce bych mohl obhájit. Copak víte, nebyl-li to kdysi královský dar otrhaného umělce nějakému vycpavači ptáků? Není-li spíše vhodná k tomu, aby uchovávala zrna nejvzácnějšího kadidla místo hrubého kýchacího prášku?

Sestoupilo-li však umění tak hluboko, že se dalo lidem, je už pramalý rozdíl v tom, zdobí-li tabatěrku nebo znaky křesťanských králů.

BÁSNÍK Uznávám, že by nás mohlo uvést i pochybnost o kráse samé, kdybychom jako mnozí hledali lačně víc než krásu samu. Často slyšíte, že některá žena je sice krásná, ale prázdná nebo dokonce hloupá. Ten, kdo takhle mluví, byl zklamán; ale nezklamala ho krása, něco docela jiného přetrhlo jeho zbožňování. Z počátku ani z jediného posunku, ani z jediného rysu tváře nepoznal, že se těší z krásy prázdné. Tuto zarmucující pravdu objevil až ve chvíli, kdy kráska promluvila. Snad byste řekl, že to mohl přec jen už dříve poznat z nějakého nevhodného pohybu; ale veliká krása bývá zpravidla ztrnulá jako egyptská socha, neprozradí nic. Když však promluvila, zdá se to velmi hloupé; krása zevnějšku se náhle stává něčím odporným a nežádoucím.

Proč? Ptám se vás, sochaři, přímo, proč? Vaše sochy jsou možná krásné, ale nemluví. Bylo jim dáno mlčení jako veliký dar, aby zachovaly svou krásu?

SOCHARĚ Bojím se, že by mé němé sochy mluvily příliš obyčejně, snad zrovna tak jako mnohý krásný člověk nebo ještě hůř. Vidíte, lidé nejsou spokojeni s jednou jednoduchou krásou, chtějí mít krásu zostřenou duchaplností.

Proč má krásná podoba hostit ještě půvaby ducha? Jak jsme sami prázdní, neumějící pochopit, že je nesmyslné slučovat krásu přirozenou,

od počátku danou, s duchaplností, jež bývá údělem lidí od počátku znetvořených.

Vždyť není krása k tomu, aby se vlastními slovy oslavovala! To je přece, básníku, vaše věc!

BÁSNÍK Ano, ale přec jen přiznám, trochu by mně vadilo, kdybych věděl, že mám zpívat píseň na námět, který mluví jako hokyně.

SOCHAŘ To je, žel, znamení nedokonalosti umění básnického; neboť víme (už zase víme, co všechno víme a není nám to nic platno!), nuže, víme, že staří básníci uměli zpívat o kráse paní, kterou jen jednou v životě spatřili zamřížovaným oknem staré zámecké věže.

Uvidíte-li tedy krásnou ženu, nedávejte se zdržet milostnými přísliby a pro záchranu svého dobrého srdce utečte.

BÁSNÍK V tom ostatně vidíte, jak krása je svrchovaná a jak pramálo záleží na nás, chceme-li ji či nechceme. Objeví se a zmizí, přichází a odchází, jak se jí chce.

SOCHAŘ A my jsme někdy tak hloupí, že bychom si přáli, aby vyslovovala zázračné podivnosti.

Přál jste si někdy, aby promluvila kvetoucí rebarbora? Jistě vás to ani nenapadlo. Proč tedy každý chce, aby mluvila krásná žena?

BÁSNÍK Toho už nechme, sochaři. Víím, co žádáte od básníka: těm němým krásným věcem dát řeč; kvetoucí rebarbora nemluví. Za ni mluví básník, zrovna tak jako mluví za krásnou ženu, která mlčí a nic nechápe.

SOCHAŘ Lidé snad jen nosí svou krásu jako pískovec nese břechtanový věnec na hlavici gotické přípory.

BÁSNÍK Ale co znamená milovat krásu?

SOCHAŘ Víím, co je na dně této otázky. Je v ní osten žalosti z rozloučení, když krása musí odejít. Krása je a za chvíli není. Je v ní odvěké mizení a nevím, co je lepší, zda v okamžiku, kdy odchází, litovat, nebo bez pohnutí přihlížet.

BÁSNÍK Srdce vám nedá přihlížet bez pohnutí. Když odkvétá louka a padají jabloňové květy, umírá krásná žena. Je to lítost, ale není to zoufalství, je to čistý, krásný stesk.

SOCHAŘ Ach, tato podivuhodná krásná čistota, jež nám brání vniknouti do nitra rozkoše. Jak je zle s těmi, kdo neumějí nic, než drtit krásu chlupatýma rukama. Což kráva přemýšlí o kráse louky, kterou spásá? Což včela ví něco o kráse jabloňového květu, z kterého ssaje? Což muž něco ví o kráse ženy, když užil její krásy celým svým tělem?

BÁSNÍK Jaké je to umění vzácné povrchnosti a vzácné zdrženlivosti, zůstávati vně věcí, které milujeme. Co temných pomluv znechutilo nám odříkání jako věc nepřírozenou a nezdravou.

SOCHAŘ Odříkání je ovšem něco nepřírozeného a nezdravého a není pro každého. Kdyby byla taková kráva, která se dívá na louku jen z daleka, pocítujíc neobyčejnou rozkoš z krásy květů, zcepeněla by hladem. Kdyby všichni muži nepodléhali násilí smyslů, lidské pokolení spělo by rychle k zániku.

Jen umělec, stojící vně společnosti, může se zcela oddat sladkosti odříkání. Jen on může být sám a musí být ostatně sám, protože nemá takové živnosti, již lze odkázat potomkům.

Řezník odkazuje synu svou živnost, i pekař, lze v rodině vychovat vojáka nebo úředníka, ale co bych svému synu odkázal já? Jen dláto a palici, nástroje dobře vhodné k tomu, aby tloukl kamení.

BÁSNÍK A přece staří kameníci vychovávali v hutích své syny k umění dosti úspěšně.

SOCHAŘ To bylo ještě za času, kdy řemeslo bylo umění, totiž, kdy umění nebylo údělem vrstvy, která už neměla pevnou oporu v okolním světě. To mohlo být ještě za času obecnosti, kdy věci tajemné a vznešené nebyly ještě osamoceny na hoře veřejných uctívání a veřejné netečnosti.

Oznámil snad mistr Vít Rakovnickým, když s nimi jednal o stavbu Vysoké brány, že je umělec? Zdá se, že ne. Sežral se však v hospodě, že mu páni musili dát osm grošů, aby zas vyšel ven. Ale pak, když přišel k sobě, tesal cechovní znaky a chrlič tak dovedně, že byste rád pochyboval o jeho divné náklonnosti.

Kde se naučil svému umění? V huti. Tam se přece naučil jen řemeslu! Proto asi nikdy nemluvil o tom, kdo je, nýbrž co je. Je kameník, vyučil se kameníkem. Ale že je sochař, to nevěděl.

Spoléhám se, že i v mém umění je takový kus řemesla, abych vůbec mohl žít. Říkám-li, že jsem sochař, myslím tím řemeslo, ačkoli mne všichni podezřívají, že chci říci: jsem umělec výtvarný.

BÁSNÍK Myslíte na řemeslo a řemesla už není. Chytáte se sám teskné vzpomínky, abyste mohl žít.

SOCHAŘ Což jsem sám už neřekl, že všechno se mění v slovo? Mluvil někdy sochař tak dlouho a bez valného užítu o svém umění jako já?

V čase, kdy nesvítí slunce, vychází měsíc. Neoslňuje, můžete se dívat na jeho bledý kotouč bez bázně, že oslepnete. Měsíc je středem noci, vládcem té divné mezihry mezi dvěma slunnými dny, vládcem tesknosti, vzpomínek a básnictví. Pod jeho ochranou můžete myslet na věci, na které za dne není čas.

Za dávných slunečných dnů nebylo takových nocí, jako je tato noc naše. Sochař pil v hospodě a nevěděl, že je umělec, nemyslel na věčné věci umění, neutvrzoval se ve víře, že míjení věcí se umění nedotýká.

To jen my, nahlodáni pochybnostmi, utíkáme se k slovům a na cestě potkáváme básníka. Ten jediný nám nyní rozumí, och, jen rozumí. To je tedy ta poslední jednota, jednota slov, když minula jednota věcí.

BÁSNÍK Zítra tedy mne už nebudete znát. Zítra už vám nebude milá chvíle přátelského rozhovoru s básníkem.

SOCHAŘ Proč by kameník mluvil s básníkem? Co slavného a neobyčejného může říci kameník? Lépe a dokonaleji budete mluvit s ným kamenem, který vyšel z mé dílny, ale sotva to bude rozmluva, sotva to budou slova, jimiž se budete pokoušet dorozumět s tvarem hmoty.

BÁSNÍK Snad mně nechcete upřít řeč, nástroj mého umění?

SOCHAŘ To nikoli. Jen slova nebudete znát, prázdnotu slov, jakou znáte nyní. Kolikrát jste již obrátil jejich smysl, abyste z nich vydobyl nový zvuk. Ale kabát tolikrát obrácený již zchátral.

BÁSNÍK Jsme tedy sami. Sami se svými myšlenkami, jež se množí jako stíny této noci bez měsíce, až splynou v jeden hluboký stín; uprostřed tmy bliká jen naše lampička ve výklenku a dává jen tolik světla, abychom si viděli do tváře.

A přece si vážím krásy této noci, krásy toho důvěrného spočinutí.

SOCHAŘ Protože vám ani mně nic jiného nezbyvá. Hledáme útěchu a nalézáme jen podivné smíření. Smíření, jež je tak blízké dávno ztrouchnivělému obřadu starých dob. Ale dokud ten obřad trvá, není ještě nic ztraceno. Ještě vyznačuje sílu dávného přirozeného úkonu, třeba už známe jeho původ a jeho dějiny.

BÁSNÍK Nechci vaše smíření, chci ještě naslouchat hlasu živlů.

SOCHAŘ Ale živly k vám už mluví hlasem přírodních zákonů, jež znáte.

BÁSNÍK Chci slyšet hučení vodopádu, nechci nic slyšet o tření a volném pádu.

SOCHAŘ Chci slyšet. Ale neslyším. Což můžete něco chtít? O hučení vody víte už jen z podání.

BÁSNÍK Lituji, že slyším a chápu, co jste řekl. Ale tuto ránu jste si mohl ušetřit.

SOCHAŘ Bolí vás? To je dobré znamení. Pijte tedy ještě tuto poslední bolest. Jak dlouho žije básník! Když se zdá, že už je o všechno připraven, vždy se najde něco, co rozechvěje jeho tesknotu.

Jakou má výhodu, že nepracuje s hmotou, která nás sochaře může zrádně opustit. Bijeme ji, ale ona zarputile mlčí. Je sama němá, už nevydá němou sochu. Již se nepředěje krásou.

Odkud se vzala má nevěrnost? Co je mi platné, že vím o věčné slávě

umění. Místo abych pracoval, mluvím tu s vámi. Nahlížím kradmo do vašeho světa, opustiv kámen.

BÁSNÍK Je tedy básnictví vaše poslední útočiště?

SOCHAŘ Snad. Ale pak to není útočiště sochaře, jen člověk nějaký vás prosí o přístřeší. Když se ode mne umění odvrátilo, spějíc tam, odkud vyšlo, člověk zůstal, kde se zrodil. Už jen člověk, sochař podle dávného, ale zvětřalého obřadu a zkažený řemeslník bdí s vámi a klade unavenou hlavu na vaše teskné srdce. Nechte mne odpočívat ještě chvíli. Mluvte o tom, co bylo, vyprávějte dávnou pověst. Potřebuji slyšet váš hlas.

BÁSNÍK Již jste se vzdal vznešeného správcovství pokladu?

SOCHAŘ Vzdal! Což je možné něčeho takového se vzdát? Ale stává se přec, že se poklady propadají. Vyprávějte tedy aspoň o tom, co lidská paměť zachovala o ztracených pokladech.

Oleřová lampa zhasla. Oba přátelé usedli na kamennou lavici. Básník vyprávěl dávnou pověst a sochař mlčel. Už ani jednou nepřerušil básníka; dal se unášet jeho slovem a prázdné ruce žebráka tiše složil do klína.

Jiří Karen

HOŘÍCÍ KEŘ

Od tohoto dne nebudeš psáti,
necht zmlkne proradnost tvá,
neboť nyní hovoří Bůh

a jako zrno v bílý chléb zaoblí se
a jako míza plodem vyrazí,
tak vytrysknu zespoda slova tvého -
a jako fík na podzim, když shazuje svůj list,
jako na podzim domov když opouštějí ptáci,
tak opustíš ulitu slova svého,

neboť nyní ústy básníků hovoří Bůh.

A nebudeš rýti podobu tváře mé,
neboť zkazil jsem písátka a kov zkroutila ruka má,
a nebudeš do hlíny rýti holí své průpovědky,
neboť jako oheň vyrazím zezdola hlin.

Za tebe hovoří nyní ústa má, od tohoto dne jsi hořící keř,
ohněm píši do břidlice srdce proradného
a v peci hněvu vypaluji slovo jako džbán.

W. B. Yeats

E F E M E R A

»Kdys neomrzelo tě zřít mi v oči,
dnes klopíš zrak a smutek víčka tíží,
že naše láska vadne.« Řekla mu:
»Ač naše láska vadne, pojďme zas
tam na břeh jezera v tu samotu
a stůjme spolu v smírné chvíli té,
kdy láska, dítě mdlé, již usíná:
jak hvězdy a náš první polibek
jsou daleko, jak srdce zestárlo.«

Šli zamyšleně listím uvadlým.
On drže její ruku odvětil:
»Nám bludná srdce často vášní mdlela.«
Byl kolem les a žluté listí v šeru
jak chabé meteory padalo.
Šel stezkou starý králík kulhavý,
byl sklíčen podzimem. Ted' stáli zas
tam na jezerním břehu v samotě.
Zřel: zvadlé listí tiše sebrané
a zvlhlé, jak její zrak si na ňadra
a vlasy dala. »Nermuť se,« jí děl,
»že mdlí jsme; jiné lásky přijdou nám;
nenávid', miluj bez výčitek dál.
Je věčnost před námi a naše duše
jsou láskou a neustálým loučením.«

RŮŽE SVĚTA

Kdo snil, že láska mívá jako sen?
Těm rudým rtům, s nichž vždy se smutek linul -
ten hrdý smutek, že čas divů minul -
byl zánik Troje smrtným bleskem jen,
i Usnův rod tak zhynul.

My přejdeme, i svět s vší lopotou:
leč v spoustě duší, jež je pomíjivá
a jako proud vod zimních v dálku splývá,
pod změnou hvězd, jež pěnou nebes jsou,
ta tvář je věčně živá.

Tvář sklánějte tam v nebi andělé:
dřív než jste byli, než první srdce bila,
u Jeho trůnu ona tiše snila;
On změnil svět jí v stezky travnaté,
by chůze jí lehká byla.

MILENEC MLUVÍ O RŮŽI VE SVÉM SRDCI

Vše nepěkné a staré, sešlost a ochromení,
krok čvachtavý, těžký, když rolník jde polem k mokřinám,
křik dítěte u silnice, skříp vozu a rachocení -
to kazí tvůj obraz, tu růži, již hluboko v srdci mám.

Tu urážku ošklivých věcí ni vyslovit možno není;
vše přetvořím, sednu si stranou na vršek zelený sám
a země a nebe a vody se v zlatou skříňku změní
pro sny mé o té růži, již hluboko v srdci mám.

VADNOUCÍ VĚTVE

Když měsíc tiše těm ptákům šeptal, já děl:
»Ať koliha s čejkou, kde chtějí, si křičí dál -
tvá slova veselá, soucitná slyšet bych chtěl -
duch nemá kde spočinout, bez konce cesty jsou.«
Tam na výši zasněné bledý měsíc stál,
a usnul jsem u vod na Echtge v samotách.
Ty větve nezvadly větry, jež chladně dmou,
ty zvadly, že jsem jim pověděl, co jsem zřel v snách.

Kde čarodějky v houštinách chodí, vím;
jdou s větreny v rukou, na hlavách perel třpyt,
zří z hlubin jezera s úsměvem tajemným;
vím, kalný měsíc kam spěje, kam sidhové jdou
a tančí, když v trávě ostrova bledne svit,
zřím nohy jejich v pěn běli na vlnách.
Ty větve nezvadly větry, jež chladně dmou,
ty zvadly, že jsem jim pověděl, co jsem zřel v snách.

Znám zasněný kraj, kde labuti brázdí vzduch,
jsou zlatými řetězy spjaty, zpěv jejich zní.
Král s královnou bloudí tam, šťasten je jejich duch
tím zpěvem, prost naděje, slepí a hluší jsou,
už všechno vědí a putují do konce dní -
já vím to a ptáci tam na Echtge v samotách.
Ty větve nezvadly větry, jež chladně dmou,
ty zvadly, že jsem jim pověděl, co jsem zřel v snách.

Přeložil Jaroslav Skalický

AŽ PŘIJDE STÁŘÍ K VÁM

Až přijde stáří k vám, a vaše vlasy zšednou,
až budete u ohně sedat, snící, potom
vezměte tuto knihu, a čtouc zasněte se o tom,
jak hluboký a něžný byl váš pohled jednou;

kolik jich milovalo prchající záři
a krásu vaši nevěrně či ve věrnosti,
jen jeden miloval však duši, kterou tělo hostí,
jen jeden stesk na vaši měnící se tváři.

A nachýlena u krbu u žhoucí mříže
tiše si řeknete - a trochu s žalostí, že
láska již prchla, tam, na hory nebetyčné
a v zástupu hvězd ukryla své tváře sličné.

Přeložil Jan Vladislav

Jaroslav Morák

INTERPUNKCE V POESII

Stále se měnící a k převážně fenomenální ideové konstrukci směřující povaha verše prošla v posledních asi padesáti letech určitými, dříve téměř nepoznanými změnami. Literární impresionismus první přináší s sebou nejen v dalším vývoji obecně charakteristické uvolnění rytmové metriky a rýmových skupin; volí i nová veršová seskupení, která v Německu na př. v roce 1899 v knize *Revolution der Lyrik* schematem neviditelné střední osy theoreticky propracoval v přechodu od naturalismu stojící Arno Holz. Do důsledků se věnuje těmto optickým poměrům u nás poválečný vitalismus: volí různé druhy písma, nápadná umístění veršů v ploše stránky a pod. Samovolnou básnickou resignací na dosud, třebaš jen omezeně a papírově už platné literární programy, dochází kolem let třicátých k úplné vnější i vnitřní přestavbě veršů. Myšlenkovou situaci, do níž se básnictví dostalo, vystihují celkem přesně verše z roku 1932:

*»myšlenka do té doby svázaná
mnohostranným ceremonielem
pojí se jedna k druhé jako noc k noci.«*

Smyslově označující oblast poesie necítí se již vázaná významy věcí v jejich obecném prostoru a vztahy v něm. Verš vytváří sám v sobě svými vnitřními poměry určité celostní napětí, spíše psychicky než rozumovými a logickými soudy odůvodnitelné. Účelem této poesie není více krystalisace vesměrné skutečnosti a její poznání - svět jako má vůle a představa může sloužit jen ke stavbě mé vlastní, osobní, byt osobitě »nové skutečnosti«. Tím se dostává platnosti Šaldovým slovům o třetím významu slova ve verši: je to stavební kámen příslušný individuálně a výlučně jen tomu kterému verši.

Nahrazování thematicko-prostorové objektivisace ryzí psychickou subjektivisací vedlo nutně k propagaci básně jako nerozlučitelné kruhové, až globální jednoty. Přesně vzato, sama časová posloupnost vjemů, s jakou je báseň čtena či recitována, odporuje tomuto pojetí. V technických prostředcích vyhovuje těmto předpokladům volný intonační verš bez zřetelných prosodických přerývů. Popření logisujícího činitele, jenž je znakem existence světa, který je i mimo mne, odpovídá negativní postoj vůči interpunkci - jak chceme dále odvodit. Snad i proto, že vynechávání rozdělovacích znamének bylo od části publika posuzováno jako básnická libovůle a svévolnost, chceme mít v dalším prokázáno, jak systém interpunkce je vklíněn do ideové básnické soustavy a že jeho pomocí lze přistoupit i k řešení některých obecných básnických otázek. I současná linie naší poesie má zde svoji úlohu.

Úplný rozsah interpunkční hodnoty, vhodný pro naše pozorování, bez silněji prolínající funkce expresivní nebo impresivní (jak o tom dále mluvíme) nacházíme v naukové próze. Snadno dojdeme k výsledku, že interpunkční místa vznikají především na rozhraní vět a uvnitř souvětí (tečka, čárka), vyjmeme-li jejich explikativní význam hlavně ve funkci volného nebo rozvitého přívlastku a spoje asyndetonní, ač i to dává nahlédnouti do *statické* formy jejich významu obecného. V zásadě, v plné shodě s naším *dynamicky* se vyvíjejícím způsobem myšlení zaznamenává *logicky chtěné a cítěné poměry a vztahy*, jež vznikají mezi jednotlivými myšlenkovými úseky. Interpunkce je jejich vnějším vymezením a označením. Tato první interpunkční hladina je současně pevně vklíněna do gramatických pravidel a norem. Individuální funkce, kterou možno v každém případě označiti jako *intencionální*, t. j. k jednomu nadřazenému záměrovému středisku směřující, vytváří druhý interpunkční stupeň. Nemáme totiž přesných pra-

videl, kde na př. nahradit čárku středníkem, kde rozčlenit souvětí do více samostatných vět, ani kde čárka je na svém místě či nikoliv. Zde se rodí základy stylu projevené individuem. Oba tyto vztahy zde probrané způsobují současně interpunkční obrys *ideografický*, který spočívá ve vnějším vědomém zaznamenávání žádaných vztahů. Rozdělovací znaménka provádějí tak graficky viděnou *objektivisaci lidského myšlenkového projevu*, poskytují vnější pohled do stavební dílny člověka.

Aktivnější, a to v převaze citově zdůrazněný zásah samostatně projevené individuální funkce může také interpunkce zaznamenati. Podali jsme zprvu myšlenkový obzor expresionismu a jeho důsledky v tomto směru. I impresionismus postavil se soustředěně k interpunkci, a to v opaku k expresi. V obou směrech (jež se stále pak prolínají) jde o projev subjektivismu, který počíná své panství koncem devatenáctého století, a lze v nich právem vidět dva způsoby nazírání tohoto člověka. Smyslově orientovaný impresionismus rozbil poměry prvků vzhledem k celku a kromě uvolněného verše zaznamenal to hromaděním rozdělovacích znamének - nejen čárek, ale i pomlček a souvislých teček. Expresie použila již těchto zcela uvolněných vztahů k vlastní neodvislé konstrukci.

Až dosud mluvili jsme o poesii, která zaznamenala odchýlný postoj vůči interpunkci, jejíž základy jsme vymezili. Sledovali jsme při tom, že šlo v podstatě o *zvláštní postavení a výstavbu verše*, nejen jako základní jednotky prosodické, intonačně a rytmově sjednocené, ale i jako *jednotky myšlenkové, pojmové*. Toto zjištění není nové: svým grafickým uspořádáním na jeden řádek tíhl verš vždy ke zvláštnímu výlučnému postavení a reprezentoval v tomto smyslu určitý znak. Jak se jeví tyto poznatky v poesii, která rozdělovací znaménka v jejich logicky daném smyslu zachovává?

Daná otázka má vlastně dvojí tvář. Je celkem pochopitelné, co znamená interpunkce na konci verše: v něm obsažená myšlenka nabývá svých dalších dynamických souvislostí vzhledem k verši následujícímu a interpunkce se shoduje jak ve smyslu gramatickém, tak i intencionálním. Jinou stránkou je výskyt interpunkce uvnitř verše. Mluvili jsme již o některých explikativních zjevech a o asyndetonních, bezspojkových případech. Jinou ukázkou vnitřního dělení jsou rytmickým proudem silně podmíněné diarese, caesury a pomlky, které si interpunkci vynucují, při čemž není nezajímavé, že předělem členěný verš lze si představit jako dva verše jednoduché. Setkáváme-li se zde již s určitou stupnicí vztahů, pak tento myšlenkový přerýv je jen nezřetelný a my jej vnímáme jako jeden celek, jako jednotnou *výpověď*. Všechny až dosud uvedené případy neruší myšlenkovou jednotu verše, naopak ji v jistém smyslu doplňují, dotvářejí.

Přistoupíme-li ale ke vztahům, ve kterých ideografický ráz interpunkce tuto myšlenkovou jednotu veršů násilně rozděluje, cítíme jasně tato porušení jako *neúplnost, jako poetický nedostatek svého druhu*. Oč jde, naznačme ve verších jednoho mladého básníka:

*»Ten chvat, jenž pod ní v žilách spěchá
k setkání, aby okysličil
bezbarvý smutek, aby zničil
stopy, jež psaly minulé,...«*

S hlediska poetiky setkáváme se s nadměrným používáním t. zv. enjambementu - přesahu. Samo slovo naznačuje, že zde máme co činiti s činitelem ostře rozdílným od periodičnosti caesur, diairesí i pomlk. Jeho charakter je výlučně a záměrně myšlenkový; tak byl také dříve básníky používán k pointisování a k aktualizaci, k osvěžení. Co způsobuje, jsa uplatněn jako rovnocenný vyjadřovací činitel, ukáže se nejlépe převedením předešlého výňatku do normálního řádkového sledu:

»Ten chvat, jenž pod ní v žilách spěchá k setkání, aby okysličil bezbarvý smutek, aby zničil stopy, jež psaly minulé...«

Dostáváme rytmisovanou sice, ale *prózu*, se zcela přesně dělenou myšlenkovou strukturou, ve kterou byla veršová jednotka rozloučena. Tvar básně porušením veršové jednoty zde *zaniká*. Interpunkce má zde pouze ryzí smysl ideografický, vypomáhá poesii prostředky nepoetickými, zaznamenává dokončení výpovědi v nesouladu s rytmičkou jednotou verše. Myšlenka sama se staví před básnické zvládnutí, a to je i jeden z problémů naší současné básnické generace, která nastoupila dvojí formální řadu. Jednak překvapí nás formální vyspělostí, jiskřivou sbírkou básnických už konvencí podle dlouhých zkušeností uspořádaných a poopravených, anebo úporně hledí se probíjet myšlenkou, nehledíc často na to, že v poesii jde skutečně o »zaměření na výraz sám«, jak tvrdí Mukařovský v Kapitolách. Výraz orientovaný ovšem nikoliv přeshlým již formalismem, ale významem a v řadě neposlední i »sémantickým gestem«, které nás uvádí do souvislosti s činiteli vesměrného Řádu.

Můžeme tedy v závěru rozhodnouti, že interpunkce v básni je ve stálém organickém vztahu se základní básnickou jednotkou, s veršem. Jestliže zanedbávání rozdělovacích složek přibližovalo někdy poesii nebezpečně k pouhé hříčce slov, pak interpunkce postupující v básni proti přirozené povaze veršů přiklání ji nebezpečně k prosté sestavě myšlenek. To vše odkazuje na zvláštní zákonitost poesie jako tvaru. V tom smyslu je podle Goethových slov forma tajemstvím mistra: jedinečnou realizací myšlenky-ideje, básnickou *skutečností*.

Ladislav Jehlička

NAD JEDNÍM DEBUTEM

Až dočteš, čtenáři, těchto několik poznámek, napsaných na okraj románu, který se na první přečtení nikterak neodlišuje od běžné literární produkce, na jakou jsme dnes zvyklí, řekneš si, možná, proč tolik řečí pro nic za nic, proč tolik pozornosti, věnované věci zřejmě nejisté a nedomyšlené, tvůrčímu úsilí, z něhož snad jednou může, ale také nemusí vůbec nic být. Budeš snad míti trochu pravdy, rozhodně však nikoliv pravdu celou. Ta nejistota, nedomyšlenost a především jasné patrný zmatek, hledání, které dosud nevidí východiska, to je právě, co nás láká, co nás nutí, abychom si ho všimli pozorněji. Román, o němž tu je řeč, první prozaická práce Olgy Srbové, »Co nebylo v třídní knize« (vydalo Ústřední dělnické nakladatelství v dubnu 1943), zasluhuje nadto pozornosti ani ne tak pro své nároky literární. Sestavit slušnou větu, vymyslet si jakýsi děj a skloubit a skomponovat jej ne sice zcela originálně, ale přece jen s určitou rafinovaností, třeba i za pomoci zvyklostí a praktik divadelních - to dnes už, po všech zkušenostech moderního románu, není pro inteligentního a ve spisování obeznaného člověka opravdu nijak zvlášť velká práce; a nezasluhuje za ni zvláštní pochvaly nejen zkušený literát, ale ani mladý adept slovesného umění, nepřináší-li něco *nad to*, něco *víc*. Po této stránce, s literárně technického hlediska by nás tedy román Olgy Srbové nijak zvlášť nezajímal, i když je napsán zručně a s určitou zběhlostí; vskutku zajímavým se však stává teprve, díváme-li se na něj jako na *případ* (v lékařském slova smyslu), jako na symptom; příklad, v jaké rovině se asi pohybuje myšlení určité, a pravděpodobně dosti veliké části mladých lidí dneška, i když přirozeně zase právě jen části. Román Olgy Srbové nás k tomuto pohledu opravňuje tím víc, že tu jde o autorku, která projevila na jiných polích kultury zřejmou inteligenci, nadto pak seděla ještě před nemnoha lety s hrdinkami svého prvního románu v jedné školní lavici a jako středoškolská profesorka má k nim jistě i dnes živý a blízký vztah. Bylo tedy možno předpokládat, že dobře zná prostředí, o němž chce psát; a poněvadž všechno dosavadní úsilí Olgy Srbové by konečně nasvědčovalo, že tu nejde snad jen o nějaký takový průboj, ale o docela vážné úmysly, svádělo zajisté všechno, abychom se trochu poohlédli po výsledcích.

Ten román Olgy Srbové má tedy především děj, abychom nepředbíhali události a vylíčili všechno, jak se zběhlo. Je spisovatelka Anna, *slavná* spisovatelka, a tak, jak nám ji Srbová předvedla, také *špatná* spisovatelka,

což ostatně jde namnoze ruku v ruce. Je její muž, který prý je něčím proslulý, nevíme dobře čím; asi také píše, má přednášky a tak nějak; také má zřejmě úspěch u žen. Jak ho líčí Olga Srbová, je to dokonalý představitel buržoasního blahobytu, takový nějaký věšák na šaty s decentní kravatou atd. Ta spisovatelka Anna se jím z počátku srdečně nudí, a to je jedna z věcí, které na románě Olgy Srbové velmi dobře chápeme. Ale také píše román, *román oktávy*, a poněvadž jaksi nemůže z místa, chodí si pro rozum k někdejší kolegyním, a tak se postupně dovídá, že ten její nejspíš a proslulý manžel svedl kdysi jednu její kamarádku »ze soucitu, či lépe ze slušnosti, protože ona na to čekala«, že měl předtím také milostný poměr s jinou její kamarádkou, s takovým sympatickým živočichem, jakého třeba předvedla také slečna Mandlová v Götzově podařené »Okouzlené«, že měl takový poměr také ještě s jednou dámou rusých vlasů a dekoltovaných ramen a patrně ještě s jinými dámami atd. Co Anna neobjeví (a poví nám za ni autorka románu), je okolnost, že ten její pan manžel je mimo tohle všechno ještě také jakýmsi idolem další její přítelkyně, profesorky Marie, ženy s vážnými úmysly a vážným pojetím života, idolem, který o tom sice neví, ale přece jen má na celé utváření toho Mariina života převážný a rozhodující vliv. Ale už co objevila, stačí Anně k tomu, aby se nad tím zamyslela; prožívá dokonce nějakou takovou krizi. Ale pak se všechno vrátí do starých kolejí, s tím rozdílem, že Anna toho svého manžela, který ji z počátku právem nudil, začíná najednou (snad v hloubi duše přece jen poněkud otřesena jeho úspěchy u žen) ne zcela pochopitelným způsobem jaksi milovat.

Vylíčili jsme celou tu rafinovanou historii alespoň v hrubých rysech, aby bylo dobře vidět, že by z ní hbitý a cílevědomý soudnickář ruče mohl vyrobít půvabnou soudničku; měla by (na rozdíl od románu Olgy Srbové) něco do sebe a závěr, který by z ní takový zkušený soudnickář vyvodil, byl by zajisté přiměřenější, než jak to nakonec vyšlo (či snad vypadlo z rukou) Olze Srbové. My ovšem máme před sebou román, první román mladé autorky, a tu tedy musíme, prosím, projevit jakési pochybnosti.

První a nejzávažnější pochybnost by byla asi tato: proč tohle všechno bylo vlastně vypsáno. Jde tu zřejmě o nějaký příběh nějakých lidiček, které se nějak hemží. Dobrá. Dovedu si dokonce (a velmi dobře) představit, že všechno to, co Olga Srbová líčí, se doslova a do písmene vskutku stalo; dovedu si představit, že ty lidičky opravdu spolu konversovaly doslova tak, jak je nechává konversovat Olga Srbová. Ale pak si ovšem s chutí řeknu: co je mi do toho? Nezajímá mne přece vůbec, čím se ve volných chvílích baví naše domovnice; ale najednou se stane, že ta žena pocítí

opravdovou, skutečnou, nefalšovanou bolest; že náhle - nevím proč - pocítí hlubokou, svítivou, zářivou radost, o níž nevím, odkud přichází, ale cítím, že tryská z celé její bytosti; a najednou cítím, že dostávám zájem, že chci zvědět, odkud její bolest a z čeho její radost, že jí chci pomoci jako člověk člověku a že se s ní chci radovat jako člověk s člověkem. Tohohle všeho nás Olga Srbová ušetřila. Život těch jejích lidiček, dokonale nezajímavých, bezvládně, trpně a bez jakéhokoliv smyslu unášených osudem, to jejich mátožné mihotání, ten somnambulní pochod bez jediného záchvěvu vlastní vůle, nejsou vůbec s to, aby v sobě probudily neříkám cit, soucit, zaujetí pro své osudy, vášně - ale vůbec zájem. Proč by si neměli žít ty své nepatrné osudy? A proč bychom se jimi my měli dát vyrušovat? Ty postavy Olgy Srbové, jak před námi defilují jedna za druhou, opouští čtenář právě tak lhostejně, jak lhostejně je potkal; jsou přece tak ploché, nicotné, takové stínové figurky, že opravdu nelze dost dobře nalézt důvod, proč je odívat kostymem románových hrdinů. Je tu jedna vskutku realistická historie, totiž historie lesklého vzestupu živočišné Cyrily; ale to je příběh dost otřelý a konvenční; pak je tu náznak, ale opravdu jen náznak skutečné tragédie, totiž v poměru husičky Adély k jejímu svůdci a milenci; kdyby se byla Olga Srbová soustředila právě jen na tuto jedinou v jádře (nikoliv u Olgy Srbové) otřesnou historii, mohla z ní při velké námaze vytěžit novelu hlubšího ponoru a větší závažnosti. To ostatní, s čím se v jejím románě setkáváme, je už jen schema, konstrukce, snad místy dosti rafinovaná, ale vnitřně nepravdivá, neobsažná a vratká.

A tak ten první román Olgy Srbové, mezi řádky jaksi uplatňovaný jako román realistický, je ve skutečnosti velmi málo realistický s relativního i absolutního hlediska, jak ještě ukážeme. Ublíží se v něm oktavánkám a jsme ochotni vzít je poněkud v ochranu. Ale ubližuje se v něm především mládí, a to nás mrzí, poněvadž zřejmě má jít právě o *román mládí*, román tak říkajíc generační. To mládí, které nám předvedla Olga Srbová, je však viděno zcela jednostranně; není ani zvědavé, ani statečné, ani dychtivé, ani nadšené, ani odhodlané, ani vzpurné, ani průbojné, ani zvrhlé: je jen a jen *bloupé*. A to je chyba, snad ani ne tak mládí jako autorčina. Mládí, inteligentní mládí, není snad přece jen tak naivní a tak ploché, že by nemělo jiné touhy než honbu nikoliv za láskou, nikoliv za mužem, ale za mužským, prostě za kalhotami, věšákem na šaty. A vidí-li je Olga Srbová vskutku *takto*, pak bylo zajisté na místě projevit trochu obavy, není-li tu snad něco v nepořádku. Bylo zajisté možno napsat román o mládí, které má nějakou vůli a nějakou představu, o mládí, které se po něčem vzpíná, o něco usiluje, něco chce. Nemusili bychom s tím zase

souhlasit, ale bylo by to něco, byl by to opravdový projev života. Nebo bylo možno napsat román o mládí zbloudilém, zmateném, ale pak bylo nutno postavit a osvětlit bloudění jako bloudění, nejistotu jako nejistotu, zmatek jako zmatek. Ale Olga Srbová - a v tom je dnes něco typického nejen pro mladé literáty, ale pro mladé lidi vůbec - nám mimoděk předvedla karikaturu dívky, karikaturu ženy, karikaturu mládí, a jak se zdá, ani si to jak se patří neuvědomila. Předvádí nám jakési divadlo, jako by to byla opravdu fair play. Muž a žena tu souloží ne proto, že se milují, ale ze soucitu, či lépe ze slušnosti. Budoucí manžel Anin tu prohlašuje, že je odhodlán »být tím nejvěrnějším a nejnudnějším manželem«, jako by nuda byla samozřejmou a náležitou průvodkyní věrnosti. A tak dále!

Nám to umožňuje přejít k obecnějším závěrům příběhu. Čeho tu jsme svědky, není totiž už nedostatek zběhlosti nebo umění v literatuře, ale základní nedostatek zdravého, rozumného a přirozeného poměru k životu. Život (a je to tím tragičtější, že tu jde o román mladých lidí, napsaný mladou autorkou) tu už není nic silného, slavného a svatého, nic, co má pevné obrysy, z čeho lze něco vykřesat, dobyt, není to dar, závazek a úkol; i pro mladé literáty, vychované tímto prostředím a touto společností, je to něco, co lze žít tak i co lze žít onak, něco matného, rozplzlého, rosolovitého, co protéká a drobí se mezi prsty, co nelze zachytit, uchopit, dát tomu tvar. Co je pak nejpříznačnější, je skutečnost, že si ti lidé ani neuvědomují, že by v tomto postoji vůbec bylo něco nepřirozeného, porušeného, neuvědomují si, že žijí ne život, ale fikci.

Tak je to právě s románem Olgy Srbové. Bylo by v něm zajisté možno sledovat řadu nelogičností, nedomyšleností (ta osmadvacetiletá »slavná« spisovatelka Anna, dívající se na svět tak nemožně filmovými očima a která ani snad nepozoruje, jakou nejapnou maškaru to má vedle sebe za muže; »rozumná« a »vážná« Marie s tím svým nepochopitelným idolem atd.) u všech těch postav a v celé konstrukci děje. Ale to jsou všechno detaily, které nepadají na váhu a neubránili bychom se směšnosti, kdybychom je chtěli rozebírat. Co je *zlé a podstatné*, je však právě to porušení, zmatené, neuvědomělé a neumělé vidění života, jak nám je obráží román jako celek; to jeho »jenseits von Gut und Böse«. Tady se nelze vymlouvat na úsilí o realitu, o reálné zachycení skutečnosti. Realita v ideálním, a tudíž jediné pravém smyslu, je totiž právě to, co *jest*, co *trvá*, nikoliv, co se *namane*. Také spisovatel, který si vepsal ve štít ono krásné, odvážné a závazné slovo realismus (a to jest, soudíme, případ Olgy Srbové), a právě takový spisovatel nesmí stát k životu v trpném postoji neúčastného diváka; musí svádět zápas se svými postavami, křesat z nich, co je v nich jedineč-

ného i obecně lidského, krásného i nízkého, velikého i zvrhlého - jenom ne to, co je na nich obyčejné, tuctové, všední. To je ovšem případ Olgy Srbové. Nezvládla postavy svého románu, dala se jimi svést hůře a trpněji nežli husička Adéla svým krasavcem z tramvaje. Dala se svést povrchem, maskou, zdáním. To, co nashromáždila, je jen prach z šatů lidí, jimž se dovedla podívat do tváře, ne však do srdce, nechceme-li už mluvit o duši.

Kdo chce psát román, musí se k jeho postavám vůbec *nějak* postavit, musí je vidět v nějakém zaostření, vidět v nich nějaký smysl. To všechno chybí Olze Srbové. Ona své postavy nechává prostě běžet. Celkem vzato, byl by její román krásnou ilustrací pro ony literární theoretiky, kteří žádají po literatuře, aby se přestala piplat se »soukromými« lidskými osudy a osudečky, city a citečky, a věnovala zájem něčemu velkému, nějak obecně lidskému, snad davovému - nevím čemu, nebylo to také nijak jasně řečeno. Ti páni to žádají neprávem, přirozeně. Uznáváme-li hodnotu, důstojnost a smysl lidského života, pak nevím, proč by mne měl osud jednoho člověka *zásadně* méně zajímat než osud tisíce nebo milionu lidí - tak jako tak je to věc svatá a drahocenná. Stejně nevím, proč bych měl mít lidský cit - je-li to opravdu čistý, vroucí, pravý cit - za něco menšího nežli šestipatrový činžák nebo luxusní šestiválec. Cit, který otřese celou bytostí člověka, zvrátí ho do zcela jiných poloh, je zajisté velká věc a nemůžeme se jí jen tak posmívat, aniž se tím trochu neposmíváme soukromosti, individualitě, hodnotě a důstojnosti člověka. Ale ovšem především jde o to, aby ten člověk byl viděn na pravém místě, v pravém umístění v řádu hodnot, člověk zkrátka jako bytost, *kteřá má smysl*. Sama sebou pak vysvitne závažnost jeho osudu, třebaš i zcela soukromého, funkce jeho citu i všechno ostatní. A nemůže se pak stát, aby romanopisec viděl z člověka jen tolik, kolik může poskytnout i pravědní konvenční fotografie, jak je tomu u románu Olgy Srbové.

Nikoliv tedy to, *co* vidí romanopisec, ale *jak* to vidí - dělá teprve román románem. Co živelného, osvobodivého, útrpného nebo vítězného, silného, vskutku *reálného* (a »realita« není konec konců a v posledních důsledcích nic jiného než jiný výraz pro *pravdu*) dovede do díla vnést, v jakém osvětlení dovede lidské osudy uvidět. Umělci tak silnému, jako je Václav Řezáč, stačila tu na př. jedna jediná věta, položená na závěr jeho »Černého světla« (»Lidičky, pozor! Život jde kolem vašich dětí a z jeho hrstí prší zrno nepřechištěné.«) - a tato jediná mrazivá věta vrhla rázem oslnivé světlo na všechny předchozí děje, už tak dosti silné - a vrhla je rázem do zcela jiných poloh reality živé a podmanivé. Zcela jinak je tomu u Olgy Srbové. S vážnou tváří se tu vypravuje o věcech, které opravdu

nelze brát vážně, alespoň v tom představení, jak je staví Olga Srbová. S toutéž vážnou tváří se tu nakonec resignuje, když opravdu *není na co* resignovat. V úsilí o nově a jinak pojatý román ze střední školy uvědomila si autorka, zdá se, že školní pouto, které sdružuje několik desítek mladých lidí, je příliš volné a nahodilé, než aby mohlo být svorníkem románu, a vyhnula se dobře líčení všelijakých těch rošťačin, jak je známe z literatury toho druhu; neuvědomila si však, jak se zdá, že postavy, které líčí, nejsou ani tak vhodným předmětem literatury, jako spíše výchovy, a že sleduje-li autor individuálně jejich osudy a citový růst, musí se tak nutně díť spíše pod aspektem *zrání* nežli definitivnosti. V tomto směru přinesla třeba Peckova »Kamarádka«, po stránce slovesné techniky jistě dílko méně dokonalé, plody čistší a vyzrálejší.

Závěrem lze pak poznamenat ještě toto: tematika slovesné tvorby, alespoň v oblasti prózy, není zajisté nic nevyčerpatelného, nic, co by nebylo podrobno opakování. Románová tvorba, jako záležitost individuální a zároveň hluboce sociální, dostává se pak do určitých krisí zejména tehdy, když celá struktura společnosti podstupuje základní změny, když se vyžívá jeden společenský řád a s ním zároveň i celý způsob života, životní styl - a teprve v obrysech a matně se počíná jevit styl nový. V osmnáctém a devatenáctém století jsme tak třeba byli svědky, jak literatura předjímalá tyto životní změny, bojovala za ně, byla jejich průkopnicí; později je - viděno se sociálního hlediska - zrcadlila, velebila, korigovala, kritisovala i umocňovala básnicky. Na přelomu dvou věků, uprostřed střídání dvou společenských struktur, které již řadu let prožíváme a ještě budeme prožívat, dostala se prozatím románová tvorba do slepé uličky; pomáhá si odtud buď tím, že žije buď zcela z odkazu minulosti, nebo se pohybuje vůbec mimo oblast logiky a »básnické pravdy«, nebo se konečně spokojuje tím, že vypravuje prostě zajímavé příběhy o zajímavých lidech bez nároku na platnost morální, ethickou, obecnější. Že tento zjev není jen důsledkem vnějších příčin, ale má závažnost strukturální, můžeme docela dobře pozorovat třeba na velké části dnešní italské literatury, zejména z městského prostředí: je věnována povětšinou chorobopisu jak jednotlivých individualit, tak, což je nápadné, zejména manželského života; v podstatě je to literatura nikoliv o normálních lidech, ale o úchylnkách, abnormalitách. Ani jedna z tří cest, o nichž jsme se výše zmínili, není však dost schůdná - a to jsme chtěli ukázati na příkladu Olgy Srbové - pro mladého člověka, který chce psát román, i když si je zcela vědom prozatímnosti své situace, nedostatku tradice, která se pomalu stává zkamenělinou, překonaným stanoviskem, prozatímnosti všech lidských vztahů, celého svého »osvětí«. Co

zůstává, je člověk. Pohlédnout hlouběji do jeho nitra, navázat na subtilnější vlákna jeho citového, smyslového i mravního života, dobrat se zejména také kladných hodnot, jež jsou schopny přinést cit i vůle člověka - to je prozatím jediná možná cesta románové tvorby, obtížná, ale čestná a záslužná.

František Beneš

ÚKOLY BĚDÁNÍ O HERALDICE

Každé lidské konání je třeba čas od času podrobiti kontrole, abychom poznali, pokud vykonané bylo děláno správně, kde a jaké byly učiněny chyby, kde jsou nedostatky, a podle toho řídili svou práci další. To platí též o bádání o znakovnalství.

Heraldika čili znakovnalství patří do oblasti pomocných věd dějepisných, neboť její poznatky mnohdy velmi podstatně napomáhají správně poznati a pochopiti minulost. V novější době byl tomuto druhu bádání věnován značnější zájem. Byl však věnován spíše v souvislosti s rozšířením bádání rodopisného než s hlediska obecného vědeckého studia dějepisného. Leckterý badatel totiž, jenž začal sledovati osudy rodiny své nebo cizí, poznal, že své studium musí rozšířiti i do oblasti heraldiky, protože ve veřejném i soukromém životě jednotlivých rodů hrál znak důležitou úlohu. Tak se stalo, že se heraldické bádání rozrostlo do šíře, ztrácelo však svůj vědecký ráz.

Proto není, myslím, nevhodné právě nyní vykonanou práci kriticky přehlédnouti. Přehlédnouti především s hlediska prospěchu tohoto bádání vědě dějepisné, upozorniti na případné nedostatky, jež by bylo záhodno napravit, a položit základy k novému podnikání, jež by podchytilo a usměrnilo ve prospěch vědy i zájem širších vrstev.

Učiníme-li tak a podíváme-li se, jak bylo v posledních 50 letech pěstováno, zjistíme, že na počátku doby námi sledované byly vypracovány velké, povšechné práce základního významu*) a ty že dosud jsou nejširším souhrnem našeho vědění o znacích i podkladem veškerého vědního úsilí v tomto oboru. Práce ty nejsou ještě zdaleka ani překonány ani nahra-

*) Jsou to velké synthetické práce: r. Král z Dobré Vody, Vojtěch: Heraldika. (Praha, Rudolf Storch.) - Kolář, Martin: Českomoravská heraldika. I. (Část všeobecná.), již upravil August Sedláček. (Praha, Česká akademie, 1902.) - Sedláček August: Českomoravská heraldika. II. Část zvláštní. (Praha, Česká akademie, 1926.)

zeny lepšími studiemi, třebaž jsou v nich leckteré nepřesné údaje nebo nesprávnosti, čemuž se v práci látkou tak přehledně nelze ani diviti, uvážíme-li, že autoři těchto knih budovali téměř od základu a vedle heraldických prací tvořili, zvláště August Sedláček, jiné, namnoze monumentální studie z jiných oblastí dějepisu.

Pozdější činnost v heraldice málo navazovala na práci starší: tyto práce nebyly přehlédnuty, opravovány, kde chybovaly, nebo doplněny, což při vzrostlém zájmu o heraldiku je věru s podivem. Pracovníci se dali strhnouti místně či jinak omezeným zájmem, pozornost pak upřeli k podrobnostem, ke studiu jen jednoho určitého znaku, vytvořivše práce dílčí, a o jednotlivostech pracovali podle své záliby, nikoli k cíli, jenž by byl všem společný a jak jej nauka o znacích vyžadovala.

Než i zde jejich zorný úhel byl namnoze příliš úzký: sledovali určitý znak jen v časově úzce vyměřené době, ne jeho vývoj. Dále studovali znak nehluboce, nepřihlíželi k zarámování do heraldiky, málo dbali souvislosti znakověznaleckého studia s ostatními obory dějepisného bádání. Vyšedše velmi často ze studia rodopisného, spokojili se jen popisem znaku, leckdy velmi mělkým, povrchním a ještě nepřesným. Ale nejen to. Pokud pracovali o popisech jednotlivých znaků nebo o jednotlivých heraldických problémech, pracovali jen velmi zřídka samostatně a volili většinou pohodlnější cestu: prostě z prací stávajících přejímali a obměňovali jejich výsledky. Neusilujíce ponořiti se hlouběji do studia heraldiky a nesnažíce se dívati na znak jako dějinný zjev a tlumočiti jeho řeč v plné šíři i hloubce, vyplňovali stále stránky časopisů či samostatných knížek útržkovitými poznatky a planými články o znacích, jimiž vpravdě budovali málo nebo nic. Pokus o novou velkou stavbu nevyzněl úspěšně, aby nahradil výsledek práce dosavadní.

Úzké pojetí a povrchnost heraldického bádání byla důsledkem především toho, že se ho chopili většinou pracovníci odborně neškolení, k práci nepřipravení, kteří nezvládli úkol tak, aby výsledky jejich práce byly dostatek hodnotné. Bylo by zajisté nesprávné vytýkati jim jejich dobrou vůli. Nedostatky jejich prací vznikly nutně z nedostatku odborné přípravy, tím spíše, že heraldika je jedním z oborů dějepisného bádání, kde je třeba jen velmi málo k tomu, aby pracovník sešel se správné cesty. Ale povrchnost heraldického bádání byla též důsledkem nedostatku vedení. A tak se ocitáme u otázky organisace heraldického studia.

Nebylo a není místa, jež by heraldickou práci usměrňovalo vůbec, nebylo pevného vědeckého programu. Proto studium bylo nesoustavné, roztržité, neplánovité. Stejně tak jsou roztržité výsledky tohoto bádání.

Práce uveřejněny v řadě různých drobných publikací, vydaných namnoze soukromě v malém počtu výtisků, jež je těžko dostati do rukou, kdyby jich pracovník potřeboval, a v různých časopisech. Roztříštěnost ta je pak cítěna ještě tíživěji, neboť není tvorbu vyčerpávajících systematicky zpracovaných a především podle věcných hesel přehled o látce umožňujících bibliografických příruček, s jichž pomocí by badatel mohl zjistiti vše, co bylo probádáno, vypracováno a napsáno. Není též příruček ani seznamů znaků, z nichž bychom se dověděli, kde je znak chován, ať vykreslen na písemné památce či zobrazen na jiné. Heraldický pracovník, jenž za svého studia získal dokladový materiál, obvykle materiál ten odhodil, jakmile ho použil pro svou práci. Nesepsal jej ani nereprodukoval, aby si další badatel mohl jeho údaje jen překontrolovati, aniž musel heuristickou práci, jím již úplně nebo částečně vykonanou, vykonati znova. Chce-li tedy na př. někdo zjistiti vznik a barvu nějakého znaku, musí povětšinou znovu pracně shledávati pramenný materiál a v nejrozličnějších tiscích hledati výsledky speciálních bádání jednotlivých pracovníků - konati touž zdlouhavou cestu, kterou se ubírala snad řada badatelů předtím.

Všechny uvedené a jiné podobné okolnosti způsobily, že heraldika jako vědní obor byla podceňována. Spolupůsobilo jistě i podceňování a malý zájem se strany příslušných institucí, projevující se výrazně i ve skutečnosti, že se o heraldice na př. na universitě vůbec nepřednášelo.

Chceme-li tedy, kriticky zjistivše dosavadní stav, najíti východisko, musíme začíti pracovati většinou zcela jinak, namnoze budovati od základu. Následující řádky mají býti nástinem pracovního programu a postupu.

Práce o heraldice bude muset jíti dvojí cestou: jednak bude nutno přísně vědecky a programově soustavně pracovati, jednak, poněvadž bádání to zůstane, zdá se, odkázáno převážně na práci laiků, pracovníky ty usměrňovati a školiti, aby i z jejich práce, třebaž nemůže býti dokonalá, přece jen heraldika co nejvíce a prospěšně mohla těžiti.

Vědecký pracovník bude muset sám pracovati s širšího hlediska, než se tak dosud dělo, a zaměřiti svou práci tak, aby dílčí práce byly stavebními kameny výsledné stavby české heraldiky.

Předním úkolem též bude vypracovati novou příručku české heraldiky, jež by pracovníky seznámila s dosavadním stavem vědění, o níž by se mohli badatelé při svém bádání opřít, naleznouce v ní vše potřebné, a již by se noví pracovníci zapracovávali. Že nutno příručku tu vypracovati přísně vědecky, je samozřejmé. Poněvadž jedinec takovouto dostatek podrobnou knihu, kdyby měl veškeru k ní potřebnou heuristickou práci

vykonati sám, vypracovati nemůže, nutno usilovati o to, aby k tomuto cíli bylo heraldické bádání soustředěno.

Zřetel obecně vědecký nelze však spustiti s očí ani tehdy, je-li psán článek, studie či knížka o heraldickém tematiku se záměry popularizačními, jde-li tedy o publikace, jež mají probuditi zájem o heraldiku či tomuto zájmu hověti. I populárně psané stati mají býti jen lehčím tónem tlumočené poznatky, opřené o vědecký základ.

Výsledkem heraldického studia je především poznání, jak znak vypadal, poznání toto se tlumočí především popisem a cena popisu spočívá v jeho přesnosti a jasnosti, vylučující jakékoli nedorozumění a z toho plynoucí chyby. Heraldická terminologie však dosud není jednotná, je ji proto třeba sjednotiti či vytvořiti, abychom vždy bezpečně věděli, o čem u znaku vlastně mluvíme a co si třeba pod tím či oním názvem přesně představiti. Je tedy potřebí vypracovati theorii heraldiky a sjednotiti názvosloví a hlediska na funkci a druhy štítů, přílb, rozdělení štítu, na vznik a vývoj heraldiky atp.

Při tom všem musí vědecký pracovník usměrňovati práci badatelů-laiků - v časopisech, publikacemi, přednáškami buď v heraldických odbo-rech rodopisných spolků či v samostatném spolku heraldickém - aby jejich práce prospívala české vědě dějepisné:

Poukazovati jim na to, že jí heraldika prospěti má, jak a čím, bdít nad tím, aby práce ze záliby nebo jen pro určitý úkol konaná byla prospěšnou i dějepisnému bádání.

Je třeba stále jim připomínati, že nutno studovati prameny, tedy současné památky jak písemné (erbovní listy), tak výtvarné (pečetí, znaky na náhrobcích, superexlibris na starých vazbách), ne opíráti se o heraldické sbírky nepramenné povahy, často pochybné ceny, třebaš dnes uložené v archivech, nebo pouze o práce Sedláčka či Krále z Dobré Vody, jež nejsou prameny. Že třeba neustrnouti na popisu znaku, nýbrž studovati též jeho vývoj, studovati znak jako dějinný zjev v celé šířce a hloubce. Heraldické studie dokládati citací pramenů, aby nebylo nutno heuristickou práci pro každý znak vykonávati vždy znovu a bylo ihned viděti, pokud byla vykonána. Pokud lze, dokládati studie snímky autentických znaků, ne reprodukcemi kdesi ve sbírce nalezeného nebo překresleného znaku, neboť novou kresbou povětšinou rozmnožujeme počet různých vzhledů o jiný, odlišný, a zvětšujeme beztak veliký zmatek. Je toho třeba tím spíše, že spolehlivost kresliců není vždy dostatek veliká a třebaš dnes víme o jejich pochybných hodnotách a proto jejich práci nepoužíváme, zůstává nebezpečí, že o ní nebudou věděti generace další a ty leckterý po nespolehlivém

kresličů zachovaný obraz budou bráti za bernou minci, zvláště když platební cenu jeho bude zvyšovati stáří.

Konečně má vědecký pracovník vyškolovati ty z laických zájemců, kteří mají zájem, dobrou vůli i vytrvalost, aby se odborně vzdělávali, asi podobně, jak se to dnes děje v Praze v kursech, pořádaných Jednotou starých českých rodů v Praze.

Pracovníci sami mají si uvědomiti, že, vydává-li kdo výsledek svého studia tiskem, bere tak za svůj počín odpovědnost a vydává jej oprávněné kritice. Proto badatelé mají kriticky posouditi hodnotu své práce a uvědomiti si, že třeba heraldickou literaturu vskutku obohatiti, ale že ji neobohatí, naopak zanesou plevami, jestliže vypracují článek o znaku o nic přesvědčivější, úplnější a doklady doloženější, než byly dřívější články o tomto znaku.

Nadto nutno připojiti. Protože není příruček, s pomocí nichž by bylo možno získati přehledu o heraldických pracích, otisknutých roztroušeně v časopisech, o pracích, jež by byly hodnotné vedle úzce zaměřených heraldických článků a studií, vedle hluchých slov a přemlácené slámy, měli by heraldičtí pracovníci výsledky svých prací otiskovati v jednom nebo omezeném počtu časopisů. Týká se to především heraldických studií a článků v krajinských listech. Nemá tím býti řečeno, že není místa pro článek o znaku nějakého města v příslušném vlastivědném sborníku, ale že hlavním a rozhodujícím hlediskem pro heraldické práce má býti vždy obecný zájem heraldický. Lépe je, aby si místa kupovala jednotlivá čísla časopisů, kde je otisknuta studie jich se týkající, nebo zvláštní otisky z nich, než heraldickou literaturu třístiti do krajinských časopisů. Úsilí o vybudování české heraldiky nemělo by býti podřizováno krajovému zájmu. Zde bude asi hodně námitek: budou však jenom proto, že jsme dosud byli zvyklí jiné praxi, neboť, pohlédneme-li na heraldickou tvorbu i vydavatelskou činnost v zemích okolních, uvidíme, že uvedený požadavek je tam už dávno splněn.

Již mnohé z právě uvedeného ukazuje, jak ke zdaru další heraldické tvorby je třeba též její organisace. Nejen proto, aby řídila spolupráci jednotlivých složek a tu vedla k správnému cíli, nýbrž i proto, že většinu z velkých úkolů zde by jednotlivec vykonati nemohl nebo by to bylo pro něho obtížné, nákladné a ne vždy zcela úspěšné. Proto je třeba vybudovati ústředí heraldického bádání, jež by bylo obdobou »Rodopisného ústavu«.

Úkoly takového ústředí by byly tyto:

Veškerý krajový či soukromý zájem by usměrňovalo především k synthesi, k společné práci o vypracování souborné knihy o české heraldice.

Tuto tvorbu by mělo v patrnosti, z ní vybíralo vše, co je prospěšné, aby cíle bylo dosaženo.

Usilovalo by, aby byly vypracovány popisy českých znaků, studie o znacích jednotlivých rodů, ústavů, měst atd., a všestranně zachycen vývoj znaku v místním i dobovém prostředí. Aby byly vypracovány popisy znaků v tabulky a znaky uspořádány v »Atlas českých znaků«.

Shromažďovalo by fotografie znaků, zobrazených v písemných památkách či na náhrobcích a u pečetí. Byly by tak soustředěny všechny znaky u nás dochované a vznikla by tak neocenitelná sbírka znaků i jich seznam, obdobný již několikrát zbožně žádané a sněné kartotéce rodopisné.

Pořídilo by soupis všech pramenů k české heraldice, jak písemných, tak i výtvarných.

Úplnou vědeckou bibliografii dosavadní heraldické literatury.

Čas od času by vydávalo opravy či doplňky ke knize Krále z Dobré Vody »Heraldika«; pravidelně by vydávalo bibliografii heraldické literatury a vydalo by vypracovaný soupis heraldických pramenů, seznam a »Atlas českých znaků«. Aby byla odstraněna vydavatelská roztržičnost heraldických studií, bylo by třeba, aby vydávalo časopis, kde by práce ty byly otiskovány. Usilovalo by, aby podobně bylo soustředěno i vydávání samostatných knih.

Sledovalo by práci heraldiků-laiků a doplňovalo ji vhodnými pracemi, scelujícími jejich poznatky, a ukazovalo jim na úkoly a cíle, aby tuto práci bylo možno shrnouti k ústřednímu cíli - vytvoření tresoru vědomosti o znaku a jeho funkci ve společnosti.

Ústředí to bylo by možno vybudovati v heraldický ústav.

Zmiňuji-li se nakonec o něm, jsem si vědom toho, že požadavek narazí asi na odpor kritiky, jež bude namítati, že věc není tak závažná a pro dějepisné studium tak cenná, aby bylo třeba budovati nějaký samostatný ústav, že není prostředků, jimiž by bylo možno ústav vydržovati, bude poukazováno na obtíže organizační, kompetenční atd.

K tomu postačí stručně poznamenati: proč by nemohl býti vybudován ústav heraldický, byl-li vybudován Archeologický ústav, a jestliže si rozvoj rodopisného hnutí vynucuje Rodopisný ústav, proč by nebylo možno spojit rodopisné, heraldické a sfragistické ústředí v jeden ústav?

Vím ovšem, že nelze očekávati, že by toto zbožné přání bylo vyplněno v krátké době. Aby se však žádný ze závažných úkolů dnešního heraldického úsilí nezanedbal, je třeba apelovati na naše heraldické pracovníky, aby, dokud heraldické ústředí vybudováno nebude, jeho úkoly, pokud

budou moci, zastávali sami jednotlivci a svou práci podle právě uvedených bodů usměrňovali a ústředí připravovali cestu.

Heraldiky je též používáno, aby podle poznatků bylo heraldicky tvořeno dále. Kdo totiž v tomto směru pracuje, má nebo má mít zájem na tom, aby poznal podstatu heraldické tvorby staré, aby, přizpůsobiv ji dnešku, mohl správně tvořit. Heraldický pracovník má tudíž o věci dostatečně poučující knihu vypracovati i pro tento účel.

Na několika stránkách byly nastíněny úkoly bádání o české heraldice. Jsou nastíněny jen stručně a jistě nejsou všechny, takže mnohý heraldický pracovník k nim připojí leckterý úkol jiný. Než i těch uvedených není málo a možno je vykonati za dlouhá léta a po velké, úmorné práci. Mají-li výsledky bádání o české heraldice býti hodnotné i na úrovni žádoucí a jediné správné, nutno je vykonati co do rozsahu plně. A poněvadž od doby, kdy se objevily v člancích, textu či v poznámkách heraldických prací stesky na nedostatky v bádání o heraldice, do dneška uplynul dlouhý čas a vykonáno bylo v podstatě málo, nutno započítati co nejdříve a pracovati co nejrychleji.

VARIA

Umění tanečnickovo

Dílo tanečnickovo umírá se svým původcem. Pokud jej přetrvává, přetrvává jej pouze svým vlivem a působením. Několik posudků, obrázků a fotografií, v novější době snad ještě film je vše, co zbývá z osobitého umění tanečnickova pro budoucnost. To je snad také nejhlavnější příčinou, proč do dějin umění nevstupují jména nejgeniálnějších tanečních osobností rovnocenně vedle jmen velkých malířů, sochařů, hudebníků a básníků. A přece tanec sám svou intenzitou prožitku, svou svrchovanou sdělností, tvůrčí fantasií a uměleckou hodnotou nikterak nestojí za působivostí a hodnotou díla hudebního, básnického či výtvarného.

Dobrá tanečnice je při nejmenším tak vzácná jako výborný klavírista. Dobrý tanečník je ještě vzácnější. Nejmenšího pochopení ze všech umění - přes jeho oblibu - se dostává tanci. Široké vrstvy obecnstva v pravém slova smyslu konsumují tanec jako panoptikum, jako záležitost exotickou, jež je sice uchvacuje, ale již dobře nerozumějí. Snad jistou vinu na tom má nedostatek kritických osobností, jež by dovedly těmto požívačům tanec přiblížit, vyloužit a osvětlit, jako se to děje u jiných umění, na př. výtvarných.

Je proto naší povinností zastavit se aspoň několika slovy u mimořádné taneční osobnosti, zasvětili-li jako dar osudu na tanečním nebi. Jednou takovou osobností světového formátu je tanečník *Harald Kreutzberg*, kterého zná české obecnstvo již deset let. Čím jeho tance především upoutají, je svrchovaná lidskost, ono vzácné prokrvení tančené postavy. To nejsou schemata nebo loutky rozhybané údivnou technikou či clichés odjinud přejatá. Nejsou to podivuhodné E. T. A. Hoffmannovy automaty, nýbrž člověk-Kreutzberg, pro-

teovsky procházející roztančenými myšlenkami a postavami. Odtud také bohatá škála jeho tanečních komposic, bohatá nejen náměty, ale i pojetím a zvýrazněním. Od otřesného pathosu mystického vidění smrti až k veselé, úsměvné dětské grotesce, od extaticky prozářeného procítění přírodních rytmů až k výmluvnému ztělesnění literárních postav a lidských citů a tužeb, od oživených vidin a věcí až k vrcholné stylisaci tanečního folkloru rozpíná se stupnice Kreutzbergových tanečních kreačí. Odkud ta bohatá všestrannost a výrazná schopnost realizovat tanečně tak nápadně odlišné náměty? Snad ji můžeme nalézt jednak v dědictví neklidné a odvážné krve (praděd Kreutzbergův lovil s Hagenbeckem v exotické cizině divoká zvířata, jeho děd byl ředitelem cirkusu a později majitelem panoptika), jednak v malířském a kreslířském nadání Kreutzbergově (jako absolvent uměleckoprůmyslové školy živil se jednu dobu navrhováním reklam, plakátů, návrhy šatů pro módní dům a výrobou groteskních zvířecích figurek), jež mu propůjčuje nejen schopnost navrhovat si kostymy, ale i vidět hlouběji do lidí i věcí.

O tom, jak vznikají Kreutzbergovy tance, poučuje nejlépe sám: »Mnohdy slyším hudbu, která se mi ihned zalíbí a, jak se říká, „jde do těla“, takže jako ve vidění zírám před sebou nový tanec. Z prapůvodní rozkoše slyšení vzniká tu rozkoš utvářet pohyb. Pak zase tane mi na mysli určitá postava, která mne z nějakého důvodu umělecky zajímá a kterou bych rád tanečně vyjádřil... Mám-li myšlenku k novému tanci, vidím jej již před sebou docela hotový. Když však nyní začnu s vlastní prací, pokouším-li se, dát myšlence tvar, daří se mi jako kreslíři, který má před sebou papír a tužku a náhle se zděsí úkolu, uskutečnit svou skvělou vnitřní představu pomocí tohoto materiálu bez srdce. Stojím v holém, střízlivém studiu a mám nyní to, co jsem právě ještě tak jasně a zřetelně v sobě cítil a zřel před svým vnitřním zrakem, utvářet v postavu. V tomto okamžiku je vám jako plavci, který odváživě skáče do vody, aniž ví, kam jej proud zanese. Co se má stát jednou tvarem, není zprvu nic než více méně zmatená improvisace. Tak vzniká první hrubá skizza... Mnohdy se ovšem přihodí velký zázrak, že je tanec v základním tvaru hotov již v jedné jediné hodině... avšak většinou je to dlouhá a klopotná cesta až k poslednímu jasnému utváření... Často můžeme pracovat, namáhat se a trápit - a přece nic nevznikne. Snad vnějšíně vznikne tanec, avšak přece od začátku cítíte, že tu chybí poslední naplnění: je to torso, jež opět nutno odložit. Neboť co není utvořeno jasně jako krystal, to předem nemá cenu... Jako každý umělecký zdar je dokonalý tanec v posledku tajemstvím; mohli bychom také říci: milostí...«

Je snad zbytečné se zmiňovat o vrcholné taneční technice Kreutzbergově, jež mu umožňuje realizovat beze zbytku všechny jeho nápady. Nejobdivuhodnější na ní je, že je přirozená. Dokonale uvolněné údy, citlivé ovládání rovnováhy, jisté točky a skoky, jedinečný smysl pro prostor a vzácný mimický dar dovolují mu se svrchovanou jistotou a překvapující snadností rozhýbat tělo a roztančit prostor do nejmenších podrobností svých záměrů. V poslední době jako by mu ani prostor nestačil. Rottancovává i zem, která ho nese, válí se po ní, odráží se od ní, v lehu, v kleku i v sedě nalézá nové možnosti výrazného pohybu, jako by chtěl dokázat, že není pohybu, gesta a postoje, jichž by nebylo lze tanečně využít. Umělec jako Kreutzberg je velkým darem od Boha lidem a jejich době. A velkým a krásným příkladem těm, kdož krácejí výmluvnou cestou »němého« umění.

Jan Rey

KNIHY A UMĚNÍ

Básník Bedřich Beneš Buchlovan

Habent sua fata libelli! - Před nějakými pětadvaceti lety objevila se péčí méně známého moravského nakladatelství na denním světle básnická knížka a zapůsobila patrně, zcela neprávem, spíš jako kuriosita. Již ten její titul pableskoval, myslím, tehda leckomus po koženém staromilství - zněl ze široka: »Prastrýce Jáchyma Beneše, houslařského tovaryše, cesta na zkušenou«; knížka pak vlastně zapadla a prošla beze stopy i sítém nejpečlivějších literárních historiků.

Nyní vyšla znovu, »na mnohých místech značně změněna a přepracována v detailech«, jak poznamenává ve výstižném doslovu autor, Bedřich Beneš Buchlovan. Že jsou lidé jako B. B. Buchlovan duchovní solí svého kraje, že jejich horoucí vztah ke knize, jejich vznícený smysl pro krásu a mnoho jiných kvalit nelze prostě docenit, je mi samozřejmostí. Ale nové vydání *Jáchyma Tvaryše* (Bedřich Beneš Buchlovan: *Jáchym, tovaryš houslařský, na zkušenou*; vydal Vilém Šmidt v Praze roku 1942. Vydobil Karel Svolinský, str. 72) ukazuje ti nadto B. B. Buchlovana v novém, výraznějším světle. Čtu jeho báseň, již nazývá přespříliš skromně »skladbičkou romancí«, pročitám ji radostně i s tesknoutou: trochu melancholicky proto, že báseň v jádře tak svěží a ohnivě rozpuštěná stojí tak osamocena. (Po ní se básník přihlásil už jen jednou poetickou skladbou v roce 1924.) Nepokračoval-li básník v poetické tvorbě později již ani »sobě pro potěchu«, vysvětloval by sis jeho skorem úplné odmítnutí po skladbě tak slibné, tak zpřímá vržené, snad dosti správně onou skromnou, až ironickou nedůvěrou k sobě samému, špatnou rádkyní a pomocnicí, jde-li o mnohaleté básnické tvoření v nejplnějším, nejsvobodnějším smyslu slova.

Svůj cyklus o putování Jáchyma tovaryše, »dobrodruha mírných celkem poloh«, o jeho návratu k rodné hroudě - i toto thema, tolikrát rozměňňované a znevažované, zaznívá u mladého básníka mnohem pravdivěji a víc od srdce, nežli z leckteré knihy současné! - rozechvěl tehda B. B. Buchlovan velice šťastně měnlivým, splývavým i vlínavým hlasem houslí, vyhybaje se rytmické jednotvárnosti a rozvíjeje své sloky tak, aby se za nimi naznačovala i vzlétající melodie písně. Cítíš-li tu a tam názvuky poesie domácí i cizí, jak tomu ani není jinak možno u mladého básníka i obdivovatele krás poesie, vyznačuje se zase báseň Buchlovanovy mladosti i značnou mírou osobitosti, bujarého zdvihu, že by právě nyní mohla připomenout leccos věčně platného i našim mladým a nejmladším básníkům. Bedřich Beneš Buchlovan hraje v ní, zde na vroucných houslích, onde na prostých skřípkách, s vervou i přímostí svého rodného kraje, rozrácen jeho písněmi, vůněmi i vínkem. A vždy je tu t. zv. lidová poesie inspirátorkou dobrou: nejde o imitování barvitých vzorů a o umělou prostotu, nýbrž o návrat k živým zdrojům citu a řeči, k dechu a ohni stylu orálního, a ten tě ze stránek básně často svěže vznítí, i když si jej můžeš nuancovat do většší šíře i hloubky (jakých tónů se dopíná básník ve svém lyricko-epickém cyklu, ukáže na př. takovéto místo: »Jak halouzky kvílí, když se javor utne, tak se rozechvělo srdce moje smutně... Vždyť je rozpůlily tvoje oči jasné - nezrobím já proto z něho husle hlasné, ale vezmu dřevo na violu temnou, lkáním donutím tě, abys šla jen se mnou. Nepůjdem v můj domov, půjdem spolu jinam - pro tvé černé oči modrých zapomínám... - Co je mi do páva, co mi do

sokola, dokud to srdce mé samo nezavolá. Tříkrát nezavolá, sladce nezafuká, proč bych měla plakat, že tvé srdce puká? Mé nevolá dosud, je mu do jásání - co chceš, milý hochu, nerozumím ani. A ty - nač bys srdce k smutné písni ladil, zrazoval jsi pro mne, mne bys také zradil.»)

Habent sua fata libelli! - Dlouho a dlouho jako by ztracená skladba o houslařském tovaryši vyvstane do denního světla znovu právě nyní, a dovede i dnes rozechvít, roz-toužit, k srdci promluvit, leckterou svou fasetou čtenáře rovnou překvapí, (což takových zpěvných: *Sedm zámek* s mnohým krásným detailem i dramaticky hutnou scénou, nebo sugestivní horská balada: *Pohřeb zbojníka*, plná bludiček i smyslového rozdychtění na prahu nicoty!), zvláště když jde o básníka, o němž příručky mlčí. Mluví z toho cyklu básní opravdivé mládí, ta poesie života, i pravá poesie, to věčné mládí světa!

Zdeněk Šmíd

Ani dobré ani zlé, čili zčeřené okamžiky a promarněné věno

J. Suchánek: Promarněné věno, E. J. Popera: Zčeřené okamžiky, vydal V. Petr 1943.

»Nová sbírka Poperova,« tak se praví na záložce knihy »Zčeřené okamžiky, «se obrací od milostné poesie k poesii životních okamžiků...« a jen poslyšme, co a jak dál: »a chce zachytit jejich hlubší smysl svým zpěvným veršem, navazujícím na starší tradici českého básnictví. V prvním oddíle nás vede autor od hluché tmy (!) „Před svítáním“ celým dnem (!!) až k noci, jejíž kouzlo rozezpívává v básni „Měsíční sonáta“ (!!!)...« Poslechněte, jak: »*Obrisy bradů a svatýň na dlani měsíce - / Hádej mi, cikánko, o štěstí z neztených čar, / poodbrň závoru mlčení vesmíru, jenž chce / zazářit jako tvůj diadém nad stříbrem par...*«

Ostatně sluší se, abychom na příkladech ukázali více z poesie prvního oddílu. Nuže: »*Mladický den jde brázdou po čtyřech (!) / nemůže vzprímen světem jít (proč?) / tmy zetlelé již těžkým věkem dech (= dech tmy, již zetlelé těžkým věkem; pozn. red.) / ještě jej věznit chce v své síti...*« Nebo jiné: »*Toužily housle, Na modré struně brál večer svou šedou ukolébavku; / z tónů mu jedny prchly v šír i dál (!!!) a druhé šly přes uzounkou lávku / své smrti vstříc...* (Pro zajímavost jen upozorňujeme, že výraz *v šír i v dál*, resp. *níž i dál* je ve sbírce alespoň pětikrát.)

O druhém oddílu záložka praví: »Druhý oddíl je věnován problematice lidského nitra...« Příklady: Báseň »Kam cesta«? »*Proč se dnešek mstí? - / Proč rve se z mého objetí, / proč do pekla mne posílá, / kde kypí divý zářku krok, / jenž, krví šelma opilá, / si o skálu svůj vilný bok (!) / tře, chytí se vznést se přes potok. (!!!)*« Zde, myslím, bylo dosaženo vrcholu... Už ani další báseň »Kdo mi poví?« tak nezapůsobí: »*Kdo mi může povídat, / naí se sám sebe už nesmím piát, když otazník s nákladem všech vět / zůstane před příkopem (!) stát...*« Básník sám vyjadřuje svou charakteristiku jasnými verši: »*Myslenky své na mýtině pasu, / sbírám jahody a pestré bouby / v mechu pod-vědomí (surrealismus, zdá se!), skryté jasů...*«

»A posléze třetí oddíl,« abychom zase citovali záložku, »provádí čtenáře citovým podnětem roku, jak se mění od jara do zimy.« Najdete tam verše jako »*že vesmírný oceán, laskaný zasněnými čluny...*«, které jsou hluboce nesrozumitelné, a tedy jistě básnické. »Sbírka vrcholí závěrečnou básní »Všem stínům«, v níž vyslovuje básník své

kladné životní kredo (ostatně zajímavé, pozn. recensenta): Pro sklenku vína, / pro prsten z kouře / pro skryté bouře / má píseň všem stínům hlavy stíná.« To stačí o oddílu třetím, a vskutku nemáme co dodatí navíc; jen upozornění, že právě v tomto oddíle se počet pěti (či snad více?) *v šíř a dál* naplnil docela.

Kniha Suchánkova je kniha autora jistě poučenějšího, a řekli bychom, rafinovanějšího, který toho o poesii - a jak ji psát - zná hodně. A přesto najdete v ní mnoho veršů tak podobných veršům Poperovým, že je snadno postavit oba autory vedle sebe. Nejsou to jen některé rýmy, které najdeme v obou sbírkách několikrát (spánků - vánků - do varhánků), je to i cosi vnitřně společného; básník musí být určitým způsobem vkusným (i když zde zcela jistě nechceme mluvit o vkusu, jak je myšlen obecně - a banálně). Některý básník si smí dovolit použít slov, která by u jiného byla nemyslitelná - a to závisí jen od jejich umění, od jejich umění slova, jak ho použít, kam je postavit. Suchánkovi na mnohých místech, mnohdy jinak zcela pěkných, Musa - či lépe jeho pero uklouzlo opravdu hodně.

V sousedství veršů dobrých, kterých je ve sbírce dost (citujme alespoň některé; z první básně *...Až předivo mých spánků / noc nežnou rukou v parách přemne*, nebo *...Bdi, at noc neutrácí / tvou něhu dávno strádanou...* z další básně, či verše z básně »Samí« *...modrý pramen, jenž prsty tvými ke mně stékal...*) a které psal básník, jsou verše, které nás zarazí, které dojem prvních úplně zruší. A takových je většina. Výsledný pocit potom je takový: Suchánkova poesie, která je, zdá se, zaměřena hodně vysoko, nedává nic nového; jsou to věci známé, tolikrát opakované, zkrátka je to poesie ani dobrá ani zlá, kterou není možno ani zcela zamítnout (i při jistých sympatiích s autorem), ani uznat za opravdovou poesii (i když bychom s autorem nesouhlasili).

Kdyby dnes psal Dante svou Komedii - a znal autory těchto nových knížek lyriky - pak by je nezapomenul zařadit do onoho charého zástupu v předpekli, kam patří všichni ti, kdož byli ani dobří ani zlí. A ti přý trpí nejvíce.

Jan Vladislav

Dvě knížky mladé poesie

Josef Hiršal, *Noclehy s klekáníci, básně, 17. svazek sbírky Erbu, vyšlo u V. Petra v Praze v prosinci 1942.* - J. V. Svoboda, *Vějířem větru, básně, vyšlo v březnu 1943 v Melantrichu ve sbírce Poesie.*

Josef Hiršal je mladý básník, který má dokonalou melodii formy, ale za *náplní básně musí teprve chodit*; nemá ji v sobě - je mimo něj! Vidí ji, necítí ji, vymýšlí se teprve do ní. I sny se mu zobrazují jako film na napjatém plátně v nějaké prostora, ale on sám tím plátnem není. Do scén ponejvíce zachmuřených schystává zamlžená slova, a tak mu vyrůstají básně. Nejsou všechny takové, tu se zajímne, tu si *uvědomuje*. »Dýchám? Žiji!« (41. str.) - »Jdu hledat tvrdé slunce *čin*. Propálit jím své mldoby.« (41. str.) Zde zase přervec prudce verš a zapláče opravdově. »Tma zní, strach ví, smrt nepoví!« (26. str.) Hiršal není nikterak básník falešný, nepředstírá to, co u něho není - nějakých horkých intenzivních problémů, bojů a citů. Celá knížka pak ovšem trpí chudokrevností a jednostranností, byť i nanejvýš kultivovanou; je tu citelný nedostatek krveinek, které zažihají živý život. Ale místy podaří se mu napsat obraz, po němž poznáte básníka; ne hotového, ale v plném chystání. V plném chystání projít časem; projít časem, stát se prostým, lidským a potřebným.

Svoboda knížka by zasloužila samostatné studie, jak je ve svých chybách příznačná pro část současné české poesie. Místo aby klenula velkolepý obraz života duše, staví, a to ještě vratce, obrázeky chvil. Umění, jež těží z toho, co už bylo, a nijak nežene vývoj básnický kupředu! Jsou to dozvuky, at se autor sebevíce ošívá, éry poetismu. Ale Svoboda si vzal z poetismu právě to špatné, či lépe řečeno: pochopil knížky, kterých jistě mnoho přečetl, špatně. Nedoověděl se z nich, že poetismus je síla obrazivosti a sugesce - a že jen zdánlivě poetismus pěstuje verš, který nesouvisí s následujícím. V dobrých básních Seifertových, Bieblových a Davidových je *řád*; nejsou to verše, jak se povrchně zdá, bez kázně, pouhé řadění nápady za sebou. Ale tak je to u Svobody. A ještě k tomu bývají jeho rozvodněné nápady plané, pouhý *amorfní chumel slov*. Slepence - to je výsledek jeho básnické metody. Nezná básnické zkratky... To je, pěkně prosím, moderní verš: »Věž klenotnice Prahy barokní Mikuláš« (44. str.). To zní jako věta z *průvodce Prahou*...

Že jeho verše jsou skutečně bez vnitřního tvaru (kde není nutnosti, tam jej ani nelze nalézt!), dokazuje tím, že lze vynechat jednotlivé verše a básni to nevadí. Lze je opět přidat z jiné básničky - a zase to nepoznáte. Jestliže však změníte tón v opravdové básnické skladbě, hned pocítíte skřípot, pokud máte jen trochu vycvičený sluch.

Je to typicky ztrnulé, popisné básnictví, většinou druhotné inspirace, v lepších číslech hladké a konvenční zpěvanky s poněkud jistou, i když násilnickou formou. Thema je radost z básni, z mládí, z věcí; všechno to ujždí (kdyby aspoň ujelo!) svou kolejí a nikde není ani zatáčky, ani serpentiny, ani katastrofy, ani pouhé myšlenky, *kam ta jízda vede*. Jenom závrat nad nudnou stejností.

Z celé knížky pak zbývá jen několik čísel bez otřelých obrazů, nijak velkolepých, ale slušných a chlapecky tiše zazpívaných. »A hvězdy tolik bolí za nocí podzimních / jak tiché tóny v nás, kteří nic nevíme« (16. str.).

Snad autora nezmate pošetilost kritiků, kterým buď povrchní básnění vyhovuje, nebo kteří stavějí do popředí básníkovu mládí. A snad se zamyslí.

František Listopad

Nevykoupení

Paola Drigo: *Nevykoupení*, román, vydal Vyšehrad, Praha. Z italského přeložila Nina Tučková. S doslovem Aloyse Skoumala.

Román »Nevykoupení« dostává se v překladu do rukou českého čtenáře v době, kdy v Itálii dosáhl již několikanásobného vydání, což svědčí o jeho velkém úspěchu. K tomuto úspěchu dopomohl mu částečně již sám námět: dvě osiřelá děvčátka, Mariutina a Rosùta, přicházejí po smrti matky do hor, aby tam žila pod ochranou strýce Barbe Zefa. Patnáctiletá Mariutina, rozkvétající v krasavici, je znásilněna vlastním strýcem, který ji pak vyhání z hor do města, aby mu nic nebránilo, až přijde jednou den, zkazit život i Rosùtě, v níž Mariutina s hrůzou poznává dítě strýcovo. To Mariutina nechce a nemůže připustit, a proto ubije opilého Barbe Zefa sekerou.

Ale námět sám by úspěch nevyvolal. Ostatně, vřdyt není nový; motiv krvesmilství, známý již z tragedií o Oidipovi, vyskytl se v literatuře v různých obměnách již několikrát. Zde je ovšem podstatně jinak rozvinut: na rozuzlení románu spočívá sice neodvratné

fatum, ale vyvrcholení tragédie nenastane pod tlakem toho, co se stalo, nýbrž dojde k němu z hrůzy před tím, co by se mohlo stát. Úspěch románu tkví však především v jeho slovesné hodnotě, v jeho epické hutnosti, dost neobvyklé v italské próze, a ve šťastném spojení střízlivé realističnosti se smyslem pro tragiku až děsivou, jež konec konců ukazuje autorčino metafysické chápání života.

Román má neobyčejně obsáhrnou exposici, jež činí dojem delší povídky, nebo lépe, několika povídek, které spolu velmi úzce souvisejí. Ale hned od počátku dbá autorka až úzkostlivě, aby konečné rozuzlení bylo přesně motivováno. Není tu zbytečné psychologické analýsy, není tu zbytečné scény, a i tam, kde autorka projevuje svůj zájem o rázovitý život horalů i s jejich veselím - na př. delší líčení karnevalového hýření na statku kmotra Ágnula - neztrácí se zřetele tragicky zamýšlené zakončení. Čtenář se dovídá hned na začátku o poraněné noze malé Rosůty, aby pak její odchod do nemocnice nevypadal jako *deus ex machina* v řešení, které umožňuje tragický konec. Hned na počátku je zachycena vzájemná láska sester, jež odůvodňuje strašlivé rozhodnutí Mariutiny, dívky veselé, ale zároveň do sebe uzavřené a rozhodné. Postavy románu, tak střídmě kreslené, jsou živé vůbec především proto, že se autorce podařilo harmonicky sloučit v jednotu osobnosti protikladné rysy jejich povahy. V chytrém a žovíálně dobráckém hrbáči Guerrinovi je i rys panovačnosti a chlíplosti, v dobrém strýci Zefovi - jak jej Mariutina v duchu nazvala - dřímá běs, který se probouzí, jakmile se Zefovi dostane do ruky láhev kořalky. Podobně i celý děj je komponován na kontrastu nálad prostředí i lidí. A pro celý děj dovedla Paola Drigo nalézt i vhodný rámec: samotou hor, jejíž tvrdost doléhá těžce na lidi, strhávajíc s nich všechen vnější nános a olupujíc je o všechno, »co povznáší a zjemňuje«. Právě zde, v líčení života uprostřed hor, dovedla spisovatelka vymýtít každou stopu romantičnosti a ženské povíдавosti. Její sloh je tu až zkratkovitě stručný, což ovšem nepokládám za vadu, nýbrž za přednost. Román vyznívá vskutku mohutným dojmem.

»Náhle soucit s ním, se sebou, s životem a společným životem jí podklesl kolena; chvějíc se, couvala ke dveřím sednice. Soucit s člověkem, který ležel na zemi a od narození až do smrti také jen žebrák a ubožák; narozený snad bez špatnosti, ale otupený a stržený samotou, naprostým nedostatkem všeho, co život zjemňuje a povznáší. Co měl ubožák na světě mimo pití a ženské objetí?... Nic jiného, nic jiného než dřinu a utrpení... A teď... - Přemohla však svou slabost. Rosůta! - Rosůta ne, Rosůta ne, Rosuta ne! - Kuchyně byla tak malá, že stačilo natáhnout ruku a uchopit sekeru, která ležela na hromadě dříví v koutě u krbu. - Uchopila ji a zdvihla, jak mohla nejvýše. - Ostří se ve stínu zablesklo. - Namířila na krk a tala. - Ani výkřik: jenom proud krve.«

Tu a tam bych si přál větší překladatelskou pečlivost. Trochu neobratný překlad na některých místech (na př. v závěru, nebo na str. 173: ...kdyby v přízemí, skrze okenice malého okénka, nebyla vidět načervenalá záře... atd.) ruší poněkud celkový dojem.

Augustin Vala

Balzac povídkář

Vulkanická osobnost Balzacova prozírá i z takového zašmodrchaného, nepravděpodobného příběhu: *Dívka se zlatýma očima*. (Honoré de Balzac: *Dívka se zlatýma očima*. Přeložil O. Reindl. Vydal J. V. Pojer na jaře 1943 jako 55. svazek edice Atlantis se čtyřmi kresbami Antonína Procházky, str. 145.) Sopečné vyvěřeliny z hloubi tempe-

ramentu i ctižádosti, a řekněme třeba, i honby za honorářem, nastavují se ti zde ve vši své nerudnosti, změtenosti a zmatenosti, neurovnány, nepřihlazený; mladý Balzac nedopjal se v těch odstavcích, nesoucích datum »březen 1833-duben 1835« ani oné relativní souměrnosti, kterou se vyznačují díla jeho zralosti. I může si čtenář, když si byl přiznal, že i ta směsice překřikujících se, ba disharmonických hlasů, dovede ku podivu strhnout k rychlému přečtení na jeden ráz, rozbírat ve vzpomínce různosměrné, různozdrojné proudění láv. Upírovitý romantismus nejpochybnější ražby, spíše jedna z masek, o jejichž širší působivosti je přesvědčen mladý literární konkistador, souseď s výrazným balzacovým pohledem na »město práce a rozkoše« a musíš doznat, že je ona vidina Paříže agonické, zkomírávé, až do šlach uondané, jsouc jedním z aspektů města, horečně načrtána s vzácným opravdu smyslem pro vyšší pravdu, pravdu vidin i apokalyptických snů z hloubi únavy i nového útoku vstříc ideálu; mladý tvůrce, když byl nachrtil z donucení osudu haldu imitací historických románů, krváků či tehdejších rodokapsů nejrodokapsovatějších, překvapí tě již zde tu a tam kontrapunktem mezi příhodou, již lze sotva brát vážně, a bystrozrakými psychologickými rozbory i visemi velkoměstského proudění, setkáváš se tu místy i s tóny jakoby z druhé ruky, s libertinstvím a odstupem od sváru dobra se zlem, s chladem až meriméeovským, a pak opět pravdivějšími odstavci, když Balzac vybavuje - a chápeš tehda, proč rozbírával tak pozorně styl Stendhalův! - hybce a se smyslem pro čistotu linie, jádro věcí i povah. Při rozboru »potápek své doby« ukáže zase Balzac, jak je třeba jít na kloub a na nery i dobovým zjevům, nad nimiž se mělký žurnalista dovede jen rozpačitě ošklíbnout nebo patheticky a jalově rozhořčovat. - Je to zde zajisté Balzac, »nad nímž by byl pokrčil rameny Mérimée«; čteš-li však *Divku se zlatýma očima* pod výše naznačeným zorným úhlem, povšimneš-li si bohatství »úlomků z vulkánu« i toho jejich ironického pableskování, pak uvítáš nedávné vydání podřadnější autorovy povídky. - O. Reindl snažil se pozorně uchovat bujarost, kypivost uchvátaného stylu, jež bys zde rád pojmenoval »metáním vyvěřelin«, balzacovské *con brio*, které tu ještě souvisí s galimatyášem.

Zdeněk Šmíd

Kniha legend

Pavla Groggerová: Legenda o matce. Přel. B. Durych. Ve Staré Říši 1942.

Sto čtyřicátý třetí svazek staroříšského Dobrého Díla *Legenda o matce* obsahuje další legendy básnířky Pavly Groggerové z její knihy »Die Räuberlegende«. (První jejich část, titulní »Legenda o loupežnících« vyšla také už dříve v Dobrém Díle.)

Svět legend Pavly Groggerové je světem pro sebe; je to svět temný, symbolický, odlišný v mnohém od světa legend lidových (i když má mnohé z nich - na př. jejich prostotu výrazu a řeči, jejich přímočarost charakterů a jednoduchost děje) i od světa legend takových básníků, jako byl u nás ku příkladu Zeyer: legenda Zeyerova je dílo, na němž je znát ruku toho, kdo ji v sobě přetavil, kdo jí dal tvar a třept. U Groggerové se legenda blíží, smíme-li tak přirovnat, starému dřevorytu lidových umělců. (A zde nutno připomenout výzdobu staroříšského překladu legendy, dřevoryty Michaela Florianiana, které rázu knihy vsutku dobře odpovídají.)

I thematicky jsou legendy Pavly Groggerové poněkud odlišné od legend, jak je známe: básniřka brala pojem *legenda* v nejširším smyslu slova; legendárnost jejich

próz je spíše vnitřní, symbolická: v první legendě Dítě-Kristus a Kříž, v druhé snad nevysloven, ve třetí, »Legendě o havranu«, sv. František z Assisi.

Poslední legenda, »Legenda o havranu«, nevyšla v tomto vydání v češtině po prvé. Ve čtvrtém ročníku Řádu najdeme její překlad od A. Pavlína - a to nám dovoluje porovnat oba překlady, Pavlínův i Durychův jak mezi sebou, tak i s originálem.

Překlad B. Durycha ukazuje na překladatele vcelku *zkušenějšího*; naproti tomu je překlad Pavlínův v něčem *bezprostřednější* a - řekli bychom - naivnější, prostší - a proto také se mu podařilo zachytit některé věci, které B. Durychovi snad unikly. Srovnáme-li oba překlady s originálem, poznáme, že oba *dobře* reprodukovaly česky velké umění básnické Pavly Groggerové.

Jan Vladislav

O společenském úkolu umění

Dnešní estetika je z valné části zaměřena ke stránkám specificky výrazovým. Proto jistě se zájmem sáhne po starších pracích, v nichž je rozsah estetiky pojímán mnohem šíře. V bibliotéce Henriadě vycházejí Schillerovy *Listy o estetické výchově* (B. Hendrych, Praha, srpen 1942. Brož. 15 K). Psány původně dánskému princí Augustenburkovi, jsou vrcholem jeho estetických studií. Ověřujeme si na nich zkušenost, že umělecká vloha nevyklučuje vědeckou rozvahu a spekulaci. Filosoficky vychází Schiller z Kanta, ale v praktickém uplatňování těchto zásad je už nadobro svůj. Po pravdě přiznáno, nezamýšlí se mnoho nad stanovením pojmu krásna, pátrá raději po náznacích vztahů mezi krásou a kulturou. Nejvíce je svůj tam, kde včleňuje umění do lidské společnosti. A pokouší se srovnat naši, dnešní kulturu s řeckou; zjišťuje, že srovnání dopadá v náš neprospěch: naše se příliš přiblížila rozumu a vzdálila přírodě, při čemž ještě zahladila konkrétní život. I nechybíme, řekneme-li, že tato nezbytná změna byla způsobena specialisací lidských vloh. Je pak úkolem umění, aby zušlechtilo a zlepšilo jedince a přiblížilo se tak i nápravě ostatních forem kulturního života. K tomu je povoláno především umění; neboť je nejmocnější vzpruhou všeho velikého, co je v člověku. A nezaráží nás příklady z antiky, na nichž poznáváme, že nadobytý rozkvět vkusu bývá spřízněn s úpadkem forem státního života (totéž dokládá ve své filosofii umění Emil Hennequin); k lidskému srdci dovedeme mluvit jediné mediem krásy. Pak převádí čtenáře na pole ryzí estetiky a rozvádí starší teorii hraní, jež se vlastně objevuje v jiné formě již u Aristotela. Vykládá o dvou opačných silách, které určují naše bytí, o pudu látkovém a tvarovém; oba jsou spolu obsaženy při hraní, kdy jsme pány svých sil činných i trpných. Jedině tam je člověk úplným; s čistou krásou má si tedy člověk jen hrát; a má si hrát jen s čistou krásou. Rozlišuje pak mimo jiné dva druhy krásy, tavicí a energickou, ale tyto spekulace mají již jen teoretický význam. Nás zaujímá na těchto úvahách právě to, jak dává básník své umění do služeb života: posláním umělce je být vychovatelem lidstva, vracet je - ve svých silách - na lepší cestu. Toto hledisko přibližuje autora z minulého století více než filosofické spekulace, namnoze odborně neškolenému čtenáři dost těžce přístupné.

Jaroslav Hájek

Knížka pro každého

K největším překážkám obnovy katolického života patří nevědomost nebo polovičitá vědomost o náboženských pravdách. Lidem, vychovávaným k povrchní vzdělanosti »aby o všem něco věděli«, stačí namnoze tato poučka i pro jejich znalosti o náboženství a církvi.

Takový stav je zvláště nebezpečný, žijí-li nebo octnou-li se v prostředí, kde se na církev a náboženství útočí, nebo kde se jednotlivé pravdy náboženské popírají. Tu začínají ustupovat, viklají se a jed krátkozrakých pochybností rozežírá ponenáhlu zámky ke dveřím do duše, až je jednou otevře dokořán nevěře.

Proto patří k samozřejmým povinnostem katolíka, aby stále po celý život oživoval a rozhojňoval své náboženské vědomosti. Tomu účelu - kromě kázání - slouží náboženská literatura. Příspěvkem k ní - a možno říci hned, že vítaným příspěvkem - je knížka Leo Wolperta *Pět minut křesťanské nauky* (vydalo nakladatelství Bohuslava Ruppá v Praze v roce 1942 v překladu P. Ladislava Cibulky). Autor tu vysvětluje, dokazuje a názorně přibližuje čtenáři učení církve o Bohu, o vykupitelském díle Ježíše Krista, o církvi a smyslu lidského života v 51 stručných kapitolkách. Jeho výklad je natolik populární, aby byl přístupný i neučenímu čtenáři, pokud se soustředí na pozorné vnímání četby, ale při tom natolik přesný, věcný a při vši nutné stručnosti proložený citáty z Písma sv., aby zůstal zachován ráz vážných, theologicky dobře podložených úvah. Místy je výklad vlastně proložen stručnými příklady z dějin nebo z událostí běžného života.

V celku tedy šťastný pokus o pastorační knižku v širokých vrstvách věřících. K nim především se obrací a jim je určena knížka, ač by v mnohém poskytla i mnoho příležitostí k vážným úvahám a mohla se státí popudem k obrácení na pravou cestu pro ty, kteří ztratili - ať už z jakýchkoliv důvodů - víru a kteří se skepti nebo s neporozuměním přijímají pravdy a these náboženské, kladoucí vyšší nároky na jejich pozitivisticko-rozumářské chápání. Řada bystrých a podnětných apologetických postřehů může zdravě zneklidnit línou a spící duši.

Knížka je - což je u práce toho druhu samozřejmé - vydána s církevní úchvalou. L. P.

Divadelní diskotéka

Společnost Ultraphon vydala několik gramofonových desek, jimiž zahajuje svou novou sbírku »Divadelních profilů«, diskotéku dramatického umění, za vedení Jiřího Frejky. Tento počín byl již přivítán tiskem i divadelními odborníky s upřímnou radostí a nejživějším souhlasem. Vždyť umění činoherní, jež do nejvyšší míry vypíná tvořivé síly celého sboru uměleckých pracovníků, od autora až po výtvarníka a skladatele scénické hudby, zůstává až doposud snad už jediným uměním, které kromě textu dramatikova a tu i tam skizz výtvarnickových a šifrovaných, osobních poznámek režijní knihy nezachovává žádný objektivní záznam své nejvlastnější realisace: divadelního představení. A přece právě zvuková stránka představení - styl a rytmus recitace, dynamika mluveného slova od vzrušených fortissim po výmluvná dramatická ticha - je nejvýraznějším projevem dobového i osobního divadelního stylu, který si pro starší epochy jen s námahou a problematicky rekonstruuje. Nehledíc k tomu, že dosud neexistovala spravedlnost času pro vlastního nositele divadelního projevu, pro herce; jeho umělecký výkon žil jen pro večer, pro několik večerů a ohříval se, neprůkazně, ve vzpomínkách vrstevníků. Odtud bychom mohli vyjít k hodnocení průkopnického počínu Ultraphonu a jeho spolupracovníka režiséra Frejky a opakovat v obměnách, co už bylo o deskách řečeno jinde.

Místo toho bude snad lépe všimnout si momentů obecnějších, které s sebou zahájená sbírka »Divadelních profilů« nese. Především tedy otázka, nakolik má tato nová diskotéka oprávnění před veřejností. Jsou totiž nasnadě námitky, že výňatky, jednotlivé scény z divadelních her skreslují názor o celkovém kontextu dramatu a nestačí posluchači k plnému

prožitku. Tím spíš, že k plnému vnímání hry v podobě konkrétního představení organicky náleží podstatná součást *divadla*, t. j. něčeho, nač se díváme: dojem zrakový. Je ovšem pravda, že tyto desky divadlo nenahradí, ale to taky není jejich účelem. Naopak, mají prohloubit poměr obecnosti k divadlu tím, že mu dávají možnost zopakovat si z určitého významného představení některé úryvky a studovat skladbu jednotlivých prvků, zvláště výrazových. Ostatně už dávno jsme si zvykli na gramofonový zápis arií a úryvků z oper. A rozdíl tu není zdaleka tak podstatný, jak se zdá na první pohled. Neboť i arie a úryvky operní nejsou ničím jiným než jednotlivými složkami díla, a to díla prvořadě *divadelního*, třeba hudebně divadelního. Hudba sama je v opeře zásadně jen součinitelem díla, má smysl především ve svém zaměření dramatickém, a dokonce ve svém konkrétním použití scénickém. Jen zastaralý snobismus (anebo nespokojenost s nynějším stavem operního divadla) si troufá vyjímát hudbu z opery jako naprosto samostatný a soběstačný umělecký projev. Z toho důvodu je počín Ultraphonu nakonec daleko méně revoluční, než se zdá, prostě byla za nás objevena samozřejmost: dává se tu činohře, co už dávno dal gramofonový průmysl opeře. A mimochodem budiž řečeno, že se takto, at náhodou, at z úmyslu, opět o poznání sbíhají dráhy dvou músických sester, hudby a divadla, které bohdá budou časem záměrně sblížovány víc a víc, jak povaha obou je k tomu povede.

Bylo už rovněž řečeno mnohé o zpětném působení takovýchto divadelních desek na divadlo samo. Zejména se minily hodnoty dokumentární a srovnávací pro divadelní historii a pro školení hereckého dorostu i ochotníků (koncepce režijní, styl a projev herecký, příspěvek ke kanonisaci jevištní řeči a m. j.). Vedle toho je si však zajímavé všimnout, že zpola mimochodem, ale velmi významně zasahuje fakt divadelní diskotéky do obnovených debat o povaze moderního divadla, o funkci režiséra, herce, dramatika a pod. Opětná - ač jen theoretická - vlna odporu proti tak zvanému režisérismu, která celkem dosud nemá proti zbytnění režiséřské funkce co postavit a mluví jen principiálně buď o potřebě nových dramatiků nebo o potřebě spontánní tvořivosti herecké, má zde konkrétní fakt. Desky, resignující na všechny složky vnímání zrakového, soustředily se tu na práci se slovem: text dramatikův, rytmické a stylisační úsilí režiséřovo, mluvní stránka vyjadřovacího umění hercova. Každou tu desku vnímáme jako výtvor jistého lidského kolektiva, srozumitelného sboru několika umělců a výsledek jejich uměleckého úsilí je tu nepozorovaně pozdvihován do výše ryzí anonymity, nejvlastnější to sféry umění a krásy (a zas jen pouhý snobismus pomyslného parteru bude v pokušení vyjímát z této anonymní kolektivity jen slavná jména herců). A tak do theoretických debat o režisérismu a podobných abstraktnostech zasahuje diskotéka, ještě ke všemu podnícená a vedená režisérem, svým nepřímým, ale závažným příspěvkem. Charakterisuje nám divadlo především jako kolektivní práci tvůrčích dělníků *se slovem, na slově* a kolem slova. Máme na mysli skutečnost, deskami bezděčně dotvrzenou, že drama světa, lidí, jejich citění i myšlenek nachází právě ve slově své adekvátní vyjádření; a že i všechna technika divadelní tvorby vychází především ze slova a jemu slouží. Čímž nechci říci, že by divadlo bylo po výtce nějakým druhem slovesným, nějakou užitou literaturou či podobně. Primát dramatika je a zůstane jen v tom, že poskytnutým textem přináší ke každé jednotlivé realizaci prvotní iniciativu. A velikost nebo zásluha dramatikova budiž měřena jen tím, jaké kvality a jaké intensity tento jeho popud jest a jakou míru tvůrčího úsilí dokáže vyvolat v divadelním kolektivu.

Závěrem jen suchý výčet prvních šesti desek »Divadelních profilů« a jejich spolupracovníků: 1. Sofokles, Král Oidipus (podle režie Hilarovy - mluví Vydra, Kohout, Průcha, Rubík; hudba Poncova), 2. Plautus, Lišák Pseudolus (Frejka - Pešek, Pivec, hudba Poncova), 3. Goethe, Torquato Tasso (Dostal - Kohout, Šejbalová) a Kleist, Princ Bedřich

Homburský (Dostal - Höger, Matulová, Dostalová), 4. Stroupežnický, Naši furianti (Podhorský - Deyl) a Na valdštejnské šachtě (Podhorský - Deyl, Průcha), 5. Ibsen, Nápadníci trůnu (Bor - Vydra, Štěpánek) a Faltis, Veronika (Frejka - Fabiánová, Štěpánek), 6. Strindberg, Královna Kristina (Salzer - Štěpničková, Korbelář) a Billinger, Passauská čarodějka (Bor - Scheinpflugová, Vydra, Roland). Nakolik tato nová diskotéka postihne skutečný stav našeho současného divadelního umění, bude možno spravedlivě usoudit až z dalšího pokračování, které podle zpráv chce být soustavné a pokud lze nejrychlejší.

Václav Renč

PŘEHLEDY A POZNÁMKY

Slyšeli jsme a glosujeme

20. IV. — 20. V.

Prošli jsme právě dvěma hudebně velmi bohatými údobími: údobím tradičních velikonocních koncertů a hudebních podniků májových. Z prvních nutno jmenovat provedení *Dvořákova »Stabat mater«* (dirigent K. B. Jiráček), které se stalo pěkným a milým každoročním zvykem. Byli jsme také opravdu zvědaví na *Brixiovo »Snění Krista s kříže«*. Bohužel šlo pouze o podnik ochotnický se všemi jeho nectnostmi a vadami (diletantské výkony pěvecké i dirigentský a hrůzně rozladěný orchestr). Český pěvecký sbor, sólisté a orchestr České filharmonie za řízení Rafaela Kubelíka provedli zkrácené *Lisztovo* oratorium *»Christus«*. My mladí nemůžeme však v tomto díle přese všechnu usilovnou snahu nalézt nejmenší známku opravdovosti nebo alespoň poctivého hudebního cítění. Lisztova oratoria působí pouze svou hrubou ohromnou masou hudby, bohužel hudby neobyčejně lacino vyrobené, jež neustále vázne na mrtvých bodech bez dění melodického, s ubohým materiálem několika osvědčených obrátů harmonických a řemeslnou instrumentací. Nelze tu ani mluvit o davovém působení, poněvadž se dílu nedostává hlubokého citu, který je nahrazen povrchním nabubřelým gestem. Zdá se však, že si mladá generace co nejdříve vyřídí trapný historický omyl s Lisztovou tvorbou oratorní. Pražský Hlahol, řízený Dr. V. Smetáčkem, provedl *Verdiho »Stabat mater«* a *M. Krejčího »Smrt Kristovu«*. Obě díla byla postižena oloupením o orchestrální průvod (hráno pouze na varhany), čímž jmenovitě Krejčího kantáta ztratila velmi mnoho, neboť, jak se zdálo, spočíval dramatický vzruch a pohyb právě v orchestrálním partu, nehledě k naprostému porušení rovnováhy dynamických a prostorových dimensí. I tak však bylo možno vtušit dílo nové a hluboce citově koncipované s neobyčejně výraznou a dramaticky zaostřenou dikcí. Pražskému Hlaholu by rozhodně prospělo důkladné omlazení, poněvadž starší, t. zv. zasloužilí členové nestačí hlasově a dodávají (jsouce v obrovské většině) celkovému zvuku sboru zaprášeně chraptivou barvu, nehledě k neurčitým nástupům a častým distonacím.

Národní divadlo uvedlo po delším studiu *Mozartovu »Figarovu svatbu«*. Talichovo provedení přímo hraničilo s ideálním obrazem, který si lze o Mozartově hudbě učinit. Obzvláště zmenšený orchestr zněl dokonale průhledně a neskonale, skutečně »mozartovsky« jemně, hravě, rozcitlivěle, avšak neustále přesně. Neobvykle dlouhá studijní doba přinesla skutečně své krásné ovoce. Horší to již bylo s novým překladem. Je nutno

schvalovat obnovení jazykové stránky a lepší přizpůsobení slov hudbě, pokud tím ovšem není porušena stylovost libreta, která úzce souvisí se stylem hudby. Proto na nás působí přímo trapně některé neomalené hrubosti a chtěny, pracně soukaný humor, jemuž se ani nezdá o rokokové lehkosti a eleganci, nehledě ani k několika hudebně-překladatelským »botám« (tříčtvrteční »kvapík« a několik dalších).

Český nonet pořádal 4. května svůj samostatný koncert, na němž uvedl čtyři novinky české moderní hudby: *Dobiášova »Řikadla«*, *»Fantasii pro nonet« A. Háby*, *»Nonet« J. Burghausera* a *»Concertino« Z. Folprechta*. Poslední dvě díla se obratně vyrovnávají s t. zv. popularností v hudbě a řeší staré, ryze hudební formy zábavným a svěžím způsobem.

Z pořadů Českého rozhlasu uvádím přenos z koncertu Véghova smyčcového kvarteta. Tento dokonalý soubor nás seznámil s komorními díly tří nejvýznačnějších zástupců maďarské moderny: *Z. Kodályho*, *B. Bartóka* a *E. Dohnányiho*. Zatím co poslední z nich je orientován spíše západoevropsky, vychází hudba obou prvních autorů přímo z pramene maďarské lidové hudebnosti. Obzvláště Bartókův kvartet přímo zářil zdravím a nezvyklou spontánní volností. Škoda, že se u nás maďarská hudba tak důsledně opomíjí. K rumunskému národnímu svátku byly hrány dvě rumunské rhapsodie *Georgesa Enescu*. Mají význam spíše krajově dokumentární nežli ryze hudební. Poučné bylo provedení I. obrazu Zeyerovy legendy *»Pod jabloní«* s hudbou *Josefa Suka*. Ostatní pěkné pořady byly většinou přenosy nebo gramofonové desky.

Rozhodně nejkrásnější událostí byly dva koncerty České filharmonie v Národním divadle. Talichův návrat za dirigentský pult České filharmonie byl přijat s velikým nadšením. Ukázalo se, že vskutku oprávněně, poněvadž prof. Václav Talich navázal na krásnou tradici svého působení ve Filharmonii jak volbou programu, tak i dokonalostí provedení. Nejvíce nás na prvním koncertě zaujaly obě novinky: *Bořkovcovo »Concerto grosso«* a *Jiráková symfonická předehra »Mládí«*. Jirák i Bořkovec představují dva nejvýznačnější české soudobé skladatele. Ač ve výrazu velmi různí, shodují se ve svých přednostech: spontánní hudebnosti, spojené se zdravým intelektualismem. Bořkovcovo dílo skutečně odpovídá představě *»dnešního«* Concerta grossa. Spojuje se tu klasická dokonalost formální s životností rytmickou, nesentimentální, ale neobyčejně výraznou melodikou a vybroušenou svéráznou zvukovostí. Jirákovo »Mládí« je oproti jeho III. symfonii ve výrazu přístupnější a méně strohé, citová stránka je podtržením melodického prvku velmi silně zdůrazněna, jest však vždy ovládána jasně hledícím intelektem člověka dneška. Volali-li jsme dlouho po reprezentativních dílech české moderní tvorby, zde nám konečně byla ukázána, a musíme uznati, že nás více než radostně překvapila. Na druhém koncertě nás především zaujala průbojná *Ostrčilova »Suita c-moll«*. Dnes (po více než 30 letech od jejího vzniku!) si teprve uvědomujeme její opravdovou novost a přímo prorocké náznaky do budoucnosti dalšího vývoje. Doufáme, že se co nejdříve dočkáme také její partitury v tisku.

Celková bilance je tedy až překvapivě krásná a program dalších Talichových koncertů dává tušit nové krásné večery české hudby v dokonalém provedení. Mg

20. V. — 20. VI.

Na svém jubilejním koncertě v Národním divadle provedl prof. Václav Talich s Českou filharmonií díla *Josefa Suka*. Jeho pojetí »Zrání« můžeme zváti přímo autentickým. Talich zde dosáhl vskutku maxima proniknutí jak odborně hudebního, tak i ideového. Sukovo »Zrání« je dílem téměř v celé světové literatuře jedinečným. Největším jeho kladem je dokonalé splynutí náplně myšlenkové a ideové s formou hudební. Nezůstává

zde tedy ani zdání jakéhosi »převodu« filosofie v hudbu (jako ve Straussově »Zarathustrovi«), nýbrž hudba přímo *jest* onou filosofií, jsouc tím sama sobě obsahem. Dojmu naprosté monumentality nebrání ani sebedrobnější propracování detailů. (A v tomto ohledu mohou být Sukovy partitury přímo vzorem skladatelské pečlivosti.) Rovněž tak zdánlivě neobvyklý počet temat by snad mohl vzbouzet obavu z roztržitosti a nepřehlednosti. Jednotlivá témata však tak jedinečně pramení z jedné hudební prapodstaty, že si neustále musíme uvědomovati vztah každého jednotlivého tematu k onomu ústřednímu a všech pak nazýváme. Tato podivuhodná jednota rozličných složek působí, že si »Zrání« uvědomujeme jako jedinečný všeobsažný kompaktní celek asi právě tak, jako si uvědomujeme na př. sebe a svůj vlastní život myšlenkový. Při největší různosti našich myšlenek zůstává zde totiž vždy jejich společný původ a jedno tvůrčí centrum, které jim vtiskuje svůj ráz, či lépe: jehož částí jsou ony samy, což způsobuje v nás pocit jejich kontinuity, takže si je všechny uvědomujeme jakožto součást jediné myšlenky ústřední — totiž naší vlastní jsoucnosti. Při Sukově harmonii si i v místech nejsložitějších stále uvědomujeme pevné vztahy tonální a modulační zákonitost. Dílo skutečně geniální i mistrovské.

Na dalším koncertě provedl V. Talich s Českou filharmonií Brucknerovu 7. Symfonii a Schubertovu »Nedokončenou«. Tentokrát jsme, bohužel, postrádali na mnohých místech onoho pověstného Talichova detailního vybroušení. Také mnozí z nových členů Filharmonie (obzvláště v žestovém ensemblu) nejsou ještě obeznámeni a náležitě citliví pro svérázná a mnohdy velejemná gesta Talichova, takže mnoho nepřesných nástupů rušilo dosti celkový dojem. Rovněž tak mnohé tempové výkyvy působily (obzvláště v Schubertovi) velmi nezvyklým dojmem. Neodvažujeme se však přímo něco namítati, spíše bychom se snad i klonili k téměř dogmatickému prohlášení »Tak to dělal Talich, tudíž jest to správné«.

9. VI. se konal ve Smetanově síni koncert ze skladeb poctěných Národní cenou 1942. Byl proveden I. obraz z Trojanovy opery »Kolotoč« a »Symphonia ruris« Celestina Rypla. Obě díla jsou reprodukčně neobyčejně náročná a jejich provedení bylo umožněno jen neobvykle vysokou hudební i hlasovou úrovní Českého pěveckého sboru, Kühnova dětského sboru, sólistů a jistým, svědomitým výkonem České filharmonie a dirigenta Otakara Paříka. U opery nemůžeme ovšem z pouhého koncertního provedení jediného obrazu usoudit na celé dílo, jež žije skutečně jen provedením scénickým. Lze tedy mluvit jen o jeho stránce hudební. Po této stránce zaujímá zajímavé postavení slohové, totiž technicky neobyčejně komplikovaného primitivismu. Tento jeho sloh jest ovšem zcela určen jeho posláním a dobou vzniku: »Dětská opera napsaná v letech 1937-40.« Trojan nalezl skutečně správný, téměř lidový tón v humoru i v nové neromantické exotičnosti. Hlavním kladem díla je ovšem jeho jedinečně obratná instrumentace, odpovídající jak hýřivé barvitosti námětu, tak i barevně prudce vnímavé fantasii dítěte. Primitivem zůstává Trojan tam, kde má působit hudebně nejpréměji a ovšem též nejsrozumitelněji - v melodice. Doufáme, že se technické požadavky (hlavně v dětských hlasech) neukáží ani při scénickém provedení nepřekonatelnými.

Ryplova »Symphonia ruris« jest spíše rozsáhlou symfonickou kantátou, v níž čísla sborová a partie sólového sopránu jsou střídány orchestrálními intermezzy. Dílo je koncipováno na latinské duchovní texty, které mají podati průběh duchovního života v církevním roce na vsi. Bohužel - až na několik názvuků v orchestrálních mezihrách, postrádali jsme zde právě onoho upřímného lidového tónu, jež by nám snad sliboval titul. Z toho usuzujeme, že autoru šlo spíše o výraz jeho osobní zbožnosti, obzvláště, když zvolil text

latinský, který nám skladbu ještě více odcizuje. Celé dílo je pojato velkoryse a pracováno v nezvykle velikých plochách. Tím ovšem často upadá do poněkud stereotypního slavnostně imposantního výrazu, jehož náboženská podstata a tradičně historická souvislost jest zdůrazněna častým užíváním církevních tónin. Slohová nesourodost jest dosti na závalu monumentalitě díla, které přesto svědčí o veliké citové opravdovosti a pracné svědomitosti.

Z rozhlasových pořadů nás upoutalo výrazné provedení III. části Händelova oratoria »Mesiáš«. Staré hudbě byl věnován také noční koncert 18. VI., na jehož pořadu byla díla Haydnova, Quantzova a Jírovcova. V Jírovcově symphonii pro sólový hoboj a orchestr ukázal sólista Fr. Hanták vzácné slohové pochopení a jedinečný tónový přednes. Bohužel, jsou u nás koncerty dechových nástrojů z pohodlnosti a hlavně z neznalosti velmi opomíjeny, ačkoliv máme v tomto oboru mnoho vynikajících umělců. Rovněž tak i literatura pro dechové nástroje je u nás nezvykle chudá, srovnáme-li ji na př. se soudobou tvorbou francouzskou, kde téměř každý vynikající autor se dovedl náležitě chopit možností, jež mu nabízely dechové nástroje. Dechovým nástrojům byly věnovány komorní skladby Iši Krejčího, provedené virtuosně členy Pražského dechového kvinteta 21. VI. Autor v nich těží hlavně z humorných a groteskních možností, které mu dechový soubor poskytuje. V nedělním dopoledním koncertě 20. VI. jsme slyšeli Janáčkovu »Věčné evangelium«, Hábovu »Symphonickou předeheru«, která, bohužel, v rozhlasovém provedení naprosto nevyšla, jsouc orchestrálně pro rozhlas poněkud předimenzována, a konečně Axmannovu kantátu »Moje matka«. Axmann přistupuje k Březinovu mysticky hlubokému textu dosti povrchně, ulpívá na nepodstatných detailech a jeho výrazové prostředky se zde nedovedou vyprostit z nesčetných zastaralých konvencí. Vcelku zůstává jeho kantáta pochybenou a povrchní interpretací Březinovy básně.

Národní divadlo uvedlo po 35 (!!) letech opět na scénu Corneliovu komickou operu »Bagdadský lazebník«. Její prostá a nenáročná komika je ovládána neobyčejně jemným vkusem a jakousi výrazovou cudností, která jí dodává mile intimního komorního ladění. Dílo (vzniklé ostatně před »Mistry pěvci«) dovedlo se úspěšně ubránit vlivu Wagnerovu a Lisztovu, ačkoliv nenese naprosto rysu osobnosti. Ten bychom nejspíše mohli nalézt v oně umírněné decentnosti a čistém úsměvu básníka-lyrika. V tomto milém usměvavém duchu také vyzněla premiéra, představení bez primadon, ale zato s poctivými a radostně přinášnými výkony sólistů i sboru, jenž se tentokráte dokonce i herecky vyznamenal. Vedle jedinečného E. Hakena v titulní roli mile nás uspokojili Dr M. Jirásková, M. Veselá, B. Chorovič, O. Kovář a J. Křikava. Obecenstvo našlo záhy správný poměr k tomuto dílu a k jeho nenásilnému a jemnému humoru. Mg

K článkům „Slyšeli jsme a glosujeme“

Při dosti kusé stylisaci našich »hudebních glos« nelze často zabránit, aby některá obsažnější otázka nebyla poněkud paušálně odbyta příliš krátkou, avšak tím i příliš mnohoznačnou větou. Tím se stává, že dojde často k mylnému výkladu slov, která - bohužel - připouštějí více výkladů. A tak je i nutno blíže objasnit některá stanoviska, která snad se nám zdála samozřejmými, jež však nebyla pro všechny stejně jasná.

V předminulém čísle Řádu jsme v článku »Slyšeli jsme a glosujeme« narazili na problém, který by jistě potřeboval alespoň trochu bližšího objasnění. Pokusíme se tedy v tomto bodě poněkud přesněji určití náš postoj.

Hodnotnou hudbu bychom mohli se stanoviska našeho poměru k ní rozdělití do

dvou skupin: na hudbu, kterou bezmezně *obdivujeme* a *ctíme*, jsou si vědomi vždy jakéhosi odstupu od ní, který nám vnuká úcta k ní a myšlenkový obsah, odpovídající historicky vývojové etapě nám již vzdálené. Sem řadíme většinu hudební literatury nám drahé a námi obdivované, tedy z našich skladatelů především díla Smetanova a Dvořákovy. Pak je tu ještě ta druhá hudba, kterou *milujeme*, či lépe: kterou my sami *žijeme* a za níž budeme bojovat, neboť ona vyjadřuje náš názor umělecký, naši myšlenkovou orientaci, ona má tempo našeho pulsu... A to je hudba *soudobá*.

Proto jsme my mladí především radostně uvítali cyklus české soudobé hudby a tvořili jsme také kádr jejího obecnstva. Bohužel jsme postrádali toho hlavního, totiž skutečné soudobých autorů! K. B. Jirák odůvodnil ve své odpovědi Dr J. Dostálovi tento »nedostatek« tím, že jest nutno především rehabilitovat starší díla českých autorů, hraná pouze jednou či snad vůbec nehraná. Postrádali jsme zde ovšem i z těch velmi mnoho. (Namátkou uvádím L. Vycpálka, M. Krejčího, K. Janečka, O. Chlubnu.) Mezi autory, jímž dlužíme ještě stále velmi mnoho, je i J. B. Foerster, který má přece již dávno patřit ke kmenovým číslům oficiálních koncertů stejně jako díla Smetanova a Dvořákovy. Bojovat za něj a obhájit jeho dílo bylo ovšem úkolem generací dávno před námi, nikoliv již naším. My se dnes stavíme za díla Bořkovce, Háby, Jiráka a jiných, kteří již dnes své umělecké jméno mají a za celou řadu těch, kteří si je vydobývají. Právě dílo J. B. Foerstera je jedno z těch, které s úctou obdivujeme a jichž si velmi vážíme. Ta ovšem nepovažujeme, jak jsme již dříve objasnili, za hudbu soudobou, obzvláště jedná-li se o dílo napsané v letech 1894-95, jako právě Foerstrova III. symphonie, již se naše poznámka v minulém čísle týkala. Toto dílo je na svou dobu cítěno jistě pronikavě a (jak u Foerstra ani jinak není možno) neobyčejně upřímně a opravdově. Do dneška však zůstává z něho aktuální jen sama osobnost, její mravní čistota a umělecká víra. Tyto vlastnosti nám mohou býti stále příkladem. Mahlerovská koncepce, jakož i vnitřní náplň díla však již *dnes* (přirozeně: po téměř padesáti letech!) neznamenají pro soudobou hudbu přínos. Jest ovšem ctí a ozdobou Foerstrova charakteru, že se nesnažil přijímat nekriticky prudké novoty soudobé tvorby, nýbrž že soustředěně sledoval jen svůj cíl, takže zůstal vždy svůj se svým ukázněným, téměř možno říci cudným lyrismem a subjektivními problémy jemně cítícího člověka. Vážíme si ho pro to a jeho dílo obdivujeme již pro jeho osobnost samu. Přejeme si však, aby bylo hráno na těch koncertech, kde jest jeho čestné místo, totiž vedle našich největších mistrů, Smetany a Dvořáka. Bylo-li dříve nezájmem ukřivděno Foerstrovu dílu, nelze tuto křivdu odčinit tím, že se zařadí prostě do koncertů soudobé hudby (violoncellový koncert) nebo vedle úplné novinky, jakou byla na př. Axmanova dnešně cítěná »Serenáda«. Nesprávné prostředí dílu nesmírně škodí.

Konečně jest nutno také částečně omluviti naše trochu příliš radikální prohlášení z minulého čísla, poněvadž se zakládalo na mylném přesvědčení, že se III. symphonie hrála v cyklu koncertů soudobé hudby, jak tomu ve skutečnosti nebylo (byla provedena na I. řadě abonentních koncertů). V otázce soudobé hudby jsme totiž neobyčejně dráždiví a nedůtkliví, poněvadž jsme přesvědčeni, že koncerty soudobé hudby, konají-li se již (a at už z kterýchkoliv důvodů!) odděleně od ostatního repertoaru, mají býti forem mladých, bojujících za svou tvůrčí myšlenku a umělecké přesvědčení. Mg

O brněnském divadelnictví

Brněnské divadelnictví má za sebou složitější historii než divadelnictví kteréhokoliv našeho jiného města. Několikrát se v něm začínalo docela od počátků. A vždy,

kdykoliv šlo o radikální reformu ve prospěch dalšího vývoje, překonávaly se překážky jen docela zvolna. Tak na příklad po světové válce měla být založena ještě jedna scéna vedle scény oficiální, již bylo *Zemské divadlo*; musila tu být aspoň divadla dvě, mělo-li jedno z nich být divadlem dobrým. Nezdařilo se to, poněvadž tuto snahu, opravdu záslušnou, která mohla přinést tolik krásného ovoce, ničil už v samém zárodku - vedle jiných okolností - také zemský úřad prostě z důvodů konkurenčních. Nejvíce o založení druhé kontrolní scény usiloval *Rudolf Walter*, a to zvláště od té doby, co v letech třicátých opustil jako šéf činohry Zemské divadlo a svou existenci natrvalo spojil s brněnskou *Hudební a dramatickou konservatoří*, kde působí podnes jako její profesor. Jeho snaha nebyla ojedinělá. V prostorném, ale spíše sportovním než divadelním sále Dopsu byla už před lety založena scéna s názvem *Divadelní Studio* (řed. *Ant. Turek*), která má dokonce svůj ensembl; v poslední době se věnuje především dětskému repertoiru a své jeviště ráda propůjčuje cizím hostům, kteří tu hrají s úspěchem i bez úspěchu.

R. Waltrovi se konečně podařilo uskutečnit plán v jednoročním mezidobí před nastoupením *Českého lidového divadla*. Uvnitř města nebylo tehdy jediného představení, jež by mělo úroveň, a tak zahájil své *Komorní hry Radosti ze života*. Ani v začátcích se sice nemohlo hrát každého dne, ale počet představení už dnes přestoupil dávno svou stovku. Ensembl si sestavil jednak ze své rodiny (*Marie Waltrová*), jednak z bývalých a současných svých žáků; a ovšem také ze žáček své konservatoře, jež zase vyučuje *Zdeňka Grášová*, která bohužel nevystoupila v *Komorních hrách* jako herečka, ale zúčastnila se jako režisérka. Co chybělo a stále chybí, je vhodný divadelní prostor, poněvadž sál *Nového domova* je jevištně plýtký a v podstatě neakustický; ale podnikatel, totiž instituce *Radost ze života*, slibuje pro sezónu podzimní nápravu. Po stránce dramaturgické měly *Komorní hry* vždy větší odvahu a smělost, než jakou připouštěly prostředky, které jim byly k dispozici; jaký pak div, že divadelní výtvor byl vždy menší než vůle, z níž rostl! Tu by bylo bývalo na místě zřici se předem na př. takového *Goethova Fausta*, který na kukátkovém jevišti může působit jen filigránsky a loutkově; a docela obdobně musil dopadnout *Valdšjtn Schillerův* se svými hromadnými scénami. Z českých autorů byl tu uveden *V. Kl. Klicpera* (*Divotvorný klobouk*), *J. Vrchlický* (*Midasovy uši a Soud lásky*), *J. Drda* (*Jakož i my odpouštíme*), *Fr. Šrámek* (*Léto*) a řada jiných (*Polách a Žalman*, *Lev Blatný*, *A. J. Urban*, *Zd. Valentová*, *V. Škoch*, *J. a M. Tomanovi*). Německé hry počtem převažují a kladly také největší obtíže: takový *Goethe s Ifigenií v Tauridě*, *Fr. Hebbel s Marií Magdalenou*, *Gerhart Hauptmann s Bobitím kožichem*, *Frank Wedekind s Procitnutím jara*, *M. Hausmann s Lilofee*. - Zajímavým pokusem byla jevištní úprava *Pohádky Máje Viléma Mrštika*, kterou si připravil a nastudoval *Dalibor Chalupa*. Pokusem zajímavým a také šťastným: přepočítal své literární libreto, celou svou podstatou nedramatické, na sluchový účín, s nímž především mohl v takovém prostoru počítat, a vůbec využil svých zkušeností z rozhlasu. Jeho úprava a jeho provedení stojí za zvláštní zmínku také proto, poněvadž nejlépe ukázal na možnosti sálu v Novém domově, v jejichž mezích se přece musí pohybovat jak program dramaturgický, tak divadelně reprodukční úsilí, má-li dospět k výtvoru dokonalému. Ve hrách, které režíroval R. Walter sám (nebo v jeho stopách velmi nadaný jeho žák režisér *Milan Pásek*) bylo možno pozorovat tuto tendenci v akcentu, který byl kladen na herecký výkon: tehdy jsme viděli představení nejzdařilejší. R. Walter v *Komorních hrách* vystupuje jako dramaturg, režisér a herec v jedné osobě. A po jeho boku celá ta řada jeho žáků, zvláště absolventi letošního ročníku, který se ostatně ukázal mimořádně bohatým na skutečné talenty (*J. Roubíčková*, *M. Doležal*, *Zd. Kampf*, *Zl. Vacek*, *Vl. Kořínek*).

Ovoce plodné ctižádosti a zdravé řevnivosti, která se projeví vždy, kdykoliv dvě scény se hledí předstihnout, se už ukazuje. Prozatím u obecnstva. Mnohý brněnský divák srovnává a jeho soud nedopadne vždy ve prospěch Českého lidového divadla, zvláště když jeho reprodukční prostředky a předpoklady jsou přece jen mnohem lepší. - Na konec své zkrácené sezóny Lidové divadlo zařadilo populární a vždy účinnou veselohru *Třetí zvonění* od *Václava Štecha*, k němuž má brněnské divadelnictví své povinnosti; po světové válce pomáhal tu totiž budovat divadlo na novém podkladě. Večer mile překvapil: do Brna se nám vrátil z pražské Uranie štavnatý, bodrý a plastický komik *František Klika*, který se tu uvedl svému obecnstvu v rozkročené, rozmarně pánovitě postavě purkmistrově. Takových návratů by si ze srdce přál brněnský divadelník více! Jako závěrečné číslo zábavného repertoiru, který obligátně přichází na řadu těsně před prázdninami, bude uvedena detektivní komedie autora brněnského *Bohumíra Polácha* *Vrah jsem já*. Z důvodů jubilejních se hrála *Maryša* od bratří *Mrštíků*. Říkám z důvodů jubilejních a myslím už na její provedení, které tolik zůstalo dlužno právě moravské psychologii vznětlivého a kypivého temperamentu slováckého, jak v postavě Maryše (*M. Urbánková*), tak v postavě Francka (*O. Vykypěl*). Lokšova režie se sice snažila dostat na jeviště a do hlediště ovzduší slovácké vesnice, ale jen a jen zevními prostředky - výskáním rekrutů a hudbou; a tak povahou po pravdě, po duchu a po krvi slováckou byl jen zemitý, divoký a zklamaný starý Lízal *Josefa Beyyla*, který tu vlastně po prvé v Brně na sebe upozornil, že by se s ním mělo počítat na úkoly odpovědnější, než mu byly přikazovány dosud. - *Maryša* po *Zuzaně Vojířové* představovala další příležitost pro divadlo, jež si na štít vepsalo »divadlo lidové«; jenže bohužel zase příležitost ztracenou.

Ivo Liškutín

Poznámka nekrologická

Žádné umění není a nebude tak dokonalé, aby mohlo beztréstně upustit od hledání nových cest, od pokroku třeba i za cenu popření své vlastní minulosti. Kde přestává vývoj, přestává umění, které nutno vždy chápat jako boj o nový názor a novou jeho formulaci. Resignaci jakéhokoliv druhu musí každá generace nutně odpykat zánikem, ať už pozvolným nebo náhlým, ať už zjevným či umně maskovaným. Neslavné jsou to konce, jakých jsme právě na divadle svědky. Neslavné proto, že k nim není takřka třeba dodatků a komentářů, cosi tady končí beze slova, bez odporu a sebeobrany, tak logicky a samozřejmě, že je to až k podivení. Žádná katastrofa jakéhokoliv kdysi silného názoru se neobejde zpravidla bez bojů, bez spontánních reakcí, bez vzrušených a krvavých debat. Zde končí jakýsi směr prostě popřením sama sebe, povlovným zvolněním tempa do idylické stagnace, nad níž se ani nikdo nepozastaví, jak samozřejmě a logicky nastala. K reakci nedošlo - není nač reagovat, debata se nekoná - není o čem debatovat. Stroj se zastavil. A s docela jiné strany musí přijít nový impuls, má-li se přivést rázně a na delší čas zase do pohybu.

Taková idylická představení nejsou dnes odstrašujícím zjevem, jsou prostě pravidlem, na které si veřejnost má pomalu zvyknout a skutečně také zvyká. Publikum platí, baví se a tleská, režisér je spokojen a slavný jak se sluší a patří, herci berou gáži a zahrají si, kritika pokyvuje a mlčí - nic více nelze si už přát k nejsladšímu dolce far niente. Mnoho štěstí! Ale trochu té opatrnosti by tu snad přece jenom neškodilo, jak se nám

zdá, je to ovšem názor docela subjektivní a nechce se nikterak vnucovat. Ona se totiž někdy takováhle blažená siesta nakonec zatraceně vymstí.

Na Bahrově *Pavouku*, kterého hraje soubor Uranie ve Vinohradském divadle, těžko si lze uvědomovat, že je to už celých dvaatřicet let, co jej tu naposledy Hilar režíroval. Za těch třicet let se ušlo na světě po divadelních prknech hezký kus cesty, u nás se však, jak by alespoň z letošní inscenace *Pavouka* vyplývalo, zřejmě sladce spalo. Podhorského režie se omezila na sekundování hercům, opomíjejíc veškerou komposici dialogů, skupin, nástupů atd. a odbývajíc to vše manýrou starých zaslých časů, představení se stalo nakonec záležitostí individuálních hereckých výkonů (Nedbalova především) a tím samozřejmě bez viny herců i snůškou náhodností a neslohových detailů. Atmosféra tak unikla a s ní i všechny smysly dramatu, a to nejen režii, nýbrž i Hoffmannově výpravě, která je jen chladným rozvržením prostoru bez tvůrčí výtvarné spoluúčasti.

Stejnou, ne-li ještě větší kalamitu utrpěl na Poříčí Grabbe se svou dramatickou básní *Don Juan a Faust*, čehož nutno ještě více litovat, neboť dramaturgicky zde byly pro české divadlo nalezeny a režiséru dány hodnoty víc než nadprůměrné. Z vášnivého a vpravdě dramatického střetání idejí, dějů i postav, plného expresse, nabitého fantasií a co chvíli v dramatický akcent explodující vůlí, jímž Grabbeho dílo jest, přišlo na jeviště cosi nedovařeného, polou mrtvého a urputně statického, bez důrazu, bez vášně, bez vůle. Inscenace druhu těch, pro něž máme termín režisérismus, pokusila se s důkladným a zaslouženým nezdarem zmocit Grabbeho expressivnost pomocí technické aparatury, která jí slouží k naaranžování »mohutných«, ale nediskretně průhledných efektů: projekce, tmy, zjevování létajících postav etc. To všechno je prostě a bez debaty omyl, škoda je ovšem herců, kteří musí o všechnen ten zbytečný technický balast klopýtat, a škoda je jeviště, které se musí takovým čarodějným pokusům propůjčovat. F. Tichý se vykázel ve výpravě jen několika ukázkami malířiny, k tomu ne vždy nejšťastnějšími (guvernérova zahrada, chrámová kupole), na architektoniku a prostorovost zapomněl. O výkonu Kabátové (Donna Anna) možno zcela vážně pochybovat, byl-li míněn doopravdy či jako komický výstup.

Vrcholem a trestí všeho mohou býti Krpatovy *Hvězdy nad bradem* v Nezávislém divadle v režii J. Škody. Kdyby se taková práce brala vážně, muselo by se už skutečně pochybovat o tom, že se dočkáme v nejbližší budoucnosti obstojného českého divadla, bude-li muset na takovéto »odkazy tradice« navazovat.

Jiří Šotola

Václav Renč
DVĚ SCÉNY Z ROMÁNU

Klavír za noci

Za noci sedím. Hrají Liszta.
Úder a vzlyk. Čí duše čeká
na zavolání, na člověka?
Vzepne se, tápe do nejista
a v nejtemnější temné tmě
zatančí náhle vedle mne -
a plyne jako zlatá řeka.
A zase, než se naděješ,
opilý klavír pluje nocí
bez pomoci, tak bez pomoci...
do půl dna klesá...

A já též.

Do polou dna, ne zcela ke dnu.
Tonu a zase z vln se zvednu
jak odraz lampy na klavíru,
jak hvězda v černých zrcadlech...
Už nebráním se tomu víru!
Jen tvoje oči! Jen tvůj dech!

Ó ty, jež tušíš moje bdění,
a políbit mě nepřijdeš!
Nad jezem tmy ty husté vody:
jenom se zřítit do svobody!
Jen krok - a v tanec vše se změní!...
Proč ruka klavíristy váhá?

Ó, proč já též?

Vyslovení

Slyš smutnou píseň, srdcem smutná,
nehleď mi při ní do očí.
Ta píseň hořce, hořce chutná.
Než dozpívám, nás rozloučí.

Tou písni chválím ruce tvoje.
Daly mi vše, co mohly dát.
Ve vlnách mého nepokoje
stavěly přístav, město, hrad.

Sahaly tiše do strun lyry,
hladivaly mi vzpurný vlas,
záclony tkaly na svět širý,
když příliš plál, když prudce has.

Krájely chleba, lože stlaly.
Kradly by pro mne, kdybych řekl!
Jak potůčky mě objímaly,
než stekly splavem podušek.

Lilie prsů po paměti
v hladová ústka vkládaly.
Chválím tvé ruce, které vzletí
jako dva ptáci zoufalí,

až dozní moje píseň smutná.
Nehleď mi při ní do očí!
I mně tak hořce, hořce chutná -
a krásná je: vždyť rozloučí.

Ó mnohaleté spočinutí!
Já nedozpíval - ty se chvíš?

Chvěj se, a přece odejdu ti,
dříve než vzlykneš, dřív než zviš.

Chválím tvé nohy, jež se bály
tančit, jak chtěla flétna má,
a přece pro mne tančily
na slova tobě neznámá.

Chválím tvé čelo bez poskvrny.
Ssálo tmu, vydávalo jas,
dychtivě přijímalo trny,
ronilo hejna sedmikrás.

A oči, tvoje oči, ženo!
Ne, nezdvíhej je! Já je znám!!
Co bylo z nebe vymodleno,
já vrhám do náruče tmám.

Co bylo z nebe vymodleno,
já zrazuji - a nevíš zač.
Ó ženo, ženo, ženo - ženo!...

Já dozpíval - ty jdi a plač.

Zdeněk Řezníček

PRŮVOD ŘEHOLNIC

Křížovou chodbou v nadzemském roztoužení,
pokojným stínům odříkání tiše odevzdány,
putují vznešeně asylem dávných zaslíbení.

Čistým plamenům duše daly v oběť schrány
a nepřítomny světu, podstatu světa mění
pokorou, v blažený úsměv dětství usebrány.

Baldachýn soumraku svit večernice čeří,
na stvolý vzpřímené dech usmíření něžně rozlévaje,
a líce novíček, běl růže na mystickém keři,

se zachvívají tušením ztracených vůní Ráje.
Jdou družně pospolu, stařeny v jasu, panny v šeri,
zrak udivený hroužice v hlubinné taje

věčnosti, kde křehká srdce láskou posilují.
Za štíty svěc, děvečky Páně, libé v rozjímání,
u paty Kříže schouleny horoucně prospěvují
a každý vzdech je vítězstvím nad žitím v umírání.

STARÝ KANCIONÁL

Ze starodávných rytin
vanoucí šerosvit
v bled' halí nebožtíků stín
a voskový prst stařenin
za listem tiše list
obrací v zbožném usebrání.
A každý dotek vzdechem je,
a každý povzdech útěchou
na sklonku umírání.
Jizbou se chvěje naděje
a duše předtuchou
budoucích oslavení.
Prchají léta v šelestění
vzpomínek a radostí a žalu,
a každý pohyb rtů vzdá Pánu
vroucí dík a chválu - - -
až stříbro hlavy odvěje
van měkkých šerosvitů
do hlubin pokoje -

pak vystoupí stín stařenin
ku prahům věčných stanů
za písni doprovodu
dobrých nebožtíků rodu.

SMRTI

Vždy prcháš a přece jsi blízko,
pohrdavá a pochmurná bledost
tváří tvých špatně se skrývá
v černém šatě; kam jdeš, to nevím,
ani kde tvá panenská krása
hledá teď v tmách svatební lože.
Nevím, jaké to asi sny
tvá víčka přivírají,
ani kdo by snad rozestlat chtěl
nehostinný tvůj útulek.

Zastav se, nesmělá krásko,
jen na malou chvilku se zastav...

Jen políbit chtěl bych ten hořký,
ach, hořký květ tvých rtů.

Stanislav Zedníček

Z „DOPISŮ ALBÍNĚ“

8. července L. P. 1941.

Když jsem dnes ráno tápal tmou a hledal okno, nemoha je nalézt, myslel jsem si, že město bude posypáno popelavou mlhou, nebo ještě po-
pluje nocí jako černá tajemná loď. Když jsem ale nahnál klíčku a okno
otevřel, tma se prolomila a taková spousta světla vhrnula se do mých očí

a na celé mé tělo, že jsem zprvu ani neviděl, ale zažehla se ve mně radost, ani mně nevadilo to rychlé hemžení bílých, žlutých a růžových koleček před očima osleplýma tmou. Po chvíli uviděl jsem střechy v nádvoří paláce, potom i okna, která vyhlížela jako jamky v mravenčí hromádce, všechno bylo vzhůru, ráno se točilo na plné obrátky, bylo slyšet i mnoho hlasů mladých a veselých. Když jsem se potom otáčel do pokoje, abych se oblékl, spatřil jsem na šedé římse zvadlou sedmikrásku. Jak se sem dostala? V té sluneční záři vypadala nesmírně smutně, jako by právě vypadla z ruky umírající dívky a soucitem ztratila všechnu svěžest své skromné bytůstky. Vzal jsem uvadlý stonek a zmuchlaný květ a dal jej opatrně do skleničky (tak se ukládají některé vzpomínky, aby mohly po čase prudce zabolet), seděl jsem před ním a dlouho se díval na tu zchřadlou gratulantku rána. Ležela, křehká, jako dítě, které přepadla mdloba. Pak se v té vodě trochu vzkřísila, opřela se o okraje sklenky, snad chtěla ještě z vděčnosti zavonět nebo se trochu usmát, ale již se jen schoulila jako průhledný stín: Proč tak rychle odletěl anděl s její duší?

Chodil jsem pokojem velmi potichu, jako by tu ležel mrtvý. Každá věc v pokoji zdála se bolavá a nemocná nebo zkřehlá chladem. K polednímu našel jsem v schránce dopis. Vanula z něj nejen vůně mých mezí a hor, ale i vůně podivného smutku. Co se Vám, proboha, stalo? Vidím Vás v duchu bledou a usmívající se, s očima, v kterých bloudí smutek, a třebaže vyprávíte, Vaše ústa mlčí - proč jsou nyní taková, ta Vaše krásná, chvějící se ústa?

Musím Vám říci - a odpusťte mi, jestli se někde zajíknu - že mezi Vašimi řádky se převaluje horečně krutý žal, říkám mezi, Vy hrdá, Vy, která chráníte tak úzkostlivě své bolesti a rány před těmi, kteří by je rádi a s vděčností odtrpěli s Vámi a za Vás, říkám mezi, protože píšete o bratříčkovi, o knížkách a o svých milých básnících, ale to Vám nejde od srdce. Vy byste chtěla říci něco docela jiného, ale v těch slovech byl by možná pláč, který se bojíte přede mnou ukázat, abych snad Vámi nepohrdal a neviděl Vás slabou a bezmocnou, Vy chcete, abych neviděl Vaše tiché hrdinství (nerdíte se, to slovo nemohu smlčet a Vy máte povinnost je přijmout bez zapřetí), Vy chcete vše přetrpět sama, docela sama, ale já se již nemohu dívat na Vaši trýzeň, nemohu mlčet, a kdybych mohl říci jedním dechem a jednou větou všechno, co vím o Vás, kdybych to uměl říci, Vy byste plakala tak, jako pláče obloha nad krásným ránem, ale to není pláč, to je rosa, kterou pijí ptáci, bratři radosti, Vy byste uvěřila, že není hanbou ani ponížením nechat se podepřít nebo přenést po úzkém kmeni přes některou z propastí utrpení, kterou již nemůžeme přejít sami



E. NEVÁN: KRESBA

pro závrať a únavu nohou, únavu srdce - - - můj Bože, já vím, nejsem hoden důvěry, nejsem hoden ničeho, ale mám chvíle, kdy věřím, že jsem nadarmo nezkřížil cestu, po níž jdete v soumraku a stínech tak podivuhodně bílá a jasná, že něco záře padá i na mne, a proto, proto Vás chápu - proto, že něco záře padá i na mne, proto obíhám kolem Vás jako pes, který věří ve své věrnosti příznaky nečasu a kterému stačí Vás jen vidět,

jen ohledávat cestu před Vámi a kolem Vás - - - slova se pode mnou lámou jako tenký led, nevidím již ani břehu, je tu jen temná voda úzkosti, a za ní jste někde Vy - Bože můj, kdybych slyšel Váš hlas! Kdybych Vás mohl nějak potěšiti! Kdybych s Vámi mohl nést Váš žal až do chvíle, kdy se rozplyne v slunečním jasu!

Moje dobrá Albíno, jsem smuten s Vámi a jakkoli neznám příčinu Vašeho žalu, přece moje srdce již určilo jeho polohu a je stejně jako Vaše protknuto týměž poledníkem bolesti, touž rovnoběžkou smutku - ale zda se v něm opět neprobudí radost, až se odlije z jeho břehu moře čas? Moje slova nesvítlí, snad ani nejsou zrcátka, která by přenášela záblesky naděje. Cítím jejich opuštěnost i chudobu, ale můžete mi Vy odpustit, že je k Vám posílám tak slepá a nejistá? Nezvětší ještě Váš žal?

Čekám na Váš list, na Vaše slova -

Pokoj - pokoj Vám!

Vítězslav Kocourek

KASFIKIS

V síni zhasnou světla, bzukot hlediště ponořeného zprudka do tmy přestává, oči se obracejí k honosné oponě, vyzdobené zlatým a červeným vyšíváním a postavami mythologického vzhledu, sáčky s cukrovím na klínech sukní ještě jednou zašustí, je slyšet dvě tři mlasknutí - a soustředěná pozornost se upíná k jevišti, poněvadž scéna je otevřena a bohaté vybavení vábí zrak. Potom, když zvědavost byla ještě podnícena krátkou chvílí ticha, spustí hudba rachotivé fanfáry a vchází ona - slavná ilusionistka a kouzelnice Kasfikis.

Je oděna dlouhým splývavým šatem temnězelené barvy, který jí v bocích lne pevně k tělu, a má vskutku velice kouzelnický vzhled: je to černovláška s krásně bílým oválem obličeje a štíhlýma rukama, na nichž se vrtí dva stříbrné náramky, vrhající na všechny strany reflexy ze svých ohňových kamenů. Při úsměvu se jí perlí v ústech řádka bílých zubů, zatím co výše v tváři trčí kupředu náramný nos mezi vysedlými lícními kostmi.

Dav vydechne - a spočine na ní dychtivým pohledem. Zdá se až příliš krásná a protože krásu neradi spojujeme s čilostí ducha, budí trochu pochybnosti, je-li tato žena s to konati, co hlásají žluté plakáty po celém městě.

Nejdříve provádí Kasfikis drobné zahajovací divadlo. Z kornoutu,

kam zasunula svůj kapesníček, vytahuje šátky všech barev - růžové, červené, špinavěšedé, potom i proužkované, kostkované, s hvězdičkami, s křížky, s půlměsíci, s podobou Napoleonovou, Sokratovou a ještě s jinými, až posléze i se svou vlastní, což rozvlní bohatý potlesk, poněvadž takový začátek lze pokládat za dobrý příslib.

V první řadě sedí pán s neronskou hlavou mamutích rozměrů, mračí se a jen tak se dotýká prsty dlaně. Pane, viděl už takových představení a není pro něho nic nového, jestliže někdo vytahuje z pytlíku šátky různých barev. Nevzrušilo by ho ani, kdyby se odtud tahali holubi s nádivkou, myslí si, ačkoliv holubi s nádivkou... a umíněně se pokouší představit si jejich vůni. Hned vedle něho (neboť v tomto divadle jsou místo sedadel rozestaveny stolky s nízkými židlemi a během představení kolem vás neslyšně krouží frakáti číšníci roznášející občerstvení) sedí prostý muž s dvěma roztomilými světlovlasými dětmi, dceruškou a chlapcem. Děvenka s modrýma očima se dívá přemoženě na ty zázraky dějící se tak samozřejmě a v duchu si přeje být tmavovláskou s vysedlými lícními kostmi, ve splývavé zelené toaletě, zatím co chlapec se staví navenek nedotčeně, ačkoliv ho zlobí, že hloupá ženská je vládkyní tak mocnou. Otec se láskyplně dívá na ty dětské hlavinky a snaží se uhodnout, co se děje v jeho drahých dětech. Avšak to, co předvádí Kasfikis, jej zajímá a strhuje, a proto odvrací pozornost ke krásné kouzelnici.

Ta teď prochází mezi obecnstvem a v ruce drží karafu, zcela obyčejnou karafu, kde má na dně trochu vody, a vyzývá každého, aby si jen řekl, co mu má do nastavené sklenky nalít. Prání, zprvu nesmělá a skromná, jsou vyplňována vždy přesně: Kasfikis nalévá černou kávu, dámám jemný likér, dovádivým pánům stupečku slivovice nebo koňaku anebo trochu piva, když fantasie nemůže vymyslet nic jiného. Dvě děti pijí sladkou oranžádu, na které si zřejmě pochutnávají, zatím co Kasfikis je hladí jemnou rukou po zlatých vláscích a otec je na rozpacích, co před tou dámou světové pověsti říci a kterak se chovat. Nakonec se rozhodne pro záhadný úsměv a ten již ho do konce představení neopustí.

U jednoho stolku sedí osaměle jinoch, ne starší než sedmnáctiletý, velice zamyšlený, s knihou na kolenou. »Jak tu, chudák, smutně sedí,« praví Kasfikis, »tomu musíme nalít nějaký nápoj lásky!« - A jemu tlouče srdce, ruce se potí a vůbec se neodvažuje pohlédnout mezi její černé řasy. Je celý nesvůj. Bodejt: přišel na představení v myšlenkových intencích knihy, kterou má položenu na kolenou (je to dílo nazvané »K sociologii tak zvaných vydeděnců lidské společnosti«), přišel se záměry přísně vě-

deckými - a tu se, zcela nechtěně, rozehřívá jeho nitro vůči krásné ilusionistce a uvádí ho do nesmírného zmatku.

Ale zatím už je Kasfikis u pána s neronskou hlavou, kterému se pojednou zdá její podoba velmi známá, nemůže se však upamatovat odkud. Tu jí však kyne a zatím co ryje nosem v jejích černých vlasech, proslovuje potichu své přání. Kouzelnice se tváří tuze překvapeně a táže se, zda to je míněno vážně. Když pán přikývne, odkloní zlehka hlavu a nalévá do skleničky - trochu močůvky. Opravdové močůvky! Hnědozelená břečička sebou hází na dně kalíšku a šíří kolem rázovitou vůni, lid se směje, dokonce i mladík studující tak zvané vyděděné typy lidské společnosti, opět vzplane potlesk, ale Kasfikis s pokrčením ramen dává najevo, že konala pouze přání pánovo, a jí osobně že je naprosto lhostejno, co a jak proměňuje.

Ale to všechno nic není. Neboť po přestávce je na jevišti velická pila, jejíž ozubené kolo se zlověstně leskne, jelikož má být nástrojem strašného činu: přeřezání živého člověka. Tentokráte se objevuje Kasfikis ve fraku. Její tváře jsou ještě bledší, lícní kosti zdají se vystupovat ještě víc a nos hrozí vyskočit z obličejce, ale činí tak s nadmíru půvabným gestem. Oči se ztrácejí v modré dolině svých jamek a vyjadřují napětí a pevné soustředění vši vůle. Ve chvíli, kdy na pile leží mladá žena, přivedená mocí kouzelnice Kasfikis do bezcitného, kataleptického spánku, a to za přítomnosti pánů přizvaných k svědectví, tehdy vládne v hledišti rozruch; ač všichni dobře vědí, že to je pouze hra, jež dobře skončí, někteří lidé opouštějí svá sedadla a zastrašení, pobledlí, ale také se vztekem na sebe samy, na slabost svých nervů, vycházejí na chodbu, aby se vrátili až na poslední bod programu - zmizení bílého siamského slona.

Kasfikis nese na svých bedrech celé břímě tohoto krkolomného kousku. Od nosu kolem koutků úst se jí pnou vrásky, prsty téměř kostnaté se jí poněkud chvějí a oči vystupují z obličejce tak mocensky, že svým blýskavým bělmem jsou vladařem nejen ležící oběti, ale celého sálu. Rozčilení se zmocňuje diváků, protože pila jede dále a dále, bzučí, hvízdá, až - ach! - se zařízne do živého masa, a tu vystříkne crček krve - lidé se odvracejí, jedna, dvě ženy se zvrátí na svém sedadle. To je příliš, to je příliš opravdové!

Ale pak, když Kasfikis za hrozného ticha, které působí na lid ještě víc než celý ten kouzelnický čar, silou své vůle zacelí ránu své oběti a přivede ji k neporušenému životu, oddychnou si, že to je skončeno, že se přece ukázalo, že to byl pouhý hrůzný sen, a potlesk zase bouří. A Kasfikis s rozčuchanými vlasy a znaveným zrakem se vděčně uklání. »Ach, dovede to,« bručí pak u šatny muž s neronskou hlavou a přemýšlí: »Komu jen je po-



O. JANEČEK: KRESBA

dobná?« Pak, jako by si vzpomněl, vybíhá rychle ven k zadnímu vchodu varieté: »Musím se jí zeptat...«

Ale před vchodem - tam někdo stojí! V rychlosti si převazuje šálu u krku a zimník má ještě rozepjatý. To je přece mladý muž, kterému Kasfikis nabízela nápoj lásky a který se v soukromí věnuje sociologickému studiu tak zvaných vyděděných typů lidské společnosti! Má rozrušenou tvář a zbožně se dívá na dveře. Temnou nocí padají krupičky sněhu a stékají mu jako pramínky vody po obličeji. Pán s neronskou hlavou povyplazuje

jazyk, ochutnává tu sněžnou rosu a přemítá, co se učil ve škole o šestereč-
ných krystalech sněhu. Tu je však právě Kasfikis a oba, starý i mladý, jako
by se neviděli, pokročí vpřed. Kasfikis se překvapeně zastaví. Pán s neron-
skou tváří na ni popatří a vidí: unavený zrak, směšný, dlouhý nos, obarvené
modročerné vlasy, hloupý pohled... »Ne, to není ona, kdepak,« myslí si
a nahlas praví: »Promiňte, omyl!« A v témže okamžiku mladík s knihou
pod paží: »Tak daleko ses tedy dostal! Jako starý dědek se zamiluješ do
nějaké kouzelnice... To jsou mi sociologická studia! Končí na úrovni
měšťáckých staříků s jejich slaboduchými choutkami... Fííí!« Oba se otá-
čejí a opačnými směry krácejí temnou ulicí do zimní noci. Kasfikis trhne
rameny, pohodí hlavou, chvílku přemítá a potom bez jakýchkoli myšlenek
pokračuje v cestě k domovu.

Na stanici elektrické dráhy spí v otcově náruči plavovlasé děvčátko,
poněvadž se těmi dojmy příliš unavilo. Chlapec se táže: »A jak to, že to
tedy nebyla pravda, když z ní přece cákala krev?« - Otec mlčí, neboť ví,
že o soustavě zrcadel, působících ten zázrak, by nedokázal jasně a správně
promluvit. Nebe je velmi černé a svítílny obalené perím sněhu září ulicí
jako stříbrné peníze s rozrušeným okrajem. Asi bude sněžit celou noc.

Emilie Kaslová

BÁSEŇ

Ach, slovo mé, tys obaleno v tmách
a prsty tisknou více spánky žhavé,
svět míhá se a proudy nedočkávé
mě bijí pod čelem, kam s ohněm vítr vtáh.

Ne, jaký zpěv - to loutny tiše hrají
či vítr vězněný svůj nářek více zdvih?
Ach, slovo mé, ty za mříží rtů oněmlých,
kde s věznem věznitel se prudce utkávají.

Lze mlčet snad, když mlčením se ztrácí
to svědectví, jež v přítomnosti zraje
jak jablko, jež z pradávného ráje
se ústům prahnoucím po nových cestách vrací - -

Josef Zahradníček

SONET DIDONIN

Hle, v očích mých je k pláči zataženo
a na děšť víčka připravuje bolest (naše věno).
Přes přísný zákaz neustále u vrásky
proud marně ukrývaný kutá si -

Dál, dál já krvácím svou láskou drána,
odcházejíc s hořkým žalem k Lethe, kde je brána -
Dál, dál já krvácím. Svou lásku ztrácějíc
ztrácím i život. Kdo nemá lásku, nemá nic -

A pohled Tvůj zas jinak odvrácený, zkamenělý,
mou lásku ničí, ničí bez úlevy,
až ji celou ztratím snad -

A potom -: Jak je to jedno, odejde-li
dnes nebo zítra ten, kdo neví,
že má jen milovat, milovat -

Oldřich Sirovátka

SONET AENEŮV

A teprv rozumím, jak nadarmo se ptáš
mne *zde* vždy cizince (tak krátce byl ti bližší) -
co nenávratně oba náhle jinam liší:
už první setkání chystalo rozchod náš -

Věř: není vyhnutí, že nelze jinak -
nepozorovaně navždy se míváme

tam, kde se zapomíná, nezapomíná,
nakonec lhostejné... Ač nařkne mne

tvá lítost, nehledej zde teď: koho viní -
Jak důvěrně znám hořkost, kterou sdílíš,
tu touhu příbuznou; viz: rovně mstí

nenaplněná nikdy - - Žalovaný nyní
kolikrát byl jsem, budu raněn příliš...
až příliš stejně, jako bylas ty -

Compiuta Donzella

NA JAŘE, KDYŽ VŠE ZAČNE ROZKVÉTAT

Na jaře, když vše začne rozkvétat,
milencům se radost zase vrací:
jdou spolu ruku v ruce do zahrad
a poslouchají zas, jak sladce pějí ptáci.

Snad každý člověk se zas zamiluje
a kráčí v službách svojí lásky dál,
a každá dívka v blaženosti pluje
a já mám jenom bolest, pláč a žal.

Neboť můj otec, ten mi ve všem brání,
drží mne v bolesti zlé bez ustání:
Dej, pane, volnosti mé síle.

A tak už touhy nemám, ani přání,
a utrpením je mi každá chvíle:
Proto mne netěší už květy bílé.

Gaspara Stampa

SONETY

I

Ó nejdražší a nejkrásnější zprávy, zvěsti,
vy, jež jste mi tak drahé, vy, jež slíbily jste,
že brzy uvidím zas jeho zraky čisté
a zářivé a jeho tvář, jak plane štěstím;

ó přízni osudu! má hvězdo! které jste mi
chránily život až po tuto šťastnou chvíli;
ó víro! naději! jež jste mi věrné byly,
jež jste mne vedly bouřemi a vichřicemi;

ó živote můj, proměněný v okamžiku
ze smutku v radost, z bídy, neštěstí a vzlyků
ve štěstí, v tichý mír a jasnou veselost;

kdy vás, kdy budu moci vynachválit dost?
Jak říci, jaká touha se mi v srdci klene
a jakou radostí je celé naplněné?

II

Kdybyste, pane, shlédl do hlubiny
tajemství, jež mám v srdci ukryté,
svým *vnitřním* zrakem tak, jak vidíte
očima skutečnými venku stíny,

pak byste viděl propast beze dna,
žal, strážení, bolest nekonečnou,
snad všechnu žárlivost a úzkost věčnou,
kterou kdy Láska dala nebo dá.

A viděl byste sebe uprostřed
mé duše; ani nekonečným bolem
k vám nemohla a nechce zlhostejnět.

A všechna jiná přání byste viděl kolem
zhaslá či obtížená temným snem:
jen touha mít vás žhla by plamenem.

III

S vámi mne, pane, zcela opustila
všechna má radost, všechna naděje,
odvaha, vůle moje, moje síla,
má duše také skoro nežije:

a zůstala mi jenom touha žhavá,
marná a vroucí víc než jindy, ach,
a ta mi nekonečnou bolest dává,
protože vy jste v cizích končinách.

A nepřijde-li od vás brzy posila,
poselství, dopis, anebo vy sám,
pak nebude můj život věru dlouhý;

neboť se v lásce jinak nezmírá
než tak, jak já tu neustále umírám:
na málo naděje a mnoho touhy.

IV

Mé oči znavené, ne, nepřestaňte lkát,
jako mne nepřestává jímat strach a bázeň,
když vidím uhaslé a uloupené rázem
to světlo, které musím tolik milovat.

A prostě Smrt, ať přijde, může-li to snad,
ať si mne vezme, a tak skončí moji strážení;
protože Smrt, jež přijde náraz, snesu snáze
nežli ten život, v němž umírám tisíckrát.

Měla bych říci: prostě dříve Lásku též,
tu Lásku, která způsobila zpronevěru
zlého a proradného mého pána; než

dobře vím: je to marné vše; tak hrdě už,
tak tvrdé a tak neúprosné srdce věru
neměl snad nikdy žádný muž.

V

Tak bez života žiji, a vše mne jen bolí,
a v každé radosti mne něco k smutku nutí,
Láska mne drží mezi životem a smrtí,
žít zakazuje mi a zemřít nedovolí.

Tak přijde osud ke každému, kdo se zrodí,
a takový byl též můj úděl, žal a trýzeň -
a proto také je tak hořká teď má sklizeň,
plod beznaděje z pustiny, kde není vody.

A chci-li už svůj život a své utrpení
ukončit rázem, nemám také síly,
protože - bez života - nezvládnou už nic.

Jaký mi konec Bůh a Láska přisoudili
nevím, já znavená, a nemohu to říci;
vím jenom dobře, že jsem v hrozném postavení.

Přeložil Jan Vladislav

Ferdinand Pujman

MELODRAMATICKÉ SKLADBY FOERSTROVY

I

Podobiznu postav ústředních a výjimečných staví Foerster *do krajiny, uzpůsobované počasím*; a jindy *do družiny lidí*, do družiny množné, často představované však osobami zástupnými.

Do krajiny, uzpůsobované počasím a *světlem* zejména, jež důmyslným rozložením ozařuje hlavní postavu a mívá ostatní a zůstává je stínu. Vrchlického bílá bříza, pradena i laňka přestupují mocí hudby ve světelný řád, v řád sopránové kantilény, luzně zkonejšené, povznesené nad rozruch a harcování nízkých poloh basových, v nichž - jako v přítmi - mihají se, pohybují, vystupují účastníci ostatní. Jas a poklid, ano, postoj hlavních vět; a šero, shon a úprk vedlejších vět protějškových. Světelný a pohybový řád se prolínají v nich a skladba účinkuje touto dvojlovností svou.

Stejný úděl plní rozbourané živly (temné náruživosti a siné moře) v legendě o svaté Julii, opět vyváženy pokojem a svitem hlavních vět, jež vztahují se k postavě ústřední. Než ona tentokráté plane stálícovým světlem nadpřirozeným (jež za odstavcem vezdejšího děje vždycky vytane), a vede v nadpozemský mír.

Stejný úděl plní nedočkávané davy lačné krve, stejný úděl plní úpěnlivá úzkost matky mučednice s dětmi na pospas lvům vydané v básni o Kristově světlém stínu: opět zpodoběném šeptavou hlavní větou, potichu a zpomaleně postupující, v níž rozplývá se, taje živočišná žádost krve.

Podobiznu postav ústředních a výjimečných staví Foerster *do krajiny, do dějiště, uzpůsobovaných počasím a světlem* zejména. Buď světlem přirozeným, ve Třech jezdcích, vyvoleným do souladu s pocity a myšlenkami osob: zamračený, rudý západ jako předzvěst krve na bojišti prolité a bílé kalinové květy ráno z hrobu vzešlé jako předzvěst o vzkříšení duší, smrtí rozdělených, v záhrobí však nerozdílně sdružených. Šero klášterní a přítmi chrámu v Amarovi; otevřené, ozářené prostranství, sad hřbitovní, kde místo věčné lampy svítí jabloňový květ a motýl nad krůpějí třpytné rosy; a kde místo kadidlových oblak voní trsy květů bezových a střemcha. Vždy ve Foerstrových krajinách tkví *barva bílá*, barva neposkvrněná a barva ne-

vinnosti jako cíl, jenž světlem rozzáří se nanejvíce; k němu tíhnou z pozemského shonu, z vezdejšího rmutu, z mučivého, ztraceného žití čisté nebo očištěné postavy.

Podobiznu postav ústředních a výjimečných staví Foerster *do dějiště*, pojatého za okolí, za pozadí zřejmé, zvukné, makavé a hybné; do dějiště panorámy, zalidňovaného jednotlivci nebo družinami: bludným Jacoponem; třemi jezdci - bojovníky; Turpínovým harcováním, Juliinou plavbou, Oldřichovým honem; Amarovou chůzí za milenci; králi od východu, kteří jedou k jeslím; poutí venkovanů do Betlema.

S lumírovci, s Vrchlickým a se Zeyerem sdílí Foerster vlohu křísit ducha místního a dobového; genius loci a genius temporum vyvstali z Foerstrovy skladby zvláště tam, kde ona obírá se dějem ze středního věku vzatým.

Ústředním, návratným, příznačným prvkem je v legendě o svaté Julii *chorální* úryvek: »Věřím v Boha jediného«; báseň o Jacoponovi vyzývá Krista chorálem a vplývá v začáteční nápěvky dvou hymnů: »Stála matka bolestící«; »Soudný den - den slz a pláče«.

Chorálovým úryvkem se odstavcuje hudba o světicích Julii i Jacoponovi; a chorálový příznak, třikrát se vracející, člení Amara; a jeho stručný závěr, jeho stručné závěti, jen dvoutaktové, poskytuje hlavní prvek, z něhož obměnami nápěvnými, časovacími i připojením hlasu vstřícného se rozvíjí, jako ze zárodku, dílo úplné.

Z Turpínovy mše zní rovněž hudba svatyň, hudba ze středního věku, hudba žalmů, hlahol zvonů. Ve Třech králích opět zlomek posvátného, jásavého zpěvu »Narodil se Kristus Pán«.

Ale s verši Nerudovými a Sládkovými mění hudba ladění; dávná píseň o příchodu Jezulátka, jak ji zdědil ze století čtrnáctého dnešek (*po barokním věku*), rozplesává, rozehrává zvuky (jindy chorálově vážné) po lidovém, do selanky venkovanské, do ovzduší selských koled jesličkových, v dozvuk vánočních her chrámových a v dětinný ráz obchůzek tří chlapců, přestrojených za tři krále od východu. V dětinný ráz, který v měřítku svém, vlastním, zdrobnil, sobě na dosah si sblížil dějstva vznešená. Foerster postupoval jako Mánes, který zalidňoval panské sídlo pacholátky. A - jako na divadle - dějiště se před Nerudovými verši vyjasní a pohasíná při závěru jejich.

Na střední věk poukazují však samy úkony, jež hudba sleduje a postihuje. Světský úkon: lov a honba v hustých hvozdech. Kajícnický úkon: bludné putování Jacopona, blázna v Kristu; Amarova cesta křížová, než k matce dospěje; ta cesta, během které z osudného jména svého, z jeho

osudného nápěvku on všecku hořkost ssaje jako z kalicha; pouť venkovanů i tří králů na půlnoční klanění; hřímavý shon Turpinův a zvonění i hlahol mešních zpěvů; pestrý, malebný chvat, plesný jásot jesličkových dárců - zářivý klid božské rodiny: podobiznu postav ústředních a výjimečných staví Foerster do dějiště zřejmého a ozvučného, hybného a makavého - panoramatického - ve třech králích postihovaného jedním neustálým prvkem pochodovým, který ustane a v jiný hlahol přejde s oslovením-Boží Rodičky a ozve, vzbudí se po něm poznovu a naplno.

Když o Boží hod velkonoční sedne za varhany Faustulus, *bra jeho* dějiště má dvojí. Skutečné: chrám, svatyni; a obrazivé: vesmír, jenž je dílem, jenž je dílnou ducha Země. V jiných skladbách Foerstrových se člověk přiměřoval krajině a ona jemu; pomyslné Faustulovo dějiště však předčí míru lidskou. Motiv ducha Země, živný, živelný a živočišný, uvádí ho v samo lůno zemské, do rodidel jejích, přiučí ho, aby vzkypěl jako mízy bylinné a lidské, v plodivé a ve přímnožné závratí. Po nápěvcích vykoupené kajicnice Markety syn její vzlétá k nadhlavníku, po nebesa.

Tolikráte stavěl Foerster příběhům svým *zvůcné pozadí*: ptačí švehol v Jezdcích, v Amarovi, zkazce Perucké; v Turpinovi také (jako v Oldřichově selance) on rozdul rohy, ale navíc rozhlaholil zvony; rolníckami doprovodil Jacoponův bludný rej; v knížeti maurském on rozezněl talíře, trubky i bubínky, po sám buben smrti, do kterého bije lidský hnát. Šum vod a ševel květů, hvozdů hučení, trysk jízdy s větrem o závod, klus králů z východu, řev davů, hřmění moře... za protějšek zkonejšení lidského i přírodního, za protějšek mlčícího ticha světcova a neslyšnosti kroků Spasitelových.

Ale z Faustulových varhan vyvěrají v neustálém varu, kolotavém zvratu, v proměňavé, závrativé smršti hlaholů a zámlk moci podsvětne a pozemské i rajske, podoby i stvůry všelikého skupenství; a lávy, mízy ohňové i kalné, bleskotné i rmutné - tvůrčí výheň, podnícená jiskrami a výboji a zsršením - jakmile se srážejí a svažují, jak sobě unikají, ze sebe se vyvazují Markétčin a Zeměduchův nápěvek.

»Varhany jsou jistě nejmocnější, nejnádhernější a nejsmělejší nástroj pro lidského genia. Jsou celý orchestr a z něho ruka dovedná vše vyloudí, vše vyjádří. Naň, jako na postat, se staví duše, aby vznášeti se mohla prostranstvím, a při svém letu pokouší se vytvořiti nesčíslné obrazy a znázorniti život, proniknouti nekonečnem, které dělí nebesa a zemi... Jedině sto hlasů pozemského kůru toho svede vyplniti dálku mezi lidem klečícím a Bohem, aby v nebi předneslo své modlitby. To varhany jen svedou všemohoucností svých přechodů a růzností svých smutků, odstíněním rozjímání úchvatných i útočnými vzmachy pokání, a tisícerymi sny všechněch náboženství.« Řeholnice, o níž - k počtě Lisztově - psal Balzac tuto báseň slovesnou, posluchači »odkrývá své nekonečné smutky, vleklou duševní svou chorobu. Den za dnem poničila některou svou touhu smyslnou a pozvolna

změnila srdce své v popel. - Její hudba tlumočila smutek, strastí přívalem chrám zaplavila. Na konec zazněly vysoké tóny jako sbor andělských hlasů: spojení dvou duší uskuteční se až v nebi... Načež přišlo Amen. Nebylo již ani radosti, než ani slzy v nápěvu; ne trudu, ani lítosti. Amen: to byl návrat k Bohu; závěrečný souzvuk ten byl vážný, slavnostní a hrozný. Hudebnice počala se ovlájet řeholními závoji; poslední pak zvuky basové když doburácely, jež naplnily posluchače od hlavy až k patě hrůzou, zdálo se, že hudebnice vrátila se do vlastního hrobu, z něhož byla na okamžik vyšla. A když mihotavé chvění tónů poněmhu doznělo, snad byli byste řekli, že se kostel, dotud osvětlený, zcela zatemnil.«

Zdá se málem, že se Foerster Faustulem svým vydal v závod s touto Balzacovou básní v řeči nevázané; ale on ji neznal. Shoda dojmů plyne ze souměrné velikosti obojího díla, z hudebního Foerstrova a slovesného Balzacova. A dále z vyznání, jež od Balzaca přejal potom Liszt a na něž Foerster *po svém případě*. Z vyznání, jež následuje: »Náboženství, láska, hudba - není-liž to trojí výraz téhož citu, totiž potřeby se sdílet, jíž jest obdařena každá duše ušlechtilá? Tato trojí poesie spěje vesměs k Bohu, který uchvátní každé rozrušení pozemské. I tato lidská nejsvětější trojice má podíl v nekonečnu velkolepém, v nekonečnu odvěkého Boha, kterého si představujeme vždy zaplavena plápoláním lásky, světla, souladu a obklopena zlatými harfami. Není-liž v něm počátek i konec počínání našeho?«

Hudba ve Foerstrových melodramatech tak vyzrála, že *tají* míru skladebného umění; je neokázalá; a srostitá jak ladným nápěvem, tak doprovodem souladným.

Tají míru skladebného umění, když používá stupnic chorálových (na př. lydické ve skladbě o svaté Julii); a jiné, z celých tónů, v Jacoponovi; kde na začátku ostatně zní náraz dvojí tónorod; a zase nenápadné spojení tu lahodí a příkrostí v něm není; *tají* míru skladebného umění, když v Amarovi nad ústředním prvkem rozezpívá protějškový hlas tak dokonale zosnovaný, že se postřehne až při rozboru; *tají* míru skladebného umění, když vyvinuje ze stručného prvku celé dílo obměnami nápěvnými, sčasovacími a za souznění hlasů vstřícných - nejbohatší rozmanitost ve srostité jednotě.

Líbá zvучnost, snadná sdělnost hudby Foerstrový, vždy živné, životné, vždy duchové, má původ v osobnosti skladatele, kde se jednotí, kde nerozdružuje se téměř poznání a žití; v osobnosti, která vnímá život ze všech jeho poloh (od smyslové, přemýšlivé, k pomyslové) měrou stejně vydatnou; v osobnosti, v níž se druží dovednost a moudrost.

Z moudrosti se nevyhýbá Foerster hlasům přírodním, a zní jich v jeho díle bezpočet; a nicméně ty vzlyky, nářky, jásoty a smíchy, vření lidská, hláhlení ústrojná i nerostná i lomoz živlů, aniž zapírají původ svůj a příslušenství (o nichž svědčí - v pravý opak - nejvýmluvnější a poznatelně)

povznášejí se a pořádají, člení se a jihnou v plynný nápěv, nápěvový souzvuk, soulad, sklad. Tato hudba znázorňuje mocí nápěvnou jak věci nejmakavější a hmotnaté, tak bytosti a věci nepřítomné, neviditelné a pomyslné. Zachovávají vždy týž práh zpodobovací, práh (při veškeré smyslovosti) zduchovělý (práh, jenž výkonného hudebníka staví někdy před úděl ne snadný, zachovati totiž hudbě onen pel a nádech, bez něhož by pozbývala něhy, jemnosti a ducha, bez něhož by působila bolestínsky) - nicméně zní rozmanitě, pro veškerost věcí, dějin, osob, jejichž podobizny podává; díky moudrosti a vloze skladatelově, jenž zůstává na zpodobovací úrovni své, podobenstvím - nadřazeně - postihuje věci nižší, podobenstvím - podřazeně - stíhá vyšší bytosti i prapůvodce.

O bohaté stupnici těch podob, podobizen, podobenstev svědčí hlavně nápěvy, jež provázejí *matku*, tolikráte oslavenou v dílech Foerstrových, jak hudebních, tak slovesných. V symfonické básni »Mládí« zhudebňuje skladatel smrt matky vlastní, ztrátu drtivou a po lidský věk nenahraditelnou: toto zkušené a žité předznamenání si nese do příštích let skladatel a jeho Amarové, Faustulové s ním. Ku ponětí *matka* přistupuje Foester se všech hledisk a stran. Hana, zpívající kolébavky; Eva, oplakávající dcerku; mučednice, která s dětmi kráčí do arény lvové; matka, utrápená pro padlého jezdce; rodička, jež v Kristu-dítěti se zhlíží, a jež stojí na Golgotě sedmi-bolestná. *Matka* představená celým vlysem těchto postav jako bytost všelidská: již ve Faustulu stihl (jako celé pokolení naše) pád; ta, jako ve Faustu, je všeho vznikání a zrodu pralátka; ta proto - panna ještě - pro příští svůj úděl budí úžas, pro úděl, jenž značí sebeobětování, jenž značí u bolestných matek více: obětovati *plod života*. Matka ve Foerstrově díle vystupuje podřadně k podobenství Panny, Duchem, to jest Láskou zastíněné, z které tvůrčí Slovo přijalo své tělesenství; vystupuje nadřadně, jako předeck tvůrců pozemských: *duch jejich nesvedl by pranic bez mateřské hmoty*. Ztělesnit se *plodem života*, ať jenom smyslového nebo soujemného, v tom cíl tvůrčí lásky, v tom cíl ducha lidského i odvěkého. Matka ve Foerstrově díle vzestupuje v blízkost svrchované tvořivosti, Božské Trojice, z níž Slovo vychází a člověčenství na se bere z Matky, z neposkvrněného početí.

Obraz matky, sledovaný v celém díle Foerstrově, si opatřuje rozvětvený vývod, rodokmen; on, vycházejí z události osobní a časné, z události letopočtem určitelné, sbírá jako spojná čoučka celý paprskový svazek, jeden z těch, jež *ustavují skladatelův názor na svět*. Jmenovitě ve Faustulovi, jenž patří pro verše i pro hudbu svou k nejmocnějším vidinám, jež vydalo kdy české umění. *V něm obrazí se žití poznávající a poznávání žité ve všech*

polobách: od živnůstky plahočivé ku přívalu živelného pudu, od denního strojového obyčeje k neobyčejnému vytržení tvůrčích ústrojenstev, od vstípené pobožnosti po věštecké zření Boha, od postřehů nenáhlých až k osvícení nenadálému, jež tuší obrovitost, odvěkost a všeobsáhlost Ducha tvůrčího i Zeměducha: tuto dvojnost Faustulovi v dědictví dal Faust. Ve Faustulovi, jenž vystupuje na počátku v rodu středním, jako dítě, žije kromě mužského i ženský jeho rod: vzdor běsů bořivých, sil plodivých a odboj vidomého titána; a rovněž mízy rodivé a citlivková něha, úponkové přitulení, spění bezděké a samovolné, chybující kajícnice, která tihla ke světlu a došla k němu, oblažena svatozáří.

Jiný paprskový svazek, vysílaný celým dílem skladatele, vede od očiště pozemského k ráji, v souběžný směr k cestě, kudy kráčel Dante. Cesta Foerstrova jde z *temnot přes barevné vidmo k úbělu a svitu*. Z nerozeznatelného a bezradného přítmí, do kterého hudba Foerstrova je ponořila, jedva vyvstává svět Jacoponův, předpekelný svět, a tvárně vzato, příklad, vzor, jak zpodobit *krajinu duchovou*; okrsek, odkud jen tápavě východ si shledává duch.

Ve Dvou laních bílá barva *přírodní* a bílé *přirozené* světlo stojí na konci té cesty (která počíná se stínem lesní houštiny); ozářená běl je zároveň znak čistoty a nevinnosti, důvod úžasu, tak jako mračná doubrava a mračná tvář jsou opověď a návěst kalné vášně. Bílá otrokyně, bílá mučednice, bílé růže na úpatí Juliina kříže zalitého svity měsíčními, předznamenávají další, nadpozemskou cestu světice, jež z přírodního jasu, v nevinnosti, spěje k záři rajske, k druhé božské osobě, v to Světlo nadpřirozené. Tam stoupal Dante od pekelných temnot přes očištěc *roztržitý*, poznatelný jen čas od času a místo k místu. Ve zpěvohře »Eva« bílá záře rajska nevytane kajícnici náraz ve svém soujmu, nýbrž očištěc *rozkládá se* v duhu, barvy, na měňavé vidmo, než se ustálí a složí v úběl očišty a úsvit spásy.

Tma a vidmo; běl a světlo, vyvozené z rázu nářevů a nářevkových poloh, z hloubek, výšek, z barevnosti, z útluhu i trýpy doprovoďných nástrojových souzvuků - ta stupnice se tyčí ze skladatelova díla k podobenství Jakubova biblického žebříku a k podobenství dráhy světa, po které šli nej-mocnější básníkové z bludišť světla do hlubiny bezpečnosti, ve stany, kde »druhů víc i vidění jest více«.

Tak i tento druhý paprskový svazek ustavuje skladatelův názor na svět.

II

Štědrovečerní romance. Jenom závěrečná věta, s podobiznou Andulinky, kolébá se v řádu *lichém, níčtvrtečním, pravidelným, pлавným* spádem: jemný ozvuk sousedské v něm prolíná se nerozeznatelně s kyvy uspavankovými. Nad ním spěje *sudý, čtyřstopý verš Nerudův, co stopa, to dvě slabiky.*

V ostatku však hudba, pořádaná po sám závěr *sudě, přimyká se verši věrně*; na slabiku čtvrtkou (5₄ Ježíšek však milostivě); tedy řádem pochoďovým; na slabiku osminkou, řád zdobně, řád polky; řád, jenž vysvituje z nápěvu a doprovodu: 4₃ Vašek velký buben tluč. Přerývky, jež pílí nebo čtvrtí verše, patří k prvkům, kterými se zdobuje hovor z rozespání; nevýmluvnost; kterými se postihuje úžas nad příběhem nečekaným. Odmlčení, v kterých zrcadlí se průběh dění duchového, člení rovněž závěrečnou větu hovorovou (uklidněním trvalejším, zveličením, že by přesáhlo svou míru v básni přednášené bez průvodu) - člení závěrečnou větu hovorovou: slabika v ní zase připadá vždy na osminu hudby (roztačené taktem tříčtvrtečním »Andulinka přistupuje«); jeden verš sám spotřebuje tedy čtyři čtvrti doprovodné, dvoutaktový nápěvový úryvek ho tedy přezní (o dvě čtvrtky); sedmá, osmá slabika, jež v sudém řádu připadaly na poslední - oslabený - taktový ráz, hlaholí teď na první, a tedy nejsilnější době taktové.

Důraznější souzvuk ozývá se tedy pod slovíčkem vylehčeným nebo naopak. Člákování kříží se teď s člákováním hudebního doprovodu, osamostatňují se a odtrhují od sebe a ustavují polymetrii a polyrytmus - způsob, jehož využívá úmyslně skladba o Turpinovi a zapuzené Helmaladur. Způsob, který v Romanci se zvukně neuplatní, probíhá v ní utajeně: neboť člákovacím prvkem není v hudbě takt a v básni stopa, nýbrž nápevková větička a verš: verš čtyřstopý a s osmi slabikami (v Romanci) a nápevek, jenž obsahuje v ní jen výjimkou takt jediný; a to hned splývá se závětem ve družinku sudou. Způsob zákonitý, který poučuje na pochybných místech - neboť sazeč melodramatu jen zřídka tiskne slovo nad patřičnou notu - kterak uspořádat vztahy mezi prvkem hudebníkovým a básníkovým, jaký spád mu určit vztahem *k rázu* hudebníkovu, a tedy *kolik slabik na tento ráz vyřknout.*

I. Tak se rovněž *stejnoměrně* zrychlí nebo zpomaluje tempo verše: na jeden ráz průvodový jedna, dvě, tři hovořené slabiky (a to vstřícným, protějškovým kontrapunktem).

II. Tak se sjednocuje nebo rozdužuje člákování zvuku nástrojového

a mluveného; tak *v řeti samotné* se verše zdrobňují a zveličují, jejich vzorec podrobí se znělé diminuci nebo augmentaci - příklad z díla »Jacopone«: »Šat žíněný, pás jeden hřeb« - co slabika, to osminka; »Zda slyšíš to, ó Ježíši« - co slabika, to čtvrtka.

III. Tak se dotvrzuje shoda nebo následnost i rozdvojení větných důrazů, když vrchol (nebo předěl) nápěvu buď splyne anebo se míjí se slabikou ústřední.

IV. A tak se poznává, zda zdvih (jímž začíná se jambus) patří na předtaktí hudebního článku nebo na některou z jeho lehkých dob; zdali verš má probíhati s doprovodem souběžně, a jindy nenápadně vplývat (nebo rázně vpadnout) do rozezpívané věty průvodné.

Mše biskupa Turpina (vydaná »Foerstrovou společností«):

1. Pan bi-skup / Tur-pin byl / ve - se - lý / pán ♪ ♪
³ ³ ³ ³
6/8 ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ |
vel-mi rád / po le - sích / ho - nil ♪ / ♪ ♪

2. A / denně si / Turpin vždy / umínil, // že se v čas / pravý vždy / vrátí, leč /
³ ³ ³ ³ ³ ³
33 A / denně si / Turpin vždy / umínil, // že se v čas / pravý vždy / vrátí, leč /

3. Tu / v divokém / chvatu a / s vichřicí / v let
³ ³ ³
23*) 3. Tu / v divokém / chvatu a / s vichřicí / v let

A / koně bodí / tryskem a / zatroubil / v roh ♪ // mhou již se / kouřilo / jitro ♪ / ♪ //
³ ³ ³ ³ ³ ³
6/3 | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ |

4. Dokola / oltáře / kněží řad ♪ / ve zlatém / slavnostním / hávě ♪ /
³ ³ ³
61 4. Dokola / oltáře / kněží řad ♪ / ve zlatém / slavnostním / hávě ♪ /
4/4 ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ |

5. On to jest, / Turpin, jenž / u dveří / zde ♪ ♪ /
³ ³ ³ ³
62 5. On to jest, / Turpin, jenž / u dveří / zde ♪ ♪ /
4/4 ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ |

6. Turpin to / biskup a / císaře / druh ♪ ♪ /
³ ³ ³ ³
66 6. Turpin to / biskup a / císaře / druh ♪ ♪ /
4/4 ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ |

*) 23 = druhá strana, třetí řádek tištěného díla.

Báseň z veršů daktylických; první verš a třetí: čtyřstopé a neúplné; stopy silně uzavřené; druhý verš a čtvrtý třístopé a opět neúplné; stopy zeslabeně zakončené.

Hudba provází je taktem, spořádaným *do dvou hlavních rázů*.

1. Ve vstupu ráz hlavní obsáhne tři osminy a s každou z nich se shodne slabika; čili: a) slovo i průvod jdou souběžně: jedna proti jedné; b) ve stejném spádu (tempu); c) závěr *verše* prvního je - spojen s hudbou - slabý (třebaže ve vztahu částečném, ve vztahu *ke stopě* silný); závěr *verše* druhého je důrazný (ač dílčím vztahem - ke své stopě - zeslabený; tak se mění poslechnutím zvukných jednotek, ne zvukných zlomků, poměr obrazivých vah); a průvodová dvoutaktí se zavírají stejně závažně jako verš k nim náležející.

Str. 3, 2. »A denně si Turpin vždy umínil...,« verš s předtaktím, jen o devíti slabikách, a o *třech* rázech hlavních vyvozuje s *dvourázovým* doprovodem úderový kontrapunkt: tři (stopy) proti dvěma (rázům); těžké doby *hovorových* stop a *průvodu* se neshodují, přiči, kromě stopy první, která postihuje začáteční přízvuk úryvku; b) spád verše by se popohnal, na takt připadá teď devět slabik a ne, jako dříve, šest), než hudba (což je nová odstínová možnost) *zpomaluje se*; tím urychlení verše trochu pozaniká.

Str. 2, 3. Tu / v divokém / chvatu a / s vichřicí / v let... Str. 3, A / koně bod' / tryskem a / zatroubil / v roh... úderový kontrapunkt zní: čtyři stopy proti dvěma rázům; a) těžká doba ve druhé a čtvrté stopě verše synkopicky tíhne proti lehčí době průvodu, těžká doba ve třetí a první stopě verše přízvukem se dotvrzují; b) zdvojnásobil se spád verše - hudba se vrátila do začátečního shonu - čili: verš se podrobuje zdrobnění.

Str. 6, 4. Dokola / oltáře / kněží řad / - podle vzorce: tři slabiky na jeden ráz čtvrtinový - mluva *drobí* táhlé nástrojové zvuky, těžké doby navzájem si přízvukují, přispívají sobě.

Str. 6, 5. On to jest, / Turpin, jenž / u dveří zde / ... podle vzorce: tři slabiky na půlový ráz - mluvou dvakrát zpomalenou, dvojnásobně augmentovanou, teď prorážejí sudé čtvrti průvodu.

Str. 6, 6. Turpin to / biskup a / císaře / druh / ... verš pokračuje nezměněným spádem z věty předchozí a stálým během dvanáct osmin - *čtyřikrát ti* - na takt; ale hudba, nyní lichá, třídobová, na osmině čtvrté, na osmině deváté však právě opadává; posiluje pouze první slabiku a sedmou, kde se shodly důrazy.

Helmaladur. »Král starý z Armoriky / svůj celý svolal dvůr / kol pěvci s bojovníky. / V jich *střed*, / na trůn svůj; kamenný *sed'* / a vzdychl: *Hel-mala / dur.*«

Z mluvené i zhudebněné sloky vyniká rým verše čtvrtého a pátého, vždy důrazný a posílený jednak stručností a vylehčením předchozího předtaktí (buď o slabice jedné), nebo rozložitějšího, ale daktylského, které tedy odráží se od sousedství uspořádaného sudě. Rým veršů ostatních má *pří-zvuk putovný* a (- podle smyslu řádky -) váhy nestejně; a váha ta sloku ke sloce se mění doprovodnou hudbou, která zavírá se silně, zeslabeně, slabě, předpisujíc průběhem svým přednes.

Ústřední dva rýmy hudba podpírá: buď dobou vskutku těžkou: čili a) nápěvovým vrcholkem, jímž začíná se věta sestupná: 6_s jsem *syn*; i vrcholkem, v němž věta vlnovitá mění směr: 4_s ať *rév*... jímž věta sestupná se uzavírá 6_s: svůj hrad i korunu; b) nebo synkopou, jež přesílí a přízvukuje dobu lehkou (položením, umístěním v článku hudebním), str. 51, jenž *strb*, s beder svých plášť a s ním *vrh*.

Hudba tedy uměřuje nejen spád a sílu mluvy, nejen její stoupání a pokles, z hudby plyne zákon hovorové *ílenitosti*, souvislosti veršové a pomlky, jednak výdechových, než i pomlky záměrných, jež - jako v Amarově - navozují napětí a očekávání a které řádem hudebním se prodlužují nad mez, jakou nesnesla by mluva hudbou nedoprovázená.

III

Hudba ve Foerstrových melodramatech tak vyzrála, že *tají* míru skladebného umění; je neokázalá; a srostitá jak ladným nápevem, tak doprovodem souladným.

Každého z nás obklopuje mnoho věcí. Pohané je zlidšťovali nebo činili z nich množné bohy: božstva vládla určitými věcmi jako dílčím údělem; tak Perun hromu, stádům Veles, Lada jarní míze. Z hudby Foerstrov však nezní báje přírodní a v přírodě on vidí působistiště lidské, zároveň však dílnu, dílo Tvůrce trojjediného.

Vloha skladatelova se ukazuje předně v tom, že nejen postřehuje, nepřehlíží, neoslýchá přítomnost těch předmětů, nás obklopujících, jež - nevšimnuty - jiným unikají, že však tyto věci účinkují na smysly a čidla jeho, na účelivější smysly jeho, tříbenější, které učily se bezděčnými cviky vidět, chápat dojmy podávané světlem, barvami a stínem. Vidět, a pak znázorňovat je. *Tma a čirost bezbarvá* jsou počítkové prvky zraku lhostejné a poznávají se až rozlišením od jasu a barev nebo zakalení; tma a čirost

bezbarvá, však jako prvky *znázorněné, zhudebněné*, účinkují *přímo*, třeba beze vztahu k hudbě následně a příští: tvary nejsou podmíněny časem, ani příčinnými souvislostmi. Věci, obklopující nás, účinkují na skladatelovy smysly, které dobře slyší. Čili po hlase a zvuku zjistí, odkud, z jaké odlehlosti vyšel hlahol, z jaké bytosti či věci, jakým vznikl úsilím: to značí *v duchu vykonati pohyb, který dostihl by zvučícího předmětu, a pohyb, jímž on by se rozezněl*; vnímat smyslem svalovým a hmatem změny pohybu a pružnosti a soudržnosti v pevných předmětech a vlnách tepelných i elektrických, jako ucho číje změnu hustoty a soudržnosti v ovzduší, tak jako oči postřehují rozklad bílé barvy ve vidmo a paprsky, jež pronikají přítímím.

Na dějišti melodramat Foerstroových se rozléhají, zanikají nejrozmanitější zvuky barevné a odstíněné; skladatel je přepodobil na tvary, jež nejen svědčí o svém původu a původci (- ti poznají se po hlase -); jež odměřují dále objem, rozsah, jakost prostranství, kde zazněly, a lidnatost i ozvučivost jeho; tvary, jež i vztahem k prvkům sousedícím postihují ticho, do kterého zkonejší se halasení. *Ticho* - tedy počítkový prvek smyslu lhostejný - jenž pozná se až rozlišením od zvuku buď předcházejícího nebo následného. *Ticho* - které jako prvek *znázorněný, zhudebněný* působí i *přímo*, třeba beze vztahu k hudbě dřívější a příští.

Stačí dva dvojzvuky z úvodu k selance Perucké - vnitř srostitého díla - a z nich se poznává, že žádná jiná věc by nevracela tak a nejinak hlas lesních rohů, nežli »zalesněná straň«. Stačí trojzvukový převrat, rozdrobený v hlasité a pádné trioly; a z nich se poznává, že žádná jiná věc tak nehřímá, než přeplněná aréna, než shromáždění lidu, dychtivého her. Stačí stupnice, jež pomlkami přerývána stoupá z prázdné, roztrásené kvinty, aby vyvstal hukot příboje a výšleh pěny ke skalisku metané.

Augustin Vala

ČEPOVA VĚTA

Pozorujeme-li gramatickou výstavbu Čepovy věty popisné nebo vyprávěcí, postřehneme brzy zálibu v delších souvětích, zpravidla o větě hlavní s několika větami vedlejšími. Základním typem takového souvětí je věta řídicí, jejíž některý člen je rozvit vedlejší větou přívlástkovou. Najdeme proto velmi často v Čepově próze, zvláště ve Vigiliích a v Zeměžluči, vedlejší věty, začínající zájmeny *jenž, který*, po případě přívlástkové věty zkrácené přechodníkem.

Veliké ticho polí obkličovalo vesnici, *jejíž* zvuky zmlkaly jeden po druhém... Děravý plášť (Dp), 45.

Najdou se u Čepa i souvětí, jež zabírají více než půl stránky, a to především věty hlavní se svými vedlejšími větami přívlastkovými. Tím ovšem není řečeno, že vět jiného typu v Čepově próze není; konstatujeme prostě u Čepa zálibu v delších souvětích s větami hlavními a vedlejšími, a to především s větami přívlastkovými. Srovnáme-li Čepův styl po této stránce s autory, kteří jsou pokládáni za epiky, s Fáberou (Neklidná hranice) a se Součkovou (Odkaz, Zakladatelé), postřehneme u nich spíše sklon ke krátkým větám hlavním. Základním typem věty u Součkové je krátká věta jednoduchá, nerozvitá. (Srovnej: V. Lišková, »O některých problémech nového románu«. Slovo a slovesnost, VII, 73 n.) U Fábery je rovněž ve větší oblibě (Neklidná hranice) kratší věta hlavní, a tam, kde se vyskytuje delší souvětí, jde vesměs o souvětí souřadné.

Tmavým lesem zavanul studený vítr, na větvích zavrzal sníh, ozvalo se tisíce droboulících zvuků, jako když... (Neklid. hranice, 61.)

Je-li hlavní věta u Fábery delší, pak je to proto, že podmět má několik hlavních přísudků.

Od východu, z hor, *zahýměl* řezavý vítr, *přiletěl* před valící se šedivou stěnu mlhy, *rozryl* uhlazenou step, ulízanou teplem slunce, *nakypřil* nespočetné krystalky sněhu a *bičoval* jimi... (Neklid. hranice, 32.) - *Naházel* seno za jesle, *narypal* ovsu do dřevěných žlabů, *došel* koním pro vodu a *pak se dal* do kartáčování. (Neklid. hranice, 40.)

Zbývá nyní zjistit, zda sama gramatická výstavba vět nepřispívá k epičnosti, po případě k lyričnosti prózy. Užívá-li Součková převážně jednoduchých, nerozvitých vět, je to proto, že chce zdůraznit hovorový ráz svého díla. Jak upozornila V. Lišková v citovaném článku, dominantní stylové funkce nabývá u Součkové dialog. Ano, i t. zv. vnitřní monolog je zabarven silně dialogicky. A dialog označili jsme již dříve jako jeden z nejlepších charakterizačních prostředků románových postav. »Kdo tedy řekl návrat k čiré epice, řekl i valnou měrou návrat *k románu charakterotvornému*,« praví V. Černý (Kritic. měsíčník, IV, 10). Dialog, přispívající k charakteristice plastických postav, přispívá tedy i k epičnosti díla. Jinak je tomu u Fábery: Fábera kladl hlavní důraz na *přísudek slovesný*, jímž krásně vystihuje dějovost, a to nejen v její rozmanitosti, nýbrž i v její naléhavosti. Přísudkem vystihuje také buď prudký spád děje tím, že k jednomu podmětu se pojí asyndeticky několik holých přísudků, nebo volný dějový tok, a to tak, že podmět má u sebe několik přísudků rozvitých. I tu přispívá tedy k epičnosti již gramatická výstavba vět.

Všimněme si však Čepových vět. Už z uvedených citátů je patrné, že

gramatická stavba Čepových vět nijak nepřispívá k epičnosti jeho díla. Vedlejší věta přívlasková neurčuje to neb ono substantivum věty řídící výrazněji, plastičtěji - k tomu by se snad lépe hodilo nějaké pregnantní přídavné jméno - nýbrž přispívá především *k vystižení nálady*. Celá vedlejší věta přívlasková v našem prvním citátě zachycuje *večerní klid* usínající vesnice. Podobně je tomu v těchto souvětích.

Obloha byla ten den tak modrá a hluboká, že z *toho na mne šla závrať*. - Modrá a zlatá (Maz), 77.

Vedlejší věta tu nevystihuje názorněji barevný odstín oblohy, nýbrž zachycuje duševní stav hrdiny, který se na oblohu dívá.

Šel jsem nazdařbůh po lní cestou, *přes kterou už padaly stíny stébel*, a hleděl jsem na vlny prohrátého vzduchu, *třesoucí se v rytmu cvrčícího pokřiku, který zněl jako tepot neviditelného srdce...* (Dp, 49.) - Prokop vstal s radostným pocitem, *jaký znával kolem osmnáctého roku, když před ním ležel den plný času a prudké naděje*. - Hranice stínu (Hst), 32.

Z obou citací je patrné, jak Čepovi jde především o vystižení náladového ovzduší, jež obklopuje jeho postavy. A jde mu často o vystižení nejasného pocitu, jenž svírá srdce jeho hrdinů, pocitu, o kterém říkáme, že se nedá vyjádřit slovem. To je pěkně vidět v druhém citátě; první vedlejší věta přívlasková nezpřesňuje významově substantivum, k němuž se pojí, a sama má při sobě ještě vedlejší větu příslovečnou časovou, jež významovou neohrazenost spíše rozšiřuje než zužuje. Podobně i v souvětích:

Až na záhumení bylo cítit vůni, *kteřá s sebou nese celý chumel přítulných představ*. - Tvář pod pavučinou (Tp), 45. - Doráživalo to na něho jako hejno rozšklebených tváří, *z kterých vycházel rachot jako z dřevěných prasečích blav, které klapou naprázdno čelistmi*. - Tp, 47.

Zde následuje za vedlejší větou přívlaskovou ještě jedna přívlasková věta a obě chtějí vystihnout horečnatý duševní stav nemocného hrdiny.

Není snad takové souvětí vůbec typické pro lyrickou prózu? Podívejme se, jak stavějí své věty jiní autoři lyrické prózy. V knize »Dvojí stín« (1940), jež obsahuje několik menších prací K. Konráda, nepostřehneme zvláštní záliby v delších větách, po případě v souvětích. Spíše jsou tu v převaze krátké hlavní věty, jež vyjadřují jednu představu. Ale spojování těchto představ je zcela odlišné od spojování představ v próze epické. Představa jedna vyvolá jako kouzelným proutkem představu druhou a ta opět třetí atd., mezi nimiž není žádného logicky spojovacího článku. Někdy je nová představa vyvolána pouhým zvukem některého slova, třebaš opět jen pro zvuk:

Až půjdu na trávu, sednu si na *kámen*. Uvážu si kravatu červenou jako *plamen*. - Dvojí stín, 44.

Nebudeme zde podrobněji rozebírat Konrádovu větu v »Dvojím stínu«. Připomeňme jen, že Konrád byl v této knize silně ovlivněn poetistickou poesií Nezvalovou, a odtud ona stavba vět. Avšak v jiné knize lyrické prózy, v románě »Postele bez nebes«, najdeme dosti vět, jež svou stavbou připomínají větu Čepovu - třeba ovšem i tu je vliv poetistické poesie zřejmý.

Ale na podzim si myslívám, že se malířství zrodilo pravděpodobně v tuto dobu, kdy unikající život přírody nás rozstřně touhou, touhou zastavit čas, zadržet alespoň na chvíli záblesk přítomnosti, a kdy márnivá perspektiva dále má v svém popředí barevné podrobnosti javorových listů. - (Postele bez nebes, 65.)

K hlavní větě se tu rovněž připojují věty přívlastkové, z nichž jedna má při sobě ještě dvě nové přívlastkové věty, a všechny tyto věty vystihují *náladový ráz podzimu*, znázorňující zároveň do jisté míry autorovu představu malířského umění. Je tomu tak hlavně v oněch místech, kde básnířkova fantazie tvoří nové a nové obrazy, vytvářejíc náladové scény, jež mají přeladit duši čtenáře ve stav, ve kterém by lépe vnímal a snadněji se vciťoval v básníkův svět. Je snad delší věta nebo souvětí s vedlejšími větami vhodnější větný útvar *pro vystižení nálady*, kratší věta nebo věta s několika přísudky opět vhodnější *pro vystižení epické dějovosti a epické šíře*?

V jednom ze starších románů naší lyrické prózy, totiž v »Pohádce máje« od V. Mrštíka, zjistíme rovněž zálibu v delších větách; zvlášť typické jsou tu věty a souvětí s rozvitými přívlastky.

Helenka osaměla. Před ní na lavičce ležel lehký, letní klobouk, na stolek si položila košíček *vyložený živě nachovou látkou*. - Pohádka máje, 303 (Novina, 18. vydání.) - Zahrada vysvěčena z bílého svého kmentu zelená zas šustěla kolem ní ztvrdlými už listy. Vysoká tráva s řídkými body smetánek a sedmikrás vysoko přesahovala o zem se opírající její nožky. - Pohádka máje, 426.

A vzpomeňme si konečně na Máchu, jehož prózu označil Šalda jako prózu lyrickou. (Torso a tajemství Máchova díla, str. 189.) Ve své stati »O krásné próze Máchově« cituje Šalda delší souvětí z Máchovy prózy a mluví o složité rebusové větě.

»Čírou tmou opět rozestíratí budu rámě má za nicostnými postavami a přeludy mých snů, až chápajícího se osamělého stromu mně v noc zavítá koruna jeho opět slzami ledovými probudí ze snů horoucích v opravdivost strastnou, až vlastní vřelé slzy moje v led ustydnou a sny moje pohynou ve věčném snůpustém spaní.« - Mácha, II, 156 (Krčmovo vydání 1928).

Nám zde ovšem nejde o »rebusovou složitost«, chceme jen upozornit, že i v lyrické próze Máchově najdeme hojnost dlouhých složených vět, ne příliš jasných, ale básnický účinných. Citujeme ještě dvě.

Řeholní bratři kláštera tohoto měli uprostřed zdí svých rozlehlou síň, v níž kdo z mnichů tamních po jistých obřadech vstoupil, ztuhl a jakoby zemřel, ale každoročně v jistý den se všemi tam vešlými obživil, po skonání pak dne toho opět ztuhl a tak trval za celý rok až do toho samého dne... Mácha, II, 159. - Husté křoví obrůstá tyto vysoko nad ně strmící veliké kameny a celá ta strana jest podobna pustému městu východních krajin, na jehožto rovných, mechem porostlých střechách požloutlé břízy sklánějí plačící větve, v jehožto ulicích nízké, husté křoví zakrývá ouzky průchod ve stavení pusté, teď jen plachým liškám za obydlí sloužící... Mácha, II, 206.

Takové dlouhé věty volí Mácha často z důvodů ryze uměleckých: kvůli rytmu a kvůli zvukomalbě. Tak v posledním citátě střídají se aliterace - po - pu- po- -po- pla- p- pu- pla-.

Jestliže jsme tedy zjistili v Čepově próze sklon k delší větě, především k souvětí podřadnému, není tento sklon příznačný jen pro jeho lyrickou prózu, nýbrž - jak se zdá - pro lyrickou prózu vůbec. Individuálnost Čepovy věty můžeme pak hledat v oblíbenosti vedlejších vět přívlaskových, zachycujících náladovost ovzduší nebo citový stav hrdinů.

Krátká, jednoduchá věta není tak častá jako věta dlouhá, má však rovněž svou funkci: Čep jí užívá především tam, kde chce vsugerovat představu klidu a pokojnosti.

Hroudy zdvíhaly udiveně hlavy z brázd. Slunce bylo zakalené, obloha svítila jako mléčné sklo. Podzimní přeorané lány táhly se unaveně do dálky. (Dd, 24.) - Stín chuchelské stráně sahal už přes celou řeku. Dýchalo se volně v nastávající svěžesti, bylo cítit posečenou travu a červenové obilí... (Dp, 20.)

Sklon k delší složené větě je sice patrný ve všech Čepových knihách, ale ne ve všech stejně. Povídky, jež jsou vyprávěny v první osobě - Děravý plášť, Zápisky J. Klena (Maz), Justýnka (Dvojí domov), Elegie (Dd), Vigilie (Vig. Zč) - mají dlouhých složených vět méně než ostatní povídky, ač i zde je najdeme. (Na př. začátek povídky Justýnka.)

Na syntaktické a významové stavbě věty závisí větná intonace. Není naším úkolem zjišťovati dopodrobna povahu Čepovy intonace, nemůžeme si však nepovšimnout, že Čep používá často větného útvaru, jenž pro svou stejnou mluvnickou stavbu vyžaduje při čtení více vět stejnou intonaci. A poněvadž výrazná intonace může nahraditi metrickou osnovu básně, stávajíc se tak jediným nositelem veršové stavby (viz Mukařovský, Kapitoly II, 18 n.), přispívají takové věty neobyčejně k zlyřčení Čepovy prózy. Někde jsme přímo puzeni, abychom podobné věty četli jako verše. Čep však nevyužívá intonačních možností, jež vyplývají z podobné stavby vět, nahodile, nýbrž naopak esteticky záměrně a intonace je u něho přímo komposičním prvkem. Vzpomeňme si na rozhovor Prokopa s Kryštofem v Letnicích: právě v onom místě, jež chce čtenáři sugestivním podáním

vyvolat náladovost letní měsíční noci, do jejíhož ticha vpadá řev žab. Tento passus je vrcholem celé kapitoly. A právě zde najdeme větný paralelismus, jenž vytváří jednotné intonační schema pro celý passus. Tento větný paralelismus je utvořen takto:

- I. Jsou to hlasy... které byly...
- II. Jsou to hlasy... které se oddaly...
- III. Jsou to hlasy... které smilnily...

Podmět a přísudek zaujímají tu třikrát totéž místo a vedlejší věty začínají vždy zájmenem a slovesem. Na ráz intonace působí tu ještě odlišnost intonace věty první od vět následujících. Odlišnost takových intonačně stejných útvarů od ostatního textu poutá na sebe pozornost, a dá se tedy intonace využít nejen k zdůraznění významu té neb oné části textu, nýbrž i na náladových přechodech. Karel (Dp), zrazený milenkou, hledá lék v rodném kraji: jeho vyznání lásky ke kraji je nejen citově zabarveno, nýbrž i významově zdůrazněno podobnou stavbou vět a intonačně tvoří samostatný, od ostatního textu odlišený celek. Někdy je intonace vytvořena nejen větnou stavbou, nýbrž i pravidelným rozpořádáním samohlásek.

Pásky polí se táhly pokojně k modrému obzoru a věž slatínského kostela vyčnívala za kopečkem.

Melodickou výšku udržují zde stále se opakující samohlásky -a -o- a stejné skupiny samohlásek: - áy - - áy - - oo - - oé -

Zvláště pěkně dovede využít Čep intonace souvětím odporovacím. Prvá věta je pronášena vyšším hlasem než druhá a rozdíl je nápadný. Jsou-li postavena dvě souvětí odporovací hned za sebou, tu rozdíly v tónové výšce se stupňují: v druhém souvětí má první věta tónovou výšku ještě vyšší než v souvětí prvním, druhá věta pak zase nižší tónovou výšku než korespondující věta v souvětí prvním.

Večer šla k muzice bezstarostná a plná smíchu - a druhý den už měla srdce v kleštích a myšlenky připoutány k jednomu jménu, k jedné představě. (Hst, 21.) - Byla krásná, ale to by bylo málo. Byla milá a půvabná, ale to je zase málo. (Hst, 20.)

Působí tu však - v druhém citátě - nejenom stavba věty. Obě věty jsou komponovány v rytmu vzestupném, který je u české věty vzácnější než rytmus sestupný. (Viz Bečka, Technika slohu, 101.) Vzestupným rytmem začíná už předcházející věta

To byste ji musili vidět...

a celý tento odstavec liší se tak od ostatního textu, jenž má většinou rytmus sestupný. Spolupůsobí tu opět samohlásky. V první větě druhého souvětí

je totiž nejpřízvučnější slovo *milá*, jehož samohláska - i - je zároveň nejvyšší tónově, mnohem vyšší než korespondující samohláska - a - v předcházejícím souvětí. (Viz Mukařovský, Eufonie Theerových »Výprav k Já«, Kapitoly II, 332-333.) Kontrastního zabarvení samohlásek a jejich rozdílné tónové výšky využívá Čep hojně. Slova s odlišnými samohláskami jsou postavena buď v těsné blízkosti, t. j. na konci jedné a na začátku druhé věty, nebo je přechod nenáhlý, vytvořený zprostředkujícími samohláskami střední tónové výšky. Slova s kontrastními samohláskami objevují se pak na začátku a na konci věty. Jindy opět jsou slova s kontrastními samohláskami na stejných místech různých vět.

Tabulka v okně mění se v zelené jezero s hrozivými stíny. Ale kolem je pusto. (Dd, 27.)

Na konci prvé věty jsou úzké samohlásky, dvakrát dokonce v přízvučné slabice, a proto je dojem temného - u - na konci druhé věty mocný.

Cíp lesíku se náhle přiblížil až k němu a z jeho černé a hutné tmy se ozvalo podivně hluché kloktání potoka. (Vig Zč. 49.) - Pustil se napravo přes role a cítil za sebou ďábelský smích... (Vig Zč. 50.) - »Matičko moje, kterás to všecko přestála a znáš hrůzu těchto okamžiků, pomoz mi,« úpěla v úzkostech nočního ticha. (Vig Zč. 77.) - Prokop najednou stojí sám a sám uprostřed lesní pustiny, obklopen... prohlubní ticha. (Lt, 10.) - Zní to mohutněji a mohutněji, blíž a blíž, hučí to v korunách... (Lt, 10.)

Pokusili jsme se zjistit, nemá-li Čepova intonace svůj zvláštní ráz. Vše se zdá nasvědčovat tomu, že nikoliv. V Čepově próze je sice značný sklon k delšímu souvětí, je v ní dosti vět, jež jsou vloženy do věty jiné, jsouce odděleny pomlkou tam, kde by mohla být tečka, tu a tam najdeme i věty, kde bychom místo čárky či středníku čekali spíše tečku (něco podobného zjistil Mukařovský u K. Čapka), což vše zdánlivě svědčí o tom, že Čepova intonace má svůj osobitý ráz. Nesmíme však zapomínat, že Čepova intonace je závislá hned na skladbě věty, hned na záměrné eufonii, hned na citovém přízvuku slov, a že za větami dlouhými následují věty krátké, zvláště takové, jejichž podměty jsou posunuty hodně dopředu, čímž se ráz intonace neustále mění. Proměnlivost nálady v líčení v Čepově próze způsobuje zpravidla i proměnlivost intonační linie, a proto jsme právem napsali, že intonace se stává u Čepa přímo prvkem kompozičním.

V Čepově próze najdeme i věty - a to právě na významných místech - které můžeme čísti jako dokonalé verše. Je pravda, že takové věty najdeme někdy i v jiné próze. To, co činí verš veršem, není jen pravidelné střídání slabik přízvučných s nepřízvučnými, nýbrž i poměr verše k ostatnímu kontextu. Budeme si tedy všimát jen takových vět, jejichž postavení a poměr k ostatnímu textu nás přímo nutí, abychom je četli jako verše. Všimněme si na př. věty:

Zní to mohutněji a mohutněji, blíží a blíží... (Lt, 10.)

Naše věta vyznívá trochejským rytmem; ale sotva bychom vnímali její konec jako trochejský rytmus, kdyby již skladba věty nestrchovala na sebe pozornost. Podobně i tyto věty:

Obnovuje se ustavičně, žene se dál a dál, nenávratná jako čas. Její hlas stoupe výš a výš, je slavný vším, co zahubila (voda), vším čemu vymlela hrob. (Lt, 10.)

Někdy se taková rytmisovaná věta opakuje jako náznak hudebního leitmotivu.

Ten první žlutý list. (Tp, 56.) - Ach ano, ten první žlutý list. (Tp, 143.) - Daleko, daleko uprostřed strání a rybníčků, lesků a polí, daleko pod modrou oblohou, za obzorem uplynulého života... (Tp, 160.) - Daleko, daleko uprostřed strání a rybníčků, lesků a polí, daleko pod modrou oblohou dětství, za obzorem uplynulého života... (Tp, 201.)

V prvním citátě je čistý jamb, druhý má ve svém začátku sklon k rytmu daktylo-trochejskému. Obě se pak opakují na významných místech povídek. Druhou větou se přímo počíná vypravování o Oldřichu Baborovi a začíná se jí také vypravování o jeho novém životě.

Větná skladba stává se Čepovi také prostředkem k vystižení prudkého spěchu a rozčilení. Čep spojuje zpravidla několik kratších vět v delší stavbu, při čemž jsou věty, oddělené čárkami, kladeny prostě za sebou.

Jeník se za nimi dívá a závidí jim, hle, Skládalovi byli před chvílí až u silnice a teď už zatáčejí k humnám, vítr bere ženským sukně a odkrývá jim kolena, už jich nevidět, otvírají asi právě vrata, střechu mají nad hlavou... (Dd, 12.) - Otec stojí nahoře bez klobouku a po ruce mu teče krev, maminka chudák v modré sukni se napíná a nemůže dosáhnout, zrní a vousy jí padají do očí, do úst, za košili, pot jí teče po tváři... (Dd, 12-13.)

Vybrali jsme pouze dva citáty z povídky Bouře, ale i jinde postupuje Čep podobně. Je dobře vidět, že na mnohých místech mohl básník ukončit věty tečkou, ale pak by z nich nemluvil chvat a rozčilení. Stavbou vět snaží se Čep vystihnout i zvláštní náladu, která je mimo hrdiny, již vnímají - alespoň z počátku - jako chladní, objektivní pozorovatelé. Tedy něco, co je mimo ně, co existuje samo o sobě, bez účastného vztahu hrdiny. Čep tu totiž staví na začátek věty takové větné členy, aby věta měla ráz oznamovací, a přitom stavba několika vět, následujících za sebou, je stejná.

Večer byl teplý a jasný, měsíc stál v úplňku... Stíny větvíček a trav ležely... a kobylinky chřestily... (Tp, 31.)

Na jiném místě začíná každá věta příslovečným určením místa, a pak je najednou věta s podmětem na prvním místě.

Ve stáji kopali a řehtali cizí koně, na dvoře trčela oje cizích bryček a z velké jizby se ozývala směs mužských hlasů... Marie si vzpomínala... (Tp, 63.)

Marie tu vzpomíná na jisté dojmy, ale básník podá vzpomínky tak, jako by všechno to někdo jiný Marii oznamoval. Neboť Marie byla vždy duchem vzdálena všeho veselí v rodné jizbě; všechen ten hluk jako by šel mimo ni, poněvadž »pro ni bývalo už tenkrát přimíšeno do nekonečné světelné slávy oněch hodových odpolední trochu nejasné tesknoty«.

Až dosud jsme věnovali pozornost především stavbě Čepovy věty, jejímu vlivu na intonaci a větný rytmus, posléze i Čepově úsilí vystihnout stavbou věty i náladové rozdíly. Nyní obrátíme pozornost k významové stránce Čepovy věty. Čepova věta je pokládána za jasnou, plynou; neoslňuje hojnými a překvapujícími obrazy básnickými, a přece je plna básnicky křehkého kouzla. Ale už rozbor její stavby ukázal, že rozbor významové stránky ukáže ještě lépe, že v její jednoduchosti kolotá životní plnost a bohatost.

Významová stránka věty záleží na výběru slov i na jejich uspořádání v kontextu. A tu je nápadné, že v Čepově próze se střetají slova - často v jedné a téže povídce - významově plná, pregnantní, po případě lidově prostá, až naturalistická, se slovy, jež jsou významově neohraničena.

Vzduch selské chalupy páchne často močůvkou a pomyjemi, na dvoře se válí vají husince... (Vig Zč. 57.)

Tak píše básník v povídce Rozárka Lukášová. Ale něco před tím najdeme tuto větu:

...znala (Rozárka) dobře tón, jaký vydává stín větve, když se dotkne měkké sladkosti trávy... (Vig Zč. 54.)

Co je to ten tón, který vydává stín větve? A kdo se tu dotýká měkké sladkosti trávy: větev či její stín? Básník vytváří v této povídce zcela vědomě a záměrně věty, z nichž na nás dýchá syrová skutečnost, vedle vět kouzelně křehké krásy, působících svou významovou neurčitostí. Věty prvního typu uzavírají v sobě úplně a dokonale skutečnost viděnou či slyšenou, z vět typu druhého chvěje se tajemství, nepostižitelné, unikavé. A ovšem, vše je v dokonalém souzvuku s náladou celé povídky: vášnivě dětské srdce, toužící se setkat s matkou ve smrti, střetá se neustále s nárazy všední pozemskosti. Tajemně dráždivá a zároveň bolestná touha zemřít je zraňována všední hmotností. Proto ony protiklady slov a vět až naturalistických s větami lyrickými, z nichž se chvěje březinovsky chápané tajemství bolesti a smrti. Teprve v takovém kontrastním spojení vět, jež spoluvytváří komposici povídky, vynikne jejich záměrnost a básnická síla.

Taková významová neurčitost i významová jasnost a prostota prostupují se navzájem v celém Čepově díle. Sotva se to dá vysvětlit jinak, než že Čepovi samému je svět souborem lidí, zvířat a věcí, jež *jsou*, ale zároveň i něčím jiným, co se nedá postřehnout smysly, co je prchavé, unikavé, co *fluktuje*. Ať je to hlas Boží, jenž vane přírodou od skonání do skonání, ať je to výzva zemřelých, jež se chvěje nad jejich ostatky, ať je to dosud tajemný a neznámý hlas tušení, právě ten hlas, právě tu výzvu slyší Čep, a může slyšet každý, jehož srdce je pokorné. Hrdinové Čepovi chtějí - jak Čep praví o lidech v ráji, Řád III, 6, 337 - proniknout skrze *věci stvořené* do tajemství a slávy *Boží jsoucnosti*. To je nejhlubší příčina významové dvojpólovosti Čepovy prózy. Ale je tu ještě jiný důvod, totiž Čepova nechuť k popisu. Jeví se to již ve výběru adjektiv. O tom jsme se již tu a tam zmínili, nyní si však všimneme tohoto zjevu podrobněji.

V Rozárce Lukášové najdeme neobvyčejně mnoho významově expresivních adjektiv. Nejsou to osobitá, výrazná adjektiva, nýbrž naopak adjektiva konvenční, která mohou vstupovat ve spojení s nejrůznějšími substantivy. Vytvářejí spojení, jež mají vsugerovati čtenáři jistou náladu nebo sdělit jistý pocit. Epik by patrně hledal vždy nová a nová adjektiva pro nové odstíny, vypravěč psycholog by se zase nespokojil s tak snadným puncováním pocitů, ale provedl by jejich analýsu. Čep usiluje vědomě o něco jiného. To, že se tu tolikrát vyskytují významově expresivní adjektiva, svědčí, že se úmyslně vyhýbal jednak epickému popisu a epickému rozvádění, a dále, že mu nešlo o psychologickou analýsu jednotlivých pocitů, nýbrž o vystižení celého duševního stavu Rozárky. V Rozárcině srdci vyrůstá z počátku nejasná touha nerozloučit se s matkou, ale pak už čeká dychtivě, v bolestné rozkoši, na smrt, jež ji spojí opět s matkou. Tu mučivě bolestnou rozkoš a světlo poznání, jež proklálo srdce Rozárky, zachycuje básník významově expresivními adjektivy (uvádíme v nominativě):

strašný úděl
příšerné mlčení země
děsivá sestra rozkoše
strašlivé objetí
hrozná zeď zoufalství

Zbývá nyní vysvětlit, jak to, že většina těchto adjektiv - při vši své významové a někdy i zvukové expresivnosti - je významově neurčitá, nepřesná.

Zkoumáme-li jistý počet adjektiv, postřehneme brzy, že některá z nich se spojují jen se substantivy zcela určité kategorie. Na př. přídavné jméno *lakomý*. Lakomý je kupec, otec, synek atd., řekneme-li však, že čas je la-

komý, pocítujeme to jako spojení dvou slov významově nekongruentních. Spojení to nabývá nových významových možností (na rozdíl od jazyka sdělovacího) a stává se obrazem básnickým. Podobně je tomu na př. u adjektiv, jež vyjadřují barevnost: adjektiva zelený, modrý atd. mohou vstoupit ve spojení jen s omezeným počtem substantiv, nemá-li být toto spojení významově nekongruentní. Píše-li však Čep o »modravých zvucích klekání« nebo o »modré úzkosti«, pak už vzniká obraz básnický, jehož významové možnosti jsou větší a závisí hodně na zážitcích čtenáře samého. Taková spojení jsme měli zvlášť na mysli, když jsme mluvili o t. zv. představové bohatosti. Naproti tomu adjektivum *strašný* může být spojeno téměř s každým substantivem (strašný člověk, strašný strom, strašná červeně, strašná láska atd.). Podobně i adjektiva: hrozný, děsný, příšerný atd. Právě proto, že tato adjektiva mohou vcházet v nejrůznější spojení, ztrácejí na významové pregnantnosti, stávají se významově neurčitá. Čep má v oblibě takováto adjektiva nejen v Rozárce Lukášové, nýbrž v celém svém díle. Je ovšem třeba stále mít na paměti, že Čep užívá všech těchto adjektiv úmyslně a většinou promyšleně. Ukázali jsme, jak srážka prudké touhy po tajemné smrti s všedním světem je zachycena v Rozárce Lukášové kontrastním typem vět i citově kontrastními slovy, a dále, jak pěkně je vystižena nálada celé povídky. Nejde tu tedy o improvisaci. Tím, že Čep často užívá adjektiv významově neurčitých, spojení významově nekongruentních, a dále neobyčejně mnoho slov emocionálních, vytváří jakýsi citový podklad pro rozvíření představ, zkrátka Čepovo dílo si vynucuje svou strukturou *spolu-práce čtenářovy* více než dílo epické. Jestliže všechny ty nedokončené, citově rozevláté věty, jestliže všechny Čepovy oblíbené motivy, jako bílá cesta, orosená pěšina, šlápoty dětských nohou v písku cesty, modrá obloha nad hlavou atd., nechají čtenáře chladným, nerozvíří jeho vlastní představivost, pak Čepovi neporozumí.

Vedle významově neurčitých adjektiv a vedle významově nekongruentních spojení (o těch ještě později) má na významovou stránku vliv i stavba věty. V Čepově próze se často setkáme s větami, jež jsou stavěny velmi jednoduše, a přece jsou básnicky velmi účinné. Čep toho dosáhl tak, že na místo očekávaného větného členu postavil člen jiný. Zvlášť častá je záměna podmětů.

Bílý den vzbudil mnoho rámusu... (Dd, 46.)

Prostou větou sdělovací bychom svůj dojem vyjádřili asi takto: »Vozy vzbudily mnoho rámusu.« Jindy se stává podmětem slovo, jež by v obyčejné větě zaujímal místo jiného větného členu.

...růžové šaty se stydí, že jsou pomačkány... (Dd, 41.) - ...cesta od školy úvozem ke kříži a k myslетickým humnám záříc běžela před nimi (před školáky)... (Dd, 7.)

V prvním citátě stal se podmětem předmět - (Lidka) se stydí *za své pomačkané růžové šaty* - v druhém přísloveč. urč. místa - Děti běžely zářice po cestě -

Představová bohatost - větší než při normální větě - vzniká tím, že nový podmět ve všech těchto příkladech podržel sloveso věty obyčejné. Vzniká tak, zvláště v posledních dvou citátech, významová nekongruence mezi podmětem a slovesem:

...šaty se stydí... cesta záříc běžela...

Věta se tak stane básnickým obrazem - personifikací. Jsou ovšem i složitější záměny větných členů, i bez personifikací.

Cesta se zase hroužila do lesa. Oba noční chodci se zastavili a ohlédlí se... (Lt, 22.)

Na první pohled se zdá, že v první větě není nic zvláštního. Ale z další věty je zřejmo, že vlastně oba chodci se hroužili do tmy lesa; je tedy i zde záměna podmětu.

Hrozně ráda vstávala za ranního ticha, přikrytého oroseným stínem... (Zč, 66.)

Básnický účinek této věty je pro její představovou bohatost úžasný. Jde tu zároveň o záměnu několika větných členů a o spojení významově nekongruentní (ticho přikryté - orosený stín). Orosenou je totiž tráva ve stínu a stínem je pokryta země; ale kdybychom to chtěli takto říci, potřebovali bychom k tomu několika vět. Srovnáme s naším citátem jiné místo z Čepa, kde není významové nekongruence, a postřehneme hned, že účinek je slabší.

Slunce už stojí vysoko, ale na trávě se ještě sem tam třpytí rosa. Země mezi stěbly je ještě vlhká od nedávného deště. (Lt, 37.)

Záměnou podmětu podtrhne někdy básník větu i zvukově:

Hora se vzdouvala hukotem větru. (Dp, 132.)

Dvě slova aliterují na -h-, dvě na -v-. Kdyby tu Čep použil podmětu »les se vzdouval...« zmlzela by nejen jedna účinná aliterace, ale byl by oslaben i básnický účín této krásné věty.

Jemný cit pro zvukové a rytmičké hodnoty jazyka, esteticky záměrná stavba vět, smysl pro větnou dynamiku, která se stává na některých místech i prvkem komposičním (využití slovesného vidu při změně nálady), to všechno odlišuje Čepovu prózu velmi jasně od prózy sdělovací. Vzdálenost této lyrické prózy od jazyka sdělovacího je mnohem větší než vzdálenost epické prózy od téže základny. Při zkoumání Čepovy prózy se

dále ukázalo, že i významové stránky jazyka je využito záměrně esteticky - i když ne vždy s vědomým úmyslem - především tak, že slovo, motiv a věta (stín - bílá pěšinka - zelené ticho spouštělo tu křídla jako snící pták) nabývají vedle vlastního významu i významu symbolického a uzavírají v sobě zpravidla celý tlum představ. Také v tom je obdoba lyriky.
(Úryvek ze studie)

Vilém Peřina

O DIALOGU

Přítomná skutečnost divadelní hry znamená určitý děj, který se odehrává před našima očima. Dialog jest pak forma, objev duševního děje.

Divadelní hra jest jen dialog, jako malba jen barva. Na dialog jest zmenšen, homogennisován svět, neboť každé umění jest redukováno na prvek a tím jest homogennisována spousta roztrhaných, sobě cizích věcí. Jen společná hmota, přeložená do jednoho jazyka, tak bychom to nazvali, dovede udržovati mezi nimi spojitost, příbuznost, pořádek. A homogenní hmota dramatu jest dialog.

Dialog znamená, že básník »se neozve« než vlastně jen ve svých postavách. Nikoliv prostřednictvím svých postav. Neboť tam, kde jej přece slyšíme, tam jest konec dramatu. Zde je tedy také objektivnost. Příznačné jest, že drama již není živoucí, když prostřednictvím jeho postav slyšíme hlas spisovatelův. Mrtvé je slovo, když se ozývá existentní spisovatel, a živoucí, když mluví dramatická postava vlastně neexistující. A přece i tady mluví básník.

Jest nesporné, že spontánně poznáme, je-li hlas pravý, prýští-li z toho, co říká, anebo z množství slov. Tohle je zázrak předpodstatnění a zároveň nejzákladnější důkaz. Podle Schellinga každé umělecké dílo tvoří organický celek, který vystřídav svého stvořitele, žije zvláštní život, má zvláštní hlas živosti. Život organismu probouzí se slučováním prvků. Ale život dialogu nerodí se tím, že jsou »živá« a mrtvá slova. Nutno jen dobře si je zvoliti. Neboť jsou slova, která jsou někde překvapujícím způsobem živá, jinde, třeba táž, jen mrtvým papírem. Nikoliv slova činí organismus živoucí, nýbrž obráceně; v určité souvislosti a poměru ožíví slova často i nejabstraktnější dialektika.

Jistě tato »živost« má také vnější naturalistickou techniku, ostrost a napodobení toho, že lidé mluví jako »ve skutečném životě«. Ale že v tom

nezáleží živost, to dotvrzuje mrtvost dialogu tolika naturalistických dramát a démonická živost dialogu mnoha veršovaných klasických dramát.

Nyní jest tahle otázka: jak je možno jen representovati v dialogu svět, život. To by byla ta kantovská otázka: »Wie ist der Dialog möglich?« Jak se vtěsná do téhle velké redukce svět, čím to, že se může stvořit zcela plný, sám sebou se rozumějící svět - právě jen v dialogu? To tím, že umělecká redukce není zkomolení, nýbrž transponování. V té musí být přece vše. V životě, kde mluvíme přirozeně, není třeba, aby dialog obsahoval vše, vždyť tam je prostředí, které ho doplňuje a vyrovnává. Tedy takový dialog, který zrcadlově doplňuje život vně dialogu, nemůže být »přirozený«. Na jevišti sice doplňuje dialog nálada dekorace a hercova hra obličej. Ale na řeckém divadle nebyly náladové dekorace a nebyla hra obličej, neboť hráli v maskách, a přece kdo jednou viděl takové představení, šťastně cítí, že toho není třeba. Takový jest pravý dramatický dialog. Nyní jest otázka, jak se takový dialog tvoří?

Přirozený dialog není upotřebitelný, neboť jest jen částí, živým prvkem souhrnu života, tedy v mrtvém významu stává se fragmentem. Proto se musí stylisovati. Jsou dvě možnosti této stylisace. Jedna, že mnohobarevnost zrcadlíme v dialogu. Dialog pak maluje bohatost života, tvoře světélkující ovzduší s mnoha odstíny nálady. To jsou dialogy dýšící »životem«, naplněné tajemnou hudbou. Sem také patří přeplněné, herecké, vroucí dialogy Shakespeara. Do bohatosti obrazů volně mísí barvy života.

Dialog moderní techniky, která přijímá bohatost života jako mycí houba, jest úplně jiný. Moderní technika vychází z toho, že věci se do ní nevejdou ani podle jména, ani podle pojmu. Ještě spíše tak podle svých vůní. Zejména z přímého pojmenování vždycky něco vynechává, často to nejlepší - tedy probouzí obraz nepřímou asociací. Tuto asociaci stvoříme z něčeho vedlejšího, z něčeho ve svém jádru nepřizvučného, něčím, právě tím, co ukazuje něco bezobsažného za sebou, co jsme se báli nazvat přímo, co však dostaneme v celé jeho původní prsti. Vůně, hlas probouzí v nás proto vzpomínku minulého slova, protože v sobě nesoustřeďuje myšlenku. Takové jest ovzduší dialogu moderní techniky (jejím nejtypičtějším představitelem jest doposud Maeterlinck), která nejmenší prvek staví do středu, aby jím representovala celek.

Herce postavil tento dialog před onen úkol, aby přestavěl celou svou bytost do této částečné nálady a zvětšil ji v symbol. Tím vzniklo prostřednictvím Duseové impresionistické herectví. Herci celou svou tělesnou bytostí vyobrazují abstraktní cit ornamentu (Eysoldt, Després). »Sie zeichnen die Furcht, nicht einen furchtsamen Menschen.«

Tedy jedna možnost dialogu, jeho stylu, jest, že zrcadlí mnohostrannou bohatost života v barevné různosti. Tak jako feka odnáší s sebou barvy břehu. Ale dialog, který povstal z redukce světa, má ještě jinou možnost a ještě jiný styl. To jest druhá odrůda dramatického dialogu: nahraditi chybějící život nikoli vnější barvou a náladou, nýbrž nejlubším uchopením živelnosti, nikoliv svými květinami, rozvětvenou korunou, ale svými kořeny, ztěknutím se každého odstínu ve prospěch středu a každé »živosti« ve prospěch života. Tento dialog hněte ostře ústřední, rozhodující motivy, a jen ty: s držadlem bez květin chopí se jedním pohybem kytice. Tímto dialektickým dialogem tvoří studený, téměř vzduchoprázdný prostor mezi postavami. Dává pouze kostru života, zato však činí viditelnou nejvnitřnější ústrojnost. Tento dialog jest duchový a nepracuje s hudbou nálad. To je styl tak zvaného klasického dramatu: k tomuto typu patří Sofokles, Racine, Alfieri, Paul Ernst.

Nyní je zde otázka: může-li a jak může býti tento duševní, dialektický dialog živoucí? Může-li býti »pravý«, bezprostředním hlasem duše? Nestane-li se takový dialog nezachránitelně abstraktním, náznácným, zvrtným?

Klíkáme, že reflexe jest nedramatická, protože nemá skutečné přítomnosti, neboť každá reflexe, každá theorie jest uspořádáním, ohledáváním skutků v myšlenkách; formulováním dochází k tomu, že drama, které jest formou, přináší reflexi cizí, novou formu, dvojakost a odstup. Když v dramatu dostal formu chaos života, drama s reflexivním dialogem stojí znova relativně proti tomuto chaosu, jehož pojem uspořádává znova v jiném ovzduší.

Ale když tyto ostré formule přece nejsou nové zformulování dramatické situace, která jest již sama sebou tak ostrá a centrální, že i nejostřejší definice jest prostě přečtení toho, co jest viditelné? Pak to nejsou reflexe, ale živé přítomné a živoucí vyjadřování. Ještě méně jest abstraktní ona myšlenka, která sama o sobě jest rozhodující zážitek, rozuzlení, které obrací osud hrdiny. Uznání, porozumění, také jakékoliv duchové formulování, ve kterém hrdina umře, není již »abstraktní«, nýbrž nejdramatičtějším jednáním. Hebbel stvořil prvý úplně čistě tento nový lidský typ, jehož životem jest myšlenka, a od té doby jest alternativou staré estetiky, že buď myšlenka anebo život jest bezpředmětný. Dialogy her Strindbergových anebo druhé jednání Klein Eyolfa ukazují, jak dovede býti démonicky živoucí čistě duchovní dialog.

Hle, dva styly dialogu, dva typy, které povstávají ze dvou možností redukce. Jeden je barevný, přínášející ovzduší, druhý je střed silně for-

mulující, dialektický, bezvzduchový dialog. Prvý nazýváme typem shakespeareovským, ostatní pak typem sofokleovským. Ale odvážně můžeme jeden nazvat malířský, druhý pak také lineární. Tyto dva typy jdou vedle sebe tak nápadně a ostře odlišně do konce historie dramatu, že sotva dovolují pravé přechody.

VARIA

Problém filmování výtvarného díla

Nad Oertelovým »Michelangelo«.

Loňského roku vzbudil velkou pozornost celovečerní kulturní film režiséra Kurta Oertela »Michelangelo«. Měl podtitulek »Život titána«, ale předváděl vlastně méně život a více dílo, takže by bylo výstižnější, kdyby měl podtitul »Dílo a život titána«. Tento film zaujímá v evropské i světové kinematografii ojedinělé místo. Pokusil se zachytit historickou osobnost, aniž by použil jediného herce k ztělesnění titánova života i života jeho doby, a vyšel pouze z jeho sochařských, malířských, architektonických a literárních děl, jichž přímo použil a jichž jediné použil k vytvoření jeho filmového profilu. A zlomkovitě je doplnil snímky dobových rytin, plánů měst, historických map a konečně snímky florentskými, římskými a carrarskými a záběry z italské krajiny. Dílo a život Michelangelův roste zde tedy z vlastního materiálu Michelangelova díla, sdruženého s prvky materiálu dobového a lokálního. K proporcionality tohoto materiálu třeba podotknout s hlediska kompozičního jenom několik slov: historický materiál, kterým Oertel vyvolal prostředí a dobu a jímž »Michelangelo« gravituje v renesanci, odsunul značnou expozicí vlastní thema. Rozměrnost těchto prvků, které tvoří vtravé pozadí k Michelangelovu profilu, a vložka s Raffaelovým cyklem kreseb o Amoru a Psyché utlačovaly někde vlastní Michelangelův materiál. Oertel ovšem potřeboval tento historický materiál nejen pro evokaci renesančního prostředí a doby, nýbrž také pro oddech, prodlevu a kontrast k přímému michelangelovskému materiálu. Historický materiál plnil dvojí funkci: popisnou a kompoziční. Chtít, aby doba tvořila pouhý rámec, bylo málo. Oertel ji správně učinil ve filmu partnerem díla a života Michelangelova. Ale někde se tento partner protlačil do náročné popředí. Leč v tom nevězí problém. Ten je jinde.

Je nutno si všimnout tohoto filmového díla zvlášť. Nehodlám o něm referovat. Bylo už dávno kladně, a právem, posouzeno filmovou kritikou - s hledisek filmových. Ale zdá se mně, že to tentokrát nestačí. Podíváme se ještě na Oertelovo dílo odjinud. Vybízí k tomu a zasluhuje si toho.

Hlavní otázka totiž zní, zdali vyvolal Oertel svým filmem výstižnou představu Michelangelovy osobnosti. A odpověď zní, že vyvolal. Abychom však měli z Oertelova počínu zisk, který by přesahoval dosah a cenu jednoho díla, třeba rozebírat Oertelův počín do všech důsledků obecné zákonitosti. Oertel tedy vzbudil v každém návštěvníku kina, který zhlédl jeho »Michelangela«, představu mohutného díla nesmírné bohatosti a všestrannosti a titánské jedinečnosti. Oertelův Michelangelo je tedy genius a titán. V tom mu jeho filmový tvůrce ničeho neubral. Zdůrazňuji to, protože v době uchvátaných životopisných románů a dramat

i filmů, které většinou těží ze sensačnosti soukromí umělců, Oertel se zřekl lákavosti Michelangelova soukromí, uváděje jeho lidský osud zřídka a citlivě, jediné pokud souvisí bezprostředně s dílem. Drtivou většinu filmových diváků, kteří nemohli poznat Michelangelovo dílo přímo v místě jeho uchovávání nebo nanejvýš je poznali z kopií a fotografií, film zasvěcuje do Michelangelova díla a vztahně do Michelangelova života i jeho doby. Lze říci, že této většině diváků Oertelův film Michelangela objevil. Lidovychovnost jeho filmu je zřejmá.

Kdo však zná Michelangelovo dílo, stál k filmu v pochopitelném střehu. Ten na filmu chtěl, aby mu vyvolal rovnomocnou představu jednotlivých děl. A zde jsme konečně u nejcitlivější otázky. S hlediska celkového pojetí Michelangelova díla a jeho celkového uchopení vyrovnal se Oertel se zjevem Michelangelovým beze zbytku. A po svém. Jiný filmař by jej mohl pochopit jinak. Ale na tom nesejde. Záleží na tom, zdali v Oertelově pojetí je obsaženo jádro Michelangela. To jest. Totálně se s ním Oertel vyrovnal pozoruhodně. Plně. S hlediska partikulárního vzbudil skepsi, která nás vede k základnímu problému, zdali totiž může filmař svými prostředky vyvolat představu jednotlivých děl tvůrčových, která by byla rovnomocná představám, jež máme přímo z díla.

Jdeme rovnou k věci. Absolutně to nelze vůbec. Tak jako nemůže se sochař zmocnit tematu zapadajícího slunce, nemůže se filmař vyrovnat s nějakým thematem sochařským nebo malířským anebo básnickým, ježto mu v tom brání diametrální povaha jeho materiálu. Ale je možno se s ním vyrovnat relativně dokonale. Je ovšem také možno někdy vzbudit i mocnější dojem, než jakým působí snímané dílo. Ale lze to zřídka, a je to ostatně omyl, neboť musí jít o přiměřený, ani větší, ani menší účín, který má film vyvolat o snímaném objektu.

Lidské oko má zázračnou možnost vnímat celek i detail. Nic se nemůže vyrovnat pravosti účínu, který v nás vyvolá originál výtvarného díla. Je nám dáno na vůli soustředit oko na cokoli. Okem při přímém vnímání výtvarného originálu můžeme lehce poměřovat, srovnat a hodnotit celek s detailem a opačně. Ve filmu jsme donuceni vnímat dílo výtvarné tak, jak si přeje filmař. Může nám svůj postoj k dílu vnutit. A nutně nám také určuje své vnímání a své pojetí. Jde o to, aby nebylo v rozporu s povahou díla. Filmař musí tedy dbát, aby vystihl jeho charakter. Každé dílo má svůj vlastní: Mojžíš jiný než Pieta nebo David. Odtud logicky plyne, že filmař je musí snímat s ohledem na jejich individuálně odlišný ráz. Pohyb kamery, rytmus obrazu, střih a vazba musí být vždy jiné, aby byl vystižen rozličný charakter jednotlivých děl. Každé dílo musí snímat jinak. Lze to shrnout v základní větu: filmař musí nutně svou tvůrčí metodu individualisovat podle povahy snímaných děl.

Po někdejší zhlédnutí Oertelova díla v zárodečné formě krátkého filmu, které k nám bylo uvedeno asi před čtyřmi lety, se zdálo, že tato přísná individualisace filmařovy metody není možná. Lépe řečeno: že to jest jen požadavek theoretický. Tehdy vystupovala nivelisace kamery. Vzbuzovala přesvědčení, že nelze ani relativně nahradit přímé vnímání sochařského díla filmem. Ale dílo Oertelovo v definitivní formě celovečerního filmu nás přesvědčilo, že je možné, aby filmař postupoval se svrchovanou methodou individualisační. Oertel o tom podal důkaz především na opilém Bacchovi. Toto Michelangelovo dílo snímal Oertel mistrně, s citlivostí tak jedinečnou a ojedinělou, že pro ni nenaleznete ve filmu protějšku. Krouživý pohyb kamery, který vzbuzoval představu Bacchova opojení a tančení, působil úchvatně. Tímto klouzavým pohybem kamery, který přecházel do tance kolem Baccha a nenáhlou vazbou detailů s polodetaily, které přecházely zvolna v celky, vytvářel vratkost Bacchovu tak podmanivě, že skulptura ožívala. Bylo by třeba proměnit tento způsob u výhrůžné velebnosti Mojžíšovy, u vzletného Vítěze, u bděle monumentální gracie Davidovy a podobně.

Co předpokládá toto tvůrčí proteovství? Konformní filmovou tvořivost. Ale nejen to. Zvláštní odevzdanost a pokoru, dokonce určité odříkání. Filmař se musí něčeho zříci. Upustit někde od filmařské rozkoše z tvarů, od zálibné fotogeničnosti tvarů a od strhujícíně divoké krásy vzrušujícího detailu. Odříkat se. Zní to paradoxně. Ale je tomu tak. Oertel ukázal, co všechno film dovede. Je to úžasné. Někdy však je a bude třeba při podobném úkolu ustoupit od jisté nádhery samoúčelnosti. Východiskem v takovém případě je míra služebnosti filmu. Cíl jeho služby je vznešený, nutno se mu plně oddat: poddat se materiálu. Třeba tu zmíněné pokory. Vítězství zde tkví ve vzdání se thematic.

Moc, již zcela ovládl i částečně pokořil Oertel michelangelovský námět, se jmenuje filmový detail. U Oertela dokonce někde film triumfoval, sveden Oertelovým filmovým nadáním, nad thematem. Každý, kdo nezná, i kdo ostatně zná Michelangelovo dílo, byl stržen detailem Oertelovy metody. Tento detail mu odhalil krásy díla dosud nevidané. Oko nemá pátravosti kamery. Nevnikne tam, kam pronikne kamera. Ať jde o dílo sochařské, ať o malířské, jmenovitě v Sixtinské kapli, pro všechny nám Oertel filmem objevil důmyslnost koncepce a mohutnost kompozice Michelangelova díla. Do jeho skladebnosti nahlédl, myslím, Oertelovým filmem také odborník s mnohým podivem. To všechno proto, že filmový detail poskytuje možnost pronikavé analýsy. Oertel roznalysoval Michelangelovo dílo dokonale. Světlo analýsy vrhá ovšem stín na synthesu. Oertel provedl někde synthesu zcela, někde částečně, někde ji neprovedl. Dokonale ji provedl u Opilého Baccha. Částečně u Piety a jinde. Většinou však setrvává u analýsy. Sám neřekl, zda byla jeho cílem analýsa či také synthesa. Stačilo by zcela, kdyby byl podal pouhou analýsu. Oertel se však pokusil úspěšně o synthetický obraz osobnosti. Míjel však synthesu jednotlivých děl. Právě tím ovšem podnítil problém, který si zde řešíme, i kdyby byl naň Oertel sám nemyslel. Jeho dílo jej vybavilo.

Pokusili jsme se tento problém řešit. Domníváme se, že konformita vyjádření výtvarného díla filmem předpokládá, aby při správném pojetí takového díla po analýze byla provedena synthesa. Snad je dobře podotknout, že vlastně analýsa i synthesa se děje, a má být, současně nebo alespoň bezprostředně. Není ovšem pochyby, že analýsa je účinná, vděčná i objevná. Zaslouží si do tvarů, linií, vazeb, do nichž oko nezasvětlí téměř nikdy. Leč bez synthesy nevzniká rovnomocný dojem z jednotlivých výtvarných děl, který výtvarná díla skýtají při bezprostředním vnímání originálu. Analýsa snadno odmocňuje úhrnný dojem, ježto tříští účín. Pro část zapomínáme na celek. Filmový detail rozkládá celistvost účínu výtvarného díla, není-li ovšem úměrný a vázán na celek. Filmový detail může tak napadnout dílo, jehož poznání prohlubuje.

Tento problém nám Oertelův film předestřel. Musíme mu být zaň vděční. Jeho dílo je i v tom průkopné.

O. Martin

Hledání ztraceného času

Když táhnou v prostorách noci nad hvězdárnami záhadně souhvězdí, tu jako by všechny k dokonalosti dobroušené čočky, přejemné přístroje, astrografy a interferometry, spjaté s časy »odkouzlování« i životní strohosti, nabyly v pableskujícím tichu jiného, vyššího smyslu. Pryč s astrologií, s hadačstvím, zajisté; ale astronom, který by se alespoň někdy nepovzněl intuicí nad své výpočty, svá střídma pozorování, a nikdy v nitru nezajásal, nikdy se neposlouchal v »hudbu sfér«, ten by nám jako člověk i vědec připadal chudičký. A neříkám tím, že by se měl, vyzbrojen zhusta jen nedostatečnou silou

obrazivého stylu, poušet do rozevlátých a planých úvah o některých svých citech nejvnitřnějších. Nejvolněji dýchali v dálavách kosmu, šlo-li o postižení onoho fluida záhady a tvůrčí všeobjímavosti, vždy spíše mystikové, ti utušovatelé a praví vidoucí, a pak jejich o čtvrttón zemitější blíženci, básníci... Opakuji znova, že počátkem svých odstavců neplaiduji pro mlžnatou pavědu tuch a snů, že jenom naznačuji, jak opravdově průkopnický a celistvý pohled v hlubokost vesmíru vyrůstá, věřím, jen z duše, ozbrojené všemi vědeckými methodami a poznatky své doby, přitom však i krásou a velkým tajemstvím kosmu prostoupené, uchvácené...

Když noc, měsíční noc, metá tichounce stíny, mnohdy až uhodí závratí při pohledu na katedrály a sochy minulosti, jak se tak rýsují zpod vzdušného sněhu; a zvlášť, zadívá-li se na pozůstatky s našeho hlediska prastarých kultur, do nichž se vžíváme zpravidla dost namáhavě. Což se nestala sfinga, tajuplně odpočívající v proudění luny, v průběhu staletí rovnou ztělesněním zraku upřeného do nezvažitelných hloubek, znakem tajemství vybleskávajícího zpoza devaterých pečeti?... Noc bezhlese uplývá a z její tichosti vystupují obzvláště výrazné a doléhavé stopy, úlomky i střípky minulosti, té, jež nám je v své úplnosti skorem neprostupnou záhadou; tak je tomu, když moře z čista jasna zcela poustoupí a z písku nás volá zde hvězdice, tam orosená mušlička, či řečeno jinak: podobné, neurčitější pocity vlínají v sebe na příklad i při ohledávání otisků v uhlí, svědků »času mimokulturního, vegetálního«. To velké ticho kolem tors a kusých trosek minulosti - spálená partitura, »strhané struny zvuk«, to tebou v něm též šlehe! - to hluboké mlčení, jakoby bezednost samotné věčnosti, to, jež se v duši mystikově rozezpívá mohutnou symfonií, vázanou však bezmála na trvání jeho stavu »uchvácení k nebesům«, to, jež opojí jeho bratrovce, básníka, a pudí jej, vždyť se upsal slovu, aby vyjádřil co nejúplněji vír barev, pohybů a světla, promlouvává, ba troufám si říci, musí promlouvat přechasto i v duši pravého badatele, historika, toho, jenž není jen třídi em suchých dat, ale oživovatelem. Věda je pavědou, učiněnou křížalíčkou, bez té živé vody intuice, bez moudrého zamýšlení se nad životem a jeho proměnami, bez vnitřního řádu, bez dramatického vztahu k látce, co ti učarovala na celý život. Znova však opakuji jednu samozřejmost: z takových myšlenek, citů i pocitů, vhodných k tomu, aby je mystik i básník rozehráli v bohatou stupnici slov, u prvního jakoby za oparem, poblíže středu nevyslovitelná, u druhého s větším důrazem na barvu i mizu, mohla by se zcela lehce zroditi i t. zv. věda, ta o nepřesných obrysech, z nich mohlo by zajisté těžit neprojasněné vědecké modloslužebnictví a tajuplnictví, tedy styl myšlenky i citu nám v této oblasti nadočista cizí. Ono dohlédnutí k podstatě života, ono zanícení až, ba opojení, u vědeckého pracovníka ovšem sotva rozeznatelné při zběžném pohledu, onu celoživotní věrnost předmětu, již by sis stěží představil jako produkt rozumu rozumářského, cítíš však při nejpozornějším prožití skutečně velkého vědeckého díla za každou stránkou. Pomyslný vědecký skalpel nekmitává se ovšem v ruce skutečného vědce na způsob onoho, jímž podle svědectví některých autorů rádi oslňovali své publikum, na př. někteří chirurgové a herci života v jedné podobě; má mířit k jádru, k podstatě, k pravdě, i odpouští si zpravidla zatěžující zdoby, není však jedno, zda my, čtenáři, posluchači přednášky a tak pod., vycítujeme za každou psanou nebo proslovenou větou muže, který svůj předmět má, jak se říká, v malíčku, který jej nadto cele prožívá, nebo jen suchopárného človíčka, unavujícího nás letopočty. Bůh ví, proč se tolik hovořívá i střízlivosti, opatrnosti atd. právě u děl tak závažných, do široka rozestřených, tak bohatých důvtipností, promyšlenou smělostí, jistých v odhadu i v propočtu, u děl tak oplývajících průhledy časem i prostorem, jako je životní práce profesora Bedřicha Hrozného, když podobné vlastnosti

a vlastnůstky, samozřejmě u vědce jeho ražby, nijak typicky neprojadřují všechnu hloubku jeho práce, celou její sílu a závažnost. Snad by se to dalo říci spíše takto: díla jako takové *Nejstarší dějiny Přední Asie a Indie* (Profesor dr. Bedřich Hrozný: *Nejstarší dějiny Přední Asie a Indie*. Druhé, doplněné a přepracované vydání. Vydalo nakladatelství Melantrich v Praze v dubnu 1943. Str. 223) vzházejí z pera badatele, jehož schopnosti pozorování, odvažování fakt i drobného ohledávání vykoštily harmonicky, sloužící si návzájem, napomáhající svou spoluprací celkovému rozvinutí vědeckých perspektiv. Nejpřekvapivější hypotéza - a profesor B. Hrozný odvážil se v průběhu let již těch nejsmělejších, a přece většinou odolaly náporu kritiky domácí i zahraniční a jsou dnes namnoze přijaty všemi dějepisci, kteří se obírají Přední Asií - byla by zřejmě jen planým hračkařením, kdyby si badatel nezajistil, lze-li tak říci, svůj vzlet důkladnou podezdívkou; každá stránka B. Hrozného rovnou svědčí o nejdůkladnějším prozkoumání pramenů, o nejživějším vztahu k vykopávkám, které vrhly v posledních desetiletích tolik světla do spleťtých a tmou časů zastřených otázek historie Přední Asie, každá dosvědčuje, že autor potěškává fakta i věci s domáckou obezřetností. Ale přece jenom vycítuješ vždy a všude badatele, spjatého se svým vědeckým osudem celým živoucím pohybem zanícené lidské osobnosti. Nebýt takového vztahu k minulosti, té hybké pulsace, byla by čtenáři kniha jako *Nejstarší dějiny Přední Asie* stěží tak blízka! Nescvrkává se mnohé vědecké dílo po dočtení v pouhou hrstečku chladného popela právě pro nedostatek vniterného rytmu, pro přílišnou střízlivost a úzkoprstost původcov? Vědce rázu B. Hrozného dovedeš si představit docela dobře, jak říká po vzoru romanopisce, jemuž jeho Evženie byla skutečností nejskutečnější, tomu, kdo jej byl vyrušil z jeho meditací: »Ale vraťme se radši k skutečnosti, mluvmе o králi Sargonovi!...«

Pravdy, jichž se profesor B. Hrozný v přítomném svém díle dobádal, jsou z nejzávažnějších. Popírat jedinečnou cenu, důležitost a nadčasovou životnost jeho do poslední věty promyšlených odstavců o samotných základech lidské kultury mohl by jenom ten, komu zvlášť hoví vývojové teorie o našich ne zrovna vábných prapředcích, nebo zarytý citel vymožeností doby kamenné. Ten, jemuž je milejší vykvašené víno než kal moštu, kdo v bojování o kulturu vidí cestu od jeskyně k důstojnému lidskému životu na vzduchu a světle, od nerudných skřeků k zpěvu, od Kalibána k Arielovi, začte se do výsledků jeho badatelské činnosti z celé duše, být už někdy i dost laicky.

»Dějiny starého Orientu, a především dějiny staré Přední Asie, mají pro dnešní lidstvo svůj zvláštní význam a půvab. Jednaté o nejstarších nám známých kulturách lidských, od nichž nadto vede přímá vývojová čára až k dnešní vrcholné civilizaci evropské a lidské vůbec. Nemohli bychom si zřejmě představit dnešní lidstvo bez znalosti písma a křesťanství, což obě vzniklo v Orientě, v Přední Asii. Ale i sterými jinými páskami souvisí naše civilizace moderní s pravěkými kulturami orientálními; v evropském umění, v evropských vědách, jako na př. v astronomii, v evropském právu, vzešlém z práva římského, i v evropském životě technickém a praktickém setkáváme se s mnohými živly původu orientálního. Studium dějin starověké Přední Asie přivádí nás tak až k samým kořenům dnešní naší civilizace; zjišťuje vznik jednotlivých jejích složek, jejichž nenáhly vývoj pak sleduje. Nemalý půvab těchto studií spočívá v tom, že nás vedou do těchž na výsost zajímavých a poesii naplněných východních zemí a k týmž prastarým kulturním národům, jež jsou nám tak dobře známy z bible. Jsme tu vedeni do zemí, kde se podle představ starozraelských nalézal prvotní ráj lidský, kde se odehrála potopa, do zemí babylonských věží, do širých mesopotámských stepí, jimiž se podle vypravování starozákonního ubíral kdysi Abraham se svou čeledí, do syrsko-palestinských

krajů, na něž si činili nároky mocní egyptští faraonové, a do vyprahlých pouští arabských, jimiž kdysi putovali synové Izraelští,« píše k inspiraci i jádru svého bádání profesor Bedřich Hrozný hned na začátku Nejstarších dějin Přední Asie a Indie.

A nyní několik popisných poznámek. *Nejstarší dějiny Přední Asie a Indie* představují »rozšířené a přepracované« znění studií, jež profesor Bedřich Hrozný uveřejnil před několika lety v *Šustových Dějinách lidstva*. Dostatečně známé jsou odtamtud jeho skvělé rozbohy dějin »Sumeru a Akkadu, později Babylonie, dnešního Iráku«, všechny jeho příspěvky k chronologii dějin staré Přední Asie, výrazné kapitoly o kultuře sumersko-akadské, příspěvek k dějinám národů hethitských a subarejských - profesor B. Hrozný rozluštil v r. 1915 klínové nápisy z královského archivu v Boghaz-koj, probojoval svou thesi o indoevropském národu Hethitů a náleží mu i v světovém bádání o Malé Asii jedno z nejpřednějších míst - zhodnocení jejich kultury atd.; své kapitoly, jež ostatně ustavičně prohlubuje a zvýrazňuje, doplňuje zde obzvláště důmyslnými poznámkami o náboženství obyvatel indického města Mohendžo Daro z třetího tisíciletí před Kristem, o t. zv. civilisaci protoindické, i pravděpodobným rozluštěním tamějších nápisů, též co se týče ostrova Kréty naznačuje mimo jiné prof. B. Hrozný řadu nových souvislostí.

Styl takového díla vyvěrá z badatelova nitra, sloužícího ve všem všudy pravé vědě, té, jež jest vokací, zasvěcením, vášní k pravdě. A je to, bohudíky, styl vědce, který nezapomíná pro analytické nezbytnosti na synthesisu, a lze se k němu vracet znova a znova, neboť každá věta zhušťuje celou škálu pozorování, poznatků i zjištění. Jakýpak div, že badatel tíhnoucí k stručnosti umí toho tolik říci v několika málo odstavečích jediné kapitoly, v takových: *Světlech Východu!* - Od takových badatelů mohli by se lidé z těch nejrozličnějších oborů uměleckých a vědních jen učit a učit...

Kniha je oživena i řadou krásných fotografií, dosvědčujících nám vysokou úroveň národů a kultur, časy v pravém slova smyslu rozmrštěných a smršťených - to druhé slovo hodí se zvláště dobře na jednotlivé vrstvy kulturní, jak je odestírají poznovu vykopávky! - že by jenom za pomoci fantasmie, jež je živou vodou umění, mohla opět vyvstat před námi dojmem úplnosti působící freska, jak ji známe pro jinou oblast na př. z románu *Salammbó*. Malované nádoby ze Sus z doby obeidské mohly by býti podkladem mnoha meditací, i to naše cituplné horování nad leckterými projevy t. zv. lidového umění musilo by polevit při pohledu na tyto vzory ze čtvrtého tisíciletí před Kristem, které ostatně při stěhování národů migrovaly, zachovávaje stopu tam, kde bys ji hledal nejméně. Překrásné jsou zlaté nádoby z královského hřbitova v Uru (27. a 26. století před Kristem), zlatá přilbice Meskalamšarova z téhož hřbitova a týchž patrně století, zlatá dýka z téhož hřbitova, předměty velkého sugestivního kouzla, skrze něž můžeš opravdu dohlédnout do prastaré kultury, třebaš tu jde o její hvězdné vrcholy. Dílem velké umělecké síly je i bronzová hlava akkadského krále Sargona (?) z Ninive kolem r. 2400 před Kristem, socha Sumeřanky z 22. stol. před Kristem a řada jiných.

Taková kniha, uzrálý plod celoživotního úsilí, žádá si ostatně svým vnitřním bohatstvím toho, aby ses k ní tu a tam znovu vrátil. Taková kniha trvá hutně, její řádky zvoní poctivou, ryzí mincí. K nejlepším projevům našeho uměleckého i badatelského snažení za poslední léta řadí se s přirozenou samozřejmostí *dobrého díla*.

Zdeněk Šmíd

Strastiplná historie s inspirací

Takových slov užil pan Jaroslav Morák ve 3. čísle tohoto ročníku »Řádu« v posudku mé brožury »O romantickém názoru na inspiraci«. Nepokládám dobu za vhodnou pro polemiky, ale způsob, jakým si kritik v některých bodech počínal, mě nicméně nutí, abych záležitost poněkud ujasnil. Pokusím se v několika odstavcích ukázat hlavní místa, kde kritik není práv svým temperamentním odsudkům.

Tedy jednou provždy: soudnému čtenáři muselo být z mé práce jasné, že nemá být pamfletem *proti inspiraci*, nejvýš proti jejímu přeceňování a špatným výkladům. Snažil jsem se ji vyložit a ne popřít. Nepopřel jsem ji, řekl-li jsem, že je možno umělecky tvořit bez ní; tato okolnost není ostatně mým vynálezem, nýbrž faktem na několika jiných místech v literatuře doloženým. Proto jsem si dával práci právě s ohraničením inspirace, aby nebyla zaměňována za básnickou obrazotvornost vůbec, bez které ovšem tvořit není možné. To je zároveň odpověď na kritikovu smělou výtku, že jsem inspiraci zapomněl vůbec ohraničit. Ohraničil jsem ji na druh nebo okamžik tvorby, přinášející myšlenku, o níž jsme dříve usilovali, z hloubi podvědomí, v němž byla zčásti dotvořena, kdy jsme si už přestali uvědomovat úsilí o její vybavení. Proč by na tuto teorii mělo umění doplácet? Vždyť na několika místech brožury zdůrazňuji, že jediným kriteriem hodnocení umění je výsledek tvorby, dílo, ať bylo vytvořeno inspirací jen zčásti, nebo bez ní. Řekl jsem zřetelně: bez fantasmie není umění, inspirace je jenom některý její šťastný okamžik. Panu Morákovi se zdá, že proto držím palec suchému intelektu. Nepostřehl, že na 33. str. označuji fantasii za funkci intelektovou. Jde mně o to, aby se a priori nepodceňoval každý kus díla, nevytvořený v horké lázni inspiračních citů.

Kritikovi se přičí, že uvádím inspiraci v souvislost s letorou (já říkám s typem) duševního pracovníka, což označuje za náhodné. Pochybuji v tom případě, že zná moderní psychologické práce typologické, ze kterých stále víc vysvítá, že konec konců zůstane přiřazování individualit k typům jedinou bezpečnou možností výkladu i prognos jejich duševních projevů. Psychologie by si věru přála mít víc tak zákonitých dělidel, jako je právě typ, najmě kretschmarovský typ fysiologicky fundovaný. Nepokusil jsem se ovšem své hrubé rozdělení uměleckých tvůrců na dva typy, afektivní a intelektuální, přiřadit k některému povšechnému typologickému dělení, a ani to nejde bez pracných dlouholetých pozorování a měření. Jen jsem o tom učinil zmínku na str. 31. To už kritika nezajímalo.

Zato se zmiňuje o mém karatelském tónu proti laickému pozorování inspirace. Inu, každé laické stanovisko nutno napravit, je-li nesprávné, i kritikovo příkladně laické stanovisko k mým psychologickým výkladům. Nezdůrazňuji »náhražkovost a libovolnost tohoto duševního pohybu« (rozuměj inspirace), jak on říká. Zdůrazňuji jen, že nelze hodnotit umění podle citové intensity inspirace, s kterou je vytvářeno. Asi tak, jako nehodnotím šperk podle žáru, v kterém byl odlit, nýbrž podle kvality kovu a jeho formy. Na druhé straně jsem ovšem chtěl, aby se za náhražku nepovažovala ani fantasmie bez inspirace s tímž odkazem na výsledek tvorby jako měřítko. Náhražkou může být jenom tvorba bez fantasmie, což eo ipso není tvorba. Libovolnost inspirace jsem zřetelně omezil uvedením inspirace v souvislost s vůlí; těžko určitelnou zůstává pak jen doba jejího příchodu, a i tu jsem učinil podmíněnou přítomností příbuzných představ ve vědomí. To všechno jsem mutatis mutandis pověděl v posuzované práci. Je tu ještě málo rozlišeno a ohraničeno?

Porovnávám prý básníka s citlivým reakčním aparátem. Copak něco takového stačí člověka udělat básníkem? Říkám na str. 19 své studie, že básník pátrá svým citlivým reakčním aparátem ve svých prožitcích po námětech k zpracování. Není jasné, že tímto reakčním

aparátem myslím zvýšenou pozornost k vnitřním i vnějším zkušenostem jako k možné látce pro umělecké dílo? Což kritik nečetl odstavce na 11. až 13. stránce, kde zevrubně vypočítávám vlastnosti pro básníka nutné, klada na první místo zase tvůrčí obrazotvornost? Stejně podivně překroucená a ze srozumitelné souvislosti vytržená je zmínka o kapitolce »Průběh tvorby uměleckého díla«. Dopustil jsem se tam věci - zdá se - neodpustitelné: schematické tvorby. Podle mne prý umělecká tvorba probíhá veskrze »racionalisticky, podle plánu«. Nazval jsem zřetelně příklad tam uvedený »potenciálním, řekněme školním případem růstu uměleckého díla«. Svě schema postupu tvorby jsem označil na str. 20 za vhodné pouze pro několik typů uměleckých osobností. Popudilo-li kritika, že jsem v téže kapitolce zhruba přijal Müller-Freienfelsovo dělení tvorby na fáze příprav, koncepce a provedení a považuje-li to za těsnání fantasmie do dusivého racionalistického kadlubu, copak neříkám na témže místě, jakým způsobem se tyto fáze prolínají? Domnívá se snad, že fázi není, když si jich básník není vědom?

Prohlásil jsem prý jen tak lehce, že inspirace »přísluší jen t. zv. afektivnímu uměleckému typu, ale jinak nic na ní není«. Inu, prohlásil jsem sice na str. 30 po dost zevrubných odůvodněních, která zde nemohu opakovat, že »nic není neobyčejného na inspiraci, leda záplavy afektů«, nazval jsem ji ve zvláštní kapitolce na str. 28 až 29 zjevem všedním, protože se objevuje běžně i mimo uměleckou tvorbu, řekl jsem už na 13. str., že není samostatnou složkou umělecké tvorby, ale nikde jsem neřekl, že by z inspirace nevznikala velká umělecká díla. Asi takto: je-li pro někoho inspirace nezbytná, tož pro umělce typu afektivního; to jsem neřekl jen tak lehce, nýbrž důvodně, protože podstatnou složkou inspirace je citový příval, který pro intelektuální typ je spíše brzdou v okamžiku tvorby.

Nejslabší místo kritiky je tam, kde dokládá mé domnělé tvrzení, že inspirace není s to vytvořit nic původního, že z ní nutně musí vzejít plagiát. K tomu měl sloužit vytržený kus mé věty z 22. str., že »podezřelá část díla horečně v inspiraci vytvořená je rozeznána jako cizí peří«. Věru slabý trumf. Vždyť je z okolních vět soudnému čtenáři nad slunce jasné, že mně jde o případ výjimečný, ve kterém citová složka inspirace oslabilu kritickou soudnost až k nerozeznání nepůvodnosti nápadu. Dva řádky před citovanou větou říkám: »*Srdává se, že inspirační cestou se objeví představy nepůvodní, cizí myšlenky.*« Není to dost jasné? Stejně krajní případ je další, který je v kritice citován bez patřičného úvodu: že totiž se inspirace *někdy* (to prožluklé »někdy« kritik neuvedl) objeví jen ve své citové složce a bez myšlenkového a představového obsahu a pak z ní nelze nic vytvořit. Uvádím tato skreslená tvrzení jako důkaz páně Morákovy kritické vyspělosti.

Dále: řekl jsem, že inspirace může být geniální jen svým obsahem. »Nač to,« ptá se kritik, »je-li specifikon uměleckého prožitku nad obsahem sdělení?« (Což cituje z mé práce.) Inu, nevidí rozdíl mezi obsahem inspirace pro tvorbu nutným, což jsou představy a myšlenky, a mezi obsahem uměleckého díla, který nelze oddělit od jeho formy. Přitáhl do křiklavé souvislosti část mých výkladů psychologických a estetických. Analysuji-li *psychologický* proces inspirace, musím nazvat pojmy a představy jejím obsahem; hodnotím-li tento obsah (tedy ty pojmy a představy) *esteticky*, jak činím dále, musím zdůraznit, že *forma*, způsob stylisace, jím dodává estetické hodnoty. Tuto formu, kterou ovšem může přinést také inspirace, by kritik rád zaměnil za »básnickovy moresy«, jak posměšně říká, za způsob, jakým básníka posedá tvůrčí chvíle, nechci říci Musa.

A tak bych mohl pokračovat větu za větou a podrobně dokládat, kde kritik zcela špatně pochopil význam a účel toho, co jsem napsal. Vždyť neříkám, že si »inspirační proces nevynutí i svou vlastní a jednoznačnou mluvu, nýbrž jen pouhou řádku statických a konvenčních tvarů«. Což je intelekt nepřemožitelnou překážkou nekonvenčnosti a dynamič-

nosti básnického slova? Což jediný cit, s kterým básník tvoří, je podružný inspirační afekt? Copak každý cit v umělecké tvorbě je inspirací?

Čím chce kritik nahradit můj psychologický výklad inspirace? Tvzením, že v inspiraci »postupuje skutečnost věcí vůči nám ve své předpokládané jsoucnosti a skutečných vztazích: objektivisována«? Jak srozumitelné!

Nakonec se kritik vytasil s několika citáty veršů, prozrazujících, že básník »ví o své inspiraci nejen jako o něčem, čím se báseň uvolní, aby se stala, ale aby vůbec byla vyslovena, zhmotněna, *definována svou vlastní silou*. Tam, kde je slovo součástí *prostoru* inspiračního. Odmyslím-li to, že těžce rozumím slovům, která jsem proložil, nač ten argument? Což jsem chtěl, opakuji, popřít inspiraci? Stačí-li jen jeden příklad umělecké tvorby bez inspirace za důkaz mého tvrzení, že inspirace není nutná, stačí naopak kritikovi pro důkaz všeobecné nutnosti inspirace citáty z pěti básníků?

Josef Burjáněk

Když to v theorii neklape

Ad generalia: dobře jsem si vědom toho, že v polemice s panem Burjánkem stojím na zcela opačném názoru a myšlenkovém zaměření než on. Pokud se sporu samého týče, zdůrazňuji však toto: pojem inspirace byl autorem brožury odvozen z jistého směru psychologického a »dotvrzen« *náhodně vybranou* teorií estetickou, která by vyhověla zamýšlenému účelu. Máje k tomu i dovolení pana Burjanka, zvolil jsem cestu jinou. Vyšel jsem z umění samého a své vývody opřel o básnickovy verše. Každý nechť posoudí, který způsob je více průkazný. Vzniklé nesouhlasy s výsledky a se závěry pana Burjanka jsem zaznamenal a ostří svého referátu zasadil právě v těch oddílech, kde se autor mylným způsobem dotkl povahy umění a vyredukoval klamná resumé. Při věrném zachovávání svých method nemohl mi autor ani při délce své polemiky poskytnouti než nový pohled do výroby pochybných a zmatených thesů.

Jaký tedy div, že se autorovi nelíbí mé citace ze současné poesie; nechť ale věří, že mu mohu posloužit dalšími, které protínají z různých směrů i dob dotčený problém přibližně v témže smyslu. Ale - bohužel - mlčí a »nerozumí« pan Burjáněk tam, kde by mohl s hlediska svého spasitelného rozboru inspirace na padrt snad rozbít má opačná tvrzení. A protože jeho theorie musí dostat, což její jest, omezuje se jednak na osobní invectivy, jednak snaží se utěšit tvrzením, že jsem jeho systému neporozuměl, že on to myslel jinak atd. atd. Přitom jistě velmi dobře ví, že jsem *nebyl jediný »hloupý«* z jeho kotrmelcových výkladů a násilných úprav všeho, co při práci mu přišlo i z ostatních oborů pod ruku. Tyto deformace na vlastní pěst nepřekvapí konec konců u autora, který při svém pozitivismu musí pokládat umění za jistý druh obecné duševní nádeničiny a zachází proto i s inspirací na způsob Nerudova thematicu se slamníkem: kam s ní? Protože tedy pan Burjáněk mi nenapsal odpověď, ale jen variaci na vlastní motiv, musím znovu upozornit na tautologii obsaženou v jeho polemice, čímž výtky proti mně obrací se proti jejich pisateli.

Povaha odpovědi mne nutí v krátkosti poukázat na jádro sporu. Nesouhlasím především v tom, že inspirace by vyplývala buď z emoční povahy předmětu, nebo byla jen vzpomínáním, pokračováním (nevědomým) toho, co už je v našem vědomí intelektem zažito. Jako by to byl jen jeden ze způsobů *dotváření* díla, když už nám tuto schopnost odpřel intelekt. Naopak, povaha inspirace je sama sebou *původní*, vyplývá z naší síly a touhy moci *závažně realizovat*, jen tak a ne jinak, což je základ každé *tvářící práce*. Uplatňování dogmat p. Burjanka znamenalo by totiž bezpochyby popření možnosti vývoje v umění, možnost objevování něčeho původního, neobjasnilo by nám výskyt genia atd.

To vše mu mohu dokázat i z jeho polemiky, kde se v rozhorlených kapitolách chce bránit proti mému znehodnocení své studie.

1. Znovu opakuji, že inspirace není ohraničena již tím, že ji uvede v konfusní vztahy k jiným veličinám. Vždyť kolik definicí, tolik protikladů a možností. První verze, že inspirace přináší myšlenku, o níž jsme dříve usilovali, naráží na druhou, dodatečnou, že inspirační cestou objeví se představy nepůvodní, cizí (!) myšlenky, ale je také možné, že se objeví jen svou citovou složkou, bez myšlenkového a představového obsahu!

2. Pan Burjanek nám ovšem ochotně vysvětlí všechny antiithese oním citovým přívalem, který změní thema až »k nepůvodnosti nápadu«. Ať už ale nahlížíme na inspiraci jakkoli - a to by měl autor psycholog vědět - musíme předpokládat, že v zásadě něco *způsobí, zjevně a zůstane z ní*, je-li duševním procesem, ať jde o kterýkoli typ člověka. Právě jako jsou při lékařských injekcích nepodstatné různé fyziologické reakce, tak je tomu i u inspirace. Ale protože p. Burjanek soudí z toho podružného, objevuje se mu v pojmech zmatek nad zmatek. Tak na př. fantasií musel bezdůvodně povýšit na funkci intelektu, což má být důkaz proti mému tvrzení, že drží palec »suchému« intelektu - jak on říká.

3. Prostě a dobře: autor studie vám »vysvětlí« všechno, inspiraci, fantasií, obrazotvornost, když si je upraví podle svého, ale podstatu tvůrčí činnosti nikoli, a ta, doufám, se před jeho náradím neohne. Není mu ani trochu zřejmé, že i ta nejrozvětvenější, i s tím nejkrásnějším obsahem fantasie, zůstává konglomerátem a tříští, kdyby nebylo jisté tvůrčí síly, která prýští z člověka, z básníka a umělce. Ale to už by musel překročit svou positivistickou výzbroj, a proto raději: pryč s tím.

4. Těžko ale nepsati satiry při čtení odstavců, kde se nám předkládá k věření, že psychologický obsah inspirace se (náhodou) může projevit i jako estetická forma. Komu však forma znamená jen stylisaci, neujde výtce racionalistického kadlubu, což pan Burjanek považuje za podvrh. Není mu asi nic známo (nebo snad ignoruje) o vnitřní formě, o slovech, že forma je tajemstvím Mistra? Jak jsou jeho teorie vývojově překonány, mohl by se nejlépe poučiti z dnešního stadia strukturalismu, který přece vyšel z formalismu.

Stačí jistě těchto pár bodů, aby bylo jasné, jaké jsou povahy dokumenty p. Burjanka i s jejich osobním doprovodem na moji adresu. Več se smrsknou všechny důkazy o nepoctivém referování o jeho studii? Mohu být plně objektivní. Dovolil jsem si věci nazvat pravým jménem tam, kde on je převrací na ruby. Říká tomu temperament. Mluvil jsem o povaze inspirace podstatně jinak než on; protože to není v intencích jeho stavby, není tomu rozumět. Konečně jsem vynechal z jeho věty slovíčko »někdy«. Popírám však, že by se krylo s významem krajního případu, jak se v polemice uvádí. A konečně: typologie pan Burjanek nepoužil, nýbrž zneužil.

Dogmatická forma autorovy polemiky se rozpadá, přiřadíme-li ji k některým skutečným faktům. Mluví proti ní nejen celý vývoj umění, ale i estetiky, filosofie a snad i psychologie. Polemiku mohl jsem proto popřít v plném rozsahu i obsahu, aniž jsem se musel uchýlovat k postranním cestičkám podezírání. V autorově teorii to neklape, romantický bubák nepůsobí.

Jaroslav Morávek

Ve snaze o objasnění sporné látky popřáli jsme místa kritizovanému autoru i kritikovi. Tím považujeme věčný základ sporu za vyřízený a polemiku zakončujeme. - *Redakce.*

KNIHY A UMĚNÍ

Compiuta Donzella a Gaspara Stampa

Compiuta Donzella, první italská básnířka z 13. století, zanechala po sobě jen dva sonety, *Na jaře, když vše začne rozkvétat*, a *Chci světa zanechat a sloužit Bobu*; oba jsou krásné svou prostotou a čistotou a dýchají týmž kouzlem jako souvěké fresky primitivů.

Gaspara Stampa (1523—1554), mnohem méně známá než její proslavená současnice Vittoria Colonna, je vlastně největším básníkem své doby, a to ne jen svými verši, které jsou nejméně ovlivněny Petrarkou a které jediné se mohou rovnat jeho veršům svou žhavostí a pravdivostí, ale především svým životem, krátkým, prudkým a krásným, svou vášnivou láskou k hraběti *Collaltinu di Collalto*, která ji vedla nakonec až k smrti. Není nutno vyjmenovávat podrobná data a údaje, i když by to snad nebylo někdy zcela bez významu pro pochopení některých veršů i slok: *její poesie je živá, živá podnes*. Kdo zná ony stránky z Rilkeova deníku-románu »Zápisky Malta Lauridse Brigge«, kde se mluví o *nesmrtelných milenkách*, mezi nimiž je oslavována i Stampa, ten ví o Gaspare Stampě více, než by mu pověděly všechny slovníky a příručky dohromady. jv

Malá letní bilance

Je parný červenec. Pokojný občan povečeřel a chvátá do divadla. Báječný kus: »Přes celé léto« (doplň: »nám to musí vydržet na repertoiru«). Báječné provedení. Odchází, nevychá konce, ne ovšem, aby vyjádřil nespokojenost, ale aby mu neujela tramvaj. - Dobrý to bylo, dobrý. Moc jsme se bavili. - A o co tam, prosím vás, běží? - Ale to já už ani nemamatuju.

Lidovost?

Obecná představa lidového umění: Kmoch.

Definice: Lidové umění je umění, které je sice špatné, ale ne docela, poněvadž se vymlouvá »na lidi«.

O tempora lidové písně, o tempora selských her! Ovšem, dnes je doba vyspělá, nejsme už přece tak naivní! Dnes je lidové umění dobré tak pro lepší trávení nebo nanejvýš pro vtlačování papírových tendencí do těch »zabedených hlav«. Vína? Naplň umělec, naplň publikum. Náprava? I, však to tak taky jde!

Frázemi různých korporací a akcí se ovšem celá ta věc nespraví. Zde je potřebí reformy ne jenom vnější organizační, nýbrž poněkud pronikavější a hlubší, v prvé řadě umělecké a umělecky organizační. Lidové umění v pravém slova smyslu nemůže obratem ruky dělat ten, jehož celoživotní dosavadní snahou bylo zavděčit se collegiu premiérových snobů. Nelze jenom vyměnit publikum a hrát si přesto klidně dále divadlo z anno dazumal. S jistou kastou obecnstva, která - jak možno s potěšením pozorovat - ztrácí pozvolna svou číselnou převahu v hledištích, musí zmizet i druh umění, ad usum té odcházející kasty produkovaný. Jinak bude celé to tažení za zlidovením divadla jen lacinou propagací.

Tím bychom měli dost a dost řečeno okolo všemožných letních premiér, ať už se jmenovaly jakkoliv. Zvláštní případ je, přizve-li se k takovému podnikání ne jenom nějaký ten konjunkturální taky-dramatik, nýbrž sám Carlo Goldoni. Pomineme už, že se podobné navracení k tradicím stalo poslední dobou tak trochu módou: má to přec jen svůj, i když

většinou nechťný, účel a ony návraty mohou přec jen vydat časem nějaké to ovoce, o jehož kvalitě se dohadovat bylo by zatím trochu předčasné. Jde však o to, jakým způsobem se ta reminiscence na Goldonihho rekonstruuje, co se z ní vybírá jakožto živý prvek a jak se to zbylé přetváří. Jde dále o to, proč se to tažení do starých časů provádí. Jestliže se už adaptátor řídí pravidlem, že pro jeviště je dobré zpracování čehokoliv, jen když slouží k vytvoření dobrého představení, proč adaptoval *dnes* právě tohoto Goldonihho? A proč právě takovýmto způsobem? K čemu ta šumivá limonáda s vyvětralými vtipy? Co si z toho divák odnese, je nejvyšší duševní průjem. - A provedení je, ovšem, tradiční hra se zpěvy a tanci, »hudební veselohra«, šlágr L. P. 1943, se zpěvy jako v opeře, s náladovými recitativy jako v operetě, s tanci jako v baletu - jenom na činohru se tak trochu pozapomnělo. Ale tu přece publikum ani nechce!

Už těch pár červencových premiér by nezaujatému divákovi stačilo, aby si udělal souhrnnou představu o pražské divadelní produkci: Kvantita převyšuje desetinásobně kvalitu; laxní postoj k experimentu, zápecnictví, spokojenost s čímkoliv. Pan A chválí pana B, pan B chválí pana A - jak tedy jinak, než že se oba shodnou na tom, že to, co dělají, je docela dobré?

To vše vrhá přirozeně svůj odraz i na pokusy mladých divadel, ať už se se svými »vzory« vyrovnávají, či se o ně nestarají a jdou cestou svou.

Způsob, jakým v Divadélku ve Smetanově museu na současný sloh reagují, není ovšem reakcí aktivně protichůdnou, nýbrž zcela bezmocným předstíráním a zčásti dokonce i praobyčejnou závislostí na konvenci. Nelze říci na konci letošní sezóny, že by si Divadélko soustavně vytvářelo svůj *vlastní* modus vivendi mezi pražskými scénami, nebo že by se o to alespoň pokoušelo. Divadélku - jak z jeho roční bilance vychází najevo - šlo letos přece jenom vždy více o to, aby prostě sehrálo určité představení, než o to, aby se oním představením o něco pokusilo. Tedy vždycky více o kvantitu než o kvalitu. Není to pláštěm avantgardy zastřené nošení sov do Athén? Komédie *Křap a Křap* nemohla přirozeně mít žádný výsledek, byla-li pouze »hraním si na divadlo« s několika formálními naschvály. Taková práce, která vlastně neví, co chce, je ovšem docela zbytečná a nebude divu, potká-li v dohledné době Divadélko osud nejedné české »avantgardy« - pokorné splynutí kdysi na oko horkých a později rychle zchladlých hlav se stávající konvencí.

Poněkud jinak jde na svůj úkol Větrník s režisérem Šmídou. Jak měla tato skupina divoké začátky, tak dnes, zdá se, takřka zajde na poctivost. Šmída jde po svém za svými cíly. Neexperimentuje, jako spíše staví; tyto stavby jsou však velmi malého formátu, velmi při zemi zakládáné, takže možno říci, že se z bouřliváků stala dnes skupina celkem neškodná, separovaná a zabraná do vlastní pipavé práce. - Takovou prací bylo i Šmídovo zpracování Němcových soudniček a užití jich za text divadelního představení. V tom měla *Sentimentální romance* svou zajímavost, svůj neobyčejný klad a svůj experimentem získaný přínos. Jako v »Přidte pobejt« i zde zpracovává Šmída nejevištní literární útvar na scénář pro představení, aniž se uchyluje k tradiční dramatisaci, používaje vydatně vnitřní dramatickosti a dialogičnosti zmíněného textu. Staví při tom na poznatku, že v průběhu divadelní práce je divadelní výraz prvotnějším stadiem než jeho slovní složka. Zůstalo však, bohužel, pouze při této adaptaci textu. Skutečný jevištní (především herecký) výraz se už omezil pouze na konvenční prvky, co do experimentu jsa až překvapivě bojácný; jeho kvality pak nebyly v žádném případě takové, aby splnily svůj úkol, udělat ze soudniček nejen dobrý scénář, nýbrž, a především, dobré představení. Na to nejdůležitější tedy Větrník při své poslední premiéře nepamatoval. Tím se stalo, že celou věc vyhrál Němec jako dodavatel textu a Šmída jako upravovatel a ne Šmída jako režisér a jeho soubor. Neměl by se tedy dát Větrník zmyliti zdánlivým úspěchem své *Sentimentální romance*: Publikum se při

představení směje soudničkám samým a ne tomu, jak je ve Větrníku hrají (vyjímajíc V. Brodského). A to je tedy komično literární a nikoliv divadelní.

Trapným případem, o němž není radno se příliš rozepisovat a který také nelze počítat mezi pražské mladé divadelnictví, je Lacinovo pásmo *Spisovatelem snadno a rychle* v provedení Živého jeviště v Rokoku. Neříkáme, že by nebylo toho času na divadle co parodovat, neříkáme, že by parodie nebyla na místě. Avšak toto není nic než studentský večírek, na němž se dělá ze všeho »psina«, v žádném směru však parodie nebo dokonce satira.

Jirí Šotola

Práce mladých autorů

Výbor z prací a překladů mladých autorů z okruhu Stromu. Vydalo nakladatelství a knihtiskárna Šmid a spol. v Soběslavi v březnu 1943 za 14 K.

V řadě mladých autorů z okruhu revue Strom jsou Bednář i Pilař, tuším, jen hosty. První zahajuje sborník básní, kterou otvírá i sbírku Hladiny tůní, a kromě ní je zastoupen překladem z G. Leopardiho a z Hanse Carossy. Báseň Jana Pilaře je asi z těch, o nichž píše dále Karel Bodlák, že uvolňují monotónní ráz ve prospěch myšlenkové reflexe. V úryvcích z delší skladby zůstává básnický svět Jarmily Otradovicové na stejné výši, jak jej známe z básně Jizera. Stále hledáme nějaký všeobecný závazek, který básnické slovo na sebe jednou musí vzít. Pokouší-li se Otradovicová zamířit od volné exprese k formální kázni, je to opět východisko formální a po výtce křehké (nechceme-li použít slova: ženské). K čemu se obrátí a kam dospěje se svým básnickým nadáním Karel Jiran, opravdu zatím nevíme. I jeho Sentence odpovídají: mnoho různých ladění, více přebytných slov, literátské hyperboly i pózy. Dvě estetické studie jsou středem Výboru. Kratší, ale myšlenkově vyspělou práci Vladimíra Kaliny kladu nesporně na první místo. Zaměstnává se podstatou baroka ve smyslu dialektických teorií Faurových, Focillonových i Birnbaumových, sledujících v podstatě život - zrod i rozklad - tvarů. Přesto, že stát je jen náběhem a poznámkami ke studii skutečné, podtrhuje její kladné rysy, které autor čerpá z »kreslení hnutí« a dokládá »podivným sňatkem materialismu a spirituální touhy v baroku«, v barokisujících obdobích, přesněji řečeno. Při Kalinově snaze po přesném definování duchových poměrů těch dob nevadí, že se dnes i jinde setkáváme s podobnými exkursy. Proti tomu Karel Bodlák v obsáhlejší článku Lyrika nejmladší vrstvy příliš schematisuje a při určování činitelů, které současnou poesii podmiňují, je často přání otcem myšlenky. V emotivní subjektivnosti postihuje znak mladé poesie, ač si je vědom důležitosti myšlenky - aspoň pro futuro. Je ale otázka, jak souhlasit s autorovým tvrzením, že básník ovládne realitu rozbitím vztahů a že duch nové poesie zrušil úzké hranice objektivního předmětu nebo děje s přesnými myšlenkovými obrysy. Je-li Bodlákova »tvůrčí subjektivnost« na rozdíl od »nezákonné subjektivisace« tendována poměry k celku, pak zřejmě nemůže jít s hlediska intuitivního, inspiračního i právě emotivního básnického výkonu o novou subjektivisaci, ale o dospění k zákonité skutečnosti, aspoň jak ji v jejích vztazích k celku můžeme předpokládat, chápat a konečně hierarchisovat; eo ipso objektivisovat. Svoji stát končí Bodlák obšírným rozbohem některých představitelů mladé lyrické vrstvy. A zase jen těžko lze přisvědčit, vychází-li mu jako devisa: vidět co nejsilněji, co nejskutečněji své masky a iluse, a teprve tím je učinit ilusemi. Tím hůře vidět v tom mravní poetické poslání.

Abychom obsah sborníku úplně vyčerpali: Jan Benda má zde thematicky nevšední zlomek ze své novely, J. Otradovicová ještě menší esejistický sloupek, citáty z Prvního testamentu, jimiž se hledí vyrovnat s básnickým názorem Vl. Holana, a myslím, že jí také patří značkou JOT podepsané aforismy.

Sborník obsahuje více méně jen fragmenty, počátky, leckdy mlhavé a matné. O těch, které něco napovídají, jsme se aspoň stručně zmínili. Výbor je však výslovně nazván pracemi mladých autorů a zvykli jsme si už obhajovat takové knížky slovy naděje a sliby; ani zde asi tomu není jinak.

Jaroslav Morák

Zase o sborník více

Podání ruky... Sborník nejmladších moravských autorů. Uspořádal Václav Pletka.

Česká literární Morava, sv. 9. Nakladatel M. Stejskal, Praha, v dubnu 1943.

Sborník prací nejmladších autorů, což je podtitulek Podání ruky, nutno chápat jako *pracovní* společenství 18 autorů, toho času na Moravě žijících. Některá jména váže sice těsný vztah k duchovní posici katolicismu na Moravě, který dává jejich poesii apriorní smysl, zaměření i cíl, ale o nějaký průhled do skutečné, duchovně osobité moravské generace (jak se na příklad projevuje - pod mocným vlivem Janáčkovým ovšem - v hudbě) zde vůbec není řeči. Jsou-li vedle autorů dosud neznámých zařadění i Bochořák, Kainar, Paráček, jako překladatel známý Penka, chybí zde Blatný, Urbánková a jiní neméně schopní (nebo ti snad už toho podání ruky nepotřebují?). Pokud jde o básníky, kteří zde po prvé shlédli své verše svázané v knihu, proč právě nepodepsat větu z Pletkova úvodu, že zápolí spíše s problémy formálními a že mnoho mladých autorů neví, co chce. (Což ovšem zřejmě má vésti k tomu, aby se jim pomohlo touto cestou.) Ale tu specifickou, formální i ideovou váhu moravské nejmladší generace v tomto sborníku jsme přece jenom nenašli. A nakonec. Podání ruky je knihou skutečně krásně vydanou. Vedle faksimile autorských podpisů (leckde nečitelných) je tu i jejich biografie, v níž by trochu skromnosti v uvádění, co vše nám autor - nováček - chystá a připravuje, přece jen nevadilo. Aspoň pro veřejnost, které je přece sborník určen - referent sám se rád poučí o pracovním tempu svých vrstevníků.

Od doby, kdy vyšel sborník Chvála slova, uplynulo několik let. Jaký v podstatě objevný význam měl, je dostatečně známé. Ale přihází se pomalu, že v době, kdy se nám básníci rodí jako houby po dešti, stávají se z těchto jakési podniky vzájemné pomoci s ručením omezeným. A k čemu je to dobré?

Jaroslav Morák



Ivo Rublić: KRESBA

Jiří Karen

ZRCADLO

Když jsem byl dítě,
byl jednou deštivý den,
maminka odešla dolů, do vesnice.

Hodiny na stěně tichounce hrály a v krbu
smolná polena s ohněm si hrála
a duše má byla plná hudby a borové vůně
a stíny hrály si na stěně
a ticho s hudbou kapel hrálo si
a všechny věci a všichni tvorové si hráli,
protože už tehdá byla hravá moje obraznost.

Pak někdo venku zaťukal...!

Bylo to lehké klepání.
Nejprve jsem obviňoval déšť z uličnictví
(neb jen déšť má zvuk tak vášný a
ručku lehkonohou.)
Myslíl jsem na neposlušná kozlátka,
i osud Karkulčin byl mi výstrahou,
a protože maminka byla chudá, už tehdy jsem znal,
že pohádky se vypravují, ale život je nepoddajný.
Já neuvěřil tomu hlasu
a - neotevřel...

Počalo se stmívat.

Stíny se dlouží a den přivírá víčka,
na mne doléhá dech spících tvorů
a květů spících, a listů na větvi spících,
neboť tehdá všechno spalo a já už tehdy slyšel,
jak ticho oddychuje.

Někdo venku zaťukal...!

Bylo to klepání naléhavé, jako by
hlásek prosil o přístřeší.

Ten hlas nesnesl odporu.

Já vzpomněl si na Ahasvera,
na holubici Noemovu,
snad mi nese ratolest.

Já otevřel.

To jste neviděli, jak tichošlápně
kráčel ten neznámý.

Z tohoto ticha kroků sršela hudba.

Rukama zacloním si tvář,
neb to, co spatřil jsem -
dlaní zacpu si ucho své,
neb to, co jsem uslyšel -

ale to už hodiny šplhaly se po stěně
a počaly bít všechny minuty ztracené,
všechny hodiny ztracené ve hříchu,
já spatřil tvář věčnosti ve vteřině
a měl jsem pocit nekonečného stáří,
ale to už vítr okno rozrazil a skulinou
drze plazil se hmyz nečistých slov,
pohledů a myšlenek a zrada zvolna
po podlaze šátrala se,
až pískot hmyzu přehlušil hlas hodin,

ale to už počala v porculánové míse
vříti voda a cukřenka vzrůstala
ve zrudné tváře nesčíslných krádeží
a zrcadlo pohnulo se a v jeho ploše
spatřil jsem smutnou tvář tesknící
nad obrazem ztraceného ráje,

ale to už vykřiklo s řinkotem sklo
a do světnice vedrala se noc
všech lun a hvězd zčernalých sobectvím,
jež u mých nohou padaly jako mrtví ptáci.
Byl to nesmírný hřbitov hlav a tváří,
kterým jsem ukřivdil a kteří nemohou spát
bez rozhřešení odpouštějící lásky mé.

Luna srp vyšla na nebe
a počla žít svým ostřím rzivým
a těla trav a hladiny vod
byly plné nářku. Po hemžení těl!
Sta zvířat padalo podřato srpem
hněvivosti mé a srp plnil sad,
větve lámal a pružná těla jilmů
a úly převracel a roj vyplašený
padal slepě, neboť mráz mé závisti
obsadil všechny tajné stezky.

Listy na hrušni zpráchnivělé počaly se chvít,
na hrušni ze sadu Getseman.
Jak vítr zavanul, černé plody padaly
na sirou zem. V blátě, umazán
kdosi klečel pod hrušní a jak pršely listy
dukáty urážek lily do jeho lebky.
Ucítil jsem bolest a popatřiv v tuto tvář
spatřil jsem, že - neznámý má můj obličej,
můj úsměv plný ironie, i s mou
fantasií jako s míčem si hrál.
Způsob hry i výraz obličej,
způsob smíchu i mlčení byl můj.

Nebylo pochyby, že jsem to já!

ZÁSAH

Pomni, příteli, pomni, té noci zralé, po klas bílé,
když luna tmu otvírala klíčem -
na šíp svůj pamatuj, luku přísný, Samostříle,
jak zůstali jsme trčet v prázdnu, v ničem,

jak hmatali jsme po tvaru pomyslném
ve vodách, ve vodách, které nás obstoupily v kruh.
Co minulo, nevrátí se. Na vodách přísně plynem,
ó luno, šípe můj, vzkřikni, zasáhl jsem!
Terč je Bůh!

Ivan Andřenič

ZELENÝ ČTVRTEK

Vine se pro vinu květ jabloňový v trsu
nad prachem silnice, v luně se vykoupav.
Plevely hřmí. Z předvčerejška roztahují dásně
křiklouni, štěkotem čubčím ochraptělí.
Z podzimu viniti jejich hněd', už nebrunátní,
ale tak jako tak hada mám pro ně, na minci tančí mi,
tetce čarodějce za řadry vypučel.
Krmí se srdcem mým a míchu vyssává mi,
na stromě života si sroubil svoje hnízdo
a odtud uštědřuje zevnitř svoje rány.

Do dřeni zubytněn, se zadrženým pláčem.
Hořím a svítám tu na lemu západu
pro zašlost moře chvil, jež v písku ztratily svůj příliv.
Placentou prorůst se, z masoví vykloubit
kdoví čím-li, jakýmkoli roztržením morů,
zda snad světlem (známe-li je odkud).

Zalij, ó konvi dešťů zlatistých, zprahlou tu zemi,
uvnitř i vně na prachu prach hlísty rozhlodanou,
zalij a zúrodni ducha země.

Pastvinu mou, oslic neposlušných plnou,
jež, byť bity pánem, s cesty uhýbají.

Země se hýbe pod mýma nohama,
puká a hlomozí, hrozíc vše pohltit,
ač ještě nepraskla chrámová opona.
V zítřku se budeme ještě víc postit,
země se hýbe. Poruč jen, Pane náš...

Dnes holé oltáře se myjí a biskup myje nohy starcům.
Balzám s olejem se svatým křížmem stává,
jež se mne steklo vždy, svátostí nehodného.
Smrt vytoužena jest a opět zmrtvýchvstání
jak celý život náš, Jeho, jejich.
V křečích budeme skonávat.

Však bolest nový život plodí.
Červánky potí krev. Krev krajiny mé je i krví mojí.

Pijeme víno se žlučí ve víře
IN MEMORIAM COENAE DOMINI.

OBCHÁZEL JSEM ZNOVU MĚSTEM

Obcházel jsem znovu městem,
tím městem cizím a bez teplého pohledu,
ačkoliv brány byly již otevřeny.

Protože nejsem uhněten z těsta
a má matka mě nekoupala v mléce,
nezaplakal jsem v nostalgickém stesku.

Okovy města jsem přikován
a domů se (hrom to sper!) vrátit už nelze,
vystavím si, já, tupý bloud,
vám všem na vzdory
NOVÝ DOMOV V SVÉM SRDCI!

Jan Vladislav

PŘÍBĚH

Tys u mne nebyla. A proto jsem zarmoucený bloudil opuštěnými chodbami domu, postával u okna a zase chodil, od krbu, kde žhnulo trochu uhlí, do rohu pokoje, až jsem tím byl tíživě unaven, až jsem sklíčený usedl u stolu a položil naň obě ruce, sepjaté, ponořené do sebe. Mé oči bloudily kolem pokojem, ale nač se dívat, nač hledět, když ty jsi tu nebyla. Nevím už, jak dlouho jsem tak polobděl a polosnil, jak dlouho moje oči přecházely s jednoho obrazu na druhý, s jednoho místa na druhé, když náhle před nimi na stole ze šerých stínů, jež se už kladly, vytanula knížka tak, jak něco vystupuje z hlubin zapomnění... Byla to knížka, které na stole dříve nebylo. Byla spíše sen, přicházející odněkud, byla však na dosah ruky - a ta již sahala zvolna po ní, aby ji otevřela. Byla to knížka vázaná v bělostném pergamenu s podivným, nesrozumitelným nápisem v některém mně neznámém písmu. Jižijž se po ní ruka přeludně vztáhla, ale sen, který snad kniha znamenala, nebyl - zdá se - u konce. Jak jsem se díval, něco zastřelo mé oči závojem, vidění se počalo rozplývat, a nakonec moje prsty, mé prsty třímaly *rážzi*, květ, ve který se kniha kouzelně proměnila.

A květina-růže voněla neznámou vůní tak prudce, že zvolna plnila celý prázdný pokoj svým dechem. Pohnul jsem prsty, naklonil nad ní, a hle... Stěny se počaly rozestupovat, ustupovaly, ubíhaly, strop se zvedal. Na zemi se rozprostřely překrásné tkané, měkké koberce, kdesi napravo se náhle ve zdi otevřelo veliké, bohatě zdobené okno, kterým svítila temněmodrá obloha Noci s hvězdami. Vlevo se roztáhla hluboká sloupová chodba, odkud přicházelo světlo lamp. A já jsem byl uprostřed toho.

Otočil jsem se. Předě mnou - jakoby přivolan myšlenkou - stál muž malé postavy, krásných očí a úst, oblečený po způsobu východním. A v prstech své úzké ruky držel květ, květ - *rážzi*, k níž jsem přivoněl ve svém pokoji.

Cítil jsem, že mi ji podává - a jen podle pohybu ruky, jak mi ji podával,

jsem ho poznal. Vyslovil jsem to jméno. Neudivilo ho to. Lehce mne pobídl, a usedli jsme na měkké polštáře na zemi. Květ-růži držel však stále v prstech. Jako stín přiběhli černí sluhové, přinesli číšky a konvici. Můj hostitel mi nalil. Zvedl jsem číšku, a tu se má ruka mimoděk dotkla květiny. Nevysvětlitelnou silou hnán vzal jsem ji a přiložil k ústům... Už jenom v snách závojem usínání jsem viděl, jak můj hostitel polekán vzhlédl, uviděl jsem ještě jeho bolestný a snad i varující posunek, a již mne unášel na svých křídlech Pták Sen nad pustými a divokými roklinami, nad cizími krajinami, horami a pouštěmi. Já však jsem o ničem nevěděl a jen jako nejasná vzpomínka vystupují ve mně divoké obrazy plné kouře, spáleniště a krve a v uších mi zní praskot ohně a křik štvaných koní. Hluboko pod sebou vidím ještě v oblacích dýmu útržky toho dalekého příběhu, vidím jakousi roklí, roklí, kterou se hnali jezdci, dva jezdci na zpěněných koních. Obraz je jasný jako rytina. Pak se však všechno zakryje, zazní výkřiky, rány, oblak prachu se zvedne...

A vidím je opět, o něco dál. Pádí oblakem kouře, ale když se vynoří, je to už jen jediný jezdec, či lépe dva jezdci na jediném koni. Tak se ve mně vynořují znovu a znovu ti uprchlíci, vždy výš a výš, jak prchají do hor, na hrozném útěku. Už jenom dívka sedí na koni, jenž k ní chvílemi otáčí ušlechtilou a utýranou hlavu. Muž kráčí za nimi či vpředu a povzbuzuje koně chrčivými slovy. A občas se ohlédne dozadu k západu, zářícímu krví, a když zahlédne kdesi daleko za sebou - ještě v poušti - jako černou skvrnu skupinu jezdců, trhne uzdou, promluví k dívce, jež k němu shlíží, a útek roklinami, kamennou pouští počíná znovu, znovu.

Pak se obraz zase zatemňuje, stává se nejasným, zase slyším výkřiky a údery, a když se mlha roztrhne, vynoří se muž a dívka. Muž kráčí těžce a dívka, podpírána svým průvodcem, sotva jde. Kůň ve své zvířecí věrnosti, zpěnění a zřejmě vysílen, za nimi jako poslední stráž - a zase otáčí hlavu tím směrem, odkud přišli. A zase tma. A pak se objeví obraz naposledy. Skvrna pronásledovatelů se zvětšila, je vidět jednotlivé jezdce, jsou na dostřel. Stanuli. Hledí vzhůru. A pak s výkřiky, které zní slabě v řídkém vzduchu výšek, pobídnou koně do trysku.

Ve výši nad nimi - už nemohouce dál, uprchlíci. Hledí dolů. Už zase oba na koni, dívka spíše v náruči mužově, a kůň, ač se mu nohy třesou, zvedá hlavu. Hřívá vlá větrem. Muž se sklání k dívce, ta tiskne svou tvář k jeho, muž promluví; kůň na úzké plošině se vzepne, zařičí - a potom už neviděli ti dole, kteří letěli na svých koních k nim, křičíce a mávajíce zbraněmi, nic než nádherný oblouk jejich pádu.

Jen v zlomcích obrazu vidím ještě, jak pronásledovatelé vzkřikli... jak



Zdeněk Seydl: KRESBA

pobíhají... jak hledí do propasti, která přijala roztříštěné údy koně i jeho jezdců... a tak se sen ztratil kdesi v hloubkách a dálkách, zakrýván stále hustšími závoji... šedí... šedí... A když se potom i to pročistilo, byl jsem zase u svého hostitele. S úzkostlivou tváří na mne hleděl a potom ukázal pokynem ruky kolem sebe.

Rozhlédl jsem se. A tu jsem ji spatřil. Na stupních podoby katafalku ležela uprostřed pokoje dívka. Poznal jsem ji. Ano. Byla to ona, *sestra mých nocí*. Byla to *Paní snů*. Byla to táž dívka, kterou jsem vídal v snách za oněch hrozných nocí probdělých v horečkách a zimnicích. V snách, ve

kterých jsem prožíval děsná, nepřičetná dobrodružství, po nichž jsem upadl do spánku smrti podobnému.

Byla to táž dívka, jež ke mně přišla jednou zrána, vstupujíc bosou nohou na práh mého dusného pokoje, naplněného po noci ještě pachem potu a pálených svč, ta dívka, kterou jsem jednou, probudiv se uprostřed širé noci, nakreslil do desek nějaké knihy a jejíž jméno jsem napsal pod kresbu: a ráno, ráno jsem kresbu již nenašel a jméno, kterým jsem ji nazval, bylo jen nečitelnou stopou bolestného trhnutí tužkou.

Byla to táž dívka, kterou jsem zahlédl ve skle dveří podzemní dráhy, když vystupovala a já vstupoval. Obrátila tehdy ke mně tvář - prchajíc: a tehdy, v tom strašném městě Bolesti to znamenalo tolik pro mne, že jsem otevřel dveře vlaku, nedbaje, že je v plné jízdě, a chtěl jsem vystoupit. Nevím, kdo mne tehdy strhl, čí ruka to byla, jež mi zachránila život: byl jsem jako v mdlobách; ten pohled, skrytý a zvoucí do nejpřeludnějších oblastí duší, je ve mně dodnes. Byla to táž dívka, kterou jsem viděl na koni na skále z toho těžkého, krvavého příběhu ze sna. Naklonil jsem se nad ní.

Můj pohled bloudil po jejích skráních, po čelence vlasů, po čele, víčkách zavřených očí, a náhle ztrnul úžasem a zůstal - uvězněn navždy - na její *pravé* tváři.

V živoucí, jemné pleti byl obraz *růže* jako sníh studené, skvoucí se a bílé růže; růže, mrazivý květ nevýslovné krásy, symbol něčeho, co lze jen jednou uvidět a již nikdy, něčeho, co děsíc láká a lákajíc děsí, světlo, jež zkamenělo rázem pod dechem neznámých úst a nyní se skví tajemstvím svého *čistého* bytí, opájitvého a úžasného. Byla to růže, k níž jsem přivoněl.

A když dívka otevřela oči, poznal jsem:

Bylas to ty.

Vladimír Bařina

ÚŽAS

Plástve vymřely, myšlenkou opuštěné,
jen zbylá trýzeň se před snem zamyká
na dno mých slov, jež do závratna žene
a pádem víra zní - slabostí veliká.

Vzpomínám na zimu. - Ústa, jež zkřivil mráz,
v úžasu skloněná, zírají nad propastí...
Jediným výšlehem, jak dát se ještě zmásti?
Což výškou propastnou smrt nevyzývá nás

prstoklad nejtěžší vyhmátnout na myšlence -
v nástroji smluveném, jenž mnohdy nedoznívá?
Žízeň, pády - ach, slova rýsují se tence...

Ztrnulost prostorů jak shrnout do proměny,
když ústa ze zámlk zůstala trpce křivá? -
Hle, úder proměnný - zve - jen napůl vzdálený.

Dante Alighieri

OČISTEC

Zpěv pátý

Už od těch stínů vydal jsem se dále,
po stopách mistra svého chtěje jíti,
když za mnou jeden zvolal nenadále,
prst zdvihnuv: »Viz, že nezdá se, že svítí
paprsek toho vespod po levici,
a podle počínání zdá se žíti!«
Já ohléd' se, když slyšel jsem to říci,
a zřel je na mne hledět v udivení,
na mne a na svit tak se lámající.
»Proč duch tvůj zdržuje se tak a lení,«
děl mistr, »až ti vůli k chůzi ničí?
Co se tam šušká, po tom ti nic není!
Ty za mnou pojď a lidi nech, ať křičí!
Bud' pevný jako věž, jež nenaklání
svůj vrch, ať vichry sebevíce fičí.

Vždyť člověk, jemuž z myšlenky se maní
 zas další zrodí, jinam jde, než míní,
 neb v rozmachu vždy jedna druhé brání.«
 Co mohl jsem, než »Jdu již!«, říci nyní?
 To řek' jsem též, jsa barvou trochu zalit,
 jež někdy odpuštění hodna činí,
 když dozadu mi pohled padl na lid,
 jenž napříč strání, *Miserere* celé
 zpívaje, za námi se začal valit.
 Když všimli si, že překážku v mém těle
 paprsky mají, jež jim průchod ruší,
 zpěv změnili v »Ó!« dlouhé, ochraptělé,
 a po způsobu poslů dvě z těch duší
 vstříc vyběhly nám a už se nás ptaly:
 »Rcete, zda duchy jste, či v hmotě tužší?«
 Můj mistr jim: »K těm, již vás odeslali,
 zpět se vzkazem hned můžete se bráti,
 že tělo jeho vskutku maso halí.
 Zřít jeho stín když zůstali tu státi,
 jak zato mám, ta odpověď jim stačí:
 Jim milé bud', že čest mu smějí vzdáti!«
 Par vzňatých nikdy nezřel jsem, jak kvačí,
 když jasné nebe večer poodcloní,
 ni při západu v srpnu, když se mračí,
 jak rychle nahoře zpět byli oni
 a s ostatními hned k nám spěli znova,
 jak zástup, jenž se bez otěží honí.
 »Lid, jenž tě o cos prosit záměr chová
 a jde sem k nám,« děl básník můj, »je mnohý.
 Nuž jdi a v chůzi jen slyš jejich slova.« -
 »Duše, již k blaženosti tytéž nohy
 sem vedou, jež jsi při zrození měla,«
 blíž jdouce volali, »zdrž spěch svůj strohý

a hled', zda's někoho z nás dřív už zřela,
 tak, abys o něm vzala onam zprávy.
 Ach, proč jdeš dál? Proč by ses nezdržela?
 Smrt násilná všem zkosila nám hlavy
 a do chvil posledních jsme v hříchů žili:
 Tu světlo nebes blesklo nám v čas pravý,
 že s odpouštěním svět jsme opustili
 a v lítosti a s Bohem usmíření,
 jenž touhou, zřítí jej, nám stesk teď sílí.«
 A já: »Ač do tváří vám zírám, není
 mi znám z vás nikdo. Vám však libo je-li,
 duchové, rcete, blaze narození,
 co byste, abych pro vás činil, chtěli,
 a učiním to pro mír, za nímž nyní
 tu s mistrem svým svět od světa jdu bdělý.«
 Tu jeden počal: »Ve tvé dobrodiní
 důvěru každý bez přísahy chová,
 marným-li nemožnost vše neučiní.
 Já, jenž sám první tobě dím ta slova,
 tě prosím, mezi Romagnou ty kraje
 a zemí Karla uvidíš-li znova,
 kéž laskavá tak přímluva mi tvá je,
 ať z Fana modlitby jsou vysílány,
 bych viny smýt moh', za hříchy se kaje.
 Tamodtud byl jsem. Hluboké však rány,
 z nichž prchla krev, v níž bylo moje žití,
 mi v klíně Antenorů byly dány,
 tam, kde jsem nejjistějším mnil se býti:
 Ten z Esti zasadil je, který výše
 mne v záští měl, než právem moh' mě míti.
 Kdybych byl směrem k Miře prchl spíše,
 když přepadli mě poblíž Oriaca,
 já doposud bych tam byl, kde se dýše.

Prch' k bažinám jsem, a tam všelijaká
spleť třtin mě strhla, až jsem při omdlení
zřel kaluž krve své, jak v bahno vsáká.«
Pak jiný: »Splní-li se tvoje chtění,
jež k vrchu hory štve tě krkolomně,
ty moji touhu splň zas v soucítění.
Buonconte z Montefeltra jsem, a o mě
že Jana se ni druzí nestarají,
jít s čelem sklopeným tu musím skromně.«
Já jemu: »Násilí, či osud v kraji
zda svedly tě tak stranou Campaldina,
že neznámo, kde kosti tvé hrob mají?« -
»Ach,« odpověděl, »u pat Casentina
proud Archiano napříč vody leje,
nad Ermem s Apenninských svahů plyna;
a tam, kde jeho jméno zbytečné je,
já s ranou v hrdle příběh' po pěšině,
uprchnuv plání pěšky, krváčeje.
Tam zraku pozbyl jsem a v Mariině
jménu řeč skončila mi nenadále,
pak pad' jsem a sám zůstal ležet v hlíně.
Řku pravdu ti, bys živým řek' ji dále:
Mne Anděl Páně vzal, však řval ten z pekla:
„Proč, nebešťane, okrádáš mě stále?
Mně bereš pro slzičku, jež kdys tekla,
to věčné v něm, však s částí, která tu je,
si jinak poradí má zvůle vztekla!“
Ty víš, jak ve vzduchu se shromažďuje
ta vlhká pára, jež se vodou stává,
když stoupe tam, kde chladno do ní duje.
Ta vůle zlá, jež zlo si jenom přává,
s rozumem spiata, dým a víchr strhla
mocí, již její povaha jí dává.

Když zhasl den pak, do doliny vrhla
od Pratomagna k velikému svahu
tak mnoho mlh, že div se neutrhla
i nebesa vod průtrží, v níž vláhu
svou změnil déšť, až v bystřinách si přival,
jež země nepojala, našel dráhu,
kamž jako mocná řeka dravě splýval
a k veletoku valil se tak prudce,
že cestou všechno odplavil a zrýval.
Zlé Archiano trup můj, zkřehlý v muce,
nalezlo při svém ústí, popohnalo
jej do Arna a smeklo s prsou ruce,
jež dal jsem v kříž, když zemdlení mě jalo.
Dnem dál mě hnala voda povodňová,
pak v kořist svou mě bahno zahrabalo.« -
»Ó, prosím tě, až na svět přijdeš znova
a odpočineš po své dlouhé pouti,«
po druhém třetí duch se ujal slova,
»rač na mne, že jsem Pia, vzpomenouti.
Siena vznik, Maremma smrt mi dala.
Ten ví to, jenž mne prstenem dřív jmouti
přišel, bych skvostem se mu ženou stala.«

Přeložil O. F. Babler

Ferdinand Pujman

O SOUDNOSTI, ZVLÁŠTĚ O HUDEBNÍ

Dnešní proslov¹⁾ nese název: O zásadách soudnosti. O zásadách. Zásady však platí obecně a pro každého; pro umění kterékoliv, nejen pro ono, jež zhmotňuje se rozvlněným vzduchem. V jaké hmotě zpředměňuje vi-

¹⁾ Proslov, přednesený v Ústavu pro národní výchovu, na jaře 1942.

diny své sochař? V kovu, hlíně nebo v kameni. A v jaké řečníci a hudebníci, v jaké posuzovatelé jejich? V rozvlněném vzduchu.

Dnešní proslov za úvod měj větu Komenského - byl též hudebník a znamenitý - ze hry o Diogenovi: »Zhyne obec, která dobré od zlých nerozlišuje.« Bez onoho rozlišení, kterak by ses vyhnul zlému, jak bys dobré následoval?

Slovem kritika se míní jednak takovéto rozlišení; jednak úsudek: zač umělecké dílo stojí? za nic nebo za mnoho?

Hodnotí se tedy dílo, jako hodnotí se věci v hospodářství národním a pospolitém vůbec. Za nejvzácnější tam platí věci předně nejtrvalejší, a dále zřídka nalézané, jako zlato, jako drahé kameny. Věc nejtrvalejší a zřídka nalézaná. Ale nadchází občas chvíle, v pohádkách i životě, kdy živina, kdy sůl se cení nad zlato, sůl naráz tělem pohlcená, poněmhu v ústrojí však proměňovaná, jím vydávaná v nové podobě. Sůl nad zlato je námět, který patří do okrsku posuzovatelů sociologických.

První úkon - ze dvou - jimiž dílo umělecké vzniká, dozrál v duchu; druhým úkonem si původcovo dílo, zatím nazřené jen v mysli, přivlastňuje hmotu neústrojnou nebo ústrojnou. Tak sochař tvar (jenž přesný již mu v mysli tane) teše do kamene nebo vlévá do kovu a sochou, která názor jeho zhmotnila, se sdílí s obcí, s obecností o poznatky své. Sochař, socha, divák; nebo hudebník a skladba s posluchačstvem jejím; tito tři jsou lidským podobenstvím Otce, Syna, Ducha, božské Trojice, tří božských osob. Osob, ne snad vlastností. Osoba je apriorní; prvotná je; ve všem umění; svým bytím, lidstvím, tím, že žije. Syn, který z otce vychází, vzal na se hmotu, tělesenství, aby sesílal a vléval ducha, který z obou osob, ze syna i otce, a to nerozdílně vychází.

Posuzovatel buď vyvyšuje dílo anebo je drtí. V zámezí svém odsudek se projevuje zmarem, rozbořením obrazu a umlčením slova; odnímáním pracovního působení. A obrazoborecká údobí, kdy ztroskotávají se malby nebo sochy - (čili - Syn, jenž přijal tělesenství) - napořád se vyskytují - v čase dřívejším i přítomném. Všecky mýlky, kolik se jich páchalo a podnes páchá při posuzování samotném, i zdůvodnění jeho; všecky mýlky, připočítávají k nim i nejzlobnější, obrazoboreckou, vyvraceli bohoslovci předvídavě přesnou, na písmeno úzkostlivou skladbou myslitelskou. O čem? O tvoření svrchovaném, povzneseném nad mez lidskou; v článku o trojjedinosti božské, v článku o vtělení druhé božské osoby. Skladbou myslitelskou, ve které se vyznati má každý, nežli soudit začne.

Za příklad vždy časový ať slouží blud, z něhož ospravedlnili se věrozvěsti naši Cyril a Method v Římě; onen blud, jež hlásal přímý jejich

představený Fotius. Blud, který zničil v říši byzantské krom soch a obrazů i řeholnické školy výtvarné, se opakuje (zúplna i zčásti) v dnešních posudcích; opak jeho, správná nauka, zní takto: 1. Syn z Otce vychází, tak jako vidina a názor sochy a pak zhmotnělá již socha ze sochaře; Duch však stejně vychází i ze Syna i z Otce, jako vzněty pozorovatele nebo posuzovatele ze sochy i ze sochaře. Ve způsobu vycházení vězí rozdíl božských osob. Ale osoby ty tvoří (věci a svět všechny) tehdy, když jsou nedílné. 2. Syn a Duch jsou oba z Otce - působení sochy, socha sama, pocházejí ze sochaře - ale na rozdílný způsob. 3. Otec, Syn a Duch jsou vztahy původu - tak jako sochař, socha s vjemem pozorovatelovým. Tvar v myslí dovršený čeká na zhmotnění své; je s původcem svým zajedno. 4. Syn jest obraz Otce; Duch jest Synův obraz. Syn však není obraz Ducha. 5. Syn a Otec vydechují, působí a účinkují, čili tvoří, pokavad jsou nedílní; ne pokud jsou rozdílní.

Tato krasověda nejobsáhlejší, ta krasověda bez omylu umí vyjasnit i dnešní bludy takto: osoba je soujem nebývalých vlastností. Je apriori všeho umění svým bytím, lidstvím, tím, že žije. Osobnost je soujem nebývalých útvarností. Skladatel a skladba; posluchač ať nesoudný, ať soudný (čili kritik) jsou tři věci zcela rozdílné. Než při úkonu tvořivém skladatel a skladba jedno jsou a při vnímání posluchačstvo s nimi tvoří nerozdílnou trojici. Tu je rozhodnutí dnešních sporů, zda se kritik má či nemá obírat krom díla ještě osobností původcovou. Krajní horlitelé pro zásadu vyjít jenom z díla (tedy: jenom z jediného tvaru a ne z úplného soujmu útvarnosti), popírají pravdu bohosloveckou, že Duch i z Otce vychází, nejenom ze Syna. (Ač ten, kdo vystihl by jenom Dalibora, zdaleka by nevystihl Smetanu.) Druhý blud, jenž plyne z prvního, se vysvětluje způsobem, jak poznáváme. Poznáváme kuse, roztržitě (a v tom Dante vidí smysl Očistce), nebo výstižně a cele (jako v Božské komedii nebešťané na nejvyšším okruhu). Poznáváme podle vloh a schopností, jež dovedeme vypěstovat, jichž jsme nabyli a sami sobě nedali, a kterých neumíme předělat.

Kusé poznání je znak, je vlastnost osoby, jež má své přednosti i hrance i barvy. Je však jako démant, podle Schumanna, jak démant příliš drahocenný: není radno obrousit mu tyto hrany; znehodnotil by se. Ve vědeckých, naukových postupech se hledá spása. Soudívá se vadně (nepřihlédne-li se k osobám, jež postupů těch užívají), že by nedostatek dal se vzděláním a cvikem zcela odstranit, ač dá se leda vyspravovat v malém, nepodstatném. Chybný závěr plyne z neznalosti, ze zanedbávání osoby. S Goethem pověděno: »Kámen mudrců by měli, jenže mudrc chybí ka-

meni.« Ze trojice osob - na osoby kladlo bohosloví důraz - vytrácí se takto třetí se schopnostmi, kterými se liší od Otce i Syna.

Ze Šaldovy knihy O duši a díle vynechávali by tito horlitelé právě duši; posuzovatel má zpodobiti nejen dílo, ale dobásniti samotného děl-níka pomyslnou podobiznou, »imaginárními portréty«. Tak jmenuje se jiná znamenitá kniha kritická. Duch, jako obličej, má mnoho proměňavých tvárností a přitom jedno stále vzezření; v něm jednotí se rozmanitost poznatková, rozmanitost útvarová. Postihnouti tuto jednotu, jež patří k řádu nad přírodou vznesenému, k metafysickému řádu, o to usiloval básník spisu O duši a díle. Tato vyšší soudnost, zpětný, vstřícný postup onoho, jímž vzniká kterékoli dílo umělecké, neprobíhá v mezích přirozených mohutností. Není jenom jejich výsledkem. Je »dílem osoby a dílem svobodným«: jež přirozeno, čili zhmotněno, být ani nemusí. Může pobývati jenom v mysli, jenom v duchu, zpředmětní se původcovým záměrem a úradkem; ne přírodním, ne přirozeným vznikem, postupem. Spis O duši a díle předpokládá tedy slovem »dílo« přirozený vztah a přirozený sklad: mezi jednotlivým poznatkem a hmotou, kterou přisvojí si onen poznatek. A kromě toho nadpřirozený sklad, nadpřirozený vztah mezi stejným původcem a poznatkovou rozmanitostí, jež z něho vyvěrá a v dílech nepodobných navzájem se projevuje. Socha, skladba, vznikly z názoru, než nepodnítily ten názor, kterým vznikly. Sochař, skladatel však názorům svým opatřuje hmotné opatření, hmotnou existenci, názorům, jež - od původu - patří k řádu povznesenějšímu, nazíravému; a duše, první slovo názvu knihy Šaldovy, je zkratka pro tento řád, do kterého kritik obrazností proniká. V dnešních sporech, zda se kritik má či nemá obírat krom díla osobností původcovou, potýká se tedy zvídání jen zkušenostné, smyslové; a důmyslnost, která usiluje proniknouti v samotný řád tvořivosti, v apriorní, prvotný řád, který z osobnosti plyne, ve světový názor. Obého je zapotřebí nezbytně.

Jiný důsledek těch polopravd je mlčky pronášený nárok, aby kdekdo vnikl do posuzované skladby naráz, jedním poslechnutím. Dějepis však poučuje, že se k výstižnému poznávání dospívá až po údobích, pospolitou prací účastníků. Neboť kdyby »jedna řeč jen zněla«, pak svět neměl by té vnady, o níž mluví obrozenský básník; již by vůbec neměl vnady. Ne-přivodí tedy pohled na rozličnost lidí, na rozličnost soudů lidských pochyby, že ani nemůže být nesporných a jistých poznatků? Nejenom že tento pohled neodradí, naopak on povzbuzuje. Kdyby totiž všichni shodně, úplně a naráz vnikli do vnímavých skladeb, tehdy poznatelné, nyní neko-nečné, bez hranic a mezí, scvrklo by se na okrsek snadno zdolatelný, pro každého zdolatelný; bez popudů, bez úchylek popudových zanikla by

tvorba, t. j. nebývalé poznávání veškeré. Kromě toho: právě úchylkami osoby se doplňují rovněž, ano předstihují, jako že se liší nebývalým soujmem vlastností. Poznání má stupně, po nichž spěje lidská obec pospolitou prací z nejistoty k dílčím jistotám.

II.

Co osoby ty druží vespolek? Jak to, že Duch, jenž ze Syna i Otce vychází, vládá nade všemi, třeba nad tímto z nás mocněji a nad jiným jen málo nebo zcela nic? O tom zase poučuje Komenský, Jan Amos, jehož výročí se dovršuje letos. Takto: každý z nás je obraz Tvůrce, nejlepšího umělce. Tím jednotí se původce a prapůvodce, trvalé a pomíjivé. Každý z nás je obraz obce. Tím jednotí se jednotlivé s množným. Každý z nás je výtah světa. Tím jednotí se konečné a nadměrné.

První Komenského výrok vztahuje se k lidské osobě a tou se liší jednotlivec od ostatních lidí. Čím se liší? Vrozenými vlohami, jež dovedeme pěstít, ale kterých neumíme předělat; chtěj nechtěj, z nezbytí, z nás každý vybírá si z poznatelná jenom odměrek, jen díl, jen to, nač stačí schopnostmi. Odměrek, a přitom doplněk, jenž sroste v celou náplň pospolitým úsilím. Druhý Komenského výrok vztahuje nás ku pospolitostem; dílo kohokoli z nás je samým zrodem ojedinělé a pospolitě zároveň. Proč pospolité? Protože se každému z nás nabízejí ku přečtení stejné bytosti; ať Tvůrce, nebo obec, nebo vesmír. Třetí Komenského výrok vypovídá o světové hmotě, o vesmírných hmotách, živlech, z kterých lidské tělo vyvedlo svůj útvar, a to zprvu živočišný, biologický a pak podrobený (jakož v umění se děje) řádům lidským, řádům nazíravým. Další doklad o pospolitosti v umění, neboť stejné složení a ustrojení těl nás druží. Z toho předběžně sám opraví se vkořeněný omyl, že se hudba - protože ji vnímá ucho - obrací jen ke sluchu; že neutváří, nepřepodobuje vjemy smyslů ostatních a smyslu svalového zvlášť; a důsledně: vždy, třeba smyslem chopena a smyslu (v řadě prvním) sdělována, dovršuje se až mocí ducha, kterým rozumí se souhra schopností, jež nejsou podmíněny přírodou a živlem.

Jsem bytost, která »touží po zdokonalení«; která je svůj vlastní předchůdce.

Čtvrtý Komenského výrok opovídá jeho metafysiku; řád zatím nadřazený skutečnosti okamžité, skutečnosti nynější, již příští skutek překoná a zlepší. Tak se doplňuje poznávání kusé na poznání výstižné. Výrok opovídá metafysiku, jež zakládá se na plnosti, nedílnosti lidských úkonů, jichž jsme si vědomi; a tedy na poznání věcném, které tihne po naprostém, uskutečnitelném dovršení.

Jak se děje poznávací úkon podle Komenského výroků? Tak, že se navazují vztahy mezi poznávanou bytostí (a to je předobraz náš: Tvůrce; dále obec; dále svět) a poznávajícím, až při úkonu dokončeném sjednotí se obě bytosti. Nenastal by úkon, kdyby poznávané bytosti se nenabídly ku přečtení; ony podmiňují jej a nutkají a pobízejí naše mohutnosti, aby přešly v činnost, která doplňuje kusé znalosti a tíhne k výstižnému nazírání, kterým obsáhneme předmět cele, úplna. Obraz (a to kusý nebo dokonalý) nové bytosti se včlenil do nás, do podmětu - noetickým řádem; přitom však mne neopouští povědomí, že jsem stále tentýž, třeba obohačen o poznatky nové. Toho povědomí nabýváme vnitřním zřením, v řádu zpytujícím duší, v řádu psychologickém. Poznávané s poznávajícím se ztotožňuje jenom za úkonu; předmět s podmětem se liší, jako božské osoby, kdyby netvořily. Každý má svou identitu. Proto mohu dovršovat poznávání kusé obnovovanými úkony. Důsledek:

Poznávací úkon ověřuje skutečnost (jak podmětu, jenž poznává, tak předmětu, jenž poznávání navozuje), zároveň však určuje mu cíl: obsáhnouti nejen částku, nýbrž celek. Jinak pověděno: při poznání dokonalém objektivita a subjektivita si pomáhají, nepřekážejí si navzájem.

Komenského metafysika je předně věda o prokazatelném jsoucnu (opak pochybovačnosti; opak vztažnosti); dále věda o poznání přímnožitelném, ne utkvělém, ne statickém, jež dospěje-li cíle, vnikne do podstaty věci naprosto.

III.

Přihází se každému a v kterémkoli zaměstnání, že si neví s věcí rady; ona leží, vrtá v mozku, ale člověk ne a ne jí přijít na kloub. Až mu v hlavě svítne jasný nápad, kterak práci načít, provést, dokončit. (Mimoходом: vztekám-li se, spíše práci odhodím, a jsem-li zamilován, těkám. Čili výměr, že je hudba řečí vášně, řečí citu, na počátku budí pochybnosti naprosté...) Tehdy dovršil se poznávací úkon; vznikl nový poznatek.

A jindy nápady se rojí bohatě a pracovník si vybere z nich lepší. Ale vybírá-li z nápadů, již rozeznává, soudí, čili zavírá, že jeden předčí ostatní, že nad ně vyniká. I zavrhuje plány méně podařené, méně zdařilá svá dílka, zatím jenom v duchu trvajíc, zamítá je ku prospěchu práce zralejší. Tehdy dovršil se další poznávací úkon; vznikne další poznatek, soud, úsudek. V každém z nás tkví tedy kritik; a on třídí, rozlišuje, cení, soudí, rozhoduje o horších i lepších názorech. Kdyby napadlo mně z umíněné svéhlavosti zřezat, odřezovat dokonalejší a lepší nápad, sobě sám se vymstím. Takto vyplatí běh světa kritika, jenž srší vztekem a ne jasem ducha.

Vynálezce patentem a ochrannými známkami si brání nápad, na nějž

před ním nepřípadl nikdo. Zápis do knih vtělený pak hájí dílo před padělký, před napodobením. Pro umění rovněž odjakživa platil zákon stejný, třeba nezapisovaný, třebaže jen úmluvitý: lidé cenili si více díla, na než dříve niklo nepřípadl, čili které zřejmě lišilo se od bývalých, jenomže i tím, že nesnadněji - nežli tovar chráněný - se dalo padělat a napodobit: dostihovat. Ale není díla bez dělníků. Kdo je vypracoval, sám se liší od ostatních lidí vlastní osobou. Kdo vypracoval dílo, sám se dále různil od ostatních umělců svou osobností.

Rozeznáváme lidi třeba potmě, po hlase: a hlas má nezaměnitelnou barvu, výšku, lahodu či drsnost; kolik hlasů, kolik mluvčích, tolikráte zjinačena ozývá se rodná řeč. Čím ještě kromě hlasu zjinačena? Výslovností, jež se mění cvikem, třeba divadelním; vadou, třeba šišlavostí; odchylkami tvarovými, v úkrajích, kde hovoří se podřečím, a neméně i lidskou povahou, i stavy, náladami člověka, jež vnukají mu rozmanitý přednes, po němž rozezná se posměváček od zoufalce, milovník a nenávistník, přítel nebo škůdce, dokonce i v řeči cizí, jejímž slovům nerozumím, ale smysl z nápěvku hned jasně chápu.

Stejně účinkuje skladba hudební; jen vlastností má víc a vypěstěnějších; ba, má se k mluvě jako řád a nepořádek. A to ji s mateřštinou spolčuje, že hudebník i mluvčí dokončili dílko, stručnou větičku, sled, soustavu vln vzdušných, rozkmitaných hnutím dýchacích a mluvidlových ústrojí a jiných údů (rukou, nohou na varhanách), kterými se vyluzují zvuky neústrojně. Odkud? Z nástroje.

Dokončení příště.

Jiří Šotola

DEVATERO UMĚNÍ V SYMBIOSE ČI DIVADLO?

Navazuji na svůj předešlý článek v 1. čísle Řádu, kde jsem se pokusil vyvodit, že na poli divadelního představení můžeme vystopovati dva jeho součinitele, totiž akci a napětí (atmosféru).

Snad bude dobře si dále ujasnit, čím tyto dva prvky vlastně jsou, jaký je okruh jejich působnosti, do jaké míry zasahuje tato jejich působnost přímo, do jaké míry pouze nepřímo do vlastní jevištní práce a jak daleko jsou to prvky typicky divadelní.

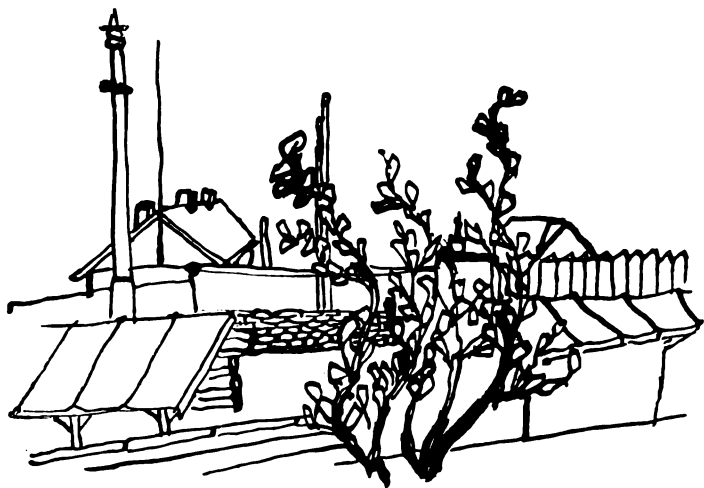
Jevištní funkce, již jsme si nazvali atmosférou, napětím, má ve skutečnosti svůj původ daleko hlouběji, než až na samém jevišti. Chceme-li

zjistit fázi jejího vznikání, musíme postupovat z konečného útvaru, jímž je divadelní představení, zpátky až do stavu *tvůrčí dispozice*, schopnosti a vůle vytvořit umělecké dílo, do stavu prvotní inspirace, v němž nekládeme ještě rozdíl mezi jednotlivými druhy umění a který je pro každého umělce bez ohledu na jeho obor týž. Je to tedy na divadle přítomnost prázdkadu každého umění, přítomnost impulsu, který zaněcuje herce i diváka k pasivní nebo k aktivní účasti na tom, co nazýváme uměním. Proto není na jevišti atmosféra výslednicí uměleckého procesu speciálně divadelního, neboť jejím tvůrcem byl umělec v okamžiku, kdy si ještě neuvědomoval jakoukoliv specialisaci, ve stavu, kdy ještě nerozlišujeme, zda jest umělec básník, malíř, hudebník, herec, nýbrž bereme na zřetel pouze fakt, že jest umělec, že je schopen tvořit.

Naproti tomu funkce, kterou nazýváme jevištní akcí, má svůj vznik teprve na počátku průběhu tvůrčího procesu, který pak dává původní inspiraci, jež se neohlížela na druh umění, tvar díla divadelního, dělá z umění, jež nerozlišujeme dále, umění divadelní. Je to tedy prostě realizace prvotního záměru, pozitivní odlitek prvotní vůle a schopnosti, tvoření výrazu, tvaru, a to tvoření, které dává umělecké práci na jevišti speciální charakter, naprosto a zásadně ji osamostatňujíc a rozlišujíc od způsobu práce výtvarné, hudební či jiné. Musí tedy být na jevišti akce prvkem do všech důsledků výlučně divadelním, musí být výslednicí uměleckého procesu speciálně divadelního, musí být prvkem samostatného a na divadle dominujícího umění s vlastními zákony, jímž nutno podříditi vše.

Studium každého (dokonalého) divadelního představení v sobě postupně plně obsáhne obě tyto funkce. Bez atmosféry byla by hra prázdknou a bezúčelnou formou, bez akce pouhým záměrem nebo neuměleckou ideologií. Postup při vznikání jevištního díla dá se tedy rozdělit na dva úseky: 1. práce o umělecké koncepci díla (bez ohledu na to, že jeho výraz bude divadelní) a 2. práce jakožto divadelní tvůrčí proces. (Abstrahujeme zde od diváka a vztahu k němu a soustředujeme se pouze na postup umělecké práce.) První fáze je »fáze atmosféry« a k účasti na ní je oprávněn podle zákona o kolektivnosti divadelní práce) každý umělec svou tvůrčí schopností. Druhá fáze je »fáze akce« a k účasti na ní je oprávněn pouze umělec-divadelník svou divadelní tvůrčí specialisací.

Aplikujme si nyní tyto vývody na otázku t. zv. »Gesamtkunstwerku«, termínu, na němž si nemálo jevištních praktiků, podléhajících příležitosti k laciné cestě za vnějším úspěchem a k prázdknému efektu, kterou jim dává, včera i dnes pálí prsty, a jehož problém bychom si měli konečně dořešit, abychom se vyvarovali dalších scestí, na něž se divadlo zásadně mylným



Stanislav Talaváňa: KRESBA

jeho vykládáním dostávalo a stále ještě dostává. Jde o otázku, do jaké míry je a je-li vůbec divadelní představení syntesí několika umění na jednu. Jde o vymezení patřičného místa všem mimodivadelním vlivům, jež se o jeviště pokoušejí tam, kde mu nevládne silná ruka samostatného divadelníka, vědomého si své vlastní umělecké svéprávnosti.

Vezměme si za příklad umění literární a ověřme si dosah jeho působnosti nejprve na území divadelní atmosféry. - Pokud jde o základní umělecký záměr, který se formuje při práci o koncepci díla a na němž mohou mít účast umělci jakéhokoliv druhu, neboť kvalifikací k ní je jim jejich tvůrčí schopnost sama a nikoliv jejich specialisace, má na něm zpravidla básník lví podíl svým přínosem ideje, myšlenkově básnické tendence. Na poli, kde vzniká jevištní atmosféra a kde ještě nenacházíme divadelníka pod jeho titulem umělce *sui generis*, kde se scházejí tvůrci představení bez ohledu na speciální uměleckou příslušnost, básník, režisér, výtvarník, herec, hudebník atd., aby vytvořili společně základní záměr a tendenci díla (znovu připomínáme, že je divadlo umění kolektivní), má autor textu přirozeně a nezbytně svoje místo. Avšak v okamžiku, kdy je začato s tvůrčím procesem, kdy koncepce začne dostávat divadelní tvar, je s básníkovou

souřadnou funkcí konec a jeho práce jest již jen pomocnou složkou v rukou divadelníkůvých.

A v podstatě stejně je tomu i s účastí ostatních umění na jevišti. - Řekneme-li tedy pro příklad, že básník je osou při stanovení »předdivadelního«, prvotního záměru představení (není to ovšem nutností a ani zdaleka pravidlem), je na všech spolutvořitelích této základní praumělecké koncepce, tedy na divadelníkovi, hudebníkovi, výtvarníkovi, tanečnickovi atd., aby se zpětným postupem dostali za hranice specialisace svého umění a byli tak schopni přinést této primární tendenci svůj přínos v tom stavu, kdy není ještě specialisován a tudíž je i schopen slučovati se s ostatními, a byli tedy i schopni přijmout tuto tendenci za svou vlastní.

Z tohoto stavu, kdy se všichni spolutvůrci uměleckého záměru pozdějšího divadelního díla sjednotili na společné basi před tvůrčím divadelnickým procesem, vzniká pak nepostradatelný a souřadný činitel představení, jímž jest jeho atmosféra. Je to živná půda pro divadelní akci - výraz, mezi hercem a divákem navozené bacchické rozezvučení disposic k spoluvytvoření dramatu. Tak jako kolektivní bohoslužby předpokládají prostředí chrámové, jež slévá dav v kompaktní celek pro poznání Boží přítomnosti, kdežto jednotlivec ničeho takového ke své modlitbě zpravidla nepotřebuje, je nutná i pro divadlo jakožto umění s kolektivní sugescí atmosféra, kdežto ostatní umění, jsouce záležitostí sugescie individuální, mohou se ve svém účinu bez účasti tohoto napětí bez újmy obejít.

Jak je tomu však v mezích práce speciálně jevištní, v mezích »akce«? Je zde možný a je zde vůbec přípustný »Gesamtkustwerk«?

Řekli jsme, že akcí nazýváme výsledek tvůrčího procesu výlučně divadelního, tvůrčího procesu, datujícího se od okamžiku, kdy dílo přestává mít charakter inspiračně-všemělecké koncepce a rodí se jakožto útvar svéprávně jevištní. Tím jsme si vlastně již odpověděli i na tuto otázku. Při divadelní práci je, jak nám z celé úvahy logicky vyplývá, rovnoprávná spoluúčast jiného umění vyloučena. Je-li divadlo umění jako každé jiné a nechce-li se snížit na jakoukoliv interpretaci, je nutno vykázat všechny příživníky, kteří si zadarmo a nadto s otevřenou náručí vítání dělají ze scény řečníště pro svoje these a výkladní skříň pro svůj neodbytný artikl. Nedostává-li se tvůrci představení schopností navodit jeho sugestivnost a vytvořit akci vlastními prostředky divadelními a musí-li se uchýlovat ke krádežím z umění jiných, je to pouze známka bezmocnosti a nikoliv snahy po znásobeném účinu. Stojí vskutku za povšimnutí, na jak nebezpečné scestí se dostávají všechny ty inscenace posledních let, jež se podobají oficielním, »kritikou« za skutečné umění uznaným výpravným operetám, pře-

hlídkám půvabných tanečnic a malířských pláten, pěveckých arií a duchaplností básníků a na nichž nemůžeme najít jen jednu maličkost - drama. - Užije-li malíř k svému výrazu literárních prostředků, je za to po právu souzen. Použít herecké techniky k napsání verše básníka ve snu nenapadne. A na divadle se setkáváme s podobnou nectností dnes a denně, nadto ještě za přednost vydávanou - a ani noha se nad tím nepozastaví.

Z čeho vznikla tato mylná synthese, jež chaoticky a neorganicky klade malířství, tanec, hudbu a cokoliv jiného vedle sebe a domnívá se, že vytvořila nejdivadelnější představení? Každé umění má svou speciální sugesci. Ve všech uměních, ba i v mnoha neuměleckých projevech, je v menším či větším měřítku skryta účinnost, velmi blízká divadelnosti, jak se vytváří na jevišti (malířské výstavy, koncerty, taneční představení - bohoslužby, veřejné slavnosti, cirkus, sportovní »představení« atd.). A přesto žádný z uvedených příkladů nemůžeme nazvat divadlem. A mylným převzetím těchto schopností ostatních umění navozovati svou sugesci a užitím jich na jevišti se pak leckdo domnívá, že našel náhražku za svou neschopnost v divadelní práci samé. Můžeme mu za to být opravdu vděční, neboť tím zdržel a zdržuje náš divadelní vývoj lety zbytečné práce, jejíž výsledky nejen že nebude možno přejmout, ale bude je nutno další prací ještě odstraňovat.

Tyto vývody si konečně a obzvláště musíme - a je to stará naše bolest - aplikovat i na otázku literatury na divadle. Básník je účasten (jak řečeno, zpravidla velmi intenzivně) na prvotním ideovém záměru díla, ale s jeho pozdější divadelní realizací nemá již co dělat než pouze jako pomocný spolupracovník. Tato skutečnost je každému divadelníku, který se neomezuje na tupou interpretaci a je opravdu tvůrčím umělcem, jasná a nechci se zde o ní dále šířit; vím, že by mi byl opět s bezmeznou tvrdošijností předložen Shakespeare nebo pro změnu zase nějaká jiná »kapacita«. K tomu jen malou poznámku: Kéž bychom měli mezi sebou alespoň jednoho takového *divadelníka*, jako jím byl Shakespeare, a kéž by naši p. t. dramatičtí autoři byli aspoň jednou v životě tak málo *literáty*, jak málo jím byl on! - Při tomto vymezení účasti autora textu máme ovšem na mysli umělce výhradně literárního, nikoliv, což je častým zjevem, umělce, který je tak řečeno z polovice básník a z polovice divadelník. Do jaké míry je v tomto případě autor básníkem, do té míry zasahuje jeho účast jen do »fáze atmosféry« a její divadelní užití ve »fázi akce« je vyloučeno. Do jaké míry je však i divadelníkem, do té míry zasahují přirozené podněty z jeho textu plynoucí i do práce divadelní. Tím bychom měli řečeno pár slov i k otázce interpretace textu: Co je z textové předlohy výsledkem práce

básníkovy, práce po výtce literární, divadelně interpretovat je nemožno; co je však výsledkem divadelní tvůrčí schopnosti autorovy, lze ovšem slučovat s ostatní divadelní prací režisérovou a hercovou. Tak lze brát i za základ divadelní práce samé texty Shakespearův či Molièrův, který vznikl jakožto slovní odlitek vpravdě divadelní tvůrčí představy, a tak na druhé straně nelze brát ohled při speciální jevištní práci na př. na textovou předlohu Goethovu, který je ve svých dramatech takřka výlučně básníkem, divadelní představy svých osob a dějů nemaje.

Zbývá nám ještě vymezit si v tomto smyslu kolektivnost divadelní práce. Dány jsou nám tyto předpoklady: Divadelní umění je umění kolektivní. Představení se uskutečňuje spojením práce jednotlivých složek v celistvý útvar. Těchto složek může a má být přirozeně, pokud kvantita nesníží kvalitu, co největší možné množství. - Z toho nám musí vyplynout pouze jediné: Základní »předdivadelní« koncepte díla se utváří vzájemným sloučením a prolnutím práce básníkovy, divadelníkovy, hudebníkovy atd., krátce za účasti nejširšího kolegia umělců. Avšak jakmile se započne práce speciálně divadelní, nezbývá přirozeně nic jiného, než podle prosté a logické úvahy vymezit tento »kolektiv« ve zcela jiném měřítku, v měřítku divadelním.

Pokusme se konečně ještě vyměřit si alespoň hranice pomocné a sekundární účasti zmíněných umění při vytváření díla divadelního. Nelze ji ovšem do detailů stanovit, což je otázkou především praxe, nelze ji předem svázat normou. Jde nám pouze o to: Jaký je její charakter, jaké zásadní stanovisko nutno k ní na jevišti předem zaujmout?

Vezmeme si pro příklad umění taneční. Kolem něho se totiž na našich scénách v poslední době rojí nejvíce omylů a je tedy po ruce i sdostatek faktických důkazů, jež si možno při každé takřka premiéře znovu ověřit: Prkna pražských divadel jsou při mnoha představeních doslova zaplavena tanečnicemi. Dámy v půvabných řízách promenují po scéně, ukazují ladné poskoky a nývé pohyby, všechno je hezké ad usum estetičnosti a »ryze uměleckého zapůsobení« - jenom se celý večer marně ohlížíš po všech zastrčených koutech jeviště: Kde zůstali ti ubozí herci? Občas sice zahlédneš pár jejich bezmocných gest a dvě tři nesmělé věty uslyšíš, ale hned je tu p. t. režie a p. t. taneční, výtvarná, hudební spolupráce, tma, náladová hudba - a už nad nešťastným hercem, který horempádem mizí »nenápadně« v zákulisí, aniž měl a bude mít do představení co mluvit, krouží trojice vítězných tanečnic, aby dokončila svoje bacchanale, při kterém se s náramnou rozkoší vyhání se scény ta nepatrnost, která sem, vážené publikum, přece ani nepatří - činohra.

Každá trpělivost na světě má svou míru. A tahle móda se nám začíná plemenit jako morová nákaza.

A tu je třeba postupovat důsledně: *Nelze strpěti, aby v akci na scéně dramatu nabrazoval herce tanečník*. Avšak: Do *hercova* pohybu je nutno vnést taneční *prvky*, abychom tak přebásnili životní a kopírovanou pohybovou skutečnost na nadskutečnost ve jménu umění, abychom se zbavili pohybu jakožto napodobeniny života a vytvořili pohyb nový, umocněný nad zatuchlost a statuárnost reality. A toho právě dosáhneme použitím prvků tanečních pro vytvoření povahy pohybu a pro jeho detailní propracování a použitím prvků výtvarných pro kompozici *hercova* těla jakožto optického činitele a pro kompozici ensemblovou.

A zrovna tak je třeba postupovat i v případech dalších. Viděli jsme nedávno v Praze představení, při němž herci zpívali dueta. Viděli jsme představení, ve kterém vystupoval operní sbor. - Nelze strpěti na činoherním jevišti zpěváka; ale do *hercovy* díkce je třeba vnést prvky hudební, abychom přebásnili realitu mluvy intonací, kadencováním, rytmem atd.

Není ovšem možno se dále šířit o nedorozuměních, vznikajících z mylného chápání existence ostatních umění na jevišti. Nelze se rozepisovat o chybách rodících se na př. při zásazích scénické hudby či výtvarných elementů do divadelní akce. - Dlužno snad posléze říci, že pomocná účast ostatních umění může se, dobře užita, státi nemálo důležitou složkou dalšího jevištního vývoje, s tou výhradou, že nutno postupovat od umělosti, s jakou se pokusy tohoto druhu dosud praktikovaly, směrem k prostotě, od násilnosti k přirozenosti, od experimentální chtěnosti k logické nutnosti, jak ji vyžaduje sám charakter uměleckého divadelního díla, jež má a musí býti pravým opakem naturalistické kopie.

Jan Rey

POČÁTKY TANEČNÍHO DRAMATU . A GLUCKŮV DON JUAN

Šestnácté století zrodilo novou formu divadelní, *balet*. Původně směr hudby, tance a recitace, k níž se později vlivem opery přidružil i zpěv, dozrává balet zvolna ze záležitosti původně ryze dvorské v divadlo veřejné. Svě náměty volí balet převážně z řecké a římské mythologie, ženské role tančí zprvu tanečníci, kteří pokrývají svou tvář maskou. Na sklonku století

sedmnáctého dělí se již o potlesk obecnstva s tanečnický tanečnice. Mizí masky, nepohodlný a pohybům překážející kostým se s rozvojem taneční techniky zjednodušuje a zúčelňuje. Virtuositě tanečních skoků a toček platí především obdiv diváků, tak jako arii v soudobé italské opeře. Balet se zvrhá v zábavnou féerii, při níž nezáleží celkem na ději a na pravdivosti výrazu. Boj o novou baletní formu, taneční drama v pravém slova smyslu, svede teprve století osmnácté.

Slavné Noverrovy »Listy o tanci a baletech« (1760) temperamentním způsobem a brilantním slohem bojují za novou formu dramatického baletu, *ballet d'action*. Tomuto z nejproslulejších choreografů jsou gesta výtvořem duše a věrnými tlumočnický jejich hnutí. Útočí proti bezduché rutině, mechanické řemeslnosti v tanci, symetrickým figurám a otrockému napodování. Žádá asymetrii, rozmanitost, citovou odstupňovanost, duši a výraz v tanci. Balet má být živoucím obrazem vášní a jako poesie a malířství kopií přírody. Svému reformátorskému úsilí dal Noverre úspěšný tvar především ve Stuttgartu a ve Wienu, pak v Lyoně, v Paříži, v Miláně a v Londýně. Vytvořil přes šedesát baletů tragických, heroických, komických a j. Zemřel jako 83letý stařec roku 1810, jsa majitelem portugalského řádu Kristova. V lesku Noverrovy slávy takřka zmizela dvě jména, která s ním mohou soupeřit, když ne o velikost, tedy o prvenství v tragickém námětu v baletech. Je to soupeř a odpůrce Noverrův, milánský rodák Gasparo Angiolini (1723-1796) a Angioliniho učitel a předchůdce, Franz Hilverding van Wewen (1710-1768).

Nizozemec Hilverding, školen patrně francouzským baletem, stal se záhy dvorním tanečnickem a pak dvorním baletním mistrem, pečuje o balet obou wienských divadel: Burgtheatru a Kärntnertortheatru. Jeho pokusy, uplatnit tragickou látku v pantomimickém baletu (»Britannicus« podle Racina, »Idomeneus« podle Crebillona a »Alzire« podle Voltaira), jsou předzvěstí velkého reformátorského činu, jímž je balet »Don Juan«. Libreto k němu pořídil podle předlohy Molièrovy Hilverdingův žák, Angiolini. Racionalisticky jednoznačnou hudbu napsal Christoph Willibald Gluck (1714-1787), který tak baletem o rok předešel svoji reformu opery (»Orfeus«, 1762). Podnět k této reformě vyšel však od přítele Angioliniho a Gluckova, Raniera Calzabigiho (1714—1795), známého Gluckova libretisty, který byl i nepodepsaným autorem předmluvy k libretu pantomimického baletu o Donu Juanovi. Pro zásady, jimiž se Angiolini a Gluck řídili, je tato humanisticky osvícená předmluva tak důležitá, že ji zde v překladu ocituji.

»Hra mnou uváděná je baletní pantomima starověkého stylu. Kdo četl

řecké a latinské spisovatele, kteří jsou všude rozšířeni v původní řeči nebo v překladech, zná proslulá jména Pylada a Bathylla z doby Augustovy. Divy jejich umění učinili nesmrtelnými dějepisci, řečníci a básníci. Lukianos nám dokonce zanechal pojednání o tomto slavném druhu umění, jež lze považovat, ačkoliv je neúplné, za jakousi poetiku pantomimického tance.

Starověké umění taneční vrcholilo pantomimou, a to tak, že byly napodobovány mravy, vášně a činy bohů, heroů a lidí rytmickými pohyby a gesty osobitě výraznými. Tyto pohyby a gesta zobrazovaly vlastně mluvenou řeč, byly jakýmsi druhem optické deklamace; porozumění bylo podporováno hudbou, která akcentovala jednání herce podle toho, zda znázorňoval lásku nebo nenávist, zlobu nebo zoufalství.

To vše se nazývalo saltatio. Slovo, jež nevzniklo ze saltare - skákat, nýbrž podle jistého Salia, prvního zástupce tohoto umění u Římanů. Všichni se ve svých zprávách shodují v tom, že bylo při tom užíváno výmluvných gest, výrazných náznaků a pohybů hlavy, očí, paží, rukou a nohou.

Pantomimy braly vzory odevšad; jak již abbé Du Bos řekl, čerpaly z pověstí a z historie, vybíraly si z nich buď jednotlivé výjevy nebo celé látky. Znázorňovaly hněv Achillův, zběsilost Ajaxovu, pýchu Agamemnonovu. Na divadle byly tančeny verše Ovidiovy, jak o tom sám vypráví; byly to jednak Metamorfosy, jednak jeho tragedie „Medea“. Apuleius popisuje baletní pantomimu, představující Paridův soud.

Slavný Pylades se zabýval první myšlenkou, tančiti takto celé hry. Pantomimikové nazvali tento nový způsob tance tancem italským. Ten obsáhl všechny obory divadla, tragedii jako komedii, satiru i frašku.

Aniž bych se zdržoval déle tímto zkoumáním, pro něž tu není místa, dodávám, že zmíněný druh umění zanikl. Sdílel osud mnohých ostatních umění, jež byla teprve v nové době oživena. Stručné poznámky, jež jsem tu uvedl, snad postačí, aby ospravedlnily moji snahu, uskutečniti na základě mých studií celou hru tanečně pantomimicky. Plod své práce podávám obecnostvu. Baletním mistrům, kteří mají potřebné znalosti a talent, otvírám nové cesty. Pro svůj pokus zvolil jsem španělskou tragikomedii „Kamenná hostina“, která měla světový úspěch. Tato hra se všude osvědčila, ačkoliv nedodrжуje pravidla jednoty času a místa. Ale námět je velkolepý, katastrofa úděsná a podle našeho názoru vše je pravděpodobné. Tyto vlastnosti jsou víc než dostatečné pro pokus v pantomimickém baletu.

Tanec se zříká mluveného slova. Divák se nedoví vyprávěním o tom, že hrdina byl zabit nebo že se sám usmrtil. Jenom oči musí rozumět, sluch je bez užitku, celý děj musí být viděn. Nelze tudíž spojovat jednotu místa s pantomimou. A jako není možno se zdržovat dialogy, nýbrž omezit vše-

chny únavné pohyby ve prospěch plynulosti děje, tak i čirá nutnost žádá, aby obsáhlá látka byla vtěsnána do rozpětí několika krátkých chvil - takže ani jednotu času nelze zachovat. Lukianos ve svých pravidlech se ani slovem nezmiňuje o jednotě času a místa a jiného učitele nemáme. Naším vodítkem je pravděpodobnost. Chtít, abychom úzkostlivě dbali dramatických pravidel, znamená požadovati nemožné.

Kromě toho nemůžeme hry, které pantomimicky zpracujeme, nijak zlepšovati. „Kamenná hostina“ jako mluvené drama byla přijata všude přes všechny své nedostatky vlídně. Proč by se neměla líbit i v tanečním provedení?

Připouštím, že látka je smutná. Ale to je u většiny tragedií. Divadelní hry přitahují právě tak znázorňováním hrůzného jako příjemného. Změna, která se od scény žádá, nás nutí, abychom oba druhy střídali. A nám by mělo být vskutku zakázáno, abychom tancem budili hrůzu, jako se to děje slovem mluveným? Vnímáme úděs v tragedii, pláčeme při ní s libou citlivostí, která nás vzrušuje. Můžeme-li němou hrou vzbudit všechny vášně, proč by nám mělo být zakázáno o to se pokusit? Nechce-li být obecenstvo oloupeno o největší krásy našeho umění, musí si zvyknout na to, že je naše balety pohnou k slzám.

Dosud tomu tak nebylo, s výjimkou pantomim, které uvedl můj učitel, slavný Hilverding. Možno směle říci, že jsme neznali vlastně víc, než jednoduchou abecedu tance. Dovedli jsme žvatlat jako dítě, bez možnosti dát dohromady dvě souvislé věty. Diváci obdivovali naše taneční kroky, naše postoje, pohyby, náš rytmus, naše skoky s tou klidnou a chladnou lhostejností, s jakou obdivují zběžné skizy očí, úst, nosu a rukou. Jak jinak na nás působí krásný, životný portrét Tizianův nebo Van Dyckův, jenž nás okouzluje, nebo barvitost, oduševnělost velkých maleb Rafaelových nebo Rubensových, jež si podmaňují naši duši bez možnosti odporu. Kdo se z nás kdy odvážil pokusu vyjádřit tancem jedinou slavnou osobnost, jako Herakla, Thesea, Alexandra, a to v plné důstojnosti a charakterové věrnosti? A dále, jak velký je zase rozdíl mezi takovou jednotlivou postavou a celými historiemi, jako je třeba obětování Ifigenie, shledání Koriolána s matkou, zuřivost Medey vůči dětem, vražedné úklady Klytaimnestřiny proti Agamemnonovi! Ať si o sobě myslíme co chceme, náš vnitřní cit nás nutí srovnávat chudobu dneška s bohatstvím starověku.

Toto bohatství mne oslepilo - horečně jsem po něm dychtil. Pokouším se nyní proměnit v čin vše, co jsem po bedlivé práci nashromáždil o pantomimě starověku. Nebude-li moje námaha korunována úspěchem, nepropadnu malomyslnosti. Umění není odpovědno za chyby umělců. Po vět-

ších zkušenostech budu mít snad i větší úspěch a obecnstvo mi jistě přičte k dobru jako zásluhu pokus, učiněný s nejlepšími úmysly i skrovné prostředky: pro tento druh umění nám přece jen chybějí všechny nutné předpoklady.«

Z celého textu, jemuž následuje stručný obsah děje, je patrné vážné úsilí o vyproštění tance z lehké zábavnosti a snaha, postavit jej po bok ostatním vážným uměním. Významný úkol tu připadl hudbě Gluckově. Byla důležitou složkou pantomimy, neboť ona, podle slov Angioliniho, hovoří, zatím co tanečníci dělají jen pohyby. »Bylo by nám téměř nemožné být srozumitelní bez hudby, a čím více je přizpůsobena tomu, co chceme vyjádřit, tím lépe chápeme.«

Premiéra »Dona Juana« byla 17. října 1761. Přes svou neobvyklost setkal se představení se značným úspěchem, zvláště hudba a výprava se líbily. Rozladil poněkud tragický závěr. Balet se udržel tři roky na repertoáru, což byl na tehdejší dobu jedinečný úspěch. Na své cestě do Wienu viděl jej jako dítě i Mozart, na nějž učinil hluboký, trvalý dojem, jehož stopy najdeme i v stejnojmenné opeře, o 26 let mladší. Gluckův balet o Donu Juanovi prošel záhy celou Evropou a byl hojně upravován a předěláván. Většinou byla tři úsporná dějství původní verze rozšiřována na dějství čtyři, hudba sama přepracována a rozšiřována cizorodými vsuvkami. O životnosti této první tragické baletní pantomimy svědčí, že se občas vyskytne na repertoáru i v době současné. Krásného finale své baletní hudby užil ostatně Gluck sám pro druhý akt svého »Orfea«. Ve své době nemá Gluckův balet sobě rovna. V další historii jevištní taneční formy uhazuje vždy čestné místo, neboť je vynikajícím uměleckým dílem, v němž hudba s tancem dospěla k vzácné jednotě a životné výraznosti.

Maurice Blondel

ZROZENÍ MYŠLENKY

Často se uvažuje tak, jako by vnímání bylo první danost a docela stejné u zvířete a člověka. To je dvojí omyl. Viděli jsme již nesmírnou práci, která předchází, připravuje a odlišuje nejslabší organický a duševní dojem.¹⁾ Určili jsme také, do jaké míry je naše, i ta nejméně vyvinutá, sensi-

¹⁾ Tento článek je výňatkem z autorova stěžejního dvousvazkového díla »La Pensée« (1934), které je zase částí mohutné filosofické trilogie, jejíž další dva díly mají názvy »L'Action« a »L'Etre et les êtres«. Autor zde navazuje na předcházející rozbor o rozdílu zvířete a člověka, který se projevuje již ve vnímání, jak to pak důkladněji rozvíjí v tomto článku.

bilita určena lidským organismem a vývojem přejímacích a reakčních středisk, které dodávají našim vjemům originalitu, pevnost a anthropomorfní neměnnost. A tak není vnímání ani *primum datum*, ani *datum commune*, které dodává vědě a pudu stejné východisko.

Budeme-li nyní zkoumat základní rozdíly, které působí nesouměřitelnost zvířecího chování a způsobu, jímž dítě přijímá a užívá dojmů z přirozeného uspořádání vesmíru, v němž je ponořeno, nesmí nás nikdo obviňovati z vynalézání opačného, svou fiktivností, předpojatostí a záměnou principů však analogického románu, k němuž se utekl Condillac: pod rouškou analýsy neustále zneužíval hypoteticky sestrojené synthesy, předpokládaje již jako dané to, co se mělo teprve dokázat.

Nikoli, neuvedeme fakta, vymyšlená pro potřeby naší věci. Nejde tady o důmyslnou fikci, jako byla ta, kterou vnukla Mlle Ferrand autoru systému o přeměně vjemů. Prchající vždy před teoriemi, zkoumejme pozorování, získaná přímo na živých bytostech.

I. Protože jde nejprve o zachycení konkrétních dat, můžeme přijmout - z tisíce podobných - testy, sebrané jedním učeným naturalistou. Pan Boutan²⁾ si vymyslel společnou výchovu svých dětí se zvířaty, které nazýváme vyšší, jako jsou opice, a uvedl je k rodinnému stolu. Podnikl dále nadto ještě s oběma velmi dovedně zkombinované pokusy, aby podporoval jejich důmysl. Šlo na př. o rozdílně uzavřené krabice, v nichž byly různé pamlsky a hračky, a když ponechal mladé bytosti zcela volně jednat, studoval ze svého neviditelného úkrytu jejich různé chování. Nelze nám zde zkoumat podrobně vynalézavost, množství pohybů a různých odstínů, jimiž se projevovala chtivost a to, co bychom mohli v širším smyslu slova nazvat inteligencí těchto mláďat, odsouzených k mukám Tantalovým.

Po určitém období, kdy u jedněch i u druhých jsou pohyby počátečním přizpůsobením, nastává okamžik, kdy se použité metody (dá-li se u zvířete mluvit o metodě) naprosto rozcházejí. Zvířecí mládě má po určitou dobu náskok před dítětem, protože má často jemnější smysly,

²⁾ Profesor na Faculté des Sciences v Bordeaux. Srov. jeho dvě srovnávací studie, jednu o dvou jazycích, druhou o dvou metodách zvířete a dítěte. Jsou to přesné testy učence, který není nijak filosoficky předpojatý, testy, které se stejně najdou u mnohých psychologů experimentální školy nebo v dílech, která je shrnují, jako je kniha G. Bohna »La Naissance de L'Intelligence«. Název je podivný, avšak kniha je instruktivní, neboť obsahuje mnohá obiter dicta a závěr, v němž je ověřeno naše konstatování skutečnosti. (Redakce této kapitoly se datuje již několik roků; jestliže mi však překážky zabránily doplnit doklady, podstata skutečností a závěrů zůstává.) Krásné práce Piagetovy přinášejí cenné analogie a náznaky. Opakuji ostatně, že se nepřidržíme ani tak vývoje vědy, jako skutečností, které jsou podkladem všech možných teorií.

rychlejší pohyby a potřeby vytříbenější. Tak jde-li o nalezení způsobu, jak otevřít různě zavřené bedny, kde je ovoce a koláče, dosahuje opička ukončení své chtivosti nutnými pohyby daleko rychleji než dítě, neboť její pohyby jsou prudší a asociativní paměť plastičtější. Přijde však okamžik, kdy dítě dosáhne náskoku definitivního a rozhodujícího: je to den, kdy záblesk úvahy mu nahradí ryze zkušenostní jednání poznáním překážek, které má překonat, postupem, který je založen na vyhledávání příčin a prostředků, krátce výkladem, který má již povahu rozumovou a obecnou. Aby toho dosáhlo - místo aby se vrhlo na náhodné zkušenosti zvířete - má potřebu zastavit se, nabrat jakoby dech, zarazit, podle technického výrazu, své automatické pohyby, aby tak poskytlo své temné, ale již charakteristické reflexi čas k předvídání a k myšlenkovému uskutečnění konečného jednání a všech prostředků, aby jistě dosáhlo cíle. Je vidět, že to není rozdíl stupňový, nýbrž základní protiklad dvou způsobů jednání; byl by to naprostý zmatek, kdybychom je stavěli vedle sebe, jako by jedno jednání bylo jen pokračováním nebo složitější formou druhého.

Tento protiklad podtrhuje ještě jedna velmi výrazná skutečnost: zvíře je uvedeno do pohybu toliko vnadidly, které působí na jeho chutě, odvrací se od všeho, co je cizí jeho mlsnosti, bázni, ostatnímu citovému a emotivnímu životu. Dítě je naopak často přístupné vábení předmětů, které je lákají tak říkajíc pro ideální potěšení nebo z vyšší zvědavosti. Zaznamenejme již na tomto místě jeden rys, kterého použijeme v dalším: je to skutečnost, že dítě má již od raného věku schopnost zájmu, abychom tak řekli, bezzájmového: rádo upoutává svou pozornost a své úsilí k předmětům, které nemají žádného vztahu k jeho organickým potřebám.

II. Co tedy vyplynulo - a to velmi důrazně - z pokusů, které nikdo neobviní z toho, že jsou založeny na smyšlenkách a abstrakcích a z nichž si musíme odvodit poučení? Viděli jsme, že zvíře mělo náskok před dítětem v rychlosti a pohotovém přizpůsobení svých impulsivních pohybů. Tu a tam zaklepe na bednu, a dotklo-li se náhodou spouště nebo zásuvky, zmocní se vytoužené kořisti, aniž se podívalo na překonanou překážku. Není pochyby, že pro další pokusy získává takto zběhlost a - abychom užili Leibnizova výrazu - sled pohybových obrazů a automatických reakcí: jedná však zkušenostně, bez stínu výkladu skutečnosti, způsobem strojovým, nikoli pochopením příčin, a nadto je zajímá jen to, co je v úzké souvislosti s jeho chutí a s požadavky jeho bezpečnosti nebo výživy.

Dítě reaguje pomaleji, avšak jeho pokroky, i když pomalejší, jsou jistější a schopnější nekonečného rozvoje. Základem jeho dočasné podřadnosti a jeho budoucího úspěchu je potřeba, kterou pociťuje velmi brzy,

potřeba zastavit se, aby hledalo, nepouštět se do dobrodružství, mít metodu, zkoumat důvody nesnází a podmínky úspěchu svého úsilí. Sestavuje si proto myšlenkově plán činnosti, zkouší různé hypotезy, nepostupuje již podle náhody, nýbrž podle uvážení a složitějších pokusů. Jestliže tak dosáhlo výsledku, který chtělo, ať šťastnou náhodou nebo záměrným úmyslem, stává se pánem mechanismu a jeho myšlenka pak, uvedená do pohybu jako zvířecí chuť žádostí, stává se, můžeme-li užít toho slova, intelektuálním uspokojením, vědeckou zvědavostí, obecným řešením, opravdu použitelným na všechny podobné případy. Tím si vysvětlíme, proč na ně často překonaná nesnáz nebo hračka, skýtající zvířeti neznámé radosti, působí více než smyslová žádostivost, neboť rodící se myšlenková činnost působí potěšením, přesahující již nižší žádosti.

Jak je tedy hrubý a chybný běžný výklad, podle něhož je souvislost mezi vývojem života zvířecího a lidskou činností! K tomu je třeba dodat ještě toto: jsou nesprávná a mylná novější tvrzení, která vidí v setrvačnosti, pudu a rozumu rozvíjení jedné a téže síly, tlačící se v jistém smyslu zezadu, *vis a tergo*, rozvíjející svůj původní elán třemi rozdílnými směry, aniž by ovšem toto trojčlenění bylo s to vytvořit tři rozdílné řády. My zde naopak musíme zdůraznit, že pud a rozum mají kořeny rozdílné a jejich cesty se nedají vzájemně na sebe převádět.

III. Znamená to, že dítě, jednou probuzené k lidské methodě, nemá potřebu uchýlit se k zvířecímu empirismu? Nikoli. Oba způsoby zůstávají, často se pronikají a podporují u člověka, dokonce i u učence a filosofa. Nesouměřitelnost užívaných prostředků nebrání spolupráci a je nutno spíše připomenout spojení rozdílných nástrojů, jako je rukojeť a čepel u nože, stejně jako musíme uznat a ospravedlnit souběžnost funkcí při rozdílnosti principů nebo aspektů přírody a myšlenky. Také zde při smyslovém vnímání a při jeho užívání je třeba označit vzájemné výhody a částečné souvislosti toho, co zůstává zvířecí a co je skryté a neoddělitelné lidského v našem smyslovém životě.

Nebudou nám tedy vytýkat, že popíráme ony vzdálené přípravy, opravdovou souvislost životních a myšlenkových forem; neméně jistá je ovšem diskontinuita, a je-li důležité, abychom nenechávali ducha ve vzduchu, je stejně podstatné, abychom jej nevyvozovali z nižších oblastí, jako by byl toliko výslednicí nebo jakýmsi jejich zhuštěním. Zde jako všude musíme proklouznout dvěma úskalími, o něž se vždy rozbila filosofická pravda, ztrácejíc tak rovnováhu.

Tento pokus je ovšem delikátní tím, že souvislosti obou řádů jsou velmi snadné: oba jsou vzájemně spojeny mnoha svazky a někdy se dokonce

zdá, že nižší způsoby předčí výsledky získané samotnými methodami rozumu. Viděli jsme opravdu, jak zvíře mělo náskok před dítětem a jak řešilo daleko rychleji otázky, které rodičí se uvažování nedovedlo rozluštit tak lehce, jak to dovedl okamžitý nápad pudové žádostivosti - rozum však dovedl přesněji rozeznat zvláštní znaky, které oddělují stavy zdánlivě smíšené. Dočasná nadřazenost »zvířecí metody«, jak ji nazývá Boutan, znamená vlastně definitivní podřadnost a nedovoluje vývojový přechod z činnosti pudové do činnosti rozumové.

Po rozboru zvláštního případu je tedy nutné zachytit a určit obecnou pravdu, která je v něm skryta. Tady jde o celou theorii vnímání a právě zde vládl nejčastěji opravdový zmatek. Nevytvořil se z vnímání, chápání jako stejnorodá a prostá skutečnost, prvotní fakt při rozmanitosti aspektů, jejichž různost se však popírala? Z této skutečnosti, označené jako prvotní a jednoznačná, snažili se pak vytvořit společnou a totožnou věc u zvířete i člověka, jako by zvířata a lidé viděli a vnímali tytéž věci, jen si je různým způsobem vykládali.

Toto je anthropomorfismus, který není ničím oprávněn a který jen poněkud kritická úvaha musí zavrhnout. Naše vnímání, pravda, je založeno jako vnímání zvířecí na podivuhodném doplňování skutečností a tendencí, které vylučují nauku o »presentacionismu«, jíž se v XVIII. stol. tak zneužívalo, která však vždy více nebo méně zjevně otravovala nauku o poznání. Neboť jen málokdy se zříkali tohoto východiska.

Jest nám nyní podati hlubší kritiku tohoto omylu (který jsme vytkli již shora) a ujasnit si jeho neblahé důsledky. Připomeňme, že sám Platon pokládal smyslové vnímání za první a nevyhnutelnou skutečnost, říká: »Musíme začínat očima a hmatem, každá jiná cesta je neschůdná.« Ano a ne. Smyslové vnímání je východiskem jen pod tou podmínkou, že zaměřuje naše zkoumání obojím směrem, stejně tak dolů, odkud je determinováno, jako k vyšším oblastem, kde je doplňováno činností ducha. A toto doplnění může být libovolné potud, čím méně jsme prozkoumali podzemní podmínky sensibility.

Stejně tak se nesmíme dát mýlit tím, co se neprávem nazývá bezprostřední data, vlastní pocity, prvotní percepce: všechno toto znamená zneužívání slov, falešnou jistotu, a každá filosofie, která bere za základ čiré smyslové vnímání, ať již je jeho užití buď ve smyslu empirickém, racionalistickém nebo idealistickém, je filosofie špatná v svém základě. Neboť naše lidské vněmy předpokládají zároveň předcházející zpracování a následné určení, které jim odnímá znak čiré a prosté danosti, o jejíž prostotě a zdánlivé stálosti jsme byli dlouho přesvědčeni.

Z toho také plyne, že se zvířecí vněmy, zbavené toho, co jsme před chvílí nazvali vyšším určením lidské sensibility, vztahují toliko k organickým potřebám a omezují se na zájmy, určené životními požadavky druhu nebo individua. Jak poznamenal Lachelier, noří se na příklad pes do *continua* vůní, které mají pro něho hodnotu značek, přesnou specifikaci, o které nemáme ani potuchy, a každý hmyz má takto svůj způsob reakce, zvláštní soustavu tropismů, z čehož můžeme uzavírat, že to, co u nich nazýváme vnímání, vkládající do toho jakousi vágní ideu vnímání poznávajícího, je nesprávné rozšíření, vkládání našeho způsobu vnímání. Vystříhejme se nyní chybných analogií a nepropůjčujme se k tomu, abychom pokládali za skutečnosti téměř metafysické smyslové danosti, které mají prý údajně znak objektivity, společný všem smyslovým bytostem, a hodnotu skutečnou a obecnou. V tomto smyslu znamená pokrok současné konkrétní psychologie opravdové osvobození.

Vpravdě tedy musíme usilovat, abychom se zbavili zvyku, zakořeněného již od dětství, že totiž přikládáme zvířatům naši vlastní mentalitu a předmětům vlastnosti, které na nich pozorujeme jaksi se zvířecího hlediska; toto je tedy oblast, kde je nutno, aniž bychom upadli do sebemenšího subjektivismu, opravit to, co Nicole nazývá našimi »přirozenými předsudky«, které, i když jsou přirozené, nejsou ovšem oprávněné, a Malebranche vytušil již předem nejnovější závěry psychologického relativismu, pokud jde o užitkový význam sensibility.

IV. Podle našeho rozboru v první části jeví se nám smyslové vnímání, dříve než vstoupí do vědomí, jako životní a specifické přizpůsobení určité bytosti k svému prostředí. Jest v první řadě životní obranou, nutnou výstrahou pro zachování individua nebo druhu. Svátý Augustin měl tedy pravdu, když v něm viděl ne tak prostředek pro poznání pravdy, nýbrž spíše vyhledávání užitku a odpověď na biologické požadavky. To se často zapomíná, přijímají-li se smyslové vněmy, i ty nejprimitivnější, jako přesné a nezaujatí svědkové o přírodě a - abychom tak řekli - o ontologické skutečnosti věcí.

Je-li smyslové vnímání vždy částečné, užitkové, vztahující se k organickým potřebám podle zvláštních požadavků každého organismu, není proto nutno popírat, že pohání přirozený realismus. Život není věc libovolná. Opírá se o celý kosmický řád, a pokud má potřebu přizpůsobiti se mu, přináší o něm své svědectví, změněné ovšem hranolem potřeb, avšak zapojené do reálné soustavy fysických a noetických sil. Odtud potřeba, zachovat smyslovému vnímání pro budoucnost poznávací hodnotu - ano, avšak jen s velikou opatrností a kritickými rezervami.

U člověka komplikuje otázku smyslového vnímání příchod vědomí, které proměňuje zvířecí dojem v opravdovou percepci. Ve skutečnosti jsme spontánně přiváděni k abstrahování, k zpředmětnění našich smyslových vněmů, které rádi ztotožňujeme s jejich objektivními příčinami, aniž bychom zpravidla uhodli organickou podmíněnost, duševní užítkovost anebo subjektivní předpoklady a intelektuální konstrukce, k nimž obvykle dávají podnět a které se skrývají v zdánlivě prosté podobě intuicí, ačkoli jsou velmi složité. Duchové, pokládání za velmi kritické, takový Kant a celá řada metafysiků, mluvili v protivě k jiným o »smyslové intuici«, aniž měli podezření k podivnému změtení fakt a idejí, které se utíkají pod tento pojem tím nebezpečnější, čímž se zdá jistější.

Co je tedy u zvířete život nevědomý, přísně omezený na úkol užitkový, může se u člověka stát předmětem podvědomí a jakousi výměnou míst sestupuje pohled rozumu do oblasti smyslovosti, jako zase výhonky smyslovosti dosahují do samého života myšlenky. Tato výměna je nepochybně zcela normální, ale je v ní nebezpečí, proti kterému bude vždy dobře se bránit. Pro tuto chvíli se omezíme na dvě poznámky.

Jestliže jsme viděli, že v říši živočichů se orgány vyvíjejí proto, aby umožnily živé bytosti větší rozpětí jejich informačních a záchovných prostředků, můžeme říci, že tyto vynálezy přírody jsou z velké části shrnuty a zdokonaleny v lidském organismu. Jsou nepochybně jiné smysly než naše, a je-li rozum universálním nástrojem, musíme přiznat, že disponuje nástroji neúplnými a částečnými - odtud potřeba umělých nástrojů a využití nových prostředků bádání a činnosti vzhledem k fyzickým silám (počínání, v němž mnozí filosofové, zejména Bergson, chtěli vidět charakteristický znak *homo sapiens*, který se stal *homo faber*). Jest ovšem neméně pravda, že se svými orgány opravdu noříme do hloubek fyzikálního a biologického světa, abychom z něho dostali naše smyslové vněmy, které nesmíme ani podceňovat, ani vyvyšovat. Bylo by pošetilé dělat z nich naprostou záruku skutečnosti, ale pošetilé by také bylo, kdybychom v nich viděli jen klamně jevy a zcela subjektivní iluze. Jimi se dovídáme nejen dostatečně o tom, jak založit praktické a blahodárné přizpůsobení v řádu tělesného života, nýbrž také o tom, jak žít a ověřit vědecká a metafysická zkoumání, jak dále uvidíme. Ne neprávem chválil Aristoteles lidský stroj, říká zejména, že ruka je vpravdě orgánem myšlenky, schopná utvářeti se podle všeho a všechno ovládat. Tak i to, co se zdá ryze živočišné v nás, jest již přípravou, rozumem, připraveným k výstupu a k vládě, jakýmsi druhem tvůrce, který bude sídlem myšlenky.

Na druhé straně však se nesmíme dát mýlit těmito začátky vtěleného

rozumu, jako by nejlépe disponované orgány stačily k vytvoření funkcí. Bude dobře dostati se k základům a vrhnout světlo na tento život, který nazýváme vědomý nebo nevědomý, neboť není ještě nikterak oním »myšlením myšlení«, jediným, které chápajíc samo sebe může vytvořit myšlení schopné úvahy a svobody. Musíme neustále zdůrazňovat propast, která přes souvislost životních forem odděluje živočišnost a lidskost.

Druhý bod, který musí upoutat naši pozornost, je skutečnost, že myšlenka v nás se nedovede zbavit všech nižších souvislostí, třebas je sama ryzí. Je-li tedy dobře poukázat na různorodost, je zároveň dobře přiznat a chápat vzájemnost nejprostších organických a duševních funkcí a nejvyšších forem myšlenky, konkretisujících takto theorii o »lidské složenině« a »duši, která je formou těla«. Uvidíme nakonec, že jsou vzájemně prostředkem a účelem, aby nám poskytly dokonalý duchovní život. Kdyby příroda nebyla proniknuta noetickým prvkem (*natura ut ratio*), kdyby rozum nebyl ponořen v naší přirozenosti dříve, než se sám v sobě pročistí (*ratio ut natura*), život naší myšlenky (*ratio ut ratio*) by nebyl možný. Poznání bez základů, vědomí bez niternosti nemůže existovat, a o těchto otázkách musíme mít jasno jakožto o tvrzeních zanedbávaných a přece pevných a plodných.

Nechme však na chvíli stranou tyto předběžné poznámky, určené k pobídnutí a upoutání čtenářovy pozornosti. Jde nyní o to, abychom se postavili před zázrak všech zázraků, před vznik vnitřního světla, před *fiat lux* neviditelného světa. Tuto skutečnost je nutno vidět v její nejpoutavější podobě, třebas je obyčejně ještě zahalena pomalu se ztrácející mlhou - často však se objevuje tak náhle, tak čistě jako první paprsek slunce, vystupujícího nad obzor. Tento div musíme tedy nejprve zaznamenat. Pak z něho musíme odvodit pravdy, které obsahuje.

Jsou-li přesné rozborly, které jsme právě provedli, je nutno z toho uzavírat, že myšlenka - přes všechny obaly, které obyčejně zahalují její nenápadné zrození - je především čímsi naprosto novým, něčím, co vyvstává jakoby náhlým výbuchem. Abychom si mohli ověřit toto odvážné tvrzení, jak rádi bychom se stali přímými svědky tohoto *objevu*, tohoto záblesku světla, který osvětluje celý obzor až dosud temný, tohoto příchodu vědomí, které ještě nebylo a které rázem pociťuje a chápe sebe! Je možné takové pozorování, dá se provést a skrývá v sobě cenné poučení o původu a vzniku opravdové myšlenky?

Přeložil Rudolf Voříšek

VARIA

Člověk jako míra všech věcí

Každá generace vychází z únavy z umělého. Svět, který spatřuje, je pro ni příliš přeplněn nábytkem, zastírajícím mu skutečnost světa. Proto v úsilí pokolení vždy se na začátku zračí nutnost ideové (tušené a probleskující) orientace, která by mu dala metafysickou jistotu. Jsoucná, pocit ztvárněného Beztvárna: přítomnost samu, v podstatě a opodstatněnosti. Ve svém hledajícím vidění světa chce zahlédnouti vesměrnost, v přítomnosti se projevující; náhodnému je dáván smysl, od »jevení« přecházíme k bytí.

Má-li takové jednání obsáhnouti v sobě platnost trvalé jistoty, musí se tato aktivita ducha pohybovat na vnitřní linii *niterného prožitku*, jehož základem je chtěná bezprogramovost a pokorné mlčení.

Prožitek není jen uskutečňováním našich náhodných a subjektivních přání, aby nás naučil pohodlně žít v určitém směru. Nesmí být ani subjektivním důkazem toho, co chceme mítí předem za prokázané. Nesmí vynechávat, zamlčovat, ale obsáhnout nás, abychom byli sami sebou, vnímali »celičkým tělem« (Thoreau). Dostává tak prožitek ráz *ideové objektivisace*, která určí jednoho dne naše místo a úkol v živobytí, naše poslání, naše vzezení.

A k této mluvě, do které současný spisovatel i básník vprádají osnovu fabulace a děje, přiznává se i současná estetika, mluvící o »odzájmovělem instinktu«, jenž znamená vytržení námětu z teoretických nebo praktických účelových souvislostí. Teprve takto přiznaná estetická relevance celku může znamenati »povýšení námětů do oblasti, kde se může skutečnost zjevití ve vztazích k nám a ne ve vztazích, ve kterých ji potřebujeme mítí my...«

A do třetice napoví i kritik, kterému je dnes zřejmé, že více než kdy jindy spočívá jeho úloha v úsilí, připravovati schůdnost cest a narážeti na ně v dílech současníků. Tak trochu podle slov Goethových, že nutno předem něčím *být*, abys mohl něco vytvořit, sleduje i za cenu omylů a experimentů tvůrčí růst očekávaných hrdinů, vidí, jak hluboko v nás je zakotvena možnost před svým svědomím *odpovědně jednat*. Až jednou ten doposud jen první člověk v románě stane se *brdinou*, pak bude bojovat a rvát se za ospravedlnění toho, co se mu stalo poznanou hodnotou života. Zatím jen »plnost ho přemohla. Musil se osvobodit slovem«. Až bude osvobozen sám v sobě, od své výlučnosti vypjatého jedince, osvobodí se činy. Stane se nositelem pochodní.

*

Těchto několik myšlenkových nárysů vzniklo na okraji nového románu *Miroslava Hanuš: Bílá cesta mužů*, vydaného v *Živých knihách Družstevní práce* v dubnu 1943, v *grafické úpravě Václava Fialy*.

Ve své čtvrté knize bál se už Hanuš napsat *román* o vnitřních osudech svých postav, které, ač mění jména, zůstávají týmiž v osudové naléhavosti a posloupnosti svého vývoje. A jestliže už v *Méněcennosti* byla zachycena osnova života vskutku *tvorivého* a nyní dozrává smysl jejich bolestné cesty, musil Hanuš postavití své románové dvojice tvář v tvář sobě, nerušené proměnlivosti vnějšího světa a musel jim dátí ochutnat nezřetědění doušku z poznání nekonečna; tak, aby *míra jejich vývoje* naznačovala i míru jejich odolnosti, jejich existenčního smyslu.

Prozatím vymezil si jejich konec tragicky.

*

Před dvěma roky vyšel v knihovně Symposion k tisku zpracovaný deník *Richarda E. Byrda: Sám a sám v ledových pustinách jižní točny*. Velitel polární výpravy odebírá se sám na předsunutou povětrnostní stanici. V tíže vlastní odpovědnosti nemohl poslat jiného, dva odmítl ze zásadních důvodů psychologických a pro vypravení tří nestačily technické prostředky, jsoucí po ruce. Byrdova věta: »a proto jsem vyloučil možnost obsadit předsunutou základnu jen dvěma muži«, která se stala mottem Hanušovy práce, nepotřebuje jistě dlouhých dovětek, vzpomeneme-li jen na zprávy dra Běhounka o osudech skupiny Malgrémovy za nešťastné Nobilovy cesty vzducholodí na severní točnu.

Knih *Hanušova je vědomým použitím* deníku Byrdova a nechci zde rozhodovat, zda to omezení tvůrčí invence je kladem či zápurem jeho naprosto ne románu. Domnívám se jen, že by asi Hanuš nenašel z vlastní zkušenosti jiné vyhovující prostředí a odvážný pokus dopadl by ještě »papírověji«, než jak se mu již nyní vytýká.

Myšlenkové motivy, které se u Byrda vynořují teprve po rozhodnutí vědeckého účelu Předsunuté stanice (»Chtěl jsem zakořenit v nějaké plodné, rozhojňující a životadárné filosofii« - Byrd, str. 15), stávají se u Hanuše motivy hlavními, v thematickém rozvrstvení jeho knihy. (»A víra, že právě tady uvolní polární noc v člověku ony síly, které v civilizaci jsou pohodlně skryty za navyklým klišé společenského chování.« - H., str. 58.)

Autor použil Byrdova předpokladu, obsadit Předsunutou stanici třemi muži; jeden z nich však cestou onemocní a zbývající dva rozhodnou se obsadit základnu sami, proti všem varováním a proti jim známému přání velitelovu. Hanuš ovšem i tuto svoji vlastní - ne právě logicky šťastnou - fabulaci ideově vykládá jako nezměnitelnou *lidskou osudovost* a determinaci, kde člověk i svým činem naplňuje předurčený mu osud. Tato myšlenka je v knize stále prohlubována Karnovou četbou Scottových zápisků Poslední cesta.

Vnější okolnosti nejsou však jediným Hanušovým vztahem ke knize Byrdově. Hanuš touží již dnes po člověku *tinu*: jako spisovatel však vidí, že ho ještě není práv. A proto Karn a Handley jsou *postavy vyhmátnuté z osobnosti Byrdovy*. Jsou to dva póly jeho vlastního těla a každý z nich je dotažen až na nejvýše možnou hranici psychologickou. A mezi nimi dlí osud, jehož oba jsou poslušnými vykonavateli. Handley tento osud se smíchem popírá, když o něm s Karnem debatuje.

*

»Krása, slyšel znovu, ale co je to, člověče. Co je to!...

- Co je krása, řekl Karn ironicky. Ta prostě je. Můžeš ji vidět, podívat se jí, ale nemůžeš ji rozluštit...

- Mně také učarovala, řekl Handley, když se Karn trochu uklidnil; jako *problém*... Koncentrace elektronů v blízkosti magnetických pólů. Luminiscence atmosféry. Dobře. To je theorie Birkeland-Störmerova...

- Proč mi to chceš vysvětlit, bránil se tiše Karn...

Miluje tajemství (Handley), protože jsou, ale neskání se před nimi. Rozumím mu, ale nejsem přesvědčen, že svět je rukavice, hrozená lidské pýše. Jsem nakloněn přijímat jej jako zázrak... Představa rozluštěného světa mne bolí. Kde by bylo potom místo pro toho, jehož se neodvažuji nazvat jménem?« (Strana 96-105.)

*

Použil jsem zhuštěného dialogu z Hanušovy knihy, abych na jeho příkladě dokázal dvoupólovost obou mužů, mezi nimiž prý *chybí ten třetí*, který by vyrovnával protivy. Ale chybí zde, domnívám se, víc, něco důležitějšího. Srovnejme jen. Handley je meteorolog, vědec, věda je mu záminkou, aby se mohl *uskutečnit* (H. 52), svět se mu dělí na fakta

dosud neznámá a už poznaná. A protože tyto více méně civilizační hodnoty nedorostly v něm niterné hloubky a přístroje jsou mu jediným prostředkem k poznání, tělesně raněn ocítá se mimo svoji realitu. Nařkne Karna, že se chce on sám zmocnit jeho přístrojů, ukrást mu jeho »příležitost«, jeho »svět« a z tohoto myšlení, které se nyní objektivně prokazuje jako nesprávné a povrchní, vyvine se jeho nenávist ke Karnovi. A tento naopak je člověk, jehož niterná hloubka nedotkla se dosud povrchu, ponorná řeka, které zatím je člověk jen věčným *thematem*. Karn, vědoucí jen o naprosté oprávněnosti své cesty, i za cenu své smrti. Mezi těmito dvěma *musí* nastat tragedie.

Jak je tomu u Byrda? Byrd, tělesně poraněn a otráven plyny, utíkajícími z kamen (u Hanuše hoří kamna dobře, ba výborně!) v bezmocném tělesném stavu nepřestává varovat základnu své výpravy, aby při pochodu k němu ničeho neriskovala a vyčkala dobrého počasí. Byrd líčí tento boj sama se sebou v několika lapidárních větách a s velikou sevěností. Ovšem, ani Karn, ani Handley nevolají základnu o pomoc, když cítí, že se mezi nimi schyluje k bouři, ale činí tak *ze studu ze vzájemného ponížení*. - Z těchto několika srovnání usuzují na to, že mezi Karnem a Handleyem nechybí jen ten třetí, vyrovnávající a smiřující, jemný Walter, ale člověk činu, *velitel* odpovědný, vědomý a z vnitřní jistoty prosazující svou vůli. Převedeno do naší hladiny: chybí zde člověk *hotový*, který sám sobě není už jen *thematem*, ale ucelenou stránkou. Nehotovému se třísť i činy pod rukama. - V Byrdovi je ještě o něco více: o *jeho úkol a poslání*. O tom u Hanuše ani slovo. Nakonec myslí ten i onen jen na sebe. Karn *na svou pravdu* a Handley *na své přístroje*, na svoji pomůcku k uskutečňování se.

O Karnovi píše na jednom místě autor, že nemůže očekávat z vnějšku něco překvapujícího. Ale přece není Karn už tím, co jsme nazvali člověkem hotovým. Sám prochází sprškou poznání při četbě Scottovy Poslední cesty, která je mu druhou skutečnou knihou, kterou četl. Je to osoba dosahující a zkušenost, kterou nabyla na 80. stupni j. š. by měla vyvrcholit Hanušovo objevování člověka.

*

Byla tragedie, ke které dochází na Předsunuté základně, nutná? Neboť čím je to vlastně tragedie? Karnova, který ani v okamžiku, kdy z nenávisti za ním Handley zavírá střešní poklop, kterým vyšel pozorovat polární září, neslevuje v ničem ve svém poznání a naposledy volá a odpouští: Handleyi, nezabil jsi mne!?! Ale Karn slovo tragedie popírá: je to osud, ke kterému kráčíme, a to není tragické. Ale je to truchlohra Handleyova, který se zbavuje hmotného přízraku Karnova, aby uchránil sebe - a nakonec přece hyne jako sebevrah. Neboť Handley nevěřil v to, co pravil Karn... V předprsni krajiny, která »chtěla být milována nebo nenáviděna hlubšími mohutnostmi, utajenými silami, jež člověk v sobě spíše tuší než objevuje«, nahlodává ještě Karn sám vratkou jistotu Handleyovu hudbou Bachovou (u Byrda je to Beethoven), z které on cítí spíše děs než krásu, podobiznou dívky, jež se naprosto nepodobá filmovým hvězdám. Ano, víme, svým činem spějeme k osudu, který je nad námi, nezměnitelný, neúprosný... Ale otázky vlastního vzniku tragedie, právě onoho vnitřního popudu, který byl tak dlouho vzájemnými dialogy mezi oběma připravován, zůstávají nezodpověděny. Snad je to volný list pro další Hanušovu cestu...

*

Pološílený Handley vytukává na Morseově přístroji volání o pomoc. Je to jeho poslední léčka. Poslední naděje na vlastní vítězství a přemožení sil, jež nejsou z tohoto světa. Posádka, která přijíždí zachránit Předsunutou stanici, má být postřílena. Handley chce být absolutním vítězem, absolutním pánem sebe sama. Sám v samotě.

Tragedie je objevena, ale ne zjištěna. Na předsunuté základně zůstávají s Hand-

leyem třetí zamýšlený účastník Walter a velitel Schlossbach. Tento pátrá po příčinách a *uměje jednat* i s položeným Handleyem, vynucuje si jeho přiznání... Doznav pravdu, umírá Handley jako sebevrah.

Zastavme se ještě u této episodní postavy Schlossbachovy. Nedosahuje toho, čeho nedocílil Karn? Nejde zde o to, že přichází, až když je v podstatě vše ukončené, hotové. Zatím co Karn si uvědomil až pozdě, že nesmí před Handleyem psát, skutečně »mluvit o všem« (protože někteří lidé nesnesou pravdu), uměl tohle vše Schlossbach, obdivující se niternosti Karnově. Není i v tom Schlossbachovi kousek nového hrdiny, jeho před světem vyrovnaná tvář?

Víme, že je nesmysl chtít předpisovat autorovi cestu, po níž bychom ho rádi viděli kráčet. Ale Hanušovi zbývá nyní dvojí: Buďto se omezí na variace těchto svých postav, které přivádí do mezích a krajních situací, aby v nich byla nahlédnuta jejich existence a smysl - a pak se bude opakovat. Anebo půjde Člověk, jenž je vrcholným předmětem Hanušova zájmu, dál, máje pro své ospravedlnění za sebou stopy těch, kteří šli před ním.

*

Jsou i jiné důvody pro tu možnost, nazíratí poslední Hanušovu práci »Bílá cesta mužů« jako přelom v jeho tvoření a úkolech, které si na sebe kladl. Je to jasné z celé stavby knihy, kterou tu chceme stručně naznačit. Je to *experiment* - třebaš nebezpečný - o němž však věřím, že si je vědom svého cíle.

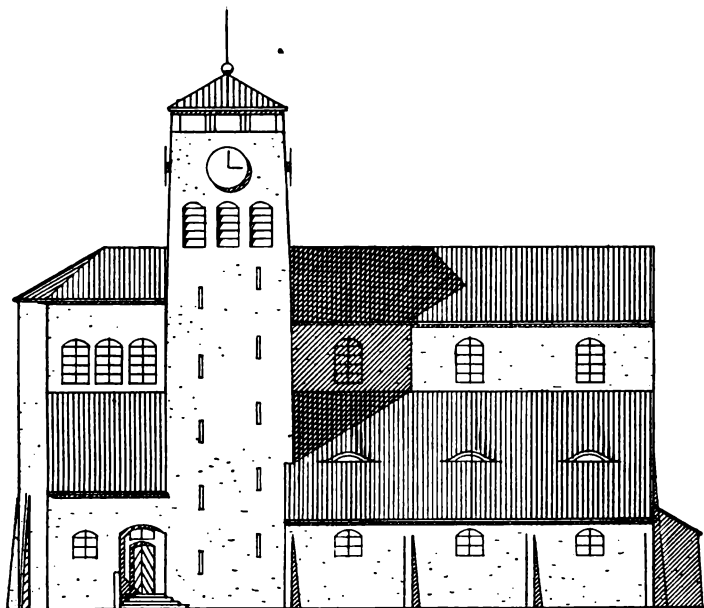
Stěžejní otázkou z toho, co jsme řekli, zůstává především skutečný autorův poměr k Byrdovu deníku Sám a sám. Tak, jak jej Hanuš použil, znamená ve skladebné struktuře jeho knihy mnohem více než námětovou kostru a dějovou záminku. Pro našeho autora mají badatelovy zápisky především smysl duchovní a v tom směru také na ně Bílá cesta mužů nejvíce navazuje. Srovnáme ještě na př. Karnovu poznámku o teleologické vůli Boží (str. 57), která je přímo odvislá od vět R. E. Byrda na str. 96. Miroslavu Hanušovi neznámá zmíněná kniha jen předlohu nebo námět, ale jeví se mu ve své prvotní podobě *jako skutečnost sama*, na jejíž základně a v poměru k ní jako k faktu, vybudoval Hanuš svoji vlastní práci. On ji přetváří ve vnitřní prožitky typicky dnešních lidí a prolíná je nejen vlastními komentáři a pomyslnými zápisníky Karnovými, ale i citáty ze Scottovy Poslední cesty.

Karnovy zápisky jsou nejdůležitější v uvedeném vrstvení Hanušovy knihy. V nich se sbíhá nejen psychologická a z části i dějová dřeň událostí na Předsunuté stanici, ale jsou v nich obsažena i drobná pozorování, s vlastním příběhem sice nijak nesouvisějící, která však v problematice Hanušových románů znamenají dotváření a oddůvodňování jistého názoru na svět, ve jménu kterého dovede Karn i umírat.

Po všech těchto poznámkách položí si asi čtenář otázku, stavíme-li se k nové knize Miroslava Hanuše kladně či záporně.

Přímo zde nemíním a nemohu odpovědět, neboť jistota kritikova se neměří na stupnici známek. Řekl jsem, o co dnes referent musí hlavně usilovat, o co se opírá. A tyto naděje, třeba leckde paradoxním způsobem k tomu, co nazýváme románem, kniha Hanušova splňuje. Novou knihu autorovu čekáme dychtivě, ale nebylo by dobré, aby přišla předčasně.

Jaroslav Morák



Chvála segmentu

Stavební slohy minulosti byly podle nejjednodušších školských pravidel odlišovány tvarem klenbového oblouku. Podle toho vyjadřoval krasocit jednotlivých údobí oblouk půlkruhový, lomený, záclonový, eliptický, kýlový nebo i maurský, nikde však není zmínky o slohové vládě oblouku segmentového. Segment zdál se vždy prvkem nevzhledným, odkázaným vždy jen na nedlouhou dobu neslohových užitkových staveb nádražních a chudých budov pozdního empiru. Segmentový oblouk neproslavil žádný stavební sloh, nebyl příjemný, nebyl krásný. A přece leckde v podzemí gotických kostelů bylo užito klenbové úseče k zajištění smělejší konstrukce, která směla na povrch; segmentový oblouk tu trpělivě krčil hřbet, aby skvělá architektura mohla zářit v plném slunci dne.

Je tedy segment prvkem neslohovým, je jen konstrukcí bez půvabů estetických. Ale je to konstrukce tak ohavná, že ji lze užívat jen na klenby venkovských můstků, k podklenutí městských stok, pro záklenky továrních nebo nádražních oken? Snad jen ten, kdo se nikdy nemohl potěšit krásou tlakové čáry, odmítá segment, nejdokonalejší klenební způsob, jaký známe.

Segment je prostý a skromný. Je to stavební prvek zcela obyčejný a samozřejmý, nemá nic společného se slavnostní náladou, je znamením všední skutečnosti.

Kolikrát se už architektura halila do vypůjčených šatů historických, kolikrát chtěla něco neobyčejného, často i za cenu velmi velikou! Ale čas těchto přetvářek už zašel. V obo-



jím bylo málo pravdy, ať už šlo o činžák ve slohu pozdně gotickém nebo funkcionální vilu s vymyšleným pohodlím a účelností.

Není tedy div, že znenáhla s obratem k uměřenosti a prostotě stavby přichází ke cti skromná konstrukce segmentové klenby, a to jako prvek velmi význačný. Nadchází však doba jakéhosi slohu segmentového? Ne. Nejde o nový sloh, nebo alespoň o vědomí nového slohu.

Nový sloh přichází bez okázalosti a bez řečnických úvodů, ale slohem se určitý stavební způsob stává až tehdy, když už dohasíná: pak rozeznáváme určitá pravidla a odlišnosti; dokud sloh žije, není třeba na takové samozřejmé věci myslet. Teprve když sloh odumřel, je jasné, které zvláštnosti přinesl. Jakou zvláštnost by však přinesl sloh, řekneme segmentový? Jeho význačná jednotlivost, úsečový oblouk, není nic zvláštního. Klenbová úseč není něčím novým a neslýchaným, je to klenba praobyčejná a prastará. Odevždy skrytá ve sklepeních a pod povrchem zemským nebo zakrytá skvělou fasádou rozmanitých slohů konala jen práce služebné. Sloužila už tisíc nebo dva tisíce let a nyní teprve přichází vystřídat honosné slohy obyčejnou neslohovostí. Snad je to proto, že nic nehlásá, nic nevyjadřuje, jen slouží. K tomu je ostatně stavba. Co budoucí věk o našem nedokonalém vědomí přítomné architektury vymyslí, může nám být dokonale lhostejno. Jde-li však přece jen o sloh, bylo by pošetilé vymýšletí theorie již nad jeho kolébkou. Ale sorva to je sloh. Jde o moudrý a nenáročný stavební způsob, o stavbu bez přeludů a bez přetvářky. Již to postačí, aby se o něm co nejméně mluvilo, protože mnohými výklady a obhajobami se věc jen zatemňuje.

Segmentový oblouk se nám právě výborně hodí a nepřemýšlíme o jeho holé konstruktivnosti, ani o jeho přednostech estetických. Je jen vhodný a přiměřený.

Ani na těchto výkresech kostela sv. Tomáše není nic neobyčejného. Je to prostá, obyčejná stavba a co snad je na ní zvláštního, není schválně pro ten účel vymyšleno.

Segmentový oblouk má tu své místo a nezdá se, že ho bylo užito nevhodně nebo s architektonickou obmyslností. Nezapíráme si však přece jen jedno: jak těžké je probíjet se k obyčejnosti. Je-li toto úskalí nové tvorby stavební, pak je to úskalí sice jediné, ale přiznejme, i velmi nebezpečné. Mohlo by být znovu »vůlí k architektuře«, vůlí, která není tvořivá, protože je nepřírozená.

Břetislav Štorm

Druhá hanácká opera

P. Alanus Plumlovský objevuje se ještě jednou jako skladatel hanácké opery v deníku hradištského kláštera. Nebyla tedy opera, provedená v Hradišti před císařovnou Marií Terezií v r. 1748, jediné jeho dílo. Umění a hudby milovný opat Pavel Ferdinand Václavík požádal P. Alana, jehož dílo tak velice se líbilo císařským hostům, aby napsal k oslavě 600letého trvání řádu premonstrátského na Hradišti zase operu hanáckou.

Tak čteme v deníku z 10. května 1750: V neděli po Nanebevstoupení Páně byla při slavné mši sv. z nařízení opata Václavíka provozována ještě slavnější hudba pro přítomnost P. Alana, řeholníka řádu cisterc., hudebníka zkušeného zejména ve skládání hanáckých oper. (*Musica sub summa fuit de ordinatione Reverendissimi Domini Domini Abbatiss, qui ei intererat, solito solemior idque ob praesentiam Rev. P. Alani, musici praeprimio in operis stylē hannatico concinnandis facillimi, Ordinis Cisterciensis Wellehradii professi.*) Tři dni zůstal v klášteře. (*Tribus diebus hic morabatur et requisitus est ad operam dramaticam more suo hannatico componendam pro Jubileo Gradicensi proximo annō celebrando.*) Při obědě byl přítomen choralista Schmid (od katedrálního chrámu olomouckého), který zpíval bas místo našeho nemocného. Po nešporách odjel opat do Březovic, vzav s sebou P. Alana velehradského.

V pondělí 11. května byl slaven Majales v klášterní zahradě (*Majalis distractio in horto*). V úterý 12. května bylo slaveno výročí primice p. opata za hlaholu trub a bubnů.

K oslavám jubilea konaly se veliké přípravy, neboť mělo býti oslaveno s velikou okázalostí. Mimo hanácké opery Alanovy objednal opat Václavík slavnostní mši a slavnostní operu u Františka Gureckého, ředitele kůru dómského chrámu v Olomouci. Latinský text této opery napsal P. Adamus Rubner hradištský. V klášterní zahradě bylo postaveno veliké divadlo. Výzdoba chrámu, refektáře a kláštera byla svěřena předním umělcům, jako Josefu Winterhalterovi, Pavlu Trogerovi, Janu Hoffmanovi,*) který vyzdobil umělecky triumfální bránu. Opat Václavík jel dokonce do Vídně zváti panovnici ke slavnosti, avšak k její návštěvě nedošlo.

Pilně cvičily se obě opery, zkoušek zúčastnil se sám opat. V pátek 25. června 1751 přijel P. Alanus poslechnouti si své dílo. V neděli 27. června 1751 (4. neděle po svato-dušních svátcích) připomíná se znovu, že pro budoucí slavnost napsal P. Alanus hanáckou operu. V pondělí 28. června konala se oslava hudební v předvečer svátku opata Pavla Václavíka. V úterý 29. června oslaven svátek opatův, na Sv. Kopečku oslaveno přenesení ostatků sv. Liberata, jež zaslal papež Benedikt XIV. klášteru k uctění jubilea. Slavnostní

*) Přerovský malíř Jan Hoffman potvrdil prelátu Václavíkovi příjem 900 zl. dne 18. března 1752 za namalování triumfální brány.

these disertační byly ve skvělé úpravě věnovány papeži a zaslány s dvěma knihami do Říma. Ve středu 30. června po nešporách v zahradě byla vyzkoušena Alanova hanácká opera. Příštího dne oba hosté velehradští odjeli.

Přípravy pokračovaly dále, na Hradiště přicházeli velmi často skladatel Gurecký, basista Schmid, taneční mistr šlechtické akademie (Salio Academicus) i iurista Link cvičící tance. Byli hosty velmi váženými, jak je vidno z toho, že bývali zváni k tabuli.

Zejména se připomínají zkoušky na opery 4. a 6. srpna: (Post meridiem fuit proba operae in coenaculo horti, cui interfuit Reverendissimus. - Post vespas rursus proba operae in horto.) Dne 11. a 12. srpna 1751 byly již zkoušky v kostýmech. (Magistris humaniorum est facta merenda ob comice induendos actores in futura opera.)

Ke slavnosti sjížděli se vzácní hosté, zábrdovický opat Christophorus Matuška, novoříšský Nepomuk Wimínko, želivský Daniel Schindler, strahovský Gabriel Kašpar, infulovaný probošt Rafael Nolbek z Csorny v Uhrách (náležel klášteru hradištskému), sufragan vídeňský.

Pro sjíždějící se hosty zahrána jako generální zkouška 26. srpna 1751 slavnostní opera Gureckého, k níž libreto (poěsim) latinsky napsal domácí básník P. Adamus; bylo mnoho posluchačů řeholníků, kněží, laiků i dám. Opera trvala plně tři hodiny, teprve ve čtvrt na 8. h. večerní odcházeli mniši k večeři za mlčení (coenam sub silentio sumpsimus). Příštího dne 27. srpna ve svátek Sv. Bernarda nastaly veliké starosti s postavením trůnu pro kardinála hr. Troyera, který nebyl přítelem kláštera a projevil nespokojenost s některými přípravnými pracemi. Tak vyslovil přání, aby mu byl přenesen trůn s baldachýnem z domu olomouckého a zřízeny 4 stupně k trůnu. Téhož dne byla v zahradě provedena Alanova hanácká opera pro četné posluchače, zejména preláty, sjíždějící se ke slavnosti. Vlastní slavnosti začaly příštího dne.

V sobotu 28. srpna 1751 v den sv. Augustina zahájil je nešporami strahovský opat Gabriel Kašpar na památku, že před 600 lety přišli premonstráti sem ze Strahova. V neděli zpíval ranní pontifikální mši sv. kapitulní děkan baron Glandorf, pak slavnou mši měl sám kardinál hr. Troyer, při níž řídil svou mši sám Gurecký (píše se též Kurecký) s velmi četnými hudebníky. Kardinálové asistovali olomoučtí preláti hr. Podstatsky, hr. Hamilton, šl. Freienfels, baron Quentl a Rollsparg. U oběda bylo 134 hostů. Po slavných nešporách, zpívaných želivským opatem Danielem Schindlerem, byla provedena zmíněná slavnostní opera Gureckého před uvedenými hostmi, oslavovala klášter Hradištský, libreto (poěsin) vydal klášter tiskem v Opavě.

30. srpna v pondělí slavili pontifikální mši zábrdovický opat Matuška a olomoucký sufragan hr. Scherfenberg, odpoledne provedeno slavnostní oratorium. 31. srpna byla po pontifikální mši wienského sufragana učená disputace za účasti kardinála, večer slavnostní osvětlení za hudby. 2. září po pontifikální mši probošta z Csorny a opata strahovského byla v klášterní zahradě opakována Alanova hanácká opera, krásná svým způsobem, k níž sešli se všichni dnešní hosté a z města šlechta obojího pohlaví. (Fuit in horto conventuli producta opera hannatica pro modo suo *iucunda*, quo cuncti hodierni hospites et ex civitate utriusque sexus personae nobiles confluerunt.) V pátek 3. září se ukončily slavnosti rekviem, zpívaným opatem novoříšským a pak Václavíkem za zemřelé zakladatele a dobrodince.

Hradištsí hudebníci měli zdolati značnou úlohu, denně při dvou pontifikálních mších, slavných nešporách a pak při divadle nebo oratoriu účinkovati. Bohatý hudební archiv hradištský propadl při zrušení kláštera r. 1784 zkáze neznalostí úřednictva konfiskací zaměstnaného. Na Sv. Kopečku byl pořízen soupis hudebnin a seznámenáno mši I. classis se všemi nástroji 50, s menším obsazením 24, různých jiných mší 240, rekvíí 17,

různých arií 242, symfonií 405, ofertorií 163, litaní 106, Salve regina 42, jiných asi 300. Referent u gubernia šl. Beer, pravý »osvícenský« úředník, napsal na tento soupis, že hudby nemají ceny. Tak se stalo, že nevíme nic o osudu tohoto ani hradištského notového materiálu a o hanáckých operách Alanovým můžeme jen pronášeti domněnky.

Karel Kvas

KNIHY A UMĚNÍ

Dva české romány

František Kožík: Lásky odcházejí. Vydal Fr. Borový v červnu 1943. - Marie Hollerová: Studené ráno. Vydalo nakladatelství Atlas v Praze v červnu 1943.

V novém románě oprostil se František Kožík se zdarem, doufejme, že i definitivně, od laciných a ne zcela původních efektů, atrakčních ohňostrojů dějových a plané sentimentality, kterou přijal od svého velkého vzoru, špatně pochopiv jeho vroucí a hluboký odkaz k lidství. Vzniklo tak dílko vnějškově jistě méně líbivé než Kožíkovy dřívější práce, ale dílko mnohem upřímnější, poctivější a v němž vše, co se Kožík rozhodl vyvolat v život, je opravdu jeho. Kožík měl zřejmě na mysli příběh tak trochu komorní, otesný životní zážitek tří, čtyř lidí, nerozbiňajících se příliš do široka, dějstvující pochopitelně spíše v nitru jednotlivých postav, jejichž city Kožík analyzuje, pítvá i synthesuje s přesvědčivou a vnímavou přirozeností. Jde o historii manželství čtyřicetiletého architekta Jirmana, manželství, které vnitřně vyprahlo a zplanělo snad ponejvíce vinou příliš krásné, osobivé a žárlivě náročné Jirmanovy manželky Marty, a z něhož Jirman hledá vpřed únik v nutkavé a vznícené lásce k tiché, přirozené a hloubavé profesorce Anně. Po rozchodu manželů nastává vlastní proces: Marta si složitým duševním pochodem uvědomuje, že to, co ztratila, ztratila vlastní vinou; ale také Jirman i Anna pocitují čím dále tím depresivněji nepřirozenost svého nového svazku, a tak dítě, které se Martě narodí a důsledkem jehož zrození je povolný návrat Jirmanův k Martě, je vlastně vysvobozením pro všechny. Přídatná, jaksí »odrazná«, ale v jádře charakteristická je postava Ludvíka Tomsy, novináře s obligátní maskou cynismu, pod níž se tájí hlubší životní pochopení. Proměnu Martinu obráží a zrcadlí Kožík totiž také na tomto intelektuálním typu, jež od počátečního pohrdání někdejší Martou nechává dojít až k ztišení, nenaplněné, poněkud trpké lásce k nové a očistěné Martě, k její přírodní ženskosti. Jak je vidět, jde o román do značné míry a patrně uvědoměle nabádavý, podnětný, až výchovný, román, zbudovaný na zdravých principech, a je Kožíkovi ke cti, že námět takového druhu zpracoval pečlivě, delikátně a s jemným pochopením pro odstín. Jeví se to i v rozvážné, důvtipné a logické stavbě, v pozorné a přirozené motivaci i v chápavém propracování psychologickém. Vůbec je zřejmo, i když nechceme popírat pravost Kožíkova citu, že tu byl u díla především rozum, uvážlivá rozumová konstrukce. Horoucnost srdce, bytostná, nikoliv jen rozumová přesvědčivost, vítězná sláva přirozeného života, s nimiž rozvíjí a řeší manželská dramata taková autorka »Gymnadenie«, »Hořícího keře« nebo »Věrné manželky« a jež tryskají z děl jemnocitného básníka »Šálení času« nebo »Suknice nesešíváné«, zůstávají Kožíkovi namnoze dosud odeprény. Ale i tak cesta, kterou románem »Lásky odcházejí« Kožík nastoupil, vzbuzuje více nadějí než jeho blýskavé počátky. Mnoho věcí nás svádí, abychom se na tuto knížku dívali jako na opožděný, ale pravý a opravdový Kožíkův *debut*. Také

místy toporná, až nemotorná čeština, o níž nelze dost dobře rozhodnout, vznikla-li z chvatu práce či z úporného hledání výrazu. Jen tak namátkou: »Ačkoliv se setkávali téměř denně, okolnosti nedovolily, aby se našla i jejich vzájemná pozornost« (str. 11). - »Na okamžik zatanula ve vzduchu možnost, že tuto příležitost setře prudkým pohybem zpět, který (!) by mohl znamenat...« (12). - »Pohyb ten nevešel ani do počátku svého uskutečnění« (13). - »Jinak byl v každém (!) poznání méně než na počátku« (13). - »Nutil se násilím k pokračování v započatém myšlení« (41). - »Nepřetržitý je růženec jeho myšlenek jí věnovaných« (75). - »Těšila se na stále další pokroky« (101) atd. Dost slušná řádka je v tom ovšem i zřejmých chyb gramatických, jež opravit by byl stačil pečlivější korektor: sloveso stáváti se takřka důsledně s nominativem (»naše myšlení se stalo příliš hmotné«), nevhodné užívání adjektiv žádný a každý, »nejsem si jistý tím, co jsem napsal« (148), »má mě to bolet?« - »nebyl si Vojtěch jistý« (112) místo jist, »touž prázdninovou dychtivost« místo tutěž (134), do něj m. do něho (137), lidé vyhlíželi m. vypadali (140) atd. Této stránce svého díla by měl Kožík věnovat více pečlivosti.

*

Živelnosti, které se autoru románu »Lásky odcházejí« místy nedostává, má Marie Hollerová víc než s dostatek. Její první pokus o román (»Studené ráno«) je kus životné, vervní prózy, napsané zřejmě s chutí, s vášní, ba až s jakousi vypravěčskou posedlostí, která ne vždycky dovede (zejména v partiích, které mají charakterisovat a které se někdy zvrtají v pravé peripatie klepů i »osobnostních« projevů) oddělit zrno od plev. »Studené ráno« není ovšem také ještě román v pravém slova smyslu, má sice děj, hodně děje, nikoliv však skutečnou románovou fabuli, a ten děj se napořád odehrává v jedné jediné horizontální rovině, která ani nepřipouští možnost jakékoliv ucelené stavby. Je to spíše ne zcela utříděné pásmo vzpomínek, jimiž se probírá mladá paní Věra po zprávě o náhlé smrti matčině, vzpomínek na neradostné, hořké mládí poněkud hysterické úřednické dcerky, vzpomínek na řadu dětských i dívčích let, ovlivněných a v pravém slova smyslu terorizovaných matkou, plochou, sobeckou, prázdňovou maloměstskou paničkou s vypjatým sklonem »užívati života«, tak jak těm slovům rozumějí právě lidé jejího typu. Thema tedy jistě odvážné, rozkotávající navyklé - a zhusta pokrytecké - idylické představy o poměru rodičů k dětem, matky k dceři, ale thema, i když snad výjimečně, přece jen drsně pravdivé. Hollerová je zpracovala s otevřeností, brutálností, jízlivostí a především pronikavostí, stavějící její prózu někam »pod oblohu« Flaubertovu nebo Balzacovu, i když zatím samozřejmě nikterak nechceme klásti její první románový pokus do blízkosti díla obou těchto starých mistrů. Hollerová však vskutku vidí bystře, živě a bezprostředně a dovede to, co vidí, napsat a představit se střízlivým, syrovým smyslem pro realitu a s velkou vůlí k pravdě. Jako většina lepších žen-spisovatelek má nápadnou vnitřní vlnavost pro detail, vrozené nadání charakterisační - případně dovedla na př. ve »Studeném ránu« nakreslit několika obrazy i přídatnou a zcela vedlejší postavu Věřina otce s jeho úřednicko-pedantským tíhnutím k ušlechtilosti - patrně i slušnou zásobu vlastních životních zážitků a rozpomínek a značnou vynalézavost, dovolující jí hromadit nové a nové situace, variace jednoho a téhož dějového pásma. Svědčí to jistě o nadání nikoliv obyčejném, a bude-li s tímto nadáním také řádně hospodařeno, lze tu dojíti k výsledkům, na něž můžeme býti právem zvědaví.

Ladislav Jeblicka

Pokušení povídky

Milada Součková, »Škola povídek«. Vydal Melantrich v květnu 1943.

Kniha »Škola povídek« Milady Součkové přivede nejednoho čtenáře do rozpaků - a snadno by se to mohlo stát i kritikovi; především tomu, který se nedá ukonejšit prvním zdáním, první myšlenkou, kterou mu autor poněkud posměšně předhodil hned v titulu. Škola povídek! Zdá se však, že zde o povídku ani tak nejde, a snadno průhledný název, který jako by označoval sbírku pros na různý způsob a různá cizí themata, ukrývá také něco jiného, než se očekává. První, skoro okamžitý dojem, který vyvolal, mění se s každou stránkou někde až k bezradnosti, ze které byste se snad ani nedostali, kdyby nebylo těch několika poklidných a málem prostých vět v takové »Dětské« nebo »Autobiografické povídce« (skutečně povídce) a ještě snad v jedné nebo ve dvou jiných prosách. V nich zatím není problémů.

Jedna z prvních povídek knihy - »Psychologická povídka« i se svými variacemi - je už jiného rázu. Je to pokus o povídku v povídce, jako byl Gidův román v románě; autorka odkrývá jako Edouard z Penězokazů postup tvoření, naznačuje několik řešení, vábí ji silně pluralita existence, pluralita jedince; některé pasáže jsou vlastně kritikou psychologické prosy - kritikou nepříznivou (ač vzápětí autorka - jako by zapomněla - sama psychologisuje - a to v oboru nejpopulárnějším - v psychologii dětské), jinde se připojují úvahy o literatuře, umění, o povídce.

Několik dalších pros, které tvoří jakousi druhou hladinu souboru, je založeno literárně; stendhalovská povídka, Honoréova povídka. Nemožno zde mluvit dobře o povídce či snad dokonce novele, ačkoliv i zde je už znát stupňovaný tlak ve směru *povídky*, to, co najdeme a pojmenujeme později v typičtější formě.

Jako třetí okruh bychom mohli vybrat některé povídky s ohlasy českými. Z nich nejsilnější pak protéká jako spodní proud všemi. V celé knize je podobná silná vůle experimentovat. K tomu používá Součková metod starých i nejnovějších - především stavba na podkladě asociací, promítání několika jevových, prostorových i časových hladin v jednu, snaha po zachycení *všech možností*, jež thema dává (táží jako u Gida). Slohově expresivní, forma převládá a ovládá.

Chceme-li dokončit rozdělení, jež bylo jakousi pracovní pomůckou, zařadíme jako poslední a *typické* ty prosy, které povídkami nejsou jen proto, že obsahují *jen její možnosti*.

Mohli bychom to nazvat *pokušení povídky*; autorka ji naznačuje, rozvíjí její pravděpodobný postup, ale povídku nevypravuje. Každý moment je pro ni tisícovou možností, výbušinou povídky; možnost rozšířít ji a zase zhaset zcela podle své libovůle - a často okamžité nálady - pokouší Součkovou nejvíce.

Dvě tři povídky se do tohoto rozdělení příliš nehodí - nehodily se však asi také autorce; jsou to výsledky pokusu spíše náhodného a pro nás nezávazného. Úvodní povídka pak je spíše něco jako essay, chvála češtiny.

V něčem je kniha Milady Součkové obdobou »Amazonského proudu«: stejně naznačuje a stejně experimentuje, i když někde chladněji a s větší účastí intelektu - a jinde zase o něco měkčeji; nevádí, že byl »Amazonský proud« první knihou a »Škola povídek« přichází po větší románové práci: je v ní vývoj, je pokus, a proto také něco znamená.

Jan Vladislav

Vzpomínky z dětství

Zavzpomínal si na své tiché mládí na samotě svou prozaickou prvotinou už starší autor, který se podepisuje literárně jako Jáchym Blechta. (*Jáchym Blechta: V zeleném království*, kapitalky z rodného hnízda, úprava ak. mal. J. Vacka, vyšlo v edici »Iskra« v Melantrichu v Mor. Ostravě v roce 1943.) Je to idylka, jejíž starosvětská náplň určuje i její vnější formu. Bez problému se zde popisuje život lidiček »prostých« nebo hloupých, jak chcete, ale život, jak se jen povrchně zjevuje. Příhody jsou řídoučké, i kapitalky z přírody (o lišce, o stromech, o lese) byly už tolikrát a lépe napsány. Žádná vzpomínka není přetavena v nějaký *vyšší tvar*, nejde nad sebe sama. Pohodlná inspirace vzpomínání, které nestojí za knížku, nebýt v ní - bez autorova vědomí - určitého dokumentu o lidech pochybeného života, života bez vlastního uvědomění, někdy až surového, a nebýt v ní několika řádků, v kterých je prosté kouzlo teplé skutečnosti. František Listopad

Stifterovy Polní květiny

Co bylo řečeno o Stifterově tvorbě u příležitosti recenze výboru básnickových novel *Tichý blas*, dá se skoro doslova opakovat při charakterisaci další jeho knihy, přeložené do češtiny, symbolicky nazvané *Polní květiny*. (A. Stifter, *Polní květiny*, přeložil Zd. Řezníček, vydal J. V. Pojer v edici Atlantis 1943.) Jsou to především slova o uzavřenosti a samobytnosti světa Stifterových novel, který si básník dovedl vytvořit jako protiklad k trýzni a bolesti svého vlastního života.

Něžné kouzlo čistého romantismu poněkud rousseauského, prosvětleného ovšem křesťanským přesvědčením básnickovým, vane z tohoto díla více než z jiných jeho knih. Jemu pak odpovídá také forma vypravování v dopisech, pojmenovaných po prostých polních květinách, ve kterých čtenář najde mnoho krásných scén lyrických a líčení přírodních, jemných pozorování a čistých úvah o umění, životě a lásce, i fabule romantická, s jemně zauzlenou a stupňovanou zápletkou. Jediné slovo by mohlo charakterisovat celou knihu: *lahodnost*, lahodnost a mírnost básnickovy duše. Ne však lahodnost falešná, pozlátková a levná idyla: je to kniha velmi jemně vyvážená, snad vysněná, ale z vnitra pravdivě pročitelná; a přitom jsou barvy naneseny tak něžně a jsou tak nehmotné, že místy opravdu užasneš a sorva dýcháš.

Překladatelova práce byla záslužná: nejprve už výběrem a neméně pak vlastním překladem. Zd. Řezníček překládal dobře, místy snad se sklonem k archaisaci a používání prvků dialektických, to vše však - zdá se - vědomě a s úmyslem dát překladu poněkud ráz dobový.

Tak jako nedávno B. Durychovi za překlad *Tichého blasu* můžeme i jemu za překlad *Polních květin* jen děkovat. Jan Vladislav

Nový italský román

Bruno Cicognani: *Velia, román*, z italského přeložil B. Jedlička, obálka a vazba od J. Švába. Nákladem Václava Petra, Praha, v květnu 1943.

V posledních letech bylo přeloženo do češtiny několik italských románů. Většina těchto próz - až na malé výjimky - pohybuje se na hranici mezi výpravnou epikou a prózou lyrickou. Nejde tu však o lyrickou prózu, která si vytváří vlastní komposici, odlišnou od

kompozice klasické epiky, a která usiluje o výrazný a osobitý styl, o nové vidění světa, jak je tomu na př. u našich nejvýznamnějších představitelů tohoto svěbytného slovesného útvaru, u Čepa a Holana. V italské próze - pokud byla přeložena - mísí se spíše výpravná nebo psychologická epika s přírodním lyrismem.

Román Bruna Cicognaniho je vážný a úctyhodný pokus o skutečnou psychologickou epiku - ale přece jen pokus. I tu se objevují znaky lyrické prózy, jež zůstává polotvarem: rozvláčné lyrický popis přírody, zvláště jara, s nezbytnými květy pryskyřníků, sedmikrásek a fialek, a subjektivní postoj autora k postavám, především na začátku a na konci románu, ale i uprostřed děje. (A malá obchodnice, Istivá a živá jako konipásek se rozehnala, už jsem chtěl říci ocasem..., str. 86.)

Příběh románu vytvářejí osudy tří hlavních postav: je to chudobná, krásná švadlenka Velia, která intrikou své kuplířské matky se stane ženou fysicky i duševně ruinovaného Beppina, syna zbohatlého stavitele, a inženýr Soldani-Bo, kořistník a požívačný dobyvatel ženských srdcí. Každá z těchto postav, jsouc v těsném vztahu jedna k druhé, je zachycena ve svém vnitřním vývoji se značným psychologickým uměním, jež si nikde neposluhuje překonanou pítvou lidských citů a nálad. Stránky, z kterých čtenář poznává žensky hravou, naivní, ale i krutou Velii, rozdychtěné lokající všechny rozkoše, které jí dává svět a její vlastní tělo, jistě zaujmou. A stejně tak i ona část románu, v níž je vyličen nezadržitelný tělesný i duševní úpadek elegantního inženýra, kterému uniká žena i láska, právě, kdy by je chtěl mít jen pro sebe. Zbývá mu jen jeho vlastní bědnost a utrpení, jež vychutnává s mučivou rozkoší rozvráceného člověka, nejsa schopen vidět mimo sebe a nad sebe. Rána z revolveru je jeho posledním východiskem.

Leč zároveň se začínají vtrácet výhrady a nesouhlas. Soldani-Bo měl býti zajisté potrestán, že, vzdávaje se vášni, nedovedl a nechťel vidět lásku. Dobývá ženy, viděl v nich jen předmět pro svou požívačnost; proto on sám je ženou vyssát a odhozen jako kus hadru. Ale proč se to dovídáme hned na začátku příběhu? Nevěřil snad autor, že čtenář sám objeví jeho morální tendenci?

Dost nevěrojatný je i náhlý přerod Veliin: tato ženská bytůstka, zcela se ztrácející v sobě, bez stopy touhy po něčem, co činí člověka bytostí duchovou, Velia, živá a skutečná, když schválně týrá a ponižuje svého milence nevybranými výrazy a s jistou krutostí, ta že by se mohla rozhořet čistou láskou? A jestliže ano, pak právě zde žádáme umělecky přesvědčivé zdůvodnění, intuitivní proniknutí v složitost ženské bytosti a básnický jemné podání. Může nás snad autor přesvědčit o nutnosti tohoto přerodu, čteme-li, že »v mysli a srdci Veliině se odehrával těžký a složitý pochod...« (!), že »ozýval se v ní romantický základ, který dřímá v každém děvčeti z lidu«, a že Velia »pocitovala potřebu (!) očištění?«

Cicognani si také oblíbil věty, které vyjadřují všeobecnou platnost jeho postřehu. Připomíná tu starého a nepřekonaného mistra psychologické prózy, který si to však mohl dovolit, neboť viděl až na dno lidské duše a čtenář s mrazením se díval jakoby do zrcadla na sebe sama a na člověka vůbec. (Připomíná jej i tam, kde líčí, jak Soldani-Bo pocituje rozkoš z vlastního utrpení a ponižení.)

Ostatně jsme za to odškodnění jinými místy: jak starý Gattai doprovází Beppina, jak pohled na cizí utrpení dovede ve Veliině matce rozehrát struny, které se zdály být již dávno ztrhané. Tu dovede Cicognani náznakem, zámlkou sugestivně vytvořit náladu a charakterisovat postavu. Oceníme i psychologicky jemně vypracované setkání tuláka Šavličky s Beppinem, kdy Beppino cítí, že bolest sblížuje, i místa, kde Beppinova matka se chvěje úzkostí o osud syna, uhadující spíše ženským instinktem než svou primitivní inteligencí, že svět, který jejího syna obklopuje, je svět nepřátelský.

V jednotlivostech je tedy půvab tohoto románu, nikoliv v celku.

Augustin Vala

Román ze Sardinie

G. A. Mura: *Kvetoucí dvorec, román. Praha, Vyšebrod, v květnu 1943. Z italštiny přeložila Bohdana Malá.*

Plno postav, zajímavých i méně zajímavých je v tomto románě. Mnohé z nich jsou středem krátké epizodky, která je průhledem do života na Sardinii. Autor chce totiž vystihnout dvojí tvář tohoto ostrova z dob před světovou válkou: tvář staré Sardinie s jejími zvyky a s jejími obyvateli, v jejichž srdcích se chvěje touha po dobrodružném životě, po veselí a po nespoutané osobní svobodě, která nedovede postavit hráz vlastní zvláštní a vlastním choutkám. Ruce, jež se vzpínají k modlitbě, loupí dobytek a falšují peníze, rty, jež zpívají nábožné písně, pronášejí kletby a rouhání. A pak, když autor poskytl čtenáři několik průhledů do života staré Sardinie, svádí potůčky děje v jedno veliké řečiště, v němž rozeznáváme už jen dva proudy: staré zápasí s novým a mladým, které je čistší, a proto také silnější. Nemůžeme popřít, že autor dovede svěže vyprávět a udržovat čtenáře v napětí. Nevadí nám ani, že si poslouží tu a tam technikou, obvyklou v napínavých románech, jež nehodnotíme umělecky. Horší je, že v ideovém střetnutí dvou světů, světa kultury a mravní síly se světem primitivního barbarství nedovedl zachytit onen mladý a vítězíci proud v jeho dravé živosti a opravdovosti a celá kompozice románu stává se tak pochybenou. Byť i čtenář chápal sympatie autorovy k mladé Constantině a k bystrému Nanni Selisovi, nemůže nevidět, jak jsou právě tyto dvě postavy papírové a jejich protivy naopak lidsky i umělecky přesvědčivější. Není náhodou, že Mura užívá především nejprostší věty oznamovací stále stejného typu, že někdy i plýtvá přívlastky: svědčí to o tom, že zůstává na povrchu, i když by se rád prodral do hloubky. Dva příklady za mnohé: „Dívka měla oči sladké a jasné. Byla to skvělá krasavice jemných rysů.“ (Str. 29.) To je celkem vše, čím je Constantina charakterisována. Jak málo je tato dívka z ohnivého jihu Evropy z masa a krve, pozná čtenář o kousek dále; Constantina je přítomna, když je předčítán kterýsi článek Nanni Selise a autor o ní praví: »Constantina tak bezděky pocítila první náraz vášně (!) k neznámému mladíku.« (Str. 35.) Snad by se dalo říci »náraz sympatie, porozumění«, ale i to jen tehdy, když by čtenář již znal dívčin vztah k životu na Sardinii. Takhle má scéna vedle papírovosti i nádech nechtěné směšnosti.

Augustin Vala

Dvakrát Coolen

Antoon Coolen: *Temné světlo. Z holandštiny přeložil J. R. Vonka. Vydalo Plzákovo nakladatelství v Praze v březnu 1943. - Koruna života. Přeložila Lída Faltová. Vydal Melantrich v červnu 1943.*

Coolen je malíř. »Vysokost korun jilmů, kterými provívá lehce vítr, je daleko. Pod hlubokou šedí oblohy vedle útlych, blyštících se kmenů jde po zmrzlé cestě dítě v červené čepičce, jde ztěžka po hroudách, ztuhlých mrazem. V kolejkách na cestě je rozšlápaný, roztržštěný led. A u dalekého obzoru splývá barva oblohy s tvrdou šedí země. V mracích je ještě sníh, proto vane vítr po stromech, proto je kolem každého zvuku ticho jako z vaty. Cupitání dětských dřeváček zní a doznívá ve zkráceném klap-klap. Také na stěně, kterou se zvolna zavírá svět, se něco chvěje. Dítě na cestě. Chvilu, kdy se snáší soumrak.« (»Koruna života.«) Co se vám vybaví při četbě těchto řádků, není scenerie v přírodě, ale obraz. Namalovaný obraz. A Coolen je tak klade vedle sebe, řadu olejů, jako byste se pozorně procházeli galerií. Jeho scény nemají ostrých rysů, trojrozměrnosti skuteč-

ného dění, jsou jaksi transponovány, odhmotněny, právě jako na obraze. Působí to příjemným, harmonickým dojmem. V skladbě větné projevuje se tato metoda systémem hlavních vět, často holých; i Coolenova souvětí jsou namnoze jen shluky hlavních vět, spojka a věta vedlejší se vyskytuje mnohem řidčeji. Takto sestavena nepůsobí Coolenova řeč originalitou skladby nebo výrazu; její kouzlo je právě v její přirozenosti a hlavně ovšem v lahodě, půvabu, líbeznosti obrazu, který se při četbě vybaví.

Jako takřka u všech básníků půdy je i Coolenův obzor nerozsáhlý a přesně ohraničen. Co má na mysli, nejsou velká dramata, tragedie, problémy; nekombinuje, nevymýšlí si příliš, neduchaplničí; k čemu se upíná s vášnivostí sedláka a s horoucí vírou křesťana, jsou »věčné věci«, základní otázky života a smrti, víry a beznaděje, viny a odpuštění. A všechno prostupuje slitovné, smírné vědomí dobrovolnosti Boží, pokoje Páně, vědomí, že Pán nás vykoupil. Také Coolen věří s farářem Vogelsem, hlavním a vskutku hrdinským hrdinou »Koruny života«, že lidé jsou v jádře dobří a že je jim potřebí jenom rozumět. A je to krásná postava, ten farář Vogels. Stařec, plný moudrosti života a úsměvné dobrovolnosti, důvtipu, přirozenosti a ryze coolenovské dobroty srdce, pokorný sluha Páně, který ví, celou duší i celým tělem, že proti zlu bojuješ nejlépe, potíráš-li je dobrem. Jeho láska k lidem není ovšem plodem nějaké řídké filantropie nebo mělce liberálního poměru k životu; tryská z plnosti víry, ze srdce, plného odevzdání do vůle Boží, oddanosti a pokory. Kázání, které vkládá Coolen faráři Vogelsovi do úst při oslavě jeho zlatého kněžského jubilea, ukazuje to sdostatek; patří ostatně bezpochyby k nejkrásnějším stránkám, které kdy byly o kněžství napsány, stejně jako celá postava faráře Vogelse, tak životná i příkladná, náleží jistě k nejsvětlejším kněžským typům v literatuře. Teplo, které salá z této postavy, prostupuje i všechny ostatní děje, z nichž nejvýrazněji vystupuje trpká životní zkouška sedláka Godefrida van den Breemortela, jenž zavraždil soka v lásce, a životní osudy dobráka Doruske Timmera a jeho početné rodinky. Nejsou to samé lehké věci, jež dává Coolen svým hrdinům přetrpět, a často jsou s to důkladně rozbourit hladinu života; ale laskavý a moudrý farář Vogels bdí nad svými farníky a s ním i slitovné oko Boží. A tak všechny ty Coolenovy děje směřují k harmonickému vyrovnání, k smíření, k vítězství pokojného života.

A přece jen Coolenův román není idyla, myslíme-li tím slovem závětrné zápečí života, zátiší, plné pohody, sladkosti a lehkomyšlné povrchnosti, nelámající si a nepotřebující si lámat hlavu otázkami zítřka a včerejška. Proti tomu stojí v Coolenově románu třeba jen ono něžné dojmavé, zamkle posmutnělé vylíčení smrti děvčátka, tím hlouběji se vrývající v paměť, s čím delikátnější, ba možno říci cudnější silou vypravěčskou - bez jediného stínu nabobtnalé tragičnosti a nabubřelé, senační osudovosti - je Coolen zachytil. Umělecky je těchto několik stránek jistě vrcholem knihy, dodávajíc jí zároven neafektované hloubky. Ale i v samotných postavách románu vidíme dobře, jak málo jde o idylu. Všimněte si jen, jak ty postavy, na pohled tak jednoduché, jsou v podstatě mnohotvárně odstíněny, kolik se v nich tají dramatického napětí a jak výsledný harmonický, smírný dojem nevzniká snad z nedostatku sváru, z nedostatku hlubšího duševního dění, ale právě z jeho zvládnutí - mír po vítězství. Coolenův slitovný, láskyplný poměr k lidem a k životu není také ostatně vůbec plodem nějakého povrchního a mělkého dobráctví, ale životní vyzrálosti, ukazující zřejmě i na vyzrálost národa, z něhož dílo takového básníka roste a může růst. Titul holandského originálu (*»De schoone Voleinding«*) mluví o »krásném naplnění«; a je to vskutku nejlepší charakteristika, jaká může být o »Koruně života« napsána.

*

»Temné světlo« je ještě poznamenáno velkým stínem Coolenova staršího krajana a mistra Stijna Streuvelse. Ale ani tu, i když v této knize nanáší Coolen barvy v mnohem temnějších odstínech, nenajdeme onu vyprahlou, tvrdou bezútěšnost, která tak často vyznačuje díla Streuvelsova. Především tu není ani stopy po Streuvelsově někdy až zolovském determinismu, jak jej třeba jeví jeden z jeho nejpochmurnějších románů »Pacholek Jan«. »Temné světlo« je taktéž román nejbědnějších, příslápnutých lidí, chudáků, jimž je bída a dřina údělem celého života. Ale Coolen sleduje ty své nemluvné, podmračené a přemýšlivé horkaře flanderských rašeliňáků, jejich ženy a děti, ty obyvatele chalup, v nichž i panenka pro dítě znamená velký výdaj, který se nesežene doma a na nějž si je třeba vypůjčit, s věrným realismem, vyrůstajícím z podrobného pozorování, ba sžívání, s realismem, který nepřepíná a který vidí také ono přilnutí k životu, »drobné« city a přirozenou dobrotu, kterou do srdcí lidí vložil Bůh - všechny ty věci, které dávají žít. »Děj« je v tomto románě omezen ještě mnohem více nežli v »Koruně života«, takřka až na minimum, co Coolena zajímá především, jsou lidé, jejich citový život, jen na pohled bezbarvý a plný jednotvárnosti, v jádře stejně odstíněný jako u lidí »z velkého světa«, vždyť člověk tu i tam je jeden a týž. Coolen je sleduje v jejich drobných radostech, hořích i nepravostech, jimž položil meze přirozený zákon v jejich srdcích, pozorně a s láskou doluje v nitrech těch chlapíků, provázeje je sympatií stejně procítěnou jako nenápadnou. Teprve druhá část románu přerůstá rámec tohoto pastelu šedých a temných barev a dostává prudší a dramatictější spád. Temné světlo města, které dráždilo a svádělo už syny dobráka Doruske Timmera v »Koruně života«, oslňuje tu již nebezpečně děti vesnických chalup, město, které jim dává chléb a zasévá jim do srdcí zmatek, nepokoj, aby je vposled ohlušilo, strhlo a ubilo v svém špinavém, tupém proudu. Příběh Mařenky Wijnandsové, svedené v ubohé nevědomosti městem, příběh, nakreslený tak střízlivě, bez pathosu a moralistních tendencí, vyrůstá tu právě v své střízlivosti v kolektivní drama tisíců venkovských děvčat, v drama, postižené jediným pohledem, nicméně však závažné ve své sociální důsaznosti. Tento sociální zřetel, uplatňovaný s neskrývanou, ale do románu organicky včleněnou a nerušivou touhou, aby román nebyl čten jen jako literatura, stejně jako vnímavá pozornost k detailu prozrazují v »Temném světle« více než kde jinde někdejšího novináře, dobrota srdce, láskyplná slitovnost, touha po smírném narovnání poctivého křesťana, jemuž evangelium nebylo zvěstováno nadarmo. V katolické literatuře dvacátého století zaujímá Coolen právem místo osobité už svým přirozeným, nebojovným, dělným a účinným porozuměním a prožitím křesťanských hodnot a ani za hranicemi své vlasti nebude zajisté čten bez podnětů a bez užitku. *Ladislav Jeblička*

Římské sochy

Alberto Riccoboni: Roma nell'arte. La scultura nell'epoca moderna dal Quattrocento fino ad oggi. 515 ilustraci a 11 obrazů mimo text. Casa Editrice Mediterranea. - Roma 1942. Lire 220.

Snad to není příliš ukrutné připomínati si vzdálené krásy, které jsou dnes skoro pro všechny nedostupné. Ale právě proto rádi se pokocháme jimi alespoň v obrazech, i když tato skromná radost nás tím více dráždí. Platí to zvláště pro milovničky Říma, pro nás všechny, kteří jsme v hlubokém pohnutí stáli před Michelangelovým Mojžíšem v San Pietro in Vincoli, nebo před jeho Pietou ve velechrámu sv. Petra, před jeho Spasitelem v chrámě Minervy anebo před Berniniovou sv. Terezou v kostele Santa Maria della Vittoria. Vypočítati všechny sochy v Římě, by bylo pomalu jako spočítat hvězdy na nebi.

Řím v sochách nás uchvacuje nyní v monumentálním díle profesora Alberta Riccoboniho.

niho, člena Italské královské akademie, který jako povolaný znalec se podjal velkého úkolu vydat jaksi monografii uměleckého Říma. Existují průvodce Římem, zvláště výborné příručky Italského turistického klubu, existují také velké monografie o jednotlivých pomnících a veledílech italských mistrů, jsou také odborná pojednání o velkých umělcích a jednotlivých obdobích umění, ale nikdo nám nepředvedl souhrnně Řím a jeho nesčíslné poklady, snad právě proto, že těch uměleckých pokladů je tam nesmírně mnoho.

Dílo Riccoboniho nezůstává však na povrchu letných záznamů průvodců a nesestupuje do zbytečných, unavujících podrobností speciálních vědeckých pojednání. Splňuje tím úkol, odjakživa těžký, přiblížit při plném zachování vědecké úrovně veledíla a problémy umění jednotlivých období i laikovi, který miluje umění.

Byl to těžký úkol, poněvadž předpokládal zvládání přebohatého materiálu - a jsou to slabá slova, chceme-li jen naznačit umělecký přepych Říma všech věků - a co je hlavní, žít duchem Říma a umění, které tam vzniklo. Jinak nebylo možné, při veškeré stručnosti podat dokonalý obraz o sochařském umění v Římě.

Tak už jen výběr fotografií - skvěle reprodukovaných - byl tvrdým oříškem, uvažujeme-li o záplavě, kterou autor tu musil proplouti. Nástin členění celého díla prozrazuje všestrannou znalost tohoto odborníka, který je předním znalcem v oboru dějin italského umění.

Moderní době Říma věnuje řadu třech silných svazků: první o sochařství v Římě, následovat bude samostatné dílo o malířství a třetí dílo o římské architektuře. Přípravuje také zvláštní svazek o středověku, a konečné dílo o klasické době.

Dílo o sochařství, které právě vyšlo, čítá kromě 513 ilustrací a 11 obrazů mimo text, ještě 650 stran textu s rozбором jednotlivých úseků uměleckého vývoje římského sochařství.

Úvodem nastiňuje autor přehled uměleckého vývoje od XV. století až do dneška, od doby znovuzrození Říma, který ožil teprve po návratu papeže z Avignonu a dostal pak své největší sochaře v Michelangelovi a Berninim, až do italské moderny. Před našimi zraky se rozvine XV. století s odlesky zacházející gotiky a s novými uměleckými proudy toskanskými a římskými. Nastupuje pak oslňující XVI. století s Michelangelem, XVII. století vévodí Bernini, už však začíná barok a následuje pak klasicisující XVIII. století a konečně XIX. století s Canovou a jeho následovníky a přes verismus a realismus až k impresionismu a k modernímu umění. Nechybí tam snad ani jeden umělec, o kterém autor podává podle významu větší nebo menší biografii s výčtem jeho děl. Zvláštní kapitolu věnuje neitalským umělcům žijícím v Římě v XIX. století, mezi nimiž uvádí jako jediného českého sochaře Ignáce Weiricha, který přispěl k ozdobě Věčného města.

Dílo končí bohatou bibliografií a podrobným indexem jmen, míst a vyobrazení. *mv*

O J. Preislerovi

Tesknota, vychvívaná dlouhým podjařím i prvním zazařením jara, které u nás v sobě nemá, namlouvej si co namlouvej, zrovna mnoho barev a ohně, dýchá tu a tam z díla Jana Preislera, »básníka českého předjaří a jara«, jak se o něm říkává. (27. dubna t. r. uplynulo čtvrt století od jeho předčasného skonu!) Každý má takové jaro, jakého se dobojuje, mohl bys ostatně podotknout, mysle na jaro života, mládí, i na to které jaro v přírodě. Mladý Preisler, tesklivák již svou krví, neroztetelen do života i do umění útočným temperamentem, jítřen a sváděn nadto mnoha dobovými vlivy, rýžoval si rád z proudu mládí a jara spíš odstíny melancholie, umdlenosti, tklivého doznívání. Již to, jak často a poddajně přímýkával se k literární předloze a bral z ní inspiraci - spisovatelé hledávají opět častokráte

podnět i osvěžení u výtvarníka, průbojce a barvostrůjce! - jak těžkomyslně a beze vzdoru reagoval na vlivy výtvarníků, charakterisuje lidsky i umělecky jeho nitro. S vzácnou auto-kritikou řekl ostatně jednou Preisler: »To naše vystoupení byla příliš bledničková revoluce.« Vždyť řadou ve své době pochvalně přijatých obrazů z mládí vychází J. Preisler ze svého učitele Ženíška, a když se pak byl vybavil z mladistvé závislosti na výučbě, kráčí dost dlouho poddanský stopami těch, kdož mu slovem i obrazem učarovali, domyká se pak zpoznenáhla svého osobitějšího pojetí, nikdy však nevítězí naráz, vzmachem odbojně, jaré síly. Preisler byl do posledního dechu povahy těžkomyslné, těžkokrevné, ovládala jej do poslední cévečky ona váhavá zasněnost, ono utkvívání v hloubi nitra, z nichž se pak rodí umění spíše cudné a čisté než prožehující; tu vniternou nerozprouděnost, ten malátný rytmus, uvědomíš si na každém skoro obraze Preislerově. (Že by ovšem nemusil být s hlediska výtvarného umění nejtěžší překážkou, dokázal na př. Cézanne, ten velký zkázňovatel a zákonodárce v oblasti tvarů!) Dočítáme se ostatně o Preislerovi, že před plátnem dlouho otálel, nežli »s rozvahou posadil barvu - podobně jako vždy chvíli váhal, nežli promluvil« (o tom píše Fr. Žakavec ve své základní studii o Preislerovi!).

Osoby jeho obrazů - zadívej se pozorně na jeden z nejznámějších, t. zv. Obraz z věššího cyklu z r. 1902! - bývají do poslední třísníčky »stavem duše«, ač jinak Preisler ku podivu vyniká v kresbě přepečlivě, až suché. A při pohledu na Preislera uvědomíš si i určité nebezpečí oné obsahovosti v umění výtvarném, o níž se dnes zase právem hovoří: odcizily se nám mnohé jeho práce pro svou bezvýhodnou, marně utkvívající melancholii, blízky je nám Preisler tam, kde se, poučen Gauguinem i Cézannem oddává volněji výstřednější hře, jež je protipólem hračkaření, předstírání, citové rozplihlosti, myšlenkové neprokoválosti.

J. Preisler! Bylo by po předchozích řádcích třeba rozepsat se širěji o tom, jak za léta Preislerovo dílo vrostlo do ovzduší naší krajiny, našeho citového života, i když je postihuje dosti jednostranně. O tom, jaké ušlechtilé, nedocenitelné povahové rysy stávaly vniternou podobu člověka, jenž se tak noblesně vybavil z tíhy svých životních počátků a v dobách učitelování na Akademii mlčel taktně o tom, co jej hmotně páliло, a uvažoval o těchto palčivých otázkách každého tvořivého umělce jen s hlediska všeobecného. Též o příkladném rytmu jeho uměleckého hledání, jeho touze po pravdivém košacení, křišťálnosti jeho uměleckých snah. Jemný, noblesní duch zachvívá se v jeho díle; jako by ani strusek nebylo. To z jeho díla též podněcuje a zavazuje!

Několik slov z jeho deníku: »Poslat obrazy na výstavu bez vědomí, že jsou dobré, bez přesvědčení, že jsem se v nich *dopracoval k něčemu dalšímu* - nebo aspoň, že jsem to, co dovedu, upevnil, je trapné.« Umění bylo Preislerovi tak něco jako grál, k němu dýchal každinkým svým dechem. Mnohou a mnohou fasetou svého života i díla Preisler, nevtíravý a do hloubi krve cudný Preisler, doopravdy žije.

A není to dneska zrovna nejmíň vzněcující a zjitřující věc chodit nachvat rozhozenými výstavami, rozhlížet se, dívat se do katalogu a připomínat si v hloubi mysli takového Jana Preislera!

Zdeněk Šmíd

Jan Pilař

NAHÁ SVĚDOMÍ

Sklo lesknoucí, kam zrak svůj marně
upíráš, touže blahodárně
s životem za ním splynouti,
sklo, jež se stále jemně chvěje
neřestí těla... Jaké děje
bys prožít chtěl, ne shlédnouti?

Ted' ruka slabá, uhrančivá
již stiskla. Už ne opojivá
se zdá být, ale hříšná příliš
v prolnutí lehce vyprchavém...
(Jak neříci si, žel, že právem,
když víš ted' náhle, kam se chýlíš!)

V tom mrtvém čase poesie,
jenž v bezčasu se klidně pije
jak šálek čaje chladnoucí!
Smrt před dveřmi se zase staví
a uklidněné rozbolaví -
hřebíky do tmy zatloucí!

Pak přišla prudká opojení,
kdy žil jsi všechno bez prodlení,
bez úvah... Ted' se něco křiví
v pohledu nazpět. Vzpomínkami
se smíme utěšovat sami.
Ó, běda snu, jenž vystřízliví!

A vystřízlivěl, aby znovu
s břehů se chystal k rybolovu.

Sítě se táhnou od mělčin -
Když nad hloubkou byl tvého těla,
ty jediná jsi nevěděla
s kým zápasí, proč trpí. Cím?

ROVNOVÁHA

Už není také vyloučeno,
že v jádru naší existence
červ dohlodá. Červ nepokoje,
který se bránil soustředění
a utrhoval vždycky snění,
co mělo být dovysněno.

Už blížíme se k oné chvíli
a něžná slova přežvykujem
s nechutí jako hořké krmě,
a všechny vůně, všechny krásy
zrak nový jinak rozkládá si.
Vědomí, že jsme vystoupili.

Jen trocha trpké ironie
jak ostrý písek na nás padá
a nemůžem se ubrániti
opodál plakat přehořce.
Předčasně zralé ovoce
nepovšimnuto v trávě hnije.

A za provaz, jenž k zvonu sahá,
se slabé ruce zachytily.
Čas zvoníku se vydat zdráhá
zvuk, který všemi zachvěje.
V tom mrtvém klidu naděje
je zakleta. A rovnováha.

Oldřich Sirovátka

SONET

Naslouchala jsem vždycky: žíly země zní
v bludišti vrstev, kde se ticho mísí,
takové hluboké a tmavé zachvění -
Přípravy půdy - sbíralo stejně kdysi
dech, mrtvé hladiny mé listí pozorné.
Takových stmívání, už ani nevzpomínám,
necítit, když se krev má horce hne
a prchá *vrbě* prudce kroužíc korou jinam -
Tak horečnatý mráz když klesá tělem mým
do vykloubených kořenů, kterými v křeči
prameny jílu v temných uzlech zápasí...
Napětí tvarů - - neznám: nebezpečí,
ledajak útočí nevlídné počasí -
Jsem dobře skryta vnitřním vzdálením - -

KRYSTAL

Tak ustavičně cize dovnitř zvrácený
(soustředěn v sobě), průzračný krystal
pozorně staví jemně vyřešené broušení
ve kterém hrají dotecky křehkých píšťal
blednoucích paprsků - Září vyleštěné stěny
citlivé vázy, na které vynutí
daleké odloučení vnitřní smysl křehnutí,
leč nikdy stav -: stále zvolna mění
své malé zavnutí, neskončený tvar -
Všem souvislostem *sebou* zapíraný
(jako kdo z nás) klesá v příkré hrany
vyhnanství, za kterými vše chladný žár -

Vzlínání ze sebe - - *Krystalem* opřený
není jen: tříšt, trosky přísvitů, nic více...
Ve volném zajetí zrá k světlu, sycen
hlubokým tichem svého kroužení - -

JABLOŇ

Pod lehkým podnebím nassává spodní chlad
svrasklými kořeny, kterými tolíkeré
dychtění stoupá, odboj, chvat -
jak útočně se bledá míza dere

vzepjatou, strmou kružbou kmene,
útlými soutěskami jemných cév
až do listí, jež vylehčené
pravlny pouští, napovídá zpěv -

Rozumět, rozumět, kolikrát lehce šumí
letopis větve! Šumí hloub
jabloní temně houslované rytmy
rozechvívající zevnitř její živý sloup -

Té jiné hořkosti, samoty, které tkání
lítostně sáknou - - jak jen vykrouží
v tak těsné schoulení pomalé příští zraní
vás, jablka! upíjející mroucím listům z žil - -

HNIJÍCÍ JABLKO

Co tebou vzlínalo jako vzlyk lítostivý,
chorobný plode křehce vykloubený v kloub -
ze sebe vyvrácený propadáš se hloub
do porušené tkáně, která vypráchniví...

Tvé pastelové vůně měkce navrstvené
drobnými přílivy v oblinu jablka,
šum těžkých dešťů ještě v tobě umlká
jak v dlouhém doznění: leč obráceně -

to vše tvůj vlastní vnitřní hlad ti bere -
kam ubýváš, kam couváš jedem uštknutí
svlékáno ze své hořké slupky kolikeré
až v krásné nebytí nejdelší samoty -

Tam mimo sebe zbýváš navždy dál
vzdáleně napovězeno nejen ve všech plodech,
ty dávno rozplynulé v kouzelnější oddech,
ze vztahů vymknuto, jen pomyslný sval - -

Paul Claudel

KRYŠTOF KOLUMBUS

I. Dějství.

I. Průvod.

Vstupuje průvod. V čele halapartníci, mušketýři a dva důstojníci nesou kastilské a aragonské korouhve. Potom Kniha o Kryštofu Kolumbovi; jinoch, který přísluhuje, přináší ji na hrudi. Mluví kráčí sám a okázale. Dále sbor, jenž zprvu postupuje v řadách, potom o překot a nepořádně, ztratí stejný krok. Nese knihy, pulty, kytky, vinné láhve, koše plné partesů. Chroupou do jablek a štulují se. Usadí se na patřičném místě k několika hudebníkům. Je viděti dvě dlouhé jemné ruce ženské, any vybavují harfu z černého povlaku a hráče, kterak čistí kontrabas. Kniha se slávou se staví na pult. Dva korouhevníci stanuli na jevišti, po jednom na každé straně.

SBOR: *(zpívá beze slov)*
DŮSTOJNÍK *(jenž velí četě, vzkrikne):* Ticho!
(Zabláholí trubky, a mluví otevírá Knihu.)

II. Výjev.

MLUVČÍ: Čtu z knihy knih,
jak žil a cesty konal Kryštof Kolumbus. Ten,

jenž po prvé Ameriku zočil.
Žehnejž mne Bůh, jeho Syn, i Tvořitel Duch!

SBOR (*hřímavě*):

Staniž se tak!

III. Modlitba.

MLUVČÍ: Slyš Bůh mne Trojjediný,
On račiž mi uděliti světla dar i sílu.
Jasna všem vám, otevřená,
buď kniha cest i kniha žití Kryštofa Kolumba,
jenž plul, Ameriku objevil,
sféry nad světem tím však též.

SOUČASNĚ SE SBOREM:

Úvazkem katolictvo spjal, an spojil jeho sídla.
Jeden svět učinil z nich a v odznak jemu dal kříž.
Onť zván byl Kolumbus: což holubice jest
a slul Kryštof. Jakž jméno dí: Krista směl nést.
Úděl ten jemu byl dán, nejen během let vezdejších,
nýbrž na věčný věk. Nenaplnil údělu sám.
On k dílu s těmi krácel, kdo pro onen svět vyvoleni jsou
i na odvěké světla stany zří. I nám síly dar uděliž Bůh,
ať zříme ráje slávu.

IV. Země pak byla pustá a temná.

Spatřuje se na plátně (v pozadí jeviště), jak se ve změti a ve tmách točí ohromná koule,
nad níž znenáhla vyvstává i paprscitě září světlá Holubice.

SBOR: Svět pak byl jak poušť
a neměl tvářnost.

Neboť z rokle a strže
tma jen zela vůkol.

Duch pak Boží sám
se vznášel širou plání.

SOPRÁN (*sólo*) Shůry se snášel Duch Páně,
jenž vzal na se způsobu holubičí.
Holubičí.

SBOR: Tvořitel Bůh, Tvořitel Bůh.

V. Kryštof Kolumbus je v krčmě.

Vskutku, na jevišti spatřuje se bédná krčma valladolidská.

MLUVČÍ: Krčma v místě, zvaném Valladolid.

MLUVČÍ a SBOR:

Zde Kolumbus dlí.
Vstoupí Kryštof Kolumbus.

MLUVČÍ: Je už stár. Žije v nouzi.
Neduhem sklíčen, nebude dlouho živ.
Člověk, jenž vstupuje v síň,
a vede řeč, je majitel krčmy.
Otěž soumarova.
dlaň ovinuje kmetovu.
Zbyl mu jen on. Strachy mře,
že o něj přijde.

MLUVČÍ, SBOR:

Jeť soumar vše, co Kolumbus má.
Vejde soumar Kryštofa Kolumba.

MLUVČÍ: Občas rozvazuje nuzný vak;
na tu chvílku zvíře někdo poodvede
o jizbu dál.

SBOR: Ve vaku co kmet asi skrýval?
Jen knížky, listin pár,
podobiznu dámy.

MLUVČÍ: Ještě něco do tlumoku vložil,
věc tu až na dně má.

SBOR: Toť pouta.
Kryštof Kolumbus, pověsiv pouta na zeď, modlí se.

VI. Kryštof Kolumbus a pokolení příští.

MLUVČÍ: Slyš, Kryštofe, slyš!
Vstaň, Kolumbe, vstaň.
Vstup mezi nás.
Vstup mezi nás!
Pojď, Kolumbe, k nám.

KRYŠTOF KOLUMBUS:

Kdo jste,
jichž hlas tak naléhá?
SBOR: Slyš, Kryštofe, slyš!
Vstaň, Kolumbe, vstaň!
Přidej se k nám!
Vstup mezi nás!
Pojď, Kolumbe, k nám!

KRYŠTOF KOLUMBUS:

Kdo jste? Jichž hlas tak naléhá?

SBOR:

Jsme rod, ještě nezrozený

Přijdeme člověčenstvo soudit.

Mnohé vykonal jsi, aniž o tom víš.

Vidíš, vidíš.

Mnohé objevit jsi uměl,

aniž o tom víš.

Vstaň, opusť pelech bídy.

Jdi, kam patříš!

Ku prestolu.

Zde tě všichni pochopí.

K trůnu stoupej,

stoupej k slávě!

Přístup, přístup.

Úrovně oné nedoroste zášť.

Jediný, jenom jeden krok,

i vejdeš mezi nás.

Jeden práh, teninká mez jak vlásek,

smrt se zove ten práh.

KRYŠTOF KOLUMBUS:

A vy že znáte,

co nevědomky objevil jsem já?

Ah! Jenom jeden svět,

jsem objevil tehdá,

znal jsem jich nekonečně víc.

SOUČASNĚ SE SBOREM:

To, co skutečně trvá,

po věky věkův,

trvalejší skutečnost má,

nežli věc,

jež na mapě je psána.

SBOR S KOLUMBEM:

Práh ten přejdi rázně.

Přidej se k nám.

KRYŠTOF KOLUMBUS:

(překročiv práh stane na postati jemu připravené)

Překročen jest mezný práh.

ODPŮRCE: *(Vystal ze sboru)*

Ať ví,

já že jdu s ním,
jako stín.
Co dí a co páše,
jeho řeč, jeho skutky
zvážiti smím;
i sleduji ho stále,
abych práv byl,
an jsem přišel soudit.

SBOR (*potichu a temně*):

Ty jsi Krista směl nést,
přisedni k nám,
s rohože zvedni se,
vysmekni z pout,
dej hovadu výhost,
pojď mezi nás.
Víz a vzhlédni.
Popatři na život svůj,
popatři na jeho příběh.

VII. Čtyři kadrily.

MLUVČÍ:

A jak naložil s ním
španělský král,
an Kryštof Kolumbus,
tehdy kmet,
přišel do města
jménem Valladolid?
Ku prosbě jak tvářil se dvůr?
Tam co se přihodilo potom?
Hle, děj se zběhne v zámku
a uvnitř, v komnatě veličenstva krále.
To pak, co na pozadí zříte,
díl světa jest.
Byl jenom zčásti znám;
pak Ameriky jméno měl;
pevninka nevelká,
vyniklá nad lůno vod.
Ostrovy v kroužku,
mezi nimi pak výspa,
nazvali je:

»Královnin sad.«
Břeh jako lem se rýsuje kolem.
Na obzoru, hle,
tu a tam.

Taneční hudba. Objeví se čtyři kadrily, jim v čele čtyři paní, skvostně nastrojené.

MLUVČÍ: Šachovnici býval podoben dvůr.
Čtyři křížil kadrily ve hře.
Dal pak - stáhnuv figurky své -
vetřelci šach a mat.
Ty čtyři ukrutné bůžky,
ty, kdo sobě zajistili
pole, tahy, postati,
a pohotově dovedli jich hájit,
jistě jsi je znal,
vid', Kolumbe, dřív.
Vždy se jim říkalo:
Závist a Hloupost,
a Marnivost.
Lakomost pak zlá
z nich nadevšecko.
Jak víš, skrbli ti se dá
nejen penězi. Vždyť znáš,
jak lze mamonařit srdcem,
duchem pak též.

Roztančily se. Hudba chvílemi naráz ustane, aby ustoupila rozhovoru, ale tanec neustává.

ODPŮRCE (*povstav*):

Čas je o slovo se hlásit;
obhajoby veličenstva krále
ujmu se ihned.

OBHÁJCE (*vyustav ze sboru odjinud*):

Nejde jenom o toho,
kdo Španělska je vladař.
O vladaře vesměs jde,
o panstva a o vrchnosti,
držitele moci vesměs,
o všechny, kdo poškodili
genia, když úřad jim dán.

ODPŮRCE:

Kolumbe!
Víc kdo při tobě stál,

než Ferdinand král,
a manželka jeho?
Kdože tebe, míšence,
loďstvu v čelo postavil?
ba víc: dobrodruhu vládu kdo svěřil?
Kdo že lodi dal?
Plavce k nim.
Kdože vyplatil jim žold?

OBHÁJCE: Trochu jenom projevíli
důvěry, míšenec však
jim splatil novým světa dílem.

ODPŮRCE: Nevěděl však vůbec,
že našel nový svět.

KRYŠTOF KOLUMBUS (*v popředí jeviště*):

Znal jsem tolik věcí,
že předčil jsem vás.

ODPŮRCE: Přece, alespoň teď,
hlesl sám.

Ke Kryštofu Kolumbovi mluvím,
jenž jest:

nedouk, šarlatán, pomatený,
buřič a rouhač,
a lhář a otrokář, pomlouvač
a slaboch slabošský.

Proč vyvstal jsi?

By rázem Španěly zapřely
určení své,

odkaz oněch tradic,
jimž patřila pocta?

Proč západ, odlišný svět,
s nimi jsi spřáhl?

Proč zmátl jsi ty v práci

Evropu,

snaživou jak mraveneček?

Za to zasluhuješ nejenom pout,

zasluhuješ smrt,

a zastřelen buď hned.

OBHÁJCE (*důtklivě*):

Poklesky jeho,
veškery sny,

všecka zášť,
lsti a šalby
podezření,
sobeckost všecka,
ukrutenství,
to, že zhrdal objevy,
když dospěl k nim,
že raději měl pokus,
c němž ještě bádal,
těchto chyb se dopustil,
an miloval.
On lásce propadal sám.
Kdo jej zatratit smí?

ODPŮRCE: Co měl rád?

KRYŠTOF KOLUMBUS:

Já boží jsem miloval svět,
k němu božími stezkami spěl;
vždy jsem toužil, světy si podmanit,
jež stvořil Bůh.

OBHÁJCE: Věštce duch, toť zrcadla kus,
v jehožto líci světlo se zračí,
a v rubu puklin spousta, i rez.

SBOR: Kryštof Kolumbus, Kryštof Kolumbus!

ODPŮRCE: Samo jméno již klame.

KRYŠTOF KOLUMBUS:

Kdo Krista nesl, jak já se zval;
Christoforus byl!
Kolumbus holubici znamená,
posla Bohem vyslaného,
i Světla zřídlo,
všecko, co z ducha jest:
Plamen, jenž duchům dal křídla.

Přeložil Ferdinand Pujman

Jiří Šotola

DEŠŤ

Sedmkrát v krvi smáčená,
sedmkrát na zem vrácená,
kam, vodo, jdeš?

Do hrobu jdu, kam tiše mží,
do hrobu jdu tam pod růží.
Pojď se mnou též.

IKAROS

Ta ruka zchromlá od okovů
na novém ohni čadit má?
Spí krysa na otcově krovu
a do oharků prší tma.
Zas odejítí? Zase znovu?
A která voda smyje prach
na ruce zchromlé od okovů?
A která ústa s prsou ženy
slíbají krev, již prolil v tmách,
hledaje kahan pro plameny?

Jde bílá cesta od úpatí
a nad vichřicí strmí vrch.
Jen matka přijde zamávati
tomu, kdo zrazoval a prch',
jen matka myslí: Zda se vrátí,
až o mém pohřbu stmí se les
při bílé cestě od úpatí?
A větev kývá: Sotva asi,
ted' vkročil kdosi na útes
a orlí pera připíná si.

A stín se sklání se skaliska.
Veliké slunce tiše žhne.
Smrt kape s křídel. Jak je blízká!
A jak je všechno změněné,
když nad horou se mlčky blýská!
Jako by tma se propadla,
naklonil se stín se skaliska.
Už cválá vítr. Kde jej složí?
A v moři nahá vlna zlá
milence čeká v mokrém loži.

Oldřich Kryštofek

MILOSTNÁ

Jaký to plamen, kterým přioděna
nahlížíš v česno tesknoty?
Shledávám polibky, shledávám jména
pro malé naděje. Říkám si: Jsi to ty,

podobna spánku, blízka probuzení
na lůžkách větrných?
Tryskni až k nebi, co kámen tíhne k zemi,
tryskni jak smích.

Tak jako smích, kterým se nenadále
krok, jdoucí k smrti, zastavil.
Smím poděkovat za naděje malé,
za malé naděje, o nichž tma čistá ví?

Z úžlabí stesku vzhlížím na tvou krásu.
Jak tmavé okno do temnoty jsem.
Než propadnu se do strmosti času,
buď polibkem!

Josef Zahradníček

T Ě Ž K Á H R A

Tvá pozdní, marná lítost už mne neporaní
a tichá vyznání jsou darmou, velmi darmou zbraní.
Jak tažní ptáci kdovíkam vždy odlétají na podzim,
já odcházím. A nevím sám, kam odcházím -

Přicházím, víš, bez výčitek, odcházejí mlčky z míst,
která nepoznala, nepoznala rozchod náš -
Nechci vinit, věř mi, nikdy, nikdy nepoznáš -
Jenom chválu za tu bolest (pro mé básně plodolist).

Odcházejí přicházím, víš, bez výčitek, které
nepoznáš -

Ale v srdci jako na Veveří devět věží -
Nezapírám: Bránu ke mně přísně střeží
devaterá nepřístupná, tvrdá stráž -

H R A

Když někdy zasáhne mne pokáráním hroze
Tvůj pohled odmítavý, cizí, přísný, strohý,
vždy zdá se mi, že vidím zvolna po obloze
plující a sluncem prosvícené řasoslohy.

Když užřím obličej Tvůj zlehounka se zarositi
popraškem hněvu, mrazivým chladem zimy,
ne, já už Ti nevěřím, vždyť vím, že v síti
zlobných pavučinek vzápětí hned zazáří mi
Tvůj úsměv laskavý.

ODPOVĚĎ MILÉMU

Zapomene-li někdo - budeš to ty
a já pak odejdu jak den, jenž zavíjí se tiše
a obraz tvůj, až uchýlím se do samoty,
má ruka výčitkami nepopíše -

Ach, proč to nepřiznat, neřící:
Já listem studu ránu zapíranou
marně přikrývají - mlčíci
stát budu lítostivě stranou -

Ferdinand Pujman O SOUDNOSTI, ZVLÁŠTĚ O HUDEBNÍ

IV

Vzduch je hmota, z které tvoří skladatelé, jako sochař z kovu nebo mramoru; vzduch je hmota, z které tvoří posuzovatelé: že tóny hudebníků, slova posuzovatelů znějí dříve v duchu, nežli si je zapíše a než je třeba někdo jiný rozhlaholí, pranic na podstatě věci nemění.

Z vět nahlas pronášených vzniká skladba samotná i její posudek. A němým čtením, kterému jsme zvykli na újmu své hudebnosti kdysi proslulé, zakrňuje v nás všech vloha vnímat za hovoru výstižněji, soudněji a znalečtěji právě ony prvky hudební, jimž po Janáčkově se říká nápěvky, a které věcně, nejen jménem s hudebními nápěvy se ztotožňují; jenže neškolený mluvčí zúplna je neuplatní, jako že se ani necvičeným hráčům neozývá správně nápěv na nástroji.

Čím se liší nápěv beze slova (čili v dovršení hudba čirá, hudba absolutní) od nápěvku slovného a tedy od zpěvu a mluvy? Neliší se hmotou; obakráte je to rozkmitaný vzduch. Neliší se lidským řádem, který způsobuje pravidelné kmity v ovzduší. Nezpívám si přímo píseň; jen ji pobrukuji nebo hvízdám (také tento obor výkonný má dokonalé představitele); pak hrají tentýž nápěv na pianě nebo houslích; zprvu ozýval se v lidském ústrojí a pak se ozve z nástroje; zní ze stroje; nemění se tedy pořadí a vztahy tónů, zjinačila se však jakost jejich, barva, síla, ozvučivost přede-

vším. Doprovodem nových souvislostí přibude a vztahy tónové se rozmnoží a opět zjišťují se jakost jejich; průvod spotřebuje tónů více, z několika oktáv, pořádá je do souzvuků, na něž nestačí hlas jednotlivcův. Nápěv přestupuje do nového řádu.

Nový řád si uvědomím hlavním prvkem Smetanovy Vltavy; ač zvukem, členěním prý shodný s písní o kočce, má jiné poslání i záměr. Písničky je záhy konec; z prvku Smetanova zákonitě vyvrší se celá pomníková výstavba. Známy nápěv s doprovodem prvně vyslechnutým, známý nápěv obdařený jiným novým poznáním se sdílí o ty nové poznatky. A tato chvíle právě přivozuje dvojí nedorozumění.

Co je onen nový řád? Jednak ustálení vztahů mezi články drobnými, nápěvem a doprovodem; dále, hlavně, ustálení vztahů mezi drobnostmi a celkem. Původní řád vyjímá se vedle něho jako náповeď, jak ukazuje příklad ze Smetany vzatý, jako opovědění, jež svého dosahu si neuvědomilo.

Nový řád též vysvětluje z veršů nezhudebněných a zhudebněných. Hlásej, ptáčku, dobrý den. / Z trávy kvítek ranný vstal, / jitra září políben. / Jásej, zpívej, skřivánku, / pozdrav růže v červánku. - Jedny ze změn Smetanových postihnout se dají školským výměrem:

Verš Krásnohorské, sudě článkovaný, čítá sedm slabik; Smetana jej rozšiřuje o šest slabik tím, že opakuje slova takto: Hlásej, ptáčku, hlásej dobrý den, aj, dobrý den! Zhudebněním ustálil se větný přízvuk verše, který za přednesu připadnout by mohl na slabiku slova kteréhokoliv, podle recitátorovy volby. Ustálil se slovný nápěvek, jenž - mluven, rozpjal by se v mezích několika málo tónů - do rozsahu duodecimy; a zhudebnění přiděluje každé slabice tón její, přesně stanovený zápisem; a sudě článkovaný rozšířený verš se zhudebňuje v taktu třídobém a jako čtyřtaktové předvěti. Doprovázejí jej souzvuky, jež znějí z mnoha nástrojů. Smetana si určil délku slabik, výšku jejich vzájemnou i jednotlivou; a zvuky vede do souvislostí a z těchto souvislostí nabýváme poznatků, jichž nesděloval žádný prvek o sobě. A hudba Smetanova ve srovnání s řečí vázanou je vázanější. Je to jako nové rozměrnější stavení, jež jiným nárysem i půdorysem přechází teď budku původní, již obklopilo shora, se všech stran, ač kromě hmoty, kromě staviva s ní nemá společného nic.

Ale další změny Smetanovy! Báseň sama jása; ale zhudebněna jása nepřetržitěji, trvaleji, zpěvněji - v tento skladatelův přínos zasahuje obrazivost kritikova, tady osvědčuje kritik poznávání kusé nebo výstižné. Míry, počty, váhy - nyní, v řádu obrazivém - obdržely základ jiný nežli prve; základ duchový.

A) V Komenském se ztotožňoval názor s vědou zkusnou, objevovanou vždy novým, zbystrčovaným postřehem; již za výzpytu přírody; a za skladebné dílo, zvláště mistrné, on chválí často hodinový stroj. A o kyvadle podotýká s důrazem - jak stroj svůj udržuje v chodu: tíže zemská - když byl člověk pohybu dal popud, tíže zemská udržuje kyvadlo i orloj (sluneční i pískový i kolečkový) v chodu. Tíže zemská kromě toho odměřuje, člení - taktováním, neboť na metronomu je rovněž kyvadélko - tíže zemská člení trvání a jeho jednotku, a tedy den, kdy zalidněná oběžnice otočí se kolem vlastní osy. Jak je dělí?

Pohybovým článkem, prvkem, po němž bez ustání následuje jeho převrat. Prvek s převratem svým (čili motiv s inverzí, když jmenujeme věci názvem cizím) ve všem umění se uplatňuje. Prvek s převratem se vyvažují, ustavují souměrnost a vracejí se shodné nebo podobné, buď drobnější, buď zveličené - mění-li se popud. Čili opakují se, tak jako v čiré hudbě prosté repetice nebo sekvence, tak jako diminuce nebo augmentace.

B) Za skladebné dílo zvláště mistrné Jan Amos vyhlašoval tělo lidské; sednu, povstanu; jdu, couvám; obracím a odvracím se; vdechují a vydechují; vykonal jsem pohybový prvek s jeho převratem; tvar těla samotného ustavuje souměrnost; a předklon hlavy, předklon trupu tak se mají k sobě jako motiv ke své augmentaci. A kroky tak se k sobě mají jako v hudbě repetice; jako sekvence, když stoupám po stupních, ne po rovině; jsou to přímo repetice hudební, byť repetice hudby zárodečné, repetice vydusané, vydupané chodidly.

C) V Komenském se ztotožňoval názor s vědou zkusnou, neustále ověřovanou, jak za výzpytu přírody, tak za výzpytu ducha. Vnikal do názorů, do myšlenek představitelů všech věků dokonale, zúplna; on, vnímatel, se téměř uměl shodnout s původcem těch slov, těch útvarů.

Postup, kterým vzniklo dílo, skladba, socha - předmět, jehož pomocí se vyjadřuji - k postupu, jímž dílo cele, bez úbytku, bez úchylek vnímám, tak se k sobě mají jako výkyv s kyvem zpětným; jako prvky, články ku převratům svým, tak jako dávání a vzetí, což je tentýž úkon dvojí ruky. Oba způsoby se vyvažují; ustavují při výstižném poznávání souměrnosti; a uměřenost čili proporcivnost, za kusého, obnovovaného poznávání. Vracení se shodné v prvním případě a ve druhém buď sobě podobné, buď přetvořené vstřícným působením podnětu a vznětu: jako v hudbě repetice nebo sekvence, a jako obměny či variace ve případě druhém. I nabývají tyto prvky domovského příslušenství právem duchovým i přirozeným

v každém umění. A v hudbě čiré, absolutní, zejména. Jenže při vnímání nepracuje stroj; tam účinkuje duch.

D) Od výtvoru ke tvůrci. Jak o té cestě poučuje Komenský?

Komenský se uměl připodobnit ve zmenšení, ve zdrobnění Prapůvodci. Otvírá své knihy (jakož v Soujmech vědných z věku středního se dalo) 1. poukazem k tvořivosti neustálé, svrchované, která nikdy nemá prázdno, v které není prázdnoty. Co činí umělec? On vyplňuje dílem vlastní prázdny čas a zároveň s ním prázdne prostranství (jak svědčí stavby, sochy, tóny vysílané do ovzduší); krátí chvíli jiným lidem, dává náplň jejich prázdnotě. 2. Poukazem na divadlo veškerenstva, uměřeně zaplněné, na němž tvorové se doplňují vlohami, to všecko proto, 3. aby nižší, lidský stupeň života a bytí (výťah světa), v kterém zejí neúměrné prázdnoty, se ozřejmoval úrovněmi výstostnými; vesmírnými. Komenský by schválil, za svůj přejal výrok: mohutnost a úkon v řádě nadpřirozeném, a tedy duchovém, tak vstřícně k sobě tíhnou, jako hmota s tvarem v řádu tělesnosti; navzájem tak podmíněny, jako Descartesova trpnost s účinností jeho. Z toho důležité poučení. Vyšší uměleckou způsobou se ozřejmuje nižší; celkem díla ozřejmí se články jeho; vyšším duchem objasní se nedostatky malé mysli. Nejen naopak. Proto normativná, zásaditá kritika a zkusná, empirická navzájem si pomáhají; nepřekážejí si.

Jan Amos, básnivý i myslitelský jednotitel, chápal dále úvazky, jež pojí výměrnou a tedy obmezenou tělesnost (zvučné kmity mohu měřit, propočítat, sochu vážit) a bezměrného, zámezného ducha. Který ovšem bez ní nedovedl by se do poznatků dovršených dělit ani o poznatky dovršené sdílet. Anděl z Božské komedie nepřijme-li člověčenství, nemá moci nad konečným člověkem; a kterýkoli úkon vykoupení - nejen Aristotelova katharse - předpokládá mohutnost, jež přešla v úkon slova, světla, v řádě duchovém a vtělila se ve zhmotněnou podobu. Komenský dbal obou těchto vstřícných úvazků, jež nedílně se vypřádají mezi řádem trvalým a pomíjivým, mezi prapůvodcem, původcem a mezi jejich obrazy. A podle hmoty, do které duch - s tělem sjednocený - poznatky své vtělil, byl by třídil udělané věci (umělecká díla), jimiž původce svůj úkon dovršil a z něhož úkon vnímatelův vychází a začne. V nejpříležitějších hmotách, které nikoho z nás neopustí - v údech člověcích a ve vzduchu - se zachovala nad pomníky trvalejší rodná mluva; jest jako jiná umění, tak nebo onak způsobený pohyb (tanec v nejrozložitějším smyslu slova), úkon ducha nerozdvojeného od tělesenství. A mrtvé jazyky víc nežli jiní umělci pohrobkové svědčí zřetelně, jak »dílo ducha trvá jenom v úkonu a úkonem«.

Po odbočce k hlavnímu pásmu řeči.

Od poznatků, které postihnout se dají měrou (vyvozenou z pohybu a rozsáhlostí koule zemské) od poznatků měrné vědy, posuzovatel teď právě vzestupoval ku poznatkům, které postihuje pouze duch. Má pochopit, nač sám by nepřípadl bez přispění jiné osobnosti, bez přispění skladby, bez díla, má pochopiti jiný názor světový. Neboť z věcí veškerenstva sám si utvořil svůj vlastní názor světový. Je inspirován čili pohnut, aby lišil mezi svým a jiným názorem. Jeho posudkem se končí úsilí (jímž dosavadní jeho poznatky se přimnoží a přeřadí a převrství). Tato chvíle navozuje nejlépe, co se míní v Aristotelovi slovem »nápodoba«. Kritik jako každý tvůrce napodobí totiž »lidský postoj k věci (skladbě přítomné) a nenapodobí věc samu«. Obecenstvo - dovršujeme-li příměr vzatý z Aristotela - spíš hledí na věc po očku a stáčí se k nim zády. Ať kritik patří na ni rovnou, okem v oko. Poznávání kritikovo trvalým se stane, pronese-li kritik poznatek svůj větou v duchu nebo nahlas; zapíše-li si ji pro pomůcku, aby osvěžoval paměť. A že z tisku, zvláště z denních novin, plyne nebezpečí, aby ze samotných vytištěných vět se nestal průmysl a tovar výrobní, jímž vydávání novin samo jest - na to nebezpečí před sto lety prozíravě upozornil ve Weimaru Liszt.

Od poznatků, které postihnout se dají měrou, vyvozenou z pohybu a rozsáhlosti zemské, od poznatků měrné vědy, posuzovatel teď právě vzestupuje ku poznatkům, jaké změří pouze duch. Tato chvíle nastražuje mnohá nedorozumění těm, kdo o poznání usilují nebo uvědomují si poznávací postup.

Kdo si onen rozbor měrný prodělává skrytě, po způsobu domácího cvičení, a rovnou z něho vyjde, bývá obviněn, že provozuje ideovou kritiku, tu, která prý se váže více na báseň než hudbu (jde-li o zpěv nebo o programní hudbu). Načpak by se vázal v hudbě beze slova? Na nic? A když na ideu, tedy na ideu odkud vzatou? Co se míní názvem idea? Tvar? Jako v řečtině, a tedy jednotlivina? Či jako ve franštině idée, t. j. myšlenka, v níž český jazyk tuší spíše pojem obecný? Nebo pratvar Platonův a tedy věci podstata? Přitom jako by se mlčky předpokládalo, že snadněji se posuzuje dílo slovesné než hudební; ač znamenitých kritiků je zde i onde málo; ač v díle slovesném tkví také hudba, o to těžší, že je utajena a že vybudit ji umí mluvčí jenom velmi nadaný. Hyperkritik soudí vadně kritika; snad míní slovem idea, že soud se svádí od věci; pak stejnou chybu páše sám.

Tito výměrní jen posuzovatelé, ačkoli se holedbají zvláštní vlohou pro smyslové působení hudby, zanedbali ku podivu málo zdůrazňovanou a často přehlíženou skutečnost, že v hudbě, jako v každém umění, se může projevit kterýkoli smyslový vjem, a že žádný smyslový vjem nutně v hudbě projevit se nemusí; a že nejen sluchem, že i chutí, čichem, hmatem, zejména pak smyslem svalovým se mysl o poznatky zárodečné obohacuje a ve skladbách se o ně sdílí. Mezi hudebníky není málo krajinářů, podobiznářů; a právě čirá hudba postihuje božskou komedii, božskou hru i lidskou na divadle světa, a v té nejčastěji postup, jakým poznání se děje nebo dokonává. K tomu krasovědnou poznámku: že názvem výraz (ba i názvem obsah) všichni moudří lidé odjakživa mínili tvar dopodrobna vysledovaný, sám výsledek poznání tvarového; podobu ne matnou, nýbrž jasným poznatkem raženou. Ale daltonisté prvenství by přiřkli sluchu, třeba o prvotním řádu hudby rozhoduje smysl svalový, jakož plyne z názvů: doba těžká, doba lehká, vysoký a nízký tón, a barva světlá nebo temná. Odtud nebezpečí: ze skladatelů i vnímatelů klubají se lidem odcizení homunkulové; být po jejich, řád dušezpytný, psychologický by nesměl dávat hudbě námět; nesměl by dát hudbě náměty svět, s přírodou a tvorstvem nelidským či lidským. Proto oprávněný zásah, oprávněné naléhání hlasů, upozorňujících, že je člověk bytost společenská, bytost oduševnělá, a že hudba nejumněji složená má za cíl přece sdělnost, být ne sdělnost přesnadnou.

»Čirá hudba využívá vlastností a jakostí, jež hovořená mluva zanedbává.«

Další nedorozumění plyne z jazyka, kde totéž slovo někdy platí jako jednotlivina a jindy jako množný pojem. Čírou hudbu soudí kritik slovem a ne tóny. Přihází se často, že on vlastních názorů však nemá, a že opakuje, nebo pojmy (obecnými) zahaluje názor odposlouchaný. Tímto zobecněním názorů jen přejímaných, neprožitých, jak se zhusta říká, vzniká pavěda. Věda předpokládá totiž pochopení rázovité, pochopení jednotlivin, z jakých může, ale nemusí se vyvést věta pojmem pracující. Nezbytné je nabýt jednotlivin vlastním pronikáním do podstaty věčné - to jest do podstaty slova, jímž se vyjadřují.

Neboť obě mluvy - vydařené, rozumí se - (pojmová i obrazivá) »zaručují poznatkovou stálost«. Ale nebezpečí pojmu plyne předně odtud, že je množný, vyváděný z několika různých (právě množitelných) případů, z nichž postihuje, co je druží a ne co je liší; přesně vzato nepodává pravdu přímo, nýbrž po oklice dušezpytné, psychologické, když totiž uvědomíme si - dovedeme-li to správně - jak a z čeho v duchu původců svých povstává.

Proto pojem v umělecké vědě často šidí; nešidil by, kdyby neplatila

pravda: kolik romantiků, tolik romantismů; kdyby dál se neukazovala pravda, že si vedle sebe žijí tak řečení romantikové a klasikové; že již v antice se najde tak řečené baroko i rokoko, že zkrátka osobnost jde nad t. zv. směr. Důsledek té pavědy, že na Babylon roste odborové názvosloví, že se v odpor Komenského požadavku papouškují roztodivná jména, zhusta cizí, ale která věci nevystihují, spíše matou; že však málo proniká se do podstaty skladeb, do podstaty skladatelů, z nedostatku tvořivosti slovesné. Vědy pomocné, tak prospěšné, když ví se správně, čemu slouží, poskytly by další kámen mudrců, jen kdyby opět nechyběl tak často mudrc kameni a mudrlantům zdravý rozum.

Rozlišujeme vědění, jež opatřuje tvořivému úkonu (i soudnému) jen podmínky, a vědu, které bez úkonu tvořivého není.

Názvoslovná kolísavost kromě toho vede ke zjevu, že tentýž název platí jednou za příhanu, jindy za chválu, protože mu nepřilývá přesný smysl z vazby větné, do které se včlenil. Za příhanu pokládá se označení: kritik impresionistický. Co se míní cizím slovem? Kusé, letmé, nevýstižné poznání? Pak hana padla právem. Nebo postup, který vydal tolik dokonalých obrazů a skladeb tím, že »soustavně, zákonně využil schopnosti improvisační«? Té vlohy, bez níž by se neosvědčil kritik denních listů?

Z pronášené řeči, z hrané hudby vybere si, odnáší si posluchač jen to, nač stačí vlohami a vzdělaností svou; a jako že se lidské zájmy rozbíhají, znalce výslovnosti připoutává výřečnost, a skladba větná jazykozpytce; kdo obírá se vznikem řeči, vysleduje, kterak dnešní slovo znělo před dávnými časy. I ze skladeb si posuzovatelé odnášejí jenom to, nač stačí vlohami a vzdělaností svou; ukazují, nakolik, jak důkladně se znají v lidech, v osobnostech; neboť člověk, živý člověk má být umělcům i posuzovatelům prvotností, apriorní; v náladách a stavech, ale také v pomyslech a ve vidinách lidských; dovedou-li se, ať hůř, ať lépe, vmýšlet do umělců, kteří v tónech o poznatky své se chtějí sdílet. Jako že se lidské zájmy rozbíhají, znalce zvuku připoutává způsob, jakým skladba využívá těch a oněch nástrojů; a jiný vysleduje lépe skladbu větnou, jiný shledává, že skladatel se sdílí o poznatky známé, slýchaným již článkováním skladby, ze dřívějšíka povědomým nástrojovým souzněním a nápěvem, jenž podobá se dávné písni. Zjistí pozorovatel, že hudebník se nepatrně nebo značně liší od předchůdců, nebo že je zcela svůj. Jindy obírá se kritik okolnostmi, podmínkami, v jakých dílo vzniklo, obírá se dějepísem jeho, dějepísem hudebním.

»Každý z nás je obraz nejlepšího umělce; každý z nás je obraz obce.«

Hraje-li se dílo mistrovské a vnímá-li je sebelepší posluchač - též mistr, sotva nastane kdy případ mezný, že by vnímatel se uměl ztotožniti s původcem, že neunikl by mu žádný z původcových poznatků a vztahů jejich, které ustavují skladbu. Právě proto, že se osoby i osobnosti liší a že nesplývají. Z toho časté nářky, že se soudy neshodují a že by se shodnout měly.

Ale v posuzovateli, jako v umělci, se obec pouze obrazí; a obsáhnout ji veškerou, z nich obou žádný nepostačí (obec, obecnost - v obou jménech tentýž slovný kořen, v obou jménech, v obou existencích příbuzenství). Z toho poučení pro posuzované: nehněvej se na zrcadlo, máš-li křivá ústa, ale neshledávej pravou podobu svou po zrcadlech pitvorných. Z toho poučení posuzovatelům: nezakládejte svou slávu na platnosti obecné svých soudů; byla by jen domnělá; hledejte svou slávu v pravdivém a nebývalém postřehu a tedy v téže původnosti, jaké na posuzovaném požadujete: pak zřejmým slovem postihnete tajemství.

Nejenom že osobou a osobností umělec i posuzovatel se různí a že navzájem si unikají. Zcizují se dále sklony svými, vžitými i chvilkovými, o zlé vůli, o slepotě chtění, hříchu proti duchu, odpírání pravdám poznáním již ani nemluvě.

Poeta nascitur - básník se rodí; a právě tak rodí se kritik. Vzděláváním nabývá on mohutnosti, rozhledu a fondu; jimi odkluzuje překážky, jež tarasí mu cestu k dílu. Ale nepodaří se mu vniknout do samého díla, do původce díla, bez nadání básnivého, bez obrazivosti; bez nich nenapadne ho, co počít s věděním a naukami; zapomene, k čemu jsou a které z nich se v dané chvíli hodí; a - jak čte se u Shakespeara - budí posměch »učenostmi špatně ubytovanými«.

Vyplývá z vět předchozích, že skladba (toho jména hodná) není jednosnubná, nýbrž mnohosnubná, jakož dokazují různé skladby, které zhudebňují báseň touž. Z mnoha posluchačů, z mnoha posuzovatelů každý po svém dotváří si podněty z ní vyzískané. Proto starý výrok, kdože rozhoduje o hodnotě její: buďto pospolitost, jejíž členové tak dlouho skladbu poznávali, a to s mnoha stránek, až se našel mezi nimi duch tak vynikající a skladný, který pojmul rozptýlené dílčí soudy obecné svým vlastním, jednotelským, a přišel skladbě na kloub. Tento jednotlivec (podmíněný pospolitostí) se stává rozhodčím, v němž skladatelé vyvstal protějšek; a postihuje plnost umělcových poznatků.

Vyplývá z vět předchozích, že ani skladbě, ani posudku se nedá předpisovat poznatkový obor, ani poznávací postup. Byli posuzovatelé, a to znamenití, jako Neruda a jako Baudelaire, kdo slovy ne odbornými, jichž

ani neznali (jak sami prohlašují), ale slovy básnivými skladatele lépe vystihli, a vyvoleněji než povolání. Vyjadřovali se tedy obrazem a jednotlivinou, ne pojmem obecným a vědným. Byli posuzovatelé sami v sobě rozdrobení, kteří zlákali se vyměřitelností skladby, pořádáním prvků hudebních, a psali užitečné naukové rozборы. Z nich pravidla i poučení, která příštím skladatelům tříbí sluch a smysl pro úměrnost; z toho rozřídění dějepisná, z kterých spíše vychází, co druží rozmanité skladatele, nežli čím se každý od ostatních různí. Z toho přehledy, jež vykládají o dobovém slohu. Jsou a byli pilní badatelé, kteří znají navlas poledník a rovnoběžku, na nichž skladatel se zrodil, den a hodinu, jak za poslední notou díla stává černé na bílém, a potomstvo i předky do kolena bůhví kolikátého; ti často zaměňují povahopis osob soukromých a způsob osobnosti utvářející.

Takže požadavek jedné ze stran hudebních, jež na počátku 20. věku pospolu se střetly, »vyjít z díla samotného«, požadavek z půle pravdivý, právem vzbudil u odpůrců odezvu, jež nezdůrazňovala pranic menšího než osobnost, než doplňkovou námitku: »A kdo je ten, jenž z díla vyjde?« Měl to býti někdo, a ne kdokoli, jenž z díla sebelepšího by nevyvedl kriticky nic kloudného.

»Každý, třebaže sám o sobě, jest obraz obce.« Kritik hodný toho jména, čili úplná a rázovitá osobnost, je také sociolog, také psycholog, a k tomu tradiční a pospolitý od narození. Tvořitel je nejdokonalejší umělec a v každém z nás tkví obraz jeho. Kritik hodný toho jména od narození je tvůrce; podmětný a věcný zároveň, neboť sám je osobnost a zpodobuje osobnosti: vycházejí (ne však konče) od předmětu, totiž skladeb, jimiž, skrze něž on poznal větší, menší nebo zhora žádnou rázovitost jejich původců, a tím i význam, cenu jejich. Každý kritik hodný toho jména od narození je tvůrce. Proto umí podat povahy jak dobrých, tak i špatných umělců tak trvale, že jeho podobizna přechází i lidský originál a též jeho uměleckou účinnost, jako pomník přetrvává člověka, ať byl to krasavec či ohava. Posudkem svým může on se sdílet o poznatky nejrozmanitější, které dodatečně, úvahou se dají vřadit v nejrozmanitější vědné obory, z nichž - v odpor tomu - mohou ku posudku přispívat jen některé, jak dokazuje případ Baudelairův.

Rozlišujeme vědu, které bez úkonu tvořivého není, jež se vyjadřuje hlavně pojmy, obecninami, a rozlišujeme od ní soudy, pronášené buďto mluvou obrazivou, nebo tvarem dokonce, jenž přivlastnil si hmotu jinou nežli vzduch.

Vrchlický, když veršem (zkratkou) vypočetl Wagnera a Beethovena; Šalda, který do sonetu vtěsnil tvářnost díla Foerstrova, jsou znalci,

a to soudní znalci hudby, třeba odběhli k ní namátkou a na okamžik od hlavního svého zaměstnání. Neméně než Blahoslav, jenž v notách pro výstrahu zapsal vadné kazatelské nápěvky, a neméně než Erben, který opět zkratkou prozpytoval nápěv písní mezi lidem posbíraných, v úvodu své sbírky; neméně než Dvořák, jehož výroky se opakují s povýšeným úsměvem, ač nejde o podivínství, než o aforismy, tak obrazivě jadrné a přesné, jakož svědčí větička, že »Mozart, to je sluníčko«. Nebo: která kniha o hudebních tvarech pochytila věrněji ráz určitého lidového tance, nežli Nerudova báseň »Polka jede«?

Soudnost, projevená hned již výběrem a ještě více zhudebněním básně divadelní nebo jiné; zhudebnění, při němž stoupá zpěvnost veršů, při němž sloky podrobí se přestavění, tato soudnost patří rovněž do kritiky, ale kterou provozuje skladatel. I sochař nebo malíř (v jiné hmotě) skladatele hodnotí již soudným výběrem a kromě toho způsobem buď pomníkovým, jako Myslbek a Štursa nebo Švabinský; i črtou, s pousmáním postihující jen okamžitý rys a stav spíše lidský nežli umělecký, jakož vidno u Boettingra.

Množme posudkové tvary jako Schumann, který cenil hudbu s hlediska tří osob: výroky dvou vymyšlených postav. Třetí smířovala obě předešlé a uváděla vybočení jejich v pravou míru. Množme posudkové tvary počínaje pomníkovou podobiznou, která vystihuje z díla bohatýrský úděl, jaký skladatelé vytyčují svému lidu; volme případ ku případu nápisovou, epigramatickou zkratku; báseň v řeči vázané i nevázané; šíři výpravnou; a dovedme včas zachovati důstojenství s odstupem a jindy pousmát se věcem příliš lidským. Přijímejme všechny tvary kromě nudných; všechny tvary, kterými se »dobré od zlých různí, aby obec nehynula«.

Jaroslav Morák

POESIE LIDSKÉ EXISTENCE

A VÍRY. I.

K básním Kamila Bednáře

»Bolesti nevyhnu se, ale smysl mohu jí dát.«
Hladiny tůně.

Úvodem k této stati je třeba předeslat několik vysvětlujících slov. Závěry, které zde sledujeme v prostředí veršů Kamila Bednáře (a v druhé části Jana Pilaře), nekryjí se s výsledky tak zvaného literárně-estetického

rozboru, ani nejsou - v běžném smyslu - slovem kritikovým. V jádru zde nejde jen o básně dotyčného autora, ani o osobu Kamila Bednáře jako básníka, ale o jeho *poesii*, pokud v ní samé dovedeme vidět jeden z nenáhodných způsobů nazírání ve svět. Důvody pro tento náš postoj, jakož i příčiny, proč v tomto smyslu věnujeme zvláštní místo literárnímu vývoji posledních let, objasníme si hned v dalších řádcích prvního oddílu. Tolik však ještě možno podotknouti, že chceme-li s jistou platností sledovat růst poesie, musíme především vědět, odkud ona vyrůstá.

I

V poloze své realizace stává se poesie skutečností toho, oč usiluje lidská individualita, v čase se objevující. Jde vlastně o uskutečněnou, ztvárněnou, a proto objektivně opodstatněnou transcendentální představu světa, viděnou z pohledu časového diváka, o realizaci, která se smyslovým způsobem vyjadřuje v bodě svého zaměření. Nadčasovost poesie (a umění vůbec) tohoto slohu spočívá právě v dosahování toho stavu trvání a jsoucnosti, ve kterém se dílo oprošťuje od své časové příznakovosti a stává se přímou *skutečností*, jež vzešla ze snů a poznání, z tušení a idejí přítomného času.

Není pochyb o tom, že již v delším časovém úseku je tento typ kultury zcela individuálně podmíněn, pokud ovšem individualitou míníme duchovní jednotu a *sílu*, s níž je spjata možnost vědomého intencionálního pohledu z vlastní současnosti. Tam, kde není této osobnosti, to jest, kde nejsou známy úkoly, cíle a tušení budoucnosti, tam se tento kulturní typ redukuje ze své individuální základny na pouhou lidskou existencialitu, která ve svém tvoření ztělesňuje jen záznamy času a pocity, *odkud* vítr vane. Veškerá aktivita tvůrce smršťuje se na pouhé tvoření ve vědomí toho, co právě v tom či onom okamžiku já jsem (»sum«).

Vedlo by v našem případě velmi daleko, zabývatí se zde soustavně všemi těmi příčinami, které přivodily konečnou resignaci na osobnost právě v okamžiku nástupu skupiny mladých básníků na přelomu let třicátých a čtyřicátých našeho století. V této stati stačilo by odvolat se na svoji upřímností příznačné Bednářovo »Slovo k mladým«, které definujíc i zcela záporné rysy tohoto člověka (vhodně nazvané citovým úrazem), vyústilo nakonec v thesi »nahého člověka«. (Pakli si někteří ze záporných stránek učinili jakýsi svůj »program«, pak je to jejich vlastní věc, za kterou na-prosto nechceme bráti odpovědnost.) Není zde vůbec myšleno ironicky, jestliže Bednářovo volání po *činu* přirovnáme k člověku, jenž tluče na zavřené dveře. Budete-li tvořit, pak sám tento čin a jeho vnitřní dynamika

otevře vám dveře k tomu, co sami vědomě svým rozmyslem ani citem nevidíme, necítíme.

V této skepsi k jakékoliv předem ustanovené aprioritě tvůrčího projevu je jistě mnoho příbuzného s výsledky nadrealismu, odhadneme-li jej bez jeho počátečních a často zruďně zmatených teorií. Tento také popřel předem daný úmysl a smysl, a tím způsobem hleděl se prodat k vlastní, jakkoli většinou jen hmotně pojaté skutečnosti.

Kamilu Bednářovi nestačí však ani takto dosahovaná skutečnost. Uvědomuje si ji jako cosi opět proměnlivého, neskutečného, předem omezeného: »za průsvitnými křídly stěn / šla smrt«. Od materiální skutečnosti a od chaosu, vládnoucího ve světě z roku 1937 (viz báseň *Evropa* v jeho prvotině) odvrací se autor k evokaci *díla*. Obrazy Giorgia de Chirico hovoří k nám trvale svou jednotou a závažností: »Ať žije / Giorgiův klíč / jímž zamkl vězení / aby nás nadchl šterbinami!« A ještě zřetelněji v Neznámém mistru v téže sbírce *Kámen v dlažbě*:

Krajino mrtvá živý sne
tvá malba zvětralá
jsou střepy melancholie
jež něžná ruka sebrala

a složila jak roztráštěný džbán
já z něho málo napil se
a teď jsem krásou rozeklán
jež zemřela a neobjeví se

Svět, spatřený dřívější generací ve svém přítomném seskupení, se u Bednáře třísťí, *zapadá do noci a tmy* a osciluje v nás toliko svým mezním okamžikem mezi bytím a nebytím; svým zánikem a změnou:

Viděl jsem svět který se ztrácí
jak prchá světlo do vesmíru...

Čas, který jde nazpátek, jména prehistorie a pravěku promítají svět až do jeho počáteční jsočnosti a jsou v Bednářových básních stále opakována. Tam někde bylo by možné nastoupit jasně čírou a neomezenou cestu poesie.

Dnes nastupujícímu básníku není dán smysl poesie jako něco hotového, omezeného vůči jeho vlastnímu vývoji úkolem jako cílem. V tom, myslím, lze vésti rozdělující čáru mezi předcházejícími »směry«, které svým příklonem k -ismům vždy zdůraznily - často ideově i methodicky jednostranně - poměr básníkův ke světu a k jeho skutečnostem. U nejmladší básnické generace stává se však *názorovou hladinou poesie sama*. Samovolná, o jiné nadumělecké směrnice opřená kreace básníkova je současným růstem obzorů jeho poesie. V tom je jedině možný smysl t. zv. lidského obsahu v dnešním básnictví. Zůstává-li předností takto spíše cítěného než

myšleného rozsahu poesie její v každém okamžiku básníkovy vývoje pravdivý výraz, spatřujeme proto u těchto básníků i patrný rys zpovídání se a »duševního záznamu«. Stává se, že tento »myšlenkový text« předstihuje někdy i poetický tvar. Ze svých snů, tužeb, doufání činí básníci jen málokdy novou skutečnost: oni je jen komentují, vyslovují v jejich neurčitém a mlhavém stavu. Tak pokračuje vývoj naznačený nadrealismem směrem dovnitř: ku zdroji akce, k důvodu, ke smyslu - a ten bude i naším smyslem. Tato poesie je podobná cestě, která po každém učiněném kroku otvírá novou svou nekonečnost (a proto i tíhu), mořem, kterému jsme svědili své plavidlo se vzedmutými plachtami a ovívané větry ze všech světových stran:

a rozjet v kolejích pak oděl se
průsvitnou koží plnou děr
jimiž teď žízním zoufale

Tento způsob nazírání na poesii, vyúsťující v prvních Bednářových sbírkách (*Kámen v dlažbě* 1937, *Milenka modř* 1939 i *Rok* 1939) v motivu *ztroskotání a bezmoci*, je v podstatě i premisami filosofických systémů existenciálních, především Jaspersova. Nemá-li však existence sama vůči trvání světa zůstatí než stálou otázkou prostoru a času a definovat jen skeptické a dualistické pohledy do rampy vědomí, kterou se nám svět děje, dojdeme brzy - tak či onak - *k otázce po smyslu této existence*. Každé počáteční vymezení mezi trvajícím prostorem a proměnlivostí jevů v něm projeví se jako první zjednání *možnosti víry*, která ze subjektivních popudů dosahuje svého poslání podle these Tomáše Akvinského: *deformitas nos format*.

Trpkou laskavostí osudu bylo Bednářovi dopřáno protrpět se smrtí otcovou k hladinám náboženského poznávání. Až do té doby jsou mu smrt, noc, temnota čímsi konečným, jsou to poslední uzávěry, které nás činí marnými a neschopnými. »Když však vysvětlení není již a mlčí stín,« dohlédáme se těchto prvků jako *symbolů* pro věčně trvajících, jako znaků pro podstatu bytí. Vrhají k nám stíny a přitahování jimi uvěříme, že dojdeme k vlastnímu strůjci světa, v němž i naše existence dosáhne svého naplnění.

Tak dospívá Bednář k ujištění sebe sama: »až stvoříš sebe - svět« a výsledky tohoto duchovního přelomu, vedeného v knihách *Kamenný pláč* a *Veliký mrtvý* (obě 1940) na ostří skepse a mythu, přináší už další kniha *Po všech svatbách světa* (1941):

Čím smrt je? Nač a proč
tvůj život bolestný je?
Své oči ke tmám stoč,
snad jasné uvidí je!

Motiv smrti, který u Bednáře zaujímá valnou část jeho původní tvorby a končí prozatím v Hladinách tůní v básni Co říká poesie -»Ó, věděla jsem, že mrtví žijí«, zdál by se téměř pokračováním Karla Hynka Máchy: »miluju květinu, že uvadne, zvíře, poněvadž pojde, člověka, že zemře a nebude, poněvadž cítí, že zhyne navždy.« Pravíme pokračováním, protože Bednář přesahuje máchovský fatalismus zoufalého klidu a soucitu z nicoty otázkou po důvodu naší existence, našeho života i smrti. Sám píše v esejí o poesii Jiřího Wolkeru (Kritický měsíčník 1940): »Čím je tedy smrt Wolkerovi? Ničím jiným než částí života samého... Smrt chápe jako prostředek k životu, jako posla a vyslance života... Jako kus života tvrdého.«

Nemůže být řeči o konečnosti života v smrti, jsou-li ona a život v určitém poměru k nám. Že jsou, to víme, *docházíme-li skrze smrt k víře*, která nám dává košatět, růst a tvořit. Nedovedli bychom přijít k těmto myšlenkám, kdybychom si v *mezních* postaveních života neuvědomovali zároveň i smysl bytí, naši členitost v určitém řádu, který má stálé trvání a stálý smysl.

Jde večer a k oknům tvář tiskne
náhodný, neučitý, pln plánu
štědrého plánu Tvůrce...

Své dílo uskutečňujeme si proto jako dosaženou rovnováhu v objektivitě mnohem větší, onen šaldovský úlomek sochy, kterou v sobě vytesává činný duch: »...leč neunikneš / leda jen šelestěním básně...«

Tak v kontrapunktu mezi životem a smrtí uvědomujeme si s Kamilem Bednářem smysl lidské existence a díla.

II

Volíme název kontrapunktu, aniž bychom jej chtěli odloučit od jeho dorozumívací hladiny v hudbě. Spojování více samostatných melodií v jeden, určitými vztahy vázaný celek, může být příznačné u básníka, jehož úsilí o básnickou skladbu je jedním z opravdových. Jeho poesie je *umělá* ve vlastním slova smyslu. Až po touhu dosáti absolutnosti jejího významu v prostoru prvopočátečního života, v zemích bez krajiny, bez vzpomínek:

Že zatínám rty a že se směji?
Vzpomínky tedy neměls mi zanechávat!
Vymazat měl jsi, co v mysli držím

Je podstatou kontrapunkčních vztahů, že uvolňují smysl střetnutí dvou prvků jako novou *silu, zbavenou své hmotnosti* a obražející se v našem vědomí jako smysl jejich původní existence. I »vločky v atlasové páře / sní s blátem o svém spojení« a »na listech stromů / kapky vybuchují«. Samostatný zánik věcí je zároveň jejich *naplněním*, jejich vyvěráním z naší hladiny úzkosti, nevědomí i extase:

By oči neviděly
jen věc, by žasnoucí
v ní samy sebe zřely,
i časy hynoucí.

I krásu trvající
jen v letmém záblesku
vteřin, v nichž smrt spící
se zemí splyne v nebesku...

Teprve v těch chvílích - v přestávce mezi vydechnutím - jsme hodni »bezjasého požáru«, žasneme před úžasem a tušíme po předtuše. Naše víra viděti skulinou smrti se naplňuje; věříme v kroky odnikud jdoucí »vesmírem podle plánu«, v hudbě Beethovenově slyšíme onu, které není. (Zachycujeme to, co z ní vyvěrá, co je jejím věčným smyslem pro všechny časy.) - K vlastní podstatě těchto alogických obrátů ještě poznamenáváme: kdekoli se existence upevňuje ve svém konečném místě, kde sama se zahledne *jako ve smyslu trvající*, abstrahuje se vyjadřovací prostředky od své fenomenologické znakovosti vzhledu k samotnému doteku s prapodstatou existence, jako zásadní synthesisa mezi dvěma póly: dočasností a nekonečností.

Bednářův úporný dualismus, vanoucí z jeho prvních sbírek, mění se (hlavně v poslední sbírce *Hladiny tůní* 1943) v hymnus *osvobozujícího ztroskotání*, ve zření sil mrtvých i živých. Tak zemřelé básníky shledává Bednář jako »pojídače smutku« a »hledáče snů«. Sen představuje zde nikoli metodu, ale symbol, pro své neomezení v čase, jsa při tom součástí nás samých, jako souvztažný činitel básně. Mrtví básníci - ať neodnášejí sebou přísnost skal - otvírají nám pohledy do prostorů, kde »modř se láme«, až k vesměrnému Hráči, řídícímu naše osudy, kde »již není smích a není pláč«.

Takové pojetí poesie a krásy v ní nese s sebou báseň jako cosi okamžikem poznání omilostněného, nevzešlého z každého všedního dne. Byla-li mu dána jako osud a víra v hodině nejvyšší bolesti a pláče, přijímá ji jako rekovství a uvědomuje si nutnost stálého dotyku s nimi:

Ještě víc krajin, kamení, lomů
i slunce na rukopise!
Přemíru žízně, sucha i hromů,
než deště roztetelí se!

Neboť klidná pohoda, pohodlí a spokojenost

spíš sladké děti spánku,
ne herce horečné,
jež na blýsknavou rampu
hlad, hrůza vyžene.

V Bednářových básních není efektních překvapení (stejně motivy a themata se stále jen seskupují, zesilují, »podoby tuhnou«) ani možnosti nastoupiti cestu poesie úplně odjinud. Ale i *výstavba* poesie jako kontrapunktu - jak se i v hudbě časem ukázalo - může vésti na scestí, může zaměňovat methodiku za vnitřní tvoření. To spočívá ve vnější a pouze příležitostné výstavbě spojitostí věcí v určitý pojmový stupeň, který sice sám o sobě zdá se únikem z jejich duality, ale nijak nesplňuje to, co naň ve víře kladeno. Omezuje nás naopak při dalších nevypočitatelných zákrutech lidského existenčního vědomí a pak tuto vzájemnost s lehkým srdcem opouštíme a hledáme opět jinou. Ani Bednář neušel této »příležitosti« v privattissimech sbírky *Bosé oblohy* (1942). Při takové stavbě pohledů, které nazíráme jen zvenčí a *mimo* svou existenci, je básník určován jen svými psychickými předpoklady a možnostmi; to další je jen řemeslo, technická dovednost a vítaná pochvala publika. Je to základní názorový kámen tak zvané přírodní lyriky, kde mají všichni pravdu, ač každý vidí jinak, a je to i odrazový úhel všech tak řečených uměleckých teorií.

III

Přes všechny výtky, činěné v Bosých oblohách veršům »psaným do pís-ku«, zůstává básník daleko vzdálen nebezpečí myšlenkového konceptualismu, který vyplývá z toho, co výše napsáno. Nic není u Bednáře dáno samo sebou, v jistotě a samozřejmosti. *Básník tvoří tehdy, cítí-li, že sám je utvářen, že se dává do služeb, aniž by jen sloužil.* Ani básní se vesmír sám nepromítá - přibližujeme se mu jen na *cestě* za neznámým cílem, jehož obrysy se nám, poutníkům, čas od času osvětlují:

a u vytržení z té záře
šat příští šije z nich.

Šat nový šije, míru zná
z tepu své krve kouřící,
až oblékne jej lid, Bůh rozezná
v něm lid svůj věřící.

Z poznání tajemné nutnosti a mučivosti nastoupené cesty dospívá Bednář k jistotě Boha. Zahlédli-li na jeho předprsni - Víře - jedinou oporu své existence (Veliký mrtvý), pak onen v básnických snech od počátku vyslovovaný a děsivý *prostor Absolutna stává se prostorem plnosti a vykoupení*. Ví »o božím naslouchajícím uchu«, o andělském hlasu, o »prahu velkolepé říše«.

Hle, k jakým výsledkům dospívá na pohled beztvářá heslovitost odhaleného člověka v poesii, kde se (dle Mukařovského) noetická odpovědnost individua stává mírou všech věcí. Skutečně také básně Bednářovy, jak je patrné, vyrostly z neobyčejně subjektivních prožitků, nenalhávané si předem nic, co by bylo postranní uličkou jejich řešení. Sledujeme-li už rozdíl mezi dřívější a dnešní poesíí, tkví zde v tom, že subjektivnost není cílem, ale toliko prostředkem; kriteriem pravdivosti. Jedině tak mohlo to, čemu dnes říkáme v estetice »odzájmovělý instinkt«, přinést výsledky daleko nadosobní, dospět k »vzývání Podstaty«.

Všichni jsme více méně hodni tohoto úkolu poesie, i když nejsme sami básníci. V nás všech je přítomna jsoucnost Boží a jejím prvním příznakem je naše sblížování se: člověka člověku (»on nejvyšší sirý bez člověka«), muže k ženě, přítele k příteli. Opět se děje tak nutností, kterou si ani neuvědomujeme:

Já hledám, ty nehleď a přece hledáš také
milenku, růži, Boha,
to srdce světla, které tuší za oblakem
má duše přebobáh.

a jsou to »zadní dvířka do ráje«. Znovu promítá se v lásce, v přátelství, ve styku člověka s jeho bližním stejný motiv odevzdání, zoufalství, hrůzy, splynutí. »Ty jediná - láska plná klíčů - nás zničuj.« V době dvoukorunových písniček o milování zní nám ta slova o věčnosti v lásce už tak všedně, že si pro jejich otřelý verbalismus neuvědomujeme duchovní náplň, a přece ona jsou dokumentací Bednářovou, kterou přenáší lásku do transcendentních sfér. Ty milostné scenerie, v nichž si neuvědomujeme čas, mizíme v něm - dotýkáme se věčnosti. U básníka dostává proto láska skoro pojem vesměrný, »snad z lásky samé / jsem srdce ztratil« - a nedlouho potom abstrahuje ji docela a odklání se od jejího zemského původu, dlícího ve smyslech, které jsou mu na překážku:

Co tělo, co bolest, co křivda,
když myšlenka jednou jen uchopená,
je věčná, nesmrtelná a nesmazatelná...

Tím více vstupuje do básníkovy vědomí přátelství a (obdobně jako ve Velikém mrtvém) prožívá jeho největší prožitek při *smrti* přítelově, o jehož pozemský rubáš se »Láska s Hladem perou«. Není to nadsázkou, uvážíme-li, že Bednář je *básníkem z citového úderu*, když kdysi sám definoval generační vlnu citovým úrazem. Proto *pláč* je mu vykoupením, je přesladkým, obrazným korelátem uvolnění, jakýmsi inspiračním zdrojem pravdivosti a jen »to je asi údělem nebešťanů«. Týž poměr zaujímá v jeho básních symbol kamenného pláče a kamenných slz - ještě zesíleně.

Vše, co dlouho bylo u Bednáře jen pozorováním se vzrůstajícím tušením, připíná se v posledních oddílech Hladin tůní stále sebevědoměji a naléhavěji k rozhovoru o posledním smyslu. Člověk dochází své jistoty básníka, chtěl by *dávat* ze svého dosaženého bohatství, stoje u prahu nové země, kterou si evokuje, jako dříve tajemství díla a smrti. Ojediněle nacházíme ten motiv už v knize Po všech svatbách světa:

Leč nová země buď stejně žasnoucí
jak mladá pohanská duše,
v níž sestupuje Bůh,
by omládl... Neboť jí není smrti,
jí není mrtvých a není minulosti,
jen žasnoucí úzkost - běh tonoucího hoře...

Chybí jen »podpis mrtvého«, který »s očima širokým, očima hvězdy« dívá se a vábí. Mrtvý přítel nás opouští a my mu závidíme, neboť smrt znamená osvobozování bytostí z hmotného pouzdra, setkaného z času a přeludů:

Umírající vzlétáme z popele jako ptáci,
ty, já, dvě duše neumírající,

navzdory klamu, »jímž oči nám oslňuje / vrtkavá, lhavá pomíjivost« a znovu uvěřit, že »země nepadá do tmy od hvězd dolů«.

Mluvě o oddělení skutečnosti vlastního života a hlubokém uspokojení, které dává umění, píše Karl Jaspers o tragickém básníku, který v nepochopitelné anticipaci znázorní ztroskotání »jako poslední šifru bytí v živobytí. Uvádí posluchače v situaci svých hrdin, kteří, zůstávající našemu faktickému osudu inadekvátní, námi otřásají, ale nestávají se pro nás osudem... Jedině existence je vskutku v mezní situaci, nikoli my v nazírání tragického hrdiny a nikoli tento hrdina jako nazíraný«. Není-li tudíž

objektivní metafysiky, není také ani objektivita bez metafysiky. Je jen způsob, kterým se »báseň dotkne lemu Stvořitele«; kde se *existence určuje svým smyslem a nutností*:

Jednoho dne i Tvé dveře se rozletí
a zlaté trsy světél na prahu stanout uvidíš:
nevěda co je ti,
tajemství, sladkost sklizně okusíš.

A je-li Bůh, »pak právě tebe snad potřebuje«!

V těchto oddílech mluví Bednář, doposavad vědomý si subjektivnosti svých cest, po prvé k nám ostatním. Na Novou zem, která se objevuje před jeho zraky, klade si tytéž nároky, předpoklady a žádosti, které určovaly jeho plodný vývoj. Spřízněn s lidmi ve všemohoucnosti Boží a oddělen cestou dojít k němu co nejbližší, uvědomuje si *smysl své existence v poslání, býti nápomocen*. Příznačně nazval svoji poslední báseň Voláním:

Zdalipak jenom
v ustavičném hluku dní a nocí,
moří a souší, pekel a nebes,
dolehne ozvěna volání mého...

Ostře pociťuje dvouznačnost své poesie, toto rozhraní a rozdíl mezi vypjatou osobností a láskou k lidem:

promluv a vyřiň ze svých rtů maliny a krev

Maliny jako dar vyspělé poesie mluví ke všem a krev jako symbol její stálé pravdivosti.

Základní kámen Bednářovy poesie, názíratí v ní samé *svět*, zůstává takto nedotčen. Jde jenom o to, že tento není mi dán jako jednota, ale sami se musíme ke světové dynamice a podstatě probíjet, a v takto docílené jednotě zrcadlíme se i my sami, náš smysl.

Kývají výšky básní, rostou horizonty
pro tebe, vězni, prchající stále,
vojíne vnitřní neúprosné fronty,
ubohý, vlastní sochy piedestale...!

To už docházíme k tendencím, které s Bednářem sdílejí v různé intenzitě a v různém napětí i jiní mladí básníci a skrovný počet výtvarníků (mezi nimi jistě Liesler - nenáhodný ilustrátor v Hlubínách tůní). Ostatně, oč jiného může jít ve vývoji poesie, než o hledání? O hledání, které věří, že nalezne.

Emilie Kaslová

VZPOMÍNKY

Se stěny paměti sňaté	A zase už je potkáváte -
jak obraz prachem přitlumený -	Snad míjíte je mezi všemi -
Že místo barev zářivých	Však nitka, která poutá vás
se teskný oblak k očím zdvih'?	(snad je to úsměv, pohyb, hlas,
To průvan stíny ženoucí	zvuk kroků v noci stříbrné),
se dotkl pláten vybledlých -	se nalévá jak nový klas!

Vilém Bitnar

SVATOVÁCLAVSKÁ TRADICE A BAROK

Zájem o tisíciletý vývoj svatováclavské tradice v českých kulturních dějinách oživen byl zase hlouběji nedávno vyšlou publikací docenta *Zdeňka Kalisty*, který přetiskl Tannerův život svatého Václava.¹⁾ Záslužný počin Kalistův obohacuje naše vědění právě v tom úseku, který je posud nejméně zpracovaný. Kalista se o tom šíří v úvodní studii, která vzněcuje k poznámkám a doplňkům. Chtěl bych poukázat na důležitý příspěvek k otázce svatováclavského kultu v duchovní lyrice českého baroku, který před několika roky otiskl *František Táborský*, vynikající básník, znalec výtvarnictví a všestranný kulturní pracovník.²⁾ Na základě sebraného a prostudovaného materiálu lidových písní ze špalíčeků osmnáctého století došel k zajímavým

¹⁾ *Život a sláva svatého Václava*, mučedníka, knížete, krále a patrona českého, vydaný v latinské řeči od ctihodného kněze Jana Tannera z Tovaryšstva Ježíšova, v češtinu uvedený od kněze Felixy Kadlinského z téhož Tovaryšstva Ježíšova. Vydal, úvodem a poznámkami opatřil Zdeněk Kalista. Praha 1941, Vilémek.

²⁾ *Ze starých špalíčeků*. Úryvek studie. Zvláštní otisk z edice Pekařova sborníku »Od pravěku k dnešku«, II, 1930, 202 až 211. Historický klub.

poznatkům a učinil několik závěrů, jež mají cenu kulturně i literárně historickou, dotýkající se námětu, zpracovaného nyní Kalistou.

Táborský usuzoval z textů špalíčkových písní, jak české vědomí bylo ještě živé na rozmezí sedmnáctého a osmnáctého věku, a dokládá to právě písní svatováclavskou z roku 1707. V ní volá písničkář k národnímu světcovi o pomoc. Ale v pozdějších písních vyvětrává toto vědomí, praví Táborský, »ztrácí se českost světcova i českost proseb a tužeb prosebníků, vidíme z těch písniček i změny nálad, změny smýšlení a vkusu, jaké nastávaly u nás v předešlých dvou staletích. Vidíme jak kult hlavního českého světce, vévody České země, poznenáhlu ustupuje novému světcovi, Janu Nepomuckému«. Táborský to dokládá ze svých pramenů: »Malý špalíček z roku 1707 jest ještě svým zevnějškem i obsahem úplně svatováclavský. Na první stránce jest obraz svatého Václava mezi dvěma anděly, a z šesti písní v něm jsou dvě k svatému Václavu: velebná starodávná hymna a pozdější »Píseň o svatém Václavu, patronu českém,«... a teprve na samém konci je nová píseň k svatému Janu Nepomuckému. Ve větším špalíčku, totiž ve sbírce už jako hotový špalíček vydané v roce 1778, je pravý opak.³⁾ Nejdříve jsou písně k svatému Janu Nepomuckému, jichž je celkem šest, a potom teprve stará píseň k svatému Václavu, v jejíž páté strofě se apostrofuje asi sedmdesát svatých a světic. Tak tomu bylo ovšem i v zpěvnících oficiálních. Sborníček z roku 1789 má už jenom píseň k svatému Janu Nepomuckému a teprve v dodatku »Staré písně« je také »O svatém Václavu píseň starodávná«!⁴⁾ A tak je tomu ještě i v Kamarýtově sbírce českých národních písní, kde v obou dílech nejdříve jest patnáct písní k svatému Janu Nepomuckému a za nimi teprve sedm písní k svatému Václavu.⁵⁾ Je tu patrná tendence, která se jevila i v okázalém zevnějšku oslav nového světce... Ta tendence vytvořila tradici, silnou, dosud trvající. »Jako hoch býval jsem v našem moravském městě jako ministrant při hlučné večerní oslavě před sochou svatého Jana Nepomuckého na náměstí: mnoho světél, mnoho květín,

³⁾ *Výborné horlivé písně k slávě Boha svého*, k počestnosti svatých jeho, k potěšení jazyka českého hod lásky tisknout dal. Praha 1778. (Jungmann tento tisk ve své Historii 1849 neuvádí.)

⁴⁾ *Písně k veřejné i domácí pobožnosti*. Praha 1789. Direkce císařské královské normální školy. (Jungmann uvádí jiný podobný tisk, viz 1849, 378.)

⁵⁾ Kamarýt, *České národní duchovní písně*. Dva díly. Praha a Hradec Králové 1831 a 1832. Pospíšil. - Čti Vilém Bitnar, *Nejstarší antologie svatojanská*. Lidové listy 11, 1932, 113. Svatojanských písní je osm ve svazěčku prvním a devět v druhém, tedy sedmáct skladeb, nikoliv patnáct.

mnoho kněží, hudba, tympány, intrády, kdežto o svátku svatého Václava po tiché mši, kdy kněz od oltáře už odešel, zanotil kostelník hlasitě: „Svatý Václave, vévodo České země“, a lid v kostele vpadl a dozpíval sborem, bez varhan. Jako hoch cítil jsem už ten rozdíl a bývalo mi líto svatého Václava...«

Prameny, z nichž Táborský vyvozoval závěry tak veliké důležitosti, jsou však pouze nepatrným zlomkem rozsáhlého materiálu, který již dnes máme k takovým studiím k dispozici, a který v budoucnu ještě poroste. Táborským citované tisky nesou vrocení 1707, 1778, 1789 a 1831. To je chronologický řetězec velmi neúplný a právě tato řídkost dokladů vnuká při četbě záslužné studie jisté pochybnosti. Kulturnímu historikovi nemůže býti lhostejným úkaz takové váhy, jako je zatlačování prastarého kultu svatováclavského kultem nového světce Jana z Nepomuku. Tento názor byl vysloven několikrát již před Táborským, a on k jeho podepření tu snesl doklady z oboru nového, z písňové květeny špalíčkové, literární vědou celkem přezírané. Platnost závěrů páně Táborského bude nutno ověřovati studiem všeho ostatního špalíčkového materiálu, a při tom namáhavě ověřovati chronologii vzniku jednotlivých písní, po celá desítiletí bez udání pramene přetiskovaných.

Přesné bibliografické zjištění veškeré písňové tvorby slovesného baroka sedmnáctého i osmnáctého století a chronologické vysledování vývoje látkových námětů v duchovních písních ukáže na příklad, že literární kult budoucího světce Jana Nepomuckého jde hluboko do sedmnáctého věku, ba že písňová tvorba svatojanská vyvěrá z latinské skladby Pontánovy, datované rokem 1602. Seberme všechny svatojanské básně a písně, napsané průběhem sedmnáctého věku, a dostaneme svazek poesie všelikých forem a motivů. Ještě před blahořečením a před kanonisací Janovou vzniklo ono rozmanité písňové i legendární básnictví, k němuž století osmnácté v pokanonisačních desítiletích nepřipojilo již nic zvláště hodnotného. Byly to vesměs plody jitřního a mužného nadšení, jež přirozeně zemdlo, když byl dosažen cíl oné vášnivě oddané akce za dosažení kanonisace.⁶⁾ Tady je třeba rozlišovati mezi tvořením a mechanickým přetiskováním starších textů. Rok 1707, od něhož vychází Táborský, neznamená počátek pozvolného přerůstání kultu svatováclavského kultem svatojanským, neboť toto datum znamená vlastně vyvrcholování básnického tvoření v oblasti námětu nepomucenského, dokončené v třicátých letech osmnáctého věku. Data 1778 a 1789 nemají pro živou tvorbu, te-

⁶⁾ Vilém Bitnar, *O českém baroku slovesném*. Stati informační. Praha 1932. Viz tam zejména stat *Vývoj svatojanské lyriky barokové*, 61 až 74.

dy i pro náladu a smýšlení národního celku dokumentární ceny, to jsou projevy reprodukční setrvačnosti.

Naproti tomu, zjistíme-li stejně pečlivě bibliografii i chronologii slovesnosti svatováclavské, tvořené v téže době, uvidíme, jak neustupuje oné svatojanské ani v písničkách a v legendách, ani v produkci dramatické, asketické a homiletické. Nevystupuje-li na venek s takovou ohnivostí jako rodivší se kult svatojanský, zachovává zato všechnu vroucnost oddanosti, posvěcené tehdy již sedmi staletími. A co je rozhodující: kult svatováclavský svými náměty ovlivňuje látkovou oblast svatojanskou, nikoliv naopak. Svatý Jan získává od svatého Václava horoucnost národního vlastence, horlitelství staroboleslavského mariánství, některé písně zdůrazňují úctu svatého Jana k vévodovi a dědici českého národa, jiné sblíží obě postavy, opěvajíce je společnou skladbou.

Ještě v sedmdesátých letech sedmnáctého věku žil v Jindřichově Hradci hudebník a básník ryze barokové orientace, *Adam Václav Michna z Otradovic*, autor tří sborníků duchovní poesie. Neznám v české poesii sedmnáctého století druhého ducha tak citlivého a vnímavého, reagujícího na náboženské i národní projevy své doby a přijímajícího tolik popudů z cizích kultur, jež proměňoval v poctivě české a osobitě pojaté skladby veršové. Tři zmíněné knihy poesie tohoto vynikajícího umělce jsou velmi průkazným barometrem nálady, smýšlení a vkusu doby, a přece byste v nich marně hledali aspoň jedinou píseň o Janu Nepomuckém, zato ovšem hned dvě zcela nové a původní písně svatováclavské.⁷⁾ A ty byly otisknuty v době, kdy se to v české literatuře již zarojilo skladbami svatojanskými! Uvádím tento fakt na důkaz, jak by se hodnocením náhodně voleného materiálu dal dokázati pravý opak toho, co ze svých tisků vyvodil Tábořský. A potvrzuje to jen znovu oprávněnost požadavku bedlivého zjištění všeho materiálu, předcházejícího lákavé, ale často omylné závěry současného bádání o našem slovesném baroku.

Nenajdete hned tak druhé knihy, která by doznala stejně hltavého vykořisťování, jako jsou písňové sborníky Michnovy. Jeho originelní skladby najdete přetištěny nejen ve velkých kancionálech sedmnáctého a osmnáctého věku, v Šteyerově, Holanově, Božanově, Koniášově a jiných pozdějších až po naši dobu, ale plní se jimi i špalíčky, dvojlisty jarmarečních tisků a paradují jako národní písně lidové ve sbírkách devatenáctého věku. A nezůstalo jen při pouhém přetiskování textů, ale písně Michnovy byly předělávány, pozměňovány podle časové potřeby

⁷⁾ Vilém Bitnar, *Svatováclavské písně Adama Michny z Otradovic*. Časopis katolického duchovenstva 92, 1926, 249.

jinými veršovci, aby pak kolovaly jako nové skladby po českých krajích.⁸⁾ Takto vykonávala Michnova poesie velký vliv na duše českých lidí z druhé poloviny věku sedmnáctého, ale ještě větší na generace celého století osmnáctého. Jaký tu rozdíl mezi Michnou a Bridelem, jehož plody doslovně zmizely od počátku osmnáctého věku na celá dvě staletí z živé literatury.⁹⁾ Ani devatenácté a dvacáté století nevyhnulo se ještě kouzlu některých písní Michnových, jež se podnes zpívají nejen v kostelích, ale také na koncertních podiích. Vzpomeňme aspoň překrásné koledy »Chtíc, aby spal« a »Z nebe posel vychází«. Vzpomeňme aspoň populárního »Kancionálu« Bradáčova z let 1863 a 1864, ba i Eichlerovy »Cesty k věčné spáse« z let 1912 až 1915. To je třeba již jednou konstatovati a vzácného umělce zařaditi ve vývoji na zasloužené místo.

Studiem Michnova díla vysvětlí se mnohé, o čem máme podnes nesprávné názory, zejména také při horování o původnosti lidových písní duchovních. Ale ukáže se také na příklad, že Michna byl obnovitelem kultu svatováclavského vlastenectví v druhé polovině sedmnáctého věku, tohoto drahocenného dědictví z věků románského a gotického, onoho heroického nacionalismu, který se často paušálně upírá právě baroku. Na stránkách 187 a 188 sborníku »Svatoroční Muzyka« z roku 1661 čteme zajisté píseň »O svatém Václavu, patronu a dědici českém«. Je to skladbička o sedmi strofách čtyřveršových, trochejsky daktylického rytmu logaoedického, rýmovaná v schematu »8a 6a 8b 6b«. To je jistě duchovní lyrika, prožhnutá horoucím citem národně probudilého Čecha, který se ovšem netají svým rozhodným smýšlením katolickým.

Porovnejme tuto píseň z roku 1661 s onou z roku 1707, již cituje Táborský. Shodují se v podrobnostech proseb i v celkové náladě tou měrou, že vliv starší Michnovy skladby na mladší není vyloučen. Avšak na stránkách 189 a 190 téhož sborníku »Svatoroční Muzyka« otiskl Michna ještě »Druhou o svatém Václavu«, povahy spíše biografické, v níž nalezneme i takovéto dvě strofy: »Učinil nám divadlo Pán Bůh z výsosti, vystaviv nám zrcadlo všelikých ctností, svatého Václava, jenž jest Čechův sláva.« - »V tom zrcadle, Čechové, vždy se vzhlídejte, jsou-li vaši mravové rovni, spytujte. Napravte co zlého, držte co dobrého.« Silné svato-

⁸⁾ Srovnej třeba zajímavou parafrázi Michnovy písně »Svaté lásky labyrinth« (Česká Maryánská Muzyka 1647, 24 až 26), kterou Táborský přetiskuje jako lidový ohlas světské múzy z roku 1710 na stránkách 208 a 209. Ještě zajímavější je případ »Písně o nalezení ostatků blažené Anežky České«.

⁹⁾ Tím opravuji omyl Arne Novákův, který ve svých »Dějínách literatury české« (Vlastivěda VII, 1933) napsal na stránce 65 ničím neodůvodněné tvrzení: »V paměti vrstevníků i pozdějších dob se ztrácel původnější a hudebnější Adam Michna z Otradovic...«

václavské zmínky jsou i v obou písních o svatě Ludmile, otištěných v témže sborníku na stránkách 181 až 184. »Jí Václava všecka sláva slušně můž se připsati,« praví Michna v třetí strofě, zařazuje tak světici do skvělého stolokruhu svatováclavského.¹⁰⁾ A tak jenom na jednom případě, na lyrice Michnově, prokázal jsem neudržitelnost vývodů páně Táboorského, k výstraže budoucích badatelů, jež by mohla tato koncepce ovlivnit.

Engelbert Vintrich

BOLEST V ŽIVOTĚ

*»Život je ustavičné přizpůsobování vnitřních
vztahů k vztahům zevnějším.«* Spenzer

Byla zem pustá, prázdna, nesličná, chlad čísel s větry mezi rozsochami skalisek a žár vyprahl chudobu a beztvárnost kroužící planety. Až byla otevřena rukou Stvořitelovou jitra šesterá dnů, pak slila se moře, souš se rozpukala v horstva a pláň, ztvárnil se povrch, aby oko člověka zálibně popatřilo na dobré a hotové dílo světa. Svět byl ovládnut prostorem, silou a časem. Člověk pak prošel tím veškerým časem, sčítaje jej podle dnů a nocí, počátku i konce. Vším počala vládnout síla, pohyb, dění, jemuž byl dán směr i účel. Matriarchát přírody sloučil z Tvůrcovy vůle veškeren pohyb i hmotu, obdařil silou, až ztrnulý pohyb zavířil reji živoucích tvorů. Zem se stala zemí. Mezi tvory stanulo v poslední den vrcholné dílo hexamaeronu: člověk. Člověk, předobraz a připodobnění Boha, jeho tvor, v němž bylo posléze naplněno veškero stvoření. Člověk byl obdařen nesmrtelnou duší, nadán duchem, postaven v čelo všeho živoucího. Postaven do nového světa, aby vládl a byl ovládán společnou silou přírody a jejími zákony. Postaven duchem nade všemi, ježto duše vyšla od Boha a k němu opět spěje. Tělem poslušen sil i zákonů přírody, v čele živoucích tvorů, primus inter pares. Tělo a duše, spojeny duchem v podobě stmelené životní

¹⁰⁾ Kalista ve své edici Tannerova »Života« cituje na stránce 14 také můj »Věneček básní o svatém Václavu« z roku 1929. Upozorňuji na svůj cyklus studií svatováclavských, otištěných v Podlahově »Časopisu katolického duchovenstva« v letech 1926 až 1928, v nichž jsem zpracoval i přínos Šimona Lomnického z Budče a Karla Holana Rovenského. Rovněž v obou svých knihách »O českém baroku slovesném« (1932) a »Postavy a problémy českého baroku literárního« (1939) jsou přetisknuty studie o svatováclavském baroku písňovém, dosvědčující, jak kult svatého vévody byl v baroku živý.

silou, tím, čím je člověku a jeho duši pozemský život, totiž přechod obcováním na tomto světě, na zemi.

Život, ta nepřehledná a nezbadaná velkolepá soustava různorodých dějství, v nichž nepřetržitě splývá minulost v současnost, aby dále vytvářela budoucnost v hmotě i duchu, je ona síla, která uvádí všechna dějství v neustálý běh, slučuje nepojímatelná čísla organismů nejmenších buněk ve vrcholném uspořádání dění i tvaru v jednotku svého nositele. Život, který stále vzniká a zaniká v jednotlivcích, sám v sobě však je nepřetržitý, je stále týž, jako božská zástava, kterou si ustavičně předávají neviditelné ruce zástupů střídajících se z pokolení do pokolení. Život jednotlivců, jednoho z miliard, projevuje se souhrnem dění, která plní první zákon živé hmoty: zachovat. Budiž zachován život tvůj, abys připravil a vytvořil život další, který by nebyl ničím jiným, než pokračováním tvého. Tělesný život svůj jsi zcela nenaplnil, nevzešel-li z tebe život další. Život je sloučením všech pochodů budících a tvořících vznik, výživu, vzrůst a zánik (Aristoteles). A veškeré zevní počínání má svůj účel (Anaxagoras), na jehož konci stojí opět zákon o zachování života na této zemi. Věky zachované a nezmrhané dědictví všech tělesných i duševních podrobností, řízené svými pravidly dědičnosti. Impulsem vši účelnosti je vůle Hospodinova. Život na zemi spočívá ve stálém vzniku a zániku jednotlivých životů, z nichž každý se počíná v klidu a blahu a tamtéž také směřuje.

Klid je výrazem naprosté rovnováhy všeho dění jak v celém vesmíru, tak v každém organismu, při čemž je omezen na nejmenší míru pohyb těch činitelů, jichž vyrovnanost podmiňuje rovnováhu. Klid ve smyslu fyziologickém neznamena nikdy naprostou nehybnost a ztrnulost, a proto není opakem pohybu, neboť jinak by byl stavem neživotnosti, ticha, tmy a chladu. Podobal by se smrti. Protože však i pojem smrti skrývá činnost rozkladu a tlení, docházíme k přesvědčení, že nikde, ani v organismu není nikdy absolutního klidu, že tento je vždycky jen relativní. Klid ve smyslu fyziologickém pak vystihuje stav, kdy vůlí ovladatelný pohyb je omezen do krajnosti a pohyb ostatních orgánů je podstatně zmírněn. To je nejzazší podoba klidu, nanejvýš ve spánku dosažitelná. Při tom musíme vždy odpočítati činnostní orgány, které svou akcí podmiňují životnost a u nichž klid jednou počatý je již nezvratný. Běžně označujeme pojmem klidu takový stav organismu, který můžeme sami vnímat, aniž vynaložíme sebemenší námahu. Naším měřítkem klidu je stupeň potřebné percepce smyslu k vnímání nějakého pohybu.

Celý život je snahou o vyrovnání mezi silou vjemů vznikajících přímo v organismu, řekněme tedy v nás, a mezi vjemy přicházejícími ze zevnějška.

Zevnější vjemy ovlivňují i vjemy vnitřní a tyto jsou ve svém vnímání, jeho síle, barvě i účinnosti ovlivňovány opět prudkostí, silou i druhem vjemů zevnějších. Zevnější vjemy ovšem jsou snad nejdůležitější. I během stadia klidu přicházejí vjemy z vnitřku i ze zevnějšíka. Jsou však úměrné intenzitě a ve vzájemné rovnováze. Zevnější vjemy ovládáme vůlí snázeji nežli vnitřní. Ve vhodném čase můžeme omezit zevní vlivy, vyvolávající zevnější vjemy na míru nejmenší intenzity. Když z vnitřku organismu nepřichází žádný, ani chvilkový vjem, můžeme říci: člověk neví o svých orgánech (vůlí neovladatelných), nejsou-li právě ve stadiu nejvyšší funkce. Můžeme mluvit o tělesném klidu. Můžeme-li pak i zevní vlivy omezit jen na ty, které působí v průměrné výšce, nebo neutrálně, dosáhneme ještě zesílení celkového pocitu klidu, který srovnán s pocitem a vjemem pohybů, spojených zejména s námahou, stává se stavem příjemným, žádoucím, vyjadřujícím vrchol tělesné rovnováhy. Člověk jednoduše prohlašuje: je mi dobře.

Leč tento stav je stavem krajního klidu, který je a musí být časově omezen a musí být vystřídán pohybem. I předmět vymrštěný do určité výšky zůstává krátce na mrtvém bodě stát, než se vyrovná síla vrhu se silou tíže. Podobně je tomu při dopadu a odrazu. Plošně se život pohybuje sinusovou vlnovkou stále vpřed, v prostoru se pak zdánlivě stále vrací, ale s postupem, tedy spirálou. Akce srdeční, systola-diaštola, vyznačuje se ustavičným periodickým střídáním pohybu a klidu. Reflex a frekvence celého vesmíru je založena na stejném principu. Střídá se maximum s minimem, v zorném poli se mění vzájemné kontrasty: den a noc, světlo a tma, ticho a zvuk, zima a léto, pohyb a klid, spánek a vzruch, příliv a odliv, sucho a déšť. Je to základ tvorby protiv, jejichž vyrovnání je organickým klidem.

Životu zpravidla nesvědčí maxima stavů v delším trvání, nesvědčí mu ani vrchol klidu, ani pohybu. Rovnováha je tu spojnicí středních bodů sinusové křivky a značí i úroveň životního dějství a onen fyziologický klid. Má-li být zachována rovina klidu, musí maximum výkyvu jedné fáze krýti maximum fáze druhé a naopak. Plus musí rušit minus. V tomto případě zůstává i značnému extrému zachována účelnost. Tam, kde organismus reaguje na maximum minimem, vzniká nepoměr, výbočení, rovina klidu stoupá nebo klesá, porušuje se i grafická plynulost a z přímky vzniká křivka.

I maxima jsou vyvolávána popudy a jejich vjem zvenčí i zevnitř. Přijímání popudů a tvoření vjemů předpokládá pohotový a neporušený nervový systém, který musí být funkčně v rovnováze po stránce sensitivní, sensorické i motorické (pokud jde o možnosti, aby se uplatnila vůle, právě

tak, jako u systému automatických). Vjemy všeho druhu, pokud nevyvolají maxima pohybu nebo klidu, nebývají vědomím zvláště výrazně kvitovány, nebo jen od případu k případu, vědomí pak bývá zaostřeno valnou měrou jen na zevní účel chtěného dění. Zevní účel vyžaduje nejednou maxima dění, a to v míře, která je vůči vjemům značně náročná. Nejednou se blíží vrcholu možnosti a únosnosti orgánu. Tato kulminace zatížení alarmuje automaticky organismus, aby omezil, až zastavil další stoupání nároků námahy právě konané, které by přepětím požadované funkce mohlo vésti k poškození orgánu. K škodlivému přepětí může dojít buď dalším stoupáním nároků nebo neúměrným trváním dosavadního výkonu. Obojí vede k vyčerpávání a orgán táhne ke klidu. Je to mezidobí během fyziologického klidu, kdy dochází k reparaci tkání a k čerpání nových sil. Toto maximum pohybu znamená vyšnutí z rovnováhy, zvýšené dráždění, které, pokud není vyrovnáno klidem, působí také svým vlastním vjemem. Vjem má mimořádnou intenzitu a protože není, co by jej paralysovalo, je špatně snášen a nutí ke snaze, aby se dráždění co nejdříve omezilo a zastavilo. Vzniká mimořádný pocit, který se stupňuje, dostává svůj vlastní ráz a nazýváme jej bolestí.

Stejně může působiti na orgán ze zevnějška i z vnitřku jakákoliv škodlivina rázu mechanického, tepelného, chemického. Dosáhne-li dráždění určitého stupně, může poškodit celistvost, funkční schopnost a dokonalost orgánových buněk. Nastává nepoměr mezi zevním popudem a vnitřní obranou, kterou je vjem tohoto působení ještě zesílen. Obrana mobilisuje potřebné síly a tím vyvolá nové účelné změny, vesměs také nerovnovážné. Zesílení tohoto vjemu je obranné a má upozornit, případně donutit orgán až celý organismus k potřebné protiakci. A tu jsme u podkladu a základu toho, co nazýváme bolestí.

Co je tedy bolest?

Bolest je nejurčitější vnímání poruchy v rovnováze životního dění. Je to projev maxima pohybu a práce, když svou výší se blíží stupni neúnosnosti, nebo jej překročí, nebo když se objeví počátek poškození. Je to projev organismu při prvním nárazu z vnitřku i z venčí, pakliže tento náraz dospěl stupně, který není úměrný odolnosti tkání. Je to projev, jehož trvání odvisí od délky trvání ohrožujícího dráždění. Je to tedy bezprostřední zesílený vjem mimořádného podráždění některé části organismu. Je to výraz každé nesprávnosti nebo nesouhry funkcí orgánu, pokud je opatřen citlivými nervovými vlákny. Bolest je prostředek, kterým si uvědomujeme tyto změny. Vcelku jeví se bolest každému jako daný a známý pocit. Bolestí

se stává každý zesílený nepříjemný vjem a z něho vzniklý nepříjemný pocit, nebo jeho zážitek.

Bolest sama je tedy účelná; je to vůbec jedno z neúčelnějších zařízení organismu. Kdyby nebylo bolesti, jak často by došlo bez našeho vědomí k poškození těla. Necítili bychom pálení, štípání, tlak, úder, tah, řezání, leptání nebo mrazení. Tkáně mají svou odolnost, ale jen k určitému prahu, pak podléhají. Dosažení tohoto prahu se hlásí bolestí. Při chorobném poškození a porušení citlivosti skutečně nastanou případy porušení tkání bez našeho vědomí. (Tabes dorsalis, poškození míšní, porušení nervů). Než člověk by nešetřil chorého orgánu, nepopřál by poškozené části těla klidu k zhojení. Ani zdravý by nešetřil těla, přetěžoval by je, kdyby nebylo bolesti z únavy. Bolest sama nutí ke klidu, k vyrovnání mezi maximem a minimem. Označuje, že se v orgánu děje něco mimořádného, že je ohrožen. Ovšem, začasté je zásah naší vůle bez zvláštního vlivu na změny vzniklé poškozením, které pak trvá déle jako bolest s ním. Zde se končí účelnost bolesti, arcit jen zdánlivě, trvá zásadně dále, protože nepominulo ani dráždění, postihující spolu i citlivý orgán. Celou dobu, pokud trvá působení nějaké škodliviny spolu s výsledky jejího působení i s obranou organismu, s jejími následky i v době obnovy a hojení, celou tuto dobu nazýváme chorobným stavem, chorobou, nemocí.

Nejčastějším, vlastně prvním projevem choroby, jejím nejbezprostřednějším vnímáním je právě bolest. Pokud bolest hlásí jen pokus nebo počátek, jmenovitě možnost poškození nějakým vlivem cizím, je přechodná, je to vjem mimořádný, ale v mezích fyziologických. Bolest, která hlásí poškození časné, ale dokonalé, je vjemem patologickým. Je to spojnice mezi stavem normálním a patologickým. Je jenom jediná bolest, kterou vyvolá fyziologický normální stav: bolest porodní. Kromě ní žádná jiná.

Každá bolest má svůj vznik, vzestup, sílu, druh, obraz a barvu; trvání a konec. Je to první mimořádný pocit, který vytváří počátek životního řetězu zkušeností. Je každému nejznámějším i nejobávanějším pocitem. Označujeme ji v běžné mluvě podle podoby k nějakým jiným, obecně známým pocitům, vnímaným, nebo děním, čímž vzniká pro její charakteristiku mnoho přirovnání, jako: pálení, řezání, šubání, tlak, tah, mrazení, kroucení, přelévání, klepání, trhání, praskání, loupání, vyzařování, vystřelování. Zejména prostý lid dovede označiti svou bolest originálním, bodře vystiženým a dobře odpozorovaným termínem, odvozeným z počinů denního života. Bolest přehlhuje ostatní vjemy a pocity, mnohdy převládá a ztlumí každý ostatní vjem. Často se nedá potlačit ani spánkem nebo to-

liko uměle látkami, které ochromují vnímavost citlivých vláken centrálně i místně.

Bolest dovede ovládnout celý organismus, celou nervovou soustavu, omezí i funkci orgánů nepostižených. Dovede však ustoupit před bolestí jiného druhu, ale mohutnější intensity, je jí přehlušena. Bolest nutí člověka hledat pomoc mimo organismus, zevně, odkud zpravidla přichází i poškození. Vede k počinům, které zveme léčením. Důmysl přivedl člověka k tomu, aby kromě bolesti dovedl odstraniti i škodlivinu a pomohl orgánu, aby se hojil. Bolest je účelná i proto, že svou silou zůstává indikátorem trvání a síly poškození. Trvá potud, pokud trvá choroba, bez jejích změn není a nemůže být bolesti.

Někdy sami bolest hledáme. Místo udané bolesti, bolest tlaková, je velmi důležitou součástí lékařova vyšetřování, vodítkem, které dovolí, aby včas a správně volený výkon pomohl organismu v hojení, nebo dokonce odvrátil zkázu. Často teprve bolest, která se objeví, vnese světlo do mlhavého a nejasného chorobného obrazu a rozptýlí pochyby. Kolikrát toužíme, aby se objevila, aby se stala bytí úpornější, zato však určitou. Bolesti bez určitějších bolestí bývají ty nejzákeřnější a zvyšují pocit naší bezmocnosti.

Bolest zůstává nejhroznější představou života, přitom je fyziologii i pathologii naprosto nutná, ba více, za určitých okolností je žádoucí, užitečná a vrcholně účelná. Bývá-li označována za zlo, pak jenom proto, že se jí skutečné zlo jen představuje, kryje se za ní, sama však zlem není. Všecko, co se děje v organismu, má svou příčinu i účel, ať udržovací, obranný nebo vyrovnávací, a často skutečné potíže působí právě tato opatření organismu. I bolest je článkem v řadě sebezáchovy, podporou vyjádření přírodního zákona o zachování hmoty i energie.

Bolest bývá přenášena metaforicky jako pojem na vše, co způsobuje jakoukoliv nerovnováhu a nepoměr života. Proto mluvíme stejně jako o bolesti tělesné i o bolesti mysli, nitra i duše. Je-li bolest současně podvědomým srovnáváním přítomného změněného stavu s dobou klidu, vede-li k touze po něm, je tím palčivější obdobný pocit tam, kde se o ní mluví v oblasti ducha a duše. Duchovní život člověka je milieu duše. Tento souvisí centrální nervovou soustavou s tělem. Proto je poměr těla k duševní sféře tak důvěrný a intimní. Každá bolest tělesná postihne nějak i oblast duševní a naopak. Nelze tudíž a priori striktně oddělovat účast těchto jednotlivých oblastí, ať mluvíme o kterékoliv bolesti. Právě toto úzké spojení duše a těla je základním rysem a viditelným znamením pozemského života, jehož se duše ve své nesmrtelnosti musí účastnit.

Bolest je jednou změnou člověka od základu. Každá choroba je odchýlný

stav. Alespoň jedna funkce se liší od normálního obrazu. Pokud bolest ovládne organismus, aby se na postižený úsek zaměřil jen částečně, usměrní se život jedince dočasně tak, že vyloučí z dosahu jen to, co by ji v její míře udržovalo nebo zesilovalo. Zaměří-li se plně, pak převládne jediný zájem o uspořádání všeho okolí a jeho dění v jediný vlastní prospěch dostředivou silou. Pokud tělesná bolest si podmaní i ducha, potud i duch s ní vyrovnává po svém, ovládne nejružnější počiny a projevy, které jsou s to je zvládnout, ducha pak buď osvobozují nebo zcela podmaňují.

Bolest patří k životu jako zrození a smrt. Stojí blízko u vrcholů normálních životních výkyvů. Je resonátorem všech fyziologických i duševních dění, která nás ohrožují. Provází člověka od zrození den po dni, hodinu po hodině. Nutí k strachu před sebou, ten pak vede podvědomě k tomu, aby se člověk varoval a opomíjel všecko, co porušuje rovnováhu organismu. Má své stálé místo v podvědomí; překročí-li prahové hodnoty podnětu, vstupuje v činnost i ve vědomí a v uvědomění. Bolest je po stránce fyziologické nejvěrnějším strážcem organismu, který bdí a hlásí, označuje vpád nepřítelův. Je bystrým pozorovatelem a informátorem, nejbezpečnější a nejspolehlivější předzvědnou hlídkou ve věčném boji o sebezachování. Bez bolesti by nebyl udržen řád, nebylo by pravidelnosti orgánových funkcí ani jejich koordinace. Bolest je zaručenou a varovnou vignetou nemoci a bídy, její zmar je bezpečnou pečetí zdraví. Bez bolesti by zanikl život dřív, než mu bylo určeno, nebo by nestihl náš věk ve své dané podobě.

Bez bolesti by byl život snad již dávno na zemi zcela zanikl.

KNIHY A UMĚNÍ

Nová lyrika

Michal Sedloň: Zvichřené jasaný. V edici Tvar vydal J. R. Vilímek v Praze 1943.

V autorovi »Zvichřených jasanů« můžeme pozdravit přicházejícího básníka. Snad to jsou napoprvé slova příliš odvážná a odpovědná; lze snadno namítnout, že podle první knihy nepoznáme básníka. Básníka však vytušíme často spíše z *několika veršů*, z *jediné básni* - a nikdy nezáleží na *počtu potištěných archů*.

Přicházející básník. Zde tedy počíná ta nejradostnější práce kritikova a čtenářova; práce nejradostnější a také nejodpovědnější, protože znamená být nemilosrdný, soudit a odsuzovat - raději víc než méně, odkrývat, co je slabé, podchytit, co klíčí, být nápomocen slovem a porozuměním - a porozuměním především. Tak možno přispět k odlišení pravého od náhodného, jež se jen omylem připletlo do tvořících rukou; tak možno uspišit sebezpoznání, protože básník ví o svých verších vše, ale tak často tomu nevěří nebo nechce

věřit. Lze tak urychlit jeho očištění, i když se do jeho růstu a tvorby nemůže *přímo* zasáhnout. Slova kritikova, ať jsou už jakákoli, třebaš i daleká pravdy, třebaš i samolibá a mentorská, mají svůj základní význam pro básníka: vidí, že *jeho slovo* bylo zaslechnuto, že kdosi je s ním a blízko něho.

Kritika básníka, jenž vystupuje po prvé, je odpovědná - a dvojnásobně těžká: je nutno mnoho domýšlet, tušit a chápat, být trpělivý nad něčím, co se ještě zcela nezrodilo. Jistě však zde není úkolem kritikovým povznesenost a pedanterie s celým aparátem směrů, systémů a škol, vlivů a ohlasů; přicházející básník se musí často a právem ohrazovat proti zařazování podle svévolných měřítek do skupin a generací; nutno ctít jeho svébytnost a osamocenosť, žádá-li si jí. Jinak se každý verš změní v rukou kritikových v důkaz toho, co chce sám, třebaš i proti duchu básníkovu díla a jeho celkového zaměření.

Pokory, trpělivého čekání a porozumění je zapotřebí u každého rodícího se díla nejvíce; ty jediné mají význam pro ně; jsou svědectvím zájmu, nadějí, jež do něho vkládáme. Není nutno chválit, nebo dokonce za každou cenu chválit: čím více očekáváme, tím přísnější je soud.

Michal Sedloň je typ naivní, okouzlený, duše, jež chce poznávat přímo, pro níž je každý i smyslový počitek rouškou, symbolem, jenž zakrývá věci hlubší a jediné pravé. »Zvichřené jasaný« jsou skrytým obrazem jeho růstu a vývoje: od obrazů až chladivých čistotou a svěžestí, obrazů vskutku jitrních (myslím zde na některé básně prvního oddílu, na př. Tři jitrní nápěvy, Probuzení, Už dosti, pro něž je charakteristická okamžitost, spontánnost, jistá staticčnost a popisnost; motivace milostná), přes básně širšího pohledu a směřejšího vyslovení základního životního pocitu Sedloňova, plynoucího jako spodní proud každým jeho dobrým veršem, až k třetí části, ve které verš a slovo Sedloňovo zazní na několika místech plnými rejstříky; básně Má řeč (ačkoliv se z celkového plánu poněkud vymyká), verše z básně Zvichřené jasaný a ještě jiné.

Oblouk Sedloňova vzestupu, který jsme naznačili, ovšem není tak přímočarý a tak pevně vyklenutý - ani co do celkové architektury knihy, ani v jednotlivostech. I když je zřejmý výběr a značná sebekritika, najdete ve »Zvichřených jasanech« dosti básní, které ukazují na první kroky v poesii; ideová konstrukce, volní impuls ztvárnit myšlenku a program, i když neuvědomělý, vykukuje na několika místech příliš zřetelně z nánosů slov (na př. v závěru básně Žena), často v sousedství veršů opravdových. Jistá prostota, o které jsme již mluvili, a která je důležitým charakteristickým prvkem v Sedloňově poesii, přechází ve dvou, třech básních první části sbírky (a potom i v jednotlivých verších dalších oddílů) v lehkost nebezpečně blízkou banálnosti. Opak je zase v posledním oddílu, kde se autorova symbolika poněkud blíží umělé a módní metafysičnosti dneška (kterou trpí i frontispice J. Lieslera) - a je to jenom ke škodě. Mohli bychom upozornit ještě na nadměrné užívání deminutiv a jistých obrátů a obrazů, dnes v poesii často opakovaných - a proto všedních, jež najdeme také v Sedloňově sbírce. Je to jen výplň, u Sedloňe zbytečný ústupek.

Vidění světa, ke kterému dospěl autor »Zvichřených jasanů« od poesie šťastného, plodného okamžiku (v němž však už spí klíček tajemství, kterého se chce dobrat), k širokému zpěvu závěru (i když se tu ještě neoprostil od všech náhodných a nestavebných prvků počátků), má mnoho obdob s dnešními vedoucími mladými básníky; tato obdoba je však spíše vnější; M. Sedloň vychází z jiných základů - a míří jinam. Závěrečná část jeho sbírky dokazuje jeho *podstatou* odlišný charakter jako člověka i básníka.

Jan Vladislav

Žitný dvojklas

Námětem svého nového románu *Žitný dvojklas* (vydalo Družstvo Moravského kola spisovatelů, 1943) zůstal Václav Prokůpek věren své dosavadní námětové oblasti: vesnickému prostředí a selskému životu, ale pojetím díla směřuje patrně k novým polohám své tvorby. Už rozsah románu svědčí, že jde o široce koncipovanou skladbu. *Žitný dvojklas* tvoří její první vstupní svazek. Ale tato více méně vnější vlastnost díla - i když víme, že rozsáhlost koncepce si vynucuje zvláštní skladebné zřetely - je provázena patrným, uvědomělým odklonem od mírně idealisovaného vyprávění realistické ražby silně prostoupené lyrickými prvky, jak lze stručně charakterisovat dosavadní tvorbu Prokůpkovu. V *Žitném dvojkladu* odklání se Prokůpek od osvědčené tradice českého románu vesnického velmi podstatně, a to i tam, kde jde o tradici zdravou. Jistě se tak stalo ne bez vnitřních dispozic - prvky, jež rozvedl a uplatnil v nové práci, jsou v zárodečném stavu už obsaženy i v jeho starších románech - ale ona radikálnost a důslednost v opomíjení zřetelů na logický vývoj událostí a psychologický růst postav svědčí, že autor to chtěl mít tak zaostřeno, probráno a deformováno, aby jasněji vynikla ideová náplň toho, co chce dílem dosáhnout: Na výjimečných osudech selského rodu výrazně, téměř reliefně zachytit nejsilnější, typické proudy, které působí na vytváření osudu selského člověka a spolu s tím ukázat na světlo a stíny ve vývoji soudobého života české vesnice. Záměrně a hmatatelně naráží se místy na aktuální otázky zemědělské, že někdy působí až cizorodě ve světě duchovních konfliktů, ale autorova vůle chce obsáhnout mnoho a podřídít to zákonům svého nazírání. V té souvislosti nelze pominout, jak důsledně uplatňuje Prokůpek nadřazenost citového života jednotlivce nad zákony pudy a mechanickým utilitarismem hospodářským ve všech svých dosavadních pracích zcela v protívě k běžným názorům oficiálního agrarismu. Je možno v tomto jistě sympatickém postoji vidět nejen osobní rys, nýbrž i jakýsi protest proti materialismu, který hrozil ovládnout ideologii selství. Nuže, všechny tyto a podobné zřetely ovládly, zdá se, autorovu vůli, když přistupoval ke skladbě a vtiskly jí zvláštní ráz. Řekněme hned, že taková apriorní ideová hlediska - nemám na mysli jen tendenčnost v užším slova smyslu - chovají v sobě nebezpečí. Uplatňování vůle v typisaci dotýká se často rušivě vnitřní zákonitosti umělecké tvorby, jestliže nebyla nalezena rovnováha mezi tím, co autor chce a tím, co objektivně jest nebo co se nám v díle jeví.

V *Žitném dvojkladu* začíná Prokůpek sledovati osudy selského rodu odněkud z oblasti Českého ráje, tedy z rodného kraje svého. Ústřední osou přítomného svazku je postava sedláka Jana Říhy, typického milovníka pudy a všeho, co s ní souvisí, ale též citového podivína, který houževnatě umí lpět na myšlence, která ho posedla, nebo na citovém vztahu, který se v něm rozbujel. Ten sedlák překonává statečně rány osudu, které ho postihují požárem statku, ztrátou koní, úmrtím syna i nešťastným sňatkem dcery, aby na druhé straně podlomil a ohrozil všechno své úsilí náhlými zvraty své vůle, která se připjala k chorobné až lásce k pomatenému synu, nebo podlehla nepochopitelnému záření vlivu dívky, jež je patrně určena, aby byla osudovým zjevem pro celý rod. Kolem této ústřední postavy kupí se ostatní členové rodiny, každý naléhavě poznamenaný svým osudovým určením a zpovzdálí zasahuje kolektivní život vesnice, věrně a živě viděný důvěrným znalcem. A ještě je tu jedna věrojatná postava starého žebráka, věrného a moudrého průvodce životem, uvádějícího děj a provázející ho se zralou zkušeností vyrovnaného člověka: maně si vzpomínáte na funkci chóru v antickém dramatu. A tak podle plánu autorova spíše než vnitřním vývojem rozvíjí se široký obraz 1. aktu rodového dramatu, v němž hlavní role připadla sedláku otci.

Autorův plán se uplatňuje především v silné idealisaci a s tím spojené schematisaci děje i jednotlivých postav, které ho nesou. To nejsou lidé, jak je na vesnici známe, ani osudy, které máme příležitost sledovat, či lépe řečeno tyto lidé a tyto osudy jsou ostře osvětleny s jedné strany, takže vystupuje ne jejich mnohobarevná rozmanitost, nýbrž příkrá odlišnost ve světle a stínu. Každá povaha je svého druhu výjimečná, ba podivínská, jejich myšlenkové přechody jsou náhlé, činy svémocné a překvapující, události neobyčejné. Sedlák Říha nechává neobdělaná pole hluboko do jara a zase na základě náhodně přečteného útržku starých novin zavede úspěšný racionální chov vepřů. Jeho dcera naráz se zamiluje do neurvalého pijana a vezme si ho pak za muže, i když tuší, že to bude pro ni peklo. Jeho synové se zamilují do dívky z todů úpadkového, a to je začátek dvou katastrof. Aby mně bylo rozuměno, tyto příklady, náhodně vybrané za mnoho jiných, neuvádím jako doklady nerealnosti - jsou možné a bývají takové povahy i děje - ale jejich výlučné osvětlení a seskupení ubírá jim na psychologické přesvědčivosti a logické nutnosti. Mimovolně vyrůstá ve vás představa, že jde tu o společnost podivínů, z nichž každý je nějak výjimečně poznamenan, a tak mimovolně roste obraz rodu a vesnice viděný v zrcadle vydutém.

I když víme, že to autor tak chtěl mít, ba právě proto: zdá se, že tu Prokúpkův starší sklon ke zdůraznění lyrické stránky románu se přetavil v útvar epiky čistě romantické ražby. Zůstává otázkou, kterou zodpoví další části díla, zda taková sága selského rodu snese romantické světlo; zda lidé naší krve a našich polí nepotřebují, aby nás přesvědčili, střizlivějších, všednějších tónů, a hlavně všestrannějšího pohledu. Na to - zvláště u Prokúpků - ukazují mnohé partie románu, které bez velkých skladebných ambicí a ideových záměrů nám prostě - a právě proto snad až k monumentální výraznosti - ukazují, jak s láskou a porozuměním se umí autor zadívat na přírodu, na život vesnice, na práci lidí i zvířat, jak umí s nimi srůst, když v užším soustředění se omezí na proniknutí života tak, jak ho zná a jak mu přirostl k srdci. Zde je těžiště Prokúpkova umění a myslím, že jest jen otázkou vnitřního sebezpoznání a umělecké kázně, aby byly potlačeny všechny zřetele na to, co se mu jeví úspěšným u tvorby jiných, případně, co svádí k laciné aktualisaci. Oproštěný, soustředěný a bezprostředně tvořící Prokúpek může nám ukázat mnoho krásného i prospěšného z tvárnosti českého venkova.

L. P.

Na okraj D'Annunziova Deníku

Gabrielle D'Annunzio, Amaranta, deník tragické lásky. Vyslo na podzim 1943 v nakladatelství Čin v Praze.

D'Annunziův deník z několika podzimních týdnů roku 1909 dává nám zamyslet více nad spisovatelem než nad touto knihou. Můžeme spíše vysledovat úměru života a umění tohoto národního hrdiny, básníka, dramatika, vojáka, fašisty, pilota, prince z Monte Nevoso, oslavitele slavných žen (Duseové, Bernhardtové) - hubeného, temperamentního, bledého muže s vysokým čelem - vedle Fogazzora, prvního básníka prózy moderní Italie. Muž závrtné kariéry - prošlý umělecky zcela instinktivně vším, co bylo v jeho době silné (Wagner, Nietzsche, Zola, Baudelaire, Tolstoj, Dostojevský i solipsismus Ibsenův). Vnější i vnitřně žil bohatý a pestrý život, měnící se, ale vždy rozmáhlý, sebevědomý, plný síly; nenechal se srazit bídou těla i duše, nepoznav ji skorem, neboť byl obklopen přepychem, pochopením a slávou. Jeho naprostá nesociálnost a řekl bych náboženská povrchnost nevylučuje soucitnost z jeho umění, umění nemocného vlastní krví. Byl z těch spisovatelů, kterým stačilo vyčerpat zcela duši jen *jednoho člověka*, lépe řečeno vyčerpávat duše lidí z jednoho pramene se narodivších - jejich lásky

i nenávisti, bez pohledu na *druhou stranu* všech věcí, bez snahy k objektivitě. Jeho umění je tragická glorifikace lidí perversních, ženoucích se za vášní, jejíž jméno bylo žena, sláva, chiméra. Vášně je mu něčím vyšším a hlubším než výslednicí psychofysických pochodů; je mu osvoboditelkou, *odpoutávatelkou* od všeho malého, automatického a plochého, je mu tím, čím se člověk blíží své vlastní velikosti i nepochopitelné osudovosti. Je plný své doby, která se jmenuje fine du siècle a která nerozeznatelně krutě směšuje dobro a zlo, lásku a nenávist, u D'Annunzia dokonce jakousi *krutost*, a která s brilantní psychologičností (ne psychologii) píše velké umění na těle doby, rozryté agonii.

*

D'Annunzio píše o svazcích mužů a žen. Ale není oslavitelem ženskosti, i když se jí velice skutečně dotkl několika románovými postavami. Jsou však opět viděny pouze jediným úhlem, slabé, které přerostla láska, již nedovedly zvládnout intelektem. Láska zlá, tělesná, *ve strěhu*, smyslná, plná obřadných ouvertur a mluvnosti. Muži jsou vášní zženštilí, přizpůsobiví a přece stále chladně rozumující a analytičtí, se sny v úkrytu před ženou. Jako kdyby nestačila romanopisci tato nemoc... Nechává onemocnět většinu žen, ponechává je v kalu nemohoucnosti, pachu operací a v nečisté smrti.

*

Amaranta je žena měšťáckého muže, která pod tlakem nervového napětí z poměru k básníkovi zešílí. Ve formě deníku, ovšem literárního, neboť on psal i dopisy *literární a literátsky*, jako by je připravoval pro vydání, popisuje několik dní svých muk v obavách o zdraví milence a o *svou lásku*; pod tím vším ovšem je pocit viny a deník je nevědomou obhajobou před sebou samým a před nejbližšími lidmi. Jak pravím, není to deník v pravém smyslu slova, i když je popisnější než jiné jeho knihy, a je to tak v pořádku, protože chceme číst *literaturu*, to, co bylo připraveno pro čtenáře a ne, co bylo intissimem. Konečně většina jeho knih je románově koncipovaným deníkem, a neobratný úvod italské vykladačky se velice mylí, když říká, že D'Annunzio sleduje v Amarantě po prvé svůj život. Z několika řádek v této knize sice tryská otevřená rána lidskosti, ale právě tak jako v jeho jiných knihách, když prolomil led své aristokratičnosti. Jinak jako všude jsou i zde epikou nabitě postavy, bez vypravěčského osvobození, mythotvorný sloh, fráze, pathos duše, ale i slova a gest, perversnost, až zlo, bezostyšně krásná přiznání bez ethických hodnot. (V tomto deníku píše o smyslné záměně milenek, o prosté pudovosti, a to je ono bezostyšně krásné, a to je ono kruté, že pro D'Annunzia přiznání neznamená pokání, ale chloubu.) Ale přece jen tudy se sám osvobozoval, i svou pýchu, podoben ušlechtilým psům a koním, které miloval.

Marie Votrubová, překladatelka Amaranty, hrající v básnickém deníku také epizodu, překládala nemoderně, neodstínovaně, ačkoliv vydání je jinak málem bibliofilské a pietní.

*

Myslit na D'Annunzia je myslit na určitou epochu, z které vyšel, a z které nutně musel vyjít takto a ne jinak. Je veliký básník, ale autor, zaplativší době vše, až do posledního groše. Šťastný blouděním svého širokého života měl podivný osud - nikdy nebyť prostý. A ještě hůře: tvořit novou konvenci nenávistí ke konvenci, která zdržovala - *ale jenom jeho*.

F. L.

Pražské koncerty - pohled zpět i kupředu

Letošní hudební sezóna byla zahájena dvořákovským koncertem orchestru Českého rozhlasu (Husitská, klavírní koncert, Symfonie G-dur), bezpečně řízeným Františkem Stupkou, který opět po dlouhé době přistoupil k dirigentskému pultu.

Česká filharmonie zahájila svůj abonentní cyklus krásným koncertem, na němž nej-

zajímavější byla reprisa Ostrčilovy Křížové cesty, jedinečného díla, jež jistě můžeme povstavit mezi vrcholné české orchestrální skladby. Škoda, že publikace partitury, tak dlouho již Hudební maticí slibovaná a ohlašovaná, nebyla do koncertu uskutečněna. Kubelík vypracoval dokonale výrazově jednotlivé variace, celku dal prudkou dramatickou gradaci, filharmonie hrála opět jednou svátečně. Kromě toho dobře proveden Janáčkův Taras Bulba, i když mu krůček k dokonalosti ještě chyběl, Sukova Meditace na Svatováclavský chorál a znovu Dvořákova Husitská. Po programové i reprodukční stránce takový koncert, jak si koncert I. abonentní řady České filharmonie představujeme.

Upřímně vítáme koncert Otakara Jeremiáše, jenž s orchestrem rozhlasu provede nové české orchestrální skladby (Hanuš, Jiráek, Kapr).

V komorní hudbě připravily Spolek pro soudobou hudbu, Komorní spolek, Český nonet, Černého a Peškův kvartet a jiné řadu koncertů, ve kterých poznáme mnoho nového.

Na jubilejním koncertě Pražského dechového kvinteta byla uvedena nová skladba prof. Miroslava Krejčího, Dechový sextet; tradičně cítěný, ale výrazně invence, vtipný a na poslech velmi příjemný; milé dílko vyrovnané a úsměvně životní pohody. Dále byl na pořadu Bořkovicův dechový kvintet z roku 1932, úspěšně bojující o nový hudební styl a vždy znovu vítězí Janáčkovu Mládí.

Český nonet přinesl prozatím jako jednu z ohlášených pěti novinek skladbu Axmanovu, svěží a muzikantsky vtipné divertimento, opírající se snad až příliš o moravský folklor. Na Beethovenově septetu dokázalo pak Sdružení své reprodukční mistrovství, o němž (stejně jako u dechového kvinteta) není třeba mluvit.

Experimentální ráz měl koncert ze skladeb Fr. Vrány a J. Zd. Bartoše. Vrány tři sonáty (klavírní, violová, violoncellová) ukázaly celkem ustálený skladatelský projev, který není prost zvukového kouzla, v rychlých částech zaujme nejednou výrazností rytmickou i melodickou. Předvedené skladby J. Zd. Bartoše jsou ukázkou hledání, jež dosud nenalézá. Hudební humor v Epigramech je příliš vnější, vtip bez hudebního vtipu; čistá hudba nástrojová v concertinu pro fagot nevyzněla šťastně; nejpravdivější tóny v závěrečné písni »Starý dudák«. Přáli bychom si, aby se takových zdánlivě nevďečných úkolů ujímali naši prvořadí umělci, neboť špatný výkon zkresluje i skladbu. Z účinkujících zaslouží obdivu violoncellista Peškova kvarteta František Smetana.

V programech rozhlasu byla věnována obzvláštní péče staré české hudbě. Po poslechu Vaňhalovy, Veitovy symfonie, skladeb Krumpholcových, Myslivečkových uvědomujeme si, že byly neprávem zapomenuty. Vysvobození této hudby z archivů, k němuž byl učiněn první krok rozhlasovým provedením (veřejné provedení, vytištění), bylo by jistě více než činem záslužnosti historické. Po zdařilém koncertě Společnosti pro starou českou hudbu věříme, že i v tomto oboru se bude hodně pracovat.

Z velkých reprodukčních činů rozhlasu zaznamenejme alespoň Straussova Dona Quijota, Sukův Epilog, Novákovu Podzimní symfonii.

Jan Horák

Brněnská divadla na počátku sezóny

Brněnská kritika, zvláště v některých svých zástupcích, nesla vždy těžce, že repertoír brněnského divadla napodobuje divadla pražská a že jejich program dobíhá. Sáhla kdysi ke svépomoci a zvolila ze svého středu dramaturgické kolegium, které vypracovalo s tehdejší šéfem činohry sezónní repertoír velmi samostatný, jenže ředitelství jej sice přijalo, ale nedodrželo. Především se odvolávalo na finanční politiku pražských divadelních agentur; na tom je bohužel mnoho pravdy a bude třeba tomu v budoucnosti čelit -

není to však pravda celá. Umělecká úroveň divadla jistě nezáležel pouze v repertoiru, pojatém nově a původně, nýbrž hlavně v jeho provedení. Brněnská divadla musí však mít citlivost, aby odlišila svůj program od jiných scén, především scén pražských, a to ne snad volbou několika her, nýbrž celkovou dramaturgickou linií.

Obě brněnská divadla, - *České lidové divadlo* a *Komorní hry Radosti ze života* - ohlásila svůj repertoír na letošní sezónu, ať už definitivně anebo rámcově. Lidové divadlo tak učinilo ústy a perem svého dramaturga dr. Vladimíra Kolátora a jeho repertoír představuje směr her cizích a domácích z doby starší a poslední, z velké většiny známý už z pražských jevišť, v nichž by stěžl kdo objevil samostatnou dramaturgickou páteř. Správa Komorních her přijala pro letošní sezónu za spolupracovníka ve funkci dramaturga i režiséra *Dalibora Chalupu*, šéfa literárního oddělení brněnského rozhlasu a předložila svému obecnstvu repertoír písemně. Zílekla se konverzačních komedií, jimiž vyplňovala svůj repertoír dosud a svými hrami, jak píše, hledá »cestu k člověku«, což je heslo zvukné i nejasné, jelikož cestu k člověku lze nastoupit způsobem několikaerým a pokud běží o plán a záměr divadelně reprodukční, stylem diametrálně různým.

Před prázdninami a po prázdninách zařadilo Lidové divadlo pro letní obecnstvo několik veseloher: před prázdninami detektivní hru *Bohumíra Polácha Vrah jsem já*, v níž brněnské publikum pozdravilo domácího autora a obdivovalo se skvělé hře *K. Hospodského* v postavě hlavního policisty, pojaté v textu poněkud románově a zde podané humorně a věrojatně. Sugestivní dramatickosti této jevištní detektivky nedovedla uškodit ani racionalistická filiace dějového motivu, kterou jí vnutil autor, ani rozklížená nálada předprázdninová, do níž ji přeložilo divadelní ředitelství. Po prázdninách uvedlo kluzkou a lidově naturalistickou hru *Augusta Hinrichse Za ranního kurověni*, jistě z důvodů spíše pokladních než uměleckých, a osvědčenou veselohru *F. X. Svobody Poslední muž* v režii titulního herce. Svobodův majitel domu Kohout patří už ke kmenovému repertoiru *Fr. Klíky*: tentokrát položil komik důraz na lidskou, příliš lidskou podobu své figury, oprostil ji od všeho pouze časového a hrál ji hlasem sopcím a pohyby parního stroje - pan Kohout, na něhož se nezapomíná.

Později než Lidové divadlo zahájily provoz Komorní hry a představily se premiérou *Stavitele Solnesa* od *Henrika Ibsena*. Hrál se v režii *Rudolfa Waltra* jako při většině her komorních, a s režisérem v titulní postavě. Představení se nemohlo zdařit, poněvadž *Hilda Wanglová*, která do hry nepřivádí jen svou postavu, nýbrž celý svět, svět touhy, snu a mládí, byla svěřena mladičké *Evě Kubešové*, která se sice mohla osvědčit v *Helence* v *Chalupově* dramatisaci *Mstíkovy Pohádky Máje*, ale nemohla už předem zvládnout tuto postavu vpravdě ibsenovskou, jejíž svět slíbeného království a vzdušných zámků může rozjitřit opravdu jen intelekt zkušený. Představení se nemohlo zdařit prostě proto, poněvadž tato nadaná herečka nemůže ještě mít ve svém věku tolik zkušeností lidských a divadelních, kolik jich třeba k vytvoření *Hildy Wanglové*, v níž obstálo jen několik málo nejlepších hereček. Stavitel Waltrův byl sice tvrdý a zase zjihlý a vždy sebemučivý, svou postavu a celou hru pojal však příliš racionalisticky; snažil se, seč byl, aby celý soubor pochopil Ibsenovu hru jako zvnitřněný dialog, jenže za tímto dialogem se tísnil v básnickově textu ještě světy jiné, svět životní iluze, mravního symbolu, básnického irracionálna, které do své hry nepustil. Tak se jeho režijní pojetí a reprodukční podání zploštilo a zůstalo v rovině reálné skutečnosti, do níž nedoléhají záhady a tajemství, jež člověka nakazí touhou po blahu, jež není štěstím, jež ho ženou nahoru, k vrcholům, ke hvězdám, k velikému tichu. Také volba masek byla pochybená a značně posunovala vlastní podobu hry. A chyběla dramaturgie ticha, prodlev a přechodů, prostě vši té symfonické

psychologie, v níž se rozeznávají hlubiny lidské duše, a v níž se zjevuje naší době druhá tvář Ibsenových her.

Proč o Staviteli Solnesovi mluvím tak podrobně - proto, poněvadž Lidové divadlo uvedlo v tutéž dobu *Paní z námoří s Miladou Matysovou* v titulní úloze a v úpravě svého dramaturga, který se za svého působení v Brně po prvé ujal také režie. Tož velmi vhodná příležitost, chceme-li srovnat obě instituce a změřit jejich uměleckou hodnotu a reprodukční cíle. *Dr Vladimír Kolátor* si upravil originál způsobem velmi násilným a zcela nejednotným: vykrojil si z něho dějové jádro hry, seskupené kolem trójuhelníku paní *Ellidy*, jejího manžela vlastního, doktora Wangla a manžela nevlastního, totiž cizince; jím po boku ponechal jen starší dceru s jejími partnery, kdežto mladší Hildu Wanglovou, jež se pak objeví ve Staviteli Solnesovi, bez rozpaků škrtl; takto ovšem porušil symetrickou stavbu díla Ibsenova a hlavně její ideovou a psychologickou uměřenost; bohužel však nevykládil ani to, co mu zbylo a nezrevidoval překladatelův text, plný archaismů. Milada Matysová, zvyklá více na recitaci než na podání herecké, ostře nasazovala a vnášela do hry hodně afektu a pathosu a tak strhovala i ostatní, které jednak znervosňovala k pasivitě (doktora Wangla O. Linhartova), jednak nakazila tónem baladickým (cizince O. Vykypělova). Též toto představení odmocňovalo a zplošťovalo Ibsena; ostatně obě představení trpěla obdobnou vadou. Zůstal-li Stavitel Solnes v Komorních hrách vězet ve zvlněném a zintimnějším dialogu, který nebyl s to vystoupit z roviny reálné skutečnosti a rozklenout nad sebou závratný svět snu, mravní odvahy a obkluzující iluze, zůstala Paní z námoří v Lidovém divadle ženou své společnosti, nebyla posestřena se živly a s mořem; jak vůbec toto představení se nerozestupovalo do hloubek irracionálna, jež přímo vdechuje čtenář nad básnickovým textem.

Na obě brněnská představení bylo by možno navázat úvahu, jak inscenovat Ibsena a zda nevhodnější formou je tu forma komorní. Ale spokojme se prozatím zjištěním, že civilní realismus, který je ještě stále mateřským jazykem našeho herce - k němuž on byl veden jak výchovou, tak praxí po několik desetiletí - nestačí na to, aby reprodukoval Ibsenův text integrálně, aby dosáhl do všech jeho výšek a hloubek. K tomu by bylo třeba realismu širšího a diferencovaného, *realismu existenciálního*, který by se rozezněl také všemi strunami irracionálna, realismus hlubin lidské duše. A neběží tu jen o Ibsena, nýbrž o kterékoli dílo jiné, vždyť dramatická a divadelní tvorba našeho dneška a zítřka nemá beztoho jiného vyhnutí, než se stát dramatickou a jevištní poesíí irracionálna, ovšem v celkovém rozpětí a semknutí člověkovy existence.

Do nové sezóny vstoupilo Lidové divadlo vlastně hrami jinými, jež odpovídají thematicky jeho lidovému programu: v činohře *Našimi furianty Ladislava Stroupežnického* a v opeře *Janáčkovou Její pastorkyní*. Nastudování Našich furiantů bylo svěčeno novému členu ensemblu, který přišel z Olomouce, *O. Linhartovi*, a večer pro nedostatek souhry a vnitřního členění klesl značně pod průměr; asi také proto, poněvadž vlastním oborem tohoto režiséra je konverzační hra. Brněnské představení zachránila svým způsobem šťastná dvojice postav a herců, *Klíkův švec Haberšperk* a *Lokšův vysloužilc Bláha*, kterou jsme ostatně viděli už před lety v provedení těžé hry za režie *Aleše Podborského*. Ze všech ostatních upozornila na sebe vlastně jen *Milada Šupitová* v líbivé *Markýtce*. Lidová opera Janáčkova, která má plné právo, aby byla postavena po bok *Prodané nevěsty* Smetanově a natrvalo byla pokřtěna na jméno *operý národní*, byla hrána za přítomnosti autorky libreta *Gabriely Preissové*. Její brněnské představení znamená pro Lidové divadlo dosud jeho největší umělecký úspěch. Už v neúplné sezóně před prázdninami se ukázalo, že na nejvyšším stupni ze souborů je opera; představení *Její pastorkyně* to jen potvrdilo. Snad je tomu

tak proto, poněvadž operní soubor byl nejméně ze všech dotčen změnami, co se týká hlavních pěveckých a hereckých individualit; hlavní příčina však jistě tkví v tom, že opera má mimořádně schopného režiséra v *Milosi Wasserbauerovi*. Jeho ruku bylo cítit v celku i v jednotlivostech. Sám si navrhl výtvarnou inscenaci, kterou technicky provedl *V. Skrušný*: v obraze vstupním vítala slovácká vesnice diváka už při zvedání opony dvěma vysokými doškovými střechami; a ve dvou obrazech dalších to zase byla malovaná slovácká světnice, ubíhající několika trámy do členitého pozadí. *Kostelníčku* mu zpívala, jak v Brně v poslední době obvykle, *Marja Žaludová*, která není jen dobrou pěvkyní, nýbrž i herečkou: svou postavu založila na rozporu povinnosti a pokory, lásky a svědomí a probudila v ní něco z východních běsů, kteří se nakonec obracejí proti sobě samým. *Jenůfu* zpívala *Věra Strelcová* a oba nevlastní bratry, *Lacu* starý a zkušený *Emil Olšovský* a *Števu* mladý a výbojný *Antonín Jurečka*, který do opery přišel z operety a který jediný ze všech poškozoval celek svou maskou, připomínající Vaška z *Prodané*. Po stránce optické zdůrazňovalo představení krojový a výtvarný charakter slovácké vesnice, po stránce hudební tragické rozklenutí, kde české slovo samo uvolňuje svou hudební povahu a hudba stává se původní a samozřejmou mluvou člověka nitra a srdce; orchestr řídil jistou rukou Fr. Kvasnica.

Sezóna obou divadel pokračuje. - Komorní hry uvedly ještě lehkonohou a poetisující, rozmarnou a triviální jevištní hříčku *Zdeňka Vavíka* o *Casanovi* (s nejzdařilejším partem *Marie Waltrové* v tetě šlechtičně); a proměnadu lidských srdcí, vykládanou verši a dopisy z díla *Rainera Maria Rilke* *Takový už život je*, jak si ji na podkladě překladů *Vladimíra Holana* a různých pramenů německých upravil *M. Jareš*. Hrál se v rozhlasově divadelní režii *Dalibora Chalupy*, jež však nedovedla - a snad na jevišti ani nemohla - připravit myšlenkám a rytům Rilkovým jejich nejvlastnější ovzduš, v němž se rozeznávají a v němž jsou plně doma, jasný duchový prostor.

V činohře obou divadel nelze tedy prozatím zaznamenati ani jeden umělecký klad výbojný a objevitelské povahy. Obzvláště to překvapí v činohře Lidového divadla, jež má nekonečně více prostředků, aby takového cíle dosáhlo. Chybí stále režisér, hoden toho jména. V repertoíru oznámila tato činohra pro dobu předvánoční staročeské hry, které mají »obsáhnout ve volném přepisu pastýřské hry z Rosic, Valašského Meziříčí, Jilemnice, actus pobožný, hru rakovnickou atd.«. A podobnou »událost« slibují v operetě, o níž nejraději nemluvit, a v opeře, jež je tedy jedinou nadějí do budoucna. Jak vidět, theoretických myšlenek by správě Lidového divadla nechybělo, i když nejsou zbrusu nové. Jenže jim chybí - na př. v činohře - k realizaci takového nápadu ještě dvě maličkosti: někdo, kdo by ze starých textů vykoulil svěží partituru, a někdo, kdo by ji proměnil v divadelní ilusi. Prostě dva básníci; surový materiál by správa už měla v rukou. *Ivo Liškutín*

Vodákův Vojan

Veliká herecká osobnost Eduarda Vojana (1853-1920) nenašla ani za svého života, ani po své smrti kongeniální osobnosti kritické, jež by výstižnou monografií zachytila budoucím podstatu a ráz tvůrčí práce tohoto největšího našeho herce a zabezpečila tak alespoň více méně přesný obraz díla, jež jinak nenávratně uplývá v čas. Ten, kdo byl nad jiné k tomu povoláný, svou láskou k divadlu a jeho výsostnou znalostí, svým dlouholetým kritickým i osobním stykem s Vojanem, Jindřich Vodák, tak neučinil. Jako by i jeho divadelní dílo bylo poznamenáno onou tragickou pomíjivostí veškeré tvorby scénické. Dnes, zdá se, z této nepřeborné tříště Vodákových časopiseckých referátů, jubilejních glos a proslavů, článků a článeků budeme lovit a pracně sestavovat montáže, v nichž jako v roz-

bitém a znovu splepeném zrcadle budeme se snažit zachytit obraz půlstoletí našeho divadla. Šťastný začátek byl učiněn souborem Vodákových referátů a statí o Eduardu Vojanovi, jež uspořádal a k tisku připravil dr. Josef Tráger (Jindřich Vodák: Eduard Vojan, vydal v září Melantrich v Praze). Jako vstup ke knize byly šťastně položeny dvě Vodákovy statí o poměru mezi hercem a kritikem, ukazujícím pěkně, že i kritik je člověk s nervy a že slouží stejně jako herec; na Vojanovi pak ukazuje, jak veliký herec se stává kritikovi měřítkem a vzorem pro herce ostatní. Střed knížky tvoří soubor Vodákových posudků, pokud se týkají postav, vytvořených Vojanem. Vycítíme tu jenně onen okamžik, kdy se Vodák setká s velikým hercem osobně: od té chvíle ještě více k němu přilne, ještě více mu rozumí, ještě horlivěji za něho bojuje. Jsou tu referáty mistrovské, na nichž si ověřujete divadelní bystrozrak Vodákův a v nichž jeho jindy až nepřijemné profesorská duše se dovede rozplývat radostí téměř extatickou (jeden za jině: posudek o Vojanovu Vičarovi v Mahenově hře »Nebe, peklo, ráj«). Kolem referátů jsou seskupeny statí příležitostné, nekrology, výroční vzpomínky, řeč k odhalení pamětní desky, v nichž můžeme spatřovat skizzy k vojanovské monografii a nad nimiž litujeme, že Vodák tuto monografii nenapsal. Kdo Vojana viděl hrát a kdo si nyní četbou Vodákových referátů a portrétních skizz oživuje jeho postavu, je rozlícen dvojnásob: to byla Vodákova povinnost!

Ke knize připojený soupis Vojanových rolí není úplný a zdá se, že také ne soubor Vodákových referátů. Než i tak přichází knížka vhod, obohacena spornými fotografiemi Vojanovými civilními i hereckými (od jisté doby se Vojan nedával fotografovat a ani jeho hlas není zachycen na gramofonové desce). Za dva roky bude tomu čtvrt století, co Vojan zemřel. Necht je toto vodákovské torso o Vojanovi podnětem k velké publikaci o tomto našem jedinečném herci, jež by shrnula významné posudky o celém jeho divadelním díle a shromáždila materiál vzpomínkový a vysledovala pokud možná podrobně jeho životní i hereckou dráhu. Monografii Vojanovu, výstižnou a vzornou, již mít nebudeme. Necht máme alespoň bohatý kaleidoskop záběrů, poznámek a skizz, z nichž fantasie čtenářova si složí obraz hereckého genia.

Jan Rey

Rozhlasový reportér o tunelářích

Pozorní rozhlasoví posluchači nemusí litovat, že sedí před rozhlasovým přijímačem a nikoliv před televizním aparátem, který by slovo oživil obrazem. Ve slově, promluveném do mikrofonu, je obraz prostředí a především vnitřní obraz člověka, toho, který do mikrofonu mluví. Neboť rozhlas nemiluje přetvářky, falše a nepravdy, pýchy a chlouby. Kdykoliv se taková špatná slova dostanou do mikrofonu - pozorný posluchač odvrací se od nich, jsou nahá, nehezka a zůstávají přetvářkou, falší, nepravdou atd., byť se člověk před mikrofonem jakkoli namáhal jimi zastřít svou lež. Proto rádi sledujeme rozhlasové reportáže - že v nich opravdu mluví lidé práce, lidé všech vrstev, všech povah a charakterů, všech zaměstnání. A třebaže se ti lidé častokrátě přehrávají, stojí-li před mikrofonem, a jsou rozpačití, chtějí-li mluvit tak, jak denně mezi sebou mluví, řeknou nám mnoho. Rozhlasové reportáže jsou zajímavou a cennou částí rozhlasového pořadu: jimi poznáváme člověka, z útržků rozhovorů s lidmi všech vrstev se vzájemně sblížíme. A rozhlasový reportér je nám průvodcem, jenž v rozhovorech a střízlivých popisech otvírá nám cestu k bližnímu a k jeho dílu.

Být rozhlasovým reportérem - kolik tu příležitostí a svodů stát se i spisovatelem. Život proudí před jeho očima a život mu denně vypráví nejpodivuhodnější příhody slovy lidí, s nimiž se setkává. Statisíce rozhlasových posluchačů zná hlas *Alfreda Technika*. Již

před rokem neodolal pokušení pera - zachytit alespoň částku toho proudného života z cest s mikrofonem v ruce. Vydal knížku reportáží o lidech pracujících v podzemí Prahy. »Muži pod Prahou« jsou z nejzajímavějších knížek poslední doby: je to dokonalá reportáž, jakou mohl napsat jedině reportér rozhlasový, který z denní zkušenosti zná hloubku slova. Jeho psané reportáže o mužích pod Prahou jsou jakoby záběry filmové kamery: tu celek, tu detail a zase polocelék a jinde trochu fakt a zase nade vším jsou nejpodivuhodnější záznamy rozhovorů s lidmi, jež nezapřou, že je na papír zachytil rozhlasový reportér.

A nyní se za knihkupeckými pulty objevila nová práce Alfreda Technika: »Barabové«. Je to dialogické vyprávění jen o lidech, kteří budují tunely. O práci, kterou jsme nikdy nepoznali. A vyprávění, které z tvrdé práce nedělá žádné pompy, žádnou slávu a hrdinství. Dělat nejtěžší práci, to ještě není hrdinství. Hrdinstvím je postoj lidí k té tvrdé, mozolné a lopotné práci. Barabové jsou muži. A pořádní chlapi. Alfred Technik je chce vidět tak, jak oni sami sebe vidí: bez pathosu. Celá knížka Technikova o těch, kteří provrtávají tunely a jimž tato práce se stala životem, není vyprávěním autora. Tak se to čtenáři alespoň zdá a jistě ne klamně. Mluví z ní Bednář, Hlávka, Vojta Kryl a ing. Toul a starý Balatka a jiní. Oni, barabové, povídají o sobě, ale nikdy ne proto, aby se kochali svou odvahou, svou chlapeckou prací. Nepřístupní a zamazaní obracejí karty svého života, stávají se sdílnými mezi sebou v hospodě, sem tam při práci odhalí částku svého minulého života, který není vždy tak špatný, jak černé je, baraby, vidí ostatní lidé.

Rozhlasový reportér Alfred Technik ví, jak dokumentárně zachytit život a práci, starosti a soudržnost barabů, lidí ze všech končin světa. Popisuje prostředí, ale spíše jen načrtne a dá slovo některému z barabů, aby řekl lépe a »neosobně«, než by snad mohl říci svým slovem. Vyprávějí barabové o sobě a o jiných, z jejich rozhovorů, nářeků a starostí autor tvoří epos dobrých lidí práce. Technikova kniha není románem, je spíše skladbou románových námětů, neboť v ní je ukryto na desítky příběhů, jež samy mohou básníku dát podnět k vlastním románovým dílům. Ale také není reportáží jako kniha »Muži pod Prahou«. U první práce Technikovy jsme se obdivovali ostré stručnosti a jistému, konkrétnímu pohledu reportérova oka a jeho výstižným záznamům rozhovorů s lidmi, kteří ve dne v noci bdí nad kanalisací velkoměsta. V nové práci není již tak čistých dialogů, mnohde je znát na nich umělost, celá stavba leckde nás vytrhuje z prožívání života a práce barabů. Je v ní patrná umělá konstrukce jednotlivých dějů a někdy již opotřebovaná vypravěčská technika, jako je na př. v deníku ing. Toula.

František Čibák

L. Macešková

STÍNU ŽIVÉMU JSA PODOBEN

Já, stínu živému jsa podoben,
jsem plouhal po ulicích jako prázdné šaty,
cestou, zaměřenou v cizích stopách jen,
stín bez váhy a bez hlasu.
Přede mnou prázdná myšlenek, jež dosud nepočaty,
šlo tělo mlhavé, u jehož počínal jsem paty,
městem, mně tak příšerným, jak orloj bez času.
A přece čas můj kdesi byl a čas už vrchovatý.

Proud lidí, valících se proti mně,
a druhý, strhující nenaplněného,
hnětli neutuhlou vůli vnitř i vně,
jež chtěla tvárnit se a žít.
Vzrušený zmítáním a třením dobrého i zlého
jsem hořel jenom pro oheň a zbavuje se všeho,
v domnění, že svítím všem a jsem, jsem přestal být.
Až do horkého popela když zavanul dech Jeho -

Pak pouhý závoj vzdul se bolestí
do výše jako prapor, zbylý po slavnosti,
jako zbývá touha vprostřed neštěstí.
Jen závoj - Bože, kde jsem já?
Spad padající list - má tichá otázka - a dosti -
opadal jsem jako strom do ticha nevinnosti.
Potom ruka neznámá mi branku do tmy odemkla.
A od té chvíle šel jsem sám a sám a bez radosti.

Však On šel se mnou po všech samotách
a dýchal do mých jisker, zbylých pod popelem,
nedosažitelný, kamkoliv jsem sáh.

Kde jsi? tam ve tmě - jsi to Ty?
Má vášni poslední a hrozná, s divokostí šelem
trhající slabý závoj, nazvaný mým tělem,
jsi to Ty? - Jen ozvěny: - to ty? - ty? - jsi to ty? -
Prch jsem jako zbabělec před strašným nepřítelem.

Až zvyk jsem na ticho a na tu tmu
(jak dřevo na ohni, jenž nesvítí, jen žhaví
na hranici podivné) jsem řekl Mu:
Ó, odhrň tmu, ať uvidím!
I kdybych umřít měl, chci poznat obličej Tvůj pravý!
(neb slýchal jsem o ráji těch, kteří Boha slaví).
Najdi sebe sama - promluvil - mne najdeš s ním.
Pak ještě více nežli dřív byl mlčenliv a tmavý.

Což nejsem já to, jehož jsem znal dřív?
Kde jsem já tedy, Bože, kde se skrýváš se mnou?
Takto rozdvojený mohu býti živ?
Až bolestí jsem zaplakal.
Kdo milosrdný ukázal mi cestu přetajemnou
tichem k středu bytosti, jež byla dosud temnou?
Budiž požehnána cesta, které jsem se bál:
v svých nejvnitřnějších hlubinách jsem našel
moudrost jemnou.

Tak pochopil jsem vposled Boží sen,
jímž k svému obrazu nás všechny namaloval
a jak bloudíme, vycházejíce ven
Jej hledat po vší prostoře.
Tu pochopil jsem, proč mé nitro láskou propaloval,
že oheň ukrytý žhnul tam, kde Bůh můj se mi schoval,
nedbaje své samoty, mne učil pokoře
a dokud já jej nenajdu, ten oheň opatroval.

Já k tichu duše své se naklonil
a umřel vědomí. I odsula se příčka,
skrývající Boha světu, v němž jsem žil,
a slét jsem v mír, co dech.
Teď stékám v Jeho vodstvo jako malá říčka,
nový den mi odhrnuje zacloněná víčka,
mysl blažená a lehká, jako na křídlech,
On vane měkce do mé duše jako do peříčka.

VELIKONOČNÍ PASTORALE

Chvilé míru jako bílé ovečky se pasou,
měkká rouna splétajíce v píseň jednohlasou,
jako jasní beránkové po nebesích plují,
jako tiché obláčky mi v srdci vystupují
chvilé míru, požehnané věčností a krásou.

Balvan vin je odvalen a v zahradě se jasní,
kolem stromů poletují andělové krásní.
Vstalt' jest této chvilé velký jásot k boží chvále,
slunce bije o nebesa v slavném pastore, vzhůru
srdce, vzhůru srdce, otvírej a žasni.

Kalich štěstí dolévám a nikdy nedoleji,
trvej chvilé blažená, prchej pomaleji -
chvilé míru, ovečky mé, jako oblak plynou,
dobrý pastýř usmívá se v slunci nad krajinou
a hod boží jasně hoří tichým Agnus dei.

Svatoslava Šulcová

VÝČITKA

Miláčku, jednou bude Ti to líto,
žeš opustil mne, že mne nemáš rád,
až tisíc vrásek ve tvář bude vryto
a bude pozdě myslit na návrat

a bude pozdě navrátit se zpátky
a nebude se dostávat slov,
až ve Tvém sadě vzkvetou listopadky,
jež určeny jsou k svícím na hřbitov.

Až na hřbitově zhoustne šedá mlha
a poplouží se kolem bílých zdí
a z šera kmitnou svíce, jedna, druhá,
jak hlídaly by hrobů tajemství,

až uvidíš tam mrtvou hořubici,
již vytvořil tam sochař z kamene,
co upomínku na ty věčně spící
a na dny štěstí, dávno ztracené,

miláčku, tenkrát vzpomeneš si na mne,
jak motýl na květ, který opustil,
a ruka vzpomínku tu v prstech zamne,
by zavoněla dávným kouzlem chvil.

DOLOROSO

Z těch tónů divný strach se na povrchu ssedal
jak dávná výčitka snad nespáchaných vin
a tiché bolesti, vše, co nám život nedal,
teď z temných zákoutí vyběhly z pavučin.

Vím, bolest musí být, tak jako jsou tu stíny,
když slunce večerní do ruda taví zem,
však proto opředli jsme kolem pavučiny, -
by skryty zůstaly před řádným úklidem.

Vím, tichá bolesti, která jsi přebolela,
neb stokrát obmyta jsi byla slzami,
že vždy jsi semena již pro úrodu sela,
že tebou do srdce mír těžký padá mi;

a přec si myslívám, však vím, že pošetile,
- ó, proč vás jitřím zas, má přání zbytečná! -,
že stíny bolestí by měly býti bílé,
že přímo stůněme na trochu slunečna!

Antonín Bradáč

ŽHÁŘ

Opsal jsem si z jeho rukopisu tato slova:

»Ukrutné klávesy, na něž sahaly prsty z plamenů! Vtínaly jste se do nepokoje mých nocí jako ohnivý šíp a já se vás marně snažil umlčet. A nebylo možno se smířit s životem. Stále proti naději a štěstí. Vážil jsem toto zatížení hluboko v sobě i na povrchu příběhů a věcí kolem sebe a poznal jsem, že moje srdce není tím nejmohutnějším mostem, jak jsem se kdysi domníval.

Melancholie a nepokoj mne opájely více než radost a klid. Byly mně bližší. Já se pak vrhl do svého neklidu a do své bolesti - - snad z lítosti nad vším, co je nedosažitelného v míru a pohodě.

A do toho zapadl můj případ kněžský. Kladl jsem si vysoké cíle v dobývání duší, toužil jsem po míru a hledal jsem jej; ne mír spokojeného života, nýbrž mír plodné práce. Když jsem tak přecházel v nočním tichu svého pokoje (tenkrát ještě zdrav), příliš jsem si věřil a přeceňoval se. Neuvažil jsem, že práce, kterou si ukládám, je nad mé síly. Teprve později jsem si uvědomil ono nebezpečné vnitřní napětí, jež mému tělu kladlo úkol přesahující všechny schopnosti. To už jsem nebyl zdrav a pozbyl

jsem vlády nad sebou. Tehdy se nejvíce ozývalo svědomí. Úzkost z nedobře vyplněného života, lítost, že jsem se vzdálil tomu, co mi mělo náležet.

Jak nesmírnou sílu měl ten vnitřní nepokoj, který tak mocně rozvířil půdu mého života! Což jsem se nesnažil vyrovnat ztracenou rovnováhu, utlumit každý záchvěv úzkosti, která mne ochromovala? Marně. Zasáhlo mne to až do hlubin, tam, kam jsem už nedovedl proniknout.

Dále jsem pokračoval v kněžských úkonech, jejichž zpětné reflexy mne mučily náboženským strachem. Byla to chorobná citlivost svědomí, bezmocný vnitřní tlak, bolest z marnosti mé pozemské existence.

Noci, složené ze hřbitovní vůně pinií, cypřišů a jalovců, hodiny, v nichž jsem se bál, že uvidím ještě víc z toho, co se tak děsivě odhalovalo mému duševnímu zraku, bezejmenné hodiny, jakou melancholií jste dávaly mému život! Marně jsem hledal nové a nové cesty k světlu, můj vnitřní osud byl někdy tak temný! Nakonec moje rekviální kázání, do něhož přišel ten strašlivý žhář...«

*

Připravoval se na toto kázání dlouho a velmi pečlivě. Když vystupoval na kazatelnu, ovládaly ho úplně extatické představy hrozného dogmatu, o němž měl mluvit. Tak se vžil do těchto myšlenek, tak se dal jimi proniknout.

Soumračný večer před Dušičkami vstupoval poznenáhlu do hřbitovního kostela, přeplněného věřícími. Stín za stínem, vlna tmy za vlnou. Dobrý předpoklad, aby mluvil co nejnadšeněji. K tomu nemálo přispíval jeho melodický, kovově znějící hlas, jemuž nebylo možno odolat.

Věděl o tom, nepřekvapila ho proto ani tentokrát pozornost upřená k němu. Začal o posledních věcech člověka a přešel na thema sekvence »Dies irae«.

Slova jeho nesla se pod polotemnými klenbami jako plápolavý oheň, omračovala a drtila jako blesk. Zapaloval takřka před očima lidí strašlivou výheň zatracení, plamenný žár pekelných pásů, kde v ohni a síře pukají těla proklatců. Kázal o posledním soudu, o nejspravedlivějším účtování, o té podívané, která nebude jednou nikomu odepřena.

Večer s ním nebylo řeči. Neměl chuti do tarokové partie a na zlost faráři odešel ihned po večeri. Na pracovním stolku přehlédln hostejně názvy knih dosud nerozřezaných a nezajímal se už o autora. Tak si zvykl poslední dobou vyhýbat se cizím myšlenkám, že ani knihu nevzal do ruky, aby z ní přečetl jedinou stránku. Od koho z lidí mohl ještě něco očekávat? Stále jen rozdával, rozdával plnýma rukama a ty se mu najednou zdály strašně prázdné.



Jiří Šindler: BĀSNÍK

Usedl na židli podivně rozladěn. Zdálo se mu, že je uzavřen v kaplance jako zapomenutý vězeň v žaláři.

Ještě jednou přehlédl pracovní stůlek, podíval se na skříň, knihovnu, zrcadlo, postel, okna - věci jindy důvěrně a každodenní, ale dnes tak cizí, ztrácející se v dálkách až nesrozumitelných. Poznamenan úzkostí, strachem i nadějí pociťoval zpětný odraz svého kázání ve vlastním nitru a zdálo se mu, že je pohlčován nocí jako bezednou propastí.

Děšť vytrvale bubnoval na okno, první listopadový déšť. Za okny houstla noc, černá záclona, zahalující rozesmátý hřích, přesycené veselí, oplakávané květy a jara, uspanou i proklínanou bídu života. Ani jedna hvězda nevrhla světlo do jeho okna a do studeného vesmíru. Pohlédl na ulici, nic nemělo tvář, všude jen tma.

Vzpomněl si na světce, který byl odhodlán zahrát si v posledních chvílích světa kulečník, a vyšel na ulici. Chtěl se vysvobodit z úzkosti, která ho zase sevřela, z křečovitého pocitu úsilí, které ho zdolávalo.

Za nocí bývá život opilý a zní namnoze chlípnu písní. Ožívají restauranty, danciny, salony rozkvetlé bílým světlem a koncentruje se v nich život překypující bohatstvím. Ale cosi se sráží i v plísní a temnotách, je to jak ssedlina zkažené krve. Život? Či jenom volání po milosrdenství a spravedlnosti? Běda nám, jestli nerozeznáme. Běda nám, běda!

- Dříve než zemru vysílením a slabostí, musím najít ono krystalisační jádro bídy všech, těch, které potkávám i nepotkávám, kteří mne míjejí i kteří mi jdou vstříc, kteří mně žehnají i spílají, všech, jejichž viditelná i neviditelná přítomnost mě bolestně proniká se všech stran. Půjdu ke dveřím kostelů, vstoupím do krčem, do kočovných vozů, nevyhnu se věznicím, žebráckým útulkům a nevěstkám, všude vkročím a všude budu prosit pro milosrdenství boží, všude budu volat po bezpečné cestě k duši, budit pochopení jediných pravd. Všechny bych chtěl dnes najít, šťastné i nešťastné, žalující i smějící se, všechny obdarovat, všem přinést útěchu a mír. Chtěl bych se odvážit toho, nač se snad tisíce neodváží ani pomyslit. A milovat je všechny. Milovat je láskou, jež se neptá, jež neváží, nepočítá, nezávidí, nechlubí se, láskou, která není ctižádostivá, která nemyslí o zlém a neraduje se z nepravosti, nýbrž s pravdou, tou láskou, která nehledá svého prospěchu, která všechno snáší, všemu věří, všeho se naděje, všechno přetrpívá.

A tenkrát by možná byl nalezen tajemný klíč.

Poznat bídu a utrpení v jejich krystalisačním jádru, kdesi nehlouběji, v jejich prvních příčinách, a zkoumat cizí bolest na vahách vlastního srdce -

Poslouchal oddechování noci, ten znervosňující dech, jímž jako by se trhaně zachvíval neviditelný sval, veškerá bolest země.

Slyší někdo a přijde? Ano, musí přijít - - - a snad už přichází. Mozek mu svítil v lebce nejfantastičtějšími představami o bídě a zoufalství. Nějaký hořlavý sen ho hnál za město. Šel unaven, snaže se chvílemi nemyslit na nic a ztrácije se v prostoru bez světla, vnímal tlukot svého srdce jako údery čekajícího osudu.

Potkal několik lidí, kteří od sebe nebyli tak vzdáleni, aby je noc neslila v jediný vlekoucí se stín. Jeden z nich odplivl, jeden zakašlal, jiný se bláznivě zasmál.

Vítr mlátil na hřbitově utrženým prknem márnice. Od hřbitova se táhla k hraběcí kryptě křížová cesta, vyšlapaná jako některý život.

- Kdybych zde za této noci ještě jednou potkal člověka a zblízka mu pohleděl v tvář, zděsil bych se jeho obličeje jako skvrny malomocenství. -

Všechno se mu zdálo na člověku hnilobné a je asi opravdu hnilobné, protože přináleží tomu, co se na nás jednou obrátí v popel a prach.

Zastavil se a trčel ve tmě jak orvaný topol.

Co zde vlastně chce? Proč sem jde, koho zde ještě vyhledává? Či je už ze všeho pomatený?

Jen málo kroků od něho je život. Zahni na kteroukoliv stranu, vstup pod první střechu a uvidíš, jaký je. Snad poznáš, že ses mýlil, že není takový, jaký vyrůstá v tvých palčivých vidinách. Zatím se zde ztrácíš a propadáš v mokré tmě, zapaluješ padesátou cigaretu, jejíž ohnivý hrot ti může přivolat neštěstí.

Opravdu si nedovedl vysvětlit, proč zapadl právě sem. Zeď hřbitova nad silnicí vedla jej až k svému konci, kde se zastavila na své pouti, měníc se v neviditelnou hráz, jako se živý jednou zastaví a změní v stín.

Nějaká postava se náhle vynořila ze tmy a stanula těsně před ním. Hořící cigareta jen nepatrně odkryla obrysy člověka.

»Věděl jsem, pane, že přijdete. Čekám tu na vás od páté hodiny. Mluvil jste dnes zatraceně o tom pekelném ohni, jenže na mě se nechodí se strašáky. Jestli jste chytil všechny, mě nikdy ne. - Ale napřed mi dejte cigaretu.«

Vytáhl pouzdro a položil cigaretu na nataženou dlaň. Ještě mu připálil.

»Nechci vás dlouho zdržovat. Stačí, že vás vidím na téhle křížovatce, že jsme se zde vůbec potkali. Osud je určen. - A teď ten zatracený oheň. Víte, pro mě je to jen strašák, ale mohla by na to být sakramentská podívaná. Viděl byste ještě za živa. Hrome, ten oheň! Víte, kdybyste mluvil o syrovosti a zimě, to ano, to dobře znám. Cítím mráz až na jazyku, mrznou mi slova i smích, vy to na mně nepozorujete? Zima mi trhá celé tělo, leze mi až do prázdných vnitřností. Ale přijdu se ještě této noci pod vaše okno ohřát. Vraťte se domů a přikryjte snem tu ohnivou podívanou, o které jste dnes mluvil - ne nadarmo. Přikryjte ji snem, já vás z něho probudím.«

Nevěřil. Myslí, že se v té chvíli stal sochařem nějakého mámení, chorbé fantasie. A než se vzpamatoval, stál ve tmě strašně sám. Po chlapíku ani památky.

Marně ho ještě hledal, marně zde chodil, marně ho čekal. Odplížily se šouravé kroky člověka, který za sebou vlekl tajemství jeho budoucího osudu jako temný stín.

Snad se mu zjeví ve snu, spatří nataženou dlaň, uslyší cvaknutí vlčích čelistí.

»Čert ho vezmi, chlapa! Stojí za to, aby si s ním člověk dělal zbytečné starosti?«

Zrychlil krok, aby byl co nejdříve pryč z těchto míst. Cesta vedla náměstím a potom předměstskou čtvrtí, kde je zastrčená hospoda. Tam život roste z teplé krve bujně a prudce jak bodláčí a kopřivy z roztlučných cihel a zřícenin zpustošeného obydlí. Znají potácivé hlasy opilců, rány na stolní desku, gramofon sentimentálně naříká »...ten, kdo tě v životě jednou zradí...«

Zapaloval další cigaretu a pustil se nejkratší cestou k faře. Kdyby býval promarnil roky bohosloví, kdyby nyní nebral svou věc vážně, vyváděl by erota z hlubin minulosti, aby rozvíjel dávno ukončenou pohádku nějaké studentské lásky. Naučil se však dávno odříkání, byl k sobě tvrdý a kněžská svoboda a nezávislost na nikom byly mu nade všechno. Nenáviděl snění v rozplzlém erotismu a z duše opovrhoval všemi, kdo tonuli v těchto nasládlých hladinách, vynořující se z nich jako nejpříšernější karikatury svého stavu, jež si pouze navykly přistupovat k oltáři, sedat do zpovědnic, zpovídat, kázat a křtít, lhositelně rozdávat v tajemství.

Život je ve svých nejkritičtějších okamžicích vždy vykupován heroickou ctností, těmi, kdož se odváží věcí závrtných. A je třeba silných a čistých rukou, aby nasadily páku a pohnuly základy světa.

Vstoupil do kaplanky a začal se modlit kompletář.

*Te lucis ante términum,
Rerum Creátor, póscimus,*

než chvíle světla ustane; zase leží nad městem noc, noc temná, noc bez zásvitu, dál a dál rozkládá své spáry, tolik je cítit její syrový dech.

*Ut pro tua cleméntia
Sis praesul et custódia.*

Tvoje milosrdenství je nekonečně větší než náš nerozum a naše zloba. A to nám dodává odvahy, abychom Tě hledali ve své opuštěné zoufalosti, abychom Tě volali z hlubin utrpení a bídy. Nejsi jen naším vládcem, nejsi Bohem hněvivým a přísným, jsi naším pečujícím a laskavým otcem, pohled na nás, kteří se zmítáme a svíjíme bolestí někdy příliš drásavou.

*Procul recédant sómnia,
Et nóctium phantásmata;*

bezesné noci, marně přivolávaný spánek, nevyslovitelná muka, bolesti hlavy i srdce, halucinace, jež trýzní až k šílenství. Všechno to znám, všeho jsem okusil.

*Hostémque nostrum cômprime,
Ne polluéntur córpora.*

Přišel jsi, abys vypudil satana ze země, jako Tvůj otec ho vypudil z luhů nebeských. A odvěký nepřítel Tě přepadl na poušti lačného a zemdleného. Ale Tys přemohl nepřítele a hmotu. Přemohl-lis ďábla v sobě, pomoz nám přemáhati ho mezi námi.

Domodlil se a zapadl do peřin jako na smrt znavený zbloudilý zapadá za noci na zimních cestách do vysoké sněhové závěje.

Probudil ho ostrý křik, který tam někde pod oknem tříštil noční ticho. Do očí mu bila rudá záplava, celá kapláňka jí byla zalita. Za oknem vyletovaly jiskry a vysoko šlehaly plameny. Podíval se na hodinky, bylo ke druhé hodině s půlnoci. Naklonil se z okna. Na všech stranách vyskakovaly do tmy ohnivé jazyky, hasičský signál rozřezával propasti noci, na věži zaduněly zvony. Vřel roj lidských postav a rostl na všechny strany kolem hořícího domu. Syrová listopadová noc se chvěla ohněm, křikem, dupotem chvátajících nohou. Kdosi se podíval do jeho okna a udeřil ho pohledem do očí. Čekal, že na něho ukáže prstem a přivede četníky. Celá věc je v souvislosti s jeho kázáním, s jeho setkáním jen málo hodin vzdáleným. Kdyby se v této chvíli otevřely dveře a přišli ho sem zatknout, nic by se nedivil. Odjakživa byl už takový. Přičítal si viny bez důvodu, z nejnicotnější příčiny. Jako gymnasista odhodil někde na silnici zbytek cigarety a brzy nato vypukl v okolí požár. Až do sebezničení jej tenkrát trápily výčitky žháře. Potom se všechno vysvětlilo, pravý žhář byl usvědčen. Do té chvíle neměl klidu.

Ale dnes je věc jiná. Stojí na břehu tmy, vidí, jak se v jejích vlnách zažihají ohně krutého jitra.

»Osud je určen,« tak nějak to řekl ten chlap. Přivolał ho, ba přitáhl jej, jako měděný drát přitáhne blesk.

V temných chvílích života se mu nabízí žhář. Děje se tak proto, že se tak podle neodvolatelného zákona musí stát?

Tato noc polyká oheň, rve křik od lidských úst a hází jej s jiskrami do jeho oken - koruna jeho dnešního dne, žeň jeho díla.

Chtivá ústa plamenů dusila jej hořlavým dechem. Najednou se mu zdálo, že něco šramotí na schodech, vedoucích k jeho dveřím. Ale to jen hlomozily lidské hlasy, bučení vyváděného dobytka, kroky na kamení a v blátě, praskot eternitové krytiny. Ohnivá noc, noc krve, magický obraz, zmocňující se všech smyslů, otevřená hrdla a otevřené oči, rdousící sebeobvinění, smrtelná únava.

*

Hned druhého dne vstoupil do místnosti soudu a sám se tam obžaloval. Vyličil podrobně svůj případ od dušičkového kázání v hřbitovním kostele až po vypuknutí požáru. Mluvil o nočním setkání s neznámým člověkem, o jehož žhářství byl pevně přesvědčen.

Vyslechli se zájmem přesný popis tohoto setkání neobyčejně zajímavého, ale jeho sebeobvinění se málem vysmáli. Odcházel neuspokojen a byl si jist, že sem bude co nejdříve volán k svědectví. Zatím jej možná považují za blázna.

»Uvidíme.«

Sestupoval po mramorovém schodišti soudní budovy a brodil se potom dlouho po náměstí syrovým deštěm. Nakonec mu připadalo všechno maličným a směšným, uklidnil se a sám sebe ironisoval.

Potom jen čekal. Po celé noci čekal. Pátrání po žháři nemělo výsledku, jeho případ nic neobjasnil a zůstal utajen.

Nastalo několik dní klidu, v nichž se mohl věnovat své práci a kněžským povinnostem. Škola, vedení charity, příprava na kázání a kostel zaujaly jeho mysl, zapadaly do stop celého příběhu s ohněm a vyrovnávaly všechny obavy. Za nocí ovšem nemohl na žháře zapomenout. V hodinách nespavosti se zaměstnával posloucháním lidských kroků. Kdykoliv se mu zdály podezřelé, otevřel okno a díval se do tmy. Někdy viděl stín, zvolna se dole plížící, někdy se mu zdálo, že kdosi pod oknem obchází, čeká a číhá ---

Jednou se odhodlal, že vykročí do tmy, která jej úplně pohltila. A nikoho nepotkal.

Až jedné noci se žhář přihlásil znova. Někde na blízku fary vyletěl ze střechy červený kohout. Škoda tímto požárem způsobená byla veliká, tři stavení se obrátila v popel. To už ho zlomilo k nepoznání. Byl volán k soudnímu vyšetřování a začínalo se o jeho případu hovořit veřejně. V těch dnech byl na vlastní žádost přeložen. Odjížděl z města rád a s nadějí, že ujde svému osudu.

Jak se přepočítal! Neznámý společník ho neopustil. Šel za ním na nové působiště, šel za ním jako jeho stín, jemuž není možno uniknout a jejíž

nelze zabít ani zradit. V městě, kde nyní žil, vyhořely za tu krátkou dobu tři domy, všechny v okolí fary. Již se nikde a nikomu nesvěřil o svém vztahu k záhadnému žháři, zůstal sám se svou nedávnou minulostí, se svým tajemstvím. A byl ještě víc nešťastný. Nepobyl si ostatně v městě déle než půl roku. To stačilo, aby několikrát spatřil okno zalité krví, prokleté okno, za jehož zardělou skleněnou deskou do ruda kvetla noc a příšerně se míhaly černé postavy.

Tak si zařídil život! Rozněcoval duše, a zatím zapálil svými slovy srdce žháře a nyní sám hoří v bolesti, čekání a výčitkách. Ráno zvedá přetěžký kalich tajemné oběti, ve dne ho zdolává práce, večer zemdlívá vždy stejnou předtuchou, noc ho rdousí tichem a chtivým objetím.

Dívá se na svět sklem červené žárovky. A na minulost. Na všechno, co viděl a slyšel a řekl, na všechno, co nemohl a opomenul a nevěděl a nemohl, na všechno, co žil - v sobě i v jiných životech.

Kde jsou ti, kteří se k němu připoutali? Kde jsou ti, které k sobě připoutal? Naslouchá vlastnímu hlasu v tichu žaláře. Nikdo mu neodpovídá. Kde všichni zemřeli? Vyjde ven, a koho potká? Stín, přelud, krácející květinu, zvíře, člověka, Boha? Na koho narazí? Kdo se mu ozve?

Uvědomoval si stále jasněji, že jeho společník vyniká velikou ctností, kterou poznal u tak mála lidí. Je věrný, vytrvalý v nejvěrnější věrnosti, jistě stále někde nablízku bloudí, čeká a číhá, jistě přijde, a snad už přichází, ohlásí se ohněm, vytrhne tě z těžké a bolestné únavy.

Noc je spojovala dráty nedělitelného osudu, jednoho života, stmelovala je, je oba, slévala jejich hodiny, ty horké krůpěje krve, ten plápolavý žár, spínala je jedním poutem, jež se jevilo věčným, je, nerozlučitelnou dvojici, je, nerozbornou jednotu.

Nespílám tobě, žháři, tajemný osude mé přicházející hodiny, ani už nechci se tě zbavit, vysvobodit se z té temné jednoty, jež spojuje mou duši s tvou duší, mé srdce s tvým srdcem, ty žháři mých plížících se hodin, když žiznivá ústa tmy drásají ret a dusí těžkými polibky. Do smrti nezapomenu na tvou věrnost a na tvé smaragdové hadí oko, propalující moje okna, ty žháři mých muk a mého svědomí, ach, moci tak tiše jako ty přicházet a zapalovat vše, co jsem doposud nemohl, opomenul, neuměl a nemohl, tak tiše jako ty přicházet ze slepé a těžké tmy, přicházet jak hvězda krácející vesmírem, jak anděl smrti nad lůžko, jako sen do spánku, jako ty, žháři, probudit člověka a dáti nebi krev a v sobě nezemřít --- vábil jsem tě do všech měst a do všech pokojů, pod všechna okna, kde jsi obcházel, číhal a vyčkával za krutých nocí mého čekání --- míti tvé ruce a plameny sáhnouti do duší, tvoje smaragdové hadí oči, propalující okna i dlaň --- do smrti na

ně nezapomenu -- ty žháří tavící tmu, tmu, z níž není úniku, tmu kolem dokola, tmu až do smrti, tmu slepou a hlubokou, bez očí, bez tváře, bez tvarů, bez barev, bez písňe, bez slova --- padal jsi na mé lůžko a rdousil mne, skláněl jsem v závratí hlavu, až do smrti budu cítit tvé plamenné prsty, tvůj plápolavý dech, vidět tvou ožehlou tvář, pociťovat v hlubinách duše osudovost noci, přerušené probuzením tak ukrutným.

Žháří, tajemný jak bodavé uštknutí hlasem svědomí, moci jako ty tiše přicházet a zapalovat vše, co já jsem nemohl, opomenul, neuměl a nemohl ---

Všechno pokračovalo na nervové klinice a v sanatoriu. I tam ho našel a šel za ním, aby provozoval své zhoubné řemeslo. Věrný učení mistra. Tenkrát neviděl ohnivá znamení, ale cítil blízkou přítomnost neviditelné ruky, do tmy rozevřených očí, slyšel známé mu již přicházení a obcházení, naslouchal přerušovanému rytmu kroků, přemáhaje při tom bolest ztrnulé nohy a pronikavé bodání v hlavě.

Vrátil se domů naprosto ne zdrav, jako navždy zlomený člověk, vyražený z duchovní správy a ze života. Přišel za bratrem do rodného města, aby žil z pohrdání i soucitu, a tak trochu z milosrdenství a lásky.

To mu ze všeho zbylo. Zahrada před oknem, jehličnaté stromy, platany, keře. Přelétající krajiny, na něž se skoro už ani nepamatoval a které nyní pozoroval z okna, když se ráno na trávníku zaleskla rosa a když se v pozdních hodinách spouštěl večer ---

Tenkrát jsem ho poznal. Za těch večerů, které se mi navždycky vryly v paměť. Mohu-li a smím-li vzpomínat na něco velikého a ušlechtilého z vlastního života, jsou to jen ony chvíle, v nichž po mně toužil, ve kterých mne očekával, i když já nepřicházel. Snad jsem si teprve teď uvědomil, že mně byl přece někdo někdy docela a dokonale oddán, že jsem přece někomu prospěl, třebaš jen bezděčně a nevěda tenkrát o tom, já, jenž jsem jinak žil život marný.

Nebylo u něho tajnosti, již by mně nesvěřil, řekl a sdělil mi víc než kdokoliv jiný, bratr, milenka, sestra. Mluvil mi o osudné kletbě, která ho stihla v podobě dotěrného a neodbytného žháře, vyličil všechny podrobnosti svého i jeho příběhu, tajemný společník že přichází nadále do jeho horečnatého spánku, rdousí ho, vyčítá mu, mámí jej a obviňuje. Řekl mi, že musí odejít, ať už se s ním stane cokoliv, že se vzdálí navždy, že zmizí co nejdřív, jinak by musil přinášet rodnému městu veliká neštěstí.

A svůj slib splnil, věrně a poctivě splnil.

Odešel, nikdo neví kam, ani se mnou se nerozloučil, a tak historie jeho života i jeho odchodu zůstala znepokojující záhadou.

Vždycky si vzpomenu, když jenom nakrátko přicházím domů a potkávám na ulici ve smutku oděnou starší paní.

Kde je asi její syn, zda ještě žije a jakým životem, je šťasten či nešťasten, ušel-li obávanému osudu, nebo jej věčně provází jeho žhář. A bloudí-li ještě po této zemi, pak ho Bůh prováže.

Miloš Václav Dočekal

HOŘÍCÍ KEŘ

Janu Zahradníčkovi

Do časů dychtivých dávno už drmolím slova ta,
co do úst mých vešla branami duše i srdce
a branami rtů, jež znenáhla odemkla bolestí klíči,
vstoupila do tmy, již jako smolnice vzplála.

Ohněm tím bezuzdným raněny smysly mé
hledaly hlas, jenž dávno už předtím
z prázdna té tmy jak přízrak se zvedl
a podobu slov těch v duši mou ukryl.

Však hledaly marně. To dávno už předtím,
co v plamenných jazycích slova se skryla,
podoba ohně se před námi tyčí,
podoba Slova v hořícím keři.

Antonín Bartušek

KAŠNĚ NA VELKÉM RYNKU

Jindy až příliš oddána
byla tvá ústa té řeči.

Jindy až příliš.

Však dávno již fontána
dopěla píseň a svědčí
teď do krajin Tritonových.

V kanutí střídém Vodnář snil
váhavý sen svůj kdysi.
Meteor padal, lásku zapálil.
Dívky zas myslely si
potají: Kéž by ženich!

Viděly tváře bez těla
v předvečer tajemných svátků.
Tu leckterá z nich se zachvěla
v líbezném ústění zmatku
do tužeb nevyřčených.

Podloubí tenkrát patřil hlas
kroků, jež nedozněly.
Tlapky vod, které slýchalas,
úprkem slastným však spěly
jednoho večera v báseň.

INTERMEZZO

Když tichý dech
tvůj tichne náhle ještě víc
a na ústech
máš malé, teskné pousmání -
neříkej nic,
ach, neprozrad' mi ani
zachvěním rtů své skryté přání.

Tvá ňadra ještě spí
a probudit se zdráhá
má ruka jejich tajemství.
Jen holubice snů, má drahá,
tou křivkou boků kroužit znají.

Setrvat věčně v ráji
s oblohou čela tvého
tak tiše, jak jen svatí sní!
Ořové smyslů úlisní
však mlčky zmocní se ho
až není, není.

Jen snítky deště slyšíš na skle šít
si na rubáš a v osamění
nalehne na vše náhlý klid.

Božena Olbrichová

PŘED BOUŘÍ

Bloudění létavic šílené fujary
tří živlů rmutný boj tří světů marný pláč
noc zapřahá proklatce do káry
a spílá bouřným tmám, v nichž zaklet úpí spáč

El Greco to jsi ty El Greco šedé sny
El Greco jak tu spí
krása krás probud' ji

Krutý smalt vřelé tmy
To bludné sevření
Čarokruh neměnný
El Greco to jsme my...

Jan M. Grossmann

INTEGRÁLNÝ REALISMUS

Nezdá se, že bychom byli už dnes oprávněni srovnávat současnou uměleckou tvorbu, aspoň ne tvorbu slovesnou, s renesancí, pro jistý druh intelektualismu, který jí je vrozen. Intelektualismus moderního básnictví je pro toto srovnání na první pohled jednou velmi nejednotný, po druhé jednostranný a kusý. Zdá se ovšem, že už sama doba podmiňuje celkovou nezladěnost a přímo roztříštěnost umění vůbec, že se stále vybíjí v iniciativě individuálních problémů a nemá dosud schopností vytvořit jednotnou a jednotící ideovou tematiku.

V celku je možno říci, že intelektuální stránky umění, o kterém je teď mluveno, neopouštějí příliš hranice romantické tvorby citové a intuitionistické, a opouštějí-li je, bývá to často reakce více chtěná než vnitřně potřebovaná a cítěná. Nutnost není její patronkou. A stejně je tomu ve střídání jednotlivých orientací. Jeden duchový směr umění probouzí reakci ne proto, že by byla pocítována jeho nedostatečnost, nebo vnitřní nepravdivost, ale už prostě samotným faktem své existence. I jistá konjunktura přispěla nemálo k této překotné výměně orientujících názorů, k tomuto novotaření stůj co stůj. Jako by všude byla porušena rovnováha pocitu sounáležitosti k celku, době a prostředí. Jeden směr vystřídává druhý, aniž by měl čas uzrát a duchovně zakotvit, natož aby nějak hlouběji zasáhl strukturu sociálně-kulturního života. Reakce za každou cenu se zdá být heslem, a z toho důvodu reakce, která odporuje, aniž by často znala předmět svého odporu.

Tím se ovšem snadno stává, že dochází na táž místa, z kterých vyšla a od nichž se odvracela a bludný kruh je tak uzavřen. Myslí se, ale příliš povrchně. Je tu intelektualismus, ale příliš samoučelný, ukvapený, překvapený prostředím, do něhož se dostal a neodpovědně experimentující. Heroismus myšlení však nespočívá jen v myšlence samotné, ale v jejím dotvoření a domyšlení do všech důsledků. Jinak není bytostně tvůrčím činem, ale v sobě samotném se vybíjejícím rozumováním a rozumařením.

Valéry kdysi pravil, že básníkovi dávají bohové první verš zdarma, ale ostatních musí úsilovně dobývat. Valéry sám je velký a zajímavý intelektualista i v poesii, básník-architektonik. A používá jeho názoru, zdá se mi, že tento těkající věk přenechává všechnu iniciativu bohům, a tak se stává věkem mnoha krásných prvních veršů, ale mála básní. Nuže, je to krásné koktání, ale přece jen koktání.

Určité základní rysy romantismu jsou v naší poesii, myslím, nepopíratelné. Zároveň se však zdá, že některé typy romantické orientace umělecké byly dovedeny až do nejkrajnějších důsledků, přes které není možno jíti dále.

Všimněme si Bergsonova intuicionismu. Bergson ostře odlišuje funkci intelektu a funkci intuice, a intuici jediné přičítá schopnost básnického zmocňování se skutečnosti a tvorby. Proti diskursivnímu rozumovému poznání vztahů, znamená intuice simultánní poznání věcí samotných v jejich absolutní podobě. Toto poznání však předpokládá naprosté odstranění jakéhokoli zájmu na předmětu poznání, což zároveň znamená jeho vybavení ze služeb vůle, čili naprosto čiré nazírání k věci samotné, odvolontarisované a neintencionální. Zároveň je tím též přetvořena původní, citově podložená tvorba romantická. Intuitivní nazření je sice nazření věci v přímém zážitku, v subjektu nazírání, ale odzámjováním a odvolontarisováním přestává být tento subjekt čistě individuálním. Je zabsolutněn, stejně jako cit je zduchovněn.

Zdá se mi však stále více, že to, jak se intuice projevuje v určité lyrice XX. století, a konečně i to, jak je zde běžně theoreticky chápána, je už vlastně jen jejím částečným odvozením a eo ipso porušením. K obsáhlé otázce intuice bych chtěl zde pouze poznamenat, že toto nazírání a jeho předpoklady, které jsem právě vyvodil, neznamenalý nikde žádnou pasivitu, nýbrž velmi vyvinutou a vypjatou tvůrčí činnost, tedy i vůli. Zde odvolontarisování a odzámjování znamená odpoutání vůle a jejího směru od utilitární, mimopoetické stránky věci.¹

Avšak ona lyrika, kterou mám nyní na mysli a která se vyvíjela z jakési odvozeniny intuicionismu, uskutečňovala básnickou pasivitu v největší míře. Vyrůstala jaksi na kusém pochopení Schellingova výměru »trpné nazírání«. (Tím ovšem nechci říci, že by byla tvořena na podkladě estetické theorie, ale pouze doložit a zpříkladnit dodatečně její vývoj.) Zdá se totiž, že tam neběželo o skutečné odzámjování a odvolontarisování smyslového i citového chápání ve prospěch čirého nazírání, nýbrž mnohem spíše o neřízení vůle a zájmu. Důsledek toho byl, že subjekt nazírání nebyl učiněn neosobním, nýbrž naopak, byla ještě více prohloubena jeho individualita a téměř privatita.

Promítnuto ve vlastní tvorbu potom, vznikala poesie volně řaděných, samostatných a samotných citů, pocitů, dojmů a představ, poesie rozpou-

¹ Kant: *Interessenlosigkeit*.

tané fantasie, proměňující všechno dění ve výbuchy metafor, zažehujících se a prostupujících se v nejneočekávanějších a nejilusornějších seskupeních. Zde jsem už u jiného důsledku, totiž t. zv. volné asociace. Asociace sama hraje v každé umělecké tvorbě, psychologicky řečeno v procesu vědomí estetického, důležitou roli. Tato asociace však znamená záměrné sdružování jednotlivých představových konstituant oblasti vnější i vnitřní, ve vzájemně se doplňující tvar díla samotného. Oproti této asociaci, jež je řízena estetickým cílem, je volná asociace působena neusměrněním, nefixováním samotné estetické intence; je tedy zákonitým důsledkem trpného procesu tohoto tvoření.

Myślím, že posledním důsledkem této t. zv. »nepřítomnosti vůle« bylo úplné zmechanisování a zautomatisování poesie. Básník tím ztrácel své tvůrčí posvěcení a veliký Uchvatitel svatého ohně se proměňoval v trpného a přes všechno fantastické osvětlení krotkého zapisovatele svých často velmi privátních stavů. Vznikala poesie, jež počítala s nahodilostí, doufajíc v ní naleznout zákon, poesie koktajících bohů. Je ovšem otázkou, jak dalece zůstává vlastním básnictvím vůbec, neboť se stále více a více stávala ničím jiným, než obdobou popisné poesie ve vnitřní oblasti.

Neboť jak daleko byla často, přes všechnu snahu zmocňovat se celé vnitřní skutečnosti, od opravdového vidění podstaty! Jak daleko byla, přes všechnu svou melodičnost od skutečné hudební myšlenky! Tak totiž nazývá poesii Carlyle, kterému hudba je projevem samotného nitra věcí, a kterému se všechny hluboké věci jeví písní. Hleď dosti hluboko, praví, a uvidíš hudebně.

Toto »hledění« je ovšem pronikání do duše věcí, odhalování jejího vlastního významu a vnitřní harmonie, ne tedy pouhý záznam jejich projevu. Neboť to jest popis, který zůstává vždy na zjevu věcí, ať je to v oblasti světa vnějšího či vnitřního.

III

Přesto se domnívám, že tato poesie, ačkoliv vnitřně sama o sobě postrádala celistvosti, nebyla krokem zpět, ba že dokonce byla vývojově nutným a vpřed navázaným článkem, alespoň v jistém smyslu. Říkám v jistém smyslu, poněvadž vnitřně zlomený tvar básnický není sám nikdy uměleckým vzestupem, a chtěl bych tento jistý smysl hledat v určitém myšlenkovém, citovém a z toho důvodu i jazykovém obohacení výrazové potence, tedy v materiálu, v hmotě, která je dosud umělecky amorfní. V této oblasti čeká dosud nesmírné množství nevyužitého materiálu (výrazových možností) na svého ztvárnitele.

Výsledky sond, skutečných sond, které tato poesie vynesla z hlubin dosud neznámých, objevení perspektiv, v kterých se sbíhaly věci dotud neskladné, akordy, které zazněly současným spatřením jevů dosud diskursivně rozkládaných, melodie vzniklé diferenciací představ spoutaných logikou konvence, spojení a oscilace vjemů optických i akustických, rozzářená obrazotvornost, to vše jsou sféry, které otvírala nebo do nichž aspoň ukazovala cestu.

Sama však byla více méně předvojem a přípravou ve smyslu nutné reakce. Vznikne-li však reakce, její negativní stránka směřuje vždy proti tomu, co je nejpodstatnějším znakem předmětu reakce, její kladná stránka pak k tomu, vybudovat v sobě nejsilnější ten znak, který předmět reakce nemá nebo zanedbává. Tím se ovšem často poruší vnitřní rovnováha estetického celku, zatím co jeho význam nemusí nikterak klesnout.

V podstatě tu běží o dvě fáze, které však nemusí být vždy vývojově rozlišovány. Je to nejprve *disociace*, t. j. rozklad dosavadní skladebné formy, určité zvyklosti a konvence v tvarování materiálu, na volné elementy. Druhým stupněm jest pak *asociace*, t. j. básnický logický a vnitřní nutností řízené sdružení uvolněných výrazových konstituant v nový tvar.

Jest, myslím, jasné, že se tu nikde nenavracím k pojmové dvojici obsahu a formy, neboť t. zv. forma (formování) je jen organizační materiálu. Je dána jeho významem, a proto vychází z vnitřku. Je tedy přímým a nezprostředkovaným výrazem podstaty, jak říkal Šalda, nebo též »v obmezeněji technickém smyslu - stylem«. Stejně mluvil-li jsem o bohatství, jež projednávána poesie skýtá, nepožaduji tím nijak nový »obsah« pro starou »formu«, nýbrž říkám, že ukazuje na nové skladebné možnosti, aniž by je sama realizovala v skutečný umělecký celek.

Je dnes už jasné, že nové mnohotvaré vidění (a tím i zvýraznění), které tato poesie přinesla, znamenalo snad samo o sobě zneprůhlednění básnického textu jako celku, že však zároveň právě pro svou mnohotvárnost skýtal v sobě možnost zcela detailní přesnosti, přesnosti téměř absolutní. Forma totiž je přímým výrazem podstaty, jak bylo řečeno, avšak už pro samotný materiál - řeč -, v němž se uskutečňuje, není nikdy podstatě zcela adekvátní. To je fakt, který si můžete ověřit různě formulovanými slovy mnoha básníků. Tato zautomatisovaná poesie se však, myslím, této adekvátnosti velmi přiblížila, ovšem jednak jen ve vnitřní popisnosti, bez síly zření, a jednak jen v jednotlivosti; s hlediska uměleckého díla tedy opět jen v možnosti.

Dávala tedy *možnost* plné přesnosti (a každá dokonalá poesie je vnitřně přesná), které bylo lze dosáhnout jen ztvárněním v celek. Neboť jest jasné,

že detailní preciznost předpokládá na druhé straně - řečeno příkladně a technicky - stylizační schopnost, která stále srovnává poměr jednotlivých částí k sobě i k celku, nerušíc ani podoby jednotlivosti, ani harmonie celistvosti, leda záměrně. Tato záměrnost je už potom Taineův výměr: porušování vztahů částek tak, aby byla učiněna patrnou podstatná vlastnost předmětu.

IV

Pro experimentující ráz této poesie bylo třeba spíše dotvořit některé její objevy, než postavit se vůči ní do přímého odporu, jak se mnohde stalo. (Jde mi zde spíše o zachycení určitých ideových proudů, než o literární historii, jež problematiku časově rozrůžňuje.) V tomto odporu se pak hodně zračily všechny ty vlastnosti intelektualismu, o kterých jsem mluvil na počátku. Určité básnické kruhy, které zaujaly odmítavý postoj, vytušily velmi dobře celou nejednotnost a existenční nesamostatnost této poesie, ale nedostatkem skutečného domýšlení až k podstatě věci, nedobraly se často skutečných základů tohoto stavu. Nejenom že nedovedly využít toho, co bylo v ní nového a mezi mnohým i toho, bez čeho se samy nedovedly obejít a co vstřebávaly tím nebezpečněji, že neuvědoměle, ale dokonce se nedovedly vyhnout právě těm proudům, jež ji zavedly zcela na tvůrčí mělčinu. Jasně zde spatřujeme onu překotnost střídání orientací, novotaření stůj co stůj, individuální iniciativu za každou cenu, neschopnost domýšlet. Skutečné pochopení věci a vmyšlení se do ní je nahrazeno dojmem, kritikou impresí, úsudek je lehce nahozenou záležitostí, odsouzení věcí okamžiku, nová výstavba dílem nápadu.

Reagující básníci totiž nespátkovali ve zmíněné poesii jako její hlavní strukturní chybu to, že je zcela - ne zmethodičtěna -, ale zmechanisována a zautomatisována, že je proměněna z tvůrčího činu na subjektivní popis vnitřního stavu, subjektivní v tom smyslu, v kterém Nietzsche nazývá subjekt nepřitelem umění. (Subjekt, chtějící a o své cíle usilující individuum.) Oni jí pouze vytýkají jakousi snivost a hravost, kterou nazývali lživou, tvrdíce, že je v ní ztělesněn jen zbabělý únik od skutečnosti a života. Je důležité si povšimnout, že tyto postřehy jsou správné a mnohde i jako výtky oprávněné, že však jsou jen jedním z projevů a následků oné ústřední strukturní poruchy, která zůstala bez povšimnutí.

Proti této poesii úniku, jak říkali, stavěli noví básníci jako první základ básníkovu odpovědnost vůči skutečnosti, nebo životu, chcete-li. Byli to básníci vtíštěni do zákopů své doby jako vojáci zasažení smrtí války. Byli poranění na duši. Všimněte si však, že básník nemá být jedním v řadě bo-

jujících, jedním, který stejně jako mnoho ostatních nevidí celku boje. Oni však svírání bolestnou trýzní svého času vtrhli nedočkavě do řad života a spatřující všude při bližším ohledání masku přetvářky, stali se posedlými vášní pravdy. Je lhostejno, jak byla tato pravda nazývána, byla-li to pravda básnická či jiná. Tvorba jejich předchůdců byla pro ně hříčkou, sněním, obratnou lží a zadekorovanou skutečností. Být však posedlý vášní pravdy znamenalo přece být posedlý touhou spatřit skutečnost nahou, bez příkrasy, samu o sobě. Poesie minulá byla jim hrou. Tato poesie se však prohlásila bojem. A boj byl tam, kde byla pravda, a proto v t. zv. skutečném, ryzím životě.

Běží však o to, jak a kde se jim tato nahá skutečnost jevila. Na počátku této studie jsem upozorňoval na to, jak špatně pochopovali základy díla svých předchůdců, a jak se tvorba vystavěná a vyrostlá alespoň částečně z tohoto pochopení vrací zpět jako v bludném kruhu. Jako nejasně znali to, čemu odporovali, tak nejasný byl cíl jejich cesty. Řekl jsem úmyslně, že byli posedlí vášní pravdy, neboť vašeň sama nemá nic společného s intelektuálním popudem, jsouc hnutím velmi nejasným, hrubým a neuvědomělým. Nuže, jak se jevila tato skutečnost. Díváme-li se na tuto poesii zběžně, abych tak řekl »z vnějšku«, všimneme si, že jí nalezená skutečnost se jevila vždy zborcenou a znetvořenou, proměněnou v bezzákonný chaos. Byly to představy, z nichž prýštil všechen cit zoufalství samoty a marnosti. Řekl bys pesimismus, kdyby tu nebylo více bolestíinství než bolesti, více melancholie než zdrcujícího pocitu prázdnoty, spíše sentimentální pláč než výkřik hrůzy. Cítíš bezpečně, že to není pesimismus oprávněný, prostoupený otřesem celé lidské bytosti. A pak se blížíš víc a víc poznání, které je snad poznáním kořenů této poesie, že totiž to, co ji vytváří, je převážně cit a smysl.

Onou nahou skutečností ryzí a celistvou je básníkům potom pouze jejich duševně-smyslový zážitek, konkrétní empirické poznání, vázané světem vnějším a vnitřním, tedy opět vjem, úkon trpný. Považují-li pak tento vjem za cíl básnického úsilí, za skutečné zmocnění se podoby věci, realizují jej opět jen zápisem, přepisem. Běží tedy opět o poesii popisnou, jež theoreticky zaujímá totéž místo jako poesie, proti níž reagovala, uskutečňujíc se pouze v jiné poloze. Řekl bych, že je to jakási obdoba naturalismu oblasti vnitřní poesie, jakýsi psychický naturalismus.

Toto vyvození již samo dokazuje fakt, že i tato básnická orientace omezovaná na reprodukci psychického a smyslového zážitku, produkovala poetické tvary neúplné a jednostranné, části podob věcí namísto věcí celých. Neboť ve všem, cokoliv šlo nad tuto reprodukci, byla spatřována

zrada praporu, básnická lež, pseudoidealizace skutečnosti. To vše však bylo ve skutečnosti právě to, co je každému velkému a silnému umění vlastní, totiž důtvoření a domyšlení této reality do vyšších rovin duchových, které jí teprve vtiskují absolutní, nadčasoprostorový význam, které z uměleckého díla tvoří vlastní a celistvý kosmos, zmocnění se a vynesení reality až k výši transcendentálního Řádu v novém osmyslovění života, kde idea začíná fungovat ne jako technická či rozumová tendence, ale jako hybná síla k nové konstelaci lidského života, k vykoupení a znovudobytí jeho postoje k tomu, co prosakuje bez ustání v čas a prostor, jako věčně znepokojující záře Absolutna nad vzepětím Faustovým. A to vše jí zůstává cizí alespoň v hlavních rysech.

Nyní je však naším úkolem na tomto podkladě uvažovat, kde a jak je duševně-smyslová realita dotvářena do své integrální podoby.

Souhrn empirické reality vnější i vnitřní je skutečnost, jako proces, vznikající vnímáním v běžném vědomí nezaměřeném esteticky. Poznali jsme však už, že tato skutečnost je s hlediska, na které stavíme postulát umění, torsovitá. Je tedy sama teprve výsekem, částí nějaké skutečnosti vyšší, která už empiricky postřehnutelná není.

Dotváření empirické reality spočívá tedy v jejím uvedení a zapojení do vyšší celkové souvislosti (do souvislosti k celku), jež ji transcendentálně osmysluje, čili nazření reality v celistvém Řádu, jež ji navzájem poutá a určuje. Poněvadž zde běží o uvedení části do celku, běží tím o ozřejnění vztahu jednotlivosti k jednotlivosti a jednotlivosti k celku, a tak se tento Řád nejeví nijak jinak než jako zákonitá organizace reality, o níž předpokládáme, že realitu určuje a dává jí smysl. (Mluvíme-li zde už o realitě samotné - t. j. nezrcadlící se nijak ve vědomí.)

Je tedy Řád pouhým vztahem (což jest věcí abstraktní) konkrétní reality, podobně jako akord je vztahem vertikálně řaděných tónů, které všechny se musí zúčastnit k dosažení plné harmonie. Poněvadž pouhá sousednost jevů bez celkového aspektu je nutně chaotickou, jest jasné, že realita, zbavená čistě empirickým poznáváním svého zákonitého a ji určujícího místa v Řádu, je s hlediska tohoto Řádu torsem, nenesoucím v sobě žádné známky jeho celistvosti a sounáležitosti k němu. (Význam slova »Řád« zde ovšem nechce být nějakým estetickým dogmatem, nýbrž pouze theoretickým a znázorňujícím podkladem pro další úvahu.)

Poznání Řádu jako abstraktního vztahu může být cílem filosofie. Avšak poznání básnické, neboť i tu je nejprve poznání, či spíše poznávání, se liší od filosofického v celé své podstatě a v celém svém zaměření. Není

jednak získáváno cestou spekulativně-logickou, vzájemným doplňováním a navazováním poznatků, nýbrž naprosto spontánně a celistvě, a jednak není pro poesii definitivním cílem. Básnické poznání Řádu (jež se odehrává ve vědomí) není z toho důvodu nijak formulováno ani logicky rozpracováno a osvětleno, jsouc spíše jakýmsi pocitem nebo lépe vnitřním stavem. Tento vnitřní stav, v kterém se už uskutečňuje celistvá skutečnost, nazvu *visí*. Sama v sobě jest vise pojetím celého Řádu, není však sama základem umění.

Důvod pro to spočívá v tom, že lyrika, o kterou se hlavně jedná, je vždy zobrazující, předvádějící. To znamená, že nikdy nepopisuje. Po stránce jazykové to lze pozorovat v tom, že řeč jako nástroj sdělení ztrácí svůj charakter pojmový a získává charakter absolutní, t. j. slova mají něco *být* a nejen něco *znamenat*.

Avšak vise Řádu, jenž jest abstraktním vztahem, nemůže být nikdy sama znázorněna a předvedena, protože nemůže být zobrazena předvedením celkové souvislosti kvalitativní i kvantitativní. Lze ji tedy pouze popsat, explikovat.

Na druhé straně vztahu je však samotná konkrétní, duševně-smyslová realita. Můžeme tedy říci, že celý Řád bude spatřen s hlediska této reality a bude tedy v ní nějak symbolisován, nebo že samostatné nazření tohoto Řádu je do reality transponováno. Je to jakýsi ideový apriorism a aposteriorism, který není jen v oboru poesie. V každém z obou případů se však názorně zobrazuje vztah, věc abstraktní. A zde právě leží důvod pro určitou estetickou »deformací« reality v uměleckém díle oproti realitě empirické ve vědomí předestetickém. Jeden z těchto důvodů, ležící částečně mimo tuto úvahu, je ten, že do roviny časové, jež je jevištěm poesie, je přetvářena i složka vnějšího světa, rozvíjejícího se v prostoru. Říkám transponována, zobrazena, a proto zasahující strukturu.

Druhý důvod potom osvětluje právě naše *zobrazení vztahu*, o kterém bylo mluveno. Protože názorné zobrazení předpokládá konkrétní materiál, kdežto vztah je abstraktní, je básnickým materiálem jediné empirická realita. Realita sama je sice součástí Řádu, ale v empirickém poznání nenese žádné známky sounáležitosti k němu. Proto je v uměleckém díle empirická realita přeměněna tím, že její souvislost s celkem musí být zřejmá v její podobě, že její tvar musí Řád symbolisovat a zobrazovat cele a beze zbytku. Realita je tedy zapojena do vyšší organizace duchové tehdy, když sama svou strukturní podobou svou souvislost s ní znázorňuje. I zde potom běží o problém individualisace a organizace, kde část zachovává svou autonomnost, neporušujíc tím, ba dokonce zvyšujíc harmonii celku.

Zde tedy můžeme potom zahlédát skutečný realismus umění, realismus integrální, absolutno vnesené do zlomku času a prostoru, nebo pomíjející a uplývající slovo života posvěcené k věčné platnosti. A chceme-li kde hledat ethickou funkci umění, tedy jen v těchto proudech, v jejichž průsečíku - díle samotném - čas splývá ve věčnost, prostor v nekonečno a chaos v rytmus zákona, v synthese reality a vise, kde vise realitu dotváří a realita visí uskutečňuje.

Drahomír Šajtar

ČLOVĚČENSTVÍ A POESIE

Všechna Kolumbova vejce a konec konců i vajíčka jsou založena na tautologii, na odvaze k tautologii. Praví: vejce je vejce a není ani brambor, ani jabko, ani kámen; i je třeba jednati s ním jako s vejcem. Tautologie kolumbovská praví tedy: poesie budiž poesíí, kritika kritikou, filosofie filosofií, náboženství náboženství. F. X. Šalda

V úvahách a disputacích můžeš se obírat nebo bavit čímkoli a jakkoli chceš, ale k tvorbě to nikterak nevystačuje. Nikoli úvahami, nýbrž láskou objevíš krásu v bytostech propadlých zániku. Albert Vyskočil

Neznám Bochořákovy prvotiny, jež nesla, tuším, název *Chudý žebrák*, nicméně to mne neodradí, abych *Žluť a víno*, knížku z roku 1938, neoznačil za nejlepší z jeho knih včetně nedávno publikovaného *Zápisníku*. Řekněme, že Klement Bochořák je básník - spiritualista, katolík. Nemůžeme doplatit a věrme tomu. Řekněme dále s ostatní kritikou, že je z rodu Zahradníčkova. Zase nehrozí inflace, ale věřit tomu doslova znamená být přece jen trochu Quijotem. Vzpomeňme na Pokušení smrti. Zahradníčkova cesta a její naplnění mezi touto prvotinou a Návratem jsou zbroceny krví a bolestným niterným děním. Bochořák vůbec o to nebojoval. Jako by nebylo konfliktu z těchto věcí, ba jako by Bochořák byl zrozen s rukama sepjatýma k modlitbě a s obrázky Matky Marie v nich. Ve Žluči a víně nastoupil Bochořák cestu k naplnění lidství. Nic víc a nic méně. Je tam problematika, šířavá touha a žížeň po poznání věčných jsoucností, trpkost, mučivá nestálost a nevyzpytatelné míjení času, hodnot i vztahů, ale je to kniha světlého zření, plná jasu, slunce a jistoty. To je ten rozdíl vzhledem k Zahradníčkovi. Co je spojuje, je katolictví, jen to: což je k básnickému příbuzenství velmi málo.

Připusťme dvojpolárnost v tom Bochořákově katolictví, jež jako by mu

bylo dáno předem do kolébky, aby imunita vůči pokušením byla jistá. Není to dvojpolárnost protiv, ta je vyloučena předem. Jeden pól je převážně vnější: tradice; druhý organicky vklouben do životního pocitu: pokora, tichý souhlas a odevzdané mlčení. Tedy něco, co už není dáno jen samotnou tradicí, co je velmi úzce Bochořákovo a roste z něho. Tradice jakožto důkladné poplatnictví minulu. Sem patří neustálý návrat do dětství, zbožnost matčina a tedy i synova, Bůh, domov, celý ten levandulový svět, jak žije ve vzpomínce dosud. A bolestné, pokojné, smířlivé naplňování dogmat životem, řádem, poslušností, kázní, dobrovolným přijetím příkazů a nutností, to je zase svět dnešní, současný, přetékající františkánským kajícnictvím, velebnou smířlivostí a utrpením z vyhnanství světa. Tohle jsou dva póly splývající perspektivně v Bohu. A tak dvojpolární je Bochořák v lásce a bolesti. Láska a bolest jsou jeho světem. Zase to není polarita protiv, kterápak láska je bez bolesti? Vskutku, spíše zdá se mi tohle něčím, co u něho zůstává na okraji, než hlubokým ponorem k prameni, z něhož vyvěrá konflikt.

Opakujme si: Bochořákův svět je stvořen z lásky a bolesti. Podotýkám, že lidsky je to velice hluboké a pravdivé. Ale umění, i když je nejskutečnější, je přece jen více teorií, je přece jen více idealitou než lži všední reality. Umělecky? Zdálo by se, že tento způsob básnické magie má své místo jen v krajně dramatických a vervně rozmáchlých verších, plných sopečného sváru a žhnoucího gesta, vnitřního napětí v mohutné stavbě obrazů a viděných idejí, takové barokní tmy, přerušované násilně blesky světél. Dalo by se očekávat, že i Bochořák, jehož sbírka má cosi patheticky silného do sebe a jenž jinak je zcela prozářen onou dvojpolárností, že i on je básníkem prudkého žáru a spalující emoce. Marně bychom hledali. Bochořák jednou provždy nepatří k básníkům-havířům, kteří v prachu země hledají nebeské perly. Jeho zrak míří tady kolmo vzhůru, k nebesům, jeho roucho je tajemně slavnostní a jeho krása skrývá se v závojovitém dýmu kadidla. Víme, jak se později kloní zcela k zemi a hledá novou cestu k Hospodinu, cestu přes člověka. Tady nešlo než o vlastní vysvobození. A cesta vede přímo, bez oklik. Proto je také Bochořák tolik klidný, pln jistoty a důvěry, protože nebylo boje. Cesta byla přímá a cíle bylo dosaženo. Láska a bolest jsou skutečnostmi křesťanského života. Dva póly, mezi nimiž však jiskra nepřeskočí. Jsou oba souhlasné a odpovídají si navzájem. Neruší se ku podivu ve své činnosti a často se doplňují; nehrozí sobě ani si nespílají. Láska a nenávisť, to by byla skutečná dvojpolárnost sočící, to by byl zápas, jiskření, zvrat, vítězství tím cennější, síla a víra tím pevnější. Mezi těmito dvěma nesouhlasnými póly jiskra by přeskočila zcela určitě.

Což nepřeskočila u básníka Tváře? Ale toho konfliktu u Bochořáka není, nenaleznete jej, jeho poesie není osvobozováním, něčím rozlehle proudícím a dějstvujícím, jeho poesie je už jako osvobozena, stojí naráz tak těsně Bohu, že nepostřehnete, jaká byla pouť. Škoda, neboť praví Jakub Deml: »Člověk musí býti rozbit a zbaven každé a jakékoliv útěchy, aby mohl přijít ke slovu.« Mohlo to býti i u Bochořáka slovo veliké. Síla jeho je v pokoře, v trpělivém očekávání na Boží milost, jež otevře brány ráje a dá svobodu člověku tolik zkoušenémuездеjším životem. Bochořák přijal Boha, věří v něho prostě, katolicky silně. Ve Žluči a víně stojí Bochořák pevně rozkročen pro několik básní, naplněných osudovou tragikou až po okraj. Báseň Popeleční a mnohé jiné stojí v krajinách Bochořákova obzoru jako mohutné sloupy, vystavené deštům, sněhu a mrazům, stojící však neochvějně a vzdorující s takovou odhodlaností. Proto stavím tuto knížku jako nejlepší, poněvadž přesvědčila při vši poklidné atmosféře o své pravdivosti a o své zákonité stavbě i organickém vrůstu do náboženské skutečnosti Božího člověka. Ale vážím si této knížky ještě pro něco jiného: pro onen básnický pathos, jenž je skoro k nenalezení v jeho ostatních knížkách. Ochraňujtež ho bohové od pathosu řečnického, myslím na pathos uměn: na *krásu*. Tady je totiž někdy Bochořák úžasné bezprostřední a čím větší ta bezprostřednost, tím hutnější je pathos toho skoro naivního pohledu, prvního a čirého, dětských očí: krása, vidění. To je tu skutečně, světelná tma protkaná duhou po prismatu paprsků z neznámého světa. Sem patří báseň Luně, křehká básnická realita jakoby vykrojena z měsíčních krajin noci, báseň Usínání s nádechem jemné nostalgie, báseň Je mně líto, Až zazní a jiné jakoby postrříbřené perletí andělských křídel. Jemná, křehoučká, intimní je ta krása Bochořákova, a je třeba se po ní ptát, neboť je tolik pokorná a neútočná.

A takto subtilní jsou i *Jasy*, knížka z roku 1940. Tady je patrné, jak skutečnost vnější je přímo zúčastněna na stavbě reality vnitřní. Bochořák objevuje tu⁴ přátelství mezi věcmi, obrací se k vnějšku, k věcem, jež rosi dechem a chtěl by je zprůsvitnit pohledem do jejich žhavého jádra, t. j. do vlastní, jediné skutečnosti věcí, do pravé podstaty jejich existence, chtěl by objevit boží duši věcí a utíká se k nim, když člověk znepřístupněl, ne-li zklamal. Je to nový, zdůvěrněný svět jeho soukromí o to básnický méně nebezpečnější, oč objektivnější, obecnější je předmět pozornosti. Všechno je úžasné intimní u Bochořáka, i ten svět vnější je tu zapojen do jeho niterného procesu. Nebránil bych se, kdyby mi někdo řekl, že tahle třetí Bochořákova sbírka je aspoň poněkud pokrevná příbuzenstvím s Ivanem Blatným. Řekneš-li Blatný, máš představu čehosi opojného, zmlátňujícího,

stále odplouvajícího bez hranic a ukončenosti. To slovo přináší jaksi podvědomě opar smutku a hořkosti do svého okolí. Je to tiché pathosem melancholie a odříkání, je to teskné, náladové, snově odpoutané. Vše, co je v Jasech, má blízko k poesii Ivana Blatného jaksi bezděčně, vzdáleným společným akordem. Jako by Bochořák přestal vnímat blízkost a těsnost svého okolí a stal se sám sebou, svoboděn ve svém cítění, jsa vnořen ve zcela subjektivní a autonomní zážitek, jenž zůstává nadobro skryt nejen čtenáři, nýbrž i básniku samému. A protože vnější vlivy pozbývají působivosti a vůbec platnosti, protože svět, věc, jsoucno je zde chápáno nevýslovně blízko absolutnu, proto je právě v těchto chvílích básník nejsvobodnější. Svoboděn ve světě znášením a chladného dechu smrti-zvěstovatelky. Básník, u něhož se už jít rovná mračnému soumraku, jenž si libuje ve sceneriích přitlumeného světla a dlouhých, tragických stínů, jehož melancholie má za původ hluboké vnitřní roztesknění z marného úsilí po jasnějším poznání, ten žije daleko tohoto světa, daleko odtud, v pokorném rozjímání nad bolestí a smutkem. Nový svět tvoří si takový básník, svět, v němž už zdaleka není možno se naplno rozžít, naplno brát a hmatat. Neboť vidění krásy je hluboce tragické a tato úzkost, toto trpké, zoufalé poznání, že je odepřeno chápat a vnímat na nejmenší vzdálenost od absolutní hranice, tato hluchá beznaděje, jež koření daleko v spleti rozjizvené a poraněné duše, to vše kypří a připravuje půdu k strašlivé náplni smutkem a zakletím. Hasne a dohořívá vyzpytatelnost jsoucna v okamžiku, kdy zbývá jen krůček k triumfálnímu vítězství; není to rozbolavělost sentimentální, je to prožitý smutek, jehož přitlumený vzlyk je vyvážen dokonalou věrojatností. To vše je nutno říci nejen o Ivanu Blatném, nýbrž i o Klementu Bochořákovi, protože na tomto poli jsou si blízcí, třebaže se nakonec rozcházejí. Onen fakt beznaděje, liduprázdnoty a krutosti osudu u Blatného není signálem k halasnému odkrývání nejsubjektivnějších duševních dějů. Blatný bojuje o svou jsoucnost i jsoucnost všeho kolem, urputně a mlčky k probuzení. Probouzí se ve světě vlastním, v říši hudby, souzvuku, ustálenosti, vesmírné harmonie duší, jež básníkovi i jeho čtenáři dává žít krásou, její nekonečností a nevyslovitelností, v nesmírném blaženství a radosti. Neboť to je právě poesie: co umlčuje smrt a propastnost záhrobí a dotváří se nových realit štěstí. Toto bylo řečeno, aby tím výrazněji byla zřejmá cesta Bochořáková. Bochořák jako by teprve toužil po blaženosti, nedává jí, neposkytuje. Jako by byl přinucen zastavit se v půli cesty, jeho pohled k věcem a věcmi jako by se odrazil už od jejich povrchu nebo jako by ulpěl jenom na povrchu a neměl již potom dosti síly prorazit, zažehnout a rozjásat věc do její krásy a půvabu, do její pravdy. Není

divu, že utkvěl v osobní poesii, a tak, nehotový, obrátil se k člověku a zemi, ke společenství a lidskému souručenství. Víme už ze Žluče a vína, jak tento nedostatek Bochořák nahrazuje: láskou. Je teprve z Jasů snadno pochopitelné, proč Bochořák nikdy nebyl rváčem absolutna, třeba že i on bratří se s věčnými hledači cest. Byl vždy spíše účastníkem pouti za absolutnem než vojínem při jeho zteči. Jak již řečeno, Bochořákova síla je jinde než v dramatickém konfliktu, veskrze neosobním ve svém vykoupení. Bochořák je básník z přemíry lásky. Tvoří jen z vroucího upnutí se k Bohu, t. j. z lásky, jíž jedině je schopen. Jeho láska je příliš klidná a nebrání, naopak co nejvíce poskytuje. Klid, teplo a pokorné odevzdání panuje v Jasech, jakýsi monotonní zvuk tě ohlušuje, všechno úsilí je takové drobné, klidné, v plynulém toku, trpělivé. Není tu ani pesimismu, ani optimismu, *není tu prostě vášně*. Vzpomeňme na Bochořákovo vidění. Jistě, kdykoli se něco děje, je to z vůle Boží, Bůh tedy vysílá svého anděla, aby básníkovi propůjčil vidění na setkané s věcmi, člověkem, světem. U Bochořáka není ničím jiným než zasněním, něčím, co v našich myšlenkách žije jako představa, co tam třeba vzniká jako reakce na tyto myšlenky, je to nehmotné splnění toho, več věříme, co milujeme a pro co žijeme. Správně kdysi poznamenal Jan Kopecký: »Bochořák je básník, básník, který napřed myslí a pak píše.« Proto má to minus jako básník, a to už nám vyplývá z této Kopeckého these, proto je mu pohled pod povrch věcí námahou a pozvolným, systematickým odkrýváním, proto ta neschopnost uchopit něco prudce, temperamentně, vášnivě dobýt a uvěznit. Jeho vidění roste mosaikově v širší a širší celek, básník temperamentu však, jemuž je poesie zvláštní samostatnou řečí bez závislosti a vztahů, sugestivní magií, šťastlivým vytržením nebo zuřící bouří růží, ten chápe naopak vše spontánně, bez výhrad, slaví vše, zavaluje tmou smrti polibky lásky a vášního opojení. A tohle je možno jedině pomocí nepokoje, konfliktu a sváru, z něhož roste velikost. To Bochořák nemá a už asi mít nebude. Snad proto, že napřed necítí, nýbrž myslí a také proto, že potom nedává, nýbrž píše.

Jestliže Jasy byly jakýmsi výletem mezi věci, kdy básník usiluje poznat jejich pravdu, zaznamenat jejich život, zapojit je do kosmu a uhájít to universální pojitko mezi nimi, pojitko, jež jako by je určovalo k jakémusi tajemnému poslání, jestliže prostě v Jasech chtěl Bochořák bdít za věcmi i za ně, aby zachycoval pravou jejich realitu, pravdu věcí, t. j. krásu, neboť zajisté pro umění není pravdou věcí jejich užítkovost, obrací se v *Uschlých květinách* (1942) zcela zase ke své vnitřní problematice. Pro nás už to

ovšem problematika není, neboť má to v podstatě mnoho společného se Žlučí a vínem, jenže je to oslnivěji osvětleno směsí barev, přibližně tak asi bílé, stříbrně svítivé a něžně modravé, jako by to bylo nadzvednuto nad tuto zemi blíž k slunci, k oblakům, k nebeské báni a jako by to bylo pokropeno reflexem věčného světla, oslepující září Božího roucha. Říkám si, že je to vánoční krása a vzpomínám na teplý Štědrý večer, na třpyt zlatých a stříbrných hvězd vánočního stromu, skleněných řetězů, bání a ozdob, na studené, skoro bílé světlo umělých svíc, na papírového anděla posypaného pomyslnými démanty, na měňavé rampouchy a ligotající se slzy, jak pohlcují barvy duhy, na tu všechnu suchou, pichlavou, skleněnou krásu, již tolik zpodobňuje vánoční rozžatá prskavka. Zdá se, že tento Bochořákův, místy až vzduchoprázdňý prostor, odkud zaznívají jeho očištěná slova, byl záměrně odpoután, osvobozen a zalit vlnami mystických moří a jezer, aby tím tížeji a důrazněji byla pocítěna vůně daleké věčnosti. Neboť chtěli bychom se octnout daleko od země, chtěli bychom do předsíně věčnosti, kde čas se zastavuje a panuje beztvárno. Říká mi to taková báseň Poslední zmatek, rozlehlý cyklus Živlové, jímž se snad navždy zapsal mezi básníky svého druhu a jenž je zároveň důkazem, jak Bochořák má křídla zatížena pozemským blátem přesto, že spěje k nebesům, jak přes všechnu nadpozemskou touhu je básníkem této země, třebaže jí není tak do důsledku práv jakožto básník. Pak je tu báseň Letní minuty a ostatní, všechny psány v čirém abstraktnu a myšleny v rozjímání a dlouhých přípravách, takže ono básnické *něco* zaniká a zdá se, že je to mnohdy spíše próza než báseň, protože nakonec je v tom více pravdy naukové než lyrické a mnohdy je to více méně úmysl než čin. Bochořák je totiž básník, který tě nikdy nepřekvapí, není v něm žonglérského balancování se vším půvabem a výjimečností, básnické potouchlosti a nehoráznosti, jako na příklad u Holana, básníka činu, jenž je opravdu zazděn do absolutna a stejně intelektuální. Ba zdá se mi, že Bochořák často dosahuje poetičnosti pochodem zcela opačným aktu tvůrčího: že si vypůjčuje a spojuje mnohdy rčení, celá úsloví a souvětí, širokodechá zaklínadla, která už sama o sobě, byvše předtím součástmi žalmů, litanií, modliteb či dokonce Písma, *jsou poetická*, jakože jsou často poetické i scenerie, chrámy, boží muka, oltář, vše k oslavě Boha a nebe. Stává se pak Bochořák činitelem jen soudně třídícím a rozvažujícím, nikoli tvůrcem v pravém smyslu toho slova, t. j. prvním stavitelem těchto nosných evokací a apostrof. Dokonce jako by se ani nedovedl vysvobodit z těchto magnetických úsloví, jako by se jimi zcela záměrně obklopoval a je hromadil. Vznikají potom prózy (Panně) plné rétorické nabubřelosti, dutého

pathosu a hluše řinčící. Někdy zase pracně shledáváš smysl, myšlenku, jádro verše a zdá se ti, že máš před sebou text staročeské kroniky či antickeho básníka. Jako by tu byly kaleny studně pro zdání hloubky. A jindy ti zazní akord svěží a nový přes trpký příkrov času, jenž jej nahlodává a přes ono tradiční uspořádání, jež přece jen nepřekvapí:

Kdybych měl sílu, vzal bych z cesty kámen,
do krve vykoulil tvar Krista rukama.

Anebo několik veršů, jež by si jistě abbé Bremond, kdyby stály samy o sobě, vybral k demonstraci své poésie pure:

Zem ve květině rozpuštěná,
chlad temně modré proměny,
té horké svaté alchymie
pod nebem, vodou, kameny.
Ó duše vírná, co bys chtěla,
pojmouti ještě archanděla?
cožs slovem louky nezmoudřela?,
byl jaterník a nad ním duch.

To jiva Páně, z prachu čela
na květinu tu rozpršela
svůj příští přísvit předoltátní.
Ach, přísvit, háj a slovo víla.
A byl tam *starý mlýn a bílá
šilená z něho vystoupila,
ty zaklínací jaterníky
a stmívání krev trhat chtěla.*

Tma, hrůza, duše šířaná nedozírnem, přinášení nové skutečnosti, rozdávání z duševního přeplnění, hra, podobná kosmické hře Boží, smělé a prudké seskupování představ, horečná výbušnost, iracionelní tajemnost, pohádkové kouzlo, raketový let do prázdna, let na život a na smrt, výbuchy růží a orgie barev, gejsíry světél, sen, absolutno představového opojení, poesie, *poesie*. Nejhlubším pocitem, z něhož se dějí všechna předsevzetí básníka, je chaos, krásný, všeobsáhlý, bohatý chaos, z něhož dílo potřebuje čas k dozrání. Dovede dosíci nejzazších vrcholů radosti a blaženosti a řítí se po hlavě do nejtemnějších virů zoufání. To je básník, rimbaudovský jasnovidec, uvězňovatel mystických vánků, potápěč do věčnosti a do samého žároviště podstaty bytí i do ohnivé výhně tvůrčího aktu. Bojím se, že Bochořák je toho všeho příliš vzdálen, bojím se, že neví o chaosu a indiferentnosti, bojím se jeho klidu, jeho rozšafnosti a spokojenosti, i když ne kondelíkovské, ba bojím se i jeho pokory. Je třeba znáti míru věcí. Pokora, usmíření s bolestí a kající doznání viny, to je ethicky silné a lidsky statečné, ale nemusí to mít nic společného, aspoň ne nezbytně, s poesií, s titánstvím zraků. Život, toť věčný rozpor protiv: tmy a světla, radosti a žalu, víry a beznaděje. *Život a smrt*. Poesie přináší o něco více, přináší vykoupené nadskutečno, pokud je poesií. Ushlé květiny jsou směsí obého:

člověčenství i neosobní krásy. Ale té je tu málo, málo na básníka, který dovede napsat ještě takové verše:

Tam někdo šlel přibit na polnici,
až jeho nicota se zdála jako sen.

a hymnus o lilíích polních
zahraný stmíváním na pasáček halekání
v úsměvu věčnosti navždy slyším.

Stařenka podobná prabábě mé jak závan ohně
se zjevila od západu slunce -

Je to pěna a peří, je to nach a pramének díkůvzdání očišťující žalosti,
těkávé zčeření a krůpěj krvavé rosy, jež tu svítí v bolestně prostých obra-
zech.
Dokončení přístě.

Jan Zach

O GENERAČNÍ DÍLO V STRAKONICKÉM DUDÁKOVÍ 1943

Generace, vychované obrazoborectvím Hilarovým, mají dramaturgickou odvahu k revisi textů starých her. Samozřejmost úprav se v naší činohře vžila. *Jejich originalnictví však obrožuje svévolí svéprávnost básnických děl.* Z někdejší umělecké nutnosti se stal pyšný a tupý zvyk. Proto citlivá úprava je nyní na našich scénách vzácností. Takovou *citlivou výjimkou z pravidla omylů je Frejkova úprava* Tylova »Strakonického dudáka«. I zde může ovšem být spor o důsaznost pojetí, ale nelze nevidět, že úpravce přistoupil k dílu poučen a zasvěcen, básnicky vznícený a tvořivý, že věděl, co chce a že postupoval uvážlivě.

Nejpronikavějším Frejkovým zásahem je, že Švandovy dudy ani nejsou ukradeny Vocílkou, ani nezmizejí zchváceny peklem, nýbrž vynikají jako nástroj a znak Švandova vykoupení, spasení i obrození. V tom je nejen *nový zostřený smysl*, nýbrž i *hluboký symbol*. K Tylově pohádkovitě čarodějnosti dud přistoupila tato prohlubující motivace organicky a přimkla se k nim těsně. To je přínosem Frejkova zásahu do myšlenkové stavby hry. Kladem je rovněž tlumení některých jejích rysů. Frejka ztišil Tylovo horlení proti opouštění tradice. Omezil rozumně Tylovo staromilectví, které ostatně bylo časovou oposicí. Ztlumil Tylův hlas proti zrádným výpravám do světa, aniž by narušil jeho myšlenku, že tam máme zůstat svými. Nelze

se však domnívat, že je novotou, jak myslí Frejka, když se ukáže, že Švanda nemá úspěchy ve světě, ztrativ sebe sama. Tím se do tohoto Tyla nevkládá nic nového, co by tam předtím nebylo. I to tam je. Frejka však prostě a správně *obrátil poměr vnitřních hodnot* v Tylově hře tak, že nadčasové nadřadil dočasnému.

Frejka zasahoval pronikavě i do textu. Psalo se, že málo, nesprávně, protože zasahoval dosti. Ale počínal si opatrně. Krátil místa, v nichž vystupuje nadpřirozený živel hry, zkrátiv je škrtáním a přebásňujícím zhušťováním. Netřeba přetiskovat řádek za řádkem, ale uvedu aspoň hlavní změny Frejkovy - podle Mazáčova vydání z r. 1928: v I. dějství zkrácen výstup 7., v II. dějství výstup 1. a 2.; ze 17. výstupu škrtnuto 20 úvodních veršů, ostatní značně zkráceny, ve III. dějství hodně zkrácen výstup 14. V reálném živlu hry podnikl Frejka tyto změny: v I. dějství v 1. výstupu škrtl poslední odstavec ze Šavličky, ve 2. výstupu několik vět textu, a značně zkrátil Šavličkovu píseň, v závěru tohoto výstupu doplnil poněkud text Kalafuny a ve 3. výstupu zkrátil po úvodních slovech dialog Kalafuny a Korduly, dále nepatrně zkrátil Kalafunův text v 8. výstupu a Švandův v 10. výstupu; ve II. dějství zkrátil ve 4. výstupu mírně Vocílkův dialog, silně text jeho písně, v 10. výstupu doplnil stručně text Dorotky přemlouváním Švandy, ve III. dějství zkrátil hodně dialog Vocílků a sousedů v 1. výstupu, jehož závěr úplně škrtl, dále zkrátil Vocílkovu řeč ke Švandovi o jeho živobyті po útěku z Orientu ve 2. výstupu, ve výstupu 9. mírně zkrátil dialog Tomáše a Dorotky. Plastiku akcí těmito změnami zvýšil. Tak Frejka dokázal, že *obrysy příběhů reálného světa vystoupily a pohádkový ráz hry ustoupil*. Vypočítávat textové změny v podrobnostech by nemělo smyslu. Třeba si jen uvědomit, že Tyl, který užíval hojně hovorové řeči, což většinou bylo jeho předností, potřebuje, aby se pro jeho *některé výrazy nalézaly v současně hovorové řeči výrazy adekvátní*. Frejka se o to pokusil se zdarem.

Z postav se úprava dotýká nejhluběji Vocílků. Frejka škrtl jeho pěvecký part, aby jeho obsáhlost i náročnost nepřesunula někdejší »hru se zpěvy« na půdu představ i požadavků nynější operety. To nutno pochopit. *Prvky sociální vystupují v tomto Vocílkovi nad národní*. Mnohé je tu pochopitelné. Sociální rys Vocílkův by bylo ovšem možno zvýšit ponecháním některých účinných veršů jeho partu, jmenovitě v jeho písni po návratu ze světa. Tento sociální rys se stupňuje také jinde, a to úpravou písně Šavličkovy, z jejíhož zkrácení číší sociální ironie, která je stírána řečností, zůstane-li celá. Frejka ve Vocílkovi - a částečně i v Šavličkově - *eliminovat dočasnost společenských vleků Tylových*. To je také pochopitelné. Každá

doba si vždycky vybere z těchto popěvků své; co chce a co může. V postavě Kalafunově vyloučil Frejka vhodně popisné verše z jeho písne.

Kromě této charakterové a slovní úpravy podnikl Frejka některé změny skladebné. Otvírá »Strakonického dudáka« sólovým výstupem Vocílkovým, který zpívá svou píseň »Celý svět je jako koule«. Zhodnotme si tento Frejkův čin hned. Sociální intonace hry je tímto řešením skvěle předzna-
menána. Ale je to současně doklad, že Vocílka u Frejky dominuje nad Švandou. Převažuje sice nad ním již u Tyla, ale Frejkova úprava tuto převahu stupňuje. Tylův Vocílka není ovšem pouhou negací ve hře, nýbrž současně vydutým zrcadlem národních vad, kdežto ve Frejkově úpravě, kromě sociálního zrcadlení, o tuto funkci národního svědomí musel Vocílka přijít. Proto je převaha tohoto Vocílky nad Frejkovým Švandou při nejmenším sporná; podpírat spíše Švandu bylo by lepší, aniž by se tím Vocílkově postavě uškodilo. Frejka dále pozměnil komposici takto: mezi 5. a 6. výstupem I. dějství škrtá proměnu, váže oba výstupy těsně k sobě; Rosava se prostě zjevuje v 7. výstupu bez tohoto přechodu; Švanda po setkání s Kalafunou v 7. výstupu nejde za Dorotkou, nýbrž Dorotka - opět bez proměny - přijde za Švandou, takže mizí monologičnost 9. výstupu, který splývá s 10., do nějž vplývá rovněž 11. v tercetto Dorotka, Švanda, Kalafuna - a závěr Tylova I. aktu se spojuje se začátkem aktu II., takže váže k sobě výjevy bytostí světa nadpřirozeného. Ve II. dějství rovněž škrtá Frejka proměny, pokud lze, vytvářeje tři scenerie »orientální«; jmenovitě zase váže někdejší výstup 4. s výstupem 6., a výstup 5. přemísťuje před někdejší výstup 9. ve formě vložení epizody zjevení Rosavy. Nutné proměny v síň Zuliky do 11. výstupu a ve vězení Švandovo do 15. výstupu byly přirozeně ponechány. Ve III. dějství škrtal Frejka 3. výstup, spojil 9. výstup s 10., ponechav zde jinak skladbu původní, rozčleniv ji pouze v obrazy a rozšířiv nejvíc lesní čarodějný výjev. Účelem těchto stavebních proměn je, jak řečeno, aby svět reálný vystoupil do popředí. Tuto tendenci, s níž souhlasíme, lze plně přijmout *v ohledu dramaturgickém*. V inscenaci však její mez Frejka překročil.

V celku je dramaturgický čin Frejkův *osvobozením »Strakonického dudáka« od tradice pobádkové a výpravné hry*. Tím jej Frejka vyprostil z pout vžitě konvence. To je jeho zásluha. Výhrady na ní nemohou ničeho změnit.

*

Obsazení »Strakonického dudáka« mladými členy souboru Národního divadla plně napovídá, že mladá generace se tímto představením chce vyrovnat se základním dílem našeho dramatu. Inscenace nese opravdu

generační stigma. Toto generační stigma se ovšem projevilo již dramaturgicky. Zde však vyšetříme, jak se projevilo herecky, režijně i výtvarně. U této inscenace je třeba rozjímat o nejpodstatnějších úkazech divadelní tvorby generace, která se jí projevila. Frejkovi se podařilo obnažit ve »Strakonickém dudáku« lidské osudy jeho úpravou, ale režijně a herecky neuchopil, co úpravou napověděl a slíbil. *K člověku inscenace nepronikla.* O tento důkaz nám půjde.

Frejkova generace nasadila plně v dada. Je na ní znát. Proniká tvorbou i těch členů, kteří se nezúčastnili přímo na díle dada. Tato generace *osvobodila tenkrát divadlo z pout literatury*. Vyzvedla ryzí komediantství jevištní poesie na svůj štít. Dalo se čekat, že vývojem a růstem utlumí tyto prvky, aby *vyvážila ducha s výrazem*. Žel, dosud se tak nestalo. Dadaistické prvky hereckým clownstvím přehlušují individuální lidství Tylových postav a vyvracejí je z kořenů. Neznamená to, že by se tyto prvky nesměly v hereckém výrazu členů této generace objevit. Jak by se tam neměly objevovat! To by se musela tato generace zřít velikých hodnot. Ale tyto prvky musí být koordinovány, musí být vyváženy a převáženy, musí být zhodnoceny. Zatím samy převažují. Stín komediantství pro komediantství, který provázel dravou i zdravou vzpouru této generace, klade se stále na její herecké dílo. A v takovém Tylovi, kde nad typisační vliv komedie dell' arte v jejím dozrívání vystoupil individualisovaný člověk, aby tento vliv přemohl, se pozná líp než na artistnější Klicperovi, že tato generace této vnitřní hierarchie hodnot nechápe, že *člověka podřazuje typu*, a chápe-li ji, nezmáhá dosud svého poznání herecky. Všechny ostatní námitky blednou vedle této nejpodstatnější, která zdvíhá náš hlas proti inscenaci.

I nejlepší výkon představení, Peškův Vocílka, je poznamenán tímto stigmatem generace. I u něho zlidovělý Truffaldino se svou sólovou hrou utlačuje Vocílku; sólista utlačuje partnera. Dříve - od biedermeieru až do secese - se ve Vocílkovi zdůrazňovalo hejskovské světáctví a přemrštěná elegance. Proč by to tak muselo zůstat, když i v uvedeném období si vždycky každá epocha na něm zdůraznila své vlastní rysy? Také doba nynější jej může, ba musí nazřít po svém. Právem tedy mohl být poněkud zlidověn, hlavně pak místo povrchního lesku se mohl drát jeho komikou ven mrzce zchytralý charakter. Tomuto prohlubujícímu pojetí Peškovi, které lze v jeho výkonu zahlédnout, bychom honem přitakali. Ale - bylo zavaleno křiklavou charakteristikou cizího rodu tak, že se v její halasnosti ztrácí. Aby bylo jasno, oč jde, přihlédněme k Tylovi. Vocílka, který připomíná, že byl studentem a že se hodí na representaci koncertisty, s nímž se odváží až před královský dvůr, ať jakkoli pojatý, tento Vocílka, který

zaimponuje Švandovi i Kalafunovi, nemůže vypadat jako vandrák nebo pocestný, jakého oba potkávají doma na silnici a s nímž se mohou setkat na okresním jarmarku, a hlavně tento Vocílka nemůže být tak průhledně drzý a špatný, že jej lze rázem prokouknout; nesmí chybět komika zvetšelé elegance Vocílkovy, komika falešnosti jiného světa, domněle vyššího, komika protřelého světáka; nemůže zůstat komika hadrlumpa pseudolovské chůze, který je k smíchu, protože nemůže ani zvábit ani škodit, ale - to je chyba, není-liž pravda, protože Tylův Vocílka může zvábit, může škodit, může dokonce ublížit; mnohé se mu zvrtné v komiku, mnohé se mu však zdaří; on nejen může zlé, nýbrž je také chce, jenže nemá sil nad čarodějným dobrem.

Kdyby byla nynější generace opravdu chtěla nově pojmut Vocílku, byla by mohla: nechat jeho komikou zlověstně probleskovat jeho špatnost, nikoliv ji jen humorem očišťovat; to by byl odvážný čin. Ale k tomuto experimentu nedošlo.

Rozkoš z komiky pro komiku vítězí v Peškově výkonu, nabývá v něm vrchu Truffaldino velkého hereckého lesku, bravury a úchvatu nad charakterem Vocílky; danajské dědictví dada neslouží živému člověku, nýbrž živý člověk ustupuje; skvělý herec se tu ocítá v otrocké službě tomuto umrtvujícímu starému kapitálu hereckému.

Totéž, doslova totéž platí o Neumannově Kalafunovi, proto to netřeba opakovat; dokonce to platí o něm ještě víc. Zde se projevuje tíha tohoto dědictví jako obtížný úděl. Překáží tu víc, protože postava Kalafuny je blíží našemu rodu. Ustavičným pochechtáváním, mimickou těkavostí a hlavně koketní srdečností, které zase čpějí na hony zábavnou samoúčelností, stává se z tohoto Kalafuny pošetilý človíček. Je to komika šumařičiho strejdy, zbytečně opelichaného, komika namnoze rozkošná, namnoze dětinská, rušivá, nikoli humor zkušenosti, úsměv oddaného lidství a vážnost srdce, bez nichž není pravého Kalafuny. Neumann chce překonat rozmarnou hravost a rošťáctví své zvláštní komiky, komiky silně groteskní a slabě melancholické, která se mu pochopitelně do Kalafuny nehodí, což svou velikou inteligencí zřejmě pocituje, a proto nahrává srdečnou bodrost, nutí se do prostoty žertu a do smíchu. Nahrává i citovost v přednesu dudácké písně, jejíž jímavost se mu pak nutně zvrací v sentimentalitu. Bytost Kalafunova mu uniká.

V Neumannovi je něco urputně mladického, vím, zní to paradoxně u herce, který, abych tak řekl, od útlého mládí byl nucen hrát charakterní repertoár a popírat svou fysickou mladost, ale je tomu tak; stejně i tak, že nyní, ve zralém věku, tato potlačená mladost si neurvale prodlužuje svůj

život; tak málo připustí, aby jeho hrou pronikla trpká i líbezná zkušenost života. Stále jím šíje čertovina dadaismu, tak hluboká byla jeho raná zkušenost, stále vystrkuje růžky posměchu a kopyto grotesky, a stále se pitvorně pošklebuje na lidství jeho herecké kresby, aby je umenšila. Boj o člověka musí herec Neumann, herec z nejzajímavějších v mladé generaci, v sobě teprve vybojovat, nebo lépe - dobojovat; v malé formě se člověka zmocnil častokrát, ve velké mu zatím unikl.

Stranou bojů této generace vyrostl Dohnal. I když se ho také dotýkaly, neprojevíly se zatím. Dohnalův dudák, role hodně nesnadná, má-li být i jinošský i větroplasný i srdečný i vzdorný, obsáhl většinu těchto rysů a urovnal je do výrazné přesvědčivosti, jíž by neškodilo z počátku větší odhodlání, v orientální scéně nejdříve více opojení vidinou slávy, potom víc bázlivé zajímavosti, ale celek vyniká psychologickou mnohotvárností v prostotě výrazu i prostředků a jednotou postavy. Dorotka je mimo naturel Glázrové, takže lze těžko uvažovat o jejím výkonu. Složitost její intonace - s vysokými tóny - ubírá Dorotce jímavou prostotu. Dorotka je z těch postav, které nesmějí být počaty v hlavě, nýbrž v srdci. Postižena jednou větou, zní charakteristika vnitřního stavu její Dorotky takto: tato Dorotka se o Švandu nebojí, ta na něho nanejvýš jenom žálí. A to ovšem zdaleka nestačí.¹

¹ Ostatní role, více nebo méně výrazné, nikterak nezapůsobily na základní charakter Frejkovy inscenace. Nicméně přihlédneme krátce k jejich podání. Nejlepším z nich byl Průchův hajný tým, jak v něm herec skvěle spojil moudrou dobrotu s vyčítavou zlobivostí; jen kdyby se navenek zbytečně nepřipomínal Klicerův Strachoš z Frejkova divadelního revíru! Potom Černého výrazný, skuhravý, vetchý Alenoros, v podstatě správně karikovaný, ale výsměšným kostymem krinoliny i režijním zdůrazňováním senilnosti zpitvornělý; jak se při tom nikdo nenasmál! A konečně pohádkový princ ve vhodné nadsázce Rubíkově, kterou po něm převádí do výhružné vážnosti po svém Šíp. Ze stylisace trčí ven strohý realism Kubíkova Nalejváčka. Pak je tu rozpačitá Kordula Pačové; herečka zde ukázněná a nesvá tlumí sršatost Korduly, aby se z ní nestal odlitek Stroupežnického Marjánky, ale bečvářovské jímavosti se nedobírá a srdečná hartusivost Korduly je ta tam. Půlpánová v Rosavě a Fabiánová v Lesaně jen recitují, první jasněji než druhá, postavy nevytvářejíce; Ježková, dobrá charakterní herečka, nemá hlas pro verš. Zbývá Klenová v Zulice - a v Dorotce. Její Zulika není ani smutná, jak má být z počátku - role mimická - ani rozmarná a záhadná, jak by mohla být; je jen divoká a násilná, je spíše pyšnou a zhýčkanou tanečnicí než »spanilou« princeznou temné vášnivosti. Byla po převzetí Dorotky vystřídána Steimarovou, která zapadá do Frejkova pojetí lépe pro kolísání hravosti - dravosti Zuličina rozroužení. V Dorotce se stala Klenová pokračovatelkou Glázrové. Byla-li její Dorotka odlikou Dorotky Glázrové, byla jí napůl vědomě, napůl však bezděčně, neboť Klenová je prostě z rodu glázrovského a musí se jí podobat chtíc nechtíc, ježto i u ní převládá rozum nad citem, malounko vřeilejší, i u ní převládá umnost a umělost hry, leč bez účinných vnějších prostředků jejího vzoru, i ona stejně tvoří tón a stejně užívá hlasového rejstříku; odtud dojem plagiátu, ač jde o osudnou příbuznost a nejvýš o inspiraci a vliv.

Na tomto hereckém díle se pochopitelně podílí vydatně Frejkova režie. Proto i na ni se vztahuje to, čím chci tuto část svého výkladu uzavřít. Není pochyby, že i v Tylovi, o Klicperovi ani nemluvě, lze najít prvky komedie dell'artovské, jenže *Tylův tvůrčí čin byl v tom, že je poblítl a že jim dal vyšší lidskou perspektivu českého charakterového valeuru*. Zlidštil je. Zčeštil je. Dokončil, co Klicpera začal a v čem po Tylovi pokračoval Stroupežnický. V literární sféře je zrod našeho dramatu osvětlen, v divadelní sféře nikoliv; ovšem že se to zná, Frejkovi je to jistě známo nepochybně, ale neprozkoumalo se to hloub a nedbá se toho při inscenacích. Tyl lidsky a národně umocnil vlivy, které naň zapůsobily. Jaký pokrok a jaká moudrost je v tom, odmocňovat tento Tylův čin? Proč vracet Tylovy postavy do lůna zrodu? *Proč škrtat osobitou lidskou integritu Tylova díla?* V tom nelze spatřovat obrodný čin. To není cesta vpřed. To je počínání reakční, intelektuálská spekulace. *Protože tato generace rozrušuje svým postojem k tomuto Tylovi lidskou umocninu v jeho díle, nemůže se v něm dobrat člověka.*

*

Od moderní režie byste čekali, že postaví do služeb této zesymbolisované hry technickou zázračnost moderního jeviště. Nic takového a podobného se tu nestalo. Režie *pohrdne moderním jevištěm*, změlčí je, zahodí prostor, tísní se na ploše a lopotí se s primitivním realismem. Proč? Žádá to básník? Nikoliv. Ten si žádá spíše opaku. Rozlišuje tři světy. Z nich nadpřirozený a exotický živel jeho hry - pomíjíme-li její domácí prostředí - si vynucují rafinovanost jevištního prostoru. Proč se tedy k němu režisér obrací zády? *Protože nezáleží na tom, co chce básník, nýbrž na tom, co chce režisér*. Ten nevyšel ze hry, neboť to je staromilecký přezitek, nýbrž ze své spekulace, z lidového baroka, jak prý se projevil na obrázcích s talířů a na skle. Ale tato módní barokní inspirace je pěstí na oko snové představitivosti Tylově, jeho měkké plastičnosti s pevným vnitřním jádrem, jeho líbeznému lyrismu. Proč si zavaluje Frejka vlastní očištné pojetí Tylovy hry primitivním realismem, jímž toporně vyslovuje nadpřirozený svět hry? Proč ustrne na vertikálním členění jeviště? *Proč zavalí hmotou hudební a světelné kouzlo Tylovy hry?* Krásná scéna nočního reje je výjimkou.

Výtvarník Trnka, který Frejkovi oddaně slouží, i tehdy, když by měl pro odlehlost úkolů odmítnout, navzdory svým některým krásným inscenacím nevnímá dosud živě a naléhavě divadelního prostoru a utíká se k ploše, utíká k ploše kde může, protože *zatím na scéně jen maluje*, byt

někdy překrásně, *ale nestaví*; tento výtvarník, který by mohl nicméně řešit problém symbolické hry v takovém Tylovi, aby zčeštil více svůj výtvarný rukopis, upadne z režijního úradku do chtěného realistického primitivismu, který není ničím jiným než zakukleným starodávným dekoračním malířstvím. A tak cestou vyspekulovaného primitivismu kráčí scéna zpět. Protože, nemylně se, *takový módní barokisující primitivismus je maskou popisného realismu*. Jen tepla hmoty realismu ovšem postrádá! Tento Trnkův a Frejkův umělý primitivismus je jen lícem falešného popisného realismu nynějších výtvarníků Podhorského.

Konkretní námitky máme tu proti dvojí dislokaci prostředí; z pokraje lesa přeložil výtvarník s režisérem akci do polí a se země přemístili většinu nadpřirozených bytostí do nebe. Vytrhli tento živel z rodné půdy a zcizili jej člověku. Toto počínání je nebásnické, násilné, beze smyslu. I kdybychom se chtěli smířit s tímto experimentujícím pojetím, museli bychom se tu shledat se svébytným výtvarným řešením, k němuž však Trnka nedospěl. Jeho scenerie nehrají, nýbrž statují. Jeho krajina nebo hospoda jsou ztrnulé. Jsou to jen půvabné dekorace. A taková hájovna v lese? Obrázek z dětské báchorky! Tedy odněkud, odkud chce Frejka »Strakonického dudáka« vysvobodit. Jak z vnějšku tu vytvářel Trnka své scenerie, jeví se v zkratce na chalupě Kalafunově. Stylisuje chudobu Kalafunova příbytku. Toho je třeba. Nechtě ji stylisuje sterým způsobem, ale způsob, kterým vystylisuje vnitřek Kalafunovy chalupy tak, že scéna zamrazí, není pravý a šťastný. Kalafuna se vrací do útočiště domova, který jej má doslova pojmout ve svou teplou a líbeznou náruč. Tohle však je náruč pustoty po kruté dražbě! Čili: nelze vyjít od abstraktní představy nějaké chudé chalupy, nýbrž musí se vyjít z konkrétní potřeby básně, z potřeby její atmosféry, z potřeby dramatického ovzduší. Trnka ve »Strakonickém dudáku« *výtvarnil!*

*

Tato inscenace byla částí kritiky hájena, protože v ní byla spatřována novost i modernost. Někteří dokonce ve své horlité reklamě se ohrazují proti případným námitkám tím, že odpůrce pojetí i provedení předem označí za zpátečníky, kteří nemohou pochopit domnělý pokrok. Musí tedy odpovědný kritik vzít na sebe odium domnělého konservativce za cenu pravdy proti domnělému přínosu revolučnosti. Frejka s Trnkou se touto inscenací octli tam, kde jsme je mít nechtěli, na půdě minulosti, jenže se tam dostali nechtěně zadní branou. Octli se v osidlech režisérismu a vý-

tvarničiny, z nichž unikali. Zvlášť Frejka oslabuje si zbytečně své *nynější vedoucí umělecké postavení* pro marnivý titul domnělé průbojnosti nebo modernosti, ač ve skutečnosti jde o přežitek včerejšků. Oponujeme tu Frejkovi, protože si ho opravdu vážíme, chtějící mu pomoci *v zápase s ním samým*, usilující o to, aby překonal následky dosavadního neúplného vítězství nad anarchií své vlastní mladosti.

U této inscenace si připomeňme v závěru, po čem se v generaci, která dozrává, volá. Nuže, *volá po člověku*. Volá sice po něm více méně každá doba, protože každá volává po člověku novém, ale tato generace po něm volá zvlášť hlasitě. Režiséři se vyznávají, že usilují o taková pojetí, aby jim v inscenaci promluvil člověk. Herci rovněž chtějí vytvořit člověka a považují za nejlepší uznání, když se o nich napíše, že stvořili opravdu člověka živého. Někteří z mladých kritiků, posedlí touhou stát se generačními tribuny, plní noviny všemi pády podstatného jména člověk nebo lidství. Všimněte si dobře tohoto generačního toužení po člověku. Nahlédněte do psychologie této horoucí touhy, o jejíž upřímnosti nelze nikomu pochybovat, neboť tohle míní tato generace nesmírně vážně. Nemyslíte, že se po něm pídí tak opravdově, protože ví, že mu byla dosud daleko a protože cítí, že jí dosud uniká? Kdyby znala člověka, rozuměla mu a dovedla jej vytvořit, nehledala by jej tak zoufale a nevolala by po něm tak úpěnlivě. Ale nezná ho. Hledá jej dosud. »Strakonický dudák« je *právě svědectvím, že jej hledá a že ho ještě nemá*. Podoba clowna nebo typů komedie dell' arte sem dotírá. Když se někdy zazdá, že český člověk byl již zpodoben, postava se náhle pohne a ukáže se čertovo kopyto cizího rodu a školy. Zvláště někteří z nejmladších, potomci této generace, kteří od ní na scéně člověka zřídka viděli a píší nyní o výkonech této generace, považují tyto typy za naše lidi; dívají se na lidi odnikud a považují je za lidi od nás. Ti zrající umělecké generaci nejvíce škodí.

Nakonec ještě dodejme. Jak je nesnadné z revoluční anarchie, již tato generace prožila, vyjít k člověku, najít ho a stvořit ho! Je to tak těžké proto, že *ho nelze nalézt mimo sebe, nýbrž v sobě*. A v sobě tato generace nedokončila boj s rozkladnými prvky anarchické divadelní revoluce, kterou prožila. »Strakonický dudák« 1943 zůstane historickým činem, protože nám její tvůrčí stav zjevil.

Bedřich Baumann

FILOSOF U NÁS DOSUD CIZÍ

I. Úvod.

Motto: Četba sv. Bernarda a užívání Nového Zákona, zvláště sv. Pavla, pomáhaly mi ihned od začátku a ustavičně, abych se cítil jako v cizině v našem intelektuálním světě; a čím více jsem chtěl být na výši své doby, tím více jsem se snažil obklopit se pro takové studium atmosférou, která se nedatuje: filosofií volného vzduchu a plného lidství, jež by mohla být tak dýchatelná ve dvacátém věku, jako by bývala dýchatelná v II. nebo ve XII. století, a jež nedoufá naléztí nejaktuálnější *aktuální* leč tím, že hledá nejprve vždy vhodné *věčné*, i když nebo zvláště když se nezdá aktuální.

Maurice Blondel

Integrální či konkrétní realism, jak odborní filosofové nazývají jednostranně duchovní směry, vzniklé kolem Blondela, a které my budeme nazývat pro zkratku blondelismem, vznikl jako reakce na duchovní atmosféru druhé poloviny XIX. stol., prosáklou naskrz liberalismem. Jednotlivec, domáhající se autonomie především na poli politickém, kladl sám sebe za cíl i ve vědeckém zkoumání. Chaos panuje nejen v oboru přírodovědy (naturalism zde vyvíjí úsilí, aby redukoval myšlenkovou činnost na život a život na hmotu), nýbrž i v čisté filosofii: agnosticism, pragmatism, relativism a utilitarism upírají rozumu schopnost poznání, maří úsilí o vysoký mravní standard a podkopávají vpravdě posici všeobecnosti.

Proti takovému ovzduší probleskávají ojedinělé jiskérky obnovy. Roku 1899 vychází *Bergsonova* disertační práce »Essai sur les données immédiates de la conscience«, průkopnické dílo nové epochy, kde autor, navazuje na Maina de Biran, Ravaissona a Renouviera, poukazuje na absurdnost systémů výlučně mechanistických a deterministických. Vlastním učitelem Blondelovým je *Léon Ollé Laprun*e, hlasatel psychologické apologetiky, předchůdce metody immanence. Zabývá se v první řadě problémem mravní jistoty, jež není záležitostí inteligence ani citu. Ve svém hlavním díle »De la certitude morale«, přiznávajícím se k Platonovi, Aristotelovi, svatému Augustinu, Pascalovi, Kantovi a Biranovi, bojuje proti intelektuálnímu a fideismu a praví: »Poznávání znamená nedělitelně, bez užití umělých prostředků (artifices) reflexe chápatí jevy a reálné bytí, které je jejím základem« (str. 226, 227). *L. Laberthonnière* († 1932), pojmající filo-

sofii jako morální metafysiku, je ještě větším antiintelektualistou (»Není možné býti intelektualistou a zároveň křesťanem«, *Essais de philosophie religieuse*, str. 186). Eduard le Roy, vlastní představitel modernismu (k tomuto pojmu se ještě vrátíme), stál blíže než Blondel spiritualismu Bergsonovu, s nímž prohlašuje, že »pravá filosofická metoda nám představuje pohyb jakožto základní realitu a na nehybnost se dívá naopak jako na realitu druhotnou a odvozenou« (*Comment se pose le problème de Dieu* v *Revue de Métaphysique et de Morale*, str. 6). Proti důkazům filosofie thomistické o jsoucnosti boží, proti níž soustřeďuje své veškeré úsilí, uvádí, že »ti, kdož věří v Boha, nevěří v něj vůbec pro svůj důkaz« (tamtéž, str. 3), neboť »dedukovati Boha je stejné, jako jej popřít« (str. 48). »Konkretní skutečnost se nedemonstruje, nýbrž je vnímána,« praví (str. 46).

Je záhodno zmíniti se právě v této souvislosti o ozvucích, které Blondel podnítl v českém duchovním životě, kde, bohužel, kromě dílka Lefèvreova, vydaného péčí p. Floriana, *Meditace o Bohu* a statě *Intellektuální původ křístí* v Arších vyvolal pozitivní zájem pramalý. Doc. Dr. Polakovič uveřejnil ve svém *Filosofickém sborníku* studii »Il problema del destino«. Olomoucká *Filosofická revue* reagovala r. 1935 (str. 34-39) úvahou P. Soukupa o blondelismu, nezakládající se, jak správně poukazuje Polakovič, na studiu pramenů, nýbrž jen na přehledu blondelismu (T. d'Eyperon: *Le blondélisme*, Louvain 1933). Táž revue přinesla r. 1939 (str. 187) několik thesís pod značkou R. E., »ktorými uvádza čitateľov k nepravdivým náhľadom na Blondela, a nakoľko tvrdí, že Blondel a Polakovič hlásajú nevyhnutelnosť nadprirodzeného poriadku v smysle, odsúdenom Cirkvou« (Polakovič: Na adresu »Filosofickej revue«, str. 46). Souhlasíme s tím, že ani novoscholastická *Filosofická revue*, jež je v této otázce ostatně v rozporu se znalcem sv. Tomáše, P. Sertillangesem (podle něhož je úsilí Blondelovo »un effort de philosophie chrétienne dans un sens - - - beaucoup plus fondamental, sinon plus profond que celui - - - relevé par M. Gilson - - - ou par M. Maritain«; *La Vie Intellectuelle*, 1933, str. 14) - nemůže býti ani orthodoxnější než Řím, ani si nesmějí dominikáni vyhrazovati právo rozhodčího v otázce církevní orthodoxy. - Stanovisko loyální a ospravedlňující k Blondelovi zaujal mladý slovenský *Filosofický sborník* v redakci dr. Polakoviče, jemuž M. Blondel věnoval do prvního čísla článek: »Myšlenka pro činnost a činnost pro spojení s pravdou a dobrem« (»La pensée pour l'action et l'action pour l'union au vrai et au bien«). Tolik k informaci o sporech o Blondela po stránce pravověrnosti u nás. Otázka je však tak vážná, že jí věnujeme zvláštní kapitolu o modernismu.

Abychom se dostali k jádru Blondelova myšlení, jak je vyložil ve své trilogii o činnosti, myšlence a bytí, vzpomeňme, že S. Souriau, profesor filosofie na lyonské fakultě, zachytil znamenitým způsobem ve svém pojednání jeden ze základních sklonů našeho poznání: choutku ztotožňování, identifikace předmětu a naší představy o něm. Tato choutka se v nás objevuje již v nejtělejší dětské době, kdy jsme »pouhým zavazadlem smyslových dojmů«, poskytnutých nám fyzickým životem, jako nejprimitivnější popud, abychom »poznávali« věci, lidi, barvy, zvuky, chuti přímo v jejich realitě, domnívající se, že je poznáváme tak, jak jsou. Postupným vývojem poznávání se však také objeví diferenciací smyslových dojmů nebo mínění, stavící nás často před tíživé rozhodování. Tuto alternativu řešíme »po kantovsku«, anebo, abychom mluvili slovy jednoho z Blondelových žáků, volíme stránku, »která realizuje alespoň formální totožnost předmětu a jeho představy v myslícím subjektu, jakož i vlastností tohoto předmětu s názorem, který jsme přejali za svůj«. Přejdeme od této noetické diagnózy věčné dětské nemoci lidského poznání k metafysice »Action«, hlavního díla Maurice Blondela. Jemu nejde již o »přehodnocování hodnot«, nýbrž o překonání dosavadních perspektiv, o překonání »pravdy zdola«, o porážku kultu »fakt«, pokládaných za samu realitu věcí. Analýza »činnosti« nás osvobozuje od iluzionismu ducha a srdce. Abychom »poznali« reálno, nestačí totiž mysliti, ba nestačí ani věřiti. *Je třeba »jednatí«*. Jednati již není »poznávati« či pozorovati, jednati znamená současně dávat i jako přijímat, jednati znamená spojití subjekt s předmětem. Jednati je - podle slov Urtinových (Henri Urtin: Maurice Blondel) - »títi do živého, zvoliti si cestu, pustiti se po ní a zbýti se tímž gestem všech ostatních«. »Reálno je pevně ustanoveno nesmírným dynamismem, obráceným k nekonečnu, až k Bohu, čirému konu; svou vůlí, usměrněnou k dobru, jsme instalováni v reálnu, a tak konečně ve znamení reálna můžeme oceniti zjev. Můžeme pak rozeznati ve svých osobních úsilích, ve svých ideách, ve svých družkách idejí, ve svých menších nebo větších kapličkách, ve svém kmenovém nebo národním příslušenství, ve svých školách, skupinách a třídách, ve všech těch pomíjejících příhradách, tu částku reálna, kterou v sobě tají... Pak se veliké dobrodiní činnosti, jak ji definuje a analyzuje Maurice Blondel, jeví v celkovém obrácení směru: ne již pokus vysvětliti reálno jevem, nýbrž hodnocení jevu samou *zkušeností reálna, jež samo je poznáváno pomocí činnosti*« - prohlašujeme s H. Urtinem (tamtéž, str. 12). Tedy ne již vycházeti od *jevu k reálnu*, jak jsme činili doposud, nýbrž viděti *jev skrze reálno*.

A je ještě jeden revoluční charakter blondelismu, který si musíme uvědomit. Blondel vystoupil v době, kdy věda vytvářela z *ethiky* monopol pro sebe, násilně nacpávala mravní (Lévy-Bruhl) či sociální (Durkheim) fakta do klasifikačních kádří. Bylo opravdu na čase, aby »Hospodin vzbudil vysvoboditele«, který dokázal, že »v řádu praktickém nic nepojde z filosofie dobrovolně neúplné« (Blondel), a ukázal, že filosofie není balící papír a my odpadový košík na »fakta«.

KNIHY

Mezi historií a dneškem

Mirek Elpl: Důl u Veselého rytířstva. Vydal v červnu 1943 nakladatel Josef Lukášik, jako 22. svazek Edice moravských autorů »Návrat«. Frontispic nakreslil E. Milén.

Po určitých zkušenostech s Osamělým rváčem Miloše Kratochvíla, který doslova zdůraznil, že nechtěl psát historický román (»ve skutečnosti neexistuje, je to jen vigneta knižního trhu«), dostává se nám do rukou nová kniha osmatřicetiletého moravského spisovatele Mirka Elpla, Důl u Veselého rytířstva, autorem jako kronika ze starých časů titulovaná.

Ale ani Mirek Elpl nezůstal věren tomuto v podstatě »historickému« vymezení své práce a jeho kniha zejména v poslední třetině svého stránkového rozsahu zřetelně přechází do ideového a ethického zaměření, k jistě nadčasové typisaci lidského neměnného osudu, v němž Jan, původně lehkomyšlný a ve Veselých nocích (I.) žijící bakalář, ve své náklonnosti k havířům středověkého městečka Prokopova (asi Příbram) i ve své lásce ke své skromné a tiché ženě Marii mění se v usdlého a spokojeného šenkýře (II. Šťastná krčma). Marie však je nešťastnou náhodou obviněna z vraždy svého nehodného otce a brzo poté umírá při morové epidemii (III. Morový dům). Jan, zasažen takto nevyzpytatelným soukolím vyššího osudu v samotném středu své vlastní existence, odchází z Prokopova a »když vlající reverenda zmizí ve tmě lesa, pustí se pes po Janově stopě. Čich ho vede tmou. Za Janem. K životu.«

Jakkoli je zřejmé, že mnohými svými souřadnicemi souvisí problematika v ději skrytá s obdobnými i s jiných stran pozorovanými tendencemi v současném českém románě, je přece nutné (a právě proto) zdůraznit, že ona zavinila z valné části nevyváženost Elpovy práce, v níž dějová osnova se svým ethickým jádrem hraje úlohu leckde velmi nebezpečně papírové a neživotné šablony, a to tím více, čím zřetelněji rozsah »kroniky« přesahuje. Je to ostatně zřetelné i při sledování struktury a stavby autorovy knihy. Jestliže v počátečních kapitolách upoutá nás Mirek Elpl svým úsilím po literární zkratce, s níž dovede své osoby vyhmátnout v dějových situacích a charakterisovat je především v kolektivním prostředí, z něhož vyrůstají, pak jejich lidská tvářnost a životnost uniká mu ve chvíli jejich abstrakce, kdy je chce učinit nositeli své zamýšlené ideje. Pak na místo své úsporné dikce, která by mohla být i jiným příkladem, upadá do schematičnosti, popisnosti a mnohomluvnosti, počítaje v to i naivní a nepodařené personifikace přírody. Právě tím, že v souvislosti s myšlenkou děje čím dále tím více mizí časová podmíněnost jeho figurek (i těch episod-

ních), rozkládá se autorovi kniha ve dvě nesouladně se protínající části: v kroniku doby a ve více méně mravoučný příběh. I když nemůžeme s definitivní platností rozhodovat o přesných záměrech Elpových, s kterými byl román psán, víme, že jeho skutečná hodnota leží přece jenom v oné »kronice ze starých časů«, at už jakkoli sympaticky přijímáme současné snahy našich spisovatelů o esteticko-ethickou vazbu jejich prací. Problematika, která zřejmě patří dnešku a z jeho otázek vyvěrá, je jen v kulisách středověku *režirována* a zase by bylo lehké dokázat, že v těchto kulisách ji zahrát, není vůbec dobře možné. A zejména u Mirka Elpla tuto překladu překročit nelze. Není proto divu, připadá-li nám Důl u Veseleho rytířstva v některých pasážích (čítaje v to zejména dopisy) jako duchovní obměna pana Broučka, který sice se také určitou náhodou octl ve středověku, ale při tom myslel zcela »po našem«.

Jestliže už naši spisovatelé cítí tak žhavou potřebu psát o duchovních problémech přítomnosti v historickém prostředí, třeba jim jako memento připomenout nedávný český překlad Gudmundssonovy knihy Bohyně a býk, jejíž autor dosáhl přesvědčivé pro přítomnost atmosféry tím, že vyhledal (byť zcela vědomě) analogii s poměry pokročilé a rafinované kultury mykénské. Není-li však mezi jistou historickou epochou a naší dobou určitého dojmu o jejich *celistvé přibuznosti* (za předpokladu rytmické pulsace dějinného cyklu), pak každá adaptace minulosti s aktualizačním záměrem dopadne jen roztržštěně a autor nedocílí ani svého duchovního a myšlenkového úmyslu, ani životnosti svých časově omezených hrdinů.

Jaroslav Morák

DIVADLO A HUDBA

Mistrování Stroupežnického

Lepší než »Maryša« bylo nové nastudování »Našich furiantů«, ač i zde rozkládal Podhorský svou dřívější čistou realistickou stylisaci žánrovými drobnostmi - jmenovitě kromě jiného: v prvním dějství kompars dělá vydatný a zbytečný povyk před komediantským vozem, ale Habršperk se musí divit, že přijeli chodští, jako by o nich dosud nevěděl, jako by je neslyšel; ve druhém dějství se naopak kompars baví mezi sebou, ač má bedlivě sledovat hru Petrovu, a ve třetím dějství, které je zmatečné nevhodným sloučením třetího a čtvrtého dějství, je vesnice donucena přičumovat starostovými okny na výsledek - ale přece jen v základních liniích nerozrušil svou starou inscenaci, jak se to stalo u jeho Furiantů v Uranii, kde rozměnil ryzí minci svého stylisovaného realismu za drobný blysknavý penízek hráčkářského žánru, aby naň lákal dnešní dychtivou divadelní ulici, jak o to v posledních letech stále nebezpečněji usiluje a rozchází se se svou lepší minulostí. Zdá se, že se na obnovených Furiantech vzpamatoval, aspoň zčásti.

I zde to je rozsochatý vášnivce Průchův, který ovládá představení usoustředěným prokreslováním unášlivého furiantství Buškova, jeho nakohoutěné nedůtklivosti a prchlivosti; tento Bušek, je-li dotčen, se ve svém urážlivém omezenectví necítí. Jak nemá vynikat Průchova pečlivost o kresbu, když takový Rašilov kazí svou jadrnou charakteristiku sebevědomého Habršperka nemístnou improvizací slovní i mimickou, když Deyl barokně nakrucuje a zkadeří hlasem i gestem jednoduchou velikost stařečka Petra, takže jej vytlačí z realistického obrazu jasných linií do štolbovského nebo šamberkovského figurkaření, kam za ním míří rovněž Neumannův Fiala, jemuž žádného tetelení není dost, aby ukázal krej-

čika, pro něhož má hojnost komiky sušenkovitého zjevu a krabatě vřískavého hlasu, aby vytvořil výraznou postavu, takže by jej nemusel neukázněností docela zpitvořit; jak si nepovšimnout Vojtova vojáký pevného Bláhy, v němž se zase tento přezíraný herec uchýtil, aby se rozpomněl na svůj tvořivější včerejšek, Bláhy, v jehož stárnoucí mužnosti ožívá typ alšovského vysloužilce, a jehož zdušený hlas se dere z nitra bezprostředně, přímo, horlivě, jak můjet jeho hru tělem duší, když se vemlouvá vedle takové mdlé Markytky Strobachové, vyrazějící naučené buláčtinu, již má jen na jazyku, aniž by se s něho linula volně, když Smolíková v Dubské místo rázné selky předvádí řečnivou paničku z maloměsta, když Jiřina Steimarová sice správně nedělá z Kristýny blbečka, jenže nestačí vykreslit srdečnou prostoduchost přihlouplého stvoření; jak ustavičně nevnímat jemně portrétovanou rozšafnost a duševní převahu Dubského ve Vydrově výrazně nevťíravé modelaci, ač by byl měl vytvořit právě on Petra, aby mladé generaci ukázal touto svou starší rolí, jak lze Stroupežnického postavy dotvářet v monumentalitu zvroucněním hry, ztišením hlasu a zvnitřněním furiantství, jak tedy nevnímat tuto monumentalisující stylisaci i v Dubském, když většina si libuje v rozptýlné figurkářské drobnokresbě, v efektu detailu, jenž ztrácí souvislost s celkem a drobí kresbu, když po jímavě zajímavém Šumbalovi Veverkové Podhorský sám jej obtíží hanswurstovskou hrou přehnaného strachu a tvrdé výplaty na zadek, když tím strhává s sebou k hanswurstiádě i rejdivou a srdnatou Šumbalku Pačové, kdysi z nejlepších postav hry, dosud v jádře správně pojatou, když režisér nestřeží, aby herci sami neškodili i takovým dobrým výkonům, jako je medvědovitý Šmejkal Pivcův s utkvělou myslí na včely nebo jako je Rolandův durdivý Kožený, koktající s úpornou důležitostí svůj zákoník, jak nezalítovat, že Boháč v upraveném Václavovi nemůže rozehrát své furiantské předsevzetí, že krejčová Ježková se jen nutí do přisnosti a řečnosti Fialové.

Jak krátce nepoukázat na těch několik výkonů, Průchy, Vydry, Vojty, Boháče, které jsou plastické a ukázněné proti těm některým, Rašilova, Neumanna, Pivce, Rolanda, Pačové, které by mohly být takové rovněž, kdyby byly ukázněné a kdyby herci nemistrovali improvizací a genrovým samoúčelnictvím autora. Jak nevytknout důrazně režii, aby místo mistrování stavby Stroupežnického si hleděla svého vlastního úkolu, aby místo nemístné péče o stahování aktů dbala o čistotu slohu, o péči v souhře a vytváření postav, aby na sebe neupozorňovala tím, jak Stroupežnického rozruší, nýbrž tím, jak jej pochopí, vyladí a dotvoří; krátce: aby si hleděla svého.

JZ

Otazníky nad inscenací Posledního muže

Inscenace Svobodova »Posledního muže« ukázala in nuce úroveň Městského divadla poříčského. Interpretaci musel zachraňovat host; nicméně vítaný. Salzer si uvědomil vyváženost komedie, její realistickou fakturu kompoziční i psychologickou, a resignoval před ní na jakoukoli deformaci, jež by jeho režijní práci okázale tlačila do popředí. Zmoudřel před tímto Svobodou. Nechtěl se ukazovat, chtěl ukazovat komedii. Má za to naši chválu. V »Posledním muži« není nic satansky výsměšného. Pouze titulní molièrovská postava proniká nad »střední životní pásmo« Svobodovo. Proti žánru okolí vystoupí ostré a kotví v něm. Salzer setrval na dokumentárnosti maloměstského pražského prostředí hry. Ale byl by k tomu potřeboval lepší soubor, který nemá, a lepší obsazení, které si nepochopitelně odepřel.

Či je snad téměř wildeovsky umírněná Lukášová dychtící Helenou? Nebo je Stránská, plná resignace, temperamentním děvčetem, jakým musí být troufalá Tonča? Obojí: nikoliv. Nebo je oktávanský E. Konečný oním bojácným, leč vážným ženichem Markem? Hodí se

k naší distinguovaně usdlé Heleně a Helena k němu? Mohou tvořit svobodovský pár? A stejně: může tvořit dvojici taková co chvíli nostalgicky zahleděná Tonča se sextánským Jaroslavem, kterého nedovede hrát, ale představuje pohostinsky a ochotnický Skládal, který ještě neví, co si s ním počít? Vždyť zde je poměr opačný, než jak má být: ona filosofka, on gymnasta! Herectví je zde tak slabé, že nestačí, aby zastřelo, že tito herci nejsou těmi, které mají představovat.

Potom jsou zde jiní, kteří jsou těmi, které představují, ale přesto je přehrávají. Tak Friedlová je typem ženy »zlomené vůle«, přímo ideálním, proč ji tedy ještě nahrává pathetickým obracením očí a dramatickým lomením či spínáním rukou, když by stačila náповěď? Langová je půvabnou Zdeňkou, ale proč nahrává naivitu? Proč zavádí postavu do těsného sousedství studentského věku Tončina? Takové i jiné otazníky se hrnou do pera.

Zavěšujeme je i nad režii, která nechává dělat tyranou rodinu zbytečnou posunčinu. Proč všichni nápadně vzdychají, pozdvihující oči, spiklenecky mrkají a kývají rukama za zády tyranského otce s ilustrativností loutek starého Kopeckého? Méně by tu bylo více! Mimický projev je v představení nadsazen jako v němém filmu. Taková vnější přemíra projevu se objeví vždy tam, kde není vnitřní charakterisační jistoty. Jestliže lze těžko takového Svobodu vyvracet z realistických základů, třeba chtít, aby herci i režie na jejich bezpečí postavili reálné bytosti. Herci zde k tomu neměli sil - kromě dvou. Režisér, který tu přestal čarovat, najednou jako by nevěděl, co dělat; a věděl-li, dělal méně, než umí. Z uvědomění o uměrenosti stavby komedie měl vyvodit důsledek a sestoupit do hloubky. Měl vypracovat souhru, která dosud vázne na několikáté reprise, již jsme viděli, a na níž se přehrává v mimice i v přechodech, aniž by se pečovalo o přednes a rytmus i napětí dialogů a situací, takže situační komika, již se hra zachraňuje, převažuje nad slovem a nad charakterem. A právě práci na slově a na charakteru jsme ve střizlivém a čistém režijním pojetí Salzerově marně čekali. Wenig mu na šikmé podlaze nastrojil realisticky poměrně výstižně měšťanský interiér. Máme jedinou, ale zásadní poznámku k této scéně: plastiku hry tato šikmá jevištní plocha zvyšuje, neboť z rovného hlediště se na ni ideálně vidí; ale tato šikmost způsobuje vratkost nábytku, takže takový doslova opilý interiér ruší hrůzné pedantské pořádku »posledního muže«, jehož tragikomiku tato komedie zjevuje; asymetrie obrázků, rozestavění nábytku i šikmá plocha se přiči svou sugescí kolísavosti potřebě pedantské symetrie a tyranii pořádku, které Kohout vytvořil a v nichž jediné musí žít, jak se mu zdá.

První mezi sobě nerovnými byla postava tyranského otce Kohouta, vytvořená Marvanem. Zavilost tohoto pedantské obrátil Marvan zevnitř navenek do účinného projevu neúporné překyplosti, prudkých pohybů, řízné chůze téměř v poskoku, s náhlými obraty, se zlobivými výbuchy přání, rozkazů, slídění a lstí, všechno v samolibé důležitosti a nenahraditelnosti, všechno pod vysokým tlakem opravdu tísněného, přetopeného, syčícího »kotle«, téhle představě Svobodově byl mnohorvárný Kohout v Marvanově podání nejbliže. Marvanův Kohout netrýzní z rozkoše ani ze zvyku, ani z povolnosti okolí, jak jsme viděli Kohouty v posledních letech, nýbrž ze zdravé nevybité síly, z kypivosti člověka, jehož činnost nebyla obrácena jinam. Neboť je to činnost předčasněho pensisty života. Jen více číhavosti by měl mít tento Kohout, než padne do léčky Bečvářovi (první dějství), a méně nápadné radosti nad svým dílem, neboť jeho domnělá velikost je mu samozřejmostí (první a zvlášť druhé dějství), a ještě hlubší a niternější úchvat nad poznáním pravdy (třetí dějství). Z Burianova divadla si Marvan přináší znatelný sklon k efektu, projevující se přehráváním mimickým i gestikulačním - aniž by však jím potřeboval maskovat vnitřní chabost jako ostatní - a pronikající zvlášť na příklad scénou s kladívkem nebo utřením rukou

do povlaku (!), věc u úzkostného Kohouta nemožná, groteskní prvek z burianovského rodu; na některých reprisách z charakterní role dělal roli jen konveršanti a v překotnosti přednesu mizel místy i charakter i srozumitelnost; tyto nedostatky kresebné a podobnou láci charakterisační musí Marvan ze své tvorby vyloučit úplně. Proto by měl včas přejít na scénu, která by mu skýtala bohatší tvárné možnosti.

Leraus se družil v Bečvářovi k Marvanovu výkonu větší plastičností přednesu než obvykle. Měl tu dokonce konveršanti jistotu, která jeho hru vylehčovala, vázala a ucelovala. Touto rolí slibně rozehrál svou jednostrannost. JZ

Šrámek v podobě svobodovské

V »Létě« Prozatímního divadla zachytil Höger nenávratně prchající příležitost, aby vytvořil Skalníka. Měl opravdu na čase, aby z něho nevyrostl. Zčásti se to totiž již stalo; z té části, již má promlouvat útlý, zjitřený chlapec, jemuž zvichřené smysly vhnějí krev do spánků, do tváří, do očí, jemuž přetlakem se napíná tělo, hranaté a tvrdé, před opojením, jež jím otřese, prochvěje a jež je zvládnutí. Tuto fysis Skalníkovy bytosti nemohl Höger postavě již poskytnout. Vyhrál však Skalníka jinak. Pojal tuto roli jako lyrický part, který lze vypívat. Zachvívání hlasu a těla, horoucí vibrace tónů, zajímavost ze smyslového omámení ženstvím a létem plály v jeho oduševnělém výkonu rafinovaně. Jeho Skalník sice neprožíval pubertu, ale hrál ji přesvědčivě. Je v tom umělectví Högerovo i umělost jeho Skalníka, jehož zpoetisovaná puberta zavání jemnou literárností. I tak je tento ruťovitý a nervosní Skalník kultivovaných smyslů z nejlepších, které jsem viděl, nepoznav legendárního Skalníka Matysova.

Stázu hrála Matulová; totiž hrála vlastně víc Matulovou než Stázu, byť nikoli bez půvabu svého mládí, jak u ní bývá pravidlem. Toužebné tóny třetího dějství zněly naléhavěji a přesvědčivěji než nedosažená a nedosažitelná dravost její Stázy prvního dějství. Ve třetím dějství se přiblížila plíživou plachostí k Stáziň bytosti, ale jaksi zadem a jen pohostinsky; Stáza, která má vpadnout a zachvívat scénou »jako jarní bouřka«, jak o ní říká skvěle Šrámek, zůstala za scénou a stojí mimo dosah Matulové. Onoho bolestného, abych tak řekl glázrovského trýznění smyslů a žhavení zdravého těla se nedobrala. Puberta Stázy Matulové je pubertou studentky, která je na vesnici na letním bytě.

Kromě této ústřední dvojice a vedle ní, v mnohém i nad ní, vynikl Dohnal v Peroutovi tím, jak po prvé tento milovnický herec s charakterisační jistotou poukázal na svou tvořivost v novém oboru. Nepronikl sice až na dno zpodobnělému epikurejství Peroutovu, protože jej zatím ještě příliš nadlehčil do mírného poskoku, ale dovedl dát spodní humor jeho manželské blahobytnosti, mírnou ironii jeho zkoumavosti a hořkou bolestivost nad ženinou nevěrou. Jeho ženu zahrála Šejbalová. Obestřela ji půvabem zralého ženství, ale ku podivu ztlumila její roznecující dráždivost. Proč? V jejím podání je to jen pěkná panička, která se pouze značně nudí. Ale tak to nemá být, protože tato paní Peroutová by s Chvojkou neprchla - už z pohodlí nikoliv - ta by zůstala, kdežto Šrámkova paní Peroutová odchází z utajované překypující dobrodružnosti srdce, pohrávající si nejdříve se Skalníkem a oddávající se potom Chvojkovi. Rovněž i jemu, Chvojkovi, měl dát Gruss víc přetlaku, víc ovládaového vření, více dotčeného mužství pod povrchem uhlazeného klidu.

Tento obsah a napětí měl vyvolat v hercích režisér Vojta Novák, kdežto on je ponechal, aby kromě Högra vyhrávali Šrámk a nižší střední poloze, v poloze typicky svobodovské, v poloze ukročené letní idyly. Na reprisách se představení uvolňovala, vzhopila se až při Špalově pohostinském vystoupení, protože se čekala účast kritiky.

Pak bylo znát, jak Smolík i Baldová odvrhovali pohodlné šarže a upouštěli od sentimentality, již jinak na reprisách překypovali. Smolík promlouval své farářské věty opravdověji i vzrušeněji bez předchozího poklesávání hlasem, Baldová si dávala na přednesu víc záležet, i Šejbalová rozehrála víc svůdnosti v paní Peroutové. Mnohé bylo zlepšeno. Zůstává mně nicméně nepochopitelné, jak tak proslulý šrámkovský herec, jakým je Smolík, dovede se otočit zády k tak vděčnému úkolu, jakým je mu farář Hora. Stejně nelze pochopit úkaz opačný, proč totiž náš výtvarný průkopník Hofman, zjev jistě nešrámkovský, je nucen vytvořit scénu pro Šrámkovo »Léto«. Patrně zde existuje nějaká generační vázanost mezi režisérem a výtvarníkem, vázanost ze včerejška, jako Frejka a Trnka, místo volné homogenní souvislosti, a setkávání k určitým inscenačním úkolům, vytvářejí trvalou generační vázanost v dnešku. Tradice omylů se zachovává.

Spal, který hostoval v »Létě«, byl pochopitelně studentu Skalníkovi blíže. Jeho jinošsky hranatější gesta i prostší hlasová intonace byla spontánnější a naléhavější. Högerův výkon byl ovšem citově bohatší. V obojím případě však převládal rozum a hra nad prožitkem. Spal by měl růst na velkých příležitostech menší scény.

JZ

Z malých pražských divadel

Dramaturgicky nejvyrovnanější poprázdňinovou práci vykazuje prozatím Nezávislé divadlo. Je to ovšem také zásluhou dvou režisérů, Palouše a Škody, kteří sem byli angažováni a kteří vyplníají mezeru, jež byla divadlu nejvíce na závalu. Bez režiséra, stálého režiséra, se divadlo, které chce poctivě pracovat, neobejde. Je to vidět na příkladu Uranie, kde u každého představení chybí smelující ruka režisérova. A tak konečně, po všech pohostinských vystoupeních a zaskočení herců, získalo Nezávislé divadlo dva režiséry, kteří zřejmě pracují dobře. Dramaturgie divadla se ustálila a doufejme, že již nebude výkyvů směrem dolů a že už je navždy odzvoněno vdavek chutným děvčatům s hraběcí korunkou. Tři premiéry aspoň zavazují k udržení linie. *Ortnerova »Rajská zahrádka«* byla prvním takovým pokusem, v němž se zejména osvědčila nová členka L. Vostrčilová, severské »Hry s obněm« spolu se Šrámkovým »Plačícím satyrem« ukazují, že se již našel klíč k uvádění opravdu hodnotných věcí. Práce režisérů opět ukazuje, že již pomalu splývá různorodý herecký soubor, v němž bylo příliš mnoho rozličného školení. Začíná se tu nějak z gruntu pracovat, i když zde ještě jsou a snad i budou neucelená představení, jakým je na př. právě »Plačící satyr«. Ukazuje se tu jasně, jak je těžké opravdu zahrát Šrámka. Z herců Nezávislého divadla se nejvíce Šrámkovi přiblížila L. Libertýnová ve své paní Setumské, neboť dovedla říci i to, co se skrývá za slovy, dovedla přinést na jeviště náladu, zatím co tři muži jen hráli text, aniž by jej vyhrávali beze zbytku. Rozhlasové školení bylo zřejmě výhodou R. Libertýnové, neboť ji naučilo »hrát hlasem«, naučilo ji stavbě věty a bohatějšímu jejímu zabarvování. Proti výhradám, jež je možno mít proti hercům i proti výpravě Sládkově, která nechává černý horizont, kde má být rozjásané letní nebe, je zřejmě, že se tu již klube na světlo lepší práce. Bude zapotřebí delší cesty, než se herci zcela přizpůsobí vzájemně a než s nimi bude možno podnikat ještě hlubší práci, zatím jsme vděční za tyto ukázky, které již dokazují vážnost, s níž se nyní přistupuje v Nezávislém k práci.

*

Intimní divadlo proti tomu stále ještě kolísá a je pak tedy možno, aby se jeden večer hrál *Dykův »Veliký Mág«* a druhý *»Kdo líbá Marianu?«*, což je skok jistě příliš odvážný, který nemůže končit dobře. Dvořákově studio zůstává celkem stranou starého souboru,

ačkoliv herci někdy přecházejí; starý soubor se zatím nemůže odpoutat plně od lacinějšího zboží. Na druhé straně je nutno pro tento soubor opatrně vybírat, dramaturgie tu má neobyčejně těžké postavení a je dost svízelné najít tu správnou cestu. Nevím, nebude-li od všelijakých těch hříček přechod k Pirandellovi příliš těžký. Pro Intimní divadlo je nutný přísný a přesný plán, který by si nedával hned nejvyšší úkoly, ale vzdělával svůj soubor soustavně stále výš. Dvě Dvořákova představení nepřinesla vcelku podstatnější odchylky od jeho dosavadní práce. Ještě stále se nedostal z osidel režisérismu, stále ještě dramatikův text spíše odživotňuje, než aby dělal pravý opak, stále ještě nedopřává hercům opravdu »zahrát« a stvořit postavy. Jeho experimenty nesou v sobě prozatím více záporů než kladů, jeho inscenace na větším jevišti ještě neprokázaly osobitost, které bychom si právě u Dvořáka přáli co nejvíce a co nejčistší.

*

Divadélko Větrník udržuje na pořadu *Němcovy* soudničky »*Sentimentální romance*«, k nimž nyní přibyla dramatisace povídek K. Schulze »*Peníz z noclehárny*«. Jako téměř vždy v D 99, nemá toto představení v sobě mnoho divadelního. Dokonce proti předešlým pokusům ještě daleko méně. Povídky K. Schulze jsou záležitostí ryze a jen a jen epická, vždyt by také jinak nebyly povídkami. A t. zv. dramatickosti epiky je na hony vzdálena právě dramatickosti divadelní. A řekneme-li si, že Schulzovy povídky mají v sobě i jistou dramatickosti, je to jen špatné použití pojmu, který patří dramatu. Epika a jen a jen epika je to, co předvádějí ve Větrníku. Ani rozložení vyprávění do úst několika osob nedá povídce divadelní formu. V povídce se o ději vypráví, v dramatu se děj před diváky vyvíjí. Popisovat děj sebevzrušenější a vyhrávat jej na scéně, jsou dvě různé věci. Dovědět se o střetnutí z vyprávění a vidět je se odehrát před očima, je rozdíl. Větrník provádí většinou dramatisace. Ty se dají někdy umocnit v divadelní formu účinnou a působivou, ale pak to nesmí být próza tak důsledně, čistě a jasně epická, jako je tomu právě u Schulze. Tento básník měl v moci vytříbený jazyk a podivuhodný smysl pro jeho barvu. Jeho »*Peníz z noclehárny*« je však také lidsky krásný a dojmavě burcující. To vše ještě u divadla nestačí. Větrník bude muset najít cestu k dramatu. Aby vyšel již ze začarovaného kruhu knižní literatury, aby dovedl své herce k opravdu divadelním postavám, a aby si zbytečně neztěžoval práci. Proti této výtce nutno uvést chválu provedení Schulzových povídek. Režijní práce Šmídova je ucelená. Zharmonisoval opravdu téměř bez kazu všechny složky, hereckou, hudební, výpravnou i režijní. Tvoří celek, ve kterém nic se neruší, ale nic také nevystupuje do popředí. Až na několik pohybů herců není tu nic samoúčelného. Odlišuje se tak tento způsob ostře od režisérismu jiných divadel. Do šikmo postavené krychle šedých závěsů umístil rež. Šmída pět herců, kteří vyprávějí. Působivá hudba dokresluje zoufalost jejich hlasů a dobře volený film vyhrocuje dramatické okamžiky. Po této stránce by to bylo nejlepší představení Větrníku, neboť práce tu začíná krystalisovat do čistých tvarů. Jistě ovšem bude mít nadále »*Sentimentální romance*« větší úspěch, neboť má v sobě víc prvků divadelních a grotesknost situací je vábivě vystupňována. A přece jsou herecké výkony i režie večera »*Peníz z noclehárny*« daleko propracovanější, ovšem u některých představitelů i v »*Soudnickách*«, a dávají jednotnější představení. Snad příští premiéra her M. Kopecského vnese již na trvalo do D 99 divadelní hry, a snad již se nebudou tito mladí ve své práci zdržovat náhražkami divadla, jež nikdy pravé drama hodnotně nezastoupí. Je nutno se rozhodnout: buď divadlo nebo recitace. Nebo divadlo i recitace, ale odděleně. Mísit tyto dvě věci v jednom večeru do společného kadlubu nelze. Není pochyby o tom, že literární večer z moderní české prózy by byl zásluhou prací. Dramatisace ale próze ubližuje, aniž by dosáhla ryziho účinku. Jak je vidět z provedení všech večerů, není mladým z D 99 malá

scéna již žádným problémem, neboť si vždy vědí rady a dovedou i na těch několika metrech vytvořit působivou atmosféru pro svá představení.

*

U »Nového souboru«, který hraje nyní, po odchodu Dvořákovy skupiny, v sále Smetanova musea, je situace jiná. Především je tu nutno přihlédnout k dosti podstatné věci, a to ke složení souboru. Jsou tu profesionálové, i když z jiných oborů, i ochotníci. Překladatel F. Vrba je dnes již znám jako mladý, nadaný germanista, znám je také J. Karnet. Je však zajímavé, že přes tento více méně ochotnický ráz, je stavěno toto divadélko zcela mimo soubory ochotnické a že je přiřazováno k profesionálním divadlům. V tom tkví zásadní omyl při hodnocení jejich práce. Není možno je zatím posuzovat jinak než jako snaživý ochotnický spolek, který zřejmě chce udržovat krok s ostatními malými divadélky, který si však není dost dobře vědom svých sil. Prvý úkol, který si uložili, byl příliš těžký pro začínající soubor. *Hölderlinův Empedokles* byl divadelním, nikoliv básnickým omylem. Opět jako výstraha - knižní drama ve zlomcích, myšlenkami nabitá báseň, chudá dějově, těžká i jen pro recitaci, dosti záludná pro posluchače, jimž také mnohé ujde, neboť někteří herci nemají vždy čistou výslovnost. To, nač trpělo v tomto sále i Dvořákově studio - recitace a ne hra - se objevilo jako dědictví i u Nového souboru. Snad dramaturgie poznala svůj omyl, jak se dá soudit z přípravy Strindberga.

*

Na konec jen zmínku o divadélku »Živé jeviště«, kde nacházejí dnes uplatnění konservatoristé, bohužel, opět spolu s ochotníky, kde stále ještě není jasno, co, jak a proč. Divadlo A. Sedláčkové zůstává celkem stále stejně konvenčně dobře i špatně dělané, mladí herci se pomalu naučili hrát a obecnost, hlavně starší, tam chodí stále za »svou Andulou Sedláčkovou«.

KM

Z brněnských divadel

Sezóna pokračuje a pomalu tu budou svátky vánoční. - Říjen přinesl na obou scénách vždy po dvou premiérách. - Lidové divadlo uvedlo hru o 8 obrazech *Rybníkáře Kubu* od *Vladimíra Müllera*. Je to hra rozveklá a bez vlastního dramatického nervu. Dramaturg Kolátor o ní praví na zadní straně divadelního programu, kam ukládává své problematické glosy ke hrám provozovaným, že »hra má poutavý děj i výborné postavy a pro její nevypočítanou přímočarost a čistotu uměleckých prostředků možno ji klásti nad »Zuzanu Vojířovou« - to přece jen nebude pravda, ačkoliv obě hry se sobě navzájem velmi podobají. Postavy Borovy jednají spolu dramaticky aspoň v některých scénách, kdežto postavy Müllerovy stojí vlastně vedle sebe; je to hra o samých mužských partech, tři ženy, které v ní vystupují, zasahují do děje náhodně a zevně. Hlavní zásluhu o vlídné přijetí Müllerovy hry v Brně si získal její režisér *František Klika*, který jí opravdu dal vše, co jen bylo možno: v třebíčském výtvarníku *Vladimíru Neumannovi* si vybral výbojněho spolupracovníka, který vzcnou členěnou architekturou prohloubil a nadzvedl plytký prostor kukátkového jeviště na Veveří (do druhé poloviny XVI. věku, v němž se děj odehrává, a k vezdejší podnikavosti rybníkáře Kubu hodil by se více sloh renesanční než gotický); jednotlivé obrazy proložil hudebními a pěveckými vložkami, čímž celek vyladil, ale také rozvekl a zeslabil; dovedl znásobit aspoň vnější rozměry dojmem, že za rybníkářem Kubou a jeho hejmanem jdou opravdu celé davy rybníkářů. Většina herců se však necítila v postavách doma a tak se utíkala k jiným, šťastnějším svým kreacím, což především platí o Jaroslavu Lokšovi a je-

ho Jakubu Krčínovi z Jelčan. (Z ostatních stojí za záznam jedině hejtman Vykypělův, chlapsky poctivý a ostře kreslený.)

Brněnská dramaturgie ráda hovoří o svých »úmyslech«, jenže ty jsou patrný spíše z toho, co dělá. Tak hned následující komedie *Mie Hergéthové*, nazvaná *Životní dílo*, byla zvolena především z důvodů administrativních: po repertoíru mužském hra s obsazením po výtece ženským. Představení v Brně od počátku umožňovala Jarmila Urbánková, jejíž široký a jadrný mateřský temperament jako by byl předurčen pro takovou »babu z hore« Martu Wedenkronovou, která po smrti svého syna přijede za jeho nezkušenými dědici do města, nezachrání je sice před konkursem, ale odvede si je proti vůli většiny do své pohorské továrny a navždy je získá pro »životní dílo« své a svého rodu. Mladý režisér Jan Strejček hleděl roztavit dobovou ideologii hry příliš už ohmatanou, a dát vystoupit lyrickým prvkům textu. Tak ji vlastně ladil proti hlavní herečce, která by byla snesla ještě více humorného koření, a hra vlastně také. Ze všech ostatních čtených představitelk této ženské komedie (J. Lázníčka, M. Jandeková, J. Koldovská, A. Novotná, H. Krtičková, M. Šupitová a j.) jediná Marie Pavlíková pomáhala herečce hlavní rozmarem a humorem prohrát a nadzvednout předlohu této konversační hry, v níž to v mnohém zůstalo při thesi a při schématu.

Po *Ibsenově Staviteli Solnesovi* uvedly Komorní hry *Strindbergova Otce*. Večer Strindbergův byl sice šťastnější, ale už úvodem je třeba říci dvojí zásadní slovo: na žádné moderní scéně není možno - a také ne na scéně komorního divadla - aby režii měl na starosti herec, představující hlavní postavu. Tato dvojí funkce tu bývá tradičně spojena s osobností prof. R. Waltra. Rovněž brněnským Komorním hrám nesvědčí, že jejich dramaturgie téměř pravidelně volí hry, které značně přepínají schopnost jejich ensemblu (většinou posluchači konservatoře 2. až 3. ročníku, kteří se nadto neustále střídají). Jinak ovšem každé komorní divadlo má právo, aby experimentovalo.

Středem pozornosti celého večera se stala pí *Ema Pechová* j. h. v úloze rytmistrové kojně. Ta něha, kterou dovedla vložit do hlasu a do hry rukou! Její Markytky byla opravdu místěčkem oddechu a odpočinku v rodinném údolí, nad nímž neustále burácelo a blesk bíl s obou stran. Walter svého rytmistra vybavil zvláště novými hlasovými polohami: mluvila z nich drsnost vojenského povolání i vnitřní rozervanost zároveň. Proti němu stála pohrdavě i vyzývavě upjatá Laura M. Rauschgoldové, která ve scéně závěrečné dala na štěstí proniknout měkčím rysům lidským, takže komorní, t. j. zvnitřňující pojetí, nebylo-li vytvořeno, bylo aspoň naznačeno. Ostatním hercům zůstala pravděpodobně předloha básnickova nesrozumitelnou.

Hned následující premiéra dala plně využít, jakého rázu jsou herci Komorních her a jaké nosnosti jejich nadání. Hrála se *Tylova* veselohra o předešlé o 5 obrazech, obměňující thema shakespearovské o zkrocení zlé ženy a pokřtěná na jméno *Faust Drubý*. Lehká komika lidově obhroublá, figurky dobově načechrané, vtip, který se snadno uhodne a vždy diváka upoutá, po případě šlehne. Kromě pí Marie Waltrové v úloze čertovské Karoliny, hráli konservatoristé a hráli s temperamentem. Nešetřili ani okončetin, ani hlasivek, a u mnohého z nich dá se soudit na talent: tak na př. u *Ludvíka Veselého* v úloze setníka Fausta - bude ovšem třeba hereckou vášň ukázněvat zkušenostmi i rozmyslem.

Opera Lidového divadla pokračovala v repertoíru smetanovském a zařadila *Dvě vdovy*, dávši přednost první verzi této komické opery před versí konečnou (jsou celkem verse tři: I. z r. 1874; II. z r. 1877 a III. z r. 1881). Večer sám o sobě byl jistě velmi zajímavým podnikem, který se však svým pokusným charakterem spíše hodil pro nějaké divadelní studio

než pro scénu, jež se ostentativně nazvala *lidovou* a má tedy přinášet díla uzavřená a dokonalá.

Nejlepším dokladem takového názoru je právě vlastní provedení: textem i partiturou probíhají dvě pásma - jednak pásmo komorní, představované čtveřicí postav obou vdov, Podhájského a Mumlala, jednak pásmo lidové hromadné, představované vesnickou mládeží, slavicí obžínky, a dvojicí Lidunky a Toníka. Brněnské představení zůstalo kdesi uprostřed: nepojalo představení ani čistě lidové, ani čistě komorné, ale také nezůstalo beze škrtů. Dvojici milenců vypustilo, čímž vlastně škrtlo spojný člen obou pásem. Tato verze spojuje zpěv s textem mluveným a k tomu věru je třeba zkušených představitelů právě v tomto směru, herců, kteří nezůstanou na suchu, mají-li přejít od zpěvu k prostému slovu. Bezradnost bylo cítit ze všech postav.

Nejméně u *Evy Prchlíkové*, ale jen zdánlivě, poněvadž ze čtyř hlavních představitelů má nejbližší k operetě. *Věra Šteflová* by byla ráda založila svou postavu aspoň v pěveckých částech, ale v částech říkaných si nedůvěřovala. *G. Talmán* svého Podhájského jen ilustroval a hajný Mumlal *Šimův* měl daleko k boдрému a krevnatému naturelu této lidové postavy.

Hrálo se v inscenaci V. Skrušného jak v Brně téměř obvyklé; její půdorys si navrhl zase režisér večera Miloš Wasserbauer.

Po stránce dramaturgické je pro každé divadlo velmi důležité, jak rozděluje svůj repertoar po sezóně. Premiéra *Dvou vdov* připadla na Vše svaté a listopadový hodnotný program v Lidovém divadle byl takto vyčerpán. Opereta uvedla další hru *Loukotovu* zase na text Poláchův *Staňte se mou královnou* a Straussova *Cikánského barona* a činohra rovněž dvě premiéry, od nichž už předem si nebylo možno slibovat nic zvláštního. Takový veseloherní repertoar jako *Rážové dopisy* V. Petrovičové nebo *Páľnoční straidlo*, nedávno zesnulého autora *H. Anspacha*, měl být posunut někam k Novému roku, kdežto v listopadě měla být uvedena některá klasická hra lidová. Prostě listopadu s jeho sezónní psychologií, volající přímo po hlubších a závažnějších věcech, nebylo účelně dramaturgicky využito. Správa divadla si to pravděpodobně sama uvědomovala a zařadila do činoherního programu několik pohostinských představení. *Vl. Lerause* a *G. Nezvala* zná brněnské publikum už dávno, *M. Glázrová* na konec nepřijela a tak zbyl *Zdeněk Štěpánek*, který vystoupil zato dvakrát, jednak ve Vávrovi v *Mrštíkovi Maryši*, jednak ve Vokovi v *Borovi Zuzaně Vojíšové*, a vždy s mimořádným úspěchem. Ale neběží konečně o úspěch; herec má na pohostinské představení pouze tehdy právo, když svým hostitelům přinese něco nového. Byla to opravdu jen vlídná náhoda anebo včas probuzený zlomyslný divadelní šotek? Štěpánek tu vytvořil dvě postavy, jež Brnu tradičně hrává *J. Lokša*. A vždy je hrává podle téže ohmatané šablony, bez pronikavější mimické a hlasové individualisace, takže obě postavy rozeznáte jen tak podle kostymů. Naproti tomu jaká to účelná stavba hereckého umění v obou kreacích *Štěpánkových*! Soudný brněnský divák si uvědomoval, jak *Lokša*, který jistě patří k nejlepším domácím hercům, příliš věří svému snadnému instinktu, spoléhá na široká gesta a živelný temperament, ale svou úlohu pravidelně jen vykřičí.

Také *Komorní hry Radosti ze života* uvázly v listopadě na nebezpečné mělčině, i když bez vlastní viny, poněvadž se jim ensembl rozutíkal. Také ony sáhly k problematické spolupomoci a pro období předvánoční a povánoční připravují cyklus recitačních matinee, který by objal vývoj naší lyriky od Nerudy a německou lyriku naší domoviny; jenže recitace básní nejsou divadelním uměním a nejlépe vyzní, když zůstanou pouhou, ale umělecky náročnou recitací. - Listopadovou premiéru na komorní scéně nastudoval režijně samouk *Arne*

Žatecký. Rudolf Walter mu přeložil z *Karla Schönherra Tragedii dětí*, která vznikla kdysi už v prvním roce po světové válce a která v podstatě představuje komorní trio. Tři děti, tři dobře viděné postavy, tři niterná zrcadla, v nichž se odráží táž tragédie, způsobená záletnictvím matčiným. Hra jemná, plná tvarových možností, ale též nebezpečná, poněvadž co krok svádí mladého a nezkoušeného herce k výrazovému ustrnutí - a hráli konservatoristé. *Nora Krémářová* našla několik dobrých přechodů pro svou dcerku a tak zachránila svou postavu před křečovitou jednotvárností, do níž upadaly postavy mužské (*M. Hynšt* a *L. Veselý*); nevystačila však vždy hlasově a tak zůstala na půli cesty. Ostatně režie pracovala prostředky expresionistického realismu, kterým sice podání zvniternila, ale hnala herce proti úskalím, místo aby je od nich odváděla na hlubiny prostého a odstíněného umění výrazového; světelného kouzelnictví bylo rovněž mnoho.

Do listopadových dnů připadlo dvacetileté herecké jubileum *Antonína Turka*, který se svým souborem představuje dnes oficiální dětskou scénu netoliko pro Brno, nýbrž pro celou Moravu (dnes pod patronancí Kuratoria pro výchovu mládeže). U dětské drobotiny je znám jako *Kašpárek Turek*. Na oslavu jeho *Studio* zahrálo několikrát před přeplněnou dvoranou DOPSu svou nejúspěšnější pohádkovou úpravu o *Sněhurce a sedmi trpasličích* a bylo hodně řeči, mnoho květín a ještě více radosti, především mezi drobotinou v hledišti, které přirozeně hrálo spolu. Dvacet let herecké a jevištně organisátorské práce, to je jistě důvod k upřímné gratulaci a k srdečným díkům za české divadlo na Moravě, škoda, že ne také za české divadelní umění.

Ivo Liskutín

Z nových koncertů

V uplynulém období jsme měli příležitost poslechnouti si čtyři české orchestrální novinky. - Skladby nejmladší naší skladatelské generace přinesl koncert Spolku pro soudobou hudbu, na němž zahrál orchestr českého rozhlasu řízený Otakarem Jeremiášem I. symfonii E-dur Jana Hanuše a Kaprovo koncertino pro violoncello a orchestr. Pořad byl doplněn reprisou Jirákovy předehry »Mládí«, již známé z loňského roku.

Hanušova Symfonie, první provedené velké dílo autorovo, byla radostným překvapením. Široký symfonický proud ovládaný ustavičným prudkým dramatickým vzruchem, logické rozvíjení výrazných myšlenek thematických, formální jistota vcelku, ale především hluboká myšlenková a citová náplň, kterou tušíme za Hanušovou hudbou, přesvědčuje nás, že jde o dílo významu mimořádného. Skladba je zřejmě programní, ovšem programní v nejvyšším a nejčistším smyslu. Její program je napovězen zhudebněním sekvence Jacopona da Todi »Stabat mater« ve střední větě. Hanuš je ve skladbě žákem Jeremiášovým. A v jeho hudbě cítíme učitelské a umělecké zásady Jeremiášovy. Je vzdálena jakékoliv vnějškové, chtěné modernosti; její modernost je v něčem daleko hlubším než v novém zvuku a nových vnějších prostředcích. Četl jsem kdesi námitku, podivující se, že mladý skladatel užívá výrazových prostředků doby novoromantické; námitka, která zde rozhodně není na místě. Nejen, že by bylo těžko toto tvrzení do důsledků dokázat, ale nemělo by to ani významu. Nejvhodnější bude, vzpomeneme-li opět R. R.: »A když naléhali tázající se, co je důležitějšího v hudbě, harmonie či kontrapunkt, odpověděl - HUDBA.« - A HUDBA je v Hanušově symfonii nová a krásná. - Dílo mělo rozhodný úspěch, bohužel však u obecnstva ne právě četného; bylo by škoda, kdyby zůstalo při jediném jejím veřejném provedení v letošní sezóně.

Zcela jinak se jeví skladatelský profil Kaprův. Kapr se ve svém Concertinu představil jako absolutní hudebník, prozatím usilující spíše o zajímavé detaily než o logický celek.

Neubránili jsme se mnohdy dojmu mosaikovitosti a nesouvislosti, snad také vinou nevyváženého orchestru, zvyklého na akustické podmínky rozhlasové. Při rozhlasovém opakování vše vyznělo nepoměrně lépe a mohli jsme si v mnohém dojem opravit. Teprve v rozhlasu bylo to Concertino pro violoncello, neboť na koncertě na mnoha místech nebylo sólový nástroj slyšet. Skladba, spíše komorního než orchestrálního rázu, je v podstatě zdravě založená a poskytuje sólistovi možnosti k virtuosnímu uplatnění. O zdařilý průběh večera se zasloužili vedle dirigenta Jeremiáše a orchestru Marta Krásová a violoncellista Bohuš Heran.

Česká filharmonie provedla na svém třetím abonentním koncertě dvě novinky skladatelů již dobře známých: Jar. Křičky předeheru »Majáles« a Serenádu pro smyčce J. Řídkého.

Křička ve své skladbě oslavuje, podle vlastní konfese, věčný návrat milého máje. Je inspirována studentskou vzpomínkou, zčásti Filosofskou historií. Od přírodních signálů, subjektivních tónů intimních až k pathetickým citátům z »Máchovského zpěvu« a slavnostnímu pochodu, předehera typicky křičkovská, svěží, veselá a působivá.

Řídkého smyčcová serenáda se důstojně přirazuje k několika krásným skladbám tohoto druhu, které již v české hudbě máme (Dvořák, Suk, Jiráček, Křička). Že také ona je výrazem osobního štěstí a vyrovnanosti, netřeba podotýkat. Všechny čtyři věty poskytují skladateli hojně možností k uplatnění bohatého lyrického fondu, živelné rytmičnosti a smyslu pro přehlednou stavbu; nad jiné dobře si v ní uvědomujeme charakteristický znak Řídkého: radostnost z rozvíjení hudebních myšlenek, kterou cítíme z každého taktu. Zvukově i technicky využil smyčcového orchestru do krajních mezí; skladba je proto zřejmě velmi těžká, všude však hratelná, jak jsme se přesvědčili z výborného provedení.

Místo původně ohlášených »3 písní« Jana Kuncce byla hrána jeho starší práce, balada »Stála Kačenka u Dunaja«, prokomponovaná lidová píseň; zaujme svou jednoduchostí a upřímným lidovým tónem.

Rafael Kubelík nastudoval všechny novinky i závěrečnou Dvořákovu F-dur symfonii s největší pečlivostí, takže i reprodukční úroveň byla vysoká.

Druhý abonentní koncert měl na programu německé klasiky Haydna (»Zvonková«), Mozarta (klavírní koncert c-moll), Beethovena (»Eroica«). Jako sólista se velmi dobře uvedl mladý Pavel Štěpán. V Haydnovi a v Mozartovi by nebylo jistě na škodu omezení počtu smyčcových nástrojů; zvuk byl příliš hutný a masivní, někdy dokonce překrýval sólistu. »Eroica« opět slavnostní se zdvojenými dechy.

Pro úplnost referujeme také o koncertě na počest Verdiho. Nebudeme se jistě přít o umělecké hodnotě Verdiho hudby, v každém případě však pokládáme za nešťastný nápad koncertní reprodukci operních výjevů (viz závěr Aidy). Tak se může původně zamýšlená oslava lehko zvrhnout v grotesku, zejména přispěje-li k tomu nevyrovnanost gigantického souboru. Úvodní »Te Deum« dokázalo, že oslava mohla být skutečně důstojná.

Také Český nonet pokračoval ve svém jubilejním cyklu a uvedl jako novinku pro Prahu Suchého »Nonet«, skladbu velmi moderně citěnou; Suchý snad málo využil instrumentálních možností souboru, a proto je skladba poněkud únavná. - Vzorné sestavení pořadu - jedno komplikované moderní dílo zarámované v skladby a pochopitelné a přístupné (tentokrát Mozartův flétnový kvartet a Schubertův oktět) - přáli bychom si i u koncertů orchestrálních.

Závěrem oceňujeme spolupráci rozhlasu s veřejnými podniky, umožňující několikery poslech všech novinek, což je velmi důležité; z koncertu si odnášíme první dojem a teprve v rozhlasu skutečně poznáváme.

. Jan Horák

Josef Kostohryz

KLENOT

V hlubinách mlhy zahalená, daleko, dávno, zemi překrásná,
hlubokým světlem zaplavená, jako v den první stejně jasná,
zhluboka rosou zkrvácená, odevždy navždy milovaná

Krajino mládí ztraceného, daleko, dávno srdci odňatá,
po tobě teskní smutné štkání, tesknota s oblak mečem tatá,
snů nejpřísnějších domovino, v posledním soudu nepojatá

K tobě se vracím tichou písni, mocnějším ještě smutku mlčením,
v samotě noční dálky tvé zřím, planoucí v tobě světlem denním,
hrad křišťálový dětských jistot, jež nikdy v skutek neproměním

Mateřídouškou mile voníš, když slunce s výše zlatě oblačné
odhrne clonu rdění tvého, zamhlení krásy čistě lačné,
a skřivan, z hroudy temné vzbuzen, chvalozpěv zalykavě začne

S oblaku matné ticho tryská, hlubánek žízeň hvězdám otvírá,
tam tkvěla kotva blaženosti, po níž se navždy nitro svírá,
a perla snění vítězného, v němž duše smrtí neumírá

Obzor jak srdce uzavřený, k němuž se věčnost nebem naklání,
hlubinou slávy zachvívá se, nesmírný v misce božích dlaní,
a žalost času, změny marné, nad tebou hvězdy nezaclání

Kdekoli krok můj vrací bloudí, vždy znovu k tobě ohněm zatouží,
nadarmo žízeň studnu hledá a osten hladu marně souží,
dokud jen bolest z bídy krve obraz tvůj znovu nevykrouží

Emilie Kaslová

HOSTINA

Z hostiny slavné jsme přišli...
Nebylo to ještě záspí stavení Tvého,
kde zjasnění jsme svlékli všední šat -
Nebylo to ještě záspí Tvého domu,
ač v hloubce bráníme se přiznat k tomu -
- Jsme sladce znaveni - Ted' jenom spát -
Ted' chvíli spát! - Váháme čekající,
až zašeptáš nám - »požínat« -
A - svědectví to bude všeho,
co z rozmáchnutí širokého
si do svých spánků smíme brát...

S KÝM SMLUVIT SE MÁM

S kým smluviti se mám, tak často němá zpola,
než cizí výmluvnost mou povýšeně zdolá,
čas ostře rozleptá tu přecitlivou tkáň?
Chuť hloubky - prach a sůl - a označení Žena -
ta pečeť, planoucí marností zatížená,
ta ruka vztažená se schránkou všeho věna
je lehká. Ach, proč plnost jiných odmítám? -

Snad ještě lícem svým se poobráťí chvíle,
z níž dary zářivé jsem brala rozmařile,
a průvan očistí od tmy a plísně kout.
Snad ještě daleko je ona doba zrání,
v níž celý klas i člověk přetížen se sklání...
Ach, plnost pokorná vždy více uniká mi,
v níž srdce křivdu v světlo umí rozemnout...

ČLOVĚK

Za jasných nocí,
v nichž všechno dýchá milostí a snem,
co znamená tvůj kámen,
co znamená tvůj kámen
v zápase výsostném?
V zápase o jiné,
ne svět a jeho díla...
Co znamená -
Co vlastně již
tvá duše cestou pochopila,
když z popela a zavržení svého
přec povstává - už zříkajíc se všeho - ?

Helena Erbenová

POTULNÝ PĚVEC

Moji milí, jakou vám povím pohádku? O princezně? O čaroději? - Ne, ty již znáte. Povím vám pohádku o začarovaném městě. Poslouchejte.

Krásné, výstavné a bohaté bylo to město. Kamenné domy, široké ulice, pěkně upravené sady a čistá řeka jím protékala.

Jednoho dne vkročil do jeho bran potulný pěvec. Shrbený, šedivý stařec, doprovázející svůj zpěv hrou na loutnu. Nikdo však z domu nevyšel a nepodaroval, ač zlata bylo, až přetékalo.

»Jaký to směšný zpěv! A ty jeho písně! Zpívala je naše prababička,« vysmívala se děcka a hrdí, vznešení občané zavírali dveře.

Smuten a opuštěný usedl v polích za městem a vyňal ze své žebrácké mošny krajíček okoralého chleba.

»Jsem stár a písně zestárly se mnou. Kdybych byl mladší,« postěžoval si ptáčku, který nedaleko čile poskakoval, »mošna by se brzy naplnila.«

»Netrap se proto, starče,« promluvil pták. »Utrhni jen jablko se stromu, pod nímž odpočíváš. Sněz je a omládneš. Vrať se potom nazpět a za to, že pohrdlo pyšné město tvou upřímnou písní, skryj do své loutny všechny jeho písně a pak odejdi!«

»Což mohu být tak zlý a vzít jim navždy píseň?« otázal se užaslý stařec.

»Neodejmeš ji navždy. Až se zas po letech navrátíš do jeho zdi, vrátíš ji svým zpěvem zpět. Budou si jí pak více vážit.«

A stařec vstal, narovnal svá shrbená záda a utrl jablko; bylo červené jako krev a vonělo sluncem. Když pak k němu přivoněl, pocítil, jako by naráz omládl o mnoho let. Ohlédl se po ptáčku, ale toho zde již nebylo.

»Odletěl, čiperka. A co mi toho napovídal. Kdoví, zda je to pravda,« prohodil se shovívavým úsměvem stařeč. Držel jablko v dlaních a zálibně se na ně díval. Což o to, chuť na ně měl, ale bylo mu ho líto.

»Takové hezké, červené a vábné!« A brzy chuť zvítězila a stařec kousl do jablka. A hle! Po prvním soustu narovнала se jeho schýlená postava.

»Opravdu, není to obyčejné jablko,« řekl si a rychle je celé snědl. Místo starce stojí pod stromem mladý, krásný jinoch.

Omládlý vrací se do města. Kráčí ulicemi a jasný hlas rozléhá se ve všech domech. Lidé otvírají okna. Dívky vybíhají ven a pohlízejí za krásným pěvcem. Po nich přibíhá mládež a posléze vycházejí z domů i hrdí občané. Všichni krácejí za ním a zpívají. Uprostřed náměstí usedne pěvec na obrubu kašny, přestává zpívat a hraje na loutnu. Všichni ztichnou.

Kouzelné zvuky zaléhají až kamsi daleko za město. Neznámá píseň přijímá do sebe známou melodii. Vždyť to jsou písně, které ve městě všichni znají, jejich vlastní písně!

Občané chtějí zpívat, ale tu jako by jim někdo odňal melodii a jen loutna zpívá. Pěvec vstal a zvolna odchází z města a s ním i píseň.

»Vrat nám písně!« volají za ním hrdí občané krásného města. Leč nadarmo. Pěvec se vzdaluje, až jim posléze mizí s očí.

A krásné město zesmutnělo. V jeho zdech, kde se dříve ozýval zpěv a smích, zněly jen stesky, nářek a pláč.

»Ztratili jsme písně -« lkali občané a neměli už žádné naděje, že se k nim zpěv opět vrátí. Město, jež dříve hostilo mnoho cizinců, stalo se nevlídným a zatrpklým. A tak každý cizinec, který tam zavítal, rychle je opouštěl.

»Podivné město! Připomíná jen smrt,« říkali odcházejíce.

Zlata ubývalo a přibývalo vrásek. Rychle, rychle stárli občané a ti, kteří nově přicházeli na svět, rodili se bez radosti a lásky, neboť obě odešly s písní. A tak vážnost a nevraživost dospělých zračila se i na tvářích dětí.

Léta mýjela. Parky, o něž se téměř nikdo nestaral, zarůstaly, koruny neošetřovaných stromů zmohutněly a cestičky byly plné kamení. Řeka se hemžila krysami a její voda páchla nánosem bahna. Tak se změnilo město, které se dříve skvělo čistotou, a ti, jež je tak pamatovali, zemřeli.

Mnoho desítek let tak uplynulo, když jednoho dne vkročil v poloroz-



Jiří Mrázek: KRESBA

ořené brány města potulný pěvec. Hrál na loutnu a tichým, stařeckým třaslavým hlasem zpíval staré písně.

V ulicích otvírala se okna a poté vycházeli strážněmi těžce poznamaní občané a doprovázejíce starce, kráčeli s ním na náměstí. A stařec zpíral o kašnu a hrál. Nejprve to byla neznámá píseň, ale pak mísila s tóny melodie, která se kdysi tak často ozývala městem, a po ní přicházely jiné a jiné, vzdálené a blízké.

Lid jako by omládl, slunce ozářilo náměstí a van větru přinesl vůně nových alekých polí a lesů.

Dívka, jež stála nejbliž starci, se na něho usmívala. Tu začal zpívat hlavou jí pokynul, aby zpívala s ním.

»Ach, neumím to, dědečku,« pravila.

»Zkus to jen!« pobídl ji.

Otevřela tedy ústa a hle! Zpívá!

A na pokyn starců všichni otvírají ústa a zpívají. Zpívají a zdá se, že nemohou toho nového daru nasytit, zpívají, tančí, jásají a smích ozývá se do všech stran světa.

A stařec, nikým nepozorován, vytratil se z města a pomalým krokem smířil do polí. Když stanul pod jabloní, ucítil vůni zralých plodů. Na větviachýlené až k zemi pod jejich tíhou spatřil červené, krásné jablko. Utrhl

je. Držel je chvíli ve svých svrážetých dlaních a bylo mu ho líto sníst. Usedl do stínu, vyjmul suchý, okoralý krajíček chleba a zvolna ukusoval. Červené, krásné jablíčko lákalo.

»Je mi tě líto, maličké, ale mám žízeň,« pravil a pak je snědl.

Nesmírná únava padla na něho a když povstal, aby pokračoval v cestě, nohy se podlamovaly pod tíhou těla.

»Mohl bych si trochu odpočinout,« řekl si a ulehl do trávy.

Tichý, sotva slyšitelný vánek zachvěl se v listech stromu a hle! Se všech stran slétali se ptáci. Usedli do koruny stromu a počali pět tak, jak nejlépe uměli.

»Ptáckové, jak sladce se mi usíná,« zašeptal a víčka, jež se přivírala nekonečnou slastí, se zavřela. Stařec usnul spánkem, z něhož se nelze probudit.

Po ztemnělé obloze plul obláček a když se blížil k jabloni, jal se kle-
sati tak, až přistal jako bělounká labuť.

Nebesky krásná dívka, jež sestoupila, dotkla se starce.

»Jsem píseň,« pravila, »a přišla jsem si pro tvoji duši.«

A tam, kde se nalézalo starcovo srdce, vyjmula malého ptáčka.

Poté vstoupila s ním do oblaku a za zpěvu plectva letěla k nebi.

William Shakespeare

PĚT SONETŮ

XII

Když slyším hodiny čas zvolna odbíjet
a vidím jasný den, jak hasne v bezdných tmách,
když hledím na jaře, jak vadne vonný květ,
když v temných vrkočích zřím stříbrošedý prach,
když vidím nahý strom a pozoruji pád
listů, jež dávaly stín stádům na lukách,
když vidím zeleň let žloutnout a zvolna zrát,
a potom ve snopech ležet jak na márách,
tu na tvou krásu vždy se sama sebe ptám,

vždyť musíš projít též pustinou zvanou čas,
vždyť každý půvab, ach, se jednou zradí sám,
a rychle umírá - a jiný vzkvétá zas!

A nikdo nemůže srp Času odvrátit,
jen v dětech navzdory mu můžeš - mrtev - žít.

XV

Když povážím, že všem, co zrodí tato zem,
vždy jenom okamžik na světě vskutku *jest*,
že vše to nesmírné, co zřím, je přelud, sen,
ve kterém hovoří tajemné síly hvězd,
když pomyslím, že všechno, člověk jako květ,
roste a umírá pod jednou oblohou,
za mlada plné sil - kloní se tíhou let
a potom odchází v nepaměť bezednou,
při této myšlence, že miji každý tvar,
vás vidím před sebou v největším rozkvětu -
(i v něm se ale už smlouvá Čas, Čas a Zmar,
jak změnit mládí - den v stáří a temnotu);
já ale bojuji s tím Časem - z lásky k vám;
vše, co vám uloupí, já pro vás uchovám.

XVIII

Mám tebe k jasnému dni léta přirovnat?
Není tak vyrovnaný, ani, ach, tak milý:
vždyť v máji vichr opírá se do poupat
a léto, léto také trvá jenom chvíli:
někdy plá slunce na nebi až příliš jasně
a jindy je zas jeho oko zastřené;
a každá krása také, každá jednou zhasne,
změní se - v běhu světa - zajde, zahyne;
ale tvé věčné jaro nikdy neuvadne,
neztratíš nikdy něžnou krásu, kterou máš,

tebe Smrt neodvede do své říše chladné,
protože ty až k mezi Věčna dorůstáš.
Dokud jen člověk bude dýchat, oko zřít,
budou má slova - a ty s nimi - věčně žít.

XXXIII

Viděl jsem mnoho zářících a jasných rán,
kdy zlaté oko slunce nad vrcholky míjí
a líbá zeleň luk a porosený lán
a zlatí bledé toky řek svou alchymií;
často však nízké mraky jako temný šlár
zacloní jeho světlo pro pozemské zraky,
náš ztracený svět neuzří už jeho tvář,
jak prchá na západ ukryta za oblaky:
Tak i mé slunce jednou zrána zazářilo
celou svou triumfální silou do mých řas,
ale, ach, ani hodinu mi nepatřilo
a temné mraky zastínily jeho jas.
Pro moji lásku nepohrdejte však jím;
i na nebeské slunce padne někdy stín.

XXIX

Když oplakávám, opuštěn, svůj trpký osud,
zavržen štěstím, lidmi, skoro trosečník,
a k nebi vysílám svůj nesmyslný křik
a hledím na sebe a klnu svému losu,
když toužím být už jednou nadějemi zkojen,
mít krásu, přátelství a štěstí mužů všech,
mít jejich umění a jejich volný dech,
jsem s tím, co nejvíc mám, nejvíce nespokojen.
A v těchto myšlenkách, už na vrcholu tísně,
pomyslím na tebe - a tu, hle, z mého nitra

(tak jako stoupá skřivan za jasného jitra
od hroudy) k nebi vzlétne chorál jeho písňě;
neboť tvá láska přináší mi tolik sil,
že bych už nikdy, ani s králem neměnil.

Přeložil Jan Vladislav

Václav Nekvinda

NASLOUCHÁM PODZIM

Proměno září! Přemítavá
propůjčuje se v stínech brv
záslibná tvoje mluva plavá
a laská ponejprv

ptáčátka tvoje, srdce. Tady,
na holé zemi klubou se.
A dým své úzké harfy ladí
v oktávy užaslé.

Prostřel jsem k hostině, jež nutí
pootevřítí zámlky.
Naslouchám, září, tvému hnutí
v zátiších s jablky,

naslouchám podzim v útlém sadě,
jak razí délku nejistot.
Kterak list zvolna břímě klade
na šíji dlouhých vod.

PŘI HUDBĚ JOSEFA SUKA

Má milá, kolikrát jsme si už přísahali!
Smuten jsem často byl pro bělost labutí.
V prodlení pěti slov (jen vítr barvu dá-li!)
svou ruku dával jsem za přízeň usnutí.

Útěku marnivý do hor mých předsevzetí!
Hlídal jsem stáda slov, neznaje fujary,
a v čekání jsem byl, zdali se zasteskne ti,
když v síni královské zacinknou poháry.

V hře lehčí štětce brv a vlaštovčiny něhy
po mostě padacím oř bílý přijíždí. -
Má milá, kolikrát odešly loňské sněhy
v prodlení chvilkovém ozvěnou prázdných zdí...?

RANNÍ ZAHLEDĚNÍ

Když do ticha bok oken vklíněný je,
tvůj úsměv podobá se vzácným nerostům.
V překlону šerení čas ve dvou sfingách bije,
jež poutník modelář uhnětl ke tvým rtům.

A vítr, modla má, zlé vody nerozehnal,
vstříc prosby kráčejí, vzápětí klnouce.
Úsvitem snažím se obvázat hlas, jenž selhal,
v zářící úsilí namísto pod sluncem.

Děkuji slunci jako všemu, či náruč sílí v kmeni,
přijímajíc únavu a zlatá zrnka chvil.
Jedna z nich dává mi krajinu letní k snění,
abych byl usmířen, že jsem kdy zabloudil.

ÚVAHA O RECITACI

V poslední době jsme měli příležitost se zamyslet nad recitací. Byli jsme najednou postaveni před otázku, zda a jak smí umělec recitovat na podiu určitá básnická díla. Vyskytla se recitace veršů i částí dramát, která si vynucuje několik zásadních záběrů.

Ačkoli lze recitovat většinu veršů, existuje i zde určitá »dramaturgie«, jíž by si bylo třeba všimnout jindy zvlášť, ale nelze sdílet přehnané theoretické stanovisko, inspirované touhou zmocnit se recitací veškeré poesie, že teprve recitací se nám může zjevit všechna její krása. Tak uvažují jen ti, kdož se nedovedou smířit s nezvratitelnou skutečností, že moderní básníci, nepočítajíce s možností recitace svých veršů, nemyslí na přednes a posluchače, nýbrž *píše hlavně pro čtenáře*. Je jasné, že moderní poesie se většinou čte doma a nepřednáší na veřejnosti. Poesie pro soukromou četbu v moderní básnické tvorbě převažuje. Určitá část moderní poesie se vzpírá recitaci, která ji může dokonce ochudit, rušíc potřebu ztichlého soustředění nebo možnost návratu při domácí četbě a nutnost prodlevy při čtení. Určitá část může recitací získat. Proto právě tvrdíme, že *u recitace existuje také »dramaturgie«*.

Recitaci poesie se u nás věnuje málo vynikajících umělců. Bohatá i hluboká a *mnohostrunná moderní česká lyrika nenašla konformních umělců*, kteří by se soustavně věnovali její recitaci. Rozhlasová recitace sem nespadá. Česká píseň nachází aspoň povolané pěvce. Současná česká poesie nemá ani vyvolené ani povolané recitátory. Měla by se jich brzo dočkat, neboť její hodnota by si toho zasloužila. Když se někdo občas odhodlá k recitaci, vrhne se na staré klasické verše, ale sloužit moderní poesii se nedovede. Umělci, jmenovitě herci, jí zůstávají za nás dlužni vše, nevděční s námi za sílu, kterou z ní čerpáme. Jen její dychtiví čtenáři vydávají svědectví zájmu dneška o ni. Tím více zaráží, že umělci, míjejíce tuto povinnost, obracejí se žádostivě k starší poesii a k dramatu, které musejí vytrhovat z jeho rodné půdy, aby je mohli užívat k senační produkci, jejíž umělecká hodnota je pochybná, protože stojí na falešných základech estetických.

Z dramatu, nejpřísnějšího zákonitého útvaru, se vyjímáním částí z celku rozrušuje skladba; vybíráním úryvků se na uměleckém organismu páse

vivisekce, k níž dochází, i když se vytrhává jen monolog; celek se ochromuje a *výňatek se odsuzuje k vegetaci*. Umělci domácí i cizí, kteří si tak počínali a počínají, se neptali a neptají, zdali k takovému počínání mají právo. Nehledali práva. Stáli na stanovisku moci hereckých hvězd v domnění, že básník má sloužit jim, chtějíce patrně, aby jim oplatil, že někdy na scéně sloužívají jemu. Tento postoj, někdy shovívavě trpěný, často však vyvolávající nesouhlas, byl nyní pronikavě doplněn tím, že *na podiu se přestalo jen recitovat a že se začíná na něm i hrát*. Někteří z recitátorů se asi domnívají, že moderní divadlo, které někdy odvrhlo jeviště a usadilo se na podiu, byt' začasté z nouze, lze napodobit. Jestliže bylo tradičním pravidlem, esteticky plně oprávněným, že se koná *recitace v civilu*, dočkali jsme se *recitace v jevištních kostymech*. Mínil se asi, že je nutno, aby se poskytl posluchačům úplnější dojem. Zdá se, že je to ctnost, neboť se nešetří námahou, převleký a líčením pro každý úryvek do divadelního kostymu a masky. Tento postoj byl kladně přijímán, takže lze vidět, jak se dařila sugesce, že je to zlepšení recitační tradice. Spoléhá se na skvělou paměť, přihrává se určitými gesty a mimikou za reflektorového osvětlení. *Z recitace se tak stala divadelní kreace*. Tento vnějškový postoj byl již u nás zaujat před několika lety pro literaturu, kdežto nyní se vyskytl i pro dramatické úryvky s umocněním divadelnických prvků.

Dávno bylo na umělcích požadováno, aby se na podiu *věnovali čistě recitaci*. Zvláště u příležitosti přednesů hereckých to bylo připomínáno. To bylo správné a zůstalo to správným požadavkem dosud. Rozvineme si zde tento požadavek formulací vlastních důvodů. Nejen drama, ale i herec patří na scénu. Tam může rozvinout své umění v rodném prostoru. Přejde-li na podium, měl by z toho vyvodit logické důsledky. Na recitačním fóru by se měl stát recitátorem. Herectví a recitátorství jsou dva úkoly. Když se herec domnívá, že je k oběma povolán a že na oba stačí, musí to dokázat svým dílem. Dokáže-li to, nesmí mu v tom nikdo bránit. Ale ani on něco nesmí, totiž: *nesmí si svůj podvojný úkol ulehčovat*. Stejně jako se má na jevišti hrát, má se na podiu recitovat. Kdo připouští stírání hranic mezi herectvím a recitátorstvím a kdo se smíruje s prolínáním, splýváním a matením dvou způsobů tvoření, připouští *stylovou i druhovou nesourodost*, jíž se třeba vyvarovat, protože neprospívá ani umělcům ani umění. S hlediska technického je recitace, pojatá jako divadelní kreace, těžší a namáhavější. Ale s hlediska uměleckého znamená ulehčení a ústup.

Nikdo nebude pochybovat o tom, že těžiště, smysl a hodnota recitace tkví v přednesu slova. Všechno spočívá v něm, v jeho obsažnosti, v jeho výraznosti; a v ničem jiném. Recitátor má *»jen«* slovo. Jeho umění je ryzím uměním slova. Co nevyjádří slovem, není vyjádřeno; co jím nepoví, není

pověděno. Stane se, že pronášené slovo přivábí doličný posunek nebo doličný výraz tváře; to je pochopitelné. Ale nemůže vylákat z divadelní šatny kostym a ličidla. Ta jsou mu na podium vnucena. A jimi oproštěné slovo ve své absolutnosti zrazováno.

I herec může mít touhu, aby vyzkoušel moc svého umění čistého přednesu slova. Může právem zatoužit i po »osvobození« slova ze slastného objetí jevištní hmoty i magie a okusit jeho svébytné síly. Ale potom musí být důsledný. Přejít na podium jen s tímto svým uměním slova, zřici se sugesce masky, nechat v divadelní šatně kostym s jeho mocí tvarů a barev, vypnout pomoc divadelních kouzel; stanout na podiu v civilu a čistým slovem, čaromocí jeho přednesu vytvořit dílo. Takový čin může vzbudit úctu.

Účinkování vábným zjevem v útočném kostymu a lákové masce je *rušením absolutní moci přednesu*, odváděním pozornosti mimo slovo, *přesouváním těžiště jina*m, mařením smyslu a hodnoty recitace. Přibíráním těchto jevištních prvků na podium se recitátor vystavuje oprávněnému podezření, že si pomáhá *druhotnými prostředky*, protože potřebuje jejich pomoci, ježto síla jeho slovního přednesu nestačí. Vystavuje se nařčení, že si ulehčuje vlastní úkol, i tehdy, když to nepotřebuje. Nelze tedy hodnotit užívání těchto prostředků jako ctnost, nýbrž jako výpomoc.

Sem nespadají recitační akce pedagogické nebo didaktické, kdy umělec recituje ukázky k přednášce. Zde lze a nutno připustit výňatek z dramatu, protože organismus, z něhož bývá vyňat, nahrazuje theoreticky průvodce svým výkladem, takže úryvek tu bývá aspoň theoreticky a myšlenkově zasazen do celku, jehož představy tím posluchač vlastně neztrácí. Na těchto večerech se ovšem jinak pěstuje nejryzejší recitace, vzdálená rušivé divadelnosti.

V době, příznivé aspoň části moderní poesie, a v době, skloněné hltavě nad zdroji umění, měli by se najít umělci a instituce, které by uvedly tuto poesii obecenstvu. *Nemáme takového typu recitátora pro současnou lyriku*, jakým byl pro lyriku wolkerovské generace Tůma. Nikdo nemá ctižádosti, aby se stal typickým tlumočnickem nynější zrající generace básnické? Jak lákovým úkolem by bylo vytvořit pro její poesii *recitační sloh*! Co tu a tam slyšíme, jsou jeho rozptýlené nápovědi, mnohde proniknuvší k jádru i formě této poesie, ale nesvedené ve výrazný způsob, který by byl oním výstižným společným jmenovatelem slohovým, jednotným v rozmanitosti. Ten, kdo to dokáže, stane se podílníkem na nejmladším básnickém díle. Ale kdo se toho odváží, nechť ví, co dělá. Je jisto, že jde o smělý a dvojsečný

čin. Ten, kdo jej splní, bude totiž *hodnotitelem i hodnoceným*. Nepochopí-li smysl a ustrojení, ráz této poesie, ztroskotá, byť by byl virtuosem slova. Pronikne-li však k jejímu vnitřnímu světu a formovému ústrojení, zhodnotí svým přednesem její sdělnost a hudebnost.

Drahomír Šajtar

ČLOVĚČENSTVÍ A POESIE II.

II

Zápisník, pátá knížka Bochořákova, jež vyšla v těchto dnech v Moravském kole spisovatelů, je knihou dozrání, knihou návratu, když bylo putováno cyklickou cestou od Žluče a vína po Uschlé květině, aby rozkaz byl učiněn krví a potvrzen ve své platnosti.

Dozněly strachy duše mé,
jiskřiště harfy vidoucího
žebráka hladem posunčiny své
do strmé hvězdy světla pozemského.

Byl vlídně blízký Orion,
zlá hlína radost udusila...
Na tepně světa horký tón
už hlásí se, ta něžná síla.

Je zde o to silnější, že přiznal pravdu sám sobě, že se stal tím, čím opravdu je, že se stal sám sebou, že se stal *člověkem*. Silným, poctivým, mravním, statečným, čistým člověkem. Není třeba mnoho slov o této knížce. Její ethos, její váha je v mravní síle *autorově*, jenž stav se františkánsky pokorným, stal se velikým Bláznem, neboť žije jen pro přímou lásku k Bohu a jen z ní, láskou proti vši logice, proti vši pravděpodobnosti, proti všemu rozumu, láskou, která je v očích hloupého světa bláznovstvím. Stal se zajatcem Božím, neboť poznal tajemství poslušnosti, vyzpytoval umění státi se žebrákem. Co jest státi se člověkem Božím? Opustiti dobrovolně všechny zahrady štěstí, mládí, lásky, a přijmouti s radostí úděl plavce, který zná z tohoto světa jen tvrdou práci, tvrdý chléb v radosti nevzhledné a drsné na pohled jako jeho ruce, stojí psáno. Bochořák poznal žádoucnost věcí a právě v takových chvílích se jich odříkal. A stal se člověkem Božím, neboť žádá čehokoli už jen od Boha a přijímá-li od člověka, je to jakoby od Boha. Jeho lidství není věděním, je to plnost ze zkušenosti, je to moudrost. A to je neskonale víc. Neboť moudrý člověk je sporý a hutný člověk.

A teď mi vlastně napadá: vždyť ono Bochořákovi nešlo o nic jiného, než o nalezení cesty z bludiště. Poesie byla využita k privátní potřebě a



Michail Romberg: KRESBA

nejintimnější události jsou tu nastrádány jako při zpovědi. Ta intimita jde tak daleko, že se nakonec Bochořák vědomě vzdává poesie pro meditaci a upnutí se k Bohu. A celý člověk, věřící, je mu víc než idealita umění.

Bylo to krásné jak setkání s Andělem Strážcem
(jak básník však říkat to nechci),
byla to hrdost člověčenství mého,
že dobře jsem sázel.

Jestliže je nám potom jasné, že k víře v Boha je třeba absolutně jiného komplexu než k monumentalitě básně, když si uvědomíme rozdíl mezi těmito dvěma pocity, mezi vírou a tvorbou, a jestliže nakonec přiznáme, že Bochořák v Zapisníku je především věřícím, ba jen a jen člověkem Božím,

a jestliže konečně objektivně konfrontujeme Bochořáka Zápisníku a Březinu básníka, pak musíme nepokrytě přiznat rozdíl. A jsme natolik odvážni, že zamítneme vůbec říci Zápisníku knížka básnická. Neboť není to poesie, totiž vidění, je to zpověď člověka, je to poznání zcela logické, je to vědění. Je to prozrazování intimity života, nikoliv *objektivisace subjektivity*. A říkáte to, nijak neubližujeme člověku Bochořákovi. Zde pro nás zůstává nadále silným člověkem, stěží však básníkem. Jeho meditace nemá oné březinovské propalující se vise; Březina dovedl nahlížet mysticky jasně v jakémisi zmrzlém světle idey v symbolech. Bochořák je daleko chudší a mystický svět jeho je mnohem více spjat s tímto světem náhod a marnosti. Tím nedosahuje březinovské objevitelské aktivity. Neboť milovat Boha je pro člověka Bochořáka milovat člověka, bližního. Jeho cesta za Hospodinem vede přes člověka. Čist Bochořákovy knihy znamená čist o Bochořákovi. Řeč vázaná stala se vskutku vázanou, nástrojem, jak najít sama sebe.

Své dítě v cizí zahradě kolébám na rukou.
 Jaké to důvěry od Boha jsem se dožil.
 A usmívám se nad myšlenou básní velikou,
 již na oslavu chvíle té bych složil.
 Však s rozhodností otcovskou teď pero odkládám,
 má touha lyrická do letních prostor mizí,
 že není tomu naopak, vítěznou radost mám:
 že nehýčkám v své zahradě jen dítě povždy cizí.

Privátnost této poesie v nepravém smyslu toho slova je znakem celé této skupiny, již se nezřídka říká skupina bednářovská. Jako by poesie sešla s cesty, jako by již nebylo velikých vášní. Básnický *obraz*, to je čin, nikoliv pojem je theorie. Ale Bochořák básní pojmy a nikoli obrazy, netvoří, nýbrž theoretisuje. Poesie se nerodí z dobře kontrolovatelných spekulativních pochodů, nýbrž z tajemných procesů duševních, alogicky spjatých s pravou podstatou básnického já, t. j. na hranici lidského vědomí i nevědomí, v naprosté jejich rovnováze za vydatné podpory volné obraznosti a spontaneity. Poesie musí být především šílenství zraků. Řekl jsem, že tady poesie sešla s cesty, že jí bylo k něčemu využito. Nezáleží na tom, k čemu, nejde nám o to, i když tady bylo jí využito ušlechtilé. Jde právě jen o to, že jí bylo využito, jde nám jen a jen o poesii, o její autonomnost, o její soběstačnost a rovnoprávnost s jinými kategoriemi ducha, ať už je to věda, filosofie, theologie. Neboť není možno vykupovat *jen* vnitřní subjektivní tragiku uměleckou expresí. Umění musí jít výš a dál, nad osobu, neboť i ono je poznáním lidským. Žádejme naprostou autonomnost uměleckého díla, jež má účel samo v sobě, ve své uměleckosti. Každý souhlasí s požadavkem,

že umění musí poskytovat víc než pohled na intimní boj jednoho jakéhosi člověka. Musí se dotvářet realit osudových, definitivních, samozřejmých, *nutných*. Každý osobní boj je však indiferentní vzhledem ke společnosti. Umění právě tvoří realitu, jež chladně trčí do prostoru svým všeobecně platným uchvácením absolutna. Tak je možno, zachová-li si umění svoji výjimečnost a naprostou nezávislost, aby mluvilo o hybných silách tohoto života *po svém*. Kdo cítí více lidsky než právě umělci? Přispívají a mohou přispěti nejplatněji k hlubšímu a lidštějšímu utváření života jediné svým způsobem, t. j. svou ničím vnějším nepoutanou tvárnou mluvou. Revolucují svět svým způsobem, a tím i nejlépe slouží a prospívají myšlence, jež třeba v díle není ani obsažena. Mluví řečí umělce, nikoli řečí technika, medika, juristy. A to právě pro samotnou existenci umění či aspoň pro tuto. Neboť i umělec musí vycházet ze své vlastní normy a stavět klenbu podle své vlastní metody, jež, má-li vejít v čin umělecký, musí být odvozena jen z terminologie metodiky umělecké a poplatná právě jen svému umění. Autonomnost umění není planým *l'art pour l'artismem*, nýbrž jeho zrovnoprávněním, znovunastolením. Po vědě chceme vědu, po filosofii pravdu a po víře Boha, chtějme tedy i po poesii *krásu*. A není tato tautologie tak samozřejmá, jak by se zdálo. Umění je totiž jedním z lidských poznání, samostatné a snad nejhlubší. Zneužívat je znamená nerozumět mu. Umělecké dílo poznává v podstatě stejně jako jiný duševní projev člověka, na př. činnost vědecká, jejímž cílem je však logická pravda, kdežto cílem umění pravda lyrická (psychologická), pravda, jež v jakémsi alogickém sepětí postihuje unikající irrealitu životní, která je neméně zajímavá, ba vlastně stejně existenční. Neboť v životě zbývá vždy jakýsi nevysvětlitelný irracionální prvek, jenž právě v umění nabývá důležitosti a obsahu. A pro toto nepostihnutelné fluidum nechť je poesie svéprávná, nikoli služkou filosofie, výchovy, ethiky a bůhví čeho. Sama svou vladařskou existencí, nezávislou a autarkijní, zjemňuje život. Bochořák podává sama sebe, víra, to je přece něco tak strašně intimního už proto, že je kontrolovatelná jediné Bohem, je to nejtajnější korespondence s Bohem. Neboť dnes už není náboženství též tím, čím bylo ve středověku: světovým názorem. Není slabostí přiznat se k tomu a vědět o něčem, znamená překonat to. Náboženství bylo středověkému umělci vlastní živnou půdou, z níž umění rostlo. Středověké umění proto nesloužilo náboženství (Bochořák mu uměním sloužit chce), nýbrž *spontánně* tvořilo nábožensky a byla to kolektivní tvorba, protože náboženství bylo světovým názorem. Dnešek je jiný a poměr k Bohu stal se intimitou, takže každá zmínka o životě náboženském může mnohdy vyznít jako pokrytectví, jindy jako osten, jenž nepříjemně

drásá člověka jinak založeného nebo i jinak věřícího. A my se nakonec budeme ptáti po umění. Tady jsme u kořene: privátnost Bochořákovy poesie je příliš zřejmá, nebylo přece náhodou, že rozjímající o této poesii rozjímali jsme o bolestech Bochořákových (viz celý cyklus nadepsaný Svě ženě). Nejsme zásadně proti subjektivismu v poesii, vůbec v umění. Je konečně jasné, že každý umělecký čin musí být především umělecky prožit, aby mohl vůbec nějak pravděpodobně existovat. Avšak je nutno zvládnout vnitřní dění a teprve potom stavět na této zkušenosti nový svět, budovat báseň vznosnou architekturou obrazů. Nabude takto na věrojatnosti a intenzitě, bude tím intenzivnější, oč hutnější bylo vnitřní básníkovy drama a konflikt s věcmi, člověkem, s vnějškem. Nikdy však nesmí dojít k pouhému neutříděnému přepisu vnitřních přerodů a zmateků, takový zážitek je nutno destilovat a přetvořit v pravdu všeobecně platnou. Neděje se tak rozumovým pochodem, to je na bílé dni. Od toho je básník básníkem, že svůj osobní, nejniternější proces zcela nekontrolovaně silou své osobnosti, rozložitostí krajiny duše a jejich bohatstvím, vnitřní krásou a útočností, podzemní výbušností a ustavičným přetlakem taví a rozněcuje v pravdu, za níž stojí celou svou bytostí. V tom je síla básnického díla, do jaké míry je ono *vykoupením* z hrůz skutečnosti, z mučivé nestálosti, proudného unikání a zániku, a jak všechny tyto entity, jež jím cloumají a chtějí jej vyvrátit z kořenů, usoustavňuje ve vnitřní řád, z něhož pak směřuje k řádu vnějšmu. Není možno tvořit objektivitu bez vnitřního zážitku, avšak aby tento byl veliký příkladem, je nutno, aby byl stráven beze zbytku a protřpěn v heroické smířlivosti a v touze uniknout dál, k nebi, k oblakům, k věčnosti. A teprve v zapomnění na vlastní bázeň a zmatek a v plném vědomí o jeho jsoucnosti, jež dávno se stala samozřejmostí a přešla do krve, je možno začít budovat básnické dílo. Až tehdy, stojí-li za ním osobnost, jež protřpěví sebe a vše kolem, je silná a připravena. Ale nejdříve mlčet, přeskupovat a krystalisovat, než bude vysloveno.

Bochořák jako by pozbyl práva na objektivní platnost svých subjektivních pocitů, které jsou mnohdy obnažovány v kruté pravdivosti. Neboť je nedovedl převést na společného lidského jmenovatele. A tak Bochořák, spíše zajímavá osobnost než tvůrce v pravém slova smyslu, nedovedl vytvořit skutečnost, realitu, něco opravdu objektivního, nedovedl vytvořit novou skutečnost, jež je produktem každého umění. Jeho tlumený zážitek není dost horký, aby se propálil až k představě objektivního světa. Nemá to vzruchu, nemá to vzletu, chybí tu mečovitý, vysoko šlehající plamen, jenž umocňuje vlastní subjektivní zážitek v monumentální znásobenou objektivitu životní. A jejím obrazem je umění jakožto takové. Avšak není

tu ani snového intimního kouzla, jež v širokých ozvěnách zalévá životní empirii, zjemňuje životní surový fakt v nadskutečnou visi světa idealisovaného, přetvořeného a přes onu intimitu všem společného.

Jde-li nakonec o synthetický soud, jenž by Bochořákovi vykázal dnešní jeho místo, budiž nám dovoleno formulovat jej takto:

Nevytvořil nových světů uměleckých, číhal na sebe, aby se zjevil v kosmickém zrcadle tváří v tvář sobě samému. Poctivý člověk, pokorný, láskyplný a statečný je Bochořák, cesta za touto moudrostí je dána jeho pěti bolestnými knihami, utváří se v osobnost, jež snad v budoucnu přinese literaturě nadosobní poesii a novou krásu v nejtěsnější blízkosti Boha. Neboť odtud vycházeli *umělci* na výpravy za absolutnem, od své celistvosti, již si uvědomovali skrytě, stávající se clowny, majíce za materiál nikoli svá těla, nýbrž svého ducha. A bude pak již tvořit ne k Bohu, leč s ním. Lidství plné je zřejmě teprve klíčem k oněm zahradám pomyslných květů, jež vůní svých kalichů dovedou tolik dát životu. Nebude to však nikdy poesie silná, na to je už dnes Bochořák příliš klidný, monotonní. Zdá se, že upadl do téhož nebezpečí jako Zahradníček ve své teskně tklivé poesii, plné jakési nadpozemské nostalgie. Jako by měl Bochořák před rozhodnutím: buď zanechat poesie úplně a naplňovat obyčejný život po lidsku čistě pod nebem Nejvyššího (u Bochořáka to má barvu až maloměstské idylly a spokojenosti) anebo stát se psancem, jenž chce strhnout roušku věčna a stanout tak tváří v tvář Tvůrci. Stát se titánem. (Od tohoto druhého břehu je dnes Bochořák příliš vzdálen a těžká by byla plavba zpět.)

Velicí básníci tvořili poesii, t. j. krásu, neosobní, nadčasovou realitu. Každá skulina byla zalévána zlatem. Slabí pomáhali si berličkami, jimiž jsou fráze o novém člověku, o jeho podstatě bytí a návratu k věčným hodnotám, vůbec obsah mimopoetický. Právě umění je vždy neosobní a při tom obrazem jedné duše, t. j. vždy jiné, vždy avantgardní. Nový duch, nová vise světa, vesmíru, vynutí si automaticky novou formu, jež obsáhne nejen sama sebe, nýbrž i to nejlepší minulé. Forma roste z charakteru. Vnitřní duchový přetlak způsobí katastrofu každé ustálené formy. Opravdové umělecké dílo je činem novým, protože je obrazem jedné veliké duše, jež hlásá pravdu ze sebe za všechny. A tento obraz je po každé jiný. Básník je ten, jenž samou svou existencí v šedoperlém svitu medové luny způsobuje, že vody vrou v jezerech. Jeho zbraní je sugesce. Bochořákovi byla vyražena z rukou. Dočasně? Náhodou? Avšak v umění se nedějí násilnosti, v umění není místa pro náhody. Žluč a víno zůstává Bochořákovou nejlepší knihou. Tento Bochořák je vcelku Bochořákem dnešním, ovšem daleko klidnějším. Žluč a víno - to je kniha, jež dovede vyrazit dech. Dnešní Bochořák už

nestačí, není mu umění vším. Dnešek už není schopen velikých vášní, proto se lidé tolik nudí.

Bochořák na několika místech vytváří jakousi obdobu chrámové hudby, jakousi chrámovou poesii. Je to jen asi na dvou třech místech, a to vždy tam, kdy vystupuje ze sebe a ze své vnitřní zkušenosti hněte objektivní zkušenost vyšší, všelidskou. Tam sahá po monumentalitě. (Báseň *Andělům* v první části.) A ta je vždy neosobní, protože zaléhá do šíře i hloubky, ztrácíš se v ní, chce tě celého, jako každé umění. Má-li Bochořák někde cestu otevřenu, je to tady. I budou snad v chrámech meditovat básníci. Bochořák nasadil velké pupeny.

Antonín Šorm

STUDENECKÉ KOLEDY

Byl to příznačný zjev, že chudé a horské kraje měly mnohem srdečnější a opravdovější účast a radost nad věkopamátanou radostnou událostí betlemskou než zámožnější kraje v rovinách. Dokladem toho jsou betlemy i vánoční lidové písně. Jak nepřeborné množství radostných a veselých koled má třeba naše severočeské Podkrkonoší. Kdežto na Hané setkávají se sběratelé jen s několika málo vážnými koledami. Roku 1939 vydaná sbírka »Krkonošské koledy« dosvědčuje, jak soucitná srdce horských chudáků v době vánoční, oslavující narození betlemského Dítka, přímo přetékala něžností, srdečností i veselostí téměř dětsky ryzí.¹⁾

Ve zmíněné sbírce jsou též koledy ze Studence u Jilemnice v Podkrkonoší. Ve většině případů jest ovšem těžko správně určit místo, kde která koleda vznikla; správněji lze mluvit o tom, kde která koleda byla zpívána. Jen stručně to ukáži na jednom případě, jak jsem jej sledoval, když jsem byl roku 1923 jednatelem jesličkové výstavy v pražském Klementinu, na níž jsem uspořádal též oddělení vánočních koled. Myslím žertovnou koledu »Pochválen buď Ježíš Kristus, milý Matěji«, jak ji zpívá 82letý důlní úředník v. v. Jos. Valta v Příbrami. Tuto koledu najdeme ve sbírkách písní Fr. Sušila, Fr. Bartoše, J. Vyhřídala a jiných. Také v mnohých starších jesličkových hrách je obsažena. Na jesličkovou výstavu jsme ji dostali snad

¹⁾ Jos. Horák: *Krkonošské koledy*. Ilustroval prof. Jar. Skrbek a j., vydal J. Krbal v Lázních Bělohradě 1939. Písně mají nápěv a některé jsou i harmonisovány. Sbírka obsahuje koledy ze všech osad a vesniček na Jilemnicku a Vysocku. Jsou tu i tři vzácné koledy kantora z Raisových Zapadlých vlastenců, V. Metelky z Pasek n. Jizerou.

ze všech krajů Čech, ba i z Moravy (z Radnic u Plzně i z Mar. Hor na Moravě a pod.). Mnohokrát byla vydána tiskem, jako svého času oblíbené a známé jarmareční písničky malého formátu, jež se svazovaly do »špalíčku«. Mám z nich jeden výtisk pod titulem »Nová píseň aneb koleda vánoční k uctění nově zrozeného Ježíška v Betlémě«, s prostičkým, ale výrazným dřevorytem. Byla vydána tiskem a nákladem Jos. Bergrové v Litomyšli (asi r. 1823). Je zajímavé, že autorství té písně si téměř po stu letech přisvojuje Tomáš Churáš z Radešova, který ji dal tisknouti svým nákladem v Pošumavské tiskárně ve Strakonicih r. 1920. Pod stejným titulem jako v Litomyšli byla vytisknuta i v Hranicích na Moravě r. 1858 (viz Zíbrtův Český lid, XXVIII, s. 98). Snad tím, že se tato koleda rozšiřovala špalíčkovým tiskem, doznala jen málo změn, a nepřehlídže k melodii zpívá se v každém kraji až na nepatrné varianty (spíše vynechávky) stejně.

Otiskuji zde text té koledy, jak se zpívala ve Studenci v r. 1892. Tato studenecká koleda má o jednu sloku více než píseň zapsaná ostatními sběrateli (v Krkonošských koledách a špalíčkových tiscích); totiž o sloku 12.

- | | |
|---|--|
| <p>1. Pochválen buď Ježíš Kristus,
milý Matěji!
Až na věky. Kam pospícháš,
bratře Ondřeji?
Já do Betléma běžím,
co se tam děje, nevím.
Bratře, vrať se, prosím tebe,
něco ti povím.</p> | <p>4. Nechoďme tam jako blázni,
milý Matěji!
Abychom tam přišli prázdní,
když nic nemají.
Půjdem pro kamarády,
naberem s sebou dary,
až toho trochu shledáme,
půjdem spěšněji.</p> |
| <p>2. Naši hoši večír pásli
blízko Betléma.
Velká jasnost o půl noci
jako den byla.
Andělský zpěv slyšeli,
do Betléma běželi;
že se narodil Kristus Pán,
pravdu mluvěj.</p> | <p>5. Vzhůru, bratři kamarádi,
vzhůru vstávejte!
Narodil se nám Spasitel
v Betlémě, věřte!
Dary rychle chystejte,
sestřičkám to oznamte,
ať každá něco uchystá:
s námi pospěšte!</p> |
| <p>3. V tom obecném chlévě leží
v seně v jesličkách
a - matičku má chudičkou -
v mizerných plenkách.
On že tak překrásný je,
na každého se směje,
kdo se na něho podívá,
radost nabude.</p> | <p>6. Františka pana rychtáře
smetánky trošku;
Sekundýna mlynářova
mouku, krupičku;
Monyka kramářova
cukrkandl, fíky dá,
a Mařenka šenkýřova
pivo, víno dá.</p> |

7. Anastasie kupcova
mandle, piškoty;
Cecilie půlmistrova
japka, ořechy;
Apolenka citrouny,
a Ludmila koření;
Lucije perník, marcipán,
též i melouny.
8. Rozarije pekařova
masnou žemličku,
a Anežka sedláková
máslo v hrnečku;
Brydyška²⁾ řezníková
jitřničku zachová,
a Rozina, co potřeba,
zase udělá.
9. Evička z herbabných pentel
povijánek dá;
Kačenka karton koupila,
peřinky chystá;
pěří Verunka dere,
Liduška to ušije.
Jen hezky zčerstva pospěšte,
nebo je zima.
10. Františka, cera truhláře,
kolíbkou nese;
Dorotka tenkou košílku
také přinese;
Majdalenka punčošky,
Helenka karkuličky.
Jen hezky zčerstva pospěšte,
ať už dem brzy.
11. My hoši hudbu štemujme,
půjdem hráti!
Kde pak jsou ty malí hoši?
Budou zpívati.
Francku, vem klarinety,
Ondřeji, vem valdhorny,
Tadeáši, polní troubu,
a Nácku, bubny.
12. Jirko, Pavle, se chystejte,
flauto pískejte!
Vemte s sebou velkou basu,
fagot nenechte.
A Jozífku housličky,
a Lojzíčku maličky,
jen všechny brzy pospěšte,
ať už dem brzy.
13. Hrubé dudy já nafoukám,
ať hodně bručí,
u jesliček ta muzika
ať je potěší.
Zahrajem jim vesele.
Když Děťátko spát bude,
matička kolébat bude.
Líbezně usne.
14. Nyní půjdem na koledu
k pánům sousedům.
Ježíšek ráčíž požehnat
váš příbytek, dům;
Ježíšek vám nadělí,
dyž nám dáte koledy;
zazpíváme vám za to
taky v neděli.
15. Jen my Ježíška milujme
a poslouchajme,
a přikázání
zachovávejme.
Srdce čisté připravme,
by on šel k nám žádejme;
jako betlémští měšťané
tvrdý nebudme!
16. Ježíšku, králi nebeský,
k tobě voláme;
chraň nás ode všeho zlého,
tebe žádáme.
Pro tvé bídy, trápení,
chudobu zde na zemi
uděl svatě požehnání
nad námi všemi.

²⁾ Baruška.

17. Uděl svaté požehnání
římským křesťanům;
chraň nás všeho zlého,³⁾
dej pokoj stavům.
Ať tě můžem chváliti,
tě velebiti,
potom s tebou v nebi
se věčně radovati.

18. Uděl svatého pokoje
a ourodu dej;
budoucí rok a vše léta
svou dobrotu přej!
Ať tě můžem chváliti,
tebe vždy velebiti,
potom s tebou v nebi věčně
se radovati. Amen.

Těžko rozhodnouti, v kterém kraji tato koleda vznikla, když ji zpívali po celých Čechách a všude na Moravě. Ani křestní jména, jež se v ní vyskytují, nevedou na stopu. Neboť křestní jména tam uvedená byla v XVIII. a první polovině XIX. století běžná ve všech krajích. Jedině jméno Sekundina jest vzácnější; a podle něho bychom mohli původ té koledy stanovit v Jičíně nebo v jeho okolí a určit též hranici a quo, po níž koleda teprve mohla vzniknout.⁴⁾

V tomto pojednání chci se zmínit jen o koledách studeneckých. Sbíral je můj bratr Josef Šorm jako bohoslovec a nápěvy k nim zachytil tehdejší studenecký učitel Josef Skrbek. Podle poznámky na bratrových zápiscích byly poslány Národopisnému oddělení Zemského musea v Praze. Sam jsem později (kolem r. 1910) studenecké koledy také sbíral. Celkem se ve Studenci zpívalo asi 50 koled. Zpívaly se v kostele, v rodinách, před betlemem a o t. zv. kolednických vánočních besedách, kdy se sešlo příbuzenstvo a sousedé. Hlavně to bývalo o svátku sv. Štěpána. Pamatuji si, že o tomto svátku přicházeli k nám hned odpoledne po požehnání koledníci a zpívali dlouho do noci. Někdy se zpívalo i s hudbou a každá z těchto kolednických schůzek končila písní, která se zpívala i při jiných významných příležitostech, na př. při svatbách.

1. V dobrém sme se sešli,
v dobrém se rozejdem;
nežli se rozejdem,
ještě si zapějeme,
s Pánem Bohem půjdem.

2. S Pánem Bohem půjdem,
zpomínat si budem:
dobře sme se měli,
rádi nás viděli,
podruhý zas přídeme.

³⁾ Za napoleonských válek se zpívalo takto: Vzdal od nás francouzskou válku, dej pokoj stavům, atd.

⁴⁾ Ostatky svěťce Sekundiny přinesli roku 1658 jesuité do Jičína a tam byla zvolena i za patronku města. Svátek její připadal na 15. ledna a její jméno se na Jičínsku skutečně vyskytovalo jako jméno křestní. Viz moji studii v Čes. listech (Ml. Boleslav, 15. I. 1932): Úcta sv. Sekundiny na Jičínsku.

3. Podruhý zas přídem,
déle si pobudem.
Ta láska bratrská
a ne farizejská
zůstaň s námi. Amen.

4. »Zůstaň s námi. Amen.«
zpívat nepřestanem,
dokud Pán nebeský
v slávě jazyk český
zachová nám. Amen.

Podle obsahu můžeme koledy rozdělit na dvě hlavní skupiny: na *koledy duchovní* a na koledy *s živlem tistě světským*.

První skupina koled bývala zpívána i v kostele a před betlemy tkalců v jejich chaloupkách. Vyjadřují prostičkým, avšak často svérázným způsobem narození Kristovo a projevují snahu všech stavů a všech sousedů ukázati Ježíškovi radost z jeho narození, potěšiti jej nějakým darečkem nebo službičkou. Proto přenášejí radostnou událost do svého prostředí. Tam, kde jsou přímo jmenovány určité osoby, máme ověřen místní původ i dobu vzniku koledy. I takové Studenec měl:

V Betlémě se svítí, půjdem tam,
ty vem dudy, já housle mám.⁵⁾

Antonín Vancilů dá nám botičky
a Čechová zas šatíčky.

Martinec s Baruškou taky jedou,
pomoranče, fíky vezou.

Pošepný zas nám dá kousek plyše,
by Jezule zahřálo se...

Tato koleda byla dlouhá, měla mnoho variantů a byla rozšířena skoro na všechny studenecké sousedy. Podobných koled bylo více.

Roztomilé jsou koledy, v nichž narození malého Ježíška oslavuje i ptactvo nebeské. Zajisté že v nich jest mnoho ohlasu umělých barokových skladeb Bridelových, Michny z Otradovic a jiných. Příklad:

1. Rád bych šel k Betlému
dary nést malému;
nemám žádné bačkory,
sem celý roztrhaný,
[: letos nemohu. :]

ona bude lítávat,
na kolibičku sedávat,
[: bude mu kukat, :]
[: kuku, kukuku,
zdráv buď krásný Ježíšku. :]

2. Až napřesrok půjdu,
dary mu ponesu;
mám jednu zezulku⁶⁾
a jednu křepelku,
[: ty já mu daruju. :]

4. A ta křepelička,
vyráží Ježíška;
ona bude lítávat,
na kolibičku sedávat,
[: bude počítat :]
[: pět peněz, pět peněz,
kýž sme v nebi ještě dnes. :]

3. A ta zezulička
vyráží Ježíška;

⁵⁾ V podobné koledě z Pasek u Vysokého je brán zřetel na důstojnost kněžskou: Pasečtí jsou připraveni k Betlému; první místo nechávají knězi, který přijde »jich nabádá libě, aby v chudobě a v bídě příklad z Ježíška si vzali, teď i v jiné době...« (Srovnej: K. Procházka, Lid český s hlediska prostonárodní nábožnosti, 195.)

⁶⁾ Zezulka = kukačka.

Obsahem druhé skupiny koled jest *živel čistě světský*. Takové koledy byly skládány většinou pro koledníky, kteří si zpíváním koled vyprošují almužnu a vánoční podarování. Koledník se snaží připomenout dárci jeho mnohonásobnou štědrost, o vánocích projevovanou. Svou prosbu projevuje způsobem pokud možno veselým, aby dárce pobavil a jeho srdce si naklonil. Proto řada koled zpívaných v Podkrkonoší vypravuje žertovným způsobem o pečení koláčů, které bývaly hlavním dárkem při koledování.

Pečivo na vánoční svátky se připravovalo o Štědrém dnu, jak patrně z žertovné koledy z roku 1892:

Štědrý den,	budu jim to vinčovat,
půjdu ven,	ať se jim to daří.
budu se koukat,	Oni až mně uhlídaj,
kde se z komína kouří;	pár koláčů mně hned podaj.

A nebyla to žádná maličkost napéci buchet a koláčů, aby vystačily až do Tří králů. Na to, že ztvrdnou, se nehledělo. Pomoc snadná: rozpekou se. Proto pochopíme narážky v koledách, že se zadělávalo na koláče z korce mouky. Vánočky se tehdy v Podkrkonoší ještě nepekly.

Jaké druhy koláčů se o vánocích pekly, prozrazuje tato studenecká koleda:

Přišel jsem na koladu,	nedáte-li slívovej,
dejte koláčů;	tak mně dejte hruškovej;
celý hody jsem je nejed,	nedáte-li hruškovej,
div že nepláču.	tak mně dejte sejrovej;
Nedáte-li japkovej,	nedáte-li sejrovej,
tak mně dejte slívovej;	tak mně dejte tvarohovej.

V dobách minulých, dokud nebylo dnešního droždí a prášků, se pekly koláče jen velmi zřídka. Tehdy bylo pravým uměním upéci dobré koláče a jistě nezdarý nebyly vyloučeny, zvláště když kvasinky, dopravované v putnách ze vzdálených pivovarů, cestou zmrzly. Studenečtí od kostela chodili si s putnou pro takové tekuté kvasnice do pivovaru v Čisté, kde prý byla o ně vždycky před Štědrým dnem velká tlačenice.

Rozmanité nehody s kvasnicemi líčí několik studeneckých koled. Otisknu zde jednu:

- | | |
|---|--|
| 1. Zastavte se malou chvíli,
ó vy hospodáři milí,
příklad si z toho vemte,
kvasnice nechystejte. | 2. Co jsem se letos natěšil
na ten Boží Štědrý večír,
že se najím štedrovníc;
neužil jsem z toho nic. |
|---|--|

- | | |
|---|--|
| 3. Poslala mne moje žena
pro koření do Bydžova;
pro kvasnice do Prahy,
neb u nás byly drahý. | 9. Sháněl jsem to celý tejdén,
přišel jsem domů Štědrej den.
Koláče jsme napekli,
oba jsme se ulekli. |
| 4. Pro běl jsem byl v Miletíně
a pro tvaroh na Zebíně,
v Chomutici pro mlíko,
je mě toho moc líto. | 10. Kvasnice byly zkažený,
koláče byly sražený;
žena zlostí skákala,
lopatou mě flákala. |
| 5. Pro perník jsem byl v Hořici
a pro sejra v Oulibici
a pro japka v Veselí,
byly trochu kyselý. | 11. Tu zas popadla vidlice,
šťouchala mě převelice,
tu mě trochu nadala
a z domu mě vyhnala. |
| 6. Pro mák jsem byl v Žeretici
a pro housky v Čejkovici,
v Lužanech u Prahy,
tam jsem byl pro křížaly. | 12. Tu mě trochu hubovala:
ó ty darebáku stará,
co ti letos udělám,
ve svátky ti jíst nedám. |
| 7. Pro ryby jsem byl ve Kštenci,
pro ořechy na Kamenci,
ve Dřevenci u Frýby
stavěl jsem se pro slívy. | 13. Tu jsem neměl žádnou radu,
musel jsem jít na koladu.
Ať si je tam žena sní,
ty koláče zkažený. |
| 8. Pro mandle a pro rozinky
musel jsem jít do Studýnky;
do Vrchlabě pro papír,
to byl mrzutej špacír. | 14. Tak se nade mnou smilujte
a brzy mně něco dejte,
třeba koláč s tvarohem,
já půjdu s Pánem Bohem. |
| 15. Tuto písničku zavírám,
hospodáře napomínám,
by mou radu uposlech,
mezi ženský se neplet. | |

Zajímavo jest, že tento námět o kvasnicích se nevyskytuje v koledách jihočeských a chodských. Kdysi krátce před vánocemi mne navštívil jeden profesor, výborný znalec vánočních zvyků a koled na Chodsku. Právě se u nás připravovalo pečivo na svátky. Žertovně jsme prohodili, že možná pochodíme jako podkrkonošští koledníci. Neporozuměl tomu, a tu jsme mu museli teprve vysvětlit, oč se jedná.

Humor koled se světskými motivy jest někdy hodně drsný, jako ta podkrkonošská zimní příroda a boj s ní.

Některé koledy měly také náměty milostné a začínalo jimi rozmarné dohazovačovo jednání o nevěstu. Josef Horák ve jmenované sbírce má tuto koledu z Vojtěšic:

1. Přišli jsme k vám na koledu, abyste nám dali dceru.
Hopsa, hejsasa, kydlum tajdada, abyste nám dali dceru.
2. Jestliže nám ji nedáte, však vy ji letos nevdáte.
3. Dcera hned nato pravila, že by se ráda vdávala.
4. Pantáta honem jmenuje, že on ji tři sta věnuje.
5. Panímáma nato praví, že ona něco nahradí.
6. Nahradí mu kozu, krávu, kočku, psa i mladou krávu.⁷⁾

Podobné milostné koledy se zpívaly i ve Slezsku a jinde. ---

Ke koledám patří ještě nápěvy. Pečlivé prostudování textu i nápěvů nejen koled studeneckých, ale starších koled kteréhokoliv kraje, ukazuje, že náboženská víra byla v lidu opravdová a živá, že český lid dovedl vánoce prožívat s myslí vpravdě radostnou. Studium koled prozradí také leccos o poměrech, jaké v obcích panovaly, o sociálních vztazích mezi lidem a také leccos o jeho tvůrčích schopnostech.

Rudolf Voříšek

MLUVA VĚCÍ

VÍTR

Takový divný den. Nebe tvrdě modré a bez mráčku, slunce píchá, vzduch je žhavý a ulice prázdné, vyprahlé, jen tu a tam se v těchto odpoledních hodinách objeví člověk, který svou únavu rychle skrývá do stínu domu. Nic se nehýbá. Takto by asi vypadala vláda Nudy nad světem. Chce se spát.

Ale teď slyš. Ta vyprahlá ztrnulost, to žhnoucí ticho, ten brozný klid je náhle prolat poryvem silného větru, který před sebou žene špinavý mrak, rozšumí unavené stromy a neurvale zalomcuje květinami. A což teprve, když sedíš doma v pokoji! Náhle to v kamnech zaskučí, zavýje, hle, meluzina, podzim je tu. Ano, zavřeš-li oči a posloucháš chvíli, je to úplná podzimní nálada, na nebi, představuješ si, ženou se chuchvalce nabobtnalých mraků, lidé zvedají límce, prší, vlhkost a chlad lezou do kostí. A zatím, zatím ovšem je všechno při starém, slunce stejně žhne a píchá, ulice jsou vyprahlé a prázdné, jen teplý vítr ovane teď unavenou tvář chodce. Je vrcholné léto.

⁷⁾ Viz též vlastivědný sborníček »Krkonoše« (r. II., str. 21), kde tato koleda jest rozvedena v píseň čistě svatební.

Tak vidíte, je léto a my bychom na okamžik málem uvěřili, že je podzim. Takhle to dopadá, nedívá-li se člověk dobře, neobzírá-li nějakou skutečnost cele, v její plnosti, v celém jejím bohatství. Vybere-li si z ní jenom část a z této části usuzuje na celek. Pokřivuje fakta, nechápe správně, dochází k falešným závěrům.

Tak nějak se to má, tuším, i s těmi, kdož pozorují, rozbírají a vykládají ony veliké duchovní proudy, které podobně jako náš vítr vanou dějinami. Je tu, dejme tomu, náboženství, které je neodmyslitelné z lidských dějin od prvních počátků a je tu, přesněji řečeno, křesťanství, které provází člověka pomalu dva tisíce let. I sedí si takový muž, takto učenec, historik, filosof, sociolog ve své světnici a naslouchá duchovním proudům, které kolem něho ve světě vanou, naslouchá, a co slyší? Slyší, prý, jak venku vane veliký a mocný proud, který se nazývá Věda a tato Věda oblašuje neklamně podzim řekněme křesťanství nebo náboženství vůbec. A když už oblašuje podzim, nebude jistě daleko zima, rozumějte zánik této moci, která až dosud utvářela člověka a jeho život. Nemůže být o tom naprosto žádných pochybností, neboť on to teď právě rozpoznal, domnívaje se, že v tom složitém duchovním proudění a vanutí zaslechl zřetelně onen podzimní hvízd, podobně jako jsme i my dnes za parného odpoledne a v plném létě vnímali takové zřetelné zaskučení podzimního větru ve vyhaslých kamnech - když jsme ovšem zavřeli oči. K takovému rozpoznání je opravdu třeba zavřít oči nebo vůbec vynechat jednu z poznávacích schopností, třeba právě tu nejdůležitější. Jsou zase jiní, kteří oblašují zánik křesťanství proto, že na jeho místo přichází jiný obraz světa, pozemštější, ale stejně mocný, neboť vyvěrá odkudsi z tajemných hlubin lidského pokolení a přináší mu pravou spásu. Ti všichni zastřeli si poznávací orgán, který by jim právě dal poznat, že se velmi mýlí, že si ze skutečnosti vybrali jen to, co se jim jaksi hodí a to ostatní nevidí; že prostě rozpoznávají podzim tam, kde ještě na obloze svítí a hřeje slunce, kde je ještě léto. Neboť, přátelé, nezapomínejme, že slunce vlastně svítí, i když nebem táhnou mraky, sněží a mrzne. Slunce svítí stále.

HLEMYŽD

Co všechno jen člověk uvidí, leží-li na mezi! Tamhle utíká jakýsi brouček, kterého neznáš, tady zase se pachtí malý mravenec s velkým vajíčkem, které sotva nese. Na dlouhém listu trávy sedí sluněčko, teď se právě vzneslo, škoda, že jsme je nechtyli, abychom poznali, kam poletí, zda do nebe či do pekla. A tady pomalu a rozvážně leze hlemýžď s domečkem na zádech - snad jediný ze všech tvorů, který nosí svůj příbytek s sebou.

Ten jeho klid nás trochu dráždí a tak neodoláme a pomalého šneka trochu postrčíme. Kdyby se ovšem dal; je to totiž zvířátko jaksi nedůtklivé a ne-nechá se popichovat k nepředloženým činům a k větší rychlosti, než je ta, kterou mu předepsala příroda. Stáhne se pěkně do své ulity, do svého domečku a pak je těžko s ním hýbat. Tam se mu přece nic nemůže stát, tam je bezpečný před světem, pevná schránka jej chrání před násilím a nebezpečím, které mu na jeho pomalé cestě brozí. Jak byste mohli blemýžďovi uškodit v jeho ulitě? Leda, že byste ji zničili, rozslápli, to by bylo hrubé násilí a jedině takto byste mohli rozvážnému tvorovi udělat konec. Jinak tedy ne - blemýžď nebojuje, nebrání se, neštípe a nekouše, ani nepředstírá smrt jako někteří brouci. Prostě se stáhne a zakončí tak docela krátce každý pokus o potýkání a boj. Předstírá toliko klid a bezpečnost.

Což se nám někdy stává i s lidmi. I lidé mají jakési ulity, domečky, které nosí stále s sebou, nikoli ovšem na zádech, nýbrž v blavě. Říkáme těmto domečkům světové názory. Takový člověk je třeba materialista. Udělal si ze svého názoru pěkný domeček, kde je všechno důkladně sbité, všechno do sebe zapadá, nikde žádná díra, ani okno, aby tam přišlo co nejméně z okolního světa. Takové úhledné a čistounké bydlení, a sem se tedy tvor zvaný člověk bezky stáhne, doráží-li na něho svět a jeho záhady. V jeho domečku je totiž všechno jasné, nic není nevysvětleno, se vším je vypořádán, a tak co tu má co dělat ještě něco jiného? Co má v ulitě materialistově co dělat duch, co v domku idealistově hmota, co v příbytku pozitivistově náboženství a svět nadpřirozený, co u evolucionisty stvoření? Domeček je jednou hotov, a tak co na něm ještě měnit? Což nepotřebuje každý z nás domeček, který by mu dal jistotu v tom věčném kolotání světa, příbytek, v němž je všechno pevné a na svém místě, v němž není mezer?

Ach ano, přátelé, potřebujeme všichni příbytek ducha, který nás chrání před světem a jeho věčnými záhadami, ale nezapomínejme, že lidský dům není blemýžďí ulita bez otvorů, nýbrž má okna, kterými proudí světlo a vzduch, okna, jimiž se k nám dostává celý vesmír a v takovém obydlí je dobře člověku přebývat.

KRAJINA A VLAK

Mluvili jsme s přítelem o výstavě skupiny malířů, kteří zpodobují to, čemu říkáme civilisace, technika, svět, který obklopuje moderního člověka, zvláště velkoměstského, na každém kroku. Uvědomovali jsme si společně všechnu tíhu otázek, které byly touto technikou vyvolány, připomínali jsme si prostou a důvěrnou krásu života, který musel ustoupit moderním vynálezům, smutně jsme se zamýšleli nad mnohými prohřešky a krutými zásahy

těchto výtvorů lidského důmyslu do přirozeného řádu života a zejména do přírody... A přece, řekl náhle přítel, myslím, že vlak jaksi patří do krajiny.

Snad jste někdy seděli na mezi, tiché a zapadlé, kolem nebylo človíčka, jen nedaleko se táhly dva uzounké ocelové pásy kolejnic. V dálce cosi podivně zadunělo, krajina jako by ožila a už se tu řítí rychlík, zabřmí, mihne se, zapadne, a táhlé dunění se pomalu proměňuje v ticho jako dřívě. Co lidí, i když jsme je všichni neviděli, jsme rázem potkali, snad celou vesnici, snad i městys, přejeli kolem nás a už jsou zase pryč. Kdo ví, kam jedou, jaké radosti a smutky si odvázejí tam, kam my třeba nikdy nepřijdeme. Krajina na chvíli ožila, ožila člověkem, který tudy na chvíli projel, ožila vlakem, který se nám nezdá strojem, nýbrž čímśi živoucím, neboť v něm jedou živí lidé, kteří mu dávají smysl a účel.

Takto se to, tuším, má s celou technikou. Chceme za ní vidět člověka. A jen pokud za ní vidíme, vnímáme a pocítujeme živou bytost, stává se tento svět techniky »naším« světem, světem, v němž jsme doma, který nás nestudí svou nehostinností, nýbrž vchází do oblasti našich pocitů, radostí a myšlenek.

Je nějaké měřítko pro tuto sounáležitost světa technického a světa lidského? Můžeme si studenou krásu strojů nějak přiblížit a musí tato jednou chválená a po druhé zase proklínaná technika něco splnit, aby vstoupila do našeho světa? Ano, musí pro nás splnit jisté předpoklady, které tvoří to, co nazýváme d o m o v e m. Člověk totiž hledá neustále svůj domov, hledá domov světský i domov nadsvětelný, hledá obydlí zde i na nom světě, a proto měříme ony vynálezy, které nám darovala překotná moderní doba tím, jak dalece a jak mnoho mohou být našim domovem, věcmi, které nás obklopují takřka přirozeně, samozřejmě, jako nás obklopuje příroda kolem nás.

Viděli jsme na oné výstavě obrázky, z nichž ovšem nevané ten pocit domova, jak jsme o něm právě mluvili. Viděli jsme obrázky malíře, který jistě pocítuje smutek z tohoto podivného světa kouře, komínů, strojů, telefonů, smutek ze ztracené prostoty, ze zmizelého důvěrného soužití s přírodou, úzkost z prázdnoty u toho, kdo je odsouzen neustále přebývat s mrtvými věcmi. Snad si i on uvědomil, že technika má, či měla by mít své meze. Je jistě užitečné a výhodné mít na příklad elektrickou místnost, kde se otočením vypínače uvaří a obřeje všechno možné. Není však lidštější mít pokoj s obyčejnými kamny, kde plápolá oheň a vypravuje za zimních večerů dětem pohádky? To prvé je zajisté užitečný a výhodný stroj, to druhé je domov. A o ten domov nám neustále jde. Chceme totiž vždy, aby vlak patřil ke krajině.

VARIA

Vžívání jako pracovní princip

Jsou vsutku chvíle, kdy jsem v sobě sám? Josef Chaloupka

Ve všech příručkách estetiky se setkáme se závažným problémem důležitosti lidského vžívání, vcítování do druhého člověka, cizích situací a pod. Již Aristoteles ve své průkopnické Poetice (17. kap.) zdůrazňuje básnickovu schopnost »vmyslit se do situace« a »uvést se snadno v rozčilení«. Vmýšlivost a citlivost považuje tedy Aristoteles za předpoklady skutečného básníka. A co to vlastně obojí jest? Znamená to, že se básník musí umět vcítiti do dějů a situací, které si svým prožitkem jakoby dalekohledem přibližuje a jako sluncem ozařuje!

Jistě to nejsou malé nároky, žádáme-li na umělci, aby zapřel volání svého já a co možná oproštěn od něho se zahleděl i zaposlouchal do nejtažnějšího, nejskrytějšího nitra jiné bytosti, které obyčejnému člověku zůstává utajeno, ba kterému nerozumívá i sám »vlastník«. Takový jasnozřivý umělec musí mít vystupňovanou sensibilitu, jež mu dodává intuitivní schopnost spatřovat neviditelné záření a slyšet ultrazvuky z jiného světa.

Stále vyslovujeme jenom požadavky, leč kyne také něco z těch výletů do země, která nám nepatří? Co z toho máme? ptáme se utilitaristicky. Vychází nám z toho nový obzor, kráčíme po cestě k útěšnému poznání! Nebudeme skutečnost pouze obkreslovat či napodobovat, ale vytvoříme skutečnost novou, skutečnost námi procítěnou - skutečnost nadskutečnou, básnickou! (J. V. Sedlák, O díle básnickém: »Dílo básnické nevzniká tedy mechanickou reprodukcí zážitků, mechanickým přepisem skutečnosti a zkušenosti, nýbrž usiluje tvořivým postupem objevit skutečnost novou. Toto vidění nové skutečnosti je - mluveno slovy Šaldovými - „kořist útočného zraku“ a mluveno slovy Březinovými „zkušenost druhého zraku“, podle terminologie moderní duchovědné vědy literární je výsledkem dynamicky organického procesu tvůrčího, zvaného prožívání.«)

Tak jsme došli k tomu, že má vžívání velkou cenu noetickou. Snad tato extrospekční metoda budí u skeptiků nedůvěru, že budeme posuzovati druhého člověka pouze per analogiam. Klameme se při pozorování hmatatelného světa - jak tomu tedy musí být při obhlížení lidského duševna? Ono to však není prosté dívání, prohlížení, tápání - to není to pravé. Je to totální vniknutí do objektu, kdy ve vlastní hrudi bije jeho srdce, v žilách teče jeho krev, mozkem víří jeho myšlenky! Toto by mělo být *conditio sine qua non* pro všechny umělce, pro umělce slova především a mezi nimi pro dramatiky v první řadě. Jeden z našich nej přednějších - Jaroslav Hilbert - sám říká, že »bez vcítění nelze zachycovati život«; o historické hře praví, že nabude tím větší minulostní pravděpodobnosti, čím více a lépe se básník vnoří do ducha příslušné doby. Proč však Hilbert ihned uzavírá, že absolutní zmocnění minulosti je nemožné? Inu proto, že i básník je jenom člověkem a nemůže být vševědoucí. Vždyť ani samotné »dějiny nejsou věda, toť umění, a jen obraznost dosáhne se v nich cíle« (A. France).

Ted' se trochu podíváme také na psychologickou stránku našeho vžívání. Mohli bychom rozdělit lidi na dvě skupiny podle toho, jaký je jejich poměr k okolí. Buď je pouze pozorují jako nějaký obraz - jsou toliko »přihlížeči« (podle *Psychologie der Kunst* Müllera-Freienfelse), nebo žijí v něm, cítí s ním - jsou »spoluhrači« (podle téhož autora). Kdyby patřil umělec do té první skupiny, musil by nutně okolní svět jenom kopírovat,

všechno přesně vyměřovat a do svého díla přestavovat - být *konstruktivistou*. Když však přísluší do druhého tábora, nassává přímo do sebe vůkolní vzduch se vším jeho napětím i vybitím a dílo své žije - je spoluhráčem, pevně připoutaným svou sympatií (v pův. řec. významu) k okolí. Jednou jsme zvábeni tím - jindy oním, jednou se o to snažíme - jindy jsme k tomu téměř nuceni. Jak se k tomu doznává Václav Řezáč ve Svědkovi: »Co je to být sám sebou, mohu-li být dnes tím a zítra oním? Co to znamená, mít jeden život nevýznamný, prázdný a šedivý, mohu-li jich mít desítky?« Přiznejme si, že i nás často dráždí ty cizí životy, ty osudy s velkými otazníky ve svém erbu. I my se drze snažíme vkročit do toho sedmého pokoje, který nám je zapovězen, a tím více nás láká. Také Šalda (O t. zv. nesmrtelnosti díla básnického) považuje za ryze lidskou touhu po znásobování vlastního, skutečného života a vášeň, s níž člověk napájí svou krví ty umělé duplikáty a triplikáty. To není žádná jevištní póza - tot' (řečeno podle faustovského vzoru) věčně lidské jest! A zvláště umělcův duch téká a vibruje, aby vycítil niterné chvění objektu a v souznění pak dosáhl kýženého poznání. Novalis říká, že sama »skvělost ducha (Genie) není vlastně nic jiného, než výsledek takového vnitřního plurálu«.

Zakladatelem této »theorie vcítování« je Theodor Lipps, jenž o tomto odosobňování jasně prohlašuje, že »zažívající subjekt má vědomí, jako by jeho já vězelo zároveň v předmětu, zrcadlilo se ve vnějším světě, objektivisovalo se«. Aby k tomuhle objektivisování mohlo vůbec dojít, musí tu zásadně býti možnost, že lidské já je schopno takového uvolnění. A ta možnost tu je! Já se změním, uvolním, rozštěpím a převtělím - bývá méněvě a prchavě jako fantastické obrazy páry (Th. Ribot, Les maladies de la personnalité). Z psychiatrie se dovídáme (Heveroch), že do člověka může vstoupit i já zvířecí, kdy taký nešťastník třeba mečí v domněni, že je kozou. To je však pathologie, kam zabíhati nebudeme. Možnost uvolnění lidského já tu tedy jest - a o *touze prožívaci*, jež někdy až bolí (Chaloupkův Kamarád mrtvých, Řezáčův Svědek), jsme již mluvili.

S hlediska literárně-estetického můžeme konfrontovati tvorbu z prožití s konstruktivismem a s perspektivismem. Poměr s prvním jsme již psychologicky osvětlili; co se týče jejich poměru estetického řekneme jen to, že konstruktivismus v umění nutně vede k šablonovitosti a konfekčním stříhům, třebas ve vědě je methodou nedocenitelnou. Umělecké dílo se nedá prostě stavět - to se musí pročit!

Velmi zajímavá je příbuznost i odlišnost metody vživací a perspektivismu. Filosofickým zakladatelem tohoto jest Ortega y Gasset, v literatuře se s touto ideou shledáváme náznakově v Kontrapunktu života a u nás prakticky je rozvinuta hlavně v románě Povětroň. Při perspektivismu - schematicky řečeno - více lidí pohlíží na jeden objekt se svého stanoviska: tak jest určitý bod intenzivně ozařován s několika stran - tam se sbíhají perspektivy různých nazíráních typů. Při principu vživacím se naopak jediný subjekt hledí dostati do více objektů, po případě se ztotožnit s celým kolektivem, s celou přírodou a jejími řády, s vyšší spravedlností: má *touhu extenzivní*. Ve filosofii má perspektivismus význam právě v místě ohniska - v místě koincidence, neboť tam leží jakási nejpravděpodobnější pravda! Naproti tomu při aktu vcítování dochází k rozplývání, tedy k zachycení méně pravděpodobné pravdy! V umění však je tomu docela jinak. Autor - spoluhráč se totiž »pod pseudonymem« přímo vžívá do různých osob a situací, kdežto autor-perspektivista se musí napřed vmyslíti do rozličných postav a »z nich« teprve tvořit odlišné perspektivy - perspektivismus je tedy umocněná methoda vživací! A právě v této další poloze, v tomto dalším umocnění je větší možnost zbloudit. Methoda vživací je (po přímém poznání) druhého řádu, perspektivismus třetího. Oba směry však v písemnictví - par excellence - nutně krystalují do tvaru t. zv. rámcového románu.

A proč vůbec ten romantický neklid? Proč nehledat rozluštění lidských záhad přímo v sobě - proč utíkat v pochybné končiny? Tu odpovídáme zase otázkou: když poznáváme jiné, nepoznáváme vlastně sebe?

Konečně ještě něco! Je teď jaksi módní, aby se ustavila a nějak charakteristicky projevila t. zv. nová »generace«. Nuže, vrstevníci, aby mohli být nazváni plnoprávně řádnou generací, musí vyrůstat a zrát na společném podkladě, ve společném ovzduší a hlavně mít *pocit společného snažení!* Docházívá k tomu při prožívání velkých, silných událostí, jež vypálí každému nesmytelné znamení »generační« příslušnosti. A ten moment zde máme v celé jeho důsažnosti: prožíváme dějinný přelom, kdy se z trosek včerejška rodí řady zítřka. Je doba, která jitří a zcitlivuje srdce, která nutí zraky k jasnozření budoucnosti. (J. Červinka: »Jakoby vedeni nějakým vnitřním smyslem, zcitlivěli mladí básníci pro mnoho zdánlivých bezvýznamností...«) Citlivé jednotlivce zachvacuje *touha proživací a touha extenzivní*. Dnešní mladý člověk se dává romanticky unášet svým vyburcovaným citem po moři lidských osudů i nadsvětelských vidin. (Týž Červinka mluví o »schopnosti všeobšíhle vnímatelské« a přímo o tom, že »mladý básník... cítí se až závratně, blaživě prostupným«.) Nová generace je tedy naveskrz organicky uzpůsobena pro vcitování, což je jejím rodovým znamením i v tvorbě patrným.

Podle vzoru podobných názvů, označujících pronikání dovnitř (intuice, inspirace, invase), mohli bychom to, co se buduje právě na základech vcitování, nazvat *insentivismem*. Umělé slovo má tu výhodu, že nový termín může nabýt nového osmyslení, aniž by byl zatížen nánošem, spočívajícím na názvu »Einfühlung«, svádějícím k sensualistické teorii, že pravda je jen v citu. Výraz »vžívání« či »vcitování« jest opět malého významového rozsahu. Lze to chápat i jako protějšek k perspektivismu a v jiném směru i ke konstruktivismu. Vždyt takový *insentivní* umělec je schopen jakéhosi sebezapomnění a převtělení - a tím skutečného prožití sudby objektu.

Vladimír Businský

KNIHY

Román burleska

Je jím práce nedávno zemřelého Vladimíra Donáta (Vladimír Donát, *Člověk je živ ze vzduchu*, román, vyšlo v ELKu v Praze v roce 1943). Že je to vlastně první Donátův pokus o román, je vidět z toho, že jako takový zůstal na půli cesty. Můžeme však docela zřetelně sledovat autorovu metodu - tím určitěji nám vystupují autorovy možnosti.

To, co Vladimír Donát naprosto nemá, bychom mohli nazvat *čistou inspirací stavební*. Jde tu totiž o příběh podivného metafysického básníka, filosofa indického učení, po lidsku bloudícího Quijota, o jehož skutečné existenci jsme čtli již v Marsyasu, a který se v tomto románě jmenuje Mistr Anachron. Jménem už Donát naznačuje, jaký zde byl spor mezi duchovědcem a XX. stoletím. Že skutečně Donát si vzpomínal na Cervanta, je vidět i z postavy sluhy Žejdlase - Sancho Panzy. Po stránce stavby je celý příběh křečovitý, nalepovaný a umělý; po stránce vnitřního obsahu je však příběh chvějivě čistý, citlivý k projevům života, někde až precitlivělý, drásavě ironický a smutný, bezvýchodný. Donát jako v pravé burlesce schystává si *jednotlivé scény románu* (nic jiného jednotlivé kapitoly nejsou) tak, by v nich snesl vedle sebe všechny podivné různosti, které vedle sebe, nepovšimnuty, žijí,

odkrývá je plaše i drsně slovem, větou, další kapitolou, nebo je jen mlčky předloží. Ale nesoudí rád, nerad třídí: chce být »opisovatelem faktů«. Celým svým založením je však být zdánlivě neúčastný, vnitřně však žhnoucí, nešťastným lyrikem, který viděl naturalisticky, ale neměl vlastní síly vystavět nového člověka, který by byl odporem ke všemu, co autor viděl a znal. Že však na nového člověka myslel, to je víc jak cítit z této knihy - kapitolky z velké lidské komedie. Hrdina románu pobývá mezi literáty a filmaři, ale neznamená to, že knížka měla být satirou na umělecký život. Je to právě jen část satiry mnohem širší a bolavější.

Psátí o této knize je psátí o autoru víc než v kterékoli jiné české knize z poslední doby. Neboť autor stojí za každým slovem, za každým dalším smutkem. Cítil a věděl dokonce mnohem více, než dovedl napsat. Potřeboval ještě mnoho *vlastního* času, aby jeho knihy nevypadaly jenom pokusně.

Ale i tak je to čestná památka na zjitřené citění Vladimíra Donáta, pražského spisovatele.

Karel Šimon

Román ze světa uměleckého

Pavel Nauman: Pomník kovu trvalejší. Vydal ELK v Praze na podzim 1943.

Doslov napsal Fr. Kovárna.

Napsal-li Nauman román o umělci, nestalo se tak v naději na laciný úspěch slovesného útvaru, který dosáhl veliké obliby v širokých kruzích čtenářů. Naumanovo výsostné pojetí umění i umělcova poslání vylučuje jakoukoliv lačnost po příbězích z umělcova soukromí, jež strhují umělce na úroveň člověka z davu a jež z větší části dopomohly k úspěchu biografickému románu z prostředí uměleckého světa. Všimněte si třeba, jak hrdina románu, sochař Myška, prožívá své lásky: trojí setkání s ženou je Naumanovi trojí příležitostí, aby nepřímou záchytil Myškův vztah k umění. Láska k venkovské dívce Štěpánce, láska, v níž hovoří více smysly než srdce, má přece jen v sobě tolik upřímnosti a opravdovosti, že v jejím teplém stínu Myška opravdově tvoří. Avšak Myškův bezprostřední vztah k světu, z něhož jedině vyrůstá umění, mění se brzy v touhu zalichotit se dobře, mít úspěch. A tu se opět setká s ženou, s krásnou ženou velkého světa. Leč láska a vášeň této vznešené Římanky není mu ničím jiným než viditelným dokladem jeho úspěchu - i společenského. A po třetí se setkává s dívkou z měšťanského prostředí, a to právě ve chvíli, kdy začíná toužit po měšťáckém klidu a pohodlnosti, kdy začíná soudit a hodnotit umění měšťáckou morálkou. Každá z těchto tří žen mohla být ořísesem v Myškově životě, mohla jej snad donutit, aby zůstal sám sebou i v umění, mohla posílit jeho vůli k pravdivosti, která z počátku přece jen v něm byla. Ale Myška je stále a stále méně schopen vidět opravdovost citů, stejně jako skutečné a veliké umění. Jeho umělecký vývoj není růstem, nýbrž naopak cestou k úpadku. Z umělce stane se kýčářem a posléze dokonce řemeslným velkovýrobem.

Proti Myškově postavil Nauman sochaře Kredbu, typ umělce opravdového, byt i tápavého. V tom, jak Myška prožívá svůj poměr k tomuto někdejšímu příteli a pak sokovi a uměleckému protikladu, poznáte nejlépe Myšku sochaře i člověka. Jsou to také nejkrásnější stránky Naumanovy knihy. Myška, který chodil v Římě téměř lhotejně kolem velikanů a věnoval svůj obdiv prostřednictvím odvozenosti, vytušil v Kredbovi soupeře, je jeho sochami proti své vůli přitahován a po prvé je schopen - i když jen nejasně - zírat umění a tušit v něm vůli k pravdě.

Naumanův román nechce být románem historickým a ani Myška, ani Kredba nejsou

postavy klíčové. Avšak postavy nežijí ve vzduchoprázdnu, nýbrž ve zcela určité, časově omezené době, a její ráz musí být v románě vystižen alespoň do té míry, aby čtenář chápal jejich pohnutky a jednání. Nauman se soustředil jen na výtvarně-umělecké zaměření druhé půle 19. století, proto si všímá především vztahu svých postav k umění. I tam, kde jde na první pohled jen o poměr člověka k člověku nebo k jisté skupině lidí, je vrháno ostřejší světlo na tento vztah. Tím je dán i základní tón Naumanova stylu, především nepathetická klidného toku vypravování, jen tu a tam oživeného dialogem a vnitřním monologem, jeho střízlivost, která se vyhýbá malířskému popisu povrchu, ale i smělejšímu básnickému obrazu. Tím je dán i způsob, jak Nauman vytváří své postavy: snaží se je přiblížit čtenáři ozřejmiv jejich vzájemné vztahy, a jen zřídka postupuje opačně, totiž tak, že by postavy charakterisoval jednáním, jež by vrhlo ostré světlo na jejich povahu. (Tak je tomu, myslím, jen u Kredbova nadšeného obdivovatele Fialy.)

Leč Nauman se tím - ke své škodě - nespokojil. Ve snaze zachytit jisté obecné rysy doby, změnil se z romanopisce v historika výtvarného umění, který dobu glossuje, vykládá a hodnotí, zapomínaje, že doba je tvořena lidmi, tedy zde románovými postavami, a musí býti obsažena v nich. Proto se najde v Naumanově knize dosti míst, jež nejsou částí románu, ale dějepisem, a mohly by se dobře číst v některé příručce o výtvarném umění 19. století. Citujeme alespoň jedno z nich: »Novoklasičtí sochaři měli skoro jedinou tužádnost: umět vše, čemu se naučili staří, umět ovládat dláto i rydlo i všechna různorodá hladítka. Vynalézali nové nástroje, osvojovali si poznatky věd, snažili se využít pokroku, který jim přinášela doba, nadšená pro techniku strojů. Výsledek byl, že díla, jež z jejich dílen vycházela, působila jako by se jich ani lidská ruka nedotkla.«

Augustin Vala

Básník a včely

Božena Mrštíková: Mrštíkovy včely, nakladatelství Vyšehrad, Praha 1943, za 40 K.

Božena Mrštíková vydala před několika lety knihu »Vzpomínky« a vzbudila tímto činem zaslouženou pozornost. Choti neklidného, dravého, ohnivého spisovatele se v knize vzpomínek podařilo vykreslit prostředí života literární dvojice bratří Mrštíků a zároveň odhalit mnoho zajímavého z rozdílných povah obou autorů. I v nové vzpomínkové knize »Mrštíkovy včely« ožívuje před námi především temperamentní a svěhlavý Vilém, za ním pak zahlédneme i povýšený úsměv Aloisův.

Autorka vzpomínek tentokrát úmyslně zúžila své zorné pole, aby dosvědčila Vilémovu prudkou vášeň k včelstvu. V líčení Boženy Mrštíkové poznáváme, že se ve vášnivě službě včelínu nevybíjela jen básníková osobní libůstka, tentokrát šlo u Viléma Mrštíka o víc: o usilovný boj s rodinou, o zápas uměleckých vznětů, o něco velkého a skrytého za šuměním včelích křidel, o něco, v čemž se skrylo jak vítězství, tak i krutá prohra nezkrotného umělce. Ze široce založených »Vzpomínek« se utíká Božena Mrštíková do zátiší, v němž bzučí včelí roje a zpívá příroda moravského kraje. Snad ani sama nepomyslela, jak tímto způsobem ještě naléhavěji promluví k čtenáři tragedie básníkovy konce života. Snad pro každého by znamenalo prostředí včel idylu, jen Vilémovi Mrštíkovu vře i tichý včelín bouřemi a zápasy. Stín podivínského básníka se zvedá za intimním životem včelích rodů - v životu včelstev se obrozoval, tam dával v sobě uzrávat velké myšlenky díla o přírodě, tam dozrálo i dílo jeho smrti.

Vypravování Boženy Mrštíkové tuto tragedii téměř baladicky napovídá; motiv včelího

úlu obestírá postavu Viléma Mrštíka nikoliv symbolikou práce a štěstí, nýbrž podrážděným bzukotem neodvratné bouře.

Partie knihy, v nichž se líčí Vilémův urputný boj o včelín, v nichž se objevují náznaky vzniku myšlenky na román o přírodě, který nikdy nebyl ani začat, dále kapitola, v níž se mihne stín mrtvého - to jsou opravdu silná místa nové knihy vzpomínek Boženy Mršíkové. Znamenají cenný příspěvek k poznání lidské i umělecké osobnosti Viléma Mrštíka. V závěru knihy i v úvodních kapitolách milostného vábení se autorčin zrak zastírá a ztrácí schopnost rozlišit věci podstatné od podružných. Zejména doslov trpí referentstvím, popisem. Božena Mršíková se v těchto částech knihy sice jeví jako zkušená včelařka (vždyť sama vyšla z včelařské rodiny a dokonalou znalost tematů projevila i v ostatních částech knihy), leč tato odbornost vzbudí zájem zase jen u odborníků, ostatním čtenářům je dosti vzdálená.

Jan Knob

Karel Hynek Mácha — zjev věčně tvůrčí

Vojtěch Jiráč: Karel Hynek Mácha. Máchovská studie. Vyslo v březnu 1943 redakcí a nákladem Jaroslava Podroužka v Praze. Úvodní ilustraci nakreslil Arno Neuman.

Pozorujeme-li výsledky literárně-vědeckého bádání o K. H. Máchovi, s radostí usuzujeme, že jimi byla objasněna nejen vlastní osobnost básníkovy - a to jak po stránce formálního, tak i duchovního výzkumu - nýbrž, že tyto výsledky přispěly i k obecnému definování některých estetických a psychických zjevů, jež jsou přítomny v samé podstatě a složitosti tvůrčího zjevu.

Odmyslíme-li si některé trapné výstřelky jistých jednostranných, předem zaujatých či demagogických vykladačů (vyskytují se i dnes: tak na př. doktrína dr. Svobody, jež v Máji vidí jen obratně skrytou alegorii českých pobělohorských poměrů, je jistě důstojným pendantem k sexuálnímu thesismu skupiny surrealistické), je zřejmé, že hlavně v poslední době spějí máchovské studie k *synthese*, kde by (jistě vlivem strukturalismu) osobnost básníkovy byla vystihnuta jako organický celek, ale zároveň se včleňovala do své doby, ne ovšem trpně, ale jako člen tvůrčí.

Taková je i povaha neobjemné sice, ale významné knížky docenta Vojtěcha Jiráta, který již před dvěma roky spolu s Karlem Janským vyplnil první svazek edice Duch a tvar studiemi o K. H. Máchovi.

Souvisí s tím, co jsme předem poznamenali, že Vojtěch Jiráč staví Máchův portrét především z českého prostředí a nevykládá jej, podle obvyklých usancí, jen jako následovníka vzorů cizích, ale vysvětluje jej ze samotného stavu tehdejší české poesie, při němž Mácha »jen stěží mohl překvapit obecnostvo«. Tímto oddálením především od jednostranné závislosti byronské není ovšem řečeno, že Mácha je zde chápán jako náhlý meteor (to laciné bonmot všech improvizovaných máchovských projevů!) ze vzduchoprázdna vyšlý a ve svém zářivém svitu předčasně zapadající. Je naopak hlavním kladem Jirátova spisku, že Mácha zařazuje v samotný střed evropského tvůrčího ducha, že ho nechce lacině konfrontovat s tím, co v jeho době bylo jen konvencí anebo úpadkem, ale s tím, co nově v ní vznikalo, co dobu těhotně tížilo.

Proto se na domácí půdě musí Mácha jako básník projevit vůči ostatním ve světě protikladů a z toho vyplývajícího nepochopení. Dosti podrobně vykládá V. Jiráč především poměr Mácha - Čelakovský; zatím co u tohoto (i u jiných) jde v poesii o »nadmíru výstižný soupis všech krajinných prvků«, tvoří si Mácha svůj nový, hlubší kraj: »zveličuje

vše; musí být obrovité, co se mu má líbit«... »Musila projít hranolem jeho snu, aby se stala úrodnou prstí básnického činu.«

V práci Vojtěcha Jiráta nebylo jistě hlavním úmyslem znovu ukazovat a zjišťovat všechny ty vlivy, které na K. H. Máchu *vedomí* a přímo mohly působit a zredukovat tak jeho portrét na jakousi »vplyvologii«, kterou si kritikové většinou jen zkracují cestu vlastního poznávání. Volí-li naopak autor studie v jakémsi myšlenkovém intermezzu poukaz na krajinářské obrazy C. D. Friedricha, kterých básník téměř jistě neznal a které přece jsou v obdivuhodné shodě s máchovskými pasážemi a s popisy krajín, mluví-li V. Jiráť v dalších částech o hudebním sepětí mezi Schumannem a Máchou - neboť oba stojí mezi romantikou a realismem - vzpomíná-li, že Máchův rok narození má symbolickou platnost, neboť leží mezi daty výtvarníků pozdního romantismu a školy barbizonské - a obě se v Máchovi uplatňují - pak to vše je zde shrnuto nejen pro důkaz časové osamocенosti básníkovy v Čechách a neslouží to jen k definování máchovského vpravdě osudového romantismu. Jde zde, tuším, o trochu větší a podstatnější výsek, pohled: v Karlu Hynku Máchovi se takto zračí *ztilesnění té geniální síly, v níž se v každé době realizuje na všech strunách umění se odehrávající imanentní vývoj ducha*. Proto tendence básnictví lze srovnávat s tendencemi hudebními, nalézat přirovnání a jejich opakování v malířství, lze sledovat, kterak prvky stejného rodu z umění do umění přecházejí. »Mácha zahájil v naší literatuře devatenáctý věk.« Tím je řečeno jistě mnoho z toho, co zde považujeme za vedoucí myšlenku, která určovala Jiráťovu knížku.

Zbývá nám nyní ještě pár poznámek. Na knize, která obnáší jen 30 cicerem tištěných stran středního formátu a která při tomto skrovném rozměru je hluboko zacílena, nelze žádat, aby podávala svůj obsah se všemi důkazy a vysvětlivkami svého stanoviska. Jiráť se proto také omezil jen na případné s thematem přímo souvisící jednotlivé důkazy a rozpisy (na př. o máchovském slovese, poměry v tehdejší české literatuře) a i zde odvolává se na jiné badatele, na Mukařovského a Šaldu před jinými. Ve svém podstatném obsahu, ve svém stanovisku není ovšem kniha V. Jiráťa skutečnou, do všech důsledků a vývodů prokázanou studií. Je to spíše přednáška, jejíž věrohodnost je podepsána jménem autorovým. Nechceme si totiž zapírat, že podobně psané »studie« při nedostatku zevrubných znalostí mohly by být snadno zatíženy nebezpečím, vyvěrajícím ze snadných možností apriorních tendencí a hodnocení, nebo by mohly uvážnout v ploché generalisaci. Což ovšem na knihu Vojtěcha Jiráťa vztahovati nemíním.

Jaroslav Morák

DIVADLO A HUDBA

Mladé divadlo a noví autoři

Máme v Praze dosti divadel - myslím tím souborů, které soustavně pěstují divadlo - a daří se všem poměrně slušně, co se návštěvy obecnstva týče. Jestliže tu a tam se stane, že některý večer či odpoledne je hlediště slabě obsazeno, je to výjimka, jež neohrožuje celkovou prosperitu provozu. Mezi těmi divadly zaujímají divadla mladých místo nikterak podružné, jak co do počtu, tak co do uměleckých nároků. Nemohou si také stěžovat na přezírání nebo nevěšimavost kritiky. Počítá se s nimi docela vážně, a i když někdy se rozvíjí polemika okolo nějaké problematické inscenace, děje se tak se zachováním ohledu na umělecký záměr, který se při uskutečnění pochybeného podniku sledoval.

České divadelní spisovatelství je na tom poněkud jinak. Zdálo by se, že zvýšená divadelní prosperita, znásobená omezením ve výběru cizí divadelní literatury, vyvolá obdobnou prosperitu pro autory, ale není tomu tak. Úvaha, jež by po vzoru hospodářském usuzovala, že zvýšená koupěchťivost veřejnosti vyvolá větší poptávku po zboží se strany obchodníků, by se rozcházela se skutečností, měřenou zkušenostmi jednotlivých autorů. I když víme, že subjektivní úsudky autorů nemohou býti směrodatné pro posuzování objektivního stavu, protože každý autor sebeslabší věci bude přesvědčen, že se mu děje křivda, je-li odmítnuta jeho hra, přece jen nesmíme na tuto slabost svádět vše. Jsou příznaky a zjevy objektivní, které dokazují, že je dosti her a řada autorů, kteří se nedostanou na jeviště úměrné jejich ambicím i jejich hodnotě.

Je sice pravda, že stálá divadla, i přední scény, věnují větší pozornost původní tvorbě. Případ premiéry původní hry není tak vzácný a seznamujeme se i s novými jmény autorů. Je též pravda, že to nejsou obyčejně žádné dramatické objevy a že úroveň mnohé takové novinky není nijak zvláštní, takže by se dalo soudit, že opravdu není z čeho brát, je-li to, co je uváděno, opravdu výběrem relativně nejlepšího z masy ostatních podprůměrných prací.

Člověk ovšem nesmí být příliš důvěřivý, dostane-li se do styků s divadelní dramaturgií. Její cesta je velmi spletitá pro množství vlivů a ohledů, kterých dbát musí nebo chce. Vzpomeňme jen na řadu jiných takových okolností, jak nutné jest přihlížeti k možnostem ensemblu a k tradici návštěvního obecnstva.

Ať už jsme však předem jakkoli úzkostlivě objektivní, nemůžeme přejíti mlčky a bez povšimnutí skutečnost, že je v Praze jen jedna scéna, která cílevědomě, programově a soustavně uvádí nové hry nových autorů, a to je dramatické studio Čin - divadlo ochotnické, i když někteří z hlavních členů jeho souboru dosahují snad úrovně průměrného herectví profesionálního. Nejen že na jevišti této scény byla provedena řada prací nových autorů, ale z iniciativy tohoto amatérského sdružení, přímého nebo nepřímého, vznikla řada prací dramatických nebo pokusů o ně. Pisatel těchto řádků nemohl, bohužel, viděti těchto her, ale jejich ohlas u kritiky nebyl nejhorší. Pokud pak byla možnost srovnati některé z těchto původních her, nebyly při nejmenším mnohé z nich horší než obdobné původní novinky na scénách považovaných za oficiální.

A tu jsme u věci, která dala popud k napsání těchto poznámek. Nenutí to k zamýšlení, jestliže je to amatérské divadelní studio, které se stalo útočištěm nových českých autorů? Nestojí to za úvahu, když si uvědomíme, kolik máme stálých profesionálních divadel? A není to zvláště pozoruhodné, když mezi těmito divadly, je jich několik, jejichž soubory se skládají z mladých lidí, kteří se tak jako autoři oněch nových divadelních her teprve vydávají na cestu za uměleckým uplatněním? Mluví se mnoho o generační souvislosti a o společných pocitech, vízích navzájem mladé pokolení. Budiž, ale nebylo by nejlepším dokladem takového tvrzení v tom, kdyby mladá divadla se věnovala více mladé tvorbě? Zdá se, že zatím - až na malé a řídké výjimky - se věnují tvorbě staré, nebo takové, která má k divadlu poměrně daleko. Jejich mladost a novost se omezuje na hledání odlišného reprodukčního výrazu - úmyslně pomíjím otázku, zda a s jakým zdarem. Ale což se tu neopakuje zjev, o němž se myslelo, že je pomalu překonaný - onen samoučelný režiserismus nebo ono samoučelné histriónství? Ať si bloudí divadlo kam chce, nakonec se musí vždy vrátit - alespoň soudobé divadlo - ke svému východisku, a to je divadelní hra, dílo dramatického autora. A nové, mladé divadlo má se opírat především o nového, mladého autora. Má ho hledat, objevovat, má si ho třeba vydupat za cenu několikařech omylů a proher. Takové omyly a prohry budou konečně daleko záslužnější a omluvitelnější než prohry pochybených inscenací a nedivadelních dramatisací, neboť ony mohou vésti, a věřím, že

i povedou nakonec k uplatnění opravdového dramatika, kterého hledáme a potřebujeme. Dnes je na to ještě čas, ale mohou přijít doby, kdy zájem o divadlo v širokých vrstvách poklesne, a potom se bude mladým pronikat mnohem hůře.

Vím, že v rozpravě o této věci by se mohlo uplatnit mnoho námitek více méně věcných. Vím, že taková polemika by se dala rozepíst na řadu stránek, až by z toho byla knížka, ale proti tomu je tu skutečnost, kterou staví nám před oči amatérské divadelní studio Čin. A na tu skutečnost mohou a měli by vedoucí mladých divadel odpovědět prostým činem.

Leopold Peřich

Mimo dramatický prostor i sloh Vrchlického

V Komorním divadle se podařilo setít inscenací pastorální kouzlo hradní scenerie i pastelovou kresbu povah Vrchlického »Noci na Karlštejně«, takže zíráte na šed' betonu urbanistické vily, z níž zeje holá kostra situační komedie. Postavy se tu motají a hrají si zde spíše na schovávanou, než prožívají dobrodružství krotkých zakuklení a rozmarných intrik v šermu kordů a slov. Třeskot palašů místo zvonění mečů, hlahol frází místo cinkotu vět; plech zní v rukou i se rtů herců.

Ale třeba trpělivě vysledovat fakta, která nás opravňují k záporné apostrofě této inscenace. Z. Máčel (?), zřejmě nepocitující sílu lokalisace komedie do prostředí Karlštejna, staví nějaké nádvoříčko, tísněné po obou stranách holými zdmi, které navazují sugesci moderního stavebního materiálu šedivou barvou, hladkou strukturou, kruhovitými otvory, nádvoříčko nemotorné, mírně otevřené dopředu a více dozadu, leč neskýtající výhled do krajiny, nýbrž na šedavý prospekt, který svou bezútěšností dobíjí nutnost pohody, jíž třeba hře získat; zbudoval nádvoříčko vily s dvěma schodišti: jedno z nich, vlevo, mající podjezd do garáže, vede dovnitř obydlí, druhým z nich, vpravo, se patrně vstupuje na sřešní terasu, nádvoříčko, na němž upejpavě roste na vyvýšeném místě brčálovitě zelený lipový stromek, patrně z květináče. Ale jsme na hony daleko hradnímu nádvoří, jak ho vyžaduje veselohra. Jsme zcela mimo sugesci prostoru, jak po ní veselohra volá. Tento prostor, který na jevišti navodil Máčel, se řešením, tvarem, barvou, materiálem s dramatem Vrchlického rozešel. Výjimečně ve druhém dějství se mu přiblížil hradním interiérem. Zde změkčil Máčel strohost a opustil cizorodost scenerie prvního a třetího dějství. Hradní síň druhého dějství vznikla ze scénického půdorysu ostatních dějství tím, že na vyvýšenině uprostřed bylo umístěno královské křeslo, za ním v pozadí zavěšeny znaky země, vlevo umístěn vchod do kaple, vpravo zůstalo schodiště. Je to celkem obratné prostorové řešení z nouze základního půdorysu, které si zasluhuje pozornosti; působí, že scéna získává teplo, klid, ráz soukromí, jakého třeba, ale prudkou barevností, která je v náhlém sváru s předchozí a následující šedavostí v prvním a třetím aktu, se vtírá do královské síně rys budoáru. V celku i částech se tu shledáte s odmocninou prostředí veselohry a s volným řešením, odpoutaným od rázu veselohry, takže nevznikl vhodný dramatický prostor. Není zajisté třeba poutat se lokalisací na karlštejnskou architekturu a plenér, ale je třeba vytvářet scénu z charakteru hry. To se zde nestalo. Došlo tu k bezděčnému výtvarnému překladu veselohry v jiné prostředí a ovzduší, který působí zmatečně a v němž její půvab hyne.

Na tomto řešení se podílí režisér Port, který připustil známý civilismus souboru, pověstný uvolněním větné vazby, přechodu a rytmu, i míšením slohů. Tak Řepa pajdavým krokem svého hanswurstovského pacholka chrlí nejasné skupiny vět se zvláštním vyřazením začátků a ochabováním do nesrozumitelnosti na jejich koncích, pomíjeje zcela Jeřkovu opravdovost úslužnosti, horlivosti a dvořenínství v zájmu přehnané tatíkovské bodrosti.

Proti jeho realistickému způsobu si vedou zcela konverzačně Beneš a Romanová, rovněž míjejíce postavy, zvláště v jejich lidsky vřelém a účastném vnitřním ustrojení, neboť první není oním zamilovaným a nešťastným nápadníkem Aleny pro naprostou vnitřní lhostejnost, a druhá v Aleně pro málo odvážné ztřeštěnosti, oba méně či více odmlouvající holý text. S úsilím pro psychologické prohloubení důkladně vykruhuje věty Brožová, místy se z darem, jež však rozrušuje svou kymáčovou chůzí, takže z její postavy královny mizí královna; zbývá tu jen nějaká sténavě nešťastná mladá paní, která kupodivu přesvědčivě zahraje zjev ztepilého číšníka císařova, ale jeho ženu Alžbětu nevytváří. Ta její milostná mučivost zazní tu příliš passeurovsky, takže napoví zas jiný styl. S podobnou preciositou přednesu si vede Nezval, jehož Petr by se měl rozhořet tušením ženy v prvním dějství, vzrušen jejím zahlédnutím, měl by zvroucnět aspoň tak, jak později dokáže v delší části hovoru s vévodou, ale spokojil se většinou rovnoměrným mluvením v poloze unylého lyrismu. Proti jeho filmově hladkému způsobu zintrikáňstil Dintř do patetické úlisnosti vévodu, jehož i průhlednost i drsnost jsou v rozporu s diplomatickým posláním, které ho přivádí a jež se nemá herci ztratit. Oběma pak prospěje cvik ve výřečnosti, pružnosti a hbitosti jazyka, cvik k většímu rozletu a spádu vět; třeba vyjít z pohodlí myslí a poklidu mluvy. V larmoyantnosti hledal také Leraus moudrost Arnošta. Ale ta pravá sídlí hlouběji pod pláštěm kněžské veleby. Je více vřelá a více účastná. K důstojenství zkušenosti tohoto arcibiskupa jednou snad Leraus teprve pronikne.

A tak překvapením je tu jediné Korbelářův Karel IV. v tom, jak opustil zpěvavost svého přednesu, diskantové tóny hlasu a strohost dikce, aby barytonově zmelodičtěl svou mluvu, ale i v tom, jak v druhém dějství ji zvroucněl, aby vystihl stesk Karlův po ženě a po soukromí, jak vnímavě se zaposlouchal do chvály svého karlštejnského díla a jak jemně přešel do rozmarne hry s poznanou královnou. Jeho stárnoucí Karel je dosud dychtivým mužem, který se dovede stát ještě milencem. Je rovný, velký, štíhlý, mírně prošeďivělý. Jeho melancholie mu propůjčuje důstojnost, poněkud násilně udržovanou, sestupující začasté na půdu pouhé vážnosti, která je však opravdová. Ale ovšem vladařská moudrost tu zatím chybí. Jeho úvodní apotheosa postrádá posud opravdovosti obdivu Karlštejna, jeho závěr role bdělé životní vyrovnanosti. Hraje ještě příliš Karla, protože jej zatím nemůže zcela žít. Ale proti mdle rozšafným, tátovským, dějepraveckým Karlům, pathetickým a obřadným, je Karel Korbelářův tišší, vřelejší, komornější, civilnější; tím se přiblížil Karlovi Vrchlického odjinud, jinou cestou, než vyšlapanou a tradiční.

Závěrečné odbočení si vynucují kostymy této inscenace. Asi sám Port oblékl herce do kostymů renesanční nádhery a barevné hýřivosti. Port dovede uvést na scénu kostym jako málokdo u nás. Zná kostym historický a dovede z něho opravdu vybásnit kostym scénický. Smělé barvy všech kostymů jásají tak, že chvílemi není slova herců slyšet. Od vážných barev Peškovy tmavé pláštěnky, červeného kabátu a černých nohavic, barev Ješka z Wartenberka, které oblékají i Alena a Alžběta v přestrojení, aby splynuly s jeho služebnictvem, přes v jednoduchosti výrazný temněfialový samet arcibiskupův, tak svěží a měnivý ve světlech, k vévodově syté modři, usmívající se světlý do fialova, vystupující ještě víc z lehlého světlého pláště, dále k světle žlutému kabátu a růžovým rukávům Petrovým, tak jihozemsky rozzářeným jásavě bělostným pláštěm, odrážejícím se prude od jeho temné pleti, až k vzácné a odvážné harmonii červeného kabátce, rukávců a bílého pláště Karlova roste a mohutní gradace ladu a skladu barev a tvarů těchto skvoucích kostymů. Ježto nikdo nepodepsán, třeba se domnívat, jak řečeno, že jest jejich autorem Port. Ale ať je jím kdokoli, jsou prostě jedinečné až do hrozivé samoučelnosti. Bijí do očí ve mdlé a cizí scenerii prvního a třetího dějství a potýkají se v renesanční bujnosti s úsměvnou vážností našich

historických postav i s jejich zvroucnělou, šťastnou a smavou podobou v díle Vrchlického; i na jeho »historické« postavy je to okázalý šat. Podle šatů bychom tyto jeho lidi nepoznali. Ale hold kráse jejich kostymů a odvážnému vkusu jejich tvůrce nutno složit. J. Z.

Únik z civilismu

V Poříčském divadle nastudoval režisér Jernek s výtvarníkem Trösterem Ibsenovu »Divokou kachnu« a oba se vyrovnávají s tímto dramatem opravdu pozoruhodně. Ta pozoruhodnost je v tom, že tu dva dnešní divadelníci neusilují o pochybnou aktualizaci takového Ibsena a že se nevzdávají moderního jeviště. Tak Tröster navrhl pro první dějství prostornou dvoranu bohatého domu; ani salon, jak tomu bývá pravidelně, ani honosnou pracovnu, jak tomu bývalo kdysi podle Ibsenových poukazů. Touto dvoranou, z níž vlevo vede vchod do salonu (kde je shromážděna společnost), vpravo do středu vchod do hostinských místností domu (kam odchází Gregers), kdežto vpravo od středu do strany schodiště do kanceláří (odkud se vleče starý Ekdal), vyvolal továrnickou mohovitost Werleho, vznosné prostředí peněz a lesku, nádhery i vkusu; vysoké závěsy u vchodů jsou temně rudé a průsvitné, kruhová pohovka, ovládající střed dvorany, je rovněž rudá, starým hebkým plyšem vábíci, vztýčuje se kuželovitě mírně vlevo v popředí, skoro uprostřed, a na jejím vrcholu září trs kulovitých lamp se silným žlutým světlem. Aniž by Tröster používal staré nábytkářské veteše bohatců, vytvořil z nového jednoduchého materiálu těžký panský interiér; jeho dvorana působí dojmem velkoleposti i tíže hmoty a majetku, ale nemá dusnosti buržoasního prostředí. Ani druhá scéna pro ostatní čtyři dějství, Ekdalův byt, jí nemá. Tröster dokázal, že lze bez sugesce zatuchlosti a severské mlhavosti výtvarně zmocit Ibsenův dramatický prostor. Scénou Ekdalova podkrovního bytu, do něhož se vchází zleva (kde přes chodbu je někde venku poboční pokoj k pronajmutí), a z něhož od středu vpravo vedou schůdky do podstřeší s trámovým, viditelným průsvitnou stěnou, které hostí divokou kachnu a domácí zvířenu, kdežto vpravo s boku se vchází do světnice starého Ekdala, touto scénou řeší Tröster trojí potřebu: aby to byl fotografický atelier a obývací rodinná místnost současně, a aby prostor v podstřeší za šedým transparentem tvořil s místností jeden dramatický prostor. Zdařilo se to. Tröster neplní scénu zbytečným nábytkem: vlevo v popředí je stůl s lampou a se dvěma hlubšími křesly, k nimž se přistavují, když přijdou hosté, jen lehká sedátka, uprostřed v pozadí před velkou šedivou stěnou se zdvíhá veliký fotoaparát a po obou stranách, ale až na prosceniu, jsou umístěny význačné předměty: vpravo police s Hjalmarovými knihami, flétnou a pistolí, vlevo křeslo, do něhož střídavě usedne Gina a starý Ekdal, kteří tak jsou na scéně, nemluvíce, leč hrajíce. Místo stropu jsou dvě bělavé odrazové plochy, vlevo výše kruhovitá, deštníkovitého tvaru, vpravo níže hranatá, tvaru čtyřúhelníkového. Není to tedy ani obytný salon, ani atelier se skleněnými stěnami, z něhož by se stoupalo na půdu, jak si s popisným realismem předpisuje Ibsen, ale je to všechno dohromady v sugestivním uchopení přetvořeno, aby vznikl dojem lidského pracovního obydlí, ale současně symbolický prostor »na mořském dně«, kam se poražená divoká kachna ponoří a kde se uchytlí. Nazelenalé a siré světlo, které sem vniká na šedé stěny a rudě potmělý povlak stolu a křesel, toto světlo, rozptýlované chvílemi, ale tlumeně, v podstřeší jasnějším tónem, a v místnosti občas rozzařované kuzelem reflektoru na tvářích lidí, vyvolává podmanivě představu i potřebu symbolické »mořské půdy«. Střízlivost, chudost i soustředěnost této scény je naprostá. Ale nedostává se jí útulnosti. Snad hořící kamna tu chybějí, aby dodala scéně přívětivého tepla, aniž by ji připravila o ostatní podmanivost. Tröster podal nový doklad, jak se moderní výtvarník může vyrovnat s měš-

tanským interiérem, aniž by bylo nutné realisticky rekonstruovat prostředí dramatu, které však nicméně musí ve stylisované či zesymbolisované zkratce skutečně hrát. Tröster je vytvořil umocninou. A to je správné. Někteří výtvarníci, nechtějce je také hmotně rekonstruovat, je často odmocňují do abstraktnosti. A to je nesprávné.

Na tomto šťastném scénickém řešení se podílí režisér Jernek, oprostující se od režisérismu a vyrovnávající se s Ibsenovým dramatem poctivě. S velkým prostorem mu na scéně prvního dějství nevtrhla vtíravě společnost víc než bylo nutné. Jen tušit ji bylo možno. Neškodilo by, kromě zákulisního zaznívání hudby, občas trochu zaléhajícího šumu hovoru a cinkotu vinných čiší rozjařeného panstva. Ale důležité je, že se Jernek soustředil ke konfliktu otce a syna, který vyzněl dominantně, že objevením starého Ekdala padl na lesk společenského večírku jitřivě chladivý stín a že žádost komořího o recitaci Hjalmarovu byla vyzyvavou trapností blichatého nadutce. A stejně je důležité, že v ostatních dějstvích se věnoval dialogu. Nebylo tu zase žádné mlhavosti a matných nápovědí, zbytečných pomlk, ale ani překotné konverzačnosti. Snaha o jisté zcivilnění byla úměrná, směřující k rychlejšímu konverzačnímu rytmu dnešních lidí, leč dbající, aby nezasáhla jádro volnějšího toku vážné řeči lidí Ibsenových. Jernek tu prozíravě nalézal pro tyto dva zřetele, k věřejšku i k dnešku, uměřená tempa. Pokusil se, dosud neúspěšněji, ač ne zatím zcela, aby vyrovnal různé herecké styly poříčského souboru: Iblovou uchraňoval od přemíry pathosu, Hradiláka vzeplal obsažnějším pathosem výš, abychom uvedli krajní příklady, v jejichž rozpětí harmonisoval ostatní rozpory hereckých způsobů. Scény Hjalmarovy se pohybují místy na ostří nahrávaného pathosu a komiky, ale komiky zvnitřnělé, neupadající do vnějškové veselohernosti, jak se někdy v tomto Ibsenovi stává; závěrečné scény jsou téměř uchráněny drastičností; jmenovitě v pátém dějství má Jernek dva pěkné nápady: když se Hedvika zastřelí, začnou bít hodiny, které stály, a zveličený dětský balónek se v pozadí světnice utrhne a skutálí se středem pokoje do popředí scény. Tato symboličnost připomene živě Hedviku, odpoutávající se od života a přinášející smrtelnou obětí své lásce. Vcelku udržuje Jernek rovnováhu mezi Ibsenovým obsahem s někdejšími ustrojením jeho lidí a novým výrazem herců ustrojení dnešního; uchovat tuto rovnováhu je u inscenace Ibsena vždy choulostivým problémem. Vnitřní rytmus a dramatickou gradaci jednotlivých dějství nevyhmátl Jernek spolehlivě; místy napětí povoluje, ale přece jen se vždy znovu zvedá. Závěry aktů nejsou vždy připraveny a zahroceny. Ač bychom nechtěli nějaké efekty, chceme dialogické vystupňování a doznívající pomlku, k níž rozhovory Ibsenových postav vždy vybízejí. Ale navzdory těmto výtkám nelze Jernekovi upřít, že učinil zjevný pokrok, že se soustředil a že se obrátil v »Divoké kachně« od vnějšku k vnitřku.

Iblová od Pirandellovy matky proniká u Jerneka do hloubky, uvolňující se z křečí svého někdejšího expresionismu a zlidšťující své postavy. Této matce Ibsenové se nedostalo ještě jednoho rysu: přesvědčivosti, že opravdu milovala Hjalmaru a že z lásky lhala, zatajujíc mu svůj někdejší a dávný poměr k Werlemu, důležitého rysu, který chybí této lidské ženě a velké postavě Iblové. Ale jinak má její Gina dostatek starostlivosti a laskavé péče; v jejím podání je si Gina sice vědoma své viny, projevující se navyklou plachostí, ale i své ceny, již neztratila, takže její shovívavost a trpělivost nepostrádá ženské důstojnosti. Iblová zde i zjevem, jaksi zeštíhlým do upjatého života a projmutého pasu, dovede napovědit Ginin mladistvý půvab, aby nám vyvolala její přitažlivou minulost. Tato někdejší služebná ve velkém domě jako by si osvojila mnohé z jeho kultivovanosti, co stále podržuje. Že netřeba vždy dělat z Giny obětavého prostáčka a přílišnou provinilkyni, která se z pokání utrápí v horlivosti, to Iblová ukázala svou pozornou, jemnou, pečlivou a provinilou i hrdou Ginou přesvědčivě.

Stránská je nyní bez pochyby naše nejpovolanější herečka pro Hedviku. Je to u ní prosté plavé děvče, mírně přechudobné, oblečené do tmavších hladkých šatů ze silné látky, obírajících ji o křehkost a jemnost dospívajícího půvabu, takže prostota tu přechází ve zbytečnou nudu; trochu svěžesti v šatu by bylo této Hedvice prospělo; není to půvabné dítě prudkých vznětů, kouzla zraněného dívčího stvoření, je to mládě proletářské, které nemá přirozeného temperamentu, ale oplývá vážnou obrazností. Sílu její Hedviky je třeba hledati jinde. Stránská uvede její slabost zraku bez mžourání, jednoduchým, ale z blízka úporným začtením do knihy, schoulena na stupních do podstřeší. Když se rozehraje, je znát její zkušenost v předvádění dívčích postojů dorůstající slečinky, aniž by dětsky vyvracela boky, klátila rukama nebo hopsala, jak se dělává a jak také správně dělala ve své Věře Lukášové, jejíž výbojně a vzdorné výpady zdravého děvčete sem nepřenesla. Jen v knůravých nosových větách sem doléhá její Věra silně. Ale Stránská přemáhá tento cizorodý přitažlivý vliv. Moc jejího výkonu je v tom, že dovede neselhávajícím způsobem klást polo dětské, polo dospělé zvidavé a prohlédavé otázky, že umí neodolatelně přitakat hovoru dospělých a hrát dětsky pozorlivou soustředěnost a neodbytnou upjatost k své představě, a že v závěru rozezná tragičnost Hedvičina osudu novými drásavými tóny. Tím stojí její odlyričtělá Hedvika pevně v dospívajícím světě svých čtrnácti let.

Paní Sörbyová Svozilové je pěkně oblečená vážná dáma, do jejíž ženské moudrosti se vkrádá rys možné vypočítavosti, která příliš ruší; bez životní vyrovnanosti není paní Sörbyová možná, i když je její ženská přitažlivost sebevětší. Je to sice episodní, ale důležitá role.

Hradilákův Gregers, štíhlý, vytáhlý, bledý, není chladný, nýbrž zaujatý, žhnoucí horlivec - přehnané pokračování Ibsenova Stockmanna - mravní fanatik ideálních požadavků na člověka, ale jeho chůze a gesta nejsou horečná a prchlivá, nýbrž naopak pomalejší, vytrvávající, úporná; nechrlí své věty, nýbrž váží slova, i když se mu derou ven z přetlaku. Tento fanatik nestojí zcela mimo život, ale v životě, chtěje jej s pošetilou přepjatostí napravovat. Hradilák v něm vytvořil krásný typ. Jen kdyby víc vystoupil motiv Gregersových činů, kdyby bylo víc znát, že si musí tak počínat, aby záchranou jiných zachraňoval sebe; jen kdyby ještě tento nejhlubší zdroj Gregersova jednání byl odhalen. Pak by to byl úplný Gregers!

Seník položil důraz na lenost, požívačnost, prostřednost Hjalmarovu, který si ze své nuzné existence místo poklidného měšťáctví vytváří typ krotké bohémy; jeho Hjalmar je menší obtloustlý bonvivánek s mírnou kšticí, líný, sentimentální, ale celkem poslušný a úslužný do devotnosti. Nepředstírá křivdu osudu trvale a vědomě. To je na tomto Hjalmarovi zajímavé. Do pocitu křivdy pouze upadá. A rozněcuje se spíše okolím ke hře na domněle zneužívaného genia. Hledá v křivdě úlevu bezděčnou. Není to fanfaronský komediant, nýbrž jen slaboch, který se sám sebou opíjí, ale zase vystřízliví, jenže se zase opije... Leč zpitým velikášstvím netrpí. Tato zvláštní přizemnost Seníkova Hjalmara působí jeho živočišnou životnost. Není to sice pravý peergyntovský mluvka, který se sám sebou lehce dojme, který si hraje na hrdinu a věří, že jím je, ale je to dokonale směšný kýčář pohodlného života. Tento usilovný výkon Seníka zavazuje.

Starého Ekdala zahrál Kovařík svým způsobem, t. j. místy s velkým smyslem pro jámovou pošetilost zkrúšeného staříka, místy se sklonem k čarování rukou a hlasu, kterážto umělost hry bere jeho starci všechnu tragičnost. Kovařík se neobjevuje jako ztroskotanec života; je to hubený šlachovitý mužík, který není fysicky zlomen, nýbrž duševně narušen. Teprve v druhé polovině hry ochabuje i tělesně, poklesává v kolenou, aby se však v závěru vzb chopil k parádnímu důstojnickému našlapování. Tentokrát je to neurovaný, ač nikoli špatný výkon, obrácený k efektu počínání člověka slabého na rozumu, což není zcela správ-

né; jistá rozumová ochablost sem smí doléhat jen jeho utkvělou představou »o mstě lesů«. Podlipný svého Rellinga přednáší trochu suše. Praktičnost tohoto zastánce milosrdné životní lži je rozumová, nevyvěrající z rozkoše života dychtivě žitého. Je to příliš střízlivý Relling. Podlipnému vadí někdy, že mluví katedrově, a trochu strohého intelektualismu proniklo mu i do postavy tohoto vynovače instinktů a odmocnilo jeho pravdivost. Hilmar nahrál ve Werlem výrazně v prvním dějství nejdříve hrdost a potom citlivé zasažení synovým obviněním a rozhodnost ve třetím. Ale jen nahrál. Je to zdravý, napřímený, statný muž. Leč vnitřního rozkvyu mezi rvavou minulostí a vyrovnávající se, ač nevyrovnanou pyšnou přítomností, mezi špatným svědomím kořistníka a napřimujícím sebevědomím z životní práce, se ovšem tomuto Werlemu nedostalo. A konečně je tu Molvik Bolkův, opilec, nejdřív příliš rozšafný, potom zlepšený o vytrěštěný pohled pijana.

Jernek musí dovyrovnat slohovou rozptýlnost hry souboru; artikulační volnosti Iblové dát tempa, zrušit délku gestikulačních prodlév Kovaříkových, zrychlit mluvu Podlipného do plynulosti, dostat Hradiláka k zřetelným a naléhavým pianům a pianissimům, odvrátit Stránskou od hlasové monotonnosti, abychom zůstali jen u příkladů z »Divoké kachny«; ale podobnou práci třeba podnikat s celým poříčským souborem. V »Divoké kachně« se Jernek postavil proti pochybenému civilismu. Tím zde zvítězil.

Jan Zach

Ve znamení morálky

Všechny hry, jež malá pražská divadla v tomto období uvedla, mají společnou svou bojovnou notu, v jejímž znamení jdou proti konvencím společnosti. Všechny bojují, každá svým způsobem, za lidskost a poctivý život. A přece ani u jednoho představení nemůžeme říci, že by bylo poctivě provedeno. Tak málo morálka hry povzbuzuje samotná divadla.

*

Obě premiéry Intimního divadla uvedly hry staršího data a nikterak umělecky cenné. Pirandellova komedie »Rozmysli si to, Jakoubku!« vznikla hned na počátku jeho tvorby a nemá v sobě ještě nic z jeho potomních krásných a filosoficky, lidsky i umělecky hlubokých her; je to jen obyčejná komedie s výtkami maloměstácké morálce lži a podvodu, jejíž postavy nejsou ostatně nijak pevně uchopeny. Hra, jejíž základ je v drobnokresbě hlavní postavy Totiho, touto stojí a padá, právě tak jako Dumasova »Dáma s kameliemi« žije jen půvabem hlavní představitelky. Dumasova hra je dobré řemeslo, je vtipný, živý a vibrující dialog, ale o umění se tu dá těžko mluvit. Je to hra, v níž dobří herci mohou vyvolat ozdušší dávné doby i s jejími problémy, jinak je to jen záležitost sentimentu diváková. Dva různorodí dramatici bojují tu proti konvenci doby, proti přetváře a proti špatné společnosti a jejím skrupulím, ale ani jeden z nich nepovznese svou hru k opravdu velkému dramatu. Zůstali oba příliš vězet ve své době a věrnost přepisu zabránila, aby se jejich dílo stalo nadčasovým. Je ku podivu, že mladý soubor a mladí režiséři, kteří chtějí nové, nekonvenční divadlo, sahají právě pro tyto věci. A je také s podivem, že nad tolika českými hříčkami se ohnuje nos a tvrdí se, že je to naivní, průhledné, sentimentální, konvenční, řemeslné a ne umělecké, ačkoliv srovnání s těmito dvěma dramaty snese mnohá česká věc se zdarem. Když se hrála Jesenská, nebylo to nic, kdyby se hrál Hilbert nebo, Bůh nedopust, Stroupežnický a Vrchlický, bylo by to prostinké, anekdotka, ale tento Pirandello a tento Dumas mají být divadelní událostí. Událostí se ovšem stát nemohli, neboť oba režiséři, jak J. Jahn, tak A. Dvořák, projeвили tentokrát naprostou neosobitost, nedostatek tvůrčích nápadů a bezradnost. J. Jahn režíroval Pirandella vlekle a bez jiskry, bez udání

základního tónu, nepřistříl ani satiru, naopak konec nechal vyhrát naprosto sentimentálně. Herecky tu nebylo téměř žádných výkonů, ačkoliv K. Máj se snažil udržet linii svého To-ti-ho a jediný hraje. Není možné, aby režisér dovolil svým hercům tak »hrát« a mluvit, jako to připustil J. Jahn v postavách školníka, jeho ženy a faráře. Víím, že tu má režisér těžkou práci. Materiál herecky je jednak mladý, neostřílený na jevišti, jednak starší, dříve špatně vedený. Stmeliti tyto dva soubory v jeden bude těžké; prozatím se o to v Intimním divadle ani nepokoušejí. V »Dámě s kameliemi« hrají většinou mladí, odchovanci konservatoře, hrají seč jsou, ale postavy velkého pařížského světa jim prostě nevycházejí. Tento dialog potřebuje především rutinovaného herce. Takový V. Lebeda, kterého známe z představení konservatoře jako živelného figurkáře, působí tu nevěrojatně, dřevěně, má sklon k nechťené grotesce. A. Hegerlíková nahrazuje nedostatky zjevu procítěním úlohy, pro niž nemá předpoklady. Marňe tu hledáme elán, jímž poutala ve své Penthesilei. Jediný K. Máj, v opravdu výborné masce, navodil aspoň poněkud atmosféru vysoké společnosti. Režisér A. Dvořák nešel, jak bylo před premiérou psáno, »novou cestou, nepřehodnotil hru, aby to vyvolalo odpor, ani nenaplnil textový základ novým životem«. Na nic tu nebyl dán větší důraz než je obvyklé, představení je vkusné, ale ani trochu nepopírá sentimentalitu hry, ani nevyzdvihuje její morálku. Docela ve šlépějích té nenáviděné, řemeslně dobré konvence šel a jen v jediném okamžiku si vzpomněl na svá dřívější představení a nasadil náhle voice-bandovou scénu, která tu ovšem působila jako pěst na oko a rozbila mu scénu, jež by musela být zcela jinak stavěna, aby si toto mohl dovolit. V celku jsme nad těmito dvěma premiérami v Intimním dost rozpačití. Konečně, když už chtěli hrát Pirandella, bylo správné, že vybrali tuto nenáročnou věc, která ovšem k plnému vyznění zase potřebuje dobré herce, ale proč »Dámu s kameliemi«, nemám-li představitele a nechci-li jí něco manifestovat?

*

Také Nezávislé divadlo se zřejmě zastavilo na své cestě za hodnotným repertoirem. Uvedlo dvě hry, z nichž zvláště jedna svědčí o opětném pomýšlení na návrat lehkých veseloher. Myslili jsme, že tomuto druhu zboží už v Nezávislém odzvonili, ale, jak je vidět, nechce se toto divadlo zbavit přízně určitého druhu obecnstva. Neuvědomuje si tedy stále ještě, že právě dnešní doba, v níž se lidé opravdu naučili chodit do divadla, má být dramaturgům pobídkou k tomu, aby své obecnstvo vychovávali. Jedině tak přinese tato doba divadlu kladný výsledek. Tím, že odnaučí lidi obdivovat kýč a nabubřelou banálnost. Jediná hra ze tří premiér Nezávislého divadla znamená dramaturgicky přínos. Je to Tylův »Bankrotář«, hra z pražského prostředí, v níž Tyl nikterak nezastírá svůj úmysl umravňující. Hra dobře stavěná, ve které dnešní divák ocení zejména úžasnou živost Tylovy řeči. Kus byl psán téměř před sto lety a beze škrtu a beze změn poslouchá dnes obecnstvo »Bankrotáře« a necítí nikde, že by to byl jazyk zastaralý. Ve hře je živý, jasný a jadrný dialog, stilisovaný až do stručnosti, neboť Tyl neznal prázdné řeči a divadelní »vatu«. Šel přímo k jádru věci a měl tolik děje v záloze, že při všem spádu hry a při vší břitkosti řeči stačil by víc než na jednu hru. Bohužel se Tylově hře nedostalo provedení, jakého by si zasloužila. Je podivné a neomluvitelné, když ještě na reprisách téměř všichni herci neumějí úlohy. Je pak ovšem pochopitelné, že jim nevycházejí správné figury hry, neboť se soustřeďují jen na pozornost k tomu, co mluví. Režisér tu měl prostě přitlačit a vynutit si na hercích poctivou práci, jaké jistě schopni jsou. Sám si vedl v účelné výpravě dobře, ačkoliv spíše jen provedl Tylovu hru, místo aby ji nově režíroval. Opět nevyužívá dost světla a vychází mu proto rušná scéna v oboře Hvězdě (jejíž obraz ostatně není pro ozdůbky na vchodu ani vidět) ponuře a bez nálady. Kdyby byl donutil herce, aby na jedné straně

nepřehrávali (na př. Vostrčilová, Lysenková, Očásek) a na druhé dotáhli opravdu své postavy (Plachta, Zrotal, Spal), mohlo mu vyjít dobré představení, jež i takto ukázalo, jak je Tyl živý a jak nepotřebuje ani úprav.

*

Naproti tomu Nový soubor ve Smetanově museu udělal krok kupředu. Romanticko-pohádková selská tragédie »Nevěsta« od Aug. Strindberga dala jim větší možnosti než Hölderlinův Empedokles. Provedení této hry Novým souborem je možno označit za velmi zdařilé. Hra je přes všechnen mystický ráz stavěna jako tragédie lidí, tragédie dvou rodin, dvou milenců Kersti a Máta. Na lidskou stránku dává také soubor důraz. Je ovšem pravda, že baladické notě textu (dobře a především zvukně přeloženého J. Ludvíkem) nevyhovuje konstruktivismus scény. Konstruktivistické řešení výpravy má své oprávnění tam, kde se přimyká k textu stejné ražby. A právě tak jako se nehodí konstruktivistická scéna k lehké veršované hříčce, plné půvabu (jak jsme viděli na oficiální scéně), tak se také nehodí k této vesnické tragedii. Hlavně ne tam, kde se na jevišti mluví o severské přírodě. Tu pak nemůže scéna dřevěných schodů navodit přiléhavou atmosféru. Naopak ale zcela čistě a velmi působivě vyšla souboru scéna ve mlýně, kde na zšeřelých schodech sedí modlící se postavy při svíče a kde na holé zdi mlýna padá stín točícího se kola. Scéna opravdu suggestivního kouzla, dobře využitého osvětlení, jakou jsme ani za minulého souboru ve Smetanově museu nezažili. Snad se bude mnohým zdát, že tu ještě všechno neklape a není nejčistšího zrna, hlavně v hereckých projevech. Samočůlná pohybová akce herecká, ono stále přebíhání herců, jež zavaluje práci nejen tohoto souboru, nýbrž i Dvořákova a Větrníku, je zbytečná a ruší, odvádějíc pozornost od slova básníkovy. Režie ale zdolává všechny nedostatky velmi čestně a vytváří několik režijně šťastných scén; na př. scény ve mlýně nebo hádka rodičů, kde je správně využito schodiště a jsou dobře rozestavěni herci. Je to režijně představení přemýšlivé a jde ve směru textu, až na základní otázku výpravy. Je ovšem zajímavé, že tomuto souboru téměř nikdo »nedrží palec«, nikdo jej nepodporuje, nikdo mu neodpouští chyby, jako se to dělá u jiných souborů mladých lidí. Bylo by si přát, aby aspoň obecenstvo podporovalo tuto novou scénu, jež si to zaslouží za svoji dosavadní práci.

Karel Marek

Podzimní sezóna Východočeského divadla

Nepřítakáváme těm, kdo v idyle domácího míru tvoří v bačkorách a v županu umělecká díla o životě, aniž poznali a poznávají, co život jest. Víme však, že plný tvar umění se zpravidla formuje ve chvíli klidu po nervovém vypětí, ve chvíli harmonického vyrovnání s osobním prožitkem, v momentu schopnosti objektivního náhledu na subjekt, v tom okamžiku posvěcení a extaze, kdy je člověk schopen zpívat to, co ještě včera chroptěl.

A kočovat s divadlem po městech a dědinách českého venkova, jedenáct štací se všemi svízelami, které s tím souvisejí, rok co rok absolvovat, to věru nejsou zrovna nejružovější podmínky pro takovouto soustavnou a harmonickou uměleckou práci. To si musíme uvědomit, než jdeme do pardubického, chrudimského či královéhradeckého divadla, a s ohledem na to i říkat úsudek.

Po odchodu režiséra Jar. Novotného, jehož inscenace (Lhář, Turandot, Antigona a j.) snesly mnohem větší než jen »východočeské« měřítko, do kladenské činohry, ztratilo Východočeské divadlo mnoho ze svých možností být v dohledné době něčím víc než krajinskou scénou. Práci však, poctivou divadelní práci dělají tam stále a dělají ji tam za horších pod-

mínek tím obětavěji. Že je její ovoce tak často trpké, že není vavřínu a premiérové slávy, ale jen zima při zkouškách a rozvrzaná prkna v hledišti i na jevišti, to už je tvrdým osudem těch, kdo nemají stánek nad Vltavou, ale v zastrčené ulici kteréhosi městečka. I jejich práce je nevylomitelným kamenem ve stavbě, které říkáme umění, jako práce kohokoliv jiného, byt i tento vynucoval sebehonosnější úctu a sebevětsí ceremonie lžíslávy.

Styl jednotlivých představení byl tu letos jako i v jiných letech velmi často změněn chudými prostředky, ze kterých se pro příklad nedají pořádit zvláštní výpravy pro každou inscenaci. Nejvíce tím utrpěla *Isabella Španělská*, hra, které je skrz chatrnou výpravu příliš dobře vidět na nahé tělo nepevně stavěných scén (inkvisiční soud a pod.), částečně i Faltisova *Stanice Gordian*, jejíž obsahová stránka byla (až na momenty opravdu nedostačujícího výkonu herce v roli poručíka Larsena) přes to vše niterně a pravdivě uchopena. Civilní přednes Šrámkova *Léla* dodal sice jevištně málo únosné lyrice hry trochu divadelního rytmu, obsahový smysl představení se tím však bez náhrady ztratil v samoúčelné konverzací. Halbeho *Mládí*, byt poctivě udělané, doplatilo na konvenci, na nenový, totiž neaktuální postoj k problematice dramatu. A tak, i když se režírovalo i hrálo bez velkých chyb a Halbemu nebylo vcelku nic vzato, publikum nepochopilo a smálo se, udržujíc si k slovům a dějům na jevišti nezúčastněný poměr a odstup pozorovatele, hledícího na události z anno dazumal.

Dramaturgie byla ovšem nejcitelnější slabinou letošní sezóny a nelze ji ničím omlouvat. Uvedeme-li, že se hrálo vedle uvedených premiér Jitro, den a noc, Veliká hvězda, Sváteční žena, Noc v Sedmihradech, Noc na Karlštejně, stačí to k úsudku o dramaturgické práci. Přejímat na venkov bez rozmyslu premiéry z Prahy je už známkou velmi malé samostatnosti a malé snahy po vlastním přínosu. Bohužel se to stává na mimopražských scénách stále ve větší míře nepochopitelným zvykem. Přejímat pak z Prahy i dramaturgické chyby (*Léto* atd.) je už věcí opravdu neopustitelnou.

Režii vedl M. Holub, jehož prací byly všechny čtyři pozoruhodnější premiéry, o nichž jsme stručně referovali. Chybí mu stále ještě mnoho do toho, aby vytvořil na jevišti představení, jež by neslo známky jeho vlastní tvůrčí invence, snahy a vůle. K. Šálkovi se nedostalo zatím většího úkolu, aby mohl dokázat, že bude platnou silou v režisérském sboru VD. J. Srch je zřejmě prozatím jen režisérem z nouze.

Herecký soubor byl citelně oslaben nedávným odchodem několika herců, zejména do činohry kladenské. Tím ovšem vznikly značné mezery, dodnes nevyplněné, a nemalé potíže při obsazování her. Za zmínku stojí především práce J. Srcha (P. Hora, kapitán Bernard) pro vnitřní pravdivost, neafektovanost a lidskou vroucnost jeho postav. O. Dadák (Jan Skalník, kadet David) i Š. Bulejko (inkvizitor Torquemada) pracují často vnějšími komediantskými prostředky na úkor životnosti a pravdy hereckého výkonu. Ve vloni studované Zuzaně Vojířové se ukázal i režisér Holub, aniž se mu podařilo roli Petra Voka zvládnout a propracovat do všech nuancí citu i vášně; K. Šálek dokázal mnohem lépe než M. Holub schopnost k samostatné a na pražských vzorech nezávislé práci v zajímavě uchopené postavě Ferdinanda z Isabelly Španělské.

Co bychom východočeské scéně přáli do další práce, je především ještě alespoň jeden schopný režisér, doplnění souboru a dobrá dramaturgie. A pak méně bezmyšlenkovité závislosti na kdejakém vzoru pochybných kvalit a více osobitosti a vlastní snahy po uchopení obsahů a problémů her, méně touhy po hladkém a tichém provozu divadla a více čerstvého větru do plachet.

Jiří Šotola

Z posledních koncertů

Uplynulé období nebylo právě bohaté na české novinky. Slyšeli jsme vlastně jen jedinou novou orchestrální skladbu, zato však velmi významnou. Capriccio pro housle a orchestr, dílo 44. K. B. Jiráka. Jiráček je zřejmě na vrcholu svého umění a každé jeho dílo můžeme očekávat jako událost. Capriccio je skladba v pravém slova smyslu moderní. Především svou výrazovou koncentrací. Jiráček vždy bojuje o nebývalé vyjádření formové; zde nám podává v jediné větě typus moderního instrumentálního koncertu. Obvyklé tři věty přetavuje zde v jediný, do posledního taktu neměnný celek. Forma klasicky čistá. Romantická hudba, z níž tato v podstatě hudba souzvukově vyrůstá, obohacuje ji o citovost, zvýšenou i proti »Mládí«. Charakteristickým znakem jsou logické vlny napětí a uvolnění.

Sólový nástroj je exponován symfonicky, nikoliv koncertantně. Celé dílo prozrazuje neobyčejně silnou kompoziční vůli, vítězství v zápase o vyjádření.

Ne tak Kvapilovy Symfonické variace, uvedené na téže koncertě. Zde cítíme, že dochází ke skladbě s jistotou technické dovednosti právě bez onoho vnitřního zápasu, který vytváří jednotlivý celek. Není v nich také vnitřního napětí, gradace jsou namnoze vytvářeny prostředky siláckými.

Z ostatních koncertů musíme ještě referovati alespoň o večeru skladeb Iši Krejčího. Tvorba Iši Krejčího je v české hudbě zcela ojedinělá. Z cizích skladatelů nejspíše připomene Stravinského z období Vojáka. Výraz je dokonale odpoutaný od romantismu, melodika pochází namnoze z lidové písně. Krejčímu je dáno umění vytvářet napětí po celou skladbu, i umění vtipné pointy. Ve vážných skladbách (Malá smuteční hudba) dosahuje nejjednoduššími prostředky zvláštního zduchovení a podivuhodné vnitřní pravdivosti. Na koncertě chronologicky provedené ukázky z díla ukazují cestu ke stále dokonalejšímu zvládnutí hudebního materiálu a k výrazovému oproštění, cestu od zvukové experimentace k nehledanosti a pravdě. Snad bude její výslednicí první celovečerní Krejčího opera »Pozdvížení v Efezu«, ohlášená jako premiéra pro letošní rok v Národním divadle.

Z výkonů reprodukčních stavíme na první místo Zikovo provedení Jiráčkova Capriccia. Zika představuje ideálního reprodukčního umělce, tvořícího sebevědomě, při tom však pokorně sloužícího. Nejkrásnější výkon houslistický poslední doby.

Mistrovské interprety nalezly také skladby Iši Krejčího ve V. Holzknechtovi a VI. Říhovi.

Zcela průměrné bylo provedení sedmé Brucknerovy symfonie (Česká filharmonie pod K. B. Jiráčkem). Tempově na několika místech rozbitá, zvukově neukázněná.

Nově pečlivě přestudovanou a v mnoha detailech vyčištěnou novosvětskou symfonii zahrála Česká filharmonie s Kubelíkem.

Brahmovský koncert byl na obvyklé reprodukční výši. Čtyřnásobné opakování téhož programu místo původně hlášené Brucknerovy symfonie pokládáme však za ztrátu dvou večerů.

Jan Horák