

# František Lazecký

## U OHŇŮ SLOVA

### I

Za tichých nocí, když jsem v usebrání  
prost hluků světa u svěc slova bděl  
a děje časů vážil v rozjímání,  
v němž každý čin se mocně rozsvěcel,

tu náhle zřel jsem, kterak plamen slova,  
jenž dosud na věci mdlé třpyty třás,  
se jizbou šířil, prostor prohluboval,  
až všechno vůkol objal jeho jas.

Z ohniska světa mocně ke mně tryskal,  
že z tváří věcí zřel jsem každý tah,  
a jejich duše byla mně tak blízká  
jak nevinnému děcku v jeho hrách.

Čím básníkovu mládí požehnáno,  
co starci zraje v samém sklonku let,  
u jasných ohňů slov mi bylo přáno  
v těch nocích plodné lásky uvidět.

### II

Když slova má z těch hvězdných zdrojů pijí  
a nesou v sobě nepoznaný svět,  
tu vždycky zřím, jak věci z Boha žijí,  
jak tíží svou zas touží k němu zpět.

Za nimi září obraz neproměnný,  
v němž celý vesmír plane oslněn,

a před ním slavený vzlet našich zření  
jen stínem je, jenž skrývá obraz ten.

Ta bída vidění! Z nich berou tělo  
ty roušky, které po věcech se strou,  
i jasy, do nichž nebe skrývá čelo  
a jimiž tápeme jak slepci tmou.

Však jako hvězdy zdvihnou zraky chodci  
a kolmé slunce pohlcuje stín,  
tvář, která žíří za oponou noci,  
pozdvihne slovem naše tělo z hlin!

### III

Noc hořela. Já světla nerozžíhal.  
A zář jsem nechal proudit do svých žil  
se stromu, který vesmírem se zdvíhal  
a v okně mém se ve tmách košatil.

Skrytými divy šuměl tichou nocí  
jak v rodných horách rozsvícený klen.  
Zem, nebe, noc voněly po ovoci  
a celý svět byl Bohem oplodněn.

Tmou našich těl proudily zlaté mízy  
a listím krve hýbal jeho dech,  
až obraz duše protkal jako přízí  
tím božským písmem v našich osudech.

Tak věčný obraz božské harmonie  
v nás mocně kroužil, marně zapírán.  
Cítily jsme: Tak vesmír v Bohu žije,  
tak v něm se plní jeho svatý plán.

## IV

Když potom hudba sfér mou krví hřměla  
a obraz světa svítil v těle mém,  
tu zlatým listím se má duše chvěla,  
jak plody rudla v dechu nesmírném.

Je vnuknutí jak vody z temnot hnaly  
v zeleň a v rytmy větvících se gest  
a myšlenky mé jimi kolovaly  
zpodobující jasné dráhy hvězd.

Vidění mé se výše košatilo,  
až bytím věcí byl jsem prostoupen.  
Čím hlouběji jsem patřil v božské dílo,  
tím výše hnal i mého díla kmen.

A z jeho šťáv se nalévala slova  
v jablka má. Pak i strom písňě vzplál.  
V něm odraz božského se v purpur schoval,  
by k nezřetnému světu stále zval.

### Zdeněk Řezníček

## Ó PRACHU

Ó prachu vznešený, má věrná podstato,  
z níž vyveden byl záchvěv mého bytí,  
k tobě se vracím, nechtě, když už požato  
je stínem světlo na pažitech žití.

Ó prachu nádherný, ty ozdobo mé pýchy,  
z propastné nicoty se vznáším, pouhý dým,  
když na rub Kříže přibívám své hříchy  
a zrakem žádoucím se propaluji do výšin.

Ó prachu velebný, rubáši bédné nicoty,  
poslušen Božích vanutí mě osvobozuješ  
od rmutné hniloby a světa lopoty,  
kde Slávu gesta drtí okamžiků spěž.

Ó prachu nezbytný, úmluvo cílů konečných,  
pokojných hlasů volání ve víru úzkostí.  
Obnoven tebou! - z hlubin nezvěstných  
veškerou duší spěji k branám Nesmrtelnosti.

## Leopold Peřich

### DVA ROKY

Uplynuly dva roky, co zemřel ve Staré Říši na Moravě Josef Florian. Je to doba dlouhá, uvážíme-li, co se zatím stalo v životě veřejném i v životě každého z nás, a opět krátká, vzpomínáme-li, jak málo jsme udělali sami. Když nás v povánočním údobí uhodila zpráva o smrti člověka, jehož jsme právem považovali za nejvyššího rozhodčího v nejasných záležitostech naší duchovní kultury, vyvolala bolest nad ztrátou zprvu pocit prázdnoty. Bylo tehdy psí počasí, ostré mrazy, vánice a závěje. Nebylo možno nikam jít, svěřit se, požalovat. Zůstali jsme sami, a byla to opuštěnost, která se nese s tupou resignací.

Ale je už v povaze člověka - a díky Bohu za to - že stav resignace překoná. Tehdy se ptá: co bude dál? Co dělat, když chci žít a musím žít a chci dělat, protože mám dělat. Tehdy člověk vzpomíná a uvědomuje si, že vzpomínka na velkou osobnost nemá být zdrojem slabosti, nýbrž příkazem čínorodé práce. A povstává, napřimuje tělo, přehazuje si svůj popruh přes rameno a vzpírá se nohama o zemi, aby táhl svoji káru dál dopředu. Někdo ji táhne se stejně velkou silou, někdo zabere mocněji, někdo se vleče pomaleji. Rána může také ochromit, ale to jsou případy jednotlivé, které se vzájemně vyvažují a vyrovnávají se zřetelem k celku.

A život plyne dál. Na hrobě roste tráva a lidé si dělají své. Ten dříve, jiný později naváže na svoji starší práci. Zdá se, jako by se nic nezměnilo. Bolest otrne a rána, pokud opravdu byla, se zacelí a zůstane jen jizva, někdy tvrdší a méně citlivá než okolí.

A přece už není to, co bylo. To vidím a cítím stále palčivěji, vzpo-

mínám-li smrti Josefa Florianiana. Den co den, měsíc co měsíc, rok co rok se ukazuje stále zřejměji a výrazněji, že ho tu nemáme, že tu chybí, že zůstala zahrada a není sadaře.

Když pan Florian zemřel, bylo hodně starostí na všech stranách, co bude s jeho dílem. Dobrým Dílem. Přešel čas, starosti opadly - díky okolnostem vnějším - a dobré dílo zůstalo, jak bylo. Tak je to těž nejlépe. To byly starosti nejzbytečnější a jsem daleko odtud toho, abych dobré dílo nazýval zahradou bez sadaře. Co bylo napsáno, vydáno a k vydání připraveno, to jest, zůstává a bude působit, pokud lidé neotupí svůj rozum a nezatvrdí svá srdce. Otázka, zda a jak se v něm bude pokračovat, jest jen dílčí kapitolou problému, který je širší a závažnější, jako byla širší a závažnější funkce Josefa Florianiana v našem duchovním životě.

Neboť jakkoliv byl Josef Florian objevovatelem hodnot a původním myslitelem, byl nadto a skrze to především velkým vychovatelem a soudcem ve věcech duchovních. S jeho osobností pak neodešlo jeho dílo, ale ztratili jsme vychovatele a soudce. A to je věc, kterou cítíme stále palčivě, to je ztráta sadaře na zahradě českého duchovního života, ztráta, kterou čas nezaceluje, nýbrž stále jen prohlubuje.

Mluvíme o čase a měl bych mluvit o lidech. Neboť oni to jsou, kteří znovu a znovu vyvolávají tesknou vzpomínku na Josefa Florianiana. Jejich skutky, jejich řeči, jejich psaní nutně nám staví před oči skutečnost, že ho není. Cítíme i uvědomujeme si nepřítomnost jeho osoby, jeho hlasu, jeho péra, když v rozpacích pozorujeme, jak ztracení a bezradní tu stojí jeho přátelé, jak zrádně se osamostatňují v pochybném podnikání jiní, kteří se za přátele vydávali, a s jakou neostyšnou vyzývavostí se začínají ozývat jeho nepřátelé. Pozvedají hlasu, křičí a nikdo je nepokárá, odběhnou s cesty, provedou uličnictví a nikdo je nenapomene, naparují se a holedbají prázdným fanfaronstvím a nikdo je nezpraží. Och, jaká to příležitost ukázat, co umím, jak sladká svoboda zařadit si v zahradě, jejíž sadař odešel! Už není strachu, že ze Staré Říše zasviští bič a zmrská nezbedu, kupčícího v místech, kde nemá co hledat, nebo zpupně šlapajícího po záhonech zakázaných, nebo řádícího podle hlasu svých nezřízených pudů a choutek.

Bylo by ovšem třeba rozlišit, kdo jsou přátelé a kdo nepřátelé. Nebyli bychom právi věci, kdybychom soudili tu jen podle toho, kdo se vždy tvářil příznivě, vyhýbaje se sporům, a kdo se na čas nebo i třebas na dobu života s panem Florianem rozešel, protože to bylo nebo se mu jevilo z toho či onoho důvodu nutné. Mezi oněmi prvními byla řada takových, které vábilo jen esoterické prostředí a dráždivá příchut' něčeho u nás cizo-

krajného, nebo lépe řečeno, už dávno zašlého, s čím je zajímavé přijít do styku; ale nepřijemné a nebezpečné by se jim zdálo, kdyby z toho vyplývaly pro ně závazky, kdyby to dráždění mělo opravdu infikovat jejich duši. Ti lidé sbírali, roznášeli a donášeli různé klípky literární a náboženské, tváříce se důležitě a radující se ze sensací, když se podařilo zakalit vodu. Dnes se cítí volní a žijí si po svém jako důstojní buržoové. Stará Říše je jim jen nezávaznou, trochu sentimentální vzpomínkou na nepokojné a bohudíky dávno překonané dny bláhového mládí.

Mezi odpůrce Florianova Dobrého Díla však nelze jen tak lehce zařadit všechny lidi, kteří se s vyhraněnou osobností Floriana bojovníka rozešli. Předně mělo vždy Dobré Dílo více protivníků skrytých, záškodnických a pokoutně pracujících, kteří do přímého konfliktu z vrozené zbabělosti nešli, z těch pak, kteří se octli v otevřeném boji, bylo mnoho takových, jimž bylo nepřijemně šlápnuto na paty, aniž oni sami zamýšleli se pouštět do boje předem ztraceného. Nepochybuji o tom, že většina takových zůstala ve stavu zloby a patří k protivníkům Florianovy osobnosti i jeho díla. Jejich záporný postoj pramení ze zásadního odporu k hluboké obrodné práci, neboť jsou to vyznavači duševního klidu a pohodlí, opatrníci a taktici, maskující všelijakými ohledy a výhradami svoji touhu po tom, aby nebyli znepokojováni převratnými nápady v lenoškách svého myšlení. Jejich důstojná seriosnost jim stačí, aby byli přesvědčeni, že zastaví hnilobný proces společenského rozkladu a jsou v hloubi srdce uraženi, když se jim ukáže, jak na nich samých je ten rozklad nejvíce patrný. Zde se nedá nic dělat, zde je nepřátelství přirozené a nutné. Zůstává jen otázkou času, kdy si tito nepřátelé podají ruce s oněmi buržoasními přáteli z periferie Dobrého Díla. Jejich duchovní příbuznost je nepochybná, a ta určí i směr budoucího vývoje. I když navenek zůstane nějaké rozlišení, v práci a v poměru k živým otázkám současného života kulturního a náboženského najdeme je v srdečné shodě.

Bývají však k nepřátelům Florianova díla počítáni též jednotlivci, kteří k jeho práci měli, mají a budou mít kladný vztah a jejichž odcizení i případný nesouhlas s tím či oním počinem vyvěral spíše z okolností vedlejších a podružných, nepatřících nikterak k podstatě Florianovy obrodné práce. Je s podivem, ale nutno se s tím smířit jako se zjevem příliš lidským, že rozdílů temperamentu, nebo slabosti povahové u osobností vyhraněných, hrají často tak velkou úlohu při určování lidských vztahů, zabraňující úzké spolupráci i tam, kde v základech jde o činnost příbuznou, ne-li totožnou. Oči takových lidí, přímo předurčených, aby byli spolubojovníky, ulpívají na podružných rozdílech, jejich myslí se dotýkají a je

zraňují slova z vnější oblasti myšlenkové činnosti, spíše glossy než soudy a jejich pozornost se soustřeďuje na chybné kroky a mylné úsudky, jichž není a nemůže být uchráněn žádný člověk. Myslím, že tak vznikala různá ta odcizení Staré Říši u lidí, kteří pana Floriana v zásadě chápali a měli ho rádi, ale v něčem s ním nesouhlasili a ho odmítali. Nedovedu si představit, že by opravdová osobnost mohla se mu stát nepřitelem, když poznala jeho a jeho dílo. Mluvil jsem před lety - ještě za života Florianova - s jedním z jeho bývalých spolubojovníků, který šel do ústraní. Jaká hluboká úcta a věrná láska vanula z jeho slov, byť obsah jejich byl kritický a záměrně objektivisující. A tento poznatek jsem měl příležitost si ověřit později i u jiných, kteří byli kdysi Florianovi blízcí a pak stáli opodál, nebo docela s ním zkrřížili kordy. Tváří v tvář osobnosti Florianové a před jeho dílem skláněli všichni hlavu s úctou. Bylo by správné a spravedlivé počítat je k nepřátelům Florianova díla? A nebylo by od nich samých nejvýš pošetilé, kdyby v časech, kdy je nutné třídění duchů, stáli na místě nesprávném pro jakási residua nevyklizených koutů svých duší?

Dva roky uplynuly od smrti Josefa Floriana. Naše bolest otrnula, ale stále naléhavější je potřeba, aby jeho funkce byla zastávána. Nevidím nikde, že by bylo možno pana Floriana nahradit přímo v jeho funkci soudcovské. Musíme-li však přece hledati východisko, nelze je, myslím, hledati jinde než v odkazu jeho díla. Ono stojí zde za jeho osobu, v něm jsou obsaženy jeho myšlenky, jeho vyznání a jeho soudy. A nejsou to myšlenky ani soudy efemerní, aby jejich platnost byla podmíněna dobou. Kolem nich a přes ně plyne čas se svým děním, jehož součástí jsou i skutky naše. Na nich můžeme měřit činy i usilování svoje a podle nich můžeme s relativní jistotou soudit o tom, co se děje mimo nás. Je však třeba, aby duch Florianova díla - ten obrodný, vychovatelský jeho duch - žil ve všech, kdož se k němu bezelstně hlásili, aby naše konání bylo stále konfrontováno s jeho zásadami, aby náš postoj k věcem vnějším vycházel z poučení, jehož se nám dostalo. Jde tedy o to, co bych nazval *stálou a trvalou aktualizací staroříšského ducha*, jež by v každém, kdo jím byl dotčen, vyvolávala potřebu měřit činy své i dění vnější s hlediska oněch základních jistot, na nichž stál a s nichž posuzoval věci Josef Florian. Kladu důraz na pojem aktualizace, zpřítomnění, abych ho odlišil od nezúčastněného a objektivisujícího studia. Neboť nejde jen o poznání - ač ani toho nechci přezírat - jako o to další, co ze správného poznání má růst: o správné zaměření vůle, trvalé její vyztužení, zkratka o vytvoření charakteru neúplatného a nepoplatného žádným taktickým zřetelům ve věcech základních a podstatných. V Dobrém Díle je zachyceno přesně

a řečeno jasně, které to věci jsou, v poznámkách Florianových byly jeho zásady mnohokráté uplatněny na konkrétních případech kulturního a náboženského dění, neplatí tedy výmluvy, že co bylo, bylo a už není. Jestliže něčeho není, pak není věrnosti, není odvahy a statečnosti stát důsledně za odkazem toho, jehož jsme obdivovali, ctili, případně i milovali, ale jen - dokud byl živ. Zdálo se mi zprvu přehnané soudit tak přísně, ale nakonec nezbylo než napsat tato slova, protože to, oč Josef Florian bojoval a co vybojoval, je příliš vzácné a tak naléhavě potřebné, že nutno nasadit vše, aby to nebylo zmařeno.

Jeho dílo, jeho odkaz, jeho osobnost musí nám zůstat živá, musí se nám stát prubířským kamenem, na němž se poznají jak charaktery osob, tak ryze a hodnota činů, at jsou maskovány jakkoliv.

Zajisté je každé dílo lidské vystaveno nebezpečí omylu a je tedy nejen právem, nýbrž i povinností člověka, aby kriticky vážil a přijímal vše a hlavně to, co působí na jeho duši. Dílo pravé a trvalé se právě nikdy nevyhýbá kritice, protože v ní se ověřuje a zpřítomňuje jeho platnost v proměnách času. Proto ani největší obdiv a nejoddanější láska k osobě nesmí člověka zbaviti ostražitosti povinné při četbě a studiu i dobrého díla. Jí se člověk naopak uzpůsobuje, aby správně chápal mnohé, co by bezduchým přijímáním nabývalo podoby skreslené a co skýtá nepřátelům záminku k útokům. V kritičnosti a v jakémsi zásadním bojovném postoji láskou zaujatého čtenáře jsou též obsaženy prvky opravdového zápalu pro věc, o níž jde, neboť bojovník o pravdu vás musí zajmout a podrobit si, abyste se stali tvrdými spolubojovníky. Měkkota, do níž vtiskne každý náraz svoji stopu, není vlastností vyznavačů a bojovníků pravdy. Platí-li to obecně, platí to tím více pro duchovní družinu Josefa Floriana, který i své nejbližší vážil na lékárnických vážkách přísného soudu. To bylo třeba říci, abychom mohli v závěru úvahy zjistiti, že Dobré Dílo Josefa Floriana se dnes v odstupu dvou let vyhraňuje nám v pevné a spolehlivé měřítko doby a lidí. Na poměru k němu můžeme určovati správnost stanoviska svého i jiných. Zní to snad nekriticky, ale jen zdánlivě, protože kladný poměr k Dobrému Dílu obsahuje v sobě kritickou lásku k nahé, ale i statečné pravdě. A proto, především proto je třeba, aby se jasně odlišili nepřátelé od přátel.



Kamill Resler

## VZPOMÍNKY NA STAROU ŘÍŠI

### II

#### O ZJEVECH, ZEJMÉNA O TRPASILÍCÍCH

Slunný den chýlil se k večeru, když jsem vyšel z dolní chalupy a kráčet pomalu vzhůru do kopce k chalupě »u Punčochářů«. Obloha se zatahovala bílými oblaky, které se pomalu srážely, jen na západě, vysoko a daleko nad »Volšanskou vůbcí« za rybníkem »Kladinou«, zůstal v nich velký kruhový otvor, jímž bylo vidět jasně modrou oblohu a jímž se stranou kose prodíraly do kraje paprsky neviditelného slunce jako mocný snop zářivých šípů. Nic nerušilo smírný, podvečerní klid, v němž dozníval krásný letní den.

Neušel jsem však ani polovinu své krátké cesty, když pojednou jím pronikl prudký porыв mrazně chladného větru. Náhle se ochladilo, obloha náraz zešedla. Po celé délce silnice zdvihla se hustá oblaka zvířeného prachu, vznesla se v kotoučích do výše a kladla se šedým povlakem podél příkopů. Těžce a zvučně dopadlo několik velkých kráपějí. Po chvíli znovu a znovu.

Zrychlil jsem krok a brzy jsem zasedl na své obvyklé místo v prostém staroříšském večeřadle, avšak se mnou již šel a dosedl i tísnivý pocit, který se zmocňuje všech živých tvorů, když cítí, že hrozí mocné rozpoutání živů.

Byl jsem tu ještě sám. Pozoroval jsem oknem kalně šedý, jakoby olověný obzor, který se stále pomalu zužoval a svíral. Marně snažily se mu čelit paprsky slunce, které znenáhla slábly a zkomíraly, zdolávány postupně kovovou tíhou tmavých mračen. V hrozivém ovzduší a rostoucím šeru vzrůstal pocit tísně a bezmoci.

Vešel Josef Florian, vážný, se zádumčivě tichým pozdravem, a mlčky usedl na svou nízkou stolicí proti mně. I pater Vrána zanechal dnes záhy své večerní drvoštěpské práce a přisedl tíše na kraj lavice u svého místa. Mlčice počali jsme večeřeti.

Obloha zatím ztemněla do černa a na kraj snesla se úplná temnota. Náhle a neočekávaně prokmitl se nad obzorem blesk, z velké dálky ozvalo se tlumené zahřmění jako zlobné zařvání divokého zvířete; doznívalo dlouho, hrozivě a výstražně, vystupňovalo napětí do neklidu. Rachot válel se dlouho v oblacích, pak po chvíli dusivého ticha rozpoutala se nad krajem zuřivá pohorská bouře.

Blesky se přiblížily a jejich údery zněly přímo mezi staroříšskými domky, rachocení hromu znělo nám právě nad hlavou. Tu kázal Josef Florian přinést hromničku. Vzápětí prošlo mimo nás malé červenožluté světélko, zastavilo se nad nízkou polici za hlavou Josefa Floriana a chvělo se tu svou plachou září, která sotva postačila rozptýlit tmu v místnosti do okruhu několika stop a ozářiti zpola schýlenou postavu Josefa Floriana. Ostatně byla světnice zavalela černými stíny, které neodbytně vystupovaly ze všech koutů a výklenků. Namítla se mně bezmoc chudého plaménku hromničky proti dravé, živelné moci sil, které se nad krajem rozpoutaly. A tázal jsem se takřka mimo svou vůli: »Myslíte, pane Floriane, že tohle slabé světélko má moc odvrátiti nebezpečí?« Neubráníl jsem se, aby v dotaze nezazněla nevěra a lehký úsměch.

Odpověděl klidně a velmi důtklivě: »*My tak věříme!*«

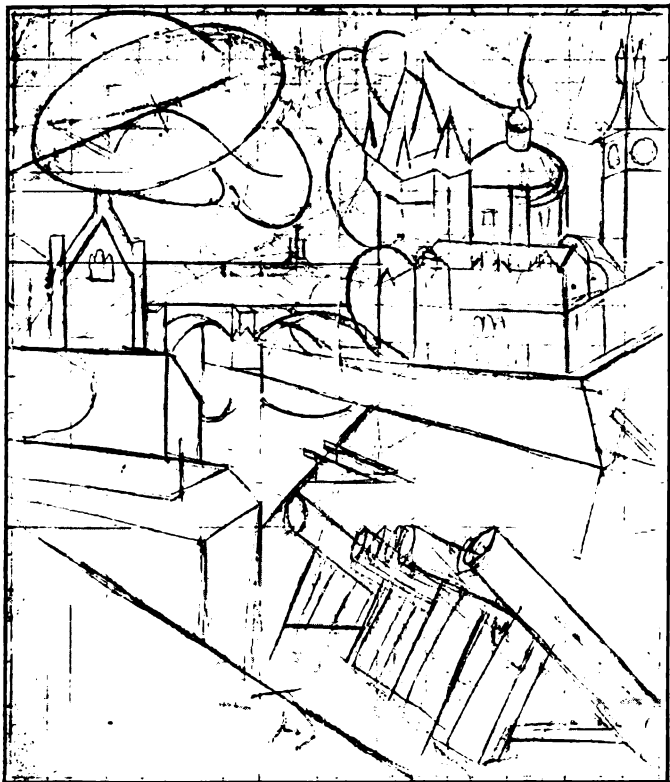
Opět jsme se na dlouho odmlčeli. Venku se lil proudy prudký déšť, pral do okenních skel, jež stále zaplavoval, takže byla zcela neprůhledná a do světnice rozlévaly se jen záplavy siného světla, které po dlouhé minuty osvětlovaly oblohu a prorážely svou září chvílemi i do nejtemnějších koutů světnice a vrhaly na oslnivě zelené pozadí stěn syté černé, zveličené stíny našich nehybných postav. Dunění hromu znělo téměř souvisle. Seděli jsme stále mlčenlivě, ponořeni v myšlenkách.

Než Josef Florian nedovedl setrvati dlouho v takovémto klidu a nečinnosti. Byl příliš živelný, vždy se zabíral nějakou myšlenkou, rozbíhal se v bohatém družení představ a jeho myšlení šlo za představou, která je ovládla, až horečnatě. Když takto u sebe mlčky porozjímal, počalo se jeho uvažování obracetí navenek k projevu. Nadešla u něho potřeba výměny názorů o tom, o čem tak usilovně přemýšlel, potřeba slyšeti jiný názor, souhlas či odpor, raději však odpor, aby byl střet, zápas, ba svár, s jediným svým kladem, tříbením stanovisk a názorů, vyhraňováním a vymezováním pojmů.

Vycítil jsem, že i nyní, po dobu tak dlouhého mlčení, zaujímal je v souvislosti s bouří nějaká myšlenka, jež v něm zraje, a že se sbírá k jejímu projevení.

Pojednou zahovořil. Klidně a bez důrazu, jakoby jen pro ukrácení chvíle. Bez úvodu, jen tak jako mimochodem. Vzpomínal kteréhosi přítele »Dobrého Díla«: byl z Prahy, učitel, tichý a mírný člověk, jmenoval se Schmitt, měl velkou lásku ke knihám, pěkně, srdečně psával, později příjíždíval občas i na návštěvu.

Josef Florian mluvil umírněně, skoro vliďně, začal zdaleka, zdržoval se



Bohumil Kubišta: STUDIE K OBRAZU

1884—1918

však při tomto zdánlivě nahodilém námětu s určitou záměrností, takže jsem vtušil, že cílí někam dál. Bylo se míti na pozoru.

Jen jako namátkou odbočil zmínkou, že tento přítel byl za světové války vojákem. Prošel skoro celou střední Evropou s bojiště na bojiště, v pozdní době války dostal se pak jako důstojník se zvláštním posláním do Rumunska. Nahodilosti vojenské služby jej posunovaly s místa na místo, takže poznal letmo téměř celou zem, až ho konečně rozkaz vyslal daleko do zapadlé vsi v nejodlehlejších horských končinách Transylvánských Alp, kdesi v nejvyšší části horstva u sedmihradských hranic, kde sídlí ještě zdravý, civilisací nedotčený lid. Ves byla tak chudá, že nemohla poskytnouti ani zdání nějakého pohodlí. Žil tam delší dobu zcela sám mezi jejími prostými obyvateli stejně chudým životem, jakým žili oni sami. Ani pořádného bytu nebylo. Jen chudá selská jizba s nejnezbytnějším zařízením: lůžko, stůl a židle, snad dvě. Vyprávěl mnoho o různých svých zajímavých a podivných zkušenostech: o divokém přírodním rázu krajiny, svérázných starých obyčejích obyvatel, u nichž se ještě tvrdošijně udržuje víra v tajemné zjevy a síly, nadpřirozené bytosti, přízraky, ba i v upíry, vlkodlaky. O tom mluvil dosti nerad, s jakýmsi ostychem, jako by si při tom nebyl sebou jist. Také jistě nebyl sám u sebe s tím hotov a vypořádán, a zdálo se, že tápe po nějaké opoře, vysvětlení, a nemůže se v té otázce zbavit nejistoty. Tyto jeho poznatky a představy jej unášely a vzrušovaly. Častěji o nich začal, ale vždy se zase stáhl zpět. Až jednou v důvěrné chvíli jako by se zapomněl a dal se strhnouti, počal mluvit o svých vlastních zkušenostech z tohoto oboru, které tam v té vsi sám získal. Byl to velmi řádný a vážný muž, není tedy jakéhokoliv důvodu míti pochybnosti o jeho poctivosti a pravdomluvnosti; již z toho, jak o tom vyprávěl, prostě a zdrženlivě i s určitou nejistotou o sobě samém, bylo zřejmo, že mluví z hlubokého přesvědčení o pravdivosti svých zážitků:

- probudil se jednou v noci v oné zapadlé horské vsi ve své jizbě. Byla jasná noc, celá prostora byla zalita plným jasem měsíce, který byl právě v úplňku a svítil oknem přímo do světnice. Bylo tam tak světlo, že mohl vše viděti stejně jasně a bezpečně jako za bílého dne. Tímto jakoby denním jasem se rychle probral ze spánku a jeho smysly byly úplně čilé a spolehlivé. Zůstal chvíli klidně ležet, protože se mu nechtělo hned zase spát. Celou jizbu se sporným zařízením, kterého bylo tak málo, že je byt lze jedním pohledem přehlédnouti, měl před sebou jako na dlani. Jak se tak rozhlížel a na lůžku poobracel, přišlo mu pořívat se i na stůl, který stál právě uprostřed jizby a na jehož desku dopadlo oknem měsíční světlo nejjasněji.

A tu zůstal jako ustrnulý: spatřil na stolní desce dvě malé postavičky.

Procházel se tam tiše dva trpaslíci. Byli zcela malí, muž a žena, oba starých, svraskalých obličejů. V první chvíli myslil, že sní. Byl si však zcela jist, že nespí. Viděl jasně a určitě jizbu, její zařízení, okenní rám i měsíční světlo, které a všechny věci jasně padalo. Podivil se nezvyklému zjevu i se ho zprvu poněkud polekal.

Pak si usmyslil, že se přesvědčí, zda jej nešálí zrak. Zavřel pevně oči, chvíli tak zůstal, pak je zase otevřel a popatřil na stůl: trpaslíci tam stále ještě byli. Klidně si chodili po stole sem a tam, zastavovali se, jako by něco pozorovali nebo hledali. Zprvu myslil, že o něm ani nevědí, potom však viděl, že se zastavují při kraji stolu blíže k lůžku, prohlížejí si ho, nejeví strach ani podiv a chovají se klidně a nevšímavě, jako by ho tam ani nebylo. Pak zase přecházeli, chvílemi se k sobě přibližovali a jako by spolu hovořili, posunkovali, kývali hlavami. Nebyli to snad jen nějací cirkusovní lidští zakrslíci, zmrzačelci, ti bývají daleko větší, toto byli dokonalí tvorové, kteří vypadali zcela zdravě a chovali se také ve všem úplně tak jako obyčejní lidé, jenomže byli nesmírně malí.

Nebylo zbytlí, ten důstojník musil věřit svým smyslům, věděl bezpečně, že nesní, že se ze spánku dokonale probudil, že své smysly bezpečně ovládá. Nemohl se mýlit, také se určitě nemýlil a trpaslíky tam viděl. Tajemný a nadpřirozený zjev, v našich zemích, zkažených civilizací, už zcela neobvyklý.

Tomu důstojníku je třeba věřit a také nic nemůže zabránit, aby se mu věřilo. I mnozí jiní mají zkušenost, že v takových zemích přírodních, odlehklých a nezkažených, ve vysokých horách, kam je nesnadný přístup a kde lidé žijí v úzkém vztahu s přírodou, udržuje se mnoho z toho, co z našich krajů již dávno vypudila tak zvaná vzdělanost a věda.

*»A teď, co vlastně vy myslíte, pane Reslere, vidět ten důstojník skutečně trpaslíky, věříte, že tam skutečně byli, nebo si myslíte, že se mu to jen zdálo, že to byl jen takový nějaký klam smyslů, předud, mámení?«*

Otázka vyzněla smírně; spíš přáním po součinnosti při řešení věci než jako vyzvání.

Vyprávění o důstojníku mne zajímalo jako pěkná povídka, navazoval jsem je v mysli na to, co jsem věděl o pevné víře Rumunů, Maďarů, Slováků a východoevropských národů ve zjevy a vlkodlaky, leč nechtělo se mně býti soudcem o výpovědi muže, jehož jsem sám neslyšel a jehož jsem ani neznal.

Odpověděl jsem, že důstojníkovu svědectví tak, jak je podal, jest o sobě jistě věrohodné, avšak příliš kusé a neurčité, že bych ho - kdybych si měl

tvořiti správný úsudek - musil znáti a sám slyšeti; zvážiti si takového svědka nejprve jako osobnost, důsažnost jeho výpovědi, učiniti si představu o jeho postřehu a pozorovacím smyslu, dotázati se na bližší vysvětlení.

Josef Florian přerušil tento můj proslav, který se mu zdál vyhýbavý, netrpělivě a nesmlouvavě:

*»A jaké tu další vyptávání? Vyprávěl by vám totéž, co mně! Řekl, co viděl, a více by víci ani nemohl, než co na vlastní oči viděl a pozorovat. A svým očím přece musil věřit! Tak jaké tu další zkoumání? Spokojme se tím, co víme, a jen o tom uvažujme!«*

V poslední větě zazněl již útočný názvuk, který kladl meze a měl vyloučiti jakýkoliv pokus o rozšíření skutkového základu rozpravy.

Řekl jsem záměrně mírně, že jsem rád ochoten důstojniku věřit, že vyprávěl to, co viděl, že však je nyní pro mne otázkou, viděl-li skutečnost či viděl-li snad přece jen svou představu. Zda při tom bděl, či zda tu snad šlo jen o pokračování nějakého příliš živého snu, o stav jakéhosi polo-spánku, v němž se mísilo pozorování skutečnosti se snovou představivostí.

*»On tvrdí, že bděl a že se sám přesvědčoval, zda bdí, a že se o tom i přesvědčil!«*

*»Budiž! To tvrdí on, avšak i to je nutno přezkoumati.«*

Ve svitu hromničky jsem zahlédl, že Josef Florian pro sebe souhlasně pokývl hlavou.

*»Proto bych byl na vašem místě pokládal za nutné dotázati se na některé další podrobnosti jeho pozorování.«*

Josef Florian už téměř výbušně vpadl: *»Ale pro všechno - jaké tu další podrobnosti? Co jen v tom můžete dále ještě hledat? Jasně jsem vám řekl, že to, co viděl a vyprávěl, je vše a že víc nic neví. Naprosto neví - a je zbytečno dále o tom mluvit!«*

*»Musí přece vědět. Je to vzdělaný muž a byl povinen sám sobě zjev pozorně a rozumně zkoumat, aby - pokud vůbec možno - rozeznal zdání od skutečnosti, aby se nezmyšlil a nešířil pak nesmysly, pověru a tlachy! Jak vypadali ti trpaslíci?«*

*»Docela obyčejní trpaslíci - úplně taková, jak si je každý běžně představuje - «*

- - tedy na příklad taková, jaké vidáme vedle velikých hřibů či mnoho-můrek u perníkových chaloupek nebo v zahrádkách před domky lidí, kteří to chtějí mít hezké?«

*»Třeba taková - «*



Rudolf Kremlička: KRESBA 1886—1932

»Jak byli vysocí?«

»Míru neudával, ale byli zcela malí, snad stopu vysocí, snad něco víc.«

»Všiml si, jak byli oblečení?«

»To neřekl!«

»Všiml si alespoň, měli-li na hlavách obvyklé trpasličí kornoutovité čapky - červenou, modrou, zelenou?«

»O tom nic neříkal. Snad byli prostovlasí nebo si tápek nepovšiml.«

»Škoda. Jsou dost nápadné. - Slyšel je mluvit? Jakou řečí mluvili?«

»Neslyšel, snad jen šeptali, nebo měli příliš tiché hlasy.«

»Promluvil na ně?«

»Nepromluvil. Byl tím nezvyklým zjevem překvapen a jistě i trochu polekán.«

»To je ovšem chyba.«

»Však ale i každý jiný na jeho místě byl by se asi zachoval podobně jako on. A jak byste se ostatně zachoval vy sám na jeho místě, pane Reslere? Co vy byste byl dělal v jeho postavení?«

»Není mně právě snadno se do toho vmýšleti. Nevím také, proč by si takoví opravdoví trpasličí vybrali právě můj stůl, aby se po něm procházeli, a mne, aby si mne prohlíželi a vystavovali se mé pochybovačnosti a nevěře -«

»Ale kdyby se tak přece stalo?«

»...budiž. Pak bych se byl nejprve, podobně jako onen důstojník - ale velmi důkladně - přesvědčoval, bdím-li či zda sním, abych sám u sebe pokud možná vyloučil jakoukoliv pochybnost. A pak by mne bylo jistě nejdříve napadlo, alespoň jednoho z těch trpaslíků si chytit - připravit se, vyskočit naráz z lůžka, až by byl poblíž, a pevně, ale jemně se ho chopit, abych mu neublížil. Pak si jej řádně prohlédnout a kdyby to šlo, si s ním pohovořit, nebo se s ním alespoň nějak dorozumět.«

»Myslím, že byste se bál něco takového učinit! Vždyť to přece bylo něco naprosto neobvyklého a záhadného. Nemohl byste věděti, nevládnou-li nějakou tajemnou, nadpřirozenou mocí.«

»Na to bych byl jistě nemyslel. Proč bych se měl domýšleti něčeho nadpřirozeného. Vždyť trpasličí skutečně jsou, kdesi v Jižní Americe na toku Amazonky žijí ještě celé kmeny. Co by se mohlo stát? A pak jsme v době války byli zvyklí takovým nebezpečím, že jsme vůči nim zlostejněli, naše skutečnost byla tak hrozná, že tajemství a záhady pro nás nemohly skrývat větší nebezpečí. Spíše nás vábily.«

»On se o nic takového nepokusil; byl příliš překvapen a také se jistě takového podivného zjevu i bál, proto se tvářil, že spí.«



»Pak ovšem zůstal mnoho dlužen sobě i nám! - A jak to tehdy s těmi trpaslíky vůbec skončilo?«

*»Trpaslíci se dosti dlouho po stole procházeli, pak se přiblížili ke kraji a tiše zmizeli.«*

»Jak zmizeli? Ztratili se náhle, rozplynuli?«

*»Jako by byli seskočili na stoličce a s ní pak dále na podlahu. Zmizeli bez zvuku a nezůstalo po nich ani stopy.«*

»To je tedy vše? Je toho trochu málo!«

*»Snad, ale víc se už nedozvíme a já se vracím zase ke své původní otázce. Nechme vše ostatní stranou, zůstaňme jen při tom, co víme, a vy mně na to přímo a určitě odpovězte. Viděl ten důstojník skutečně ty trpaslíky, nebo je neviděl?«*

Bouře stále ještě trvala s nezmenšenou prudkostí. Ve světnici, osvětlované jen mihotavým svitem hromničky bylo tak černo, že jsme si neviděli do tváří; hovořící hlasy zaléhaly jako do prázdna. Bouřlivý večer se nehodil k práci, jeho nálada zvala k vyprávění. Proto jsem odpověděl:

»Dovolte mně, abych na vaši otázku odpověděl rovněž otázkou, kterou vám však položím až po delším vyprávění. Zažil jsem sám podobnou příhodu, jen s tím rozdílem, že jsem při tom ani nepomyslel na nic nadpřirozeného. Budu vám ji vyprávět naprosto pravdivě a podle skutečnosti přesně tak, jak jsem ji tehdy žil a cítil. Snad nám to vrhne na důstojníkův přiběh světle s druhé strany.«

Josef Florian mlčel. I počal jsem vyprávět:

»Bylo mně asi 15 let, když se splnilo mé chlapecké přání, abych se naučil jezdit na kole. Bylo to v kopcovité krajině, kde kus rovné cesty byl vzácností, takže jsem své pokusy musil konat na úzkých stezkách s velkými obtížemi. Překonal jsem je a našel jsem pak velkou radost v jízdách po opuštěných cestách v lesnatých vrších. Když jsem se natolik zmohl, abych si mohl opatřit vlastní kolo, zvolil jsem si závodní, které se pro cestovní jízdy valně nehodilo, bylo však nízké, lehké a velmi snadno ovladatelné a záhy jsem s ním srostl tak, že jsem s ním dovedl provádět i obtížné cviky a při dalekých cestách jsem s něho nepotřeboval po celé hodiny sestoupiti. Dovedl jsem se za jízdy i najísti a vykonávat i úkony ještě složitější. Sjezdil jsem na něm celé střední i východní Čechy a když mne na venkově zastihla mobilisace v roce 1914, vracel jsem se na něm do Prahy, abych nastoupil vojenskou službu.

Z války jsem se vrátil s následky těžkého zranění, na kole jsem nemohl jezdit a viselo po léta nečinně na kladce u stropu v předsíni. Až mne jed-

nou požádal bratranec, abych mu je půjčil. Věci, se kterými jsme se sžili, nemáme půjčovati, ale byl to strojař a pečlivý člověk, proto jsem mu vyhověl.

O prázdninách byl jsem s rodinou u jeho rodičů na zotavené. Bylo to nedaleko rodného města otce, kde jsem prožil velký kus svého mládí a zachtělo se mně navštívit strýce, poctivého řemeslníka a domkáře, který v naší chalupě sídlil. Nebylo tam dopravního spojení, vzal jsem si proto své kolo.

Když jsem je po prvé zase, více než po deseti letech vyváděl, volal na mne bratranec, že má nějakou závadu, ale naše pokolení zvyklo si setrvačností z válečných let dívat se na nebezpečí občanského života tak bohorovně, že jsem neuznal za vhodné se jeho upozorněním blíže zabývat. Jen mně utkvělo v mysli, že to byla nějaká zmínka o volnoběžce či brzdě.

Jel jsem známým krajem stále po rovině nebo do vrchu k městečku, které s prvního kopce nedaleké Českomoravské vysočiny vládlo široké rovině. Brzy jsem kolo zase jistě ovládal a počal zkoušet staré cviky, vše bylo v pořádku, jen chvílemi řetěz nezabral a přeskakoval, ale nevěnoval jsem tomu pozornosti.

Příbuzní v chudé, sešlé chalupě přijali mne prostě a srdečně, věděli o mém zranění i o tom, že mně hrozila ztráta nohy a rádi viděli, že jsem zase natolik pozdraven, abych mohl i jezdit. Strávil jsem u nich příjemný půlden a když se počalo šefiti, rozloučil jsem se, rázně nasedl a rozjel se náměstím, které se mírně svažovalo.

Již v pohybu jsem slyšel varování tetino, abych nejezdil silnicí k pivovaru, že vím, co se tam stalo, abych jel novou silnicí kolem fary, to že je pěkná a bezpečná cesta.

Věděl jsem, co se stalo na silnici k pivovaru. Zahýbala na dolním konci náměstí v pravém úhlu, za ohybem byla srázná jako střecha a asi po dvou stech metrech zahýbala před pivovarskými vraty náhlým obloukem zase doleva. Tou cestou se asi před čtvrtstoletím vracel jakýsi hasič ze slavnosti. Byl napilý a na příkrém svahu najel na hromádku šterku a zabil se. Já jsem tam jel už častokrát a nikdy jsem se nezabil. To jen napilí:-

Co jsem o tom myslil, dojížděl jsem k rozcestí, kolo se po mírném svahu volně rozběhlo do rychlé jízdy, večerní vítr příjemně chladil, kolo zvučelo a svištělo po dobré cestě, měl jsem pěkný a spokojený pocit. Minul jsem ovšem bez zájmu bezpečnou silnicí k faře, novou, cizí a náklonem těla jsem vzal bezvadně zatáčku doprava na starou, známou silnici, jejíž stromořadí mně již v raném dětství ševalovalo tajemně nad hlavou. Právě tak jako teď.

Rozlet, s nímž jsem se vydal na příjemnou cestu, bylo lze na tomto svahu ještě zvýšiti. Naklonil jsem se nad říditka, kolo se poslušně rozběhlo a letělo prudce jako šíp, zrychlujíc stále a stále svůj běh. Když se mně zdála rychlost již zbytečně velká, uznal jsem za rozumné přibrzdití, pomalu, klidně a rozvážně, avšak když jsem to přesně podle předsevzetí počal prováděti, podivil jsem se. Brzda neposlechla a kolo dále a stále prudčeji zrychlovalo svůj běh. Neztrácejte vteřiny, opakoval jsem znovu, ještě pozorněji a opatrněji svůj pokus. Marně. To mne znepokojilo. Nebylo však pokdy na úvahy, neboť jsem jasně cítil, že kolo překročilo rychlost obyčejnými prostředky ovladatelnou a že věc počala býti nebezpečná. A byl jsem teprve ve čtvrtině srázu. Než jsem vůbec mohl pomyslet na pokus zabrzdít nohou na obruči kola, bylo už pozdě. Každý sebemenší pohyb krajně ohrožoval rovnováhu. Věděl jsem již, že je zle. Bylo po pohodě příjemného večera.

Mihl se mně hlavou hasič - hromádky tu také byly. Cítil jsem, jak je trapně opožděna rozvážná úvaha, že člověk může býti napilý silnými nápoji a že může býti dokonale opilý z povýšenosti a příliš silného pocitu jistoty.

Kolo řítilo se zatím již po srázu nejvyšší rychlostí, kterou stroj vůbec mohl snést. Všechny součástky byly výkonem přetíženy tak, že jsem měl dojem, že se v nejbližším okamžiku rozletí.

Odpor vzduchu cítil jsem na hrudníku již jako mocný tlak, rachot kola a svist gumových obručí v písku splýval v táhlý, souvislý, hučivý, nepříjemný zvuk a rychlost stále ještě rostla. To již nebyla jízda, to byl pád.

Ale jen chladnou krev. Soustředil jsem se zcela na to, abych kolo udržel alespoň v přímém směru. Vyloučil jsem již napřed možnost, že bych v takové rychlosti mohl odbočiti na poboční cestu uprostřed kopce nebo projeti prudkou zatáčkou u pivovaru dole na konci svahu. Uvažoval jsem, pro letmý okamžik šibeničně pobaven tou myšlenkou, kde asi ten let skončí, zda na pivovarských vratech či na ohradní zdi. Obojí vycházelo tak asi na rovno. Nebo už dříve, na silnici? Vyhýbal jsem se představě, jak to skončí, nebyla příjemná a zdálo se mně neradno malovati čerta na zeď. Kde? Jak? Cítil jsem se býti vydán úplně do rukou náhody.

Uvědomil jsem si s mučivou zřetelností, že je čas mysliti na poslední věci. Zapudil jsem tuto myšlenku rozhodně, aby mne zbytečně nerozptylovala; kolo počalo se zatím již prudce třásti a skákati, každý hrbolek na jízdni dráze způsobil prudký náraz, dráty řinčely, stroj rachotil. Po jednom skoku octl jsem se v nebezpečné blízkosti hromádky šterku. - Je to ta

jako tenkrát? Ne! Říkali, že to bylo zcela nahoře - podařilo se mně ještě stroj strhnout do přímého směru, tím však jsem již vyčerpal všechny možnosti. Vzápětí počalo se přední kolo smýkati se strany na stranu takovou mocí, že ji ruce nemohly překonati, vyrývalo v prachu táhlou vlnovku, strhovalo za sebou zadní kolo do těžkého kývavého pohybu, stroj počal se kloniti s boku na bok stále víc, až se již téměř pokládal - a teď! už! konec!

Stroj se téměř položil nalevo, šlapátko zadrhlo o zem a v tu vteřinu svěřiv se úplně živočišnému postřehu, který se mně mihl hlavou, odrazil jsem se zoufalou silou rukama od řídítek a nohama od šlapátek do vzpřímené polohy a vyletěl jsem jako šíp vodorovně, nízko nad zemí ke středu silnice.

Dopadl jsem napříč silnice na levou lopatku a pocítil jsem silný, tupě bolestivý úder. Hlava narázu ušla, zůstalo mně plně vědomí, a myslil jsem, uspokojen, že je to skončeno. Ale co to? Pohyb nebyl ještě skončen. Převracel jsem se těžkým, zprvu pomalým, pak prudkým pohybem na břicho; tedy teď bude konec. Ale s prudkým pocitem odporu a nespokojenosti jsem cítil, že se válím s kopce znovu na záda a znovu na břicho a teprve pak zůstal jsem, konečně, bez pohnutí ležet. Mozek mně myslil, ale stěží, byl jsem neschopen jakéhokoliv pohybu; ani se mně ho nechtělo. Bylo ho dost.

Byl jsem obalen silničním prachem, na obličejí jsem cítil palčivou bolest, jistě z odřenin. Na levou ruku, která se mně dostala pod obličej, skanula pomalu těžká, horká krupěj krve. Usínal jsem, skoro se mně to líbilo. Neměl jsem zájmu o to, co bude dál.

Ale do tmění mysli zalehly mně vtom již hlasy, které jsem vnímal, jako bych je slyšel zdí.

Ku podivu! Silnice zdála se úplně prázdná, ale v krátké chvíli jsem vnímal, že mne obklopuje celý hlouček lidí. Jako v Praze! pomyslil jsem si až trochu uštěpačně. Strýcové a tety. Stáli nade mnou a rozprávěli o mé bezmoci, mdlobách, kdosi odvážný vyslovil úsudek ještě nepříznivější: v duchu jsem se usmíval, jak je překvapím. Vyslechl jsem první podání o své nehodě od očitých svědků. Bavilo mne, jak barvitě to líčili a jak se rozházeli. Vypadalo to příšerněji a zajímavěji, než se mně samotnému zdálo. A už tu byl zase hasič ze staré zkazky.

Ale ze všeho nejvíce mne z upřímných srdcí litovali, až jsem nad tím jhl a počal jsem si pod dojmem tolika projevů jímavé lidskosti umiňovati,

že se budoucně dám na správnější cesty na kole, ba i na správnější životní cestu vůbec.

Když věc řádně po všech stránkách rozebrali, rozhodli se přikročit k činu. Někteří mne chtěli zdvíhat. To narazilo u druhých na rozhodný odpor, obavy, co má nešťastník, není-li vůbec mrtev, asi všechno zlomeno. Po podrobné rozpravě dospěli k správně uváženému mínění, že zatím bude radno obrátit mne k bližšímu ohledání na záda a počali to hned provádět.

Jakmile se mne dotkli, začal jsem se pudově vzpouzet. Neleželo se mně právě měkce a pohodlně, ale nechtěl jsem takovému převracení. Pohyby byly sice nepatrné, matné a bez síly, ale tety a strýcové poznali, že ve mně je ještě jiskérka života. Všeobecné uspokojení, všestranné dojetí, jehož i já jsem se tiše účastnil. A pak mne počali pomalu, opatrně, s velkými ohledy obracet na záda. Poddal jsem se, cíť se v tak jemných, milosrdných rukou a hýčkán takovým soucitem.

Neměl jsem se tak důvěřivě oddávati obecné přízni. Ta platila neznámému nešťastníku. Jedva mne však uložili, ještě méně pohodlně, do prachu naznak, ozvalo se s určitým rozčarováním: »Že je to zas ten Rezrelů hoch?« A vzápětí jsem poznal hlas přítele z mládí, který to na určito potvrzoval. Tím se jim zdálo mnoho vysvětleno a počali k případu zaujímati střízlivější stanovisko.

Dva mne postavili na nohy; opřen a podporován udržel jsem se jakž takž na nohou. Tázali se mne po zranění. Mohl jsem jim jen pokrčením ramen a záporným znamením hlavy naznačiti, že asi nic. Vedli mne dále dolů k pivovaru. Vyslali posly k lékařům a ke strýcům na náměstí.

Cesta několika málo kroků ke vratům pivovaru byla mučivě namáhavá - také jsem už mohl spadnout o ten kousek níž. Ve vratnici mne posadili na židli. Potlučen, s otupělými smysly, malátný, sotva jsem se udržel v sedě a trpěl jsem pocitem, že jsem vydán obecné zvědavosti a politování.

Přinesli světlo. Objevili na mně početné oděrky na hlavě a na rukou. Zvuk hlasů jsem vnímal jako z dálky, obličje před sebou jsem viděl plynouti jako v mlze. Měl jsem jedinou touhu míti klid, býti sám a ulehnutí.

Lékař dlouho nepřicházel. Moji opatrovatelé počali se raditi o první pomoci, ale nic si nevymyslili. Jen pan pivovarský podstarší připadl na myšlenku, že v takovém případě je nejlepší číška slivovice, a probojoval ji proti odporu menšiny. Požil jsem ji, požádal jsem o další a pocíť jsem palčivě v celém nervstvu náhlé mocné vzpružení. Můj zájem o pokračování v této léčbě narazil na odpor všech přítomných, kteří se proti hlasu pana podstaršího usnesli, že vyčkají rozhodnutí lékařova.

Ten konečně přišel. Vyšetřil mne, dospěl k výsledku, že mně úhrnem nic není - lehký nervový otřes a něco bezvýznamných oděrek. Zасыpal je žlutou moučkou, zamazal mne důkladně páchnoucí mastí, obalil mně hlavu důstojně velkým bílým obvazem a uznal mne za schopna dopravy.

Zatím se přihnal, uspěchán, strýc z náměstí s dýmku v ústech, vrazil do dveří, bystře se rozhlédl nalevo, napravo, zde mne postřehl, vyndal dýmku z úst, otřel rty, zakýval povážlivě hlavou, vysvětlil stručně shromáždění, že jsem neposlechl moudré rady, vstrčil dýmku do úst a už se hnál zase ven pro povoz, aby mne dopravil k rodině.

Uvítal jsem, když povoz přihrčel, aby mne vyprostil z osidel veřejného zájmu, překonal jsem odpor před únavnou cestou, poděkoval jsem všem ochotným pomocníkům a nastoupil jsem již poněkud samostatněji do vozu. Po boku sedl si strýc. Byla již chladná noc, klidná a tichá, pozoroval jsem, jak ubíhají pomalu nazad černé koruny stromů dlouhého stromořadí podél cesty. Mlčel jsem a přemýšlel. Strýc občas vyndal dýmku, otřel rty, něco řekl, mnoho toho nebylo, ale bylo to vždy jadrné a k věci.

Již téměř u cíle potkali jsme se s povozem, jímž si pro mne jela manželka se svým otcem, k nimž se již zatím donesla zpráva o mé nehodě. Projevoval jsem s námahou co největší životnost, abych je upokojil. A vbrzku jsem ulehl na lože s vědomím, že za několik dnů budu mít vše za sebou. Uběhly rychle, zkrátilo mně je pozorování živé hry očí novorozené dcerky a jejich prvních životních projevů.

Musil jsem však záhy zpět do Prahy, do práce. Vracel jsem se ještě sláb, s nejistotou v rovnováze a s obličejem zbrzděným jizvami. Ještě téhož dne navštívil mne přítel lékař, který chtěl napadnouti stížností k nejvyššímu správnímu soudu rozhodnutí o obsazení místa vedoucího lékaře ve veřejné nemocnici. Stížnost neměla vůbec naděje na úspěch, avšak lékař trval na svém. Někdo z jeho přátel se z vlastního popudu na věc dotazoval presidenta nejvyššího správního soudu, který sice vyslovil stejný názor, avšak doporučil přesto pokusiti se znovu o zásadní řešení této otázky, svolil k tomu, aby jej právní zástupce lékařův navštívil a slíbil s ním o věci pojednati. Přítel lékař si přál, abych návštěvu vykonal hned příštího dne.

Všiml si ovšem mých poranění, dotazoval se na jejich původ a zejména ho zajímalo, nepozoroval-li jsem na silnici koňský trus. Když jsem řekl, že silnici projíždějí hojně koňské povozy, nakázal mně důtklivě, abych ho odpoledne navštívil v nemocnici, protože je nezbytno, abych dostal injekci proti tetanu. Jednou jsem takovou injekci již dostal, nebyla zvláště nepříjemná, ale nejsem příznivcem injekcí a snažil jsem se odporovat. Přítel kladl však na věc velký důraz a zlomil můj odpor vyličením několika vý-

razných případů tetanu s tak barvitým vylíčením smrtelného šklebu, že jsem rychle dospěl k přesvědčení, že by mně takový úsměv neslušel a podrobil jsem se odpoledne v nemocnici zákroku. Při tom jsme smluvili na ráno na osm hodin schůzku v kavárně, abychom spolu zajeli k soudu.

Večeřel jsem toho dne v hostinci na Příkopě s jiným svým přítelem. Dlouho jsme se neviděli a měli jsme si co vyprávět. Počal jsem však nezvykle brzy pociťovat únavu, kterou doprovázela nevysvětlitelná slabost, citové vypětí a rozechvění.

Pohlédl jsem na hodinky v zápěstí a povšiml jsem si, že mám u řemínku zduřeninu od komářího bodnutí. Velmi jsme se tomu zdědivili; i kdybychom seděli v zahradě, bylo by to ku podivu, ale zde? V místnosti u ulice? Náhody jsou však rozličné.

Moje slabost se rychle vystupňovala v silnou nevolnost, projevila se náhlá nechuť k jídlu. Vysunul jsem rukáv a zpozoroval o něco výše další komáří bodnutí. A upravuje si vázanku, dotkl jsem se třetího na prsou. To bylo již povážlivé; komáří teorie se rozplývala.

Uspíšili jsme rozchod. Ve voze pouliční dráhy se můj stav rychle zhoršoval. S obtíží jsem došel domů a ihned jsem ulehl. Svlékaje se viděl jsem, že domnělých komářích bodnutí je na různých částech těla asi sedm či osm.

Marně jsem se pokoušel usnouti. Z únavné snahy o spánek upadl jsem do jakéhosi polobdění, polosnění, za něhož jsem však s ostrou jasností myslil i vnímal a uvědomoval si svůj stav. Počala se mne zmocňovati horečka. Chvillemi jsem pozoroval prudký postup nemoci. Zduřeniny objevily se po celém těle, na rukou, na prsou, na břiše i na nohou, nakonec i na čele. Již jich nebylo lze spočítati. Byla to nemoc podle všeho vážná, marně jsem však tápal po její příčině.

Pomoci jsem se nemohl dovolati, musil jsem spoléhati jen sám na sebe, bylo třeba přetrvati nějak do rána, kdy se už přítel lékař o mne postará.

Se stoupající teplotou přišel palčivý pocit žízně. Měl jsem hrdlo bolestně vyprahlé a potřeba je svlažiti stala se brzy tak trýznivou, že jsem se rozhodl přes všechnu slabost odvážiti se cesty předsíní do kuchyně.

Nejistě a jako ve snu dotápal jsem se potmě k příborníku, po hmatu našel jsem sklenku, přistoupil k vodovodu a otočil kohoutkem. Voda zazvučela ve sklence, ovál mne příjemný chlad -

- počal jsem se probírat, leže krajně nepohodlně na tvrdé ploše s hlavou zvrácenou nazad. Zvuk prudce tryskající vody připamatoval mně, kde jsem. První moje myšlenka byla, že jsem asi ležel déle v bezvědomí a že by mohla voda přetéci na podlahu. Někde však tu jsou nablízku střepy z rozbité sklenky. Hmatal jsem rukou kolem sebe a našel jsem ji neporušenou. Po-

stavil jsem ji na stůl, poděl něhož jsem ležel. Neměl jsem dosti sil, abych povstal, avšak nemeškaje, počal jsem se obracet na zem plazivým pohybem, abych dospěl čelem k vodovodu. Tam jsem se zachytil výlevky, povztyčil se a rychle jsem otočil kohoutkem zpět. Tím byly mé síly vyčerpány a položil jsem se opět pokorně na zem.

Co dál? Bylo tu nepohodlné a dusno. Na lůžko bylo daleko. Zlákal mne chlad kamenné podlahy v předsíni. Počal jsem se tam pomalu plaziti, abych se zcela nevyčerpal a neupadl snad zase do bezvědomí. Bylo to takřka na dosah ruky, ale stálo mne to mnoho námahy a zůstal jsem tam zase bezmocně ležeti. Dlouho. Když konečně nevěle z tak bědného stavu převážila vědomí slabosti, pokoušel jsem se pokračovati ve své cestě. Maličko jsem popolezl a zase byl konec. Zmocňoval se mne hněv a roztrpčení, ale byly mně málo platné, uznal jsem, že musím být opatrný. Takhle by mně však cesta zpět na lůžko trvala dlouhé hodiny. Rozhodl jsem se nemysleti na své pokořující postavení, snést nepohodlí a nepříjemnost jeho co nejdéle, abych si odpočal, načerpal sil a pak jich využití, abych rychle došel těch 10 až 12 kroků k lůžku. Provedl jsem to, ač to byl nesnadný úkol. Potácel jsem se nejistě mezi nebezpečnými hranami nábytku, ale došel jsem. Poslední kroky podobaly se pádu. Bezládně jsem se zhroutil na lůžko. Trvalo mně čtvrt hodiny, než jsem se opatrným obracením a posunováním dostal do polohy naznak. Dlaněmi jsem se dotýkal zuboženého těla, plného osutin. Co se to jen děje?

Ležel jsem bez rady a bez pomoci dál a zakrátko jsem upadl opět do horečného stavu polovědomí, za něhož jsem úplně jasně myslil, uvědomoval jsem si podrobnosti své cesty pro vodu a zpět, že jsem po celou tu dobu, kromě chvíle bezvědomí, ani na vteřinu neztratil rozvahu a soudnost. Uvažoval jsem, neměl-li bych se přece jen pokusit, abych se dovolal pomoci u někoho ze sousedů; byli však jistě většinou na venkově a pak jsem se nemohl vydati nebezpečí, že omdlím na schodišti. Raději jsem se u té myšlenky dlouho nezdržoval.

Ležel jsem bez spánku hodiny se žhavým přáním, alespoň na chvíli usnouti, abych získal sil; vždyť musím být ráno brzy na nohou. Zavíral jsem občas oči, svíral jsem pevně víčka, počítal jsem do tisíce, ale spánek nepřicházel. Počalo pomalu šířiti.

Vzdal jsem se již myšlenky na spánek, jen jsem tiše bez hnutí ležel. Náhle jsem pocítil, že se někde nablízku v pokoji hnulo něco živého. Rychle jsem otevřel oči. Div divoucí ·

- kde se vzali, tu se vzali, od kovové pelestě lůžka kráčeli ke mně po pokrývce, neobratně překročující její měkké záhyby, dva trpaslíci a pozírali mně cestou přímo do očí. Věděli tedy o mně a šli ke mně.



Tvářili se přívětivě, v očích jim hrálo úsměvem a také mne tato neočekávaná návštěva rozveselila. Vítal jsem společnost pro zbytek únavné noci, ale zůstal jsem s úsměvem tiše ležet, očekáváje napjatě, co se bude dít dál.

Trpaslíci se po několika krocích zastavili, o něčem se mezi sebou potichu poradili, pak pokročili opět blíž ke mně a zastavili se znovu až skoro na dosah mých rukou, takže jsem si je mohl důkladně prohlédnouti. Byli to docela obyčejní trpaslíci, úplně takoví, jak si je každý běžně představuje. Byli vysocí asi na tři pěstě, oba mužící, starých, svraskalých, bradatých obličejů, jeden s červenou, druhý se zelenou kornoutovitou čapkou. Červený měl jasně modré oči a bílý plnovous se širokou bradou, zelený byl mladší, tmavooký s vousy prošedivělými. Byli oblečení v kazajky šerých barev, přepásané širokým řemenem s přezkou, v krátké, úzké kalhoty, na nohou měli hrubé střevice. Byli živí, vážní, oči měli bystré, chytré.

Znovu se tiše radili. Zelený jako by červenému něco navrhoval, červený to rozvážným pokývnutím schválil. Pak pokročil zelený ještě blíže, ukázal na mne důrazně prstem a bez jakéhokoliv úvodu řekl „Sedmdesát osm na druhou!“

Tak! Očekával jsem od nich něco veselého a směšného a také tato otázka připadala mně tak směšná, že jsem se rychle přenesl přes prvý dojem, jaká je to opovážlivost, že se mne takoví mužící takto dotazují a zkoušejí mne z počítání. Řekl jsem si, že jim dodává odvahy moje nemoc, slabost a vědomí, že jim nemohu být nebezpečný. Ale v té chvíli jsem byl rád, že je někdo u mne, že nejsem tak sám a že mám trochu rozptýlení. Pustil jsem se proto s nimi do jejich veselé hry z pocitu společenské družnosti a v duchu jsem se smál - což zmocňování, to ještě jakž takž půjde, hůře bude, přijdou-li také s odmocňováním, v tom jsem míval slabiny.

Počítal jsem úkol z hlavy. Moje myšlení bylo zostřené a když jsem počítal, jevily se mně číslice před zraky jakoby napsané; to mně počít velmi usnadňovalo. Mužící na mne napjatě s dychtivým očekáváním zírali. Bzy jsem jim řekl výsledek.

Pohleděli na sebe, pokývli souhlasně hlavami, pak zase obrátili oči na mne, zelený trpaslík znovu na mne ukázal a řekl trojmístné číslo. To bylo již těžší, zmohl jsem i to, ale byl jsem počítáním z hlavy již nesmírně unaven a nechtělo se mně v té hře již pokračovati.

Když jsem řekl výsledek, trpaslíci uspokojeně pokývali hlavami, zelený ustoupil ke svému druhu a počali se spolu tiše raditi. Byli asi v něčem různého mínění, neboť chvílku jako by se přeli a domlouvali. Tušil jsem,

že na mě budou požadovati zmocňování na třetí nebo odmocňování. Již jsem si toho nepřál - jak pro velkou únavu, tak i proto, že jsem si v těchto počtech nebyl zvláště jist a nechtěl jsem, aby to trpaslíci poznali a utvořili si o velkých lidech nepříznivé mínění.

Zdálo se, že červený trpaslík má porozumění pro mou únavu a že se u druhá za mne dost dobromyslně přimlouvá, za to však zelený byl až zlobně tvrdý, stál neústupně na svém, až mu červený, pokrčiv rameny, ustoupil. Ukončili svou poradou, obrátili oči zase na mne, zelený opět pokročil a uložil mně nějaké číslo odmocňovati.

Já jsem stále ještě zpola žertem počal svým hostům mírně odporovat, vysvětloval jsem jim oběma zdvořile, že jsem nemocen a sláb, snažil jsem se je přesvědčiti, že mně takové těžké počítání příliš namáhá, žádal jsem je, aby už na mne řešení dalších úkolů nežádali, a navrhoval jsem, že bychom si mohli jen tak trochu přátelsky porozprávět.

Narazil jsem u zeleného na příkrý odpor, nechtěl o ničem ani slyšet, jen neústupně, tvrdě a přísně naléhal, abych hned začal počítat. A ku podivu i červený, sice dobrácky a domlouvavě, ale velmi vážně trval na tom, že musím počítat a odpovédět. Při tom žádný z nich nepronesl ani slova, naznačovali mně svou vůli jen očima a živými posuňky.

Trpce jsem litoval, že jsem se s nimi do té hry pustil, zadal si, podvolil se; není divu, když si nyní osobují právo a moc pokračovati ve svém nemsmyslném a krutém počínání. Ve své slabosti jsem podlehl jejich pevné vůli a počal jsem počítat. Šlo to ztěžka. Každá číslice, kterou jsem viděl před svým zrakem, se mně přímo palčivě vrývala do horečného mozku. K výsledku jsem dospěl úplně vyčerpán, těžce dýchaje a odhodlán tuto jejich zábavu ukončiti.

Jak jsem předpokládal, zelený trpaslík neměl na tom ještě dosti, stupňoval dále své požadavky a za tichého souhlasu svého druhá požadoval, abych vypočetl odmocninu na třetí z nějaké další číslice.

Taková bezohlednost! Domýšlel jsem se, že mne chtějí docela záměrně mučit, rozhněval jsem se, mávl jsem prudce odmítavě rukou a beze slova jsem zavřel oči, abych jim dal najevo, že s nimi končím. Přivíraje oči, zahlédl jsem ještě na rtech zeleného trpaslíka zlomyslný a krutě výsměšný úšklebek.

Ležel jsem chvíli nehybně se zavřenýma očima. Pak jsem počal jedním okem, tím, které jsem měl ve stínu, opatrně mžourati, jsou-li tam ještě. Na příkrývce nebyli. Otevřel jsem oči a snažil jsem se někde v nohách lůžka zahlédnouti alespoň cípy jejich čapek. Ani těch jsem nespapřil, ale sám jsem ještě nebyl. Bylo tam se mnou stále ještě něco živého.

Zavřel jsem zase oči a když jsem je po dlouhé době otevřel, byl jsem již sám. Moje návštěva odešla stejně tajemně, jak přišla.

Škoda, že jsme ukončili v nesouladu, byl bych se s nimi rád rozešel v přátelské shodě.

Přemýšlel jsem o podivném zjevu, probíral jsem v mysli všechny podrobnosti jejich návštěvy. Vzpomínal jsem si na každý posunek trpaslíků, na zlé pohledy, které na mne zpod čela vrhal zelený, na dobrácké pokyvování červeného, na každé slovo našeho rozhovoru, na jejich chování, úplně takové, jako u velkých lidí. Při tom jsem si uvědomil, že červený trpaslík vůbec nepromluvil, zelený pak řekl vlastně jen několik číslic měkkou, až trochu mazlivou češtinou. Uvažoval jsem též, jaký asi smysl mělo jejich počínání. Nechápal jsem jej, jen jsem se dohadoval, že se asi chtěli přesvědčiti, mají-li i velcí lidé takové znalosti jako oni. Celý příběh byl tak živý, že jsem vůbec nezapochoyboval o tom, že jsem jej skutečně prožil.

Zatím již svítalo, čas se mně vlekl bez konce. Po sedmé hodině jsem počal mysliti na svou schůzku. Bylo to poloviční šílenství, že jsem při své slabosti vůbec pomýšlel na to, abych se vydal z domu, nebyl jsem si jist, postačí-li mně síly, abych se na schůzku vůbec dostal. Ale potřeboval jsem tak nutně lékaře a ten tam na mne čekal. A už byl čas.

Pokoušel jsem se vzbopiti. Dalo mně nesmírnou námahu, než jsem se vůbec zdvihl na lokty a posadil. Hlava mně poklesávala a několikrát jsem klesl bezvládně zpět na lůžko. Už jsem se vzdával, bylo skoro pozdě. Přece však jsem sebral síly a vstal. Vodní hladina v naplněné vaně budila ve mně hrůzu. Což kdybych zase pozbyl vědomí? Vyčerpán došel jsem zpět a klesl na lůžko. Desetkrát jsem vstal, oblékl vždy kus oděvu a zase se položil. Po každém pohybu jsem musil odpočívat. Konečně jsem byl oblečen. Potáčeje se slabostí dovlekl jsem se k pouliční dráze a krátce před devátou do kavárny.

Přítel lékař již dlouho čekal. Vypověděl jsem mu své osudy od včerejší návštěvy v nemocnici. Vážně mne vyslechl a první jeho dotaz byl, dostal-li jsem již někdy dříve injekci proti tetanu. Přisvědčil jsem - před šesti lety po zranění na Slovensku. Povážlivě se na mne podíval, vytkl mně přísně, že jsem mu to neřekl. Nikterak nemínil, že by se snad měl tázat lékaře, než něco nařídí, a vyřkl svůj nález: „Serová nemoc, žádná hračka, může mít i smrtelný konec. Ležet, nejíst, jen pít smetanu!“ Vyprávěl jsem mu pro obveselení i trpasličí případ. Usmál se mu vlídně a shovívavě.

Neměl jsem v kavárně stání. K jídlu jsem měl odpor. Hroutil jsem se

na pohovce slabostí, hledal jsem oporu pro ramena a hlavu. Přál jsem si jen, abych mohl co nejdříve zase ulehnout.

Snesl jsem však ještě s nesnáze útrapu daleké cesty do bývalé kadetky, s vypětím všech sil jsem vyřídil krátkou poradu s prezidentem nejvyššího správního soudu. Cesta zpět, k odpočinku a úlevě byla již snazší. Několik dní jsem ležel a živil se smetanou, kterou mně přítel lékař donášel.

Nemoc záhy zmizela a mně z ní zbyla jen vzpomínka na podivnou noční návštěvu.«

Když jsem končil své vyprávění, bouře pomalu doznívala a zvenčí bylo slyšet již jen pravidelný pleskot vytrvalého deště. Za naší večerní besedy se hodně připozdilo.

»A co vy myslíte, pane Floriane, o této mé zkušenosti s trpaslíky? Věříte, že tam u mne na lůžku skutečně byli? Nebo se mně to jen zdálo a byl to jen klam smyslů, horečný přelud a mámení?«

Josef Florian neodpověděl.

- Nadpřirození, snoví, skuteční či horečnatí. Byli - nebyli? -

Do ticha, rušeného teskným šelestem deště, se po chvíli P. Vrána v druhém rohu stolu úsečně, řezavě zasmál a jako ozvěnou zazněl z černé tmy přístěnku ženský smích. Sestra Antonie. Nevěděli jsme, že máme také posluchačku.

Josef Florian po delším odmlčení tiše povstal, přikročil ke sloupům přístěnku, navyklým pohybem vsunul hůl do podpaží, uhladil si vousy, sepal ruce a s pokorně pochýlenou hlavou počal se potichu modlit svou večerní modlitbu.

Pak tichým hlasem pozdravil na dobrou noc, odešel do své pracovny a P. Vrána vydal se se mnou deštivou nocí do dolní chalupy.

### *Poznámka k trpaslíkům.*

*Příběh učitele Schmitta Josefa Floriana velmi zaujal, velmi často se k němu vracel a vyprávěl jej svým hostům s různými obměnami, jak se právě podle směru rozmluvy hodilo.*

*Původní vyprávění Schmittovo znělo tak, že spal ve světnici s více vojáky, byl probuzen silnou ranou do zad, tak vyrušen a vylekán spatřil na stole trpaslíky, dědka a babku, kteří si tam chodili, chvílemi proti sobě poskakovali a natrásali se, jako by tancovali, hlasitě se chechtali, i jemu se vysmívali; byl tím poděšen a chtěl probudit ostatní spáče, bušil jim do zad pěsti, ale žádného nemohl probudit, leželi jako mrtví až do rána a teprve pak přišli k sobě. Vyprávěl jim o tom, avšak nevěřili mu a smáli se mu.*

*Přístí noci však byl probuzen ranou do zad jeden z nich, viděl tytéž trpaslíky a zase nemohl své druhy probudit.*

*Pri vyprávění za mé návštěvy ve Staré Říši Josef Florian vyličení poněkud zkrátil a obměnil, jak se to hodilo pro rozpravu, kterou tím minil zabájeti.*

Vladimír Šindler

## JAK JSEM SE DOSTAL DO STARÉ ŘÍŠE

Ano, řízením božím jsem se dostal do Staré Říše. Víím, že žádnou šťastnou náhodou; Bůh mi tím projevil obzvláštní milost, poněvadž můj život dostává od té doby jiný směr. Jak se to stalo?

Roku 1916 jsem jezdil malovat Starý Vyškov, který na jaře 1917 lehl popelem při ohromném požáru. Tam mne jednou uviděl Fr. Obzina, který v té době mnoho tiskl pro Starou Říši. Pozval mne k sobě do tiskárny. Odběhl do sazárny a ukázal na stůl plný knih, abych se zatím zabavil. Byly to všechno knihy staroříšské a hned mne upoutaly svou zevnější, jinou, úplně odlišnou krásou, než byly v té době tisknuty knihy jiné. To bylo mé první poznání Staré Říše. Hned po návratu domů jsem si napsal panu Florianovi o »Voditele vlčíc« od Rachilde na lístku, který jsem ozdobil »Větrákem«, řezbou v linoleu primitivně vyřezanou. A došla ne jedna, ale celý balík knih, jejichž obsah při listování mne úplně uvedl do horečky. Poznal jsem, že i obsah knih je zcela jiný, než na jaký jsem byl zvyklý, nové netušené obzory a výhledy se mi otvíraly a já tím byl úplně zmaten. Ale ještě více jsem byl zmaten dopisem, který byl přiložen. Psal tam pan Florian, že se mu »Větrník« líbí a že by otiskl nějaké podobné práce. Já sice maloval v té době a hodně vytrvale, ale mé okolí se na to dívalo s určitou dávkou opovržení. Vždyť jsem neměl žádných škol uměleckých a tím také žádného práva na »opravdovské« umění. A tady člověk jistě velmi vážný mne zve k spolupráci! Neradoval jsem se příliš, domníval jsem se, že už v příštím dopise se mne zeptá, jaké umělecké školy mám. Ale nestalo se tak a tiskl jsem v »Nova et Vetera« »Větrník« i jiné věci později.

Pan Florian mne měl rád, poněvadž jsem měl rád obrázky a dovedl jsem je, jak žertem kdysi prohodil, dobře brát do rukou a dobře ukazovat. Dostával totiž v té době krásné dřevoryty, lepty, litografie, kresby z Německa

(Seewald, Lange, Eberz a jiné) a pak jsme je celé hodiny prohlíželi a vychutnávali. Naučil mne dívat se na moderní umění. Mnohdy mi vadila materie, z níž byl obraz zhotoven. Naučil mne přistupovat k obrazu bez předsudku s tou naivností, jako se dívá na obraz dítě, nezátížené kulturou a tím vším, čím je potom ve škole vychováváno. (Sám jsem se o tom přesvědčil - maloval jsem nějakou dobu kubisticky a v té době jsem maloval vchod do vesnice - chalupy, stromy, na kopci kostel. Lidé chodili kolem a žádný nepoznával, co to vlastně malují. Příběhlo děvčátko devítileté a zůstalo u mne až do konce a při tom mi přesně vyprávělo, co právě maluji.) Potom jsem už neviděl, jak je obraz udělán, ale viděl jen náplň obrazu.

Ještě než jsem přišel do Staré Říše, dostal jsem darem album reprodukcí Rouaultových. (Do dneška by mohlo být vzorem, jak mají být podobná díla hotovena.) Nevěděl jsem si tehdy s obrázky rady. Říkal jsem si: »To má být sv. Josef s děťátkem?« Všechno cit náboženský se ve mně proti tomu bouřil. Ale pak: Seděli jsme s p. Florianem v jeho pokoji. Byl podvečer a sluníčko malým okénkem dopadalo do světnice. Ozářilo Rouaultův obrázek sv. Josefa, který byl připíchnut na truhlíku knihovny. Pan Florian svým tichým, melodickým hlasem mi začal o obrázku vykládat. Byla to hymna, báseň v próze. Nedovedl bych opakovat dnes ani jediné věty, jen vím, že to bylo nesmírně, nesmírně krásné. A rázem jsem tehdy vnikl do moderního malířství bez dlouhých a učených rozborů.

Mnohdy vychutnával obraz prostřednictvím svého mládí. Tím také lze vysvětliti i určité rozpory, které nám byly záhadné - líbily se mu třeba secesní lepty Schwetzovy. Neviděl a nechtěl viděti směrů, škol, starého a moderního umění, ale vždy jen Dobré Dílo.

V těch válečných letech jsem rád maloval staré chalupy, uličky, dvorky - vzpomínky těch starých pokojných dob, kdy se žilo často v nedostatku i bídě, ale duchovněji. Proto velmi vychutnával ty obrázky a bylo nesmírně krásné, když hovořil o starých dobách, a právě prostřednictvím obrázků vzpomínal svého mládí. Když jsem jej požádal o několik slov k barevné reprodukcí mého obrázku, píše mi 26. září 1923: »Co to, prosím Vás, ode mne chcete?... Nějakou kritiku? V tom jsem se nejméně cvičil. Od toho jsou výstavní slimáci, aby lezli po obrazech. Mně samému se obrázek líbí, protože jsem pamětníkem svého mládí; ale „kritika“ sotva Vám jej do „umění“ připustí, neboť jest malován barvami prudkými, nelomenými, neztlumenými, tóny málo „teplými“ (že jste maloval ve vedru, na to Vám málo dá). Když já se dívám, zapomínám obrázku a sním o dávných zlatých takových chvílkách dopoledních „o prázdninách“. O prázdninách!



Jan Zrzavý: KESBA

To je důležité!...« A jindy: »...Za tu chalupu se zelenými okenními rámy (trojbarevný dřevoryt) upřímně děkuji i za dobré slovo průvodní. Tam my „mladší“ jsme doma. Svět příliš rychle stárne, lidé se scvrkají již ve dvacátém roku, zapalují si takové staré chalupy, v nichž předci jejich pokojně a s pozhánáním bydleli, a v nových na konec se věší v některém koutě...«

Naučil mne, že se nesmí s koupí odkládat, když se nám něco líbí. »To musíte mocně vztáhnout ruku!« Dostával ilustrované katalogy aukční z Německa, zvláště umění moderního. Jednou se mu tam líbil »Kristus na hoře Olivetské«, olej, nevím už kterého expresionisty německého. Mně se obraz nelíbil, připadal mi ten Kristus příliš přízemní. Ale p. Florianovi se líbil tolik, že si ho hned objednal. A když jsem projevil pochybnost, zda to zaplatí, když se tentýž den přiznal, že nemá v domě 20 K: »Nestarejte se, s pomocí Boží to zaplatím!« Vůbec tu pomoc Boží akcentoval při každé příležitosti, proto i v tiráži knih stojí vždy »S pomocí Boží vydává...«

Vydal řadu krásných alb a byl by vydával více, ale - zájmu bylo tak strašlivě málo. 26. února 1918 mi píše o vydávání alb původní grafiky i krásných reprodukcí mezi jiným: »Tisklo by se jen asi 100 kusů, nebo „dle potřeby“ (vlastně „nepotřeby“, neboť kdo u nás - kromě několika - takových věcí potřebuje?) ještě méně. Jisté odběratele máme zatím tři: p. Reynek, p. Šindler a p. Florian, kterýžto poslední by subskriboval asi 9 exemplářů pro děti. Ostatních 90 snad bychom našli. Hledali bychom totiž tak, jak hledávají vášnivci společníky k pitkám, do karbanu a pod., když si chce totiž někdo ve společnosti popít -«

Nikdy a nikde jsem necítil tak důkladně pravdivost přísloví »Host do domu, Bůh do domu« jako u Florianů. Pan Florian říkával: »Líbí-li se vám u nás, zůstaňte, jak chcete dlouho. Co máme, to vám dáme.« Celé ovzduší bylo tu naplněno takovým Božím pokojem, jaký jsem nikdy a nikde už neprožil, takovým klidem, takovou jistotou, že na vás nikdo nemůže, že jste jen a jen v rukou Božích. Tam nebylo žádných problémů, všechno se jevílo tak jasně, jako na hladině čisté klidné studánky. Dodnes vidím ve vzpomínkách pana Floriana, jak jsem ho poznal při první návštěvě v r. 1917; vidím jeho výraznou tvář s plnovousem a krásnýma očima a slyším jeho melodický hlas, který tak pádnými slovy dovedl přesvědčit, že přicházeli k němu do Staré Říše Šavlové a odcházeli Pavlové. I já patřím k těm mnohým, kterým byl »ukazatelem správných cest«.

## Ferdinand Pujman

# SNUBNÝ MOTIV SMETANOVY TVORBY

Čirá hudba zpodobuje zvukem způsob, jakým poznání se děje.

V čirém tanci (přeskupením těla lidského) se projevuje míra, v jaké poznáváme, v jaké ovládáme tíhu těl a ducha; a to hnutím, vytříbeným odborně až k závratnosti zcela výjimečné.

Programová hudba podává však *podobiznu jednotlivých (nebo pospolitých, nebo zeměpisných) osob*, vlastností a nálad - právě jako tance *charakteristické, rázovité*, které (využívajíce obratnosti vyvršené nad obyčej), ztělesňují osoby a vlastnosti tak určitě, že jejich hnutí svědčí o národním příslušenství, o národní svébytnosti, spolehlivě; jako jazyk mateřský.

Rodná mluva ozývá se za pohybu mluvidel. Ten spravuje se řády přísnými, byť uvědomí si je málokdo; ten řád je *tanec* - v širším slova smyslu. Než i nebývalé hmaty prstové a ruční, třeba křížování paží, dále nožní pohyby, jež střídají a ovládají pianový pedál, patří k tanci pojatému ve významu nejrozlehlejším a ku posunkovému umění, tak obohacenému Lisztovým i Smetanovým zásahem.

\*

V mládí, ve dvaceti čtyřech letech, složil zakladatel české hudby sedm skladeb *charakteristických, rázovitých* (z nichž pak první vynechal), a věnoval je Lisztovi:



v dar závažný a závazný. V dar, který v jádře, zkratce, v opovědi, obsahuje celé příští Smetanovo dílo; celý plán a záměr obrodičsky národní; a celý pořad, *program* zakladatelský.

Toho důkazem buď stručný rozbor útvarový:



Cti v převratu, zpětně!

Smetanovým dílem províjí se totiž od prvopočátku jeden prvek, jeden zvukový útvar - příznak: motiv *snubný*, *motiv úinné a družné lásky*.

Rozložený trojzvuk tvrdé stupnice, tón osmý, pátý, třetí; nebo osmý, pátý, třetí, pátý tón. Tento prvek někdy patří k řádu jenom hudebnímu, častěji však z verše vychází a řádem slovesným se objasňuje.

Vyskýtá se s obměnami; obohacen o průchodné tóny; (př. 2); jindy vyvršuje (jako závětičko) články předešlé; a po způsobu variací zjinačuje se a střídá znění, aniž zapře příbuzenství se základním úryvkem, jak svědčí některé (*a množitelné*) ukázky. Ozve-li se ve stupnici měkké, naděje v něj kladené se chmuří; ozývá se ve převratu: (př. 3); jakoby záporná předpona, jakoby záporné slovíčko *ne*.

Snubný motiv hlaholí již ze třetího *svatebního* (svatebního!) výjevu z r. 1849. (příklad 5):



Z písne nadepsané »Jaro lásky«, a to k veršům: »s tónem jak by splýval tón, anděl andělům když zpívá« z r. 1853.

Z Braniborů: »Byl to krásný sen mé první lásky...« ze dvojzpěvu milostného, Junošova s Luděší.

Ozve se v Prodané nevěstě: »Věrní sobě« - »Já bych se vám líbila?«

Ve Dvou vdovách oslavuje »máj, čas lásky, který zavítal«; on zhubebňuje žadonění o hubičku »Co to, holka, co to«; ale v převratu svém,

ve stupnici měkké teskní bez naděje po rusalčí lani, po Anežce; (př. 4).

V Hubičce on hlásí zasnuby a svatbu, úvodními souzvuky, i závěrnými; všichni poslíčkové lásky Lukášovy, Martínka a Barče; Matouš; sama Vendulka svým »On!«, svým výlevem »(Já jeho být) Ó, tedy přec!« jej vypěvují. Do tohoto přibuzenství náleží též první kolébavka.

V Tajemství on doprovází prosbu »Požehnejte nám, požehnejte jim«; a zahajuje v převratu svém úvod Blaženčiny písně o Vítkově rohu; obohacen průchodnými tóny zavírá ji s veršem: »Proč tě tak ráda mám.«

On, v »České písni« ozývá se opět ocifrován dvakráte: »z úst dívenky když se line«, z věty poslední on »slavně znívá«.

Ale snubný tento motiv *plní úkon vzájemného dávání a vzetí* mezi milostnými dvojicemi *bohatýrskými*: tak jako v Daliboru Miladiným zvoláním: »Jaký to zjev!« a »Smiř se s ubohou!« i slibem Daliborovým: »Já chci bratrem, manželem ti být!«

On snoubí druhy, přátele a Dalibora zvedá v nebeský stan Zdenkův, tam, kde »hvězdy rajske planou«; sjednocuje obě osvoboditelky rytířovy: »vysvobodíme jej!«; v měkké stupnici však truchlí pro hrdinu, jako láska lidu bez naděje: ve fanfárách do fis-moll.

Ale snubný tento odznak *váže dále národ s bohatýrstvem jeho*:

»Sláva Tobě,« Karle Havlíčku, »ty velký Slávy synu!«

Musical score for the song "Sláva Tobě, Karle Havlíčku, ty velký Slávy synu!". The score is written in G minor (one flat) and common time (C). It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Slá - va to - bě, vel - ký Slá - vy sy - nu!". The piano accompaniment features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

»Mám jen hrstku popele«; »On sám však v nový dal se let a s jezdcí spěchá do Čech zpět!«

*f con fuoco*

Musical score for the song "Až mám jen hrstku popele". The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Až mám jen hrst - ku po - pe - le". The piano accompaniment features a more complex harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked with a forte dynamic and a tempo of "con fuoco".



Snubný tento motiv tvoří *jádro* Štáhlavova příznaku; jet Štáhlav z těch, »kdo mají v lásce bratra«.

Snubný tento motiv otvírá a korunuje slavnostní hru Smetanovu výzvou ke svornému, jednotnému sněmování národa, jenž láskou účinnou si oblibuje kněžnu. Kněžnin příznak (př. 2), provívá a ulahodí motiv sněmů (př. 1), vetkáváje v rozložený trojzvuk jeho vlastní tóny průchodné. Ale ve převratu zahajuje motiv Chrudošův; jakoby záporná předpona, jakoby záporné slovíčko *ne*; v převratu a také ve zdrobněném, jako by nesouhlas jedincův ztrácel se převážen míněním obecným. Odboj Chrudošův zní jasně z řádu hudebního sama, zní již z tvaru zvukového; nebylo by ani zapotřebí verše; význam vysvituje přímo, číře z hlaholu. (Př. 3.)

Nuže, tento motiv ve svém znění slavném, památném a věštím ozývá se v páté z šesti skladeb rázovitých, jejichž věnování přijal od Smetany Liszt. Smetana svým snubným prvkem ujednotil veškeru svou tvorbu; jakože svou tvorbou sjednocoval národ. Se záměrem, který uzrál v něm již v mládí, v letech téměř jinošských, kdy s jasným povědomím údělu a poslání on ohlásil se Lisztovi a jménem lidu svého, jako rovný mezi rovné, s plným oprávněním připojil se ke světovým vzdělanostem.

## Václav Písecký

# LIST ZIKMUNDOVI Z JELENÍ O CENĚ CTNOSTI A VĚDECKÝCH SNAH

Václav Písecký vzkazuje pozdravení svému žáku Zikmundovi.

Jestliže studuješ, je dobře, též já se zabývám studiem. Jak starostlivou péči o tebe, přemilý Zikmunde, jsem dříve měl, budeš mocí dosti, ba více než dosti seznati z tohoto listu, který opravdu jediň se svrchovaným ohle-

dem na svou lásku k tobě ti posílám k nahlédnutí. Zdá se mně totiž, že tě miluji tak, jako nikdo druhý, za ten v nitru tvém planoucí zápal jak pro přeslavná ona studia humanitní, tak pro horlivé osvojování si ctností. Nuže, nechťje tedy nepřispěti ti v jeho rozdmychování, rozhodl jsem se svou připomínkou ti dodatí povzbuzení, jakkoliv i sám dosti rychle vpřed se běřeš, hodlaje se tím dopustiti zásahu, který ti snad nebude zcela příjemný, ale jenž po mém soudě je najisto daleko nejprospěšnější a tebe také nejvíce důstojný.

Co totiž je starobylejšího buď nad ctnosti anebo nad vědy? Co krásnějšího? Co vznešenějšího? Ba jest vůbec něco, co by se v porovnání s jejich oslnivým leskem nezačalo jeviti bezvýznamným a bezcenným? Kdežto všechny jiné věci jsou pomíjivé a vratké, ctnost samojediná ve spojení se znamenitým pěstěním vědeckých snah je statkem jak nejtrvanlivějším, tak nejvznešenějším, neboť ti přislubuje a vskutku poskytne nehynoucí jméno a pravou duševní urozenost, budeš-li usilovati o to, aby sis jí vážil a abys ji, jak náleží, zušlechtoval.

Pročež pokračuj, pokračuj, milovaný Zikmunde, a snaž se s takovou horlivosťou se pohroužití do věd, abys netoliko rovnou měrou splnil naději, jak si od tebe slibují, nýbrž i daleko ji převyšil. Tak totiž nejlépe vyhovíš svému otci, vyhovíš přátelům, vyhovíš svazku, jenž mne s tebou pevně víže, a tak vyhovíš též své slavné pověsti, která ti kyne, jestliže schopnosti své, jestliže pamět svou, jestliže posléze ducha svého, jenž není ani všední ani obyčejný, budeš den ze dne vylepšovati tím, že se budeš s vypětím všech sil cvičiti jak v ctnostech, tak ve vědách.

Nuže tedy necht přibýváním let též moudrosti tvé přibývá, necht vlohly tvé mohutnější a rovněž pamět tvá necht se stává svěžejší a pohotovější do té míry, abys již nyní, dokud jsi ještě nedospělým jinochem, obrátil na sebe zraky všech a aby sis svou známou neuvěřitelnou učenílostí zjednal u všech vážnost a obdiv. Věru přál bych si, aby tě vědychtivost vynesla k takové úrovni, abys ve službě jí snadno všechny předstihoval. A aby ses právě c to přičiňoval, k tomu tě vybízím, napomínám, jakož i, abych svou učitelskou povinnost plnil, naučením vedu. Ty zajisté dokonale jsi si vědom toho, že tak příkladnou snaživosťou nesporně rozohňuješ jak moji, tak i otcovu lásku k sobě.

Povzbuzují tě pouze stručně, obsírněji totiž nepřipouštěl spěch poslův. Žádáš-li si však bohatějšího a hlubšího poučení, dej mně věděti svým listem! Buď zdrav a boj se Boha!

V Praze na den sv. Jindřicha 9. června 1506.

*Z latiny přeložil Čestmír Vránek*

# Maurice Blondel

## SMYSL UMĚNÍ

Jestliže jsme poznali, že vzestup myšlenky je určován nemožností popřít její dřívější opory a zisky stejně jako neschopností držet se jich a udržet bez vyššího určení, neudiví nás, setkáme-li se nyní s jinou intelektuální činností, než je ta, která se vztahuje k skutečnostem empirickým, vědeckým a sociálním. Protože tedy člověk nedosáhl v žádné z těchto myšlenkových forem plného úspěchu a klidné stálosti, pokoušel se o uskutečnění - fikcí, hrou, z touhy po úniku, posile nebo čisté radosti - ideálu skutečnějšího, než je skutečnost, nadbytku, který se mu jevil k životu myšlenky a pro požadavky duše nutnější, než je nutnost sama.

Je třeba hovořit o estetické myšlence, vyvolané krásou přírody, dříve než prozkoumáme tajemství uměleckého genia? Jestliže jsme však ukázali, že i smyslové vnímání předpokládá rodící se úvahu a tvůrčí iniciativu znaků, je nutno zde poznamenat, že přírodní cit je již dílem niterného umění u toho, kdo obdivuje divadlo, nabízející se spíše jeho duši než smyslům. »Nenacházíme krásu a poesii nikde, nemáme-li ji a nevytváříme-li ji v sobě.« Myšlenka, říkal podobně Plotin, odkrývá krásu jen proto, že se stává a aby se stala krásnou. *Homo additus naturae*, toť nejen definice umění, toť především určení emoce, která tváří v tvář k vesmíru nebo k nejprostšímu divu přírody působí i u dítěte radost, nadšení, které nenahradí žádné umění. Neoddělujeme také poesii přírody a umělecké dílo: mají totiž stejný význam a odpovídají různě téže potřebě, téže funkci myšlenky.

Je nám nyní třeba ukázat v čem je tento ideál - o němž víme, že je fiktivní a k němuž se přesto připínáme víc než ke skutečnosti - bratrem myšlenky, průvodcem myšlení, průvodcem myšlenek a poznatků, bez nichž by asi lidská existence nebyla možná, bez nichž by i ta nejrealističtější myšlenka nemohla rozvinout své výsostné možnosti a nedovedla rozvázat drama, které v sobě skrývá. Zkoumejme tedy jednotlivě následně a doplňující se fáze tohoto vývoje, který často neprávem chceme přeradit k jedné nebo druhé stezce, kterou máme jíti.

A - Od jakých nedostatků pomáhá, nač aspiruje a co se snaží dosáhnout myšlenka v svém svobodném rozvinutí estetickém? Nedosahující až dosud nikdy jednoty a obecného řádu v jeho jednotnosti, vytváří onen paradoxní div, který, jak se zdá, v sobě uzavírá pravdu a dokonalou krásu v kadlubu básně nebo sochy. Vylučujeme všechno, co by uvádělo takové

dílo v služebnost přírodě a užíváme nezbytné hmotnosti výrazových prostředků jenom jako znaku, vždy jednoduchého a prozářeného ideálním záměrem. Tím se stává, že se nám podaří duchovně oddělit od našeho tragického vesmíru malý kosmos, který jako oasa skýtá bolestným poutníkům života odpočinek, ba více, kus ráje, cosi, co uniká zákonu nedokonalosti, nadčasový zisk, který má v časovosti a mnohosti znak stálosti a jednoty - neboť dokonalé dílo je to, které geniovým zázrakem jako by unikalo nedostatkům rozkladu i samotné analýse. Čímž se stává, že zhuštěním myšlenky získáváme cosi absolutního, definitivního, uspokojící a oblažující rozřešení, aniž jsme museli sestupovat k zemi s této zářivé oblasti a s této kontemplace, v níž se sjednocují všechny duševní mohutnosti.

Pochopíme nyní vzestup, který vyvolávají tyto ideální skutečnosti a myšlenky, usilující o únik - ať na chvíli nebo také stále - tvrdému tlaku a zklamání z denních bojů? Je nutno říci s Platonem, ovšem ve smyslu poněkud odchylném, že po tomto rázném výstupu do světa čiré jednoty a obecnosti je nejlepší nesestupovat s něho a prožívat zde ono klidné bytí, které Aristoteles přiznával Bohu, unikající pohledu věcí nedokonalých, které je lépe nevidět? Je nutno, řečeno prostěji, prohlásiti - jak to činí někteří z moderních podle teorií, které spínají s naukami středověkými - že umělecké a literární dílo má vnitřní účelnost, která podřizuje všechno své vlastní formální dokonalosti, že jedním slovem umění pro umění je dostačující pravdou a estetická funkce se váže k obecným požadavkům myšlenky a morálky toliko vnějšími pouty? Takovéto řešení je nejen nebezpečné s hlediska estetického a morálního, nýbrž je nesprávné i proto, že je neúplné a zmrzačené s hlediska samotné myšlenky. Je-li pak, abychom to připomněli s Voltairem, nejnutnější to, co je nadbytečné, není estetická fikce naprosto *stranou* života, způsobem, jak uniknout skutečnosti lehkým dotykem, není pomocnou formou myšlenky, která ji nakonec odhodí, jak to učinil Platon, když vyhnal básníky z vážné obce - jest naopak věcí normální, povzbuzující a povznášející, souběžnou s duchovním děním od nejprostších stupňů primitivní pověřčivosti až k nejvyšším stupňům poznání náboženského.

Není jistě bez důvodu, že v naší zmatené a prázdné společnosti přejímá umění a písemnictví jakýsi druh autority nad lidmi, jako by estetické výtvořiny svým konkrétním utvářením a složitostí odstínů daleko spíše uspokojovaly naši touhu po nekonečně malých analýsách a celkových syntésách než technické vynálezy. Tady hrozí, že upadneme do opačné krajnosti, než je ta, kterou jsme před chvílí uvedli. Jak na jedné, tak i na druhé straně se popírá následnost stupňů, kterými musí myšlenka obe-

zřele projít, aniž se vzdala své povinnosti kontroly a své mohutnosti kritické vzhledem k stále se obrozujícím formám modloslužby, ať je to kult uměleckých obrazů nebo abstrakcí, které by se mohly nazvat ideolatrické. Podívejme se nyní, jakou funkci má estetická myšlenka, dříve než ji pošleme do vyhnanství nebo povýšíme na oltář jako monstranci, která je vzývána.

B - Předcházející úvahy nás nicméně nevedly na stopu opravdového významu umění, který se buď přeceňuje nebo snižuje. Podívejme se tedy blíže na souvislosti, které buď posiluje nebo zeslabuje. Je neustále proniknuto chvějivým úsilím, jímž hledá myšlenka zároveň stálost i pohyb, konečno i nekonečno, klasický řád i tvořivou invenci. Co nám vlastně říkali kdysi tím, když omezovali umění na jeho vlastní předmět, *bonum operis* a abstrahovali je od přirozeného prostředí nebo lidských zájmů, jako by bylo dílem o sobě, odděleným od svého tvůrce, *bonum operantis*? Má-li vskutku jistou nezávislost, je to proto, aby lépe dosáhlo toho, co je ve fyzikální skutečnosti a v lidské přirozenosti ideálního. Proto je umění věcí vážnou, způsobem poznání a předvídání. Závislostí pak, kterou mu ukládá materiál a výrazové prostředky, vchází do důvěrného vztahu k skutečnostem, které jistým způsobem plodí, aby z nich dostalo tajný smysl a duchovní svět, který v sobě skrývají. A svým výrazem vyjadřuje naděje a bolesti, které stejným způsobem nedovede vyslovit žádný způsob poznání nebo projevu.

Estetická myšlenka zasluhuje tedy plným právem jména myšlenky, která spíná umění s celou přírodou, nikoli proto, aby ji napodobovalo nebo zdvojovalo, nýbrž aby z ní dostalo duchovní smysl, a neméně zasluhuje své jméno proto, že umění vskutku poučuje člověka o temných základech a vrcholcích, mezi nimiž se rozvíjí náš osud.

Nemůžeme tedy být překvapeni tím, shledáme-li zde onu podvojnost, z níž plyne v rytmickém pohybu neustálá činnost myšlenky. Ve formách různé osnovaných objevují se vždy alternativy, konflikty a kombinace stále složitější: idealismus a realismus, klasicismus a romantismus - jména, která se zdají zastaralá a která chtěli nahradit tisíci jiných, a přece je to stále podobná historie, která se opakuje a pokračuje do nekonečna. A je-li nutno v naší době zaznamenat jednu zajímavou novinku, je to úsilí o spojení záměrů zpravidla nepřátelských. Stejně jako uznává věda současné kontinuum a diskontinuum, které se zdánlivě vylučovaly, neboť se ideje zvětšovaly, tak naše umění s oblibou působí pomocí geometrických obrazců dojem prchavých forem a fantasií takřka neuspořádaných; stejně tak

neprchájí obránci klasického chápání před žádnou z vášnivých násilností a před obrazy, jimiž surrealismus přechází v nadromantismus.

\*

S větší volností než kterákoli jiná usiluje naše doba o estetickou obnovu ve všech oblastech. Přes anebo právě pro tyto mnohé pokusy, vzájemně kontrastující a často zjevně neuspořádané u všech těch odvážných směrů, které vztýčily své vlajky s jmény nikdy neslýchanými (kubismus, dadaismus, surrealismus, passéismus, nunismus, futurismus, unanimumismus, expresionismus, imażinismus, polytonalismus, totalismus, ultraismus, krea-cionismus...), shledáváme u všech jisté společné znaky, které můžeme shrnout takto: zatím co skoro všechny předešlé školy měly definitivní formule, svou věrnost tradici, své nepřátelství k jiným výrazovým methodám a k jiným skupinám, od nichž si vypůjčovaly častěji než tušily, směřují nynější tendence, výlučnější ještě v pravidlech a methodách než dříve - a možná i tvrdší k sobě - k podivné synthese s rozmanitým obsahem prvků, které se zdály nesrovnatelné našim předchůdcům a které chtějí organicky spojit.

I nyní se ještě přeme o slova klasický a romantický. Avšak ti, kteří se hlásí k prvnímu, píší ohnivěji a s nevázanějšími vášněmi než romantikové kdysi, a ti, které pokládáme za novoromantiky, podávají nám své mystické analysy s půvabem zcela antickým. A surrealismus se staví nad tento zmatek, aby jej učinil ještě revolučnější. Kubismus a jeho odnože nám pod rouškou pravdivější a výraznější skutečnosti podávají portréty, kde tatáž osoba má více nosů, viděných z profilu nebo en face, na sebe položená ústa a šilhavé oči, jako by chtěli ukázat model současně pod různými úhly. Jsou v oblibě zároveň nekonečné odstíny v jejich vzájemném prolínání a barvy pevné, hrubé a nápadné. Milujeme architekturu geometricky prostou s tvrdým nábytkem, ale stejně i výtvoř orientální fantasie. Vyrábí se seriově, avšak najde se prostředek, jak pokrýt tyto banální tvary fantasiemi na drahém dřevě. Látky a čalouny dosahují oné paradoxní skutečnosti zároveň matematického rozvržení a zároveň nepořádku, který nedovoluje oku dokončit žádnou figuru přesně začatou, žádný z útvarů, z něhož by vznikla nějaká souměrnost. A nevidíme, jak se v řádu literárním spojuje záliba v nekonečných analysách, v pathologických případech a morbidním cynismu se zvidavostí morální a náboženskou, se sklonem ke kazatelství, se záměrností, nikoli ovšem dramata a románů na určitou thesi, nýbrž výchovy, čerpající z fikcí nebo výjimek, které nastoupily na místo normální skutečnosti a zdravého života? Omluvou pro to je hrůza před abstrakcí, pojmem, všedností, konvencí, faleš-



ným ideálem. Omluvou pro to také je vášnivá touha po pevné stálosti, po rozumové konstrukci, po jistotě a svobodné iniciativě.

Neshledáváme zde jakési zbožnění oné podvojnosti myšlenky, oné oscilace, toho rostoucího úsilí k jednotě, které jsme zaznamenali ve fyzice stejně jako v biologii a v naukách o člověku? Může však tento pokus o sblížení, který se jeví jako příslib, mít úspěch v umění nebo literatuře spíše než jinde? Nepodceňujme však tento pokus, ještě temný a tápavý, jehož jsme svědky a který nám možná slibuje veliká a blahodárná díla. Tyto současné pokusy, které se zdají protimluvné, svědčí o potřebě, která, ačkoli není uspokojena a nemůže být zcela uspokojena nikdy, oživuje svými úspěchy stejně jako neúspěchy blahodárný neklid a vyšší aspirace.

Není zavrženíhodným úmyslem zakládat krásu na pravdě a užitku a vyhledávat tak uspokojení vášně po originalnosti, nepředvídanosti a jedinečnosti? Tato směs rozumnosti a kaprice, prostého řádu a zvláštností zcela osobních může často skončit u zvláštních fantasií nebo ne-japných těžkopádností, které nedovede vyrovnat křehkost materiálu. Kdo však dovede chápat, je to již lekce a jakoby vzor, který nás poučuje o výrazových pramenech, které obsahuje a jež bezpochyby rozvine viditelný i neviditelný vesmír. Protože smyslová příroda a umělecké výtvořiny dovedou vyjádřit něco, co se blíží částečnému smíření myšlenky a života, znamená to, že v tom, co nazýváme hmotnou věcí, je schopnost evokování, lépe řečeno, řeč ve službách ducha, nekonečné prameny k přenesení, provázení a zdokonalení celkového díla myšlenky, souzvuku duchů a zpěvu duší. Bylo řečeno, že se těla zduchovní, jako mohou duše tvořit tělo, v němž všechno bude výrazem vědomé pravdy, a že tato jednota vytvoří to, co staří nazývali *pleroma*, *coelum novum et terra nova*, kde se spojí, co my můžeme znát toliko pod zákonem mnohosti a protikladu. Tím také zablédáme, jak nedostatečné je nazírání na estetickou kulturu jako na *něco stranou*, jako na uvolnění, fikci, modloslužbu, zatím co umění přispívá k duchovnímu povznesení a vyplňuje nehynoucí funkci.

*Dokončení příště*

## ČTYŘI ŽIVÍ

*Minulost může být všelijaká: většinou se nad ní dělá kříž. To je v pořádku; neboť nic není marnějšího nad vyvolávání mrtvých blasů a tváří, gest, způsobilých a myšlení.*

*To zůstává výsadou umění, že v něm minulost a přítomnost tak se prostupují v onom věčném životě, že není mezi nimi rozdíl. Mnobé -*

malé - upadá do zapomenutí, z něhož není návratu - čas překlopí je nově navrstveným tvarem a je-li v něm to nové silné životem, pak překlene, a nesentimentálně, mistríčky až k mistrům a učiní minulost v sobě novou přítomností. Sta malířů italské renesance navždy už zůstane neznámých, neboť několik málo jejich současníků vyslovilo vše úplněji. A z několika tisíc malířů tady u nás v roce 1943 - kolik pak a co z nich zůstane za pár desítek let, neřku-li století? A co ostatně zbývá z naší nedávné minulosti, z malířské naší tvorby po letech první světové války? Mnohé z toho už nebude vzkrášeno k životu, ani tím největším omylem ne.

A přece: byla v té době vytvořena základna moderního našeho malování, orientovala nás, t. j. ukázala na vzory, jimiž vůbec byl dán signál. Připomeňme si dnes z té dosud živé minulosti alespoň čtyři jména, z nichž dvě náležejí už mrtvým:

Bohumila Kubištu,  
Rudolfa Kremličku,  
Emila Fillu,  
Jana Zrzavého.

Stanislav Talaváňa

## KNIHY

### Zůstali mezi slovem a veršem

E. J. Popera: *Na trzích snů*. Vydal na podzim 1943 Václav Petr v Praze. *Frontispice a kresby Jaromíra Hofmanna*. - Růžena a Otokar Žizkovi: *Okouzlení*. V říjnu 1943 vydal Vlastimil Vokolek v Pardubicích v úpravě a s rytinou Václava Maška. - Ladislav Šíp: *Balady*. V roce 1943 vydal J. R. Vilimek v grafické úpravě a s původními dřevoryty Petra Tučného.

Společný součinitel, který udává jednotný název pro všechny tři nadepsané sbírky, je asi takový:

Uvolnění formy, které často zredukovalo vnější vzhled básně až v pouhý intonačně dělený celek, zdůraznilo - nám ku prospěchu - podstatu poesie v slovu. Obsahuje-li významová stránka slova kontinuitu se životem tím způsobem, že odpovídajíc jednotlivým představám tvarů a jevů, přenáší je zároveň v hromadný pojem podle jejich společných vlastností, stává se v poesii slovo prostředkem k vyslovení *skutečnosti*: toho, co sice samu jednotlivinu reality neodstraňuje, naopak ji podpírá, zdůrazňujíc současně v ní to nepodmíněné, podstatné, »skutečné«. Básnický obraz, metafora, přirovnání mají význam *funkce*, nikoliv jen popisu. Poměrem, srovnáním, postavením několika významových skupin ve společnou závislost, je měřena v poesii skutečnost reality jedné.

Míra takové realizace (jež souvisí se sémantickým záměrem autorovým) je dnes jediným pevným bodem kritickým, neboť při současné vyspělosti českého verše dlužno formu samu považovat za *inadekvátní* činitel při hodnocení poesie. Jinak řečeno: zručnost v pořádání rýmu a rytmu není zárukou dobré poesie, neboť tímto způsobem mohou být slova zbavena násilně své únosnosti, mohou být tísněna, spojována náhodností svého tvaru a hláskového systému, nikoliv svým významem.

Jsou-li to samozřejmé rozpory ve sbírkách debutantů, odrazují nás tím více ve verších básníků, svým počtem sbírek téměř renomovaných, a to tím více, že technická zběhlost autora činí zde z básně nástroj takřka *demagogický*.

Na *trziích snů* - po sbírkách Mám tě rád a Zčeřených okamžicích - závěrečná část básnické trilogie E. J. Poperovy je věru hodna svého jména a právě proto nás nemůže zcela uspokojit. K zřejmé náhodnosti a k bezčláknovitosti »snů«, které by se rády vydávaly za metafysiku, muselo dojít u autora, jenž od počátku je v řadě svých sedmi sbírek obratným pořadatelem nezpracovaného materiálu ve verše, který to, co kdysi viděl, več byl životem stržen, převádí s jistým osobním zaujetím do vnější formy básně. Život je mu nepřeborným bohatstvím *jevů*, na které Popera reagoval až dosud nikoli jejich prožitím - aby z nich vyvodil následky - ale na které odpověděl veršovou formou. Pro jistou vnější shodu navazuje jeho technika na Jaroslava Vrchlického, ke kterému se ostatně otevřeně hlásí. Dříve pracoval autor s jednotlivinami, dnes operuje týměž způsobem s pojmy. V tom je celý rozdíl mezi jeho knížkami dřívějšími a dnešními. Poslechněte si třeba kousek z básně, jež nese jméno celé sbírky: »Ty vůně hořic, jimiž osevalas / zbrázděné klíny půlnoci oživlých / když měsíčních splavů nebetých taras / se halil v planých růží trnitý smích.« Jako z Vrchlického po pravdě zbyla Poperovi často jen forma, tak i z Otakara Březiny, na kterého by asi mnozí podle slovníku z uvedeného citátu vzpomněli, zbylo jen gesto. Rozloha, rozměry, nikoliv však obzor, který dovedeme ze svého horizontu přehlédnouti.

Po *Vůni jablka* a *Výškách* jsou *Okouzlení* třetí společnou knihou Růženy a Otakara Žižky. Básnická dvojice ukázala se nedávno jistým veřejným projevem hodně starostlivá o svoji poesii: zdá se však, že tak činí každý na svou pěst, svým způsobem. Verš Otakara Žižky zůstal v podstatě takovým, jakým jsme jej poznali už v první zmíněné knížce. Vyčistil se, stal se více melodickým a rytmickým, pravda. Ale zůstala v něm stále na mnoha místech povrchní popisnost, byť s časem formulovaná v trochu objektivnější skladbu, v níž jen členění vět a občasná zvolací melodie prozradí aspoň trochu autorova zájmu na tom, *co říká*. Nadpisy jako by si Otokar Žižka tvořil ke svým básním až dodatečně. Nepochopíme z jeho veršů, proč ta či ona básně se jmenuje právě *Květnový vítr*, jiná *Jizní Morava*, nerozeznáš, proč *Pod stromem kvetoucím* se mluví o vůni jablek.

Proti tomu vymanila se Růžena Žižková ze své počáteční rozpačitosti a formální zajíkanosti a ačkoliv snaha po celistvé vazbě básnického výrazu nenašla dosud své nutné vnitřní formy, vyvíjí se usilovně autorčin verš za poznáním toho, co je již nadpisem básně řečeno. V básních *Listopadové rondeau* a *To jsou ta poledne* je již autorka nedaleko toho, přetavit si vjem do oné sféry skutečnosti, kde se sám dotkl našeho zájmu, naší imaginární představy krásna, našeho věčného zájmu o věci tohoto světa. K tomu ovšem poznámku: Růžena Žižková říká v jedné ze svých básní: »Řekla mi země: hlínou jsem / tvárlivou... S krví svou mne smíchej a hnět v sochu básně...« Pozor na tuto zdánlivou tvárlivost. Teprve uchopena rukou básníka stává se hlína tvárlivou.

Oproti předcházejícím sbírkám jsou *Balady* Ladislava Šípa případem zvláštním, už třeba pro ten název sám. Případně námitky kritiky, že autor si v té či oné baladě vypůjčil dikci Erbenovu, Vrchlického (nebo Nerudovu), jsou hned na záložce odsunuty prohlášením, že na tom pramálo záleží, neboť je to konec konců důkaz, jak úzce je autor za-

pojen do tradice českého písemnictví, které však v daném případě obohacuje o svůj vlastní tón, o svou zpěvnou melodii, sensitivní verš.

Zcela v protivážce tohoto »důkazu« bychom však mohli se odvolat na některou z předcházejících sbírek Ladislava Šípa - třeba na Mísu přátelství - abychom mohli podotknout, že technika verše je jen minimální směrnicí pro kritika, neboť i v jiných uměleckých odvětvích, na př. ve výtvarnictví, důležito počítat s jistou znalostí svého řemesla, kterou si adept přinášá s sebou z umělecké průmyslovky nebo akademie. I v poesii musíme se zřítí těsných dětských botiček a říci si, že jsme již trochu vzdáleni těch dob, kdy naši poetové vydávali pro sebe i pro své kolegy rýmovníky.

Vždyt ostatně Erben, Vrchlický i ti ostatní, na které možno v souvislosti se Šípovými Baladami vzpomínat, psali své balady v době, kdy už nezápasil začátečnický s pouhou formální stránkou, ale kdy jejich verš už také měl svoji vlastní vegetaci, osobitý a poznatelný ráz. A píece na př. Erben (jak si to současně ověřujeme i z článku Julia Heidenreicha ve Slovu a slovesnosti) přepisoval své verše Vodníka; ne proto, že by ty původní nebyly »formálně dobré«, ale proto, aby dosáhl *účinku*, který baladu vskutku baladou činí. »Bá- sníkův *sémantický* - z článku Heidenreichova podtrhujeme my - záměr působí na výběr jazykového materiálu... jsa si vědom, že každým jednotlivým pojmenováním uková nejenom jazykovou a významnou jednotu daného průmětu, ale zároveň jim promítá do kontextu možnost nových tematických prvků, se zárodky nových motivů, jež mohou mít význam pro další motivisaci námětu.«

Takovým *sémantickým* celkem je právě i balada, jejíž formulace není obsažena jen v charakterisaci ponurého děje s tragickým koncem. Je to zase výstavba *skutečnosti*, nikoliv jen popis, jakkoli tento může být i - ve shodě s normativní školskou poetikou o baladě - stručný a mezerovitě vyprávěný.

Působí-li na nás ze čtyř Šípových balad nejpříznivějším dojmem třetí, nazvaná Jan Smích, pak je to v každém případě jen soud *dílčí*, který podtrhuje především dějový základ balady samé. Motiv o lidském smíchu, který tryská z čistého a spokojeného srdce (více podobných motivů slyšeli jsme u Wolкера) a jinak se mění v hrůzný úšklebek, byl zde autorem převeden do řady situací a dramaticky únosný děj stal se i veršům Ladislava Šípa stabilisačním momentem a korektivem. V tomto případě můžeme dodatečně ohodnotit i vtipnou veršovou techniku, ačkoliv zřetelně ukazuje na svoji podřízenost vůči autorům jiným. Naproti tomu Balada nebeská a Pokušení na hoře, ačkoliv se v nich rozvinuje v podstatě též motiv lidského smíchu a úsměvu, jsou jen promítnutím samotného básní- kova zamýšleného ethosu, rozčleněného v dialogovou formu, jíž se dorozumívají duše mrtvých a duchové: snad také proto se autor domníval, že nebude přesně vážen řád jejich metafysické mluvy, jen když to bude vysloveno příjemnou dikcí. Na mnohých místech by- chom totiž prstem mohli ukázat, jak z ideového záměru abstrahované osoby hovoří směrem k verši a rytmu, jak často prázdná jsou dející slova, logicky domyšleno, i protichůdná. Pro informaci čtenářovu aspoň jeden příklad: »Zástupy vidí. Co tu je? / Tak jen kdo vidí, miluje, / kde láska strhla věž i most, / tam vyzývána je Přítomnost.« Nehledíc k mnoho- značnosti druhého verše, jsou dva poslední i celého předcházejícího i následujícího kon- textu nevysvětlitelné a takových případů bylo by více. Však oni naši velcí básníci balad dobře věděli, proč je psali na motivy národních pověstí, kde charakter jednajících osob byl vyhraněn širokým řečištěm ústní tradice, anebo proč ve velké většině ke zdůraznění téhož nebo podobného ethického jádra používali noty konkrétního příběhu, jako na př. Neruda.

Závěrečné číslo Šípovy sbírky je vlastně balada o baladě, básnické vysvětlení. Rozu- míme-li správně, pak autor píše balady proto, že »Co viděla jsem dnes, / ach, sestro, dáv-

no bylo, / a blízké je to dnes, / jen pouto minulého / daleké zrcadlilo, / a co je na tom zlého?« A proto asi »baladě sluší stesk, / baladě sluší touha...«

Není sporu o tom, že v rámci dosavadní tvorby Ladislava Šípa jsou jeho Balady překvapením. Jsou jistým experimentem u autora jeho rázu. Snad proto jsme na ně pohlédli s trochu širšího stanoviska, než jaké se užívá obvykle. Bylo by ovšem předčasné a neuvážené tvrdit, že jimi byl učiněn objev; neboť nečetli jsme nedávno překrásnou baladu o Terceze Planetové napsanou Vladimírem Holanem?

Jaroslav Morák

## Dvě sbírky veršů o lásce

Jan Sutnar: *Tiché lásky*. Vyslo jako 6. svazek edice *Plamen srdcí* v nakladatelství Josefa Lukasika na podzim 1943. Frontispice nakreslil Karel Cerný. Jiří Kryštof: *Kasematy lásky*. Vyslo v nakladatelství Václava Petra v září 1943. Frontispice, kresby uvnitř i na obálce od Josefa Lieslera.

Sbírky veršů, o kterých dále referuji, nevyžadují samy o sobě mnoho slov. Napsali je autoři, jejichž verše mohou být příznakem toho, jak těžko dnes pronikáme k pravému společenskému a kulturnímu (osvětovému, možno říci) smyslu umění a uniká nám i dosah tvůrčí aktivity autorovy. Každý, kdo by chtěl tyto zjevy řešit, musel by nejprve s jistou houževnatostí i trpělivostí znovu a znovu opakovat tak staré samozřejmosti, jako že základním úkolem (i poznávacím znamením) je *vytvářet krásu*, jejíž podstata tkví v konkrétním objevení věčné *převahy* vesměrného života i světa nad jedinstvím naší existence.

Předeslali jsme tyto řádky proto, že současní autoři (na věku zde nezáleží) se mnohokrát mylně domnívají, že největší radostí pro čtenáře i pro kritiky je čísti, jak oni si všechny své zážitky, v nichž by nám po právu měli krásu objeviti a v poesii nalézati její adekvátní *obraz*, redukují zpět ke svému pouhému já a nám ponechávají jen škraloup citů, roztříštěných, nudných, osobních.

Tomuto nebezpečí podléhá na mnohých stránkách láskou podněcená sbírka Jana Sutarra *Tiché lásky*. Nepohlížíme-li právě nejpřísněji na formální stránku, dostává se nám v úvodních verších štědrého množství slibů a právem se domníváme, že zdařilým čtyřverším v druhé básničce: »A něžný předobraz / který už dlouho sním / má konečně tvůj hlas, / tvůj hlas má a můj rým« může býti otevřena autorovi cesta v oblast skutečné poesie, v níž po této introdukcii zahlédneme sám objekt, básnickým viděním požehnaný, nahlédneme v samu skutečnost.

Je však důkladným zklamáním, jestliže hned poté následujícími verši jako »A ústy svými patříš už / jménu, / můj verš ti svítí jako nůž / na jménu« dostáváme se do prostředí veršů z valné části vhodných pro památníky, k osobnímu věnování, soukromým vzpomínkám. To nejsou jen nějaké začátečnický omluvitelné »faux pas«, naopak, dobré tři čtvrtiny obsahu vyrostly ze zásadního básnického a lidského omylu. Chápu totiž, že pro autora, jako pro jedince, žijícího svůj vlastní *soukromý* citový život mají i takové básničky svůj smysl, jsou mu něčím, znamenají něco té osobě, které je celá prvotina věnována. Ale pro ty ostatní? Pro »komentary« - v dobrém významu toho slova? Ani slovní násilnosti jako »přihouslití« a »přivítviti« neupoutají čtenářovu pozornost čímsi trvalým.

Zdůrazňuji však ještě jednou, že v zásadě padly tyto verše za obět *básnickému omylu*, nikoli nějaké zásadní neschopnosti. Zajisté, i v této knížce najdeme dobrá přirovnání, svěstoný postřeh, který vám něco poví, obohatí vás čímsi, najdete i několik poměrně dobrých básní. A tu jsme u kořene věci. Mezi ty dobré verše počítám právě ony, jejichž prismatic

hledí básník přímo na věci a do nich, *čini* je tím, čím je skutečně cítí. Budtež zde - v zájmu objektivního pohledu - vyjmenovány. Především básně Dešť, dále Večer se smutnými ženami, jistě trochu wolkerovsky podmíněné Nádraží, případně i Dopis. Summa: paradoxem jsou to právě ony verše, které se vymykají centrálnímu motivu milostnému. Je to příznacné, zvláště proto, že jde o mladého autora, debutanta.

V milostné poesii chtěl autor postavit tak zvanou poesii intimní; tomu odpovídá i edice, ve které tato knížka vyšla. Můžeme-li po jisté významové stránce tvrditi, že poesie je *obrazem* toho, co v nás se zrcadlí, pak intimní poesie bude obrazem toho, jak my se zrcadlíme sami v sobě. A právě proto nebudu nikdy radit mladým autorům, aby psali udýchané *zповědi* o svých šťastných či nešťastných láskách, aby pítvali svůj vyvíjející se organismus, neboť jejich city, jakkoli mohou býti v daném okamžiku pravdivé, nestávají se dosud součástí jich samých, aby se mohly vyklenout v tvar. Intimní poesie je v tomto směru věcí nejen řemeslné schopnosti a dovednosti, ale i věku.

\*

Poznámky, které byly připsány první knížce, mohou býti bez obtíží připočteny i k debutu Jiřího Kryštofa a jeho *Kasematům lásky*. Jestliže se Jan Sutnar spolehl na soukromou pravdivost svých výpovědí,  *vynalezl* si tento autor monotonní veršovou ohebnou formu s opakujícím se refrainem. Může-li býti autoru Tichých lásek vytčena začátečnická nehotovost a básnický omyl, ocítá se Jiří Kryštof na rozhraní většího nebezpečí: literárské *pózy*. Ujišťuje nás sice, že »všechno v mé podivné lásce k tobě je / předimenzováno«, ale těžko lze naléztí víru v pozdní psychologicko-romantický šatník, který na pouhých 5 stránkách začíná furieí citů, pokračuje životním stylem, milostným dilemma, maniakem, mumifikací, vibrující krví, podučím hypnotiséra, proklínaným ztřítkem atd. Tuším, že i ilustrátor této prvotiny, Josef Liesler (třeba bezděky) vystihl tento rozpor, když na obálce před bustou ženy postavil muže v černém, an stojí v dokonalém pathosu divadelních ochotníků.

Jaroslav Morák

## Kniha povídek

*František Lesař: Všude s námi. Povídky. Vydal Literární a umelecký klub v Praze 1943.*

Lesářova kniha povídek je v mnohém blížká jeho prvému románu »Tvůj bližní«. V obou knihách je patrná Lesářova pronikavá znalost lidí a jejich osudů, pečlivost v charakteristice postav a téměř střízlivá věcnost jeho slohu, s dosti hojnými prvky dialektiky. Přesto je nová kniha Lesářova rozhodným krokem vpřed: jeho postavy nezmitají se jen v síti hodnot, v nichž hodnoty nevidí, a které často ani hodnotami nejsou, nýbrž pociťují už závaznost a nutnost mravního řádu, jehož porušení nese v sobě vzápětí trest. Ale vedle tragického zakončení (na př. v povídce »Zloděj«) najdeme tu i smírné a harmonické vyznění povídek (na př. v povídce »Podle lidské míry«). Zdá se, že vnitřní pravdivost, čistota svědomí a pochopení sebe sama jako článku lidské společnosti jsou Lesářovi absolutními hodnotami, jejichž porušení a zneuznání přináší nespokojenost srdce i tragiku života. V tom, jak Lesářovy postavy chtějí víc, než jim dává osud, a jak je tato jejich touha vyšínuje z mravního řádu i jak je trestá, není možno nevidět obdobu s mravním řádem, jak se jeví v Erbenově »Kytici«. Jen srovnajte jeho povídky s Erbenovými baladami! »Nebylo mi vhod, že jsem zdravá - chtěla jsem všechno, co jsem neměla...« tak na sebe žaluje chromá stařena z povídky »Chromá a hluchý«. Právě proto, že stařena

neviděla hodnotu ve zdraví, je nyní nemocná, právě proto, že toužila až příliš po radostech a veselí, žije smutná a opuštěná. Ostatně i Lesařovo vidění lidí a děje je baladické: jeho povídky - dějově neobyčejně zhuštěné - jsou tvořeny účinnými scénami se stále větší a větší gradací až k překvapivému závěru, jeho postavy nejsou charakterisovány širokým popisem ani vnitřním monologem, nýbrž svým postojem v těchto dějových scénách, při čemž se Lesař spokojuje jen několika rysy, jež jsou však tak typické a výrazné, že nikde nemáte dojem plochosti a nevěrojatné jednoduchosti. Nepochybují, že k Lesařově knize se vrátí čtenář několikrát: je to epika, v níž je nejen život, ale i pobídka, aby se čtenář nad životem zamyslel - a to je důkazem její opravdovosti. *Augustin Vala*

## Základy literárního slohu

*Karel Svoboda: O literárním slohu. Vydal v roce 1943 Karel Voleský v Praze.*

Univerzitní profesor klasické filologie PhDr. Karel Svoboda, známý svou publicistickou činností z oboru dějin antické i křesťanské estetiky, přistoupil ve své nové práci skrovného tiskového rozsahu k nesnadnému úkolu, podat aspoň v základech ucelený pohled na problémy literárního slohu.

V pětadvaceti stránkách středního formátu nemohl ovšem autor rozvinout studii do potřebné hloubky, a proto musel zvolit téměř normativní učebnicovou formu, zesilovanou četnými příklady (nikoliv důkazy). Snaha doplnit své vývody ještě konfrontací vlastních názorů s jinými, vnáší do jeho práce na některých místech až přílišnou roztrášenost, ve které jen těžko hledáme vlastní autorovo myšlení.

Střežejní body intence, která zrodila tuto knížku, jsou obsaženy podstatně v první a v závěrečné páté kapitole, z nichž lze vyvodit i celý další autorův postup. Pojednav nejdříve o jazykovém a slovním významu slova sloh-stil, nalézá v průsečíku více známých definic své vlastní řešení a mluví o slohu jako o *stavebním (strukturním) principu uměleckého díla, který určuje i jeho tvar.*

Tímto pojetím, které se blíží strukturalismu - u Svobody ovšem se silným akcentem personalistickým - klade se sloh přímo do oné *realizační základny*, ve které se dílo jako takové vůbec uskutečňuje. Sloh sám o sobě není hodnotou, neboť vzniká »z oné třetí vrstvy myšlenkové a citové, kterou nelze vyslovit, nebo lépe, kterou nelze vyslovit jinak, než jak je vyslovena dílem« - jak říká autor v závěrečném resumé.

Touto koncepcí ocitá se problém slohu ve dvojím světle. S jedné strany je podobný »povaze (charakteru) člověka, který určuje jeho chování«; pak jediná jeho hodnota tkví v jeho upřímnosti, aby byl skutečně *plným* výrazem člověka. To je ostatně známá otázka vnitřní resonance mezi autorem a dílem. S druhého stanoviska se stává tvarové pozorování slohu v časovém průběhu nejen jeho dějinami, nýbrž i základní složkou srovnávací literární vědy, kulturní filosofie i umělecké psychologie.

Právě těmto jednotlivým poměrům je věnována II.-IV. kapitola Svobodovy knížky. Sloh, který je pozorovací jednotou v rozsahu jednotlivého díla nebo spisovatele, vyvíjí se soustavně jako pozorovatelná jednotka, jež je specifikována společnými vlastnostmi i v dílech generace, zakládá společnou hladinu v dílech vrstevníků a doby, ale ohraničena zároveň i od struktur slohů jiných, vytváří slohové skupiny společenské, národní, kmenové. Ve svých nejširších dimensích naznačuje konečně i hranice slovesných druhů a základním svým materiálem (slovo) krystalisuje oblast kultury v jednotlivá umění. Bylo by vhodné připomenouti, že ačkoliv poslední charaktery zdají se být samozřejmy, přece právě v posledních dobách se hranice mezi jednotlivými uměleckými druhy pohy-

bují jen těsně vedle sebe a nechybí tendencí je navzájem spojovati. (Srv. na př. vyzdvihování hudebních prvků v poesii a snahy o symbiosu umění.)

Když autor taktó roztrídil sloh podle svých nositelů, t. j. podle toho, co ony zastupují, věnuje se nato jejich charakteristice podle toho, co vyjadřují. Je zajímavé sledovat, že tyto myšlenky se v dějinách estetiky *systematicky* motivují od doby Winckelmannovy, a že tedy vstoupily do popředí se vznikem dějin umění, které svojí srovnávací metodou pronikly do smyslu rozdílnosti tvoření v různých časových obdobích. Probereme-li materiál v této Svobodově kapitole shrnutý, dojdeme k výsledku, že existuje dvojí zásadní pojetí. Jedni z badatelů nalézají řešení v časově rozdílných poměrech básníka k světu, k jeho pathosu, realitě nebo skepsi. Sem může být zařaděno Schillerovo »naivní a sentimentální umění«, nietscheovská dichotomie apollonská a dionysovská, částečně i Müller-Freienfelsovo dělítko slohu romantického, realistického a naturalistického. Druzí budují naopak na předpokladech neměnných typů lidských, z nichž ten či onen střídavě dochází v čase svého největšího rozpětí. To je většinou stanovisko estetisujících psychologů a zejména typologů, jako Kretschmera nebo Junga. Do této skupiny zařadili bychom konečně i Zicha s jeho dělením (ne ovšem tak orthodoxním, jako u předešlých) na typ mluvní, hudební a obrazový.

Ve IV. kapitole abstrahuje konečně Karel Svoboda své uvažování od subjektu a hledá objektivní znaky, kterými se v jazykovém systému od sebe liší sloh básně a prosy, nastiňuje pojem jednoduchého a složitého slohu a pod. Poněkud nedůsledné je začlenění slohu realistického a idealistického, objektivního a subjektivního do této kapitoly. Označíme-li už nějaký sloh tímto jménem, pak tím necharakterisujeme jen dílo samotné, ale opět i autora a jeho poměr k životu. Toto rozdělení patřilo by vlastně do předcházejícího oddílu a nebylo třeba řadit je do zvláštní podskupiny námětů.

V řádcích o knize Dra Karla Svobody snažili jsme se předložit hlavní linie, kterými autor chápe literární sloh a pokusili jsme se přiblížit, pokud to bylo možné, tyto problémy k dnešku. Kdybychom chtěli udělat résumé o autorově názoru na sloh, museli bychom říci, že slohem je v uměleckém artefaktu vše viditelné v struktuře díla a to, *co je poměrně k uměleckému dílu jako k celku.*

Jaroslav Morák

## DIVADLO A HUDBA

### Synthetické divadlo aneb dramatická krise

Domnívajíce se, že naše divadlo v posledním období splnilo všechna očekávání, nejsme zklamáni ani tak jednotlivými hereckými výkony samými, jako spíše nedostatkem dobrých původních her, které by ukazovaly cestu pravděpodobného příštího vývoje a jež by zároveň vyhověly všem požadavkům na divadlo kladeným. Je totiž zřejmé, že naše původní dramatická tvorba od vrcholu svého vývoje na konci minulého a v prvních desetiletích tohoto století neucinila značnějších pokroků.

Zatím co v poesii po minulé světové válce nabývá stále víc a více půdy surrealismus, jenž těží z moderních poznatků psychoanalýzy lidského podvědomí, vyrůstá české drama poválečné za poměrů poněkud odlišných. Válka totiž znovu otrásla všemi hodnotami, jež bývají považovány za neproměnné a kromě toho vědecký a filosofický relativismus dal



tomuto otřesu ještě jaksi theoretické zdůvodnění. Důkazů o proměnlivosti hodnot bylo tudíž použito i v případě dramatu a tím byla zároveň dovršena jeho krise v tom smyslu, že se přestalo uznávat vše, co platilo dosud jako dramatické. Jestliže především drama je vždy projevem nějakého řádu, pak zvláště relativismus svým lákavým, avšak jednostranným názorem o naprosté anarchii všech hodnot zavedl drama do slepé uličky, z níž nenachází východiska. (Hilbert: Duch dramatiky.) Krise člověka a lidství je vždy také krise divadla a tak tato dramatická krise ovládá na dlouhou dobu naši původní produkci. A také po stránce formální je to analýsa, rozklad do všech důsledků. Analýsa, po níž už nic nepřichází, co by znamenalo sklad, nýbrž vzrůstá naopak myšlenkový chaos a neucelenost, neklid a nejasnost. Konkrétně řečeno: každým experimentem se zvláště mladé a nejmladší naše scény vzdalují tomu, čím skutečně divadlo má být: *celkem*, kde by žádná složka nebyla na úkor jiné, stejně důležité, kde by se formální dokonalost textu doplňovala s dokonalou formální a také lidskou interpretací herců. Neboť to, co leckde často zmateně pobíhá, prudce a bezcílně gestikuluje a rhétorsky recituje, a to ještě hodně nezávisle na tom, co vlastně bylo smyslem hry a záměrem autora, to ještě není drama, i když si to celý soubor namlouvá. Teprve tehdy, až všechny prvky: text, mluvené slovo, hlas, gesto a konečně i scéna budou tvořit funkční jednotu a herec nebude jen *»dramaticky» recitovat*, až se nebude moci stát, že na př. antická postava bude vytržena ať náhodně či záměrně ze svého dobového prostředí, a teprve až také scénické prostředky přestanou být surrealistické a vrátí se poněkud k realitě, tedy teprve pak bude možno vytvořit drama v pravém smyslu tohoto slova.

Správnost těchto názorů potvrzuje i skutečnost, že mnohdy, jsouce přítomni takovému experimentu naší mladé scény, byli jsme uprostřed nejvážnější scény stížením křečovitým záchvatem smíchu. Komičnost vzniká, jak známo, přehánáním, přeexponováním jednotlivých prvků a úmyslným nepoměrem mezi nimi a ostatními složkami, z nichž každý dostává svou vlastní funkci. A tak oním rozkladem a přeexponováním jednotlivých dramatických prvků, zvláště hlasových a mimických, docházejí mladé scény tam, kam jistě jít nemínily a pohybují se se svým dramatem na samém pomezí komedie, na což doplácí především divák, který si musí neustále a obtížně sugerovat, že je to drama.

Tyto připomínky platí ovšem stejnou měrou i mladým dramatikům, kteří prozatím vlivem tohoto chybného pojmání píšou nikoliv hry, ale jak to kdosi správně řekl, *libreta*. Tyto texty se vzhledem k vybroušenosti, vyciseločnosti jazyka dají snadno a se zdarem recitovat, avšak nikoliv hrát tak, aby z nich povstalo plnokrevné drama. Recept na to ovšem není, ale náš lit. kritik praví ve své knize, že čtenář má při četbě literárního díla cítiti: *Tua res agitur!* A to platí přirozeně ještě *zvýšenou měrou o divadle*, neboť žádný z uměleckých druhů nemá tak blízko ke skutečnému životu jako právě divadlo.

Tato krise tedy, jak už bylo řečeno, byla vlastně způsobena oním neblahým působením relativismu na všechny obory lidské činnosti, což nakonec vedlo nutně k nesprávnému chápání hodnot mravních a konečně, jak výstižně říká Miloš Dvořák v svém článku (Akord, č. 1, 1943/44), k nesprávnému pojetí vlastnictví. Je vidět, že celá ta věc je mnohem složitější, než jak se původně zdálo. Východiskem snad bude, až onen chaotický vír dramatického automatismu a bezradného epigonství bude nahrazen názorovou plností a uceleností a formálně syntesou všech dramatických prvků. Především však tehdy, až budou zase objeveny všechny kladné *lidské hodnoty*, u nichž právě relativismus umožnil, aby byly libovolně přemístovány, ba dokonce zaměňovány a až se znovu začne používat pak všech složek dramatu tak, aby bylo dosaženo oné ethické očisty diváka, která byla tak žádoucí

platonovu pojetí dramatu. Takové drama bude svěbytným uměleckým *celkem*, vysoce ethickým, a proto schopným dále žít a pomáhat také příštím pokolením k synthese jejich životů.

*Antonín Bartůšek*

## Z pražské opery

Nové uvedení Foersterovy opery »Eva« bylo slibováno dva roky. Stejnou dobu čekala na své provedení Křižkova opera »Hipolyta«. Je to k nevěře, ale obě slibované a stále odkládané opery se objevily na scéně v rozpětí necelého měsíce. Správce opery byl nějaký čas nemocen, soubor měl tedy možnost hezky si umělecky zapracovat. Divadlo využilo chvíle, kdy se dispoice nemění ze dne na den a dalo dvěma žijícím autorům českým, co jim náleží.

Foersterova »Eva« vznikala koncem minulého století, v době přesycené vlivem naturalismu a verismu. Nebylo možno, aby autor nebyl těmito zevními vlivy dotčen. Volbou námětu Gabriely Preissově se octl na pokraji módy dobové, a když mu vznikaly první nápady hudební, neměly daleko od melodických a tvarových typů veristických. V tom byla Foersterova »Eva« dítkem své doby. Ale velmi brzo se vymaňuje z tohoto vlivu. V koncepci konce díla je patrné, že se ohlásilo něco odlišného od veristické machy, a prosvícení katharsické vztáhlo svůj vliv i na skladebný počátek. V čase, kdy Fibich, vedoucí český dramatik hudební, tíhne k útvarům, v nichž katastrofou dílo vrcholí, cítí už ne zcela čtyřicetiletý Foerster všednost a brutálnost divadelních smrtí a hledá odstín výkupný. Poznal u Smetany toto usměrnění a vytvořil jeho první českou alternativu. Dříve než impresionisté nalezl zvukový a barevný odstín, jenž odhmotňuje skutečnost a prolíná ji do zvláštní nové sféry spirituální. Bytosti zmítané nárazy života nacházejí pojednou východiska nová. Evinu vyprávění snu je voláním výkupného hlasu, její dobrovolný zánik není sebevraždou, nýbrž smrtí z extase. Dvě dvojice varhanních akordů jsou podepřením visionářského tušení ráje, jehož hudba zve a láká duši. Nasloucháme této hudbě staré skoro půl sta let s nesmírným povznesením, pod jejím účinem se dosud mění bytost posluchačská. Foerster našel pro finální zpověď Evinu tak mocný nový výraz hudební, že dosud nebyl překonán ničím obdobným. V monothematičtém procesu stavebním pak vede své dílo od počátku přes peripetie a krise hudební k mocné světelné vlně výkupné, v jednom proudu, v jediném ústředním zaměření, v jedinečné síle umělecké sugesce.

Křižkova »Hipolyta« měla premiéru za světové války a od té doby ji Národní divadlo neprovedlo. Neprávem, protože je to dílo živého pohybu a čistého výrazu hudebního, který, při vši závislosti invenční, zachovává si životnost a jemnou působivost. Není tu problémů duchovních, je to hra časného renaissančního příběhu, v němž prostá bytost prchá před navoněnými artistními projevy básnické lásky do náruče životně upřímného pastýře. Je to malá idyla, scherzový výdech v operním repertoáru. Má líbeznou zpěvnost, trochu smyslu parodisačního, krásnou stylisaci zpěvnou i orchestrální. Sem tam se mihe efektní zvýšený důraz pathetický, ale brzo ustupuje hravé intonaci základní.

Provedení obou děl bylo velmi vyrovnané a komorně komponované. V »Hipolytě« zaujaly znamenité výkony pí Budíkové a pp. Otavy a Gleicha, i vynikající postava Jednáčtíkova. V »Evě« byla zjevením pí Červinková, která uměla najít pro tuto složitou postavu vzácné odstíny pěveckého umění, a která v dramatické koncepci šla vysoko, k samé substanci díla. Třetí akt, složitý a těžký, dostal jejím výkonem pravé mocné odhmotnění, horoucnost visionářské extase v modelaci pohybu i ve výrazu zpěvním. Nikoliv primado-

na, ale veliká umělkyně se zjevila v této kreaci. Rovněž ostatní postavy. pouze sekundující postavě hlavní, podaly své maximum, stejně jako v »Hipolyt«. Hudební provedení bylo vesměs dokonalé (Chalabala dirigoval »Evu«, Zuna »Hipolytu«). Znamení komposice jevištního prostoru vyšla z rukou Pujmanových. Obě hry tolik odlišné svým charakterem ukázaly šíři tohoto umělce, hloubku jeho záběrů a suverenitu, se kterou buduje styl. Kouzlo výtvarné výpravy »Hipolyty« dokumentovalo, že Jan Zrzavý je inscenátor-mistr, který sobě nemá rovného v hebém řešení architektonických tvarů a ve výsostné jemnosti barev, které v Pujmanových světelných kombinacích ukazují, jak scéna má vyhlížet, aby byla v souladu s hudbou. A tu je nutno uvést jedinou podstatnou výtku, která postihuje výpravu »Evy«. Je to jevištní obraz, který neodpovídá požadavku díla. Je to výprava zastaralá, a už v době svého vzniku (1929) pro »Evu« nevhodná. Její úprava v r. 1939 byla sice podstatná, zejména ve změně půdorysu, ale přece se nepovznela tak, jak se mělo stát. Prokletý způsob divadelních úspor nedovolil tehdy pořídit výpravu slohovou, a dnes divadlo muselo použít výpravy staré, chtělo-li vůbec nové uvedení »Evy« na scénu uskutečnit. Zde by byla na místě náprava, protože dílo toho řádu duchovního i uměleckého, jako je Foerstrova »Eva«, si toho nejvýš zaslouží, tím spíše, že existuje mistr výtvarník, jenž by mistrovskou komposici hudební i režijní dovedl doplnit na žádoucí trojzvuk dokonalosti.

*Mirko Oíadlik*

## Dva inscenační omyly

Provedení Shakespearova »Snu noci svatojanské« bylo pochopitelně očekáváno s velkou zvědavostí. Bylo ovšem již po prvé půlce hry zřejmé, že inscenace je zklamáním. Předně je tu nový překlad J. Valji. Každý nový překlad znamená, že buď starý již nevyhovuje, nebo že překladatel dal všechny své básnické síly do nových veršů, aby jimi básníka znovu co nejlépe vyslovil. U J. Valji se má věc jinak. Jeho překlad, jak jasné vysvitne srovnáním obou textů, se opírá o překlad Sládkův. Z něho vychází a k němu se také vrací. V podstatě lze říci, že J. Valja především obnovil Sládkův překlad. Co je již zastaralé, převedl do dnešního jazyka. Jinak je překlad téměř stejný, až na několik pepických výrazů, které mají nahradit bodrou jadrnost Shakespearovu. (U Sládky: »To šlo od podlahy.« U Valji: »To je baštička.« U Sládky: »Až se vzbudíš, lásky bol / již ti usnout nedovol!« U Valji: »Až se vzbudíš, to si piš / lásky se už nezbavíš!« atd.) Ty nejkrásnější partie, kde zvучnost a hudebnost české řeči láká obecnstvo ke chvále překladatele, jsou Sládkovy. (U Sládky: »...při slibech všech, jež mužem porušeny, / a jichž je víc, než hlesly jich kdy ženy.« U Valji: »...při slibech všech, jež muži porušili, / víc je jich, než jsme důvěřivě snily.« U Sládky: »...neb utrpění je to obvyklé / a k lásce přisluší jak myšlení / a sny a vzdechy, slzy, toužení, / ti průvodcové strážně ubohé.« U Valji: »...neboť to vše je žalem obvyklým, / jenž patří k citu jako sen a vzdech / a slza, touha lásky druhové.« U Sládky: »Ty čtyři dny se rychle vnoří v noc / a v čtyřech nocích rychle prosněn čas / a potom luna stříbrný jak luk / znov napjatý na nebes klenutí / v noc bude slhžet našich slavností.« U Valji: »Dny čtyři rychle ponoří se v noc / a čtyři noci rychle proudou snem. / Pak luna jako v nebi napjatý / luk ze stříbra se přijde podívat / na naši slavnost.«) Ovšem jsou ponechány i verše méně zvучné, jež si zasloužily nového překladu. (U Sládky: »neb Oberon je plný nevole, že v průvodu má sličné pachole.« U Valji: »Je Oberon k ní plný nevole, / že v průvodu má sličné pachole.«) Někde dokonce Sládek lépe vystihuje vznešenost světa Athénianů. (U Sládky: Zde lůžko mé. Klid všecken dejž ti spaní. / K tvým víčkům schyl se půlka tvého přání!«

U Valji: »Zde moje lože. Krásné vyhazání. / Posílám zpátky půlku toho přání.« U Sládka: »Já poručím ti. Netrýzni mne již.« U Valji: »Pryč ode mne. A koukej běžet zpátky.«) Někdy je rozdíl v překladu také zásadní. (U Sládka: »bláhový děj«, u Valji: »chabý děj«.) Tyto výhrady ovšem spočívají jen na srovnání obou překladů. Nemám, bohužel, možnost nahlédnout do originálu, který by jediné rozřešil otázku, jak kdo překládal. Od překladu přikročíme k provedení. A. Podhorský přistoupil k inscenaci »Snu noci svatojanské« tak, jak teď přistupuje vůbec ke svým inscenacím. Popisný realismus. Konvence. Ani o gram více. Jen a jen to. Nachází ku podivu ještě vždy výtvarníky, kteří scénu naplňují realistickými kulisami, rekvizitami a udupávají tím již předem jakékoli lepší možnosti provedení. Co se může z křehkosti Shakespearových veršů vydupat za podivný prostor, nekouzelný a neokouzující, barevně přelácaný a stísnující pohyb! Víím, že nedostačující jeviště divadla Uranie bylo tvrdým oříškem. Ale právě proto je nesmyslné přeplnit je tolika papírovými srázy, tolika květinami, dokonce toboganem pro Puka, a vystrčit hrající na předjevištní prostor, téměř do publika. Režijní práce A. Podhorského toto připustila, vlastně to asi vyžadovala. Sama totiž také nijak nezbásňuje »Sen noci svatojanské«, nijak nerozlišuje skutečnost a sen, dvojitý svět lidí a svět nadpřirozených bytostí, ulpívá jen na slově a na pracném provedení jednotlivých scén. Shakespeare se svou úžasnou živostí, s rychlým rytmem výstupů, s jemností veršů a jadrností prózy, s jasnou modelací figur to ovšem vyhrává a diváci jsou ochotni zapomenout, že tu zároveň s básníkem nevtěží výtvarník (neboť ten v této hře udává tón), režisér a herci. Režie se také vyznačuje tím, že téměř neomezuje herce, kteří pak nanášejí silně barvy tam, kde je nutno je tlumit. I když by si již sama nedala žádného jiného úkolu, než vynutit z herců co nejlepší výkony, musela by mít větší úspěch. Nebylo by pak možno, aby na př. rozkošné scény řemeslník se odehrály tak jen a jen pro vnějšek, aby herci přehrávali a dělali vše možné, aby »chytli« obecenstvo. Jsou to u Shakespeara neodolatelné výstupy, mají tolik vtípu a humoru, ale v co se zvrhly v Uranii? Ve dva sólové výstupy R. Deyla ml. a F. Filipovského, ve dvě role vnějškové práce, v níž vyhrává jen rekvizita - oslí hlava s pohyblivými klapkami na očích! Vzdáleny autorovým představám jsou také dvě athénské dívky D. Medřické a M. Kautské. Vyhovují půvabným a odlišným zjevem, ale obě posud jen recitují. Medřická má blíže k rolím tragickým, zatím co Kautská ulpívá na lyrické melodii, již nadřazuje smyslu. Postavy obě netvoří. V menší míře se děje totéž i představitelům athénských milenců. U F. Hanuse lze sledovat prohlubování práce a značný postup. F. Kubala přináší kromě hezkého zjevu (který zbytečně vystavuje na odiv operetní mimikou) podmanivý hlas, jež osvědčuje na zaníceném přednesu veršů. U všech ostatních lze těžko mluvit o herecké práci, ač F. le Breux se konečně dostal k roli, v níž může něco dokázat. Tak celému představení vévodí dvojice Vášová-Vejražka. Oba nezapomínají po celé představení hrát kouzelné bytosti, oba mluví dobře a dovedou nepřemrštěně vyvednout hudebně řeči, oba zapomínají na sebe, Vášová o něco víc než Vejražka, ač i na něm je pozorovat, po všech minulých úlohách, že tu přidává a nechce již vystačit jen s obvyklým výkonem.

\*

Intimní divadlo uvedlo ve vánočním týdnu Šaldovu tříaktovou komedii »Dítě«. Tuto hru je nutno pojmout jako lidský protest proti zlé společnosti, jako oslavu mateřství a odsouzení lži a podvodu na člověku, jako výsměch vysoké společnosti. Její síla je v tendenci, jež i dnes si ještě uchovává působivost. Pojme-li ji režisér prostě a nezapomene-li, že sám Šalda jí dal podtitul »komedie«, může mít jeho práce kladný výsledek. V Intimním divadle hrají Šaldovo »Dítě« jako tragedii. Režisér K. Máj sice říká, že chtějí hrát

prostě, ale pathos tří hlavních představitelů je tak silný a často zní falešně, že hru nic nemůže zachránit. Upadá do přílišné komičnosti, jakou neměl Šalda na mysli. Je tu ovšem otázka, proč hru režíroval herec K. Máj, když Intimní divadlo má k dispozici hned dva režiséry, J. Jahnů a A. Dvořáka, kteří si na přepracovanost načkat nemohou. To je prostě neodpovědnost. Tato výtka nechce být podkopáváním práce K. Májovi, který se jediný ze starého souboru vypracoval výš, ale výtka režisérům. Aby tu a tam režírovali něco velikolepého, něco, co není celkem problémem, jakým je Šalda, není to trochu málo? A pak druhá věc. Proč se oba soubory tak houževnatě brání promísení? Vždyť by to oběma jen prospělo. Nehledě k tomu, že by to prospělo i obsazování rolí. Takovou Františku by byla jistě krásně v její prostotě a čistém zápalu hrála A. Hegerlíková. A M. Hubnerová má pro roli »Dámy s kameliemi« všechny vnější předpoklady. A jiných a jiných podobných situací je tu habaděj. Herci jako S. Sejk by se u mladého souboru odnaučili pathosu a upřílišněné mimice, mladí by získali konverzační zběhlost. To vše by utužilo pospolitost obou souborů a prospělo by divadlu a jeho práci. - Ale vraťme se ještě krátce k provedení. Rabanova scéna je tak realistická, že bychom to od tohoto výtvarníka nečekali. Když už tento realismus roztopeného sporáku, proč pak nezůstat u autorových poznámek a neřídít se jimi? Půdorys je rozbit dvojitými dveřmi, schody jsou vyřešeny špatně, proč se chodí z před síně po schodech a hned zas dolů do kuchyně? Méně realismu bylo by výpravě neškodilo, jen dát jí víc pravé atmosféry! Naturalismus hereckých výkonů Sejka a Májové je také nevhodný. Není nutno a nestojí v »Dítěti« psáno, že by musel Aleš koktat, že by musel být přihrble sražený v ramenech. To nutně působí komicky a ne tragicky. Spolu s J. Májovou (nevhodně oblékanou a víc zlou a zlostnou než povznesenou dámou, ironickou a hloupě jedovatou) zapominají tito dva herci, že hrají v náručí obecenstva, že Intimní divadlo je komorní divadélko; to musí mít na mysli při své hlasové a mimické práci. Kudy jít jim ukazuje hostující K. Kastner. Střídmost gesta, prostota přednesu, stavba větných celků, to vše dělá z jeho výkonu krásnou postavu, jíž chybí ovšem pevnější rysy aristokrata srdce.

K. Marek

## Z hudebního života

Minulý měsíc přinesl nám několik hudebních zajímavostí. V koncertech mladých autorů představil se Jan Kapr, Klement Slavický, Václav Dobiáš a Karel Šrom. Kapr, jehož skladby se v poslední době častěji objevují na veřejnosti, pracuje svou vlastní hudební řečí k uskutečnění svých tvůrčích ideálů. Zejména trio pro dechové nástroje a nonet znamenají významný krok kupředu na této cestě zvláště formálním ujasněním proti skladbám dřívějším; Kapr začíná své hudební myšlenky opravdu domýšlet. Ve Ztracených písních pro soprán a klavír vadí přílišná ilustrativnost doprodu. Od skladatele charakteru Kaprova očekáváme hudbu a ne malování. Jeho nekompromisní a upřímná odvaha nám dává důvěru, že zraje pro českou hudbu v osobnost.

Hudba *Dobiášova* je proti tomu daleko méně výbojná, zvláště v Dechovém kvintetu. Je sice dokonale technicky jistá a pěkně se poslouchá, ale potřebuje jít skutečně kupředu směrem, jež naznačují některé části z Violoncellové suity.

*Slavický* i *Šrom* jsou již osobnostmi skladatelsky vyzrálými. Oba směřují k tvůrčí intenzitě. Slavického kvartet a Šromovo trio jsou skladby přesvědčivě jisté a hluboce citěné.

Radostné bylo, že se všech skladeb ujali umělci povolání, jako členové Českého

nonetu, Peškova kvarteta, Šorm, Hyksa, Heran, Holzknicht a jiní, kteří nám poskytli ideální obraz skladeb a autory jistě naprosto uspokojili. Také náš druhý dechový kvintet, Pražské komorní sdružení, se vypracovalo k pěkné úrovni reprodukční.

Předvánoční koncert České filharmonie měl krásně volený pořad z české a německé hudby barokní a předklasické. Uplatnili se zde mladí sólisté zpěváci, z nich velmi úspěšně altistka A. Nováková, sdružení Pro arte antiqua, koncertní mistři Daniel a Slavíček, a Kubelík také jednou u klavíru v Bachově D-dur Braniborském koncertu. Z české části programu nejvíce zaujala svěží Míčova symfonie. Vrcholem koncertu bylo ovšem Bachovo kantátové torso »Nastává spása« (Český pěvecký sbor).

Vánoční období nám ukázalo pěknou úroveň naší chrámové hudby. Svůj primát si zde uhájil sv. Jakub výborným provedením moderní české pastorálky Kříčkovy a Haydnovy »Harmoniemesse«. Ale i ostatní kostely, které nemají odborně školený sbor, se vynasazily, aby co nejlépe oslavily vánoční svátky. Milou tradicí se stává vánoční rozhlasové provádění Pastorální mše Jana Jakuba Ryby, idealisace české koledy.

Velmi záslužným činem bylo hlaholové provedení Bachovy mše h-moll, ačkoliv nedosáhlo bachovské monumentalita a velké linie. Také rozsáhlé škrty není možno schváliti, i když byly velmi obratné a opatrné. (Neodpustíme si také výtku nevkusu pro cirkusovou reklamu — viz »Největší oratorium světa«.) Přesto Hlahol, který se snaží každoročně nastudovat skladbu novou nebo v Praze zapomenutou, zůstává mezi pražskými uměleckými spolky s uměleckými ambicemi živlem nejpokrokovějším. *Jan Horák*

## Otevřený problém filmové hudby

Navazujeme na nedávný článek »Řádu« o filmovém experimentu »Symfonie života«, kde byl podán jediný rozbor tohoto závažného pokusu, v němž se hledala nová base pro hudbu ve filmu, aby ukázal, že problém filmové hudby je otevřen jako každý problém živého umění. Ale aspoň si musíme pozorně všimnout toho, co už máme.

V poslední »Živé tvorbě« je článek, který pod shora uvedeným názvem na tuto otevřenost upozorňuje. Cítuje tři hudební skladatele filmové a jaksi mimochodem se zmiňuje také o Brousilově studii »Česká hudba v českém filmu«, jíž začalo naše zkoumání filmové hudby. Právě na názorech tří skladatelů je to patrné, protože z ní vycházejí. Uvedeme z nich aspoň jednoho. Srnka ve svém zářijovém rozhovoru řekl doslova (podle »Živé tvorby«), že úlohou hudby ve filmu je »vyvolání sugescí prostředí, násobení účinku obrazu a stupňování dramatickosti situace.« Brousil napsal před třemi lety ve své studii, že cílem filmové hudby je: »vyvolávat sugesci prostředí, násobiti účink obrazu, stupňovati rafinovanými zvuky dramatickosti situace i plastiku postav« (str. 24). Autor by měl o této »shodě« vědět. »Filmový kurýř« na podzim správně upozornil, že by i ve filmu měly být prameny řádně citovány tak, jak je to pravidlem v ostatních uměních. A autoři, kteří o tomto problému chtějí psát, by jej měli ovládat. Na hudebních skladatelích ovšem nechceme, aby mluvili, nýbrž skládali, ale když mluví, měli by být konkrétnější. Mají bohaté zkušenosti, zvláště takový Srnka. Z nich by měli vycházet, protože by tím prospěli víc, než když opakují theoretické formulace. Chtěli bychom, aby nám pověděli, jak zněl ten který úkol v tom kterém filmu a jak se jej pokusili řešit. Také veřejnost, pro kterou se interviewy dělají, by to více zajímalo než povšechnosti. Theorii spíše náleží, aby od jednotlivých případů zevšeobecňovala, praxe by však měla místo zevšeobecňování nás spíše učit přihlížet k určitým úkolům. To ovšem neznamená, že by si skladatelé měli

odříkat uvažovat theoreticky, ale bylo by žádoucí, aby k teorii vycházeli od praxe, místo od - teorie.

Theoretickému uvažování časopiseckému by pak prospělo, kdyby opravdu přešlo k rozborům hudby v jednotlivých filmech a hledalo recept »ex post«, jak sice bylo správně řečeno, ale zatím nic víc než řečeno.

F. R.

# VÝTVARNÉ UMĚNÍ

## U příležitosti jedné výstavy

*Charakter! Víc lidské vůně! Lidské stísněnosti i radosti!  
- jako by vyzývaly tyto obrazy.*

*J. Frejka v katalogu výstavy J. Trnky.*

Thematem umělceva pozorování má být - volá se po tom dnes už z táborů daleko nejrůznějších - život, kdekoliv postihnutý, na místech, věcech i osobách, v jich vztazích i akcích. Požadavek ten plyne jednak ze samotné funkce umění, jednak z touhy naléztí v době tak soustavně rozbíjené ono Lidské, jehož úbytek den ze dne více pocítujeme. Mnoho se o této potřebě mluví.

A slovo Život a slovo Člověk roste v ústech a roste do rozměrů, v nichž už slovo ztrácí svůj obsah a stává se pouze slovem.\*) Neboť, to nutno připustit, je vždy několikery výklad these, není-li dosti upřímnosti a síly a odvahy zřít se pro jeden všech ostatních. V přesvědčení o svobodě uměleckého názoru, domnívám se, je třeba hledati základní nedorozumění, protože, ach! tato svoboda je přiznávána kdekomu a ne-li, kdekdo si právo na ni osobuje. A přece jen práce, odpovědná a cílevědomá, práce tryskající z hlubokosti přesvědčení je s to vydati svědectví o uměleckosti. A není v ní žádné svobody, ale pevný řád a zákon, tvrdá regule, která odstraňuje vše náhodné, která nedbá řemeslných fines a fint a která, třebaš dílo se na konec zdálo snadným, dává dílu zrát pomalu. Svoboda umělceva pak je v síle a směru jeho přesvědčení (názoru ethické platnosti, jež nedbá přítomných konvencí), odkazujícího spíše do budoucnosti než na přítomnost, která žije ve jménu tradice ...jen z chudíckého dědictví minulosti. Toto přesvědčení tradici neopisuje, ale samo tvoří a jen v tvůrčím aktu je oprávnění umělecké svobody.

Tato svoboda je však brána za samozřejmý předpoklad v malířství, které již - dnes - nerozlišuje mezi umělcem a řemeslníkem, t. j. mezi tvořícím a omalovávajícím, díky školám, z nichž vycházejí samí a úředně stvrzení malíři-umělci a díky společnosti, která, spokojena interiérovou dekorací a zvučností jména, nemá potřebu uměleckých děl. A jako se vyrábí slohový nábytek pro tuto společnost, malují se i obrazy ve stylu Veliké Minulosti: renesanční portréty, impresionistické krajinky, holandská zátiší a podobně, vše mírně pokrokové - ale v tomto otroctví konvencím a poptávce není přece ani stopy svobody, byt by malíři, mluvíce o právu, rozlašovali opak.

Toto rozvažování počalo na výstavě *Jirího Trnky* ve Vilímkově galerii (mluviti bu-

\*) Připomeňme si, že ve znameních těchto slov byl svého času činěn pokus o jakési formování generace. Oceněna byla později Jindřichem Chalupěckým: »Jest generací, a to generací akademickou, parnasistickou, jest generací nepřátelskou umění. Mohli bychom dokonce říci, že právě proto jest generací.«

du jen o jeho pracích tam vystavených). U obrazů technicky dokonalých, u temat, jež byla by s to přivésti tě na optimističtější myšlenky, kdyby byla méně dokonale namalována, s menší šikovností, s větší však přesvědčivostí. Jako bys to vše už znal odjinud, jako bys to znal ve vydáních opravdovějších: obrazy inspirované divadlem, scény z velkého jeviště i potulné boudy, počínaje Daumierem a konče třeba naším Tichým. A přece najdeš v nich i formu Daumiera i Tichého (a jinde jiné ještě reminiscence). Jinak je to jen omalování více nebo méně objektivní divadelní práce, se všemi řemeslnými efekty mistrů šerosvitu. Trnka nalezl svůj způsob kresby a co z ní dokáže zachovat v olejovém obraze, je výrazné; na neštěstí často mu z ní zůstane jen gesto, které vyspravuje světelnými reflexy, lazurami (je dnes velmi oblíbená), vykreslováním detailů nebo jen rafinovaným naznačením. A přes všechno kompoziční úsilí jsou to obrazy roztržštěné a přes pojaté náměty chladné, neboť divadelní podívaná, použitá jen jako prostředek k vytvoření světelných sensací ochuzených o barvu přestala být oním »zdivadelněním života«, aby se stala jeho zpózovatěním, takřka genrem. A pěstuje Trnka i genr jako takový pod silným dojmem z Breughela. U tohoto ovšem figura na obraze byla opravdu člověkem; jeho realismus stal se však u Trnky něčím podřadným, figury zfigurkovatěly. Vystavené portréty jsou ukázkami hodinové práce.

Způsob tohoto malování byl nedávno nazván historismem. Zdání staroby má mu být ochrannou vignetou v příboji toho nového, co právě nyní vzniká. K čemu tedy byla celá ta doba od kubismu po dnešek?

V bohaté činnosti pražských výstavních síní - usuzuj jak usuzuj - stále jen cítíš, jak je rozmělnována až do ničeho grešlička umění těchto let, jež každým dnem explodují v nových zvratech a jež nabízejí tolik filosofu i umělci. A není omluvou, prohlásí-li někdy sám autor, že ví, jak špatné práce vystavuje.

*Stanislav Talaváňa*

## Svědectví dvou portrétů

Na výstavě Podobizna v díle Františka Bílka, uspořádané v Alšově síni Umělecké besedy, vidí návštěvník vedle sebe zavěšeny dvě portrétní kresby: Podobiznu O. Březiny z roku 1905 a autoportrét Fr. Bílka z roku 1937. Snad je úmyslně zavěsila sem ruka pořadatele, snad v tom bylo řízení jiné. Hledí na vás sebevědomý, sám sebou si jistý starý pán, který má za sebou životní dílo umělecké, o jehož hodnotě ví, a který s pýchou shlíží na vás, jak s obdivem se skláníte před dílem umělce — jeho dílem. Je to dílo vzácné a váš obdiv je oprávněný.

A vedle stojí na obraze jakoby nesměle postava jiného umělce, básníka a myslitele, druha a přítele onoho umělce prvního. Zdá se vám, že jak tam stojí, štíhlý a plachý, rozplývá se v rozpacích za to, že se vám zjevuje a že by raději odešel ne proto, že by s vámi nechtěl nic mít, nýbrž jen proto, že se na jeho tvář díváte a že v ní hledáte a nalézáte odlesk jeho výsostného a pokorného umění. Ale není ta pokora ani ta plachost portrétu nijak naočkována, i v postoji muže je jistota vnitřní, knížecí důstojnost, ale vy vidíte a víte tak dobře, jak on, že království jeho není z tohoto světa.

Velikým byl zajisté umělcem František Bílek a v oblasti svého umění vpravdě jasnozřivým a vidoucím, když uměl bez rozpaků a v pravý čas vydat takové svědectví o člověku. Jak veliké a slavné je vítězství umění nad nedostatečnostmi rozumu a vůle a nad slabostmi našimi; jak nutně a takřka kategoricky umí obrátit i svého autora na ruby! Umělec vyvolený zvítězí nakonec i sám nad sebou, nad omyly a pobloudněním člověka.

*lp*



# Jiří Šotola

## EPILOG

Byl to ten den, kdy do poháru  
s prstenem spadne listopad.  
Oslepla v městech okna barů  
a zmlkly housle. Ještě hrát  
v takových dnech, dnech slz a zmarů?  
To smrt je lehčí v čase tom.  
A smrt se slila do pohárů.  
Byl to ten den, kdy v chvíli hromů  
připadal jsem si jako strom,  
strom na balvanech v mrtvém lomu.

V takový den se zřídka stává,  
aby nás ještě máty sny  
a tam, kde roste trn a tráva,  
abychom našli prameny  
a vodu, která odkapává  
jak husté víno přes čepen.  
Dnes už jen v básních se to stává.  
A přece já, jenž hledal všude,  
i v neštěstí, jsem našel sen  
jak zralý hrozen v míse chudé.

Ten sen na Vaší podobizně  
se chvěl jak v džbánů mladý med.  
Ten sen byl ilusí mé žízně,  
ve které žil jsem tolik let  
v hladu a v hlubokosti trýzně  
a myslel nad dnem mělkých lžic  
o neskutečné podobizně.  
Bylo to, jak když v čase blesků

do železa a do vichřic  
roubuješ růži na netřesku.

V tom snu jsem hledal pro plameny,  
tryskající z mé samoty,  
hliněný kahan, kahan ženy,  
studnici vody pro své rty  
jak olej pro knot rozžhavený,  
a snad i tóny, v nichž by krev  
stala se hudbou nad plameny.  
Ještě dnes cítím, jak se lije  
z úst Vašich ve mně zraní rév  
a zraní hlubin poesie.

Ten sen, to byla cesta s Vámi,  
divoká jízda samý vzdor,  
nejtvrdší cesta voštinami,  
kde pluh se láme o úhor,  
a zase cesta nad vodami,  
kde černé víno sládne z pěn.  
Tak se mi zdála cesta s Vámi.  
Nebyl to stín, stín na kameni,  
a nebyl to už ani sen,  
jen horká touha po splnění.

A řekl jsem si: Nevěděti  
je ještě horší, než být jist,  
že jdem zas od deseti k pěti.  
A napsal jsem Vám v noci list,  
jak rozhodil bych zrno k setí,  
šeptaje, že je lépe žít  
ohnici, nežli nevěděti. -  
Je to snad zvykem v tomhle čase,  
že vše se musí ukončit,  
kde jindy teprv začíná se?

Váš dopis přišel: »Nedovedu  
trhat květ, když se nabízí.  
Je všechno kolem jako z jedu.  
Je všechno kolem jako z rzi.  
Snad je to jenom cesta z ledu,  
jež v horách vede k temenu.  
Milovat? Nesmím. Nedovedu.  
Vzpomenu vždycky v trpkém žití,  
až spatřím oheň z Vašich snů.  
A ať Vám stále hvězdy svítí!«

Já četl list ten v domě chudém  
a těžký žal mi z něho zněl,  
žal nade vším a nad osudem,  
nad žatvou osamělých včel,  
A vrátil jsem se ke své svíci  
a do hladu a do dřiny  
a k nové cestě za vichřicí.

Začínat znovu? Nechce se mi  
dožít se ještě nových ztrát.  
Ani mi nelze nad číšiemi  
na jedné struně smutek hrát.  
Jsou ještě města v cizí zemi,  
kde možno žítí v proměnách,  
když doma zůstat nechce se mi.  
Jen nespočinout v tmách a v klidu.

Snad setkáme se - svět je malý -  
jako dva vichry v ovoci.  
Snad uslyšíte jen, že v dáli  
umírám sám a v nemoci.

Řeknem si pak, že jsme tu stáli  
jak tvrdé kmeny v každý čas  
a že nám svět byl vždycky malý.  
A že to nebyl jen den zmaru,  
ve kterém osud spojil nás  
jak prsten s hroznem na poháru.

## Petr Tichý

### V SAMOTĚ

Někdy mne přepadne spěch a někdy úzkost.

Pak ztrnu, dívám se zároveň na oblohu, na svět i na sebe, jako bych byla trojdílné zrcadlo, a z úzkosti nejsem s to promluvit a ze spěchu nemohu učiniti kroku.

Čas letí.

Marie Bianca - Znovu se dívám tomu jménu, protože se mi zdá, že mne vlastně zavázalo k mému úzkostiplnému spěchu.

Hlásky nakreslí obrys a člověk v něm musí žít. A to je posláním, jež si horce uvědomuji ve chvíli trojdílného zrcadla a nemohoucnosti.

Jen ještě krátký čas -

Co mám činit? Odkud se bere touha zůstat zde ve svém jménu? A co má zůstat v jeho obryse? - Vánoce pro stromky, zahrada ohraničená mými hláskami, zahrada pro všechny lidi, proměnlivá ve své kráse pro všechna srdce? Anebo vzkaz, hozený do moře ve chvíli nejvyšší?

Proto mám naspěch. Nikoli z pýchy, ale z povinnosti květů za milost života z matčiny lásky.

Pospíchám a jsem svázána. Nestačím. Já, člověk, ne víc než prach v slunečním pruhu. Nestačím na vzkaz jediné chvíle, na dějiny jediného svítání.

Nestačím - a chci.

A nejsem malíř, nejsem virtuos, nejsem spisovatel. - Več se vtělí má vůle, nemám-li dětí ani lidských, ani božských? -

V takových časech trnu úzkostí, že najdu smrt, ale nenajdu svého díla.

# BEZE SPÁNKU

Ten dnešní den jako by neměl spánku, jen sršící spektrum na hřebenech hučícího příboje. Jako bych neměla nikdy spát, ale měla nastoupit cestu, vždy novou, vždy stoupající i letící dolů, vždy plnou zástupu i vyprázdněnou tichem, mlčící i znící vysilující vřavu propadavého tápání i užasle jistých zlatých a pevných dotyků.

Kde jsou lidé, kteří dorůstávají v mých snech z předjaří, z drobných poupat mého usínání?

Kde je bíle zamžené usínání, které kvasí do barev, světla, tvarů a řeči?

Nespaní probíhá sluchem jako zmáhající se šumění listů nepřehledného háje: šumí s ním oblaka, voda i čas a všechno je neklidné v krvi neusínání, zadýchané během ve větru, bzučící roj, který nemá ještě plástu. -

Vzdálenost spánku, spánku jako přítomnost obrovské práce!

A únava z bezmoci dojet do všech nejlíbeznějších i nejskrytějších stanic, žádostivě a dobrodružně bezejmenných, dokud bys je neustálil svým slovem v Mléčné dráze nebo ve své duši!

A bití každé pozdější hodiny, jež jest jen mžikové uvědomění si nového omráčení! -

Konečně se ti zdá, že hodiny bijí příliš rychle za sebou, a ty se řítíš záplavou životů, vychutnávaje každý s jasnozřivým klidem se všech stran v droboučké, chumelivé tříšti času, děsivě, znásobeně bdící jako v hluboko ponořeném středu divuplného spánku.

Hodiny, v nichž jsou slova dravcím, oklamaným skřekem ve výšce a oči se otvírají vysílením do tmy, matouce si ji se svými víčky.

## DÍTĚ

Dívám se na dítě, které má širé oči, připomínající jarní tání, jehnědy a ovečky.

Dívám se na ně a najednou hledám očima kolem něho, jako bych hledala či postihovala svatozář.

Z čeho by jinak rostlo? Je mi to jasné.

Jenomže jsou to spíš kruhy, spadlé okolo dítěte, svítivé, prstencovité vrstvy, neviditelná, hedvábná přadena, v nichž dítě stojí jako motýl v kukle, vyjídajíc ji k své živé krásě.

Jaké bude, až narazí na poslední vrstvu ve své hladovosti? - Prorazí-li

křídly, prvně zcela rozpjatými, na oblohu, ničím už nezastřenou? - Dítě, uzrálé do samostatného zdroje světelného? -

Dívám se do očí dítěte a snažím se naplniti láskou, neboť mne chytla úzkost, nejsem-li snad i já součástí kůry, jíž vyjídá dítě podnebí své duše.

Ta šírost, rozlehlost očí, ničím nezacloněných! Skleněná, nesmírná okna, omytá deštěm z Potopy a připravená pro Duhu. Nevinné, zvědavé vyčkávání velikého, velikého pole, jarně a jitřně nahého, poněvadž skrývan zpívá dřív, než na ně doroste slunce.

Dítě se mne očima dotklo jako neznámé květiny nebo cizího ovoce a nenalezši ve mně chuti, položilo mne na okraj okna běžícího vlaku.

Nemám však pocitu ovoce nebo květiny. Spíš se mi zdá, že na kraji, kam jsem byla odsunuta, musím zkusit nadzvednout křídla pod mizející tkání těch podivných zásunbních prstenů našeho růstu.

- Ne, nepatřím v podnebí tohoto děcka, ale naše nebesa se na zlomek vtěfíny dotkla.

## VERŠ DUŠI PROSPĚŠNÝ

Ó vy holubi, ó vy bělouncí!

»Nejsme holubi, nejsme bělouncí.

A my jsme vaši strážní andělé,

vaším duším jsme ochranitelé.«

Kde jste bývali, kde jste letěli?

»Při smrtelné jsme byli posteli.

Tam, kde duše se s tělem loučila,

hořce plakala, se poroučela.«

Tělo bílé mé, a ty odpusť mi,

a ty odpusť mi, země matičko.

Duši na horu krutou vyvedli,

s hory vysoké dolů pohlédli.

»Duše, pohled' na ohně horoucí;  
duše, pohled' na smolu na vroucí.

Pohled' na oheň, který nehasne;  
pohled' na červa, který neusne.«

Duše hříšná se strachem zachvěla,  
ihned v tělo se zase vrátila.

Ty jsi, tělo, prach, v prach se navrátíš;  
a ty, kosti má, klidně v hrobě spíš.

A já, duše, jdu muka na věčná,  
muka na věčná, na nekonečná.

Ty jsi, tělo, prach, budeš v hrobě hnit;  
ale mně, duši, bude na soud jít.

Před Kristem tu stát a odpověd' dát -  
odpověd' jak dám, dobrých děl nemám!

*Lidová z Rajuš, přebásnil J. Středa*

Jaroslav Morák

## POESIE LIDSKÉ EXISTENCE A VÍRY

### II.

K básním Jana Pilaře v poznámkách o soudobé poezii

Já na cestu se vydal, jdu,  
kde proudí světlo do okna.

Milostné dopisy

Při běžném pohledu nezdá se být samozřejmé, proč právě t. zv. exaktní přírodovědecký způsob myšlení a jeho metodika přináší ke konci XIX. století naprostou relativitu v hodnotách a v myšlení vůbec.

A přece: v okamžicích, kdy tento pozitivismus pokusil se ze svých racionálně a experimentálně získaných poznatků zachytiti skutečnost jako pravdu, musel se uchýliti k iracionální představě, k teorii, bytí jí otevřeně přiznával omezenou platnost, odvislou od jejího souladu s rozumovými poznatky o hmotné skutečnosti.

V tomto údobí je zejména charakteristický vývoj umění, které v době, kdy se zdá, že výsledky pozitivních věd znaturalisují veškerou skutečnost, vytváří impresionismem přehradu, která je dále známá pod pojmem »odklonu umění od života«. Impresionismus, toto časté východisko »moderního umění«, je příznačně zván ještě naturistickým pantheismem, ale víme, že Manet, chtěje doplnit »skutečnost« obrazu atmosférou, octl se tváří obrácen k neskutečnu, v ilusi. S tím srovnajme téměř evropský zjev, že od devatenáctého století jeví se zřetelně převaha poesie lyrické nad epickou, tedy převaha osobního citu a individuálního duševního stavu (sensualismus), který si v dalším běhu dodává odvahy vystupovati i proti elementárním zjištěním rozumu.

Tak vzniká v protikladu těchto dvou principů, totiž neosobního a svou mírou odlidštěného rozumu a subjektivní anarchie citů, *relativismus*, křtěný zejména filosofickými systémy o plodném prostředí (Bergson), vitalismem Drieschovým, strohým rozdělováním pochodu intuitivního a rozumového atd. Jestliže však slovem relativismus můžeme postihnouti ráz určitého období, které přijímá naprosto protichůdné (a nejčastěji dogmaticky stylisované) theorie, znamená to, že již zde pod povrchem kypícího života tušíme něco podstatného, zejména, když do rámce doby promítané theorie jsou v podstatě návody k poznání života - jako trvalé skutečnosti.

Prochází zde jistá linie několika uvědomovacích procesů:

1. Individuální poznání zakládá se v podstatě *v trvání prožitků*, které nám zprostředkovávají vědomí o světě faktů jako o silách a okolnostech, na něž jsme jistým způsobem vázáni a které ve smyslu sympathetických pochodů vzbuzují v nás i jistý dojem o různé kvalitě těchto prožitků.

2. Z tohoto psychologického momentu, který věci promýšlí v jejich poloze vůči nám, vyvíjí se i otázka po jejich uspořádání. Řada prožitků určitého druhu vytváří jistou názorovou maximu, jejíž platnost zůstává podřízena individu, především pak jeho psychologickému i fyziologickému uspořádání a jeho změnám. Na př. spolupůsobí tu věk mentální, život jako »zkušenost« v dimensích fyzikálního časoprostoru, vztah k funkcím erotickým atd. Tato názorová maxima je však nejistá, neboť lze očekávat příchod prožitku jiného, který vzbudí vzruch mohutnější: *možnost překvapení z vnějšího světa*, životní relativismus ve své pravé podobě.



3. Jestliže tedy tyto prožitky, takto námi uváděné ve vztahy, mohou při své omezené platnosti a závislosti vytvořit u jiného člověka jinou poslušnost a smysl, lze mít za to, že ony nejsou v sobě celkem, nýbrž jen částí něčeho většího, co je podmiňuje a obepíná, a co je nezávislé na množství naší vnější zkušenosti. Takto postupující, přibližujeme se od pouhého náčrtu světa, jak jsme jej získali prostřednictvím naší smyslové a psychické sítnice, k samotnému uvažování o *podstatě* světa, kde prožitek sám v sobě není už poznáním, ale toliko k poznání vedoucí, jímž se svět stává nám vůbec *přístupný*.

To, co zde schematicky podáváme, nikterak není jen vyspekulovaným náčrtem: snadno můžeme si tyto směrnice odůvodnit na současné (ne podle křesťanského listu) a skutečně přítomné poesii, ať už přijmeme jakékoliv jméno v okruh našeho pozorování. Jako bychom mohli začít Josefem Palivcem, který se jako básník projevil až v páté desítce svého života (a jehož nové verše v knize Síta mluví o vlnách a tůních, jako ti opravdu »nejmladší«), tak můžeme dnes - po Kamilu Bednářovi - vymeziti si básnické vidění pětadvacetiletého Jana *Pilaře*.

## I

Chceme-li vyjít skutečně od počátku, zastavme se ještě před Pilařovou prvotinou u jeho veršů, které jsme čítali dříve ve studentských časopisech, v jejichž prostředí Pilař vyrůstal. A jako ve formě dopisů psané noticky poučí nás o Pilařově zájmu o duchovní posici dnešního strukturalismu, o bezzáměrnosti poesie, tak již tehdy kladou si jeho básně samu otázku o podstatě tvoření a cíli, ke kterému ono směřuje. V souhlase s nimi postupuje zde i báseň thematická, z konkrétních prožitků vzrostlá. Uvedme závěr jedné z nich (Studentský časopis, ročník XVI, str. 15):

když ale stíny přejdou  
pomalou chůzí k dálkám  
proč já zůstávám sám

s nevzpytatelným prostorem polí a nebes

proč já sám musím tak těžce přilnout  
sklonit se a hladit a hladit  
tebe má země

ke které se vracím jako k své lásce

Verš »proč já zůstávám sám« ukazuje již přímo k notě, která je ražena v *Jabloňovém sadu* (1939), kde se jí dostává charakteristiky *snu a snění*, onoho okamžiku plně prožitého, *kteřý v nás trvá dál, když podnět k němu už dávno vymizel*. Podobně jako Bednář, i Pilař je šacován a ovíván větrem, vzpomínkou na chvíli, kdy se prostřednictvím básně rodila poesie. V této první své knize, jejíž název je příznačný nejen pro stejnojmennou

báseň ve sbírce, pracuje Pilař téměř důsledně s tímto pocitem. Vychází z konkrétní malby zážitku, který umí jemným způsobem načrtnout, ač nechybí vzpomínka na Zahradníčka, Hrubína, Stehlíka i Tomana:

Strom v zahradě, meč zasazený v jilci,  
úl krve stoupající od kořenů  
a pláštík koruny jak cáry na opilci,  
vím, podobá se útěku a neznámému jménu.

a takto ztvárněný výraz klade se do protikladu s vlastním vývojem básníka:

ze šatů úzkosti tak jako kmen tvůj v zemi  
chtěl bych se vysvléknout ze strachu před ušknutím!

V konstrukci básně rozuměj snahu přivodit nazpět jednotu, odkud vyšlo básníkově zření. Uvádíme motiv, který se variantou opakuje i jinde:

Verš v rozemnutém tichu vyčlený  
noc celou rozechvěl

Znovu vyřící slova, která dozněla, pozdvihnout přílbu noci... Hojnost a plodnost citových prožitků chce si vymoci Pilařova poetika:

Za rána deštívá, za malá poranění  
je moje duše vděčná.

Z lásky k rodné zemi, ve stálém vcitování se do jejího růstu i jejích béd - neboť v této části je Pilařova poesie *anthropomorfní* světa - věří Pilař ve stálý růst svých básní:

Jdu s nimi stále k plameni světla blíž  
prodíraje se ostiicí a tmou,  
snad, pane, někdy vyslyšíš  
můj hlas, vklíněný v zemi sedmibolestnou.

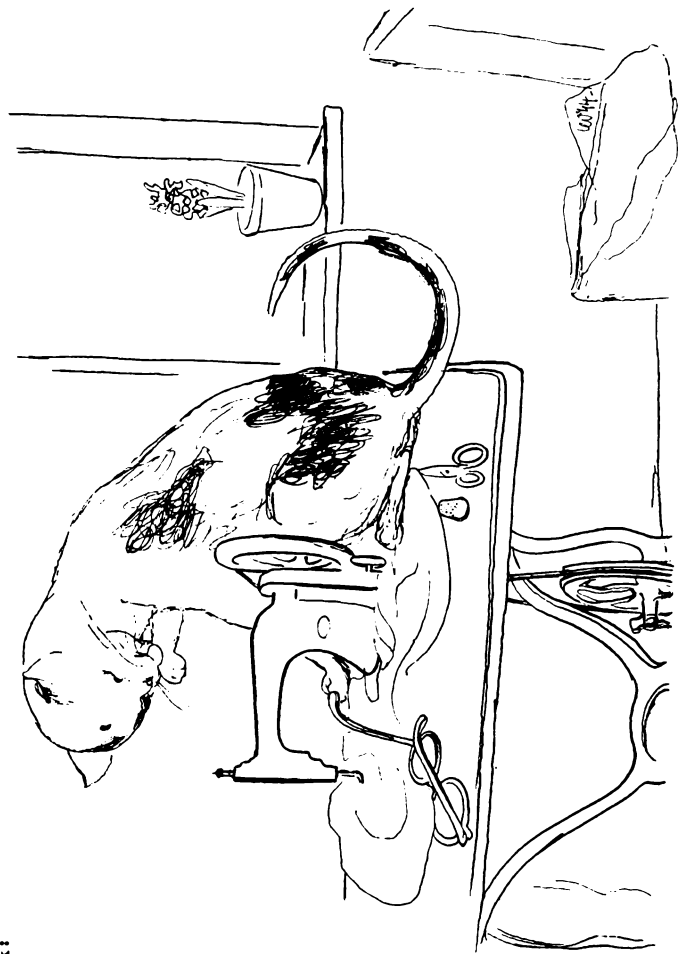
A v tomto tónu doznívá ještě první část druhé Pilařovy sbírky *Stesk Orfeův* (1940):

a chtěl bych z kořenů všech trav a stromů pít  
jistotu neznámou jak z hloubky nedozírné!

## II

Přes příbuznost ladění prvního oddílu této druhé sbírky rozpoznáme, jak se zvětšuje rozdíl mezi sympathetickým pochodem do věcí a duchovním ekvivalentem ze zažitého, které se stává samostatným duchovým majetkem. Vzpomínkové ladění, ostře vynikající,

Lev Šimák:  
KRESBA



(Bylo to včera - někdo našeptává,  
že ještě s námi je, že ve snu našem žije.)

mísí se s motivem vlastního smyslu existence, jakmile tyto zážitky samy vstupují do roviny »předmětu« básně.

Jak poutník ztracený, jenž zbloudil v cizí svět,  
vyšel jsem z krajiny, z té, která vydala mne,  
a přece divný svár, zde zůstat či jít zpět  
se vrací do mých úst a doléhá teď na mne.

Do veršů, které při svém vyrovnávání se s prvotní tematikou Jabloňového sadu znamenají skutečný přínos v naší poezii, zasekává se však ostře kontrastující komentátorský verš, s kterým si tušící básník žádá hlubšího, do sebe nyní obráceného zraku. Jím je zejména poznamenána druhá, střední část Stesku Orfeova, v níž Pilařova poesie přechází ke *kosmomorjísaci lověka* a jejíž snažení připomíná leckde naléhavě mallarméovské: »jediný vrh kostek nezničí náhodu«. Je třeba postavit svou báseň tam, kde *není náhoda, kde poesie prochází skutečným těžištěm světa*.

Nic, ani doušek rodné řeči,  
ani krok vtisklý na kámen,  
nic ze smutku mne nevyléčí.  
Sám budu, sám a omámen  
tou dálkou, která stále tlačí  
pod kůru zítků krásný sen.

Touha, která přechází z vnějšího světa do duchovních dálek, od povrchu věcí do jejich podstaty, je obecně platná pro dnešní vývoj soudobé poesie. Básněmi Kamila Bednáře a nyní Jana Pilaře vedeme průřez, který má dopomoci k objasnění také této otázky, ale snadno bychom přiřadili básníky další. Jestliže k pomezí této poesie vedou různé cesty a různá intenzita, plynoucí ze subjektivního založení toho kterého básníka, pak dosahují jí, hovoří všichni touže ideovou řečí, která probíhá před našima očima jako *vesměrná a všelidská*:

Bláhová písní má, rty veršů vysloviti  
pohnutí nad slovem, již bylo víc než vzkaz!  
A rybář nad řekou chce perlu vyloviti  
a mítí jistotu, ó tenčí než tvůj vlas!

Je jen přirozené, že to, co je společné v duchu, musí se projevit určitým způsobem i viditelným znamením slova jako symbolu. Čtenář si najde snadno na příklad mezi Pilařem a Bednářem téměř tytéž slovní i veršové obdoby, stejné metafory a zejména stejné paradoxní spoje v místech, kde se slova odtrhávají od esenciální znakovosti k samotnému styku s podstatou

naší existence (jak jsme již při Bednářových básních poznamenali). Uvedme jen některé: »čta je, já prohlédl... kde naleznout chci to, co zřím...« atp. Z těže roviny nazírání je oběma básníkům společná touha podchytit smysl věcí, jak se jeví v prvopočáteční jsoucnosti, nezatížené měděnkovým časem konvencí a jejich »praktičností«, s jakou jich obecně používáme.

Je ovšem nutné zdůraznit, že ačkoliv mluvíme o ideologické rovnocmocině v poesii mladých básníků, nelze přehlížet rozdíly, které vyplývají z odlišného subjektivního založení a dlí jistě i v různosti prožitků, kterými se básni dostává viditelného povrchu. Srovnáme-li na př. Bednářovu sbírku Hladiny tůní a Po všech svatbách světa s Pilařovým Steskem Orfeovým i s třetí knihou Dům bez oken, objeví se nám znatelné různorodosti. Pilař, na rozdíl od Bednáře, u kterého často přesahuje sám osobní prožitek, vidí sice niternou *nutnost* poesie obnaženého lidského nitra, ale předem ji odhaduje jako bolestné *meziaktí*, z kterého se vrátíme do světa jevů a tvarů, abychom je mohli zobrazit z takto dosažené vnitřní jistoty a plnosti. Proto také, aby si objasnil skutečnou naléhavost započaté cesty i mimo sebe, mimo svůj jedinečný osud, přirovnává se v duchovním vlnění k Ovidiovi (mottem z *Metamorfos* je kniha též uváděna), který z vyhnanství píše své básnické listy domů, z téhož důvodu mluví Pilař o Danteově Božské komedii a vnitřní způsob této očisty ohněm introspekčního poznání připodobňuje si s Ikarem:

Do tvého osudu, jenž podobá se mému,  
Ikare, touha má se ponořila znova.  
Tvá křídla spálil žár a pádu ničivému  
svěřil jsi pyšný let. Ó touho básníkova!

Sledujeme-li touto cestou naše básníky, narážíme na jádro jejich poesie v navzájem se objasňujícím smyslu mezi naší *duchovou determinací a tvůrčí svobodou člověka*, mezi nimiž plyne výraz a obsah lidské - jak dalece tvůrčí? - *aktivity, činu*. Básník našeho času s oblibou volí ke znázornění svého osudu motiv poutníka a věří, že přijde mu čas, kdy jeho, zatím hledající poesie, se změní za ranního rozbřesku ve *zpěv* a báseň plná zármutku, nedočkavosti, otázek i snů se vykřeše v poesii tryskající z niterné jednoty básnického rozřešení a z rovnováhy člověka, smířeného ve svém poznání.

a na posunek čeká, horkou lázeň míz...  
Kdy dojdeme a srdce pod oděním  
se dotkne života jak na počátku kdys?

V této, v dokonalém smyslu slova víře, probíhá básníkova cesta, kde každý tvůrčí čin vyplývá nám jako odhalování utajeného smyslu našeho duchovního určení a hodnota činu vyzní právě dle toho, jak *odpovídá na naši nevědomost*.

Ta báje podél cest je stále, stále jiná.  
Je čas už přicházet, oponu odhrnout.

Anebo zůstanem jen při svém putování  
tak trochu záhadném, jako je první hřích...

Málo je řečeno tím, že básník se rodí. O svoji poesii musí, musí bojovat.

### III

Básník roste z člověka. K obecně lidským zmatkům, k tápání a k tomu, že i on je v základě dítětem svého věku, dostal přidáno nadání, schopnost vstoupit tam, co nás obklopuje, k tomu, co nás předstupuje a vyřící to slovem tak, aby slovo samo přinášelo dobývanou skutečnost, aby bylo více než mátožný vzkaz. - Kde ostatní se zajíkají, vypadává jim pero z rukou a slova vnitřním přetlakem rozpadají se jen v bezútešný sled hlásek a bortí do chaosu a sutin, tam básník samotným slovem naplňuje. Tam, kde nepoctivci hledají úlevy v nic neříkajících frázích a poctiví mlčí, roste básník z člověka a jeho báseň přináší aspoň část odpovědi na naši nevyřčenou otázku. Báseň ztvárňující to, co my jako beztvaré, ale jsoucí pocítujeme, obrací se k lidem, a obnovuje v nich víru, chce aby *věřili*. Aspoň část našich tajemství a tušení převádí do lidsky pochopitelného poznání pomocí slov. Slova se stávají *symbols pro přímo nepoznatelné, ale uvěřitelné*. V tom asi je obecný význam básníkův:

ve víru za mnou, nehlouběji,  
v trýznivé lživém zrcadle  
přebývá On, On vše a nic,

On věčnost nás, On před slovem,  
plápolajíc v slzách svíc,  
On krutá pravda v srdci mém.

V první ze tří částí *Domu bez oken* (1942), v Monolozích, se autor probojovává do středu otázky, která mu má objasnit smysl jeho tvoření, jeho básnického činu. Jestliže v předcházejících sbírkách jsme viděli, jak smyslově a citově nazíraný svět, prožitky zpřístupněný, zakládá v našem vědomí myšlenkový názor na svět, stává se nyní tato myšlenka sama předmětem a problémem poesie: to znamená, i ona chce *najít svoji formu*, aby byla prokázána.

Již nepomůže citů záplava,  
jen jedině, jen velké slovo: chci!

Myšlenka v nás («jen jednou uchopená») nezůstává staticky na povrchu; sama se formuje něčím, co nemůžeme vyjádřit, pro co nenalzáme prozátím slov: jen opisy a jméno Nejvyššího. Úkolem básnickovým je však uvědomit si její *spění*, odůvodnit cíl a záměr tohoto pronikání z důsledků, které sami pocítujeme v sobě jako *stigmatizaci člověka*:

Už chvějí se, chci odejít,  
leč nemohu. Cos svírá mne.

Na této hranici nevyslovitelného, v prázdnu »za hmatníkem«, nalézáme věci a předměty vnějšího světa jako symboly pro tušený absolutní prostor a nikoliv jen jako výrazy *naší* exprese nebo *naší* imitace.

Tušené poznávání této vesměrnosti, kam ústí všechno naše jednání a všechny prostředky vedoucí k poznání (filosofie, věda, umění), dovrhoje v člověku smysl jeho existence, aby odtud, odkud se v tichu rodí odpověď,

...řek životu váhavé slovo: Věřím?

Člověk na zemi, druhý oddíl téže sbírky, ač navazuje těsně na Monology, překonává je směrem k řešení, které plyne z této víry v poznání života. Básník odhazuje svá šálivá roucha, nachází svoji pravdivou podobu a vyznává se ze své víry v neomezenou účelnost života a v jeho smysl.

Což není krásnější  
než bloudit za prchavým  
zde zůstat mimo čas  
a zahalit se novým  
oděním šarlatovým,  
poznámenávajícím nás?

Což není krásnější  
mřížovým tajemství  
se k sobě prorůstat?  
Až na dně kdesi mlčí  
tvá podoba a duše  
jak v rozvalinách sad.

Vzbudí-li v nás poslední verš vzpomínku na první Pilařovu sbírku - Jabloňový sad - pak ze smyslu této poesie, která kácí původní představy, aby jich později mohla použít v jiném, vyšším smyslu, můžeme v několika základních větech odvodit vztahy současnosti k romantismu, zejména pak k jeho maximálním stanoviskům o »přehodnocování hodnot«, které byly až do našich dnů červenou nití romantického názoru. Byl to zejména Friedrich Nietzsche, který dal v knize »Tak pravil Zarathustra« svým myšlenkám úderný ráz a který tvůrčí akt pojal jako třetí stupeň ve vývoji činného ducha, zpodobniv jej s dítětem (po alegorii velblouda-ducha, obtíženého vším, a svobody si domáhajícího lva): »Nevinnost a zapomenutí je dítě, novopočátek, hra, od sebe se točící kolo, první pohnutí, svaté přitakání.« Jestliže toto učení Nietzscheovo je pojato v absolutním smyslu zcela svobodné vůle a vykazuje v sobě ráz objevu, něčeho zcela nového, člověkem od základu stvořeného, pozorujeme dnes spíše, že mladý básník (a soudobý člověk vůbec: odtud tolik »návrátů« v české poesii v přelomu našich let) ve své tvorbě spíše *odhaluje* to, co je věčné ve svém trvání, přímo nezávislé na naší individuální jsočnosti, co je před námi i po nás - i bez nás jako osamocené jedince.

Počáteční vývoj takové poesie způsobuje, že mladému básníku v od-  
dílech, kdy se potkává s podstatou svých meditací, uniká forma, která sama

přináší poesii, a básník ulpívá jen na *komentátorském výkazu o člověku*. Říkal-li už Baudelaire, že přehánění ve vyjadřování obsahu, jenž má být pouze naznačen, »manie, dělat z proudu podzemního v díle proud viditelný a vyšší, mění v prosu... domnělou poesii některých také básníků«, podotýká k tomu F. X. Šalda v úvodě k Bremondově Čisté poesii, že »kontempla- tivní poesie dostoupí vždycky bodu varu, za nějž nemůže, kdy se zajíká, blekotá, zmlká«.

(Dlužno podotknouti, že první dvě části v Pilařově Domu bez oken mohou být podle potřeby nazírány s obou těchto stanovisek.)

#### IV

Po bouřlivém údobí, které v podstatě vymezilo lidské hraniční dimense v prostoru, ve kterém žijeme (bezpředmětná malba, divadelní avantgardy, výtvarná exprese v nejostřejších důsledcích), nastává údobí *strukturního názoru na svět*, který znovu vyžaduje vytvoření *osobnosti jako duchové jednoty*. Ale osobnost neznamená jen vnitřní jednotu, samu v sobě uzavřenou; je to především konkrétní jednota *jednání*, jehož podkladem je vnitřní přesvědčení - víra.

»Nejprve zachvěla se hlubina duše, pak toto chvění dospělo k činnému povrchu.« (H. Bremond.)

V Pilařově poesii setkali jsme se často s pojmem snů a snění. Ve druhé knize (Stesk Orfeův) nastal přelom při uvědomování si, že sen, který vyplývá v našem vědomí jen jako *náhodná asociace* vnějších příčin a jejich důsledků, nemá sám v sobě smysl (a nemůže se tedy státi skutečným základem poesie), ale musí být zase jen z vnějšku psychologicky a fyziologicky odůvodňován, aniž by zakládal pocit vnitřní jistoty a vědomého činu. (Tvůrčí princip by se pak projevil jen jako apercepční nadání a více méně mechanická ústroj.)

Aby však sen měl platnost *života*, t. j. aby náš výraz (jako subjektu) nezaujímal v životě jako v organicky přítomném projevu světa jen povahu soukromé domněnky a časového přeludu, musí on sám vycházet z vnitřního a *niterně logicky zažitého soudu* (jako výsledku poznání), který podmiňuje a k určité ideové hladině samočinně pozdvihuje naše jednání, činy i sny, které klademe jako náš tvůrčí příspěvek ve vývoji života.

Kdyby mi život nedal víc  
než nejkrásnější vědomí,  
že jednou uvidím tvou líc  
a přežiji pád Sodomy,

budu jej chválit blažený  
za neklid svůj a za svou pouť,  
že dal mi život jako sny,  
sny jako život zahlédnout.



Tak ukončují se Milostné dopisy, Pilařova třetí část Domu bez oken, které chvíli před básníkovým slunovratem mluví touto řečí. Jsou to zamýšlené výsledky meditativního rozvodu lidského nitra, ztvárněné (což je jejich veliký klad, oproti prvním dvěma částem) v poetický tvar.

Tento typ poesie, jak jej zde sledujeme, a tyto myšlenky, jejichž důsledky dovedeme dnes zatím jen intuitivně přehlédnouti, jsou společné v různém ražení a stylu všem mladým českým básníkům a charakterisují i jednu ze skutečných příčin, proč příliv mladých označujeme za generaci.

Pilař se dovolává vnitřní jednoty svého činu, který má následovati:

Zrození nově s pečetí slunce ve zracích  
o cestách příštích teď osaměle sníme.

Tak mluví už čtvrtá Pilařova sbírka *Vlny* (1943), ač nepřináší zdaleka ještě to, co bychom očekávali po Milostných dopisech: totiž život viděný skulinou poznání, zakládající naši existenciální jistotu. (Ad usum delphini je třeba ještě jednou podotknout, že tato ideace, s kterou zde počítáme, je rozdílná od programových -ismů, které předem určovaly cíle básníkovy tvorby, prohlašující buď pod vlivem eruptivního subjektu nebo jen s hlediskem ryze theoretických či jinak tendenčních za prokázané něco, co samo dosud ničím prokázáno nebylo, a proto také nemohly, přes veliká slova, znamenati ve svých vývodech něco obecně platného.)

Sbírka *Vlny* je příliš úzkostlivě laděna, příliš brzkou ozvěnou přestálých zápasů a zmatků, než aby mohla býti považována za skutečný čin. Její ideový poměr je asi týž, jako měl přípravný tón sbírky *Stesk Orfeův* k následujícímu *Domu bez oken*. Zatím co tam se začal určovati osud člověka, octnuvšího se na pustém a osamělém běhu, hovoří sice *Vlny* o člověku nově narozeném, ale ještě příliš zakřiknutém, který si po určitou dobu chce úzkostlivě hájit své vlastní vydobyté jáství. Je to sbírka lidské *stabilisace*: odtud pocit stálého vyvažování, který zejména převládá v první části: »Z pramene čirého / se pítí pokouším.« Oklikou vzpomínky zůstává si autor vědom toho, co znamenají průrvy bolesti a pocity marnosti v člověku:

Hlas jejich z dalek přichází a vždycky  
sílí, když mlčíš. Jasní se, když slova  
skřípají v ústech a tvůj úděl lidský  
zdá se být marný. Duše v nich klová...

V motivu vln a řeky, který ostatně hromadně nacházíme u našich básníků ve stejném podstatném smyslu, osciluje se postavení básníkovy:

Ó, nech mne doprovázet  
tok řek svých, Pane můj,  
ať mohu jako ony  
být bratrem prchajícím,

ať smím být strážcem dalek,  
k nimž bez ustání spěj,  
ať dopřáno mi je  
být jednou z jejich vln!

Být viditelnou částí řeky, jež formuje podle řečiště a jeho břehů svůj tok, svou hmotou souvisí až se samotným dnem; naslouchat řečí svíce, která »rozplývá se přemožena radostí trávit sebe sama«.

A pramen napovídá,  
že duše vtělená  
se bude věčně vzpínat  
k vesmíru bez jména.

*Být účasten* vnitřní dynamiky ducha, z něhož pramení všechen náš život, a tak dosáhnout, aby naše poesie mohla ve svém *poslání* hovořit k jiným a vést naše bližní:

Běda kdo oslepl v duchu  
buď třikrát politován!

*Srpen 1943*

## Augustin Vala

# ESTHETICKÁ FUNKCE ROZDĚLOVACÍCH ZNAMÉNEK

*Několik poznámek na okraj poesie a prózy*

Že rozdělovací znaménka mohou mít vedle své funkce mluvnické i funkci významového rozlišování, je sdostatek známo. Méně pozornosti se však věnuje tomu, že mají i funkci estetickou, často nemálo důležitou. Stačí otevřít Máchův »Máj«, abychom si to uvědomili. Způsob, jak autor užívá rozdělovacích znamének, i to, kterým dává přednost, souvisí nezřídka se základním rázem díla. Tak obliba středníků a pomlk v próze autora Povětroně je podle Mukařovského v úzkém vztahu k dominující složce této prózy, totiž k intonaci. Věnujme se nyní trochu jednotlivým znaménkům a pokusme se zjistit, co mohou znamenat pro estetický účín. Všimněme si na př. krásných veršů z Erbenova »Štědrého dne«:

Zašlo léto. Přes pole  
chladné větry vějí.  
Zvoní hrana. Na mářách  
tělo vynášejí:

Není pochyby, že k teskné kráse těchto veršů přispívá nemálo jejich obsahová skutečnost, avšak jejich účín je podtržen i volbou a umístěním

rozdělovacího znaménka. Dvakrát je tečka uprostřed verše a dvakrát se jí zdůrazňuje jisté uplynutí času: čas plynul mezi létem a dobou chladných větrů, mezi zvoněním umíráčku a pohřbem. Vzpomeneme-li si, že je tu do hrobu nesena Marie, která právě času chtěla vyrvat jeho tajemství, jasně si uvědomíme estetickou funkci takové zdánlivé maličkosti, jako je tečka. Že tečka tu má skutečně především funkci estetickou, poznáme i z toho, že v první strofě »Štědrého dne«, kde jsou rovněž oznamovací věty podobného typu, není tečka, ale čárka: neboť venku je tma a zima právě v tu chvíli, co ve světnici se svítí a v teple přede len. Nejde zde tedy o zdůraznění časového uplývání, nýbrž o současnost několika jevů. Podobnou funkci má tečka v těchto Dykových verších:

Prach cesty. Na všem únavu.  
I ptáci pějí choře.

Někdo se vrací domů, všimne si prachu cest, pak se rozhlédne po kraji a vidí na všem únavu, posléze se mu zdá, že i ve zpěvu ptáků se chvěje smutek: mezi jednotlivými vjemy uplyne vždy jistý čas. Že v obou citacích má ukončení věty tečkou vliv i na veršovou melodii, je ovšem samozřejmé.

Ale tečka může charakterisovat i románovou postavu. Tečka? Snad věta, její ráz, její délka, složitost, namítne čtenář. Nikoliv, tečka.

»Jsem muž ve zbrani,« odpověděl Tozzi. »Musím být stále připraven k povolání do paláce. Musím pečovat po celý den o své čety, zásoby, prohlížet opevnění. Nyní mne často volá Signorie a Rady. Jak mohu střežit ženu?« (K. Schulz, Kámen a bolest, 354 n.)

Jaká to stručnost a strohost ve vyjadřování. Je to stručnost člověka, který si je vědom svých povinností, který přesně ví, co má dělat. Dejte si za slovo »paláce« čárku a poznáte hned, že smysl těch vět by se změnil. Už by to nebyl strohý a pevný Tozzi, nýbrž uspěchaný člověk, který chce ukázat, jak je zavalen povinnostmi, jež už už hrozí přerůst mu přes hlavu.

Velký význam pro estetický účín má i užívání čárky. Zůstaňme u Schulze a pročtěme si pozorně dlouhou větu na stránce 301.

Chtěla bych, aby byl zde, aby se na mne díval svým odříkavým pohledem, aby byl zde, je smutný den, darovala jsem dnes dvě svíce v kostele, aby přišel, modlila jsem se, aby přišel, nerozumím jeho veršům, snad se v tom skrývá nějaké neštěstí, a přece nepřestávám po něm toužit, at se stane cokoliv, je teskno, mrtvý den, přší, město je buď jako vymřelé, nebo jako posedlé strachem a lačné krve, stále táhnou ulicemi nějakí ozbrojenci k paláci Medicejských, nepřišel, nepříjde, mluví ke mně pouze tyto dlouhé hodiny deště, dívám se pouze sama na sebe do zrcadla, nikdy jsem si svou touhu takto nepředstavovala, budu se asi ne-

návidět, roztřísťím to zrcadlo, mám tedy být opět sama a opět sama, opět budou jarní a letní růže, jarní a letní polibky, jarní a letní rty, opět, ale já budu vždy sama, je to vždy stále totéž: atd.

Zcela dobře mohl Schulz oddělit jednotlivé věty tečkou a nikoliv čárkou. Ale pak by to bylo něco zcela jiného. Zmizelo by volné plynutí představ, jimž vůle neurčuje směr, zmizelo by to těkání s předmětu na předmět, s myšlenky na myšlenku, v němž je celá duše tanečnice Aminty. Tu se nám jeví Aminta, jaká opravdu je, neboť ani společenská konvence ani kontrola její vlastní vůle neovlivňuje sled jejích představ. A citujme zase příklad z poesie, z Březiny:

Šla žitím matka má jak kajícnice smutná,  
den její neměl vůně, barev, květu, jasu:

Už v prvním verši je vzbuzena nálada, která protéká čtyřmi slokami. Melancholický smutek, vyjádřený rytmem alexandrinu, básnickým obrazem (šla žitím - nikoliv žila, neboť v prvním je pasivita, v druhém akce) a jistou monotonností stále se opakující samohlásky »a« v prvním verši, nemohl být porušen. To by se stalo, kdyby první verš byl ukončen — což je jinak dobře možné - tečkou. Věty oddělené čárkou sugerují často i představu chvatu! Taková souvětí najdeme na př. v Čepově povídce »Bouře« (Dvojí domov):

...vítr bere ženským sukně a odkrývá jim kolena, už jich nevidět, otvírají asi právě vrata, střechu mají nad hlavou a nad střechem korunu veliké jabloně,...

Čtete věty s tečkou za slovy »kolena« a »nevidět« a všechna uchvátanost zmizí. (V citovaném příkladě si vynutila čárka i odchýlný slovosled. Kdybychom totiž dali za slovo »vrata« tečku, bylo by asi třeba změnit slovosled následující věty takto: Nad hlavou mají...)

Velmi různou funkci bere na sebe pomlka nebo několik teček. Může tu jít, na př. v dramatech, o pouhý pokyn herci, aby vpadl do neukončené promluvy, může jít o citové nebo představové rozvlnění, o intonačně měkké vyznění věty, o náznak, že něco bude ještě následovat. Poukázali jsme ve článku »Lyricnost Čepovy prózy« (Řád IX, str. 56) na to, že Čep má ve veliké oblibě věty, ukončené několika tečkami, které jsou s to vzbuditi ve čtenáři celý tlum představ. Na význam pomlky (jež zastupuje několik teček) v próze a dramatech autora Povětrone upozornil Mukařovský (Slovo a slovesnost V, str. 3). Jak již bylo řečeno, upozorňují tečky na konci věty

často i na to, že něco bude následovat. Zpravidla se objasňuje to, co bylo naznačeno v předcházející větě.

»... Ti páni by člověka nejraději za živa odřeli...« Sousedé svědčili mlynářovi a počali vyprávět, jak na úřadě natáhli toho a jiného... atd. - (K. Světlá, Vesnický román, str. 39.)

Pomlkami se dá také pěkně vyjádřit překvapení, úžas.

»Ty... jsi pozval Savonarolu... sem... do Carreggi?« koktá užasle Poliziano. - (Kámen a bolest, str. 216.)

Avšak zvlášť účinně dá se použít pomlka nebo několika teček v dramatickém dialogu.

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 neklešají. (Renč: Slyšení u královny, Řád IX., str. 113.)

Nad tímto místem se režisér jistě zamyslí. Znamenají tři tečky za posledním slovem Silvia prostě jen to, že Barbora má vpadnout do jeho řeči? Sotva. Neboť pak by v jejím hlase musel zaznít tón výsměšné ironie, což se však nehodí do souvislosti kontextu. Co tedy znamenají zde tyto tři tečky? Poznáme to, přečteme-li Silviovu větu pozorně, několikrát. Silvio přirovnává z počátku Barboru s neuctivou, až hrubou konkrétností k tulačce. Pak přechází k básnickým obrazům, přirovnává Barbořin život k cestě, k nekonečné cestě. Ne, cesta není nekonečná, Silvio už vidí její konec a na jejím konci... Silvio opět se vrací ke konkrétnostem, jež se stávají - abych tak řekl - stále konkrétnější a konkrétnější. A právě ony tři tečky Barboře umožňují, ano, přímo ji nutí, aby v duchu sama pokračovala v Silviových slovech, snad až k představě smrti, nicotnosti tohoto života, snad až k okamžiku, kdy se bude za svůj život odpovídat. Ne, nebude výsměšné ironie v jejím hlase; nýbrž náhlá úzkost a hned zase úsilí zaplašit všechno, co Silvio svými slovy vyvolal. Proto ony tři tečky.

Avšak pomlka nebo tři prosté tečky nenutí jen čtenáře, aby se sám snažil vniknout hlouběji v citový stav románové a dramatické postavy a nejsou režisérovi a herci pouhým pokynem, jak má chápat a ztvárnit hrdinu dramatu. Nahrazují často dlouhý popis, naznačující prostor, v němž se postavy pohybují. Ponechávají čtenáři volnost, aby si tento prostor vytvořil sám ve své představě.

Školní dvůr, odpoledne, když dřeváky roznesly snůh... černavý dvůr, kde obleva roz-  
távala snůh na stříšce kůlny... dvůr plný her a pronikavého křiku! (A. Fournier, Veliký  
Meaulnes, český překlad, Symposion, Praha, 1928, str. 29.)

Prvky, jimiž je zde zachycen vzhled školního dvoru, jsou rázu příliš  
obecného, ale ony tři tečky rozehrávají čtenářovu fantasií, která si vykouzlí  
details, jež se vynořují z hlubin vlastních vzpomínek. Snad se prodralo  
slunce mezi mraky, snad opadávají jiskřivé kapičky vody s ledových ram-  
pouchů stříšky. Žáčci se baví tím, že se snaží urazit největší rampouch, jiní  
si hrají na chytanou a bláto stříká z pod dětských nohou. Nebo jiné místo  
z téže knihy. Tečky zde nahrazují popis osoby:

»Vrátil jsem se, pane.«

»Vidím, vidím,« odvětil pan Seurel, prohlížeje si ho zvědavě... »Běžte se posadit na  
své místo.«

Není tu řečeno, jak vypadal Meaulnes, když se vrátil z třídenní toulky,  
co pan Seurel na něm spatřil. Ale přímo vidíte, jak klouzá pohledem po  
Meaulnesově postavě, jak si všímá jeho pokrčených šatů, jeho bot, jeho  
unavené tváře. Ukončete prvou větu pana Seurela tečkou: už nebudete  
vidět před sebou Meaulnesa, jaký je, ani učitele, prohlížejícího zkoumavě  
svého žáka.

Přímo mistrně využívá estetické funkce nejrůznějších rozdělovacích  
znamének (čárky, pomlky, několika teček, dvojtečky) V. Holan ve své  
lyrické próze »Lemuria«. Bylo by třeba ocitovat celé stránky, abychom to  
čtenáři ukázali. Intonace Holanových vět a jejich rytmus nabývá tím zvlášť-  
ního, osobitého rázu, neustálé neukončenosti, náznakovosti a lámavosti,  
jak pěkně na to upozornil O. Králík. Holanův postoj umělce k světu,  
postoj, v němž se zračí jakási zoufalá touha zachytit básnickým obrazem a  
rytmem věty podstatu reality, jež neustále uniká (neboť slovo je Holanovi  
první překážkou, která nás poutá se vším a dělí od všeho, Lemuria, str. 43),  
dal vzniknout zvláštnímu stylu, v němž rozdělovací znaménka mají své vý-  
znamné místo. Tak je tomu u každého opravdového básníka.

# Jan Zach

## NOVÁ ČESKÁ DRAMATA

Kadlecova hra »*Žena nejsou housle*« je nejbásničtější událostí původní dramatiky v poslední době. Literární a divadelní historik v ní najde ohlasy Kadlecových písní překladatelských. Komu by nepřipomněl jeho Dačický hrdiny francouzské a španělské klasické dramatiky? A kdo by při něm nevzpomněl na Shakespeara a Stroupežnického? Ale kdo by popřel básnickou sílu řeči tohoto Dačického?

Jako by bohaté výrazové dědictví poetismu zahýřilo v této dramatické básni Kadlecově pro oslavu českého verše. Rytmus jeho metra, štěpnost jeho rýmu (v obrazci: aa, bb, cc; ab, ab; ab, ba) a sdělnost jeho slohu, to jsou hodnoty, kterými se Kadlecova hra stkví a pro které by se měl Kadlec na jeviště vracet. Po Vrchlickém a Svobodovi přišel Kadlec, aby rozmnožil přínos poetického dramatu do naší veršované veselohry. Jestliže s hýřivým nadáním básnickým nevstupoval v posledních dobách na scénu básník, který by dbal zákonů jeviště, Kadlec, poučen klasickými dramatiky, se jim aspoň částečně podřídil. Exponoval svou hru rázně a živě. Rozvinul její příběhy lehce a vzorně. Půl jeho dramatu stojí na jevišti pevně. Potom básníka dramatik opustil. Naše dramaturgie, jak se zdá, nedovede pomoci autoru, jestliže nedokáže, aby takový básník jako Kadlec nepřepsal druhou polovinu své hry v zájmu její jevištní účinnosti.

Skladebně nejsevěřejší jsou čtyři obrazy: v hospodě, na ulici a dvakrát v bytě Dačického (I., II., III. a VI.); obrazy na periferii a v bytě Alžbětině (IV. a V.) jsou rozvláčné, druhý nastavovaný, ač stejně nestačí, aby se mohla Kateřina vrátit. Návštěva Dačického u Alžběty nemá tu (V.) správnou gradaci. Ve dvou obrazech na periferii města (IV. a VII.), jmenovitě s Kateřinou, chybí víc humoru, který vyžadují situace. Základní vadou stavby je, že od úsečnosti začátku se rozlévá do rozměrnosti obrazů závěrečných. Rozuzlení dává na sebe dlouho čekat, takže oslabuje napětí druhé poloviny hry.

Dialogicky má Kadlecova hra překvapující, ač kolísavou úroveň. Změnami rytmu a rýmů, které dovede Kadlec obratně střídat, dociluje zvláštní dialogické živosti. Ale nicméně je znát, že další pasáže, kde se mohl básník rozezpívat, což tu platí doslova, jsou mocnější než skákavý dialog, kde jej tísnil dramatik požadavkem úsečnosti. Volnost a obrazivost Kadlecovy řeči se však pozná na přirozenosti jeho dialogu.

Charakterisačně je vytvářen nejplněji Dačický, jehož role má místy ráz monologický. Ale v šestém obraze došlo k přelomu místo k přechodu. Ač se Kadlec chystal na změnu »starého« Dačického, / »jenž miloval vždy břítký vtíp a šprým«, / a byl / »pověstným pijákem a známým rváčem, / jenž rád se rozháněl svým pohrabáčem, / proslulým milencem a frejřířem, / jenž neměl rád a rád se dvořil všem.« /, v »nového« Dačického, který se zamyšleně vyznává, že / »pít víno překotně je věru hřích! / Je lépe vždy si vybrat číši jednu / a pomalu ji vypít šťastně ke dnu, / než jenom rychle srkat ze sterých. / Od dneška na jinou už nepohlédnu-« /, tuto změnu neprovedl dramaticky přesvědčivě. Vytvořil spíše dvě podoby Dačického, které by se ani nepodobaly, kdyby za nimi nestál básník se svým lyrickým fondem. Ale dramatický plastik, který by dvě podoby jednoho člověka dramaticky uskutečnil, se tu neprojevil.

Postava sluhy Matesa, také známá ze světové dramatiky, je kresebně nejurčitější. Na její výrazný monolog šestého obrazu, který pak přechází v neméně výrazný dialog s Dačickým, třeba zvlášť upozornit. Jinými ostřejšími postavami hry jsou krčmář a Dobeš. Obě ženské postavy - s přejatým vzorem převleku - jsou málo výrazné a málo odlišné, ale básník v nich mnohé zachránil, co dramatik nevytvořil; zvláště part Alžběty je místy básnicky skvoucí. Pro ostatní postavy, jmenovitě pro Kateřinu, Jíru a Kubu, by potřeboval Kadlec víc kresebné odvahy a víc humoru.

U kresby postav je třeba se zmínit o podivném rozporu mezi látkou a formou u této Kadlecovy hry. Lyrismus, milostnost, křehkost a noblesa jeho verše nepřiléhají k této drsné látce a historické postavě. Kadlec nemá nebo nenašel přiměřený výraz pro její lidový živel. Protože básník převládá nad dramatikem, nevyrovná se žádný jevištní poslech požitku z její četby.

\*

Alfred Javorin debutoval v Komorním divadle tříaktovou veselohrou »*Tři Jimenezové*«. Samozřejmě, že autor překvapil a zaujal především látkou. Obíraje se prostředím obchodníků, zákazníků a padělatelů obrazů, ukazuje, jak se padělky vyrábějí a prodávají. Javorin zůstal i na jevišti novinářem. Místo varovných článků napsal varovnou hru o podvodnících ve výtvarnictví. Prospěl tím nesporně. Jeho hra je aktem zdravé sociální hygieny. Přišla včas jako dobrý report.

Není pochopitelně básnickou záležitostí. Ale to asi ví sám autor. Přesto v zájmu sociální užitečnosti této jeho práce třeba se obírat několika úkazy na jeho hře. Všechna dějství slibně začnou, potom umdlévají.



Kromě konce hry nemají závěry aktů žádné ostřejší pointy. V prvním dějství nadměrně rozvedl dialog Tallona u Parmy, ač měl možnost dramatického přeryvu Rezkem. V tomto dialogu se hra najednou zastaví. A nehnila by se s místa. Proto přešel ve druhém dějství autor do jiného, příbuzného prostředí starožitnického, kde hru rozhýbal drobnokresbou, opravdu svěží, ale - aby zase ustával a taktak přenesl dialog přes několik hluchých míst, až dostal hříčku k oponě. A zase pak udělal dobře, že přenesl své podvodné šantaly třetím aktem jinam, do zbohatlického bytu, dávaje tu hře injekci milostnou historií a rozvíjuje zmatkem z padělků dění na vrchol, aby - na štěstí rychle - všechno smířil a skončil. Nejlepšími místy jsou: první třetina a část poslední třetiny prvního dějství a druhá polovina dějství třetího pro konverzační živost. Javorin proplete tu a tam vtíp, mnohde opravdu dobrý, někde chabý, nepohrdaje jeho stářím. Nejlepšími figurami jsou: Krejča, Tallon a Rezek; Podrabský a Parma aspoň v náznacích. Ale kromě Krejči a Tallona nesnášejí tyto figury dějové zastávky. Jakmile si je začneme prohlížet, když se zastaví, shledáme, že jsou zčásti vycpané papírem.

Do další práce je třeba říci po zkušenostech s jeho prvotinou, aby se nedal zlákat neznámou látkou. Musí si uvědomit, že pod úroveň znalostí životní materie »Jimenezů« by se neměl odvažovat. Potom by mu mizel nesporný látkový půvab jeho záběrů. Javorin je bystrý pozorovatel se smyslem pro humor a jen soustředění k sbírání faktů může jeho dramatickým pracím prospět. V jejich stylisaci asi nebude jeho force. Pozorování jej může zachránit před nedokrevností postav a řídkostí dialogů, a pozorování a vtíp jej mohou vést k dialogické živosti, jak v „Jimenezích“ ukázal. Autentičnost reportážnosti, již na jevišti pronikl, jej na něm může udržet.

\*

Moravský autor Vladimír M. Strojil ve své hře »*Rodinná pouta*«, uvedené Prozatímním divadlem, věnoval pozornost měšťanské společnosti, již si po Hilbertovi a Wernerovi nyní nikdo nevíšimá. Její prostředí je prostředím Strojilovy životní zkušenosti. Odtud živost jeho hry. Strojilův osvěžující přínos je také látkový. Přišel s motivem amaterismu, který tvořil a tvoří součást naší národní kultury divadelní. A všiml si, jak působí tato ochotnická záliba na osudy měšťanského rodu a jak se v něm líhnou umělecké talenty. V tom, jak sáhl po látce bez apriorních zaujetí a bez duchaplnických postojů, tkví zvláštní poctivost, která v současné divadelní literátštině musí být spravedlivě docenována.

Znalost prostředí vynesla Strojilovi svěžest kresby postav. Ani jednou

se ovšem Strojil zatím nedohmátl velkého komediálního typu, ale ani jednou u jeho figur nezašustil papír. Ani jednou nezaslechne šum perutné myšlenky, ale ani jednou neumlkne prostá mluva bystrého pozorovatele. A konečně ani tucha po vzpouře proti poutům konvence divadelní formy, ale také ani tucha po únavě veristického dialogu od začátku až do konce hry. Strojil se ve svých mezích nejen drží, ale dokonce překvapí dramatickou gradací dvou dějství, prvního a druhého, k nimž však přistupuje třetí jen epilogicky, ač bylo možno a žádoucí představit svět třetí generace jeho rodu lépe. Přitom je snadno pozorovatelné, jak živost postav od prabáby k vnučce a od praděda k vnukovi má sestupnou tendenci. Rovněž dialog od nejstarší k nejmladší generaci polevuje v autentičnosti. Také humor, který dovede Strojil ku podivu štědře vložit nejen do dialogu, nýbrž i do situace, slábne od začátku ke konci. Tímto výstražným poukazem na větší přesvědčivost nejstarších a starších, a menší přesvědčivost nejmladších a mladších postav hry je třeba omezit uznání bezprostřednosti Strojilova nazírání. Jakmile totiž někdo chápe líp a kreslí líp prababičku a babičku než dceru a vnučku, vzbuzuje podezření, že mu pomohlo, co o babičkách slyšel a četl, kdežto o vnučkách se ještě ví málo, takže je třeba se u nich spolehnout jen na sebe. Proto bychom byli rádi, kdyby se Strojil neučil brát z druhé ruky, nýbrž jen ze své vlastní.

K dramatické stavbě zatím Strojil nedospěl. To, jak nám předvádí kroniku rodu měšťanského, je divadelnický popis. Ne zvolil si nějaké typické dramatické události jedné dvou generací, aby do nich svedl osud rodu, ale - odvrácen od takové intenzity dramatického vidění - postupoval opačně, rozptyluje možnosti konfliktu a rozkládá osud rodu do extensivity dramatického času a prostoru. Je to počínání v podstatě naprosto nedramatické, které, ač ne tak nápadně, je příznačné pro většinu současné dramatiky. Zde hrozí Strojilovi velké nebezpečí. Tímto rozkladem dramatického času i prostoru by bylo možno vylíčit v seriálu na epochy třeba kroniku rodu Přemyslovců. Také by to šlo. Ale drama by to nebylo.

Nevtíravý mravní smysl Strojilovy veselohry, spočívající v tom, jak svíravé měšťanské předsudky prolomí teprve ono mládí rodu, které má vnitřní sílu, je zdravý a činí z ní hru sociálně užitečnou.

# Ferdinand Pujman

## LISZT

Liszt - od Berlioze a od Wagnera na rozdíl - byl pianista; klavírem on zahájil svá léta učednická; klavírem, v němž spisovatel knihy o Instrumentaci slyšel »malý, nezávislý orchestr« a Wagner zhoubu zvuku symfonického a div ne samu neřest. Ale klavír vyluzuje tolik zvuků rozložených v několika oktávách, jež polohou buď nižší nebo vyšší předurčují světelnost a barvu, uzpůsobovanou nadto pedály a úderem buď vzdušným nebo rázným. Klavír vydá bez úhony vázaný i pomlkami přerývaný nápěv, vyzvedává hlavní hlas a jiné upozadí, zatěžkává hutné souzvuky a nadlehčuje rozložené; tlumí zvuky levým pedálem a pravým naplno je rozezní a prodlužuje. Pod rukama hráče lisztovského způsobu a rázu ozývá se z něho »nezávislý orchestr«.

A smysl *Etud*, česky: *cvičných skladeb* Lisztových byl trojí:

1. školit obratnost a zběhlost prstů,
2. s prsty školit ucho, až hráč svedl vytěžiti zvučné nástrojové možnosti a jeho bohatství, ale
3. cvičit kromě této obraznosti sluchové i vlohu poznávací, která vniká do podstaty přírodní a lidské, která podá *podobiznu vesmírného úkazu, osoby a národy v to počítaje*.

K těmto skladbám, které mistr shůry nadaný psal ve svých raných letech, patří *přepis písní*, symfonie Fantastické, symfonií Beethovenových, nebo *zpěvoherných úryvků*. Z nich poznává se předně přínos vnímatele rázu Lisztova. Jako by v nich čtenář, ne však letmý, povrchní, než vnikající na dno skladby, podával svůj dojem, jako by v nich doceloval názor zvoleného skladatele, vlastní představou, a zdvojnásobil vlastní mohutností obrazivost původcovu. Přepsal třeba Miserere z Troubadoura: rozčlankuje do drobnějších hodnot příznávku a obohacuje ji vedlejšími tóny; nápěv světil ruce levé, ale vrchol zdůrazňuje pravíci; přidá levé ruce chromatické běhy, z kterých čiší mráz a hrůza, přidá pravé ruce rozložený souzvuk, který vydere se z tónu základního<sup>f</sup> jako zoufanlivý vzdech - a každým novým tvarem projeví se nový úkon upravovatelův. V Schubertově písni »Ave Maria« Liszt dělí nápěv první sloky mezi obě ruce; v druhé sloce zpívá pravá ruka, ale přidá se k ní výtrask souzvukový, jako by duch povzletoval k útočišti svému. Při tom uplatňoval rozdíl mezi ostrým staccatem, jež píše jako černý klínek ostřím dolů tíhnoucí; a méně zjevným, které označuje bodem. Mezi svislým, nápadnějším důrazem, a obvyklým, jenž zapsán má tvar

stříšky ležaté; a těchže značek (hráči málokdy jich dbají) používal Smetana.

Co jsou tyto cvičné skladby? Tvarem jsou to *variae*; ale navíc pronikají z nových stran a stanovisek v nálady a stavy vystižené dílem původním; a ozejmují, zpytují ta rozpoložení; tvář jako by se ukázala ve mnoha svých tvářnostech a ozejmila zúplna svou *úkonnost*. A zapisují *v notách* onen průběh poznávací, jaký naznačuje *slovem* Petr Cornelius; průběh, jaký děl se v Lisztovi, když zastal jednou Chopina, an dopsal právě Etudu. Liszt zahrál mu ji »asi šestkrát«, vždycky v jiném pojetí, »vždy zvukem jinak zabarveným«. (Cornelius; Spisy III, 168.)

Obměnami téhož nápěvku jsou *cvičné skladby o námětech přírodních*. V prepisech Liszt ztělesňoval vjemy z díla *umělcova*, díla umělého. Ve skladbě »Šum lesa« školí postřeh sluchový a tvárnost zároveň, na prchavých jevech, které chvíle ke chvíli se mění; na jevech, jež vybíral si potom *impresionismus*. Z Liszta učili se jeho mistři, z cizích Debussy a z našich Novák. Jako z jeho skladeb církevních se poučili skladatelé další, z našich Foerster. Šumot lesa: jednak táhlé znění, zpodobené dvoutaktovým nápěvkem - předvětíčkem, závětíčkem; jednak šelest, van a vlání korun, jehličí a listí; sledujte, jak táhlý úryvek se rozšiřuje předvětím teď třítaktovým; jak se mění barva, zvučnost nápěvku, jenž přešel z jedné ruky z poloh spodních vpravo do polohy svrchní, jak se zesiluje, prosvěcuje oktávou; jak zmlkne šelest na okamžik, že zní táhlý úryvek sám o sobě, jak vzápětí jej vlání umlčí; jak nápěv levé ruky sám se doprovází (imituje v pravé ruce) v rozestupu dvoutaktovém, čtyřtaktovém, jednotaktovém, jak nad závanem nepřetržitým on vyvstává a vyniká. Hráč vyškolí si na takové skladbě dovednost. Skladatelský učeň získá ponětí, v čem vězí variační umění; a vnímateli podává se *podobizna přírodního úkazu*. Les tento, úkaz tento, *není zeměpisně umístěn*, tak jako jiné podobizny výslovně a přímo nadepsané: »Vodotrysky v sadech vily Este,« nebo ze »Švýcarské pouti« - Kaple Tellova a Zvony ženevské a Wallenstedské jezero, kde projeví se *místní ráz*, duch místa, nebo navíc, jako v Gondoliéře a Tarantelle, rázovitost kmene, *osobitost národa*.

Návrsí, kde ještě by se netyčil Hrad pražský; hora Vítkova, kde Památník by ještě nesvítil a nebělal se do krajiny, rýsovaly by se na obzoru ploské, nečněly by do nynější výšky; nepořádaly by pohled řízený dnes osami a hranoly a články staveb; vrstvily by porostlou i holou strání, přírodní svou hmotou jinak stín a záře; zalidnily by se řídce, zřídka na svých necestách, jakože se zalidňují nyní jejich cesty hustěji a plánovitě. Krajina se mění lidským dílem, přičiněním lidským v *zeměpisnou osobnost*.

Vyznání svá psal již světec Augustin. Teprve však Rousseau, teprve Berlioz a Liszt svou symfonickou *básní románovou*; teprve Smetana zvlášť skladbou »Z mého života« svět přiměli a přesvědčili, že sám *osud osobností významných*, že zpověď dítěte své doby zasluhuje »*vzbudit zájem obecný a nabýt*« (pakli umělec je vypoďobnil) *ceny pro lidstvo*. Důraz na osobnost lidskou, národní a zeměpisnou - na *neopakovatelné* osobnosti - činí hlavní přínos hnutí, které jmenuje se nový romantismus.

»Vodotrysky v sadech vily Este« šumné, bíle napěněné do kapiček, vyvělé a svitem ozářené, měňavé a mihotavé, vidmem lomeného paprsku; lesk, pablesk, hyb a tok a zurkot proudů, vodopádů, vírů, krůpějí a spršek - další učebnice, další příklad impresionismu z minulého věku, nejranějšího a vyzrálého. Tento způsob nahromadil *do legendy františkánské - o světcích, jenž káže plectvu* - nápěvky a tvary, z kterých ozývá se švitoření, čířikání zpěvních hrdělek a vichření a třepetání perutí a křídel, přílet, hlas a ohlas opěněné havěti, jako z druhé skladby o Františku z Pauly, klid a šum a zdvih a vzestup, příboj, příval, vzduť vln a vodstev. Cvičné, etudové tyto skladby připravují, předznamenávají díla vrcholná: bouří, do které jak psanec prchá svatá Alžběta, a mořskou smršť, jež konejší se na Kristovu výzvu v utišení veliké.

Vlašský krasovědec Croce vyložil by skladatelův způsob, skladatelův postup nejlépe: Do obraznosti své, jako do výhně, on metá dojmy přírodní a přímé; než i postřehy, jež získal z četby, obrazů, soch, staveb, skladeb svých i cizích; dále tvary, drobné články cizího i svého díla, které sestupují v oně výhni na slitek, a na dojem a s dojmy jinými se taví, slévají a ustalují na tvar výsledný. A to je provázený nápěv, provázená věta hudební.

Liszt, když za námět si volí sonet Petrarkův a jindy verše z Lamartina, ze »Souzvuků básnických a náboženských« (které tiskne v čele skladby jako rozšířený název její), obmezuje, ohraničí roztékanou vnímavost, jež nyní ví, kam tihnout *nemá*. Ne že by jí odpouštěl a ulehčoval vnímat *útvár* hudební, jenž od básně se liší stupněm; jako tovar od své suroviny, jako Celliniho »Perseus« od drahocenných nádob, které sochař výhni - nehledě nic k jejich tvarům - jako jiné slítky roztavil, když nedostávalo se kovu na ulití sochy.

Kterýkoli z vjemů v umění se může zpracovati na tvar. Malíř Schwind se vznítil skladbou Beethovenovou, a dojem vyobrazil malbou. Lidového písničkáře povzbuzuje nápěv jediný; a kolik slovně rozmanitých slok on k němu složí! Legendární příběh svatě Alžběty Liszt odezíral se Schwindových obrazů, a popudy s nich sňaté, hnutí, které navodil v něm verš, ztavily se v obraznosti na hudbu. Liszta posedával nejen *běs*, jenž do

Uherských rapsodií chrlil plameny a vzlet, Liszt neméně byl *kněz* a kníže svého umění. »*Ve vzpomínce na etruskou vázu, kterou viděl v Louvru*, pojal Orfea, jak tam byl vyobrazen. Jako mystického krále pěvců s vínkem vladařským a rouchem plným hvězd, rty otevřeny k božským výrokům a zpěvu. V Euridice ztratil ideál, jenž napaden jsa zlem vzal za své.« Zkušenosti vlastní sudby umělecké, vzněty z malby vzaté, vyvedl Liszt v *podobiznu*, které řecká báje slouží za pozadí... Mazepa byl kozák ataman, jež propustili nepřátelé ze zajetí; připoutali jej však na hřbet divokého hřebce v domnění, že zdivočilý kuň své živé břímě usmývá a s ním a pod ním zdechne. Ale hřbec pádí, pudem veden, do své domoviny, do rodného kraje Mazepova zároveň; a stihne ji a jezdce zachrání. Liszt přetvořil však příběh na podobenství: ne oř, ne ataman; to osud po své zvůli nese reka-umělce a nastrojí mu pád; duch umělcův však nepomine: dojde ve stan slávy.

Lisztův Tasso, zprvu bedňý, potom vítězný, je doklad úkonu, jenž hudebně i dušezpytně podrobí se *převratu*; jediného útvaru, jenž přízpůsobuje se do obměn a rozmanitých tvárností, tak jako tentýž obličej se skládá do jiných a jiných rysů podle nálady, a nicméně svůj zůstává.

*Tato úkonnost, vždy obnovovaná a neustálá, teprve z nás činí lidi (k podobenství Tvůrcově) a národy.* Národ jako umělecké dílo udržuje se jen nepřetržitými úkony, jež (ztělesněny tvary novými) se shromažďují v poklad duchovní. Liszt, tím přesvědčením veden, stanul v čele národních škol hudebních a právem spoléhal, že ony obrodí a povznesou svůj lid. *Príslušenství k národu je závazek*; jež s Lisztem shodně chápal Smetana. Národ bez té úkonnosti byl by jako mrtvé jazyky. Ať všechny nás on zavazuje; on je dílo, neustálou prací duchů živěné a množené a rostoucí.

Cizí národ možno poznat přímým stykem, cestováním; nebo obtížněji (než i důkladněji) tím, že seznamujeme se s jeho vzdělaností. Herder sbíral písně rozmanitých kmenů, verše, sloky, které do své mateřštiny převlel. Liszt vnikal s nebývalou vlohou, svěžím zájmem - bez podjatosti a bez předsudků znehodnocujících - do hudebních skladeb lidových, a hlavně *do národně rázovitých tanců*. Vyposlouchal jejich osobité nápěvy a řady skladebné, že často předstihoval hudebníky místní, tamní, domorodé; že jim ukazoval na zkazkách, jež v jejich vlastech našel, způsoby, jak budit, přestít, zušlechtovat národního ducha hudebního, který v zárodečných oněch pracích dřímal. Zasloužil se o vznik národních škol v celé Evropě a jeho vzorem řídila se pokolení několikera až po sběratele a upravovatele doby nedávné. Tento Lisztův odkaz, aby docenil se po zásluze, obzírát se musí s hlediska ne jedné vědy, nýbrž se stanoviska věd několika.

*Sociolog* připočte mu k dobru *poukaz a zřetel k tvorbě lidové*; k pro-

tějšku umění dvorského, panského, šlechtického. K písni, k tanci, k nástrojovým nápěvům, tak svým a význačným a ve svém oboru tak základitým (třeba ne tak objemným a rozložitým) jako rodný jazyk, jehož třibením se rozvíjí nicméně i slovesnost i báseň umělá.

Lisztův *mravní příklad* vedl umělce a zakladatele škol národních, že se snažili, aby *úkon vzájemného dávání a vzeti spojoval je s vlastním lidem, s rodnou krajinou*; že vytvořili skladby pochopitelné a sdělné když ne současníkům, aspoň potomkům, těm, kteří projevíli úsilí a dobrou vůli; a že nepřipojili se k výlučnému heslu, které obíhalo (mnohdy právem) po západní Evropě a ukládalo dráždit měšťáka a znělo: »Épater le bourgeois.« K heslu přepychovému, jež ve vyspělých vzdělanostech duchy třídilo a vytřídilo bezduché, než bylo by jen ohrozilo, poplenilo kmeny jedva probuzené.

Umělecký dějepisec váží *duševpytný Lisztův přínos, nerozdílný od přínosu tvarového*: tance Bachovy a Haydnovy a Mozartovy; Schubertovy, ano Chopinovy ještě - plynou chodem, poskokem a klusem pravidelným, víří s měrou, kvapí, plesají snad, ale závrativě neběsní. Rhapsodie uherké i španělské, jak Liszt je vyposlouchal na původních domovinách jejich, rozeznávají se, roztáčejí z pomalých vět, váhajících, táhlých, zadumaných. Za protějšek, za díl druhý, mívají však větu hbitou, která unášena sama sebou zrychluje a stupňuje se, rozzěhá a rozněcuje, světélkuje, pableskuje, víří stále prudčeji a divočeji, po zběsilý závěr; nebo doburácí, dohřmí, doduní a skonejší se rázem do poklidu úvodního. Liszt, romantik, tím právě obrozoval tvary hudební a taneční, jež odkázal věk osmnáctý, že si našel vzdělanosti *prvotné a rané*, ještě nevázané, ještě neuspořádané pravidlem a zkušenostmi škol. A vzdělanosti, zhusta pochodící od umělců bezejmenných: a vycházejí z nich, spěl za uměním nebývalým. To je smysl výměru, jímž romantismus bývá objasňován: že si opatřil, že opatřit si musel (jako každé hnutí nové) nepořádek jako základ řádu nebývalého, jenž zřetelně se liší od uspořádání dřívějšího, klasického.

Liszt ze svébytných tanců odzíral a odposlouchal, za účasti svalového smyslu vyvozoval podobizny tanečníků - příslušníků kmene; ano, podobizny kmenů samých. Píseň benátského veslaře Liszt dotváří a do Gondoliéry uzavírá obraz vodstev benátských i lidu tamního. V rhapsodiích postihuje Liszt, jak člověk z lidu, krotký, prostý, zahloubaný ve své všední soukromí, se proměňuje za zpěvu a reje - ať je provozuje nebo ať jím naslouchá a naň se dívá - jak se proměňuje krotký, prostý člověk z lidu na sváteční bytost, která vzhledem, vyšňořením, hlasem, obratností, švihem, rozmachem *se hodlá ukázat a druhy předstihovat*. Na bytost, jež právě

soujmem těchto tvarů, soujmem *hereckých* těch tvarů s pospolitostí se druží po duchu i těle do tanečních dvojic, družin, chorovodů, kol, jež nazají se souzřevem a soupohybem - jako zanícený divák hnutím hráče na kopané.

Člověk z lidu předpodstatňuje sám sebe, předpodstatňuje své druhy na bytosti nevšední tím úkonem - a v tomto proměnění romantik Liszt našel právem základ veškerého divadla; v proměnění, které vznáší z obvyklého, jalového, planého a neštěpného stavu do polohy úrodné a tvůrčí. »Každá dílna poznamená mistra.« Ozdobený nářev Smetanova Medvěda z Fis-dur se vděčně rozpomíná na Gondoliéru Lisztovu; nářev Druhé rhapsodie uherské se mihne u Smetany v prvním ze dvou duet, nadešpaných »Z domoviny«. U Dvořáka ve Slovanských tancích doznívají ona trojtaktí, jež zbojnicky se rotí ve třetí a sedmé rhapsodii. Jota ze španělské rhapsodie působila na národní školu ruskou, hispanskou i na Bizeta v Carmen, v Arletance.

*Útvarový rozbor* - což je další stanovisko, s něhož posloucháme třeba Rhapsodii španělskou - pak ukazuje, že se dílo opět skládá z *variací*, že má skladbu přísnou, zákonitou, vyvedenou z jediného, základního nářevku, jež vylehčen a zdobně, sousedními tóny vyzdoben, se ozývá i v rychlé větě (Jotě), jako že i v táhlém začátečním oddílu zní napařádk. Část první, pomalá, má jméno »Folia«, jež značí »myšlenku až k utkvělosti stálok; totéž, jako Berliozův nářev »Idée fixe«. (Jím rozumí se příznakový nářevček, jádro symfonické básně.) Jiným tancem nadnárodním, třídobovým valčíkem Liszt vypořobil hráče, pekelníka, jeho svod; ne tanečníky samé, jako v rhapsodiích. Po úvodu, ve kterém se nástroj ladí, první poskočný díl vjíždí do nohou a druhý zlověstný zní jako skřipky u samého ucha, zlověstně a úlisně a chlípně. Do prvního zaposlouchal se sám Verdi, totiž jeho Jago, ve výjevu šátečkovém, jímž se do zběsilé žárlivosti dráždí Otello. Vy zaposloucháte se do druhého dílu, jak on sebe, jak on posluchače vyšinuje z rovnováhy. Vádí nářev obmyslně po nejlehčích, totiž třetích osmičkách (ne po prvních, jak by se dalo čekat); a pak - opět zeslabeně - po osmičkách druhých; potom, kterak z řádu lichého se přesmykne v řád sudý, do d'ábelské polky - *vystřídání taktové, jež skladbě dodá posedlosti*. Nářevkem, jež náhle rozezní se v taktu sudém, ač zněl předtím v taktu lichém, končí se i d'ábelský rej v osmé zpívané hře Smetanově.

\*

Orchestr se skládá z mnoha nástrojů, jež znějí buďto naplno a naráz; tentýž souzvuk hlaholí z nich několikónásob od nejhlubších poloh do nej-



vyšších; nebo orchestr se rozděluje do skupin, z nichž každá zachová si vlastní vhodnou polohu, i světelnost, i barvu: dechové nástroje z kovu i dřeva; od pozounů k píšťaličkám; strunné nástroje, buď smyčcem rozehrané a jindy prstem rozeznělé ve zvuk přerušovaný a drnkavý. Nástroje úderné z desek a blan, zvonečky, rolničky, bubínky.

A nástroje ty sdružují se do skupinek samostatných, orchestříčků s menším rozsahem a rázovitou barvou základní; a zaznívají samostatně, nemíseny s ostatními, ve své barvě nelomené. Klavír pod rukama Lisztovými, v obraznosti jeho, ve zvučnosti vlastní, skladbu ke skladbě se měnil v takovéto orchestry a orchestříčky v sestavách vždy nových. O tom svědčí kterékoli dílo, na příklad Španělská rhapsodie.

Hlavní její nápěvek zní zprvu bez průvodu, v jednom hlase v nízké, temné poloze; pak předvětíčko stoupne o dvě oktávy a závětíčko tihne do původní hloubky; průvod hlaholí však nad úryvkem, nadnesen a vylehčen; nápěvek se opakuje, zabírá sám oktáv několik a průvod jeho rovněž; navrácí se po osmé a místo šesti tónů prvotných a původních už přibral zvuky z šesti oktáv. Jako by se přidávaly k osamocenému nástroji a k jeho nelomené barvě další, jako by se ponenáhu rozhlaholil celý orchestr a naplno a ve všech barvách plánovitě mísených.

Věta hbitá, Jota, vynímá však z hlaholení toho útlé zvuky vyšších poloh, pištné, zvonivé a úderné a brnkající, které mihotají se jak pablesk, třepetají se jak strunky, jako zvonečky a cimbálíčky, tknuté závanem. Liszt umí na klavíru zpívat *širý nápěv*, nahoře i uprostřed i vespod, vyloudí ho jednou z pravé ruky, jindy z levé, jindy z obou střídavých a překřížených, tak, že tatáž ruka doprovází, kdežto druhá zasahuje níž a výš; a prodlužuje táhlé zvuky (aby s uklidněním chvějící se struny nezmíraly) oktávo-vým skokem nebo rozkládaným souzvukem i přidržným pedálem. A podbarvuje melodii temně a zas třeptně tremolem. Nebo přednáší svůj nápěv po způsobu harfy, loutny, přetržitě; zvukem, jenž se obnovuje opětovanými údery. Liszt umí znázorňovati zvuk přírodní, šum, výtrysk, dopad duhový i oslnivý kapek vodních, s využitím ozdob, zvuků nadýchaných, tknutí nejnadnesenějších, úponkových běhů, i přeletem a přeskáčkami na okraje klaviatury. Liszt umí znázorňovat klavírem svist, slet a čírikání ptactva. Než i burácení, pád a nával hmot a živlů. Tentýž souzvuk udeřený v hloubce, dole, přidržným pedálem, se rozlévá a rozletuje do výše, v nichž utkví, kde se třepetavě zdrží, obnovován, vybičován množstvím úsečných a kvapných úderů. Celý klavír duní, zase využitím pedálu, jenž úmyslně spájí, smývá stupnicové kluzné běhy (třeba terciové), aby z prohlubní se hnaly jako příboj, aby spadly splihlé, schlíplé, bez rysů a obrysů,

ač jindy tyto běhy - bez pedálů - třpytnatě se perlí, vykmítují jako sprška světél, cinkají jak cimbálek, jak rolničky, jak zvonky.

Ruce u Liszta se kříží záměrně a zhusta. V hlavní větě, ve valčíku Mefistově, pravá překřížená ruka svádí nápěvové závětí až do hloubek a do temnot, a zároveň je rázně přízvukuje. Levá nad ní vznáší průvod do polohy světelnější, ne tak hlasitě. Bohatství a rozpoutání zvukové se prozrazuje zápisem, jenž tečkovanou výpomocnou čarou snižuje i zvedá zvuky 8 tónů nahoru i dolů; zápisem, jenž spotřebuje zpravidla tři řádků, na místě dvou dříve obvyklých.

Ale těmto hmatům dříve neprovozovaným, této přebohaté, vzhledné pažní mimice i těmto klavírovým zvukům dříve neslýchaným není zručnost ani zvučnost účelem a cílem; slouží pojetí a významu a smyslu skladby; *zpodobují tvory, vlastnosti a dějstva jejich*, jako vilný valčík Mefistův, jímž ďábel do chlípnosti rozplesá a rozehraje svatebčany ve venkovské hospůdce, až z ní Faust vášní posedlý ven vytancuje, snědou holku v náručí. »Jen vplynou, hned splynou v nic laškovné tóny / jak milostné, lichotně neřestné sny.« Lenau.

Tyto skladby, tato díla *nevyznávají sloh jediný* - a žádný ze slohů Liszt nepokládal za samospasitelný. Liszt chápal všechna umění (a hudbu hlavně) v celém jejich obsahu a rozsahu; a jako v každém tvorů, v každém lidském projevu on uměl najít jiskru boží, tak ji vkřísnout dovedl i do tvorů vlastních. Pro tu veškerost se zdává nepochopitelný. Vykladači postačují vnímat, cenit obrovitou tvorbu jeho jenom zlomkovitě. Ale zlomky ty jsou z křemene a celé dílo z kvádrů. Smetanovo dílo, vycházením národní, má nadnárodní dosah, význam, ohlas, jednak pro své *bohatýrstvo*, jednak pro *svůj úsměv*.

Liszt se nad životem *nepousmál*. Jako Dante, jako Březina i Šalda, Liszt měl k životu i k poznání vztah *kněze*; natolik, že nad hrdiny stavěl světce; třeba vyšli z pokrevného lidu, jako z Uher Alžběta; než uctívání církvi bojující po okrsku zemském spějí k nebeskému dvorstvu jako orodovníci a přímluvčí. Rek Smetanův je vykupitel národa; Liszt po příkladu věku středního a barokního vypočetl v Synu člověka tu Pravdu, která - jak dí Písmo - v Lásce působí a veškerenstvo spasí. Neboť vyšla ze vševedoucna a ke všemohoucímu tihne.

»Pravdu láskou uskutečňujete, dorůstejte onoho, jenž hlava jest všech nás.«

Tento úděl naplniv, Liszt do souladu s vlastní hudbou uvedl i program, a to nejobsáhlejší, jenž stál kdy v čele díla životního.



## PAMÁTCE MRTVÉHO BÁSNÍKA

*Oslavných básní, elegií řádu,  
ptáš se, jak máš si vykládat.  
Je to díky, že teď, cos bradou vzhůru,  
mohou tě beztravně vykrádat.*

Jan Rebel

# VARIA

## Nová a nejnovější italská poesie

Výchozím bodem italské poesie po-d'annunziovské a zároveň pojítkem mezi tradicí a snahou po novém osobitém nazírání skutečna, po novém utváření vztahu mezi světem a hlasem duše a po smíření toho odvěkého sváru v ohnisku vlastní básnické osobnosti je skupina *Ronda*, vzniklá v prvních poválečných letech (1919-1922), dílem jako ideové pokračování literárního směru seskupeného kolem revue *Voce* (1909-1915) s G. Papinim a A. Sofficim v čele. *Ronda* si vytkla za úkol bojovat proti zploštělé prostřednosti v literatuře a v umění vůbec, proti obchodnímu konjunkturalismu, jemuž tehdy domácí italský román nebezpečně podléhal, a horlivě se zasazovala o návrat ke klasicismu, o objektivisaci umělecké tvorby, o její odosobnění a pevný tvůrčí zákon v okruhu myšlenky i slova. Nenávidí romantismus, vytýkajíc mu tvarovou neukázněnost a přebujelost formy, odmítá proto téměř šmahem celou druhou polovici minulého století, Carducciho, Pascoliho, d'Annunzia i s *futurismem* a s *crepuscolarismem* a stejně rozhodně bojuje proti croceovskému pojetí umění jako intuice na úkor intelektu, uvědomělé skladebné konstrukce, jasného, architektonicky rozvrženého plánu a odosobnění tvůrčího procesu.

Rozdílné duchovní zaměření rondistů mělo za následek, že se tato skupina po krátké době úplně rozpadla; trvalým uměleckým odkazem, který však zanechala soudobému a zejména mladšímu básnickému pokolení - i tu *Ronda* navazuje na generaci *Voce* - je slovesný útvar *prosa d'arte* na rozdíl od skutečné výpravné prózy (*narrativa*), lyricky intonovaný a výrazně subjektivně utvářený, cosi jako útržek z intimního skicáře umělcova, jenž se snaží přesublimovat příliš syrové zážitky jevové zkušenosti přes filtr individuálního názoru a ztvárnit je i formálně v dokonale vybroušený útvar. Tedy spíše lyrický přepis skutečna než snaha o jeho adekvátní vyjádření, minuciózně řezaná kameje ve stylu klasické francouzské novely, avšak bez jejího epického nervu, a zároveň báseň v próze, jež tvoří plynulý přechod ke skutečné lyrice, sdílejíc se s ní o podstatné rysy společné oběma těmto uměleckým útvarům. Je-li vůdčím duchem prózy zaměřené podle právě uvedených hledisek Vincenzo Cardarelli, znamená snad nejdokonalejší a umělecky nejvyváženější naplnění programu *Rondy* Giuseppe Ungaretti, dnes nejvýznačnější lyrik soudobé Itálie. I v jeho tvorbě probleskují osobní motivy, tak blízké rondistům: Egypt, kde strávil mládí, Toskánsko, rodný kraj rodičů, světová válka, fronta na Soči, ale ty svěživotopisné reflexy nikdy nepřijímají funkci ústředního motivu, jsou spíše jakýmsi odrazným můstkem do neskutečné země prvotního blaženství, do mytického kraje mimo prostor i čas. Tento rys úniku ze světa jevové reality vtiskuje svou pečť již první lyrické sbírce Ungarettiho *Il porto sepolto* (Pohřbený přístav) (1916), kde vnějším podnětem většiny básní je zážitek války. Zdá se, jako by byl básník právě tam hledal svůj vysněný kraj, kde »slovo - je vryto v můj život - jako propast -« a v tom duchovním rozpoložení, v němž lidský život je »jako na podzim - na stromě - listi«, se mu otvírá v náhlém záblesku jasnožřivé intuice daleký obzor, věci nabývají jiné, dříve netušené souvislosti, jeví se v jiném tajemném uspořádání a věčná hra života se smrtí dává porozumět smyslu bolesti, odhaluje zdroje praexistence a staví jedince do nového světla, do nového vzájemného vztahu s lidstvem a s vesmírem, ačkoliv poslední otázka

po účelu bytí zůstává i nadále nezodpověděna: »*Uzavřen v kruh smrtelných věcí - i širé hvězdné nebe zajde - proč toužím po Bobu?*« To tušení čehosi nevyslovitelného, zjevení v záblescích jakoby nadpřirozeného osvětlení, pomáhá však básníku snášet bolest, jež hluboce tkví v jeho nitru: »*tak chladný - tak tvrdý a vyprahlý - tak vzdorný - a tak bezduchý - jak tento kámen - je můj plác - který nikdo nevidí. - Žijeme - odpykávající smrt.*« Ona léta vyrývají, jak podotknuto, nevyhladitelnou brázdou do duše Ungarettiho a zrcadlí se v jeho poesii, třeba vnější popudy jsou ztvárněny zcela osobitým způsobem a intimně zladěny s duchovním zaměřením básnickovým; jsou výkřikem ducha prahnoucího po harmonickém začlenění do vesměrného řádu, ducha neustále zápolícího s protikladnými principy světa a vlastního nitra věčně toužícího a věčně neuspokojeného. A ten vzrušený boj jako by se odehrával v ovzduší vysokého napětí sršícího rojem jisker, jimiž se vyrovnává potenciál obou protisměrných pólů a vybíjí buď přízvukem bolesti, skepsy nebo resignace, prostě citem, jenž vyvolal reakci a vyvrcholil ji v prudkém dynamickém spádu až ke konečnému rozuzlení. Tomu profilu vzkyplé vášně, násilím však sevřené v svrchované umělecké kázni, odpovídá i forma gnomicky úsečná, často téměř jednoslabičná jako výkřik poraněné bytosti, nepathetická a ostře pointovaná.

Ze stejné atmosféry vyrůstají obě další básnické sbírky Ungarettiho *Allegria di naufragi* (Radostné ztroskotání) (1917) a *Sentimento del tempo* (Tušení času) (1933) s příbuznými vůdčími motivy, jež vyjadřovaly nitro básnickovo a určovaly dosud ráz jeho tvorby; především tedy opět touha po zmocnění se prapodstaty lidské duše, ztracené všech vedlejších příměšků rétorismu a dekorativní citovosti a směřující od impresionistického fragmentu ke klasicisující metrické formě v duchu Petrarcově a Leopardiho. Rozpor básníkův, plynoucí z vědomí nesouladu vlastního nitra se světem, se vybíjí v rychlém úsečném sledu metaforických obrazů, jen volně vázaných na konkrétní místa nebo děje a zachycujících v krátkých, často jen několikoslabičných verších trýzeň ducha posedlého »*vidím existence jako jakéhosi prvotního tajemství, k němuž intelekt nikdy nedospíje, ale které si lze citem uvědomit*«, takže jádro tvorby Ungarettiho lze v podstatě redukovat na metafyzický úžas z tohoto tajemství, odehrávajícího se mimo hranice poznatelná, nesmírně vzdáleného, a přece jakoby důvěrně známého, na nejasnou touhu po bájném zlatém věku, po kraji mimo prostor a čas, kde vévodí vůle Boží v neměnném řádu a kde lze nalézt útočiště před »*apokalyptickým vírem poválečných let, kdy mčítíkem hodnot se stal okamžik a vše se zdálo propastí, zatím co básník cítil, jak je v základech ohrožována sama jsoucnost literatury, a pobídal marným hledáním slov, k němuž ho beznadějně poutalo jeho poslání*«. To je centrum *securitatis*, onen pomyslný bezpečný střed srdcí zraňovaných bolestmi lidstva a duší unavených víravou světa, výraz pradávnejší lidské touhy po osvobození z područí těla a po trvalém spočinutí v klínu Božím. Ovšem básníku není dána bezpečná jistota víry, není mu zjevena milost zření vykoupená utrpením a spějící k mystickému proniknutí Božské podstaty, jak vysvítá z otázky: »*Jak hrubý balvan sopečný - jak balvan vodou omílaný - jak noc nabá a opuštěná - duše, proč nezbaví tě hrůz - jichž jsi břícíkou - pevná ruka Páně?*« Není mu souzeno těšiti se blaženosti těch, kteří dorazili k cíli po útrapách dlouhé nebezpečné cesty, jeho údělem je strastiplná pout' askety krácejícího osaměle za světlem poznání, které jen v prchavých záblescích mu zjeví kýžený dl. Výsledkem té duchovní pouti je poesie přísného skladebného řádu, svrchovaně úsporná ve volbě výrazových prostředků, kde každé slovo má svou definitivní, téměř jakoby kánonickou platnost a je úhelným kamenem při stavbě celku monumentálního ve své úmyslné prostotě, zatím co úsečný, výrazově strohý povrch je propalován vášnivým za-

ujetím bytosti hledající únik z pomíjivé schránky pozemskosti a toužící po absolutním poznání. Byl to básník sám, který snad nejostřeji vyhranil obrysy své básnické tvorby a takto vymezil její platnost: »*Je od pradávna úlohou poesie, aby odlišovala od prchavé chvíle to, co má platnost věčnou. Tím, že tvoří, klade meze času. Nevím, je-li duše nesmrtelná, překonává-li však ilovik po stránce fyzické hranice dočasnosti potomstvem, rozmetává je po stránce duchovní především poesii. A básník se tím více přibližuje nekonečnu, té neuhastitelné touze lidského pokolení, čím více se tep jeho srdce mísí se sborovým oblasem mrtvých a splývá se záchvěvy předtuch.*«

Osobnost Ungarettiho, byť tvarově navazovala na velké klasické vzory, je příliš osamělá ve své básnické jedinečnosti, než aby měla přímé následovníky; vytvořila však péče jakési jednotící předpoklady nového chápání tvůrčí činnosti jako skladu plynulé domácí tradice se zcela novým pojetím poesie, vydatně poučené hlavními evropskými proudy od symbolismu až po surrealismus. S tohoto hlediska je vliv Ungarettiho na soudobou italskou lyriku nesmírný a zahrnuje do svého magického okruhu zejména ony mladé básníky, jejichž tvorbě pro hluboký ponor do vlastního nitra a pro úsilí vytvořit absolutní poesii uvolněním iracionálních podnětů se dostalo názvu *hermetická poesie*; patří k nim především Eugenio Montale a Salvatore Quasimodo se skupinou několika mladších lyriků, zrajících sice ve stejném podněbí přísné abstraktnosti, nicméně však hledajících s větším nebo menším úspěchem cesty vlastního osobitého vyjádření.

Jednotícím pozadím lyriky E. Montaleho od jeho první sbírky *Ossi di seppia* (Kosti sepie) (1925) až po *Le occasioni* (Příběhy) (1939) je jasný, intelektuálně výrazně zahrocený zážitek nicotnosti lidského bytí a zároveň smutku z toho, že život je krátkou ilusí, prchavým stínem odsouzeným k brzkému zániku. Smyslem sbírky *Ossi di seppia* je ostrý, takřka řezaný pocit nevolnosti, nikoliv jen pouhé životní únavy, jak si v něm libovala romantická poesie a později na italské půdě básnická skupina *crepuscolarismo*, nýbrž spíše leopardiovské *taedium vitae*, břitce zaostřené a na míle vzdálené jakéhokoliv okázale citového přízvuku a hluboce analyticky pohřížené do vlastního nitra. Jeho bolest není filosoficky reflexivní ani citová, neboť kořeni spíše v nejspodnějších vrstvách bytostné dispozice a obrací se v mocně vyvinuté schopnosti pojmát svět pod osobitým úhlem introspekce zařezávající se hluboko pod povrch věcí a odkrývající jejich kruté nahou podstatu. Pod nehybným povrchem věcí však jako by se ozýval téměř neslyšitelný pohyb, tichý a automaticky odměřený, jenž jednotvárně skanduje čas až k naplnění dnů stržených do apokalyptického víru zničení. To je to vnitřní napětí, přízračně mlčenlivý stín zkázy, nazíraný a procitovaný za bdělého vědomí a jakoby tuhnoucí v kámen. Kámen je vůbec častým motivem v poesii Montaleho, jenž ho pronásleduje v úporně neodbytných představách a úzce souvisí s jeho krajinnou perspektivou. Dějství jeho poesie je orámováno scenérií skalnatého ligurského pobřeží *Cinque Terre* mezi Spezií a Chiavari, zduchovnělého arci a obdařeného visionářskými rysy: země ztrnule nehybná v žáru polední výhně, a přece oživená jakýmsi tajemným vnitřním pohybem, spanovaná sluncem a bičovaná větry, holá, vyprahlá a jen místy řídce porostlá subtropickou vegetací: eukalypty, zakrslými citroníky a především agavami: agave, tato tajemná cizokrajná rostlina, zmírající, jakmile rozvila své podivuhodné květenství, jako by byla symbolem básníkovým, předobrazem jeho dvouznačné touhy vzdorovat větrům, nepohodě i slunečnímu žáru a zároveň se jim poddávat v flagelantské touze po vlastní zkáze až k úplné nicotě. Protéká tudy horská bystřina »*chudá vodami, živá kamením a vápencem*«, z lysých straní se ozývá chvějivý bzukot kříšů a básník ubíraje se v oslepujícím slunečním svitu podél zahradního

plotu »naslouchá hvízdotu kosů a selestu hadů v trnitém křoví«. Sotva si lze představit prostší obraz, načrtnutý několika tahy, anebo spíše jakoby vrytý rydlem do tvrdého kovu; pod nehybným povrchem toho krajinného výhledu, téměř přízračně monumentálního ve své snové nehybnosti jako některá zátiší Chiricova, do jejíhož strohého rytmu se básník zaposlouchává a vnímá »se smutným úžasem život a jeho strážně«, tepe však »zkamenilá bolest beze jména«, rozevírá se nicotnost chvíle a je slyšet puls času »plynoucího prázdňnými hodinami po obloze«. (Dokončení příště.) *Jaroslav Rosendorfský*

## KNIHY

### Romanopisci

*Olga Barényiová: Překrásná země. V říjnu 1943 vydalo nakladatelství L. Mazáče v Praze. - František Heřmánek: Bílý vřes. V listopadu 1943 vydalo nakladatelství Národní práce v edici Křižovatky. - Růžena Heyduková: Osamělé nebe. Jako 8. svazek České tvorby vydala v prosinci 1943 Novina v Praze s frontispicem Arnošta Paderlíka.*

Předem podotýkám, že nadepsané tři romány představují en gros standard současné románové produkce, a to dokonce ve svých neobvyklejších a žádaných druzích. Je to postupně román psychologický, lyrický a vesnický.

Škoda, že mladá žena, která v příběhu Olgy Barényiové zemřela v sanatoriu na tuberkulosu, měla tak všední a povrchní pozemský život. Pak v něm nic podstatného neobjevíme ani v imaginárním očistci, kde její duše znovu se stává v nadhledu účastníkem vlastního života. Samotné etické jádro, láska k životu a »překrásné zemi«, jež je znovu vykupována očistou introspekčním poznáváním (za samozřejmé přítomnosti Svědomí, Andělů a pod.), je ovšem dosti apriorně a libovolně vyvozeno ze dvou úvodních kapitol, které nám vypravují o umírání Lálinky a které také pokládáme za jedny z nejlepších z celé knihy. Tyto příčiny způsobily však, že zřejmý symbolický a jednotící úmysl autorčin se na mnohých stránkách roztránil do alegorických příběhů, které lze chápat spíše jednotlivě, než jako součást románového celku. Je ovšem možné, že toto extempore autorky románové tetralogie určilo i hranice jejího slohu krátkých vět a dialogového i dějového promítání. Je to styl spíše vyprávěcího, impresionismu a příliš málo konstruktivní k tomu, aby se mohl státi prvkem dramatisujícím a skladebným. Připojíme ještě poznámku, že podobným slohem píše dnes více spisovatelek současné doby a všem právě záleží jen na vyslovené lyričnosti nebo citovosti vlastního obsahu.

Disparátností mezi slohem a románovou skladbou (neboli mezi realizací a záměrem) je poznamenána do jisté míry i druhá kniha Františka Heřmánka Bílý vřes. Sémantická výstavba literárního díla, podmíněná duchovní přímo nezpředměnitelnou významovou jednotou, musí být v díle rozpoznána jako tvar předpokládané skutečnosti. Tak tomu ještě u Františka Heřmánka *není*, ačkoliv jak tvarové náznaky, tak i úmysly jsou dosti již jasné. Hladina, klid, bezelstnost Ondřejova srdce, tato vcelku šťastná realizace, v níž vyústil povrchový tón první Heřmánkovy knihy Racek, se vrací, nevyplývá ještě autorovi na všech místech z citěného beztvárna, nýbrž je zaměňována s *prázdnem*. Přízračně pro tuto charakteristiku je právě to, že těmto slovním výplním podléhá autor zejména v začátečních ka-

pitolách své práce, dokud se nepřipracoval k realnosti svých postav. Ad vocem toho poslechněte si na př. hned úvodní pasáž na str. 8.: »Na takovém kousku země je tolik věcí, jako kdyby se tam zatočila smršť, nějaký vír větru a nanesl tam kupu rozmanitostí. Tak to vypadá. Ale i když tu vítr hvízdá, tady už není smršť. Snad to bylo. Už se to přehnal.« Takové a podobné poklesky působí v kontextu Heřmánkovy práce velmi rušivě. Snad je to i důkaz, že se přece jen octly v prostoru, který sám o sobě je schopen dalšího dolování a růstu.

Román *Růženy Heydukové Osamělé nebe*, který autorka napsala společně se svým mužem, spisovatelem Josefem Heydukem, se naopak vyznačuje tím, že těchto antinomií nemá, a to z té jednoduché příčiny, že podobných rozporů, které jsou přece jen znakem jistého úsilí, vůbec nedosahuje. Zdrojem neocenitelných poučení je pro nás tentokrát záložka, která nás poučuje, že příběh sám, se všemi těmi postavami, ať již dětmi nebo dospělých, jakož i lyrické pasáže jsou činem nadepsané autorky, zatím co Josef Heyduk zasáhl do stavby scén, postav, dialogů, rovněž prý některé kapitoly přehnětl, jinde provedl menší úpravy stylové. Potud záložka. Komu toto vyzdvížení viribus unitis mělo prospět, není z románu dosti zřejmé. Josefu Heydukovi však k této nové práci ne gratulujeme. Snad tato upozornění měla pomoci kritikovi, aby se mohl lépe informovat, orientovat a pochopit »obsah i cíl této pozoruhodné práce«. Protože se tak při nejlepší vůli nestalo, úloha kritikova tím končí.

*Jaroslav Morák*

## Dvě knihy

*Miloslav Matas: Milovati. Vyšlo r. 1943 nákladem Václava Palána v Praze XII. Obálka od akad. malíře Jaroslava Moučky. - Blažena Šotková: Starodávné panenky. Vydala r. 1943 Česká akademie věd a umění jako 73. svazek Bibliotéky fondu Julia Zeyera. Obálka a kresby od Karla Müllera.*

Mám před sebou dvě knížky, námětově i zpracováním různé, přece však společné po jedné stránce. Po jejich přečtení se totiž u obou ptáte, proč byly napsány. Neběží nám zde už ani tolik o vztah těchto knih k současnosti, o jejich přímou aktuálnost, neboť není složitějšího vztahu nad vztah umění a jeho doby, ale vůbec o celkový význam a smysl těchto děl, jak se jevil v mysli jejich autorů. Co chtěli říci? Neboť jejich díla jako celky neříkají nic (kázání a poučování se už sem tam také najdou). Stojíte nad nimi v bezradnosti, marně se snažíte zachytit sebemenší vnitřní tlak, který by byl autory k tvorbě vedl, touhu řešit, zdobovat, soudit, přetvářet.

Matasův román »*Milovati*« je sice označen jako román společenský, ale svou podstatou je mnohem spíše jakýmsi ohlaselem díla podloženého ideově. To, co měl Matas na mysli, předpokládá však přísnou stavebnost a pevnou myšlenkovou osu, která musí celým dílem procházet a rozvádět a svádět všechny dějové složky do sebe. Autor se patrně domnívá, že učinil této stavebné logice zadosť, sejdou-li se na konci románu všichni lidé, kteří se na jeho počátku rozešli. K opětovnému shledání jsou sice dovedeni milosrdenstvím odříkající se lásky jedné dívčí postavy, avšak toto uvození je vzhledem k ostatním osudům zcela vnějškové. A tak se celá rozlehlá obec postav drobí na jednotlivé příběhy a epizody, které ani samy o sobě nemají realnosti a osudové naléhavosti a jako celek jsou montovány zvenku, a to s velmi malou vynalézavostí. Je charakteristické, že postavy románu musí dokonce cestovat, aby se jejich příběhy jakž takž dostaly do závislosti, a že k jejich závěrečnému shledání musí být vynalezen jakýsi útulek, kde se všechno spojí a smíří podle



zákona prastarého. Vnitřní nejistota je nahrazována vnější »důkladností«. Několik postav nesoucích náznaky skutečně psychologické a básnické zákonitosti nemění dojem z románu spěšně a novinářsky psaného.

Národopisná pracovnice Šotková zůstává i ve své sbírce povídek nazvané »Starodávné panenky« věrna svému oboru. Předměty lidového umění jsou v jejích povídkách ústředními body dějové složky. A mohu říci hned na počátku, že dávám přednost odborné studii před tímto pokusem beletristického oživení dané látky. Cesta k lidovému umění, má-li být životná a životadárná, vede patrně jinudy, neboť tato knížka je velmi vzdálena směru našeho dnešního myšlení a usilování. Stačí vzpomenout si na národopisné studie a črty Boženy Němcové, abychom si uvědomili vliv aktuálnosti na výsledném tvaru díla. Tam žhavý poměr, diktovaný přesvědčením a nutností projevit své vědomí, a odtud teplý a plastický výraz, odtud přesvědčivost, odtud mnohotvárnost a realnost detailu, ač běží poněvíc o dějové a vůbec blíže neosvětlené črty. Šotkové naproti tomu, ačkoliv píše celistvé povídky, chybí právě všechna názornost, výraznost vnitřní nutnosti a vroucnost. Mimo to pracuje s neuvěřitelně všedními motivy venkovské povídky, že někde až překvapí tak malá fabulační invence, která však bohužel nemá nic z čisté prostoty. Je vskutku lépe podlehnout životu, než svému povolání, je-li už podlehnouti nutné.

Jan M. Grossmann

## Vzorná kniha pro mládež

Dítěti jiskřil a tančil svět v očích jako učiněná fata morgana; posloucháš, přelouskáváš si v těch letech pohádku, vracíš se z ní, v níž ses cítil jako doma, ač tak nějak nadoblačně, do své čarovné skutečnosti zas jako do rodného živlu. Mládež v takových dvanácti letech dívá se už do sebe i kolem sebe do podstatně jinak, té je třeba kouzlit jiná dějová pásma, aby se osvěžovala a sílila, vcítujíc se do sterých dobrodružství a přijímajíc v sebe zrna, co vzklíčí až i po letech, aby si těž zpoznenáhla tvořila skutečnější a zodpovědnější obraz života. V této literární oblasti - lze-li ovšem takto rozčleňovat - chybovalo se a chybuje snad nejvíce. Místo živin či léků dostává se mládeži namnoze náhražek, jalových syrupů. Kniha prozářena pravým pochopením mladých srdcí, kniha od jádra pravdivá a tonická, kniha ušlechtilé poutavá a vpravdě, v nejlepším slova smyslu výchovná celým svým vnitřním dechem, bývá zvláště zde vzácností. Škatulkuje se ostatně tou »literaturou pro mládež« až přes míru, vždyť se vůně dobrého ovoce line i přes takovou umělou přehradu a lahodí všem čtenářům.

Nová kniha profesora Aloise Musila (Alois Musil: Křížák. Vydala Novina v Praze 1943. Str. 178. S kresbami F. Stejskala) je určena mládeži od dvanácti let; přečte si ji však z duše rád hoch, muž z lidu, nebo znatel literatury, onen s podivem a zanícením ze styku s tolika novými věcmi, druhý s intuitivním přitakáním moudrému slovu, poslední pak s celým svým smyslem pro kontrast života a krásu dokonale vyváženého stylu. Vypravěč mistr rozplácá a proplétá v *Křížákově* hned několik pásem: na pozadí křížácké výpravy rozvíjí se dramaticky zahrocený příběh únosu, pronásledování a msty, svět islamu sráží se tu s křesťanským rytířstvem, jež si umí vésti leckdy nadmíru nekřesťansky, naši krajané (a pro Musilův poměr k látce je charakteristické, že jde o muže z Vyškovska a z Posázaví, tedy z krajů blízkých autorovu srdci a zraku; vždy totiž cítíš u muže, jenž studoval v nejrůznějších bibliotékách a pronikl skutečným labyrintem knih, jak jeho věda i beletrie vyrůstají z těch nejsvěžejších kořenů, jak Musil myslí a píše i o svém životě a pro život), když je byl osud zavál do Orientu, zaskvějí se v cizím prostředí svou

píli a vytrvalostí, uvědomuješ si též tu a tam, jak se navazují a prohlubují vztahy mezi křesťany a muslimy. Čelné osobnosti křesťáctva rýsují se velmi výrazně, průhledy do východních krajů a dějin střídají se s vervně i jemně vrženými scénami, zkad tě ovívá jitiří pŕvab arabských povídek. Co všechno umí vložit Musil v ústa takového svého orientálce Tamína, jehož věty v sobě nesou tolik světla! («Pán Bůh tě zkouší, tříbí, čistí, jako my čistíme pšeničné zrno na mlátě. Vítr odnese plevy a pojídáme největší lahůdku, čerstvý chléb. Tíseň, která na tebe doléhá, a vnitřní trampoty, jež tě zatěžují, vyleští tvou dušinku a milost Alláho na ní spočine.») A co z české odolnosti nalézáš zase v takovém jeho Kojatovi! Všechno to bohatství poznatků i mužně moudrosti, jež sjednocuje v *Křižákov*i cílevědomá Musilova osobnost, rozdává autor pevným, přirozeným gestem rozsevače, jak tomu bývá u těch nejzkušenějších.

»Nepíše se šedinami, ale soudností, a ta se lety zpravidla tříbí,« praví Cervantes. Vzpomínáš si na ta slova nad Musilovým *Křižákem*. Co věta, to dobře napjatý luk; svěžest a energie tohoto stylu prolínají se v zjasněném podzimmím vzduchu, v němž myšlenky a city nabývají podivuhodné čistoty a vroucnosti. Čteš-li tu knihu s pozorem, vysvitne ti ihned, čemu všemu mohli by se mnozí z nás od Musila naučit. Jeho zdánlivě zcela prostý styl nese v sobě plnou vůni uzrálého ovoce, krásu obrysu, smysl pro vnitřní pravdu, at faktu neb detailu, převažují tu nad běžným ozdobnůstkařením i chaotickou překypělostí; a jak tomu bývá u nejlepších světových stylistů, doniká zde zpoza vět i odstavců klidná, jímavá záře, jakoby nejvzácnější dar těch, kdož uměli ustoupit se svými osobními city do pozadí, aby příběh košatěl a dýchal po svém zákonu.

Cílem opravdových knih pro mládež je nepochybně upoutat a při tom nevlínavě vychovávat. Alois Musil udivuje i v *Křižákov*i vervou a plynulostí rozeného vypravěče, jež naďto umí krátit a smete jediným pohybem ruky zcela nekonvenčně všechno haraburdí pseudohistorických příběhů, aby před námi vytonula jasně cizí krajina a ožili skuteční lidé; a vychovává celou vahou svých k jádru promyšlených, prožitých vět. I dýchá *Křižák*, vzorná kniha pro naši mládež, živoucími vůněmi vpravdě uzrálého ovoce, aby vzápětí zasvítíl čistotou a hutností plně nalitého kladu.

Zdenek Smíd

## Z hudební literatury

*Josef Hutter: Hudební myšlení.* Od pravýkřiku k vícehlasu. 529 stran, cena 110 K, vydal Dr V. Tomsa, Praha 1943.

Ve své knize »Harmonický princip« podal J. Hutter nástin své soustavy hudební vědy, která se mu rozpadá do tří skupin. Jsou to: Theorie, filosofie a dějiny hudební techniky. Všeljak je možno definovat i organizovatí vědní obory, je však zapotřebí vždy mít jasno o tom, co je objektem, kterým se ta která věda obírá. A na konec je hlavní věcí, zda vědecký výzkum, at je už řízen jakoukoliv methodou, přináší výsledné poznání, které stojí za to. Z Hutterovy definice hudební vědy vyplývá, že objektem jakéhokoliv bádání jeho vědy je pouze hudební technika. Nazíráme-li na hudbu nikoliv pouze jako na výtvor jisté organizace zvukového světa, nýbrž jako na umění, bude nám chybět v Hutterově výměru musikologie právě to nejpodstatnější, co Hutter uvádí jen jako mimochodem a hodně neurčitě, když praví, že »skupina filosofická v užším slova smyslu vykládá a hodnotí umělecký jev a podrobuje kritice«. Dějiny hudební techniky pak nazývá přímo dějinami hudebních děl. To je nutno si uvědomit nad stránkami »Hudebního myšlení«, protože bez znalosti tohoto autorova postoje k věci nepochopíme vůbec, proč tato kniha byla napsána.

Na publikaci autora, který je tak pyšný na svou vědu, můžeme žádati, aby bylo jasno v hlavních věcech. V úvodní kapitole Hutter pojednává o základních úkonech a formách hudebního myšlení. Má to být tedy kapitola noetická. Právě v tomto oboru není Hutterova věda nejsilnější. Už v samých definicích podává mnohé kontradikce a kumulace pojmové a představové a vyhýbá se nápadně konstatování toho nejpodstatnějšího, co vlastně je podnětem a příčinou celého procesu myšlení hudebního; kdyby byl pohlédl blíže do Janáčka, našel by tam mnohé řečeno jasněji a hutněji, při vši janáčkovské aforističnosti projevově. Na konec kapitoly konečně Hutter dochází ke kžýzenému cíli, ke konstatování hodně obraznému, že »i nad zvucícím vlnovým tónů vznáší se holubice ducha«. Bohužel, nevyjasňuje, co si pod tímto obrazem myslí, stejně jako nepronáší své definice o slovech, která mají více významů. Proudí-li hudební myšlení podle Huttera v technice i v ideji, pak je nezbytno říci, o jakou ideu tu jde. Možná však, že by taková definice se stala na konec negací celého pracně vybudovaného systému. Proto se jí čtenář nedočká. A tak se stává i v dalších kapitolách. První z nich »Zvuková hmota a její čas« podává s maximální složitostí výkladovou asi na 120 stránkách teorii technologie hudební, místy opěnou c historické podrobnosti. Hutter vůbec necituje použité literatury, jen sem tam se mu mihne jméno některé z autorit. Výsledek kapitoly však přesvědčí, že kratčeji a daleko bezprostředněji lze nabytí stejného poznání z publikací, v nichž je více účasten umělecky tvořivý duch, nežli Hutterova vědní specialisace. Druhá kapitola přináší nejprve složitě úvahy a definice o »zákonech nápěvu« tím, že podává zdánlivě hlubokou, ale při tom nepřilíhš původní estetiku melodie. Po prohlédnutí této kapitoly se rozhodujeme, že příště sáhne raději po literatuře cizojazyčné. Asi 130 stran je poté věnováno »hudební ideji starého věku«. To je historie hudby sahající až do pozdního času chorálového, historie tolikrát znamenitými odborníky zpracovaná, důkladně doložená a velmi často podávaná s neobyčejným citem pro smysl této hudby. Hutter opět necituje prameny, jak by se na vědce a vědecký způsob slušelo. Umožňuje mu to podat vlastní závěry o jistých typech skladebných a o to mu asi šlo; viděl, že by se často octl v největším rozporu s autoritami, jimž by dojista podlehl. Přečtete na př. partii o gregor. chorálu a poznáte, jak kuse je pojat a vyložen tento neobyčejný hudební, kulturní a duchovní komplex. V analýze prvků a složek je tu postupováno tak, že místo chorálu před vámi leží rozpitvaná masa tónová, často ještě spíše hromada pouhých not, ze které nemůžete ani rozpoznati, co tu bylo pitvaným objektem. Honem po přečtení této části se chápete velikého P. Wagnera, abyste mohli volně vydechnout nad vědeckým výkladem, ze kterého přímo vyvěrá živý zvuk chorální. Hutterův způsob výkladu se tu sráží po prvé s uměleckým dílem, a to vychází z vědecké úvahy tak pocucháno, že je k nepoznání. Stejný postup zaujímá Hutter i v další kapitole, pojednávající o »Zpěvu hlasu ve sboru«, celkem asi na 180 stránkách. Ať sáhne Hutter kamkoliv, všude vychází s prázdnýma rukama, nikde nepostihne a nevydefinuje uměleckou složku a únosnost notového zápisu, kterým se zabývá. Analýzuje tón za tónem, či spíše notu za notou, pronáší úsudky a definice, které jsou v příkrém kontrastu s objekty. Připomeneme-li si výklady Fickerovy nebo i starého konservativního Pirra, rozpoznáme ihned rozdíl: titi vědci měli dar uměleckého postřehu, dovedli vyhmátnout ze starobylých zápisů to nejpodstatnější, co na umění je, mocnost ducha, spirituální sugesci díla, kterou rozpoznali i při analýze, která svou důkladností Hutterovy rozborů dokonce předčila. Holubice ducha, které se Hutter dovolával na konci prvé kapitoly své knihy, se nad touto prací nevznášela, naopak odlétala stále dál, takže vědecké konstatování Hutterovo zůstalo pouze při tom, co je hmatatelné změřitelné, u toho, co pojal do

své soustavy hudební vědy. Tím vlastně Hutter svou knihou naplnil svůj záměr. Je ovšem velmi podstatná otázka, zda taková práce má vůbec smysl.

Max Dvořák, veliký český uměnovědec, ukázal svým dílem směr a cíl uměnovědného bádání. Není vědou, co svou metodou zabíjí vlastní objekt, není vědou o umění, co nepostihne na uměleckém díle to nejpodstatnější vedle vlastního tvaru, jeho působnost časově podmíněnou a procházející proměnami věků. Hutterova kniha, pracně sestavená a odvozená z výsledků cizích bádání, aniž by se dovolala předloh, jak se na vědeckou práci sluší, nepatří do kategorie vědy, jak ji pojal Max Dvořák, jehož směrový význam ve všech uměnovědách je dnes jasný. Je něčím, co lze postavit jako pendant k Musurгии Ath. Kirchnera. Tím je řečeno, že je to výsledek pracovní snahy, kterou plně minul tvůrčí duch. Co je platné, že se holubice ducha vznáší nad zvučícím vlnovým tónů i nad teorií o něm, když se nedostala dovnitř?

\*

*Václav Talich, Život a práce.* Sborník statí, uspořádal O. Šourek. 219 stran, 21 v-obrazení. Cena 80 K. Vydala Hudební Matice. Praha 1943.

Sborník k 60. narozeninám umělce sotva může přinést objektivní pohled na zjev oslavovaný, zvláště je-li tímto zjevem Václav Talich. Úkol takového sborníku je prostý: má být poctou, oslavou. Kdyby byl napsán tak, jak je v něm vypsána osobní konfese Stanislava Nováka, nebylo by možno přáti si nic lepšího. I výklad Pavla Bořkovce o moderní hudbě v Talichově pojetí by sem mohl být přiřazen, kdyby byl skladatel mluvil o vztahu Talichovu k jeho dílu a nechtěl být zároveň mluvčím za celou moderní hudbu, se kterou se Talich mnohokrát octl v konfliktu. Kdyby byly statě hodnotící Talichovy výkony psány tak, jak to napsal Karel Šrom o Talichově interpretaci díla Novákova a Sukova, byl by měl sborník výsokou úroveň kritickou a věcnou, která by zcela připouštěla slova nejvyššího obdivu. A konečně, kdyby každý z autorů si byl vědom, že i extra Talich est musica, tak jako si toho byl vědom A. M. Brousil ve své vzpomínce, pak klobouk s hlavy před takovým sborníkem. Bohužel, nestalo se tak. Ve sborníku jsou také věci, které nesnesou dobře kritického měřítka. Informativní by mohla být stat' Fr. Bartoše o gramofonových snímcích Talichových, kdyby nebyla napsána levou rukou. Částečně dokumentární mohla by být stat' Zdeňka Němce o podání děl Smetanových a Dvořákových, kdyby si uvědomila, co Talich sám správně o sobě konstatuje v článku »Má vlast«, jenž ve sborníku je umístěn hned za statí Němcovou. Talich tam píše: »V mém programu neexistuje reprisa jako reprisa, věrné opakování jednou dosaženého hudebního obrazce.« Němec si své poznámky značně zjednodušil, takže zůstávají pouze poznámkami. Článek V. Dobiáše o Talichovi-osobnosti je méně než náčrt, a Krombholzovy výklady »Jak vidím V. Talicha zblízka« nasvědčují, že příliš silné brýle mámení očarovaly zrak mladého dirigenta, a že jeho horování dokazuje, jak málo toho poznal dříve než se stal Talichovým asistentem. - Jiří Dostál píše o Talichově životní dráze na 45 stranách, O. Šourek o Talichově působnosti ve Filharmonii na 28 stranách a Hubert Doležil o Talichově vztahu k divadlu na stejném počtu stran. V těchto statích je tolik nevěcností, neobjektivit, neúplností a ledabylostí, že je snese právě jen papír oslavného sborníku. Snad byly tyto partie nějak zvláště zredigovány, protože knihy Hudební Matice nesmějí vždy přinést úsudek autorův a musí se proto v choulostivých partiích uzpůsobit požadavku vydavatelstva. Rozhodně nemohou být tyto statí brány jako vážná, odpovědná a spolehlivá práce odborná. Courtoisie a pochlebenství v nich utlačuje skutečný stav věci, kamarádský nebo servilní obdiv umí buď vůbec přehlédnouti nepřijemná fakta minulosti, nebo alespoň se

vynasnaží nazvatí je »mráčkem na jasném nebi Talichově«. Tím ovšem věc není vyřízena. Sborník vyšel k počtĕ Talichových ťedesátin. Ke skutečnému vylíčení Talichova významu bude musit přikročiti - a také přikročí - péro ménĕ vázanĕ ohledy. To počká, až se přĕzenou vlny Talichovského jubilea.

\*

*Zpĕvy betlemské.* Koledy. Uspořádal a harmonisoval Jan Seidel. Předmluva J. B. Foerstera. Ilustrace A. Strnadla. Cena 80 K. Vydal L. Mazáč, Praha 1943.

Sto čtyři lidové koledy, případně i malé vánoční zpĕvní výstupy vybral Jan Seidel z pokladu lidového zpĕvu. Převážně jsou to koledy známĕ, velmi rozšířĕ a oblíbenĕ. Seidel k melodickému hlasu zpĕvnímu přidal prostičký jednoduchý hlas průvodný, takže písne mohou být hrány na klavír dĕtskýma rukama, které překročily prvé půlletí hry na klavír. Jednotlivĕ písne mají přidány sloky textů, takže předvádĕjí celý básnický soujem koled, komponovaný na prvotnou melodii. Publikace je určĕna dĕtem. Má všechny vlastnosti, aby se stala úspěšnou; hudebnímu i slovesnému podání textů nelze ničĕho vytýkati. Spíše se nezdá vhodnou výtvarná výprava publikace, která vychází z imitace lidových tvarů kresebných. Není to řĕšení originelní a umĕlecky není plnohodnotné. Zvláštĕního dĕrazu si zaslouží úvodní slovo J. B. Foerstera, jímavĕ vroucnĕ a při tom hluboce vícĕ.

*Mirko Oľadik*

## DIVADLO

### Tyl a Klicpera

Ĉeští dramatiĕtí klasikové se dostávají v poslední době stále více na jevištĕ našich divadel. Není vždy možno říci, že bychom spláceli svůj dluh českĕ starší divadelní tvorbě cele, ale je zatím dost na tom, že se nyní udržuje aspoň snaha jej splácat. Nejnovĕjší uvedĕní Tylovy »*Tvrdohlavĕ ženy*« a Klicperova »*Divotvornĕho klobouku*« znovu připomnělo pražskĕmu obecnstvu dvě hry, jež mají stále - a je tu odstup téměř sto let u J. K. Tyla a 126 let u V. K. Klicpery - svůj půvab a divadelní působivost. »*Tvrdohlavĕ žena* a zamílovaný školní mládenec« je báchorka. »*Divotvornĕ klobouk*« je kouzelná fraška. Mají tedy obĕ hry - učitele Klicpery i žáka Tyla - společnou pohádkovost svého námĕtu. U Tyla nese kouzelnou ĕaromoc v sobĕ postava ĕarodĕje Zlatohlava, u Klicpery se kouzlo skrývá ne ve figuře hry, nýbrž ve zdánlivĕ ĕarodĕjné rekvizitĕ - v klobouku. Tyl je mravokárce a nijak svoji tendenci umravňovací ve své hře neskrývá, vyznívá mu také kus tĕžkopádnĕjší než Klicperova úsmĕvná komedie, v níž rys nápravný je umně a správnĕ skryt v roztoĕčenĕm víru veselých situací. U obou dramatiků tvoří ústřední postavy lidé, kteří mají být životem pouĕeni o svých chybách, a tak napraveni. U obou stojí proti nim zdravý živel silného a nepoddajného mládí. Uĕitel předĕí žáka, neboť nechce obecnstvo tolik pouĕovat, jako spíše pokárat zábavou a úsmĕvem. Tyl je proti Klicperovi ovšem úspornĕjší, je spíš stavebním typem dramatika. Oba dovedou přĕklenout propast mezi neskutečnou ĕarovnou silou pohádkového světa a skutečným životem, který dovedli každy po svĕm, ale oba jasnĕ vidĕt a zřetelnĕ zpodobit do básnicky účinného obrazu.

\*

V divadle A. Sedláčkové uvedli Tylovu zmíněnou hru »*Tvrdohlavá žena*«. Kouzelnou báchorku o třech jednáních oprostili správně od několika scén, v nichž vystupují horší duchové, ale zbavili ji také zpěvného živelu, který k této hře patří (neboť jí dodává patřičnou atmosféru) a který nemůže nahradit řídká a málo inspirovaná hudba R. Kubínského. Je-li dramaturgická úprava prozíravá v tom, že potlačuje technicky těžko zvládnutelné scény se skřítky, ostatně dnes již i příliš naivní a zabalující do obtížné skořápky lidské jádro hry, není dobrá v tom, jak příliš oprostuje kus od nálady přírodní, jež u Tyla nesporně je (na př. jen jeho poznámky k vyznávání jednotlivých výstupů), i života vesnického (scéna při požáru mlýna), který dodává hře vzruch a začlenění společenské. Správné jsou naproti tomu škrty a změny ve třetím jednání. Jinak zůstal text Tylovy »*Tvrdohlavé ženy*« beze změn; jen úvodní scénu si nahradili veršovaným proslovem Zlatohlavým, který dobře uvádí do Tylova světa. Ovšem dosáhnout rovnováhy v takové úpravě je jistě těžké. Hra sama by musela mít daleko větší odevzu, kdyby to bylo představení pečlivé a propracované. To, co předvádějí v divadle A. Sedláčkové, je většinou ochotnická práce. Herci jen odříkávají, každý podle vlastních sil, své úlohy. Režijně tu není, kromě aranžmá, nic uděláno. Hra nemá především a hlavně rytmus, představení je zdouhavé a bez jiskry; vyhrává-li tu někdo, tedy jen Tylův živý dialog a spád děje. Tvrdohlavá mlynářka, jež má svou výřečnost a neústupností vévodit představení, stala se v podání J. Svaté městkou, oblečenou v selský kroj. V gestech ani v řeči nenavodí představu vesnické ženy. Její předností je čistá výslovnost a spád přednesu. Věvodí zde jazykem. Ale, zůstane-li na scéně, bude se muset vrátit k pozornější kresbě postavy. M. Sedláčková se snaží dát řeči spádovou břitkost, ale přesto nedokáže pod řízností děvečky Madleny, která v pohotovosti umí odseknout i Kubovi i mlynářce, vytvořit srdečné vesnické děvče. Úzkostlivá péče o zřetelnou výslovnost nutí stále její řeč do zadržující ztrnulosti. K. Třešňák se také necítí doma v roli Zlatohlava. Má pro ni opět jen svůj kazatelsky teplý tón hlasu, ale figura mu rovněž uniká. Aspoň poněkud se do podoby učitele vestilisoval J. Koudelka; právě tak Němec do klackovitosti Kuby. Ostatní jen matně přibíhávají, ačkoliv O. Čermák získává svou srdečnou bodrostí obecnost. Režie si počíná příliš úzkostlivě, příliš popisně, nic nedosáhne na jevišti rozehráti. Výprava chce být tentokrát moderní, náznaková, ale obecnost ji přijímá rozpačitě, je totiž - hlavně ve scenerii přírodní - příliš strohá a suchá. Lépe se jí již daří v interiérech.

\*

Představení Klicperova »*Divotvorného klobouku*« v Uranii je naopak dokladem, jak lze proudnou a oživující režii inscenovat dobře a poutavě starou hru. Přes všechny výhrady, jež je možno proti této režii »*Divotvorného klobouku*« mít, je to jako celek a především výsledným dojmem představení dobré, které cele získává obecnost na svoji stranu. Není-li to již režie objevná, je to režie dobrá v tom smyslu, že uvolňuje autora a dává jeho slovům na scéně opravdu ožít. V. Vejražka, jemuž byla v Uranii svěřena režie »*Divotvorného klobouku*«, měl za základ starý text Klicperův, v němž byly dělány jen změny jazykové, ostatně ne mnohé. (Proč nebylo použito dobré úpravy Kolátorovy?) Vejražkova režie se vyznačuje správnou rytmisací hry, jež celkem dobře odhaduje tempa, takže o vzruch a veselí je dobře postaráno. Režie dostala do herců život, jen, bohužel, někde měla tóny také tlumit. Hlavně jde o scény sklepníka Zvonka, u něhož se jadrnost lidového humoru Klicperova mění v hrubost zbytečným opakováním slov »có« a »jó«, jež obě ostatně v textu Klicperově nejsou. U milenecké dvojice Bětušky a Karla dopustil se režisér jiné chyby. Proti zdůraznění lidského charakteru ostatních postav, nesourodě zasadil tu živel groteskní komiky. Aspoň poněkud ubrat tu grotesce na jiskřivé barvě

by bylo vyladění představení prospělo. V pěkné, vtipné a účelné výpravě J. Gabriela, s barevně vyladěnými kosty A. Švecové, rozehráli členové Uranie veselou studentskou taškařici zřejmě s chutí. Nejodvážněji ovšem veselý, nápaditý student B. Kubaly. Kubala přesvědčuje, rozehraje se celý, získává svým temperamentem snadno obecnost, ale dává se jím unášet, ač by se měl stát jeho pánem. Zapomíná na čisté zvládnutí textu a často se přeříkává. To vše jsou chyby, jichž se lze snadno zbavit, ale jež vadí jeho herecké práci. Křepelka K. Housky si počíná uvážlivěji, je střídmější, také často přesvědčuje, zvláště ve scéně s Koliášem. Proti veselému světu studentů staví Klicpera svého lakomého Koliáše. Činí ho jakousi osou, kolem které se točí děj. Na to režie poněkud zapomněla. Filipovského Koliáš je lakomec mollièrovský, hlavně v exteriéru, odtud F. Filipovský čerpal, je zlý, drzgreše, nepřející, starostlivý o své krejčárky, hned zas potměšilý a úlisný. Filipovský dovede postavit figuru, ale neudrží ji. Rozdrolí se mu v řadu detailů, účinných sice, ale právě jen detailů, jež nepodřídí celkové stavbě. Opakuje věty a slovíčka, pousmívání a pobroukávání, pohrává si s tím vším příliš; opakuje také svoje navyklá gesta. Kdyby toho nebylo, byl by jeho Koliáš dobrá figura. V ještě větší míře je tomu tak u R. Deyla ml. Měl kdysi úspěch se svými přihlouplými chlapíky. Opakuje je teď do omrzení. Jeho Zvonek není již jen přitroublý, to je vyložený hlupák, jemuž pak nelze věřit, že vše prokoukl, je vulgární, jeho »có«, »jó« a »proč« zní hrubě. Stálé mžikání víčky, tupý výraz obličeje, rozmáchlá gesta - všechno je přehnáno. Bylo věcí režiséra, aby herce upozornil, že přehání, že vytváří postavu mimo představu autorovu i mimo jeho svět. Postava písničkáře Pohořalského nebyla Z. Šavrdou správně pochopena a působí proto ve světě těchhle veselých a napravených lidiček rozpačité a nevěrohodně. Není v ní v podání Šavrdově vnitřní jednoty, ačkoliv je na druhé straně zřejmé, že si s ní dával práci. Tato postava je ovšem ne zcela přesně kreslena již u Klicpery, a tím obtížná. Tyto výhrady ubírají sice na ceně provedení, ale nikterak neohrožily srdečný úspěch Klicperova »Divotvorného klobouku«.

*K. Marek*

## Tvar poněkud deformovaný

Působí vždycky podezřele, když po slibném úvodu jsme tím, co následuje, zklamáni. Stále nás to utvrzuje v přesvědčení, srovnáme-li úvodní slovo divadelního programu s vlastním představením, že režisér by byl asi lepším literárním theoretikem než divadelním praktikem. A tato okolnost je dnes tak častá, že bereme do ruky každý inscenační úvod a přijímáme úvod k literárnímu večeru zhusta jako nutné zlo, dokumentující spíše literární přípravu a poměr k uváděnému dílu, než povědomost (a to je nejmenší požadavek) reprodukční techniky. A zhusta se s tímto zjevem setkáváme při návštěvě tak zvaných literárních večerů. Literární večer v podobě u nás nejobvyklejší se stává recitovaným divadlem. Recitovaným co do reprodukční stránky, která při hlasových fondech začátečníků nebývá na výši, upadá do únavné mdlosti a je bez vzruchu. Divadlem se zdá být proto, že se děje na scéně, mající zcela identické prvky se scénou divadelní (až na častou samoučelnost) a zřejmými, či málo zřejmými stopami aranžování herců do scénického prostoru. Tento útvár je podmíněn zněním divadelního zákona, který prostor vhodný k divadelním produkcím vidí pouze ve starém typu divadelního kukátka s bezpečnostní železnou oponou. A tak dochází k podivnému kompromisu mezi předpisy o bezpečnosti a formou literárního večera. Kdo při tom zůstává celý, je jasně. A tak předpisy a staré pojetí pojmu vhodného divadelního prostoru a nutné předpisy o bezpečnosti vytvářejí jeden z největších omylů, nedochůdného křížence mezi skutečným divadlem a literárním večerem. Ale v zásadě je

možné buď jedno nebo druhé. Forma čtených literárních večerů komorního rázu je formou stejně vhodnou, jako nepochopitelně nepoužívanou. Tak by si všichni mladí nadšenci měli uvědomit, že současný stav a tvar jejich práce nespĺňuje poslání ani jednoho, ani druhého.

Když jsme slyšeli v úvodním slovu k literárnímu večeru kolektivu TVAR o Dykové Krysaři, že vyjadřuje něco jako zklamání z marného souboje dobra s tímto světem, záudným a podlým, předpokládali jsme, že na tomto bystrém odhadu bude vybudováno celé představení Krysaře (nehledíc k impulsům, které mohlo poskytnout předchozí silné uvedení na divadle). Že bude směřovat k co nejzřetelnějšímu vyjádření naznačených protikladů. A Krysař bude svědomím tohoto světa, smlouvajícím o bídny honorář s pracovníky, jimž vděčí za své klidné zažívání, ne-li za vlastní existenci. A jak provedli Krysaře v TVARU?

Je zajímavé, že tolik mladých amatersujících scén ztroskotává ve svých ušlechtilých snáhách na špatném odhadu svých možností. Chtějí se vyrovnat s úkoly, které jsou daleko nad jejich možnostmi a zkušenostmi. Hrát Krysaře bez celkového základního akcentování rozdílů dvou světů, Krysaře a hamižných měšťanů, z jejichž vzájemného napětí vyrůstá a dozrává katastrofa tohoto příběhu, na scéně, která nic nepředstavuje, bez kostýmů a bez maskování, by bylo trochu nad síly i ostřílených a zkušených. K tomu ještě přílišná pohybová střídmost zaviňovala mrtvost scén, které jsou samy o sobě plné napětí a vzruchu. Hlas hercův, na který je uvalena všechna tíha a odpovědnost účinu, nemůže pak zachránit představení, když všechny ostatní složky místo aby podporovaly, pomáhají odhalovat všechny jeho nedostatky. Hlasového průměru naopak dosahovalo jen několik herců. Krysař, konšel - Faust a vyprávěčka. Režisérova úprava prosaické předlohy i samé režijní pojetí ustmulo na popisném stylu. Nedovedlo vyvolat ovzduší, zdůraznit konflikt. Tak do reprodukované historie se mísí lyrická místa, jejichž úkolem je nahradit textovou krátkost této úpravy. Lyrika doprovozená tancem režii zčásti rehabilituje. Typickým dokladem režisérovy slabosti bylo, že nechal nevyužitou hospodskou scénu, kdy dav, charakterisující veřejné mínění Hameln, mrtvě, bez vzruchu opakoval slova konšelů. V tomto okamžiku režie naprosto selhává, ačkoli účín této scény je otázkou pouhého *aranžérského* vkusu. Do účtu režisérova nutno připsat také postavu rybáře. Za jeho dohledu se tato postava apatické setrvačnosti a pasivity stává spíš běsíkem, vnitřní vyvelinou ztajované výbušné síly, než člověkem, zatlačeným poměry do trpné mátožnosti. Herec v mnohých případech se vzdává možností účinu (kostym, maska), ale nedovede jejich nedostatek vyvážit prostředky, které mu zbyly (pohyb a hlas). Hudba málokdy stačila dramatickosti textu. Měla v sobě hodně z rázu sonatinyových cvičení a dutého pochodového pathosu.

V celkovém dojmu z tohoto večera soubojovala statika literárního večera s režijně neuvědomělým pokusem scénovat se silami začátečnickými, pracujícími nadto za nejtěžších podmínek možného účinu.

*Eduard Vojnar*

## Brněnské divadlo uprostřed sezóny

Ještě nikdy nebyl brněnský divadelní život tak rušný jako v naší době, jenže jeho iniciativa se vyčerpává theoretickými úvahami a chybí tu stále umělecký čin. Chybí tu stále průbojná, uměleky tvůrčí osobnost, která nakonec jediná může s konečnou platností rozhodnout o smyslu a hodnotě takových debat. Tímto nedostatkem trpělo ovšem brněnské divadelnictví už v desetiletích dřívějších, poněvadž tu vždy bylo hlavní divadelní středisko, které z něho vysávalo všechny síly tvořivé podnětné a uměleky činorodé bez jakéhokoliv kritického ohledu na organický vývoj celkové kultury národní. Tato vleklá choroba mohla být léčena při nedávné rekonstrukci hlavního brněnského divadla zákrokem autoritativním



a takto vybraný divadelník - umělec a organisátor - byl by se setkal s největším porozuměním a podporou kulturní brněnské společnosti a s budovatelskými předpoklady, jaké mu jinde nemůže poskytnout ani několik českých měst dohromady.

V *Ceském lidovém divadle* se zatím uplatňuje zdravá tendence probudit k životu vše, co tu už bylo. Bývalé divadlo mělo svou dětskou scénu, kterou po řadu let vedl Oldřich Lukeš, dnes ředitel Beskydského divadla v Hranicích, a která po stránce umělecké se vzejala nejvyšší docela na svém konci, když Karel Hüger, dnes známý člen Národního divadla v Praze, ji postavil na dramaturgickou základnu pohádkovou. Lukeš už nerealisoval svůj program, jímž se dlouho obíral, aby v Brně byla vybudována jednotná a samostatná scéna pro mládež; a tak tento zásluhný i výnosný plán, který brněnské poměry po několik desetiletí nabízely každému divadelníkovi jen trochu odváznému, spadl i se snadnou realizací do klína Antonínu Turkovi, dnes řediteli t. zv. *Studia* v DOPSu, který se ostatně o totéž pokoušel už v té době.

Jako druhou premiéru - prvou premiérou byla pohádka *Dvě Maričky* - uvedlo Lidové divadlo na svém dětském jevišti dramatisaci známé knihy Jana Karafiáta o *Broučcích*, a to ve formě »pásmo o 9 obrazech«. Text je epický, ale připouští několikrát jevištní pojetí. Režie se tentokrát ujal František Tenčík, redaktor brněnského rozhlasu pro mládež, s nímž - podle divadelního programu - umělecky spolupracoval konservatorista a autor sbírky veršů Dimitrij Plichta. Za základ vzal osvědčenou pražskou úpravu Míly Koláře, zbavil ji vši lehké a zpěvné divadelnosti, poněvadž mu příliš porušovala původní obraz přísného a čistého života, o němž četl v knize Karafiátové. Tato myšlenka sama o sobě je jistě dramaturgicky i režijně nová a lze ji jen vítat, jenže pak měl Tenčík vyjít přímo z básnickova textu. Důležitější než úprava je však jevištní provedení, poněvadž to o ní rozhodne. Je jisto, že Kolář vyšel spíše z psychologie dětského diváka než z etiky výchovné myšlenky evangelického kněze, ale takto zachránil do svého scénického přepisu právě ty prvky, jež jsou schopny života nového, života na jevišti. Brněnské provedení přineslo řadu scénických obrazů, vázaných do jednoho růžence vyprávěčkou; všechny obrazy se skvěly v pojetí i při přednesu čistotou, která však nebezpečně upadala v nedivadelní střízlivost. V divadle pro mládež se může takový případ změnit v katastrofu, poněvadž dětský divák si neukládá rezervu a svou nepozorností bezohledně kritizuje představení: tak daleko to bohudík nedošlo, ale malý divák záhy ztratil živý kontakt s jevištěm a bavil se při otevřené scéně na vlastní vrub. Epické scény převzaté přímo z knihy nebyly proměněny v dramatické akce (nekonečné besedování u stolu, vypravování na loži v zimě), a především nebylo využito výtvarné scény, kterou navrhl arch. Josef Šálek. Tato část představovala největší a také nejsamostatnější přínos tohoto provedení *Broučků*: ale teprve v následitě osvětlení byla by plasty vystoupila chaloupka Broučkova i chaloupka Beruščina, bylo by se rozrostlo roští a rozkvetly květiny, takhle se scéna stále halila v jakémsi obláčku a nerozžehla se básnivým kouzlem. Dospělé postavy hráli většinou konservatoristé (M. Hynšt, Nora Krčmářová, M. Šupitová, Slávka Dvořáková, M. Valentová, Vl. Kořínek atd.) a ostatní šťastně vybraní žáci brněnských škol, kteří se už osvědčili v rozhlase mladých (Karel Kalina a j.). - Zůstalo-li brněnské představení *Broučků* na půli cesty, mohlo by být východiskem k vážné diskusi o samé podstatě básnické dramatisace klasické knihy Karafiátovy.

Jinak opakovalo Lidové divadlo v době předvánoční do nekonečna starý repertoír, aniž si uvědomilo, že tyhle týdny jsou nejvýhodnější dobou pro uvedení hlubších věcí jak v opeře, tak v činohře. V lednu, na jehož začátku se s operetou rozloučil její režisér Rudolf Lampa, sáhla opereta dokonce po Bílé orchideji, kdežto v době předvánoční tu byl aspoň Straussův Cikánský baron. Tehdy se hrálo vlastně jen v činohře.

Tři premiéry. - Společensky zábavná, ale vcelku nenáročná a plýtká komedie Vlasty Petrovičové o *Rážových dopisech* by se docela dobře vyjímal na předměstské scéně: má živý dialog a znalost prostředí, milostnou motivaci a přízemní roztomilost. Režijně ji připravil Oskar Linhart. Lehká konversační hra mu zřejmě odpovídá více než vážná hra realistická nebo ideová (vzpomínáme si na režii Nášich furiantů). Hleděl dostat ze hry vše, co mu její text poskytoval, ale zásadní chybou tu od počátku byla pochybená volba dramaturgická. Režisér sám si zahrál tuknutého starého mládence Kuklíka. Ženské postavy dopadly lépe než mužské: A. Novotná ve starostlivé i uštěpačné hospodyně; J. Lázníčková v nejděčnější úloze hry, v postavě herečky, kterou však měla a mohla vybavit širším rejstříkem výrazovým; zvláště pak Míla Urbánková v afektované mladé paní. Ty - a zvláště poslední z nich - udržely publikum na sedadlech až do konce. Jeho afektovaného manžela hrál M. Doležal a k tomuto obsazení je třeba říci zásadní slovo: pro postavu tak zevní a v podstatě situační se nehodí herec rázu intelektuálního, který o své postavě příliš přemýšlí - pak nepravděpodobnost postavy se ještě zdvojnásobí.

Další hrou zase hra konversační, tentokrát přeložená. Loni zemřel méně známý německý dramatický autor Harry Anspach a z jeho díla přeložila Jiřina Burjanková komedii, pojmenovanou *Pálnoční strašidlo* s podtitulem »pravzlaštní událost o sedmi obrazech«. Její námětová zajímavost tkví v dějové a psychologické konstrukci: současní lidé našich dnů jsou tu vtipně konfrontováni s dávnou minulostí a s jejími hrabaty a ovšem s hraběnkami, které o půlnoci vystupují z rámů svých zámeckých podobizen a zúčastňují se našeho života jako skuteční lidé. Režijně hru nastudoval mladý Vladimír Vozák a slouží mu ke cti, že představení mělo svou atmosféru, v níž reální skutečnost se s historickou neskutečností zábavně parodovala a že jednotlivé figurky a figury, jichž tu bylo tolik, žily svým vlastním a samostatným životem. Až na jednu, a to byla právě postava hlavní. Postava Ulriky hraběny Ihle z Reckenthienu, kterou hrála Marie Pavlíková. V této postavě se sbíhaly a prolínaly jednotlivé prvky a měnily v tělo a duši; a musila by to být velká herečka s velmi citlivým nitrem a s odstíněnými prostředky výrazovými, aby ve věrojatnou jednotu psychologickou dovedla spojit tu dávnou upjatou aristokratičnost s uvolněnou smyslovostí moderní ženy, střízlivost všedního života s perspektivou nadřazené minulosti a zase se stanoviskem někoho, kdo to vše mění v zrcadlo rozmarné parodisující. Pavlíkové se několikrát podařilo nasadit správný tón a dobře uhodnout několik poloh; nedovedla však udržet svou postavu v ohnisku všech těch rozmanitých psychologických paprsků, takže už tím ji zjednodušovala; jak vůbec jí odpovídala především moderní žena, jejíž smyslovost jí vybočovala ve smyslnost, a ta ve frivolitu, která ovšem od počátku vylučovala šlechtickou povýšenost, a tak komplexivnost celkového pojetí. - Budiž ještě jednou řečeno, že tato úloha nebyla právě snadná. Z ostatních herců: Fr. Klika, Jožka Koldovská, St. Hejny, Miroslava Jandeková a j.

Největší událostí letošní sezóny činoherní mělo být podle přání správy Lidového divadla provedení »staročeských vánočních her« s názvem *Koleda*. Už dávno před premiérou se mluvilo o tomhle podniku, připravovala se půda ve veřejnosti a alarmovaly všechny síly, málem ne po celé Moravě. Základní myšlenka nebyla vlastně nikterak špatná. Vytvořit umělecký celek z moravských vánočních her lidových a přiblížit je dnešnímu diváku, to by věru stálo za to! Hry byly upraveny dvakrát: po prvě dramaturgem Dr. Vl. Kolátorem a po druhé ředitelem Antonínem Fenclem. Hrála se verše druhá za režie svého autora (podle divadelního programu za režie Oskara Linharta). Výsledek by jistě nestál za delší úvahou, ale běží tu zase o věci zásadní. Jak lze přistoupit k lidovým hrám? Tuším, že to jsou jen dvě cesty a obě jsou svrchovaně neschůdné: buď je možno uvést je v podobě původní a mohl by se o to pokusit jen režisér nesmírně jemný a citlivý, velmi obratný

a v pravém slova smyslu znalecký, poněvadž by si musil upravit na podkladě jednotlivých zlomků konečnou redakci; anebo je možno na podkladě těchto textů vytvořit v jejich duchu a z jejich náboženské hloubky samostatné dílo básnické. Do textů je však promítnuta největší pravda světových dějin, posvěcená nadto citovými tradicemi nesčetných generací, a ta vždy bude porušena, jakmile se jí někdo jen dotkne. Prostě v obou případech hrozí za každým krokem nebezpečí, jemuž se stěží vyhne básník nejvyššího řádu a režisér největších schopností. Kde je u nás takový režisér? Němci po-lobného básníka mají ve štyrském Maxi *Mellovi*, který z lidového základu vytvořil už několik skvělých samostatných děl, a to jak z okruhu her vánočních, tak velikonočních.

Takovými úvahami se však nezdržoval brněnský upravovatel a bez rozpaků si zvolil docela schůdnou cestu třetí, která ovšem od počátku vedla k cílům, jež ležely mimo oblast každého opravdového umění. Za odvážného předpokladu, že existovala v představách valašského lidu bohyň Koleda, kterou lze ztotožnit s maloasijskou Kybele, vytvořil si lidové pohanský rámec, do něhož promítl jako jádro události o narození Kristově. Posvátou zkazku ztrivialisoval (nechyběly okamžiky syrově naturalistické, jako na př. scéna narození Kristova s křikem rodič Panny Marie atd.); přibral si na pomoc čerty, kteří v lidových hrách nevystupují; a celek podle své dřívější úspěšné praxe pojal revuálně. Opravdovou úlevou bylo jen několik okamžiků, jako na př. stínová projekce vesnických koledníků a koledníků spěchajících k jesličkám Ježíškovým. - Takto se stal večer s *Koledou* přece jen historickým v análech brněnského divadla.

*Ceské lidové divadlo* pracovalo dosud jako divadelní těleso jednotné, jehož herci vystupovali v činohře nebo v opeře nebo nejčastěji v operetě podle toho, kam právě je postavila správa divadla. Od Nového roku toto provisorium přestává aspoň zevně, poněvadž v čelo opery byl postaven dosavadní šéf moravskoostravské opery *Jaroslav Vogl* a v čelo činohry *Oskar Linhart*, který na začátku sezóny přišel do Brna jako herec z Olomouce.

Také *Komorní hry Radosti ze života* prožívají svou vleklou krizi, která se v dohledné době pravděpodobně přiblíží k rozhodnému stadiu. Už jsme upozornili na umělecký rozpor v jejich repertoiru, který ovšem svými kořeny tkví v nejednotné dramaturgické volbě. Věci, které jejich ensembl zvládne a věci, které značně převyšují jeho možnosti. Ostatně poslední dvě premiéry mohou v tom ohledu posloužit za příklad. Na jedné straně lehkonohá, vtipně udělaná, tvárná i poetisující komedie *Míly Koláře Básník a tanečnice* a na straně druhé tragicky vážná hra historická s těžkou ideovou výzbrojí, hra, která si žádá prostorného jeviště a zkušených herců, tož *Rejtar* Heinricha Zerkaulena. V první hře se může mladý herec ukázat i procvíčit, kdežto ve hře druhé s největší pravděpodobností selže. Je sice pravda, že mladému ensemblu - herci *Komorních her* jsou většinou konservatoristé - je třeba už dramaturgicky ukládat úkoly, aby na nich umělecky rostl, ale jejich výše nesmí být nedosažitelná. S jakou chutí si zahráli různé ty postavy a postavičky v komedii Kolářově a kolik postav vyšlo naprázdno ve hře Zerkaulenově! Téměř všechny postavy mužské: buďto byly přeexponovány, byly rozmáchlé slovein, krokem a gestem a jejich neukázněný temperament skončil nutně u kulis anebo byly pouze naznačeny. Postavy mužské tu ztěšňují myšlenku a její vládu nad životem a nad osudem, kdežto práva prostého života zastupují postavy ženské. Mladou ženu malířovu *Barboru* hrála nadaná *Liba Přichystalová* a dala jí projít bohatou škálou citových změn a zvrátů od ohnivého roztančeného veselí až k zoufání člověka, který taktak že vyklouzl z náručí jisté smrti. *Marie Waltrová* říkala starou jirchářku, obviněnou a odsouzenou z čarodějnictví, a zachránila svým výstupem celý večer. Obě zatlačily znatelně do pozadí všechny mužské partnery. Zde někde, v rovinách nekomplikovaného života a jeho přímé stylisace

leží hlavní herecké možnosti dnešního ensemblu Komorních her, a její dramaturgie nemůže tyto předpoklady nadále přehlížet.

Hlavní herec a režisér Komorních her, jejich budovatel a jejich umělecký představitel prof. Rudolf Walter rád mluví ve spojení se svým repertoirem o komorním stylu, jehož chce dosáhnout, a je třeba přiznat, že tu jsou už vážné náznaky takového úsilí. Jenže zase je otázka, zda jeho vlastní jevištní výraz, usilující sice o charakterotvorné zvnitřnění, společně s zřetelnou a téměř akademicky členěnou dikcí a opírající se o rozevláté gesto, odpovídá potřebám jeho mladého ensemblu. Nebude-li třeba vyjít především z něho, z jeho doby a z jeho potřeb, z potřeb dneška, kdy povrchový realismus, ať už rázu sociálního nebo jiného, musí být odmítnut; musí být překonána jeho civilní forma, zplošťující charaktery, odmocňující akci, vysávající hloubku a snižující perspektivu celku; a musí ustoupit realismu, citlivému ke všem vrstvám člověka nitra. Umělecký výraz, který takto vyplyne, nebude pouze střízlivým charakterisačním prostředkem naneseným zevně, nýbrž organickým zpředmětněním složitých situací niterných, jimiž se naplňuje člověka existence na této zemi. Tento výraz bude nutně také pathetický, poněvadž bude prodloužením dynamiky proučho se člověka nitra. - Na hereckém a režijním podání Waltrově jsou tyhle věci obzvlášť dobře znát, poněvadž jeho projev divadelní i za vlády nejpříkřejšího protipathetického civilismu byl vždy - řekl bych - výrazově exaltovaný. Věrným toho zrcadlem jsou dnes jeho učeliví žáci.

Hlavní postavu básníka ve hře Kolářově a titulní postavu ve hře Zerkaulenově hrál mladý konservatorista Jiří Sequens. Ačkoliv oba autoři i jejich díla jsou tak nepodobná, obě jeho kreace po stránce výrazové na sebe navzájem upomínaly. Pathos byl v jeho slově a pathos v jeho gestu. Diváka spíše odváděl od své postavy a jeho pozornost spíše rozptyloval. Výsledkem bylo rozevláté schema, ne charakterová tvorba, která organicky roste z jednoho středu. V takovém projevu končí Waltrův výraz u žáka zvlášť nadaného.

Komorní hry v nejlepší části svého realizovaného programu byly prozatím divadelní expositurou brněnské dramatické konservatoře, ať už šlo o jejího hlavního učitele nebo o její žáky a žákyně. Mají-li však splnit své poslání, a splní je jen tehdy, stanou-li se opravdovým zárodkem, a to společenským i uměleckým zárodkem pro druhou brněnskou scénu, musí svůj repertoír uvolnit mladým autorům, dát mladým hercům tvořit z nich samých a ovšem také umožnit vystoupit na veřejnost mladým režisérům, kteří stejně nepřicházejí z konservatoře, poněvadž ta je pro svůj zastaralý učební plán nemůže ani objevit ani vychovat. Tohoto cíle nedosáhnou Komorní hry, jestliže se rozštěpí a jestliže věc budou řešit polovičatě - totiž tak, že by vedle hlavního pořadu, za nějž by byl zodpověden umělecky prof. Rudolf Walter, povolili několika režisérským adeptům nastudovat si své hry na jejich scéně; běží o tvorbu jednotné organizovanou.

Z recitačního cyklu české poesie od dob Nerudových, jak je Komorní hry ohlásily pro dobu předvánoční, byla provedena jen jedna část, a to matinee s ukázkami z Vrchlického, Machara, Sovy a Hlaváčka. Ostatně s velmi malým uměleckým úspěchem, poněvadž celá akce, motivovaná spíše školsky informativně než čistě umělecky, byla pochybena v samých kořenech. Východiskem tu mohla být pouze poesie básníků současných a básníci nedávné a dávné minulosti mohli přijít v úvahu jen jako dostředné kruhy k tomuto bezprostřednímu přítomnostnímu ohnisku. Přednes básníkových slova pak docela stačí, aby se před vnitřním zrakem posluchačovým vynořily básníkovy světy a není k tomu třeba projekce vhodných a nevhodných ilustrací ze slavných českých malířů; taková simultánnost výsledný dojem netoliko nestupňuje, nýbrž i rozkládá. - K 75. narozeninám nejstarší brněnské herečky *Emy Pechové*, s její jménem souvisí slavná tradice brněnského divadelnictví, uvedly Komorní hry dramatisaci *Babicky* Boženy Němcové s jubilanткой v titulní roli.

Svému publiku připravily tím nejsilnější zážitek, jaký mu brněnské divadlo dnes může dát. Bohužel, herci ostatní kolem babičky připadali divákovi velmi ochotnický, ať už tomu tak bylo proto, že hra jinak byla špatně obsazena, anebo proto, že je opravdu těžko postavit vedle herečky tak vospělé jakéhokoliv herce jiného. Není právě snadné, mám-li jen v podstatných rysech naznačit, v čem vlastně záležel její výtvar. Tak byla její babička prostá, samozřejmá. Ale také hluboce přesvědčivá: při zvlášť hlubokých a výstižných záběrech Pechové přistihl se divák v údivu, že by i takto bylo možno pojat a pochopit básnickou a lidskou představu Němcové. Dobrosrdečnost, moudrost a výchovně karatelský tón její babičky vyvěraly z hlubokého lidství, a přestože v ní splýval člověk s umělkyní, její výrazná podoba byla stylisována v případ typický. V tom právě záležel hlavní znak této dokonalé kreace: jedinečnost se tu rozrůstala v platnost všeobecnou. - Divákovi byla pak nápadná ještě ta okolnost, že jí ze všech herců a hereček mladých, mladších a nejmladších, kolik se jich tu pohybovalo na Starém bělidle a na zámku, bylo rozumět nejlépe - jí, herečce 75leté.

Divadelní brněnské obecenstvo z nejširších vrstev několikrátě přeplnilo velkou dvoranu DOPSu, kdykoliv přišla filmová návštěva z Prahy: když přijela a hrála Zita Kabátová a když přijela, ale nehrála Nataša Gollová (dala se zastoupit, ale ukázala se několikrát před oponou). Náročný divák si obvykle z těchto návštěv odnese zklamání, buďto se hraje nedbale a představení je rozklíčeno, anebo program v posledním okamžiku odpadne, jako na př. večer Eduarda Kohouta s vybranými monology z klasických her našich a světových. Právě v poslední době stala se však velká výjimka. Byl pozván člen Národního divadla v Praze *Rudolf Deyl*, aby vyprávěl ze svých vzpomínek o naší staré herečce gardě. Jenže není filmovým hercem, nýbrž poctivým velkým hercem činoherním a kromě toho zklamal také organizačně podnikatel večera, takže do rozlehlé dvorany přišlo jen docela málo posluchačů. Řečníkem byl na štěstí právě herec, který dobře ví, že jeho výkon nesmí být nikdy závislý na množství publika. Mluvil o Mošnovi, Vojanovi, Seifertovi, Šamberkovi, Kvapilové, Ryšavé, Hübnerové a j., půl století českého divadelnictví táhlo zetmělou a liduprázdnou dvoranou a několik posluchačů by bylo poslouchalo a poslouchalo. - Večer, na nějž se nezapomíná.

*Ivo Liškuin*

## Rok činnosti Beskydského divadla

Dívající se zpět na uplynulý rok činnosti Beskydského divadla, nebudeme tuto činnost hodnotit s hlediska potíží a potřeb, jež Bd má, nýbrž jen podle toho, pokud v jeho práci lze vidět umělecký čin. Je ovšem samozřejmé, že na začátku této práce se musíme smířit s kompromisem mezi uměleckým zaměřením a snahou získat stálou obec návštěvníků, aby se divadlo mohlo udržet a vyvíjet. Proto organizace Bd v jeho počátcích i výběr her úzce souvisí s celou činností, kterou je možno označit jako hledání nejschůdnější cesty, a ovšem také jako propagaci. Po té stránce se vykonalo skutečně mnoho. V druhé půli r. 1943 můžeme se však i ptát, jak je to s uměleckým zaměřením Bd, kdo je jeho nositelem, a jaký je jeho prozatímní výsledek.

Dvě osobnosti vtiskují umělecké činnosti Bd ráz a rýsují směr, jenž dává tušit, jaká bude práce v příštích měsících. Je to mladý výtvarník L. Vychodil a ředitel i režisér v jedné osobě O. Lukeš. O práci Vychodilové lze stručně říci, že jasně prozrazuje snahu tvořit scénu a výpravu umělecky a osobitě, a že tato snaha byla již několikrátě s úspěchem realizována, i když tu a tam postřehneme tápání v řešení a stavbě divadelního prostoru. V práci ředitele Lukeše není patrný pevný plán ve výběru her, ani tvůrčí čin v jejich

jevištní realizaci. Bylo - a je dobře možné - vybírat takové hry, které by nejen bavily a získávaly obecnost pro Bd, ale zároveň diváky i divadelně vychovávaly, poskytující jim v prvním roce činnosti Bd jakýsi průhled do vývoje dramatu a učíce je rozlišovat, a tím i hodnotit. Takový výběr her - ovšem za předpokladu, že by šlo o vzorné ukázky - byl by pro Bd, jež chtělo a muselo vyzkoumat divadelní zájmy různých krajů, obzvláště vhodný, ač ovšem netvrdím, že nebylo možné i řešení jiné. Místo toho je v poslední době patrný sklon k volbě her lehčího rázu a následky se již začínají objevovat. Nadšený potlesk za každým aktem hry »Hodinka s Alexou« ukázal, že diváci už nedovedou postřehnout ani slabiny hry samé, ani bezvýraznou režii a chabý výkon herců, ani nedostatky scény, a je proto varovným gestem před cestou, kterou - věřím, že jen dočasně - Bd nastoupilo. Značným nedostatkem je také to, že Bd nemá režiséra, který by byl výraznou uměleckou osobností. Ředitel Lukeš a režisér Pásek takovými osobnostmi sotva jsou. Proto i ve hrách, jež měly jinak značný úspěch a v nichž byly podány velmi dobré herecké výkony (»Strakonický dudák«, »Maryša«), je patrna režisérova nejistota, jejíž původ je jistě v tom, že režisér nemá jasné představy o duchu hry a nevytvoří si své vlastní pojetí, ve kterém by bylo možno vidět tvůrčí čin. Herci se pak rozehrají každý jiným směrem a dojem organické jednoty je ten tam. Zvláště nápadně se to ukázalo při provedení »Strakonického dudáka«. Režisér Lukeš, místo aby spojil svět realistický a pohádkový v jeden harmonický celek, zdůraznil nejen oba tyto světy, ale vnesl do hry ještě svět loutek (ve scéně s princeznou Zulikou), čímž hru nadobro rozbil.

Je na čase, aby všichni, kdo s Bd spolupracují, šli méně do šíře a více do hloubky. Tak bude více času k režijně pečlivějšímu nastudování her a snad i k tvůrčí práci ve »Studios« Bd, o jehož činnosti se sice stále mluví a píše, jinak však není pozorovat nic. A právě zde by se mohlo pracovat před vybraným kruhem návštěvníků a ve spolupráci s dramatickou komisí, zde by se mohlo experimentovat a zkoumat, co je, nebo není vhodné pro program na větší scéně. Nechuť ředitele Lukeše k podobné práci nedovedu si vysvětlit jinak, než zbytečným přetížением prací, jež jde do šíře, a zároveň vědomím, že mu k tomu chybějí schopnosti a potřebný elán. Dále bude potřeba, aby Bd získalo schopného dramaturga. Vím, je to těžký problém, ale jinak sotva nastane obrát k lepšímu. Důležitá je i kritika činnosti Bd, ač se na první pohled zdá, že s vlastní prací Bd to nemá co dělat. Tato kritika vychází ze střediska Bd, z Hranic, a je dvojího, téměř protichůdného rázu. Na jedné straně kritika v podstatě věcná, leč její stále přísný tón zdá se svědčit o negativním postoji kritikové k činnosti Bd, na druhé straně téměř nekritický obdiv, který vedoucí lidi Bd utvrzuje jen v chybách, jež jsem tu naznačil, ano, vyvolává dojem, jako by všechno klapalo co nejlépe. Což je tak těžké referovat o činnosti Bd v denním tisku tak, aby byl jasný objektivní kritikův postoj, aby bylo pochváleno, co pochváleno být má a jako nedostatek vytknuto to, co nedostatkem je?

A konečně je třeba silné ruky, která by dovedla zabránit, aby se vycházelo vstřícně přáním některých lidí z blízkosti Bd, kteří nechtějí umění, ale zábavu a kteří - jak se zdá - vidí smysl práce Bd v soupeření s ochotníky.

Augustin Vala

\*

*Protože redakce chce bráti ohled na zvláštní postavení mladého divadla, sloužícího potřebám kraje za mimořádných podmínek, vyzádala si vyjádření z kruhů správy Beskydského divadla. V takovém případě máme za účelné a správné, aby byla slyšena i druhá strana.*

Rok činnosti Beskydského divadla Augustina Valy nepokládám za zhodnocení činnosti, nýbrž za časovou poznámku, jež právě proto vcelku má pravdu, ale místy snad

i křivdí. V Beskydském divadle jsme zvyklí dávat se přímo všem problémům do očí. A není ničeho, o čem jako o nedostatku bychom nevěděli, ale nemůže nám nikdo také upříti klady divadla, které budeme hájit. Pro dnešek chtěl bych jen konstatovati, že ve volbě her oznámili jsme v našem Meziaktí zřetelně, že program Beskydského divadla stane se tvůrčím činem v druhé půlce sezóny 1943/44. Máme jako záruku ke splnění tohoto slibu dramaturgickou komisi, nového šéfredaktora a jedné o dramaturga. Ale i náš program v první půlce (Stín, Strakonický dudák, Noc na Karlštejně, Mládí, Maryša, Sokyně a novinka Horské srdce) není program, za který by se musel stydět kdokoliv. Za křivdu však pokládám, uvede-li A. Vala nadšený potlesk za každým aktem hry »Hodinka s Alexou« jako příklad nové cesty, kterou se Beskydské divadlo dalo. Zrovna tak bych mohl uvést, že nadšený potlesk na dělnickém představení po krásných verších Tirso de Molina mohl by znamenati velký úspěch Beskydského divadla ve výchově obecnosti k divadelnosti. Avšak všichni, kteří s provozem divadla mají přímo co činiti, nesmějí se dávat ovlivnit. »Hodinka s Alexou« jest silvestrovské představení, jehož premiéra jako nenáročná pobavení obecnosti byla provedena v Rožnově. A reprisu této hry, když došlo k velmi mnohým a závažným onemocněním souboru (důsledek námah z cestování), provedli jsme z nouze v Hranicích. Jest samozřejmé, že »silvestrovské obecnosti« tleskalo. Takového obecnosti jest v každém městě dosud spousta a připomínám jen Prahu, abych zdůraznil, že nejde o cestu Beskydského divadla nebo speciální příznak pro Beskydské divadlo. Zrovna tak uvádím jako úspěch místních výborů rozhodné odmítnutí »Jedenáctého v řadě«. Rovněž v názorech na kritiku se s Aug. Valou rozcháším, poněvadž neuznávám kritiku přísnou a kritiku propagující nekritický obdiv, nýbrž uznávám jen kritiku. Vedoucí lidé Beskydského divadla nemohli býti v ničem utvrzeni, poněvadž na kritiku dosud čekají. K otázce Studia Beskydského divadla chtěl bych poznamenati jen tolik, že jsme jediným divadlem, které se tímto problémem zabývá vážně. Avšak u divadla jest průměrná hladká a hodnotná sezóna, Studio věc sekundární, a pak vskutku nám chyběla vhodná osobnost, které bychom mohli Studio svěditi. Mohu oznámiti, že se nám podařilo vhodnou osobou již najíti a že dojde v brzké době k uskutečnění Studia, myslím jediného u nás.

Poznámka Augustina Valy jest dnes již nečasová. Hodně věcí se již změnilo, avšak přesto upřímně za ni děkujeme.

Bob. Sanetiik

## Referentovy poznámky

Architekt *Vlad. Studený* dal nahlédnouti do své intimnější činnosti kreslířské na výstavě u Vilímků. Kresby krajin, jimž učitelovali staří Holanďané i co se vnější podoby dotýká, pokud byly viděny jako celky bez těch rušivých pitoreskních detailů, jistě s kvalitami uměleckými. Těch bylo však málo. Více bylo nahodilých jen záznamů.

*Emanuel Famira* postihl výtvarné obecnosti další výstavou: nezměnily se ani motivy, ani způsob práce. Špachtlová technika sama dává tolik - náhodných - možností, že stačí jen trochu šikovnosti a drobet vkusu k nevytvoření kýče. A je to malba obecností dost vyhledávaná pro ono zdání modernosti, pro barvu na prst tlustě nanášenou a ledabylou. Jež obého je příčinou.

*Antonín Strnadel*, z něhož se stal oblíbený ilustrátor, dík vypěstěné kresbě, odpozorované lidovým malovánkám - uspořádal z této práce soubor kreseb pro výstavu ve Výtvarném díle. Z tradice lidové vychází v podstatě každé vysoké umění, ne ovšem pro rozkošnou neohrabanost, již se většina ani nepostačí podívat. Spíše ničím nekontrolovaná a návyky nezavřená síla citu, ryznost a upřímnost, bezprostřednost záměru a vyjádření je studnicí

živin umění tak často postihovaného kornatěním. Tvarově žel studnicí přebornou: toť ono úskalí, na němž se ztroskotává. Neboť prostota nevydrží být dlouho jen rafinovanou. Putujte v Čechách za lidovým uměním; najdete-li, žije už jen z minulosti. Na Moravě najdete je místy opravdu živé. Ale jak dlouho ještě bude žít? Zajisté jen potud, pokud bude určováno podmínkami, jež určují způsob života těch lidí. Nemění se však tyto podmínky již teď? Naše lidové umění je »dáno« barokem. Tvarově už neobohacuje, případné zápujčky poskytuje jen na záruku osobnosti. Kde není, je ze skutečnosti jen formální hříčka. A toť ono ztroskotání. Z toho nelze ovšem Strnadla podezírat: jeho projev je zajiště upřímný. Jde jen o revisi hodnot a možností. Jde o úplnější obsáhnutí bytí jedince a společnosti, o vyjádření ne pouze osamocené či někde ještě jestvujícího zlomku života.

Z členské výstavy Sdružení výtvarníků nezůstalo v paměti jediné jméno. Z hostů *Karel Dudych*, trochu sentimentální za městem u houpaček, a *Jiří Mrázek*, usilovně komponující krajinu a redukující živé organismy až do přebarvených jen dekorativních ploch.

*Stanislav Talaváňa*



Jan Vladislav

## MĚSTO

Ó Město bolestné, už nový Alighieri  
se nenarodí, aby tebe pěl.  
Jen kdosi siný po noci - a dávno bez důvěry  
se zpíjí stínohrou tvých malomocných těl

tonoucích v mléku mlh nad tvými sady,  
po ránu kouřících jak doma dým...  
takový sladký dým... dým bílý ze zahrady,  
kouř z chalupy... dál nevidím.

Vizte ho jenom, hled'te sami,  
co je to, co se potácí tam za stromy...  
Oh, moji přátelé, krásné moje dámy,  
cár jenom, cár... a přece žalno mi...

Nač ale komedii, není tu nic k smíchu...  
město se dáví a dáví nás...  
Ten klopýtavý stín, slyš, ten si v tichu  
přehrává ve vzpomínce dávný hlas

čehosi jistě už uprchlého...  
Leklý list spad' a vzhůru břichem mhou  
tone až ke dnu... Ó ty děsná něho  
podzimů, které zvolna jdou.

Ten klopýtavý stín... stín kdosi... a slyš, přehrává si  
do hřmotu tramvají a výhybek  
své vyšeptané desky s dalekými hlasy  
dnů doby *kdysi* na břehu dávných řek...

Řek dětství... Ach, kde je hledat, kde jen leží,  
tvá temná polesí, tvé tiché revíry  
se zvěří plachou a prchající, kde jen leží...  
Slyš... kdosi, siný po ránu a dávno bez víry,

spáč těžkomyslný svým probuzením  
do rána prchavého na podzim  
naslouchá hlasům svým.. A řek' by *Měním*  
tak rád hře dětí v úvozu. A snad i *Závidím*.

## Charles Silvestre

### V HOSPODĚ

Jantou mě zve na sklenku vína. Na rameni má hrábě; ryl právě na zahradě na záhonu, kam zasadí brambory. Zestárl poněkud, jeho malé oči tkví ještě hlouběji v hlavě, jiskří však stále. U prahu hospody, kde roste zrzavý jalovec, hrábě odloží. Vstoupí dovnitř jako domů a přeje dobrého večera Julii Chateauponsac, malé, silné vdově, která kdysi zpívala »valčík půllitru«. Sedne si ke mně na lavici; stůl je čistý, ale Julie jej ještě jednou přetře hadrem: sluší se to. Potom jde do sklepa a přinese litr bílého vína; postaví je na stůl. Dýchne na pohárky a utírá je utěrkou. Je kolem tří hodin odpoledne a je chladno. Přichází cestář Filet, kterému Jantou říká »plachý ptáček«. Filet je opravdu takový ponurý pták, má však hezké okrouhlé oči, špičatou hlavu a na ní ostrý nos podoby ohromného zobáku. Tuší, větví, že mu Jantou zaplatí sklenku vína »pro lásku Boží«.

- Na zahrádce trochu, že? říká Jantouovi.

- Trochu, ale ne mnoho, odpoví Jantou. Mělo by trochu sprchnout na ten hrášek... Žlutne.

Naleje; Filet vypije svůj pohár naráz a odchází, protože mu stačí jedna sklenka: ujišťuje nás, že má žaludek jen jako pěst, ne větší... Julie sedí v koutě u kamen, v kterých se netopí, a plete; hubená kočka se jí skulila na kolena. Jantou se rozpaluje:

- Příští neděli, prohlašuje, musíme jmenovat radní. Byl jsem radním dosti dlouho za svou ženu, ale i kdyby, člověk by musel být chladný jako

ryba, aby nevybuchl. Politika, to mne baví. Čtu noviny od počátku do konce. Zde, u nás, se to odbyde jako v rodině. Ale tam dole kokrhají někteří třebaš celé tři hodiny a poskakují a vypínají se na svých nožkách jako kohouti, a jiní se zase lísají jako mlsní psi. Jednou byl v Savane poslanec, měl vousy jako farář, ten ale uměl mluvit. Když začal štěbetat, byl celý svět kolem růžový: »Občané, vy budete mít to a to. Udělal jsem tohle a ono.« Jak byla široká brána ráje! Řekl bys, že může postavit kamenný most a nehnout při tom ani malíčkem. Mně se to líbilo: mám rád lidi, kteří dovedou hezky mluvit. Zakřičel jsem: »Jděte tam, vy máte dobrý dech a dobrou hlavu a víte jak na to; jděte tam, nemáme nic proti tomu.« Jeho tvář se mi líbila. Matka, která ho zrodila, musila být silná... Když mluvil, přikrčil se vždycky trochu v kolenou, jako by zvedal na bedrech káru. Na konec řekl: »Občané, mluvil jsem dost. Vy mě teď už znáte... A mne už začíná bolet v krku.« V té chvíli využil jeho slabosti Justin Rillac, takový budižkničemu, a vykřikl: »A já říkám, že jsi hlasoval proti.« Náš kandidát zakřičel ještě silněji: »Proti čemu? Vysvětlíte, občane!« Ale ten čert Justin opakoval bez ustání: »A já ti říkám, že jsi hlasoval proti.« A nikdy ho nikdo nepřinutil k tomu, aby řekl, proti čemu. Bylo nás tak sto chlapů v tom bálovém sále a začalo být horko. Hrozilo, že se to otočí k zlému. Šlo mi to na nervy. Obrátil jsem se přímo k Justinovi; křičím na plné hrdlo; mluvím, jak se píše v novinách: »To převyšuje vaše schopnosti: jste hloupý a hloupý zůstanete. Pane Rillacu, vy nepatříte do Savane, kde si žijeme v míru jako hrdličky. Dejte si pozor, já umím také mluvit. Vzpomeňte si na toto shromáždění, které má na mysli důležitější věci. Chcete unavit naše uši; zbabíme se vás tedy; vyhodíme vás oknem; není široké - a tak nám zůstane ještě kousek vašeho zadku v dlaních. Nazýváte jiné osly. Co se toho týče, můžete se podívat do zrcadla na sebe... Ale ať to nedělá ten, kdo má křivou hubu...« Náš kandidát mi dluží pěknou svíci. Justin Rillac odešel se schlíplýma ušima.

Jantou vybuchl smíchy; k slovu mě však nepustí, pleskne mne po rameni a načne novou.

- Dostal jsem malé dědictví... Může se tomu věřit v mém věku? A vy o tom nevíte? Žena je u sousedky. Povím vám to... Vidíte ten klobouk, co mám na hlavě? Ztratil poněkud barvu, ale když jej navlhčím octem, zase trochu zčerná. Je od bratrance Malauda, a ten velurový kabát a vázanka, tenká jako šňůrka do bot, také. Byla to taková móda. Kabát je trochu velký; Malaud byl silnější než já... a klobouk je poněkud malý, protože mám větší hlavu. I tak je to ale dobrá poklička na hlavu, Starý Malaud! Byl to dobrý člověk. Byl dlouho ženat s takovou starou želvou;

pro ni se dostane přímo do ráje. A děti neměli. Zemřela jednoho krásného dne na stěvním katar. V osmdesáti dvou letech Malaud už nemyslel na ženění. To je pochopitelné. Celkem vzato, nemiloval mne příliš, a to proto, že prý jsem marnotratník. Já jsem vlastně neměl dědit, dědit měl Jean Tarnier, ničema nejčistšího zrna, ano... Je to jeho bratranec, ale ne s té strany jako já. Znáte Jeana Tarniera; je dlouhý jako bidlo a hubený. Tvář červená jako dno láhve, a pyšnější než páv. Vydělává; postavil si pilu a dřeva je stále dost. Je to pět mil odtud. Dělá od rána do večera. Malaud bydlí ještě dál v Plaisant, na druhé straně Limoges. Když Tarnier slyšel, že je starý nemocný, šel se na něho podívat. Zůstal u něho týden, dělal mu, co mu na očích viděl, lichočil mu, bratranče sem, bratranče tam, a já jsem byl vyřízen. Jednou večer jsem řekl ženě: »Musím jít k tomu Malaudovi. Je to silnější než já. Lékař říká, že to s jeho krevním oběhem už není tak, jak by to mělo být.« Řekla mi: »Nechoď tam... Rozhněváš ho v posledních chvílích pro nic za nic a utratíš jen padesát franků a já nebudu mít na šňupavý tabák.« Přesto šel jsem. Jel jsem autobusem. Tarnier, který seděl po celý ten čas u starcova nočního stolku, šel za svými záležitostmi. Já jsem neměl tolik práce a tak jsem zůstal. Malauda opatrovala jen jakási dobrá žena napůl hluchá. Seděl jsem u hlav jeho postele a po třech dnech mi řekl: »Myslíval jsem, že jsi ničema a šibal; mýlil jsem se. I kdyby měl člověk smrt mezi zuby, musel by se s tebou smát. A ani by ty zuby nemusel mít k smíchu.« A smál se, spokojený jako havran, který drží v zobáku ořech. Vytáhl jsem mu ze svého rozmarného míšku všechny druhy povídaček, sladké i kyselé, pěkně zelené i takové nezralé. Řekl mi potom ještě: »Mohls mít všechno: když jsi měl peníze v kapse, házel jsi jimi, jako by to byly žabky. Projedl jsi všechno, ale nenaplakal ses u toho. A to je také něco...« O tři nebo čtyři dni později bylo mu již hůře, a tu mi řekl: »Ať přijde zase Tarnier. Pošli mu telegram. Musím zařídit své poslední záležitosti. Nebude tu nic pro tebe, ty všechno zhltnáš. Jsi roztomilý člověk, ale Tarnier umí šetřit. U tebe by to všechno, co jsem vydělal, šlo po vodě. Pošli mu telegram. Už mi mnoho toho času nezbývá. Napiš: Přijď, bratranec umírá.« Šel jsem na poštu a poslal. Na druhý den se přiznala Tarnier a právě v té chvíli bylo Malaudovi najednou lépe. Tarnier mne zatáhne do kouta pokoje a říká, mysle, že starý spí: »Co to jsou za způsoby? Napišeš: bratranec umírá, a zatím to vypadá, jako by tu měl být ještě půl roku. Bídáku, vyhodil jsem pro tebe zbůhdarma sto franků. Myslel jsem: přijdu a už budou u něho hořet svíce. Je vidět, že nevíš, jakou cenu má každý haléf. Vlastně, co ty zde děláš, zde, zde, ty hloune, šašku, obliz-

misko!« Tak jsem mu klidně odpověděl, i když mne začínaly svrbět dlaně, protože jsem viděl, že se starý hýbe za záclonou lůžka: »Co lepšího ti mohu říci než: bratranec umírá? A kdybych byl napsal: přijď, bratranec umřel, byla by s tebou přišla i žena.« - »Dobře, dobře,« šeptal, »vrátím se domů. Dost jsem se tu naobskakoval a ty si už dáš pozor na mne.« Pak přistoupil k posteli a zakašlal, aby probudil starého, který ovšem nespal. Malaud předstíral, že se probouzí. Tarnier s hubou plnou sladkosti mu zakřičel do uší: »Bratranče, jdu domů, mám tam nějakou práci.« - »Dobře, dobře, hochu,« povídá Malaud. Jakmile Tarnier odešel, zavolal si mne a říká: »Člověk se musí učit žít v každém stáří. Napíšu na testament tebe místo Tarniera; příliš se žene na mé peníze.« - »Nedělejte to...« - »Udělám... A hned dnes...« Povím vám ostatek. Do týdne Malaud zhasl v klidu a míru... Zdědil jsem hektar země a domek. Když jsem to prodal, dělalo to dva tisíce franků ve stříbře. Tarnier mi nemohl přijít na jméno. Křičel na mne: »Tys bídák!« Neměl jsem zlost, ale odpovéděl jsem mu: »Ctěný panáčku, nejsem ani tak bídny, jako tehdy...« Obrátil jsem se k němu zády, a věru se neopovážil »utřít« si boty do mých kalhot, jak mínil podle svého vychloubání udělat. Vidíte, že jsem teď dost bohatý, abych si mohl zaplatit půllitr, uzavírá Jantou. Žena mi dělá kázání, brání mi chodit do hospody. K čemu by potom byly láhve - a co by dělali vinaři! Znáte tu písničku městské ženy, která chtěla, aby se vrátil muž z hospody! Malá ubohá naříkala:

*Petře, vrat se, dům se nám zbořil,  
dům se nám zbořil!  
Já teď piju, tak at se zbořil,  
jen at se zbořil, at se zbořil,  
postavíme si ho zas.*

Jantou si popěvuje; pak ustane a šeptá důvěrně:

- Tak jak mne tu vidíte, když jsem měl dvacet let, měl jsem hlas jako hrom...

Zvedne se, zaplatí láhev Julii Chateauponsac, které říká »plavovlásko«, a odchází s hráběmi na rameni. Nebe se pokrývá mraky: sprchne na hrášek.

*Přeložil Josef Kristinus*

Vladimír Vévoda

## HRANOLEM SAMOTY

A tvar a tvar a tvar, toť bolest má,  
mé zauzlení samoty a nocí.

Hle, tavit ve skupenství neznámá  
krystaly starých, obnošených věcí.

A tvar a tvar a tvar je uhlík můj,  
má oxydace nenávisti v perlu!  
Můj Bože, jenom Ty mě posiluj  
a starých roků přeraz chromou berlu.

A tvar a tvar a tvar je krása jen,  
můj pád a síla, proměnění,  
a tvar je hranol, světlo, duše změn,  
jen tvar tvůj, Tvare, ten se nepromění!

A tvar a tvar a tvar je žízeň má,  
mé kruhy na vodě, mé vyčkávání,  
a tvar má jitro, rytmus krve, tma,  
to jenom nemá tvar, co není, není...

Quintus Horatius Flaccus

## POZVÁNÍ K HOSTINĚ

Kdybys nepohrd prostým mým domem, příteli milý,  
kdyby ses spokojil s jídlem jen skrovným, k večeři zvu tě:  
se slunce západem na tebe, Torquate, čekám.

Budem pít kampanské víno z vinice u Sinuesy,  
ročník mám opravdu dobrý. Máš-li však lepšího něco,

prosím, pošli to jen - či jinak bych sám vybral jídla.  
Dávno tě čeká můj dům a čistotou svítí můj krb.

Odlož jen Moschovu při a všechny ty procesy svoje,  
celý ten soudní shon; vždyť zítra je Caesarův svátek,  
můžem si pořádně přispat - proč bychom nemohli tedy  
v přátelské besedě strávit teplou srpnovou noc?

Mohu mít příjemný večer - a toho bych využít neměl?  
Bláznu se podobá ten, kdo příliš dědicům střádá.  
První si naplním číši a po stěnách rozvěším věnce,  
i když to nebude vážnému muži střízlivým zdát se.

Víš, jakou víno má sílu? Dokáže tajemství zradit,  
naději v skutečnost změnit, váhavcům odvahy dodá,  
starostí zbaví i rozváže ústa, ba uměním učí.  
Každého povznese číš - i z nemluvy stane se řečník,  
zmizí chudoby ostych, svobodně zaplane duch.

To všechno zařídím rád, to jenom ponechte na mně:  
u mne nebudeš musit nad skvrnou pokrčit nosem,  
nemám špinavé ubrousky, naopak mísy i číše  
zrcadlit budou tvou tvář. Jen blízcí přátelé přijdou,  
hovořit můžeme volně, v úzkém důvěrném kroužku:  
Butra je zván i Sabinus - jestli ho půvabné děvče  
nečeká spíš - on přijde; ale i tak je tu místo:  
Kdybys chtěl někoho přivést (byť menší kroužek byl lepší),  
vzkaž jen, kolik vás bude. A zanech jednu své práce:  
klient tě v bytě tvém shání? Jen prchni mu postranní brankou.

*Z »Listů« přeložil V. Růt*

# O MOUDROSTI KUCHAŘSKÉ

»Kampak, příteli, kampak?«

»Promiň, velice spěchám  
moudrosti nové se učit. Kdekerý filosof světa  
jí překonán bude - ba i sám věhlasný Platon.«  
»Odpusť mi laskavě, ruším tě v nevhodnou chvíli,  
příznávám chybu. - Ty však máš výbornou paměť,  
učit se umíš, vždyť v tomhle jsi podivuhodný.«  
»Však to byl taky kus práce, dobře si do hlavy vštípit  
celý hluboký výklad, podaný vědeckou formou.«  
»Komus to naslouchal? Cizinec je to, nebo je z Říma?«  
»Skryto buď' vznešené jméno. Sám vše vyložím.

Slyš jen:

Toho ty pamětliv buď', bys nejprve předkládal hostům  
podlouhlá vejce, z jakých se líhnou kohouti. Tvrdší  
skořápku mají, světlejší bílek i jemnější chuť.  
Kapusta ze suchých venkovských polí je sladší  
než ze zahrad - ta je vodnatá, vyrostla v přílišné vláze.  
Někdy tě náhle do úzkých večer přivede host:  
slepičku můžeš mu podat, jen, probůh, ať není tvrdá;  
nuž, odborně ved' si a udus ji v hrnci s falernským moštem,  
pak bude křehoučká. Na houby také dej pozor: nejlepší  
vskutku rostou jen na lukách: sbíraným jinde ty nevěř.  
Parna přežiješ ve zdraví, jenom když snídani končíš  
talířkem černých moruší, trhaných za ranní rosy.  
K snídani med si smíchat s těžkým falernským vínem,  
no to je veliká chyba, něco jen lehkého vypij:  
vnitřnosti nejlíp se čistí medovým nápojem jemným.  
Trpíš snad zácpou? Potíže odstraní snadno  
droboučkový šťovík a mušle - přidej však kójského vína.  
Korýšům, ústřicím daří se nejlíp, když přibývá měsíc.  
Ale nenajdeš na každém pobřeží nejlepší jakost:  
lepší jsou lukrinské zévy než hlemýždi z Bájí,



v Misénu mořské ježky sbírej, u Circej škeble  
i v bohatém zálivu Tarentském najdeš výborný druh.  
Uměním vystrojít hostinu nesmíš se nemoudře chlubit,  
pokud jsi důkladně nepronik veškeré jemnosti chuti.  
Nestačí najednou pobrat celý rybářský trh  
a nevědět potom, kterou rybu máš vařit  
a kterou péci, bys povzbudil už jenom výběrem jídel  
umdlenou hostovu chuť. Maso mdlé jistě mít nechceš:  
tvé mísy nechť prohnu se pod silným kancem

z umbrijských lesů

(nikoliv z laurentských bažin - ten jenom rákosím ztloustl).

Srnky, které se pásly na vinné révě, chutné vždy nejsou.

Slabiny březích zaječíc vybírá skutečný znalec.

A co se týče ryb a drůbeže druhů a stáří,

přede mnou nikdo je nepoznal správně jazykem svým.

Na nové zákusky vydají někteří všechen svůj vtíp -

to přece nestačí věnovat péči jediné věci:

to bys moh taky se horlivě starat o dobrá vína

a klidně nehledět na to, jaký dáš na ryby olej.

Nuž tedy vína: massické postav jen venku

při dobrém počasí: pěkně se vyčistí na nočním vánku

a pobude vůně škodlivé nervům; kdybys je cedil,

ztratí svou pravou chuť. Když některý chytrák

chce surentské zlepšit falernskou solí, ať holubí vejce

ponoří dovnitř: krásně mu sebere veškerý kal.

Zmožené pijáky povzbudí k jídlu africký šnek

anebo krab. Když vnitřnosti hoří jim vínem,

nestačí studený salát: ostrý klobás a kýty

horlivě shání tvůj host a nejraděj měl by

něco ostrého na zub - zrovna jak v nejpustší krčmě.

Nešetří námahy, aby ses naučil omáčce dvojí:

nejprve prostou vař z oleje sladkého, do něhož přidáš

silného vína a pravého láku z byzantských tuňáků,

který už po čichu poznáš, a všechno dej pořádně svařit.

Z toho je dvojitá omáčka, přidáš-li tymián, mátu  
a nejlepší korycký šafrán. Nech to pak ustát  
a na konec zalej vše výborným olejem z kampanských oliv.  
Jablkům tiburským dává se přednost; picenské druhy  
pěknější bývají, ne však tak šťavnaté; albanské hrozny  
nejlíp je na kouři sušit; jiný druh naložit můžeš.  
Rozinky s jablky podávat po jídle, výborný rosol  
a praženou vinnou sůl jsem první vynášel já  
a první jsem kázal postavit před každým hostem  
na čistých talířcích se solí smíchaný pepř.«

»Při našem přátelství, učený příteli, při bozích prosím:  
K tomu muži mě doved' - kamkoliv, ihned!  
Ačkoliv jistě věrně mi všechno tlumočíš, sám chci  
poznat ho, zřít jeho tvář a slyšet ho přímo.  
Pro tebe to snad nic není, ty šťastný, tys ho už spatřil,  
ale já nemálo o to se snažím, abych se dostal  
k takovým pramenům skrytým, a toužím jen po tom,  
abych z nich čerpat směl umění blaženě žít.«

*Ze »Satir« přeložil V. Růt*

Vilém Bitnar

## NOVOBAROK JULIA ZEYERA

Na okraj Kvapilova »Gotického Zeyera«

Otevřeme-li kterékoliv trochu starší dějiny českého písemnictví, dovídáme se, že obrození českého národa kryje se především s obrodou jeho literatury, a že počátek tohoto procesu lze klásti teprve do třetí třetiny osmnáctého věku, někdy kolem roku 1780. Starším našim generacím stalo se takřka dogmatem, že národní obrození teprve ve třetí třetině století osmnáctého a na počátku věku devatenáctého dalo českému národu nové životní útvary, nové myšlenkové prvky, nové formy vědecké i umělecké. Za

práh národního obrození pokládali naši starší badatelé počátky josefinského osvícenství, jež prý bylo oním tajemným talismanem, jenž ze spánku staletého budil umdlenou duši národa. Všecko to, co od bitvy na Bílé hoře až do osvícenství, tedy v době asi od roku 1620 do 1780, týkalo se duševního života národa, bylo vylíčeno jako hrob s mrtvolou, jako úpadek a smrtelná ztrnulost. Tma prostírala se nad zeměmi svatováclavského národa. Takové názory byly vštěpovány generacím na rozlomu devatenáctého a dvacátého věku a staly se nadlouho naším přesvědčením.

Představte si tedy překvapení, když jsme my, čtenáři z osmdesátých a devadesátých let minulého století, při dychtivém pročitání milovaného díla Julia Zeyera došli až k onomu půvabnému obrázku, nazvanému »Rokoko«. Byli jsme v něm náhle přeneseni do samého středu onoho hustou tmou zahaleného století, někam do čtyřicátých či padesátých let osmnáctého věku. Básník nám tu přiblížil řadu živoucích lidí té doby, život drobné šlechty a patriciů českého městečka, lidí nadutých stavovskou pýchou vedle krásných, čistých a prostých srdcí. Cenili jsme odvalu, s jakou tu básník vrhal první paprsek světla do těchto mysteriosních koutů našich společenských dějin. Četli jsme tu Zeyerovu novelku a byli jsme jako jeho Dornička naivní a nevědomí, dávající se poučovati jako ona starou chůvou Judou o pohádkách a písních českého lidu, jimiž tehdy ještě doutnala baroková duše katolických pokolení.

Mnohem později, když jsme již něco věděli i o motivice a stylistice barokové poesie sedmnáctého věku a kdy před naším zrakem defilovali zapomenutí básníci protireformačních desítekletí, poznali jsme také, kterak se Zeyer vracel do epochy podceňovaného katolického baroka častěji, než jsme si to dovedli z počátku uvědomiti. Poznali jsme jeho horoucí zájem pro dobu pobělohorskou v látce veršované povídky »Griselda«, v pražské legendě »Inultus«, v jeho žhoucích ohlasech calderonovského baroku španělského, v zálibě pro mystické meditace velkých žen šestnáctého a sedmnáctého věku, v jeho legendách světic a světců.

»Pamatuji se na vlastní svoje zkušenosti, a co mluvím zde, není žádnou fantasií,« prozrazoval sám Zeyer dojmy svého mládí. »Kaple svatého Václava na Hradčanech, s těmi vyrudlými freskami mezi v šeru zařícími polodrahokamy, Karlův most s těmi zčernalými skupinami soch nad hučící řekou, občas jen se otevírající basilika svatého Jiří s hrobem svaté Ludmily a s celou epepejou podivných pověstí, Daliborka, Týn... To nebyly pro mne pouhé budovy, to bývalo mi přímo zjevením, to sahalo v noci až do mých dětských snů. A když mi po prvé ukázali místo, kde prý se propadla Drahomíra, působilo to na mne takovou dramatickou poetičností, jak jen

později poslední scéna Slowackého „Balladyny“, kdy hrom ji s trůnu smete. Takové dojmy mívaly jsme my pražské děti z let čtyřicátých...»

Kdož by neznal tohoto krásného horování básníka o katolické Praze probuzenské. Pěvec »Vyšehradu« vyzpovídal se tu ze svých lásek k minulosti křesťanského středověku románského i gotického, a z jeho úst uslyšeli jsme jména českých světců pronáseti s pohnutím, s jakým je adorovaly věřící duše století baroka. Zeyer miloval gotiku, ale chápal ji ryze barokově, tak jak ji chápali čeští lidé protireformačních období. Barokovou stala se posléze jeho úcta ke Kristu. Byly doby, kdy o Kristu mluvil jako o velikém člověku, bez glorioly božství, vzpomeňme jen na jeho »Opálovou misku«. Ale to bylo v období životní skepse, tak známé i u jiných básníků doby, orientované protikatolicky. Přišla však doba obratu, kdy i Zeyerovi vracela se zase víra blaženého dětství, a pak božství Kristovo zazářilo v jeho skladbách slunečním jasem. To značí cestu jeho ducha od novely »Xaver« a od románu »Jan Maria Plojhar« přes »Kroniku o svatém Brandanu«, přes »Tři legendy o krucifixu« až k »Mariánské Zahradě«, ke »Kristině Zázračné« a k vzácným »Trojím pamětem Víta Choráze«. V nich již dospěl až k výkřiku, inspirovanému *salesiánským barokem* paní Jany Marie de Guyon:

Ó Ježíši, můj Bože, Spasiteli!  
Dej vrcholku mně dojít lásky k Tobě,  
tak velké lásky, že jak krupěj v moři  
v ní ztratím se!

Sledující motiviku Zeyerova díla, nesmíme bez povšimnutí přejíti ani jeho kult *karmelitánského baroka*, tkvícího v znalosti meditací svaté Terezie Avilské a v adoraci Pražského Jezulátka. Známa jest líbezná legenda o tom, kterak se svaté Terezii zjevil v klášterní arkádě avilské překrásný hošíček, tázající se jí zvědavě: »Jak se jmenuješ?« - »Což nevíš, že jsem Teréza Ježíšova?« odpověděla mu udivená jeptiška. »A já jsem zase Ježíšek Terezin!« ozval se pacholíček, rozplývá se v šeru ambitu. Kdysi v padesátých letech šestnáctého věku bylo to zjevení, působící mocně na svatou Terezii, která pak vstúpila kult Jezulátka v duše řeholnic karmelitánských. Dřevěné sošky Jezulátka, přioděné vzácnými rouchy, i jejich porculánové kopie počaly se šířiti v rodinách španělské šlechty, a byla to mladičká princezna Marie Maxmiliána Manriquezová de Lara, která, vdávajíc se za českého magnáta Vratislava z Pernštejna, vzala s sebou z rodného kastilského domu do nové vlasti pro štěstí rodinnou sošku karmelitánského Jezulátka. Když později její dcera, kněžna Polyxena z Lobkovic, věnovala v roce 1628 sošku kostelu bosých karmelitánů na Menším Městě Pražském, počala se

rozdíjetí mystická historie Pražského Jezulátka, tohoto dědictví vypjatého baroka ze sedmnáctého věku, vyplňujícího dnes již dobu tří století. O Zeyerově vztahu k tomuto barokovému námětu poučuje nás jeho dopis, psaný v květnu 1898 Karlu Dostálu Lutinovi:

»Veledůstojný pane a příteli, odpusťte, že se na Vás obracím s prosbou trochu podivnou. Nevím si však hned jiné rady, a pak myslím, že Vy, jako kněz a literát, budete asi nejlépe informován. Píše mi dobrý známý z Paříže, abych mu poslal nějakou literaturu o Pražském Jezulátku. Nerad bych mu odřekl. Je v tom i cosi z kouzla mých vzpomínek. Za útlého dětství byl jsem jednou u Panny Marie Vítězné na Malé Straně. Jako v mlhách se pamatuji, jak jsem byl dětsky dojat sladkou tvářinkou Ježíška, jak jsem se dal z něčeho nic do usedavého pláče, a nebyl jsem k upokojení. Naše chuva mne tam proto již nikdy nevedla, a já jsem pak v životě nějak na tu pražskou vzácnost zapomněl. Až teprve v Bretani jsem procitl ze sna. Stařenka v hospůdce, kde jsme se zastavili, když slyšela, že jsem z Prahy, byla zvědavá, jak vypadá to slavné Pražské Jezulátko, o němž byla až v těch končinách slyšela. Polilo mne horko z té mé lhostejnosti, neboť jen stěží jsem mohl její zvědavost ukojiti. Byl jsem od té doby několikrát pokloniti se Jezulátku, snad najdete něco z mých meditací před jeho oltářem i v „Mariánské Zahradě“. Ale po literatuře jsem se nesháněl, až teď! Je vůbec něco o tom psáno? Napište mi vše, co víte, kde bych ty věci koupil, nebo dal opsati...«

Pak je ovšem třeba všimnouti si i barokovosti zeyerovské *hagiografie*. V dopise z března 1899 vyjevil Zeyer Lutinovi svůj poměr k svatým patronům českého národa způsobem, který prozrazuje barokovost básníkovy úcty.

»Veledůstojný pane a příteli, vracím Vám knížku Kalouskovu a děkuji za dobrou vůli. Přečetl jsem ji se zájmem, ale nijak mne ty učené výklady nechytly ani nepřesvědčily. Chcete, abych napsal epos o svatém Václavu! Žádáte věc nemožnou. Dlouho jsem Vám neodpovídal, přemýšlel jsem o tom častokrát, neboť po napsání Vyšehradu jsem se sám sebe ptal, zda by nebylo moudré, aby z toho pohanského mlna vytryskla hvězda křesťanského bohatýra, takového světce Václava, jehož sladká tvář pronásleduje mne již od dětství. Ale víte přece, že jsem se z této touhy vypsal v Neklanu! Řekl jsem tak všecko, co bych mohl vyjádřiti o přerodu české duše pohanské, ten Tyr je přece již předobrazem velikého našeho světce! A pak tonu všecek v zajetí kroniky Hájkovy, který mně udělal! Z těch jeho pověstí musil bych se trochu vymaniti a studovati všecko, co lze o Václavu čísti v legendách a v lidových zkazkách. Znáte přec způsob mého tvoření.

To by znamenalo přechísti zase celou knihovnu, snít a žít v té úžasné době... A na to již jsem příliš star, jsem unavený a nemám sil k zmožení úkolu příliš zodpovědného. Vůbec jste mne tou žádostí zbytečně zneklidnil. Z toho „arcilháře“ Hájka zůstal mi v duši nesmazatelný dojem úžasné protivy infernální černi a nebeského jasu dvou tragických dvojic: Drahomíra a Boleslav, Ludmila a Václav. Takovou hrůzou na mne působily některé kresby Blakeovy. Ta za živa do pekel propadlá Drahomíra je vůbec ohromná, ta by mne dosud lákala. Naše chůva nám kdysi deklamovala z jarmareční písničky verše, které se mi po desíletích vynořily z myslí, tak na mne tehdy působily svou nehoráznou upřímností: „Z všech potvor, co kdy nosila zem česká, nad vši míru krutější žádná nebyla nad zlici Drahomíru...“ Tak nějak to znělo na počátku. To je docela hájkovské pojmání, a to mně zcela odpovídá. Tady bych se však dostal hned do konfliktu s vědou takového Kalouska. Ne, tomuto lákání odolám, nechte mne, prosím Vás, na pokoji, nenutte mne k práci, jež dnes přesahuje již mé síly. Přiznám se, že měl jsem kdysi úmysly obnoviti v některém obraze čar benediktinských pověstí, opřádajících klášter svatojirský se sladkou jeptiškou Mladou, břevnovský klášter s obrovitým zjevem věčného poutníka Vojtěcha. Dojímal mne i ta k české hroudě věrně přítulná tvář sázavského Prokopa, a což ten Božetěch! Opojovalo mne vypravování Hájkovo o těch lidech šerého dávnověku našeho. Ale to jsou dnes již vzpomínky, marná řeč o tom všem!! Buďte zdrav a s Bohem...»

Jak sytě je tu vyřčena ryze barokní antithesa »infernální černi« a »nebeského jasu«, jak upřímně se tu Zeyer přiznává k inspiraci raně barokní kroniky Hájkovy!

Literárně historický monografista připojil by k výkladu o Pražském Jezulátku a o hagiografii lákavou kapitolku o otázce *františkánství* zeyerovského. Motivicky to zavádí do gotiky třináctého věku, estetický rozbor všech prvků ukazuje však k baroku. Již v próze »Vánoční povídka« z roku 1879 prozrazuje Zeyer hluboké dojmy štědrovečerní z dob svého dětství, kdy rozsvěcoval svíčky na vánočním stromku, opojoval se vůní vosku a kouřem a vzpomínal přitom na velké, temné kostely, na staré zčernalé obrazy v nich, z jejichž tmavého pozadí se Panna Maria s Jezulátkem vznášela... Vánoční písně a koledy, jimiž chůva dokreslovala milostný portrét Jezulátka, byly doplněny četbou františkánských legend, zejména čarovného příběhu o »vánocích v Grecciu« a výtvarnickými dojmy z pohledů na četné betlemy pražských kostelů. Tím vším bylo karmelitánské Jezulátko obohaceno ve smyslu oné františkánské poesie božského »dětátka«, jak ji známe z barokových písní takového Michny z Otradovic a z veršů Bridelových.

A pak v mužném věku miloval Zeyer ještě uvědoměleji svatého Františka Serafínského, stejně jako jeho pokorného životopisce, malíře Giotta. Oba mu byli mistry v touze po dosažení duševního klidu a míru, jehož nemohl dlouho dosáti skeptik racionalistické doby. »*Serafínská myšlenka*«, obsahující výraz lidské touhy po útěku z lichého hluku pozemského světa do nekonečného modra ideálu, jak ji ztělesňoval svatý František, byla dlouho nedostupným cílem Zeyerovým. Neboť jaký rozdíl mezi idylicky prostiným křesťanstvím gotického františkánství a jeho moderním »obnovováním« u Zeyera. Jak bylo Zeyerovo umění v této oblasti *jiné* než gotické, vycítoval sám, když psal paní Heinrichové, že po spatření Giottoových maleb chtěl svou »Sestru Paskalinu« zahoditi, uznávaje, »že se má legenda psáti tak, jak oni malovali« (1884). Zeyer poznal, že pouhé látkové náměty z gotiky nečiní ještě moderní básně »gotickou«.

Cosí františkánského zavanulo na Zeyera i z osobnosti *sochaře Františka Bílka*. Náboženský příklad Bílkův měl vliv na rychlý spád Zeyerovy konverse, a příklad ten byl povahy barokové. Hello vykládá, která *v antice* bylo umění dokonalé, protože jeho idea byla na zemi. Bylo jí tedy možno zachytiti pozemskými formami. Antické umění bylo krásné, ale nemělo tajemství. Naproti tomu v *gotice* idea vyrostla vysoko nad pozemskost, k transcendentnu. Nebylo jí tedy možno pozemskými symboly plně zachytiti. Gotika je proti antice uměním méně dokonalým, ale je vznešenější. Umění *baroka* vyrůstá ze země, ale nezůstává na ní. Idea rozrušuje jeho formu a tím dodává výtvorům oduševnělé vznešenosti. Zeyer zachytil tajemství sošnické barokovosti v překrásné legendě o sněhu ve Florencii. Michelangelo v ní vytvoří z čerstvě napadlého sněhu sochu dokonalé krásy, ale zdá se mu, že dílo nemá dosti života. Teprve ve chvíli, kdy sníh počíná tátí, zjihnou tvary těla i tváře a socha nabývá života, získává duši. Podobně v pražské legendě »Inultus« dotvoří italská sochařka donna Flavia Santini sochu Ukřižovaného, dotud anticky krásnou, teprve ve chvíli, když zachytí výraz agonie v obličejí zavražděného jinocha, který jí visel na kříži modelem. A tuto *spirituální deformaci*, kterou se barok odlišuje od antiky i renesance, rozpoznal Zeyer i v umění Bílkově. Vzpomeňme jen hlubokého výkladu příčiny, proč Bílkovi současníci většinou nechápali jeho umění. »Ti, kteří v něm, v umělci, vidí blázna, jsou jen upřímní. A snadno to lze vysvětliti: nerozumí jazyku, kterým Bílek mluví v plasticce. Kdo nemá pojmu o mystické stránce křesťanství, nemůže Bílka chápati. Jim je mluva jeho tak nepochopitelná, jako jemu mluva antiky.« Všecky Bílkovy výtvoři nesou pečeť smutku, že není možno dosáti Absolutna dokonale. Zeyerovi, umělci slovesnému, bylo jasno, že Bílkovi není dáno, aby mluvil

v pojmech, že rodinovsky »mluví v mramoru«. Přesto četl v jeho dílech, která gesta soch jsou ovlivněna katolickou liturgií, a že je to následkem podvědomé tradice českého baroku. Ovšem tužby člověka z konce devatenáctého věku byly již komplikovanější, než ony věku sedmnáctého. Bílek v katolickém období svého tvoření nezápasil s reformačními ideami jako konvertité sedmnáctého věku, jeho zápas o dokonalé splnutí s Kristem byl složitější. Jestliže současní znalci výtvarného umění rozpoznali velmi přesně souvislost Bílkovy plastiky s výtvarnou kulturou katolického baroka, Zeyer nezůstal při zevních symptomech formy, nýbrž zachytil podstatu jeho barokní spirituálnosti vždy, kdykoliv vykládal nechápajícím smysl Bílkova uměleckého poslání. »Bílek miluje Krista tak silně, že je blahoslaven,« psal Lutinovi v roce 1898. »Má tu krásnou svatou horečku kříže, šílí křížem. Střízliví nazývají takový stav vyvolených „bláznovstvím“. Ale to bláznovství je vínem církve. Čím by byla pouhým rozumem? Měla by svých svatých? To šílení je duchem jejím, to ostatní je litera.« Zeyer stykem s Bílkem dospěl až k výroku: »Co ale stavím výše než všecko na světě poesii, to je ryzost srdce a láska k nejvyššímu ideálu Krista« (dopis Bitnarovi 1897). Nezdá se vám, jako by tu zavál duch jesuitského básníka Bedřicha Bridela, jemuž také byla poesie především prostředkem misijních akcí k získání pobloudivých duší v strastiplných desetiletích protireformačních? To vysvětluje také vliv Bílkův na Zeyerovo tvoření. Na jeho popud napsal nejkrásnější svou legendu »Kristina Zázračná« pod vlivem bílkovských meditací o »stavbě budoucího chrámu v nás« stavěl Vít Choráz svůj kostelík »na venkově, na samotě, v lesích...

Zjistiti a zhodnotiti barokové živly Zeyerovy poesie, to je pro dnešního badatele pole ještě ladem ležící. Tady by mohli mladí literární historikové vykonati kus objevného díla, zejména nyní, kdy *Štěpán Kvapil* svou pozoruhodnou monografií »Gotický Zeyer« (Praha 1942, Petr) podnítil zájem o hlubší analýsu jeho slovesného díla. Mám za to, že nelze bez výhrady přijmouti tak strohou charakteristiku básníka, který psal »obnovené obrazy« z tak mnohých a tak rozdílných kulturních období celé galerie národů. Zásluhou Arne Novákovou stalo se ovšem zvykem hodnotiti umění Zeyerovo adjektivem »gotické«. Již ve svých »Stručných dějinách literatury české« z roku 1910 napsal doslova: »Proti renesančnímu eklektikovi Vrchlickému jest Zeyer spíše goticky naladěným romantikem, jenž prchá ze své doby, již nerozumí, aby hledal svůj životní ideál, zpola umělecký, zpola náboženský v minulosti, ve středověku, v mystice« (383). Tatáž slova opakoval nepatrně pozměněná ve všech třech vydáních svých »Přehledných dějin literatury české« z let 1913, 1922 a 1939. Označení to bylo přijímáno



celkem bez námitek, a Kvapil nyní náročnou literárně historickou monografií snažil se mu dáti pečeť definitivnosti.

Kriticky zhodnotiti všechny výsledky Kvapilovy monografie znamenalo by psáti monografii novou. To se přirozeně vymyká rozměrům revuální stati, která se může v pouhých náznacích dotknouti některých otázek. Z toho, co jsem ad hoc výše uvedl, vysvítá, že by se rovným právem mohlo psáti o Zeyerovi »barokovém«. Zeyerovi chybí ke gotičnosti právě nejzákladnější podmínka: hluboká víra křesťanská, doprovázející jej bez pochybovačnosti *celým* životem. Zeyer však prožil dlouhé období skepse, a k svému katolicismu prodíral se toužebně a nejvýrazněji teprve v posledním desetiletí života. Ke gotice utíkal se stejně žádostivě, jako to činili nejhlubší proselyté sedmnáctého věku, kteří skokem přes renesanci zmocňovali se gotických darů víry, a mimoděk vytvořili tak novou kulturu uměleckou, kterou jsme uvykli nazývatí barokem. Ano, v Zeyerovi nebylo klidné pohody gotického katolíka, tkvělo v něm cosi rekatolisačně »protireformačního«, jako v takovém Angelu Silesiovi.

Ad vocem »gotické« *estetiky* zeyerovské. Jeho »Kristina Zázračná«, hagiografická látka ze středověké legendistiky třináctého věku, ukazuje na příklad jasně, jaký byl postup tvůrčí koncepce Zeyerovy. Popud sochaře Bílka, raně gotická látka, četba díla pozdně barokové visionářky Kateřiny Emmerichové. Výsledkem je dílo, jež nelze nazvatí beze zbytku »gotickým« ani »barokovým«. A tak je tomu se všemi významnými kusy umění zeyerovského. Neboť mezi gotikou a tvorbou Zeyerovou leží celá epocha renesance, baroka, romantismu, gotické renesance prerafaelské a neochristianismu francouzského. Podrobným rozbořem motiviky a stylistiky zeyerovské objeví se, že básník nejen znal bytostné živly tvoření těchto období, ale že je v různých svých dílech »obnovoval«. Proto nelze mluvití prostě jen o Zeyerovi ryze »gotickém« nebo ryze »barokovém«, ale že jeho osobité umění nutno charakterisovati novým synthetickým termínem *novobaroku*. Označujeme tím skutečnost, že *integrující barokové živly* jsou v díle Zeyerově deformovány od případu k případu prvky některé ze zmíněných kultur tou měrou, že vytvořily na konci devatenáctého věku umění nové.

# CONCHA DE PERLA

## *Lidová píseň*

Kéž by již zemřela má milenka,  
když tisíc úkladů mé lásce činí!  
A v hrobě srdce mého necht si lká,  
v něm něžné lůžko necht má aspoň nyní!

Nuž, s pravdou ven!  
Tu mi říkej!  
Když lásku máš,  
pak dej mi smrt!

Pro tebe svůj život ztrácím,  
pro tebe, že rád tě mám.  
Jak špatně splácíš, říkám temnotám,  
jak špatně splácíš, že zase budu sám.

## Amado Nervo

### DAR

Jen bolest svou Ti, Bože, dám:  
A to je vše, co Ti mohu dáti.  
Tys lásku dal, mou lásku, sám,  
a velkou lásku... Tu smrt mi ztratí.  
Jen bolest zbývá, tu Ti dám!  
Tu vezmi, Pane! Jen tu mám;  
a to je vše, co Ti mohu dáti.

# PŘÁNÍ

Slávu! Slávu! Křik. Tak mnohý jen si přeje  
slyšet lichocení;  
tak mnohý zmirá denně bez naděje  
hladem a žízní po chvále... Mne zapomeň  
tím velkým zapomněním:  
že jsem nikdy nebyl, že v nic se měním.  
...A nečiň křik, když není jměním,  
když je mi dobře tak... Mne zapomeň!  
1870-1919

*Ze španělštiny přeložil Václav Ara*

Jan Zach

## NOVÁ ČESKÁ DRAMATA

Faltis vykročil z okruhu reportážních životopisů tím, že nepopisuje chronologicky životní osudy vynálezce hromosvodu Prokopa Diviše, ale snaží se vytvořit ve smyslu vodákovského požadavku, že drama je v podstatě jedinou událostí, která se před našima očima rozvine a vyzní, dostředivou hru »*Mraky na nebesích*«, která se obírá významným příběhem z vynálezceva života, kdy Diviš postavil hromosvod, jež mu pověřiví sedláci rozbíjejí; ale vkládá sem jednak důsledky Divišovy fyzikální práce na jeho kněžské povolání a soukromý osud s motivem schovanky Barbory, jednak příběh mladého kněze, který se vedle něho rozhodne z kolísání mezi vědou a kněžstvím pro vědu. Faltis tedy uniká reportážnosti, ale utkvívá zatím dosud v popisnosti. Jeho šest obrazů nese stopy zjevné epičnosti, překonávané stěží prostinkou stavbou. Zpravidla mluví jedna dvě postavy, více málokdy, a když dokonce tři najednou, pohybuje se ta třetí jen na okraji hovoru těch dvou. Kromě Jáchyma všechny ostatní postavy se dostávají do dějového pohybu více méně zevně. Nesou v sobě jen slabé zárodky vnitřní dramatickosti. Po této stránce pokračuje Faltis pomalu.

Nejdramatičtější postavou hry není Diviš, ale Jáchym, jehož kolísání mezi kněžstvím a vědou, ale i mezi božskou a lidskou láskou a také mezi

láskou k vědě a k lidem a konečně i mezi láskou a povinností má všechny podmínky pro vnitřní napětí, které klene jeho osud. Diviš je proti němu v nevýhodě, protože není schopen rozhodného činu. A když jeho utajovaná vnitřní rozeklanost se nám má zjevit, dostane se nám místo pádných důvodů matné obrany jeho postoje. Když totiž se má Diviš rozhodnout pro vědu, vyzván výhodnou nabídkou šlechtice, setrvává na kněžství, jehož poslání ani řádně neplní ani osudově necítí, uváděje za důvod svého odmítnutí lákavé nabídky lásku - ale ke komu a k čemu? K schovance Barboře? Ale vzdýt té by nanejvýš prospěl. K Jáchymovi? I jemu by pomohl. K lidem? Není jí u něho. K Bohu? Ví přece, že by jeho slávě sloužil vědou líp, lze-li o takové lásce vůbec mluvit u tohoto Divíše. Zde tedy ztroskotal Faltis psychologicky tak, že podlomením ústřední postavy narušil i svou hru. V této psychologické mlhovině Divišovy postavy Faltis zbloudil. Jeho Diviš by musel zanechat kněžství a odejít za vědou. Protože zůstal, aby se nerozešel úplně s reálním Divíšem, měl nám Faltis otevřít peklo vnitřních vírů, v němž shořela jeho odhodlanost. Světský člověk v tomto Divišovi by tohoto kněze odvedl od oltáře, ale zůstal-li tam, nemohl být tak světsky založen, lépe řečeno, jednostranně založen, jak jej Faltis pojal. Nám nejde o žádné církevní stanovisko či historickou věrnost, Faltis má právo na své pojetí, ale také povinnost k charakterové logice svého Divíše, o níž nám tu jde a v níž Faltis zklamal. Jeho Diviš nás nepřesvědčil, že musel zůstat.

Divišovým protihráčem je tu převor, na němž je správné, že je i přítelem i odpůrcem Divíše, což tuto menší postavu zachraňuje od plošnosti, na níž utkvěla postava Barbory, farské schovanky, opravdu jen přifařené. Při prohloubenosti kresby mohla stupňovat dráždivé napětí celé hry. Faltis chtěl, aby byla člověkem i symbolem, ale nestačil na tuto podvojnost jejího zjevu; stala se u něho půl tím, půl oním. Není rybou ani rakem. V tom je její slabost. Faltis je dobrým počtářem, který má v divadelní matematice stále lepší a zasloužený prospěch, ale jeho neosobnímu počítání a psaní, které se někde blíží již vyšší matematice divadelní, zůstává odepřena vroucí účast smyslů a srdce. Na jeho nové hře, jejíž stavba i napětí se ke konci uvolňují, je však vidět, že aspoň počítá poctivě, i když dělá chyby. Vážná domácí látka historická, prosta senační erotiky, musí být Faltisovi vděčně přiznána.

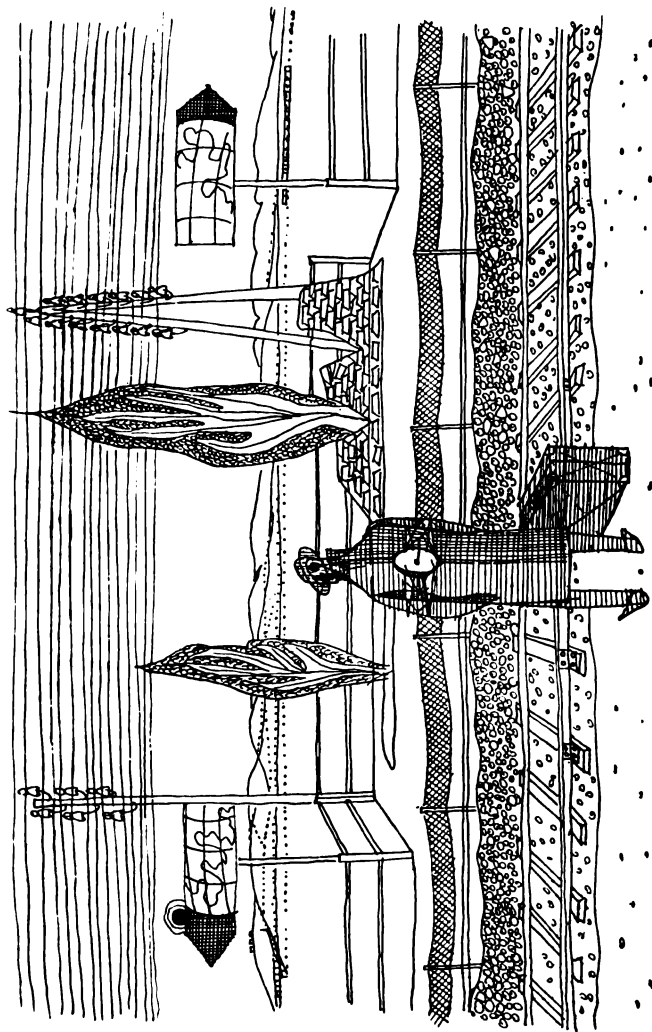
\*

Na divadelním programu nové Hlávkovy hry v Prozatímním divadle stojí doslova: »Ve své nové hře, nazvané »*Kavalír Páně*«, chtěl Miloš Hlávka napsat drama, které by obsáhlo v básnickém podobenství smysl barokní doby v Čechách.« Tím je vystižen úmysl i výsledek.

Co je na dramatu dobré? Látka sama především. Skýtala konverzi šlechtice k Bohu a k lidem, odvratem od renesanční požívačnosti k barokní touze po vyšším životě a zábleskem předčasné sociálnosti ve feudálním temnu živé dramatické možnosti. Hlávka, jak znovu vidět, mívá dobré nápady. Ale už v námětovém řešení vážne. Rozvíjí jedině příběh Kavalíra: v prvním obraze jej ukazuje jako světáka, který zázračně zůstává na živu za moru, ve druhém jako poutníka, upadnuvšího do vlčí jámy, z níž ho zachrání sedláci, jichž mluvčím u císaře se stane ve třetím a ve čtvrtém, a zmírajícím hrdinou za zrušení roboty v pátém. Ale tato věta nepodává snad pouhý obsah Hlávkovy hry, nýbrž skutečný úhrn skoro všeho, co se tu děje. Žádné větší rozvedení hlavního nebo větvení vedlejších dějů Hlávkovy hra neobsahuje. Tento singulární děj bez pádnějších vzruchů je tenoučký jako nitka. Nosnost příběhu je malá. Kavalír sice naráží na okolí, ale jeho příběh se nikde nezaklesá dramaticky; teprve v předposledním a posledním obraze dojde ke srážce představitele dobra s představitelem řádu a zla. Ale to je poněkud pozdě a poněkud málo. Předtím jsou to jen slovní šarvátky, diskuse na dané thema o úsilí Kavalírově po vyšším životě duchovním i sociálním. Příprava těchto střetnutí s císařem (představitelem starého řádu) a se Smrtihlavem (představitelem zla) je zdoluhavá a obsahuje kromě střídavého lyrismu obvyklý monolog (ve druhém obraze).

Hlávka zpodobní dost přesvědčivě Kavalíra, ale ostatní postavy jsou více méně dramatické studie nebo skizzy, z nichž nejpřesvědčivější je nezkušený Císař a satanský Smrtohnát, postavy nicméně jednoduché a tézovité; ostatní, včetně trojitě podoby mladé ženské postavy, jsou více méně episodní črtty.

Pravé slovo pro Hlávkovu hru je schema. Je to vše příliš vymyšleno, namnoze bystře pojato, ale slovo tělem se tu nestává. Je zde však kromě šťastné látky několik míst, která Hlávku zavazují: střední části prvního a třetího, druhá polovina čtvrtého a pátého obrazu. Zde verva a dialog unikají siláctví a řídkosti. Zavazují ho k volné práci, k důkladnosti, k potřebě prohloubenosti. Od jeho usilovné »Panamy« přes smělé torso »Světáků« k vážnému »Kavalíru Páně« vede mírně vzestupná cesta dramatika Hlávky. Ta je těžká a pracná. Jinou si vykračuje divadelní adaptátor Hlávka. Ta je úspěšnější. Divadelník, zdá se, nedá dramatikovi pokoj. Štve jej od dobrých nápadů do chvatných improvisací.



František Hudeček: MUŽ ČEKAJÍCÍ NA VLAK

Fr. Hudeček, 1927

## PERSPEKTIVA

*Žádné staré umění neryje ryd-  
lem bolesti do živé a zjítelé cit-  
livosti, nýbrž hraje jen opakovanou  
a vyzkoušenou hru vzpomínek, ab-  
strakce a tradice: rozkoš, kterou dá-  
vá svému obecnstvu, jest pokojná,  
bezpečná, uspávací, pohodlná a  
umělá.*

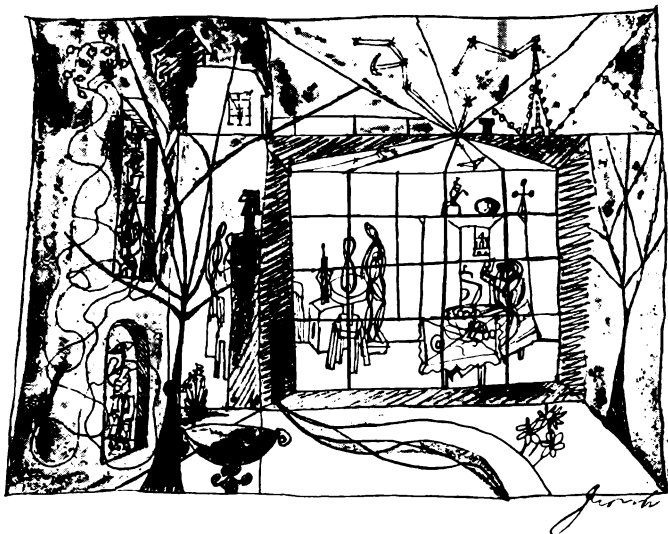
F. X. Šalda

1.

Kvas, kterým bylo naplněno prvních dvacet pět let tohoto století, vy-  
přchal, zdá se, jak se číselník let obracel a nepřetrval ani hospodářskou  
krisi. - Praví se, že je to důsledek rozháraných prý poměrů, do nichž bylo  
umění přivedeno anarchií, nedůsledností a libovůli našich moderních  
malířů a sochařů. Praví se, že sensacechtivost a honba za pochybenou  
originalitou svedly umělce od jejich poslání: dávatí národu to nejlepší,  
čeho je schopen, umocňovati jeho přirozenou citovost i sílu a pod. Není  
však třeba umocňovati jeho přirozenou citovost i sílu právě tak, jako ne-  
ní možno pachtit se ve jménu umění jen za pochybenou originalitou  
a sensací. A konstatujeme, že *jedinou mírou uměleckého díla je opravdo-  
vost, pravdivost a přesvědčivost jeho a jeho posláním zmnožení člověkovu  
životního pocitu*. Dlužno však nepodezíratí umění a umělce z nevážnosti  
a ze zlehčování tohoto úkolu - a zvláště tehdy ne, bylo-li jediným důvo-  
dem kritiky neporozumění. Neboť je zajisté třeba i připravenosti ducha  
ke vnímání uměleckého díla.

A ona minulost - byla to příliš dlouhá trať na onu rychlost, diktova-  
nou vášnivou nespokojeností a neukojitelnou touhou experimentu, na  
jehož ostří byla balancována pravda i krása tohoto života, a bylo zjevné,  
že bude třeba zvolniti tempo, nemá-li dávná propast mezi umělci a obe-  
cnstvem býti ještě dále rozšířena.

O pouhopouhý experiment formální nešlo ostatně nikdy, hledíme-li  
na ono minulé čtvrtstoletí dnes už jako na historický fakt. Krok za kro-  
kem bychom v něm sledovati mohli proměny života, společenské zvraty  
a politická dění - a rychlost, podstatný znak moderního života, rytmuje  
i je: střídání vlád, diplomatické i vojenské akce a pod. Leč život sám,  
plný a *všeobsažný*, byl někde stranou a umění, jeho věčný průvodce, vykla-

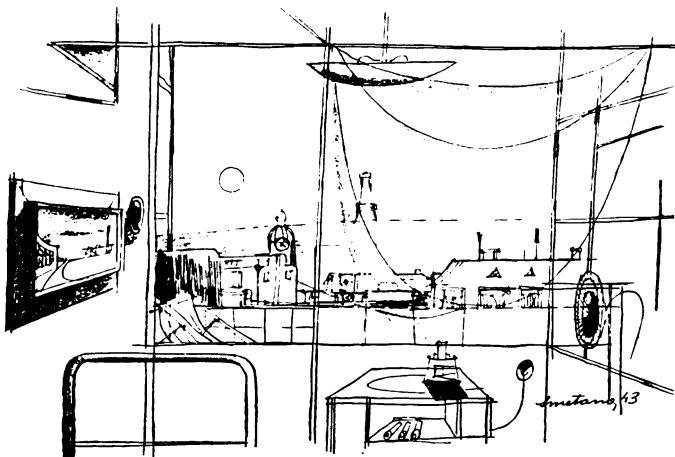


František Gross: ATELIER HANY WICHTERLOVÉ

dač i umocňovatel, než se k jeho všeobsažnosti prodralo, bylo zastaveno politickou krizí a válkou. Thema »člověka« však, jednou již objeveného středu umělcových pozorování, bylo stejně neodbytné, ba ještě naléhavěji volalo po řešení, po činu, jímž jako zázrakem proměněno bylo by neživé v život.

Kořeníme v té minulosti pevně jako v něčem, co dávalo prvé předpoklady vzniku díla: novým námětům nové vyjadřovací prostředky a starým propůjčovalo novou cenu, převádělo je v nové polohy a plně odvahy z objevu nových oblastí, více zaplněných člověkem a jeho konáním, znovu obracelo se umění v nové směry - a jen tam, kde únava spokojila se opakováním, stejným užitím prostředků i za změněných podmínek, tam vznikala nová konvence a nový akademismus, jež bylo potírati stejně jako formy už mrtvé. Je však rozlišiti mezi umělcem a malířem, mezi posláním a profesí. Jen tak budeme práci považovati dnešní stav za záležitost mrtvých malířských zájmů, při nichž poměr umělce a obecnstva byl redukován na poměr výrobce a zákazníka, se všemi znaky trhu, poptávky a spekulace. To znamená: otevřené přiznání, že není umělců, t. j. těch, kteří poznávají a tvoří z *nalí* skutečnosti, že jsou jen malíři, t. j. ti, kteří malují, bez hlubšího smyslu, lépe nebo hůře vyučení řemeslu,





Jan Smetana: KRESBA

obklopeni stohy knih a reprodukcí, z nichž čerpají ani ne tak *poučení* o formě, o stylu, o umění, jako spíše vhodný způsob prodejného malování. Ale oni mluví o tomto umění, neboť býti mu účasten a působiti jím jim dáno není. A mluví o člověku, neboť to jediné jim v paměti o minulosti zůstalo. Nezůstalo však spolu vědomí nutnosti činu, jenž byl minulosti samozřejmým, nezůstala ona potřeba nořiti se hluboko v sebe a v sobě hledati a nalézati jistoty, v sobě jakožto mikrokosmu obecné platnosti, kdyžť k tomu, viděti život vůkol sebe, nebylo dosti odvahy.

Proto všude tolik učelivých žáků, tolik obrazů skutečně podobných velkým vzorům - a proto tolik obrazů nepravdivých a mělkých, neboť nebylo dohlédnuto vnitřního smyslu, důvodu, který diktoval tu či onu formu dnes branou za vzor.

Tedy konvence, nápodoba, plagiát. Místo života živoření.

2.

*Umění určitého období je nutným produktem své doby i lidí, kteří ji vytvořili. Max Dvořák*

Falešný estetismus této doby nabitě politickým děním zdá se zcela přirozený. Člověk bičovaný vnějšími událostmi nechce se znepokojovali vnitřní jejich podstatou a netouží - ve svém průměru - dojiti pravdy ani

cestou umění, maje za to, že umění je tu jen od toho, aby mu na pár hodin dalo zapomenout všech strážní. Nahrazuje si ryzí kov pozlátkem, umění zábavkou; za tohoto stavu, kdy zdání skutečnosti zabíjí skutečnost samu, rodí se nové umění z této skutečnosti a stává se svou žhavou aktuálností sourodne uměleckým počínům minulosti. Zpodobování »světa, ve kterém žijeme« stalo se společnou základnou několika malířům a jednomu sochaři, jejichž práce bylo možno shlédnouti nedávno v Topičově výstavní síni.

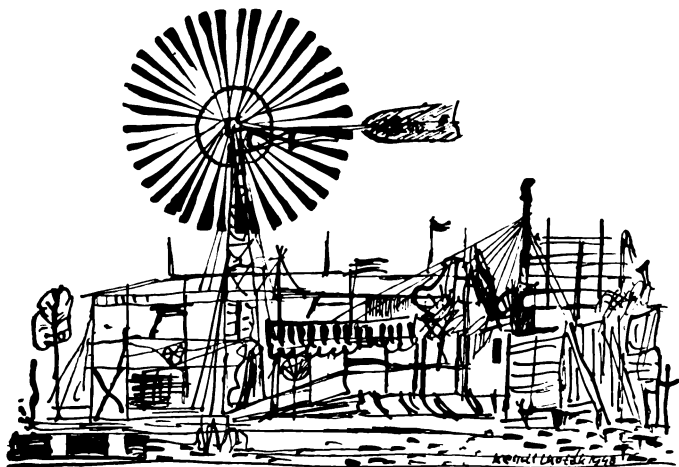
Toto však nečiní z nich skupinu: práce tak úzkého zaměření byly vybrány záměrně. Měly se státi heslem. Měly upozorniti na tento svět, tvořený a neustále přetvářený lidskou rukou, na jeho podobu v čase proměnlivou, vždy však formovanou duchem, jaký právě jest. Duch doby, chcete-li - a to není jen umírání, to je i vůle k životu, vášnivá touha uzavřít se jen do krabičky snu, hledati ten život v nesčíslných proměnách a podobách a nacházeti v něm na tisíce důvodů, proč stojí za to žítí jej. »- rozmnožující říši života, rozmnožují říši krásy -« a krása ta není banální a není už ani křečovitou.

Vyšlé z kubismu a surrealismu toto umění není kubistické ani nadrealistické. Jest jejich přirozeným následkem, poznamenaným snad ještě jinými malíři - naprosto však není eklektické, neboť nevybírá jen a netřídí, nýbrž ve znamení jich samo ze sebe usiluje a dobírá se hodnot, jež jsou spíše pravdivé než krásné. Ale »opravdu tvořící umělec nehledá nikdy krásu, nýbrž něco podstatně jiného a v podstatě vždy to: víc života, víc poctivosti, víc pravdy, víc síly, víc rytmu, víc zákona a logiky, víc bolesti a rozkoše, než jich posud bylo v umění« (F. X. Šalda).

Gross, Hudeček, Kotík, Lhoták, Smetana - malíři a Zívr - sochař, každý svým způsobem (formálně však podivuhodně jednotně, takže po dlouhé době opět můžeme mluvit o skupinovém vystoupení), každý svým dílem, obrazem či sochou, mluví k nám o skutečnosti a o nás.

»Tyto obrazy a tyto sochy jsou realistické. Nikoli tedy proto, že zpodobují skutečnosti soudobého velkoměsta, jeho lidi, stroje, byty a ulice, ale proto, že svého diváka chtějí činiti přítomným onomu třeskatému světlu poesie, jež je schopno spájet živého člověka a jeho živý svět ve velikou, prostou a nade vše krásnou jednotu.« (J. Chalupěcký v úvodu katalogu jejich výstavy v Topičově saloně v září minulého roku.)

*František Gross* zdá se dnes být nejdále ve výtvarnické praxi, když už se byl ve výběru thematic na vždycky zřekl akademické veteše: všech předmětů (a mějme za předmět i krajinu), které staly se v obraze jen objektivní visuelní zkušeností a z návyku dokonce tradovaným způsobem zpo-



Kamil Lhoták: KRESBA

dobení, zmocňuje se motivu jen a jen »malířsky«, jen a jen s dobrou znalostí »řemesla«. Oblíbiv si plochu nemaluje pastosně, naopak, barvou velmi ředěnou vyplňuje plochy v přesné kresbě, na kterou vsadil a již vyhrává. Jak se vnučují ty neočekávané průhledy mezi sloupy, znameními a lešeními na kontury baráků předměstí, už nesentimentálního, na návrší s přirostlým balonem plynojemu! Gross dosud nemaluje »figuru«, ale cítíte, že touto ulicí právě lidé přešli a za chvíli že zas půjdou tudy jiní, tak jsou ty obrazy plny atmosféry a lidské přítomnosti.

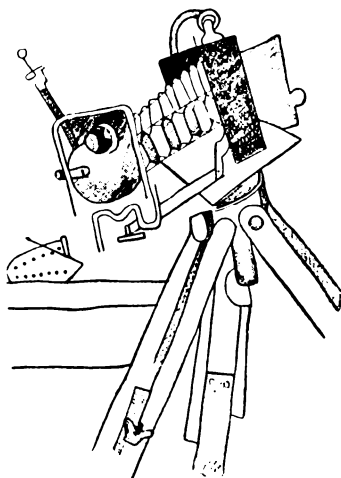
*Jan Smetana* je nejbližší Grossovu způsobu práce. Rozhodně však méně analyzuje: důsledně zachovává kompaktní objemy, i když je v prostoru řadí často vedle sebe tam, kde jinak by je perspektiva vzdalovala; proto je v nich tak málo vzduchu, proto získávají jen přesnou kompozicí.

*Kamil Lhoták* má svůj svět. Dívá se na ten náš čistýma očima dítěte, jež každou maličkost dovede rozehrát k své subjektivní potřebě. Odtud ona poetičnost kouzelných setkání strojů typů nejmodernějších s žebernatými konstrukcemi praotců letadel, pokojně už odpočívajících na ušpiněné trávě městského okolí, odtud ona oslava zašlých časů balonů, bicyklů a jubilejních výstav, na nichž odvážlivci vzletali do oblak v gondole ověšené praporečky - ale dnes už by lidé na ně nezamávali, neměli by na to čas. Neboť klid, tak významná složka Lhotákových záběrů, je

ten tam. Zůstal v oné době obdivu k prvním krůčkům pokroku a ztratil se, jak přibývalo expresům na rychlosti. Oč životnější jsou Lhotákovy obrazy městské periferie, ten svět ohrad s kresbami a nápisy denně viděnými a teprve zde, na obraze, poznanými!

O *Janu Kotíkovi* by se mohlo říci, že je figuralistou, kdyby v tomto označení nezněl starý rozlišovací způsob tak falešně. Lidská postava je mu sice - věcně - rovnohodnotnou ostatním součástem kompozice, ale k ní vše směřuje a jí teprve se dokončuje zobrazované dění (*Pasáž, Automat, Vestibul*). A jako všechno, i postavu vtěšňuje do stylisovaných tvarů, často ignorujících přirozený pohyb organismu, vždy však se záměrem obsáhnouti a vydati víc, než by sledováním jen přirozeného pohybu bylo možno.

*František Hudeček* je antipodem Grossova způsobu. Svět není mu jen skutečností nazíranou a formálně rozebíranou; *poetisuje ji*. A je už charakterem slova »básník«, že znamená stesk a smutek, tím násobený ještě, že podstupovaný jedním za tisíce. Objektivní skutečnost je Hudečkovi záminkou k osobním visím: *Nádraží* - s kamením, v němž se blyští slída, s lampou nakřivo, s nestvůrně lidskou podobou automatu, s quijským větrákem; *Nábřeží* - masa dláždění rozdrobená do kaménků, stěna s kubistikami významu až zaklínacího, smutek z objetí milenců, strašná



Ladislav Zív: KRESBA

samota Nočního chodce a Muže, čekajícího na vlak - v nich zůstalo to trpné lidské doby, všechna bolest a samota člověka mezi lidmi.

Skutečnost plastik *Ladislava Z vrá* je dobývána oklikou přes skutečnost nadrealismu - ostatně sounpodstatnou. Jen ona expresivnost, jež často přetěžovala výtvarnou konstrukci, se vytráčí, třebaž byla vlastní pohnutkou vznikajícího díla. Zivri ji překonává sochařsky, zpředměťuje ji stále více, máje před sebou veliký vzor Gutfreundův (jehož práci, zdá se, ostatní sochaři jako by neznali), modeluje *objemy* s povrchem nenarušovaným tak zvanými světelnými kvalitami, jeho portréty nejsou strupaté a ohmatané a ukoptěné a přeče - ba právě proto jsou s dostatek »sochařské«. A jsou nemyslitelné bez kolorování, které je Zivrovi vytýkáno; ostatně vytýkají se mu též motivy: Roentgenolog, Operace a pod., neboť podle zvyklosti je třeba v sochařské práci »symbolisovatie a symbolisovati ženským aktem.

### 3.

Počátek cesty, úsilí o nový výraz. O výraz skutečnosti, světa i člověka, této doby. O výraz nás.

## Maurice Blondel SMYSL UMĚNÍ II.

Nuže, právě proto, že je umění formou poznání a že se literatura domáhá jistě vlády nad inteligencemi, uplatňuje myšlenka na ně všechna svá práva. Tato myšlenka se nevyčerpává v nich, nespokojuje se a nekončí jimi, i když chtějí často uvést celé tajemství života na estetickou morálku, tvořice z člověka realizovanou básen, umělecké díto, *vir bonus, poema virtutis*, říkal Cicero. Jakkoli však je povznášejší a blahodárný úděl, který přináší umění a vše, co s ním souvisí, je přeče mdlé a jakoby rozřístěné, daleko schopnější vyvolati naše mystéria, než je osvětlit, bohatší na nostalgické sliby a časné odpočinky než na uklídnující odpovědi a dobra, která sytí. Zůstává, snad daleko více než každá ostatní forma myšlenky, podřízeno zákonu úniku, prchavosti a klamu. Jest potěšením, o němž se často domníváme, že je dostačující pro smrt, ale právě proto nám zjevuje potřebu a nutnost, abychom žili něco jiného, než je ono. V jeho realismu je vždy cosi fiktivního, částečného, konečného, a ono jako by nás ponoukalo k novému pochodu, k zesílení i toho nejšťastněj-

šího úsilí, k oželení i v největším uměleckém díle přání a snu, který je zplodil: modlitba, která se nemodlí, říkal Henri Bremond, modlitba, která nic nedostává a nechce dostávat, aby se znovu obrozovala ze svých radostí a zklamání. Právě proto, že nám nedává, co slíbilo, je nejpravdivější, nejužitečnější a vždy bude kvasem myšlenky a duchovního života. Toto nám zbývá ukázat, abychom určili jeho úkol, nic než úkol v zrození duchovní civilizace.

C - Jestliže řemeslníkova užitková práce znamená vítězství lidské myšlenky nad přírodními silami, které uvádí do služeb určitého cíle, je umělec - který jako by byl zbaven této námahy - přesto také řemeslníkem, a to v dvojím smyslu: aby vyrobil své *artificiatum opus*, musí se podřítit hmotě, jejímž páнем se technikou svého řemesla chce stát - vždy však je a musí být řemeslníkem toliko ideálním. To znamená, že se pokouší do hmoty, vždy částečně rebelující, vtělit obraz skutečnosti transcendingící všechna díla, v nichž se lidský genius snažil tuto skutečnost zobrazit. Byla by to tedy čirá pověra a počínání proti přirozenosti, kdybychom se - oblouzení estetickým kouzlem - oddali této »božské moci«, této radosti, která nás zdánlivě na okamžik zvětňuje a oblažuje, tomuto vzývání, jemuž se oddává tolik vznešených duchů, ať je to Pygmalionova nesmyslná vášeň pro dílo jeho rukou nebo magické kresby předhistorického člověka a modloslužba všech časů a forem. Unikneme-li ovšem tomuto omylu a zvážíme-li všechny služby, které prokazuje estetická činnost myšlenky, jest dobře zaznamenat, že stupňovaná rozmanitost tohoto zaměstnání ukazuje zároveň nedokonalost, přechodnost a prchavost umění a podstatnou hodnotu jeho vznešeného poslání. Proto je nám nyní třeba shrnout v krátkém přehledu jeho přednosti. Často se kladly proti sobě rozmanité výměry a funkce umění: je nyní třeba ukázat, jak se vzájemně doplňují působením obecnější myšlenky.

Umění je tak staré jako lidstvo a jeho úkol byl vždy podstatný, avšak úvaha nerozeznala vždy dost dobře a nikdy dost správně nevážíla poslání, které má splnit nebo které více méně plnilo v duchovním organismu od předdějinných dob až k společnostem současným. Bude snad správné, rozšíříme-li své pojmy nejen proto, abychom pochopili tuto jednodu a účelnost umění, nýbrž také proto, abychom podporovali jeho rozšíření a zabránili neplodným a zhoubným omylům.

Je jisté, že se od dob antických, za renesance a v době klasické, čím lépe od konce XVIII. století kritická úvaha zkoušela vydatně na výtvarných a literárních dílech: definice, pravidla, kánony, estetické systémy se množily podle rozmanitosti škol, vkusů a mód. Je však třeba zazname-

nat dvě skutečnosti: na jedné straně se dlouho snižoval umělec společensky na prostého řemeslníka, zatím co se zase jeho dílo vzývalo jako nádrž a zřídlo božského vzruchu, aby se z něho vytvořil předmět kultu, idol, magická mocnost, nadpřirozené vtělení. Na druhé straně se výklady, které se snažili podat filosofové nebo umělci o této nevyhnutelné potřebě, o této podivné moci tvořit umění potíraly v tisíci formulkách více méně nestálých, nepřesných nebo protimluvných - takže Platon souhlasil sice s tím, aby tito tvůrcové byli ozdobeni květy, avšak vyháněl je ze své obce jako tvory abnormální a nevědomce, kteří nevědí, co činí.

Tyto překážky nezmizí nikdy, jestliže rozbory a jednotlivé teorie budou diskursivním myšlením kouskovat to, co je konkrétní, živé, jednotné, co se proto rozumí a ospravedlňuje toliko v perspektivě nejvyššího smyslu umění. Podíváme-li se letmo na protimluvné názory a na mnohé funkce, které byly přiznány umění, získáme tím snad jeho souvislý obraz. Jedině však tehdy, vystoupíme-li až na vrchol tohoto rychlého zkoumání, uzmíme všechny součásti spojené a mnohé úkoly umění se nám smíří ve funkci nejvyšší důležitosti, aniž by bylo prostou hrou, oddechem, ozdobou, únikem, fikcí, modloslužbou, ačkoli někdy na čas všechny tyto znaky přijímá. Můžeme se zde omezit jen na jakýsi výčet, podporovaný naším synthetickým nárysem.

1. Umění (pod tímto úhlem se na ně díval zejména Aristoteles) jest očistou a výchovou smyslovosti. Ideálními výtvoři ulehčuje, povznáší a bez potíží odstraňuje tíhu a odpovědnost všedního života. Jaké citové odstíny vyvolává, do jakých propastí proniká; jaké komplexy citů probouzí, jak poučuje o odvaze a nebezpečí vzestupů, jak rozšiřuje lidské obzory!

2. Umění je způsob poznání, který nemůže být nahrazen žádným jiným. Je naším pomocníkem nejen v cítění, nýbrž i ve věděni. Neznáme vesmír, nechápeme-li, kolik pravdy a smyslu je ve vnímání umělcově a v inspiraci básníkově. Beethoven říkal s hlubokým přesvědčením, že v umění hudebním (zdánlivě nejméně závislým na vnímání, nejvíce konstruovaným člověkem bez modelu, daného uchu přírodou) je poklad myšlenek, poznání duševních skutečností, jejichž neznalost by byla ochuzením našich podstatných jistot.

3. Zatím co věda drobí skutečnost, i když se ji snaží pak složit, jde umění celkově za tím, co žádný rozbor nevyčerpá, co žádná synthesisa nesloží. Napodobuje či zastíňuje dokonalejší útvar vědy, podává intuici, která je přiléhavým, úplným a povznášejším pohledem na jednotlivé věci a na skutečnosti, skryté prchavým závojem jevů.

4. Je jisté, že tyto intuice jsou fragmentární, nedokonalé, tak proměnné

jako prchavé způsoby lidské smyslovosti a jako výmysly genia. Přesto však, že v každém uměleckém díle je mnoho fiktivního, konvenčního, je umělec stále vidoucím, jenž přináší svědectví o světě reálnějším, než je všední skutečnost a jeho dílo, jakožto výtvar, potvrzuje zároveň potřebu a schopnost člověka předstihnout všechny pozitivní danosti aktem víry v ideální řád, v řád, který je pro něho skutečností a který se jím stává vtělenou pravdou.

5. Umění vyjadřuje onen podstatně lidský charakter svobody, která ovládá celou přírodu a která, inspirujíc se vládcovskými žádostmi člověka, usiluje o přetvoření světa podle zákona řádu, harmonie a krásy. Intuice - řekli jsme právě, avšak také předjímání, zjevení, obraz života podobnějšího ideálu dokonalosti, který pokládáme za neuskutečnitelný a chimérický.

6. Umění se tedy jeví jako vznešený sluha, který nese lidské vidiny až k nadsvětelným cílům, o kterých nemůžeme pochybovat nebo je přezírat, aniž bychom neupadali nebo nepopírali sami sebe.

7. Znamená to tedy, že pro tuto duchovní svobodu a odvážnou tvůrčí sílu zůstává umění pouhou hrou, schopností všeho se odvážit, naprostou úchylkou? Naprosto ne, neboť se samo nejen podřizuje vnitřní účelnosti jako každá intelektuální a živoucí skutečnost, nýbrž nadto ještě musí zůstat věrné oné vyšší účelnosti lidské přirozenosti, kterou má rozvíjet v jejích nejvyšších záměrech. Je-li pravda, jak to říkal Schiller, že člověk je člověkem, jen pokud si hraje, znamená to, že člověk není naprosto otrokem hmotných potřeb a že tento duchovní vzlet, který se v umělecké tvorbě zdá jakoby přebytkem, je čímsi podstatným pro samotný vývoj ducha.

8. V okamžiku, kdy se umění zdánlivě odvrací a kdy nás osvobozuje od skutečností výlučně pozitivních, přispívá přesto k obohacení našeho vnímání věcí, přispívá k vědě o tom, co uniká prchavým jevům - přispívá k zvěčnění samotného dění, zachycujíc v okamžiku, v oddechu, veškeré tajemství života, všechn smysl osudu. Má poslání metafysické a přispívá k přetvoření ontologie, která by jinak zůstala marnou abstrakcí, v konkrétnější poznání, z něhož mohou čerpat i nauky morální a sociální.

9. Je však proto nutné přehlížet meze umění? Protože podává našemu zanícení předmět kultu, v němž jako by se již smířila příroda s člověkem, božské s lidským, je proto třeba udělat z něho náboženství, náboženství těch, kteří žádného neměli a kteří - místo aby se oddali jako primitivové svým amuletům a zaklínadlům - okouzlují se podivnými vzruchy a vznešenými radostmi, které poskytuje umění svým ctitelům? Nikoli, a právě proto nesmíme příliš brzy přerušit studium normálních funkcí umění.

10. Od svých počátků bylo umění vsutku spjato s náboženským životem a - jak poznamenal Lammenais - vývoj umění byl spojen s kostelem a kul-



tem, nikoli aby bylo umění samo předmětem zbožnosti a modlitby, nýbrž aby bylo jejich výrazem a podporou. Uvolněním těchto pout hrozí všem uměním, že se vzájemně oddělí, nebo si vytknou vlastní cíle, nebo se roztříští a hledají spíše virtuositu prostředků a částečný úspěch než vlastní poslání. Rodin úpěl pod současnými mravy, které velmi často omezují umělce na dělání »kousků«, »studii«, snižující ho na jakousi věc. Je opravdu možné vložit celé nekonečno do několika barev, ale stejně je třeba, aby nešlo jen o potěšení smyslů, o technickou dovednost, o dovednou práci. Je nutné, aby toto nekonečno, o němž řekl již Platon ve »Filebovi«, že všechno, co je krásné, je vytvořeno z konečna a nekonečna, sem vneslo cosi, co je především touhou po nadsvětém a dokonalém.

11. »Umění pro umění,« říká se často, je výraz s dvojitým smyslem a nebezpečný, jestliže se umění, vzdalujíc se svého vnitřního zákona, omezí jen samo na sebe. Jestliže se umění vpravdě stále omlazuje tak, že každé z jeho velkých děl zachovává nesmrtelnou mladost a božskou svrchovanost, nesmí se stát modloslužbou. Musí být stále pokorným, pocítovat stále svůj nevyčerpatelný úkol a začínat neustále své úsilí ve službách svého díla.

12. Jeho život a velikost je v tom, že neustále provází člověka stejně jako oddech, nadšení, veselí, utrpení, jako ukazatel na cestě ke skutečnosti, které nemohou být vyvolány žádným jiným lidským dílem, které však potřebují podpory umění, aby pronikly k duším, oživily zbožnost a přiměly celou lidskou bytost k uctívání v duchu a pravdě.

Podíváme-li se s tohoto místa na prošlé stupně, které se zdola zdály překážkami, zpozorujeme jednotný obraz, který se spojuje v stoupající a souvislou perspektivu. Tak se smiřují a doplňují v umění realismus a idealismus, které se tak často kladou proti sobě jako nesmiřitelní protivníci: i ty nejprostší skutečnosti mohou, díky umění, vyvolat veliké emoce a mystické vzruchy a nejvznešenější výmysly mohou vyvolat hluboká tajemství, prožívaná v duši. Takto se vysvětlují podivné formy, dramatické a překvapující výtvořky primitivního umění, stejně jako nacházejí pochopení u lidí civilisovaných ony božské hry a kultické výkony, o nichž vědí, že jsou ilusorní, které však nasycují jejich myšlení, toužící po nekonečnu. Takto by se rozřešily všechny protiklady, kterými si zatarasila cestu estetická úvaha. Všechno vysvětlit neznamená ovšem všechno ospravedlnit. Jsou-li modloslužebníci a obrazoborci, jak jsme poznamenali, je to proto, že všichni hledají pravého Boha. Umění vyvolává pokušení, že uspokojí tuto touhu, protože se domnívá, že v jednom okamžiku, v jedné omezené věci, stvořeně člověkem, svírá opravdové absolutno; avšak místo aby nás ponechávalo

v tomto klamu, má nám pomáhat, abychom se od něho osvobodili samotným vzmachem jeho inspirace stále nové, která se nezastavuje u žádného ze svých výtvorů. Pomáhá-li nám překonat banální pravdu, musí překonávat také samo sebe ve službě živoucího ideálu, který se v něm nikdy plně neztělesňuje.

Již v oblasti poznání vědeckého a racionálního jsme zaznamenali sílu a slabost pojmů, které slouží k překonání zkušenostních dat a k povznesení myšlenky do řádu inteligibilního, k skutečnosti ideální, aniž ovšem tato činnost, která budí dojem úplnosti, byla zcela dokonalá. Podobně aby odčinilo domýšlivost suchých ideologických konstrukcí, pokoušejí se umění a krása intuitivně odhalit tajemství, které žádná diskursivní věda nerozřeší. Je to však jako jakási houpačka, která stále zmítá myšlenkou, aniž ji definitivně ustálí na přesném poznání technickém nebo na estetické intuici.

Přes svůj úspěch podává umění toliko zdání konkrétní jednoty a obecnosti. Není to žádné řešení, tím méně řešení otázky vyvolané myšlenkou, avšak umění toto řešení předjímá, vyvolává, posiluje jakoby závdavkem a dědictvím dopředu. Označuje požadavky, které pak upokojí pravá odpověď. Je tedy nástrojem kultury, poznání, povzbuzení, předjímání. S těchto různých hledisk je umělecké dílo nenahraditelné a dá se nekonečně rozmnožovat. Není tedy bez hlubokého důvodu, že naše veřejná výchova stále více věnuje pozornosti dějinám umění, studiu stylů, prohlídce děl. Mnoho památek bylo zničeno v nedávné minulosti, dnes by se tak možná nestalo. A přece jsme ještě daleko od toho, abychom chápali pravé poučení z velikých děl, která obdivujeme, aniž jsme pronikli jejich ducha. Bremond a Barrès přeložili a poznámkami opatřili podivnou knihu paní Olifant *Zakleté město*, město, jehož moderní obyvatelé, duševně odcizení svým předkům, kteří vystavěli toto město krásy a víry, jsou vyhnáni neviditelnými rukama ze zdí, jež nejsou hodni obývat přes učený zájem a hrdost, které ještě mají pro svou katedrálu a své hradby. K pochopení hlasů, které promlouvají o zbožnosti předků, nestačí tedy archeologické zaujetí nebo snobismus. Při studiu umění nezapomínejme - jak se to tak často stává při literárních dílech - na dobrodiní opravdového styku s velkými duchy, kteří podle Bossueta vložili do svých děl své vzrušení před »hroznou nesrozumitelností lidského života«. Velmi často se zapomnělo na výchovnou sílu obdivu a nechápala se pravá cena oné hluboké sympatie, pramene dokonalejší inteligence, kterou nám nenahradí žádné historické vzdělání, žádná učená filologie, žádný literární důmysl.

Hledajíc vždy samu sebe chtěla se myšlenka stát svědkem neviditelného, jež nosí v sobě, jako by se tak mohla sama lépe poznat - nedosahující

však toho, nemůže to postihnout mimo a nad sebou. Nad skutečností nebo i ve skutečnostech, které poznává a užívá, dokazuje tedy stále řád, o němž si je jista, neboť viditelné se jí nezdá poznatelné a existující bez onoho neviditelného, o němž má větší jistotu než o sobě - *argumentum non apparentium*. Vždy tedy byli dobyvatelé, poutníci, mučedníci a vidoucí tohoto druhého světa, bez něhož duch nemůže žít. Co však je tento mystický řád a kdo se k němu dostane, aniž se nestal visionářem nebo posedlým? Umělci a básníci se často zdáli těmi privilegovanými svědky, kteří zaslechli zvony z města Ys a jejichž báje nelžou, neboť víme, že se dotýkají toho, co je nedotknutelné. Tím se však realistická touha myšlenky nikdy nespokojí a neuklidní se nikdy bez potravy, kterou chce mít soudržnější a sytější.

Proto nelze překonat a vyloučit filosofickou spekulaci, o níž se často prohlašovalo, že je chatrná, neboť prý začala v čase a je z věcí náhodných a přežitých, i když usiluje o podstatu a věčnost. Nicméně je marné mluvit o začátku u něčeho, co vzniklo s člověkem, a jestliže se zdá, že technická forma, kterou naše západní filosofie přijala od Řeků, omezuje tuto nauku časem a místem, znamená to, že nebyly, nejsou a nebudou možné jiné způsoby uvažování, reálné, stále nevyhnutelnější pro dobro myšlenky? Ano, avšak za jakých podmínek, jakých předpokladů a k jakému cíli? Otázka, jejíž rozhodující důležitost se ukazuje důležitější v době, kdy je všechno otázkou a kdy splet myšlenek a kultur vyžaduje důkladnějšího rozšíření filosofického myšlení a jeho method.

*Přeložil Rudolf Vorišek*

## VARIA

### Divadelní pokusnictví čili k otázce - studio, nebo herecká škola

*Smysl avantgardy, aneb objevy bez konce.*

Dítě pařížského předměstí, herec a režisér z libosti, uvádějící do pohybu ustrnulou fantasií diváků pařížského předměstí a lvíčků vnějších bulvárů u »brány clinancourské«, plynárenský úředník André Antoine, praotec avantgardy, byl ochotník.

Tyto pracovní podmínky měly být podle Tilleho příznivým předpokladem jeho uměleckého vývoje. »Nebyl zatížen tradičním školením konservatoře« (ačkoli je pochybné, zdali by školometství této instituce mohlo zastavit vývoj opravdového ducha). »Nebyl ovlivněn příkladem starých herců«. Tedy školil se sám a protitradičně. Přesto nelze Tilleho upozornění přeceňovat. Antoine nezačal dělat nové divadlo jako zkušený herec a režisér vychovaný současným divadlem, ale mezi jeho prvním vystoupením a rokem 1887, kdy uvádí prakticky naturalistické divadlo na scénu, leží pět let samostatného školení v před-

městských sálech. V té době si osvojuje technické základy přes všechny stávající protivy společně novému i starému směru, základy, které svým vyučencům dávala školometská konservatoř a které mistrně zneužívají ve svůj prospěch staří herci.

Po devíti letech se stává Antoineovo divadlo samostatným, až se jeho vedoucí stává v čelo státní scény Odéon. Do té doby spadá stagnace. Vynálezy a zkušenosti objevené během provozování naturalistického repertoáru jsou již zcela konvenčně *aplikovány* na ne-naturalistickou dramaturgii, na klasiky. Směr vynucený literární orientací, živěný snahou organizující se měšťanské společnosti bojovat s přírodními silami, rostlý se svými literárními předlohami, stabilisovaný a *uznaný*, opouští živnou půdu, z které vyrostl a pomalu odumírá. Antoine byl avantgardní potud, pokud dával tehdy jistě průbojnému naturalistickému obsahu průbojnou naturalistickou formu. Proto ztroskotal oblékaje klasiky všech odstínů do naturalistického kabátu. Pojmová antinomie formy a obsahu, která splynula na naturalistické, v té době jistě novatérské základně, se v jiné kombinaci a na jiné základně bortí jako domeček z karet.

V té době se ujala ve Francii výstižná devisa: »Tomu, kdo není ve dvaceti letech revolucionářem, chybí cit, kdo však ve čtyřiceti není konservativním, tomu se nedostává inteligence.«

Po přečtení těchto řádek budete právem zvědaví na definici avantgardy. Na uměleckém vývoji muže, který je s oblibou nazýván praotec avantgardy, jsme viděli, že i pro něho platila soudobá devisa o dvacetiletých horkých hlavách. Můžeme mu bez ostychu nadále říkat praotec hnutí, i když skončil jako čtyřicetiletý konservativce? S klidným svědomím, poněvadž si nikdo u nás nedovolil žít mimo schema dané naším »praotcem«. Ale avantgarda ve vlastním významu slova je přední hlídkou, rozvědkou umění, ohledávající nebezpečný a neschůdný terén, po kterém by pak opatrní následovníci bez pohromy přešli.

Smyslem avantgardy je objev. Ten je hnací silou veškerého snažení. Jím žije a bez něho přestává být sama sebou. Bohužel se nedá o nikom říci, že by byl avantgardním režisérem, ale můžeme se pouze zmiňovat o avantgardním úseku režisérovy tvorby, který zpravidla jako u praotce, předchází bezprostředně angažování na oficiální scéně.

Smyslem avantgardy, mnohými dosud nenalezený, jsou objevy bez konce.

#### *Dva typy avantgardních divadelníků :ili divadlo vnější a vnitřní potřeby.*

Protiantoineovský bouřlivák Paul Fort se přiznává: »Divadelní avantgarda? Když jsem já dělal avantgardní divadlo, byl jsem ještě student. Bylo mi šestnáct let. A Maeterlinckovi bylo dvacet dvě. A ostatní byli osmnácti a dvacetiletí.«

Přes tento další důkaz, jako by snad pokusnictví bylo vyhrazeno dvacetiletým horkým hlavám, trůfáme si rozdělit avantgardní divadelníky na dva naprosto protichůdné typy, a to:

a) na divadelníky běžného typu, dvacetileté umělecké bouřliváky, měnící se ve čtyřicetileté usedlíky,

b) na vlastní avantgardisty, jimž nové a nové divadlo je vnitřní potřebou, nezbytností a nutností. Pokusníky ve vlastním smyslu slova.

a) První, s přemírou citu, kterým nahrazují slabou zkušenostní základnu, nejsou zatřetí »machou« a »běžnou technikou«, jinak nutnou každému herci. Jejich jedinou předností je biologické mládí a vůle skoncovat lehce se vším, co je staré. Jsou bláhově rozhodnuti proboujovat se i bez znalostí herecké techniky, poněvadž jsou přesvědčeni, že každý, kdo ji ovládá, se nutně stává uměleckým zpátečníkem a konvencionalistou. Za nejtрудnějších okolností se propracovávají ke skutečnostem běžným jejich konvenčním kolegům. Vrou se s opravdovým zaujetím a obdivuhodnou vytrvalostí s problémy, které nenáviděná

konvence už po svém vyřesila. Ti dvacetiletí bouřliváci nám připadají jako vtipní reformátoři hry na čtvrttónový klavír, kteří ovšem negují absolvování technických předpokladů pro hru na »konvenční« klavír pŕltónový. Mají v sobě tolik verry, že si troufají na to, čeho by se na příklad neodvážil žádný poctivý lékař: pokoušej se léčit uprostřed svých pokusů. V tomto boji o nový výraz převládá objevitelská chuť dvacetiletých nad jejich hereckými možnostmi. Bouří proti konvenci v domnění, že konvence má svůj hlavní kořen v technické zdatnosti. Často se tváří velice zasvěceně při oblékání starých obsahů do nového formového kabátu. Zřídka dojdou k poznání, že problém současného divadla se rozpadá na dvě stejnocenné složky, a to na problém organizační a umělecký, a že je stejně nemožné dělat nové divadlo tím, že reakční obsahy »zmrazujeme« pokrokovými formami, právě tak jako pokoušet se o nové divadlo na staré organizační základně.

Tak se stává zpravidla pokusná scéna přestupní stanicí, které se používá tak dlouho, dokud jednotliví členové nedostanou výhodnější místa.

Můžeme klidně aplikovat původní devisu: »Dělat avantgardu ve dvaceti se stává nutností, ve čtyřiceti vzácností.«

b) Zatím co prvý typ dělal avantgardu z vnější, dočasně motivované nutnosti, je typ druhý obrazem pohnutek z vnitřku. Příslušníci této skupiny nejsou dvacetileté horké hlavy, ani čtyřicetiletí usedlíci. Jsou biologicky někdy i tříkrát starší a řocházejí k zdůvodnění svého pokusnictví, když byli prošli školou konvence. Ta jim dala potřebné technické základy, i když ne tak jakostní jako kolikostní. Poznali nedostatky organizační i umělecké základny a znají konvenci z autopsie. U nás zatím ale ještě nikdo neprolomil předsudek, že divadelní pokusnictví je vyhrazeno biologickému mládí. Avantgardní věk prvního typu je velice krátký, zatím co u druhého trvá lidský věk.

#### *Dva typy a otázka studio, nebo herecká škola?*

Vyskytly se zatím dva návrhy; v jednom bylo reklamováno pro mladé divadelníky studio, v druhém po vzoru klubové výchovy fotbalového dorostu doporučováno divadlům zřízení hereckých škol pro výchovu hereckého dorostu.

Nerozmýšleli bychom se dlouho nad tím, zda se máme přiklonit ke studiu nebo k herecké škole. Nebyli bychom věnovali dvě kapitoly nepoměrně obsáhlejší než tato závěrečná a rozhodující, úvahám o smyslu pokusnictví a jeho typech, kdybychom u nás našli někoho z tábora pokusníků z vnitřní potřeby, u nichž pokusnictví není pouhou dorosteneckou nemocí.

Herecká škola je zaměřena pro vnitřní potřeby divadla, na jehož půdě vegetuje. Zatím s tímto útvarem nemáme obsáhlejších zkušeností. Herecká škola se nemůže stát hereckým učilištěm, jehož absolventi by uspokojovali širší poptávku po hereckých a režisérských silách. Účastníkům se sice dostává ideálního školení. Vedle předpokládané hodnoty theoretických výkladů mají nejširší možnost ověřovací. Jsou jim přednášeny a demonstrovány poznatky bez jakéhokoli zpoždění (jehož obětmi se stávají často učedníci školských typů hereckých učilišť). Vědění se jim dostává v neztenčené míře a síle a nezploštělé kantorskými interprety. Jsou přímo účastní skladu protiv, kterými jsou theorie a praxe, řekl bych chemickým výrazem »ve stavu zrodu«, tedy v okamžicích, kdy theorie jde před praxí a naopak. Dává-li silná režisérská osobnost ráz svému divadlu, tím více se projevuje její vliv v herecké škole. Připravuje si materiál pro svou vlastní potřebu, a to právě omezuje možnost přestupu jeho žáků do jiných divadel, pokud jsou vedena stejně silnými osobnostmi.

Herecké školy při jednotlivých divadlech nahradí v budoucnu dnešní školský typ herecké výchovy, už dnes zbavený z největší části nebezpečí školometné praxe.

Studio, pokud jsme je mohli poznat, vyvažovalo běžný komerční repertoár divadla,

na němž bylo závislé. Pracuje v klidu, vzdáleném všeho premiérového shonu, zkouší své síly na speciální dramaturgii. Proti herecké škole, která dává technické základy hereckému umění, je studio určeno hercům, kteří se už své herecké násobilce naučili. Studio je určeno vlastnímu objevování nových divadelních tvarů.

Nynější způsob najímání pracovních sil pro divadla si diktuje systém populárních jmen. Tak vidíme na příklad vedle dohasínajícího hereckého expresionismu a rodičího se civilismu, typické představitelky tak zvaného soudobého pathosu. Nad tím vším kraluje začínající režisér. Vládoují dvěma protichůdně orientovaným hereckým generacím a ladit jejich výkony do jedné tóniny je pak opravdovým mistrovstvím.

Větší popotávka, podmíněná vřutím hladiny dnešní umělecké konjunktury, zbytečné stěhování herců jen zvěšuje.

Studio v podobě jakéhosi divadla mladých, jak si ho někdo představuje, by sice legalisovalo organizačně nejasný stav několika pokusných scén, ale při hospodářské záruce by v sobě soustřeďovalo síly pro export, stalo by se legální přestupní stanicí, odkud by ostatní scény odsávaly nejlepší individuality. Avšak svěžit studio rukám dočasných avantgardisty je zbytečné.

Spojení herecké školy dávající základy a studia, poskytujícího možnost volné, shonem po obživných prostředcích nezátížené práce na půdě divadla vedeného opravdovou uměleckou osobností, je řešením otázky stejně jednoznačným jako vzdáleným. Vzdáleným potud, pokud se divadlo nevzpamatuje ze symptomů krise, léčitelné novou dramaturgií, novou organizační umělecké práce, léky, které mu může poskytnout nová společnost. E. Vojnar

## Nářečí jako stavební prvek v románě

V slohové poznámce na konci knihy *Kamenný ráj* zamyslel se Vojtěch Martínek, jak neodlučitelné od zvolené látky i od způsobu jejího podání stalo se mu použití lašského dialektu, ačkoliv prý to »nesnadňuje cestu k čtenáři«. Vracíme se k této poznámce, abychom zjistili, do jaké míry může být nářečí v románu nejen koloritem a krajinným určením, ale s hlediska estetického objektivismu prvkem tvárným, vykonávajícím vliv na celkovou strukturu díla.

Myslím, že v zásadě není třeba problémem se zabývat až v rámci jeho konečného rozsahu. Závažné výsledky moderního lingvistického bádání jsou dnes tak dalece jednoznačné, aby nás přesvědčily, že jazykový systém není výsledkem náhodného shluhu příčin nebo naopak statickým jevem, jehož tvářnost lze již předem normativně anticipovat. Jazykový systém vzniká ze svého vlastního životního upotřebení, protože jediným jeho nositelem je člověk. Každá jeho promluva nese s sebou nejen jisté označení objektu, ale je s hlediska subjektu i výrazem, přání, potřeby, citění. Vzniká zde vztah mezi označovaným a mezi tím, kdo označuje. Vyznačuje se tím poměr ke skutečnosti. k tomu, co je, poměr, který je řečí jako funkci vyjádřen. Je to postoj k obecnému prostoru, v němž se všechny životní reality nacházejí; promluvou je obsažen tedy i *akt nebo záměr našeho jednání*. Zdůrazňuji, že jde o poměr promluvy ke skutečnosti, nikoliv jen k životu, k našim subjektivním přáním, potřebám, ve kterých může být skutečnost sama zanedbávána nebo přehlížena; v těchto poměrech často vzniká jen jazykový slang, hantýrka. Jazykový systém je však vyjádřen svou zákonitostí mezi subjektem a objektem, neslouží, je funkcí, používán v bolestech i v radosti, v lásce i v nenávisti.

Protože skutečnost nabývá své viditelnosti ve formě, ve svém přítomnostním dějstvování se, v tom, v čem žijeme, je schopna i za jistých odlišných podmínek vytvořit i odliš-

nou funkci vyjadřovací, která se projeví i v jazykovém systému. Nespadá v náš rámec sledovat, kolik příčin se spojilo, aby vznikl odlišný jazykový systém uprostřed roviny na Hané nebo mezi řekami Odrou a Ostravicí. Přes to však nechceme opomenout jedno zjištění, kterého používáme v myšlení téměř automaticky. Mluvíme-li o nářečním jazykovém systému, *myslíme tím i na jistou odlišnost jeho používatelů*. Tato charakteristika není ovšem nijak původu mravního, dělidlem mezi dobrem a zlem (to jsou spíše jen odvozené romantické nánosy), ale poznamenává odlišnou *skladbu* jejich života, způsobem zvláštním kladením významů do slov a odtud tedy i do činů a do celkové skladby jednání.

Tak na př. - abychom se přiblížili konkrétním problémům, jež se vztahují na uváděné knihy - slovo »grunt«, které sice není používáno jen v nářečích, ale u něhož je významná frekvence v jednotlivých krajích, je sice objektivně označující homonymum pro představu selského statku, usedlosti, udržuje si však svůj německý slovní podklad, stínující a povyšující význam selského statku na základ, podstatu, na které člověk a jeho rod bezpečně stojí. Vidíme zde, jak slovo při objektivně stejné základně s jiným přejímá jinou funkci, dává průchod jistému způsobu myšlení, subjektivnímu zaměření. Naproti tomu slovo »statek« je funkční spíše ve významu majetkovém, a proto také mohlo přejít i do národního hospodářství, majíc tam význam každé majetkové hodnoty. Grunt »však drží rodinu pohromadě« (Martínek, str. 205).

Převědeme-li nyní naše poznámky do stavby literárního díla, jehož tvárným prostředkem je právě slovo, zjistíme, že použití nářeční mluvy nemusí znamenat jen povrchní románovou aktualizaci, ale i vnitřní koordinaci dějovou, tematickou a vlastně i ethickou. Nositelé děje jsou společným nářečím právě tak vázáni, jako funkční jazyková rozlišnost je již dávno znakem i povahové rozlišnosti.

Nechťjme hledat u Vojtěcha Martíňka klady tam, kde nejsou, jak do jisté míry na více místech činí k práci připojená studie Jaroslava Š. Kvapila »Epik Ostravska«. Specifický a rozhodující přínos v Kamenném řádu nevidím v pouhém použití nových tematických prvků (ženské postavy), ale naopak chci zdůraznit u autora *položení samoúčelně románové koncepce*, která dříve často hromadila dramatické zápletky pro dramatisaci samu, zvláštnost osudu vyzdvihovala jen pro jeho zvláštnost a vnější bohatost. Myslím ostatně, že kniha není bezdůvodně podepsána jako »kus lidské historie«. Na snadě jsoucí čerpání z rodových kronik ustálilo dějový rámec, přineslo jistý obrat v Martíňkově tvorbě v tom smyslu, že od pouhé náhodnosti životního obsahu přechází autor *ke slohu života, k jeho zákonitosti*.

V boji o zachování poštulkovského gruntu po smrti hospodářové přestupuje Vojtěch Martíňek od svých dřívějších, velmi často jen »románových« postav, zdůrazněných psychologickou a analytickou methodou, k lidem, již předem osudem poznamenaným, kteří jednají v tíze i v nutnosti tohoto určení. Od románové skladby, ve které se člověk bezmocně zmítá v náhodnostech osudu (více nebo méně obratně řízeného autorem), přechází Kamenný řád k samotnému motivu lidské determinisace, kde lidé nejsou schematicky jen dobří nebo zlí.

Za těchto podmínek, které jsme vystihli z celkové koncepce práce, musí se přirozeně hlavní proud spisovatelského úsilí obrátit k dialogu, k přímé promluvě zúčastněných osob, neboť ony prostřednictvím slova také jednají. Význam *dialektu* tkví pak v tom, že mezi individuálně odlišnými jednotlivci vytváří *společný prostor*, kterým je celá dějová tematika a její rozvrstvení podmiňeno.

Ale i jednotlivá problematika dějových zápletek a jejich vnitřní odůvodnění vychází často u Vojtěcha Martíňka z jazyka: a to je skutečně novum v jeho dosavadní tvorbě.

Sám autor se na konci knihy zmínil o tom, jak přistěhovalec Jotidoma, čeledína a pozdější šoféra, vystihl jen nářečními rysy. Má to však hlubší podklad. Jeho jazyková odlišnost, v rámci dialektu provedená, stala se i fabulačním svorníkem. Přezdívka Jotidom, odvozená ze spisovného »já ti dám«, přivodila i první citové sblížení mezi ním a mladší Poštulkovou dcerou Maryšou. A povahová odlišnost této od ostatních, prokázaná dále i jejím útekem z gruntu za Jotidomem, již vpředu je stále naznačována tím způsobem, že Maryša dovede psát pěkné a slohově uspořádané dopisy. Také zde už se určuje jistá »samozřejmost« děje, připravují se pro něj důkazy. Mluví-li Ranoch, nemilovaný manžel nejstarší dcery Karoliny, dialektem, pak autor, aby hned vystihl jisté nepříznivé rysy jeho povahy, dal mu do řeči drčivé »r«, samo o sobě již nepřijemné všem.

Toto jazykové sepětí není jistě nějaké obecné novum; potřebuje však svého vyzdvižení u Vojtěcha Martínka, na jehož dřívější knihy jsme již poukázali. Zdůrazňujeme to u autora, který byl u nás řádně jednou mezi mladší psychologující ruralisty, po druhé mezi spisovatele tendenční, a nechybělo jistě dalších měřítek, kterými však nejvíce byly charakterisovány nedostatky jeho prózy. I když si nedovedu představit dílo bez tendence, bez onoho sémantického gesta a niterné prazkušnosti, byla tato tvrzení do jisté míry správná, neboť každá sebelepší myšlenka zůstává fikcí, dokud nenabude svého tvaru, dokud není prokázána jako *celek*. K synthese mezi náhodností materiálu a nutnosti pohledu zaměřil v Kamenném řádu i Vojtěch Martínek. Není to dosud vítězství úplné, je to však *vědění* o cestě. Proto jsme na jeho knihu pohlédli se stanoviska objektivní estetiky, soudili jsme ji jejím vlastním tvarem a nebylo potřebí mluvit jen o úmyslu a snaze.

Ne nepodobna těmto závěrům je i nová kniha *A. C. Nora, Tví plná svítila*. Není násilnou geometrisací, převedeme-li na ni vedle jednotlivého pohledu o smyslu nářečí i některé individuální prvky knihy Martínkovy. Společná oběma je snaha po potlačení samotné dějové koncepce, obrácená k prospěchu dosažení vnitřní životní zákonitosti. Je to pochopitelné, neboť nezáleží na množství thematických (materiálových) prvků, když jedna jediná může se stát výrazem (v estetické souvislosti *znakem skutečnosti*, součástí obecného prostoru, který všechny individuální v sobě zahrnuje. Prostý příběh o lásce dvou bratří k jedné dívce, o lásce tak čisté, že by nepřátelský pohyb jednoho milence vůči druhému ji samu zničil, stal se celkovým thematem a my v něm vidíme nejen literární, ale i *osobní* vítězství autorovo. A když pak v druhé části románu ten, kterému byla souzena (nelze použít jiného, osobního a přisvojovacího opisu), umírá na tuberkulosu a na jeho místo nastupuje jeho bratr, cítíme ze stránek knihy vyjádření oné nemožnosti, aby člověk *popřel* sebe sama; může se jen zapřít - a to je smysl celé tragiky - ale nemožno nebyť, umlčet to, co žije v nás a v čem my žijeme. Námětový trojúhelník Norova románu není vytyčen násilnou moralistní typisací osob, což bývá obyejně pramenem laciných dějových zápletek. Nežijí v jednostranném světě dobra ani zla; žijí svůj život ve skutečnosti, která jejich činy sama určuje. Obludovitost slepého osudu mění se v nutnou zákonitost, která se životem uskutečňuje.

Přes všechny tyto rysy, jež pocítujeme z knihy A. C. Nora jako její klady a které v terminologii J. Š. Kvapila se v jeho studii »Od životní syrovosti k prozářenému tvaru« nepřesně jmenují hlubším pohledem a nesprávně jen psychologickými hlubinami, nemohl ve stavbě románu autor zapřít desítky let literátského podělkování, které se v drobnostech do jeho knihy vloudilo. V nesouladu s knihou jsou často banální až senzáční názvy kapitol a mnohmluvnost ozývá se často tam, kde by autor měl se svou režisérskou úlohou právě nejvíce mlčet. Tak na př. v páté kapitole druhého oddílu, která probíhá sugestivně ve stručné výměně dialogů a zevních ilustrací děje (v němž se rozhoduje na otcovo zakročení, kdo vlastně si vezme Martu za ženu), a která má právě svým celkovým tvarem



vyvolat ono napětí, jež se vymyká běžnému popisu a výkladu, ozve se A. C. Nor uprostřed násilnou připomínkou v závorce: »Ale věřte, luďkové, nemůže za to, neucinila to schválně, ani ze zlomyslnosti.« Tím gradace kapitoly je porušena, je již vyložena napřed. Systematické a záměrné je používání mnoha slov tam, kde by stačilo jedno, jak se to děje v citových slozkách, které A. C. Nor líčí: »Oktáv se vzpřímil na svém nemocném lůžku, rozvylkal se, neudržel svůj pláč, docela jej to přemohlo, napětí bylo příliš mohutné a nyní povolilo.« Na stejný účet připadá i občasně vyřinutí z celkového prostředí, jako na př. v líčení bouřlivé venkovské svatby: »Nevyjel to parní válec na silnici, nedrtí to strašlivý tank, každý odpor lámající, ... nevrzil to zdivočelý slon do džungle pralesa... nerve se to velryba na jedovaté harpuně ani hroch se to nehází... - to tancuje stryk Jakub „zolo“.« Nepoměrnost dimensí se nejlépe ovšem ozřejmí v širším kontextu, zvláště když za tímto »přirovnáním« hned následuje: »Děvuška, družka, poletuje v jeho rukou jako bělásek nad širokým polem.«

Nebylo by, myslím, správné, při všem tom oslavném tónu, kterým byl přivítán A. C. Nor svými romány Můj nepřítel osud, Každý den je neděle a hlavně Tvář plná světla znovu na přední místo v české próze, zapomínat na tyto podrobnosti, kterých ku podivu nebylo v prvotinách Bürkental a Raimund chalupník. Tento povrchní tón naučil se A. C. Nor hrát na falešných strunách své křivolaké spisovatelské dráhy.

Spojitosť *Kalného proudu* s předcházejícími knihami není obsažena v hodnotě knihy samé, což třeba napřed říci u *Fran Směji*, autora před rokem vydané práce Napsáno na horách. Přiřadili jsme ji do sledu naší statě vlastně proto, že z jejich jasných nedostatků bychom mohli čerpat utvrzení některých obecných závěrů, předem činěných. Společným prvkem je zde sice opět láské nářečí, kterým však se u *Fran Směji* mluví jen proto, aby čtenář věděl, kde se nachází. Dialekt má zde význam jen vnější: lidé jím sice hovoří, nadávají, pronášejí svá vyznání lásky, ale to vše jaksi automaticky, bez vnitřní souvislosti; oni svou promluvou nemyslí, nechápu, jenom tak mluví. Snad proto je také celý kořen děje založen na *mlčení* mezi otcem a synem. O tomto »mlčení«, zda selský grunt dostane od otce syn Hanys, který na něm od mládí dře, nebo zda se bude musít dělit se svým bratrem, který přichází do vsi jako nezaměstnaný dělník z Ostravy, mluví sice jak Hanys, tak otec (který při tom v mnoha stránkách sám sebe ujišťuje, že grunt dostane jen Hanys), mluví se o tom v hospodě, na statku, u starosty, ale ti dva - otec a Hanys - si to vzájemně nepoví, co a jak. Je to fabulace jistě podivná a protože i nepravděpodobná, máme pro ni jediné slovo: chaos. Nebylo však ústřední autorovou myšlenkou tento chaos znázornit? Učinit tak v rámci vesnice, rozdělené mezi necitné sedláky a nezaměstnané dělníky, jejichž chudé chaloupky »skřehotají útokem«?

V tomto širokém rámci, ačkoliv je sám o sobě zeschematisován, by se snad mohl uplatnit zručný vypravěč. Ne však tak dobře *Fran Směja*, jehož slovník má jisté literární ambice, které však postupují zcela souběžně s otřelým literárním klišé. Věříme a chápeme, že se i Hanys konečně musí podívat, »odkud se to v něm všechno bere, odkud najednou tolik rozumu a přecitlivělosti? To přece není feč pro sedláka...«

Za těchto poměrů není divu, že nářečí pozbylo zde svůj konstruktivní význam a román *Kalný proud* stal se ryzím produktem úzkého regionalismu, který může snad zajímat ty, kteří by rádi věděli, odkud bral autor své prameny, jak dalece je dějová konstrukce jeho románu vymyšlena a jak mnoho je v ní jednotlivých faktů. To už ale není naše práce.

Jaroslav Morák

## Nová próza

Podivný rozkol objeví se pátravému zraku, který se nespokojí s pravdou-zdáním v dnešní prose, jak ji můžeme posuzovat z několika nových prací: v době nejhlasitějšího volání po člověku, po strážce především lidské v umění, se právě toto umění zastavuje u věcí vnějších, ustne na povrchu: věc člověka se stává věcí formy; nejde však o formalismus experimentující nebo přehodnocující, o zápas a opojení, které tryská z nadměrného bohatství látky-života, z nadměrného bohatství možností tvářů, o formalismus, který chce dát novou a nově platnou tvář (ve smyslu nových idejí) věcem starým a věčným. Jde o formalismus historisující a eklektický, v němž zůstává právě už jen forma pochybnou zárukou zamýšleného uměleckého činu.

Nový proud epičnosti, který se projevuje jak v dílech umělecky zřejmě nemířících nad průměr t. zv. lidové četby (v tomto případě, bohužel, ve smyslu peiorativním), tak i v knihách autorů ambicí vysloveně literárních, mluví zdánlivě proti tomu. Nesmíme se však dát klamat; v prvním případě - i když u některých musíme uznat silný fundus epický - jsou autoři jen hříčkou své honby za sensací, vrší spousty materiálu na sebe, dobré se špatným, pravděpodobně s nesmyslným - a dávají se svést první možností, která se jim nabízí. Je to prosa často jen o nepatrný stupínek výš než prosa dobře známých románů pro trafiky.

V druhém případě je zase ona touha po epičnosti opravdu jen touhou, více či méně vyspekulovanou snahou, které chybí vnitřní opravdovost a posvěcení: autoři jí obětují vše, logičnost (t. j. vnitřní logičnost románu, kterou musí mít i román nejvyšší *pokusný*, logiku postav, děje, uzavřenost a stavbu, aby dosáhli tak pochybeného výsledku! Formálnost prosy se pak nejlépe jeví v prosách menších, míním zde především novelu: typický příklad tlaku ve směru *forma* a právě ve smyslu vnějším.

Novela jako útvar, který je po výtce neformální v tom smyslu, že označuje děj, t. j. vyprávění, příhodu samu a ne způsob jejího vypravování, novela ve smyslu původním a jedině pravém, ve smyslu filologického slova *novella*, dožila se jistě ne blahého okamžiku, kdy se stala záležitostí jen a jen formální, je jí zneužito k vyrábění nových dekameronů ať již jakéhokoli druhu a obsahu; ve většině případů jde jen o *přesunování tébož starého nábytku*, těchže figurin a těchže situací tolikrát již použitých, že vlastní jejich tvář se docela setřela pod doteky tolika a tolika rukou.

Jde tedy o to: hledat a najít cestu k novému románu - a k nové novele.

Seřadíme-li vedle sebe tři náhodně vybrané románové prvotiny z poslední doby, román Dušana Břeského, Jana Kouby a Jiřího Valji, musíme mezi nimi přiznat první místo Jiřímu Valjovi. Dušan Břeský se dal svést snadnou a nepravou epičností; Jan Kouba ukazuje, kudy cesta k románu nevede: přes ořelý a vyežděný vypravěčský realismus bez jiskřičky vlastního tvůrčího ohně. Jiří Valja se odvážil na své cestě za románem experimentu: po formální stránce se pokus zdařil; ptáš-li se však po člověku nebo po svědectví o něm, *nenajdeš*, co bys čekal.

Dušan Břeský (D. Břeský: Bez konce se táhnou lesy, Petr 1943) uvěřil v možnost rozeného, pudového vypravěče a chtěl jej najít v sobě. Ať už věříš nebo ne, péce jen budeš hledat i v tom největším románovém experimentu stavbu. Román *je* především stavba. Břeského pokus ale stavba není, ba není ani náznakem stavby. Autor se snad spolehl na románovost, měl na mysli román severský, který - jak už to vypadá - okouzлил především svou úspěšností a zdánlivou snadností mnoho mladých autorů; nedovedl však vynalézt dostatečně strhující, životný děj a nepomohlo mu ani prostředí se svou malebností, pudovostí, prostředím, v němž ještě žije člověk primitivní, přírodní.

V Břeského prose jde o prostou historii pomsty Lukáše Hilla na hajném Krygarovi, který kdysi zastřelil Lukášova otce-pytláka. Shodou okolností zastřelí strážě téže noci, kdy se Lukáš mstí, pašeráka - a také pytláka Janošce - a spravedlnost se spokojí s řešením, které je nasnadě: že Krygara zastřelil Janošec. Pomsta Lukáše Hilla je vykonána a svět nic neví. Tedy: novová historie, vyprávěná novovým způsobem, bez opravdového, tvůrčího vztahu k věci, nechceme-li jej ovšem vidět v charakteristických silných slovech, mezi nimiž je slovo *chláp* a *chlapský* nejčastější... chlapský život, chlapské smrady... atd. Dáme-li víry slovům o osobním slohu jako poměru k životu a světu, pak je pro Břeského život plný výplně, siláctví a mluvení, jež zní sice jako řeč muže, ale neříká nic... Co říkají na př. tato slova z kapitoly, jež by měla být vrcholem, z kapitoly msty: *Krev volá po krvi. Naléhavě. Kráčíš dvakrát tak rychle. Neuvědomuješ si námabu. Nemyslíš na to, že máš noby, ruce, tělo a v rukou zbraň. To jsou samozřejmě nástroje touhy. Pomstychtivé touhy. Dostaneš dobrou barvu. Bledězelenou. Někdo zase červená nebo žlutne. To záleží na barevném vkusu. (!)*

Lukáš Hill vraždí, nechápeš však dobře proč! Pomsta - tak jak ji motivoval Břeský - je nepřesvědčivá scéna, která snad měla pomoci uzavřít dějové schema. Nikde nevidět však onu osudovou, železnou nutnost románovou, jakou vyžaduje typ podobné prosy. A nikde také nevidět vykoupení činu, i když nemyslíme hned na paroli: zločin a trest; náhodná smrt Janošcova, vykupující před světem Krygarovu smrt (jediné Břeského novum, bohužel postrádající jakékoliv myšlenkové hloubky) má jen ušetřit autorovi práci s Lukášem Hillem po pomstě! Neboť opravdu nevíš, co by si s ním potom autor počal! Že nechal padnout hajného Krygara, k tomu měl právo: chtěl - řekněme - ukázat na starý a dosud v člověku žijící zákon odplaty. A dost! Zrovna tak by byl mohl nechat padnout Lukáše Hilla jako oběť vlastní pomstychtivosti a nic by se na románu nezměnilo; říkal by jen: člověče, právo na pomstu není ve tvých rukou. Obě řešení by mohla být a byla by provedena. V obou by se ukázalo, jak hluboko do svých postav autor vidí a kolik z nich doveďe vytěžit. Ze však se řeší takový motiv jen náhodou, v tom nelze vidět sílu a hlubokost.

Celá duchovní náplň Břeského prosy *Bez konce se táhnou lesy* se jeví v závěrečných slovech knížky: *Zde byl zastřelen Jan Krygar, konaje svou povinnost. Čest jeho památce. Tak si zde tedy sedíš a jsi. Prožíváš si svůj život vterinu za vterinou. K čemu? Záleží ti na tom, abys to věděl? Je to přece dost zábavné. Někdy. Co bys taky chtěl dělat jiného. Jen si tu sed a buď a žij. Budeš-li dobrý chláp, napadne tě možná jednou, že to všecko není jen tak.* Nuže, my jen opakujeme: *Snad je to dost zábavné... Někdy!...* To ale nestačí.

Jana Kouby *Ves nad vodami* (Novina 1943) je ukázka dnešního našeho vesnického románu par excellence! Divadelní kritik (dívě špatný herec - ostatně hrdinova figura má, jak se zdá, určité rysy autobiografické) přijede si léčit nervy na dědinu do jižních Čech. Samozřejmě vzniká tu onen věčný boj jedince a celku, t. j. p. kritika a vesničanů skládajících se z několika někdy dobře načrtnutých postav, avšak stereotypních a statických i v akci - a rovněž samozřejmě p. kritik nakonec vyhrává a k tomu dostane ještě dceru místního starosty. Získá si vesničany jak svou pomocí u ohně, tak svou nezištnou prací na domácím divadle. Románu nechybí ani motiv »zakořenění do rodné půdy« - předkové p. kritikovi kdysi v kraji vládli statkem a potom mlýnem, nechybí ani nezbytný motiv svůdné vdovy, v našem případě v postavě pí Plavcové, u níž se - však jen jednou - náš hrdina zapomene, nechybí konečně ani motiv »běsovský« v postavě sedláka Douchy (takto rostence p. kritika), který u příležitosti pořádání divadla svede - a později zavraždí dceru baštyře Vazače, a který utone za podivných okolností při záplavě v kraji, což tvoří tragický moment v románě, vyvážený ovšem nakonec dokonalým happy endem.

Není možno pro nedostatek místa rozebírat a dokazovat podrobně soud, který hodlá-

me vyslovit. Spoléháme na čtenáře, že si jej ověří sám... V Břeského knize byla jedna věc, kterou možno ocenit: zaměření k dílu uměleckému, nemýlím-li se; šlo mu o román, i když jej nevytvořil. Jan Kouba napsal sice román, t. j. vyšel mu; napsal román bez jakýchkoli aspirací na titul *dílo umělce*, ba není to ani t. zv. *dobrý lidový* román. Jan Kouba napsal román, protože je po něm poptávka. Napsal si jej. Pochopí však jistě sám, že i takový polotvar Břeského je více. A když si uvědomíme, kolik práce je i na takových románech a pomyslíme-li na to, že v autorech často bývá nadání - ptáme se, proč nezačnou opravdově a s vědomím nezměřitelné závažnosti slova napsaného a čteného! Literatura přece dávno už není záležitostí osobní ješitnosti toho kterého autora, ani zdrojem vedlejších příjmů. Psát znamená věst, a je to *povolání nad jiné odpovědnější*.

Theorii románu autora *Rodiny komediantů* (Kompas 1943) a zároveň i nejmystičtější charakteristiku jeho ideového zaměření vyjadřují jeho vlastní slova v sedmé kapitole knihy: *...posadilo mne to k psacímu stolu: Musíš psát. Co to bylo? Nebyla to věcnost, nýbrž láska k člověku, dříve dočasnému. Chtěl bych o něm psát, jak hudebník píše svou skladbu, hluboce a přece nedůsledně.*

Je to teorie románu velmi blízká moderním teoriím pokusného románu v románě a gideovského románu-novela a pod. Klasická forma se analyzuje a znovu skládá do nové, uvolněnější formy; hledá se adekvátní výraz k zachycení, vyslovení, ale především poznání dneška. Valjovo přiznání lásky k člověku dříve dočasnému není počitem osamocným, není jediným takovým přiznáním v moderní literatuře. Valja se ovšem počítá do mladé generace, a lze tedy jeho slova vykládat v jejích intencích; ne však beze zbytku. Právě ono zdůrazňování člověka dočasného má v sobě moment hlubší, trpké zkušenosti a bolestného pochopení a lásky k tomu, co pomine, a znamená víc než metafysická posa, dnes módní, i když prázdná.

Posuzujeme-li však Rodinu komediantů pod tímto zorným úhlem, jehož výšku určil Valja sám přicházíme na základní rozpor: Valja splnil málem všechny předpoklady, aby se pokus zdařil (a po jisté - formální stránce se dokonce zdařil); jediný chybí k účinku a významu žhavě přítomnému: vášnivě zaujetí, ať třeba scestně někdy, ale scelující, dávající hlíně dech života; chybí znak silného tvůrčího charakteru. Valja hledá člověka, ale zůstává ve světě lidiček, figurek, dobře kreslených ve vhodných situacích prosou vybroušenou, jasnou, možno říci krásnou. Zde jest základní námitka; ideová: ve světě, který líčí Valja - a jak jej líčí - člověka nevydoluješ ani nehlubšími vrty.

Ano, svět lidiček. Neboť co jiného je takový obchodník Viktor Pacholík - i když mu autor dal jednou - kdysi - stanout na okraji propasti bytí či nebytí - a nahlédnout do ní. A co jiného než lidiček je i jeho bratr Kryštof, starý mládenec, jehož zloba, maskovaná před světem přímostí a samorostlostí, najednou se provalí...? Co je Viktorův nadějný syn Jan i se svými dobrodružstvími tak malichernými - a co je konečně i malá Bohdana? A ani básník Šimon Prach, bratr Viktorův a Kryštofův, jehož problémy jsou jinotajně problémy autora samého, ani ten se nedovede vymanit z malosti prostředí a světa, v němž žije - a tak zbývá jediný Lukáš, Viktorův mladý, nepodařený a větroplášský syn, který jde zachraňovat člověka v sobě skrze lásku k člověku bližnímu.

Odchod Lukášův - to je jediný čin, snad osvobozující, i když tě o tom autor nepřesvědčil: spíše ses dal přesvědčit. Je v tom celém románě či kapitolách románu jakási nepřímá oslava poklidu, života ne příliš vzrušeného, něco, co sem lze stopovat už z jeho *Vypravěče*, a co tkví v základech Valjova životního názoru; říkám něco, to proto, že zatím nemám jiného slova: je-li námitka oprávněná, pak ji bude možno lépe vyslovit a dořít při kritice další Valjovy knihy; není-li oprávněná, pak se ukáže jako zbytečná, jako pracovní hypoteta, kterou lze odhodit vždy a bez hany.

Co bylo v úvodu řečeno o formalismu novely, platí skoro na všechny sbírky menších pros, jež vyšly v posledních letech.

F. X. Šalda již dávno upozornil na to, že novela (a dodejme pro přesnost: novela renesanční) při své lehkosti a povrchnosti nestačí pojmut celého nového člověka, člověka dnešního. Lze z jeho slov vyvodit nevyslovený požadavek: vytvořit novelu ve smyslu moderním.

Vilém Peřina se pokusil vyrovnat s tímto požadavkem snad jen v jediné delší prose svého souboru *Nebeský posel* (Novina 1943) - a to nikoli v povídce titulní, ale spíše v mauriacovské *Florii Tosce*. Našel bys k ní sice období, v literatuře francouzské na příklad, ale přesto cítíš z jeho příběhu - setkání dvou dávných milenců v jakémsi opuštěném hotelu, v němž prožijí společnou noc, bolestnou milostnou noc, sladkou a těžkou ne už skutečností, ale připomínkou minulých, ztracených chvil, které se v nich na okamžik a naposledy rozžijí - cítíš z něho hlas člověka, hořký, ironisující, člověka, který je kořistí svých vášní a snů, hoře z rozumu a z těla, bolestí spíše imaginárních, ale je to hlas člověka, kterého můžeš plně chápat s bolestnou účastí a skoro osobně a s trpkým porozuměním. Podtrhuji prudkou lyričnost příběhu (až na problematické, i když snad pochopitelné vyhrocení); právě tato lyričnost ukazuje na možnosti prosy. Mluvím zde ovšem o oné lyričnosti, jež je na příklad základem dramatu, tragedie, hodné svého jména, t. j. o lyričnosti ve smyslu širokém, která není specifickým znakem určitého úzkého druhu, ale která je bytostným rysem celého životního názoru a celého díla.

V takovém smyslu lze přiřadit k *Florii Tosce* už jen málo pros z Peřinovy knihy; jednou z nich by mohla být povídka *Slechetné srdce - porádný člověk*. V ní vyvolal autor několik tahty ostřejší a přesnější obraz než třeba celými stranami takové úvodní prosy *Nebeský posel*. Ze starých zápisů přepsaný motiv vyhánění ďábla posedlé dívky je v ní zasut pod spoustou slov a významů, někdy docela nesrozumitelných buď pro špatnou stylisaci, buď pro nejasnou, zmatenou symbolisaci. Autor se sice pokoušel i o aktualizaci (odkazuje na Peřinův text: slovník výpovědí ďáblůvých), i o dobové zabarvení barokisací stylu. Většinou mu však z toho vyšlo jen několik nesrozumitelných, na sebe nahlušených slov:

*Ryčná hudba s bromovým rytmem bímila zde a brutální zvuk apokrifických (?) melodií nesl se až k lesu v nepišňové ryčnosti pod nezměrnou oblohou. A to má znamenat: venkovská hudba hraje ryčně sedláčkům do skoku! Nebo, na téže stránce: Staří michové vsichni se sem přišourali do kostela, nejstarí ze starých klepáním zchromlých chodidel na dlažbě, jak se přibližovali pod chrámovým sloupovím...*

V téže povídce: *Nádběrné bíchto v hustém padání (!) naklánělo se v nějakém tajemném hnsu směrem k žaludku, z kterého zaznívaly se silným akcentem hrubé selské výkřiky...* Jako celek je *Nebeský posel* neforemný a nesrozumitelný kus prosy a věru nepochopíš, jaký záměr autorův v něm vězí. Teprve po několikerém čtení a delším dumání připustíš, že by jeho příběh na sedmdesáti stranách mohl říkat totéž, co čtyřádkové motto knihy: *Nedej ženě moc nad duši svou... u ženy byl dán počátek bíchtu a skrze ni vsichni umíráme. Odvrhni ji od těla svého.*

Nemohu rozebírat podrobněji ostatní prosy, několik legend a menších příběhů, i když by to mohlo být poučné: Peřinovy legendy, ačkoliv jsou v nich některá skutku čistá místa (tak jako již v *Nebesském poslu*), na příklad první část *Staré svaté legendy* nebo skoro celá, myšlenkově nejodvážnější a nejlepší *Svatá Panna v Arkadii*, zůstávají historické a historisující; není v nich oné opravdovosti, kterou cítíš třeba pod takovými prosami Karla Schulze, s nimiž Peřinovy prosy chtěly mít všelicos příbuzného. Z příběhů ještě připomenou prosu *Obraz s fabulí* velmi obdobnou s fabulí první ze *Tří legend o kruciřixu*. Peřinovi se

však nepodařilo transponovat starý motiv do současnosti - ztroskotává v tomto případě hned na prvním úskalí: stylu, i když právě u něho je sloh nejsilnějším impulsem tvoření.

Stylové a jazykové stránce prosy V. Peřiny nutno ostatně věnovat poněkud více slov: a to nikoliv jen slov chvály. Jeho syntaktické i lexikální neologismy, anachronismy a barbarismy mohly působit nově a zajímavě, na mnoha místech však přecházejí do nesrozumitelnosti a jazykové nesprávnosti. Citovali jsme již; zde jen několik dalších příkladů: *A bezděčně se z a t a je n ý m dechem... ř v a l a jako mučednice s řevnosti vyplazeného jazyka jako ovce, ubohé dítě, dlouhými poli a krajinami, kde smutné stromy měly již veselé vívte...* (Posel 23). *Ale mnichové ihned sundali ho rychle...* (V Krase 83). *V noci v světle modravého kabanu byla v mém náruči, v celém těle rozždána jako božská žirafa.* (Floria Tosca 123.) *A kam jej hnala meditace odnímající (?) hlavu, jak se díval... Potom se zvolna vzpamatovala, utírajíc si oči a konec (!) úst... Vše bylo mlé... taková saloterasa, ve své zakopnuté (?) mravnosti strbávala do pokušení... atd.*

Z posledních příkladů je vidět, že autor žil delší čas v cizím prostředí; ani tento fakt nemůže však být omluvou: i autoři, kteří píšou nejkrásnější češtinou, dávají občas revidovat své rukopisy odborníkům-filologům.

Shrneš-li si výsledek četby jmenovaných knih, uvědomíš si, že čekáš od prosy víc. Že bys raději viděl kus prosy jakkoli nedokonalý v první modelaci, vyslovený třeba s horečnými slovy, vyvrhnutý na svět, poznamenaný šrámy, bolestně netvárný, ale přece - i když to zní jako protimluv - z jednoho kusu: kus prosy se žhavým jádrem, pro něž bys odpustil všechny nedokonalosti a poklesky. Kus prosy - obraz, symbolisaci dnešního člověka, zmítaného a nejvýš složitěho kulturou a civilizací, dneškem a věčnem - obraz tak blízký a tak drahý.

*Poznámka.* Je to spíše náhoda, že jsme mluvili vedle sebe o třech knihách - *románech autorů začínajících* a knize *novel* autora *staršího*, literárně zkušenějšího a jistě vyzrálejšího. Náhoda, které lze dát smysl: na materiálu nejrůznějším ukázat stav dnešní prosy.

A připomenuli, že každé dílo si určuje své měřítko samo, je jasné, že kritika tvrdší, hlouběji se zadírající, pravdivější, přiznává dílu už sama sebou větší důležitost a větší význam. Je proto - abych mluvil přímo - kritika románů takového Břeského a Kouby vzhledem ke knize V. Peřiny příznivější jen zdánlivě - a pro první pohled: pravdou je opak!

Jan Vladislav

## KNIHY

### Modus vivendi jako poesie

Jaroslav Seifert: *Jabloň se strunami pavučin. V lednu 1944 vydala Novina v Praze jako 17. svazek v edici Studnice. Kresba a obálka Karla Svolinského.* - Ladislav Stehlik: *Madoně. Jako 59. svazek Českých básní vydal Fr. Borový v Praze s frontispicem a v obálce Ed. Milěna. Vyšlo v prosinci 1943.*

Jaroslavu Seifertovi je třiadvacet let; ale ten jeho zklamáný a lehce ironický tón známe už dobrých deset let a ještě více. Už v roce 1926 napsal o něm ve svých Směrech a cílech A. M. Piša, že »není tu krve, nýbrž karmín ličidla, není tu slunce, nýbrž ohňo-

stroj žárovek, není tu vykoupeného úsměvu, nýbrž ztrnulý smích pierrotův... Skutečnost neožívá tu ve vši své moci, hrůze a velikosti, nýbrž fosforeskuje v drobných ploškách, jichž zrcadlíci odraz dává kouzelný pocit, jenž pohladí smysly».

Stalo se totiž, že jednoho dne básník se vzdal s definitivní platností svého vidění světa, jež podmiňovalo začátky a sklon jeho poesie: »Nač praporem měl bych dnes vláť / co do boje bych zanes / když na stavění barikád / koncesi dostal Mánes.« (Zpíváno do rotačky, 1936.) Toto rozčarování z nerealizovaných vidin nového světa patří do doby, kdy Seifertova poesie nebyla ještě dostatečně vyzrálá a sama sebou jistá, aby odklon od všeho mimoestetického znamenala pro ni vlastně očistující klad a vnitřní růst. *Tendence* prvních Seifertových básní podmiňovala i elán jeho nadání a není proto divu, že následující příklon k poetismu neznamená pro autora jen lehkou hru se slovy, ale hledání slov, jejich tvarových možností a mezních významových hranic. Na rozdíl od dřívější maximální tendencnosti se slova stávají ve výstavbě básně výrazem psychy a dospívají konečně do roviny schopnosti vyjádřit svým způsobem každou konkrétní situaci. A tu, ve chvíli, kdy se zdá být pohotově možnost i síla tvořit do hloubky, ocitá se Seifert před zavřenými dveřmi! Jeho poesie se stává *brou s věcmi*, do níž postupující čas nalévá jen více vzpomínkového ladění; jiné se tu však nezměnilo. Tak vznikl Jaroslav Seifert intimní lyrik, Seifert vytržbené mluvy, melancholického založení, ale i duchovní bezradnosti. Může mluvit jen sám za sebe a spoléhat jen na svůj jiskřivý esprit. Básník se vyvíjí jen co do času svého věku a je přirozené, že po znovuvydání Rukou Venušiných a Jablka s klínu muselo přijít Jaro s bohem a nejnověji i Jablón se strunami pavučin. Starší verše, koncipované s několika básněmi novými stále v nové sbírky s jistým vyjádřením jejich citového zaměření.

Verše o Panně Marii a víně, o lásce, o růži, o námořnických snech, o jízdě na kolenou, o pruhovaných peřinách, o štěstí, o vzpomínce i o rodné zemi jsou aspoň některá námětová centra, v nové sbírce Seifertových veršů obsažena. Z jejich seřazení se neubráníme dojmu, jako by se básník těžko odhodlával psát verše nebo je vůbec tisknout. Vyzrání let působí zde jako zmoudření z chlapecké nedospělosti a jen stále mladé srdce snaží se překlenout zákon rozumu. Srovnajme si to s několika ukázkami. V úvodní Písni počíná se motivem: »Bílým šátkem mává, / kdo se loučí, / každého dne se něco končí, / ...a báseň končí protilehlým thematem: »Setí si slzy / usměj se uplakanýma očima, / každého dne se něco počíná,«... Jarní den je zvláště charakteristický pro tento Seifertův dnešní postoj: »ach, Bože, Bože, to je let, / co jsem tu srdce ryl nožem.« Prostřednictvím vábné *vzpomínky* (»Hrál jsem si rukou váhavou / s knoflíčky u výstihu«) převažuje se zaměření opět v druhou stranu, kde není daleko od pošetilosti: »To všechno je tak dávno už / a zbytečně ztrácet tu slova. / - - - Vytáhl jsem z kapsy rychle nůž a jiné ryl jsem tam znova.«

U *toboto* Jaroslava Seiferta je těžko mluvit o vlastní estetické hodnotě jeho básní. Líbivost - a tu zde nelze popírat - je líbivostí vyspělého básnického tvaru a neobvyklý citový postoj člověka si vynutil i jistou asociační skladbu, aktualizaci určitých básnických sloček. Je to však docela nezávazné a nezavazující. Úmysl, námět, myšlenka, nazvěme si to, jak chcete, tento podnět k uměleckému dílu je vzhledem k jeho realizaci jen zcela vnějšího rázu a proto také vlastní smysl této básnické realizace chybí. Není zde, krátce řečeno, vlastní tvůrčí skutečnosti: je to jen poměr k věcem v jistém *individuálním* prostoru, možnost jistého předpokladu. Mluva o něčem, psychický výraz prožitku zachovaného vzpomínkou. Proto také, pokud můžeme mluvit o vlastním stavebním úsilí, setkáváme se zde v nejlépším případě s popisem nebo s příměrem, vplynuvším z daných životních zkušeností. Čteme v básni Mezi řádky: Kdybych tě viděl nahou na dně vany / s koleny v těsném semknutí, / tvé břicho podobalo by se psaní / uprostřed s černou pečeti.

Na počátku těchto řádků mluvili jsme o Seifertově zřeknutí se vidění nového světa,

ještě neexistujícího. Tato vise nestala se mu básnickou skutečností. A protože se jí vzdal, vrátil se do skromné a nepatrné oblasti každodenních příběhů, náhod a událostí. Rozpadávají se mu před očima, neboť nemají v sobě ani kladného ani záporného smyslu, kterému by byly podřízeny. Z básnické vise stalo se nerudovské okénko do malostranského tichého domu. Zbyla jen seifertovská upřímnost i s nebezpečími, která jsme rozpoznali v ladění této sbírky.

Tato upřímnost *básnickova*, která nemůže učiniti z věcí a pohledů nepatrných a osobních ani básně o nic větší, je pozitivní stránkou této knížky. V jistém ohledu nazvali bychom Jaroslava Seiferta básníkem jsoucích hodnot a krásy: nenalézá je tam, kde nejsou a realizuje je bezpečně tam, kde o nich víme. Toť asi kořen nedávných jeho veršů o Praze - Světlem oděná - i o Vějíři Boženy Němcové.

\*

Nové verše Ladislava Stehlíka nemění nic na profilu básníka, setkaném z povahy jeho sbírek Watteau, Kvetoucí trnka, Zpěv k zemi a České jaro. Baladický pokus Kořeny zůstal - bohužel - opuštěn a verše Madoně jsou, vzdor svému nadpisu, věnovány opět jižním Čechám. I když tedy Madony, ať už krumlovská, třeboňská, zlatokoronská, strakonická, písecká, Inátská, velhartická, z Kamenného Újezda nebo doudlebská či lništská nejsou pro autora nikterak autonomní symbolickou akcí, znamenají přece více, než pouhé určení místa. Jsou křížovatkou citových středisek, v něž ústí krása země, kterou Stehlík *miluje*, jsou alegorizací jisté časové neměnnosti a *stálosti tam, kam autorův verš sám nedosahuje*. Podobně vyšel i v Českém jaru Ladislav Stehlík z Preislera. Je to těž snaha a příčina: dokumentovat své vidění ne básní samou, ale v protikladu díla jiného, obecně trvalého a hodnotného, které je často odpovědí a realizací toho, o co autor sám marně ve svých básních usiluje. Provést tedy aspoň přirovnání, když už ne obraz sám. Tak i Madony stávají se Stehlíkovi vnitřní osnovou a červenou nití verše, který ponechán sám sobě, postrádá velmi často vnitřní zákonitosti a souvislosti: »v soumraku zazní snivě / puškvorce tesknou řečí, / z brázd dýchne mlčelivě, / voní z ros senosečí, / chvěje se alejmi / jak mlhy ruka bílá...«

Autorova dikce podléhá na mnoha místech jen suchému výčtu jevů, neboť ty jsou základem strukturního pohledu do Stehlíkových veršů. Rychlé střídání vjemů mělo by se podle básníka přání sloučit v celkové stavbě ve vyšší souvislou významovou jednotu, ne-li dokonce v apotheosu. Toto spojení však u Stehlíka ve značném množství případů se nedostavuje (a to právě tam, kde verše nejsou přímo řízeny svým vnějším motivem k Madoně) - naopak se často anuluje.

Je to způsobeno hlavně tím, že sice stehlíkovská lyrika stírá obrysy jednotlivých jevů, zamlžuje, ale ničím jiným, vnitřním vztahem, je nenahrazuje a netmelí. Je to lyričnost celkem monotónní a neurčující věci v jejich podstatě a skutečnosti. Vyvijí se na povrchu používáním ořelých dějových sloves - zpívati, dýchati, zvoniti, kvíleti, šuměti, chvěti se a pod. - jak jsme již viděli z uvedených veršů. Připomínají-li nám pro svoji atmosférickou stránku jistý impresionismus v Stehlíkových básních, je to jen nezřetelnost obrysů a vazby, je to dálka a *odstup*, po případě i nedostatek oka.

Několik slov závěrem k oběma sbírkám; objasní to i náš poměr, který jsme již nadpisem k oběma sbírkám zaujali.

Básnická cesta Jaroslava Seiferta i Ladislava Stehlíka je jistě upřímná. Ten i onen mluví svou poesii jak nejlépe může; není v ní pózy, předstírání, ani sensačnosti. Není v ní ani značnějších formálních nedostatků a přece -

Zdá se mi totiž, že tyto básně musí být uměle, t. j. mimoesteticky, z úmyslu, z časo-



vého rozpětí, z účelů a pod. dokazovány. Obě sbírky jsou čímsi vnějším podmíněny a teprve pochopím-li to, jsem jim práv. Na jejich základní stanovisko, na to, co je básní a poesíí činí, musím jít oklikou. Teprve omezím-li je příčinami a básněmi jako jejich následky, dostanu jejich realizační nutnost. Je to však opět nutnost vnější, jako vnější a nutné jsou samy příčiny, z nichž se vůbec básně rodí. Chybí zde - řekněme to přímo - absolutnost poesie-básně jako díla, které by bylo jen samo sebou, svou skutečností podmíněné a které by tuto skutečnost objevovalo. V našem případě však zjistíme jen *prostředí*, z kterého básně vyrostly a dostaneme tím i prostředí, které v sobě obsahují a zaujímají.

Jaroslav Morák

## Na okraj jedné nečasové knížky

Miloslav Zich: *Šepot bříz, příběhy ze starého Irska. Pourova edice 1944.*

Nebudu staroirské příběhy Miloslava Zicha »Šepot bříz« posuzovat ve vztahu k dnešnímu stavu naší literatury a k jejím okamžitým a tak naléhavým požadavkům, ne snad proto, že by toto měřítko nesnesly, ale proto, že jejich smysl je jinde: nechtějí dobývat, ale uchovávat. A že uchovávají svět skutečné poesie, nutno jim uznat plnou oprávněnost i dnes, i když jsou - řekl bys - »neaktuální«: je to knížka mimo čas, patřící do rodu těch, ve kterých se čas *zastavil*.

Typický keltský svět, který známe nejvíce z děl Yeatsových, z jeho symbolických královských i venkovských her, svět, který dal literatuře tolik základních a všelidských temat, Tristana a Yseultu, legendu o potopeném městě Ys, který má dávnou, i když nám neznámou minulost v dílech druidů, »pěvců«, kteří měli pro národ vždy význam věštců, kteří byli svobodným projevem jeho duše — zachovávajíce si přitom svou individualitu jako ducha nadřazeného, vědomého si své síly a svého daru *zpívat*, byl podkladem, z něhož vyrostly i Zichovy příběhy. Nazval bych je »ohlasy«; je to poněkud odvážné, ale tuším, že se nemohu příliš mýlit. Čteš-li je, máš takový dojem, že by tě poznámka, že jde o překlad, ani nepřekvapila. Jistě je mohl napsat jen autor, který zná důvěrně a beze zbytku to, o čem píše.

Nejtypičtější prosy - a také nejlepší jsou povídky »Smrt ohně« a »Aodh Zlatovlasý«. Cením si jich nejvíce právě pro jejich krásnou symbolisaci osudu a významu básníka, pěvce v národě: úloha, která mu byla přikázána a také všemi přiznána, je z největších, po jaké člověk může toužit: a jejími znaky a zároveň závazky jsou svoboda, volnost a také *věrnost* k sobě samému i k ostatním. Přemýšlivého mohou přivést slova těchto *starých* příběhů, především však druhého jmenovaného, až k základním otázkám o osudu básníka, umělce v *dnešní době*: a přizná si, že - i přes civilnost projevu, života atd. (jak se o tom dnes rádo mluví) - je smysl jeho bytí nezměnný a že se nezmění nikdy. Domyslí-li si takto každý Zichovy příběhy, stanou se z příběhů neaktuálních příběhy neaktuálnější.

Jan Vladislav

# DIVADLO A HUDBA

## Opera Tragica P. Alana Plumlovského

Neúnavný badatel dr. Augustin Neumann nalezl v olomoucké studijní knihovně rukoпись Alanova díla »Opera tragica, quam in honorem Dei in carne patientis fecit religiosus frater Alanus Plumlovský Sacr. Ord. Cisterc. Monasterii in Wellehradio professus«. (Opera tragická, kterou ke cti Boha trpěvšího na těle složil řeholník bratr Alan Plumlovský, sv. řádu cisterciáckého kláštera na Velehradě řádový člen.) Pod značkou 33493 uchovává se pouze text skladby, hudba se dosud nenašla. Opera byla složena r. 1728, jak vysvitá z chronogramu, následujícího za titulem: DeVs propter sCeLera popVLI sVI Ipse MortVVs - iuxta illud Isariae 53 v. 8: propter scelera populi mei percussi Eum. (Bůh pro hříchy lidu svého sám umřel - podle onoho výroku Isaiášova 53 verš 8: pro hříchy lidu svého obětaval jsem Ho.) První provedení opery stalo se na Velehradě, jak patrně z další věty: Musicali dramate parentatus et auri ad audiendum mentique ad pie contemplantum propositus in monasterio B: V. Mariae de Wellehradio Sac. Ord. Cisterc. (Hudební drama obětováno a sluchu k poslechnutí i duchu ke zbožnému přemýšlení předloženo v klášteře blah. P. Marie na Velehradě sv. řádu cist.) Osoby dramatu jsou tři: Amor patiens - soprán (láska trpící), Anima compatiens - alt (duše spolu trpící), Genius coelestis - tenor (genius nebeský), pak vystupuje sbor. Předehru - prolusio - zahajuje sbor: Huc sitibundi, potus iucundi - gressus formate, sitim levate. - Hic prostat vinum, vinum divinum - natum e humo, carente dumò. - Uva, quam viri vecte portarunt, - qua nescientes, Xstum signarunt. - Haec e Jessao, nata virgulto - pendet affixa, ligno inculcto. - Uva Eugaddi plena dulcore - eu! ut repleta est amarore. - Hoc fusa diro in torcular - extremum succum urgetur dare. - O! Save guttam huius falerni, - Christe, et expers ero inferni. (Sem žízni prahnoucí po nápoji lahodném - kroky zaměřte, žízň se zhostěte. - Zde kýtá se víno, víno božské - zrozené ze země, prosté trní. - Hrozen, který muži na rahně nesli, - nevědomky Christa označovali. - Tento zrozený z prutu Jesse, - visí přibitý na surovém dřevě. - Hrozen z (údolí) Eugaddi plný sladkosti - běda! jak plný je hořkosti. - Vlitý do hrozného lisu - poslední šťávu je nucen vydati. - Ó! líbej kapku toho falernského, - Kriste! a budu zproštěn pekla.) Básnický podklad se nese stylem oratorií, jež byla v oné době v klášterích provozována před Božím hrobem na Velký pátek. Touže náladou provanuta je vstupní píseň, jež zpívá Amor patiens: Uror, nimis quam uror, - Amoris flama vix non consumer. - Calor indies crescit, - calore cor liquescit, - inter umbras Oliveti - quaero refrigerium. (Jsem sžihán, přespříliš sžihán - lásky plamenem téměř stravován. - Žár denně vzrůstá, - žárem se srdce taví, - mezi stíny Olivetu - hledám osvěžení.)

P. Alana poznali jsme dosud jako skladatele veselých hanáckých oper. Tímto dílem představuje se jako řeholník hluboce rozjímající o utrpení Kristově, složil je ve čtvrtém roce po slavných řeholních slibech a dvě léta před vysvěcením na kněze. Z nadpisu i celého díla usuzují, že i v tomto případě složil text i hudbu Alanus sám. - Pocházel ze staré rodiny přerovské. Již před r. 1657 provozoval v Přerově jeho děd provaznictví a byl majitelem výčepního domu na předměstí, v té době vyskytují se v lánském katastru Jan a Václav Plumlovský. Otec skladatelův slul Jan Plumlovský, matka Marianna, kmotry při křtu byli Jan Slaměný a Uliana Polášková, křtil kaplan Václav Kališ.

Podivujeme se, jak bylo možno, že Alanus upadl záhy a zcela v zapomenutí. Příčinu můžeme nalézt jedině v naprostém nepochopení »osvěcenských« úředníků. Drahocenné

knihovny klášterní, a mezi nimi i Hradištská, dostaly se do rukou státních úředníků, kteří neměli ani potuchy o vnitřní ceně knihy. Tak seznáváme z indexu zabavených knih, že většina oceněna po 20 krejcarech; Pešiny, Beckovského knihy po 12 kr. Sám Hanke se omlouvá, že vyloučil dvě třetiny knih ze starých klášterů jako nepotřebný brak a prodával Židovi Josefu Kremšerovi v Prostějově cent za 1 zl. 30 kr., byly prý to samé »knížky asketické, nechtuté legendy, polemické hádky a knížky protivných moralistů«, prodal jich za 2590 zl.!! Co nemělo »praktickou« cenu, zničilo se. Zrovna tak byl zašantročen vzácný archiv hudební na Hradišti u Sv. Kopečku, pro referenta u gubernia v Brně - neměl ceny.

*Karel Kyas*

## Tři glossy k divadlu dneška

Především: Bylo by problematickou rozkoší chtít negovat pro samu negaci, bořit stůj co stůj, bořit z neschopnosti k stavění. Ale leností by bylo nepřiznat si pravé, byť nepřijemné skutečnosti, i když nás čeká po odstranění všeho, co v nich je nedobrého, tím větší nesnáž, jako čeká každého, kdo začíná znovu a od počátku. Práce stavěná na kompromisech stojí na písku a je to práce Sisyfova. A ta je jistě dvakrát trpčí, neboť nedá ovoce.

I. Nemůžeme pochopit, že si někdo představuje příští divadlo jako polepšovnu lidské morálky. Jsme totiž toho názoru, že drama je boj za pravdu a nikoliv naučný spis o pravdě. A tento boj se nedá vést v rukavičkách vznešených a navoněných tragedií a s papírovou výzbrojí literársky »ethických« thesů. Viděli jsme nemálo takových tradicí preparovaných představení s omšelými dramaty v omšelé a akademismem vysušené interpretaci. Herci, osobně ani zbla nezúčastnění na osudech svých postav, oblečení v antické řízy stavěli se do povznešených póz a patheticky deklamovali nebebořné ideje, které se pod tíhou celého toho prostředí měnily v obludné fráze. Zamýšleli jsme se mimoděk nad tím, je-li divadlo na světě proto, aby divák přemáhal v hledišti spánek a bezmocně předstíral, že chápe, co tam na prknech ti učení páni brebentí. Napadlo nás, že už dlouho jsme neměli příležitost pozorovat takový chlad, takovou nezaufatost a neúčast při podobném shromáždění lidí, které jistě v každé době spojují společné problémy. Té cizoty mezi autorem a divákem, mezi autorem a hercem, mezi hercem a publikem, té cizoty mezi lidmi! Tak bychom, pánové, nikam nedošli. To je šarlatánství, kulisa boje a ne boj sám. Takový útvar si tu trpět nebudeme. Nechápe, a právem nechápe někoho, kdo nás chce v určité věci vésti, víme-li, že jemu je ta věc cizí a vzdálena, víme-li, že on neriskuje svou osobností, svým osudem a svědomím to, co hlásá, víme-li, že sám nestojí a nepadá se svou myšlenkou. A divák nemůže tedy chápat představení, jež by ho chtělo vést současným děním a samo k němu zachovává patřičný odstup, daný akademickou a přeasthetisovanou otupělostí.

II. Chtěli bychom se dočkat konce tak zvané konverzační veselohry. Trpíme-li ji po léta jako nutné zlo, i když jsme si více než dobře vědomi její stupidnosti. V tom lze pro příklad vidět onu lenost. Nezaufalo-li se zde radikální stanovisko, jak se má potom zaujmout ve věcech velkých? To by ovšem předpokládalo nespolehat se jeden na druhého, že tu nepřijemnost obstará a rozlije si ocet u divadelních agentur a podnikatelství, a nešlapat si sám klidně pohodlnou a pokud možno jen mírně nebezpečnou cestou za kritickým chleběčkem. Zvykli jsme si blahosklonně přehlížet, že ten útvar je trestí a podpěrou bezhlavého, masového a otupělého myšlení i citění společnosti a že k tomu nese falešný predikát dobového umění. Neuvědomujeme si, lépe řečeno nechceme si uvědomit, že se v průměrném divadle hraje na jedno dobré představení nejméně jedna konverzačka, a ta že přirozeně získané hodnoty desetinásobně vyváží svými splašky. Nechceme si uvědomit, že taková představení konsumuje publikum jako korunové romány a že se s nimi jezdí po českých dědinách asi

s takovým úspěchem a morálním ziskem, jaký mívá snad už jen nějaký ten jazzový soubor. Nemluvíme už o tom, jaký vliv to vykonává na herce, který musí hrát jeden večer Hamleta a nazítří dejme tomu Oči pod závojem. Škodou, kterou nám pak tenhle nešvar natropil v současné dramatické tvorbě, nelze v několika řádcích ani obsáhnout. Vezměme jen malý příklad: Kdysi se psala na motiv dejme tomu nevěry v lásce otrásající dramata. Moderní autor přechází tentýž motiv bez povšimnutí bezmála na každé stránce - a jeho konflikt se zatím »soustřeďuje« na nějakou naivní hloupost, která dobrému dramatikovi nestojí za jediný dialog. Drama je boj o pravdu. A autoři konverzačního žánru se svým laxním postojem ke skutečné mravní a lidské pravdě života a ke konfliktům, jež tato pravda v konfrontaci se skutečností vyvolává, připravili předem o každou možnost napsati hru, již možno za drama považovat.

III. Je nám k smíchu, ale i k politování vrstva pohodlného měšťanstva, které nestačí omezeně »vtipná« konverzace, ale která se přesto nechce v divadle duševně příliš namáhat, jako spíše chce být lacinou dojata a sentimentálně se chce uvzdychat. Tě jde totiž náramně k duhu další útrav, který lze nazvat třebaš lyrickým pásmem. Jsou to představení, při nichž světí tlumená barevná světla, hraje náladová hudba, stíny se potácejí za gázovou clonou a uplakaně recitují dojmavé verše o lásce a podobných rekvizitách. Občas se setmí, přes gáz jdou oblaka a z amplionu to zachrčí hláskem nějaké slečny o miláčku za mořem atd. Z této krávy se pak vyvinul tak zvaný literární večer, což je záležitost pro studentky, snívě básníky a vůbec pubertální mládež. Přátelé, jděme si trochu do svědomí: Takhle se chceme vyrovnat s touhle dobou? Přeslazeným sentimentem a cukrkanďovými veršičky? - Ale na štěstí to není šmahem tak zlé. Někaké ty souše se vždycky vykopat musí, aby zůstal zdravý les.

*Jiří Šotola*

## Z M. Kopeckého do J. Mahena

Je to značné rozpětí, ale mladí mají odvahu ke všemu. A tak hrají odštěpenci skupiny Větrník v divadle M. Mellanové, pod titulem Pražské divadelní studio, Mahenovu »Lavičku«, zatím co starý soubor Větrníku u Topičů hraje dále kratochvilnou smutnou veselohru »Vybraná nevěsta«. Matěj Kopecký znal potřeby loutkového divadla, dovedl si sestavit poutavý děj a sehrát se svými dřevěnými aktéry jistě vesele i tuto zpěvohru o dvou jednáních s pěti tituly. Podle záznamů jeho syna Václava a starších knižních vydání pak tuto hru obnovil a knižně vydal loutkář prof. Dr. J. Veselý. Toto knižní vydání Dra Veselého hraje ve Větrníku. Hrají je téměř beze škrty a beze změn, jen s připsáním obligátního sice, ale veselého uvedení k divadelnímu představení.

Co to má za následek? Že večer nemá ani básnivou sílu loutkového divadla, ani známky normálního divadelního života. Nevím, jak přišel rež. J. Šmída na nápad - uvést právě »Vyhranou nevěstu« Matěje Kopeckého. Ale ať tomu již bylo jakkoli, je jisté, že celkem nevěděl, jak na hru jít. Je zajímavé, že téměř u všech her, a bylo jich za tuto sezónu dost, jsme byli svědky textových nebo dramaturgických úprav. Tu se příkomponovával děj, tam se přidávaly osoby, hned se prohlubovaly charaktery jednotlivých osob a zase se stahovala jednání. Prostě na každého si ti, kteří hru uváděli, troufali, jen u M. Kopeckého udělal soubor Větrníku výjimku. Právě tam, kde by byla úprava potřebná, projeví se šetrnost až příliš velká. Zde by byla změna na místě. Především proto, že jde o loutkovou hru. Ta nevyžaduje mnohou z věcí, jež na divadle jsou nutné. Děj je celkem chudý. Sedlák se stane rychtářem. Jeho dcera Dorotka miluje pana France, ale otec mu ji nechce dát. Uzavře s panem Francem sázku, kterou ten ovšem vyhraje, a Dorotka je jeho. Pacholek Vašek si na Dorotku myslil také, ale nedostane ji. Na celovečerní představení je to málo, neboť

žádný z vedlejších motivů není propracován a využit. Loutkové divadlo to také nepotřebovalo. Je to děj naivní, ač ne bez půvabu. Jsou tu dost nepochopitelné zvraty, na příklad hned postava pana France je líčena obecnstvem sice nesympaticky, ale Dorotku dostane, ačkoliv na vesnici jistě takové řešení nebudilo právě pochvalu. Postava Vaška náhle mizí. To vše je však pro dnešní divadlo málo, nechce-li režisér s herci sehrát opravdu jen loutkové divadlo a dát hře tento charakter. Také parodie by se tu nesla. Tak, jak hrají, ovšem na reprisách, členové Větrníku »Vyhranou nevěstu«, je to představení zdlouhavé, jež zachraňuje jen starodávné jadrný a mluvný jazyk M. Kopeckého a vtipná výprava O. Vymazala. Režie spokojuje se tentokrát ku podivu jen aranžováním výstupů. Ani herecky není představení čistě propracované, je tu mnoho různorodých prvků, jež režie neztlumila do jedné barvy. Lidsky nejpřesvědčivější je rychtář, ač i jeho stísnuje malá, šikmá plocha jeviště; násilně a zcela nenkovsky působí přejmenovaný pacholek Vašek, spíš městský uličník, než venkovský čeledín. Do přílišné komiky zase vehnal pana France jeho představitel, zatím co Dorotka je zcela bezbarvá. Figuru Kašpárka nepojila režie do hry, zůstal věrně podle předlohy mimo hru i mimo kontakt s obecnstvem. Divadelně cítící soubor musel by umět z Kopeckého hry udělat především propracovanější text, a tím pak také živelnější večer. Ovšem »Vyhraná nevěsta« je ještě představení aspoň poměrného tempa a hereckých výkonů proti provedení Mahenovy »Lavičky« Pražským divadelním studiem.

Čím to je? Dramaturgie mladých souborů je naprosto bezradná. Tápe zatvrzele okolo divadelních her a vybírá si ke svým představením stále jen literární pokusy nebo lyriku, ale zásadně se vyhýbá pravému divadlu, ačkoliv by je tak ráda dělala. Proč si mladí nevzpomenou třeba jen na starší české autory; kolik vděčných dramát by tam našli, jak by jim dobře autorem propracovaná postava usnadnila tvorbu hereckou, jak by se tu opravdu mohli jako herci i jako režiséři ukázat! Ale ne. Oni si raději vyberou Mahenovu »Lavičku«. Pokus předem nutně odsouzený k živoření a ne k životu. Neboť Mahenova »Lavička« není drama. Je to několik lyrických scén, takových nálad a dojmů. Filosofuje se tu o životě. Ústřední postava, jako tak často u Mahena, je mladík-chlapec bojující sám se sebou, takové »jedno srdce jsem pohřbil a druhé ještě nemám«. Lidé tu literársky debatují, ale život v tom není. J. Mahen v této hře nebyl také básník. Jazyk jeho lidí je mdlý, jejich řeč neosobitá, nemluvná, je to papírové a nedivadelně cítěno. Určitý zmatek zůstává nutně v divákovi ke konci představení, neboť mladí Mahenovi nepomohli, vždyť tu a také nemají sil. Prohráli večer společně s dramatikem. Není »zdrávo« na jejich divadle. Není na něm zdrávo už proto, že nemají dramaturgicky ujasněnou cestu, a že na př. hned ve výpravě O. Vymazala podporují onu řemeslnou manýru, proti níž chtějí podle programu bojovat, protože šikmá jevištní podlaha je už dnes špatná konvence. To se dělá vždy a všude a po každé téměř bez důvodu. Patří to k avantgardě a dobře to znemožňuje hercům jakoukoli živější a pohybově rychlou akci. O. Vymazal se tu již opakuje. Bílé závěsy mu nevykouzlují přírodní prostor Mahenův, obleky dívek v samé blízkosti obecnstva nemohou působit kouzelné a především ani ne půvabně. Není tu k tomu dán ani základní předpoklad.

Režie nedbala o to, aby aspoň poněkud dala hře spád a rytmus, aby aspoň trochu donutila herce k životnějšímu projevu. Podařilo se jí jen představení mdlé, vleklé, do něhož hudba J. Sternwalda vnášela osobitý vzruch, ale tvořila příliš neodvisle na jevišti. O hereckých výkonech se tu dá těžko mluvit. Dívky jsou všechny poněkud bezradné, venkovské postavy jim nevycházejí přesvědčivě, ale nadpřirozené bytosti také ne. O text se není možno opřít a zkušenost hereckou tak velkou ještě nemají. Z mužských rolí je nejpropracovanější a také dělána s přesvědčivostí postava V. Brodského. Prokázal již ve Větrníku své nadání; zde také jediný aspoň poněkud hraje. Naproti tomu J. Kubát a

ostatní jsou zcela matní a neví zřejmě, jak dát svým úlohám život. Nebude jim škodit trocha pozornosti na výslovnost. Vina nespočívá ovšem ani tolik na nich, jako spíše na režii a především na dramaturgii divadla.

Představení ve Větrníku i v Pražském divadelním studiu dokazují, že nebylo asi nutné dělit mladý soubor ve dva, neboť obě divadla jsou tímto činem ochuzena. Větrník o herce a Studio o režiséra. Stále nové přetváření souborů, rychlé zanikání a tvoření nových jen ukazuje, co se tu promarní času, jak se neekonomicky pracuje s hereckým materiálem, ale také, jak se mladí zřejmě nechtějí podrobit, jak jdou příliš »hlavou proti zdi«, nesmyslně a celkem asi bezdůvodně. Mít sílu vydržet - k tomu je často zapotřebí více vůle a poctivosti, než odejít a začínat opět znovu. Tím se nic nedokáže. Lépe by bylo soustředit takto rozptýlené herecké adepty a pracovat s nimi soustavně a stále. To by prospělo jejich práci víc než stále neplodné experimentování.

K. Marek

## Konzerva trocha zavánějící

*D-tváí vzdělávací besedy v Praze, Jan Mikulecký: Zúžený horizont, režie a scéna Zd. Krippner-Čapek, světlá E. Šplichal, pom. režie Vl. Bakalář. Provedeno v únoru.*

Nepokládáme ochotnické divadlo za hodnotu, která by si nezasloužila pozornosti. Působí stále na značný okruh diváctva a jeho umělecké a organizační možnosti nejsou vyčerpány. V programu k tomuto představení si amatéři stěžují, že jim kritika věnuje pouze »křavé články«. Zvedli jsme rukavici, kterou nám tímto hodili a všimneme si představení blíže a podrobněji, než bývá zvykem, v těch bodech, které jsou v jejich práci nejzávažnější. Dopřávají publicity novému autoru. Je to Jan Mikulecký, který se v tomto případě pokusil napsat »psychologické drama«. Zaostril k dramatickému vyjádření psychologického vývoje indifferenční osoby »spisovatele« Richarda Klíma, a zasadil jej do prostředí, které dohrálo svou úlohu nejen ve společnosti, ale také jako předmět dramatikova zájmu. V tom vězí autorova chyba. Vymyslí, vyspekuluje postavu, ale vkládá jí do úst slova protichůdná jejímu vyspekulovanému charakteru. Pan Klím je podivná psychologická slepenina, kterou drží pohromadě právě ona autorova spekulace. Jeho hrdina, filosofující sebevědomec, je sprostý zbabělec. Kontrast charakteru a slovního výrazu zavádí Mikuleckého slepeniny na scesti. Autor ústy Klíma nazval svou hru podle Calderona »lyrickými motanicemi«. Jeho hra je však prototypem motanice »psychologické«. Jeho postavy vyvolávají opačný dojem, než si sám přeje. Ještě takový pán ve fraku, representant »typického snobství«, je člověkem, který uprostřed těchto mátoch uvažuje a dovede jakž takž po svém způsobu rozeznat pravou podstatu věci. On a otec nevěsty pana Klíma jsou nakonec jedinými lidmi, kteří se správně orientují.

Režisér tvořil úplně v zajetí autorových psychologických konstrukcí. Scénu zbytečně zvýšil soustavou praktikáblů samoučelného půdorysu. Nedovedl zachytit ani styl bydlení společenské vrstvy, v jejímž prostředí se hraje. Jeho stylisace interiéru byla neuvědomělá, setrvačná, papouškováná podle nestrávených předloh. Stylisace znamená použití v střídmdm výběru nebo v nadsázce typické prvky. Rozhodně ale nesvědčí o režisérové výtvarnickém vkusu, že stylisuje dívčí pokoj dcerky bohatého advokáta a správního rady typovým nábytkem jednopokojových úřednických bytů. Podařilo se mu jedině vyvolat iluzi Štěpánovy pracovny. Neuvědomuje si, že se světlem nejen svítí, ale také vytváří prostorové těžiště hry, přenáší se, zvětšuje a zmenšuje prostor. V jeho režii není, stejně jako v celém souboru, nic »experimentálního«. Tito lidé jsou s to experimentovat pouze s hospodářskou stránkou, umělecky rozhodně ne. Cílí, a to by si měli co nejdříve uvědomit, k pocti-

vému tlumočení textové předlohy. V této snaze stojí vysoko nad ostatními amatéry. Krippner je průměrným režisérem, pokud se nenutí do experimentování.

Herci tohoto souboru jsou s to vytvořit dobré amatérské divadlo. Přes povahovou desorientaci čelných postav, snažili se je herci pochopit a dát jim přiměřený výraz, pokud jim v tom nebránil sám autor. Hrají poctivě, nejsou bez vtipu, mají pojem o vkusu a míře gesta a slova. Vyslovují dobře. Bakalář, jako Klim, byl obětí autorovy fikce. Snažil se udržet pohromadě postavu mezi póly zbabělství a domnělé hrdinnosti, imperátorství a pokory. Drožová v úloze Evy jí dala své ženství, Broukalův strýc Štěpán, jako zapomnětlivý (není to až příliš laciné, pane Mikulecký, ta scéna se ztracenou vázankou?), krátkozraký vědec pochybné disciplíny, nastavující tu svou knižní moudrost, tu svou pasivní víru v nezměnitelnost fakt. Vlachův domácí lékař byl zjevem příliš mladý a v pohybech tvrdý. Skalníkův Edvar působil svým oblečením a chováním nepravděpodobně. Soninův pán ve fraku, snad jediný z vedlejších úloh byl představitelem bez kazu. Herecké výkony všech ostatních, přesto, že byly zasazeny do scénického rámce, který jim ve vyvolávání iluze nepomáhal, ale často v zásadě bránil, byly na poměrně výši.

Režisér z nepochopitelných důvodů chtěl symbolisovat konservaci dějů celofánem napjatým před scénou. Celofán po prvním použití praskl, konzervace se nepovedla. Děj zavání ostrým zápachem nepravděpodobnosti, nedůsledné konstrukce a studené spekulace.

*Eduard Vojnár*

## VÝSTAVY

### Nové výstavy

Byly dvě výstavy nedávno, jež, přes různost způsobů, mluvily společnou řečí: Postavit obraz, vytvořit z něho víc než chvilkovou improvizaci nejrůznějších temat, a je-li už snad zájem rozšířen na několik druhů (figura, krajina, zátiší), harmonisovati vše podle základního tónu.

*Karel Černý* je už dostatečně znám z několika výstav. Na své poslední (v Síní Mánesa) jen přidal několik čistších akordů. Několik málo zátiší tvrdošjně komponovaných do oválu (ostatně v barvách pevně odvažovaných) až příliš sice zdůrazňovalo svůj dekorativní ráz a v krajinách oblaka a ve figurálních komposicích srpky měsíce ztratily svou dřívější komposiční nutnost, přece však v práci ostatní došel definitivního výrazu. Myslím především na jeho *Muže u stolu*, jež od kresby ke konečnému oleji doznaly několik změn, na varianty *Noci a Milenců*, motivu to až dekadentně těžkého počínaje a konče barevnou symbolikou a zdůrazněnými gesty. Tvrdé hnědé, červené a černé spolu s měkkými růžovými, fialovými a modrými jako by jen vyplňovaly skelet kresby - ale vyplňují je v náležitě atmosféře a v prostoru odstupňovaném více nebo méně ostrými přechody od barvy k barvě. A lpějí tyto barvy na povrchu věci jako nedělitelná jejich část, modelují je, a charakterisují spolu s linií a vytvářejí celky nesentimentální, byt mistry melancholické. Černý je až stroze věcný, nezduřazňuje ani svou sympatii sociální, literárně jinak podezřelou, maluje obrazy abstrahované skutečnosti naší, vrací ji umocněnou filtrem intelektu a toho, co činí malíře umělcem.

Tou druhou výstavou byl soubor *Evžena Nevana* u Topiče. Táž vůle dotáhnouti obraz, neponechat nic náhodě, *vědomě* se zúčastnit tvoření. Byla to první malířova výstava samo-

statná a byly na ní tedy i práce starší. Stalo se zvykem připojovati k jeho jménu Henri Matisse pro snazší zapamatování způsobu práce - to jej ovšem charakterisuje pouze částečně, protože podíl Nevanův je rozhodující. Jeho poměr k Matissovi nebyl jen učednický, nebyl jen formalistní lekci, jak častěji se shledáváme s ní u malířů jiných. Setkal se s ním v zálibě pro svět kolem sebe, svět skládaný z drobností, z osob a věcí důvěrně známých, tím důvěrnějších ještě, že bytujících většinou mezi stěnami každodenního interiéru a Nevan vypravuje o nich prostě a svěže, optimisticky, jsa hloubavý spíše v mysli a slovech než na obrazové ploše. Mají zdání snadnosti všechny jeho obrazy a přece vznikaly pomalu a těžkou prací. Každou plošku opracovává až puntičkářsky - barevná skvrna detailu má totiž veledůležitou roli: jednak ve své funkci zdobivé, jednak v prostorovém zařazení, poněvadž Nevan prostor buduje záměrně. Nejsou to ovšem široké obzory, jež Nevan zpodobuje. Objevuje-li nám Černý něco, Nevan jen ukazuje, je-li Černý dramatikem, je Nevan idylickým vypravěčem; jeho obrazy jsou odpočínutím, vroucí intimitou, a v tom je jejich cena především.

Ríká se, že největším naším současným tvořícím malířem je letos jedenaosmdesátiletý *Ludvík Kuba*. Obecenstvo mělo dosti příležitosti poznati jeho práci na několika expositcích v posledních letech. Vymyká se z rámce informativní kritiky snést k výše uvedenému tvrzení dostatečně důkazů, at už pro či proti. Jedno je jisté: nařiká-li se dnes tolik na malíře neznalé svého řemesla, nemůžeme do toho zahrnovati Kubu; naopak. Nařiká-li se na špatnou malbu figury, Kuba jistě zůstane všech výtek ušetřen. A v malbě krajiny a zátiší zůstane suverénním - v svém způsobu ovšem, protože bude vždy na něm patrný vliv školení, at už vídeňského, at pařížského nebo mnichovského. Není to vůbec umění novotářské, máme-li na mysli v tom slově experimenty a objevy. Je to umění galerijní, jež vydalo, znásobeno oním nedefinovatelným, tím specificky malířským, díla zralá (zvláště v posledním období), která snad mnohým nebudou blízká pro jakousi nečasovost, působivá však jsou temperamentem a čistou, »estetickou« krásou.

Výstava kreseb v Mánesu je nechtěnou asi konfrontací jednoho křídla mladých a je-li předpokladem, že malíři vybrali své nejlepší, je tato výstava i poučnou. Především: není mezi nimi nějaké jednotící vůle; kromě mládí (asi tak 25-30 let) nemají společného nic. Máme za to, že běhání od jednoho mistra k druhému není nejvhodnějším způsobem, jak se dostat z dnešní pošpatnělé situace, neboť o se možnosti zdánlivě rozšiřují, o to je malba méně přesvědčivá. Eklekticismus není novou formou. *Otto Janeček* si podle nálady mění metody: kubismus, Modigliani, renaissance - jsou to povětšinou studijní kresby rázu soukromého, pokusy o důkaz, že by to malíř uměl taky, ale jsou bez přídavku vlastní osobnosti, která jediná by jim mohla vtisknout umělecký punc. *Jarmila Závbranská* sychruje (od vlast. jm. Sychra), *Josef Liesler* má ve figurálních kresbách plno těžkých a tajemných výrazů - zajímavé je, že ve skizzách k nim je vzácně věcný a působivý ne literárním symbolem, ale výtvarností. *František Jiroudek* podle hesla: veni, vidi, pinxi si mnoho starostí s námětem nedělá. Proto, nalezneme-li motiv sám o sobě už vykomponovaný, dopadne obraz dobře, bohužel, to není vždy. *Václav Koutský* pěstuje realismus, někde suchý, někde naranžovaný, *Evžen Nevan* a *Karel Cerný* mají současně své výstavy a tak jsou zastoupeni jen letnými záběry, několik kreseb *Arnošta Paderlíka* dostatečně charakterisuje autora: sociální tendence, působivá zkratka gesta a třebaš figura od paty k hlavě obvázaná, přece jenom je to člověk. *Zdeněk Sklenář* má také vzorů několik, z nichž sur- a dada nejrhodnější. Vystavují také malíři starší, jako *Špála*, *Holý*, *Malina*, *Sychra* a j.

*Stanislav Talavána*



Karel Šimon

## POD NEBEM BRNĚNSKÝCH PŘÁTEL

Stará růže dnů se ve snech třepí zas  
s košíčky nocí, ve kterých paměť dětská  
přehluboko pamatuje první rány hvězd,  
zmatení krásná, jak pod tímto nebem čas,  
když neví kam s veršem tímto, kterým sám napsán jest.

Deštníky stromů však nechrání více shledání bílá  
a na kůži mokne mých příprav lehounký sen,  
že z pramenů neštěstí život do krásy vtéká  
a rozpáraná dálka tmy v ústech zpívání  
po prvé nechutná útěku hanbou.

Ach, ano, město velkého shledání mého...  
však v kameni ještě tesáno není,  
ačkoliv blizoučko, blízko na pokraj srdce  
položen základ. Na paměť samého života  
všecko neplatné provždy pryč spěchá.

Stará růže dnů se ve snech třepí zas,  
když dnes, ne naposled, přišel zmatení čas,  
s košíčky nocí, v kterých jsme chtěli  
před něčím velikým státi,  
v němž chlebová kulička básně nebesy bobtná,  
než zavalí luzně tento svět.

## KOHOUTI VLHCÍ

Kohouti vlhcí lesem a hlínou  
dnes mlčí jako můj sen.  
Umírá jitro na barvu sinou,  
načpělou večerem.

Netrhám trnky. Nepřijde tma  
průsvitná, chudá, lidská.  
Krvavá zimní zahrada  
prodřená o skaliska.

## KOLIKRÁT

Kolikrát konec. Mrtvé slyšte  
a mrtvého.  
Prstíčkem do země trochu píše.  
Ach, píše do svého

sešitu z hroudy. Porozplítá  
vzpomínky za živé.  
Trošinku píše, trochu čítá  
tajemství strašlivé.

Že do země nikoho všichni půjdou  
trnavou pěší.  
Mrtvého slyšte: »Blaženi budou  
- ti nejzohavenější!«

# VEČER

*Ivanu A.*

Ještě mi údy provívá krev  
abych západy viděl  
zpěv smutný v nebeské řeči

včera zelené sedmy dětí  
na které kanul med s nízkých stromů  
dnes se již tážeme  
rozvíje se znova  
rozvíje se znova  
růže domova  
dnes se již tážeme  
zatím co odlétli ze srdce ptáci  
ptáků až skvrnitě nebe

Rozuměj Bože mé chůzi v ulicích  
v nichž stesk jsem namočil o zemi  
až k nebi s ním se pak trmácel  
ponořen ve vzduch věrně zdejší  
krajiny smutné nejsmutnější

Ještě mi údy provívá krev?  
Nevím  
Líbám poslední lůžko své  
v své zalidněné samotě  
a líhám-li líhám jak severák  
pod křovinami jimiž rád  
viděl bych cestu k nebi se zatáčet

# Oldřich Sirovátka

## UPROSTŘED ZIMY

*Věře*

A jednou bude nejsmutnějších dnů dosti  
a odmítaný duben bude odmykat  
reznými klíčky hlínu plnou urputnosti -  
že útočila zima vzpurně odevšad,

kdo potom pomyslí?, jak nebezpečně stromy  
až v dřeni páčil mráz a páčil sebevíc...  
možná, že je tak líp, jak drsně uvědomí  
žíravá zima: čekat nelze nic -

Navečer sněžilo a bylo smutno málem...  
Padal sníh setmění a padal se všech stran  
a prudká úzkost připomněla tebe -

Je čisté ráno; v prostoru namodralém,  
který je proudy chladu prolínán,  
zakrouží holubi a přelétají nebe - -

## Petr Tichý

### VELKÝ PÁTEK

Konečně Jan vykročil od stolu ke dveřím. Otevřel je. Mistr překročil práh. Ostatní za ním. Chudé, opuštěné večeraadlo se čířilo neslýchanou krásou. Vstoupili do noci.

Kroky prozrazovaly chodce. Šli mlčky a skoro spěšně. Za potokem Cedronem zamířili k zahradě na hoře Olivové, již se říkalo Getsemanská; chodívalt se tam Ježíš často modlit za svého pobytu v Jerusalemě. Tady,

u dvorce je obyčejně opouštěl a nikoho z nich nepřibíral ke své samotě. Dnes se však zastavil, vybral Petra, Jakuba a Jana a vzal je s sebou k cíli. Nemluvili téměř po celou cestu, ale svátečnost večera nepřestávala v nich šumět. Vzhledli k postavě Kristově zastíněné nocí, překvapení nezvyklostí jeho rozhodnutí, potěšení a vyznamenání. Najednou však - kráčeli mu už chvíli v patách - všimli si všichni tři současně skloněné hlavy Mistrovy, zmalátnění chůze a zčernání, zesmutnění nočního vzduchu v sotva znatelném nepokoji olivových lístků. Jako by se rychle vyprazdňovala studna, z níž člověk v pustině pije život. Znepokojili se.

Byli již uprostřed zahrady, když k nim obrátil svou tvář. Nepoznali ho takto dosud a hrud' se jim sevřela.

»Smutná jest duše má až k smrti; zůstaňte tuto a bděte!«

Srazili se v hlouček a neodvažovali se ozvati.

Ježíš se jen maličko od nich vzdálil. Těžce poklekl. Zdálo se, že náhle zeslábl. Učedníci neučinili kroku. Přikování chvíli stáli a pak mechanicky usedli, jen zvolna opouštějíce pohledem Krista. Petr se opřel zády o strom, Jan o Petra a Jakub obepljal pevně a zamyšleně kolena, s čelem skoro na nich. Tolik je unavilo vzrušení svátečního stolování, že přes upřímnou snahu nedovedli pozdvihnouti tíhy smutku Kristova k plnému, soucitně činnému vědomí. Jan chtěl něco říci, ale dotkl se jen Petrovy paže. Jakub pozdvihl hlavu, ale nechal ji zas úplně klesnout. Petr se nepohnul, avšak porozuměl a cítil s nimi údiv - údiv - kalící se a rozplývající v rychlé, husté mlze - spánku... Zatápal po Janovi - a víčka zapadla jemu i druhům.

Samota. - Noc! - -

Nelze se ubrániti zemi v osamocení noci, která se tmí přede dnem naší smrti.

Zítřka!

Zítřek však je už za chvíli a svítá vlastně v krocích těch, kteří se chystají nazaretského Učitele zajmout.

Matka, Josef, dílna v Nazaretě, prach zvířený na cestách, jarní pestré sasanky i bílé zralé klasy, řada nocí na výšinách, vlny jezera Genezaretského, důvěřivý setník a dcera Jairova - - Země - země a lidé. Také toto je země; kámen, o nějž se opírá, a můra, která se dotkla jeho čela. - Také toto je země: vítr, déšť a vlhý vzduch lnoucí k tělu. Též prostá látka oděvu je - země a svět. Ale zítřek je už nyní a vezme všechno toto zemité a milované synu Člověka. - Vtiskl horké čelo do dlaní a zdálo se mu vyprahle, že je vtiskuje do hroudy celého pozemského domova, že tráva i květiny prodírají se svou hebkostí a vůní až k jeho srdci, že krůpěje rosy, voda jezer a pramenů přelévá se přes jeho veškeré cítění, s tisíci lidských očí, důvěřivých,

zoufalých i šťastných v osvobození. To je však málo, málo! - Srdce se mu chvělo přílivem žehnajících, uzdravujících slov ke všemu a ke všem, kteří tu zbyli a kteří k němu nedošli, nemohli dojít, ke kterým nedospěl sám. Uzdravit vás! Dotknout se vašich slepých očí a chorých údů! Dýchnout teple na promrzlé duše! - Čas však prchal - - Je konec! Na zemi, tady! Pochopíte někdy, že i mé utrpení je práce pro vás? - Pochopíte?

Pochopíte?

První krůpěje potu vyrazily na čele Ježíšově, ale nezpozoroval jich.

Jak byste mohli uvěřit v moji pravdivost a lásku, kdybych - nezemřel? - Ale oni mne snad nepochopí. Nikoli snad. Jistě! - - Noc kolem Krista vyschla a tvrdla bez veškerých snů, bez tajemných šelestů, bez líbeznosti, bez citu. Lidé byli blízko i daleko v domech, rmoutili se i radovali, spali i bděli, ale - nevěděli, nepotřebovali vědět o Kristu, o jeho samotě a tesklivosti.

Úzkost se tříštila v děs: nebudou lepšími, nezanechají jízlivosti, maličernosti, nenávisti a zálibného rytí v bahně. Lidstvo! Bláznivě a s potěšením tleskají u uší do stoupajícího bláta, tenounce piští jako bodavý, odporný hmyz, tupě a vyjeveně nakukují do očí a bezcitně a zvědavě se párají v hoří, jež není právě jejich. - Podívej se, Ježíši, *to* je lidstvo, *to* jsou lidé! Ti nevymění čistou jednoduchost bratrských příkázání za dráždivé koření zla, i když zpotvoří, zchromí a zabije, rozšlape je samotny. - Zbytečná, marná práce!

Otče! Otče!

Tělo Kristovo se zachvělo a všechny nervy sebou prudce, bolestně trhly: Zbytečná, zoufale zbytečná bolest dne, jenž už jde vzduchem! Tělo ztrnulo úlekem, ustoupilo pudovým odporem (samo v sobě, bez pohnutí navenek), odporem před ranami, před hrubostí a zákeřností cizích rukou. Potom však povolilo a schoulilo se k zemi s tichým, bezhlasým štkáním k ptákům, zvířatům, lidem, rostlinám i k holé prsti, s prosbou o blízkost a záchranu, o dobrotu.

Učedníci spali.

Nic se nehnulo. Kapky potu se smekaly na zem a rudě, temně ji třísnily.

»Otče, je-li možno, odejmi tento kalich ode mne - avšak - ne má, ale tvá vůle se staň.«

Slova synovské oddanosti, jež vydobyl z černého žalu své síly, zůstala nad ním státi jako sestupující síla. Jinak by člověk těmito minutami neprošel!

Ožil a vstal. Petr, Jakub a Jan! Živé, přátelské duše, které s ním v jeho smrtelné, hrůzné trýzni - -

Stanul nad nimi. Oddechovali zhluboka a zdálo se - šťastně. *Nebděli!* -



Antonín Strnadel: KRESBA

Kristus stál. Nemohl se odtrhnouti od živoucích, teplých a drahých utmáčených tváří. Zchvátila jej přesmutná, trpká lítost, že jej spánkem opustili i tito. »Zdaž jste nemohli jediné hodiny bdít se mnou?« - Avšak dříve než výčitka přešla popraskané rty, zněžněl otcovsky nad zemdlenými přáteli a - téměř se zaradoval, že mohl trpět veškeru bouřlivou smrtí mysli sám.

Vrátil se na své místo a znovu se obrátil k Bohu.

Po chvíli zatoužil ještě jednou slyšeti vlídný lidský hlas, ale obrátil se a viděl učedníky stále spící. Neprobudil jich.

Náhle mu ztichlo srdce: nocí protáhla změna. Vzpřimil se. Zrádce se blížil. Ucítily ho stromy, země i kamení a Ježíš zchladl návalem slabosti, plné odporné ošklivosti. Učinił rychle několik kroků k spícím. Položil ruku na Jakuba a Jana. »Vstaňte a pojdme! Hle, přiblížil se ten, který mne vydá!«

\*

Josef z Arimatie, vznešený člen velerady, jenž ctil Ježíše a věřil v jeho království, odvážil se a vstoupil k Pilátovi, aby požádal o tělo Ježíšovo. Byl v nedaleké zahradě hrob vytesaný ve skále, v němž nikdo ještě neležel, a blížila se hodina, o níž těla mrtvých nesměla zůstat na kříži, ani v ten den být pochována. Pilát svolil. Byl by už rád načisto skoncoval s touto záležitostí, která rozdmýchala nezvykle jeho klid a výstražně se vpletla i do manželčiny snů. »Ano, vezmi ho a pohřbi!« Ať aspoň není po vůli Židů! Kéž by se mohl vrátiti do zřetelného, netajemného Říma!

Josef obstaral jemné plátno a ubíral se na Golgotu.

S ním šel i Nikodem, ten, jenž rozmlouval potají s Ježíšem; nesl s sebou vonnou smíšeninu myrhy a aloe.

Mlčeli. Oba zřeli v duchu znova a znova roztrženou oponu chrámovou z dnešního úžasného odpoledne a oba mysli na Mistra, který zemřel a od kterého přece nepřestávali čekat nějaké pokračování v rozhovoru, nějaký závěr, třeba se to neodvážili nahlas přiznati, ani sami sobě vysvětliti. - Jsme tvrdé pokolení a lpíme na povrchu věcí, jež dovedeme nahmatat, a na slovech, která podpírají naše těla i duše jako zlacená hluboká křesla. - Bylo jim smutno. Podobali se putujícím stromům, hledajícím úpěnlivě své kořeny.

Když přišli na Golgotu, nic se nikde nehnulo, nikoho nevyrušili. Oba lotři měli zlámané údy a Kristus měl proboden bok na zjištění smrti. Pod křížem polo klečely, polo seděly Matka Páně, Magdalena a ještě dvě jiné ženy a Jan s několika druhů stál, jako by hlídal tento ztrnulý, mrtvý tábor na místě popravčím. Kříže a skupina postav, vytesaná do večera, černala stářím velkého žalu a stesku nad lidstvem. Josef z Arimatie a Nikodem násilně polkli a - rázně vykročili ke kříži. Museli jednat rychle; sobota se blížila.

Skupina oživila v pohybech.

Namáhavá, opatrná práce. Nocí se ozvalo zaskřípnutí kleští. Kladivo padlo na zem, dřevo zasténalo. Vytahování hřebů z ran pronikalo všechny. Konečně Nikodem sestupoval s žebříku s uvolněným Tělem Páně přes ramena. Tato náhlá tíha bezvládného těla Mistra znova a mocně do-



jala. Rovněž ostatní se v této minutě shrbili, jako by žalné břímě přijali i oni. - -

Nezačíná betlemská noc? Není tato noc jeskyní zrození?

Kde jsou však ovečky, které by tě zahřály, Ježíšku-pacholíčku?

Konečně tedy k tobě smím, konečně tě hvězkám na klíně! - Pomalu, vid', synáčku, aby tě to nebolelo. Ale jsi už u mne, u matky. Ach ne, nic ti nevyčítám, jenom pláči, protože jsi mi tak blízko, že tě mohu líbat. Nediv se, po takové době! - Jen ještě tento divný věnec ti dám pryč. - Mariina ústa se snesla s nekonečnou, něhyplnou opatrností k ranám po trnech. - Slyš, poslouchej, dítě! Tehda se prý andělé zjevili pastýřům, orlové z hnízd v noci vyletovali, květiny pod hvězdami se otvíraly a básník i imperátor v Římě tušili tvůj Betlem. - Poslouchej! Neslyšíš zas anděly?

Kdopak to tu nařká? - Prosím vás, tiše, je tak unaven a po prvé si odpočívá. - Budu ti zpívat, docela tichounce, jen tak pro tebe a pro mne, chceš? Nikdo však neslyší slov, nikdo neslyší pláče v písni. Matka Páně celou tu dobu mlčí, z otevřených očí se jí lijí beze zvuku slzy a pravici stírá a smývá ubohou tvář svého dítěte. Magdalena objímá zdrásané, chladné nohy s divokým štkáním a Jan s ostatními rozvinul plátno, aby Ježíše zahallil a vložili prozatím - přes sobotu - do hrobu ve skále. Příkládají chvatně trochu vonných věcí.

Napřímili se. Jemné plátno je na mnoha místech zvlhlé od slaných, potají stíraných krůpějí. Muži stojí ostýchavě. Jak mají vzítí Mistra z této náruče?

Vtom Matka zdvihla k nim sama svou tvář. Jen ještě okamžik mi ho ponechte! - Říci však nemohla nic; tak měla hrdlo stažené a němé. - Potom se ještě jednou sklonila líci k líci synově, našla jeho mrtvou probodenou ruku a dala si ji na rty - jako na památku dávné hry se synáčkem nemluvněčkem. Vrátila ruku na prsa a znovu vzhledla k mužům: Vezměte si jej! - A teprve nyní, když syn opouštěl navždy její objetí, zavřela se jí pomalu a unaveně naběhlá a horká víčka - - -

# Rainer Maria Rilke

## Z DOPISŮ BÁSNÍKOVI

Paříž, dne 17. února 1903.

Velevážený pane,

Váš dopis mě zastihl teprve před několika dny. Děkuji Vám za jeho velikou a milou důvěru. Sotva zmožu více. Nechci zkoumat druh Vašich veršů; neboť jsem dalek jakéhokoliv úmyslu kritisovat. Ničím nelze méně vniknout do uměleckého díla, než kritickými slovy: dojde tím vždy k více nebo méně šťastnějším nedorozuměním. Věci nejsou tak pochopitelné a vyslovitelné, jak by nás mnozí chtěli o tom přesvědčit; většina prožitků je nevyslovitelná, přiházejí se v prostoru, jehož práh slovo nikdy nepřekročilo, a nevyslovitelnější, než vše jiné, jsou umělecká díla, tajuplné existence, jejichž život trvá vedle našeho, jenž zaniká.

Předesílám-li tuto poznámku, smím Vám už jen říci, že Vaše verše nemají vlastního ražení, ale jsou v nich tiché a skryté náznaky osobnosti. Nejzřetelněji to pocítuji v poslední básni »Má duše«. Zde se hlásí o slovo a výraz cosi vlastního. A v krásné básni »Leopardimu« vyrůstá snad jakýsi druh příbuznosti s oním velkým, osamoceným. Přesto nejsou básně samostatné, nejsou samostatné, ani ona poslední a »Leopardimu« ne. Váš dobrotný dopis, který je doprovázel, neopomíjí mi vysvětlit mnohý nedostatek, který jsem cítil při čtení Vašich veršů, aniž bych jej mohl přesně pojmenovat.

Ptáte se, zda jsou Vaše verše dobré. Ptáte se mne. Ptal jste se dříve jiných. Posíláte je časopisům. Srovnáváte je s jinými verši a znepokojujete se, když některé redakce Vaše pokusy odmítají. Nuže (když jste mi dovolil, abych Vám poradil), prosím Vás, abyste toho všeho nechal. Hledíte ven, a to teď především nesmíte činit. Nikdo Vám neporadí a nepomůže, nikdo. Je jen jediný prostředek. Jděte do sebe. Prozkoumejte důvod, jenž Vás nutí psát; zkoumejte, zdali rozpíná v hlubinách Vaší duše kořeny, doznejte si, zda byste musel zemřít, kdyby Vám bylo znemožněno psát. Toto především: ptejte se v nejtišší hodině Vaší noci: *musím psát?* Pátrejte v sobě po hluboké odpovědi. A kdyby zněla kladně, kdybyste se mohl oné vážné otázky postavit vstříc s pevným a prostým »*musím*«, potom si budete život podle oné nezbytnosti; Váš život i v nejhloubočtější a nejnepatrnější hodině musí být známkou a důkazem onoho puzení. Potom se přibližujte přírodě. Pokuste se jako první člověk říci, co vidíte a prožíváte

a milujete a ztrácíte. Nepište milostné básně; vyhýbejte se v začátku oněm formám, které jsou příliš běžné a obyčejné: jsou nejtěžší, neboť k tomu přísluší veliká, vyzrálá síla, dávati vlastní, je-li po ruce spousta dobrých, někdy i skvělých výtvorů. Proto se zachraňujte od všeobecných motivů k těm, které Vám skýtá Váš vlastní všední den; vypisujte své strasti a přání, přechodné myšlenky a víru v nějaké krásno - vypisujte všechno s vroucí, tichou, pokornou upřímností a k výrazu používejte věcí svého okolí, obrazy svých snů a předměty své vzpomínky. Zdá-li se Vám Váš všední den chudý, nežalujte na něj; obviňujte sebe, řekněte si, že nejste dost básníkem, abyste přivolal jeho poklady; neboť pro tvůrce neexistuje chudoba a žádné místo mu není ubohé, všední. I kdybyste byl ve vězení, jehož stěny by k Vaším smyslům nepropustily jediný ohlas světa - neměl byste pak ještě stále své dětství, skvostný královský poklad, pokladnici vzpomínek? Tam zaměřte pozornost! Pokuste se obnovit zapadlé zážitky oně vzdálené minulosti; Vaše osobnost se upevní, Vaše osamocenosť se rozšíří a změní v šerící se obydli, které zdaleka mívají hluk ostatních. - A povstanou-li z tohoto obrácení do nitra, z tohoto ponoření do vlastního světa *verše*, nepomyšlíte ani, abyste se někoho ptal, zdali to jsou dobré *verše*. Nepokusíte se ani obrátit na ně pozornost časopisů: neboť v nich budete spatřovat milý, samozřejmý majetek, kus a hlas srdce. Umělecké dílo je dobré, vzniklo-li z nutnosti. Způsob vzniku je už sudidlem: není jiného. Proto, vážený pane, neznám pro Vás jiné rady než této: jít do sebe a zkoumat hloubky, ve kterých pramení Váš život; u jeho pramenů naleznete odpověď na otázku, zdali *musíte* tvořit. Přijměte ji tak, jak zní, bez výkladu. Snad se ukáže, že jste povolán stát se umělcem. Pak vezměte ten los na sebe a neste jej, jeho tíhu a velikost, aniž byste se ptal po odměně, která by přicházela zvenčí. Neboť tvořící musí být světem pro sebe a všechno musí nalézt v sobě a v přírodě, ke které se přimkl. Snad ale budete nucen po onom sestoupení do sebe, do své osamocenosťi, vzdát se básnění (stačí, jak řečeno, cítit, že byste mohl žít bez psaní, abyste vůbec psát nesměl). Ale i pak nebylo marné ono soustředění, o které Vás prosím. Váš život od toho okamžiku najde jistě vlastní cesty, a aby byly dobré, bohaté a daleké, to Vám přejí více, než mohu říci.

Co Vám mám ještě povědět? Zdá se mi, že bylo vše po zásluze zdůrazněno; a konečně, chtěl jsem Vám také jen radit: prorůst tiše a vážně vývojem; nemůžete jej prudčeji porušit, než když budete hledět ven a zvenčí čekat odpovědi na otázku, které může snad zodpovědět v nejtišší hodině jen Váš nejnvtirnější cit.

Potěšilo mě, že jsem našel ve Vašem listě jméno pana prof. Horáčka;

chovám k tomuto laskavému učenci velikou úctu a po léta trvajícím vděčností. Byl byste tak laskav a řekl mi o svých citech k němu; je velmi dobrotivý, že si na mne ještě vzpomíná a dovedu to ocenit.

Verše, které jste mi přátelsky svěřil, Vám zároveň zase vrátím. A děkuji ještě jednou za velikost a srdečnost Vaší důvěry, již jsem se snažil touto upřímnou a podle nejlepšího vědomí psanou odpovědí být trochu více hoden, než ve skutečnosti jako cizinec jsem.

S veškerou oddaností a účastí

Rainer Maria Rilke

*Preložil Rio Preisner*

## „TARTUFFE” NÁRODNÍHO DIVADLA

Na představení Moli rova »Tartuffa«, uvedeného nyní Národním divadlem, si vždy znovu ověříte francouzský pojem klasičnosti jako absolutní uměřenosti mezi obsahem a výrazem, vnitřním žarem myšlenky a pevným tvarem, takže pochopíte estetiky, kterým se jeví ve srovnání s takovými a podobnými díly románskými veškerá ostatní evropská klasika romantickou, neboť - jestliže bylo sice životní potřebou vývoje uvolnění z pout této svrchované harmonie obsahu a formy - třeba doznat, že jí v takové vladařské svrchovanosti později nebylo zatím dosaženo. Ale tato připomínka není vstupem k vědnému srovnávání evropských klasicismů, nýbrž je jen východiskem k docenění nového překladu Svatopluka Kadlece, jehož zásluhou můžeme vnímat zjemnělost i pevnost tohoto arcidíla. Ač francouzština Moli rova je sice dosud živým jazykem, bylo by nicméně třeba modernímu francouzskému jevišti nalézat namnoze současný adekvátní výraz. Kadlec svým překladem zrušil historickou vzdálenost, pokud by ji navozoval výraz Moli rův, a nalezl takovou moderní sdělnost pro naše současné hlediště. Vázán jen duchem dramatu, jeho lidským obsahem a jeho slovní obrazivostí, mohl svobodně hledat český konformní výraz pro tuto věčnou báseň, nepoután tradicí jazyka, ale... nemaje také ani příměru v dějinách naší společnosti a řeči pro svět lidí Moli roových, neměl lehký úkol. Tato svoboda, poněkud danajská, jej nepřiměla ke zvůli, s níž by jistě také mohl vytvořit živé divadelní dílo tlumočnické, ale vzdálit se originálu, aniž by to bylo postřehováno nebo dokonce mu vyčítáno, nýbrž vedla jej,

lze-li tak říci, ještě k větší odpovědnosti, což i u našeho nynějšího vyspělého překladatelství je úkazem dost vzácným, ale u baudelairovského tlumočnicka jistivě přesného výrazu zjevem přirozeným a zákonitým.

Kadlecův překlad vystřídává zestárlý překlad *Kaminského*, který úctyhodně vykonal svou službu, dlouho neoceňován, *doceněn, až když stárnul*, vynikaje konverzační plynulostí a jevištní živostí, dbaje formy originálu, ač místy ve výrazu pouze přibližném, trpěl trochu převahou úsilí po rýmu nad úzkostnou pozorností k obsahu, ale jinak byl překladem inspirovaným a poctivým, který *dosloužil* a jež Kadlec nahradil nyní svým překladem, v němž *dosáhl zvláštního souladu* mezi jadrností slova a jeho vzletem, mezi jeho přiléhavostí a lehkostí, a mezi umností a přirozeností veršů, na jejichž koncích štěpné rýmy, jemně hledaného zvuku, korunují rovnováhu vzniklého obsahu a ukrocené síly výrazu, vlastní rajskému řádu této mistrovské skladby. Ač tato jasná hodnota překladu Kadlecova, který je skutečným činem básnickým, je zjevna i bez jeviště, teprve jím je plně dotvrzena, protože teprve v ústech herců, jimž nejen umožňuje, ale jež přímo nutí do správné charakteristiky postav, zjevuje se i *jeho funkční cena*, spočívající v tom, jak jim, hercům, určuje sice přísnou stylisaci mluvy i chování, aniž by jim však tísnil přirozenost řeči a pohybu. Hodnotu Kadlecova překladu lze tedy *shrnout* takto: má poetický vzlet, exaktní přesnost smyslu, odpovědnou volnost výrazu a rujnou plynulost přirozené konverzace. Mnohá původní básnická sbírka zůstane daleko za touto výsostnou službou klasikovi. Kadlecův překlad by měl být vydán.

\*

Není u nás jistě lepšího režiséra pro mohutnou komorní skladbu scénickou, jakou je »Tartuffe«, nad *Dostala*, u jehož režie této komedie - po parnasistických inscenacích Goetha - mizí akademičnost v živelném proudu Molièrovu životnosti, ba třeba dokonce zvolat časovosti. Neměnnou scénou Dostal zdůraznil, že jeho zájem náleží *vlastní básni* a nikoli doličnému prostředí a že prostor se musí vydobýt především z dialogů. Abychom zcela pochopili dosah jeho inscenace, uvědomme si nebezpečí, spočívající v tom, že naše moderní inscenace Molièra trpívaly rokokovou nebo lépe mozarovskou hravostí, to jest přemírou stylisace, v klamném domnění, že v něm stejně není bezprostřední přirozenosti - kterou tajila forma - takže se v nich bylo možno shledat s recitací místo s mluvou a s lidmi na historisující kothurnu. Dostalovo pojetí »Tartuffa« se od tohoto chápání odvrátilo. Podpíráno novým překladem, přitakává *životnosti básně*, ale současně dbá i její *koncísni formy*. Je *klasické* v pravém slova smyslu, kdežto jeho goethovské inscenace byly nutně poněkud *klasicistní*. Umětenost výrazu

nikde neutlačuje živoucnost obsahu. Režisér se tu stal neviditelnou hybnou silou inscenace. Tento pokorný i uchvatitelský Dostalův čin je plodem uzrálého mistrovství.

Po vyznačení Dostalova základního postoje - než přistoupíme k popisu režijního uskutečnění jeho pojetí - posuďme prostor, v němž bylo hráno. Vytvořil jej *Sládek* pro patero dějství *jedním interiérem*, který nebyl měněn. Tímto monumentalisujícím jednocením plánoval Sládek šťastně scénu pro drama, narušoval si ji však rozpačitým provedením. Vertikálně dostal svým návrhem dvě plochy, a to mírným stupňovitým zdvižením podlahy asi v první třetině jevištní hloubky. Uprostřed vztýčil na širším spodku objemný, barokně točitý sloup, na němž spočívá otevřený strop se široce vykrojenými otvory, jimiž je provlečena sytá rudá látka, vedoucí odtud do dvou stran storovitě kolem dveřních portálů a uprostřed stékající od spodku sloupu klínovitě na zem, látka tíže a hebkosti sametu, která se zažihá světly v prudké přísvisy zvláštní temné smyslovosti; otvory ve stropě tuto tíživost látkových i dřevěných hmot vyvzdušují. V pozadí, trochu doleva, stojí vysoké silné měšťanské dveře, světle hnědé s matnými lesky, jimiž se vchází dovnitř Orgonova bytu, a vpravo vpředu téměř u jevištního portálu jsou ještě druhé takové dveře, vedoucí zvenčí z domovní chodby. Od těchto pravých dveří umístil výtvarník v oblouku do pozadí směrem doleva k vnitřním dveřím asi deset kuželkovitých, jakoby svícnových sloupků, dole bachratých a zužujících se do jehlancovitých špiček, kterými zdobňoval až do titěrnosti tento interiér, aniž by kromě symboliky ludvíkovského nábytku měly nějaký hlubší smysl než okrasný; s pravé strany od těchto dveří do středu vede krátké balkonkovité zábradlí, které účelně rozrušuje a svírá přílišnou rozlehlost interiéru a které ještě kratěji pokračuje vlevo interiéru pod záclonový závěs. V široké mezeře, kterou tato bočná zábradlička vytvářejí, je umístěn vlastní nábytek interiéru: vpravo od středu dvě židle na vyvýšené ploše k důvěrným domluvám otce Orgona dceři Marii stran sňatku a pro vzdorné pobídky Doriiny Marii, doleva skoro uprostřed elipsovitý stůl s žlutohnědou těžkou pokrývkou, pod níž Orgon vyslechne Tartuffova vyznání Elmiře, a s třemi židlemi, dále pak doleva těsně pod záclonou a pod levým zábradlíčkem malé křeslo. Nábytek je sice černý, ale barevně převládá jeho červené polštářování, jímž je bohatě vykládán. Vedle uvedených rokokových prvků v dekoraci, které jsou bílé, včetně zábradlí, na místě levé stěny řasnatá záclona propouští a květnatý závěs odráží světlo, které štědrě rozjasňuje interiér. Výtvarník jím vhodně *slučuje prostor přijímacího salonu i obývacího pokoje* a zdůvěrňuje v něm ovzduší přiměřeným osvětlováním, jež jej šťastně uvolňuje

nebo stísňuje a nenápadně vybarvuje sytými barevnými přízvuky ve dvou základních barvách: černavé a rudé.

Sládek intonoval nejdříve jednoduchoť a smyslovou tíživost prostředí v podstatě správně dveřmi, nábytkem a látkami, potom dospíval krouceným sloupem a fantastickými výkroji stropu k prudké symboličnosti, již zmirňoval drobným sloupovím a květovým. Prvky realistické s barokním přebujením jedněch tvarů a rokokovým zdrobněním druhých se mají vyvažovat, ale nesmířeny zcela harmonisujícím pojetím, *zápasí spolu*. Tento výtvarný zápas s pokřikem rokokových sloupků ruší poněkud Dostalovo vyrovnané režijní pojetí. Sládek se tedy nemýlil v *intonaci tvarové i barevné*, ale dělal chybu v *provedení* správného základního akordu prostorového, který je příliš disharmonický, aby mohl vplynout do vyšší jednotící harmonie akordu výsledného.

V tomto dramatickém prostoru Dostal nenechal v prvním dějství sednout shromážděné přibuzenstvo Orgonovy rodiny, ač většina konverzačních pojetí této komedie tak činívá, začasťe nebezpečně tím usazující i rytmus hry, nýbrž určil, aby osazenstvo Orgonova bytu při zdvihání opony vcházelo na scénu zadními dveřmi z hloubky interiéru a zůstávalo pak v popředí porůznu stát, kromě Pernelly, která na odchodu k předním dveřím vpravo se najednou za řeči otáčí, vrátí se a usedajíc či postávajíc pokračuje v hartusivých výtkách své rodině. Všichni při nich co chvíli neklidně přestupují sem a tam, jen služka Filipka pro kontrast trčí u pravých dveří. Toto na pochodu postavší rodinné shromáždění vyvolává dojem *hybnosti*, která prospívá rytmickému *nasazení* hry. Po utišení sporu o Tartuffa vchází dveřmi vpravo, kterými právě odrejčila paní Pernellová, dlouhým krokem její syn Orgon z dvoudenní cesty, aby naléhavě vyzvídal na Dorině, která, odbírajíc mu plášť a klobouk, zouvajíc mu vysoké boty, dávajíc mu domácí úbor - stále v práci - musí mu vypravovat, co je nového doma, zejména s Tartuffem. Z *allegro* začátečního sextetu přešel Dostal do *ritardanda* trií a kvartet, v nichž měnil průběhem dvou dějství důmyslně rytmus, rozehrávaje tu nejdokonaleji dvě tria: Doriny, Marie a Orgona o ženichovi Tartuffovi, a Doriny, Marie a Valèra o lásce - mezi nimi rozmariné duetto Doriny a Marie o radě ke vzdoru - z nichž zvláště první trio, při němž Orgon a Marie sedí proti sobě na židlích vpravo a Dorina okolo nich dorážlivě šmejdí nebo s výsměšnou drzostí naslouchá, sedíc s nataženými nohama nedaleko u stolu uprostřed, a druhé trio, odehrávající se v těchž místech, leč se všemi stojícími, dosahovala svěžím briem lesku vysoké komorní souhry. Třetí a čtvrté dějství, dějství Tartuffova, přinášejí zvláště typická duetta Tartuffa a Elmiry a Tartuffa a Orgona, a znovu Tartuffa

a Elmiry, vyhráváná vlevo před stolem většinou vsedě na židlích a na křesle vlevo. Vpravo na vyvýšenině poblíže dveří, zde jediné ve stoje, se odehrává závěr dějství. Všechny výjevy umístěny do naléhavého popředí, takže Tartuffovy scény krásně vystupují. Podrobné situační řešení obsahuje výklad o interpretaci role Tartuffovy. V pátém dějství shromáždil Dostal ohroženou rodinu kolem stolu a doleva interiéru, dbaje, aby žádné přeskupení nerozrušilo ustrašený houf rodinný, který se k sobě v nebezpečí přimyká v ustarané poplášeni. Rány dopadají zprava, odkud přijde Loyal a Tartuffe, kteří se však rozehrávají jen nejdále dopředu před stůl, aby nerušili kruh semknuté rodiny; na těžce vyvýšenině vpravo, odkud Tartuffe udeří na rodinu, dostane ránu sám, zatčen královským úředníkem. V závěru se rodina po osvobození uvolní a přehraje do středu.

Největší *stylisace* a největší *přirozenost* se snoubí v těchto Dostalových režijských řešeních, zakládajících onu klasičnost rovnováhy akcí a dialogů, které byly vypracovány s pozoruhodnou pečlivostí. Ne nadarmo jsme se dovolávali pojmu hudebních, protože Dostalovo rozehrávání a vyhrávání dialogů dbá zákonů *soubry komorního tělesa* - které lze nalézt v Mollièrově skladbě, ale nikoli každý by je tam našel - jež Dostal vyčetl z jeho geniální partitury a na nich vybudoval svou zklasičtšenou inscenaci. Po samoučelnosti hry, která je rakovinou našeho moderního jeviště, ani památky.

\*

Václav *Gottlieb* oblékl »Tartuffa« v ladné a skladné tvary a barvy takto: *Tartuffa* ve třetím a čtvrtém dějství do černého šatu; do černých spodků a punčoch, do černé rubáškové tuniky nad kolena, přepásané bílým provazcovitě spleteným páskem, a do lehké černé pláštěnky; tento základní černý úhoz současně zmirňoval i zvyšoval kontrastními bílými manžetami, velkým bílým krejzlem a bílým kapesníkem; v pátém dějství pak jej oblékl do těžkého vrchního černého pláště, přehozeného s pravého ramene na levou ruku, a do vysokého špičatého klobouku. *Orgona*, přicházejícího zvenku na počátku prvního dějství, oblekl do dlouhého hnědého pláště, volně splývajícího, s širokým šedivým kloboukem, dále do hnědžlutých vysokých bot, hnědých spodků, hnědého kabátce s bílými manžetami a širším bílým límcem; po odložení tohoto cestovního šatu mu zůstanou pro ostatek tohoto a pro druhé, třetí i čtvrté dějství spodky a hnědé punčochy, k nimž mu Dorina přinese domácí ústroj: kostkovaný světlý župan s kožišinovým lemem vedle červené obruby, trepky a čepičku, dlouze dozadu převislou do špičky; v pátém dějství k hnědým spodkům a punčochám oblékne místo domácího úboru hnědý bolerový kabátek



s bílým límcem a manžetami, a střevíce se žlutými přezkami. *Valère* má světle fialový kabátek se žlutým lemováním vpředu, světle fialové spodky, vestu ještě světlejší, bílé punčochy a fihu; paruku kaštanovou; jeho jásavě fialový šat dostává od scénických světel skořicové přisvity. *Cléantes* nosí sytě modrý kabátek a spodky, žlutavou vestu, bílé punčochy a fihu, paruku světle kaštanovou. *A Damis* jemně nazelenalý ludvíkovský kabát se spodky, bílé punčochy a fihu, a světlou paruku. Pan *Loyal* přijde v černém dlouhém, těsně přiléhajícím kabátě s bílým límcem, v černých spodcích a punčochách, v rukou nízký černý lodičkovitý klobouk a s bílými rukavicemi na rukou, třímajících černé úřední desky. U tří úředních královských činitelů v závěru komedie převládají žluté kabátce z těžší látky s příslušným přepásáním, široké klobouky a hnědé vysoké boty.

Ladění barev i tvarů těchto mužských kostymů nikterak nezadá ženským, na nichž ovšem triumfují křehké barevné akordy: tak především na svůdné parádnici *Elmíře*, jak ji viděl Molière sočícíma očima bigotní *Pernelly*; nejdříve v prvním dějství se objeví v mírné krinolině, žlutí jen nadechnuté, s rafinovaně průsvitným lehoučkým tmavým přehozem, potom bez přehozu, dále v druhém a ve třetím dějství zrůžovělou světly - a patrně i rozohňujícím žárem z chytré ženské hry s *Tartuffem* - vždy s bohatým, jemně drobným krajkovím na lehce vzedmutém poprsí a kolem oblých loktů; tato oslnivá hra lesku růžově žlutavého hedvábí je potom v pátém dějství půvabně ztlumena malým modravým přehozem. Pak je tu milostná nevěsta *Marie* v blankytné krinolině s bílými krajkami, s plavými rulíky vlasů s ozdobami, důvtipně barevně vyladěna na vyšší tón, mohli bychom říci koloraturního typu, než barevně mezzosopránová *Elmíra*, ale obě držené v dívčím půvabu; u paní *Elmíry* snad poněkud příliš dívčím. Druhá, protilehlá dvojice, *Pernella* s *Dorinou*, byla výrazně, ač souladně rozlišena. *Pernella* do černé šustivé upjaté krinoliny a do čepce, lemovaného stejně jako rukávy, až u zápěstí ovšem, skromnými krajkami, které těsně obepínají i krk; do rukou dostala černou tukavou hůlčičku. Rejdivá *Dorina* nosí ovšem vlnitě zvonovitou žlutou sukni s cihlovými podélnými pruhy, vzadu s velikánskou mašlí ze stejné látky, takže je zde vidět, jak kostymář u ní záměrně uklidnil barvy a tvary do prostoty, ponechávaje jí však přirozeně bílou koketní zástěrku a bílý čepček s krajkami, jež lemují i nahé záloktí, bílé punčochy a žluté střevíčky s vysokými podpatky, které zde nosí také ostatní dámy, aby získaly nadneseně ladnou a čipernou chůzi. A konečně se tu mihne nemá postava *Filipky* s šedivě žlutou pelerinkou a nepostradatelnou krabicí. Na *Gottliebových* kostymech nutno ocenit kromě barev-

ného i tvarového *souladu*, který jsme zdůraznili, užívání *čistých barev* v jasném základním úderu, což je v souladu s klasickou číroostí Molièrova díla.

\*

*Štěpánkùv Tartuffe* je olysálý chlap s bělajícím se temenem pod prořidlými vlasy, které olezle splývají na krk vzadu i zpředu trochu jako vodníkovi, jehož připomene také bílými horními víčky a celkovou trochu pošklebnou bledostí tváře, málo zruměněnou na lících i na nose. Chodí přikrčen a sehnut, silně poklesáváje v kolenou, zvsoka natapáváje bočítýma nohama, našlapujícímá více na špičky než na paty. Když je (čtvrté dějství) zaskočen, vzpřímí se do spatného výponu, vychrlí s násilnou výhrůžností svou zlobu a prudce odkvapí. A když se pak (páté dějství) vrátí, zaujme caesarskou pózu s pláštěm přes levičku přehozeným, dodáváje volnou pravičkou, důležitostí a výhrůžností vztyčenou, důraz na předstírání zřetel k státním zájmům. Zatčen, divoce se nasupí, několika skoky se octne u dveří a zmizí s vlajícím pláštěm jako ďábel. Dveře se zavřou, jako by se za ním zem slehla. Široká tvář Štěpánkova Tartuffa s oběma mírně staženými koutky střídá pošklebek s trochu plačtivým výrazem, stupňujíc příkloněnou hlavou vzezření podlé zkroušenosti, v němž často zaplanou pátravě či divoce pronikavé oči. Černý šat svírá do štíhlosti rozložitý selský zjev tohoto žravého a smyslného chlapa. Masku zkroušenosti a vážnosti Štěpánkova Tartuffa je maskou horečné neřestnosti a hlavně krocené panovačnosti.

*Komposice* Štěpánkova hereckého díla v Tartuffovi je taková:

Přichází ve svém *nástupním dějství* dveřmi zprava a okázale v nich vyhlašuje, jakmile zpozoroval, že to slyší Dorina, zájem o almužníky, hlásaje svou líčenou dobrotu do dveří, otočen zády do pokoje a bokem do hlediště. Jakmile se potom otočí k Dorině, s níž jedná povýšeně proti ostatním, k nimž se chová úslužně, spočine očima - se sepjatýma rukama na bříše - na jejich vnadách, vzápětí je s pokryteckou odmítavostí odpažené pravice kapesníkem zakrýváje. S Elmírou, která vešla, mluví měkkým, širokým hlasem, vpytáváje se na její zdraví. Usedne s ní na židli vpředu před stolem. Líbaje její ruku s oplzlou cumlavostí, rozohňuje se do nosově vášnivého tónu a několika doteky jejích rukou, nohou a prsou se rozplamení do horoucího vyznání obdivu její kráse, nabízeje jí horkým hlasem své srdce. Skloní se s polibky nad její kolena. Elmíra, zchytrale pobouřena, trochu se narovná, Tartuffe se ovládne. Zde Štěpánek vytváří první skvoucí přechod k omluvné pokoře, do níž se však mísí troufalý přízvuk chlípného muže - »je také jen člověk«, říká - a pokračuje v sebeshovívavém tónu - »neboť je člověk, chybuující, nejsa andě-

lem«, tak se obhajuje - aby vzápětí, stržen novou vlnou žádosti, objímaje Elmíru v pase, vyvrcholil zmámeným hlasem projev své smyslné chtivosti. Štěpánkův hlas zní trochu zdušeně i v rozeplání do zalykové vášnivosti. Jakmile se ozve Damis, přehraje se Tartuffe do krajního křesla vlevo, větře nejdříve ve střehu, co Damis viděl. Poznav z jeho rozhorlení, že ví vše, zaujme současně provinilou i bdělou pózu. Číhá, připraven k obraně. Tak si Štěpánek uchystal nový přechod k líčenému vyznání své viny Orgonovi, který právě vešel a jemuž volným přednesem, plným předstírané upřímnosti, se začne vyznávat ze svého činu, patheticky jej zveličuje, aby jej nadzázkou učinil nepravděpodobným, klesaje před ním na kolena a stupňuje strojený stud do vášnivě vyznavačského tónu. Tím Orgona odzbrojí. Tento obsah je sice v štedré bohatosti v Molièrově textu, ale Štěpánek z něho všechno vydobyl, nalézaje nejen pravé tóny v hlase, zkormoucený výraz v tváři, rozohněný lstivostí, nýbrž i přesvědčivé přechody a vazbu. Vystupňuje svou podlost líčenou šlechtností (zrazováním Orgona před plísněním a vyhnáním Damise), jíž Štěpánek dal nesmírný důraz tím, že toto místo mluví tiše, s domlouvavou naléhavostí, takže již odzbrojený Orgon je dojat. Zvedá Tartuffa se země, vyhání Damise. Štěpánek dovedl v zastání Damise vyvolat hlasem neslýchané tóny proradné laskavosti. Přešel z nich, pocitív své podlé vítězství a přemluven Orgonem, aby dál zůstal, do nového nepřekonatelného přednesu stížnosti, že prý »jsou všichni k němu zlí a nenávidí jej«, promluvené s žalobnický našpulenými rty a mazlivým tónem hodného, ukřivděného dítěte, kterému, ach, všichni ubližují. Touto předstíranou lítovostí uzavírá a vrcholí Štěpánek svou mistrnou přetvářku v tomto dějství. A vítězně mžouravý pohled z podhledí, jímž Tartuffe provází Orgonův dědický dar, zakrývá opona. Štěpánek tu plně vystačil s kouzlem svého drhnuoucího hlasu, který hned jihne, hned zavzdoruje, zde horuje, tam bleskne útokem, a s tváří falešné pokory, chtivých očí a s chvějivými gesty nedočkavé smyslnosti. Pařhavou chůzi zde naprosto nepotřeboval.

V *následujícím dějství* se Štěpánkův Tartuffe dovolává nebe v rozhovoru s Cléantem poněkud příliš konverzačně. Ale hned v novém setkání s Elmírou nabývá zase Štěpánek kresebné hloubky. Už sám jeho nedůvěřivý příchod zprava a potom dál ostražitost na začátku dueta s Elmírou zakládají psychologickou správnost Štěpánkovy kresby, přesné tím, že Štěpánek souhlasně s Molièrem ukazuje, jak se Tartuffe chytí teprve až do léčky, nastražené mužské ješitnosti. Štěpánkův Tartuffe, sedící nejdříve jak na jehlách na kraji židle, počíná se pozvolna uvelebovat do jistoty a do šířky, kroutivě se vlnit, uculovat se a po líčené povolnosti Elmířině si ješitně a

s komicky chvatnou pošetilostí čechrat vlasy po stranách současně oběma rukama, jak dělají ženy před zrcadlem, bezděčně si hladit ruce chtivě rozkoše, a potom, bezpečný a sebejistý, doléhat s nezkrtnou žádostivostí v hlase na rozechvělou Elmíru. Toto přehrání z bdělosti do nestřeženého odhalení je dokonalé. Štěpánek v pianech a mezzofortech tohoto partu se navrácí k síle své mluvy jakoby dechem a z nitra, mluvy nesmírně podmanivé, ale k hlasu nešetrné. S horlitským úsměškem spíše v tónu než v tváři vymlouvá Elmíře strach z božího trestu. Jakoby probuzen její narážkou na muže, odťapká na číhanou do chodby. Zde uplatnil Štěpánek krabivou chůzi svého Tartuffa. A ještě hned při chvatném návratu ze zvěd. Jinak toto zpotvoření zjevu nemělo smyslu. Víc škodilo než prospělo. Navrátil se z chodby, útočí Tartuffe na Elmíru se zvýšenou toužebností, náhle a prudce. Štěpánkův hlas se zde rozezná dobovačným násilím. Orgon vyleze z úkrytu. Tartuffe s hbitou škemravostí se chce zachránit, ale hned pozná, že se dal prohlédnout. Bleskurychle vskočí na vyvýšenou plochu před ústřední sloup, učiní několik znamenitých výpadů na různé strany jako šelma, chycená do pasti, ale rázem se vzpamatuje a změněným tónem výhružně vzkyplé síly a napřímeného postoje s rozmachem rukou ovládne situaci: osopí se a potom pohrozí dědickým listem. Zdrčenému Orgonovi a tázavě rozechvělé Elmíře mizí chvátavými kroky v pravých dveřích.

V caesarské póze *závěrečného dějství* má Štěpánkův Tartuffe příliš opravdově předstíranou vážnost, pod níž se vytrácí pokrytectví a do níž se vetře mnohé navyklé gesto Štěpánkových vladařů. V nasupeném útěku s vlajícím pláštěm se objeví cizí prvek mefistofelského původu, cizí tomuto lidskému Tartuffovi. Zde zbytečně vystrčil čertovo kopyto, čertovo doslova, zítkovský Mefistofeles boittovské romantiky.

Taková je skladba a provedení Štěpánkova Tartuffa. Charakterisovali jsme si jeho herecké uskutečnění v režijním plánu této inscenace. Musíme nyní *zhodnotit náplň* tohoto Tartuffa a pokusit se o určení jeho místa v dějinách našeho divadla.

Krocená panovačnost a dravá smyslnost, zakryté maskou podlého svatouška, zakládají psychologickou osobitost Štěpánkova Tartuffa. Není to ani ušlápnutý tvor spodin, jehož líčená pokora by byla prostředkem zkažené bytosti v touze po úkoji smyslů a moci, ani ďábelský běs, který nabyl rozměrů abstraktního pojmu zla, nýbrž je to při veškeré obdludnosti jeho utajované násilnosti, zdravé žravosti a tetelivé oplzlosti - *řlověk*, sprostý, chtivý, vilný a násilný chlap, jehož mrzké počínání však nepřestalo být lidské. Je to stvůra, ale *stvůra lidská*, nikoliv nelidská, infernální, abstraktní. Proto ten mefistofelský let v závěrech předposledního a zvláště posledního

dějství komedie k tomuto Tartuffovi nepatří. Běsnění Štěpánkova Tartuffa je *běsněním lidské stvůry*, která touží po kořistné moci, z potřeby a rozkoše, po slasti žádostivého násilí a chtíče, stvůry, jejíž mstivost je mstivostí násilného padoucha a bídné duše. Ale veškerá špatnost tohoto Tartuffa je veskrze lidského rodu. To je právě na Štěpánkově Tartuffovi veliké a v tom je mocná hrůza jeho Tartuffa; v té *lidské mře jeho zla*, které je nekonečné. Chcete-li člověka, Štěpánek jej zjevil v děsivé velikosti.

Pro lidskost nelidskosti Štěpánkova Tartuffa se obracíme proti zpitvornění jeho *fysické podoby*. To krabivé poklesnutí v kolenou a ta smolkovská maska odvádějí pozornost od této lidské stvůry k nelidské potvoře. Touha po *zabstraktnění* Tartuffa, kterou v tomto mimickém a pohybovém počínu Štěpánkově nalézáme, je bludem, kterému neměl propadnout ani herec ani režisér. Pokrytectví tohoto Tartuffa se stalo průhledným. To nebylo *molièrovské*, neboť molièrovským by bylo, kdyby byl pokrytce, aniž by se jím zdál, kdežto Štěpánkův Tartuffe se jím tak jevil, že jím vlastně přestával být. Mělo to některé neblahé následky. Jako ženich Mariin byl tento Tartuffe absurdní. Ale to by bylo to nejmenší. Horší je, že jako typ vybočoval z klasického slohu inscenace, protože tu výraz přebujel nad obsah mimo smysl a účel, a nejhorší, že tím zamířil od lidství k satanství, aniž by ho dostíhal. Z netvorného člověka se stával zloduch, aniž by se jím zcela stát mohl. A aniž toho bylo třeba. Právě *v prohloubené omezenosti na podlou tlověčinu tkvěla* - a vnitřně tkví - úděsná velikost tohoto Tartuffa.

Vysvitne to i z *postavení Štěpánkova Tartuffa* v našem divadelním vývoji. Zdálo se, že Štěpánkův Tartuffe je »východník«, ale takovým byl spíše smerďakovský Tartuffe Kreuzmannův, svěbytný svým dotěrným plebejstvím, kdežto Štěpánkův je *daumièrovským Tartuffem*, lidské, ač úděsné podoby, proti mefistofelsky satanskému Tartuffovi Vydrovu a proti zvláštnímu Tartuffovi Zakopalovu, Tartuffovi tichošlápkovi, příživníkovi, slímáčkovi, jemuž je pokrytectví nikoli štítem k výboji, nýbrž ulitou, která jej ochraňuje, takže Štěpánek se octl uprostřed mezi krajním abstraktním běsem Vydrova Tartuffa a krajním přizemním človíčkem Tartuffa Zakopalova, jehož je Štěpánkův Tartuffe navázáním a pokračováním. Štěpánek přirozeně *vystupňoval* tu lidskou rozměrnost Tartuffa v *samostatné* velké herecké dílo původní a osobitě náplně.

\*

Nedocenitelným protihráčem Štěpánkovu Tartuffovi byl *Smolikův* Orgon. Kdyby z něho nebyl býval vymýcen všechen rozum a soudnost, kdyby nebyl obdařen nesmírnou důvěřivostí pobožnůstkářského měšťanka

a kdyby nebyl při tom zůstal lidským ve svém dobráckém slaboštví, jak jej Smolík vytvořil, nebyla by *průhlednost zevnějšku* Štěpánkova Tartuffa možná. Smolíkovy otázky k Dorině »A Táár-týýf?«, s třesavě prodlužovaným přízvukem na »á« a o kvartu do zvědavé tetelivosti zdviženým »ý«, opakované několikrát s několikerou barvou tónu, jsou jedinečné. Zpěvavé vychvalování Tartuffa Marii, durdivé zlobení na Dorinu, které se vypíná do křečovitého vzteku a závěr do sténavé resignace v tomto triu, vystihují Orgonovu zmámenost pokrytcem. Naivnost dobráka, který se brání věřit nařčení Damisovu v následující scéně, ochoten hned se poddat Tartuffově líčené upřímnosti a šlechetnosti, vrcholí v neodolatelné umanutosti Smolíkova Orgona, umanutosti rozzlobeného dítěte, kterému berou hračku, umanutosti, s níž vzdorovitě odporuje i Tartuffovu krocení nespravedlivé zloby na syna. S neodolatelně vzdorným »Nechte mne!« vyháání syna z domu. Jak dokonalý je přechod z tohoto pošetilého vzdoru proti domnělé křivdě na pokrytci k jeho odškodnění ještě větší důvěrou a bohatým dědicstvím! Jankovitá ovečka klesá do objetí pařátů lačné šelmy. Ve čtvrtém dějství má zas jinou v úhrnlosti dokonalou větu »Ten se vyklubal!«, s kvílivým povzdechem pronesenou, od horních tónů klouzaje k nižším v přesvědčivém zdrčení. A přece tento bezradně zhlouplý Orgon neztrácí v pátém dějství důstojnost nešťastníka, jak by se zdálo, nýbrž dokáže zkrusšeným doznáním chyby získat soucitnou laskavost pro svou výstřední důvěřivost. Smolíkova hra nikde nepostrádá *při důrazech lehkosti* a při naléhavé přesvědčivosti neupadá v tíživou realističnost. Touto vyrovnaností je Smolíkuv Orgon velkým výkonem v molièrovsky ukázněném slohu, zasluhujícím přijmí *klasický*.

*Fabiánová* má pro Elmíru půvab zrajícího ženství, vzdáleného napudrované křehkosti rokokových paní (jak bývá Elmíra hrána), nýbrž vábícího zdravím, hebkostí a vlahostí; je to poněkud spíše sestra než matka Mariina, ale tato věková blízkost je náhodou rušena panenkovitostí Marie Steimarové, takže přijmeme přílišný dívčí zjev Elmíry Fabiánové, vystupující vedle Smolíkova staršího Orgona tím více, bez pocitu újmy na charakteristice této mladé paní, jíž má být především. Elmířina chytrost je tu utajovaná nebo lépe řečeno nestrojená, převažována ženským kouzlem, prostým koketností a plným přirozené ladnosti. Dorina *Glázrové*, ač jí chybí přirozenost humoru, je překvapujícím dílem vůle; uchopuje bezpečně především verš role s jeho měnivým rytmem i spádem, vytvářejíc z Doriny hbité, pružné, ohebné děvče, které srší důvtipem a odvahou. Tato Dorina není primitivním děvčetem, není ani neomaleně drzá ani bezprostřední anebo skotačivě operetní, jak Doriny bývají, nýbrž je to chytrá

dívka, která přejala něco z kultivovanosti prostředí, v němž slouží. Není to lidová služka, ale rázná panská měšťanského domu. Jen toho zadýchaného pohybu je někde přemnoho. Uspěchaná živost se tu stává dýchavičnou a v jisté křečovitosti - neživou. V přílišném shonu mizí pak přirozeně někde jasnost slova. Ale jinak výkon Glázrové strhuje živelností hry se svěžími mimickými intermezzy v triích Dorina, Orgon, Marie, a Dorina, Marie, Valère. *Pačová* znamenitě postihovala v Pernelle rozhorlenou durdivost svými zdrsnělými tóny nedůtklivě tchyně. Nemírné přechody z altu do kvikavé výšky vyvolávají sice komický účín, ale maří ovšem jistou noblesu starší dámy. V celkem však ukázněném výkonu Pačové převládá hašteřivost tchyně nad mateřskou vyčítavostí bigotní stařeny. *Steimarová* učinila z Marie půvabnou loutku; místo vřelé citové náplně ustrašené nevěsty dosadila však uraženou rozmarnost hýčkané slečinky. Ale technicky přihrávala do celku pozorně.

Z ostatních rolí mužských poutá nejdříve *Dobnalův* mužný Cléantes; není to zajisté žádný švihák ani kavalír, ale vážný mladý muž, prohlédající život, jehož názory přesvědčují, neboť je za nimi cítit zkušenost a opravdovost - a s nimi i herce, pečlivě mluvícího. *Högrův* vznětlivý Damis je výstižný oněmi nervosními přískoky, obraty a náhlými důrazy slov i gest, které zažehují jeho účastnou mluvu i pohyby. *Gruss* hraje Valèra, dává mu křehkost rokokového kavalíra s humornými zvraty při rozvzděném odchodu, kdežto nabídka ochrany Orgona v závěru komedie nemá pravého důrazu, ale tento štíhlý kavalír má gaminské sklony, takže jeho vyhrožující »Jdu«! se obratem mění v rošťácké »Jjdu«, jímž sice pobaví hlediště, ale v němž zmizí nyjící kavalír, jehož cukrování se ovšem zrovna Gruss musí pochichtávat, obětován zde údělu milovníka. *Pešek* vysadil panu Loyalovi místo hrbu jen ramena vzhůru, přitiskl paže k tělu, upjal se do štíhlosti v havraní šat a do úzkých suchých tónů, rovnoměrně odříkáváje verše, jako by je přímo odůřadovával, a doobdařil výstižně tohoto soudního vykonavatele holou šišatou lebkou.

\*

Šlo nám tu zjevně o charakteristiku inscenace podrobným výkladem jejího překladatelského, režijního, výtvarného a hereckého vzezření. Teprve potom o soud nad ní. Zbývá říci jen toto: jestliže se tu projevila, ač jen někde, přemíra stylisace, jmenovitě u Marie, Valèra a Doriny, nezasáhla životní puls komedie. Dostal nepodlehl *historismu*. Herci *setří* přísné *formy*, dotvářejíce se většinou molièrovského slohu uměřeností hry při hloubce kresby, ale *dbají člověka*, jeho opravdovosti a přirozenosti, dobírajíce se ho a ztvárňující jej. Tím je tento »Tartuffe« *mladý* a moderní.

# Bedřich Baumann

## SPOR O BLONDELOVU PRAVOVĚRNOST

Je nutno zbaviti se starého, které stárne, abychom po-  
drželi staré, jež nestárne vůbec. - Finský básník *Runneberg*

Slova, která jsme vybrali za motto k pojednání o modernismu a jeho odsouzení encyklikou Pascendi gregis, udávají tendenci, která spojuje navzájem jednotlivé představitele *modernismu*. Jinými slovy: přizpůsobiti katolicism modernímu myšlení a učiniti z něho živoucí náboženskou realitu - bylo devisou filosofů, jejichž úsilí se v druhé polovině minulého století neslo k obnově a prohloubení náboženského života v samém lůně katolické církve. Jeho prameny jsou dvojí: dějinně-exegetické a filosofické. *Systém modernismu však není*, jak se správně odhaduje i v knize *Les sources et courants de la philosophie contemporaine en France* (Alcan 1933): »Toto hnutí nemá tak homogenní charakter, jaký mu přikládá encyklika.«

Ve Francii na katolické straně, zvláště v *Annales de philosophie chrétienne*, se vůči Blondelovi\*) začaly objevovat příznivé i nepříznivé kritiky. Největší těžkosti však Blondelovi způsobili jeho horliví přátelé a vykladaatelé, kteří jeho učení nepochopili. J. Fonsegrive a abbé Denis (tento v redakci *Annálů*) charakterisovali Blondelův pokus »jako úsilí o odstranění starého způsobu dokazování v apologetice a jako převod apologetiky na pole čisté psychologie. Projevovali určité uspokojení, že „vědecká apologetika mizí“, že „metafysická apologetika se více nevrátí“ a že zůstane apologetika psychologická, morální a sociální: (Lefèvre: *L'itinéraire de M. Blondel*, str. 44). Rozhořčení, jaké vyvolalo Blondelovo druhé nejvýznamnější dílo »*Lettre sur l'apologétique*« i v kruzích theologických, si povšimla nejvyšší církevní místa a prozkoumání »*Action*« i »*Lettre*« se ujala Kongregace indexu. Avšak Lev XIII., seznámen s případem M. Blondela prostřednictvím kardinála Perrauda, dal odpovědět kardinálem Rampollou, že »*je třeba ponechati filosofům právo hledati, nebezpečí klamati se, a podle potřeby i čas k tomu, aby si své omyly zase spravili*,« jsa zásady, že »*se má ctíti oprávněná různost škol a spasitelná svoboda inicia-*

\*) Tato stať navazuje na článek »Filosof u nás dosud cizí«, otištěný v IX. roč. Řádu, str. 482-485.



*tiv*» (Lefèvre, str. 66, 67). Nedoporučil a nejmenoval tedy svatý Otec Blondelovi ani jemu drahý thomismus, ačkoliv v encyklice Aeterni Patris ze 4. dubna 1879 - jak uvádí i Pius X. v encyklice Pascendi [§ 30, I. 1a)] - praví výslovně:

Primo igitur ad studia quod attinet, volumus probeque mandamus, ut *philosophia scholastica studiorum sacrorum fundamentum ponatur*.

V této době totiž vystoupili představitelé modernismu, kteří přizpůsobili na základě nesprávných dedukcí Blondelovu nauku teoriím agnosticismu a immanentismu a vyvedli ji z hranic dogmatické správnosti. Abychom dokázali, že učení Blondelovo samo není orthodoxně pochybené, nezbyvá nám než seznámiti se s obsahem encykliky samé.

Encyklika svatého Otce Pia X. - Pascendi domini gregis - vydaná 8. září 1907, označuje za modernismus směr, který se vytvořil v samém lůně Církve, a jehož »velmi lstivé počínání« zahrnuje nejrůznější obory myšlení a konání. Týká se filosofa, věřícího, teologa, historika, kritika i apologety. Za první thesi modernistické filosofie pokládá *agnosticism*, východiště k vědeckému a historickému atheismu: lidský rozum poznává toliko jev a nemůže překročiti jeho hranice; nemůže se tedy povznésti také k Bohu, který podle učení modernistů není ani bezprostředním předmětem našeho vědomí, ani historickým faktorem. Positivní část modernismu je t. zv. *vitální imanence*. Náboženství musí býti nějakým způsobem vloženo; poněvadž prý je hledáme marně mimo člověka, je nutno je hledat v něm samém. A poněvadž náboženství je forma života, je uloženo v životě člověka. Každý vitální fenomén - tedy i náboženství - má určitou nutnost, určitý požadavek - *cit* - jehož kořeny jsou ukryty v pojmu »podvědomého«. Tento náboženský cit je zárodek veškerého náboženství. Pokud jde o účastenství rozumu při aktu víry a poznání, přichází tento citu na pomoc a spolupracuje s ním, jak to vyjádřila jedna vedoucí osobnost modernismu, jako malíř, shledávající na starém plátně vybledlé linie kresby a opravující je. Nejprve věc přirozeným a spontánním úkonem jednoduše a obecně zdůrazňuje (*reddidit rem sententia simplici ac vulgari*). Za druhé rozum interpretuje »prací myšlení« původní tvar prostřednictvím odvozených a ostřejší pojatých formulí. Tímto druhým úkonem rozumu vzniká *dogma* jakožto prostředník mezi náboženskými formulemi a náboženským citem. Pak je odvozováno hlavní učení modernismu z principu vitální imanence: náboženské formule musí býti, aby byly skutečně náboženské a nejenom pouhou theologickou spekulací, prožívány a samy musí spolužít život náboženského citu.

Jak se liší modernista-filosof od *modernisty-věřícího*, stanoví encyklika

(II, § 9, 1) takto: »Filosof připouští realitu jakožto předmět víry, avšak tato realita pro něj neexistuje nikde jinde než v duši věřícího, t. j. jakožto předmět jeho citu a jeho přesvědčení, nevychází tedy vůbec ze světa jevů. Jestliže pak božské samo o sobě existuje mimo cit a podobná tvrzení, filosof pomíjí a nechává nepovšimnuto. Naproti tomu platí pro věřícího jako hotová jistota, že božská skutečnost existuje opravdu o sobě, ne úplně závislá na věřícím.« - Poměr *víry a vědy* vyplývá zvláště z druhé disjunkce, kterou modernisté vydávají za důkaz podřazenosti víry vědě: náboženský vývoj je podřízen vývoji intelektuálnímu a morálnímu. Proti tomu encyklika uvádí: Bylo-li řečeno, že předmětem víry je sám Bůh, musí to platit o *božské realitě* samé a nikoliv o *ideji*. Jen na ideu má filosofie a theorie poznání právo, aby ji řídila a soudila v jejím vývoji, jen idea je závislá na vědě.

Druhá forma imanence je *imanence theologická*, vyplývající ze syllogismu:

Filosof: Princip víry je v nás imanentní.

Předmět víry je symbol.

Věřící: Tímto principem je Bůh.

Předmět víry je Bůh o sobě.

*Theologický závěr: Bůh je v člověku imanentní.*

*Podstata Boha je symbolická.*

Ze tří velikých zákonů modernismu, totiž z agnosticizmu, transfigurace věcí skrze víru a z toho, co bychom měli nazvat »defigurací«, vychází i jejich *kritické pojetí dějin*. Podle prvního zákona dochází k rozlišení božského a lidského: Kristus v dějinách a Kristus ve víře, církve v dějinách a církve ve víře, svátosti v dějinách a svátosti ve víře atd. Lidský prvek, pokládáný za historický, je transfigurován skrze víru, t. j. vyzvednut z historických podmínek, ať už jde o vztah psychologický, prostorový či časový. Konečně třetí zákon, z něhož modernisté vyvodili svou *subjektivní kritiku*, vylučuje z dějin vše, co podle nich není obsaženo v logice skutečností, a přisuzují je víře. Tak dochází modernismus podle určitých apriorních principů k závěru, že Kristus není Bohem v »reálných« dějinách ani nic božského nevykonal.

Pokud jde o modernistickou *apologetiku* a z ní odvozenou kritiku Písma a dogmat, prohlašuje se: Sporné otázky náboženství musí být zkoumány podle method *historických a psychologických*. Vytčen je jediný cíl, pokládáný za fundament náboženství: přivésti nevěřícího, aby přijal katolické náboženské přesvědčení. V náboženství, zejména katolickém, je přý obsažena cílevědomá síla, mající přesvědčiti »pocitvého psychologa

a historika«, že v dějinách náboženství je ukryto něco neznámého. Že se tím vracíme zpět k agnosticismu, není třeba zvláště rozvádět. Avšak není to toliko objektivní metoda apologetická, jíž se modernisté zastávají; *lv metodě subjektivní*, v níž se vrací k imanentismu, se namáhají, aby člověk pochopil, že právě v hlubinách jeho povahy a života se skrývá přání a požadavek náboženství.

Mimo dvě odsouzená učení, imanenci vitální a theologickou, zabývá se encyklika imanencí třetí, týkající se přítomnosti v nás jistě *milosti inhabitantní*, kterou uznává. Že je to právě základ filosofie Maurice Blondela, vyplývá už jen z toho, co jsme řekli o jeho *theorii činnosti*. Blondelova metoda imanence hlásá vždy přítomnost milosti »vlité do nehlubšího nitra naší „imanence“ vždy shora, *desursum*«. Citáty z jeho děl, zejména these jeho »Lettre sur l'apologétique«, k nimž se vrátíme na jiném místě, poučí nás podrobněji.

Všechny klevety ostatně o Blondelově nepravověrnosti vyvracejí nejlépe slova Pia X. Msgr. Bonnefoyovi: »Jsem si jist jeho pravověrností; ukládám vám, abyste mu to řekli.« A konečně r. 1924 prohlásil Velekněz k Blondelovi před věhlasnými svědky: »Kéž se vaši žáci inspirovali vašim duchem!« (podle Lefèvra, str. 69).

Jestliže jsme věnovali otázce církevní orthodoxy v souvislosti s učením Maurice Blondela více místa, než bylo k našemu vlastnímu thematu sledujícímu především cíle všeobecné - nevyhnutelně zapotřebí, nebylo to jen z důvodů obranných. Modernismus, jehož rodokmenu ještě věnujeme pozornost, je klíč k pochopení blondelismu.

Praotcem empirických a agnosticistických tendencí modernismu je Kant ve své Kritice čistého rozumu: »Žádné poznání a priori nám není možné leč z předmětů možné zkušenosti« (Kritik d. r. V., str. 166). Dvanáct kategorií rozumu (Verstand) a tři ideje rozmyslu (Vernunft) nevycházejí ven z této možné zkušenosti, nýbrž »slouží jediné k možnosti empirického poznání« (tamtéž, str. 147). Kantovy paralogismy a antinomie čistého rozumu nalézáme v modernistickém pojetí protikladů při »poznání« nepoznatelného. Stejně je tomu s kantovskou hypotézou, že teprve víra překračuje svět jevů. Kant je klasickým zástupcem náboženského racionalismu: »Čistá víra náboženská je --- pouhá víra rozumová (Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft, str. 1-7). I *symbolismus* už znal: »Das Pfaffentum ist ein Regiment im Afterdienste des guten Prinzips« (tamtéž, str. 189). *Schleiermacher*, zakladatel citové teologie, daroval modernismu pojetí »náboženského citu závislosti«. Modernisté z něho učinili podstatu křesťanství, aniž se čemu přiučili u *Hegla*, který Schleier-

machera podrobil ostré kritice: »Cítění je také to, co má člověk společného se zvířetem, je zvířecí, smyslovou formou --- Podstata Boha je v myšlence. Podezření, že je skrze myšlení jenom v myšlence, musí v nás povstat již tím, že jen člověk má náboženství, a nikoli zvíře.« (Hegel: Religionsphilosophie, str. 76.)

Třetím původcem modernismu je *Darwin*, na jehož evolucionismus navazuje i »vývoj« a variace náboženství: náboženství vychází z cítění a rozvíjí se přirozeným výběrem rozumu v dogma. V boji o život se potom dogma a obřady, přízpůsobivší se kulturním činitelům, vyvíjejí dále pomocí církevní autority. A měli bychom, jak vtipně dokázal prof. Meyenberg-Luzern v *Apologetische Rundschau* (1907), připojit ještě jednoho věditele, jemuž modernistický názor světový vděčí jistě za velmi mnoho. Je to *liberální protestantismus*, na němž se úpadek modernismu jeví v jeho »atavistickém pudu napodobování«.

František Beneš

## NAUKA O PEČETÍCH A ÚKOLY HISTORICKÉHO BĀDÁNÍ

Jen málokterá památka je tak mnohomluvná jako pečeť a může být předmětem studia vykladačů minulých dob po stránkách tak různých jako ona.

Na význam pečeti jako pramene, z něhož můžeme obohatit své vědomosti o našich dějinách, bylo od samého počátku novějšího dějepisného bádání několikrát sice stručně a neúplně, avšak přesvědčivě poukázáno<sup>1</sup> a několik příslušných zvláštních studií přesvědčilo o jejich významu pro poznání jednotlivých dějinných zjevů: na př. studie o vzájemném vztahu mincí a pečeti českých panovníků v XI. a XII. stol.,<sup>2</sup> o pečetích v poměru k znaku a osudu obcí v českých zemích<sup>3</sup> a j. vývody podrobnými.

<sup>1</sup> Tak *F(rantišek) J. Z(oubek)*: *Přispěvky sragistické*. - *P. A. VIII.* (1868-1869), 108-109. - *Masák, Antonín*: *Pečetí šlechty české, moravské a slezské*, 1-2. - Řada I. - Příloha Časopisu Společnosti přátel starožitností českých v Praze. Roč. XIII.-XIX. (Praha, Společnost přátel starožitností českých v Praze, 1911.)

<sup>2</sup> *Skalský, Gustav*: *České mince a pečeti 11. a 12. století*. - Zvláštní otisk ze »*Sborníku Nár. musea*. 1938«.

<sup>3</sup> Obrazem, jak bylo o znaku a pečetích českých obcí bádáno, bude »*Bibliografie prací o znacích a pečetích českých obcí za l. 1842-1942*« a »*Výsledky bádání o znacích a pečetích českých obcí v l. 1842-1942*«, jež připravuje František Beneš.

Význam pečeti jako zpravovatele o naší minulosti byl tedy v podstatě znám. Jako dějepisný pramen však pečeti byly a dosud jsou přehlíženy a opomíjeny.<sup>4</sup>

Jedním z těch, jimž mohou být prospěšné jako pramen, a snad na prvním místě, je heraldik. Prohlédneme-li pečeti, nezapochybujeme, že pro heraldika jsou pramenem přebohatým, neboť obrazem nebo součástí obrazu u větší jich části po celé věky od XI. stol. do doby nedávno minulé byl znak - šlechtický i občanský - a pečeti je zachováno na tisíce. Uvědomíme-li si pak základní vlastnost pečeti jako dějepisného pramene, neměnnou vůči tomu či onomu badateli, přesvědčíme se, že jsou pramenem velké ceny.

»Pečeť« totiž, jak zní jedna definice,<sup>5</sup> »byla a je odznak práva osoby fyzické nebo právní« a užívalo se jí »k týmž dvěma účelům jako v antice, ve středověku i dnes: k zapečetění, t. j. k označení vlastnictví a k zpečetění, t. j. k ověření právního počínu, tedy pak i listiny.« To znamená, že ten, kdo listinu opatřil pečeti v době, kdy se účastníci právních jednání na listiny o nich svědčící ještě nepodepisovali, povětšinou se podepsati neuměl, nýbrž místo podpisu přivěšoval nebo později k listině přitiskl svou pečeť čili zpečetil ji, jedině tak stvrdil, že o jejím právním obsahu ví, nebo veřejně potvrdil svůj souhlas s ním. Zároveň listinu opatřil znamením, jímž jedině nebo převážně jím se příjemce listiny i kdokoli, kdo se o její obsah zajímal, přesvědčoval o platnosti obsahu. Učinil tedy totéž, jako když se dnes na listinu, úpis, spis atd. podepíšeme. Kdo listinu zpečetil v době, kdy tuto funkci pečeti přejímal podpis, pečeti platnost písemnosti již jen spolupotrvoval vedle podpisu, až konečně činil tak, jako dnes činíme my, toliko podpisem.

Náš dnešní podpis je osobitý a my potřebu jeho osobitosti cítíme. Proto také lze souditi, že i ve středověku a v té části novověku, kdy se účastníci právních počínů na listiny ještě nepodepisovali, nýbrž přivěsili k nim pečeti, bylo též cítěno, že pečeti je nejen třeba, nýbrž i nutno dáti individuální ráz, aby jí byla jasně a nepochybně vyznačena individualita osoby, jako dnes naše osoba je vyznačena naším podpisem. Takto osobitost bylo tehdy možno nejlépe vyznačiti pečetním obrazem. Proto lze míti za to, že každý usiloval, aby se obraz u jeho pečeti lišil od obrazu u pečeti jiné osoby - od tud ono ohromné množství pečetních obrazů od sebe odlišných.

Je-li vše uvedené pravdivé, byla pečeť znamením, jež požívalo právní

<sup>4</sup> Pojednáno o této věci a dosud vykonaná práce bude zhodnocena v publikacích »Bibliografie české práce sfragistické za l. 1842-1942« a »Sto let českého bádání o pečetích. 1842-1942«, jež připravuje František Beneš.

<sup>5</sup> Hrubý, Václav: *Úvod do archivní theorie i praxe*, 23.

průkaznosti a zaručovalo či též dosvědčovalo právní platnost listiny a podle něhož se příjemce písemného dokladu o stavším se právním počínou, s ním pak všichni, kdož snad měli o platnosti a pravosti tohoto dokladu rozhodovati, přesvědčoval, že doklad je pravý a jeho obsah pravdivý. Pečetní obraz byl oficiálním znamením té které osoby, známým ostatním lidem, třebať s nimi nebylo formálně umluveno. Někdo druhý nemohl s ním libovolně a beztestně nakládati.

Byla-li pak pečeť ve středověku s osobou takto vázána, znamená to, že její obraz a legenda byly platné v té které době, kdy byla pečeť k listině přivěšena. Výjimek, pokud se uvedené platnosti týče, je z doby té poměrně málo, ale i tehdy obsah obrazu či legendy není pravdivý povětšinou jen několik měsíců, zřídka kdy několik málo roků.

V novověku, kdy právně průkaznou se listina stala teprve, když byla opatřena podpisem, je takovýto odchylek<sup>6</sup> daleko více, zvláště když osoby používaly pečetidla zděděného. Při čerpání z pečetí je tedy proto nutno vždy, jak ve středověku, tak především v novověku, s touto okolností počítati.

Přesto pečetí jsou a trvale zůstanou pro většinu badatelů pramenem prvořadým a doklady autentickými. A majíce trvale tuto vlastnost, mohou heraldiku posloužiti přerůzně.

Především jako pramen zpravující ho, jaký znak ta či ona osoba, ať už šlechtická nebo nešlechtická, město, cech atd., měly nebo jaký byl vzhled nějakého znaku v té které době.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Z nich upozorníme na tu, již uvádí *Markus, A.-Pilnáček, J.: Znamení a znaky nešlechticů. - Časopis Rodopisné společnosti v Praze. V. (1933), 115:* »Od 17. století bývalo zvykem užívati dvou jmen křestních, a mimo to k jménu rodovému přidávali si ještě jméno původové. Tak na př. J. F. Zahradka, pocházejce z Č. Brodu, zval se Zahradka-Brodecký, a v jeho pečetí objevují se písmena I. F. - Z. B. Jestliže jeho syn, protože se narodil v Jindř. Hradci, se zval Zahradkou-Hradeckým, a pečetil pečetidlem po otci zděděným, je tu pak ovšem nesrovnalost, když místo očekávaného „H“ nacházíme „B“.«

<sup>7</sup> Přechetná místa v práci *Sedláček, August: Českomoravská heraldika. II. Část zvláštní. (Praha, Česká akademie, 1926)*, kde autor jako doklad, jaký ta ona osoba měla znak, uvádí toliko pečeť, dokazují, jak často pečetí mohou býti jediným dokladem o znaku osob šlechtických, zatím co práce *Markus, A.-Pilnáček, J.: Znamení a znaky nešlechticů. - Časopis Rodopisné společnosti v Praze. V. (1933), 28-35, 112-123*, jež je výsledkem především studia pečetí, ukazuje, jak velmi často a významným pramenem jsou i tehdy, když badáme o znacích nešlechtických. O významu pečetí měst a jich úzkém vztahu k městským znakům přesvědčí všechny studie o městských znacích a o tom, že pečetí jsou důležitým a velmi často budou jediným autentickým dokladem o znaku cechů, zdá se, se přesvědčíme. Konečně vydané práce dokazují jejich význam jako pramenného zpravovatele o znaku i jiných osob fyzických a právních: tak jsou jediným zpravovatelem o původu znaku Čech a Moravy a jediným pramenem o znakovém znamení obou zemí v době nejstarší.

Zjišťujeme-li znak osob šlechtických, jsou pečeti pramenem tím hledanějším, čím jde o dobu starší, protože jiných pramenů je dochováno tím méně, čím ze starší doby pocházejí, až pečeti ze středního středověku jsou velmi často jediným pramenným zpravovatelem o něm. O znaku nešlechtických osob, ať již středověkém či novověkém, zpravují pak povětšinou jedině ony a jen nečasto spolu s jinými památkami, jako erbovními listy, znaky na měšťanských domech, náhrobními deskami a j. Zjišťujeme-li znaky jiných osob fyzických nebo právních, jsou pramenem z většiny jen doplňujícím, neboť osoby ty domohly se znaku ponejvíce až po poč. XV. stol., a ty jim tehdy byly většinou již udělovány, doklady o tom jsou pak dochovány. Pramenným zpravovatelem zůstanou pak trvale, i když jednou bude z nich pro heraldiku vytěženo vše.

O skutečnosti té, poněvadž je tak přesvědčivá, nebylo by třeba vůbec uvažovati. Vydané heraldické studie však dokazují, že, třebas z pečeti bylo v tomto směru značně těženo, ještě mnoho nevytěženého zbývá. A proto nutno na věc poukázati blíže.

Příčinou, proč bylo z pečeti, pro období do počátku novověku základního to heraldického pramene, dosud vytěženo valně málo, je především to, že není seznamu pečeti, kde by bylo možno se rychle a bez obtíží dovéděti, či pečeť kde je chována. Proto lze získati ke studiu potřebné pečeti jen po velmi zdoluhavém, zcela naslepo prováděném prohledávání někdy stalin. Protože však lze takto pátrati většinou jen zcela naslepo a proto není možno nikdy říci, že se badateli dostaly do rukou všechny pečeti, jež existují, lze takto potřebné pečeti získati pouze theoreticky. Prakticky takřka vždy po delším, více či méně trpělivém prohlížení archívalií badatel od dalšího pátrání upustí a sáhne po kresleném znaku, jenž je mnohem dostupnější. A poměry se nezmění, dokud nebude vydán soupis, či ještě lépe »Atlas českých pečeti«.

Druhým z velkých nedostatků dosavadní práce o pečetích je to, že z pečeti bylo těženo neprogramově, podle záliby jednotlivce. Jsou totiž pečeti některých osobností, rodů, měst, některých cechů a j. prostudovány zcela, jiné zůstaly dosud nepovšimnuty. Nebyl vytyčen hlavní program bádání o znacích v poměru k pečetím, jež byly studovány jen zběžně, nehluboce; autoři, vyjímajíc několik pracovníků o pečetích a znacích jednotlivých měst, panovníků a málo jiných, spokojili se pouze tím, že z pečetního obrazu vytěžili, jaké bylo znakové znamení, blíže si znaku nevsímající.

Pečeti je třeba studovati soustavně, abychom vybudovali celkový a základní obraz o pečetích. Dále nutno vždy prostudovati vývoj znaku toho kterého rodu, měst a j. a určití správný, doložený jeho vzhled vždy v té

které době. Přitom je třeba znak nynějšího vzhledu oprostiti od nesprávných doplňků, jimiž byl neporozuměním průběhem času »obohacen«. To je možno namnoze jen podle pečeti, především proto, že z pramenů jsou často jen pečeti uchovány v souvislé, nepřetržité řadě od středověku do doby naší.

Že pečeti jako pramen i v tomto směru byly opomíjeny, dokazuje řada našich heraldických prací. Je příznačné, že mnoho studií je doloženo reprodukcemi znaku, kresleného nebo jinak vytvořeného ve stylu renesance či baroku, a to i tam, kde se pojednává o znaku v době gotické. Vysvětlení je nasnadě: bylo použito předlohy z heraldické sbírky nebo jiného pramene novějšího původu, protože je snadno dostupná; znaky pak zde uložené jsou vytvořeny ve slohu renesančním nebo barokním. Použití soudobého materiálu sfragistického by se projevilo tím, že by autor byl ověřen jeho částí z doby gotické. Použit nebyl ne proto, že by ho nebylo, ale že je nezkatalogisován, nepřehledný a tudíž získati z něho žádané je valně obtížné i zdoluhavé.

Nechť studovati heraldické detaily v pramenech nebo spíše obava před namáhavým a často zdoluhavým studiem, jež bránilo kreslířům či tvůrcům znaků vyhověti rychle poptávce objednatelů znaků, zdá se, způsobila, že se studium zvrhlo v bezduché kopírování, nadto povětšinou nevhodných kreseb a tak heraldika byla zneuctěna, a za takového stavu rostla stále větší a větší neúcta i nevážnost k jejímu řádu a nakonec zmatek v ní i úpadek její vážnosti. Úpadek její vážnosti alespoň jako badatelského oboru.

Přebohatě poslouží pečeti při studiu heraldických detailů: tak z množství štítů v jich obrazu badatel pozná, pokud štít byl v jednotlivých dějinných obdobích zobrazován spíše širší než vyšší či obráceně a jaký kdy byl jeho tvar. Pečeti mohou býti badateli též bohatým pramenem, když studuje heroltské či obecné figury, přilbice, přikryvadla, točenice, klenoty, koruny atd. i jich tvary a vývoj tvarů, vše, co ho může nanejvýše zajímati, nejen když znak studuje a popisuje, ale i když tvoří nově, má-li organicky navazovati na tradici. Ale pečeti »ukazují nejen, jaké změny se dály na všech částech znakových v jednotlivých dobách heraldických, ale i čím se liší zobrazování těchto částí v různých zemích a národech«<sup>8</sup>

*Dokončení příště*

<sup>8</sup> Masák, Antonín: Pečeti šlechty české, moravské a slezské, 1.



# ROZHOVOR S MRTVÝM

*Před devíti lety, 6. března 1935, zemřel v Praze tvůrce české moderní režie*

K. H. HILAR

*Jestliže část jeho díla, jeho revoluční inscenace světových a českých autorů, podlehla pomíječnosti, která je údělem divadelního umění, zanechal nám na druhé straně trvalý a tím závažnější odkaz ve formě svých teoretických prací. Vybrali jsme z tohoto špatně spravovaného dědictví základní these jeho uměleckého přesvědčení a podáváme tak ve formě rozhovoru ex post aspoň část z hodnot, jejichž poznáním jsme Hilarovi zavázáni.*

## *Jaká je společenská funkce umění?*

*Shakespeare tomu říká »tvorit zrcadlo přírodě«. Nemyslel při tom zřejmě toliko na přírodu, nýbrž na svět, lidskou společnost a její typy. Ale »tvorit zrcadlo« je příliš málo. Je to poněkud pasivní úkol doby sociálně necitlivé, kdy svět byl rozdělen mezi vlechtu a ty, kdož jí příslibovali. Shakespearův svět skutečnému světu jen přísliboval, chtěl je jej toliko zobrazovati. Molièrův divadelní svět zobrazoval z celé přírody pouze společnost své doby. Zobrazoval ji karikaturou. Vychovával ji. Hle cestu. Hle příklad.*

*Moderní divadlo rozšíří své poslání a zdůrazní svou existenci, jestliže obrátí svou reformatní pozornost mnohem spíše na morální své poslání než na žertovnou stránku svého řemesla, akcentujíc jeho biomechaniku.*

*Divadlo prohloubí své mravní poslání a obnoví se jako instituce mravní, přestoupí-li od reprodukce k vytváření života, od analyzy k synthese. A svrchovanou syntesou dramatického umění bude, jestliže moderní divadlo bude nejenom »zrcadlit« svět, společnost, společenský řád a kulturní cit, nýbrž je i spoluvytvářeti.*

*Myslím, že divadlo bude mít dostatečný důvod své existence již v tom, že bude krystalizačním bodem nové společenské organizace, nového společenského řádu, nového společenského citu.*

*Pražská dramaturgie, str. 33-35.*

## *Režisér?*

*Zajisté, divadlo jest tyranie. Duchová tyranie, poněvadž divadlo musí býti řízeno z jediného společného duchového centra. Každé divadlo o sobě, každý jednotlivý ensemble jest samostatný duchový organismus, který má-li se přirozeně rozvíjeti - musí býti řízen z jednoho a téhož společenského nervového středu. Práce divadelního ensemblu je výkon kolektivní. Ale tento kolektivní výkon dosahuje maxima své výkonnosti, je-li ovládan*

jednou a touže myšlenkou, je-li Vizen týmž společným slohem, koncentruje-li se v jednom a témž nervovém centru, podléhá-li jediné vůli.

V době ředitelování Goethova podřídila autoritu dvorního divadelního ředitele vedle morálních pravomocí instituce hereckého vězení, *carcer actorum*.

*Pražská dramaturgie, str. 69.*

### Herec?

Moudrý herec nebude nikdy spoléhati na svoji zkušenost, na svoji rutinu, jak se tomu říká v hereckém žargonu, více než jako na pomůcku, kterou skryje, jak jen nejlépe možno. Proto na každý nový úkol, před nějž svou úlohou bude postaven, bude nazíratí nikoliv jako na úkol starý a dobře známý, nýbrž přistoupí k němu tak a s té stránky, s níž ho dosud nikdy neviděl. Odloží domyšlivost siláka, který popadá soupeře v nejznámějším postoji a nejznámějším hmatem - ale s ostychem proselyty bude zkouseti nový tón, nový svérázný výraz, jehož nikdy neužil a o jehož zdar se chvěje.

Bude to, co vysloví zítra, ještě tak mocné, pravdivé, ryzí, jako to, co vyřkl včera a dnes? Otřese to ještě, zachytí to ještě duši jeho zítřejšího diváka?

Jen ten, kdo myslí na věřejšek, bývá mezi herci pyšný! Jen ten, kdo se v mysli vrací, může býti domyšlivý. Ale ten, kdo chce stoupati, jíti dále, jíti vpřed, nemá k tomuto citu ve svém srdci místa - neboť v jeho srdci jest jediný cit: cit tajemna, cit nejistoty, cit pokory tvůrčího procesu a úsilí.

*Boje proti věřejsku, str. 18-19.*

### ...a obecenstvo?

Obecenstvo všech věků, za Aristofana i Shakespeara, Molièra i Shawa, mělo vždy nepřekonatelnou náklonnost k nízkosti. Je na básnících a umělcích scény, režisérech i hercích, aby svými schopnostmi tento pud k nízkosti v obecenstvu překonávali. Jsem toho mínění, že každý autor, dramaturg, režisér i herec mají konec konců takové obecenstvo, jaké zasluhují.

*Boje proti věřejsku, str. 292.*

Vybral E. V.

## Lidé a člověk v románech Jana Drdy

Za současného stavu věcí je případ Jana Drdy, posuzovaný zde v přítomnosti jeho třetího románu *Putování Petra Sedmilháře* (vyšlo v listopadu 1943 nákladem Fr. Borového v Praze jako 52. svazek *Žatvy*), případem vskutku nevšedním. Jde totiž o autora, který se cítí dostatek silným, aby nemusel setrvat jen na rozměňování svého debutu, kterému však úspěch prvotiny stal se závazkem a povinností. V tom je základní rozdíl mezi Janem Drdou a mnohými t. zv. »nadějnými zjevy české prózy«, jejichž postupná expanse co do množství vydaných knih vybíjí se ne-li přímo konjunkturálně, tedy aspoň hodně pohodlně do hmoty, technického mistrování příhodného a kupního komposičního námětu. Dobrodružství a experiment činu končí pro ně již první knížkou. Jsou to individualisté ve špatném slova smyslu: potrpí si na jisté technické odlišnosti, na určitá gesta a nemohou proto dále nic získat, ani nic ztratit.

Právě proto je případ Drdův zvláštním a do značné míry i radostným. Je to autor, který se brání tomu, aby byl pojmenován typem, rozuměj specialistou v jisté životní vrstvě, anebo jen v nánosu. Přetváří se, aby unikl přetvářce a způsobuje tím ovšem mnoho rozpaků oněm škatulkujícím kritikům, kteří by pro poslední dva romány rádi mu upřeli Městečko na dlani, tvrdíce, že to bylo »hledání cesty v oblastech, která přece jen nebyla jeho nejvlastnějším územím«. (František Götz - samozřejmě.) Je-li dnes bez pochyb, že Jan Drda se vyhýbá jakémukoliv genu a svou cestu si vydupává v každém románu *znova*, aby jeho svět se stával nejen širším a bohatším, ale i *plastickým*, pak musíme právě z Městečka na dlani vyjít, abychom si dovedli učinit jasno v jeho dnes tak rozložitě rozvětvené skladbě. (A to ještě pomineme jeho tvorbu dramatickou.)

V Městečku na dlani, uprostřed pestrého labyrintu slz i shovívavého úsměvu, v barvitě mosaice lidí a lidiček, vyrůstá Janu Drdovi postava *starosty* Františka Buzka. (Starosty, tak trochu už povolání soudce nad ostatními obyvateli a jejich osudy.) Svým soukromým životem byl by i Buzek jen jedním individuálně nespecifikovaným jedincem, zapadajícím v množství, kdyby mu autor nedal zvláštní schopnost obcovati s přízraky i s anděly a neposlal jej před smrtí do hospody, aby mezi shromážděnými občany vybral svého nejschopnějšího nástupce. V té jedné ze závěrečných kapitol Městečka na dlani dostává vše, co až dosud bylo jen nezávaznou a vkusnou dějovou komposicí své *pojmenování*, svou *hodnotu*. Tratincova pýcha, Pučálkova měkkost, čepičářovo rejpalství, hniloba a hloupost jiných, - to, z čeho se dalo předtím odvodit tolik scén, zápletek, postřehů a figur (a co nutně by muselo končit jednou únavou) - je tu pojednou *nicím*. Pod nepokojem dobře do sebe zapadajících koleček objevuje se kyvadlo, které měří čas a naše skutky v něm. Z původního pozorování, loutkaření a vzpomínek je *rozpoznán člověk, který je u Drdy spjat s představou společnosti, obce*.

Lidé obyčejní, odporovaní ve svých slabostech, náklonnostech i náruživosti, *ale lidé*, zůstávají i v dalších Drdových románech - i když jsou vespod - platní své existenci s onou přiměřenou důležitostí, která neproniká mimo okruh jich samých. Kdybychom mohli tvrdit, že ve svém literárním vývoji popřel autor svou prvotinu, musely by se všechny tyto postavy a postavičky státi vůči autonomnímu růstu Jana Marka i Petra Sedmilháře zrůdami, hlupáky nebo omezení a hrdinové byli by poznamenáni jen vnější zvláštností a výjimečností svého života. Tímto řešením, jež zvláště v *Živé vodě* zdálo by se příhodné,

ve kterém zvláštnost jako něco vyššího znamená popření normálního jakc něčeho nižšího a negativního, bychom jen stěžii nebo nesprávně pronikli do struktury Drdových románů *Živá voda* a *Putování Petra Sedmilháře*.

Naopak: v romantickém a parodickém zjevu Kamilové vysmál se v druhém svém románu autor dostatečně tomuto nazírání a Jan Marek jako Petr Sedmilhář *vyrůstají ze společné obce, jako příslušníci jednoho stejného lidského rodu a poznovu se v nich naplňují slzy i smysl peclivého starostenství Buzkova*. (Jan Drda nemiluje totiž svět láskou, s kterou by jej pro ni samu »sňed'«, on miluje především lidi v něm a učil-li se této lásce u jiných, netřeba se stydět za učitele, začínáme-li tam, kde oni končili!) Necht se nezda podivným srovnávat Františka Buzka se sochařem Markem nebo s bláznem Sedmilhářem. Zásadní rozdíl mezi nimi tkví toliko v rozloze města a v počtu jeho obyvatel, města, jež jim, právě tak jako Buzkovi, bylo svěčeno. Je-li mnohokrát větší než Rukapán a objímá-li v třetím románu bezmála celý svět, musí i jeho starostové státi výše, chtějí-li mu být právi. Zatím co v Městečku na dlaní mohl každý člověk nejen rozzvučet onu svoji strunu, která ho přivedla vzhledem k ústřední tematice na jeviště románu, ale rozvinout na něm celý svůj mnohotvárný život, pak již v Živé vodě musí se všechny osoby a figurky státi proti ústřední postavě, která vyrůstá do výše, jen prvky episodními a v hluboce členěné zemi, po níž putuje Petr, slévat se v kompaktní celek nebo vysílat jen své charakteristické zástupce. Tak vystupuje v posledním Drdově románu proti pathosu a kothurnům Petrovým jadrná a zemitá mluva všech venkovanů bez zřetelnějšího odlišení, nebo naopak charakteristická, až přehnaná aristokratická mluva Huberta z Hortenbergu a pod. Jestliže se příběh o výchově sochaře pohyboval v přesné časové posloupnosti, mohl být příběh o blázně započat kdekoli, neboť v celek jej váže nikoliv jen časová příčinná souvislost, v níž je při románové konstrukci vždy nebezpečí přílišných náhod, ale idea, která v každém okamžiku staví konstrukci stejného smyslu a významu a vůči níž je dějový podklad mnohem spíše již symbolisací, než jen náhodností.

Takto vymezený román o Petru Sedmilháři může v jistém smyslu představovat autorovu abstrakci světa, téhož světa, započatého již v Rukapání, která sama byla dílem Božím, mikroskopickým celkem. Duch Františka Buzka již dávno vyzdvihl městečko z jednotlivé konkretnosti příběhu a událostí, ale věci »neztrácejí nic ze své podstatnosti«, neboť tak daleko je od pravdy ke lži, »jako od skutečnosti k touzce«. Vytesal-li Jan Marek svého živého člověka ve chvíli, kdy se naplnil počet potřebných dní a přípravy k dílu - a zde román *Živá voda* končí - je v *Putování* již na počátku rozhodnuto o díle a smyslu hrdinovy cesty, v okamžiku, kdy propuknuvší šílenství změní Petra Bočka v Petra Sedmilháře. V *Živé vodě* je *výchova* člověka předmětem románu, podobně jako postup z řady příběhů k člověku byl tematikou prvotiny a jako *smysl života rozhodnutého* je obsahem románu posledního. Zde není již pochyb, uvažování, vedlejších možností. Okamžik, kdy vesnický blázen Janko Pudeš z autorovy prvotiny pláče nad svou rozbitou okarinou, je přesně tímž okamžikem v životě Petrové, když jako »uzdravený« opouští ústav pro duševně choré. Byl-li už tento román Jana Drdy nazván českou donquijotiádou, pak doktor z ústavu je Sedmilhářovým Sanchem. Ale jen na chvíli nás obestře nesmyslnost nicoty, neboť blázen Petr žije životem všech lidí, musí toužit, mít smysl vlastní existence. Proto s obnovou jeho na divadle se vracejícího šílenství obnovuje se zároveň smysl jeho života.

Spojnice, které nás stále vedou od Městečka na dlaní k *Putování Petra Sedmilháře*, ukazují se na všech těchto průsecích se vši jasností. Základní rysy Petrovy prozrazují ve své intenzitě a v jeho utrpení nikoli jen zvláštní, pro duševní poruchu charakteristický a vlastní případ, ale cosi *obecného*. Bolest a nesnáze na této cestě jsou jen závazkem této obecnosti. Nevytváří se zde z podstaty nový svět, diametrálně a obsahově vůbec odlišný od

onoho, v kterém žijí všichni ostatní ve vlastním malém městečku. Duševní porucha, vzniklá u Petra Bočka, nemanželského syna s neradostným dětstvím, *netvoří patologických předudků, ale sen*. Touhu po tom, co sice jedinci může být odepřeno, ale lidem je dáno. Proto putuje Petr Sedmilhář za svou vysněnou Aurelií a nachází ji v okamžiku svého zániku, proto hledá svého otce Patra Incerta. Jen tak může obstát Petřův vysněný úkol tam, kde se setkává spolu »rozumná« konkrétnost faktu a logika jeho myšlenky. Naopak v těch částech, kde autor nad výši snu nakupil ještě fantasií předudků, ocitá se i hrdina mimo skutečnost svého snu, mimo smysl svého šílenství. Tvořit přeludy není podmíněno šílenstvím, neboť je to pouhá nesmyslnost představ, ale sen se v rovině šílenství životem bláznovým uskutečňuje.

Nadhromaděná fantasie u Drdy je proto často libovolná a svévolná, zatím co v dějových složkách a konfrontačních scénách dosahuje autor prudkého účinku, i když pod stínem Petrovým zmizela často životnost ostatních přihrávajících úloh a stylové značování zavání občas jen verbalismem. Podobně ve výstavbě, která, jak jsme řekli, je theoreticky na časovém rozpětí nezávislá, nedokončil Jan Drda svůj úmysl, umným seřazením času v kapitolách dospět k vnější dramatisaci a k potřebné románové zajímavosti. Často se musel uchýlit k vykladačskému a kronikářskému úkolu, aby odstranil prázdná místa a nevíтанé přerovy mezi dějem. Pták Posměvák, tato tíže snu, pronásledující Petra, zasáhl zde i samotného autora.

Tyto chyby, kterými končíme, nemají však ráz značnějšího výšinu z vazby díla nebo základních prohřešků proti spisovatelskému řemeslu. Jsou totiž přesně odvoditelné z celé struktury díla, nedokončením složité významové jednoty, ke které byl román zaměřen: vznikly spíše jen spoléháním na řemeslo, které autor mnoha, nyní i knižně vydaných feuilletonů ovládá velmi obratně.

Jaroslav Morák

## Naděje mladého divadla

*Naše herecké umění rozbito je dosud na řadu osobních snah, více nebo méně vyspělých, ale namnoze nesouvislých, společnou ideou jinak pevněji nevázaných. Naše velké jeviště postrádá umělce praktika, který by stál na výši takové úlohy. (Blahník: Smysl a podstata divadelního umění, 174.)*

Slova dnes už skoro padesát let stará, ocitovaná Blahníkem před dvaceti lety, nejsou tak jednostranně účinná, jak se na první pohled zdá. Vystihují nejen nedostatky režisérů, ale vnikají daleko hlouběji a odкрývají nevědomky podstatu těch snah »nesouvislých společnou ideou«. Dostávají se očekávaně k jádru všech nedostatků, k současné organizaci divadla. Celá současná organizace profesionálního divadla se brání už svou povahou a zaměřením vytváření sourodých, a podle pana Kuffnera (autora odstavce citovaného Blahníkem), celků »souvislých« společnou ideou. Stálí režiséři se každou sezónu setkávají při své práci s novými a novými členy souboru, školenými nejrůznějšími způsoby. A to ještě má dotýčný režisér štěstí, když spolupracuje v tom určitém časovém údobí s herci, kteří aspoň náležejí k stejné herecké generaci. Ale zatím se nenašel režisér, který by s materiálem tak nesourodým a stále se měnícím něco dokázal a aby »stál na výši takové úlohy«, jakou mu nedává umělecká problematika divadelní tvorby, ale pochybená administrativní spekulace zaměstnavatelova.

Nešířím se o této věci z důvodů nápravných, poněvadž otázky profesionálních divadel se obvykle nedají řešit akademicky, ale konstatuji tuto okolnost proto, abych k této

otážce přivedl znovu pozornost mladých divadelníků, aby si znovu uvědomili, že umělecké otázky jsou řešitelné pouze zdola. Zdravé umění divadelní vyrůstá pouze ze zdravé organizační základny. A tato otázka je pro nás zásadní.

To, co nám doposud dali mladí divadelníci, nebylo rozhodně vymačkáno lisem tak zvaného podnikatelského rizika; problémy jejich práce nebyly řešeny za dohledu financiera. Proto je také stěhování sil těchto scén poměrně řídké a když k němu dojde, je spíše povahy ideové. Ale ve vývoji mladých scén můžeme vystopovat blahodárné působení sourodosti jejich pracovníků na celkový výkon a naopak vnitřní rozpory vyrazí ihned nad povrch jejich umělecké práce.

### *Doba režisérů*

Údobí divadelního vývoje po prvé světové válce bylo nazváno »dobou režisérů«. S postupujícím uplatňováním synthetického divadla (synthetické se stává postupem času historickým pojmem pouze určitého druhu, dnešní divadlo je už samo o sobě svou povahou synthetické), ubývá také hlasů bojujících proti zdůvodnění režiséra. V této otázce všichni odpůrci sice pečlivě míří, ale nikdo nezasáhne její jádro. »Režisér vznikl ze slabosti hercovy,« říká Fencel, a tentýž nějak tvrdohlavě zaměňuje pojem režiséra a inspicienta, a tak vyloučí režiséra, ale zároveň nevědomky předává jeho úlohu inspicientovi. Režisér se v poválečném divadle stává »nutností«. Proč? Vyjadřovací prostředky divadla se rozrůstají do takové skladebné šíře a stupnice jeho účinnosti přibírá nová umění a zároveň je zrovnoprávňuje, takže z kteréhokoli v činitele, který snad byl dříve primus inter pares, se stává unus inter pares. A právě tato šíře a poměrná samostatnost jednotlivých činitelů i mimo rámec divadelní spolupráce vyžaduje osobnosti, která by tomuto koncertu jednotlivých umění vládla a dovedla je k žádanému jednotlivému účinku. Aby dovedla smazat typové samoočelnosti jednotlivých složek a sjednotit je v jediném účelu: býti divadlem.

Přirovnání režiséra k dirigentu je nejvýš šťastné. Ovšem dnes se stává režisér nejen dirigentem, ale i skladatelem, autorem režijní knihy. Její koncepce je záležitostí režisérovy inteligence, celkového vzdělání, poněvadž se jedná o rozvrh koordinace *všech* složek. Provedení je už záležitostí autorových technických možností a jeho technického citu. Režisérův úkol se nám rozpadá na dvě složky, na dva úkoly: Theoretický a praktický. Theoretická koncepce vyžaduje praktických provedení.

Jelikož herc »ustoupil« do řady rovnocenných složek divadelní spolupráce, je nadále úkol režiséra pro divadlo rozhodujícím. A proto i existence mladého divadla je nadále podmíněna výskytem režisérů, jinak dochází k známému rozbití »na řadu osobních snah, více nebo méně vyspělých, ale namnoze nesouvislých«, a stane se záležitostí dobrých nebo průměrných herců.

Z mladých divadel existuje nejdéle »Větrník«. Nebudeme se zamýšlet nad zdánlivou či skutečnou symbolikou toho přílehlavého názvu, která vede vždycky k večerníkovým vtípnostem a laciným sentencím, jejichž existenci uznal za vhodné oponovat už i Šmída sám.

Hercům, kterým začal Šmída vládnout, byl od prvých okamžiků školení vštěpován pojem divadla v celé jeho skladebné šířce a hloubce. V rukou jejich učitele byl dramatický text osnovou, základním motivem, z něhož rozepisoval jednotlivé nástroje, jednotlivé skladebné složky účinku do režijního rozvrhu. Nejde tu o primitivní skladbu, která na základě prckenně chápané rovnosti zaměňuje pouhé střídání nástrojů (které ostatně vždycky rozbíjí vnitřní rytmus) s uplatněním podle charakteru a maxima možného účinku. Pracovali v ovzduší, které cílilo k ideálnímu stavu divadla, na kterém vystupují herci s tanečními a tanečnicí

s hereckými schopnostmi. Vypadli z rukou »násilnického režiséra«, v jehož osobě žije herec a režisér výtvarník. Režiséra, který nejen divadelní partituru koncipuje, ale také v nutných případech dovede roli předehrát. Jak je jeho »násilník« vítané a jak se jasně odráží od chudokrevnosti běžného typu režiséra-aranžéra, který herce pouze dovede rozestavit a přičesat jejich výkony podle svého zdání! Naopak on je režisérem, který dovede vdechnout duši, který je schopen z herce, osoby všedního života, vytvořit postavu dramatu. Proto na tolika spolupracovnících byla až nápadně vidět ztráta jeho vlivu. Byli to právě jeho žáci, kteří umožnili nejlepší představení Větrníku, plná pohybové poesie a hereckého vtupu. Proti tomu typické případy režiséřské vůle uhníst něco z textů nedramatických, jako byla barokní poesie nebo mystická próza Schulzova.

*Nápad a spekulace* jsou póly, mezi nimiž se vybičí Šmídův režiséřský um. Zkouškou Šmídova režiséřského umu je repertoár. A zde se právě objevuje závažnost jinak jednoznačného Fenclva soudu,\*) když odmítá režiséra: »k čemu prostředníka, je-li autor pomocnou silou hercovou?« A což, když autor není ani pomocnou silou režiséřovou? Šmídův repertoár nám dokázal, že režisér (tedy ne jen herec, podle Fencla) potřebuje texty živé, inervující neustálými podněty jeho fantasmii. Běda, jestliže režisér musí naopak do textu dodávat, dosazovat ze svého, nebo už zcela chladně spekulovat. Nápad je základem Šmídovy tvorby, a běda, musí-li se uchýlit ke spekulaci. Typickými představeními, kdy režisér dodával přehrávaným textům formu divadla, byla barokní poesie a Schulz, kromě několika jiných ne tak markantních. Režisér dramatisoval. Dramatisace nebo forma, kterou se snažil režisér dramatisovati, neudělala ještě z námětu drama. A tak se dostáváme k dvěma omylům dramaturgického a inscenačního rázu. Scénická poesie už byla zlikvidována. Nepochybujeme, že četba Schulzových povídek je vzrušující, že jeho vyprávění jsou podmanivá, ale není třeba, aby tato vskutku dobrá *próza* byla chaoticky dialogisována takovým způsobem jako zde. Nedivadelnost textu se nedá nahradit režiséřskými spekulacemi. Spekulace s textem nedělá ještě režiséra.

Ve Šmídovi nenalezl původní jednoduší soubor režiséra, jakého ztratil. Počáteční představení jsou nesena duchem starého školení. Lancelot a Alexandrina bylo sice ostýchavým ohledáváním základny maličkého prostoru, který přikázaly hercům okolnosti, ale žilo ještě ze starých zážitků. Z těch se herecky zjevně žije až do Husy na provázku a Zázračného divadla. Pak se teprv plně uplatňuje vlastní Šmída.

Zdravé komediantství, živé nepochybně vlastními i režiséřskými nápady, soupeří v celkovém přehledu práce právě s onou režiséřskou spekulací, která nastupuje, jakmile text potřebuje injekci. Pokud má text vlastní vnitřní sílu, která jej drží pohromadě v určité tvarové podobě dramatu a mimo to může rozdávat herci a režiséřu, dostává se nám ze Šmídovy dříly výkonů ucelených, radostných a režiséřské práce, která má daleko do schválnosti a samoučelnosti. Po přehlednutí dosavadní činnosti, můžeme v jeho nápadovém bohatství najít cestu, standardní způsob aranžmá a režijní práce, jichž se nerozpakuje použít znovu, i když po každé v jiném tvarovém rouše a v jiných situacích.

Za celkový stav soudobého divadla odpovídá trojice, kterou tvoří *pán* režisér, *pán* herec a *pán* kritik. Přitom dva z těchto tří králů se s oblibou chovají jako hošci, kterým ten třetí chybí do počtu, a tak si ho jednoduše vypůjčí z karet. Tak je tomu i zde. Herec by nejraději nahradil režiséra nějakým tím obrázkem, režisér s hercem by opět rád chodil dům od domu, ale bez kritika, a když, tak s namalovaným.

Vnitřní, utajovaný svár herectví a režiséřství měl v tomto souboru své důsledky. Herec se často našemu režiséřovi, plodnému na nápady a mimo to dobrému aranžérovi vymyká

\*) A. Fencl, Jevišťe, roč. II., č. 1.

z rukou právě v okamžicích, kdy by ho měla přidržet v rámci úlohy druhá stránka, které ovšem Šmída postrádá: herecký cit režiséra. Pak by se nestalo, že by se Omar Chajám v hlasovém forte nápadně podobal knedlíkovému dědečkovi nebo vypravěči Balady o deštníku z Penízu noclehárny. Stačí jen při výstupu polívkového dědečka zavřít oči, abyste si dokázali, že dědeček hlasově přepíná tak, že jste si připadali, jako byste byli účastní hereckého výkonu, neseného duchem jakéhosi neoexpresionismu, nebo, že se zde úmyslně naráží na charakter řeči pana Vydry. V těchto okamžicích měl režisér přivést hercův výkon do žádaného hlasového odstínu a síly, ve všech případech nutně odlišitelného. Je jistě chybou, jestliže režisér nechává vývoj a stupňování hereckých schopností vlastní vůli hercové. Dochází potom na obou stranách této dvojice ke konfliktu pána režiséra a pána herce, který ústí v přesvědčení, že si páni herci nemají už nechat co říci od pána režiséra a oba činitelé stávají se přes stálou blízkost vzdálenější a vzdálenější. Pak dochází k rozkolu.

Snaha Antonína Dvořáka vytvořit lidové divadlo smichu se jevila soudobě nejuvedomělejší. Dvořák si zvolil ráz, úměrný jeho režijním možnostem a schopnostem jeho souboru. Dvořák sám je čistým typem režiséra-výtvarníka. Úspěch jeho práce závisí vždy na hodnotě hereckého materiálu, s kterým pracuje. Dvořák je citlivý výtvarník, jehož cit je hmatatelný i mimo rámec spolupráce s vlastním výtvarníkem představení a s herci. Jestliže dojem z jeho představení býval plný, plastický a bez hluchých míst a jednotlivá představení měla svůj rytmus a svůj řád, který režisér šťastně nacházel a volil, je to cílevědomá dramaturgie, která nás v tomto dojmu podporuje. V jeho zatímní práci je rozběh mladého člověka nezatiženého ničím jiným, než touhou řešit divadelní otázky co nejdivadelněji. Má svůj cíl a k tomu se záměrně školí a sbírá praktické zkušenosti.

V *Pleskotovi* poznáváme režiséra, který má nejen předpoklady režiséra ve vlastním slova smyslu, nýbrž i umělce, jehož herecké schopnosti dovedou zasáhnout tam, kde už režisérští theoretikové bloudí. V případě jeho »Zvědavých žen« běží o představení, jehož koncepce roste v režisérovi dva až tři roky. Byla několikrát v různých obdobích prakticky vyzkoušena. V tom je jeho klad i nedostatek. Všichni jeho ostatní druhové nemají, nebo neměli možnost tak dlouho pracovat a tak dlouho hníst své pojetí do definitivního tvaru, jaký nám odhalil na Slupi.

Je jevištním kouzelníkem, v jehož rukou se rybářský prut proměňuje obratem v kord nebo v kulečnickovou hůl, papírový větrník v osušovač nebo mikrofon, automobilová trubka v dalekohled nebo hustilku. Dává svým hercům-partnerům k dispozici svou podnětnou vervnost, radost z pohybu, strhující svým okamžitým nápadem, takže v žádném okamžiku jeho tvorby nepozorujete, že se jedná snad o chladně vypočítanou spekulaci. Okamžitá inspirace, bleskové jasná, plastická, je jeho vítanou vlastností. Něco spontánně jasného, *srozumitelného* od prvního okamžiku. Spekulativní suchopár? Tam nezabloudí ani na chvíli, ani režisér-herce, ani ostatní spolupracovníci.

Právem můžeme být zvědaví na další jeho práce, které nám teprv ukáží jeho možnosti, až se octne tvář v tvář úkolu, na jehož vyřešení nebude mít jistě tolik času, jako měl na režijní koncept *Zvědavých žen*.

Vývoj divadla spěje k masovému divadlu, opravdu lidovému. Nebude rozhodně mít při svém poslání ráz spekulativní, ani svou dramaturgii, ani režijními a hereckými výkony. Zdá se, že Dvořák a Pleskot jsou lidé tohoto nového divadla.

*Eduard Vojnar*



# KNIHY

## Symbol a návrat k symbolismu

*Básník? »Duch stojící nad okolnostmi.«  
Stéphane Mallarmé*

Již první vydání *Pečetního Prstenu Josefa Palívce*, který i nyní tvoří, spojen s Nasloucháním (rozděleným zde ve skladby Spác a Tesknění), podstatnou část knihy *Sita (vyšlo v červenci 1943 u Fr. Borového v Praze jako 58. svazek Českých básní)*, přispělo mnohým způsobem k sledování tradice respektive zapojení moderní české poesie do vrcholné poesie evropské, jmenovitě francouzské. Zsvěcený výklad Václava Černého (Kritický měsíčník IV, 109 a n.) vyložil pak pro naši dobu charakteristickou linku mallarméovsko-valéryovskou a zdůraznil možnost její transpozice z výlučné realizace Palívce i na verše básníků jiných, jako na př. Vladimíra Holana, Jana Zahradníčka, Václava Renče, z nejmladších pak Jana M. Tomše, který mezitím vydal už také svou prvotinu Klubko Ariadnino.

Objasňuje na Pečetním prstenu tuto souvislost, snesl ve svém článku Václav Černý dostatek důkazů formálních, které jsou pochopitelné při dlouholetém pobytu Josefa Palívce v domě svých učitelů, jichž byl překladatelem. Tyto důkazy nemíníme zde v jednotlivostech opakovat nebo rozvádět; zajímá nás zato motiv jiný, kterým se Václav Černý oproti formální kontinuitě dotkl duchovní odlišnosti mezi Palívcem a Valéryem, zřejmě již proto, aby odtud odvodil svéstojnost českého autora. Valéryho Mladá Parka, již je Pečetní prsten přímo poplaten, je »nevlastní dcerou Valéryova Pana Testa i vědomím své individuální jedinečnosti a absolutní touhou nezotožnit svůj osud s nikým na světě, tím méně s obecnou formou lidskou«, - píše autor statě - »ale rozpoznávajíc v průčelí Palívce skladby znamení Máchovo, uznáváte tím vlastně jen hlubokou lid-skost, člověckou obecnost její inspirace«.

Je-li ostatně bez dlouhých meditací zřetelné, že Palívceův Pečetní prsten nejen k nadobnitému tihne, ale nadosobním *cbce* být (tím je zde jsoucnost vesmíru jako díla Božího:

*už vše mne přerůstá, sám Pánbůh zapřáhá,  
s anděly nakládá a svází na draba  
a mna můj vístný plod, svou tvář tak divně jinou  
tu mísi milostně s mou marnou člověčinou.  
Jsem všechna jeho jen, a jako by sám duch  
vál v sírou opálku a oprošoval z pluch  
mé zrni pozemské, než, slávo nesmírná,  
je, Pane, převezme tvá boží luštírna!)*

je společenství máchovské (odvozené V. Černým vlastně jen náhodně a pro potřebu vlastního článku jediným motivem z Máchy) spíše jen *přirovnáním* pro tu poesii, která začíná tam, kde většina veršů končí. Konkrétně řečeno: ve vývoji naší básnické tvorby a v jejím spříznění s francouzskou hrála podstatnější již úlohu na př. poesie dekadentů nebo Rimbaudova z údobí jeho Illuminations (nemluvic zde o dalších zastaveních), než ta, ke které se dnes duchem vrací Palivec a z které vyšel i Valéry, jemuž vděčí Pečetní prsten za svoji brilantní formu. Je to poesie francouzského *symbolismu*, a tu netřeba hledat souvislosti s K. H. Máchou, je-li tato poesie poznamenána jménem *Stéphana Mallarméa*. (A těžko asi

půjde zvrátit to, co řekl F. X. Šalda o Valérym, že totiž vyvodil poslední možné důsledky z Mallarméa.)

Souvislost této poesie s dneškem není jen výsledkem imanentního vývoje nebo naopak souhrnem jistých vlivů a příčin. Je to více než směr, tendence nebo možnost; je to poesie, která dospěla k absolutním svým možnostem a tento dosah básnické realizace je i naším poměrem k poesii. Teprve na této širší základně pochopíme, proč lze při tvarové odlišných výsledcích mluvit o společné mallarméovské linii našich básníků a k jmenovaným přibrali bychom ještě Jaroslava Kabeše a jeho Samomluvy, z nejmladších pak nejen příbuzenství Tomšovo, ale i *snabu* jiných, jako na př. Kamila Bednáře.

Pojem symbolismu, pro který je dnes Březinova symbolická systematika právě tak jako Sovova náladovost na domácí půdě nedostačující, protíná pak v sobě základní problémy současné básnické tvorby v jejich nejrozmanitějších odstínech. První z nich bylo by třeba označiti za snahu po objektivní noetické závaznosti a druhý (vůči prvnímu dialektický a pro některé skutečně antinomní a paradoxní) za hájemství poesie jako tvaru, struktury, jedním slovem krásy. Uvědomujeme-li si to dnes v bezprostřední blízkosti Mallarméové jako na příkladu takové poesie, pak víme zároveň, že v protkání obou prvků je obsažena vlastní skutečnost poesie. Tvoří ji artefakt vnitřně v celek organisovaný nikoliv jen příčinně logickou nominálností (pojmenováním) svých složek, ale jejich funkcí, jak ji uskutečňují jako *symbolickou* vůči naší tvůrčí prazkušnosti, sémantickému středisku, které pořádá osamocená fakta v jejich nadosobní a na vnějšku nezávislou obecnost.

*Chceme-li však tomu tak*, t. j. jsou-li tyto momenty třeba jen *mutandis* zároveň uvažováním našich básníků, pak stojíme tím i na pokraji rozdílu mezi symbolismem tehdejší a dnešním.

To, čeho dosahovali francouzští básníci, symbolisté, *intuicí*, co se jim samo vynořovalo z beztvárna jako tvar, jenž je jeho důkazem, to je dnes v naší poesii *vědomou konstrukcí, plánem, vůlí* a pro dotvrzení její oprávněnosti a smyslu vracíme se k Mallarméovi jako k příkladu a ztělesněným představám, často i k cíli naší cesty. Srovnajme jen tyto Palivcovy verše, které nám mohou připomenouti i skladbu Vladimíra Holana:

*Tma stojí o jantar,  
tma nor, tma omnivora,  
mour marna bourá tvar,  
spí zabloubaná hora.*

V básních Josefa Palivce kromě tohoto stavebního úsilí se jasně na mnoha místech ukazuje, jak všechny ty složky, o kterých nás poučuje moderní poetika, jsou přiváděny téměř k své *optimální* únosnosti a autorovy verše jsou leckde až příliš dokonalé, než aby-chom mohli mluvit o absolutnosti této poesie; oné absolutnosti, kterou tak jasnoživě dosahovali jeho učitelé.

Rys této poesie má za základ *myšlenku* a přímo řečeno ideu, názor a přesvědčení o poesii. Její realizace básní je téměř konfrontací o závažnosti a oprávnění této ideje. A není-li tomu tak, pak (zvláště u našich nejmladších básníků) proniká myšlenka nápadně k povrchu, třeba i za cenu vlastní estetické hodnoty; stejná myšlenka, která u Palivce v odění Valéryho dosahuje v básnickém tvaru svého největšího rozpětí a působnosti. Ale i Palivec zaměří tu a tam k nahé myšlence; je zřetelná v Naslouchání, vystupuje i v Pečetním prstenu v petitem tištěných úvodech k jednotlivým oddílům skladby. Jími jako by se básník napřed dorozumíval se svými pozornými čtenáři:

*Má tichá přádenka  
chraň trestu nesmírného.  
Vždyt cit a myslenka  
nejsou než seménka  
z náletu vesmírného.*

Z Palivcovy realizace, v níž na hranici symbolu se básnický uskutečňuje myšlenkový tón a záměr jeho koncepce, nelze ovšem činit žádné obecné závěry. Autor byl totiž vždy příliš oddaným překladatelem, než aby nyní jeho vlastní forma mohla pro svou formální dokonalost představovat i absolutnost a jedinou možnost realizace těch myšlenkových a duchovních proudů, které ho spojují s celkovým charakterem současné české poezie.

Symbolismus, kterého jsme se zde dotkli, není totiž nějakou stavební metodou, ale prostorovou konstituantou, kterou se ztělesňuje realita tam, kde ona sama své individuální realnosti - jsouc abstrahována od vnějších okolností - pozbyvá, kde je nám symbolem pro beztvárný a námi věčně nedokončený - protože nikdy nepoznaný - prostor Absolutna, kterým je však každý jev a celá skutečnost tohoto světa podmíněna. Jaroslav Morák

## Knižka o Jaroslavu Durychovi

*Jarmila Otradovicová: Básnický profil Jaroslava Durycha. Vydalo u Ladislava Kuncíře, Praha 1943.*

Jaroslav Durych, člověk i umělec, je v našem duchovním světě zjev jedinečný: láká svou hloubkou, má svou odlišnost a nevypočitatelnost a získává naši lásku, jež není bez trpkosti. Neboť Jaroslav Durych je především bojovník, a milovat ho, znamená utkávat se s ním znova a znova. Je však nemožné zůstat k němu lhostejný. Ale proto je také nesmírně obtížné zmapovat cestu Durychova dosavadního vývoje. Jarmila Otradovicová přece se však o to pokusila. Sleduje nejen Durycha umělce od jeho prvotiny »Svatý Jiří« až po »Služebníky neuzitečné«, ale zaznamenává i jeho essaye, pokouší se odhalit funkci jeho ironismu v kritických statích »Ejhle, člověk«, charakterizuje Durychovu knihu vzpomínkovou a světoznámou »Váhy života a umění«, ano, zmiňuje se i o jeho cestopisech a překladech. Studie, takto široce pojatá, čítající však zároveň jen 39 stran, vyžaduje, aby autorka opravdu procítila a promyslela Durychovo dílo, aby se prodrala až na jeho dno a odvážnou zkratkou načrtla umělcův profil. To také bylo úmyslem autorky, neboť píše, že čtenář Durychova díla má podivnou touhu »hovořiti o slově psaném i mluveném, hovořiti o všech jeho odstínech, vůni a barvě«, že touží »zvážit a potěžkat každý význam«. Leč autorce nebylo patrně jasné, jakou metodou má tak učinit. Její knížka má podtitul »Literární kritická studie«, uvnitř je však samou autorkou označena jako »esej«; ve skutečnosti není ani tím ani oním. Píše-li Otradovicová, že při četbě »Služebníků neuzitečných« »máme pocit tetivy neustále a obezřetně se napínající a rytmus vět se zdá být někde rytmem pohybů lodí plujících do jiných krajů«, je zřejmé, že tu líčí svůj subjektivní dojem, neříká však nic o podmínkách, které tento dojem navodily a které tvoří uměleckou strukturu »Služebníků«. Podobně je tomu i jinde. Vůbec, velmi často se tu mluví o rytmu, tónech, hudbě a lyričnosti, aniž se autorka pokusila zjistit, v čem ta nebo ona kvalita tkví. Mohla přece alespoň naznačit, jak souvisí rytmus Durychovy prózy se stavbou vět, co je podstatou její hudebnosti, jaký je ráz její lyričnosti. To, co píše Otradovicová o romantičnosti a pohádkovosti prózy »Na horách«, bylo v podstatě napsáno už jinde, snad i přesněji a výstižněji. Přitom jí zcela ušla nápadná smyslová lačnost Durychova v této próze,

schtávající smyslové dojmy i v nejjemnějším odstínu, smyslová lačnost, která skutečnost neopisuje, ale po svém znovu vytváří, a to nejen básnickým obrazem, nýbrž už samým subjektivním vnímáním reality. («Zahlédla skalní květy a íplhala se k nim tak, že se zdálo, že skála spíše drží ji než naopak.») V této smyslové lačnosti spolu se subjektivností postoje k realitě a v irracionalismu (na který ovšem O. upozorňuje) tkví lyričnost této prózy, tolik odlišné (svým podáním) od objektivisující monumentalitě »Bloudění«.

Jádro knížky tvoří stručný rozbor »Bloudění« a »Služebníků neuzitečných«. Je tu dosti bystrých postřehů, zvláště o »Služebnících«, jejichž smysl vidí Otradovicová správně »v symbolickém postřehu našich zvláštních úkolů v duchovním dění světa«. Právem také uvádí dramatický pathos, zachycování osob gestem a symboličnost v akcích románových postav, jenže nikde neříká, v čem to všechno vězí, a kromě toho i zde si libuje v obrazech, jež patří spíše do impresionistické parafráze dojmů než do kritické studie. («Barva stavby *Služebníků neuzitečných* je rudě nafialovělá šed.») Jak píše o rytmu této prózy, citoval jsem již dříve.)

Snad by mohl někdo namítnout, že chci mít v takové knížce příliš mnoho. Nikoliv. Stačil by často jen náznak, který však opravdu mříí k podstatě struktury Durychova díla, básnický obraz, jenž v zkratce vystihuje jeho ráz: pak by nám kniha dala to, co slibuje její název.

*Augustin Vala*

## DIVADLO A HUDBA

### J. E. Zelinka: Paličatý švec

Pokus o lidovou operu, jež J. E. Zelinka přináší ve svém novém díle, si zaslouží pozornosti s mnoha stran. Nelze říci, že by vše uspokojovalo v příběhu bodrého švecna pana Šestáka, který se tvrdohlavě staví proti strojové výrobě obuvi a který věří, že jen vlastními rukama, z vlastního ingenia může vytvořit dílo, které zaujme svět. Zelinkův pan Šesták sedí ve svém sklepním bytě a hledí na nohy chodců, chodících okolo. Uvidí sem tam se pohybovat hezký pár bot, - pak hned se chopí papíru a poznamenává si některý hezký detail. Když pak se naplní jeho čas, a když může si podle libosti zapracovat, vytvoří boty sice krásné, obdivované, příjemné - ale je to výsledek jeho vlastní invence? Tož to je hlavní otázka, která se vtírala při poslechu Zelinkovy opery, a touto analogií vznikaly dohady, zda oslava dobrých pracovních vůle při dobrém řemeslném podkladu se má vztahovati i tam, kde kromě pilných rukou je na díle účastna i myslící hlava. J. E. Zelinka ve svých 50 letech má za sebou přes 100 opusů, mezi nimiž jsou partitury hodně obsáhlé. Umí mnoho, některé věci dokonce znamenitě. Ale zdá se, že má hodně společného se svým panem Šestákem, dobré i špatné vlastnosti. Z těch pak dlužno nejméně cenit vstřebávací smysl pro cizí útvary princip, pro cizí myšlenkový typ. Je to v podstatě eklektická hudba, jíž chybí nutná analýza prvotně vlastní myšlenky, ze které je předem nutno vylučovati složky invencí cizích, vlivy dobrých i špatných vzorů. Partitura »Paličatého švec« po této stránce se jeví jako málo původní, má místa, při nichž vzpomínka na vzor příliš převládne nad bezprostředním vjemem. Je tu vše, co se v novější opeře objevilo, dokonce i mnoho z toho, co se ohlásilo v divadelních útvarech, provázených hudbou, na př. v »Žebrácké opeře«. Právě tím, že »Paličatý švec« je výsledkem metody skladné, že mosaikově řadí k sobě od-

zírané principy a útvary, uniká synthetickému postoji, třífší mnoha záběry jednotu invence a rozptyluje i vše dobré, co skladatel vydal sám ze sebe. Zelinka má smysl pro vtip a pro humor, ale stane se mu, že dříve vyrazí s pointou. Má smysl pro charakteristiku, ale v samém charakterisování nerozváží, zda v množství popisů může vůbec prorazit popis ústřední, hlavní. Nejlépe je mu tam, kde zcela nevázaně může se pustit do komposice podle své parodisační choutky, bez brzdy slova. Hudba k pantomimě o ševcově snu, kdy se splétají prvky mnoha tanečních forem v jakousi fantasií, synthetisující takřka každý taneční rytmus, má svou originalitu a důvtip. Není to taneční suite, ale je to taneční pásmo, kterému se daří smelovací princip. To, a poté několik drobných maličkostí, malířovo rondino, fuga posměváčků atd. jsou hudební detaily, kterým lze s chutí zatleskat. Chvály si pak zaslouží Zelinkova instrumentace, neobyčejně živě cítěná a pracovaná se smyslem vpravdě originálním tam, kde orchestr přestává ilustrovati. Způsob, jakým Zelinka přičleňuje k orchestru klavír, jak dává splyvat klavírnímu zvuku s ostatními nástroji, je u nás novum. Vcelku pak platí o Zelinkově partituře, že je to výtvar hodně přizemního držení, jemuž pak nikde nelze vytknout nedostatek vkusu. Vzpomeneme-li pompy mnoha t. zv. lidových oper cizích i českých, pak je Zelinkova opera hotové nevíňátko dobré vůle a snahy. Není to prvorozenec Zelinkova dramatického snažení. Má předchůdce zdárnější, zejména balet »Skleněnou pannu« a velmi sympatickou hudební veselohru »Devátá louka«. Zelinkův sensualismus by však měl na čase, aby se rozhodl pro směrové vyjasnění. Mírný a málo náročný skladatel by si měl určit cestu k svým pěkným cílům. Více reflexe, více kritičnosti k sobě a k svým elementárním nápadům, a mnohé by se tu spravilo.

Provedení vesměs bylo znamenité v elasticém orchestru a ve velmi dobře zpívaných i mluvených partech. Skladatel mohl být spokojen s hudební koncepcí i s detailním vypracováním svého partiturového přednesu. Mohl být nadšen scénou Trösterovou, bystře a vtipně rozvrženou i jevištní komposicí Pujmanovou, která mnohotvarostí předpisů dala dokonalý ráz, harmonií pohybových vztahů, duchaplnost nápadů a naprostou vkusnost, umlčující snadno možné extravagance. Divadelně to bylo jedno z nejlepších operních představení posledních let. A zasloužil-li si kdo ze sólistů plného úspěchu, pak to byl dojista Zdeněk Otava v roli titulní, zpěvák a mim k pohledání, opravdový mistr. *M. Očadlík*

## Goldoni, Nestroy, Vrchlický

Všechny tři inscenace, o nichž se chceme tentokrát zmínit, vyznačuje, jako tak často v našem divadelním životě, nesoustředěnost k celku. V jednotlivostech režijních dobré, v některých hereckých projevech správně posazené, ale ostatek stojí na sobě nezávisle, odděleně a nijak není vše smeleno v celek krásného divadelního představení. Někde nemá režie dost síly, aby dokázala usměrnit herce, někde nemá naopak herec síly, aby uskutečnil myšlenku autora a režiséra.

Ná premiéře Goldonih »Mirandoliny« v pražské Uranii bylo znovu jasně vidět, že toto divadlo stůně na nedostatek režisérů. Pohostinské vystupování rozhlasových, mimodivadelních režisérů nebo režisérů z jiných divadel nijak souboru neprospívá. Stálá a na titul předního divadla aspirující scéna potřebuje také stálého režiséra. Jinak bude mít divadlo stále jen náhodně s tou či onou hrou úspěch, ale nadále tu herci nebudou tvořit celek. Každý si hraje po svém, nijak se nepodřizují. O stylu se tu ještě zdaleka nedá mluvit. Proto jsou také téměř všechna představení stejná, se stále týmiž přednostmi i vadami.

C. Goldoniho »Pani hostinská« neboli »Mirandolina« je hrána v Uranii v překladu a úpravě režiséra představení M. Jareše. M. Jareš používá zřejmě nově revidovaného svého překladu rozhlasového, jinak nechává hru celkem bez zásahu. Aby pomohl rychlé proměně výpravy, přenáší jednu scénu z pokoje hraběte do hostinské zahrady. Je to překlad a úprava čistá, jež dokazuje, že komedie C. Goldoniho jsou i bez velkých zásahů živé dost, aby i dnes zaujaly obecenstvo. Komedii rychlého, svižného děje, nezatížené nikterak dlouhými rozmluvami nebo monology, v níž příběh krásné Mirandoliny, jež zmate hlavu i zapří-  
sáhlému nepříteli žen, plyne přirozeně ke šťastnému konci, nebyla dána správná základní nota. Je to představení vleklé, a to škodí C. Goldonimu nejvíce. Základní svěžest a hybnost vtipného děje má být režii podepřena. M. Jareš se v tomto představení uvádí jako režisér nápaditý, hudebně založený, ale neodhadující správně a citlivě rytmus hry. Takry snad, ale vnitřní rytmus a náladu ne. Na finesy dialogů a jiskřivost situací zapomíná. Nerozsvěcuje komedii. Nemá zřejmě také dost síly, aby přesvědčil herce o své představě Goldoniho. Především je to vidět na hlavní postavě »Mirandoliny«. J. Čermákové Mirandolina je zcela jiná než Mirandolina Goldoniho. Tam, kde staví autor na scénu přímou, energickou a veselou hostinskou, která dovede muže držet na uzdě, ale má ráda, když se jí obdivují, je J. Čermáková Mirandolina vypočítavá a příliš hostům hraje divadlo v naivní víře, že to nevidí. Kde má, trochu s obavou, ale hodně s radostí a s málo ostychem přijímat dary, tam už její Mirandolina natahuje ruce, aby o dar nepřišla. Je příliš koketní a příliš přehrává svůj obdiv k baronovi. Tak snadno by se baron nedal zmásti. Víc srdečnosti a opravdovosti by v její hře muselo být. Mímicky a gesty nemá její Mirandolina dost půvabu, postoj Puka se nehodí pro líbeznou dívku z Florencie. A tak vyhrává J. Čermáková především břitkostí slovní a opravdu neodolatelnou vyřídilkou. Baron p. Vejražkův je dobrý výkon, správně nasazený již od dobře volené masky. Všude tam, kde hraje nepřítel žen a pohrdlivě se dívá na zamilované, je jeho postava pevná, také v okamžicích váhání a nenadálého převratu, ve chvílích vznikajícího citu je V. Vejražka zcela jistý. Jen zamilovanost svého barona převedl v některých chvílích do přílišné komiky. Zde stačilo jen ubrat nadsázce na síle, aby postava zůstala jednotná, neboť ke konci se opět vrátil do kresbného charakteru prvních scén. Mímicky stále ještě neovládá V. Vejražka svaly horní části obličeje. Zde se určitá mímická gesta stávají u něho již zlovykem. Ostatní podávají své obvyklé výkony. Jen R. Deyl ml. uhořel tentokrát konečně na novou, srdečnou strunu svého herectví a snad také zanechá návyků postav hloupých chlapíků. B. Hradil je zcela jist v postavě hraběte, ale stále víc a víc protahuje své samohlásky a dává přízvuk všude jinde, jen ne na první slabiku slova. L. Matoušková, ač zřejmě indisponována, zahrála vkusně svoji herečku, zatím co Z. Štěpánová nemá ještě pro tuto roli dost hereckých zkušeností. F. Filipovský se opakuje a danajský dar českého filmu ze sebe asi hned tak nesetřese. V půvabném rámci Gabrielovy výpravy jsme v divadle Uranii po prvé viděli, jistě i díky Jarešovi, opravdu barevně vyladěné představení a po prvé také použil režisér v tomto divadle světel k tomu, aby jimi dotvářel atmosféru hry.

\*

Také režie má značný podíl na neúspěchu *Nestroyovy* »Komédie z kornoutu«. Neboť, i když V. Renč v překladu *Nestroyovy* frašky »Einen Jux will er sich machen« přidal hodně závaží na stranu obhroublosti, přec jen rozmyslná režie mohla a měla také z tohoto převodu udělat představení živého, ovšem ne hluše hlučného, a dobově půvabného stylu. Ale režie K. Konstantina si počíná nesprávně. Dává hercům plnou volnost a ti jí také neuzívají.

Ale vraťme se nejprve k překladu V. Renče. Na programu se sice říká, že je to veselo-

hra na námět J. N. Nestroye, ale to je trochu odvážné, neboť v celku zůstává z Nestroye téměř vše. Sám Nestroy nazývá sice hru »fraškou«, ale je vkusnější než V. Renč se svou »veselohrou«. Zůstává základní rozdělení do čtyř aktů. V prvním jsou poněkud proměněny výstupy, obsah zůstává stejný. Jen se u Nestroye nemluví o provdání Marie (z neteře se u Renče stala dcera) za p. Vrtátka. Nestroy tu má na druhé straně dvě scény daleko vtipnější a pro svoji dobu příznačnější. Také zpěvní vložky přecházejí do úst pana Pupajdy, ovšem v nápěvu zcela moderním. I druhé jednání zachovává Nestroyův rozvrh, a na mnoha místech je překlad téměř doslovný, využívající slovní komiky Nestroyovy. Rozdíl spočívá v tom, že nevěsta pana Brouly je zároveň tetou pana Pupajdy, čím se dává možnost větší nevázanosti na jevišti. Ale vtipné proměny výstupů jsou původní. Teprve konec přináší vlastní zpracování Renčovo, v němž všechny postavy se ocitnou na komisařství, kde po dlouhém a na několika místech nevkusném vyjednávání se dva párky smíří a dvě osoby putují do vězení. U Nestroye jsou tři svatby. Je to řešení asi pro dnešního překladatele příliš naivní, ale není mu možno nepřičíst dobový půvab a mnoho opravdu srdečné veselosti. Zásah Renčův tkví spíše než ve změně obsahu ve změně charakteru dvou postav. Tím je totiž nutně dán i změněný konec veselohry. Je to především pan Pupajda, u Nestroye milý zamilovaný mladík, u Renče prohnáný chlapík, který se chtěl zbavit jedné ženy a lacině a snadně přijít k penězům druhé. Paní Drahorádová je fešná panička, která umí vytrstat drzého Vrtátka, ale u V. Renče je to vykutálená dámačka, s dobrými znalostmi na policii, nic jí neujde, leccos sebere a je lehkomyšlná až hrůza. Nevím, prospěla-li tato změna Nestroyovi, nevím také, byla-li nutná; je-li tomu tak, pak ovšem bylo třeba změnit závěr hry. Veselohra J. N. Nestroye se tím ovšem dostala do oblasti, ve které se autor obvykle nepohybuje.

Renčem zdůrazněný základní rys drsnější fraškovitosti režie K. Konstantina nikterak nezmiřňuje. Naopak. Omezuje se na aranžování odchodů a nástupů a ponechává hercům plnou volnost v provádění veselých kousků. Jenže většina z nich provádí ještě víc, než je v textu a než je nutno. Pochopitelně pak strhnou i ostatní, a tak má nakonec celá »Komedie z kornoutu« ráz »...si zařadit«. Docela bez míry si počíná paní Rosůlková ve své paní Drahorádové, je to typicky neherecká a neumělecká práce, přehání se tu, přehrává, ale na postavu se vůbec nemyslí. Sv. Beneš má k tomu sklony již od počátku, ale po setkání s paní Drahorádovou ještě přidá, jako by mu celá postava nestála za námahu. Z počátku udržuje J. Marvan svého pana Brouly v mezích autorovy představy, ale již v druhém jednání si zaimprovizuje, aby nakonec křičel a mlátil holí docela nevázaně. Ostatní výkony převyšují jedině J. Pehr, V. Boček a E. Bolek. Tito tři ukazují, také ne v plné míře, ale přece dostatečně, jak by mohlo být představení čisté a vtipné, kdyby sloužilo autorovi. J. Pehr kreslí velmi čisté a se smyslem pro míru svého vykutáleného Kryštůfka. V. Boček si hraje s figurkou účetního a je dojemný v chvílích překvapení. Také E. Bolek je ostrá figura nerudného a přec na sebe hrdého Janka. Okolo je matná hra, v níž prim vede V. Králové ochotnická Marie, ačkoliv se jako všichni snaží dohonit kluzkou veselost druhých. Je s podivem, že režie K. Konstantina mohla vůbec takové neumělecké uvolnění v souboru připustit a tak nestylově představení předvést obecnstvu.

\*

Ponecháme-li stranou otázku odůvodněnosti melodramatické formy na divadle, je nutno přiznat vinohradské inscenaci *Vrchlického-Fibichova »Smíru Tantalova«* velkou cenu již tím, že inscenací bylo obecnstvu připomenuto Vrchlického dramatické dílo největšího účinku. Toto dílo klade ovšem na režii i herce nároky, jimž by málokteré naše divadlo bylo plně a beze zbytku právo. Je proto samozřejmé, že ani dnešní vinohradský herecký

soubor na tyto ztížené požadavky herecké nemůže stačit. Ale v základním režijním rozvahu tu vynikalo Vinohradské divadlo světový úkol dobře.

Lyrizující ladění sňmru Tantalova, jehož romancijský předech verse i celého látkového pojert Fihichova hudba jen jest podtrhuje a zřasobuje, stavi v základě hodné na protikldech. Stojí-li ve středě dění postava starce-krále Tantalá, jenž chce vnést smír vlade a usmířit tak vlastní vlnu, vzpíná se stále v dramátě k jeho výši a důležitosti postava vzpurné a divoké královny Hippodamie. Sledání těchto dvou světů významně účinné Vrchlického drama, které bylo na Vinohradech opět inscenováno výjimečným A. Weni-gem. Přesně a anický čistě působící slovoval pálcě s moderním horizontem jiného nebe, právě tak jako sroze vanežený interit Hippodamie, prosazuje rezie J. Pláského ve vzu-fených okamžicích žhavě zářivou barvou světla, takže vytváří na jevišti ozvalou obdobně Vrchlického veršům. Klid a vznos aniky je v této výpravě i rezií postičen lépe než v «Ná-mřavách Pelopovjche. Oživující a umocňující pojert to ovšem není. Reziisté J. Pláský do-cílil dobře štody jevitě s hudebním doprovodem, který ani temokrát jistě a čistě. Souhra, vynucená přisosa graci režiséra, není ovšem u herců dovolena silným a správným poj-řím roli. Často dokonce není na pl. ani jaso, že herci říkají verše. Je samozřejmé, že hudba je v mluvě značně omezuje, nicméně bylo by možno, aby jim hudební doprovod nijak nebránil ve veršové jasnosti a řísnost přednesu. Právě tak jsou omezení pohybové. Dobře rezií myšlená gesta i některé náskupy vycházejí pak jen s vnějším, příadným paboz-em a mříj se účinkem. Fihichova, jiné jí odbořné a tolik scéně hudba, vyžaduje od herců velkou připůbivost jak v modulaci, tak i v rémíně. Vyznaje velkou soustře-dnost a pozorost, a tomu jsou herci vešku právi. Daleko méně pozorost ovšem věnují veršům a jejich jiné a stejné důležité zákonitosti a na základní projev herecký, na tvorbu postav, jim zbývá nejméně sil. Jejich projev svítá to i ono, ale především jej zvevažuje základní chyba - nedostatek stylu. Vyrobit herecký styl divadla, herecký styl, který by odpovídál této divadelní formě klasického dramatu, je úkol, který na soubor ještě čeká.

Představení, o němž tu píšeme, věvodí Tantalos G. Hilmarz, přesto, že představitel krále z Argu byl válně indisponován. Fihichův přitážený motif Tantalův doplnil dobře svým hereckým pojertím role. Hippodamie J. Štěpničkové poklesta a linie, nanačené v «Ná-mřavách Pelopovjche. Ve «Sňmru Tantalova se již J. Štěpničková cele věnuje realistické krebě zlé, panovnické, bezcílné a hystericky moderní ženy, v ní barbarství nanačuje monotónně se opakujícími gesta a křikem, v něm hlas postičně nanačosi a poverho zvuku. Křčovitá mimika dokrečuje obraz barbarké ženy, ale některá tragické postavy královny Hippodamie. O. Korbelář stojí proti ní v klidu a rozvaze, kerou nedovede rozeznat ani milosnou něhou ani vznešeností eka. M. Brožová ullechitě reziuje královnu Asiochu a v úloze Thoise na sebe upozorní zvutným přednesem M. Homola. Rezie nechává síce satycký, ale čistě a vřivarně správně nastupovat sbory, které nejlpe ještě ukázněností spojijí veš lahodně s hudbou. Celkem představení, jehož ostražitost úkol v připomenutí dramatického díla velkého nejen básnickým zvládnutím myšičké lásky, nřbíř i silného mravním dosahem.

## Dramaturgie selhává

Malé pražské divadla si udržela dlouhou přetivku, než uvedla opět několik novinek. Zdálo by se, že není posty využití dramaturgové divadla k tomu, aby nastudovali hodnotný repertoár. Ale není tomu tak. Jen divadlo A. Sedláčkové uvedlo dobrou hru, zatím co Intimní divadlo opět zklamalo uvedením lehoučké veselohy a Nezávislé divadlo drama-



turgicky selhalo. Neboť komedie *Jana Grmely »Klec ze zlata«* není přínosem české divadelní tvorby. V základě proto, že J. Grmela není dramatik-básník. Na této hře je dobře vidět, kolik znamená ta nenáviděná forma! J. Grmela si umí vymyslet dobré jádro hry, umí celkem i postavit hru, ale neumí dát svým myšlenkám žhavou přesvědčivost. Jsou to fráze, jak správně říká jeho Dr. Tauš. Fráze a papír. Ne život.

A přece má jeho »Klec ze zlata« v sobě mnoho myšlenek. Komedii ovšem není. Je to neobratně formulovaná hra, mohla by to být nejen komedie, nýbrž i tragikomédie, ale musel by ji vzít do ruky básník, který má moc proměnit slova v život. Což to není tragické, jak se neznají důvěrně známi lidé? Není to smutné, když otec nemá čas se věnovat svému dítěti a neví, jaké je, oč usiluje a co chce? Není to podivné, když se náhodně setká se svou nemanželskou dcerou, která bude mít dítě se snoubencem jeho dcery? Není krásná, i když zeschematisovaná, postava mladého děvčete, které chce mít dítě, ale nechce nic od muže, který ji již nemiluje, a kterého si nemůže vážít? Není zajímavá a stále znovu zjitřující otázka harmonie charakteru člověka a pracovníka v jediné osobnosti?

Mnoho otázek dává Grmelova hra, mnoho jich podněcuje nedomyšleností a nepropracovaností, konvenčním řešením osudů i postav, ale každou zahodí, žádné se neujme a žádné jako dramatik plně nevyužije, aby naplnila jeho hru, ať už myšlenkově nebo básnicky.

Výtvarník Jan Sládek postavil rež. Škodovi účelný lékařský interiér a rež. J. Škoda učinil jistě nejméně, co mohl, aby hru zachránil. Dal jí, pokud možno, sevřenou formu a těsnou, vypjatou atmosféru, dobře využil tentokrát hry světél, zrychlil tempo a dal výstupům poměrnou gradaci. Jen z herců nedostal mnoho. Papírovým figurám Grmelovým herci Nezávislého divadla k životu nepomohli. Nejlépe se dařilo T. Vavřincové v samostatné a energické Jitce, které dala i jemný smutek opuštěného dítěte, předstíranou ironii zklamane ženy i sebevědomí pracovitého, poctivého člověka. R. Lysenková má dobrá místa citová, naproti tomu tam, kde chce kázat otcí a být bystrým děvčetem dneška, nemá prostě síly přemoci autorovy fráze. J. Zrotal jako hlavní postava hry cítí stále rozpolcenost a nehotovost figury profesora Horáka. Dává mu trochu mučivého zápasu se svědomím, ale nemá energii a nemá zjihlost citu. Zcela nepodařeně vyšel O. Krejčovi jeho asistent. O. Krejča nemá tu pevně posazený hlas, neudrží figuru jednotnou, láme se mu do několika figur. S. Škodová byla zcela nevhodně exponována, nemá pro tuto roli předpoklady, také její hlas je ještě mělký a nepropracovaný. B. Vernerová hraje svěže, ale trochu koketně a hlavně bez pozornosti k technice výslovnosti. Ochotnický výkon J. O. Martina v roli advokáta neměl prostě režisér vůbec připustit. Tím škodí především své práci, která má být čistá a ve všech složkách vyrovnaná.

\*

Selmy Lagerlöfově povídka »Císař z Portugálie« byla přeložena do češtiny ještě před světovou válkou. Srovnáme-li ji s dramatickým textem upravovatele P. Knudsena, je patrné, jak mnoho zůstal autor této dramatisace dlužen velké básnířce. Zůstalo jen jádro příběhu. Ale kouzlo »Císaře z Portugálie« tkví právě v básnické čisté epice spisovatelčině, která dovede tak prostě a poutavě vyprávět o utrpení Jana Anderssona. Divadelní úprava má osm obrazů, které od krátké expozice před narozením malé Kláry ihned přeskakují k zauzení tragedie - k odchodu dospělé Kláry z domova. Pochopitelně, že mnohé, co tvoří právě postavu Kláry čtenáři tak blízkou a srozumitelnou, je ve hře opomenuto, nebo se o tom jen vypráví. Slova se dostávají do úst jiným osobám a tak hned první scéna, kde je Klára pokřtěna, ztrácí na kráse Janova prožitku, který dovedla na několika stránkách S. Lagerlöfová tak krásně zachytit. Ve všech obrazech je stále cítit, že tu jde o epiku,

neboť se víc vypráví než jedná, neboť tu věty, vytrženy z kontextu, znějí zlomkovitě a ochuzeně. Umocnit tento příběh chudého Anderssona, který se cítí císařem, na drama, se P. Knudsenovi nepodařilo, neboť ponechal stavbu povídky a již tím nedal předpoklady ke zduaru své práce. Ta se mohla podařit jen v případě, kdyby byl ten, kdo prováděl dramatisaci, byl stavěl drama o mystické síle lásky, ne vyprávění o dramate. Ale i tak je nutno pochválit dramaturgii divadla A. Sedláčkové, že sáhla po této hře, neboť lidsky krásný základ S. Lagerlöfové dal hercům a hlavně režisérovi tentokrát příležitost k vytvoření prozatím nejčistšího představení tohoto divadla.

Z. J. Vyskočil vytvořil si jednoduchou, ale působivě osvětlovanou scénu s náladově dobře postuženým horizontem a dal hře sugestivní atmosféru s vhodně odstíněným smyslem pro spádnost děje, zvláště ke konci hry. Bylo také správné, že kladl důraz především na postavu Jana Anderssona. O. Čermák tu podal propracovaný a bolestí proteplený výkon. V divadelní úpravě připadá velká role také Kláře, ačkoliv půvab povídky S. Lagerlöfové spočívá právě v tom, že od svého odchodu za prací do města až do pozdního příchodu se Klára v knize neobjevuje. Mluví se o ní, ale zůstává skryta. Zde naopak jsou příkomponované scény, kde Klára musí dokonce tančit a zpívat v jakémsi baru. Věc, kterou by S. Lagerlöfová jistě nebyla udělala. Píčí se to formulaci ostatních částí příběhu a svádí to také rytmus hry jinam. Propracovat víc postavu Anderssona by bylo hře prospělo. Tato barová scéna se také režii nepodařila. Nezapadla do rámce ostatních výstupů a vyzněla ploše a bezvýrazně. Naopak výstup u paní Jöhnssonové byl velmi zdařilý, měl tísňivé napětí a M. Sedláčková v něm upoutala bojem a nesmělostí mladé dívky, která v bezmoci a starostech neví kudy kam, stejně jako A. Purkrábková vykreslila dobře necitelnou kuplířku. Z ostatních více méně ochotnických projevů upozornil na sebe J. Koudelka v roli starého dobráka Olafa. Nevhodně byla obsazena role matky Triny L. Otáhalovou, která těžko přemáhala pasivní roli utrápené, staré děvečky. V kostymování žen převedla režie värmländskou povídku z krajín švédských spíše do světa holandských vesnic.

K. Marek

## Z brněnských divadel

Komorní hry Radosti ze života by měly být přejmenovány na Divadelní Studio. Komorní scéna představuje divadelní specialisaci, ale vždy od ní očekáváme představení jednotná, vyrovnaná a ukončená, kdežto Studiu už odpustíme nějakou tu nehotovost, poněvadž mu právě běží o experiment. Prof. *Rudolf Walter* cvičí svůj ensembl stále znova, jenže naráží na základní překážky: jeho herci jsou většinou posluchačky a posluchači konservatoře, kteří odcházejí, jakmile absolvují, po případě dnes ještě dříve, takže jeho soubor nemůže dosáhnout jednotné výše, která je předpokladem jednotné souhry. V dramaturgické volbě her komorní scény je ostatně tato učebná tendence docela patrna. Po té stránce byla vhodně volena jak lyrická komedie podle *Marivauxe Zamilovani přátelé Miroslava Rutteho*, tak proslulá komedie *Luigi Pirandella Každý má svoji pravdu*. Pokud ovšem běží o ideové zaměření, mohlo by se při hře pirandellovské vážně pochybovat o vhodnosti takové komedie, propagující relativismus životních pravd v době, která se vzpíná po hodnotách absolutních. Mladý Waltrův ensembl se v nich však mohl procičvit, poněvadž obě hry musí kolem sebe rozevlát svou vlastní atmosféru, poněvadž obě díla nepřimo nebo zjevně kritisíckou realistikou skutečnost a poněvadž v obou případech záleží především na hercích. Ve hře Rutteově musí herec ovládat dialog, jako když končířem šermuješ. Lehce, plynule, vyhrávat každou pointu. Teprve potom uvolní hra svůj půvab a vtip. Ve hře Pirandellové pouze tehdy má každý svoji pravdu, když fikce zatlačí skutečnost do pozadí a nasadí jí několikeroú tvář.

Kde zůstala lehkost a svěžest hry marivauxovské a kde úzkostné opojení hry pirandellovské! Hráli: *Liba Pritchystalová, Jiří Sequens, Milos Hynšt, Lída Stětinová, Ludvík Veselý, Bohumil Smutný*. Vznikla řada postav a postaviček, ale bez celkové souhry. Na konci do hry mluví i režisér, užívaje tak oblíbeného způsobu romantické ironie, rušící ilusi. Tempo tu mělo být pomalejší, aby zásah do hry vstoupil docela dramaticky a tak organicky vynikl. - Ve hře druhé byly vytvořeny alespoň dvě postavy, jež se zaryly do mysli návštěvníkovy: paní Frola Marie Waltrové byla stařenou, jejíž výraz, mimiku a gesta poznamenala záhlavní jeová skutečnost, namlouvající každému jeho vlastní pravdu. Miloš Hynšt v roli jejího zetě se zapsal do paměti svou uhrančivou maskou: černé obletující vlasy, horečné oči, černé rukavice a v nich nervosně mačkaný černý klobouk.

České lidové divadlo dokončilo 15. března první rok své působnosti. K tomuto jubileu vydalo také přehled své dosavadní činnosti: podle něho se hrálo 47 různých činohr, oper a operet v 787 představeních v Brně a 57 představeních na zájezdech. První rok práce je ve znamení dvojího úsilí. Úsilí intenzivní: nejlepších výsledků uměleckých dosáhlo divadlo ve hrách docela posledního období. Úsilí extenzivní: projevovala je správa divadla po celý rok a hleděla obnovit a znovu vybudovat vše, co se jen dalo. Nedávno se ustavilo z členů jeho orchestru *Heuslerovo kvarteto*, pojmenované tak podle hlavního představitele, koncertního mistra *Karla Heuslera*. Kvarteto má jistě naději na úspěch, usuzujeme-li podle prvního představení, na němž uvedlo program domácí i cizí (J. Haydn, Fr. Schubert, J. Suk, J. Malát). Od 1. května otevírá lidové divadlo svou třetí scénu v sále Marta, kde chce zříditi pokusnou scénu pro činohru a operu, aby se na ní mohly vyzkoušet a uplatnit nové síly herecké a režisérské. Odvahy k podnikání správě lidového divadla jistě nechybí: doufejme, že druhý rok práce bude ve znamení uměleckého prohloubení, neboť i zde - méně bylo by více!

Činohra uvedla rychle po sobě hned tři, čtyři premiéry, z nichž představení *Molièrova Lakomce* představuje dosud nejvyšší vrchol po stránce umělecké. Ale také představení ostatní - *Případ herečky Andersenové Rolanda Schachta* v režii *Lokšové* nebo *Dumasovy Dámy s kameliemi* v režii *Linbartové* nebo *Ortnerovy Isabely španělské* v režii *Klíkové* - byla pozoruhodnými večery brněnské činohry.

Hra Schachtova byla dramaturgicky jistě vybrána proto, poněvadž tu v postavě velké herečky, která se ocitne na bolestném rozhraní mateřské lásky, lásky vlastního srdce a uměleckého osudu, měla vystoupit *Zdenka Grařová*, kdysi člen Zemského divadla, dnes profesorka na brněnské konservatoři. Režisér si upravil překlad německé hry vhodně i nevhodně. Vložil do ní Mahuleninu a Runinu scénu na skále jako herecký výjev, na němž matka zkouší herecký talent své dcery, ale jinak hru ponechal v původním stavu, takže původní nejednotnost a různorodost motivická se stala ještě nápadnější. Představte si jen tuto situaci: za herečkou, která za sebou má jedinečnou dráhu, chodí kníže, pak se však zamílne do její dcery. Kde je taková česká herečka? Ale což o to - kde takový český kníže? Adaptace měla být důsledná. Grařová svou postavu uchopila živelně, někdy i patheticky, ale vždy životně, vybavila ji theatrálními gesty, ovšem stylisovanými, jak se hodilo na postavu, která hledala a našla život na jevišti. V postavách ostatních: *M. Janěková* v úloze roztomilé, svěhlavé a zvědavé dcery a *M. Urbánková* v parodii hereckého stavu, společníci Andersenové. Hrál se ve výtvarných interiérech malíře *Bruna*, který je vytvořil moderním náznakem, hledícím k divadelnímu prostoru i k dekorativnímu zladění barevnému a zhušťujícím děj ve výmluvný symbol.

Hra Alexandra Dumase syna přišla na repertoar z obdobných důvodů jako německá hra předcházející: aby v ústřední postavě Marguerity Gauthierové mohla vystoupit Milada

Matysová, která se v této úloze vyzkoušela za svého působení v Olomouci. Nelze však vysvětlit, proč úloha byla obsazena dvojmo, totiž ještě *Jarmilou Lázníkovou*, jejíž herecký naturel směřuje docela jinam. Zápas dopadl jednoznačně ve prospěch *Milady Matysové*. *Linhartova* režie hleděla dát představení vnitřní rozměry, uvolnit citově lyrickou atmosféru, v níž to doutná bezstarostným veselím, ale také rozkladem a smrtí; odstupňovala ji ve výstupech sólových i hromadných, jen by bylo bývalo třeba vložit divadelní pausy, jako na př. prohloubit a vypracovat pověstnou dramatickou pauzu před příchodem Duvalovým. Marguerita Matysová nepřinesla na jeviště ani pařížské ovzduší ani svou svůdnickou minulost, pohlcovala ji od počátku její heroická budoucnost, takže ve scéně odříkání a obětí působila nejmocněji. Kreslila svou postavu v ostrých přechodech citových výbuchů a depresí, kypivého veselí a drtivé osamocení. Marguerita *Lázníková* propadala křečovitému výrazu, který ovšem nepřipouštěl ani lyrickou něhu ani osobní přitažlivost. M. Doležal vystoupil v Armandu Duvalovi, ale jeho Armand svou náruživost přepínal, takže na počátku přesvědčoval mnohem více než na konci. Celá řada postav ostatních: *H. Krtičková* v Prudence, *R. Tejcová* v Nichette - obě tvořeny jednostrunně, *J. Koldovská* v rozpustilé Olympii; *H. Malimánek*, *J. Horňák*, *P. Horál*. Ze všech nejvíce překvapila vyrovnaným výkonem *Božena Žáková* v pozorné Nanině, jíž úslušnost, věrnost a něha přešla do slov i do pohybů.

Výtvarná inscenace *Skrusného* členila jeviště ve dvě polovice, což režii poskytovalo možnost pracovat účinným kontrastem; jenže ji to svádělo k tomu, aby jednotlivé scény umisťovala do protilehlých koutů, na což dopltilo velmi četné obecní (vidělo vždy jen jeden výstup). Na tenhle způsob výtvarného a režijního protikladu, jakkoliv je dramaticky a divadelně funkční, zvláště ve hře povahy Dámy s kameliemi, není bohužel ne- divadelní sál v Typosu dosti vhodný.

Brněnské divadelní kruhy zehrávaly v dřívějších letech na to, že činohra nemá svého dramaturga; dnes, kdy jej konečně obdržela, není jeho iniciativa v celkovém činoherním provozu nikterak patrna. Buďto se hry dostanou do Brna odjinud, nebo se hrají čísla kmenového repertoaru, ale především v žádném případě se tu neprojevuje uvědomělá a samostatná dramaturgická linie. - Hra *Hermannu Heinze Ortnera o Isabelu španělské* dostala se do Brna po Moravské Ostravě a Olomouci a ovšem především po Praze, kde ji její brněnský režisér za svého působení v Uranii viděl v inscenaci *Klimešové*. Režisérova invencí bylo by možno definitivně zjistit teprve podrobným srovnáním s pražským provedením; ostatně ke své režii Rybníkáře Kuby si rovněž z Prahy přinesl podnět a zkušenosti.

Ortnerova hra pozměňuje tradici historického dramatu německého, jak ji představuje v Německu především Schiller, tím způsobem, že problematiku velikých a osudově nad- osobních idejí snaží s výšin nadčasových do roviny konkrétního života a méně v zrcadlo přítomnosti: zápas církevního universalismu s myšlenkou národního státu, do kteréhož sváru je zapředen ještě jiný zápas dvou žen o jednoho muže. Hra má vnitřní rozměry, postrádá sice dramatické stavby ve vlastním slova smyslu, poněvadž se rozpadá v řadu obrazů, ale poskytuje zato herci velmi mnoho vděčných rolí. Herci to pochopili a tak celý večer byl hlavně ve znamení hercova výkonu. Nikdy ještě *Marie Pavlíková*, co působí u brněnské činohry - a přešla k ní z operety - nevytvořila ve vážném oboru postavu tak vnitřně vyváženou a vnitřně odstíněnou, jako byla její Isabela, královna kastilská: snad jí nepřilehlo všude gesto, možná, že i mimika tváře byla spíše výrazově chudá než úsporná, ale její náhlé přechody od panovačné povýšenosti k prosté něze ženského srdce a všech ten zmatek opuštěné ženské duše uprostřed marnotratné nádherného královského manželství, touha a bolest, osamocení a sebeobětování, přesvědčovaly. Jeden z nejlepších jejích výkonů, ne-li vůbec dosud nejlepší herecká kreace. *Božena Žáková* v markyze znovu podala

důkaz, že se na ni v Brně po léta zapomínalo a že její úsilí a nadání předurčuje ji k vyššímu hereckému oboru, než jaký jí byl dosud tradičně svěřován: z její markýzy de Moja vyzařovala líbezná něha, kterou sugeroval tlumený hlas, naklánění těla a přemlouvající přízvuk - povahový půvab, který se nepadno napodobí. Většina ostatních postav působila sice věrojatně celkovým pojetím, ale chyběla jí sošná modelace: našeptávačskému a pathetickému inkvizitoru *O. Linharta*, ztrnulému a jednostrunnému kancléři *K. Hospodského*, nemřné vášnivému doktoru *Bachecovi J. Beyvla*, popudlivému, vrtkavému a roztekkanému králi *Ferdinandovi St. Hejného*, standardně kreslenému krčmáři *M. Zejdy* a rovněž nadšenému španělskému vlastenci *Donu Sanchezovi de Carera Oldřicha Vykypela*, který hleděl přesvědčit o pravosti svých slov docela přirozeným hlasem bez herecké transposice, takže vrcholná místa jeho výkonu neměla daleko k patriotickým tirádám. - Režie *Františka Kliky* se osvědčila v důležitých jednotlivostech, v invenci postav, v sestavě scén, méně už v technice řeči a ve slohovém pojetí celé hry: kdyby byla vyšla především z básníkovy textu, byla by musila zdůraznit povahový a scénický protiklad, a tak by byla vnesla do divadelního tvaru životnost a rozměrovost a byla by se vyvarovala scénické hudby, která dílo, stejně už dramaticky uvolněné, musila proměnit v jevištní pásmo obrazové a svou motívickou jednotvárností, jednou povahy melodické a po druhé expresionistické, musila jen odmočňovat dramatické napětí. Hrál se ve výtvarné inscenaci *Vladimíra Neumana*: byl to jednoduchý a monumentální interiér, vhodně vyřešen vertikálně (schodištěm, zleva se zvedajícím a obíhajícím celé jeviště) a horizontálně (frontální stěna pod schodištěm se dala prolomit a otevřela se chrámová kruchta nebo arkýř v místnostech královniných). Do dramatické akce zasahovala výtvarná část také náladou tmy a paprsky světla, z níž hovořila záluďná ponurost královského zámku a extatická úzkost století, jímž začal podzim středověku. Také tohoto výtvarníka si přivedl režisér odjinud, totiž od Horáckého divadla a už před Isabelou španělskou mu dopomohl k několika inscenacím na brněnském jevišti, v nichž se arch. *Vladimír Neuman* osvědčil divadelně výtvarným talentem. Tedy objev!

*František Klika* jako divadelní brněnská osobnost se vůbec vyznamenává mnohostranností zájmu, samorostlou vynalézavostí a podnětností. V brněnském *Lakomci Molièrově* nevytvořil jen nového historického Harpagona na českém jevišti, nýbrž se zasloužil o samo představení jako jeho bezprostřední iniciátor. Na jeho podnět byl také pozván k pohostinské režii *Antonín Klimeš*, který po dlouholetém působení hereckém a režijním u brněnské činohry odešel těsně před brněnskou divadelní krísi k pražské Uranii. Brněnská inscenace *Lakomce* je jejich společnou uměleckou spoluprací a zásluhou a k oběma je třeba připočítat *Jarmilu Urbánkovou*, která vystoupila v pleticháče *Frosině*.

Hrál se v překladě *B. Kaminského*, jehož text po stránce výrazové českosti upravil a opravil *dr. Josef Hrabák*. Další adaptaci provedl režisér ráznými škrty patheticky rozvětvených dialogů a aktualizací slova a myšlenky, až z dramatikova textu vystoupil základ realisticky psychologický, z něhož především roste problematika postav, v první řadě postavy hlavní. S pražským arch. *Jos. Hesounem* domluvil půdorys výtvarné inscenace a dal v ní umístit několik předmětů (skříní na způsob truhlice a pod patu veřejí louisdor), které jako divadelní znaky svým věcným charakterem i svou divadelní funkcí hrály spolu. V podstatě to byl pohled do Harpagonova domu, jehož znakem hlavním byly dvojce dveře, mohutné a vždy perspektivně deformované: oboje opatřeny výmluvně barevným závěsem. Dveře pravé, stojící jednak na louisdoru, jednak na stupni, umožňujícím přehledný nástup hromadných scén, byly zavěšeny ve volném prostoru, takže poskytovaly dosti místa pro slídivé nedůvěřivé spády majitelovy, a uvolňovaly výhled na schodiště a tak otvíraly prostorovou hloubku. S tmavého prospektu nad truhlicí, spočívající na stupni mezi oběma

dvěma, hleděla na toto moderní jeviště perspektivní silueta Moliérova původního divadla. Spousta vtipných divadelních nápadů, které však slohovým výrazem nebyly domyšleny v jednotu. Na začátek prvního dějství vložil režisér kratší Harpagonův monolog, který si samovolně a souběžně upravil, a tak uzavřel komedii po stránce textové v celek. Nejnápadnějším znakem Klimešovy režie bylo trojnásobné nebo čtvernásobné zahájení celého představení: obřadník a jeho tři poklepy, což umožňovalo otevřenou scénu bez opony a jedno-  
dudě, ale pádně zdůraznění jeviště jako světa hercova; oba páry mladých mlenců v jemném osvětlení a v jemném pohybu; projekce Moliérovy podobizny do siluety jeho historického divadla; a vpád zlatých běsů, kteří otevrou truhlici a dají vyběhnout běsovskému lakomci. Klimešova režie se ukázala velmi vynalézavou, snad až příliš (méně bylo by více!), dbalou jevištní mluvy a vtipnou ve velmi mnohých jednotlivostech slovních i scénických. Nedosáhla však celkové jednoty slohové: snad jí ani nechtěla dosáhnout. Hned podtrhovala artistní výkon herců, hned zase klasicisující uměřenost, hned zapojila expresionistický znak a hned zase použila jevištní ironie po způsobu ironie romantické, která rozptyluje iluzi a obnažuje nahou scénu (před proslulý monolog na konci čtvrtého dějství vložila do úst Kleantova sluhy La Flèche větu, jež sdělovala obecenstvu, že teď uslyší slavný Harpagonův monolog). Také vhodnými pausami (uprostřed monologu) dovedla do ticha prohloubit a rytmicky distancovat hru. Přílišné zmelodiosování nespědčilo však komedii typického nebasnického dramatika, jakým je v celé světové dramatičce právě Molière, a narušilo charakterotvorné linie, které právě ve hře francouzského klasika, typujícího situaci i postavu, jsou ostré, pevné a výrazné.

Lakomec *Františka Kliky* připomíná zevně Harpagona Mošnova. Do paměti se vryl jak maskou a kostymem, jehož nejvýraznější součástky předepisuje text dramatikův, tak podáním. Byla to kreace artistní. Jaké úžasné bohatství hlasové, mimické a gestikulační má tento herec k dispozici! Jak dovede klikovský škrtit hlas, jak se dovede plandat a zase šelmovitě plížit. Po stránce divadelně výrazové okouzloval. Ježto však herec zahrál svůj umělecký výtvar převážně na strunách artistních a jeho povahotvornou stavbu komickou neumocňoval kontrapunktem tragickým, nezmocnil se divákova nitra natolik, aby mu dal prociťit všechnu marňost a bídu takové lidské existence, vyhoštěné lakotou do samoty a na dno života.

Postavy ostatní rozestavuje už dramatik ve své hře symetricky a hněte je do typů nižší ovšem rovně než ztypisovaná postava hlavní, ať už jsou svým původem z comedie dell'arte nebo z antické předlohy Plautovy. Režie hleděla, aby se povahově odlišily, bohužel nedovedla je však přimět k souhře. Vystoupili v nich: *M. Urbánková* v roztomile úslužné dceři Harpagonové; *M. Šupitová* v Marianě, až příliš graciálně jednotvárně; *St. Hejný* v prozíravém a šlechticky vznešeném Valérovi; *K. Hospodský* v mdle uměřeném jeho otci Anselmovi; *J. Beyvl* v kuchaři a kočím v jedné osobě, vždy pojatém a podaném výlučně artistně. Šibalem, který má za ušima, a rošťákem od paty až k hlavě se ukázal *Zdeněk Kampař* v shakespeareovské figurce La Flèche, a to v míře ještě větší při první re-pise než při premiéře. Hlavním charakterotvorným prostředkem Moliérovým je komická situace, která ovšem musí být vyhrána, má-li působit věrojatně, také od herce k herci, netoliko od herce k divákovi, jak se stalo ve většině případů, takže představení nebylo vždy s dostatek propracováno směrem dovnitř divadelního tvaru. Pouze v jedné scéně proběhla taková situace jako vzorná spolupráce herce s hercem - a to byl první vrchol celého večera, před vrcholem druhým - samomluvou Harpagonovou - ve scéně Harpagona s Frosinou, která mu dovedla namluvit, že je ještě jako muž žádoucí. Jak skvělé to bylo herecké umění, jímž *Jarmila Urbánková* vybavila svou pleticháčku! Jak důvěrně dovedla přitlumit hlas,

jako by jím Harpagonovi hodila hlavu do smyčky; jak dovedla volavčím perem na klobouku mlčky polechtat jeho hamížnost a zas prostým přimhouřením očí jej krotitelsky udobřit!

Ostatně právě tato scéna připamatovala brněnskému divákovi představení Tartuffa z r. 1936, kdy hlavní úlohu hrál zase Klika a rozšafnou Dorinu Urbánková, na př. na tu rozkošnou scénu s Dorinovým výstřihem a se šátečkem, v níž se oba vynikající brněnští herci octli už před lety v oboustranně vítězném souboji; a probudila v něm přesvědčení, že tu po letech všemu navzdory bylo navázáno na nejkrásnější tradici brněnského divadelnictví, která zavazuje i pro budoucnost.

Posledními třemi večery zatlačila činohra Lidového divadla svou operu daleko na druhé místo. Opera se také octla na rozcestí a teprve v budoucnosti se ukáže, kterým směrem povede její cesta. Její nový šéf *Jaroslav Vogl* se teprve nedávno ujal své funkce a po prvé vystoupil v nově nastudované *Prodané nevěstě*, jež zahájila jubilejní oslavy smetanovské. Jeho výraznou taktovku bylo znát hned v předešlé. Nová byla spíše dekorativní než divadelně prostorová výprava Neumanova a z herců byli noví především dva: *Eva Prchliková* v Mařence a *Rudolf Vonásek* ve Vaškovi. Nepodal jej v tradiční masce vesnického tajtrlíka a šaška, nýbrž v podobě roztomilého, naivního a dobráckého českého Honzy, v němž se rázem zalíbilo publiku. *Eva Prchliková* je operní talent, žensky milý zjev a pěvkyně tvárného hlasu, ale jejím oborem jsou postavy ze společnosti, ne postavy vesnické, proto její *Elvira* z *Dona Juana* měla vážnost v hlase i v pohybu, kdežto její líbezná *Mařenka* jen zřídka hrála, jinak zpívala své arie.

*Mozartova Dona Juana* nastudoval hudebně i režijně mladý a nadaný, ale spíše odvažný než ukázněný dirigent *Václav Kašík*. Režie v rukou dirigenta je ovšem ideálním spojením, nemělo by se tak však dít u brněnské opery, zvláště jde-li o neodborníka, poněvadž velká většina brněnských pěvců trpí chronickým zanedbáváním hereckého výrazu. Upadá tak zpěvoherní soubor, který by zvláště potřeboval zkušeného a iniciativního režiséra, a představení se stává pro diváka, zvyklého na divadelní výkon, nevzrušující. Dirigent aranžoval jednotlivé výstupy, ale při hromadných scénách selhal docela, a to pomlčíme o baletní vložce ve scéně s *Leporellem*, která byla prostě nevkusná. Hleděl vnitřní stavbou rozklenout hudební part a dramatickou křivku opřít o jednotlivé výstupy. *Václav Skvrňný* mu navrhl a zaopatřil výpravu a byla to po dlouhé době nejšťastnější, jaké se tento inscenátor dekoratér, oficielní výtvarník Lidového divadla, dotvořil. Z výrazných prvků barokní stavby vytvořil rámec, který umožňoval použít otevřeného jeviště a ohraničoval jeviště jako svět pro sebe. Na něm pak postavil ještě jedno jeviště, šikmě stříznuté, jež ovšem bylo úrazem pro neherecké pěvce. A plýtkou scénu na *Veveří* překonával vertikálním řešením. Scéna na hřbitově hovořila prostě a monumentálně; nepřipouštěla sice pro malé rozměry jezdeckou sochu, ale právě proto invence výtvarníkovy nahradit sochu mohutným kamenem, zavalujícím nakonec vyzyvavého prostopášíka - působila tak nově a mohutně. *Don Juan Václava Bednáře* se vypjal k živelné vášnivosti pouze v písni lásky, kdežto jinak byl příliš usedlé krve. Prohnaného *Leporella* zpíval a hrál zvláště výrazně po stránce herecké *Vl. Šima*. Postavy ženské vynikaly nad postavy mužské: *Míla Ledererová* v rozkošné *Zerlině*; *Eva Prchliková* - jak už řečeno - v uhrančivé *Elvíře*; a *Jaroslava Vymazalová* v neurčité *Doně Anně*, což způsobila nepřesná výslovnost. - *Mozartův Don Juan* jako právě dílo klasické se vyznamenává vrstevnatostí, složitostí, ba komplexivností znakovou - stejně jako *Molièrův Lakomec* - a připouští tedy různou interpretaci. V čem však záleželo osobnostní pojetí a podání *Kašíkovo*, na to věru nedovedeme odpovědět; jeho interpretace byla průměrně dobrým představením, jenže právě bez rysů osobnostních.

Řekli jsme, že správa Českého lidového divadla je celkem velmi podnikavá a bohatá na původní organizační nápady. Není však třeba budovat nové podniky, v první řadě je třeba odstraňovat nedostatky a tak stabilisovat a prohlubovat, co už bylo založeno. Baletní vločky bývají už pravidelně nejtrapešnějšími výstupy v operních představeních: bylo tomu tak v *Prodané nevěstě* a bylo tomu tak v *Donu Juanovi*. To není balet, to je posunčina! Zde by byla co nejrychlejší náprava na místě.

*Ivo Liškuin*

## Nejmenší scény

Jestliže nás Krysař, naposledy uvedený kolektivem Tvar, nepřesvědčil a byl neuceleným pokusem vyrovnat se s danými úkoly a překážkami, tím víc nás mile překvapil večer Erbenových pohádek v interpretaci této »nejmenší scény Prahy«.

V Novákové úpravě se dostalo hercům textu dramaticky podnětného, živelného, vzpružujícího hereckou představivost takovou silou, že v četných okamžicích dochází k zjevnému zvlnění jindy až příliš klidné hladiny divákovy čivosti a spolupráce. Od prvního okamžiku jste v zajetí světa lidového a jeho slovesného umění vroucně lyrického, s dramatickými zrny, krystalisujícími v nebývalé čistotě formální i obsahové z matečného louhu prostředí lidové fantasmie. Soulad formy a obsahu, nesčetněkrát dokázaný lidovému tvůrci existencí přírody, vybrušovaný se staletou pílí a oddaností neznámých tvůrčích upravovatelů až do tvarů, zachycených Erbenem. V celém pásmu nebylo okamžiku, kdy by vám lidový vypravěč dovořil chvíli nepozornosti. Ani na chvíli neuniknete ze začarovaného kruhu jeho příběhů.

Režisér a herci nedovedli přehlédnout příklady nedávné scénické realizace podobného druhu. I když výkony herců postrádaly v mnohých případech nechtěné přirozenosti, charakterisující lidový projev, přece je tento večer dokladem vzestupu. Dovedli z tohoto literárního večera udělat názorný doklad harmonicky živé synthese všech vyjadřovacích prostředků, které se jim nabízely. Od zvukově i rytmicky plné a spádné orchestrace hlasů v úvodní pohádce o víle Litoše, přes pohybově i hlasově živý sólový přednes až k rozkošným mileneckým, manželským a hospodským scénám. Hudba montovaná z původních nářevů se stává neodlučitelným melodickým průvodcem hercova tance, hlasu a gesta, neodlučitelným dramatickým prvkem. Díky lidu a jeho fantasmii byli jsme svědky radostného představení.

*Eduard Vojnar*



# Jan Pilař

## DVOJZPĚV

### I

Pro koho teskníš, když mne mlčky míjíš,  
svá zavzlyknutí dlaní skrývající?  
Stále se vracíš k něže prvních nocí  
a klopýtnuvši, váháš jíti vstříc.

Chodíme nyní jako ti, kdož vědí,  
jak bylo lehké jen se milovat,  
s očima zavřenýma projít stromořadím  
kvetoucích korun, zpívat a se smát!

Kolik jsme spolu rozezněli houslí,  
klouzaly prsty v strmých polohách.  
Ale ty tóny hluboké a temné  
teď nesouzvukem budí v tobě strach.

Útěchu čekáš, když mne slova bolí,  
dnes znám též rub, ne jenom líc -  
Slyším i pláč ve světě poranění -  
V milostném zoufání kdo bezmocen je víc?

### II

Chapadla světa zraňují nám tělo,  
z tisíci ranek úzkost vytéká -  
Co ještě chceme? Co nás ještě mate  
jak vábící hlas, znící zdaleka?

S tolika věcmi jsme se rozloučili  
a tolik květin uschlo v zapomnění.

Ty stále hledáš v rozvodněné noci  
po boku svém, co, běda, už tu není.

Ramena skleslá, víčka zastíněná,  
tvůj těžký úsměv ze sna křídly mává.  
Zdmi temných svědomí se duše přiskříplá  
do světla nového pokorně prokousává.

Já mlčky kladu prst do jizev řeřavých  
a vidím hlouběji a slyším jasněji.  
Když se ti vzdaluji, to se zas blížím k tobě  
s křehnoucím zpěváčkem, jenž pípal v závěji.

### III

Hle, naše hodiny tikají stále stejně,  
jen v nás se zatím něco změnilo.  
Přes naše včerejšky růžové jako jabloň  
co vody vzedmuté se tvrdě přelilo!

Neohlížej se zpátky, když usíná náš syn  
a kolem ticho nepřístupné zdá se.  
Takový smutek, ó Bože, ne, já vím,  
jak tráva narůstá, na níž se luna pase.

Radost je bdělejší po něžném preludiu,  
slova se brání tanci po lukách.  
Hluboké tóny, tak neprůhledně temné,  
svým nesouzvukem budí v tobě strach.

Já mlčky kladu prst do jizev řeřavých  
a znám tvá tajemství, i já se jimi chvěji.  
Když se ti vzdaluji, to se zas blížím k tobě  
s křehnoucím zpěváčkem, jenž pípal na závěji.

# Zdeněk Jiří Chřepický z Modliškovic

## KÁZÁNÍ O SV. JANU NEPOMUCKÉM

*Pln jsa milosti a síly, činil divy a znamení veliký v lidu*

Zdá se mně, že v svatým Janu Nepomuckém náměstka a pravého následovníka svatého prvomučedníka Štěpána spatřuji. Slyším skutečné pravdy noviny, který ani Praha, ani celý křesťanský svět, žádný národ, žádná zem, žádná církev až dosavad slyšela; neb když já dnešního dne o slávě, ctnostech a svatosti nového prvomučedníka svátosti pokání jednám, anjela svatému prvomučedníku Štěpánu právě podobného, milosti a síly plného Jana Nepomuckého, onehdy v Římě od vrchního církve svaté otce a papeže Benedicta toho jména Třináctého do počtu svatých právně a pořádně vsazeného býti vyrozumívám. To já vyrozumívám, to já vidím, to já slyším, to se mně zdá. Ale abych na den tak veliké slavnosti v něčem nepochybil, aneb bych snad v připodobnění svatého Jana Nepomuckého s svatým Štěpánem prvomučedníkem jakožto někdy u svatého Štěpána prvomučedníka v Litoměřicích král. kanovník vplichtěným a interressirovaným se býti nezdál, nastává mně dnes přítomného květu poslouchačův se dotazovati slovy Kristovými, který v natuře své Veritas, Pravda jest: Quid existis videre? Vyvolení v Kristu svatojanští poslouchači: Co jste vyšli viděti? Co jste vyšli na tento hrad Pražský slyšeti? Vyšli jste slyšeti chválu Jana Nepomuckého, prvomučedníka svátosti svatého pokání? Dobře, chvalitebný oumysl, chvalitebná tato vaše žádost jest. To jest vejtah vši jeho slávy, vši jeho svátosti, vši jeho chvály. Má církev svatá tolik tisíc mučedníkův, že jich každý den celého roku rozdílných a rozličných nejméně třicet tisíc svétiti může, a hle z nich žádný, co by se vědělo, není, který by z té příčiny mučednickou korunu dosáhnouti a do počtu svatých vsazen býti byl zasloužil, kromě našeho nově vyhlášeného svatého Jana Nepomuckého, který taky proto od jeho Svátosti papežské in bulla canonizationis protomartyr, prvomučedník svátosti zpovědní a pokání uznán a vyhlášen jest.

Sláva města Jerusalema jest svatý Štěpán prvomučedník všech svatých mučedníkův; sláva královského města Prahy, v kterémžto do žaláře vhozen, v něm mořen, trápený, ohněm pálený, posledně s mostu do Vltavy shozený byl, jest prvomučedník svátosti zpovědi a pokání, náš nejvýbornější vlastenec Jan Nepomucký. To jest onen vznešený kněz a kanovník pražský, který nežli by byl hříchy sobě v zpovědi od královny České

Johanny svěřené králi Václavovi zrádně zjevil, královské sliby a přípovědi, dary a bohatství, čest a slávu, ano celý svět potupil, krále jak přívětivého, tak zuřivého oslechl, muka a trápení, řetězy a provazy, vězení a žalář, oheň a vodu, posledně i ukrutnou smrt podstoupil a přemohl slavný mučedlník, v prvomučedlnické slávě svatému Štěpánu právě podobný anjel, plenus gratia et fortitudine - plný milosti a síly - Jan Nepomucký.

Nebo jako svatý Štěpán první ze všech svatých pro Krista krev vylil a korunu mučedlnickou zasloužil, tak Jan Nepomucký první pro v zpovědi mlčenlivost muky a smrt podstoupil, první v příčině té svatou korunou mučedlnickou jakožto prvomučedlník ozdoben byl.

Svatý Štěpán umřel kamenován, protože zkamenělým Židům Krista Messiaše jakožto kámen úhelný církve svaté křesťanské vyhledával, aby sám jakožto drahý kámen do brány, skrze kterou všichni svatí mučedlníci do města Nového Jeruzalema vchází: Portae eius ex lapide pretioso, neb brány Nového nebeského Jeruzalema z drahého kamene jsou, přesazen byl. Svatý Jan Nepomucký do Vltavy uvržen, ve vodě kajícího Jordánu, která se ze srdcí skalných a zatvrzelých hříšníkův v svato-zpovědi prejštila, utonul, aby sám jako krásná perla na věži nebeského Jeruzalema se věčně stkvěl. Turres Jerusalem gemmis aedificabuntur - věže jeruzalemský z perel se stavěti budou.

Svatý Štěpán při své slavné smrti viděl nebe otevřené. Svatému Janu, do Vltavy uvrženému, nebe oči své, to jest krásně plápolající hvězdy propůjčilo, ne aby nebe, v kterém již tenkrát duše svatá se stkvěla, viděl, než aby od celého světa v slávě svatých oslavený viděn byl. Svatý Štěpán byl krásný anjel, plenus gratia et fortitudine - plný milosti a síly, prvomučedlník mezi všemi mučedlníky; svatý Jan Nepomucký, jemu podobný anjel, kterémužto vpravdě připsati se může: In silentio et spe fortitudo eius - v mlčení a naději síla jeho.

Prvomučedlník svátosti svatého pokání, anjel plný milosti a síly, jaký že zajisté byl, já láskám vašim v tomto následujícím kázání ukáži a dokáži; ať připraví uši své k slyšení, srdce své k věření, ústa svá k mlčení; bude všechno ke cti a chvále zpovědi mučedlníka a proto prvomučedlníka!

Blahoslavený bohatý, který nalezen jest bez poškvrvny, který mohl přestoupiti a nepřestoupil, činiti zlé a neučinil! To je div a zázrak, kterému se celé nebe diví: Quis est hic et laudabimus eum? - Kdo jest ten a budeme jej chváliti?

Kdo byl Noë, muž tak vznešený, kterého světa potopa nepotopila, velké moře nepřemohlo: hle, toho malý trunk vína zahanbil, přemohl. Kdo

byl David? Lvy a obry přemohl. Si consistant adversum me castra, non timebit cor meum - byť povstali proti mně vojska, nebude se báti srdce mé. A hle, toho jedno ženské pohlazení převálčilo, porazilo a přemohlo. Pročež dobře vzdychal David: Ab altitudine diei timebo - ve dne strachovati se budu. To jest, jak vykládá Velasquetz: Insurrexerunt in me hostes, non est, cur timeam? Ab altitudine diei, id est, cum prosperitas in meridie fuerit, hanc timebo - povstali proti mně nepřátelé, není, proč bych se báti měl? Od vysokosti dne strachovati se budu, to jest, když štěstí v poledne bude, toho se báti budu.

Vpravdě tehdy štěstí a rozkoše zmužilý člověk více se báti má, než kříže, neštěstí a protivenství; v neštěstí a protivenství stáli mnozí a nedali se přemoci, v štěstí, v rozkoši, v cti a slávě jich utonulo a přemoženo bylo bez počtu. Moc, moc, pravím, ale ne svatý Jan Nepomucký. On podobný anjelu apokalyptskému, kterýžto, jak povídá u vidění svém svatý Jan: Viděl jsem anjela silného, i postavil nohu svou pravou na moře, levou na zem...

Ale jaký zbraně užíval? Jak zvítězil svatý Štěpán? Ut coronam sui nominis mereretur accipere: By korunu svého jména dosáhnouti zasloužil... lásku za zbraň měl a tou všudy přemohl; modlil se za ty, jenž jej kamenovali; byl žádostiv skryti hříchy nepřátelův svých, protože volal: Domine, ne statuas illis hoc peccatum! - Pane, nepokládej jim toho za hřích. A tak řka, usnul v Pánu. Tak bojoval, tak zvítězil svatý Štěpán. Jak svatý Jan Nepomucký?

Jan zbraně lásky užíval k vítězství svému. Jaká to láska byla? To byla ona láska, o které písmo mluví: Fortis ut mors dilectio, silné jako smrt milování. To byla láska Ducha svatého, neb charitas Dei diffusa est in cordibus nostris per Spiritum sanctum, qui datus est nobis. Láska Boží se rozlívá v srdcích našich skrze Ducha svatého, který jest nám dán. Tou naplněn byl svatý Jan Nepomucký; řečeno bylo: Accipite Spiritum sanctum, quorum remiseritis peccata, remittuntur eis - přijmětež Ducha svatého, kterýmžkoliv odpustíte hříchy, odpuštějí se jim. Ta láska zpovědi svatojanské byla v síle podobná smrti: Fortis ut mors, neb jako smrt, tak i láska dokonalá všechno přemáhá.

Rozličná láska jest na světě; ptám se, která je z nich výborná? Řekne veršovec: Coecus amor - slepá jest láska! A dobře, neb dokonalá láska nevidí nic, leda co miluje. Jiný praví: Láska hluchá je nejvýbornější! I to dobře, neb ta ani lákáním, ani pohrůzkami se zavedsti dá a jak láska slepá tak i hluchá smrti podobná je, která nevidí a neslyší, leda co miluje, dle onoho: Sonet vox tua in auribus meis, vox tua dulcis et facies tua

decora - ať zní hlas tvůj v uších mých, hlas zajisté tvůj lahodný a tvář krásná! Jestli se ale mně v Kristu shromáždění ptají, která láska nejlepší a nejvýbornější jest, odpovídám, že láska aby dokonalá byla, musí i býti nemá, neb nemá láska má v sobě nětco Božského. Láska lidská je obyčejně vejmluvná, záleží větším dílem na slovech. Láska však nemá lásku Božská jest. Proč Božská? V Trojici svatej a nerozdílnej láska Duch svatý jest. On jest láska, která od Otce a Syna pochází, ale ta láska jest nemá, nemluví, neb v Trojici nejsvětější nemluví než Otec a to od věčnosti jedno Slovo, které bylo od počátku a to bylo a je Bůh Syn. Láska ale, totižto Duch svatý, nemluví a se neplodí, ale jen pochází od Otce a Syna, není Slovo.

Hle, nemá láska, láska Božská, láska nejvýbornější a z té zplozena byla láska svatého Jana Nepomuckého, takže vpravdě řícti mohu, že láska Boží rozlita byla v srdci Jana Nepomuckého skrz Ducha svatého...

Prosme jej spolu, aby odvrátil od nás vše dopuštění hříchův; kdyby jsme pak přede se hříchu dopustili, aby jakožto prvomučedník svatě zpovědi nám vroucnou lítost a pokání vyprosil. Prosme jej jakožto silného anjela a strážce vši hanby a potupy, by netoliko časnou, ale i věčnou hanbu od nás odvrátil. A stane se všecko, jestliže toho anjela plného síly a milosti (o němž Mojžíš Esse ego mitto angelum meum, observa eum et audi vocem eius - ej, já posílám anjela mého, šetřiž ho a poslouchej hlasu jeho) šetřiti, jej následovati a jeho hlasu a jazyku poslouchati budeme. Amen.

## František Korb

### PTÁCI A LIDÉ

Bez domova táhnou ptáci krajem,  
čern jejich bodů padá na zemi  
tvrduoucí časem.

Bez domova běží lidé světem  
a jejich nohy drtí chuchval prachu  
měknoucího slzami.

Louise Labé  
TŘI SONETY

I

Dokud mé oči budou slzy prolévat  
a litovat těch dávných šťastných okamžiků,  
dokud hlas bude odolávat tíze vzlyků,  
dokud mu jenom někdo bude naslouchat,

dokud má ruka bude struny napínat  
na něžné Loutně k oslavení vaší krásy,  
dokud mou touhu čas a stáří neuhasí,  
dokud mi postačí vás milovat a znát,

do této doby ještě nechci umírat!  
Ale až ucítím své oči vysychat,  
hlas lámat se a ruce také bezvládné,

až uvidím, že prchá všechna moje síla,  
že bych už ani lásku déle necítila,  
potom ať uhasí Smrt světlo mého dne!

II

Oh, kdyby mne byl strhl do svých paží  
ten, pro kterého nyní umírám,  
a kdyby závist nebránila nám  
společně žít mé krátké dny, mé stáří,

kdyby mne objal a řek s jistou tváří:  
»Po jiném netoužím« - a věděl sám,  
že nás už nerozdělí žádný klam,  
že se to ani Času nepodaří,

kdyby smrt - na mou radost žárlivá -  
mne k sobě právě tehdy zavolala,  
když jej mám v objetí jak břechtan kmen,

když polibky má ústa pokrývá -  
a kdybych na jeho rtech dodýchala,  
byl by to, věř, můj nejšťastnější den.

### III

Žiji, mru; tonu a zas plápolám;  
v největším žáru chlad mne rozechvěje;  
tvrdé - a příliš měkké žití mé je:  
k mé radosti je smutek přimíchán...

Najednou usmívám se a hned štkám,  
a všechno to je, ach, tak nerozumné...  
Štěstí mi odchází - a přec je u mne...  
Najednou rozkvétám i uvadám...

A tak mne láska šálí neustále:  
když myslím, že už musím zemřít žalem,  
začne má bolest náhle polevovat...

A když je štěstí mé už jisté málem,  
když nejsem radostí už schopna slova,  
vrhne mne Láska do bolesti znova.

*Přeložil Jan Vladislav*



# Jan Zach

## MIM

Nejpozoruhodnějším dramatem, které u nás v poslední době vzniklo, je nesporně »Císařův mim«, svěbytná básnická variace Václava *René* na hru Lope de Vegy »Lo findigo verdarero« (asi Klamná pravda) podle překladu Schlegelova. Než budou dostupny texty, nelze toto dílo plně zhodnotit. Proto zde posoudíme výhradně jeho inscenaci v Národním divadle, které vyvolalo v život české vybásnění.

Autorem inscenace je *Frejka*. Jeho sklon k scénickému spiritualismu se šťastně projevil v jevištním zpracování *myšlenkové náplně* dramatu, jejíž jasné sdělnosti úzkostně dbal. *Divadelnost* jeho formy náležitě uvolňoval, aniž jí zneužíval k prázdnému efektu. Myšlenka ční vždy nad ním. V inscenaci je obojí a je to tak dobře, protože režisérův smysl pro divadelní účín podpírá myšlenkový svár v dramatu tam, kde dramatik ustoupil básnivému noetikovi. Znepokojivá *metafysická problematika* »Císařova mima« našla ve Frejkovi vnímavého scénického tlumočnicka. To je právě drama Frejkova srdce - nikoli, správněji: jeho hloubavého *rozumu*. A myšlenková plastika dramatu našla v jeho režii svého jatého zpodobitele. Frejka »Císařova mima« plně pochopil.

Než ukážeme na Frejkovo provádění jeho porozumivého režijního zámeru, musíme se zabývat Trnkovou scénou. Trnkovi se vytýkává, že na scéně více maluje než staví. A proto začal na ní stavět, jak ukazuje »Císařův mim«.

Uvážíme-li, že drama sice vyžaduje tři interiéry - dva v císařském paláci a jeden herecký v mimově domě - že však dva císařské lze snadno získat pouhou variantou jediného a že lze předpokládat císařovo pohostinství herecké družiny v jeho paláci, zní výtvarníkův úkol jednoduše i obtížně zároveň, protože se na něm chce, aby vytvořil sice jeden dramatický prostor, který by však vydal tři obratné architektonické varianty. Trnka zatím nezmáhá ryzí architekturu scénickou. Na jeho císařském paláci pro »Mima« je to opět vidět. Hraje v něm jen stavebně nedeterminované schodiště, všechno ostatní mrtvě stojí. Tak rozehrává Trnka stále jen popředí scény. Ale ani to, co stojí v této inscenaci, nestojí v ní dramaticky. Masivní kvádrovitě zdivo palácového prostoru sráží svou příkrčenou nízkostí *honosnost* diokleciánovského Říma a dovršený rozlet jeho pyšné moci; sráží i *vzlet* myšlenky dramatu, již potom nijak neuvolní vysoko zdvižený obdélníkovitý strop se vzdušnými oknovitými otvory, osvěžovanými zelenými guirlandami.

dami, naopak: zdá se, že strop se zřítí a zalehne vše. Ale tím už přecházíme ke konkrétnímu provedení Trnkovy představy.

Vypadá asi takto: zředu se zvedá polokruhovitě pětistupňové schodiště, na obou krajích mírně sevřené, po stranách zředu do hloubky jeviště se táhnou nízké tlusté zdi, levá střídavě zelenavě a rudě žlutavá, pravá hnědočervenavá, obě zakončené třemi nízkými sloupy; na černém horizontu uzavírá tuto podseditou architekturu jako čelná stěna veliká vyvýšená mozaika; nad tímto prostorem visí, vysoko zdvižen, zmíněný strop. Tato výstavba představuje vestibulum nebo hlavní chodbu císařského paláce. Její nízká architektura postrádá *vznosné monumentálnosti*. Není římská, panská, je padovanská, selská; není pro *Diokleciána*, je pro *Gattamelatu*.

Ale ani *půdorysné řešení* není nejšťastnější. Do prostory, kterou vytváří, vedou čtyři vchody: vlevo vpředu vchod hlavní, dále nalevo uprostřed příležitostný pro herce, kteří hrajíce představení nastupují většinou zde; vpravo jsou rovněž dva vchody, první uprostřed proti levému příležitostnému, druhý až vzadu, vedoucí kolem oněch tří sloupů; prvního užívá jen Dioklecián a Maximián v pátém obraze, neboť vede do caesarova soukromí, druhým vždy vchází a odchází caesar s celým dvorem, protože vede do nitra paláce; proti hlavnímu vchodu vpravo je nejdříve výklenek, v němž přihlíží Dioklecián představení herců v prvním obraze, potom výklenek mizí, vystřídán hladkou stěnou s kamennou lavicí. Půdorys chodby je *úzký*, takže nestačí na dvojí živel, herecký vlevo a dvořanský vpravo; dvořané se musí dívat na představení herecké družiny většinou zezadu nebo nejlépe s boku a sám caesar, aby viděl, musí být v prvním obraze posazen do výklenku; je to sošné, snad výmluvné, ale bizarní řešení, stejně jako jeho umístění v posledním obraze na kamennou lavici, které je zase poněkud volné, pohodlné, sice záměrně kontrastní, ale neladné. Herci hrají vlevo před černým závěsem na bílém podkladě, vystrkovaném z příležitostných středních dveří, prostírajíce na podlahu při tragedii rudou látku, při parodii strakatou, umísťující dále vždy u levé stěny oltářek s klekátkem, na který kladou při historické hře diokleciánovské přílbu s chocholem, masku se štítem a splývající rudý přehoz, při parodii pak lyru se zvířecí hlavou, pokud lze dohlédnout, dvě masky a vázu; jsou to herecké symboly i rekvizity; středními dveřmi vnášejí nosítka s mrtvým následníkem trůnu a jimi vstupuje také anděl parodie; vlevo zředu je vždy napověda s textem Genesisových představení. Zvláště životopisná hra o Diokleciánovi vyžaduje místa pro složitý děj, stejně jako caesarův dvůr, aby vypadal přesvědčivě a důstojně, místa, o které režie v tomto půdorysu svádí při hromadných scénách urputný boj. Ale ani sólové scény nevypadou

uspokojivě, těm zase chybí sevřenost. Je to *paradoxní*: hromadné scény jsou stísněné, sólové rozptýlené. Proto nepovažujeme Trnkovu scénu za důmyslnou v koncepci i v provedení. K sólovým obrazům podotýkáme, že jejich zmenšený prostor byl získáván vykrytím jeviště černým závěsem pro čtvrtý obraz Genesisovy domácí zkušebny, do níž přechází zmíněný oltářek s klekátkem vlevo u zdi, dále zde stojí ve středu stolec (rokokový?) s knihou parodie a židle, dále vpravo jiná židle s červeným přehozem; na různých místech upevněno několik masek a pověšeno několik rouch tak, že barevný akord je černá, červená, bílá; pro pátý obraz se získává zmenšený prostor tím, že se vestavuje do středu scény umělý ostrý roh hranou vpřed, pomocí plenty, u něhož se vyhrávají všechny výjevy obrazu. Z toho vyplývá, že nemalým nedostatkem Trnkova řešení je i to, že dopověděná architektura potřebuje ještě náznak nebo násilné vykrytí, takže se vtírá otázka, proč nebyla *náznaková* celá scéna. Jistě by byla ještě skladnější. Za rychlost změn byla dána jednotnost a ladnost, aniž bylo dosaženo volnosti. Proto by *náznakové shakespearovské jeviště* bylo sdělnější.

Jen jediný obraz, *řetí*, kdy uprostřed v pozadí se scéna z předchozích obrazů změni umístěním velkého stolu, pokrytého bílým ubrusem a prostřeného k hostině, v hodovní síň ostře osvětlenou, jen tento obraz působí mocně. Jen zde se také rozehrává hloubka scény aranžováním i světlem. Jakmile přijde za caesarem mim, vyjde mu caesar vstříc; usedá potom vlevo v popředí, proti němu vpravo na schodišti zůstane stát mim, oba náležitě osvětleni, kdežto vzadu hostina, připomínající však trochu da Vinciho Poslední večeři, ponořená stažením světel do pološera, utichá. Je to jediné hladké a účinné řešení, v němž se živě střídá potřeba velkého i malého prostoru. Kromě tohoto obrazu obsahuje Trnkův návrh ještě dva šťastné prvky: vpředu schodiště, jehož vertikální členitost vzrušuje herecké akce, a hluboko vzadu mosaikovitou stěnu, uzavírající prostor; jeden prvek je *dramatický*, druhý *dekorativní*, ale oba šťastné, protože zrozené z prostředí dramatu. Po levé straně mosaiky se objeví v prvním obraze kresba ověncené herecké hlavy, která tu zůstane, nakonec zpola zastřena, kdežto na pravé straně je kresba nezbadatelná, ježto na ni není vidět. Strohost Trnkovy holé architektury zapůsobí až teprve na samém konci dramatu, kdy všichni zmizí, zanechávající osamělého Diokleciána v prázdném paláci - *mrtvém památníku*.

Ale tyto klady Trnkovy scény jsou dílčí, ztrácejíce se v jejich záporech; mizejí v základní chybě celkového řešení, nevycházejícího ani z ducha dramatu, neboť nesnoubí monumentalitu s metafysickým vzletem díla, ani z rázu prostředí, ježto rozloučilo požadavek monumentálnosti s jeho

římským rodem. Proto nemůžeme jeho scénu pro »Mima« přijmout. Ale musíme Trnkovi doznat, že pokročil v praktické obratnosti svých řešení. Technika jeho scény je jednoduchá. Pracuje se s ní jistě lehce a hbitě. Mění se hravě jako dětská stavebnice. Je třeba, aby se s touto jedinečnou technickou funkčností snoubila funkčnost spirituální, již Trnkova scéna postrádá.

Režijní zápas s tísnivostí scénické architektury oslaboval Frejkovo *ztvárnění dramatu*. Ale Frejkovi se zdařilo do značné míry překonat nevýhody této scény a sméstnat dvojité hemžení, herecké a dvořanské, do tohoto prostoru. Jen hra o Diokleciánovi, navlas podobná moderním historickým pásmům životopisným, vyjde zkrátka a kuse. Zvláštní důraz na její *reliefní* stylisaci - kromě všech prologů - jí neprospěl. Jinak Frejka unikl z plošnosti, do níž byl tlačěn scénickým řešením, *k trojrozměrnosti*. Spojil první část dramatu, obsahující tři obrazy, v plynulé proudění události s kratičkými proměnami a odstupňoval stoupající napětí druhé části hry. Tak dostávalo drama rušnou a želanou *hybnost* shakespearovského jeviště aspoň režijním řešením. Podivuhodně vypracoval Frejka komorní hru, všechny *komorní akce* dramatu, takže je netřeba vypočítávat. V nich tentokrát dosáhl něčeho, co je rozkoší zavnímat - vzácné *herecké režie*, podněcován obsažností díla, jehož se přímo stal scénickým vykladačem, neboť dialogy c smyslu života, víc, o smyslu bytí, vynikají vnitřní členitostí a gradací, takže jako jsme na počátku pověděli, že Frejka tu zůstal vedle spiritualisty divadelníkem, dbajícím dramatického účinu, musíme povědět na konci, že v jeho herecké režii *divadelník* provázel *vykladače*; proto má dialog vnitřní napětí, pátravost pomlk, údernost zdvihů, vzrušený rytmus, rozněcující život. Mistrně generalisoval v »Mimovi« tragiku vladaře.

Jediný *Kohout* unikl místy z tvaru, rytmisace a souhry představení k vytváření vlastního pojetí a osobivé náplně titulní postavy dramatu. Nadužíval faktu, že určitá sólovost jeho partu mu poskytuje výlučné postavení, ocítaje se tak monologičností postojů a přednesu namnoze v izolaci. Tato Kohoutova egocentričnost je novým úkazem, protože právě Kohout dosud vynikal vždycky jedinečnou účastí na souhře, doslova uctívaje soudržnost a homogennost jevištních děl. Sám vyslovil z Genesisia podstatnou část nádherné postavy, dobíraje se totiž jeho *okouzlujícího komediantství* a představuje je strhujícím leskem své hry, míjeje však znepokojivou meditativnost, pod níž se skrývá, opravdu utajen, *bloubavý člověk*, který se zjevuje teprve v drásavé konverzi, oproštěn proměnlivých masek oslnivého mima. Kohout měl v mimovi tohoto člověka *předjímat*. Oba prvky, herecký i lidský, měly být hned na počátku v Genesisiovi obsaženy; člověk měl být ukryt na dně horečného mima, utlačen jeho dychtivostí po samoúčelných

tvarech, formách, podobách a maskách - i jeho vlastní, s níz hraje mima, ale být tam měl, protože tam být musí, aby se nám mohl zjevit nakonec, když masky spadnou, i s poslední, kterou si mim sám strhne; leč nebyl tam, vypuzen *běsnivým mimem*, který svým čarodějným komediantstvím ovládá tohoto Genesisia. Tak Kohoutův zářný výkon není přece jen *celým* Genesisiem, ježto v něm člověk chybí. Zároveň není pochybnosti o tom, že jediný Kohout mohl mima vytvořit.

Genesisius v prvním dějství, oblečen v černý trikot s černým pláštěm, vespod bílým, přehozeným přes ruce, na hlavě krásnou bílou mičku, ověncen snítkou vavřínu, předstoupí před Diokleciána s rafinovaně přehnanou úctou sebevědomého mima, kterou podpírá důstojnost, v níž se zachvívá mírně povýšená ironie, s níz rozmlouvá o svém herectví s caesarem. Úsměvná rozmarnost Kohoutova tónu sice tu trochu vadí závažnosti tematů, ale více škodí, že překotný pospěch jeho přednesu působí, jako by mim nepromýšlel to, co mluví, nýbrž odříkával z paměti naučený princip své uhrančivé estetiky. Kohout nemění odstíny podle replik Diokleciána a Maximiána, aby vzbuzoval představu rozmluvy, nýbrž společnou intonací celého tohoto místa přednáší svůj text jako monologický projev, sice podmanivého vzruchu a hudebnosti, leč tenké vazby dialogické a vnitřní členitosti; je spíše horečný než proměnlivý, spíše horoucí než záhadný, spíše *lyrický* než *filosofický*. Proto přesvědčuje teprve v milostném výjevu s Pamelou, kde se uvolní Kohoutův lyrický fond, jehož unášlivý proud zrcadlí *ego-centrické jáství* jeho Genesisia a hraje chvějivými barvami Kohoutových tónů. Tento výjev vyniká veškerou svůdností Kohoutova přednesu *milence* v jeho mimovi Genesisiovi. Ve druhém obraze hraje mim Diokleciána, maje purpurový přehoz přes kostym, šedivou přílbu a meč, vytvářeje Diokleciánův zjev pochopitelně pomocí podstaty Diokleciánova interpreta, jímž je tu Průcha. Kohout by se tu měl převtělit, ale jemu se to nejeví žádoucím; v celé poslední epoše svého herectví vytvářel spíše skvělé *spirituální variace* vlastní bytosti, než aby se přetvářel do jiných. Jeho Dioklecián je demonstrativním důkazem nynější povahy Kohoutova herectví. Kdysi se Kohout mistrně přetvářoval, ještě za první poloviny Hilarovy éry, potom ustal; nyní se tomu vzpírá, zůstáváje v podstatě Kohoutem, vytvářejícím obměny svého složitého naturelu. V jeho rejstříku obměn není ovšem Průchův typ. Proto jej nemůže Kohout vytvořit přesvědčivě, zůstáváje při vnějším náznaku. Přejchod z »historického« Diokleciána v Genesisia s omluvou skutečnému Diokleciánovi, že caesara v něm už neumí hrát, by potřeboval víc citelné a zchytralé ironie, která se Kohoutovi poněkud trať v rozmarné pokloně suverénu. Ve třetím obraze, oblečen jako v prvním,

postihl Kohout výtečně vstupní nedůtklivost a ješitnost mimovu, přecházející z ní za střehu k caesarovi v rozhovor o podstatě bytí a umění, kde pocítíte, jak Kohout *nadřazuje* zase hudebnost verše smyslu, takže v accelerandu jeho přednesu nelze sledovat myšlenku. Zhoubná krása ošidné proměnlivosti mimovy, v níž Genesisus má Diokleciánovi unikat, unikaje ovšem i sobě, ani nemůže být vyslovena, protože jí neuvolní jeden Kohoutův intonační klíč. Ten zase otevře až teprve zářivé komediantství mimovo ve čtvrtém obraze, kdy Genesisus - zůstává ve trikotu s kratičkou suknicí, leč přirozeně bez přehozu, v černé vestě na holém těle - střídá na herecké zkoušce s Pamelou unesenost prací s věcnými připomínkami za horlivého studia parodie, aby rozehrál své pracovní dychtění do *posedlého furiosa*, které s předchozím lyrismem tvoří nejlepší místa této Kohoutovy kreace. Po tomto vypětí nestoupá již nenávisť jeho Genesisia ke křesťanům v následujícím obraze výše. Musel by zde pod mimem promluvit onen *umlčený člověk*, který byl zasažen odchodem Pamelou, ale ten se neozývá, mluví zde místo něho *mim rozervaný*, rozehvělý a zraněný, který se chce pomstít. Tuto rozervanost Genesisiovu přenáší Kohout správně do šestého obrazu, zaplavuje jí vrchovatě přípravy k uvádění parodii. V první části obrazu je oblečen jako dříve v černý trikot a plášť navrch černý, vespod bílý, na hlavě stylisovanou harlekýnskou mičku, ve druhé části se oblekl do parodie takto: tělo zahalil v strakatý zábal tak, jako se halil primitivní člověk do kůže, spletl dlouhé světlé vlasy v rulíky, na ruku nese okovy; výraz jeho tváře je smrtelně bílý, extatický, připomíná některé obrazy Krista, vlečeného na Kalvarii. Toto kostymování je důvtipné, ale platinová barva a celá úprava vlasů s odstávajícími vrkúčky působí nelibě drasticky. Nervy Kohoutova Genesisia jsou v první části obrazu napjaty k prasknutí. Kohout tu vyjádřil plně drásavost Genesisiova rozehvělení. Je zcela přesvědčivý až do chvíle, kdy má najít tón pro výsměch křesťanovi; sem by nyní už měl dotírat zjitřený člověk, který se dere ven zmatkem zmučeného herce, jenž propukne v zoufalý pláč nad smrtí druhého člověka, Pamelou, a který se přerodí v závěru v křesťana. Ale *přerod* tohoto člověka neumožnilo Kohoutovi jeho vychýlené *pojetí a vybrání* Genesisia k jeho komediantství. Zde také Kohout převedl *reflexivnost* samomluvy v *ariosnost* bolestného zpěvu. Svou mistrnou technikou ovšem zahladil tuto záměnu pravého přerodu člověka rozryvným zoufalstvím mima, takže ji lze těžko postřehnout. Ale nicméně vznikla, aby dosvědčila *nebezpečí* Kohoutova čarodějného herectví.

Můžeme je nyní obecně označit. Nejsme první. Bylo už kdysi napověděno, jednou jako doznívající expresionismus a po druhé jako dědictví poetického lyrismu, jenže teprve nyní, kdy Kohout podává dosavad-

ní bilanci své tvorby, zjevuje se toto nebezpečí ve své ožehavosti, poněvadž jeho společným základem je Kohoutův formalismus. Kohout *podvřizuje výrazu* nyní vše: smysl i pravdu, jen aby se zářně skvěl tento svůdný výraz, zhlížeje se sám v sobě. Ale měl by právě naopak *podřídít výraz* všemu: smyslu a pravdě. Proto by neměl Genesis považovat jen za jednu z mnoha krásných rolí, s nimiž se na své podivuhodné cestě setkal, nýbrž za setkání se zázračným zrcadlem, v němž by zhlédl dokonalý a úspěšný zápas lidské bytosti o přerod. I Kohout stojí totiž na vrcholu své dráhy před přerodem, jaký byl souzen jeho Genesisovi, s tím rozdílem, že Kohout by se jím měl vrodit do *nového herectví*, směřujícího od formy k podstatě. »Snad se to bude líbit méně, bude to drsné, ne tak skvělé -« jak říká mim Genesius, ale nutno »v sobě sám se narodit.« Smysl tohoto nového umění tkví v příklonu od relativismu komediantství k etice herectví, které pod tvarem chce vždycky najít člověka.

*Průcha* vytvořil Diokleciána. Zjev a vzhled vojáckého imperátora: na bílém togovitém rouchu rudý přehoz s ramene přes rameno, tvořící na prsou vzdušný oblouk, na smolně černých vlasech se vrývá do čela zlatý vavřík; přehoz splývá vzadu, utvářeje královskou purpurovou vlečku.<sup>1</sup> Průchův caesar, rozložitý a pevný, vypoví nám vše o svém *vojenském průvodu*, ale i o svém *předurčení k velikosti*, neboť Průchovi se zdařilo *spojit* ve své kreaci typ vojáka i císaře z lidu; není to ovšem král rodem a zjevem, nýbrž král zásluhou a určením ducha; snad také něco z úpadkového římanství by v Diokleciánovi mohlo být, ale tento kolektivní prvek v individuálně vylučné osobnosti, s níž je v protikladu, je těžko postžitelný; ostatně není nutné tak determinovat Diokleciána, ač by to bylo dráždivé a přitažlivé. Podstatné je, že má formát vladaře a zjev někdejšího setníka. Sugesci pevností navozuje Průcha v Diokleciánovi bezpečně. Z počátku, v prvním obraze, prostě trvá v ztuhlé sošnosti, přecházeje zvolna do pohybu zkoumavým zájmem o podstatu vladařského a hereckého díla. V druhém obraze s pátravostí v utkvělém klidu, který je však neobyčejně živoucí, přihlíží představení, zůstáváje v kritické rezervě, z níž vyjde teprve ve třetím, kdy

<sup>1</sup> Zásadně podotýkáme, že nelze volit u kostýmů přesné názvy římského oděvu, protože kostymy jsou dokonale výtvarně přestylisovány, takže původní názvy mají význam pouze přibližný, proto, upouštějíce od něho, raději popis kostýmů volně popisujeme. Totéž platí o obuvi, jejíž podešve i vázání jsou přizpůsobeny divadelní užitečnosti - o úpravě hlavy nemluví. Jmenovitě přehozy, s nimiž se setkáváme na togách římských dvořanů, které zde tvoří vlastně novou součást oděvu na tože, ve skutečnosti neexistovaly; sřasení a obloukovitě zvlnění na prsou nebylo tak bohaté a vznikalo jen úpravou římské togy nebo pláště. Ale nicméně tento kostymní novotvar je odvozen z charakteru římského šatu a co nejdůležitější: působí účelnou krásou.

s důstojnou srdečností přivítá Genesis a vnímavě posoudí jeho dílo, přecházejí do velitelského rozkazu, aby Genesius hrál ohrožení římské říše. Průcha zde všude sleduje upjatě smysl, rozčleňuje pečlivě přízvuky i rytmus, takže *jeho myšlenka září* křišťálovou číroostí, stejně dbaje všude uměřené důstojnosti i vřelosti vladaře. V pátém obraze, zasažen domnělou zradou milenky, dovede jeho Dioklecián tvrdě zaupět, polevit v bolestném sražení ramenou a sklopení očí, sehnout se v potácivém pochýlení těla, pokleslém hlase, ale zůstat pevným mužem, být zkruseným. V šestém obraze, neoblomný až do mužské ješitnosti k vrátivší se milence, přenáší se Průcha poněkud vylehčeně přes zjevné pohnutí; sleduje však bedlivě Diokleciánovu pevnost a tvrdost, do níž doléhá starostlivost o zprávy z legií, přecházejí plynule v jeho dychtivost a vzrušené zaujetí představením herců, jež vyvrcholuje nejdřív do číhavě výhružného klidu před úsečným výpadem »Stít!« a potom v gradaci k zoufalému výkřiku »Já nejsem mim!«, v němž zaznívá poslední marná vzpoura proti rozkladu jistoty.<sup>2</sup> Vyklenutí tohoto dramatického oblouku je smělé a pevné. Ale v samém konci přece jen něco chybí: rozsklebený *jícen nicoty* v Diokleciánově výkřiku, aby tragika byla dotažena. Průchu svedl závěr k mohutné kresbě vzpouzející se moci řádu, který se brání zániku; proto je v jeho rozpjatých rukou se zaťatými pěsti a v jeho poklesnutém rozkročení nohou tolik síly, která proniká i do burácivého hlasu, síly, která se ještě nevzdala, nevěříc, že stojí nad propastí zmaru. A zde chceme na Průchovi dokonat její hroutivý pád v prázdno. Tuto korunu může svému dílu nasadit - tím, že *zlomí* v hlase i postoji a v gestech onu *poslední sílu*. Ale jinak je jeho dílo krásné, ztělesněná jistota, personifikace řádu, již obestírá důstojenství reálného ducha; *velké herecké dílo*.

*Bobát* z malé role vytvořil velkého Maxentia, protože pod prostý zjev sebevědomého mladého Římana dostal dychtivou lačnost vzpoury; jeho sebevědomí, posunuté až do patricijské pýchy, uzavírá jej v bdělý chlad; ale z jeho buňičství dýše žár nedočkavosti a ironické výmluvnosti, s níž dovede přemlouvat svého otce k zradě. Byl oblečen v hnědý trikot a kabátec, pod nímž vyčnívá tuniková bílá suknice, a v rezavý přehoz. *Pešek* rozlišil své dvě epizody, vlastně několik episod, v pozoruhodné charakteristiky: jeho herec Octavius umí vysadit svůj posměšek za Pamelinou zbožností se shovívavým klidem, je schopen výrazné proměny v zhrzeného Aurelia Cara s vyčítavým tónem pyšného ctižádostivce, nasazuje si do něho stylisovanou přílbici, bohatý přehoz, třímaje štít a meč; je dále schopen vervních prologických přednesů mezi první hrou a ve druhé proměny v břichatého hlasatele s otočeným purpurem kolem pupku, který s pitvorností přednáší

<sup>2</sup> Proč všichni skreslují ušlechtilý zvuk slova »mim« do triviální délky »mím«?



posměšky na Spasitele z prologu parodie. *Kreuzmannův* Maximián v bílém rouchu s temně zeleným přehozem, s šedivou ježatou bradkou, holohlavý, se zlatým vavřínem, má správně trochu přiléhavé pošetilosti proslaveného staříka, pošetilosti z moci, která dovede z počestnosti přítele, jímž je jeho Maximián s upejpavou libostí, učinit snadno provinilce; ale poslední scéna propuknutí zrady je trochu příliš vlažná; Maximián neztrácí svou oddanost lehce, neodpadá bez trýzně, jenže ta se musí vložit téměř všechna do mimické hry, než Maximián v rozhodném výjevu opustí Diokleciána, odcházející nejdříve těžce a přecházející teprve na odchodu v chtivý pospěch. *Velebného*, v bílém rouchu s fialovým přehozem, viděli jsme v úslušném strážci Rutiliovi, jemuž svědčil hřmotný zjev a loudavý krok věrného dvořana. *Neumann* - v bílém plášti s červenou obrubou - má v ztělesňování konsula Apera dosti tetelivě stařecké proradnosti, *Kolár* dost rovné prostoděkosti pro Albina a jeho Caelius k tomu pěkný jednoduchý černý noční plášť s kapucí. Skoro ve všech ostatních malých rolích jsme viděli, snad náhodně, vždy jiné obsazení, takže nemůžeme shrnout své pozorování o těchto výkonech, k nimž tu ostatně není valnější příležitosti, včetně u Flavia Claudia, jehož nespokojenou hartusivost a výbušnost jako důstojníka vojenského tábora vyslovil snadno *Höger*, oblečen v brnění se zeleným přehozem a do těžké přílby. Herci Genesisovy družiny byli oblékáni podle Genesisia, kromě jeho černobílého přehozu, dvořané odstupňovaně podle Diokleciána, vojáci buď v brnění s přílbami nebo v hnědé kabátce, kopí v rukou.

Převaha mužského živlu v dramatu nevádí, aby básník nestačil vytvořit tři menší, ale plastické ženské postavy: Pamelu, Marcelu, Camillu. Pamelu, herečku a milenkou Genesisovu, hraje pohostinsky *Klenová*, oblečena v černé dlouhé šaty, hlavu zakrytu okrajem pally, uvnitř bílé, vyrážejíc v roli »historické« Camilly, prodávající chléb, pronikavě zúžený vokál é do pathetického pokřiku, jako by chtěla učit vojáky recitovat a tančit, postrádající prostnosti i záhadnosti venkovanky, takže výhradně v mučivé *zanícenosti křesťanky*, která už se necítí ani herečkou ani milenkou, ale Kristovou nevěstou, našla *Klenová* svou příležitost pro vznosnou řeč a pro pathos svých zanícených vět a rozhořelých pohledů. V Marcelle překvapila *Ježková*, jak se umí rozezvučet smutkem nad Pamelinou smrtí a jakou plačtivou lítostivost dovede vložit do výčitek Genesisovi; ale otřesné rozryvnosti *poselství s druhého břehu* přece jen ještě nebylo dosaženo plně. Oblečena je jako Pamela. *Matulová* rostla od představení k představení v tom, jak její milostná přichylnost k Diokleciánovi nabývala *bloubky v kresbě osudové lásky* - s intermezzem lstivě svůdné kokoterie s Maxentiem - a jak

svůj úděl nespravedlivě zavržené vyhrávala s jímavou úpěnlivostí; vroucností ztichlého hlasu s pozdvižením obdivných i úzkostných očí dosáhla někde uchvacujícího účinku. Jen to třeba říci, aby se jí do šťastných vět prvního a druhého obrazu ve výjevech s Diokleciánem nevluzovala se smíchem naivní koketnost; ale to je drobnost. Krásnou řečí a opravdovostí citu se stala Camilla Matulové jejím *nejlepším výkonem* poslední doby.

*Fischerova* hudba, nevtravě, ale vydatně provázející zejména první představení herecké družiny v paláci, dovede se vmluvit jednoduchostí v instrumentaci i v melodii. Její výraznost ve fanfárovitém pochodu hereckém i v místech temné a výhrůžné tragičnosti dosahuje silných účinků. Sytot jejího zvuku, rafinovaně tlumená, nezaclání nikde slova. Důmyslné nasazení jásavého souzvuku zvučných a měkkých hlasů při útěku Pamelý z Genesisovy zkoušky za Kristem unáší vzrušivý závěr výjevu do nadzemských poloh.

Frejkovi se někdy stává, že z obavy před následky vrozené scénické spekulativnosti přežene výraz, aby ji zakryl. V »Císařově mimovi« toho nebylo třeba pro správnou míru jeho jevištního vyjadřování, určenou zjemnělým citem. Pro rovnováhu mezi obsahem a výrazem patří toto Frejkovo představení k jeho nejlepším inscenačním dílům.

Jaroslav Morák

## STRUKTURALISMUS V PRÁCI A V PRAXI

K povaze prvního dílu Jana Mukařovského *Kapitol z české poetiky* (Obecné věci básnictví)<sup>1</sup> navazuje z druhého dílu (K vývoji české poesie a prózy) těsně svým celkovým zaměřením studie *Dialektické rozpory v moderním umění* z roku 1935. V moderním umění, ohraničeném předělem mezi realismem, symbolismem a impresionismem, zjišťuje autor rozklad noetické odpovědnosti individua, což vedlo k deformaci empirické skutečnosti, kterou však od řádu odpoutaný jednotlivec nemůže mimo okruh svého vlastního subjektivního myšlení a cítění nijak objektivně podepřítí. Dialektika autorova není míněna ovšem v heglovském smyslu jako

<sup>1</sup> Srv. stat Oldřicha Králíka: Strukturalistická estetika v VII. ročníku Řádu, str. 428 a n. Tento článek na jeho studii thematicky navazuje a pro základní čtenářovu informaci o předmětu samém ji předpokládá.

emanace z podstaty Ducha samého, nýbrž vyplývá z postupného zrcadlení se jistých změn v konkrétnu, které vůči těmto změnám jeví se při zachování své podstaty jako strukturální. Proto také připomíná Jan Mukařovský na konci studie, že mu nešlo o »kritiku moderního umění, ani o jeho apologii, nýbrž o pokusnou noetickou charakteristiku«. Je ovšem otázka, jak dlouho může strukturalismus zůstat na této stupnici *charakterotvornosti a povahopisu*, při kterém z Hegla přejatý dialektismus je vskutku jen pracovní methodou, když jeho současné tendence vedle doplňujících se odborných výzkumů linguistických zřejmě míří - jak dokazují i přednášky v Pražském linguistickém kroužku - k filosofickým závěrům. Tam zjišťovaná citlivost strukturalismu vůči intencionalismu, personalismu i fenomenologii nemůže asi skončiti jinak než v přímém, na konkrétním výzkumu individuálního díla neodvislém pojmu *hodnoty* artefaktu.

Domyslíme-li tyto vývojové linie (jež jsou i ve shodě s vývojovým pojetím strukturalistickým), otevírá se zde strukturalismu široké volné pole. Naznačíme proč. Strukturální jednota díla jakožto dynamická rovnováha sil odkazuje u Mukařovského doposud jen k bezobsahové existenci t. zv. *semantického gesta*,<sup>2</sup> které však proti našim předpokladům hodnotu díla neurčuje, nýbrž odkazuje jen k autonomní výstavbě díla jako *znaku*. Je tedy dosud sémantické gesto jen rovnocenné individuální strukturální jednotě a jako tato jen časově, ve smyslu individuální umělecké realizace terminováno.

Tvrdí-li Mukařovský, že strukturalistická soustava je názorem, nikoliv jen methodou nebo teorií (srv. I. díl Kapitól, úvodní stať *Strukturalismus* ve vědě a v estetice o literatuře), nutno to bráti s jistou rezervou nebo jako závazek do budoucna. Prozatím však tam, kde se neproказuje právě svým methodickým formálně-strukturálním rozbořem tvarových složek, jeví se význam sémantické hladiny dosti *libovolně a subjektivně položen*. Chci-li již jejím prostřednictvím dospěti k poznání básníkovy realizace, není jiného východiska, než že musím mít především zjištěnu hodnotu a rozsah sémantiky samé, abych básníkovu dílo mohl i bez strukturálního dokládání - jak je tomu právě ve jmenované studii - objasnit a *obhájit*. Jinak dojde k záměně pojmů (jako na př. methodického principu bez konkrétního obsahu a skutečnosti, metody a příčiny) a k celkové bezpohlavnosti úsudku. Ve výňatku níže uvedeném podtrhli jsme specifikum těchto výtek:

<sup>2</sup> Sémantickým gestem nazývá Jan Mukařovský intenci, jež spíná um. dílo v nedílný významový celek a jinde je nazývá útvarom osobnostní integrity. Oldř. Králík správně pak sémantické gesto chápe jako blízké Šaldově tvůrčí prazkušnosti.

»Volba uměleckých prostředků i způsob jejich užití jsou v uměleckém díle řízeny jistým *metodickým principem, jenž, sám jsa bez konkrétního obsahu*, určuje ráz uměleckého díla jako *významové výstavby*. Tento princip není ovšem neproměnný; ke změnám tu pomalejším, tu rychlejším nutí jen sama proměňující se skutečnost. Přizpůsobivost básnické metody k proměňám skutečnosti zdá se dnes dokonce jedním z hlavních kritérií životní důsažnosti básnického díla; přítomnost a charakter této metody mohou být však zjištěny jen *sémaickým rozbořem, jenž sám o sobe neciní si nářoků na určování hodnoty, nýbrž klade si za cíl čisté poznání*. Proto ani naše přítomná studie, třebaže se zabývá dílem nedávno vyšlým, nechce být kritikou... Vyplyne-li z rozboru, jenž v ní bude podnikut, i jistý důsledek pro *hodnotu* zkoumaného díla, bude se tento výsledek týkat *celkové básnické metody (!)*, nikoli větší nebo menší dokonalosti jejího naplnění jednotlivými básněmi a verši.«

Příznačný už zde je, ne-li přímo odmítavý, tedy aspoň lhostejný postoj k jakémukoliv kritickému soudu - setkáváme se s tím i jinde - vzít na sebe »odium pravdy«. Nelze ostatně ani dobře předpokládat poznání bez současného uvědomování si hodnot; tím méně lze mluvit o »čistém poznání«, které vyžaduje jejich hierarchii a pořádek. Tuto věc nelze přehlédnouti: vysvětluje mi v mnohém i výběr básnických objektů, které si strukturalismus vybírá ke svému soustavnému rozboru.

Protože tento systém rozvírá své klenutí doposud více v oblasti hmoty než ducha (k jehož popření nebyl ve svých začátcích příliš daleko), soustředil přirozeně svůj zájem na díla oněch básníků, jejichž hodnota nebo alespoň problematičnost v čase byla již předem dána, rozvinuta nebo tušena. V dokumentacích a v důkazech ve speciálních sporných otázkách, ale v čase již jsoucích, nelze proto dosti docenit jeho sílu. Mukařovský dovedl hluboko zasáhnout ve sporném případě Máje, dokázat formálním rozbořem básnických složek a jejich vzájemným postavením *působnost Máchova díla jako artefaktu*. V pravém smyslu slova však *neobjevil* básníka, právě tak jako nechce být jeho kritikem. Objekty svého zkoumání vybírá si již podle daných problémů doby.

V tom ohledu je strukturalismus vskutku vědeckou estetikou (což však nesouhlasí zcela s úkoly, které na sebe v poslední době vzal) a i ve výjimečném případě Nezvalově jde o překročení této hranice jen tím směrem, že se zde podává výklad Mukařovskému sympatického objektu.

Je podepřením našeho základního stanoviska, zjistíme-li, že sémantický pojem nalézáme v díle Mukařovském snad po prvé ve studii o genetice Máchovy poesie (viz I. díl Kapitoly). Neobejde se bez něho, jakmile jde o celkový, plně vyčerpávající básnický profil. Jen v částečném rozboru jeví se postačující prvotní formalistická metodika, jak je tomu ve stati z roku 1931 o *Eufonii Theerových* »*Výprav k Já*«. Eufonické - libozvučné - kvality neznamenaají průmět k ohodnocení díla, nýbrž je jich

užito k »označení oněch zvukových kvalit básnického díla, které se zakládají na strukturním využití mezi jednotlivými hláskami«. Neznamená to ovšem jen normativní zjištění takových složek, nýbrž základem bádání je verš, který - podobně jako v próze průmět - je první jednotkou, v níž se uplatňuje pojem básnické struktury. Odtud zjištěno, že v díle Theerově není eufonie dominantní, nýbrž teprve v intonačním rozdělení lze zjistit její paralelní postavení. Tyto předpoklady vyvozené z četných schemat a statistických porovnání (jinde i pomocí grafů) vedou pak Mukařovského k tomu, aby na konkrétně vybraném materiálu určil jejich básnické využití a dospěl až k mezní hranici efektů.

Takto úzce ohraničené studie patří však dnes již strukturalistické *minulosti*. S podivuhodnou přesností mohl autor již o tři léta později přistoupiti k obsažné a přehledné studii o *Obecných zásadách a vývoji novočeského verše* (1934).

V první části této studie objasňuje se nám především strukturní funkce verše. Mukařovský nesoudí, že by rytmus, ačkoliv je útvarem velmi složitým, nebyl přístupný vědeckému zkoumání. Přenáší proto do oblasti české poetiky především pojem metrického impulsu, který je energetickou obměnou konvenční metrické normy v tom ohledu, že iktické rozdělení verše je v přímém vztahu k metrickému impulsu a *k veršové intonaci*, kterou se strukturalismus odvrací od tradičního přízvuchného pojetí stop.

»Jazykový materiál verše, jsa protkán syntaktickými i významovými vztahy, přináší si sice svou vlastní intonaci větinou, avšak verš ji jakýmsi způsobem přeměňuje v jediné, stále se opakující schema melodické, které je základem veršového půdorysu a podmínkou metrického impulsu... to, co slyšíme při přednášení veršů jako „melodii“, je výslednice dvojího virtuálního intonačního schematu, intonace větne a veršové.«

Vyzdvihujeme z rozsáhlé studie aspoň tento motiv (neboť nelze se v rozsahu jednoho článku vyrovnati se všemi), protože mívá ke zcela současným problémům českého verše a je také Mukařovským v básních jeho současníků často dokazován. Jde v podstatě o rozšíření základny, která by za pomoci strukturalistického hlediska mohla obsáhnouti veškerý dialekticky posuzovaný vývoj verše v naší poesii od počátků až do poslední doby. Tímto základním stanoviskem k českému verši jsou nesený i ostatní výklady o rytmické osnově, o mužských a ženských rýmech, podléhají mu i vedlejší činitele básnického rytmu, kde kromě eufonických složek nalézáme i poznámku o různé volbě slovního materiálu, řízeného významovou základnou. Skutečnou vývojovou řadu, »jejíž členy jsou spjaty dialektickými shodami a protiklady«, dokázal ovšem Mukařovský v třetím oddílu této studie o dějinách českého verše jen se stanoviska formálních proměn,

nikoliv z problémů vnitřních, kterým dané realizace odpovídají a jež také nejsou jen »katalogem náhod«.

Jisté vyjádření tohoto stanoviska je obsaženo v článku z téhož roku - 1934 - *O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši:*

»Přesuny v oblasti významové znamenají však vždy i posunutí všech hodnot, kterými je jazykový projev nasycen; v tom smyslu lze říci, že nová stavba věty nebo nový slovníkový výběr znamenají i jiný poměr ke skutečnosti. Básnický rytmus je proto stálým obnovovatelem způsobu, jakým člověk na skutečnost nahlíží a ji hodnotí. Rytmičtý neklid moderní poesie odpovídá rázu doby, která bojuje o obnovu světa hodnot; je projevem a prostředkem tohoto boje.«

Od doby symbolismu zjišťuje Jan Mukařovský ve verších Březiny, Sovy, Theera a Wolкера pět takových přesunů moderního českého verše. S pevně neohraničenou semantikou pokládáme i toto rozdělení za dosti subjektivní, zvláště když vlastní strukturální rozbor je omezen na několik málo ukázek a všechny ty vlastně vyjadřují (zejména u dvou posledních) jen určitý moment tvorby a neodpovídaly by přesně ani jednotlivé osobní sémantice toho kterého autora.

Jedno bychom však mohli nyní z obou těchto studií o povaze českého verše a rytmu pevně stanovit. Ani v rozbořech, které se na povrchu zdály záležitostí ryze formálního rozboru, nebo na něj hlavně kladly důraz, neobešel se strukturalismus bez jistého, třebaš jen apriorně a v podvědomí žijícího předpokladu o *hodnotě* básníků, které Mukařovský jako typy ke svému zkoumání uváděl. Potíž spočívá opravdu v tom, že ve studiích, které máme zatím k dispozici, není pevně vyhraněn ani pojem strukturální jednoty ani hodnota semantického gesta (obojí spolu navzájem souvisí; propracování jednoho znamení i definici druhého), vybíraná často ze subjektivních důvodů a dle časové důležitosti. *Struktura znamená prozatím s hlediska poetiky jen plně vyčerpávající rozbor všech složek, než pozorování jich jako organických latentních sil v jednotě významového střediska.* Rozbírání díla v jeho součástky uvolnilo a vyloučilo z básně vlastní tvůrčí prvek, který pak žije jen jako jistá tvůrčí potence či možnost bez vlastní hodnoty, která založila nejen strukturální sepětí díla, ale i jeho konkrétní realizaci, jež analytickým rozbořem musila být bezpodmínečně porušena.

V tom bodě sledovali jsme až dosud labilnost ve výstavbě básnické sémantiky, které (a to odpovídá dosavadnímu pojetí strukturalistického rozboru) byla odepřena hodnota; tak tomu bylo ve studii, která směřovala přímo k semantické výstavbě, tak i v obecných studiích o verši a rytmu. - Články o Karlu Hynku Máchovi, zde uveřejněné, mají při svém taktéž celkovém zaměření trochu odlišnou deklinaci. Nutno je pozorovat v široce

založené autorově působnosti v máchovské otázce jako částečné a resumující. Protože z této činnosti jsou známé spíše autorovy formální rozbor, závěry v článku *Dílo Karla Hynka Máchy jako torso a tajemství* (1936) zdají se téměř překvapující.

»Pohlédli jsme na Máchovo básnické dílo se stanoviska jeho zlomkovitosti a neukončenosti. Chtěli jsme ukázat, v čem tkví mnohoznačnost a náhodnost každého Máchova výtvoru... Smrt tím, že předčasně básníkovo dílo přerвала, toliko bezděky posílila tendenci vlastní dílu samému. Přervání, které by bylo podlomilo trvalost každého díla slabšího nebo i jinak stavěného, posílilo zde rys, jenž umožňuje, aby každá doba vybírala z bohaté mnohoznačnosti Máchova díla právě onu stránku, která souzní s jejím základním laděním a která jí samu definuje.«

Oč se opírají tyto vývody, vysvitne nejlépe z článku předcházejícího: *Príspevek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova* (1936), kde z *myšlenkového* výkladu díla vyplývá Máchova rozštěpenost, která se jeho smrtí stala definitivním tvarem díla.

»Máchovo dílo sice pobouřilo, ale zároveň, ba právě tím podalo první příklad poesie jako zápasu o skutečnost... Máchův zápas o proniknutí ke skutečnosti energetické, nesené napětím svých vnitřních protikladů a individuálně rozrůzněné, odpovídá stále přesnější tendencím a potřebám chvíle, kterou žijeme. Dnešní člověk... potkává se s Máchou tvářív v tvář jako se současníkem.«

Těmito výňatky ocítáme se u základní otázky: z čeho vyplývá toto poznání Mukařovského? Je podmíněno strukturalistickým rozбором básnických složek, anebo jde nad tím o zvláštní filosofické proniknutí díla, které je svou reálnou existencí autorovi známé? Přímo pak řečeno: dají se vyvodit ze strukturálního rozboru tyto závěry, ke kterým zde dochází Mukařovský cestou zřejmě *jinou*? Pokud víme, co můžeme usoudit ze všech jeho projevů o Máchovi, jeví se zde zřejmý *dualismus*. Strukturalismus vyvíjející se od formalismu vyložil vnější působnost Máchova díla, doloživ je v úsilí o vytvoření básnického jazyka, který nutno chápat samostatně jako *znak*. Provedl rozbor artefaktu, kde náhodné příčiny a okolnosti nejsou přímým důsledkem pro jeho realizaci, ale jejich *smyslem*. Osamostatnil umělecké dílo jako samo v sobě žijící a svým tvarem se dokazující a rozvinul odtud celý svůj další boj proti povrchnímu pojetí formy, »kterou básník odívá své „myšlenky“, která by však bez podstatné změny „obsahu“ mohla být nahrazena jinou.« Článek o genetice Máchova díla byl počátkem druhého údobí, kterým Mukařovský dospěl k existenci semantiky. Zde zmíněné statě však *nejdou* její další výstavbou. Od toho, čím Mácha *je*, k pramenům naší soudobé citlivosti k němu, k tomu, proč se takovým *stal*, dospěl autor oproti analytické pluraritě cestou *jinou*, cestou *ducha*, jehož *uvažování probíhá v jednotě*.

Problém semantického gesta a jeho přeměna - možno-li to tak označiti -

v semantické *centrum* není tedy jen náhodně zvolenou dření našeho článku, ale otázkou celého dalšího strukturalistického vývoje, chce-li tento zůstat strukturalismem aspoň v oné obecné podobě, že bude v okruh své práce přibírat stále nové otázky, které se mu na cestě vyskytnou. Na rozboru, alespoň částečném, několika studií, snažili jsme se dokázat, že svorník, který podpírá i celou významovou výstavbu, je ve strukturalistické systematice pojmem prozatím nedokončeným, a to právě tam, kde jde o literární objekt, který dosud buď sám je vývojově nedokončen, nebo který není literární historií jednoznačně vývojově označen. To platí tudíž jak o Máchovi, tak i o rozboru básníka naší současnosti, jehož postoj k němu není nikdy vědecky neutrální, ale vždy, třebaš jen podvědomě, je kriticky podbarven.

Srovnáme-li nyní s tím, co jsme právě řekli, články Jana Mukařovského o *Polákové Vznešenosti přírody* (1934), o *Vítězslavu Hálkovi* (1935), o *Poesii Karla Hlaváčka a Předmluvu k vydání Hlaváčkových žalmů* (1932 a 1934), rozpoznáme, že právě tyto studie pohybují se a usměřňují navzájem ve dvou oscilačních bodech. První z nich představuje strukturalistickou metodu v její badatelské formě, druhý z nich je *literárně-historickým výkladem*, v němž toto zkoumání si určuje svůj prostor a ohraničení. Toto zařazení básníka v rámec literárního vývoje považují pak za *náhradu za samotný výklad semantického gesta*.

Historický výklad může být jen volně naznačen nebo může vyplývat pouze z různosti časových posudků a naznačit další osudy knihy, jako je tomu ve studii o Vznešenosti přírody, a tím přirozeně převyšuje »pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury«, k níž se mohou připojit i obecné poznámky o veršové formě v začátcích české poesie, nebo se udržují obě části v rovnováze, jako je tomu v článcích o Hálkovi a Hlaváčkovvi.

Abychom uvedli aspoň jeden příklad takového postupu, pohleďme na osnovu studie o Vítězslavu Hálkovi, která z jubilejní příležitosti rozvíjí otázku po vlastním postavení Hálkově v době, ve které žil. Od vzájemného poměru mezi Hálkem a Nerudou, řešeného i v tomto úzkém rámci metodou dialektickou (ne neprávem jsme ji proto v úvodu vyzdvihli jako základní pracovní nástroj strukturalismu), přechází Mukařovský k dalšímu rozvrstvení, jak bylo způsobeno jmenovitě dopisem Macharovým o Hálkovi a reakcí Vrchlického naň. Tím, že do okruhu zkoumání vstoupili nyní hlavní účastníci doby generace Májové a let devadesátých, promítá autor v další části výstavbu stěžejní otázky. Generační pojem dovoluje aspoň částečně překlenout osobní různorodost, i když »smyslem těchto shod mezi vyhraněnými osobnostmi je být pozadím vyostřené dialektické antinomie, osnované na několika málo - zato výrazných - rozdílech«. Jedním z tako-



vých charakteristických rozdílů je označování Háalka jako »naivního básníka«. Mukařovský zkoumá proto v noetickém rozboru pojem přirozeného básnictví, které »může fungovat jako znak jisté situace bez ohledu na jeho obsah... a citové zabarvení« a konfrontuje toto stanovisko v případě Háalkově na využití lidové poesie v historické křivce našeho básnického vývinu. Určuje pak u Háalka sklon k periférii umění (jež nutno odlišit od umění vskutku lidového) a vykládá tento poměr jako součást imanentního vývoje, jenž se v této době projevil i v díle Bedřicha Smetany.

Teprve z této složitě vykonstruované základny přichází Mukařovský k vlastnímu strukturálnímu rozboru díla Háalkova. Od Háalkových počátků sleduje vzrůst od vlivů pouličních písní k jejich uměleckému přetavení a podobně jako u Máchy sleduje krystalisaci básnických obrazů. »Improvisační lehkost, písničkářství, dobrodružná a poněkud lehkomyšlná odvaha při tvoření obrazů, vše to mění se v umělecké klady, jsme-li v něm ochotni vidět prostě - básníka.«

Srovnajme, na základě čeho vznikl *Pokus o slobový rozbor Babitky Boženy Němcové*, který je v Kapitolech příspěvkem časově nejstarším (1925).

»Všichni, kdo psali o spisovatelském umění B. Němcové, zmiňují se se zvláštní chválou o živosti dojmu, kterým působí její knihy. Slova, kterými svou chválu oděli, jsou ovšem různá, ale myšlenka, kterou se snažili vyjádřit, je v podstatě táž.«

Rozbor uskutečnil se tedy z jistého společného, neomylného a nepopíratelného majetku psychického rázu. Dějový podklad jeví se sice s jedné strany vůči existenci - a hodnotě - prožitku (který byl později Mukařovským označen jako psychická rovnováha sil, v níž je obsaženo protknutí antinomie estetická normovaného a nenormovaného, obecnosti a jedinečnosti) nepodstatný a náhodný, s druhé strany však pouze jeho prostřednictvím se vlastní semantika prózy - jakkoli básnické - vyjadřuje a tím se uskutečňuje i strukturální realizace. Nelze tedy fabulaci z posuzované prózy - neboť je zde více než jen příčinou díla - tak odloučit jako u projevu básnického. Usuzujeme, že námět je přímým *nástrojem* semantického základu díla a tím, že formálním rozbohem rozpoznáme i jeho realizaci, dojdeme i - píše dále Mukařovský - k samým kořenům bytosti Němcové, k vyrovnané harmoničnosti její povahy i k jejímu optimismu.

Dílo Jana Mukařovského, jehož ráz jsme nyní ve sledu uveřejněných a do II. dílu Kapitol z české poetiky zařazených studií probrali, má v naší české estetice a poetice místo velmi výjimečné a čestné. Způsob pak, kterým jsme je zde otevřeli, považují za jediný vhodný a poctivý postoj *kritiků* vůči estetice, která mu ani v nejmenším *nemůže zůstat lhostejná*. Aspoň v jednom bodě uvědomme si smysl této nauky.

Strukturalismus nechce být estetikou normativní, ale objektivisující. Na rozdíl od jiných tak četných teorií nejde od známého k neznámému tím způsobem, že by chtěl ono neznámé podle svých částečných a kusých poznatků theoretisovat, ale vyvíjí se od známého k *tušenému*, jež mu samo vytváří i počet a způsob jeho pracovních složek.

## Garcilaso de la Vega: VZKAZ BOSCÁNOVI

Boscáne milý, pomstěn jste... Jak pálí  
V srdci dnes přísnost, všechna příkrá slova,  
Kterými káral, haněl jsem vždy znova  
Tu vaši zjihlost, tesknění i žaly!...

Dnes vyčítám si, že dny darmo zrály,  
Bývalou strohost, přání svéhlavcova,  
A nevím, zda čas tvrději nepřiková  
Toho, kdo chválil diamant a skály.

Vězte, já, muž, a k tomu v plné zbroji,  
Já bystrozraký, vzdal se nenadále  
Děcku, jež je, jak víte, nahé, slepé...

Tak vroucné city, co svět světem stojí  
Nešlehly srdcem... Ptal-li by se dále  
Kdokoliv na to, marně u mne klepe...

*Přeložil Zdeněk Šmíd*

## ZÁPAS O ČLOVĚKA A HERCE

Prošli jsme na divadle desetiletími experimentů. Během těchto desetiletí pracovalo se s kladným výsledkem několika dílčích pokroků na detailní stránce divadelního projevu, a to do té míry, že při úsilí o detail zapomínalo se zhusta na celek a na ústředí. Tato léta jsou u konce. Bylo by pošetilé zavrhnouti je se všemi zisky, jež přinesla. Je pouze nutno vzít v úvahu, že to byla právě léta dílčích experimentů, zatím co dnešek ukazuje již znovu k synthesi, je nutno vzít v úvahu, že ona desetiletí se soustředila na periferii, kdežto nyní začíná znovu úsilí o centrum všeho divadelního. Z toho dovozujeme: Minulá léta pracovala na nejistém, zkusmo, proti tradicím, pominula ústředí a soustředila se na jednotlivé prvky. Majíce na zřeteli experimentální charakter této práce, nemůžeme jí toto stanovisko vytýkat. Nejvýše nebudeme souhlasit s tím, že se tehdy ony prvky, ony detaily prolašovaly za centrum, za jádro věci. Ale i to lze vysvětliti: V zájmu soustředění bylo takového postoje zapotřebí. Proti tomu práce, jež má následovat, pro svůj synthetický charakter konstrukce a stavby je nemyslitelná na nejistém, zkusmo a bez základů. Je nutno znovu dojiti k podstatě divadla, je nutno znovu najíti kmen, z něhož divadlo všech dob vyrůstalo, kmen hodnot, jež nelze popřít, holý kmen prvků, na divadle především nutných, prvků, bez nichž divadlo není divadlem, a naopak prvků, jež samy o sobě dostačují k tomu, aby divadlo bylo vytvořeno. - A co jiného můžeme mít při těchto slovech nejdříve na mysli, než herce?

Historie divadla je současně historií herectví. Mimo dramatika není jiného součinitele divadelního představení, jehož osudy by se tak přesně kryly s osudy divadla samého, jako je tomu u herce. Kde se měnilo herectví, tam se vždy současně měnila divadelní práce jakožto celek. A kde se vyvíjel celkový divadelní výraz, tam prožíval zároveň svůj vývoj i herec. Jestliže usilovali Thespis, Aischylos a Sofokles o svého protagonistu, deuteragonistu a tritagonistu, nebylo to jen úsilí o prvního, druhého a třetího herce, ale bylo to především úsilí o lepší divadlo. Nemůžeme si myslet antické divadlo bez velkého vidění postav v představách dramatiků a bez velkého uskutečnění tohoto vidění v duších a v tělech herců. A kde jinde než v hercích žilo divadelní umění v dobách postklasických, v dobách římské atellany, pantomimy, v dobách mimu, kdo jiný než potulní kejklíři zachovával v žilách rozproudu divadelní krev, než opět po letech úpadku daly chrámové obřady živnou půdu pro divadlo, totiž zase v první řadě pro

herce? A - pomíneme-li už příklad nejzřejmější, commedii dell'arte - co jiného je podstatou nepomíjejícího umění Shakespearova, Molièrova či Lope de Vegy, co jiného, než obrysy velikých postav, jež dodnes století co století, generaci co generaci čekají na svoje uskutečňování, na svoje herce?

Posledním velkým údobím, poslední základnou divadla a herectví je realismus. Od jeho vyčerpání datují se ony roky hledání, experimentů, roky dílčích pokroků, k synthese dosud nepřivedených, a roky scestného tápání, jak jsme se o nich už zmínili. Byly to především všechny směry, jež vznikaly a zanikaly, symbolismus a expresionismus, dadaismus a poetismus, konstruktivismus a biomechanické divadlo, civilismus atd. Bylo to dále pokusnictví, jež usilovalo o zavedení jiných, mimohereckých prvků na jeviště a zčásti také usilovalo o nadvládu těchto činitelů, totiž samoúčelné režie, výtvarnictví, hudby a tanečního umění a pod. A konečně to byly různé scénické formy, které ovládaly sféru divadelních zájmů a vykonávaly citelný vliv na dramatickou tvorbu, obsahující sice divadelnost sui generis, ale drama stvořit nejsouce schopny, totiž revue, film a nedávne t. zv. pásmo.

Během těchto desítiletí se herec v podstatě nezměnil. Co se na jeho projevu především měnilo, byly ty prvky, které podléhají vlivům doby, které jsou nositeli aktuálnosti, dobového charakteru ve výrazu. Tedy změna nikterak převratná a nová, neboť takovou nese s sebou každý věk a musí jí automaticky projít divadlo každé doby. Dosáhlo se i detailních zisků dalších (prvky z akrobacie a tance, rytmisace gesta i dikce a pod.).

Ale herec měl během těchto desítiletí i své ztráty. Není na místě tuto skutečnost komukoli vytykat, jde však o to, abychom si tyto ztráty uvědomili. V čem spočívaly? Tyto ztráty spočívaly především v degradaci herce, v otřesení jeho posice primární složky divadelního představení, v tom, že mu byla vzata platnost, jež mu odjakživa patřila a patřiti měla, že byl odsunut na vedlejší kolej divadelníkovy zájmu a že mu přecho bylo přisuzována funkce jen podřadná. Směry a ismy, jež se zmocňovaly divadla, ovládly jeviště, a protože se podstaty herectví nedotkla a nemohly ani dotknout, protože herce neprostoupily, překonávaly tuto překážku svého vpádu na scénu tím, že herce pomíjely a snažily se dobyt jeviště prostředky jinými, prostředky na scéně dramatu cizími a neorganickými. Nejmarkantnějším důkazem toho je systém, s jakým pracoval expresionismus, konstruktivismus, t. zv. »stylisované jeviště«, dadaismus a útvary s nimi shodné. Je pravda, že i tyto směry měly svůj zájem o herectví a pracovaly na něm. Ale je nutno vědět, že jim nešlo o herce sama, o herectví samo, nýbrž buď o to, aby herce podrobily svým zájmům a cílům, nebo o to, aby našly za herce náhradu, jak se o to nezřídka také pokoušely, přivádějice na jeviště

tanečníka, akrobata, recitátora a podobně. (Víme, že degradace herce šla dokonce tak daleko, že byly vysloveny these, podle nichž herec by měl být nahrazen buď marionetou nebo čtoucím autorem, že tím byl herec posléze popřen a zároveň s ním - a to je pro nás velmi důležité - zároveň s ním bylo popřeno i divadlo.) A herec byl pak zastíněn těmi, kdo buď ve jménu oněch směrů nebo už jen na základě oslabení hercovy pozice udělali si z divadla poboční sféru svých snah. Výtvarník si dělá ze scény obraz a herce degraduje na barevnou skvrnu. Hudebník nutí herce k intonaci jemu cizí, choreograf dělá totéž s jeho pohybem. A konečně přichází režisér, mylně se stavějící k své práci, degraduje herce na »materiál« a my jsme svědky zjevu, jenž pod jménem režisérismus je natolik častý a obvyklý, že není třeba se o něm ještě šířit. A aby bylo neštěstí dovršeno, pod patronací režisérovou provedli svou invasi na jeviště i techničtí pracovníci, postavili otáčivé scény a zázračné konstrukce, zařídili světelné aparatury, tlapače a projekce a další a další kouzla, neboť jejich možnosti jsou zde zatím skutečně skoro bez hranic. Nakonec máme z divadelního představení něco podobného módní přehlídce umění, výročnímu trhu a panoptiku posledních vynálezů. Malířská plátna a obrazové projekce, scénická hudba za jevištěm, pod jevištěm a v amplionech, balet, filosofické sentence a literátské fráze a básnické pasáže, stylisace, rytmisace, světelné fontány, film, točny, architektura - a herec? Herec není.

Tento ústup herce nebyl přirozeně výsledkem formalistních jakýchsi spekulací. Fakt, že v určitém úseku divadelního vývoje se přestala cítit potřeba sólového hereckého výkonu, nemá, zdá se, svoje příčiny pouze na jevišti.

Lidská společnost prošla v posledních dobách několika vývojovými fázemi, které, ať už jejich příčiny a účel byl jakýkoliv, nebyly v žádném případě na prospěch postavení jedince této společnosti. Člověk, počítán jako individuum, prošel v oněch dobách ve svém průměru linií sestupnou, pokud se týče jeho zařazení a jeho aktivních práv a povinností ve věcech tohoto světa. Důsledkem mnoha na sebe navazujících okolností, mezi nimi racionalisace životního dění, technického pokroku, hledícího především na prakticky komerční stránku věcí, a materialistické filosofie, byla degradace člověka na trpnou a netvůrčí obsluhu stroje a zařazení člověka do zákrytu kolektiva, masy, která myslí za individuum, zbavuje individuum odpovědnosti a iniciativy a možnosti tvůrčí účasti na životě. Člověk se stal nevolným článkem řetězu. Číslem. Kdysi dělal švec boty. Dnes obuvnický dělník dejme tomu přibíjí podpatky. Celý život přibíjí podpatky. Za celý život nedělá jedinou botu. Za celý život nedokončí kus své práce. Za celý život

nestvoří jedinou věc. A je tomu tak ve všem. A v duchových oborech lidské činnosti v míře nemensší.

A ihned nám vyplyne otázka: Nebyl onen přechodný stav herectví obdobou, ba důsledkem tohoto přechodného stavu lidství? Herec neměl v životě, ve svém prostředí velkých analogií pro svou práci. Jeho umění nemělo možnost růstu z touhy a z vůle jeho současníků, z touhy a vůle po samostatném, nadobyčejném a tvůrčím životě. Není pochyby, že toto oslabení zanechalo citelné stopy na hereckém slohu a na schopnosti herců čelit všem silám, které se zasazovaly o nahrazení jejich jevištní funkce prostředky jinými než hereckými. A není pochyby a je víc než zřetelně prokazatelné, že stejná nemoc zachvátila i tvorbu dramatiků, s níž je herectví tak pevně skloubeno.

Ale hledáme-li v přítomnosti náznaky a pravděpodobné obrysy věcí příštích, zdá se, že se leccos v ústrojenství lidské společnosti již mění a mnoho ještě bude měniti. Doba, o níž jsme se zmínili, dostoupila svého vrcholu; zda vrcholu konečného, nelze ovšem tvrditi. Tímto vrcholem je katastrofa. Omyly dlouhých let, dosud snad nepozorovatelné, dosud snad se neprojeví, dolehly ve svých důsledcích s tím větší intenzitou, čím více se mohly postupem času navrstviti. A jestliže zde nebyl učiněn ještě krok k lepšímu - krok, pro který je několik let časovým úsekem příliš malým - je zde alespoň postupné uvědomování si skutečnosti. Je zde zřetelný nedostatek čehosi, nedostatek individuality, nedostatek člověka s jeho skutečnými právy a povinnostmi, s jeho pravým postavením v přírodě, nedostatek pocitu tvůrčí účasti na práci, nedostatek pocitu aktivní účasti jedince na veškerém dění. A od uvědomění si nějaké lačnosti nevede jiná cesta než k nasycení této lačnosti. Ať už půjde vývoj věcí jakkoliv, ať už ve století techniky vyroste a obnoví se opět duchovno a spojí se s hmotou ve velkou synthesi, nebo ať jsou léta příští lety osamoceneného a přísného ducha, který se zrodí na zhroucené materii a postupem času bude teprve přijímat živé látky hmoty a s nimi i trest a kladnou stránku všeho jejího pokroku, ať už jakkoliv půjde vývoj těchto věcí, jedno je alespoň jisté, že totiž v problému námi nadhozeném dostaví se fáze změn, že člověk stojí před svým návratem k aktivní, tvůrčí individualitě.

A toto chtění a tato lačnost životní dostává první svou podobu v umění a tedy i na divadle. Už dnes začíná se cítit potřeba herce, potřeba herecké individuality. Začíná se znovu sahat po velkých postavách, po velkých zkratkách lidství, aby se v nich jako v ústředních bodech soustřeďovala a naplňovala všechna problematika a všechen ethický a estetický smysl jevištní práce. Zatím ovšem nejsme tak svědky uskutečňování, jako

spíše jen touhy uskutečnit a zřetelné potřeby uskutečnití takovéto postavy, takovéto herecké kreace. Ale můžeme-li na základě současnosti alespoň v něčem mysletí dopředu, pak se nám zdá, že jsme u počátků dalšího vývojového období divadla, které bude především obdobím herecké tvorby, tvorby, jež se postaví do ohniska všeho divadelního usilování.

Nedosáhne se ovšem v tomto období úplných výsledků, nepůjde-li tímž směrem i cesta dramatu příští doby. Ale máme právo věřit, že práce dramatiků bude víc než jindy organicky spjata s jevištní prací ostatní. Především proto, že impulsy, životem dané, jsou zde i tam stejné a stejně naléhavé. A pak ještě proto, že ona experimentující desetiletí dala svým negativním ziskem postačující odpovědi na několik otázek, na které už nebude nutno odpovídat dalším pokusnickým blouděním: Co je vlastně pravým výrazovým prostředkem dramatikovým? Slovo? Sentence? Proč píše lyrik špatná dramata? Proč píše filosof špatná dramata? Knižní dramata, nejevištní dramata? Protože výrazovým prostředkem dramatikovým je jevištní postava. Na jevišti především platí ono dnes čítankové Verba movent, exempla trahunt. Ne slova. Ne myšlenky, ne situace. Ale postavy, ve kterých se tyto myšlenky rodí a které tyto situace navozují.

Už tato cesta za člověkem, kterou, byť zatím povětšinou nevědomky, dnešní společnost očividně nastupuje a kterou ostatně nemalá část dnešního umění již bere za svou, i když zatím většinou pouze v programové agitaci a k tomu velmi nejasně, znamená ne nedůležitý zlom v životním i uměleckém dění této doby. Vidět však cíl v ní samé bylo by počínáním velmi krátkozrakým. Toto znovunalezení člověka, to je vlastně jen první podmínka ke všemu, co musí následovat. Je to vlastně jen základ, jen staveniště k celé další stavbě. Až bude tato podmínka splněna, teprve potom čeká hlavní linie práce, linie, pro kterou vše předešlé pouze připravovalo půdu. Vytyčením člověka, jeho postavení, jeho práv a povinností nebude ještě vcelku nic získáno. Bude jen vyváženo konto minulých ztrát. Teprve potom musí vpravdě začít boj tohoto člověka o tvar a smysl jeho bytí, boj o jeho lásku a práci, o jeho morálku, o jeho životní, niterné i vnější podmínky, o jeho vztah k Bohu, k lidem i k sobě samému, o jeho zákony lidské i božské. Boj o pravdu tohoto člověka a o jeho existenci a o jeho vítězství v té pravdě. A konečně úsilí o splynutí jedinců ve společenství, společenství, vzniklé nikoliv následkem slabosti individuů a neschopnosti individuů existovat o samotě, naopak, společenství vzniklé následkem síly individuů, síly, z níž se rodí schopnost slučovat se v celek.

A jako vždy, tak i v této otázce nám jde souhlasně s postulátem v problému lidství i postulát na poli herectví. Nepůjde tedy jen o ten holý fakt,

aby totiž byla na jevišti vytvořena postava, postava jakožto ústřední motiv a trest a původce problematiky, postava jakožto exemplum, exemplum in nobis, z nás a v nás. To je jen první předpoklad, nutnost, *conditio sine qua non*. Po splnění této podmínky nepůjde už jen o to, aby vůbec postava byla. Půjde o více, totiž o to, jaká bude. O její tvar. O její boj, o její jednání, o její vztahy. O všechna dění lidská, o všechny otázky lidské, do ní promítnuté a v ní se naplňující. A konečně o cestu za organicky stmelěným kolektivem těchto postav a za jejich problémy jakožto problémy kompaktního celku.

Zdeněk Šmíd

## STUDNICE ŽIVÉ VODY

*Osm cestopisů † Aloise Musila*

*Úvodem.* - Tak řečení mistři lehkého slova uměli často po návratu z cest honosně překvapovat, rozkmitati své vjemy a dojmy do nejbarvitější sršivosti. Ohňostroj slov; a z celé té faty morgany zbude často hrstečka popela. Kolika opravdu hlubokých zážitků je totiž třeba k jediné kloudné větě o vzdálených krajinách! Vylovit z rozbouřeného moře cizího života, jehož hloubky a zákony unikávají i domácím lidem, perlu skutečné *myšlenky z hlubin*, toť vlastně malý zázrak. Už doma cítivá přece ten, kdo se vzpírá povrchnosti, co věcí leží pod sedmerou pečeti, a že je třeba dokresat se za léta jejich skrytého smyslu. O tom svém, a tím spíše o tom cizím - i v cizině cítil se ostatně mnohý cestovatel i poutník chvílemi jakoby doma, dožíznil-li se tam vpravdě lidských citů a jasných, životadárných myšlenek - usuzuješ nadto podnětně jenom tehda, jestliže se, jak už roky míjejí, tvůj úsudek prohlubuje a tříbí, jdeš-li za pravdou a krásou lidí, krajin a věcí vždy horoucněji.

Psát podle pravdy a promyšleně o něčem, cos nevdechoval od dětství, není snadná věc, vždyť se každého jasnějšího dozření v cizí skutečnost musíš dobojovat už i léty studia; a sebesvědomitější průprava theoretická stačila by opět stěžít na nějakou tu komplikaci, kdyby nebyly tvé snahy ožívovány ohněm vokace, vůle a každodenního heroismu.

Dnes hledáš v každé knize mnohem zjitřeleji řadu vlastností, po nichž jsi před několika lety ještě tak nežíznil: hru doopravdy, mužnou cílevědomost, vyšší prostotu myšlenky, citu, stylu, moudrá slova o našem údělu



zde na zemi a též hodně světla. Jsou knihy plné rozcitlivělosti, roztěkanosti a dětinskostí, knihy snad upřímné a dobře míněné, jež se však rozplynou, abych tak řekl, jako to chmýří pampelišek již pod čtenářovým dechem, natož pak v poryvech víchřic, a jsou knihy, kde co věta, to dobré zrno, a ty tě prochvějí vždycky jakoby zdvihem klíčení. Jaký div, saháš-li zvláště nyní především po těch druhých?

*Cyklus cestopisů.* - Musilův bohatě rozvrstvený a jakoby jedním dechem nesený cyklus cestopisů z Blízkého Východu tvoří svérázný, nezapomenutelný celek a má i pro své slovesné hodnoty pevné místo ve vývoji naší beletrie. Nechci se napoprvé sebevědomě pokoušet o nějakou syntetickou duchovní podobiznu autorovu. Výzkumnické a badatelské dílo Musilovo, průkopnický význam jeho prací kartografických, ethnografických atd., mohla by postihnouti v celé šíři a hloubce jenom obsáhlá monografická práce orientalistova. Jde mi tentokrát o to, abych v několika navzájem se doplňujících odstavcích naznačil tvář muže, rýsující se pro mne tak výrazně za každou stránkou jeho osmi cestopisů, též o to, abych zdůraznil, jak tonicky a výchovně působí Musilův cyklus právě dnes.

Orient přivolał A. Musila nedlouho po doktorátu bohosloví. Z nočního studia pošpatnělo jeho zdraví, též překážek hmotného rázu nakupilo se s dostatek. Mladý kněz zatoužil neklidně do světa, do širších obzorů, kde by mohl plněji rozvinout všechny své utajené schopnosti, rozhořet se studiem i činem podle svého srdce, kde by se zocelil i zaskvěl činorodou láskou k bližnímu. »Konec století,« zaplavující leckoho malomyslností, prokřísil ku podivu mladého muže energií.

V okružním listu: *Providentissimus*, v apoštolském listu: *Vigilantiae* nabádal papež Lev XIII. k odbornému studiu Písma svatého. Nadaným kněžím pootvírala se takto na sklonku devatenáctého století znova cesta k biblistickému bádání.

Mladý kněz, vybojovav si na svém prostředí onu volnost, již oba papežské listy nezbytně předpokládaly, odjíždí už v listopadu 1895 do Jerusalema, kde má navštěvovati dominikánskou biblickou školu. Z Jerusalema odchází Musil v únoru 1897 na bejrutskou universitu Sv. Josefa, řízenou jesuity francouzskými. Hned v r. 1896 poznal však již část Moabska, navštívil Kerak, Petru neb Uádi Músa. Putování na zkušenu; doba omylů i nezdaru... S hanáckou houževnatostí noří se však Musil vždy znova do studia řečí, knih, krajů, lidí a historie. Mladý orientalista rozkřídil se po nedlouhém tápání k skutečným výzkumnickým činům; z nich vzbudila svého času největší ohlas jeho výprava do zámečku či letohrádku Amra, která stála Musila tolik potu a přinesla mu tolik trpkostí, ale za několik

roků i šťastné spočinutí v dovršeném a obecně uznaném objevu. Byly to roky nebezpečí, cest na rozhraní života a smrti, též doba vědeckých bojů; jen ona zocelila však Musila do dalších, ještě dobrodružnějších let. Sedm let věnoval tehda Musil poznávání t. zv. Arabie Petrejské, t. j. krajů mezi Mrtvým a Rudým mořem. Vědecké výsledky jeho toulek, poutí a průkopnických výzkumných výprav shrnují dvě mapy a šest vědeckých knih. (Vyšly před první světovou válkou ve Vídni.)

Z Arabie Petrejské vedly cesty do sousední arabské pouště. V té by se byl A. Musil, zdvážněv prvými úspěchy, mnohého rád dobádal; zajímal jej na př., jak sám říká, »několikaletý pobyt svatého Pavla na pomezí těchto krajů, dříve než se vydal na své apoštolské cesty, jakož i působnost Muhammáda, syna Abdalláhova, obchodníka v Mekce, jenž tímto územím často procházel, než založil islám, třetí velké náboženství, hlásající víru v jediného, živého Boha«. S pouští pak Musil srostl, v jejím svobodném vzduchu, tam pod nebem Alláhovým, uzrála zvolna též jeho životní moudrost, prozařující obsáhlé dílo neúmorného čtenáře onou ryze musulovskou životností. Poušť zkoumal A. Musil po devět let. Původní studia biblistická rozšířila se během let o bádání zeměpisné a národopisné, ale mladistvé zanícení nepohaslo. Vědecké výsledky této obsáhlejší části jeho výzkumů a bádání vydala po letech novoyorská Zeměpisná společnost ve třech mapách a šesti svazcích.

V cyklu svých osmi českých cestopisů, které vyšly v letech 1929-1932, vytvořil A. Musil ze zkušeností svých výše naznačených cest - bylo by třeba ovšem rozšířit pole jeho bádání o Syrii a kraje u Eufratu a Tigridu, kam vedla A. Musila touha určití polohu biblického ráje - dramatické pásmo, »román jednoho výzkumce«, poutavější nežli desítky románů z Orientu, zákonně se vrstvicí kapitoly dobrodružných zážitků, orientálních zvyků a obyčejů, výjevů z dějin té které země. (Jde o knihy: Pod ochranou Núriho. Z mých cest Pustou Arabií, 371 stran, Praha 1929. - V posvátném Hedžázu, 304 str., Praha 1929. - V zemi královny Zenobie, 350 str., Praha 1930. - V biblickém ráji. Z mých cest při středním Eufratu a Tigridu, 349 str., Praha 1930. - Mezi Šammary. Z výzkumné cesty Šťastnou Arabií, 397 str., Praha 1931. - Za Mrtvým mořem, 435 str., Praha 1931. - V roklicích edomských, 420 str., Praha 1932. - Tajemná Amra, 408 str., Praha 1932.) Dech a tep skutečného života rozjiskřuje každíčkou stránku těchto cestopisů; a přitom cítíš neustále, že lidé a věci tonou zde proto v tak jitrním světle, že Musil měří život ustavičně mírou azuru, věčnosti...

*Dokončení přístě.*

# VARIA

## Básník stavitel

Vladimír Holan, Tereza Planetová. 2. vydání. Vydalo v grafické úpravě a s frontispicem Františka Muziky nakladatelství Fr. Borového v Praze 1944.

Baladický příběh o Tereze Planetové patří do druhého údobí tvorby Vladimíra Holana, které započalo Zářím a vyklenulo se v Prvním testamentu. Tento básník, který dlouho kul metafysickou a významovou únosnost slov, není jen násobitelem či improvizátorem života a jeho báseň zajisté neponese na otevřené dlaní onen často dnes požadovaný »přirozený a lidský obsah«, znamenající většinou jen minimálnost námahy, kterou je třeba k pochopení díla vynaložit.

Vladimír Holan je *stavitelem a vědění* mu je plánem, jehož vyslovení v básni stává se *poznáním*. Básníkův boj o jeho funkci není svévolným činem či náhodným psychickým výrazem, nýbrž odpovídá básnické realitaci jako touze po *objektivisaci básnické skutečnosti*. V básni, v zakletí tvaru má najíti poesie svou bytnost a trvání: »ze skicy / dál k dílu jde se po kolenou...«

Báseň o Tereze Planetové zvyšuje svou námětovou konkrétností a pevně stanovenu problematikou (vlastním podnětem stala se črta Leoše Janáčka Děvče z Tater) cílevědomost básnické výstavby. Tereza Planetová není jen představou »věčné ženského«, ale symbolem pro lidskou touhu, setkávající se s osudem jako se svým nepřítelem. Ne nadarmo byla nazvána Planetovou; planetou, oběžnicí, jež se k nám přiklání, vzdaluje se, mizí a znovu v nás ožívá, tak jako touha prahne po svém snu, s nímž se však nikdy neseťká. »Slepecky táhnem slepou hrou, / než řeknem: přivoň - květ nám zvadne, / a osud-slepec zvůlí svou / i srdci určí slepé metrum...«

Thematická vnitřní soustřednost usměrnila v této knize Holanovu slovní funkci v básni v bodě významového optima. To je značně rozdílné od sbírek předcházejících, kde snaha dojít ve stavebním úsilí až ke konečným důsledkům, znamenala současně ohrožení vnější srozumitelnosti, na které by se čtenář mohl zachytit. Platí to zejména o esenčních paradoxech, nelogismech, o přemíře cizích slov, která často bez slovníku, jež by aspoň poněkud označil jejich významovou stránku, byla hluchá. Přitom však u Vladimíra Holana žádné básnické slovo nemůže být přehlédnuto; každé je přesně zasazeno do celistvé básnické struktury a přímo odpovídá významovému středisku básně. Každý slovní výraz vnesený Holanem do básně má v ní dvojitý podstatnou funkci. Jednak je částí, která slouží k výstavbě básnické symboliky, jednak je dán jako samostatný prvek svým označujícím a obsahovým významem, jsa přitom nositelem dějového a situačního průmětu.

V případě prvním slouží slovo jako částice k vybudování básnického *obrazu* jako znaku pro poznání. Proti rekvizitám romantismu, dnes ještě obecně používaným, kterými se básník přibližuje ke čtenáři spíše jen formou tradičního návyku, neváhá Holan použití sugestivních obrazů, pramenících v naší téměř »civilní« zkušenosti. Tak na př.: »hostitel umí přibodnout / vidličkou ruku hosta, který / od stolu vstává změnit kout...« nebo »Jsou lízce, lízce přikované / k stolům lidových jídelen...« Za přímé významové obrazy nutno považovat jak parafráze lidových písní, vkládané mezi pravidelnou veršovou strukturu, tak i tíživé pojmové definice, jež nacházejí svůj řád v místech, kde děj dochází

k marnosti a naší bezmocnosti vůči osudu. Intelektuální funkce, zde se přímo uplatňující, nachází však svůj výraz i v složitých a rozlehlých básnických obrazech, jak je tomu na počátku knížky: »Kraj nemluvný, kraj kamenitý / a do dřene až bídou zrytý, / kraj bez možnosti, ale kraj / nucený stále tvrdší pěští / k slzám, jež mají lháti ráj / či ještě lépe: tak si věsti, / jako by sůl, jež zpolovic / už osolila krajíc šerý, / mohla být cukrem, cukrem, který / zde neosladiť ještě nic.« - Celkový obraz není zde vytvořen »jedním dechem«, ale naopak se vědomě rozvíjí v protikladech smyslových prožitků a v jejich současné explikaci mífí do ústředního, přímo nepojmenovaného centra (»pojmenovat bezejmenné, / toť před stvořením světa být«), jehož popisný derivát a výtazek mohl by znít jako chudý horský kraj. Jaká však chudoba v tomto pojmu a jaká plnost v obraze, který přímo ztělesňuje představu, jež námi může býti normálně jen navoděna!

Při této funkci - vytvářet obraz - nese však *současné* slovo i plný význam svého samostatného pojmenování a rozvádí v něm dějovou stavbu a její další vývoj. Tato tvrzení lze obhájit ze základů veršového vzorce, v němž se slovo objevuje. Podstatou Terezy Planetové je desetiveršová strofa tohoto tvaru:

|              |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|--------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| schema rýmu  | a | a | b | c | b | c | d | e | e | d |
| počet slabik | 9 | 9 | 8 | 9 | 8 | 9 | 8 | 9 | 9 | 8 |

Uvedené schema je platné pro celou báseň; neruší je ani písňové vložky a mění-li se někde počet slabik (o jednu méně či více), není tím dotčen základní vnitřní poměr, znatelný z dalšího rozčlenění.

1. dvojverší sdruženého rýmu: a a (a = 9).
2. čtyřverší střídavého rýmu: b c b c (b = 8, c = 9).
3. čtyřverší obkročného rýmu: d e e d (d = 8, e = 9).

Pravidelnost tohoto členění není však jen formální identitou a nepřibližuje se významovému středisku Holanovy skladby jen vodorovně v tom smyslu, že tato složitá veršová struktura se vždy určitého thematického prvku zmocňuje a ve svém tvaru jej rozvádí. Jsou zde samozřejmě jisté celkové poměry vyplývající z veršového iktu, něného členění a větné intonace (na př. verše osmislabičné jsou často větným závěrem nebo intonačním předělem věty), ale chceme ještě nadto ukázat na závislost, nebo lépe na vnitřní napětí, ovládající jednotlivé veršové skupiny. Uvidíme pak, jak mezi verši (zvláště v obou čtyřverších) rýmem a počtem slabik shodnými jiskří jistý poměr, způsobený samotným *pojmenováním, t. j. významem básnického slova.*

Zdůrazňuji, že zde nejde o žádný násilný rozbor větných a intonačních souvislostí, pro něž přirozeně nutno prostý následný poměr veršů a jejich bezprostřední vztahy předpokládat (1:2:3...:8:9:10), nýbrž zamýšlíme objasnit samotný *vnitřní impuls slova*, které je v básni jako jednotka vyslovení obsaženo.

Případ, který uvádím, není sice vybrán náhodně, ale také není v Tereze Planetové náhodou; šlo mi prostě o to, uvést takový případ, na kterém by dané premisy byly dobře a jasně viditelné. Tereza Planetová str. 9:

|                                |   |          |
|--------------------------------|---|----------|
| 1 Po púlhodině u vrat sadu     | a | 9 slabik |
| 2 při havranově slétlém chladu | a | 9 „      |

V obou verších jde o základní určení nového thematického prvku; v našem případě ve verši prvním o určení místa, v druhém však nejde jen o vystižení »chladu«, který je zde dominantou. Spjatost s obrazem havrana způsobuje tu - ačkoliv dále nerozveden - jisté očekávání čehosi chmurného, nešťastného.

|                               |            |
|-------------------------------|------------|
| 3 potkal jsem, cizí, stařka.  | b 8 slabik |
| 4 Mávl jen rukou, jako kdosi, | c 9 „      |
| 5 kdo už jen rukou nařká,     | b 8 „      |
| 6 že prosil a už nevyprosí    | c 9 „      |

Verš 3. dokončuje jednak základní průměr (1+2), ale zároveň je souvztažný ke stejné organisovanému verši 5., jenž slovem »nařká« blíže označuje danou situaci. Naproti tomu korespondující si verše 4. a 6. jsou vlastně - možno-li tak říci - detailními záběry, které se v základním situačním průmětu proluly. Mezi pojmenováním »mávl rukou« a »že prosil« je přímá představová souvislost mezi rukama sepjatými a po oslyšení prosby beznadějným mávnutím.

|                                |            |
|--------------------------------|------------|
| 7 tep, který zkoumá Morana -   | d 8 slabik |
| 8 a pokořený troufanlivě       | e 9 „      |
| 9 zamumlal jako mračno k nivě: | e 9 „      |
| 10 »Je konec, umře do rána!«   | d 8 „      |

V obkročném rýmu jeví se dané závislosti vskutku markantně. Verše 8. a 9. jsou oproti veršům okrajovým téměř uzavřenou jednotkou. Přesto však i mezi nimi trvá protikladné napětí, způsobené významovou dimensí mezi »pokořený« a »mračno k nivě«. Vedle přímé spojitosti se »zamlumlal« má tento výraz proti tomu ve verši osmém význam vzdálenosti (mračno a niva), plynoucí z našeho pokoření, kterým uznáváme vesměrnou převahu nad námi. - Typický je však poměr mezi veršem 7. a 10. Jestliže slovo »tep« vyznívá již ve svém přesahovém postavení, pak hlavní impuls 7. verše je položen na slově »Morana«, které v nás samo připravuje pocit smrti a zániku. A tato významová signalisace uskutečňuje plně ve verši 10.: »Je konec, umře do rána!«.

Provedený rozbor dovoluje několik závěrů. - Slovo v básni bývá posuzováno pravidelně z trojího aspektu: lexikálního, gramatického a stavebního: býti stavebním elementem toho kterého verše. Z výkladu Holanovy skladby jsme však zjistili, že i lexikální stránka slova slouží k organické výstavbě básně, že nezhasíná svým okamžitým vyslovením, ale předvádá verše další, organisujíc je tak v jednotně spjaté významové středisko. Z obecně zaměřené studie by pak vyplynulo, že tento prvek je v rámci moderního českého verše *vývojem* a neváhám proto skladbu Vladimíra Holana, který tento vývoj uskutečňuje, označiti za přední dílo v české literatuře a o básníku samém platí jeho vlastní slova: jet jedním z těch, »kdož osud mluvě předhodili«.

Jaroslav Morák

## Nová a nejnovější italská poesie II

V lecčems se stýká Montale s *crepuscolary*, kteří také pocítovali smutek života a byli drceni jeho tíží; kdežto však *Gozzano* nebo *Corazzini* reaguji únikem z přítomného světa, buď tím, že před ním prchají, ironisují jej anebo si vytvářejí novou vysněnou skutečnost, Montale, který se stejnou nevolností podléhá bytí jako dané životní formě, přijímá je jako bolestný úděl dědičného hříchu, jako neodvratnou osudovost, jíž nelze uniknout a které možno pouze čelit jasným rozumovým chápáním. V tom průsečíku vnějšího světa a jeho subjektivního pojmání jako intelektuální funkce se stýká Montale s autorem *Mladé Parky* a *Hřbitova u moře*; tam však, kde velký jeho duchovní spřízněnc je upoután spíše individuální tvářností myšlenky než její všeobecnou platností a speje od smrti a chaotického stavu zrodu k dionyskému pocitu životní plnosti obzřané s nad-

osobní výše ducha matematicky jasného, je u Montaleho daleko patrnější rys individuálního zápasu, tvrdého potýkání se světem, záliby v disonančních tónech, v ostrých, tvrdě kreslených obrysech přímořských krajin a v mučivém vědomí vyšinutí, nerovnováhy, osamocení. Jeho lyrika postrádá dynamičnost, pramenící z živého styku s vnějším světem, je ztrnule ustálená, statická, ten klid však jako by byl úzkostnou předzvěstí pohromy, zhoubného kataklysmatu, jenž jednoho dne všechno pohltí ve svém víru.

Onen popisný prvek, tak výrazný v *Ossi di seppia*, kde zprostředkoval spojení mezi vnější nazíranou skutečností a osobitým duševním prostředím, ztrácí poněkud na výraznosti v dalších básnických sbírkách *La casa dei doganieri e altre poesie* (Celnice a jiné básně) (1932) a *Occasioni* (1939), stává se spíše napolo zamlčeným náznakem, kmitavým zášlehem, prchavou evokací zážitku, snu, dojmu, navazujícího okamžité, téměř bez přechodu, na souzvuknou odezvu ve vlastním nitru. Je to, jako by se rozhrnula na okamžik clona dělič osobnost básníkovu od objektivního světa a úzkou štěrbinou vnikl dovnitř světelný paprsek, jenž je okamžitě absorbován, rozštěpen a lomen v magické čočce autora intelektu v nové nenadálé skupenství.

Ve svých počátcích je třeba chápat lyriku autora *Ossi di seppia* jako reakci proti všeobecně uznaným a přežilým směrům, ať již jde o carducciiovskou renesanci klasicismu, d'annunziovský kult formy a estétsky stylisovaný pojem nadčlověka, pascoliiovský cudně plachý kvietismus anebo posléze trpný postoj *crepuscolarismu*, jenž se buď staví nečinně k životu anebo mu podléhá, neschopen vnutit mu svou tvůrčí vůli. E. Montale navazuje po nejedné stránce na Ungarettiho, na jeho výboje formální i myšlenkové; je to poesie drsná na povrchu a vystřihající se jakoby úmyslně harmonie, souzvuku, hluboce zahleděná do podstaty života a toužící zachytit jeho neměnnou tvář ve stroze monumentální plastičnosti, poesie bolesti jako věrné průvodkyně člověkovy, jako trvalá konstanta, jež existuje v nadčasové kategorii a je jakýmsi dědičným hříchem lidské přirozenosti bez naděje v konečné vysvobození. Je-li tu možnost úniku, pak ji Montale nehledá v naději v mravní vykoupení anebo vůbec v jakéhokoliv jiného činitele určeného zřetely etickými - a v tom se základně rozchází s Ungarettim - nýbrž v nekonečné řadě překvapení, jež skýtá zřídavému duchu vnější skutečnost jako nepřeberná zásobnice intelektuálních vzruchů, proměnlivých a neustále se střídajících na složitě stupnicí citlivé básnické vnímavosti. Touto řadou okamžitých apercepací, jakéhosi drobného elektrického sršení, v jehož praskotu se uvolňuje jitřivé napětí mezi duchem a světem, mezi smysly a intelektem, se rozvíjí sled kmitavých záblesků štěstí, útěchy osamělých srdcí, poesie stopující hlodavý zub času, jenž vrývá jemné předívno vrásek ve tvář doby i lidí. Jednota myšlenky a formy je u Montaleho velmi těsná: rychlý, úsečný spád verše, kontrakce významová zhuštěná někdy až k nejasnosti, záliba v odlehlých, málo užívaných slovech a téměř epigramatická náznakovost, svrchované střídání ve volbě výrazů a tvarové úsporná až k suché střízlivosti bez sebe-menšího pathetického náznaku nebo melodické barvitosti verše, tak drahé předešlým pokolením.

První básnická sbírka Salvatora Quasimoda *Acque e terre* (Vody a země) (1930), shrnující jeho poesii z let 1917-1929, je spíše dokumentem autorova hledání než hotovým uměleckým útvarem, kde italská kritika (Montale, Vittorini) bezpečně našla cizí ohlasy: d'annunziovské, parnasistické, dekadentní, trecentistické. Již tu však Quasimodo projevuje schopnost nevyjadřovat svou poesii bezprostředně, nýbrž nepřímou, jakýmsi zvrtným zrcadlením osobních zážitků, »kontrapunktem období mezi ustitím básnickým stavem a ovzduším okamžiku, v němž se onen stav zrodil«, umocnit slovo k žádoucímu

účinu a učinit je nositelem právě prožívaného stavu. Zřetelný je vliv Montaleho anebo aspoň velmi příbuzné duševní ladění; tušení vlastního osamocení, bludný kruh lidské jsoucnosti, vědomí nesdílitelnosti, nemožnosti dát se a být obdarován a krajinné pozadí jižního rázu posléze, cosi jako helénská Arkadie Ungaretiho, mlhavě vzdálená, a přece důvěrně blízká jako tomu, kdo se rozpomíná na vlastní ztracené dětství. Přízvuk těžkomyslného smutku, trýznivé vědomí nesouzvuku světa s vlastním nitrem se prolíná a mísí s jasnějším tónem, čistším a harmoničtěji modulovaným, jenž se však zřetelněji vyhraňuje až v další sbírce Quasimodově *Oboe sommerso* (Hoboj v hlubinách) (1932), *Enao e Apollion* (1936) a posléze v *Poesie* (1938). Básník tu usiluje s větším důrazem o samu nahou podstatnost výrazu, o vytvoření osobitého ovzduší a o potlačení běžné logické spojitosti ve prospěch ryze odtaziivé lyričnosti, o novou formální skladbu a o jednotu atmosféry, aniž se mu však daří přemoci bolest, věrnou průvodkyni na duchovních výpravách, jež s ním láme chléb u jednoho stolu a sdílí spánek na jednom loži - bolest však, již chybí teplý rys lidskosti, bolest jako vědomí nevyhnutelné sudby, převedená do metafyzických poloh a hledající výraz pro svůj těžký smutek ve verších střídmych až k askesi. Rodí se tak poesie odvrácená od barev příliš okázalých a tónů příliš hlučných, poesie zaujatá poslechem osobitého rytmu vlastní duše skandovaného melancholií z neodvratného zániku všeho toho, jehož svrchovaným vládcem je čas. Tedy pocit málem máchovského zmaru, zkázy, fascinovaný pohled do hlubin toho, jež »*nic se nazývá*«, ale bez malebných kulís romantiky a bez titánské rozervanosti ducha, unikajícího ze skutečna do oblasti snů, víry, iluse. Ten protiklad, směřující dialekticky k dosažení vyšší jednoty, je patrný i v básnickém díle Quasimodově, třebaže se s úzkostnou záměrností vystříhá sensitivního okouzlení smyslu a důsledně zavrhuje ornamentální nebo citově zaměřenou funkci slova; jeví se v rozepři světa nazíraného s perspektivy téměř naprosté negace se stravující touhou po dosažení míru, po místě klidu, kde by bylo lze spočinout v zapomnění, a po ztraceném ráji dětství někde v napolo vysněném mediteránním kraji, snad v Řecku nebo na rodné Sicilii. To je v několika hlavních rysech portrét Salvatora Quasimoda, načrtnutý na podkladě jeho čtyř sbírek veršů, jež odhalují duchovní tvář básníkovu s metafyzickou touhou po dosažení jednoty souzvuku, poesie a řeči, po stanovení zákonitého tvůrčího řádu a po vytvoření absolutní poesie uzavřené hermeticky v sobě samé. Zákonitost, řád, vyhraněné úsilí o dosažení architektonické skladebnosti, naslouchání skrytým hlasům promlouvajícím z odlehklých hlubin vlastní duše, to je vůdčím motivem poesie Quasimodovy a několika mladších lyriků, z nichž tu budíž zmíněn G. Vigolo, S. Solmi, L. Sinisgalli, A. Gatto, A. Capasso a M. Luzi.

Poesií Giorgio Vigola prolíná rys živé, někdy téměř až chorobně vznícené citovosti, jež jako by patřila na svět úzkým žalárním průduchem; odtud onen dojem vzdálenosti, odloučení od dějů nazíraných zevnitř duše jako z klášterní cely. Ten pocit izolace, jakési stěny mezi básníkem a vnějším prostředím, připomíná ve své zárodečné fázi Montaleho, cíl však, k němuž Vigolo směřuje, je docela jiný; v souhrnu světa a jeho dění nevidí nic náhodného, žádné temné spleť předivo příčin a následků, jejichž konečný smysl člověku uniká, žádnou hříčku vrtošivého rozmaru bez počátku a konce, jemuž lze čelit pouze silou rozumu a jasným poznáváním věcí, nýbrž celou jeho poesii se vine vědomí mravního řádu, jakési tajemné Ruky, jež spřádá útek s osnovou lidských osudů a řídí jejich běh. Vigolo snad hlouběji než kdo jiný přitaká v *Canto fermo* (Pevný zpěv) (1931), v *Il silenzio creato* (Stvořené ticho) (1934) a v *Conclave dei sogni* (Konkláve snů) (1935) zásadě voluntarismu, jenž nehodlá tlumočit básníkou činnost jako

akt milosti, samovolné vnuknutí, tedy cosi apriorního, předem daného, nýbrž hledá »jeji prameny ve své vůli, pokud básníkův tvůrčí stav může vědomě záviset od něho samého«. V jeho díle se úzce stýká problém techniky s problémem metody v souladu s tvůrčí vůlí, jež se formuje ve tvar, ukládá si dobrovolně tuhou kázeň, neleká se odříkání a zdůrazňuje ethos místo pouhého pathosu. Tedy poesie programem i zaměřením náboženská, pokud se odvrací od svůdných hesel estetického okouzlení, těkavé hry smyslů, a usiluje o vyzdvížení mravního prvku v umění, jeho pevné hierarchické posloupnosti a inteligentní methodičnosti, jdoucí ruku v ruce s pronikavou introspekci a se smyslem pro míru jako původní dědictví latinského ducha.

V lyrice Sergio Solmiho z *Fine di stagione* (Konec období) (1933) podle jeho vlastních slov »otázka poesie se stává otázkou vnitřního zaměření básníkovy, namáhavým znovuvivoněním ztracené harmonie a prvotních schopností«. Odtud onen pocit neustálého zápasu mezi trýznivou touhou po dosažení absolutní dokonalosti a vědomím křehkosti básnického nástroje, jímž je paměť, schopnost evokační, odtud ona naléhavá snaha po odpovědi na otázky o platnosti umění, jeho dosahu a etické závaznosti a vůle ověřit si platnost vlastní existence v protikladu k životním formám lidského bytí. Ta nadsmyslná touha však není počátkem vykoupení jako u Vigola, který se snaží překonat smutek přýštící z podobných zdrojů příliš jasného vidění zdůrazněním hodnot řádu mravního, nýbrž ústí obvykle v pocit nespokojenosti s vlastním životem, ve vědomí nedosažitelnosti vytvřených cílů a věčné záhady smyslu světa a jeho dějství.

Také verše Leonardo Sinisgallioho z *18 poesie* (1936) a z *Campi Elisi* (Pole Elysejská) (1939) hovoří spíše k rozumu než k smyslům, styl je úmyslně prostý, neozdobný, někdy až jednotvárně šedý a také stesk po blaženém věku ztraceném v čase připomíná Ungarettiho nebo Montaleho, aniž však dosahuje jeho koncise jasnosti a kladné odhodlanosti strhnout závoj se sfingy s hlavou gorgony. Ten smutek, v jehož zorném úhlu se Sinisgallimu zračí skutečnost, není však přetaven v jednoduše básnické pásmo, ani vybudován v sourodý systém jako třeba u Quasimoda, nýbrž spíše jen naznačen řadou metafor, prchavých záblesků, jež zazrcadlí na okamžik, dříve než pohasnou, obraz světa lomeného ve rmutném spektru subjektivního básníkovy vidění.

Ve sbírkách *Isola* (Ostrov), *Morto ai paesi* (Odumřelý krajínám), *Motivi* anebo *Ultimi versi* (Poslední verše), shrnutých roku 1941 ve svazek *Poesie* se jeví Alfonso Gatto jako básník půvabného přírodního mythu zachyceného ve svěžích krajinných obrazech a převedeného do klimatu abstraktní osobní zkušenosti; jeho lyrika táhne k vyrovnané harmonii formy i obsahu s kontemplativním přízvukem, jež snad zásadněji než u kteréhokoliv jiného básníka kromě Quasimoda vymyčuje živel popisně epický a libuje si ve volném sledu náznakových metafor, zpravidla temných a nesnadno postžitelných, neboť v nich chybí, podobně jako v surrealistické poesii, spojovací článek, *tertium comparationis*, plynulý přechod k realitě, který je tu záměrně potlačován ve snaze odpoutat se od prostředí názorové skutečnosti a vytvořit si výsostnou oblast vlastního nadsmyslného světa.

Aldo Capasso sdružuje ve své básnické tvorbě, zejména v prvotině *Il passo del cigno* (Krok labutě) (1931) mystiku duše znepokojené kosmickým tajemstvím s ohlasy sensuálními, které se snaží překonat záměrným úsilím vůle a činnosti rozumové, vedoucí k postžení vnějšího světa skrze vlastní osobitost; duch jeho lyriky není však tak neprodyšně uzavřen od čarodějného kruhu abstraktní představitosti, nýbrž často vyšlehuje záblesky intuíce jako vodiče co nejužšího spojení mezi objektem a subjektem. *Il paese senza*



*tempo e altri poemi* (Kraj bez času a jiné básně) (1934) navazuje sice na stejnou vývojovou linii, ale jaksi zvrucnělou, křesťansky zpokornělou a zjhlou pocitem tajemství, jehož se básník nechce zmocnit již jen intelektem, nýbrž také a snad především srdcem, ušitělem bolesti a vódkem po cestách zpěvné harmonie k andělským sférám.

Také ve sbírkách veršů Maria Luziho *La barca* (Bárka) (1935) a *Avvento notturno* (Noční příchod) (1940) dříme melancholický pocit tesku nad ztracenou minulostí, pocit, který není vždycky organicky spjat s celkem a ubírá proto na přesvědčivosti zamýšlenému básnickému obrazu přefiltrovanému v křehký útvar abstraktního ražení.

Onen rys skrytého, záměrně potlačovaného vzruchu, jenž prolíná poezii Ungarettiho, Montaleho nebo některého z mladších jejich vrstevníků a uvolňuje se v okamžicích vrcholného napětí často jen invokací, slovem, zvoláním, ono vědomí rozporu, nesouladu, jež buď směřuje k uznání Božské jsočnosti anebo hledá východisko v dosažení jednoty vyššího skladebného řádu, je značně ztlumen v básnické tvorbě Adriana Grandeho, jehož lyriku obestírá měkké, hloubavě zamyšlené kouzlo soustředěné introspekce s plynným tokem veršů pravidelného spádu a měkce modulované kadence. Tak se jeví básník v souhrnu svého díla pozoruhodně jednotného, od *La tomba verde* (Zelený hrob) (1930), přes *Nuvole sul greto* (Oblaka nad řečištěm) (1933) až po *Ritratto di Genova* (Obraz Janova), pokus o zachycení rodnohé města v útržkovitých lyrických prózách. Poésie celkem smírně vyrovnané pohody, nesoužená posedlostí vášně a meditativně zabarvená, tíhnoucí k obzírání světa i ducha s nadosobní výše a toužící po vyrovnaném směru rozporů nikoliv jejich prudkým spájením, nýbrž spíše povlovnou asimilací, vytrvalým obrušováním hran příliš bolestně ostrých, protiv příliš drsně nesouzvčných. Výsledný obraz poezie A. Grandeho vzbuzuje představu teskné jeseně, klenoucí se nad krajem mírně unaveným plností uzrávajících plodů, představu dějství dávno minulých a přece jaksi blízce známých ze světa vzpomínek nebo snů, splývajících v akord tiché souladné harmonie.

A dar zpěvu, melodický vid světa, schopnost zachytit jeho obraz v citově zvlněném okamžiku a vtělit jej do jasného tvaru, zeptá se snad čtenář, je již nadobro mrtva v současném italském básnictví? Nikoliv; vedle lyriky, o níž byla právě řeč, přísné v řádu formy i obsahu a usilující o podstatnost, o svrchovanou střídmost výrazovou, existují stále ještě a tvoří básníci s darem prosté vnímavosti, nezkaleného citu a schopnosti spíše konkretisovat nazírané než je dramatisovat, spíše je citově vnímat než převádět do nadpomyslných oblastí. Lze sem zařadit mnoho a mnoho jmen; buďtež uvedeni aspoň G. Titta Rosa, L. Fiumi a C. Pavolini.

Giovanni Titta Rosa směřuje ve sbírkách *Le feste della stagione* (Sezónní slavnosti) (1928) a *Alta luna* (Úplněk) (1935) k půvabné, skladebně vyrovnané kompozici s přízvukem elegické touhy, milostně odevzdané a obestřené touhou dále - duch velmi příbuzný je Nicola Moscardelli s *L'ora della rugiada* (Jitíni chvíle) (1924) nebo *Canto della vita* (Zpěv života) (1937) - zatím co Lionello Fiumi, básník pudové reflexe, okouzlený ve svazcích veršů *Mussole* (1920), *Tutto cuore* (Z celého srdce) (1925), *Sopravvivenze* (Přežitky) (1931) a tlumeněji v *Stagione colma* (Vrcholící čas) (1943) hrou světél a stínů, kontrastem nálad, prchavou vzpomínkou, byl nazván neprávem největším italským impresionistou, a Corrado Pavolini zpodobuje v *Odor di terra* (Vůně země) (1928), *Patria d'acque* (Vlast ve vodách) (1933) a *Dediche* (Věnování) (1941) s resignovaným steskem plynutí času, vybavovaného postupně v pozadí vysněných dějů. Poésie je pro něho »*pozemským vybnčstvím, spoluvědomím zavržení*« a z toho poznání pomí-

ječnosti všeho dočasného pramení smutek duše, jež tápavě objevuje nový vysněný ráj jako formu mythu moderní duše nahlodané kazem skepse.

Výrazný náboženský rys, kromě G. Vigola a A. Capassa, o nichž byla již řeč v jiné souvislosti, prokresluje také fyziogomii U. Betiho, C. Betocchiho a G. Comiho: Ugo Betti je autorem básnické sbírky *Canzonette - La morte* (Písničky - Smrt) (1932) a hymnického cyklu *Uomo e donna* (Muž a žena) (1937) s rozsáhlou perspektivou duchovního vývoje lidstva, počátečního hřichu a vykoupení, zatím co Carlo Betocchi chápe v *Realità vince il sogno* (Skutečnost nad sen) (1932) a v *Altre poesie* (Jiné básně) (1939) křesťanskou lásku jako jednotící motiv, jenž ukazuje hranice jeho tvorby a sublimuje ji do oblasti františkánské pokory a Gerolamo Comi směřuje v *Cantico dell'argilla e del sangue* (Zpěv hlíny a krve) (1932) spíše k pantheismu slučujícím v klínu mystické jednoty člověka, lidstvo a vesmír - podobně jako Luigi Fallacara v *Notturni* (1941), kde nezapře oddaného žáka A. S. Novara a A. Onofriho.

Nejmladší italská poesie z druhé polovice minulého desetiletí je dosud příliš nevyhraněná, příliš v kvasu, než aby ji bylo možno aspoň přibližně zhodnotit; budiž tu proto uvedeno jen několik jmen - zatím osob, nikoliv ještě osobností. V lyrikách *Frontiera* (Hranice) (1941) Vittoria Serenihho se obrazí touha po souzvuku s vnějším světem, snaha spájet protiklady a rozvíjet básnické pásmo s ústřední myšlenkou trvání v čase, v *Eclisse* (Zatmění) (1940) Libero de Libero směřuje k idylickému pojetí vzpomínky, jež se obnovuje v přítomnosti a dává podnět k radostnému prožítí chvíle, připomínaje tak *Poesie* (1940) Filippa de Pisis a stejnojmennou sbírku (1939) Sandra Penny, z nichž vyznačuje mladistvá svěžest, nedotknutá dosud problematikou starších vrstevníků a hlásí se touha zachytit život v tisícereých jeho obměnách, dát mu tvar a stvořit jej k obrazu vlastní duše, kdežto Beniamino dal Fabbro křísí opět ve *Villapluvia e altre poesie* (1942) význam citu v okruhu osobní lyriky, podobně jako Attilio Bertolucci v rozmarně fantastických *Fuochi in novembre* (Listopadové ohně) (1934).

A nyní několik slov závěrem. Paradox moderní lyriky, podotýká S. Solmi, spočívá v tom, že »zbývá svrchovaná iluze zpěvné harmonie, jež přečkala jakýmsi zázrakem zkázu všech ostatních ilusí. Duše zbavená svých snů a ideálů, obrácena násilně tváří v tvář k strastné skutečnosti a nutkána proniknout k trpké podstatě dnešní lidské existence nalézá v tom tvrdém nezbytném poznání paradoxní zásadu souladu a zapomnění«. Nevystihuje-li Solmi celou pravdu ve složitě hře příčin a důsledků, obnažuje přece citlivý nerv dnešní lyriky - a to nejen italské - a ukazuje na zdroje jejího vzniku v širší evropské souvislosti po světové válce, na rozklad individua a vědomí jeho osamocení, na tvářnost doby mravně netečné, bez vůdčí myšlenky a ochotelé nedostatkem činné tvůrčí vůle. Byl to Pirandello, který snad nejjasnozřivěji představil ve svých dramatech obraz doby, ukázal na mnohoznačnost lidské bytosti a osvětlil její jednání v zrcadle neustálé proměnlivosti; rozložil zkrátka to, co bylo dosud považováno za stálé, absolutní, a tím hluboce zapůsobil na nové básnické pokolení ve své vlasti, vydatně ovšem také poučené cizími západními vzory. Znamená to pokus o sublimaci vnější příčinné spojitosti, o uvolnění podnětů nadmyslných a jejich zapojení do oblasti básnické představivosti. Namísto hodnot rozmetaných relativismem se jeví snaha nastolit nový řád tím, že klasicisující formou má být vyjádřena nová básnická skutečnost. Slovo se stává povolným nástrojem tvůrčí vůle, jeho významová stavba je uvolněna, jeho platnost rozšířena a metaforicky obohacena, je potlačena vášeň nitra citově zvlněného a nastolena čistá lyrika jako »vrchol, naplnění nejvyššího cíle poesie, jež je vrcholem lidské řeči«. Tím pronikavěji ovšem vy-

svítá protiklad srvcchovaně ukázněné formy vedené vůlí po souzvuku, neměnné platnosti, a obsahu zajatého v mučivé problematice věčnosti a metafysického řádu, bolesti a jejího překonání v nadosobní kategorii. Zdůrazňuje-li dnes část mladé italské kritiky (Macri, Contini, Bigongiari) jedinečnost básnické tvorby a motiv osamocení jako podstatný výraz tvůrčího aktu, pak přece jen zapomíná anebo chce zapomenout na to, že duše básníkova je i dnes resonanční deskou, jež citlivě reaguje na vnější popudy a zaznívá v souladu s vnějším světem; a v tom, zároveň se způsobem, jak se vyrovnává s problémy osobními a převádí je na vyššího společného jmenovatele všelidského údělu, spočívá velikost poesie - a to nejen dnešní.<sup>1</sup>

Jaroslav Rosendorfský

## Dílo Viléma Bitnara

*Z kořenů horských zrozen vlasti na hranicích  
vysoko napjal um i ramena.* Jan Karnik

Sedmdesát let! Je to stáří, kdy se již lidé z větší části nezúčastňují životního ruchu. Ne tak Vilém Bitnar, který je oslavil 11. dubna t. r.

Narodil se ve Zbečnicku u Hronova nad Metují. Roku 1888 vychodil měšťanskou školu v Kladně, kde se také vyučil modelářství a kovolitectví. Studoval pak v Praze strojní inženýrství na vyšší průmyslové škole a pak na technice. Jako odborný učitel působil na pokračovací škole průmyslové v Kladně a na hutní škole v Komárově u Hořovic. Jako technický pracovník byl v podnicích v Kladně, v Komárově (napsal Dějiny železáren a obce Komárova), v Praze, v Příbrami a ve Skuhrově nad Bělou.

Do literatury vstoupil ve svých devatenácti letech v pražské Vlasti. Jako *umilec* se přiznal k Zeyerovu vlivu na sebe (»Slova, která napsal Zeyer v úvodu k své „Karlo-linské epopeji“, byla mi, mladistvému studentu, zjevením, které osvětlilo temno mého nitra a usnadnilo pochopení všech citů, tuch a neujasněné dosud touhy.«). Roku 1896 vydal v Praze epickou sbírku »Biblické rhapsodie« a verše »Matky sedmibolestné« (1900). Vedle původní práce pořizoval i překlady z němčiny a francouzštiny. V 1. ročníku Archy (1913) tlumočil pod pseudonymem Miloš Babor Claudelovu Předehru k mysteriu Zvěstování Panny Marie. Knižně vydal r. 1922 dva překlady z Marie Hertové (Povídky ze starých měst a Láska lékařova).

Jako literární *videc* opíral se Bitnar vždy o svůj ohromný bibliografický i archivní materiál. Tento nevyniká jen svým rozsahem, nýbrž i bezvadným roztříděním, jež umožňuje ovládnutí nepřehledného bohatství zpráv. Knižně vydal bibliografii díla Julia Zeyera (1918), Miloše Martena (1926), Josefa Kratochvila (1932) a Emanuela Masáka. Jako odborník byl nedávno ministerstvem přidělen k bibliografickým pracím České akademie.

Na základě svého záviděníhodného materiálu mohl Bitnar zpracovat přesné mono-

<sup>1</sup> Čtenář znalý jazyka italského může hledati podrobnější poučení v těchto publikacích: G. de Robertis: *Scrittori del Novecento* (1934), F. Flora: *La poesia ermetica* (1936), A. Gargiulo: *Letteratura italiana del Novecento* (1940) a S. F. Romano: *La poetica dell'ermetismo* (1942), kromě antologie Capasso-Falqui: *Fiore della lirica italiana* (1933) a L. Anceschi: *Lirici nuovi* (1943). Z české literatury: A. Felix: *Italští básníci* (1933), italské číslo Lumíru (roč. LXIII., č. 5), a Kalistův překlad Ungarettiho: *Il porto sepolto* (Pohřbený přístav, 1934). V doplňcích Ottova naučného slovníku chybí několik důležitých hesel o mladé italské lyrice.

grafie životopisné, jako na př. o V. Pakostovi a svém příteli Sigismundu Ludvíku Bouškoví (1932). K tomu se druží jubilatova činnost literárně historická a kritická. Je nejlépe obeznámen s dějinami Katolické moderny a vůbec celého našeho katolického básnictví od staré doby barokní, přes J. Zeyera, až do času přítomného. Tu vynikají práce: Přehled moderní české poesie katolické (1917), Schematismus žijících katolických spisovatelů českých (1920), Rukověť dějin české literatury básnické (1925), Kalotica Julia Zeyera (1926), Lutinova a jeho družina (1934) a j. První ze jmenovaných prací (zabírá období od 1878 do 1916) byla na př. pomůckou pro J. Hronkovu Katolickou literaturu českou přítomné doby (1924).

Množství svých kritických článků otiskoval Bitnar v četných časopisech a novinách. Do Archy psal od prvního ročníku (též pod pseudonymem Miloš Babor). Na tisíc příspěvků měl ve Dnu, kde tiskl týdně od roku 1922. Hojně drobného materiálu publikoval i ve Vlasti, Našinci, Lidových listech. Jeho stanovisko v psychologické estetice spočívá na vývodech Er. Elsterových (Prinzipien der Literaturwissenschaft).

Kritičností vyniká Bitnar i jako vydavatel cizích českých prací. Z Baara pořídil tři výbory (Ptáci, Obrázky z mého života a Rok na chodské vsi), z Douchy dva (Poupátka a bodláčky a Povídky vánoční). Dále vydal Bouškovy Děti, Třebízského Levohradecké pomněnky. Ze starší doby přetiskl z Hájka z Libočan O nejstarších městech a hradech českých a Lindovu Září nad pohanstvem. S péčí redigoval (mimo různé kalendáře, noviny a knižnice) i několik závažných revuí, jako Nový věk, Meditace (kde po zániku Nového života seskupil spolupracovníky Dostála-Lutinova a jiné), Obrození, Archu, Život a Vlast. Vydal i několik cenných bibliofilii.

Co však Bitnara nejvíce upoutalo, bylo neúnavné studium literárního *baroka*. Zájem o ně v něm roznítala Jungmannova Historie, Jirečkova Rukověť a z beletrie zvláště Zeyerovo Rokoko. Nemalý vliv měla i Šaldova kritika (Literární listy 1897) X. Dvořákových Meditací, jež první u nás hledí vystopovat povahu barokového básnictví. Baroko bylo dosud přehlíženo, bylo jím dokonce opovrhováno. A tu si Bitnar vzal za svůj úkol rehabilitovat ono období bohatého poetického tvoření. Se svou velkou prací počal v Meditacích a pokračoval v Novém věku, Našinci a Lidových listech. Jeho skutečně mravenčí píli se podařilo po množství přípravných článků a studií vydat řadu knih, úvah a anthologií, které nově osvětlily a zhodnotily dobu barokovou. Jmenujme jenom několik nejdůležitějších publikací: Svatoantonínské živly v české lyrice (1925), Kázání ptáčkům v české poesii (1927), O českém baroku slovesném (1932), Bridelův Slavíček velikonoční (1933), Postavy a problémy českého baroku literárního (1939), Zrození barokového básníka (1940) a Dozrání barokového básníka (pokračování předešlého, zatím v rukopise). Bitnar tak objevil v naší literatuře mnoho postav, z nichž nejdůležitější jsou J. Rozenplut ze Švarcenbachu, Adam Míchna z Otradovic, Bedřich Bridel, Dlouhoveský a jiní.

A lidsky je Vilém Bitnar laskavý, k ostatním lidem přátelský a shovívavý člověk. Jak je zajímavé, když počne vyprávět o svých přátelských vztazích k předním našim literátům! Již jako student znal J. Š. Baara, jež na Bouškovu žádost zavedl ke Kuldovi. V hostinci »U litru« sedával s Arbesem, Lešehradem, Skarlandtem. S Vrchlickým navázal styky, když mu přispěl do sborníku Lublaň; ten opět poslal Bitnarovi básně do jeho Meditací; jubilant pak navštěvoval velkého básníka v jeho bytě v Praze na nábřeží. (K. D. Lutinov vzpomínal, jak ho Bitnar přivedl k Vrchlickému. Zeyerovi poslal Bitnar do Vodňan svou knihu básní, za což dostal poděkování a fotografii; když byl Zeyer na letním bytě v Chýnově u Bílka, pozval tento i Bitnara, aby se mohli se Zeyerem

osobně poznati. Je spíše náhodou, koho Bitnar z čelných osobností neznal, než koho znal.

Vilém Bitnar je stále mladý - a přeje mladým a rád jim pomáhá. Věříme, že udělá ještě pěkný kus práce.

## KNIHY

### K charakteru Hrubínovy poesie

*František Hrubín: Cikády; vydal v r. 1943 Borový jako 60. svazek edice České básně. Obálka a kresby Miloslava Troupa.*

Náboženská inspirace vedla Hrubína už dávno před protiklady života a smrti, nebe a země, pomíječnosti času a věčnosti, před otázky, které obvykle otevírají poesii široké metafysické obzory. Bylo však vždycky příznačné pro Hrubínův konkrétní lyrismus, že ani v těchto polohách neztratil schopnost vytváření přesných obrysů, v těchto polohách, kde perspektivy ubíhají do nekonečna a věci se ztrácejí z oblasti vyslovitelného. Hrubín nevytvořil nikde vlastní *silové pole vztahů*, jejichž vibrace by byla mimo dosah jeho smyslového spiritualismu. Nejevil dokonce nikde neklidnou touhu *dobrat* se onoho neznámého a tajemného, ale spíše se snažil *pročítit a probmatat* stopy jeho jsoucnosti ve věcech uchopitelných. Byl si vědom roviny, po které chce postupovat. Takto nepatřil nikdy mezi budovatele-architektoniky v plném smyslu slova.

Z těchto důvodů není Hrubínova poesie monothematickým rozvíjením pevné názorové představy; Hrubín je básník visuální a jako takový se zmocňuje nejprve podoby věcí a svým pohledem v ní odhaluje tušenou pečeť duchovosti. To vše ho činí zajímavým lyrickým typem; s jedné strany je tu smyslovost, snadné přenášení duševních obsahů na vnější předměty, plynulost představ a vjemů, s druhé strany pevné spěť těchto představ a vjemů s disposičním jádrem, které je širší povahy, než subjektivně citové. Vesměs znaky, které Hrubína specifikují jako typ plného lyrického fondu; znaky, jimiž se dá vysvětlit už několikrát zjišťovaný klasický ráz jeho poesie.

K této struktuře však opět přistupují v nové sbírce básní ve zřetelném náznaku tendence, které ruší sílu a celistvost Hrubínova zření a zvyrazňování. Tendence vznikem i charakterem intelektuální, myšlenky, ideová pojetí, která si teprve dodatečně hledají své obrazové vyjádření a vyčerpání. Apriorita a záměrnost nejsou však silnou stránkou Hrubínova umělectví, zbavují ho plynulosti a *vnitřního dokonání tvaru*, kříží jeho cestu, která vždycky opačně, od obrazu věcí k jejich významu. Zde tedy Hrubín doplácí.

Současně se zdá (snad už i déle), že Hrubín na cestě této *vědomé* tvorby, souvisící s kompoziční tendencí, pocituje sám pro sebe jako novum to, co mu vlastně vždy patřilo a odedávna tvořilo spodní a regulativní proud jeho poesie. Je to sepětí života do širší souvislosti lidské i náboženské, pocit příbuznosti s dávno mrtvými, kteří z našich vod se »dopili své smrti«, a jejichž žíže se přelila do našich srdcí; je to horovskoy prožívaná - ale spíše cítěná a poznaná, než prožívaná - spojitost kolébky a hrobu; je to konečně prohlubování a zodpovídání všeho, co dříve bylo lehkou hrou, improvizací, nezakorvenou vášní. »Ta slova zpívaná jenom tak / tvrdě se vracejí v žití, / jak rosa zdvižená do oblak / vrací se za krupobití.« Mnohé z toho bylo už pověděno dříve, snad z jiné polohy; to, co čteme dnes, je možná jasnější, ale sotva hlubší, novější

a naléhavější. Mnohé se ztratilo a málo vzrostlo nového. Snaha ovládnout báseň formálně v uzavřený celek odvádí Hrubína často od plného odhalení a naplnění obrazu, což jest jediné měřítko celistvosti, a vede ho k pouhému vykrajování a uzavírání thematické linie básně, které je mnohde prováděno z vnějškové potřeby a asociačním skládáním a doplňováním.

To je několik hlavních rysů, které v různé intenzitě určují celkový profil Cikád. Nejsilnější zůstává Hrubín tam, kde pracuje s konkrétním výrazem, s motivem plastické předmětnosti. Taková je na příklad báseň Popelný dům, kde evokuje silou vnitřní sevřenosti obraz smrti. »Tvá rakev! Smrt, jež kolem klade kvítí, / neptá se - smím / pelesti tvého lůžka přiraziti / až k bokům tvým, / strop stáhnout nízko k tvému čelu, / z ucha ti vyhnat bludnou včelu, / peříčko dechu setřít s úst / a vítr vyčesat z tvých vlasů - / a ty ji prosíš - neopust / mé tělo za odlivu času. - Víš o nás ještě tam v té výši? / Nikdo nás jasan neutíší, / jako vír země hučí v noc, / jako by tě chtěl stáhnout zpátky / s řečí výšín, kde už nemá moc, / s obřady, s přeučky, s nemůvňacíky.«

Hrubín dorůstá veršů až monumentálních tam, kde rozvine svůj dar vidět skrze věci jejich podstatu a smysl, jejich život a pohyb, aniž by si k tomu vypomáhal pojmovou abstrakcí, násilnou snahou po vyjádření metafysického. A v této předmětnosti, která neopouští jevovou stránku věci, a současně ji nejradikálněji přetváří, v tom nezájmu o theoretickou - s hlediska této předmětnosti - tvář problému, je základ, z kterého roste Hrubín plně a svůj.

Jan M. Grossmann

## Cyklus povídek

František Bíbus: *Vitr a plášť. Nákladem Vyšebrodu v Praze 1943. Doslov napsal Frant. Křelina.*

Není snadné zhodnotit povídkovou prvotinu Frant. Bíbuse. Kdo se začel do díla Čepova, poznává téměř na každé stránce, že tato próza rostla pod nebem Čepovým. Leckterá postava je podobencem postavy čepovské. Najdeme i vzdálenou obdobu celé povídky (»Smrt ševce Nerušila« u Čepa - »Plášť« u Bíbuse), přijdeme tu a tam na popisný či náladový prvek, (pěšina pod okny v ranní rose, modravá vlna hor, prosvětlený stín atd.), s nímž se velmi často setkáváme u Čepa, všimneme si neobyčejné hojnosti vět, oddělených pomlčkami a vložených do vět jiných, neujde nám častý výskyt vět, ukončených několika tečkami, jež mají podobnou funkci jako v próze Čepově. Zvlášť blízkou příbuznost obou autorů vidím však v tom, jak jejich umělecky tvůrčí vise buduje svůj svět: není to úzký svět, jenž má své omezení v prostoru a čase, nýbrž svět, v němž není ostrých hranic mezi tím, co lze postřehnout smysly a mezi tím, co duše, pohřížená v sebe, tuší a zírá. Smyslová skutečnost přechází často v sen, ano, Bíbusovy postavy jako by někdy ztrácely zrak pro barvy a sluch pro zvuky tohoto světa, ocitajíce se již na druhém břehu... Ale čím dále čtete, tím více si uvědomujete, že Bíbus je svůj, že je tu mnohé, co jej od Čepa odlišuje. Už v předcházející větě jsem to naznačil: Bíbusovy postavy jsou více uzavřeny v sebe, mluví více k sobě samým než k druhým, jsou také drsnější. Jak je nápadné, že příroda k nim nemluví s onou sladkou vroucností, jež je u Čepa vyjádřena nesčetnými a nezapomenutelnými personifikacemi, a co je důležité, ani ve vzpomínce na kraj dětství ne. Bíbusovy postavy jsou proto osamělejší, jejich úsilí pojmenovat nepojmenovatelné je jaksi zoufalejší a tragičtější. Myslím, že to byl Šalda, jenž se vyslovil o Čepových postavách, že se s nimi autor nepatří. Bíbus ještě

mění. Jen si pozorně pročtete povídku »Plášť«. Jaké to břímé vložil Bíbus na bedra Václava Dostála! On, jenž bezděky vyslechl o sobě rozhovor jako o mrtvém, on jenž přece jen měl v žilách více země, než aby se k ní obracel zády, usmířen, sám sobě potvrdil rozsudky, který nad ním vynesly ženy, chystající se rozdělit jeho plášť na šaty dětem.

Také v pojetí času je mezi Čepem a Bíbusem jemný, ale přitom významný rozdíl. Přítomnost není oddělena od minulosti, neboť živí obcují s mrtvými, ano, nosí jejich znamení na svém čele; přítomnost není jen rozvinutá minulost, nýbrž - řečeno bergsonovsky - je bohatší o vzpomínku na minulé okamžiky, obsahuje je v sobě a tvoří s nimi nedílný celek. Avšak zatím co u Čepa působí tato vzpomínka *na cit*, přináší hrdinům Bíbusovým *lepší poznání*. Přejímavé je to vysloveno v povídce »S bratrem«: »Vím, říkal tehdy Ferdinand, že jsem v mládí nerozuměl leccemu, co jsem se naučil znát teprve později, sám a sám ve světě, daleko, *sám ve vzpomínkách*«. Čepovi hrdinové jsou tedy *citovější*, Bíbusovi *rozumovější*. Tím si i vysvětlíme téměř až křečovitou snahu Bíbusových postav, odpovědět si pro sebe na otázky, na něž vlastně není odpovědí. Otázka následuje za otázkou, výkřik zneklidněné duše za výkřikem. Při vši své palčivé prostotě, (na rozdíl od emocionální věty čepovské) je Bíbusova věta vždy plně funkční a ve svých náznacích a zámlkách zachycuje opravdu nevysslovitelné. Bíbus neváhá opatvat stejné, nebo téměř stejné větné celky, aby dosáhl větší hudebnosti a hlubšího významového účinku, (zvlášť pěkně v povídce »Hůl«), z řeči přímé přechází do řeči nepřímé a naopak, aby odlišil naléhavost vnitřního prožívání, vedle delšího odstavce, jenž dýchá mírem, staví věty jen z několika slov, v nichž se chvěje úzkost a bolestná předtucha a zvukovým zdůrazněním některých míst donutí čtenáře, aby vychutnával jejich krásu a uvědomil si jejich hloubku. (...laská se třepením křehkým jak skelná tříšť... sladkost a sláva svobody... plátky pivoňkových květů... listí na stromech se svjelo... teplý prach silnice se přesypal přes prsty... atd.) Jen tak pro úplnost dodávám, že v příštím vydání bylo by záhodno odstranit některou nelibozvučnost, ostatně velmi řídkou. (Na př.: Leželo pod nimi, [město] *tisklo se se svou* chudobou, str. 145, »Vincenci se zdálo, že mezi jednotlivými výkyvy velikého zvonu *se silou sudby* nazvedají domy...« str. 150).

A komposice knihy? Osmero povídek, úzce spolu souvisících, tvoří uzavřený celek. Nejen proto, že některé postavy přecházejí z povídky do povídky, vždy poněkud jiné, a přece stále tytéž, ale i proto, že nepokojná krev se uklidňuje a mysl bez pokory zpokorní: první a poslední povídka uzavírají kruh. Snad ani seřazení povídek není jen tak náhodné; ty nápovědi před povídkami, přervané v půli, svědčí o tom dost důrazně. Vincenc Korda už vyšel do světa, vyšel za stínem strýce Josefa a neohlédne se. Ne, člověk přece jen nemůže jít, aby se neohlédl, vždyť tam zůstal přítel, zůstal domov, pokojný práh a střecha nad hlavou. Ano. Vincenc Korda se vrátí, neboť nemůže neslyšet hlasu, který jej volá zpět. Těch pár hrstí hlíny pod nohama!

Takový je asi obsah oněch nápovědí, vyjádřený přibližně slovy básníka samého. Změňte pořadí povídek a porušíte jejich symbolický dosah i uzavřenost celku. František Bíbus je nejen básník, ale i uvědomělý básnický stavitel. Augustin Vala

## Dvojice lidových románů

Václav Kaplický: *Něžný manžel*. Vydala Novina, v Praze 1943. Zdeněk Bár: *Jednoho poznáního večera*. Vyslo nákladem J. Lukáška 1943.

Román V. Kaplického je lidovou četbou v dobrém slova smyslu. Je to v základě manželská historie záletného ředitele Lískovce, propletená příběhy několika vedlejších

postav a postavíček, jež jsou všechny životně vykresleny, až na továrníka Hamana, který byl autorem pravděpodobně zamýšlen jako Lískovcův antipod. Kladem tohoto románu je autorův ironický a humorný pohled na všechny lidičky, jež jsou tu odhalovány ve své maloměstácké povrchnosti a potměšilosti. Tato ironie a tento humor jsou zřejmým důkazem, že Kaplický stojí nad svými figurami; jeho román není proto nikde sentimentální ani plyte moralisující. Kaplický dobře vidí lidské slabosti svých postav a odkrývá je vyprávěním, dialogem i typickými situacemi, jimiž se prodrává do značné hloubky maloměstácké povahy.

Zdeněk Bár mířil zřejmě výše. Jeho román má zápletku detektivní, neboť tu jde o promyšlenou vraždu z touhy po penězích, při čemž můžeme sledovat celé pátrání po vrahovi, jeho výslech i odsouzení. To by bylo jen chvályhodné. Vždyť napínavost a dobrodružnost našly si znovu cestu do světové literatury. Bár ovšem chtěl proniknout i v charakter svých postav, chtěl prokázat jejich osobitost, a nadto zdůraznit známou morální tendenci: hledej spokojenost v práci a nepachtí se za penězi. Šlo mu dále o rázovitě vystižení prostředí, v němž jeho hrdinové žijí, o sugestivní zachycení krajinné nálady. Tu však jeho úsilí ztroskotává, protože Bár jen málokde našel neotřelý výraz a obraz. Někdy překvapuje lehkomyšlností, s jakou staví větu, jindy opět nepřesvědčivostí svého básnického vidění, jež nezřídka je vyjádřeno obrazem nebezpečně blízkým pouhému klíše. (»První promluví pan státní zástupce. Jeho hlas je zvučný jako zvon, klade důraz na všechna patřičná místa, občas povyšuje svůj hlas...« - tu měla být za slovem »zvon« tečka. »Bouře, jarní bouře se představuje [!] v plné své kráse.« »Les věčně krásný, les, jehož stromy tak kvetou a tolik voní. Jejich dech je nejkrásnější hudbou světa i života.« atd.)

Augustin Vala

## Vlastní životopis

*Max Dvořák: Listy o životě a umění. Dopisy Jaroslavu Gollovi, Josefu Pekařovi a Josefu Šustovi. Vydal Jaromír Pečírka v Knihách Řádu (edice České letopisy) v nakladatelství Vyšebrod, Praha 1944.*

Maxem Dvořákem dali jsme světu jednu splátku na dluh v oboru dějin umění. Sami však zůstali jsme dlužni Dvořákovi nejen studii, jakou si význam jeho práce zaslouží - Pečírka uvádí výbor jeho prací, vydaný v roce 1936 pod názvem *Umění jako projev ducha*, devadesátistránkovým daleko nevyčerpávajícím přehledem - ale dokonce i souborné vydání jeho spisů. Výše citovaný výbor náramně zestručňuje široce založenou Dvořákovu činnost, byť v něm to nejznámější a všude citované obsaženo bylo. Jako by si z Dvořákových žáků nikdo netroufal...

A proto snad je nám náš největší dějepisec umění, i za hranicemi věhlasný, postavou spíše legendární než živou, byť i z toho mála veřejnosti přístupných prací promlouvaly v přesných slovech jasně myšlenky a příklad práce neustále velký.

Výbor Dvořákovy korespondence (ze 362 dochovaných dopisů, adresovaných Gollovi, Pekařovi a Šustovi, vydáno je 225, okleštěných nadto o zprávy rodinné - ostatně žádný národ si tak nepotrpí na *výbory* a není jimi tak spokojen, jako jsme my) je tedy příspěvkem vítaným a do jisté míry i důležitým, neboť obsahuje nejen fakta obecně již známá a zpracovaná už právě vydavatelem *Listů o životě a umění* dr. Pečírkou, ale odhaluje i cesty, jimiž se Dvořák dopracovával k thesím a objevům, které jej postavily po bok dvěma jeho učitelům, Rieglovi a Wickhoffovi. Nejzajímavější a nejcněnější jsou ovšem zprávy o prostředí, v němž Dvořák žil a pracoval,



informace i dotazy o lidech, kteří hráli svou úlohu politickou nebo kulturní, zprávy z politického zákulisí kulturních pracovníků a ovšem zprávy o osobních vztazích Dvořákových k jednotlivým osobám.

Je-li zajímavou notou jeho prvních dopisů generačně dědičný, tehdy však dobový světobol, »ibsenovština«, jak to Dvořák nazývá, a neklid stále zamilovaného studenta s vědeckými aspiracemi, převládne ve středním období zájem vědeckého badatele nad osobními vztahy, aby později byl vystředán starostmi osobními a bojem za očistu historie umění a oblastí přílehlých pracovníka téměř oficiálního. Dopisy vyplňují časové rozmezí 27 let, první z nich psal devatenáctiletý student historie, posledním je kamarádské blahopřání profesora dějin umění k přítelovu jmenování ministrem.

Příjemný dojem z *Listů* zůstává tedy zakalen jen vědomím dluhu, že nebylo dosud Dvořákovi dáno, co jeho jest.

*Miloš Jiráň*

## DIVADLO A HUDBA

### Ostrčilovo „Poupě“

Dozvukem k provedení dvou českých oper, o nichž jsme se roze-psali v 1. čísle Řádu, bylo nové nastudování Ostrčilova »Poupěte«, opery z času módy aktovek, které od prvotního slohu veristického tihly buď k pathosu sensualistickému, jenž vyznačuje dílo Straussovo, nebo se pokoušely o jakýsi druh konverzační zpěvohry (»Milkování« našeho Fr. Neumanna). Ostrčil si tehdy před rokem 1914 volil líbeznou aktovou hříčku F. X. Svobody, malou epizodku ze života mladého děvčátka, které na svůj plně neuvědomělý cit k milému člověku dovede zapomenout pro několik dráždivých hubiček lehkomyšlného bratrance. Anežka prožije během hodiny dva citové zvraty, oba z velké citové poctivosti. Když prosí svého nápadníka pana Kučinu, aby ji nemiloval, a když pak sezná důsledky tohoto svého postupu, naráz se dostavuje její citové uvědomění a případ se kladně uzavírá. Je to tedy genre z rozhraní století, příběh, který už dávno ztratil svou aktualitu i svou účinnost jako příklad životní. Hudbou Ostrčilovou, neobyčejnou sugescí, kterou je hudebně zvládnuta každá věta textu, každý pohyb scény a každý spodní nerv scény se děje, že tato starodávná idyla má dodnes životní obsah úplný. Kdysi bylo toto dílo označováno za typ hudebně-dramatické avantgardy, protože si vzalo za podklad volný dialog prosaický, v němž není ani přízvuků dialektových, ani jiných odstínů stylisace. Dnes je takové označení jen etiketou historickou a neznamena klasifikaci aktuálního významu díla. Ten spatřujeme v příkladné stavbě hudební periody, která nevyplývá z konstantních harmonických funkcí. Ačkoliv je Ostrčilova hudební věta diatonická, péce v modulačním plánu dosahuje takové mnohostrannosti hudebního výrazu, že prudce přesahuje obvyklou míru tonální a zdá se spíše proudem o mnohovýznamném harmonickém podkladu. Touto napínavostí a zvýšenou citlivostí se stává, že partitura »Poupěte« dodnes vyzáruje energii tvůrci a že poutá tolika náměty, že je ani nelze poslechem vyčerpát. Přidá-li se k tomu polyfonní koncepcce, která v úžasné křehké instrumentaci proráží leskem takřka opalující, je pak jisto, že hudební svou výstavbou a výpravou »Poupě« žije jako aktuální projev skladebný. Učiniti aktualitou i dějovou stránku díla je úkolem zvláště obtížným. Ve výtvarném prostoru Trüsterově, jenž s jemnou stylisací uměl vytěžit prvky makartovského naturalismu a dekorativnosti a jenž dovedl zachytit celé fluidum minulých způsobů života, dařil se režijní výtvar Pujmanův od prvků pohybových až ke koncepcím, vycházejícím

z hudební formy díla v mistrovské utváření scénické. Souhra sólistů, zvláště pí Budíkové s pp. Blažíčkem a Kalašem se v detailu i v kompozici jevištní rovnala mistrovskému umění Uměleckého divadla Stanislavského. Z rámce vypadal vždy stejný, pěvecky ušlechtilý, ale herecky bezbarvý Kučina p. Konstantinův, kterého nelze naučiti žádnému slohu, zejména ne principu hereckého převtělení. Dirigoval J. Krombholz s pilnou snahou po jednotě slohové a diskretnosti výrazové. Nezdá se však, že by byl plně zachytil mnohostrannost díla, zejména jeho složité vztahy hlasů reálných a výplňkových, jimž dával častěji vystoupiti do popředí.

*Mirko Oíadlík*

## Ion

Uvedením Euripidova dramatu »Ion« se obohacuje repertoír antických her o dílo, jež básnický čistě postihuje boj ženy a matky se zlým osudem. Neboť, ač titul hry uvádí Iona jako hrdinu, více pozornosti a více dramatické síly věnoval Euripides, jako tak často ve svých dramatech, postavě ženy - zde královny Kreusy. Její tragický úděl uchvacuje, její slova jsou také nejbásničtějšími verši hry. Ve vylíčení této vášnivé ženy, která neváhá vztáhnout ruku na neznámého syna svého manžela a v tragickém neporozumění věštbě tím téměř zabijí svého vlastního syna, jeví se psychologická síla Euripidova. V postavě Iona naopak se dramatik často mísí se svěžím lyrkem, který zřejmě s vnitřní pohodou kreslí mladého, pro spravedlnost zaujatého jinocha. V komplikovanosti děje, již je postavám Iona projít, než dojdou k závěrečnému smíru, je vidět, jak jasně ovládal Euripides stavbu své práce, ačkoliv je také zřejmé, že mohutný dramatický celek není jeho nejlustnější silou.

Euripidovi lidé se bouří v bolestném zklamání proti bohům a především proti jejich zlovůli, chtějí žít svůj život odpovědní sami sobě, ale v závěrečném rozhodnutí přec jen ještě potřebují potvrzení bohů, aby uvěřili domněnkám, jež sami vyslovují. Oč větší by byla síla tohoto, v novém provedení dvoudílného dramatu, kdyby smír mezi královnou Kreusou a nalezeným synem Ionem již stačil sám ve své lidské tragice k překonání nedůvěry a ke sblížení chlapce s matkou, než když tu slova lidmi pronesená musí v závěru hry »deus ex machina« bohyně Athéna dotvrdit a tím také zápletku, již rozuzlenou, znovu rozetnout. Vyznění dramatu tím atráci na konečné účinnosti. Také sbory poněkud oslabují dramatické napětí hry, neboť nejsou zapjaty do celistvosti dějové a jen volně a ve chvílích oddechu jsou činně zúčastněny na hře, které charakter zkratkovitých veršových dialogů dává značnou spádnost.

Euripidova »Iona« uvedla činohra Národního divadla v překladu F. Stiebitze, který se vyznačuje jasnou čistotou, ale někde přílišnou vázaností na originále, takže text v překladu postrádá někdy melodické krásy verše. Proti staršímu, na několika místech naprosto stejnému překladu S. Sudy je v nové úpravě vynechán vysvětlující prolog Hermův, který zbytečně vypráví před hrou celý její obsah. Také některé delší strofy, především u sborů, jsou ku prospěchu rytmu dramatu zkráceny. Režisér Aleš Podhorský si pozval k inscenaci »Iona« opět výtvarníka J. Šálka, který mu vytvořil scénu před Appollonovým chrámem delfským. Tato výprava nemá antické uměření, je přeplněná a působí zmatečným dojmem. Realismus, který chtěl uchovat výjevu i skály Faidriad, chrám i věštinu Appollonovu, přeplnil jeviště tak, že štit chrámu přesahuje sloupy věštinny a na druhé straně mizí uprostřed za zdí jeviště. Socha boha Appollona je jen skizzou k antické soše, má jako i druhá socha neúměrné proporce a daleko k dokonalosti těchto soch. Proč stojí v Delfách, kde sice bylo mnoho soch, také socha Afrodity Kallipygos ze Syrakus?

K hudební spolupráci přizval si A. Podhorský J. Fischera, který tentokrát zklamal. Jeho hudba nepodporuje nijak melodii veršů, neznásobuje dramaticčnost situací, ani

nezní osobitě. Režie sama udělala zásadní chybu tím, že neudala základní ladění dramatu, že nechává drama odehrát, ale nestaví je, aby mělo gradaci. A tak zatím co B. Půlpánová a K. Hüger chtějí hrát lidsky hluboké antické veršované drama, nasazuje O. Rubík veršům halasný vnější pathos a ostatní mluví verše jako normální konverzačku; recitace sboru je na mnoha místech nepřesná. Rozchází se o slabiku. Přitom je z rozvrhu umístění i obleku sboru i z ostatních patrné, že A. Podhorský se chtěl přiblížit stylu K. Dostala. Jeho inscenace »Iona« nemá Dostalovy ušlechtilosti projevu, nestmelí složky k vznešenému, celistvému představení. Omyl spočívá také v obsazení vedlejších úloh hosty a konservatoristy. Není tu pak náležitě souhry, nutného vnitřního napětí a není tu pochopitelně možno hledat styl.

Titulní roli hraje v nepříliš šťastné masce obličje K. Hüger. Ač tu nedosahuje hloubky svého Gyga, nepodporován výkony ostatních, rozehrává přesvědčivě mladickou pružnost a čistě zaujetí chrámového sluhu, aby ho nadal i bouřícím se citem nedůvěry k cizincům, smutkem tlumenou radostí po setkání s otcem i stálou bolestí po matce. V konečném smíru s nalezenou matkou potřeboval by jeho výkon ještě více překvapujícího procitnutí a jasného rozmachu. R. Půlpánová svoji Kreusu více recituje, než aby ji hrála. Dovede říkat verše co nejčistším a téměř klasickým způsobem, ale zapomíná při nich ne sice na postavu hrdé, bolestně královny, ale na matku, jež při řeči Pythie již musí poznávat nebo aspoň tušit své dítě. Král Xuthos O. Rubíka měl tlumit bodrou hlučnost hlasu i falešný pathos královských gest. Předimenzován je také sluha mladého V. Bartoše. J. Průcha dovede lidsky jímavě navodit představu oddaného starého pěstouna Kreusina. Hostující M. Horutová si počíná ve vedoucí sboru naprosto nestylově, neboť chce tak zvaně »civilně« přiblížit obecenstvu vznešenost antického světa. Nevhodně byla obsazena úloha Pythie M. Samuelovou, jejíž vysoký, tenký hlas je naprosto neúnosný. Také přemrštěná jasnost výslovnosti i pomale zřetelné vyslovování slov vadí. Athénu recitovala jemně L. Rogozová, ačkoliv hlas zněl jakoby veden přes mikrofon, nechtěl-li tím režisér zcela zbytečně odlišit hlas bohů od hlasů lidských. Stojí tedy tato euripidovská inscenace třemi výkony a naprosto nepřesvědčila jako celek, jak tomu bylo u jiných klasických her minulých sezón.

Karel Marek

## Beskydské divadlo hledá svou cestu

Vedle třech divadel stálých - v Brně, v Moravské Ostravě a v Olomouci - jsou na Moravě ještě dvě divadla putovní: *Horácké divadlo* pro Moravu západní a pro Moravu východní *Beskydské divadlo*.

Mladší z obou, Beskydské divadlo, dovršilo na konci roku minulého první rok své divadelní práce, která zeměpisně zabírala téměř půl Moravy. Na oslavu tohoto jubilea zvolila správa bratří *Mritiků Maryšu* a uvedla ji jako své ukázkové představení v režii svého ředitele *Oldřicha Lukeše*, který nadto vystoupil ještě jako herec v postavě prudkého Francka, nesporného jak hlasově tak mimicky. Oldřich Lukeš působil řadu let jako herec u Zemského divadla v Brně; pak si z jeho ensemblu, především činoherního, vytvořil v mezidobí brněnského divadelnictví své Moravské divadlo, pro něž získal koncesi pro celou Moravu, kromě tří sídel divadel stálých. Po stránce administrativní se osvědčil jako divadelník pohotový a vynalézavý, který se nebojí rizika a který divadlo a jeho svět miluje víc než osobní pohodlí. Když však tak rok zahájilo v Brně svůj provoz České lidové divadlo a většina jeho ensemblu se vrátila zpět do Brna, převzal Lukeš administrativní a uměleckou správu Beskydského divadla. Také zde se pustil v ohledu administrativním do práce plnou parou a dosáhl krásných úspěchů.

Jeho režii *Maryše* nechtěli bychom použít jako měřítko jeho uměleckých aspirací. Představení od počátku až do konce překvapovalo velkými nedostatky, a to nedostatky, jakých se vystřihá obvykle lepší scéna ochotnická. Raději o něm mluvíme jako o představení určitého divadelního kolektiva, které se octlo po roce překotného putování na rozcestí a hledá cestu do budoucnosti! Ensemble Beskydského divadla se skládá jednak z herců profesionálních, jednak z ochotníků, je tedy už z těchto důvodů dosti různorodý. Většinou však je mladý a velmi tvrný. Obsadit realistické úlohy v *Maryši* není věru zvlášť obtížné, vždyť je to hra, na níž se zkoušívají s úspěchem všechny ochotnické spolky a v každé vesnici bývá nadbytek *Maryš*. Překvapilo tedy, že *Maryša* Beskydského divadla si nepřinesla ke své úloze ani ženský půvab, ani složitý rejstřík citový a výrazový, jak toho postava vyžaduje, aby na něm aspoň v hlavních polohách zahrála tuto typicky moravskou ženu v lásce a v hříchu a před osudem. Proč byla vybrána právě tato herečka? Také mužské hlavní postavy kolem *Maryše* obsadili starší herci z ensemblu, kteří se nevyvarovali ani takových omylů, jako je ochotnická nápodoba některého známého herce v téže úloze (*Vávra* a *Štěpánko* pojetí téhle postavy). Mnohem zdařilejšími postavami byly menší figurky takové *Horačky A. Růžickové* a *Rozáry V. Javůrkové*, skupina rekrutů, sousedů a děvčat. Mladí herci vkládali do hry aspoň přirozenou vervu, kdežto herci starší ustrnuli v cizím neživotném výrazu. Režie nedbala divadelní distance, takže představení bylo bez vnitřní prostorovosti. Ale nejdůležitějším číslem těchto námitek je přece jen dikce herců: ten prsně nasazovaný hlas, který je tak neúsporný, herce šmahem vyčerpává a představení připravuje o přirozenou barvitost. Hra sice měla svůj prudký spád, režie ji ponořila do kypivého ovzduší slovácké vesnice, hromadné scény přesvědčovaly, ale přesto přese vše působilo drama bratří Mrštíků v beskydské interpretaci rozříštěně.

Nejradostnějším dojmem zapsalo se představení do nitra divákova vlastně docela na počátku: když se zvedla opona a za ní se objevila jednoduchá, vkusná a účelná scéna, v popředí obehnaná plochým rámem, vyzdobeným slováckými ornamenty - scéna, která v dějství prvním působila jako nádvratí a v interiérech jako kletnutí slovácké jizby. *Ladislav Vychodil*, který Beskydskému divadlu obstarává výtvarnou část, je zřejmě talentem divadelně výtvarným.

S náznakově jednoduchou a skvěle účelnou výpravou se návštěvník rovněž setkal při premiéře *Dykova Ondřeje a draka* o několik měsíců později. Hrál se v pohostinské režii mladého pražského režiséra *Jirího Jabna*. Tento režisér pracuje dnes po dvou významných režiiích na scéně bývalého Zemského divadla a po několika pohostinských režiiích v Plzni a v Moravské Ostravě v pražském Intimním divadle. Také jeho režie by neuspokojila přísného a náročného diváka, který si žádá divadelní představení jako plný tvar, do něhož divadelně rozkvetle myšlenka básníkovy. Proč? Možná také proto, poněvadž s dosavadním ensemblem toho není možno ani dosáhnout. Režijní a vůbec interpretační možnosti *Dykovy* satirické pohádky z naší vesnice leží na spojnicí realistické skutečnosti a neskutecnosti fiktivní a nejspolehlivějším barometrem je tu scéna, v níž kamarád přemlouvá *Madlenku*, že ne *Ondra*, nýbrž on zabil draka. Chápe-li režisér hru pouze realisticky, pak ovšem z kamarádova přesvědčování nevyjde nic jiného než ušlechtilá lež, která v žádné podobě se nemůže projevit dramaticky neb divadelně; pouze režie, která promění tuto scénu ve veliký přelud, ve velikou iluzi, již kamarád rozehraje tak sugestivně, že vedle *Madlenky* jí nakonec propadne také sám, poskytnete hře hloubku a vůbec patřičné rozměry. *Jahn* vyšel ze vstupních veršů básníkových, které také svému představení předeslal, a celek pojal realisticky a eticky. Tím představení dodal *Dykovského* důrazu, snesl jej však do nižší interpretační roviny a celek proměnil v plynulou řadu líbezných realistických obrázků, skvě-

lých v sestavě prostorové, optické a hlasové. Scéna zase prostá, vtipná a divadelně funkční: v lomu s jeskyní drakovou i na dědině. Tu jako bys hleděl zpod nějaké doškové střechy na náves se zvoničkou, kde kolem žebříňáčku se sbíhají vesnická děvčata a chlapci. Herci tentokrát mluví čistě a jasně a invence postav selhala pouze v postavě farářově. Ze všech postav nejlepší se ukázala postava buclaté Madlenky *Violy Javůrkové*, snad také proto, že realistickému základu psychologickému stojí nejbliže: jak zpokorněla, když na ni padla volba škodolibých vesnických družek; jak z ní vytryskl samovolný smích, urážející Ondru; jak svěhlavě naň zanevřela, že zabil draka, který nebyl; jak zjihla v konečném setkání a smíření. Vašu Pazourka *D. Rosenmayerova* a kamaráda *V. Kyzlinkova* připravila režie právě o fiktivní prvky, které se v charakteru Madlenky snáze pohřešují. Režisér škrtl také postavu dědečkovu - snad ji nemohl vhodně obsadit, ale právě tato postava se těžko postrádá, poněvadž je nejvlastnějším iniciátorem Madlenčina obratu. Z ostatních postav tu byla ještě dobře řezaná postavička mentorujícího kantora *J. Malíkova* a třaslavá stařenka *V. Nováčkové*.

Srovnáme-li jen tato dvě představení, můžeme se tázat, čeho je *Beskydskému divadlu* třeba, a odpovídáme: *umeleckého vedení*. Správu administrativní oddělit od správy umělecké a tu svěřit mladému a průbojnému divadelníku-režiséru, který by byl poučen theoreticky, měl praktické zkušenosti a především znal své cíle, dovedl je spojit s krajovým divadlem a měl dosti odvahy a vytrvalosti za nimi jít. Mohl by to být úkol životní, poněvadž ve hře je tu divadelní kultura celé jedné části naší vlasti. Ovšem takový šéf by musel být vybaven dostatečnou pravomocí a hlavně - musely by mu být poskytnuty možnosti a předpoklady k záměrné i organické divadelní práci. Beskydské divadlo má hlavní sídlo v Hranicích, ale denně střídá jeviště značně od sebe vzdálené. Takto ensembl ztrácí mnoho času a energie, žádné představení není vlastně nastudováno až do konce a v horkém stavu je předkládáno na premiérovém jevišti. Jsou to sice tradiční obtíže putovního divadla, ale musí být překonány, jinak Beskydskému divadlu hrozí nebezpečí, že ustrne v pouhou divadelní instituci osvětovou, která dočasně nahradí několik ochotnických scén místních a která vezme za své s uvolněním konjunktury. Jeho zaměření reprodukčně divadelní je dnes pohodlně *realistické* - jak by tu bylo třeba, aby režisér *protichůdnými tendencemi* křížil toto jednostranné založení a nutil ensembl postavit na jeviště světy, proti nimž světy realistické jsou pouhým povrchem. Prostě umělecké uvědomění rozhodne netoliko o hodnotě, nýbrž vůbec o budoucnosti Beskydského divadla.

Jeho správa a podnikatelé mají velkolepé plány: chtěli by mít v každém městě kulturní dům s účelným jevištěm a pomýšlejí na operu. K tomuto cíli, který je jistě vznešený, vede v přítomnosti pouze jediná cesta: *napřed je třeba zreorganizovat a vybudovat činobru a povznést ji na úroveň uměleckou!* *Ivo Liškutín*

## Jak jsem se měl u divadla

*Pásmo Mošnových vzpomínek ve Tvaru. Premiéra 31. března 1944.*

Toto představení je slibným začátkem rehabilitace pojmu »literární večer«. Prostora maličkého sálku podporuje vytvoření živého styku mezi hercem a hledištěm a napomáhá účinnu hercovy hry. V žádném případě se nedá zaměřovat se zadýchaným prostředím domněle intimních prostředí, která lze vytvořit nejen prostorou, ale dramaturgií. Není tedy prostředím intimního lehtání omezených divákových zájmů, je obrazem stále se měnícího poměru protikladné dvojice divák-herec. V ovzduší tohoto poměru, živého

a cílicího jistě k vybědnutí ze slepé uličky stereotypnosti a stylové ustálenosti k živému zápolení hodnot, žije tento soubor. Má své dětské nemoci. Není v něm sourodosti, podmiňované poměrnou rovnováhou hereckých sil, jejich tříděním a šířkou zkušenostní základny. V umění, a zvláště pak divadelním, není systemisovaných míst »dobrých« a »špatných« herců a režisérů, neexistuje nějaká umělecká definitiva, kterou lze vysloužit, vymluvit nebo vyskákat na prknech. Větší předpoklady jednotlivců pro uměleckou činnost nezaručují ještě její skutečnou hodnotu. Míra užití těchto předpokladů, neustále se měnící od role k roli, od inscenace k inscenaci, je rozhodujícím měřítkem hodnoty.

Pestrý Mošnúv život, zachycený ve vzpomínkách K. Želenského, byl vděčnou textovou základnou pro interprety jednotlivých postav. Představení nám dalo četné důkazy okamžiků, kdy dochází k ideálnímu skladu protiv herce a textu, kdy herec text nejen do nejzastří míry dohrával, ale přesahoval rámec literární postavy. V Novákové vtipné režii a scéně se hercům podařilo vytvořit živý večer. Nováková poctivá práce se projevila i tentokrát v úloze Mošny. Nedovedl úplně potlačit pohybové prvky, které založily jeho úspěch jako vypravěče v »Českých pohádkách«. Kopecský, druhá opora kolektivu, je typem herce, rozehrávajícího svěšené postavy z absolutního vnitřního klidu a velkého soustředění. Tím je charakterisována i v tomto pásmu jeho postava ředitele Frankovského. Dobře hrál Wünsch v dvojité úloze herce a staršího Kolára. Jen představitel básníka Mikovce potřebuje více klidu a jistoty. Zrzavá jako Mošnova bytná dokázala, že rozsah jejích úloh není vázán jejím věkem. Falešnou snahou po úplnosti divákova dojmu bylo samoučelné použití diapojekce. Hudba tohoto večera se rozpadala jasně na složku funkční a náladovou. Obě v různé účinnosti. Funkční účel splnila, náladová našla odezvu jen u mladého obecnstva.

Důkazem živosti tohoto večera a poctivé práce kolektivu je jeho lidové obecnstvo. Uprímně se bavící matka v šátku, která se do hlediště dostala prostřednictvím Lidového divadla, je pro práci kolektivu větším zadostiučiněním než četa mladých, vyplavených módními víry dnešního zájmu o divadlo.

Eduard Vojnar

## Prokletí básníci Řecka

Ano »prokletí«, a zaslouží si toho čestného pojmenování, být charakterisujícího jen *rub* jejich lidského osudu vyobcovaných a prokletých pouze společností, které byli nepohodlní. Tato skutečnost neměla ovšem vliv na hodnotu jejich nenáviděných a zatracovaných veršů. A právě tuto *lic*, vrásčitou strádáním, zkřivenou odporem a posměchem a antickou touhou po odplatě, zjasněnou tušením nového světa, nám ukázal Jaroslav Pokorný ve svých parafrázích, nazvaných *Pismě ostrovů a bidy*.

*Archilochos*, básník neklidný, bojující veršem i zbraní. Veršem zabil (podle soudobých zpráv dohnal svými satirickými výpady dvě dcery nečestného zbohatlíka Lykamba k sebevraždě oběšením) a mečem zašel sám. *Hipponas* byl chudý a osklivý. Bodal tak citelně svými satirami v jazyce prostého lidu, že byl zván *vosou*. *Asklepiades*, filosofický epikurejec, *Leonidas z Tarentu*, vyšlý z prostředí femeslníků, pastevců a lovců, jsou vedle *Aischyla* a mnoha jiných originály Pokorného parafrází. Pokorný není falešně pietní archeolog, očišťující podle osvědčené manýry překládajících klasických filologů přistříženým štetěčkem antické slovesné útvary. Nic mu nevadilo, že dva z jeho autorů, *Archilochos* a *Asklepiades*, jsou původci podle nich nazvaných rytmů. Z jeho rukou vychází parafráze jazykově živá a hlavně pulsující v našem rytmu. V podání souboru A. Dvořáka, za řízení a úpravy Zdeňka Miky, s hudebními vložkami hranými na klavír L. Lesmanovou, dostalo

pásmo svůj osobitý tvar. V souboru převládá někdy až nápadně ženská část nad mužskými členy. Tato rozdílnost hlasových možností je obzvláště patrná v sólové recitaci. Některá sborová forte se v sále Smetanova musea třepila a nezněla žádanou úderností. - *Ed. Vojnar*

## Nové koncerty

Na koncertě Umělecké besedy byly uvedeny dvě významné novinky české komorní hudby: Nonet K. B. Jiráka a Jaroslava Řídkého. Obě díla byla věnována Českému nonetu k jeho dvacetiletému jubileu a jím také vzorně provedena. Při každém vystoupení Českého nonetu vzpomínáme šťastné myšlenky tvůrců tohoto souboru, který svou výrazovou i zvukovou mnohotvárností a pregnancí zdá se být předurčen pro moderní hudbu; vděčíme mu za vznik mnohých skladeb, velkou většinou českých, z nichž některé můžeme prohlásiti za velká díla reprezentativní české komorní hudby.

*Řídký* přistupuje již po druhé ke kompozici pro nonet; tentokrát píše »Suitu« o čtyřech částech, naplňuje tradiční formy čistou hudbou nového zvuku a šťastné invence melodické. Velkým kladem díla je výrazná českost jeho hudební mluvy, která při vši své osobitosti a moderní vynalézavosti nejednou připomene duševní příbuznost Řídkého s Ant. Dvořákem.

*Jiráka* projevuje se opět nevšedně svou vůlí formotvornou. Jeho »Variace, scherzo a finale« jsou spojeny v celek podivuhodně jednotnosti. Skladba vysloveně dnešní, ač souzvukově umírněnější než mnohé dřívější skladby autorovy.

Z orchestrálních novinek slyšeli jsme pouze rozhlasové provedení symfonie J. Seidla (žáka Aloise Háby), nazvané »Prolog«. Jeho hudba, ač logicky a přehledně vrstvená, nevykazuje prozatím znaků osobitosti, vyrůstajíc inspiračně i technicky z opožděného romantismu.

Společnost pro soudobou hudbu předvedla společně se skupinou Míly Melanové české novinky melodramatické. Podnik, který probouzel staré spory, zda je možno spojit mluvené slovo s hudbou. Většina melodramů onoho večera nám praví, že to možné není, vinou nevhodných temat nebo neuvědomělého postoje k tomuto druhu hudebního projevu. Slyšeli jsme zde melodram, jenž byl vlastně písni, snad již ve spěchu neprokomponovanou, jinde pečlivě ilustrování textu a konečně zajímavý experiment: rušení zábavné povídky zcela epického rázu (a naprosto nehupební) hrou na klavír. Nejvyšší jednoty dosaženo ve skladbách Foerstrových, Polívkově a Burghauserově.

Oldřich Kredba zahrál na samostatném večeru moderní hudbu komponovanou pro clavicembalo. Již sám kontrast tohoto spojením dnešního výrazu se zvukem doby dávno minulé má v sobě zvláštní kouzlo, které způsobilo, že Hlobilovo kvarteto, Maštálřířův a de Fallův koncert vyzněly při nejmenším zajímavě.

Na koncertech Filharmonie Kubelíka během jeho onemocnění vystřídali Karel Šejna, Jar. Krombholc a Fr. Stupka. Šejnovi byly přiděleny skladby, které již několikrát ve Filharmonii dirigoval, Regerovy Mozartovské variace, Till Eulenspiegel a Don Juan. I když ne všude jasně, provedl zejména obě symfonické básně Straussovy s životným elánem. Krombholc se postavil k svému úkolu příliš pasivně; Foerstřův Cyrano, kterého jsme slyšeli nedlouho potom v dramatickém podání Kubelíkově, vyzněl mu mdlé a bezvýrazně. S jistotou doprovodil B. Herana v Schumannově violoncellovém koncertu. Do jisté míry byl překvapením výkon Stupkův. Mluví-li se dnes v jeho pětadesáti letech o obrození jeho dirigentských sil, je to soud zcela pravdivý. Jeho reprodukce Dvořákova Holoubka, Smetanova Richarda III. a Sukovy Pragy byla do posledního detailu bezvadná a mistrovská.

Kubelík počíná splácti propagací »Křížové cesty« nás dosud velký dluh symfonické tvorbě Otakara Ostrčila. Snaha našich hudebních institucí, které myslí, že se vyrovnávají s Ostrčilem až příliš častým prováděním neproblematických skladeb jeho uměleckého dospívání (v repertoiru rozhlasu převládají skladby z mládí; Společnost pro soudobou hudbu vzdá svou poctu Ostrčilovi koncertem Orchestrálního sdružení, na jehož pořadu budou tyto skladby) je nedostatečná, neboť vlastní jeho význam počíná teprve jeho třináctým dílem (Impromptu).

Václav Talich zahrál s Českou filharmonií na prvním koncertu Sukovského cyklu smyčcovou Serenadu a Asraela. Památný večer byl triumfem českého umění skladatelského i výkonného.

*Jan Horák*

## Poznámka ke kázání o svatém Janu Nepomuckém

Kázání o sv. Janu Nepomuckém od Zdeňka Jiřího Chřepického z Modliškovic, jež otiskujeme v tomto čísle Řádu, je vlastně jen výtah úvodní a dvou závěrečných částí z kázání, vydaného tiskem ve Starém Městě pražském u Jana Václava Helma, asi ještě téhož r. 1729, kde bylo prosloveno při slavné příležitosti v kostele sv. Víta na Hradě pražském. Otištěná část tvoří asi čtvrtinu rozsahu spisu, který podle dobového zvyku má velmi obsírný nadpis, zaujímavější celou první stranu tisku a začínající slovy: Ctnosti a svaoosti prvomučedlníka svatého Štěpána dokonalý následovník... svatý Jan Nepomucký... V celém znění je titulní list otištěn v díle A. Podlahy: Series praepositorum, decanorum... et canonicorum S. Metropolitanæ ecclesiae Pragensis, Praha 1912, kde jsou též stručně shrnuta životní data autorova.

Zdeněk Jiří Josef Chřepický z Modliškovic pocházel ze starobylého českého rodu rytířského. Narodil se r. 1678 a po studiích věnoval se stavu duchovnímu. V necelých čtyřiceti letech svého věku stal se kanovníkem metropolitního kostela pražského, kde obstarával funkci českého kazatele. Později dosáhl vyšších hodností v kapitule i prebend jiných a zemřel jako světitel biskup pražský r. 1755. Jako člen stavů zastával též funkce veřejné a za účast při holdování bavorskému kurfirštu Karlovi jako králi českému byl potrestán r. 1743 vypovězením z Prahy. Byl horlivým ctitelem sv. Jana Nepomuckého, jak ostatně vidno i z otištěného kázání. Leč nejen slovem, i skutkem dosvědčoval svoji úctu: vlastním nákladem přispěl velmi podstatně k nádherné výzdobě hrobu sv. Jana. (Podrobnější údaje životopisné najde zájemce v poznámce 74 k článku A. Vavrouškové Rodinné zápisy Chřepických z Modliškovic v Časopise rodopisné společnosti, roč. VI. 1934, str. 11-12, kde jsou též odkazy na další literaturu).

Otiskem kázání sledujeme dvojí účel: předně chceme s úctou vzpomenout památky svatého patrona českého, jehož kult zapůsobil tak hluboce na náš národní život a za druhé chceme přinést ukázkou kazatelské češtiny z první polovice 18. století, tedy z doby, kdy prý byl úpadek jazyka nejhlubší. Zdůrazňujeme, že nejde o jazyk lidový, nýbrž o češtinu kazatele, pocházejícího z vrstev šlechtických a příslušníka vyšší hierarchie. Pro tento jazykový zřetel otiskujeme původní text kázání věrně; jen v přepisu jednotlivých hlásek (ss, g, i, y, velká písmena atp.) a v užívání diakritických značek přidržujeme se pro snadnější čtení nového pravopisu.

*L. Peičb*



Jan Vladislav

## NĚNIE

*Za Karlem Mrštikem*

Tu lunu ztuhlou nad sadem  
víc nikdy, nikdy neuvídíš.  
Tvář v Orku mizí už a lem  
temného roucha, ach, až příliš,  
až příliš temného tě zakrývá...  
Nelze říci proč... proč... proč... a přece už...  
Den hasne, jako jindy zhasínal...  
jak jindy padá noční chlad.  
Vidím tě mizet, uplývat...  
teď... teď se právě dotkla tvá  
umklá ústa řeky tmy  
a srkají vodu zapomenutí.  
Je hořká...? Sladká? Pověz nám,  
kteří tu čekáme na poslední vzdech,  
pověz nám, kteří tu stojíme  
a plačky hledáme tvůj dech, tvůj dech...  
Tam... tam, kde kdysi pěvec Orfeus  
rozechvěl bažiny a mlhy Styxu kol,  
až přinutil stín Eurydicé zas  
obléci bolestný plášť, těla plášť,  
tam v mlhách Tartaru tvůj hlas  
začíná svoji píseň... Koho však...  
ó, smíme-li to znát - koho chceš  
tam dole ve tmách nalézt?  
Koho chceš vyvést zase k nám?  
Koho chceš vyrvat mrákotám,  
ty, ty, ty - sám už stín... stín, nehmotný?  
Chtěls jako básník mořem plout

přes vlahé jižní vody... dál...  
k ostrovům sladkohlasých sirén... dál..  
ke břehům dávné Attiky...  
k domovu v dálce, nad nímž stoupá dým.

A teď tě vidím plynout bezmocně  
s proudy - a vlny, vlny vezou tě...  
tvé tělo malátné a snící věčný sen...  
tvé tělo malátné se leskne ve vlnách  
jak tělo boha, kterým touží být  
z nás - lidí, každý snad. A vlny jdou  
a odnášejí dál a dál to pozemské,  
cos ponechal tu nám. Ale proč...  
Proč aspoň jednou ještě nepozvedneš dlaň  
na pozdrav, na rozloučenou... proč  
nepodáš ruku přátelům,  
jak činí ten, kdo odchází  
na cestu dalekou, na nejistou pouť?

Což mohu věřit snad... Což mohu uvěřit?

Emilie Kaslová

## PODOBA

Po větru přicházíš - a po klekání -  
má podobo! - - - V co přetavíš se,  
v co přelijeme v bezradnosti sebe samy?  
Ať hledáme své sémě u pradávných srubů,  
ať určení jsme byli od počátků přeléváním  
do kadluby - ?  
- - - Ó, kolik mincí poplatili za mne  
ti, kteří odešli do minulosti dávné,

z níž staletím pel k srdci se mi hrne -  
- a bez něho je vzpomínání neúplné - -

A teprv dnes, když dálka smírně září,  
jak tklivě prosebník se dívá,  
kam uložit tu podobu všech tváří - - -  
- Ne za sebou, jak v zmatení svém  
určiti jsem chtěla,  
ne -, jasní víc, co více tmy - snad bez tápání -  
protrpěla -  
přec minulé i v přítomnosti trvá,  
ta poslední - - - či ona je ta prvá - - - ?  
Nad zrcadlem je rozsoudí vždy Jeden -  
Ó Strašný, na věky už zůstati  
chceš nepodveden - - -

## ZASTAVENÍ

Prach slepoty - a po vlnách se vzpíná  
lesk očí dvou, zrcadel prachu všeho,  
chuť slaných vod na slzy upomíná,  
za hřebem dnů se chvěje krůpěj vína  
i krůpěj snu, v soumraku ulitého.

Pod soumrak ten, až přeskupí se vody,  
pták stéblo dá - a pozdvihne jej k ráji -  
- zpěv horoucí pod křídlem nepohody  
v oblaky dnů mých tesá křehké schody  
a na nich sny se s touhou potkávají.

Vzlyk nedělní - a prázdno tiše stéká  
do očí dvou, zrcadel prachu všeho -  
Prach s prázdnem - -, prach -té tíhy na člověka -  
spáček třeštíci a vyloupený čeká  
pod stínem Tvým - u zastavení svého - - -

# František Bíbus

## ZASLÍBENÍ

Vyšli z hlubokého lesního stínu.

Přívál kamení na vyjeté cestě se zastavil u posledního smrku a stezka se zúžila. Zaklesla se do boku kopce a dlouho mírně spadala k lučnínmu potoku; až potom najednou k němu shrkne, ještě před pramenem pod čtyřmi lipami a kamenným sloupem, po němž se stále stejně vzpínají pokroucené révové pruty až nahoru k petrolejové lampě a malému obrázku pod stříškou.

Hoch za sebou táhl smrkovou větev. Byla syrová a těžká, silná, že ji sotva obemkl svou dlaní, která z černých lepkavých skvrn voněla smolou.

Ohlížel se za sebe, jak větev umetá stezku. Každá jehlička ryla za ním v prachu uzounkou cestičku, pěšinku vedle pěšinky. Jako když hřebenem češe. Velkým hřebenem, velkým, že ho až musí táhnout za sebou, přimyslel si k dřívějšímu nápadu a spokojeně se rozhlédl.

Několik kroků před ním se kymácela široká otep chvoje. Stoupal do šlépějí, jak je za sebou nechávaly v prachu bosé nohy, ohlížel se za větví, zametá-li dobře, a naslouchal: chvoj svištěla, drhla o zem a o drny na pokraji cesty.

Zdvíhl hlavu a uviděl, že maminka postavila otep na břeh, opřela se o ni zády. Odpočívala. Došel jí několika kroky. Větev nechal na cestě, že si vyleze na břeh. Dotkl se drnu a hned se rozvoněla mateřídouška, světlík zaváděl zrak po široké mezi a nahoře u pole pastuší tobolka.

Maminka odpočívala. Dech jí napínal hrud', a tak se maličko kývala celá otep. A pod ní se od světlé stezky odrážely nohy s rozpraskanými chodidly, otláčené kotníky a zkrívené prsty - zrovna takové mívala babička...

Bylo ještě časně na návrat domů. Proč tak spěchá maminka hned po ránu! myslel si hoch. Luka u řeky hořela jako sluneční záliv, nad celým dolem až do libchavského dvora ležela úžasná záře z kraje obletovaného ptáky a nepokojnou myslí. Dech se rozpínal široko daleko, volně... Proto maminka tak oddechovala. Za splavem, nad nízkou střechou panské pily vykukovala lomenice jejich chalupy. Po stezce poletovali motýlí, kobylky vrzaly se všech stran, po travných stvolech pobíhala sedmítečná slunečka.

A tu se pokoj nad celým krajem protrhl.

Hoch zdvíhl hlavu a sešoupl se s břehu na stezku: zvoní!

Už po vysokém hlase zvonku poznával, že to není ani Václav, ani Marie

nebo Medián, žádný ze slavných zvonů, ani Jan. Zvonil ten poslední na velké věži, nejvy ší, umíráček.

Podíval se na matku. Viděl, že si oběma rukama odhrnula vlasy s čela. Celé se najednou zalesklo v slunci. A šátek se jí svezl nazad. Takhle jsem nikdy maminku neviděl, napadlo hoča. Oči se nemohly odtrhnout, co do nich vešlo náhle údivu: matka tam stála jako paní na obraze, ruce měla sepjaty na prsou, poněkud se nacylovala zpátky, ještě víc se opírala zády o otep, aby se jí nepřepáčila s břehu.

»Maminko -«

Neodpovídala mu. Ani se na něj nepodívala. Rty jako by se jí občas maličko pohnuly.

Až po chvíli se pokřičovala.

»Maminko, někdo umřel?«

Pokývla hlavou.

»A kdo?«

»Nevím, hoču.«

To je divné. Maminka se modlila, a neví za koho.

Umíráček zněl, jeho vysoký hlas se chvílemi ztrácel a zase se k nim prodíral z dáli.

»Vy ale, maminko -?«

zkost se najednou zvedla z luk, ze všeho světla kolem podměstské chalupy. Z čist jasna byl celý důl prázdný.

Ne, to snad ne. To není možné. Maminka neumře!

Bál se náhle na ni pohledět. Jen pokradmu se díval, že mu poví.

Usmála se, chvíli hleděla teskně před sebe, až k němu obrátila celou svou sladkou tvář:

»Pomodlil ses?«

Nepomodlil! Nevzpomněl si. Nenapadlo ho to.

Se modrchal rychle kříž, nemohl však ze sebe vypravit slova. Tak mu najednou vyschlo v krku. Aspoň chvíli kdyby ještě měl. Takhle neví, co dřív.

Ale maminka se už podložila pod otep, jednou rukou si přidržela uzel na prsou a druhou se opřela o břeh.

Sel tiše za ní. Byl by snad i větve zapomněl na cestě. Chopil se jí konečně oběma rukama a chvátal, činil se, aby se nepozdil. Za nic na světě nezůstane pozadu, nezůstane sám na cestě.

Zase ho vedly kroky bosých nohou. A větve česala stezku, svištěla a šuměla, zdvíhala za sebou prach a vůni pryskyřice.

Hoch hleděl ke stopám, měkkým jako mech. Odkrývaly cestu neznámou útěchou.

A podíval se zpátky.

Na okamžik se zastavil. Pak skočil, chopil větev vprostřed, pozdvihl a položil si ji na ramena. Spěchal, co mohl. Jen by se byl ještě rád ohlédl...

## Miloš Václav Dočekal

### STŘEPINY

Jak klesá kámen slova dosud nespustěný,  
to srdcem stoupá touha cosi říct,  
zrcadlo duše znovu odráží ten obraz,  
až kámen dopadne a obraz rozbije.  
Slovo je kámen, v tichu zrcadlí se  
a ústa ukrutná ten obraz rozbijí - - -

### MÝM SLOVŮM

Až zase jednou unaven a bolestí sklíčen  
stanu sám a sám uprostřed tichých polí  
a vyslovím tvé jméno, noci přepychová - - -  
Vím, na šperky tvých hvězd už dávno zapomněl

ten pastýř nebeský, co chudý vyšel k ránu  
posbírat sen, jež hvězdy rozdaly.  
V těch nocích po úplňku má touha tvar  
a k ránu dorůstá v oblínu úst mých němou.

Oslice bání nech' tichem zachvívá se,  
ať hvězdy padají. Chlupatý kožich tmy  
zlaťáky slov těch skrývá, slov,  
která nalezneš jak chud'as minci vzácnou.

# TROJZPĚV

Nad světlo rán se vzedmula má touha příliš smělá  
a poselství slova v teskném pousmání  
užaslo nad písni krve, vyzpívanou prameny země.

Osud těch úst se uzavřel do propastných  
záchvěvů srdce,  
které se vzepřelo citům, bolestí ještě nevyzrálým.

Ale vyžrála větvoví času k hojnosti plodů  
a révoví cév je ještě rozezvučeno tepotem krůpějí krve,  
jež k plodům chvátaly vínoplodným.

Přes úskalí úst se řeka mluvy převáží  
a z proudu nabráno zní slovo oslavené.

Trojzpěv mé touhy v píseň se uzavřel volnou  
a poselství rosy mou vzpěnílo krev,  
zrozenou ze všech pramenů země.

Jan Ryba

## FRAGMENT

Hřeby vláčných vln, tak známé z ptačích tahů  
zvedly se nad městem.

Zrcadla mokrých střech  
dnes neobráží stesk, jak tenkrát v listopadu.  
Jen trochu matná jsou; to zamlžil je dech  
oblačných spřežení, jež tryskem vítr žene.  
Cítíš, jak báně dnů sněhem kdys obtížené  
lehčeji pnou se teď až k průzračnosti nebes.

Tam jenom pocestný, co nezná klid, se umí  
zahledět bez obav, že dálka přísná je:  
Na křídlech rozbřesku mě, lačná touho, přenes  
přes moře sedmerá!

A kouře na výzkumy  
stoupají do modrých přístavů naděje.

Paul Verlaine

## LUNA BÍLÉ PLETI

Luna bílé pleti  
svítí na chlumy;  
s každé sněti  
hlas zašumí  
než do listí skane...

Srdce milované.

Řekou letí  
po skle hlubin  
siluety  
černých vrbin,  
vítr kvílí...

Sni v té chvíli.

Klid, jenž mžil  
jak šírá něha,  
sestoupil  
a shůry šlehá  
zduhovělý jas...

Tot vzácný čas.

*Přeložil Jaroslav Macháček*



# DŮVĚRNÝ SEN

Snívám tak často ty sny zvláštní, dojemné  
o ženě neznámé, již mám rád a jež mne zná,  
a ve snu přichází vždy jiná, změněná  
a přece táž - a miluje a chápe mne.

A že mi rozumí, mé srdce průhledné  
jí jediné, ach, záhadou být přestává,  
jen jí - a vlhkost mého čela churavá  
jen u ní jediné, když pláče, ochladne.

Má tmavé nebo plavé vlasy? Nevím sám...  
A jméno? Že je sladké, zvučné, vzpomínám,  
jak jména milenců Životem vyhnaných.

A její pohled pohledu soch podobá se  
a v jejím tichém, vzdáleném a vážném hlase  
zní vášním tónem hlas, který už navždy ztich!

*Přeložil Josef Kristinus*

Jan Zach

## LYRICKÝ POUTNÍK

Stalo se zvykem při každé nové inscenaci staršího dramatu mluvit o generačním vztahu současných divadelníků k takovému dílu. Mělo by se však o něm mluvit jen tehdy, když na něm generační vztah lze najít a posoudit. Začasté vede nyní divadelníky k takovému dílu náhoda či nouze, takže není potom možno vycházet z nějaké osudové nutnosti generační dramaturgie. Uvedení *Dykova »Zmoudření dona Quijota«* v divadle na Poříčí se nám jeví takovou generační a dobovou improvizací dramaturgickou. Aspoň výsledek nesvědčí o tom, že by se tento Dyk octl na pořadu proto, že se inscenátorům dralo ven nějaké *naléhavé pojetí* jeho básně. Vzdor tomu lze říci, že se na této inscenaci vztah k tomuto Dykovu dramatu pro-

jevil; projevil se na ní bezděčně a příznačně. Inscenaci chybí totiž nějaké vyhraněné pojetí vůbec.

Uvedeme-li v této stati všechny důvody, které jsme shledali proti Jernekovu názoru na tohoto Dyka, odmítající východisko i cestu, po níž se bral a usilující současně o zevrubnou charakteristiku jeho inscenace, chceme, aby bylo napřed jasné, že se nestavíme k jeho hledání i bloudění zády, jak se namnoze stalo. Jernek si zaslouhuje pozornosti, aby se neoctl v tvůrčí defenzivě z obavy před výtkami svému režisérismu, zčásti skutečnému, zčásti jen domnělému.

Někdy dochází na našem moderním jevišti k násilí na dramatu ve jménu nějakého pojetí, které vyplývá spíše z režisérských spekulací než z básnickovy představy; taková pojetí znásilňují díla, pokřivují je. Ale nicméně prozíravost pojmání určitých básnických děl je trvalý výboj moderní režie, který nelze nikomu pomíjet. Ostatně, nemylme se, k nějakému pojetí docházelo vždy ještě dávno před moderní režii, jenže taková pojetí vyplývala prostě z názoru hlavního herce na dílo. Pojetí vyvěrá z jednotné perspektivy někoho, kdo inscenaci ovládá. Je jí třeba vždy, tím více u dramatu, které právem považujeme především za drama ideové. A ideově je inscenace »Zmoudření dona Quijota« mdlá a bezbarvá. *Jernek nepřemyslel Quijotovu problematiku*, o níž by se dověděl z naší kritiky dost. Literatura o ní začíná úrodnou rozepří režiséra Zavřela s Dykem o vyznění díla v smířlivější akord skutečnosti a představy, pokračuje genealogickým výkladem Arne Nováka k úhrnnému rozboru Rutteho, který ve »Zmoudření dona Quijota« vidí pirandellovskou tragedii *avant la lettre* a chápe je nikoli jako pamflet na romantiku, nýbrž na positivismus, podpíraje tak názor, že jde především o drama ideové, utvzován v tom i jeho formou. V pozor-  
ném střehu k Dykovu romantickému postoji nalezneme Vodáka, který kromě poukazu na autobiografickou inspiraci »Zmoudření« s tvrdostí odhaluje bludnou zaslepenost Quijota, který se dá snadno šálit, neprohlédaje života; potom se tu shledáme s Buzkovou, jež dovršuje soud nad Quijotovým idealismem bystrou kritikou jeho odtažitě fantastiky. Proměnu Dykovy myšlenky o uskutečnění touhy jako pomoci proti ní v poesii Wolkerově vyložil Píša, který podnět svého učitele o těchto dvou různých typech básnických rozvedl v přesvědčivý doklad o dvou básnických epochách. Tím jsme připomněli aspoň některá hlavní kritická zastavení na cestě k poznání Dykova dramatu. Jernek k těmto výkladům nepřihlédl. Ani si neza-  
stíral nebezpečí fantasijního Quijotova horování o Absolutnu, jak to činil ve jménu mladých při poslední inscenaci Brousil v naději na záchranu před rozumářským relativismem, ani neslyšel z dramatu to, co nyní vyposlechl

Kopecký z této obhajoby romantiky: její obžalobu. Aby se ovšem inscenace opravdu stala *soudem nad romantikou*, bylo by třeba, aby režijní pojetí drama *přehodnotilo*. Není pochyby, že dnešní divák stojí totiž mezi fantastikou Quijota a filistrovstvím jeho okolí, hledaje znepokojené na představení svou víru v lepší život. Jernek mu v tom nepomáhá. Romantiku ani nevyznává ani jí nesoudí. Nedal divákovi možnost, aby nahlédl hodnotu »iluse jako životní funkce«, ani mu neukázal tragičnost Quijotovy výsostné oposice k životu, ani nezjevil její blud. Ztupil ideové hroty dramatu, vylámal zuby myšlenkové ironii básníka, ochromil polaritní napětí dramatu. Ochočil svár v díle v molovou píseň o marném snu. Tak se stal ze *zbrojného rytíře málem nvyj trubadur*.

Jernek drama *přelyrisoval*. Lze v tom spatřovat jeho osobité pojetí? Osobitost v tom je nesporně, byť záporná. Příslušník generace, která se zatím projevila převážně lyrikou, shledal ve »Zmoudření dona Quijota« především a převážně lyrismus. A proto je tato inscenace Jernekova příznačná. Ale pojetí dramatu v tom není žádné, neboť záměrně z ní nevystupuje žádné duchovní zaměření díla. K přelyrisování dramatu nebyl Jernek přiveden ani tak svým založením, jako spíše založením svých herců. Čtete obsazení dramatu a kromě dvou tří herců spíše starší generace najdete v něm převahu herectví mladšího a nejmladšího, herectví lyrického naturelu, v němž naprosto převládá nad charakterem slovo, nad ideou melodie a nad tvarem atmosféra. Jaké potom má být »Zmoudření« než jen lyrické? Jernek tedy vyšel ze svého souboru k postojí k tomuto dramatu. Je jisto, že zná svůj herecký materiál. Tato vnímavá prozíravost svědčí o jeho divadelním vidu. Ukládá svému souboru úkol, o němž ví, že jej unese. Ale v zájmu únosnosti tohoto úkolu *odvrhne z dramatu podstatnou součást*, aby souboru ulehčil. A toho nelze připustit. Vyslovil z tohoto Dyka jen lyricnou meditativnost s melancholickou poesí v monotonním rytmu, ponechává zcela mimo jiskřivé ideové záření, bodavou ironii a úsečný rytmus, bez nichž není pravého Dyka, ba bez nichž není Dyka vůbec. Proto je tato inscenace vzácně *nedykovská*, ba přímo protidykovská. Jernek šel za úlevou souboru tak daleko, že se vzdálil, ba zcizil básníkovi. Soubor se v inscenaci našel, ale *básník se v ní ztratil*. Každá doba bude takové drama vidět jinak. Každý divadelník dá přednost něčemu před ostatním, ale žádný nesmí popřít podstatu, byť by ji i obrátil.

Jernek *provedl dramaturgickou úpravu*, povzbuzen asi Zavřelovými počiny, které otevřely bránu dramaturgickému epigonství, jemuž však chybívá duchovní zkoumavost i soupeř, jímž byl sám básník. V *prvním dějství* poněkud zkrácen vstupní dialog hospodyně a neti, farářovo rozprávání

teči o stehu k neznámému protivníkovi, Sanchovy narážky na osla, netiny na potřebu reálné činnosti, potom opět Sanchovy o tom, co dodává jeho Teréza a o zlatáčích, a konečně v závěru Quijotovy narážky na Španělsko. Za zmínku stojí, že u neti bylo trochu ztlumeno to, že její myšlení je ozvěnou magistrova, a že u Sancha byla trochu pottlačena touha po penězích. V *druhém dějství* byly dost kráceny hovory pastýřů a pastýřek, druhý pastýř převzal podávání zprávy prvního o Rosalii, dále vypuštěny Sanchovy připomínky koně a osla v celém dějství, potom jeho zmínka o vzdání Quijota, neboť Quijote se nevdal, aby vyposlechl milence, dále vnechány Sanchovy teči o lezení lidí nahoru a dolů, o tom, že ze dvou nešťastných lásek bývá jedna šťastná, a posléze i o tom, že nešťastní milenci se společnou nocí sami pomstí svým zrádcům lépe než Quijotovo rytětování. V tomto dějství byl citelně zasažen Sancho ve svém zemiém i přízemním humoru a moudrosti i hubatosti. Zato lamertoso milenců až na nepatrné slovní změny ponecháno. Obojí je zajiště pro Jernekův postoj k dramatu typické. Ve *1. etim dějství* škrtáno nejvíc z role otce Pedra, opět něco ze Sancha, dále z Dolores a z Quijota. Z role Pedrovy zmizel důležitý výsměch lidským mizerům - pokryteckému Antoniově, lakomému Gonzalovi, kuplířské Mercedes - kteří lezou s úplatky k Pánu Bohu, chystající současně léčky svým obětem. Z replik Sanchoových škrtnut náraz na větev, ježto na scéně žádné není, zmínka o světle v noci, rozjímání o oslu, koni, sluhovi a pánu, takže mluví jen o únavě, hostinci, spaní a bdění. Z Dolores vypuštěny pouze stále opakované věty o tom, co říká učec Santario, ovšem kro é první zmínky o něm, a slova o rtech, o nichž tedy nemluví, líbajíc prostě Quijota. Z Quijotovy role vyňaty zmínky o Rozinantovi a o světle za příchodu ke skále, dále pak o úzkosti a snech Dulciney a konečně z rozhovoru s Dolores o tom, že Quijote rozšíří ne svou, ale Dulcineinu slávu a že Dulcineou je silný. Kromě toho škrtnuto několik různých větiček z Pedrovyh připomínek domu modlitby, lásky a rouhání, vždyz Dolores k modlitbě a z Amidasova předstírání jeho zkoumání nebe a osudů. Zásahy v tomto dějství způsobily, že jednak zmizela Dykova výsměšná ironie, již stihá svatoušky a kořistníky života, jednak část Sanchova lidového mudrování. Ve *tertím dějství* došlo k nejpronikavějšímu kvantitativnímu zásahu, neboť zde byly škrtnuty tři větší postavy: mistokrál, jeho choť a don Antonio Mo eno a několik episodních: osoba »netrpělivá«, »veselá«, »nespokojená«, »uctivá«, »vážná«, dáma »cilitivá«, »koketní«, »početná« a dáma z dvorského průvodu. Tím se stal z individualisovaného obecenstva dav, který jen provolává slávu rytířům a s hučivým pohnutím sleduje jejich krafoučky zápas. Z jednotlivých dialogů zbývá tu jen místo uzavírání sázky, zkrácené části

projevů hlasatelů, z nichž stojí za zvláštní zmínku škrt z druhého z nich o donucení rytíře Jasného Měsíce, aby po své porážce odpřisáhl, že není krásy nad Dulcíneu, po zápase pak zůstala jen věta sázkaře, který chce peníze na Dolores, a slib Dolores Amidasovi, že bude zase takovou, jakou byla dřív. Tot vše; ostatní je pryč. Je to skoro polovina dějství. Tyto škrtly způsobily, že se divák nedoví, že zápas byl nastrojen Carrascem a donem Antoniem, že Carrasco je rytířem Jasného Měsíce, takže divák nezví také, že na zápasišti bojuje realista s romantikem, a nepozná úsečné charakteristiky lidské zvířeny v hledišti amfitheatru. Ale i druhá polovice dějství byla hodně krácena. Především vypadla pochopitelně Sanchova narážka na vynechané dialogy z první poloviny dějství o tom, co říkala paní místokrálová o zápase a potom celá Sanchova replika na prohru, v níž připomíná sobě Terézu a pánovi domov, a konečně Sanchovy připomínky Dulciney; z Quijotova dialogu polovina repliky o vavřínu a pádu Rozinanta až včetně k otázce ztracené sebedůvěry, dále zjištění, že nyní po porážce je stínem dřívějšího Quijota a delší místo o tom, že pohledem na ženu v hledišti zradil a proto prohrál, a konečně replika o vidině lesa před Tobosou i zápasišť, které mu nevymizejí z paměti. Těmito výpustkami ztratil Sancho většinu svého úsilí o úlevu pánovi v jeho porážce a pozbyl nejvlastnějšího toužení po zápeci domova; Quijotovi sice zbylo zdrcení z prohry, ale zmizelo trýznivé probírání porážky, psychologicky pronikavě postihované básníkem. Z *pátého dějství* vypouštěno z Carrasca, Sanchy a Quijota: z Carrasca místo o podstatě Quijotovy nemoci, ze Sancha o hvězdách a noci, o životě rytířů, potom z následující delší Sanchovy repliky její druhá část o larvičkách dam vznešených a o jeho dětech a konečně po příchodu Dulciney o tom, že by bylo lepší »nečekati u Tří křížů«, netoulati se světem a že stáří krásy nepřidá; z Quijota pak vypuštěno tvrzení, že odložil zbraň, sklopil zrak, nechal rezavět meč, dále že nemůže slyšet o zbraních, lásce, ztracené ovci, potom o domácí idyle na verandě a o dostaveníčku - až k zmínce o loži; po příchodu faráře a magistra je Quijote nezve blíže slovy, bera je pouze na vědomí; a konečně vyňato po příchodu Dulciney Quijotovo opáčení, že se neshledali u Tří křížů, dále jeho posměch, že je blázínek, že noc u Tobosy, polibek Dulcinein a její slib byly klamem, spaním s otevřenýma očima - proto ani Dulcínea neříká nic o noci u Tobosy - že všechno bylo pouhý mam a konečně v závěrečné replice zmizela ironická narážka, že nyní je třeba bdít a spokojeně žít. Tyto změny způsobily, že bylo zmenšeno Sanchovo konejšivé mudrování, že tento Quijote si není ostře vědom změny, jejíž idylu by přijal trpce, že se dost nevysmívá sobě, jak velice podléhal klamu a že postrádá ironie až do posledního

dechu, kdežto u Dyka ho ironie neopouští. Při výčtu škrťů jsme dbali dialogické posloupnosti, neshrnujíc záměrně všechny škrty u každé postavy, aby bylo čtenáři snadno možno případným sledováním textu podle našeho zápisu si kdykoli pořídit vlastní záznam úpravy.

Vytvořili jsme zevrubný obraz dramaturgické úpravy představení. *Přijímáme* všechny škrty, které se vztahují k hmotné prostorové lokalizaci a koloritu prostředí, ač tyto představy básníkovy nelze podceňovat, *odmítáme* většinu škrťů, které omezují ideu, sloh dialogu a charakter postav.

Tato *dramaturgická úprava*, poplatná režiséru Zavřelovi, připomínající Podhorského omezením Sancha, *projevila se potlačením ideovosti a uvolněním lyričnosti, ochromením ironičnosti a popřením koloritu*, který vnímal jen Bor, *naprostým odpoutáním dramatu od zemské tíže*. Jernek instinktivně cítil, že jeho mdlý Quijote se musí bát krevnatosti každého Sancha, proto podvázal Sanchovi puls. Proto pouštěl žilou jeho kypícímu zdraví. Dbal, aby zmírnil kontrast. Podařilo se mu to. Jenže tím podlomil vnitřní dramatický vývoj. Zrušil prudký rozkvy mezi Quijotem a Sanchou, který drama potřebuje, neboť se jím přenáší přes ztrnulá místa. Jestliže úpravou z Quijota zmizela nezmarná ironie, zmizel ze Sancha lidový humor; ustoupily lyrismu, který, postrádaje rovnováhy, stal se sentimentálním.

Tomuto postoji dramaturga Jerneka sloužil horlivě režisér Jernek. Libuje si v ponurém osvětlení scény; přijímá barevnost Trösterovy obrazové projekce, která má impresionistickou povahu. Malířskost, která tentokrát převažuje nad stavebností Trösterových scén, podporuje lyrickou náladovost Jernekova režijního ladění dramatu. Jestliže impresionisté říkali, že »krajina je stav duše«, tato *Jernekova a Trösterova scéna je stavem duše jejich Quijota*. Předjímaný soulad mezi scénou a Quijotem místo vzájemného rozporu Quijota s prostředím podmiňuje idyličnost, mdloucnost, přílišnou melancholii inscenace.

Trösterova scéna pobízí ve škodlivém *hamsunovském zlyrisování dramatu* do monotonního barevného *impresionismu*, v němž mizí tvary, hloubka, perspektiva, nahrazeny pronikavou symbolikou, jejíž statická výmluvnost je sice mocná, aniž by však mohla nahradit hybnou dramatickostí odlišných prostorů pro každé dějství básně. Na průsvitný gáz před oponou je promítána silueta Quijota na Rozinantu se Sanchou, stojícím před koněm, objevující se při recitaci Dykovy básně »Neporažený«, jíž je představení zahájeno, silueta, připomínající »Quijota« Cypriána Majerníka, umístěná v prvním dějství vpravo, ve druhém vlevo, ve třetím vpravo, ve čtvrtém uprostřed; v pátém jí není - Quijote dorytěřoval; vedle siluety vytváří projekce temnosvitný obraz vlnění moře nebo mraků se žhavou rudou skvrnou

uprostřed, obraz světlem sytě barevně tónovaný, mizející průběhem hry více či méně podle síly vnitřních světél na scéně, do níž vrhá celé představení své barevné přísuvity. Po všechna *tyto dějství*, s výjimkou pátého, vychází Tröster ze *společného půdorysu scény eliptického tvaru se dvěma vyvýšeninami v ohniscích*. V prvním dějství se v levém ohnisku zvedá asi do výše metru spirálovitě náznak chodby s třemi gotickými výkroji tvaru oken - tudý přichází Quijote - a na její zadní stěně se zahlédne model rytíře v brnění, zpola zakrytý látkou ostré červeně, která splývá s rytíře na zem a teče pruhem přes chodbu s vyvýšeniny dolů do středu scény; na pravém ohnisku se opět spirálovitě zvedá lešení kolem sloupkovitého symbolu větrného mlýna s lopatkami, lešení, po němž přichází i odchází neť a Quijote; oba tyto spirálovité příchody a odchody vedou však jen do prostorů Quijotova domu. Uprostřed po krátké kolmé ose této eliptické scény se vchází a vychází ven. Než poukážeme na výplň tohoto prostoru, dotvořme si z tohoto základního půdorysu obrazy ještě tři dějství, které z něho vycházejí: v druhém dějství na zvýšených ohniscích recitují - ostře osvětlování - milenci svá »horská« lamentosa, uprostřed v popředí poněkud doleva sedí - ve stínu - Sancho, v pozadí uprostřed jim naslouchá Quijote - mírně přisvětlován - opřen o balvan; ve třetím dějství v levém zvýšeném ohnisku se skrývá trojice Pedro, Amidas, Dolores, z pravého přichází spirálovitou stezkou Quijote se Sanchou; průběhem dějství se všichni přehrávají se stran do středu a do popředí, jen Sancho se skromně drží na pravé straně; ve čtvrtém dějství levé zvýšené ohnisko umožňuje spirálový příchod ke galerii s diváky zápasu, v pravém ohnisku, rovněž obsazeném, vyniká do popředí účast Dolores a Amidase; prostředkem se vrací poražený Quijote se Sanchou. *Páté dějství* je řešeno samostatně *bez vzrušivých vyvýšenin*. Zbývá doplnit tento popis tím, že v prvním dějství vlevo pod zvýšenou chodbou je truhlice, od středu do prava malé křeslo se světlým potahem, dále na zemi veliký globus a narovnané tlusté knihy s vrchní otevřenou; *symboličnost nábytku a výzdoby* Quijotova domova včetně okrasného větrného mlýna je zjevná; stejně nápadná, ba nápadnější je v pátém dějství, odkud zmizela gotická chodba s rytířem, dále mlýn, z něhož tu zbyla jen nápověď rozlámaných lopatek, potom vlevo rozbítý globus, ale hlavně uprostřed vysoký stojatý svícen se zlomenou svící vedle rozevřené knihy; vše zde hovoří koncem tragedie. Světla jsou tlumená ve všech dějstvích, nejprudší je ve čtvrtém na galeriích při zápase, ale nestačí na jásavost události; světla loví detaily akcí z šerosvitu výtvarného pojetí básně.

Trösterovu scénu »Zmoudření dona Quijota« lze těžko přijmout. Lyrikuje v Dykovi příliš, jako režie Jernekova. Oslabuje dramatické napětí

a zahaluje ducha básně do matoucího barevného hávu. Ale nutno Trösterovi přiznat sílu jeho symbolické zkratky výtvarné, ač si ji sám zaclání, lidovou sdělnost jeho symbolů a nakažlivé kouzlo jeho barevné fantasmie. Na jeho výtvarném řešení dramatu nás vzdor *nedykovskému pojetí* upoutalo *odhmotnění prostoru*. V tom šel z našich výtvarníků dosud nejdál. Vždycky jsme si v duchu přáli po Kyselovi a Muzikovi takové *zduchovnění* dramatického prostoru. I ve starých kritikách se o něm dočtete. Ale po zkušenosti s Trösterovým pojetím musíme být ve střehu k takovým přáním. *Úplné odhmotnění prostoru odmocňuje totiž svár mezi skutečností a představou*, který tvoří podstatu básně.

Docenované scénické hudbě Kříčkové, v jednoduchosti opravdu překrásné, nedostalo se výraznější, jmenovitě rytmické interpretace. I tím dirigent Pávek hověl přetesknému Jernekovu lyrismu inscenace. U Kříčkovy hudby se vnučuje tato poznámka: v jeho šťastné hudbě se ozývá vše podstatné z »Quijota« - až na Sanchu. Tak i ona uvolňuje kotvu na dně přízemní člověčiny, která báseň poutá k zemi.

Z individuálních režijních řešení upozorňujeme na místa průkazná pro charakter představení. Quijote není v prvním dějství vytržen svou vidinou z reálné skutečnosti, nýbrž pouze uneseně zahleděn do své představy. Když má být v duchu již na odchodu, posadí ho režisér do křesla, aby dumal! V druhém dějství má Quijote dychtivě naslouchat milencům, ale režisér jej nechá pohodlně a zdobně se opírat o skálu, kde, stoje na jedné noze, střídavě zírá vlevo vpravo na milence jako divák na tenisovém zápase. Ve třetím dějství měl vyniknout Quijotův odchod vítězněji. Ve čtvrtém se násilným okleštěním zápasu potlačila významnost události, již je zápas pro Quijota, v pátém mizí tragická drtivost Quijotovy smrti. Vše tlumeno, ochočeno, ztupeno. Představení bylo *osvobožováno od pathosu* natolik, že bylo konečně *osvobozeno od dramatického napětí* v postavách i mezi nimi. Z nouze se tu dělá ctnost. Strach před pathosem bývá strachem před mdlobností vlastního obsahu.

*Leraus* hraje Quijota. Ještě nikdy nemluvil text s takovou oduševnělostí a soustředěností jako zde. Ještě nikdy nepřednášel s takovou čistotou dikce. Jeho projev v Quijotovi je nejhlubší ze všech jeho dosavadních pražských kreačí. V této prohloubenosti a závažnosti řeči třeba spatřovat mezník i příslib *Lerausova* nadějného vývoje. Oblečen v rezavě hnědý trikot s kabátkem temněji hnědým, s bílým límečkem, uplatnil svou vysokou postavu; nad jeho bledou tvář s orlím nosem se tyčí z vysokého čela veliká rezavá paruka, zvyšující bledost pohublých lící, protažených rusou špičatou bradkou; chodí v prostých botách s tichými ostruhami volným delším krokem.



Na odchodnou obléká na prsa prosté brnění, na hlavu bere přílbu vpředu s dlouhým, nahoru do ostré špičky zdviženým nosem, do rukou dlouhý rovný meč. Tak putuje. Po porážce vychází z amfiteatru bez přílby, s pocháňnými vlasy a se zlomeným turnajovým dřevcem. V posledním dějství je v černém trikotu s uzkoukým bílým límečkem, prostovlasý, s trochu přilehlou kšticí, silně až popelavě pobledlý; vleče se klopýtavě, sedí znaveně v křesle a vztyčuje se nalomeně. V prvním dějství chodí Leraus zadumaně, jako by se učil básně, vnitřně tiše rozjařen, navenek úsměvný, ponořen opravdu do četby, leč nerozdychtěn jí, nestřžen a nezchvácen představou; ptaje se, co je svět, promlouvá ztichle a vroucně, ale bez vyzývavosti mučivé otázky. Když lituje, že působí odchodem bolest, doslova upadne v civilní omluvný tón, zproštěn náhle trýznivosti představy, která však má být ustavičná. Jeho vroucí odchod, prost posedlosti a unesení, není odchodem dychtivého rytíře, nýbrž jatého poutníka. Jeho štíhlé klidné tělo a jeho ztrnulá levice svědčí o tom, jak jej neprostoupila trýznivost touhy. Odhodlanost rytířských ctností se v druhém dějství mění Lerausovi v pouhou poutnickou zvědavost, přecházejíc dokonce při sblížení milenců ve shovívavý smutek tam, kde by měla být zkrušena a Quijote zoufale zklamán. Nejspíše vyšla Lerausovi prostnost milostného okouzlení Dolores ve třetím dějství, ač i v něm mohlo být víc horoucnosti, ale opravdovost Quijotova zaujetí tu nicméně Leraus vyslovil dojemně; Quijotův odchod s bodavou ostruhou lásky domnělé Dulciney měl však už mít více opojnosti. Ve čtvrtém dějství vzbuzuje Leraus podmanivý soucit s prohrou snílka, který přechází v pátém dějství v účastný smutek, v němž Leraus dosáhl silného účinku. Zde triumfovala *vroucnost jeho melancholie*. Ale ovšem tragický pád a tragické poznání to nejsou. Pád tohoto Quijota není otřesný, protože nebyl vysoko. A odchod takového Quijota není rozryvný, protože jeho žití nezachvívalo naší malostí. Lerausův pozoruhodný výkon vydal přesvědčivého *lyrického snílka*. Ale Dykův *zbrojný snivec* zůstal mu zcela mimo dosah.

Za tuto podobu Quijota spoluodpovídá Jernek stejně jako za Bolkova Sancha, protože jeho zásluhou přišel tento Sancho o valnou část lidovosti a humoru, aby snad svou živelností nepřehlušil měkký Quijotův lyrismus. *Bolek* byl oblečen a maskován dokonale. V mírně brunátné tváři s černým vouskem a jemně zdviženým nosíkem hrají mu chytré oči, leč nerozpalující se, jen klidně pátrající. Má na hlavě červený šátek a na něm nízký kulatý a ohrnutý širáček, který nosí stále, vyjma v posledním dějství, kdy, již dávno doma, už jej odložil. Nosí ošumělé šedivé kalhoty po kolena, modré punčochy, jednu měkkou holeň bot vyhrnutou, druhou shrnutou tak, že ukazuje červenou podšívku - takové obuvi se lidově říkává křápy - krátký

bolerový kabát, na krku červený šátek; vpředu s levé strany mu visí pytlík s proviantem, na pravé butelka na víno, na zádech vleče dlouhý meč. Malé postavy, kulatě nadit, opásán pod kabátem barevnou látkou, ověšen výstrojí, batolí se Bolek drobným krokem vedle vytáhlého Quijota Lerausova, vytvářejí s ním ideální pár této tradiční dvojice. V prvním dějství, sotva poněkud oživen vyhlídkou na cestu, upadá Bolkův Sancho při naději na zisk do *utichle chladného sobectví*, v němž potom prostě trvá až do Quijotovy porážky, kdy se z apatie zvedá ke konejšivé radě k návratu a teprve doma v neumělé pozornosti těšitele se mu pozachvěje hlas a rozhoupá tancem břich. Ale jinak zůstává tento Sancho v podivné *vlažnosti*, ani nelidsky hamizný, ani lidsky účastný. Je na něm stále znát, že byl najat. Jeho poznámky znějí, jako by je sám nevyčetl ze života, ale slyšel; znějí příliš z druhé ruky. Tento Sancho je milým *průvodcem*, ale nestal se hřejivým Quijotovým *druhým*. Překvapuje to u Bolka, který dovede zabírat hlouběji. Při vzpomínce na vroucnost mnohých jeho charakteristik musíme si vyložit chlad jeho Sancha oklešťováním textu a lyrickou stylisací dramatu. Bolek se stal do značné míry obětí tradičního pojmání Sancha, záležejícího v tom, že nerovnováha mezi Quijotem a Sanchou ve prospěch Quijota, obsažená proti Cervantesovi v Dykově básni, bývá stupňována až v popírání Sanchova charakteru. Ale ten režisér, který bude chtít soudit Dykova Quijota, se na tuto křivdu na Sanchově zjevu rozpomene a ve vlastním zájmu ji napraví.

Ostatní obsazení se nám jeví v představách několika dvojic. První z nich tvoří realističtí filisté. *Podlipný*, oblečen v černý šat, v španělský kabátek s krejzlem a manžetami na rukávech, v krátké spodky a černé punčochy, má na stranu sčesané vlasy se širokou patkou, pošklebně stažené koutky a cedí své učené věty s povýšeným chladem, takže jeho magistr dostává do své zhrdavosti bezděčně tóny intrikána, ale spíše by mu prospěla spiklenecká horlivost omezeného pozitivisty. Nechybí mu však chlubná důležitost rozumáře, který stále víc přednáší než mluví své moudrosti. *Machníkův* farář, pochopitelně v černé klerice s dvěma bílými jazýčky u krku a přivázaným kloboukem na zádech, mírně obtloustlý a olysalý, vypadá blahobytně a mluví s kázavou vážností. Jeho ustaraný hlas dokázal navodit farářovu účast na bloudění ovce jeho farního ovčince. Ženské protějšky k těmto dvěma filistrům vyhrávaly v hospodyni a neti *Lukášová* s *Janů*, chápající je jinak než dosud byly chápány; první, oblečena v černé dlouhé šaty s rukávy až k zápěstí, štíhlá a upjatá, s lesklým křížkem na prsou, s hladce přičesanými vlasy, vypadala spíše jako Quijotova sestra než jeho hospodyně, jako staropanenská příbuzná, kterou unesení bratrovo už přestalo dojímat a která se na něho vycítavě zlobí, protože jeho chování je pohoršlivé. Ale

nikde se v jejich zasmušile sténavých větvích nelze dobrat starostlivosti hospodyně; jen přísnost pečlivého pořádku z ní mluví; druhá překvapila příjemnou změnou netiny umíněnosti, vyhrávané většinou preciosně, v mírně koketní dívku, která s trochou vyzývavého humoru trvá na chytrosti svého magistra; byla oblečena takto: v dlouhé jemně květované světlé šaty s růžovým živůtkem a dlouhými vzdušnými rukávy, podobné dlouhé letní toaletě, ve vlasech kvítek, v ruce růží; v závěru tragedie bez kvítku a bez růže, s tmavým přehozem přes šaty. Její rozepře s hospodyní v prvním dějství je příliš divoká; nemají se hádat, mají se jen ňafat, pichlavě, nikoliv hlaholně.

Třetí dvojicí, přimykající se k filistrům Quijotova okolí, je podvržený otec Pedro a pravý lupič Amidas. Z takových malých rolí dramatu jediný *Seník* vytvořil postavu. V hnědé kutně, s olezlými vlasy, vzbuzoval jeho otec Pedro dojem sporého kulatého mniška, ale z jeho široké řeči a halasného smíchu sálalo hrubé násilí vzkypělé požívačnosti mazaného chlapa z galejí. Trojrozměrnost *Seníkovy* kresby této postavy zavaluje zesymbolizovaný a zliterárnělý život scény člověctvím, které se může zdát tíživé, ale z viny stínově lehkého okolí, kdežto *Seník* nikterak nezalehl hru nemístným realismem, jen navodil elementární člověčinu. Amidas *Vavříkův* jako by přiběhl odněkud z dětské hry, kde si hráli na zloděje. Je poněkud toporně chlapecký bez skutečné výhružnosti. Oblečen je tradičně loupežnický à la Carmen: krátké šedé kalhoty, vázaná obuv, kabátek s příkrývkou přes ramena a s červeným šátkem na hlavě.

Čtvrtou dvojicí jsou milenci: *Stránská* a *Konečný*. Zevně je na nich pozoruhodné, že zoufalý milenec je rozedrán, jak má být, kdežto zoufalá milenka je v neporušeném bělostném hávu; milenec je v roztrhaných kalhotech až po kolena, jedna nohavice méně, jedna více, přepásán jednoduchým opaskem, a v košili s levého ramene sedřené, kdežto milenka v splývavém bílém rouše s úhledně rozpuštěnými a zcuhanými vlasy. I na tom je znát rozkošně směšná konvence doby; typ milence, posunutý k zbojnickému romantismu, typ milenky k půvabu křehké dekadence; ale byla v tom také snaha vyrovnat stáří milenců. *Stránská* má pro opuštěnou milenku svůj kvilivý a bolestný tón, přesvědčivý v jisté trýznivosti, ale jen plačtivý tam, kde by měl být zoufalý; spíše než hoře lásky zaznívá zde místy umíněnost jejího rozmaru. Opravdový v mučivé bolesti a utkvělém stihomamu byl přednes *Konečného*, plný žáru a vzletu. Jeho přechod v nový milostný vznět přesvědčil vnitřní upřímností. Tento milenec nebyl abstraktní, jak bývá někdy hrán, nýbrž horoucně konkrétní.

A konečně čtvrtou dvojicí byla vlastně Dolores a *Dulcinea Burešové*.

V obou postavách zůstal společný lidský jmenovatel; v první byla oblečena do dlouhých šatů, na nichž má ovinutý pruhovaný - černočervenozeleně - přehozen, na hlavě bohatou černou paruku, jejíž rulíky splývají až na ramena a na prsa; na zápas přijde oblečena jako španělská dáma, ve světlých šatech, v účesu s vysokým hřebenem, přes nějž je přehozen oslnivě bělostný krajkový závoj; v druhé do široké sukně, žlutobíle podélně pruhované, prostovlasá, pletenec jásavě plavých vlasů otočen kol hlavy, v ruce drobné modlitební knížky; v první stojí a chodí jako plavně tančící Carmen, v druhé zpříma a stojí rozkročeně. Jinak ostřeji obě postavy *nerozlišuje*. Burešová, odkázána - a *odkazující se* - především na hlas, usilovala v Dolores svým altem o postižení temné vášnivosti povětrné milostnice, ale přece jen jí uniklo v Dolores dvě věci: jednak skutečnost, že z počátku a potom dlouho si Dolores s Quijotem *jen hraje* a teprve když začíná být jata jeho vnitřní čistotou, začne vypadávat ze své role, až je jím stržena úplně, a jednak právě samotný *úchvat* jeho ryzostí. Tuto pozvolnou *proměnu*, vrcholící v úchvatu, Burešová pominula. Tím si úkol zjednodušila. V selské Dulcinei dovedla ku podivu jen hlasem navodit prostotu venkovského děvčete a jeho dojetí z podivné ušlechtilosti Quijotovy, jestliže nechceme víc než lyrickou postat role s pouhým náznakem typu. Nemyslíme, že by Burešová nemohla ostřeji typisovat Dolores a Dulcinei; domníváme se, že by dovedla zvýšit protikladnou podvojnost těchto postav, ale musíme zjišťovat fakt, že totiž z *režijního úřadku* a z *vlastního sklonu* k lyrice se tak nestalo.

Z episodních figur jmenovitě dvě pastýřky, Skleničkové a Slavíčkové, oblečené v halenky a nabírané sukně, takže to byly spíše selské dívky než pastýřky, byly hrány málo výrazně a účastně, dále dva pastýři, první starší (v těsných bílých nohavicích a kabátku), líp mluvený Pechem než druhý mladší (v podobných nohavicích a v košili), Hlinomazův, jako by teprve čtený z textu, málo přidávali na výraznosti »lidu«; poměrně nejlépe promlouval své větičky Vávra v oloupeném (až na červený šátek málo odlišený od Amidase), ale odcházející s přílišným pochechtáváním Quijotovi místo s rozpačitým úsměskem.

Jernekovu představení nutno přiznat technickou propracovanost. Nutno vděčně zavnímat recitační úroveň jeho inscenace, byť v úzkém vnitřním rozkmitu a rozvlnění, úroveň, která je opravdu vysoká v mezích jeho postoje k dílu. Lyriismus dramatu se line z pečlivého přednesu s podmanivým účinkem a zaplavuje svou opojnou a sentimentální melancholií nitro posluchače. Ale toto *nedykovské založení* inscenace obsahuje ovšem *vnitřní poruchy*. Jeho důsledkem byla ideová nevyhraněnost a nedramatičnost inscenace a potlačení psychologické a charakterové plastiky postav.

## ČTENÍ O JAZYCE A POESII

### *Strukturalismus v práci a v praxi II.*

Vývojový charakter strukturalistické estetiky je dán obsahem ideačního dosahu struktury samé. Od původně formalistické fiktivnosti (jednoty spíše technologické) přestupuje v poslední době struktura v rámec, sjednocující dílo i po stránce jeho existenciality a prostorové realizace.

»Se stanoviska strukturalismu musí být řešena a je řešitelná kterákoli otázka, týkající se umění. Dokonce nejen umělecké dílo samo o sobě, ale i styk umění se vším, co je obklopuje, tedy na př. vztah literatury k jiným uměním, vztah literatury k ostatním oblastem kulturního tvoření, jako jsou věda, náboženství, politika, hospodářství atd. i sám poměr umění ke společnosti - to všechno se jeví dnes vědecky přístupným pod zorným úhlem *strukturalního dynamismu*.«

Slova o strukturalním dynamismu, v předcházejícím kontextu námi kursivou vyznačená, mohou představovat asi nový ráz úkolů, které na sebe dnes strukturalismus bere. Citát pak byl vybrán z interviewu s Janem Mukařovským v časopisu Čteme (IV, 57), v němž také po prvé byl ohlášen pod zorným úhlem strukturalismu seřazený sborník *Čtení o jazyce a poesii*, jenž také v listopadu 1942 vyšel v Družstevní práci v Praze.

Ráz příspěvků a odlišnost zúčastněných autorů ovšem způsobila, že trochu v nerovnováze octl se hlavní požadavek sborníku, podati přístupnou formou inteligentnímu čtenáři pohled do strukturalistického nazírání v jednotlivých problémech. Tak úvodní článek *Viléma Mathesia Reč a sloh* (a právě tak i příspěvek Trávníčkův) lze jen s mnohými výhradami prohlásiti za strukturalismus. Nesnáze spočívají v tom, že strukturalistická nomenklatura a kontinuita pojmosloví je podnes příliš spjata s výlučným výměrem Mukařovského, u kterého však také podléhala časově vývojovým výkyvům. Ve šlépějích Mukařovského jdou spíše mladší badatelé Felix Vodička a Jiří Veltruský, zatím co třetí z nich, Josef Vachek, stojí asi na rozhraní, jež je způsobeno i zvláštní tematikou jeho příspěvku. Kromě toho strukturalistické hledisko je nám známé především v souvislosti s dílem básnickým, kde při stále zesilujícím vyzdvižení samostatné organičnosti artefaktu muselo dojít k četným pojmovým přeměnám. Tak na př. mluví-li Mukařovský o tom, že v básnickém díle je oslaben vztah k reálné skutečnosti, považuje V. Mathesius slova za systém znaků, která k nejrůznějším konkrétním slouží a která kontext ještě zesiluje. I když bychom třeba dovedli srovnat obě tvrzení v rovnováhu vzhledem k tomu, že běží

v jednom případě o běžnou promluvu a v druhém o dílo básnické, zůstává péče jen trhlina při Mathesiově definici slohu jako význačného způsobu, kterým je užito »vyjadřovacích prostředků jazykových ke konkrétnímu účelu«. Zbavena těchto noetických srovnávání je tato stať ovšem mimo diskusi. Zvláště bychom si z ní připomněli praktické Mathesiovy výklady o používání mateřštiny dle funkce, která jí má být objasněna a realizována. I stanovisko *Františka Trávníčka* v článku *O jazykové správnosti* je funkční a vyplývá z názoru o živém jazykovém systému. Kriterium správnosti jazyka není tudíž historické či etymologické:

»Mohou-li slova útvarově závadná dobře vyhovovati úkonně, výrazově, ptáme se, kdo anebo co jim propůjčuje výrazovou schopnost. Je to jazykový zvyk (usus). Ten jim dává rozhršení od hříchu proti útvarové správnosti, ten je včleňuje do výrazové soustavy, přijímá za normu.«

Vývody Trávníčkovy jsou vlastně usoustavněním jeho již dříve dobře známých názorů v jedné souhrnné studii.

O obou doposud zmíněných článcích bychom mohli společně říci, že poměr jejich autorů ke strukturalismu je vztahem k Pražskému lingvistickému kroužku a k intencím, z nichž tento původně vznikl.

Odborně zaměřenou studií je *Josefa Vachka Psaný jazyk a pravopis*. Zdá se, že základní směrnicí autorovou bylo vyložit svébytnost psaného jazyka, který se tím projeví jako jistý vědní obor, mající své speciální úkoly. Studie autorova zjišťuje aspoň tyto úkoly. Z jeho názorů nakonec vyplývá, že je-li v psaném jazyku otázka jeho správnosti také otázkou funkce, kterou tento má splnit, jsme tedy v písmu poněkud konservativnější, neboť změny do písma přicházející vyvinuly se pod vlivem mluvy.

Jestliže Vachkova studie pojí se ke strukturalismu aspoň uspořádáním svého pracovního prostoru a method, je článek *Felixe Vodičky: Literární historie, její problémy a úkoly* přímo řízen intencemi a potřebami strukturalismu. Již proto je položen hlavní důraz oproti výměrové konfusi směrů jiných na novodobá bádání, »vycházející ze studia podstaty slovesného díla uměleckého«, i když jejich výčet, zejména v údobí formalistickém, není zdaleka úplný. Doloživ český vývoj ke strukturalismu, jak se vyvíjel v Pražském lingvistickém kroužku, dospívá autor k názoru, že dynamika struktury umožňuje i nové sledování otázky literární historie a svůj poměr formuluje takto:

»Strukturalismus překonává atomismus a mechanismus pozitivistického bádání, ale při tom nezanedbává objektivní studium materiálu, takže se může stát východiskem vědeckého snažení, v němž úsilí pracovníků směřuje jednotným směrem k poznání základních problémů literárně-historických.«

Tato názorová definice umožňuje mu - nikoliv bez jistých nebezpečí generalisace a plošnosti úsudku - jednoznačně vymezit pojem literární vědy,

kam spadají jazykové projevy s funkcí estetickou. Rozděliv ji na poetiku a literární historii, charakterizuje postoj této k ostatním vědním disciplinám. Poněkud stručně je ovšem řečeno, že filosofie může prospět historii v otázkách methodologických a noetických. Autorova studie je však strukturalistickým názorem téměř tak »nesena«, že se může na různých místech spokojit jen s normativními prohlášeními. Estetice je literární historie podřízena jednak jako část obecné historie, jednak svým časovým omezením. V těsném vztahu je k linguistice, zatím co k psychologii a k sociologii je pouto literární historie pouze volné.

Pokud úkolů literární historie se týče, shledává autor pro ni trojí trs problémů. První je určován již samotnou objektivní existencí díla, v němž je třeba sledovat vývoj literární struktury, a to za předpokladu imanentního vývoje, teleologického výkladu strukturních celků ve smyslu funkčním, vývoj literární analýsy a vývojové hodnocení literárních děl. Druhý úkolový soubor připíná se ke genetice díla a jejího vztahu k historické skutečnosti. Sem patří zejména sledování textů, pramenů, vlivů, ale i látkoslovné studium a básníkův život. Třetí konečně druh úkolů spočívá ve vztazích mezi uměleckým dílem samotným a jeho vnímáním obecnstvem. Vedle rekonstrukce literární normy a dotyčného časového údobí považuji v této řadě za nejdůležitější zjištění aktivního působení a dosahu uměleckého díla jak v rámci literárním, tak i v mimoliterárním.

Literární historie ve Vodičkově pojetí není však omezena jen na to, podávat prameny vlastní estetice. To je asi smysl odstavce, v němž autor mluví o »literárně-historických celcích«. Těmito dochází literární historik k takovým obecným pojmům a celkům, jež »by mu umožnily bližší klasifikaci materiálu a jež by samy se staly předmětem studia«. Takovými celky jsou míněny na př. literatura národa, historická literární údobí, portréty tvůrců a pod.

Slova, jež o tomto článku byla napsána, nejsou snad zcela zbytečná. V mnohém nám totiž mohou podat bližší určení historického a dobového zarámcování, jak se o ně snažil v různých studiích Mukařovský a zejména pojem literárně-historických celků zdá se mi směřovat k jisté obměně, která svírá v sobě pojem strukturalistické semantiky.

Také poslední studie v Čtení o jazyce a poesii je (ačkoliv proti širokému okruhu Vodičky má předmět svého zkoumání úzce ohraničený) vedena principem strukturalismu. Je to článek *Jirího Veltruského: Drama jako básnické dílo*. To znamená, že dramatické dílo je před svou inscenací, která z něj činí »divadlo«, ve své dynamické struktuře básnickým celkem. Nezahrnuje tedy studie jen t. zv. knižní dramata, ale stojí v plné protiváze

ke tvrzením Otakara Hostinského nebo i proti Hilbertovu Duchu dramatiky.

»...způsob, jakým se divadlo liší od lyriky a epiky, nelze srovnávat se způsobem, jakým se tyto dva básnické druhy liší navzájem: divadlo se od nich liší svým materiálem (jímž se právě tak liší od dramatu), je tedy jiným uměním, kdežto druhy básnické se navzájem liší jen různou organisací *tébož* materiálu, totiž jazyka. Neobyčejná intenzita vzájemného působení vývoje divadla a vývoje dramatu, která vyplývá jednak ze skutečnosti, že básník písňic drama má zpravidla na mysli aktuální stav struktury divadla, jednak ze skutečnosti, že inscenace je do značné míry strukturou textu předurčována, nepadá na váhu, jde-li o rozbor básnické struktury dramatu; muselo by k tomu být ovšem přihlíženo ve studii o vývoji této struktury, ale to je otázka jiná...«

Je jasné, oč půjde autorovi dále. Znamená to určit sounáležitost prvků takto určeného dramatického díla s těmi, které jsou obsaženy, i když v jiné výstavbě, jako struktura v díle básnickém a v básnické próze. Také o tom jsme se při výkladu Kapitol zmínili. Studie Veltruského je možná do jisté míry hypotetická. Je totiž problematické, zda najdeme vůbec taková čistá dramata ve svém tvaru, která by neprozrazovala svou budoucí inscenaci (také knižní drama může chtít vzbudit ilusi divadla) a zda vůbec máme metodu k takovému zjištění »čisté« dramatické struktury.

Také tato studie, kterou považuji ve výstavbě problému za nejlepší ze tří, které vyšly v tomto sborníku z pera mladších autorů, předpokládá plně Mukařovského a strukturalismus v jeho výlučných formulacích. Nechtějme však pod vlivem těchto článků mluvit hned o strukturalistické generaci. Pohybují se na rovině, která byla určena posledními pracemi jejich učitele a ten, tuším, také ještě neřekl své konečné slovo.

Zdeněk Šmíd

## STUDNICE VODY ŽIVÉ II

Nahlédl bys dnes do leckterého románu z pověstného r. 1900, a jeho dobově proparfumované kapitoly zapůsobily by na tebe cize, jako prae-historická veteš... Z přítomných cestopisů dýchá v čtenářovu mysl osvěživě vzduch volné pouště, sílí ho to z nich výzkumnickým heroismem; a Musil v nich tak dobře rozumí křivolakým cestám synů Adamových, jdoucích tam na Blízkém Východě za svým vezdejším chlebem, vcítuje se tak všeobjímavě do tolika lidských osudů, že se na př. »historie jednoho objevu« *Tajemná Amra* - jiný badatel byl by třeba napsal o podobném thematicu jen suchopárnou, místy podrážděnou vědeckou relací - rozhořívá v tobě světlem vpravdě lidským, přechází ti, abych tak řekl, až i do dechu.



Jsou, když udeří simún, studnice zasypané, mrtvé; a u jiných, těch živých, se putující osvěží. S knihami tomu bývá nejinak...

*Víra v jediného, živého Boha.* - Kolem roku 1905 vyšly dvě drobnější knížky Musilových studií biblických. (Od stvoření do potopy. Praha 1905. 176 stran. - Po stopách událostí Starého Zákona. Věcné poznámky k učebnici dějin Starého Zákona. 41 stran. 2. vydání. Olomouc 1907.) Profesor theologické fakulty olomoucké A. Musil chtěl oněmi zpřímá vrženými a protonárodně zformovanými kapitoly o bibli poučovat a vést věřící právě v době, kdy za doznívání eklektického a mnohdy nedůvěřivého, hmotářského a z pohodlnělého devatenáctého století se hledělo na bibli velmi nesprávně, vždyt se tábor skeptiků ošklibal nad každou drobnůstkou, jako by byla bible zeměpisnou či dějepisnou učebnicí, a kovaní staromilci lpěli na doslovném výkladu toho kterého místečka, ač dnes víme ze světové literatury duchozpytné a jazykozpytné, jak prvotná podoba bible pozaniká často za několikerým překladem a že je třeba jít ke zdrojům aramejským atd., aby se krása biblických podobenství zaskvěla v celé své horoucnosti a vlínavosti. Obě Musilovy knížky zavdaly ve své době podnět k mnoha nesprávným výkladům. Myslím, že zcela neprávem. Profesor Musil, opíraje se již o bezprostřední znalost biblických dějů, počínal si v těch prostých svých výkladech stejně, jako si vede i seriosní biblické studium světové, snažil se totiž na př. o to, aby přítomnost soudobého Blízkého Orientu vrhla světlo do dávných dějů, aby zkoumání dnešních forem života, které se v oné době nelišily mnohde od podmínek života biblického, rozehrало pro nás v celé síle a svěžesti ona gesta, která, přece, čtouce bibli mechanicky, ochuzujeme o sám jejich dech a tep. Dodnes působí taková knížka *Od stvoření do potopy* jako dobré vědecké dílko, ač se netváří učenecky a klade výtěžky dlouholetého studia do nehonosných vět. V podobných pracích c. výkladu a lepším pochopení bible pak již profesor A. Musil pro českého čtenáře, bohužel, nepokračoval, ale jeho výzkumné práce upínaly se ovšem i dále s oblibou ke krajům starozákonním. Do osmi svých cestopisů vložil A. Musil přemnoho sugestivních obrazů z bible, objasnil i výrazné připomněl čtenáři mnohou biblickou událost, vyložil, včítiv se do každodenních gest současného Orientálce, mnohý starozákonní děj, který působil na nezsvěceného čtenáře nepravděpodobně nebo snad odpudivě.

Knížka *Od stvoření do potopy* odradila ve své době leckterého čtenáře svou přímostí, snahou vyzvednouti »to božské, čím se odlišuje bible od každé knihy světské jako nebe od země«, ale nepřipustit zase, že by se s hlediska geologie, anthropologie, údajů zeměpisných, dějepisných atp. nemohlo a nemělo jít za lepším, pravdivějším výkladem; v knížce *Po*

*stopách událostí Starého Zákona* překvapilo patrně to, jak profesor Musil svou břitkou kritikou jedné učebnice dějin Starého Zákona ukázal, že matení pojmů a ledabylost nemohou se ukrývat pod žádnou rouškou, že je *víra* a že je *věda*...

V arabské poušti, kde se A. Musil rozhledl do tolika nových obzorů, kde mnoho pochopil a mnoho odpustil, staví se mu vždy znova před oči tyto nejdůležitější otázky - a dnes říká A. Musil, že jej vlastně dosud poutá ona záhada, proč totiž na pomezí arabské pouště vznikla víra v jediného živého Boha, hlásaná ve Starém Zákoně, v křesťanství, v islámu, že o ní přemýšlí dodnes znova a znova - neboť tam cítí, jak náboženský pocit života prochvívá do posledního pohybu konání i prostičkého Orientálce. U Musila, jak už je vkořeněn do žírné pozemskosti, necítíváš zajisté strmá tíhnutí mystikova, šel bys však po nepravé stopě, kdybys neviděl ohnisko Musilových cestopisů v synovském patření do tváře Boží.

»Alláh se o nás postará,« ubezpečoval Hájel.

Alláh a znova Alláh. Nikde neslyší člověk slova Alláh tak často jako v poušti. V poušti netouží člověk po člověku, ba vyhýbá se mu. »Víš, Múso, není horšího dravce nad syna Adamova. Pocestný v poušti se mu vyhýbá, po Bohu však touží. Nikde není Alláh tak blízký jako v nekonečné poušti. Člověk ho potřebuje a potřebuje ho stále. Mluví s ním jako dítě s otcem. Jako nekonečná poušť přechází do nekonečných nebes, tak se člověk stýká přímo s Alláhem. Jen od něho očekává pomoc, pouze jeho se bojí.«

»Máš pravdu, Hájele. Pociťil jsem podobně. Čeho se člověk bez rozvahy dopouští na pobřeží, v zemi usedlíků a v oase, toho se varuje jako hříchu v širé nekonečné poušti.«

Citoval jsem již proto, aby vysvitlo, jaký duch prochvívá onu zdánlivou změť a neprokvašenost orientálního života, jež Musil v svých cestopisech postihuje; výše o něm stojí, že prý je vkořeněn do žírné pozemskosti, a spíše bys teď napsal, že je navždy k morku kostí prossát bezměrností, jakoby oním věčným žízněním a roztoužením široširé pouště.

Z různých dobrodružných románů atd. rozneslo se tvrzení o muslimském fatalismu, o víře v slepý osud. Té jsme jistojistě často mnohem blíže my, děti věku průmyslového. Z Musilových cestopisných knih, jimiž od kolébky ke hrobu putuje karavana synů Adamových, dovívá to spíše synovským spočinutím v Bohu. Důvěra v moudrost jeho úradků neopouští kočovníky pouště ani na chvíli. Alláh a znova Alláh. Širá poušť, bez vody a stálých pastvin, vybrousila z lidských myslí pýchu a vzdor... Svobodná poušť nevysvobodila se ovšem z věčných snad lidských vášní, ale pokrytectví bys v ní mnoho nenalezl.

A k nejkrásnějším stránkám pomyslné světové anthologie z knih, upínajících se k Bohu, můžeš bez váhání zařadit ony odstavce z knihy *V bibličském ráji*, kde se odvěká touha po nejvyšším, nepostihnutelném tajemství zachvívá v obrazech prostých, nezapomenutelných.

Všichni obyvatelé Arabie, uselánci i kočovníci, věří v Alláha, jak říkají jedinému Bohu. Neradi o něm hovoří. Dalo mně hodně práce, abych vyzvěděl, jak si Boha představují, jak ho uctívají a co od něho očekávají. Mnoho mi nepověděli ani moji nejlepší přátelé. I od těch jsem mohl vyzvídati pouze za vhodných okolností, které byly řídké.

Jednou jsme se obdivovali v pískové poušti Nefúd východu slunce. Bylo po dešti. Narůžovělý písek se leskl, jako by byl uměle uvoňán, keře gaza svítily mladičkou zelení, modroučká obloha byla čistě umyta, ptáčci zpívali a dlouhé tenké paprsky mladáho slunce nás něžně objímaly, ba líbaly. Bylo mi jako v chrámě, v němž hlaholilo ze srdcí vděčného lidu velebné: »Bože, chválíme Tebe.« Můj druh Názal asi cítil podobně, neboť zašeptal:

»Alláhu akbar, velký jsi, Bože! Alláhu akbar, velký jsi, Bože!«

Chtěje využití jeho zbožné nálady, ptal jsem se ho rovněž šeptem:

»Odkud víš, Názale, že je Bůh?«

Mlčel.

»V dobrém se tě ptám, Názale, odkud víš, že je Alláh? Což jsi ho viděl?«

»Mlč, Múso,« bylo vše, co mi Názal odpověděl.

»Proč bych měl mlčeti? Právě jsi volal: Velký jsi, Bože! Z toho soudím, že věříš, že Bůh je. Nemůžeš mi povědět, proč v Boha věříš?«

Názal po mně zahlédl, zavzdychl a pobídl svou vbloudici k rychlejšímu kroku, neodpověděv ani slova. Po nějaké chvíli zarazil své zvíře a ukazuje před ně hůlečkou, ptal se zvučným hlasem:

»Co vidíš, Múso, v písku přede mnou?«

»Stopy.«

»Čí stopy?«

Prohlédnuv si čerstvé stopy lépe, odpověděl jsem: »Stopy pštrosa.«

»Viděl jsi kdy pštrosa v tomto Nefúdu?«

»Neviděl.«

»Odkud víš, že je v něm pštros?«

»Tyto čerstvé stopy mi to povídají.«

»Div divoucí! Tyto stopy, kterých tu včera nebylo, a které nejbližší vítr zahladí, ti povídají, že je v tomto Nefúdu pštros. A stopy Alláhovy ti nepovídají, že je na tomto světě Alláh?«

»Kde jsou stopy Alláhovy?«

»Ty, Múso, se ptáš mne, Názela, kde že jsou stopy Boží? Pohleď vpravo, pohleď vlevo; podívej se vpřed, podívej se vzad; pozoruj stopy Boží a netrap mne, Názela, otázkami, odkud že vím, že Bůh je!«

Poušť výzkumníka Musila nadlouho objala, živila ho svým odmlčením, prohloubila jeho uvažování o věcech života a smrti, prosytila jej svou odvěkou moudrostí. Musil ví o »božské jiskře« v člověku, ta ho odevždy k lidem vábila, tu v nich probouzel a živil, neboť jenom z ní vyšlehnou vpravdě živoucí plamen víry, odvahy, věrnosti vědět i umění. Stín a chlad mrtvé učenosti tě ve styku s ním sotva kdy odradí. Výzkumce orientalista, jenž pročetl stohy knih, lečehos podstatného se dobádal, mnohé důležité otázky nově osvětlil a prospěl světové vědě četnými poznatky, jichž se dopracoval s nasazením vlastního života, muž, jenž se přidržuje, jde-li o vědu, ve všem přísných hledisek a odvažuje odstíny slova bezmála na lékárníc-

kých vážkách, rozumí si, podle vlastních slov, nejlépe s mladými i starými dětmi a říká dneska nadmíru moudře: »Nějaký starý svědomitý odborník mně jednou pravil: Kdo málo myslí, rozumí všemu, kdo uvažuje, zakrátko se přesvědčí, jak teninka je vrstva skutečného vědění.«

*Historie, krajiny a lidé.* - Musilovo výzkumnické putování, jak nám je obrazí cyklus jeho cestopisů, má ve všem všudy správnou perspektivu. A jeho obrazy z Blízkého Východu mají též pravou duchovní hloubku, čímž rozumím pevné zachycení současnosti a zároveň její spěť s životadárnou minulostí. Na každé té své pouti i výpravě křísí výzkumce Musil minulost tepem svého srdce, dechem svých úst. Muži velmi živé obraznosti, ale též jasného pohledu, není minulost nějakým záluďným sarábem, přeludem pouští, nýbrž nepohasínajícím ohněm lidských gest, jež ovšem oživujeme, jímž jsme však též provířeni a v myšlenky, city i činy unášeni. Není v těchto cestopisech nikde jeho cílem rozšlehnout nám před očima dramaticky vyhocenou historickou fresku, ale jeho drobné obrazy z dějin, kde dlouholeté studium a skvělá orientace v spleťtých otázkách bibliistiky a orientalistiky vyznívají mistrnou zkratkou rozeného vychovatele, vrývají se nezapomenutelně do čtenářovy mysli, ztropivše vpravdě živou vodou jména a děje, jež nám zaznívaly hluše, či se odvíjely schematicky. Jak působivě připomene na př. Musil zajordánskou křížáckou pevnost Kerak; jak se ti vryje do paměti vše, co píše o sv. Janu Křtiteli! A to jen naznačuji...

Světová věda vděčí Musilovi za průkopnické mapy Petrejské Arabie, města Uádi Músa (Petra) s okolím, severního Hedžázu, severní Arabie, jižní Mezopotamie. Osm jeho cestopisů rýsuje nám před očima *plastickou mapu* těch krajů, jimiž výzkumník Musil za léta putoval, nadmíru výrazně a do posledních živých podrobností, ač nejde u Musila nikdy o pouhý sled záznamů, jak je nalézáme v mnohém světově proslulém cestopise, ale o živoucí organismus, nesený duchem *spirituálního realismu*, kde pod nebem Alláhovým nabývá i sebedrobnější detail každodenního života jakoby sváteční podoby. Dnešní Zajordánsko, Irák, Syrie i část Saudské Arabie vytonou v nich již proto tak názorně, že si venkovansky cítící Musil všimá polních prací, spoluprožívá s tamějšími pěstiteli, sedláky i sedláčky, všechny slasti a strasti jejich každodenní lopoty, stará se nad každým úhorem, raduje se z každého zavodněného a svěžestí prodechlého místa. A. Musil, jak již má rád košacení rodů a rodin, plápol osení a zbarvení dozrálých plodů, Musil hospodář a sadař sblížuje se tam na Blízkém Východě všude s Boží prstí, a když byl takto vlastně ony krajiny zčásti odorientalisoval, zbaviv je nánosu líbivé, křiklavé místní barvy - i tak zbývá, jak ještě ukáží, v jeho cestopisech dosti místa pro bohatě odstíněný rytmus orientálního

života - vede nás i v prostředí zdánlivě tak těžko pochopitelném k odvěkým zákonům života a smrti a ukáže nám pod tímto zorným úhlem i kočovníky pouště, o nichž se toho již tolik nabájilo.

Lidé z minulých dob, i ti, s nimiž se Musil potkal při svém putování, rýsují se v jeho cestopisech jako živí. Z prvních let Musilova pobytu na Blízkém Východě vrací se ti stále na mysl takový Antún Abdrabbo, mladý kněz Arab, obětavý a tichý člověk, nad jehož měkce vychváňanými slovy i činy se již zrovna vznáší stín předčasného skonu. Z čelných postav arabské pouště připomínám slepě krvežíznivého Audeho-abu-Tájeħ, knížete Núriho, jenž jako by při své někdy váhavé a ztesknělé povaze nemohl rozplášt chmury, co zbyly v jeho mysli po vražedných pútkách, nebo Názela, takovou šammarskou lištičku Bystroušku, človíčka nepatrného vzhledu, ale lvího srdce, melancholického vdovce, předobrého syna a otce, milovníka sladkého čajíčku a slovních zdrobnělin a přitom nejlistivějšího, nejbystřejšího a nejdovážnějšího šammarského nájezdníka oněch dob; život, jenž píše často ty nejpodivnější romány, vytvořil kdesi v arabské poušti v Názelovi protagonistu, jenž usvědčuje každým svým počinem z nedomyšlenosti ty, kdož si v románech líbují v postavách »jakoby z jednoho kusu«, v odvážných mužích bojovnících »herkulovské postavy« atp. - A všech těch postav a postaviček, jimiž se Musilovo pásmo zrovna rojí, by ses dlouho nedopočítal. Jimi prokázal Musil, že se dívává na život i očima romanopisce a zároveň to, jak intenzivně uměl, on, badatel neúporně pít studijní, prožívat báseň života.

*Výzkumce; Músa.* - Rodná Haná, kraj, kde cítíš pevnou půdu pod nohama, končina, kde tvůj zrak zalétá povětšinou volně k obzoru, naznačuje se mnoha svými rysy i v svém houževnatém synovi. Není to nehanácké, jestliže Musil vybízí mládež, »aby šetřila časem, zdravím i peněží«. Selská hanácká povaha hledává též v životě a v lidech konec konců spíše to trvalejší, vyhraněnější, než aby přečeňovala přechodné módy a tíhla do čtvrttónů citů i myšlenky. S těmi dobrými i špatnými povahovými vlastnostmi toho kterého národa i kmene je tomu ostatně jako s obsahem lékárnických lahví, kde nálepka jednoduše konstatuje: silivý prostředek, hořlavina, droga, jed, vždyť je těch lepších i horších povahových sklonů dost naseto do každé lidské povahy a záleží především na tom, co se za naší spoluúčasti dny a lety vytvoří z oněch složek tím nejsložitějším dosováním, záhadnou alchymíí, vytvářející zponenáhlu charakter, bohatě rozkošacenou osobnost. O Hanácích říká se na př., že jsou takoví i onací. Vpravdě lze z daných možností povahových vykřesat dost odlišných typů, být i základní rysy ukazovaly na stejný původ. Dost dobře to naznačuje

věta, že prý to léta trvá, než se Hanák do něčeho vloží, pak že prý je však z nejhouběvnatějších a zvolené cestě z nejvěrnějších. Výzkumník Musil byl nepochybně z rodu těchto hanáckých povah průkopných, nezlomných...

Svého svérázného životního stylu nedopjal se Musil jakoby nic. Sám zdůrazňuje s jistou uklidněnou ironií, že to u něho šlo v mládí se studiem a vším ostatním dosti ztuha. Nikdy nekrácel životem s úsměvem snadného vítězství na rtu, všeho se dokřesal zpoznenáhla, vlastní pílí a vytrvalostí. Pro čtenáře jeho cestopisného cyklu je to podívaná nadmíru nebadavá, když mohou sledovat jakoby krok za krokem, jak se Musil znenáhla orientuje v složitých poměrech Blízkého Východu, jak vyspívá z nezkušeného poutníka v muže, jenž za prvé světové války může na př. na sebe vzít, nelekaje se tělesných útrap i nástrah, účast v jednání o mír mezi tehdejšími čelnými arabskými náčelníky. Trpkost za trpkostí, zkouška za zkouškou, nemoc za nemocí; a všem těm úderům, po nichž se slabší povahy leckdy hrouť, odpovídá Musil novou svěžestí, stále větší odolností; že nám ovšem muž jeho ražby ukazuje vždy i rub tohoto vítězení nad sebou samým, není snad ani třeba zvlášť podtrhovat. Dny prubování; pevná důvěra v Boha a jeho úrdek. Sebejistota muže, jenž »spoléhá po Pánu Bohu jen na sebe«; nikdy však ani stopy po romantickém titanismu v nekonečnosti pouště.

Nevykořenil-li bys v Orientě z mysli předsudky a řadu »přijatých myšlenek«, vyplynuly by ti brzy zpod péra ukvapené soudy, nakvašená odsuzování. Výzkumník Musil sžíval se s cizím prostředím s velkou bezelstností duše a myslí nepředpojatou, s pokorou ducha i srdce, tak prostě a samozřejmě, jako se uměl vždy v životě vymknout z tíživých společenských pout. Zazdalo se i leckdy, jak říkává, tam pod nebem Alláhovým, pod blankytem kočovníků, jako by se byl oprostil od všeho evropského až tak, že už na chvíli vnímal svět bezmála arabskýma očima. Dramatický příběh života Musilova má leckteré epizody, kdy se náš výzkumník svým konáním vepsal v proud tamější skutečnosti, a tak výrazně, že si budou u jeho kmenů Beni Sachr a Ruala ještě dlouho a dlouho vzpomínat na »šejcha Músu«. Vždy jsem se domníval, že mužná hrdost souzní nadmíru přirozeně s pokorou srdce, s pravou skromností, jíž nebývá v nitru lidí navenek bůhvíjak zpokornělých a poct prý nedbajících. Muž jeho osudů a povahy mohl si plným právem, aniž by to svědčilo o samolibosti, rozestřít před očima čtenářovými scénu plnou orientálního kouzla, onu z oasy Džouf, kdy jistý Ámer přednáší za doprovodu arabských houslí, rebáby, na obecnou žádost báseň o šejchu Músovi, již složil kníže Núri. A stejně musilovsky vyznívají opět scény, kdy se náš výzkumník cítívá, pokud jde o to

lidské, týmž synem Adamovým jako kterýkoliv z tamějších »bosáků«, jen když v té chudšasově duši zanítil Alláh jiskérku touhy po dobru i kráse.

Musil, chtěje dosáhnout svých vědeckých cílů, nemohl své přátele, druhy a pomocníky dráždit v tom, co měli za nejsvětější. Napomínal je však, kde to jen možné bylo, snažil se poodvést je s cesty násilí a egoismu. Musil výzkumník měnil se znenáhla v Músu, jehož ucho, srdce i dlaň byly vždy otevřeny, přiblížil-li se k němu vpravdě trpící. V poušti stáváš se více sám sebou, tam si uvědomuješ svou povahu do posledního záchvěvu. Cestopisy, jak je známe z péra polárních badatelů atd., bývají často autoportrétem. Samota vede leckdy k zkoumání vlastní tváře. V Músovi svého cestopisného cyklu se A. Musil násilně nestylisoval, vyznačoval jen ony rysy své povahy, jež pokládá za charakteristické i hodné následování. Mnohé vrozené sklony jeho povahy se působením pouště a stykem s tolika osudem krutě postiženými lidmi vždy více prohlubovaly; Orient to byl, kde se plně rozhlédl v světlo živoucího Boha, jež zvou Muslimi Alláhem. V Orientě *rozjibla* jeho mysl v nejkrásnějším slova smyslu k té své »músovské« moudrosti, vyhýbající se každému planému rozcitlivování, ale chápavě přístupné všem opravdu lidským citům. Výzkumník Musil zůstal i v Orientě cílevědomým vědeckým pracovníkem, jenž lituje každého ztraceného dne; Músa chápal z celého srdce svého a z celé duše své myšlenky a city všech těch drobných Orientálců, jimž je mírou všeho konání, v tom jejich podivném bezčasi, jen a jen Alláh. Výzkumník Musil dovedl se dívat energicky vstříc sterým tíživým i krutým skutečnostem válečnického, nájezdnického života; Músa, jež znali leckde na Blízkém Východě jako lékaře těl i duší, uměl napsat o matce arabského hochy, ztraceného kdesi se smrtelnou ranou mezi cizími: »Chvíli jsem se rozmyslel a jižijž jsem měl na jazyku výmluvu, když jsem pohleděl do očí matky Doukánovy. Byla v nich celá studnice bolesti. Snad nikdy jsem neviděl tak tichý, hluboký a opravdový žal. - „Pojedu, matičko, pojedu.“ Músa, byt i jeden d'Annunziův nohsled napsal, že jedině omluvitelnými slzami mužů jsou slzy, podobné těm, jež prolil dávný vojevůdce, když byly shořely jeho válečné lodě - dojíám nás všechny, když píše v kapitole o smrti Doukánové: „Nač bychom ho umývali? Nač bychom ho do jiných šatů převlékali? Umyl se svou krví. Uložíme ho, jak ležel zde.“ Omotali jsme ho jeho košilí a odnesli k blízkému hrobu. Nikdo nepromluvil ani slova. Naše slzy kropily tvrdé kameny, kterými jsme hrob zakrývali.«

*Obrazy z Orientu.* - Orient splývá pro leckoho z nás s představou vonného chaosu, zkad jižijž vytonou oslnivě jasné hvězdy, s vidinou opojného povlávání Tisíce a jedné noci. U Musila není ovšem ani stopy po takovém unylém oparu. Lidi a věci Blízkého Východu neobestírá u něho »sfumatto

rozkoši a krve«. Dívá se na ně rozvázně, chápe v nich to vesměrně lidské, líčí nám je tak, jak se rýsovali v jeho přímém, obrysy přesně zaznamenávajícím zraku. A přece jenom donikají v tvou mysl z přítomného cyklu jakoby rytmy orientální melopeje. V hojných příbězích, jimiž prokládá Musil své záznamy deníkové, zeměpisné, dějinné a lidopisné, rozvíjejí se obrazy orientálsky sugestivní, byť to z Musilova pojetí, když vervně a protřibeně zaznamenává ono vyprávění svých dávných přátel a druhů, nikdy nezadýchne romantickou omžeností.

Blízký Východ v Musilově pojetí pro nás zlidštěl, když nám byl autor ukázan, jak ztuha bojují tam namnoze synové Adamovi o svůj chléb. I po tomto odorientalísování zbývá však v jeho odstavcích dosti orientálních perel, a to zvláště tehda, když nám autor přepisuje tamější písně a básně, onu samozřejmou vůni tamního života v letech, kdy Musil po Blízkém Východě putoval; a zcela se přece jenom nerozprchla atmosféra neproměnného Orientu, ta zvláštní směsice krve, rozkoše, poesie, melancholie a tlení, to ovzduší pomíječnosti, kde se vám zvláště často zardá, že je váš pozemský život jen takový saráb, prelud s vámi si zahrávající pouště... Alláh a znova Alláh! Život se zdá jen takovou krůpějkou, jež se může kdykoliv rozprchnout; prochvělo to jistě, ač jenom prchavě, i výzkumníka samého, když se za prvé světové války octl těžce nemocen v přízračném, epidemii ohroženém Bagdádu, kdysi měšť Tísíce a jedné noci, měšť Harúna ar-Rášida...

Musil vložil do svých cestopisů mnoho a mnoho fotografií, z nichž vy- zírá ta dnešní zpustošenost, bezvodnost a tesknota krajů, kde to kdysi bouřivalo životem. Zahleďme se jenom na překrásné snímky z města královny Zenobie! - Slovo jeho cestopisů zůstane však tím nejvlídnavějším a vskutku trvalým svědectvím o krajinách a lidech Blízkého Východu v těch letech, kdy jím výzkumník Musil putoval s očima otevřenýma...

*U studnic orálního stylu.* - Ti, kdož četli ve staroříšských kursech část Joussova přehledu soudobých hlasů o tak řečeném orálním stylu, uvědomí si zajisté, že se v Musilových cestopisech ocítáme rovnou »v ethnické laboratoři«, o níž oni badatelé často hovořívají. Moderní věda zdůrazňuje ustavičně, jak je důležité ponořit se už i každodenním životem k samotným zdrojům živoucího, mluveného slova, máš-li se dobádat vskutku něčeho nového o alchymii, předcházející pohybům, gestům ve vlastním slova smyslu a též složitě gestaci hrdelně-ústní, gestům - či hnutím - větným neb slovným. A Musil netíhl sice k těmto složitým otázkám, týkajícím se »řeči« pohybů i živoucího lidského slova, ale cyklus jeho cestopisů nás vede do krajů, kde noviny zastupuje živé slovo vyprávění, a celým svým ustrojením svědčí nadto o pravdivosti mnoha poznatků o tak řečeném orálním stylu těch



autorů, kteří mnoho prožili a dovedou pak zobrazit své naléhavé vjemy a dojmy ve stylu, zaznívajícím dechem a teplem lidského hlasu.

Musil, jak o tom svědčí jeho cestopisy, reagoval na skutečnost smysly neopotřebovanými, hlavně pak zrakem a sluchem. »Film jeho představ«, lze-li tak říci, rozvíjí se nyní v jeho cestopisech klidně, stejnoměrně, a věci i lidé rýsují se zřetelně, ale bez zatěžujících detailů.

A přece zde nikde nejde o střízlivou vědu, o pouhý popis zvyklostí - i čistě vědecké práce Musilovy mají svůj jednotný, upoutávající styl, jak vím z četby českého rukopisu knihy Zvyky a obyčeje kmene Ruala - neboť celý tento cyklus oživuje Musilova křepká a energická osobnost, vše je zde také ponořeno do jítřního ovzduší čistoty, kdy jako by se člověk i věci rozpomínaly na stvoření a ztracený ráj. Podoben poněkud orientálním recitátorům, kteří vytvářejí překvapivě svěží celky ze staré slovní zásoby, působí na nás do poslední věty ukázněný Musil zejména oním zjasněným souladem, v nějž rozehrál celý svůj poklad zkušeností, obrazů a vidin. Neváhá někdy, líčí-li přírodu, dohlédá-li v historické děje, i obměněné opakovat, což je ostatně v intencích tohoto rozeného vychovatele, jenž ví, jak těžko se nové představy a vědomosti uchycují natrvalo v naší mysli, a jindy nás překvapí krásným obrazem velbloudic, jež jako by plovaly v moři běloučkových mlhovisk anebo výrazem tak svěžím, že je ti dávno známé slovo jako by znova objeveno.

Mužně prosté věty těchto cestopisů je třeba číst nahlas, máš-li se vpravdě pokochat specifickou vahou, harmonií, skrytou vůní a zvukovou dotříbeností každé z nich. Nejsou to mrtvé litery, ale zvuk jednoho lidského hlasu, jenž by byl rád slyšen i po letech. Není to filigrán a vzdušná krajka, ale moudré, z nitra v tebe namířené slovo rozsevačovo... Je nad slunce jasnější, že by styl toho, kdo se vnořil do bible, styl, jenž v tom svém domáckém uchopení skutečnosti a pro svou svěžest pokračuje v nejlepší české tradici takového K. J. Erbena, mohl být zplna osvětlen jen delší studií. Vypisuji zde aspoň několik vět, z nichž povysvitne, co krásy a citu může být vydechnuto několika zdánlivě prostičkými větami »orálního stylu«.

»Poobédvali jsme ve stínu mohutného keře tarfového. Široko daleko neměla tato tarfa sestry; samotinká se černala v narůžovělém písku. Písek byl její nepřítel i její ochránce. Rád by ji byl zasypal a přece chránil vlhko před horkem slunečním. Vábila nás; hlásila se k nám, živa k živým.«  
(V roklích edomských.)

A jak výrazně a libozvučně rozhrávají opět slovní gesta prostou celkem skutečnost, hrst exotických místních jmen.

»Tam nájezdníci kmene Zefír, tábořícího až skoro u Perského zálivu, přepadli velkou karavanu obchodníků z osady Ana. Nakoupili jemného perského tumbáku, jaký se

kouří ve vodních dýmkách, a lehounkých, jakoby hedvábných pláští, tkaných v Bagdádu, a vezli své zboží na 120 velbloudech do osady Ana a odtud do Syrie.« (V biblickém ráji.)

### Zde historická zkratka:

Chalífa Otmán byl zavražděn. Jeho krev lpěla na koránu, z něhož se modlil, na košili, již měl na sobě, a na useknutých prstech jeho ženy, která ho svým tělem chránila. Korán, košili i prsty přinesli uprchlí přátelé Otmánovi do Syrie. Mluvíly, třebaš byly němé.

**Obraz východního města:** Všude se jevil život, svědčící o velkém městě, o Bagdádu. Bylo zahaleno hustou pokrývkou vodních par a spalo, spalo na březích překrásné řeky, plynoucí majestátním klidem k moři. K severu zářily nad městem a nad parami pozlacené bány šíitské svatyně Kázimén. (V biblickém ráji.)

Z t. zv. syrové skutečnosti, v které rozmáchle těžší naturalisté, čerpal Musil mistrovsky a vycítíš z výběru slov dvou drobných Orientalců i vztah mimostojících k té barvitě scéně:

Náser a Muhammed pracovali rukama, nohama, hlavou, ba i jazykem; ušlapávali vlhká místa; tlačili zdráhající se zvířata; podpírali rameny a hlavami náklad a pokřikovali, upozorňující velbloudice, jak by si měly počínati:

»Dej pozor, hnědko, na svou pravou přední nohu! Kam strkáš, černý bubáku, svou levou zadní nohu? Co se rozmýšlíš, ty popelavá? Běda, hrozí ti bolest, běloučká. Svalíš-li se, věz, že si omotám tvá střevo o tuto svou unavenou pravici. Oh, ty matko neštěstí, ty jsi se svalila. Hle, již tasím svůj nůž a teď tě zabiji. Kde máš svůj náklad, ty namodralá? Myslíš si, že jej za tebou ponesu? Ty ještě utíkáš? Ach, ty nevěřící duše! Svým jednáním ukazuješ, že nepocházíš z pořádného rodu. Kdo ví, s kým tě tvá matka zplodila!«

*Závěr.* - Přítomný cyklus rýsuje se nepochybně v čele naší vcelku chudické literatury cestopisné. Vyvěrá z dramaticky vzrušeného života, nabádá pravdivě a plným právem k mužné odvaze, k věrnosti vědeckému neb uměleckému cíli, učí ctnostem, bez nichž se neobejde žádná práce trvalé hodnoty. Musil vybudoval za léta skutečné dílo, jak svými jinojazyčnými vědeckými knihami, tak přítomným cyklem, doposud nedokončeným souborem Dnešní Orient i překrásnými knížkami pro naši mládež. I leckterý náš romanopisec mohl by se od něho učití tomu, že knihy nevznikají z touhy po úspěchu, ale z dlouholetých zkušeností toho, kdo procítil a promyslel svět v celé jeho mnohotvárnosti; a nestojí za následování už ta musilovská přesnost v zachycování lidí i věcí, to jeho umění charakterisovat člověka, to jeho houževnaté tíhnutí k stylu hutnému, rozvíjejícímu se den po dni bez rušivých zásahů chvilkové nálady?

Byly knihy, které doslova zabily slabší povahu. V těchto, o nichž se mi tak dobře psalo, strou se čtenáři před očima širé prostory, zrovna vybízející k tomu, aby tělesně a duševně zesílel a naučil se přemáhati překážky. Jistě bys nenašel nikoho, kdo z nich, skláněje se nad nimi čas od času znova, nenačerpal nových sil, koho neprokřísly tonicky, světlem úsvitu. Hlásí se, živé k živým, jako onen mohutný keř tarfový...

František Beneš

## VÝZNAM PEČETÍ

pro nauku o znacích a pracovní výsledky a úkoly  
na tomto poli bádání II.

Dále jsou pečeti heraldiku bohatou studnou poznání řádu heraldiky, především ve středověku; tehdy panující řád bychom znali tuze málo, kdyby se nezachovaly pečeti, jež nás poučují na př. o vzájemné poloze štítu, přilby a klenotu, na kterou stranu i kdy tak byl nakláněn štít a přilba, jak přilba byla položena na štít, v jakých různých kombinacích mohou býti ve znaku použity figury heroltské i obecné, klenoty atd.

Pokud dnes o tom všem z české literatury víme, víme v podstatě jenom tolik, kolik nám toho uložil ve své knize Král z Dobré Vody, Martin Kolář a Karel Schwarzenberg.<sup>9</sup> Poněvadž nelze tvrditi, že by pracemi těmi bylo řečeno jediné správné a poslední slovo, je třeba dále bádati a výsledky dosavadní práce revidovati.

Vše lo výstižně charakterisoval Král z Dobré Vody, když napsal v citovaném díle (str. 28): »Hlavní důležitost, jíž nikdo a nikdy pečetiím neupře, záleží... v tom, že ony po větší části zachovaly nám znaky rodův starých, vymřelých a heraldické formy své doby. Pečeti tvoří nepřetržitou řadu skvostných vzorů heraldických a nevysýchající pramen pro srovnávací jich studium. Bez znalosti pečetiím ze staré a starší doby nelze při studiu heraldiky vůbec se obejít; neboť jiných stejně starých a dobrých památek jest pořídka.«

Konečně budiž připomenuto, že heraldik, studuje pečeti, bude moci též řešiti leckterý problém:

Pečeti z druhé pol. XIII. stol. jsou většinou štítovitě. Jejich pečetiím pole je proto rovněž štítovitě. V něm pouze znakové znamení a opis. Je tento vzhled pečetiím korespondenci ke vzhledu bojového štítu, jenž, ovšem bez opisu, takto vyhlížel? Bylo pečetiím pole cítěno jako pole štítu, pečetiím tedy odrůdou znaku? A za druhé. Proč později nebyla ryta pečetiímidla o štítovitěm pečetiím poli a zvolen tvar jiný; proč ovládl zcela kruhovitý tvar pečetiím, kde pečetiím - v pečetiím obrazu - znak nesla - znak již o základních

<sup>9</sup> r. Král z Dobré Vody, V.: *Heraldika*. (Praha, Rudolf Storch, [1907].) - Kolář, Martin: *Ceskomoravská heraldika. I. Část všeobecná. Již upravil August Sedláček*. (Praha, Česká akademie, 1902.) - Schwarzenberg, Karel: *Heraldika*. (Praha, »Výšehrad«, v knihách Řádu, 1941.)

prvcích, jak zůstaly trvale. Bylo to způsobeno základní změnou dosavadního heraldického cítění, jak se projevilo v době, kdy bojový štít přestal být zbrojí užívanou a vznikl štít heraldický, či nutností odlišiti od sebe znaky též různými klenoty, což se u pečetí nemohlo státi, bylo-li pečetní pole zároveň polem znakového štítu a bylo by chybou proti řádu do pole znakového štítu rýti ještě štít, nebo pouze touhou po ozdobnějším pečetním obrazu či znaku?

Otázky ty, myslím, nebyly dosud řešeny; výsledky studií tímto směrem vykonaných staly by se podkladem k vyslovovaným, avšak dosud vpravdě ničím nedoloženým tvrzením o vzniku heraldického štítu, znaku a jeho vzhledu. Současně budiž poznamenáno, že to jistě není jediný a poslední možný problém, jenž se vyskytne.

Vidíme, že výčet různých možností těžiti z pečetí lze shrnouti sice jenom do několika bodů, ale body ty že lze rozvinouti tak široce, že v ně můžeme zahrnouti všechny otázky v heraldice. Není tudíž heraldické otázky, k jejímž řešení by pečeť nemohla něco říci. A proto platí slova Krále z Dobré Vody, že »bez znalosti pečetí ze staré a starší doby nelze při studiu heraldiky vůbec se obejíti«.

Ukázali jsme na důležitost pečetí pro bádání o znacích.

O způsobu práce heraldika, když přistupuje k pečetím jako k historickému pramenu, platí, co bylo uvedeno v úvaze o úkolech bádání o heraldice:<sup>10</sup> při bádání o znaku vyčerpati vždy též sfragistický materiál, z něho těžiti soustavně, programově zaměřeně, s cílem připojovati jeden výsledek bádání k druhému, část k částem, aby z nich vznikl celý obraz heraldiky, pečetní obrazy studovati dostatek hluboce, probádati znak, vývoj a proměnu znaku, jak je v obrazech těch zachyceno, příčiny toho atd. Nestačí je jen popsati nebo použiti jako předlohu, když třeba znak tak či onak, jak starý, tak nový zobraziti. Dále třeba studie doprovázeti reprodukcemi pečetí, aby znalost sfragisticko-heraldického materiálu se rozšířila a tak byl mnohdy pro další bádání též zachován v obrazech doklad, jehož originál se ztratí, propadne sám zkáze atd.

Heraldické bádání má však kromě úkolu těžiti poznatky ještě obtížné a velké úkoly jiné.

Bylo řečeno, že valně zlepšení v celkové dnešní nevšímavosti k pečetím nenastane, dokud se badatel nebude moci dověděti, kde jaká pečeť je uložena, aniž musel zdolati těžké překážky heuristické. Tak znovu si uvědomujeme potřebu poříditi seznam dochovaných pečetí nebo ještě lépe »Atlas českých pečetí«, edici to, v níž by byly reprodukovány všechny u nás

<sup>10</sup> Beneš, František: *Úkoly bádání o heraldice. - »Řáda«. IX. (1943), 250-253.*

dochované pečeti a jež by se jako obrazový katalog našich pečetí stala přebohatou studnicí pro rodovědce, dějepisce umění, diplomatika, epigrafika atd. a prokazovala by každému z uvedených badatelů služby neocenitelné.<sup>11</sup>

Heraldiku by tento atlas prospěl jako neocenitelná pomůcka ve všech případech, kdy mu prospěje pečet. Listy »Atlasu«, podle časové posloupnosti a věcně v jednotlivá oddělení uspořádané, byly by ideálním obrazem vývoje znaků šlechtických, duchovenstva, měšťanů, znaků městských, ce-

<sup>11</sup> Potřeba vydání atlasu pečetí byla cítěna od samého počátku novějšího bádání o pečetích. Vyjádřena byla nejprve neurčitě v podobě požadavku vypracovati seznam pečetí; tak ve slovech F. J. Z(oubka): »Příspěvky sfragistické.« - P. A. VIII. (1868-1869), 107. Pak věc ta jistě tanula na mysli na př. Antonínu Masákovi, když, zlákan byv sbírkou pečetí, kterou koupila Společnost přátel starožitností českých v Praze, aby pečeti v ní chované popsal a popisy a reprodukce jich otiskl, se rozhodoval vydati svou publikaci »Pečeti šlechty české, moravské a slezské«, a tak byl k této otázce přiveden. Poznav jeho cenu, formuloval Masák již požadavek, aby byl vydán atlas: »K tomu (t. j. aby bylo z pečeti vytženo, co je v nich skryto) však jest potřebí, aby se pečeti staly všem badatelům přístupnými, a to se může nejlépe státi dobrým jich zobrazením. Pěkného pohledu poskytuje veliká sbírka pečetí, ale uložením jich v skřínkách málo ještě věda získá! Sbírkou sebevětší (zvlášt' neurovnané), s originály a otisky sebevzácnějšími nejsou nic platny. Ven s nimi, na světlo!« A formuloval nejen požadavek vydání atlasu. Nadhodil i otázku, jak by bylo možno jej uspořádati, pomýšleje při tom však pouze na pečeti šlechty; došel k závěru, jenž je základem rozdělení atlasu, vydávaného Františkem Benešem: uspořádati reprodukce pečetí v atlasu podle krajů, v nichž jednotliví majitelé pečetí sídli, nebo podle rodů majitelů. František Beneš učinil kompromis; pečeti drobnějších rodů zahrnuje v jeden svazek podle kraje, kde jich majitelé žili, pečetím rodů velkých je vyhrazen svazek samostatný. Vydání atlasu pečetí se však Masák neodhodlal a jen si postěžoval, že »se soupisem všech pečetí českých, veřejných i soukromých... nebylo bohužel posud ani začato, a přece bohatství naše v tom oboru jest převeliké«; popsal a reprodukoval toliko náhodný shluk pečetí, obsažených v jedné sbírce pečetí sběratele. »Atlas českých pečetí«, poznáv jeho velkou cenu, započal vydávati teprve František Beneš v r. 1938, jenž mu při prvých krocích vložil do vínku pevnou vůli vykonati cenný kus práce, vědomí, že je to úkol, jenž jedině za svůj život snad vykonati nemůže, a proto i pevnou víru, že v ní bude jinými pokračováno, aby byla dokončena. »Buď to počátkem,« abychom to obdobně vyjádřili pěknými slovy Masákovými, »veliké práce... kterážto... arci sahá nad síly jednotlivcovy, ale bohda spojenými silami přece se k cíli přivede!« Je vydáván sešitově, tištěn na volných listech křídového papíru, a to tak, že na jednom listu je podrobný popis pečeti, na druhém reprodukce pečeti; tak lze jednotlivé listy uspořádati v celek podle vlastního přání. Rozvržen ve tři díly: I. (-1436), II. (1436-1526), III. (1526- doba nejnovější), každý díl pak v serie podle majitelů pečetí: pečeti české šlechty, duchovenstva, měšťanů, měst, cechů atd. Dosud vyšlo 9 sešitů. Program atlasu doposud však vydavatel vpravdě neformuloval a jeho význam pro bádání o pečetích a znacích řádně ještě nevytkl. Programová publikace ta je ale již připravena k tisku. Stručný náčrt významu a rozvrh »Atlasu« však viz Beneš, František: *Na okraj atlasu pečeti české šlechty, duchovenstva a měšťanů.* - *Časopis Rodopisné společnosti ř.sl. v Praze.* IX.-X. (1937-1938), 55-62.

chovných atd. od doby nejstarší do dnešní, soustředěním heraldických vzorů z doby od XI. stol. dodnes, jež by spolu s atlasem znaků, zachovaných v jiných památkách, bylo pevným, stálým východiskem a neměnnou základnou další heraldické tvorby obojího druhu, studnou poznání řádu heraldiky a všeho toho, jak bylo uvedeno.

Vydání »Atlas« je úkolem rozsáhlým, ale stejně tak závažným a cenným svými důsledky.

Pak je zde další část vydavatelského úkolu heraldického bádání, jež je vyvolána tím, že badatelé a zájemci usilují získati také kresbu znaku. Podíváme-li se totiž na novou heraldickou tvorbu poněkud pozorněji, a to nejen prohlédneme-li hotové publikace, kresby či jiné výtvořy, nýbrž především pozorujeme-li díla, když vznikají, s hrůzou zjišťujeme, že jako vzor, nikoli výjimečně, posloužily vinné vignety, nálepky a všeliká vyobrazení na navštívenkách, dopisních papírech, v nehodnotných publikacích a j. Bez zřetele k ohromnému množství vzorů na pečeti, náhrobcích, erbovních listech atd. tvoří se nově způsobem podiv vzbuzujícím. Badatel sahá k předlohám, jež získá snadněji a rychleji, třeba jsou méně hodnotné nebo docela bezcenné a škodlivé, protože pramenné předlohy nejsou zkatalogisovány a pořízené katalogy publikovány.

Zkušenost i skutečnost ta budiž výzvou k českým heraldickým pracovníkům, aby shromáždili dostatek hodnotných vzorů, jak byly zobrazovány jednotlivé součásti znaku, štít, obecné figury, přilby, příkryvadla, koruny atd. od doby nejstarší do doby nové, reprodukovali je a provázeli studií. Pak by bylo možno vydání atlas vzorných znaků z jednotlivých údobí heraldiky, jež by byl obrazově podaným souhrnem řádu heraldiky, sbírkou předloh pro reprodukci znaků již jsooucích, naučným slovníkem při tvorbě znaků nových. Potom budou míti kreslíři heraldici-praktici pomůcku, již jedině se zabráni škodě i nebezpečí, jež jsou dodnes a jinak by stále byly heraldice způsobovány. I pro tuto práci budou pečeti mezi prameny na prvním místě.

Aby oba uvedené úkoly bádání byly prováděny zdárně, je třeba pracovní organizace. Proto má heraldické bádání dalším úkolem provést svoji organizační výstavbu.

Sem patří především úsilí odstraniti neprogramovost práce, dotud roztržštěné a nesoustředěné, že celá odvětví zůstávají ladem, zatím co o jiné látce souběžně pracuje badatelů několik, aniž o sobě vědí. Proto jedním z důležitých organizačních úkolů bude, heraldickou práci usměrňovati tak, aby byl část za částí sfragistický materiál po všech stránkách, potud, pokud pečeť může heraldice prospěti, vyčerpáván.

Úkol heraldického bádání a heraldického pracovníka pokud se poměru heraldiky a pečeti jako heraldického pramene týká však nekončí tím, že pracovník sám bude pracovat, jak bylo vytčeno. Současně je třeba myslet i na úkol jiný. Věda má sloužit národu. Je třeba srozumitelně a nevhodněji seznámit s ní všechnu veřejnost; tedy ji též popularisovat. Kromě ostatních vědních oborů popularisovat i znakovědu.

Poněvadž pak bádání to zároveň je a snad dlouho ještě bude závislé především právě na práci laiků, třeba současně pracovníky ty získati k práci. Propagací. Získati jich co nejvíce. A pak usilovati, aby získaní pracovníci dosáhli výsledků co možno nejrozsáhlejších i nejhodnotnějších. Vědecký heraldický pracovník musí se snažiti badatele-laiky školiti, ať příručkami, studiiemi či přednáškami, aby si počínali tak, jak si má počínati on sám, a splňovali, pokud nejlépe mohou, všechny úkoly, jak zde byly uvedeny.

Heraldický pracovník se sfragistikem mají tedy spoluprací znakovědu a nauku o pečetích též popularisovati, laické bádání tohoto druhu organisovati, usměrňovati a pracovníky pro úkoly, jež na ně čekají, školiti.

Protože zájem o heraldiku vzrostl, jsou tyto úkoly plošně rozšířeny; poněvadž však vzrostl spíše ve veřejnosti laické, jež se obvykle spokojí jen získáním nejnnutnějších vědomostí, je třeba, aby bylo bádání prohloubeno. Platí to jak pro retrospektivní studium znaků starých, tak zvláště pro onu činnost, jež se obírá kreslením znaků.

Ideálem bádání o znacích pokud se týká jeho poměru k pečetím jako heraldickému pramenu musí býti, dosáhnouti nejlepších výsledků, jež jsou možné. Bude jich dosaženo, jestliže bude konáno cestou právě vytčenu, přitom pak přísným vědeckým pracovním postupem a spoluprací badatelů i laiků.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Závěrem k této črtě budiž poznamenáno: Thema v ní není vyčerpáno úplně a je probráno stručně. Vyčerpávající, plně doloženou studii pak za dosavadního stavu pokud se týká možnosti čerpati z pramenů i přehlednosti knižních výsledků dosavadní heraldické činnosti nelze vypracovati v krátké době. Jde však o to, aby pokud možno brzy vyšly podněty k práci a byly stanoveny zásady, jimiž bude nutno se řídit. Proto používá autor, připravující podrobnější a dokumentárně i literární odkazy doloženější studie k jednotlivým složkám nadhozených problémů, přehledné a stručné formy článkové, aby byla zjednána základna a stanoveno východisko pro spolupracovníky dobré vůle. V tom smyslu budiž jeho studie přijímána i hodnocena.

# VARIA

## Oficiální avantgarda

*Limonádový Joe, pásmo parodii na morzakorovou literaturu ve Větrníku.*

*Premiéra 20. března 1944.*

*Avantgarda účelem nebo prostředkem?* Prozkoumáváním obrodných divadelních snah zjišťujeme, že u většiny avantgardních divadelníků jsou jejich pokrokovost a duševní mládí vázány na mládí biologické. Často se ale stává, že avantgardnost je výrazem a vychází vstříc nejen potřebám přirozeně radikálního biologického mládí, ale že je úvodem a přípravou k hlavní fázi jeho umělecké činnosti - na divadle oficiálním. Nepochybně má na tom podíl současná organizace divadelní práce - nezajišťující divadelníka trvale experimentujícího - ale také míra hmotné jistoty pracujících umělců. Najdeme ovšem příklady, že ani hospodářská nepřízeň nebo dokonce ani hospodářské zajištění nedovedou odvésti názorově a umělecky silné jedince z cesty, kterou se dali.

Nebylo proto nikdy nouze o pohodlné zplošřovatele, vypočítavé přízpůsobovatele průbojných hodnot požadavkům obecného vkusu a vnímavosti, chameleony umělecké konjunktury a tvůrčí zbohatlíky. A díky organizaci umělecké práce může být epitheton »šikovný« použito stejně dobře pro obchodníka jako pro umělce. Špatný obchodník neprodá, ale dobrý si může založit slušný blahobyť.

*Šmídova divadelní syntéza a biomechanika.* Mezi základní objevy moderního divadla po světové válce náleží definování synthetického divadla a jeho uplatnění a vynález biomechaniky. Tyto dva objevy předznamenaly poválečný a současný vývoj divadla. Jsou ideologicky tak průbojné a doprovázené skvělými praktickými výsledky, že jejich vsakování do vyprahlé, vymrskané a ideově malátné půdy poválečného divadelnictví - stojícího souhlasně se současným hospodářským vývojem a dohasínajícími nadějemi na únik z nesnázi společnosti, které sloužilo v krizi a dočasně konjunkturu - dovede vzpružit a podpořit mízní oběh uvadlých režisérských bylinek, žijících v chaosu ideových fondů poválečné společnosti. Ale tato injekce živých hodnot nezanechává trvalých účinků. Žádný lék neuzdravil nemocného proti jeho vůli. Transfuse nebyla tak jednoznačná ve svém účinku. Poznatky vyrostlé z mateční živné půdy nelze jen tak přesazovat. Co vyrostlo na slunci, nedá se bez újmy pěstovat ve skleníku. Orná půda není bařinaté třasoviště.

Synthetičnost a biomechanika jsou výrazovými prostředky pouze formálního rázu, vyrostlé ale z ideální synthesy formy a obsahu. Revoluční forma je v tomto případě lící revolučního obsahu. Právě tento dvojzvuk pokrokové formy a obsahu téhož rázu činí synthetické divadlo synthetickým a biomechaniku biomechanikou. Bez pokrokového obsahu se stává sebeúplněnější syntéza výrazových prostředků dnešního divadla formálním výstřelkem, samoúčelným trikem zaměřujícím k laciným a průhledným účelům funkčnost s náladovostí. Tento omyl je vlastně v zásadě nepochopením rovnocennosti účínu všech složek skladby. Biomechanika z původní mechaniky pohybové zkratky duševních stavů upadá do manýr přehánění, do karikaturní manie bez účelového zaměření, prostě zkrátka a stává se snahou »docela zábavnou«.

Tak také nezbyvá Šmídovi nic jiného, než jít s proudem. Nedovede nebo nechce dát (což je ve výsledku stejně) formálnímu výboji rovnocenný obsah. Jeho biomechanisace se stává krotkým objektem zábavy obecnstva. Zachycuje jen periferii lidských citů, okraje lidského konání a jeho vnější tvářnost. Jeho divadelní syntéza slouží jen k vyvo-



lávání nálady, ale téměř nikdy není funkčním prvkem. Typickým příkladem toho jsou jeho klauni. Z klaunství si vybral Šmída pro vlastní cíle jen ušlápnutost lidí stlačených skutečnostmi do úzkých možností chápání, tichošlápskou naivitu bez uvědomělé a náhodné útočnosti, která je hlavním kladem a výslednicí jejich domnělé ubohosti a vlastním posláním celé postavy. Takto přičesaný a zpřístupnělý klaun je vatickou podkládající jednotlivé výstupy, aby dobře seděly. Je spojovacím článkem mezi obrazy bez vlastního významu a posláním. Klaunerie otupená o satiru a útočnost se stává stafáží Šmídovy jevištní nadsázky.

*Otázka parodie.* Tento druh tvorby balancuje vždycky na nebezpečné periférii uměleckých hodnot. Uvítáme parodii jen tehdy, jestliže jejím objektem je hodnota. Taková parodie svou hodnotou stojí vždy značně níže než její originál. V Lacinových parodiích českých básníků nenalezneme nic víc než krotkou zábavu, humorné upozornění na charakteristické rysy parodovaných básníků. Hodnotou se tato vtipná parodie nemůže vyrovnati své předloze. Při tom je sporné, kam až lze vést tuto anarchisaci skutečných básnických hodnot.

Nač parodovat něco, co samo o sobě je parodií na skutečnou hodnotu. Jestliže tyto pahodnoty přesto někdo paroduje, jedná se o neuvědomělou destrukci pochybných hodnot, jež jsou obrazem psychologické destrukce společnosti.

Právem se tedy ptáme po účelu Šmídovy parodie morzakoru. Taková parodie může sledovat tři účely různého posláním a hodnoty.

1. Napravit.
2. Odhalit kořeny vzniku morzakoru.
3. Pouze pobavit.

1. Tento požadavek Šmída nemůže splnit. Proč? Nemůžeme přece pokládat obecnost za tak hloupé a bez pojmu o hodnotách, že by si samo nedovedlo bez Šmídova pracného přesvědčování uvědomit, že brak je brakem a že morzakor je parodií hodnot, být vážně autorem myšlenou. Jestliže si lidé neuvědomí brakovost morzakorové literatury její vlastní četbou, Šmídovo představení je o tom nepřesvědčí. Naopak může dojít k paradoxu, že hlediště Větrníku začnou vyhledávat členové »Klubu přátel morzakoru« a že se budou upřímněji a opravdověji bavit než dosavadní kmenové obecenstvo. Poněvadž dojem z četby oblíbené literatury pobledne před »správným« podáním Větrníku. Protože vlastnosti hrdinů jsou tu přiměřeně zveličeny, situace přehnaný ještě více nepravděpodobněji než v literární předloze. Co Větrník hraje, je daleko napínavější než to, co Brdečka píše. Proč bychom tedy četli Brdečku? Tam až tato parodie může skončit.

2. Příčina výskytu brakové literatury? Usměrnění lidové fantasmie, obdobné vnučování omamných jedů. Lidová fantasmie se nesmí stát fantasií *tvůrcí*, musí být svedena a umírněna tak, aby se nestala bojovým prostředkem vrstev, v nichž má být utulána a vyústěna tam, kam je třeba. To však při Šmídově představení patrně nebylo.

3. Tento účel splnil šéf Větrníku jak jen nejlépe mohl.

*Limonádový Joe.* O pochybnosti snah zesměšnit parodii hodnotné literatury jsme si promluvíli v dřívějším odstavci. Teď si všimněme vlastního představení. Romantika příběhu zasazeného do doby nepopulárního pronikání civilisace kultů do západní Ameriky nás nemůže strhnout. Text sám o sobě není obdařen spontánním vtípem podporujícím výbuchy nelíbeného smíchu. Příběh vzbudí jen úsměv, který je na půl cesty ke smíchu. Úsměv, který okamžitě zatrpkne, uvědomíme-li si posláním této legrace. Na skutečnou parodii má příliš málo drastické vtipnosti. Podle toho, jak známe pana Brdečku, nabýváme stále více přesvědčení, že dodal Šmídovi svou obvyklou, vážně míněnou práci, která si nezadá před seriovými morzakory. Na této předloze zbudoval pan Šmída před-

stavení. Parodii tedy nedělal Brdečka, ale Šmída. Ten jí dodal také vtip. K jakým účelům byl zburcován Větrník v dosud nebyvalém počtu a za dosud neslýchaného halasu? Všechny možné vynálezy využity nebo zneužity defilují před divákem. Pojízdné praktikáble, diapropojekce, zveličování a smršťování dějového prostoru, hudba všech stylů, tanec buď jako prostředek vyvolávající prostředí nebo jako funkční dějový prvek, reminiscence na filmové klaunerie a němý film, to vše bylo alarmováno k tomu, aby se divák jen pobavil.

Pro hodnotu herecké parodie platí stejná měřítka jako pro její literární sestru. Herec se do ní snadno přehrává, jakmile paroduje typy a osobnosti a prostředí známé, má všechny předpoklady účinku na obecenstvo. V nadsazení, které má vždycky lehčí možnosti kontaktu s hledištěm než střídmý a z hloubky pramenící herecký výkon, v groteskním přišklebu, ve vyjadřovacích prostředcích vnějškovitého charakteru spočívají herecké možnosti některých herců tohoto souboru. Předloha naznačující šaržovité postavy byla v tomto smyslu pochopena a rozváděna víc, než bylo třeba. Celé představení bylo založeno a živeno jedinou touhou vyvolávat legraci, prostředky někdy vtipnými, někdy až příliš otřelými.

Šmída, ačkoli v programu vystupuje (mimo jiné) jako stříhač tohoto bohatého filmového pásu, neprojevil se v této úloze doopravdy. Představení sem tam nějaký ten stříh potřebuje. Je zdlouhavé. Zdlouhavost není znakem zábavnosti. A tento přívlastek měl snad charakterisovat toto představení. Ne?

*Historie se opakuje.* Bylo to po světové válce, kdy mládež Šmídova věku ovlivněna mocnými popudy doznívajícími ostatně ještě dnes, zahajovala svou činnost na Slupí. Stali se nadšenými propagátory nových směrů (jak bylo ostatně při jejich mládí samozřejmé), ale od prvního okamžiku je jejich novatérství pouze rázu formálního. A tato forma, jakkoli nová a objevná, sama o sobě nestačila, aby se stala vůdčí ideou této generace, určené obrodit divadelní tvorbu. Formální pokrokovost stačí pouze vyživit snahu dělat divadlo. A dělat pouze divadlo je trochu málo pro divadelníka dvacátého věku.

Ovšem, tito avantgardisté dospěli zatím v oficiálně uznané divadelníky a není bez zajímavosti, že se zhlédli právě ve Šmídovi, který je na nejlepší cestě překonat své avantgardní dětské nemoci a nastoupit dráhu režiséra oficiální avantgardy.

*Eduard Vojnar*

## KNIHY A UMĚNÍ

### Rozpačitost básníků

*Bohumil Mach: Prška snění. V únoru 1944 vydal Pragoisisk v Praze v edici Poesie, s kresbou Z. Valentové. - Antonín Spálenka: Praskot bedvábí. V únoru 1944 vydal V. Petr v Praze jako 20. svazek Erbu. - Zikmund Skyba: Krvácející ticho. Vyšlo u Josefa Lukasika v edici Plamen srdcí, v lednu 1944 s frontispisem Viktora Poláška. - Miroslav Haller: Hovory u krbu. Jako 55. svazek Poesie vydal v lednu 1944 Melantrich v Praze.*

»Stálé rozdmýchování nových *nevidiných* obrazů... mocněji hořet a vzplanout do *nicoty*« - to je podepsané doporučení knihy *Prška snění* od Bohumila Macha, který poslední dobou vydal několik sbírek. Ovšem autorovy verše, ač se dovolávají Máchy i knih Kamila Bednáře a vůbec by se rády pohybovaly v rovině jakéhosi básnického pro-

blematismu, jsou natolik slabé, aby dosvědčily, že z nicoty opravdu nic nevznikne. Tím méně poesie, rostoucí z beztvárna. Verše Bohumila Macha vysloví vcelku jen tolik, kolik jim dovolí nutné zpracování básnické formy, ale i ten zbylý volný prostor jest nakonec vyplněn všelijak. Mach v něm proklamuje především sám sebe a dovolává se přívlastků, které mu jen stěží mohou patřit. Ostatek pak vyplní sentimentalita a citová klišovatina. To, co by zbylo, věšlo by se na dvě, tři stránky - samozřejmě bez trapného obrázku Z. Valentové.

Stane se ovšem, že autor zručnější už v pořádku slov a smělejší v jejich výrazovém výběru bude nám chtít namluvit svou zmatenost a útek v pozadí, »jímž v klus je osedlána barva« (nemluvic ani o mrazu, který jeho »kosti loni už hryž«) jako svůj nutný básnický vývoj, ne-li dokonce osud. O to se pokusil v *Praskotu hedvábí* Antonín Spálenka, který má za sebou už několik sbírek, z nichž prvotina vyšla před více než 10 lety. Jeho na pohled jisté a kategorické popírání vnějšího světa (»Neznám ten kraj, kde právě vinařův lis / uchopil slunce za prsty a drtí jeho dlaň«) nemůže být nějakou bolestně prožívanou resignací, je-li mu toto popření samo příčinou pro výroky asi tohoto druhu: »Kv kolébky se vrací životem mým opožděm« nebo »ruce k žehnutí mi vzdouvá hříšný tep«. Neboť právě ty první verše, ke kterým se Spálenka ontologicky nechce znát, označí kritik za zbytky skutečné poesie v autorově knížce proti těm, které na příklad v básni *Máj* jsou literátským klíše nejhrubšího zrna (mírně řečeno) a jinde jen nehorázným lepením pojmů, jež nemožno ovšem nazvat básnickými obrazy, neboť k ničemu nesměřují, nic nevysvětlují ani neoznačují. Kromě básníka samého ovšem, jenž však tímto »postupem« ztratil prozatím možnost východiska, poesie, jež by nesla řád jeho básně.

Básně Zikmunda Skyby, které asi před čtyřmi roky v Rozhraní začínaly sociálními šlehy a pokračovaly Modlitbami, končí dnes v *Krvácejícím tichu* sentencemi, které ale nenahrazují to, co nebylo básníkovi dovoleno nalézt v tvaru a tvarem. A přece je to, tuším, jistá bezprostřední, byť trpká závislost na konkrétním jevu či představě, která způsobuje, že skromný Skybův básnický svět zůstává v podstatě neúčasten vůči problematice, kterou si jej básník snaží oživit. To, co v této knížce označuje Zikmund Skyba na jednom místě za »zámlku umírání«, není pro něj současně podstatnou věcí, nýbrž je to jen jeden z různých a u Skyby se navzájem nevyklučujících aspektů na věci. Pochopíme proto, proč výstavba básně zůstává u Skyby stále táž (neznamenal tu mnoho ani setkání s nerudovskými Prostými motivy) a právě takovou zůstává i Skybova evokace básnických objektů, ať už si je básník barví na černo nebo na růžovo.

Autoři, o nichž jsme až dosud mluvili, chtěli svou bezradnost učiniti měřítkem i obsahem svých básní a dělajíce tak z nouze ctnost, zapomněli, že jen poesie je měřítkem pravdivosti verše.

Proto je hned na první pohled od nich odlišná sbírka Miroslava Hallera *Hovory u krbu*, ve které pocit bezradnosti a rozpačitosti z veršů *vyvěrá*, je *noetickým postulátem básně, aniž ji však tvoří*. - Nemusíme býti zajedno s básníkovou resignací a přece zde zbude mnoho platných veršů a básní - to jsme si u předchozích nedovedli představit. Básník, i když stokrát vyjde zlomen z milostných prožitků (z nichž hlavně vznikla Hallerova sbírka), ze života, objeví zase jen jeho *krásu*. Být její »chudobný prosebník« v tom je hlavní klad, v kterém vidíme tuto knížku. Noc nad městem, Až jednou, Před večerem jsou básně, kde snad je nejlépe v nepřetržitém toku vyslyšena básníkovra prosbá proti těm, které často konvenčním opisem nechávají ji utajenu.

Jaroslav Morák

## Dva intelektuální romány

I. R. Malá: *Klub Klubko, román. Ve spisech I. R. Malé vydalo v létě 1943 nakladatelství Vysehrad v Praze. Obálku navrhl a obrázky vyzdobil Jan Herink. — Nina Svobodová: *Svitelný mrak, román. V edici Kytka dobrých knih vydalo jako 1. svazek II. řady nakladatelství Vysehrad v Praze. Obrazové přílohy z díla Andrey di Cione vybral a obálku navrhl Jan Herink. Vyslo na jaře 1943.**

Literární útvar, v němž se slovesné dílo uskutečňuje, vymezuje si sám v sobě bod fikтивности, odkud se vyvíjí strukturálnost jeho druhu jako homogenita mezi prostorem, který jest touto fikcí označen a jím jako realizovaným.

Budeme-li dnes v tomto smyslu mluvit o *románu*, vyjdeme se stanoviska, že to, čím je právě román jako literární druh charakterisován, je jeho *dějovost*. Touto dějovostí, ve které se dílo zpředměťuje, nemyslíme zde ovšem ani na námětovou kvantitu, ani na thematickou pluralitu, nýbrž sledujeme tím prostě polohu, v níž je zakládná významová jednota celé strukturální výstavby, jak se současně projevuje ve funkci svých jednotlivých složek. Proti běžným tvrzením není tedy ani dějovost něčím jen vnějším, co je závislé na mimoestetické zkušenosti, aplikaci či pravděpodobnosti a nemá být také ani formou, v níž se jistý ideový záměr pouze fysioplasticky vyjadřuje, jak je tomu již v románě I. R. Malé *Klub Klubko*.

Myšlenka se totiž nemůže projevit v ontologickém opaku sebe samé: slábne již při každém oddalování od svého obsahového středu. Proto klade I. R. Malá nebezpečnou zbraň do rukou kritikovi, správně žádajícímu, aby tvůrčí mocenství autorovo nebylo jen v kladu, nýbrž i v protikladu, nejen v thesi, ale i v antithesi, krátce řečeno v celém ději a v každé jeho části. Avšak příběh pěti žen, jež v náhodném setkání a v různé životní poloze sdružují se v Klub Klubko a přičiňují se o zakládání kostelů na městské periferii, obsahuje svou dějovou oprávněnost nikoliv ve své celostní strukturální a objektivní existenci, nýbrž toliko v předpokladu svého vztahu ke kladnému obsahu své ideové intelektuální myšlenky. Stanovisko »křesťanského absolutního realismu«, jak je autorka naznačuje již v mottu své knihy, nepřesahuje nikde hranice svého možného působení mimo Bohumíru, jedině její život je s touto ideací rovnocenný a dějově homogení. Mylně a neúspěšně musel však skončit autorčin pokus, tímto základním spektrem osvětlit i odlišné a různorodé charaktery ostatních žen: Jaroslavy, Emilie, Blaženy i Žofie. Právě podrobnější rozklad této práce může nám objasnit, že celý děj je konstruován jako přímý průmět myšlenky, toliko v Bohumíře realizovaný.

Počneme hned u rozsáhlé pateré expozice, v níž formou pěti *povídek* přicházejí od dělené postavy autorčiny práce na scénu. Již tento úvod má svůj významový základ toliko u Bohumíry, jen u ní je oprávněna přeměna jejího života od lásky k jedinci v lásku k lidem a víru v Boha. Ostatní postavy však vstupují do společné dějové základny zcela neúčastně a lhostejně vůči tomu, co v jejich životech předcházelo. Přijímají od Bohumíry svůj los jako náhradu za nesplněné a je třeba násilného Bohumířina (item autorčina) náhledu, abychom byli přesvědčeni, že »Blaženu si k sobě Pán Bůh přitáhl za šatíčky Jezulátka. Ona ještě o tom neví. Prozatím prodává cihly na kostel proto, že chce, aby kostel byl krásný, má ráda umělecké výšivky a barevná okna. Žofii Bůh polapil na vůni« - dřívě byla zajata vůní svého muže! - »a na mateřský soucit s Pannou Marií, Emílii si získal nadějí, že na nějaký nový kostel nějaký nový básník napíše nějakou báseň, Emilie se jí tajně naučí a před kostelem nám ji přednese. Jaroslavu Bůh zahrnul svou milostí.«

Mystická jednota náboženské víry, do které by I. R. Malá ráda nakonec vtěsnila paprskovitý vějíř svého tematu, vyžaduje především živého člověka. Jistá nepopíratelnost a kontinuita příběhu Bohumířina jest však toliko problémem intelektuálního myšlení (se všemi ženskými znaky) a Jaroslava, Blažena, Emilie, Žofie i episodní Hedvika mají dosti daleko i od tohoto pojmenování. Duchovní jednotnost těchto žen nemůže být založena na promítnutí několika detailů, neúměrných důležitosti, kterou jim autorka předpisuje. Taková koncepce musí bezpochyby skončit barvotiskem a násilnostmi, vzdor vši ušlechtilé tendenčnosti a úmyslnosti: či spíše právě proto.

\*

*Svítelný mrak* Niny Svobodové je útvarem skladebně vyšším než kniha I. R. Malé. Zde není jen destilovaná myšlenka, nalomená dějovou imaginací, nýbrž vskutku konstruktivní *myšlení*, na některých místech poctivě ukuté a tak nelehké, že i námitky, jež dále budou jistě vzneseny, ponese v sobě charakter něčeho vnitřního, co platí větším dílem autorce než čtenáři.

Jestliže existuje ona jistá a bezpečná chvíle tvoření, jež je východiskem a řešením, pak výsledkem této chvíle je zajisté *tvar*. Ptáme se po něm ovšem ve Světelném mraku ještě marně. Některé naše námitky by jistě vyplynuly již z počáteční klasifikace románového útvaru vůbec; nazvat knihu Niny Svobodové »románem« je však natolik bezúčelné, že k stanovení rozporů obrátíme se přímo ke struktuře této práce.

Mnoho dovedla napsat autorka o životě a díle florentského malíře, sochaře, stavitele i básníka Andrey di Cione, řečeného Orcagny, a přece toto *mnohé*, co je přinášeno do knihy cestou básnické imaginace i ethického pathosu *není zde zhmotněno v celek, ve více než jen v mnohotvárné a rozmanité*. Poukážeme-li na složitá a přeliplná souvětí, na systematické prokládání tematického celku překlady veršů i myšlenkovými citáty na počátku kapitol, upozorníme-li na boř o historickou freskovitost, ale i na duchovní nadčasovost, ptáme se, v čem tkví tedy specifikace našich závěrů? Řeknu snad málo, naznačím-li mnohoznačným slovem, že této autorce chybí především *sloh*. Nemyslím tím však na nic jen technického, ale na přímou strukturální organičnost projevu, na sloh - styl, který, ač sám je v každém místě tvarovým celkem, nese v sobě stále ústřední významové linie celého slovesného projevu. Mohli bychom tedy říci: neexistuje román »historický«, »biografický«, »vesnický«, »psychologický«... ale (stejně jako báseň) román lyrický, epický, reflexivní...

Kniha Niny Svobodové nám především nedává možnost k tomuto označení. Zní chvíli jako esej, za okamžik jako hutný komentář a vzápětí převládá plným proudem snaha po vzletnosti. Tato neustálá fluktuace probíhá často již v jedné větě. Řekli bychom téměř, že u autorky často vyčerpává věta intenci sebe samé tak důkladně (nikoliv dokonale), že prostě popírá jakoukoliv organičnost a spojitost s následujícím. Výsledek pak je ten, že se celá skladba třísťí do jednotlivých štěpínek, jež nutno násilně mezi sebou srovnávat, abychom je dovedli sepnout v celek.

Uvedu jeden takový případ, ve kterém jsem kursivou vyznačil typus toho, co bylo právě naznačeno.

»Dlátě nasazeným s neomylnou jistotou přímo na srdce *nejturdšibho a nejkrásnějšího* kamene na *svítí* vyprostí z nedotknutého, liliově bílého zajetí tvar, a řeka horké lávy, *výběh ducha*, rozzhavená v žáru *tvůrčibho* ohně, vydá v mramoru plném záření, v mramoru rozezpívaném jak harfa andělská, *v mramoru, jehož snibová krása přetrvá věky*, hlasy chvály Páně, pozdravené ústy andělskými.«

Je-li v tomto souvětí základním průmětem symbolický obraz, pak tento je současně

(čtenáři) vysvětlován a tím sám ve smyslu předmětné struktury vůbec anulován.

Představme si široce založenou hudební skladbu, jež by třeba po každém pátém taktu měnila svůj výrazový pohyb, rytmus i tóninu. Byl by to nakonec chaos, který by zastíral každou souvislejší motivaci a strhával vše ve prospěch jakési teoretické intelektuálnosti. Tot asi dosti přesně ono, co jsme si ověřili právě z této knihy.

Jaroslav Morák

## Verše a křížovky

*Vincenc Jan Matina: Jave i ozimy. V prosinci 1943 vydal Ladislav Kuncič v Praze s kresbami prof. Jakuba Obrovského. — Josef Němec: Vzplanutí. Ladislav Tráva: Pied jarem. Obě sbírky vyšly v lednu 1944 v České akademii věd a umění s kresbami Jaroslava Svába jako 78. a 79. svazek Bibliotéky fondu Julia Zeyera.*

Vedle poesie existuje ještě jedno, celkem bezúhonné zaměstnání — je-li prováděno bezelstně -: psát verše. K jeho bližší charakteristice dlužno podotknout, že je vcelku podobné skládání křížovek, ve kterých se slova řadí k sobě také jistým hláskovým systémem a někdy dokonce jsou volena podle předem stanovené tajenky. Jen jedno chceme si napřed vymíniti: neříkejme, že takové verše (ibidem křížovky) rozšiřují náš obzor, pěstí naši inteligenci, duševně nás povznášejí, obohacují a tak podobně.

Shodneme-li se na tom, pak nelze mítí vážných námitek proti nové sbírce Vincence Jana Matiny: *Jave i ozimy*. Přirozeně, chybí zde jakýkoliv smysl napsaného; příčina a realisace jedno jsou. Veršová forma je zde přímým zprostředkovatelem, do níž autor vlévá svou myšlenku, situaci, tendenci i otázku. Jest pak vcelku podružné, zda je to jednou forma à la Máchu, po druhé Erbenova, Sládkova či Hálkova. Jediné měřítko, které zde možno uplatnit, je právě to (což by bylo v poesii paradoxem), aby veršem neutrpěl sám námět, autorem určený obsah, jak se stalo Matinovi na př. hned v úvodní básni, kde kvůli vodě, která *bucí*, musí horal vidět lesy, »které *pučí*«.

Zmnohonásobme nyní velikým číslem podobné chyby takových veršů a dostaneme (máme-li dosti fantasie) *Vzplanutí* Josefa Němce, kterého co by »mladého autora 1943« objevila svými objevy už proslulá redakce v České akademii věd a umění, která rozhoduje o využití Zeyerova fondu. Tož tak: Josef Němec věnoval svou prvotinu »rodině, přátelům a rodné zemi« a pod fotografií autorovou čteme ještě cosi o lásce k rozsevači, k tulákovi i k obecní husopasce. Lásky tedy má autor dost, třeba na 10 sbírek, podobných této. Ale nemalujme raději čerta na zeď, neboť soudíme-li podle takovéhoto knížek, pak není vskutku třeba básníka, aby mohly být vydávány básně.

Sbírka Ladislava Trávy *Pied jarem* je, myslím, poněkud předčasná, a proto má ještě dosti daleko k poesii. Autorův vztah k moderním básníkům, především k Seifertovi (srv. báseň Hrst polibků a slza), je prozatím toliko vnější a znamená u Trávy vlastně obejití opravdového tvůrčího procesu, jehož náznaky bychom v některých verších přece jen mohli najít. Dosti upřímné je asi autorovo vyznání v Epilogu: »Častokrát přemohlo mne snění / verše plamenné ryl jsem v zlé noci / právě tak upadly v zapomnění.«

Vyvolat právě tyto »plamenné verše« znamenalo by u Trávy dojíti od veršových křížovek k poesii a pak bychom již ničeho neměli proti dalšímu setkání s autorem.

Jaroslav Morák

## Z goralské země

Zdeněk Bár: *Ďábel z hor. Románová balada z goralských krajin. Vyslo nákladem Prombergra v Olomouci 1943. Edice »Zralé klasy«, sv. 15.*

Nový román Z. Bára má leccos společného s jeho románem »Jednoho pozdního večera«, který vyšel v témž roce. Oba romány začínají velmi podobně: před domem je nalezen zavražděný muž, načež v dalším ději jsou uváděny osudy hrdinů buď v přímý nebo v nepřímý vztah k vraždě. Sententia moralis obou románů je v nutnosti trestu za provinění, jenže v »Ďábelovi z hor« vyplývá přímo z příběhu, jaksi přirozeně, nenápadně. Hrdina románů, horalský primitiv Ludvík, prodělá ovšem vývojovou proměnu, aby vůbec mohl pocítit svou vinu. Vymaní se nejdříve z úplné závislosti na svém dobrodružném pánu a uvědomí si svou samostatnost, která je předpokladem pro pocit odpovědnosti. I celková kompozice je tu složitější a promyšlenější. Bár začíná líčením utrpení J. Hývnara, který byl nevinně odsouzen pro vraždu, a teprve potom se prolomí do minulosti, aby vykreslil postavy, zapojil je v děje a aby vystihl náladu prostředí. Postupuje pak k přítomnu za neustálého prolínání skutečnosti a vzpomínek až do kapitoly předposlední, která se dějstvue přibližně v téže době jako kapitola první a uzavírá tak románovou stavbu.

Tím rušivěji však působí nedostatky, které jsem naznačil již v recenzi knihy prvé a kterých si tu všimnu podrobněji. Bár vrhne na papír věty, které svou arytmičností, a někdy až toporností, nebo nevhodně voleným slovem nadobro pokazí účín dobře stavěné scény a přímo brání čtenáři, aby se vcítil v náladu a dal se jí unést. Tak na př. praví autor o Ludvíkovi (str. 34), že »uzřel hrudku syra, která byla veliká jako koňská hlava«. To *uzřel* hodí se sem jako pěst na oko. A od kdy je hruška (deminutivum) tak veliká jako koňská hlava?

Tenhle Ludvík je člověk hor, srostlý s krajem a formovaný jeho duchovní tvářností, věří v čary a kouzla, věří v »mory a haly«, jakésto to ženské vlkodlaky . div se z toho nepomátne. Už už se těšíte, jak se Bárovi podaří odhalit duši horalského primitiva, jemuž skutečný svět splývá se světem mytických postav v nerozdílnou jednotu, ale autor vás nemile vyruší, neboť na straně 35 upozorňuje, že jsou to jen pošetilé výklady, poznámkou na str. 115 vás poučí, že Ludvíkovo vyprávění je zpracováno »podle skutečného lidového vypravování, zapsaného PhDr. Tomášem Čepem...«, a na str. 144 nezapomene dodat, že léčba Ludvíkovy sestry Rozáry je »bohapustou pověrou«. A nyní několik citátů na doklad, jak chvatně Bár pracoval a jak neprozřetelně zbavil účinná místa, na kterých mu zřejmě velmi záleželo. »Borowiec, celý rozčuchaný a udýchaný, *sedí na koni* vzpřímen jako *socha na koni* a jede dále« (str. 56). (Jak si to má čtenář vlastně představit?). »Domky se proměnily v lepenkové hračky, které se chvějí a někdy neodolávají příliš nárazům světa, přírody, živlů« (str. 65). Nárazům světa nemůže odolati nic, tím méně domky, které se proměnily v lepenkové hračky. Bár chtěl patrně říci, že domky jsou rozpoutaným živlům jen hračkami, ale proč to napsal tak podivně, ano nesmyslně? A všimněte si i té nemožné gradace (svět-příroda-živly)! Na str. 29 čteme toto přirovnání: »A pak již všechny události plynuly proudem řeky a rychlostí blesku, který vše ničí.« Což necítil Bár, že každé toto přirovnání vyvolává jinou představu a že tyto představy se ve svém účínu navzájem ruší? Nebo: »Nyní je tu ve vězení zhroucen sám v sebe a ve *své myšlenky*, které tolik drtí a *ničí každou myšlenku...*« (str. 105). A ještě alespoň dva příklady větné topornosti. »K ženě se tak zachoval, k mladému děvčeti, jež žadonilo o to, aby bylo vzato s sebou« (str. 84). »Přece

jen nejlépe by bylo, kdyby se dostal někam dále... a nehynul zde na této vesnici, která může být také nejen příčinou jeho nevyhlášení, nýbrž i smrti» (str. 177).

To všechno nejsou snad jen náhodilé poklesky. V celé knize je patrný chvat a neváznost k slovu, takže bych mohl snadno své ukázky rozhojnit, mohl bych ukázat, že tento chvat vede i k vážným mluvnickým chybám. Není snad první podmínkou dobré epické prózy smysl pro významovou hodnotu slova, názornost představy, nechuť k frázi, zkratka: poetická práce? Augustin Vala

## Venkovská romance

*Hermann Löns, Poslední Hansbur, román. Vydalo nakladatelství Novina v Praze, číslo v lednu 1944 v překladu L. Čivrného.*

Nesmí nás omýlit zdánlivá sevřenost Lönsovy skladbičky »o posledním svého rodu«. Je to jenom technická jistota, která si mohla vybrat stručnou formu drobných kapitol - stručnou, ale ne zkratkovitou. Ale pod onou stručností cítíme značnou bezradnost, co s lidmi, aby na jedné straně nebyli konvenčně selští a aby na druhé straně byli zajímaví. Když Heřman Löns hledá takové románové zajímavosti, je křečovitý, málo pravdivý a právě jenom románový. Na štěstí se většinou spokojuje klidnou kronikou člověka neklidného srdcem, k čemuž Lönsovi dopomáhá *laskavá znalost venkova*. Není to sice úplné novum (o generaci mladší von Mechov píše podobně, ale jemněji a spirituálněji), ale přesto přináší do skladbičky nové tóny, svěžest a sugestivnost, a tam, kde nechce víc, než zachytit náladu, daří se mu stránky čisté a kouzelné.

Víc romance než balada (už pro onu laskavost ke všem lidem a obavu před tragičností) ze starých časů (proč?) je zajímavá i naivními selskými zvyky, víc pohanskými než křesťanskými.

K překladu Lumíra Čivrného jen poznámku. Chtěl odstínit hovorovou řeč. Udělal to vtipně, ale často neslohově. Narušuje místopisnou věrohodnost jako ostatně tolik jiných překladů. Karel Šimon

## Popularisace a pravda

*Otmar Gatschä: Jak píšeme rozblasovou bru? Vydal v březnu 1944 Orbis v Knížnici Českého rozhlasu.*

Nevíme, proč se u nás tak ochotně ujalo domnění, že psát knihu stříženou do popularisační přístupnosti a srozumitelnosti znamená degradaci. Proč právě u nás je zaběhnutý zvyk, dívat se na podobné autory skrz prsty, u nás, kde jenom vzácně přijdete na knihu, která by měla tolik síly a *pokory* sklonit se k nezasevěným a říci jim o svých vědeckých výtěžcích a zápasech jasně a stručně? Popularisace - to je pojem, kterému se náš vědecký pracovník vyhýbá na hony daleko, aby se nesnížil a nepošpinil. Ohlédneme-li se třeba jen do literatury francouzské - hle, kolik si tu najdeme jasných a elegantně srozumitelných příruček z každého oboru! A v důkladné literatuře německé právě tak. Ona má totiž ta obávaná popularisace jeden háček - nutí přesně domýšlet, vyznat se ve svém oboru a stručně a stroze formulovat. A to se u nás příliš nedovede a nerado dělá.

Není divu, je-li odpor k psaní popularisačních příruček mezi t. zv. oficiálními



pracovníky, že se dostane mnohdy k tomuto odpovědnému úkolu nejasněný začátečník. Nejčastěji to pocítujeme v odvětvích mladých a málo prohledaných. Ve filmové a rozhlasové literatuře třeba. Obě chřadnou buď na úbytek nebo na ochotnické nadšectví.

Knižka Otmara Gatschä, o níž je jasno, že je určena především autorům rozhlasových her, mluví za všechny podobné brožury, které by rády vyplnily mezeru, a nedostává se jim k tomu síl. Na počet je naše rozhlasová literatura až neuvěřitelně chudá, máme tři čtyři publikace! A to ještě sotva které z nich by se mohly přiznat titul zasvěcené a hlubší analýsy, po níž útvar rozhlasového dramatu nutkavě volá. Opakuje-li Gatschä neustále mezi řádky, že chtěl napsat nejméně laskavou cvičebnici a ukazatelku novým autorům, není to bezpochyby úkol ledajaký. Tím více bychom čekali knihu zřetelnou a nekompromisní. Gatschä však, názorově roztržštěn, zakaluje a mnohého začátečníka spíš poplete než pravdivě informuje. Už to kolísání mezi theoretickými výhledy a neprůkaznými praktickými doklady nepřidává jistoty, zvláště proto, že si autor neodpovídá ani na nejprvnější principy tvorby pro rozhlas. Erudice zkušenějšího rozhlasového autora svedla Gatschä k zřejmě přesvědčenému tónu, jehož mělké nároky a krotké hodnocení vysvětluje zčásti i neznalost podrobnější cizí literatury. Neomlouvá ovšem.

Po všeobecném vymezení rozhlasové hry, tohoto nejmladšího druhu dramatické literatury, od něhož bychom žádali pregnantní formulaci »rozhlasového«, nutno se spojit touhle definicí: »Rozhlas není divadlo ani film, nýbrž něco zcela svézádného, sice příbuzného, ale přece odlišného.« Tato věta je vzornou ukázkou všech ostatních sestřiček, které zředeňují v sedmi kapitolách několik známých nápadů, aniž přidaly ze svého. Přitom autor naprosto nehodlá rozlišovat rozhlas jako pojem estetický od rozhlasu ve smyslu technickém! Přihlíží k některým podmínkám a znakům rozhlasové hry v kapitole o Dramatičnosti, opakuje celkem správně její předpoklady v dialogu a scéně, aby pak sáhl zcela vedle v motivaci a výkladu prostředí. O konfliktu objeví tohle mudrosloví: »Nezáleží na druhu konfliktu ani na jeho zabarvení.. Může být vážný i veselý, se skrytým tónem i bez něho, avšak musí ve hře být. Teprve jím se hra stává hrou, vlastním dramatem...«

Nejsou to snad jen úmyslně vybraná zmýlení, autor vás soustavně přesvědčuje o lacinosti a odvozenosti. Režisér je mu »králem zvuku« proto, že ovládá stejně »trylkování slavíka či hukot mořského příboje«, což platí tedy za zázrak všech zázraků; zcela proti konstatovaným skutečnostem (Deharme) ujišťuje, že »co není jen poněkud konkrétní, nehodí se prostě pro rozhlas«, a při tom právě opak je pravdou! Vrchol všemu nasazuje kapitolou o různých druzích rozhlasové hry. Tak spletené, rozbíhané a zkalené pojmy, tak ledabyly chytané pojmosloví se zřídka kdy sejde v takovéhle intenzitě. Je těch jedenáct stránek vskutku charakteristických pro dnešní módní zakalenost a pomatenost slova! Autor si docela bez ostychu rozděluje rozhlasovou hru na tragedii (drama), činohru (hry ze života), lyrickou hru a hru s tajemstvím. A ovšem ví, že hru nutno soudit »po stránce formální« a myšlenkové. Kdypak se za tohle dávala ve škole pětka! Vrcholným sudidlem je pak ovšem, zda je hra u »posluchačů oblíbená« či ne. Při rozboru skladby rozhlasové hry konstatuje, že »scény nemusí (!) být dlouhé, přispělíš krátké se však také nedoporučují!« A dál: »Připustí-li (autor), aby se mu děj vymkl z rukou, nevede, nýbrž dává se vést.« Má tam Gatschä ještě notnou snůšku vyzrazujících přepsání, mylných pasáží a závěrů, a tak platí z celé sedmdesátistránkové brožury snad nejvíce poslední oddíl o rozhlasové hře v rukopise. A celkový dojem z knížky: každý pohotovější stylisty by dokázal napsat tři takovéhle publikace za týden.

Popularisace a pravda! Ano, i kniha se zřetelem popularisačním musí se soudit mírou pravdy, kterou byla stvořena a kterou obsahuje. Požadavek samozřejmý a bezpodmínečně nutný zejména v literatuře rozhlasové, právě proto, že je jí poskrovnu!

*Jaromír Hořec*

# DIVADLO

## Člověk Odysseus a Elektra

Lomova výpravná dramatická báseň »Člověk Odysseus« je jen novým potvrzením myšlenkové důslednosti svého autora. Opět se tu staví ne na dramatickém dění na jevišti, ale na velkém typu člověka, který nese v sobě všechnu lidskou touhu po poznání a po konečném spočinutí v domově svého srdce. Z Homérova Odyssea zůstal jen vnější děj. St. Lom nechává ve zkratce předchozí události vyprávět bohům a všímá si Odyssea až v okamžiku, kdy vstoupí na zem Atlantidy a je přemožen láskou bohyně Kirké. Nechává ho také projít podsvětím a vrací ho rodné Ithace, kde se již ženiši téměř perou o věrnou Pénélopeii. Ovšem drama Odyssea člověka je jinde. Je v jeho touze dobýt si podstaty života, je v jeho podlehnutí božské kráse Kirké, v jeho odboji a vzdoru a v konečném návratu. Tu všude se St. Lom nedrží Homéra. Spřádá samostatný duševní svět svých lidí a bohů. K Odysseovi nepřicházejí bohové, Odysseus sám čelí nepřízni osudu, není zchytřalý a lstivý, je to muž myšlenky a zajatec snu; jeho syn Témachos nemluví s bohyní Athénou a neodchází hledat otce, je jen synem, který touží po otci a po očistě královského domu; Pénélopeia je víc bolestná žena a především je u Loma změněna Kirké. Kirké je bohyně, od počátku šetří Odyssea, jež v něm poznává nejen silnou lidskou vůli, nýbrž a to především, vřelé lidské srdce, neboť to si zamiluje. Miluje lidsky a s rozkoší i bolestí, jež provází lidskou lásku a nepouští proto Odyssea dobrovolně na moře jako její homérská sestra, ne, je jím zrazena a opuštěna a je pro svoji urážlivou řeč k bohům vyhoštěna z jejich sboru. Mrtva i v podsvětí stále touží po svém Odysseovi. Jsou změněni také Odysseovi druhové, chamtiví lodníci, kteří se vzpírají svému pánu a chtějí se již mít dobře a ne vydat se znovu do nebezpečí. Z bohů zůstává nejvíce věrna své předloze Athéna, jež se tak rozhodně zastává velkého Odyssea.

St. Lom nenapsal drama a jistě si toho byl vědom. Dramatické střetnutí je tu jen jedině: Kirké a Odysseus - změna a stálost, nesmrtelnost a krásný lidský život, bůh a člověk. Ale ani to není uchopeno dramaticky; o činech a zápase se tu jen vypráví. Projevuje-li se na některých místech příliš holá filosofická podstata Lomovy hry, a působí-li příliš suše a rétersky, rozehřívá se jinde Lomův verš vzrušenou melodií lásky nejen muže k ženě, nýbrž také člověka k domovu. A přece zůstal i Lomův Odysseus více hrdinou než člověkem, neboť tak žhavě se do jeho srdce St. Lom nepropálil. Dramaturgická úprava mohla tu někde pomoci mysliteli, třeba jen upozorněním na zbytečnost scény v podsvětí nebo konečně scény bohů, jež nutně oslabuje lidsky jímavý závěr Odysseova bloudění.

Provedení této technicky obtížné jevištní básně Lomovy se ujal rež. J. Frejka. Jeho inscenace se vyznačuje jako vždy vypjatou atmosférou hereckého tvoření i náležitou čistotou slohovou, již tentokrát ruší taneční scény, na mnoha místech popisné ilustrativní a ne vždy pečlivě provedené. J. Frejka dává Lomovu hru jako kouzelnou féérii v pohádkové Atlantidě a v protikladu k ní jako přísnu hru antickou v rodné Ithace. Nad oba tyto světy staví neskutečnou říši mramorově sošných bohů. A přec

dovede všechny tyto tři světy prodchnout životem a stmelit v jednotitou hru, pokud u této básně vůbec lze. Výtvarně spolupracoval tentokrát s J. Frejkou arch. F. Tröster. Ve dvou scénách to byla spolupráce neobyčejně šťastná. Krajina ostrova Atlantidy s přízračným horizontem a bouřlivě vzdušnou masou barevně lákavé mořské vlny svědčí o tom právě tak, jako antický klid domova ithackého s dobře a účelně vyřešeným náznakem ložnice i s hodovní síní; ovšem plně vyšla tato scéna výtvarníku až v závěrečném obraze, kde mu dva vznosné sloupy se zarůžovělými hlavicemi dodaly důstojnosti i pohody královského domu i touženého domova. Méně šťastnou ruku měl F. Tröster ve velmi obtížné scéně podsvětí, jež trpěla papírovostí kulisy a ve výjevu v chatřích Eumaiově, která vyjede do výše z jevištní roviny jako ony pověstné krabičky sirek, zařízené jako pokojíčky. Vnitřek byl sám o sobě dobře znázorněn. Také úvodní obraz bohů trpěl až přílišnou strohostí a bezbarvostí. Výpravě nutno ovšem přiznat účelnou rychlost proměn.

Herci dávají to nejlepší. Není-li výsledek vždy týž, není to jen jejich vina. Je také na autorovi, který jasným podobám svých postav zůstal mnohé dlužen. V popředí stojí Štěpánkův Odysseus. Jak si nevzpomenout na jeho Sindibáda, když tu zas člověk bojuje o svůj sen - »jen lidský sen je věčný« . a opět v dálkách hledá jeho naplnění. Štěpánkův Odysseus je člověk přímý, nezlomený ani v bolesti, toužící po podstatě života žití a věčně, očarovaný pro chvíli krásou a překvapující silou lásky Kirké, ale Inoucí k domovu. Štěpánek tu mohl opět ve hlase rozvinout všechno své umění a tak hřmí nenávisť, zní odhodláním i trpí bolestí a jichne láskou. Nijak si s ním nezadá Kirké V. Matulové, úbělově vznosná bohyně nejprve s výsměchem ve hlase, se zimavou bolestí uražená až k plnému rozvíti hlasu v přetvoření bohyně láskou v ženu. J. Šejbalová nadala svoji Pénélopeiu lidskou jímavostí věrné ženy i důstojností trpící královnou. K této trojici se pojí Peškův Próteus, úskočný bůh proměn, mrštný nenávisník lidí, vysmívač a cynik a přec v jádře bolestně milující bůh. Spodní tón tragiky této postavy postihl L. Pešek znamenitě. Ze spousty dalších postav, v nichž se jen zcela nepatrná úložka našla pro zanedbávaného J. Dohnala, upozornil na sebe mladistvě vznícený Télemachos V. Švorce, dobře mluvící J. Steimar a J. Vojta, mateřská M. Pačová, důstojná B. Půlpánová i ostatní.

Ještě ze starého dramaturgického plánu uvedlo divadlo Uranie Sofoklovu tragedii »Elektra«. Jistě k této inscenaci přispěla především skutečnost, že Uranie má ve svém souboru M. Vášovou, někdejší představitelku Antigony a jiných velkých postav světové dramatické literatury. Antická tragedie tak jednoduchého děje, přísné stavby a bohatosti myšlenek, žádá si nejen velkých herců předních úloh, nýbrž také citlivých členů souboru. Žádá si stylu, vznosu a uměřenosti všech sil.

K tragedii věrného ženského srdce a vášnivé obhajobě msty připsal překladatel F. Stiebitz prolog, v němž se má obecně vysvětlit, co se tak jasně a srozumitelně dovídá postupem děje u Sofokla. Správně hrají pak po prologu »Elektru« bez přestávky jako v řeckém divadle. Ve strohé, v popředí nezvyklé, ale působivé výpravě (zatím co domnělý sarkofag působí nestylově) odehrává se děj kdesi na hradbách a ne před mykenským palácem, jak je určeno u Sofokla. Tím byla správně vyřešena malá plocha jeviště.

Marie Vášová hraje svoji Elektru ve výborné masce tvrdě řezaného obličje a černých zuchaných vlasů, ve smutečném potrhaném rouše, ubohou a ponížovanou již zevnějškem. Staví ji sice jako tragickou postavu, vzpíná se k linii hrdinské Elektry, ale nikde nezastudí její výkon chladem akademického postoje k roli. Naopak. M. Vášová Elektra je vášnivá dívka, hnaná svou bolestí z jedné strážně do druhé, ochotná obětovat život pro očistění otcovy památky. Ale není jen nenávislná a není tvrdá. Dovede

zjihnout vzpomínkou na bratra, zadívá se snivě a mluví téměř dětsky čistě o své lásce k němu. Její Elektra pravdu z hloubi duše pláče nad jeho smrtí. Jen asi na dvou místech nadřadila realistický detail přímé linii figury a přehnala výslovnost dlouhých samohlásek, takže jí tu řeč vyšla poněkud hrubě. Jsou to jen nepatrné chyby ve výbušné a lidsky otrásavé kresbě její Elektry. K ní možno přiřadit jen Oresta V. Vejražky. Byl tentokrát sice poněkud akademický, ale přec jen s vnitřním pochopením rozehrává svého trestajícího Oresta, jemuž zbytečně maska obličeje ubírá na kráse mládí. Z. Šavrdra nemá pro pěstouna dost stařecké důstojnosti, B. Waleská hraje Chrysothemis »civilně«, to jest dělá z ní svěhlavou, rozkošně poslušnou královskou dcerušku, E. Hrubá se nutí do prsního tónu L. Dostálové, ale zůstává zcela jen u vnějšku Klytaimnestry, aniž ji dala skutečnou zlou mstivost a nenávisť k dětem. Jedině F. le Breux zaujal nepřehnanou výrazností svého Aigistha. Sbory nejsou přesné. Režisér rozvrhl jim složitě, ač ne nepřobívané, příchody a odchody, umístil je dobře a výtvarně, ale nedonutil je k vážné práci. Gesta jsou často prázdná a nacvičeně hluchá. To ostatně platí i o ostatních hercích.

K. Marek

## Blázen Tantris

Ve světové dramatické literatuře není mnoho dramát tak žhavého zpodobení osudové lásky, jako napsal Ernst Hardt ve svém pětiaktovém dramatu »Blázen Tantris«. Je možno sice v této hře krásné hradní paní a romantických postav rytířů spatřovat jen secesní ohlas kouzelné středověké látky o Tristanu a Isoldě, ale drama samo musí vždy znovu přesvědčit o lidsky žhavém jádru, jež má pramálo co společného s vnějším leskem mečů a skvělou barvou hedvábných látek.

Ernst Hardt neevokuje přec jen středověkou legendu o kouzelném nápoji, jehož se napili Tristan a Isolda, aby se provždy milovali, ač si nejsou souzeni. Tato legenda je mu naopak námětem, do něhož vkládá zcela nový prvek. Neboť dramatickou osou hry, kol níž se vše točí, je vina Tristanova, který v oblouznění zapomněl na Isoldu Plavovlásku a oženil se s Isoldou Běloručkou. Tímto proviněním mizí kouzlo nápoje, Isolda, jež miluje nadále svého sladkého přítele Tristana, stojí vedle něho, toužícího a bolestnou láskou naplněného a nepoznává ho. Isolda se ptá: »A tělo Tristanovo stálo-li / mi nablízku - vzduch blaženstvím se chvěl / tak tajuplně, že se třásla zvěř / a ptáci zpívat začli třeba v noci, / a zradili nás. Rci, kdo porušil / to kouzlo krve svatě spřízněné?« - »Pan Tristan věrolomně jinou ženu, / Isoldo, poznal! Paní, hle, co nám / to učinil!« odpovídá blázen Tantris, vědom si od tohoto okamžiku, že sám je vinen, a že jeho Isolda již neví, kdo vedle ní stojí. Tento nový prvek ethický, tak vzdálený středověké legendě, nepůsobí v legendě nijak nesourodě, naopak ten právě dává Hardtovu »Bláznu Tantrisi« jeho sílu, neboť E. Hardt se tak projevuje nejen jako velký básník, nýbrž i jako velký dramatik.

Kromě této základní myšlenky hry nemění E. Hardt mnoho na středověké, tolikrát nově formulované básní; nedrží se ovšem chronologicky věrně všech událostí a dává některým postavám pevnější charakter. Jeho báseň je málokdy rytířsky vznosná, zato však velmi dramatická, barevně žhnoucího básnického slovníku i milostně zjitřené lyriky. Právem bylo proto možno očekávat od básníka V. Renče, jenž se tak citlivě dovedl zaposlouchat do veršů Hebbelova »Gyga«, že také překlad »Blázna Tantrise« bude velkým básnickým činem. Překlad V. Renče není plně práv Hardtově mužnému rytmu a měkkému kouzlu jeho veršů. Ovšem je to úsudek jen z poslechu, jemuž mnoho ubírá na srozumitelnosti nejasná výslovnost herců, ale i tak srovnán se starým překladem K. Maška

(kterého bylo také užito v citaci veršů) nezdá se být o mnoho odlišnější. Často znějí oba překlady téměř doslovně. Ovšem sloh Maškův je nám dnes poněkud zastaralý, ale melodičností si nijak s překladem Renčovým nezádá.

Daleko horším překvapením je inscenace sama. Hostující režisér J. Škoda šel mimo Hardtovy lidi, aby naopak zdůraznil královnu a rytíře v nich. Jako základní tón udal rytířské, pathetické drama realistické. A nic není této kouzelné veršové hře o lásce vzdálenější. Jak mocné a otřásavé drama by tu musil citlivý režisér postavit diváku před oči, kde J. Škoda předvádí jen dnešnímu světu vzdálenou dobu. V neosobitě, ale celkem dobré výpravě J. Sládka rozehrává velké realistické scény, jež upomínají na Kvapilovu inscenaci - bez její poetičnosti - z roku 1913, jak ji známe z fotografií. Nově tu nezní nic, básnický teprve ne.

Titulní role blázna Tanrise byla svěřena K. Hradilákovi, který vysokou štíhlou postavou odpovídá zjevu Tristanově. Ovšem jeho založení je vzdáleno tomuto věčnému milenci, sladkému bláznu a štvanci vlastní touhy. K. Hradilák je příliš křečovitý. Rozehrává se ve scénách zoufalství a marného zápasu s citem, ale ani smutku nedovede dát dost drásavé hloubky, ani nerozespívá svoji řeč tam, kde mluví ke své Isot o dávných rozkoších a milostných dnech. Nedorostl také hrůzy odchodu v konečném poznání, kdy ví, že jeho pes ho pozná, ač jeho Isot neví, s kým mluví. Plavovlasá Isolda pí Brožové také navozuje zjevem výborně představu krásné královny. Jen se dala pathosem představení unést dále, než bylo postavě Isoldy prospěšné. Je dobrá tam, kde je hrdou, uraženou královnou a kde zastírá svůj cit. Naopak v místech lyrického vznícení a uchvácení vzpomínkou dávných slastí je naprosto nepřesvědčivá, ve stálém pospěchu zapomíná na jasnost řeči, neboť zlozvyk protahování dlouhých, úzkých samohlásek je tu velmi přehnaný, také přízvuk není správný. J. Plachý si zjednodušil postavu krále Marka jen na chorobně žárlivého, zlého a snadno popudlivého krále, ale uniká mu milující muž, zoufalý a přemáhající se. K těmto třem velkým rolím přistupuje ještě větší úloha Denovalina, která byla obsazena mladým V. Voskou. Je až s podivem, jak se V. Voska vyrovnal s úlohou staršího, zlého vévody, jež šílenství lásky k Isoldě a nenávisti k Tristanovi zcela oslepilo. Pro čtrnáctileté páže nemá Z. Jiříčný patřičný zjev a také se nedovede dětsky rozbouznit o své lásce. Příliš matně vyšli Strnadovi a L. Kulhánkovi jejich rytíři, právě tak jako dvorní dámy E. Kavanové a V. Tichánkové. Lidskou ubohostí a moudrostí upozorňuje na sebe F. Kovařík a v malé úloze J. Pehr. Příjemnou barvou hlasu opět zaujal M. Homola a E. Kadeřávek. Sborové scény se nepodařilo režii prostoupit životem, ač scéna malomocných k tomu neměla daleko. *K. Marek*

## Herecká režie

*IV. ročník dramatického oddělení konservatoře hudby. Ludvík Holberg: Bradji Melhuba na Slupi.*

Práce režisérů divadla vůbec a moderního zvláště je charakterisována dvojlomností jejich umělecké osobnosti: hereckého citu režisérova a režisérského citu herce. Herecká režie je východiskem z nouze. Buď má vyvážit nedostatek režisérů nebo je promenádou hercovy ctižádosti. A tato nedovede zase vyvážit nedostatek nutných předpokladů. Proto po Hilarově smrti jsme svědky »režisérské« činnosti Vydrovy. Je to důkazem, že sebe-skvělejší příklad režisérské práce nedovede ještě z herce udělat režiséra, i když touha přemistrovat posmívaný příklad je velká. Posledním dokladem nouzovosti řešení reži-

sérské krise je divadlo Uranie. (Režie Nedbalovy a Vejražkovy.) Konečně i konservatoř dává možnost Pleskotovi, Páskovi a Vyskočilovi uplatnit se na tomto poli. Problematika jejich úkolů a postavení je zesílena tím, že vystupují zároveň jako herci. Málokterý z nich se bez újmy na celkovém účinku zhostuje obou tak protichůdných úkolů. Vyskočilovo řešení je zatím nejšťastnější. V Holbergově dvojdielné komedii ve vlastní úpravě si vybral úlohu Prologa, úlohu neutrální, nezasahující do celkové souhry. Pohybuje se jen na okraji obrazových celků a nejvýš se účastní úpravy scény. Tato okolnost dovolu-  
je mu chovat se jako režisérovi zcela neutrálně. Stanislava Vyskočila jsme poznali jako schopného herce Dvořákova souboru ve Smetanově museu. I v tomto režisérském převleku jsme jej poznali jako vynalézavého a vtipného aranžéra svých neméně schop-  
ných a zkušených hereckých spolužáků. Řekli jsme aranžéra. Tato Holbergova komedie není otázkou možnosti několikerého pojetí. Příběh notorického žvanila, ucházejícího se o lékárníkovu dceru, jeho soka, zamilovaného vinopalníka, rozvíjející se mezi bradýřovou matkou a cholerickým lékárníkem, zarámovaný do schematu dvojice komedie dell' arte, vinopalníkovu sluhu a lékárníkovu služky, není rozhodně úskalím, na kterém by mohl mladý adept režie klopytnout v otázkách ideového zaměření.

V kulisovité Trůstrově výpravě, členité v sífce a ploché v hloubce (jen několik nápadů s vysouvacími dveřmi a stěnami zabránilo zdání úplné kulisovitosti), nenechávající diváka ani na chvíli na pochybách, že se jedná o lafkovou konstrukci polepenou papírem, se rozvinul zábavný příběh, neméně vtipně reprodukován mladými herci.

Pavlu Páskovi se podařilo neobyčejně šťastně ztělesnit ukecaného bradýře Gerta. Zdůraznil jeho komičnost vadnou výslovností, vyjádřil přesvědčivě jeho boj se strašnou maníí zasvěceně vykládat o bezvýznamnostech. Předem odmítl možnost vystínovat komickou postavu tragickými rysy nešťastného, chlubitivého bradýře, znemožněného všude, kde se objeví. Stává se komickým uzlíčkem mluvkovské hříšnosti, glorifikované prostřed-  
nosti. Že se v této úloze vyhrává beze zbytku, nemusíme podotýkat.

Jeho milostný duelant, vinopalník Leonard, ztělesněný Svatoplukem Šípem, byl typem maloměstského ostýchavce, charakterisovaným dostatečně hercovou křehkou tělesnou konstitucí. Že použil při vytváření postavy hereckých možností, které jsme dosud u něho nepoznali, mluví v jeho prospěch. Oldřich Musil, který se osvědčil již v dřívějších představeních, používal střídme všech svých dříve vyzkoušených vyjadřovacích prostředků, k nimž v neposlední řadě přistupuje jeho zjev. Alena Kautská jako jeho dcera vyvážila účink své hry na šťastném vyjádření pruderie slečny z nejlepší maloměstské rodiny. Aleně Zadákové připadl poměrně těžký úkol vyjádřit věrojatně postavu Gertovy matky. Dvojici sluhu a služky, rozkošně dovádívou, zcela ve smyslu komedie dell' arte tvořili Jiří Maršálek a Marta Kučírková. Ostatní postavy, notář Zdeněk Martínek a lékárníkův bratr, Václav Lohniský nedovedli zapřít v sobě postavy dřívějších představení, zvláště Zdeněk Martínek svým způsobem řeči (tvrdá výslovnost iot) neostýchal se připomínat až zbytečně nápadně postavu Oktáva ze Zvědavých žen. Ne-  
spornými hercovými pomocníky byly kostymy. Hudebníci se stejně dobře mohli procházet za scénou. Jejich procházka po scéně byla dokladem ztrnulé snahy zaplnit scénický prostor na úkor účinku současně předváděných dějů základního významu.

*Eduard Vojnar*

## Výstavy

*Bohumír Dvorský* (Síň Mánesa) odvažuje se nebezpečí, které, dnes by se tak alespoň zdálo, lákalo malíře v letech devadesátých devatenáctého století: barva, nic než barva a ještě ne barva každá. Jeho paleta je plna teplých tónů, ba i modře a zeleně jsou voleny jen v tónech příbuzných. Jeho obrazy jsou tedy svěže barevné, někdy nevázaně barevné, ať už krajiny, kytice nebo interiéry, a připomenou jistou část tvorby Vincence Beneše, předimenzovanou ovšem do nekázně. Neboť není obraz záležitostí pouze barvy, byť tato byla prostředkem výtvarným po výtce. Než *tvar* je tím prostředkem barvu nezbytně doplňujícím a byl jím u mnohého ze souputníků impresionismu a byl jím i u fauvistů a jest jím obzvláště dnes — žel není jím u Bohumíra Dvorského. Následky jsou přirozené: obrazy nejsou komposičně celistvé, mnoho ploch je prázdných, neboť barva je pouze vyplňuje, nezní, jen oslnivě tryská, jako ohňostroj.

Na výstavě nového pražského výtvarnického spolku *S. V. U. Alše* našli jsme mnohého příslušníka jiného spolku - žádný ze členů Alše se však jistě nikde necítil utlačován, vřdyt ani nemohl. To, co bylo předloženo ve Svazu českého díla ke zhlédnutí, nebylo přece ani trochu nové, nic revolučního, jen obrázky pokojné, klidný průměr těchto let, ba, dokonce a většinou, obrazy špatné a urážející vkus i málo vyvinuté. Slušnější byly jen plastiky Jindřicha Wielguse.

Z výstavy *Karla Dudycha* v melantrišské síni Ars máme dojem horší výstavy jeho předchozí. Bylo lze se domnívati, že malíř, který si oblíbil melancholickou sociální notu, půjde v další své práci blíže k člověku, skrze něhož vlastně se k této námětové poloze dostal, že nebude sentimentální, že upustí od barvičkování vzhledem k prostotě své kresby, že thema nebude mu jen látkou zajímavou, ale nutností, již se vyžívá. Práce posledně vystavené tuto nutnost postrádají, jsou opakováním něčeho, co už bylo a co už bylo lepší.

*Ferdinand Kotvald* vystavoval u Topiče obrázky a obrázečky laciné, březové hájky, všelijaká ta jara a zimy z města i venkova, s honosným katalogem i cenami, ale bez umění.

K obrazům *Kamila Lhotáka*, vystavených nedávno v Umělecké besedě, nelze vcelku říci mnoho nového. Instalace sama už nepřispěla k dobru výstavy: malá síň byla přeplněna a můžeme říci, že přísnější výběr byl by prospěl celkové jakosti. Práce nesly s sebou znak jakési nekritické chvatnosti a stereotypnosti, dokonce schematičnosti, k níž vede tematické omezení na malém formátě.

Ve výstavní síni Spolku olomouckých výtvarníků na Tř. Viktoria představili se Pražanům prvními většími soubory dva skoro mladí malíři: pětaticetiletý *Alois Hejl* a dvaatřicetiletý *Jan Mehl*. Oba mají upřímnou snahu o původnost i míru nedodopátení v realizacích přibližně stejnou. Hejl si nedostatký vlastní fantasie nahrazuje literárskými výlety do biblické dějepřavy, aniž tím ovšem svou konvenční malbu nějak zlepšuje a Mehl si místo života maluje loutkové divadlo a když se náhodou dostane k námětu, jako jsou Pradleny, tak udělá i divadlo z toho - a výtvarné prostředky, jimiž oba malíři disponují, jsou přitom velice chudické.

Druhá výstava *Ivo Rubliče* v březnu t. r. ve Vilímkově galerii jako by vracela tohoto malíře do doby před jeho výstavou první, do doby, kdy chtěl jen »dobře« malovat, bez ohledu na to, co a jak. Nalezeme tady nyní obrazy malované s určitým technickým zaujetím a přesto technicky nedobré, tematicky omezené na jakoukoli krajinu a ženský

akt, evokovaný někdy taneční pózou, ale vše bez nějakého zvláštního zaujetí, bez nutnosti, bez vztahu k malíři i obecnstvu, plátna stroze objektivní, bez vůle k formě, již jsi mohl znamenati na jeho výstavě první. Jméno Picassovo, citované v katalogu i slyšené z úst malířových, bylo bráno nadarmo.

Tři vzpomínkové výstavy zaplnily nedávno sítě obecnstvem: Kremlička v Malé síni Mánesa, Hofbauerův posmrtný soubor ve velkých místnostech a Preisler u Vilímků.

*Rudolf Kremlička* byl celkem vhodně vybrán, i když chyběla celá řada jeho prací nejznámějších. Obrazy zkratkovitě dokumentovaly jeho vývoj od Schwaigra k osobitě práci posledních let, od realistického detailu k nadsázce až formalistické, od drobnokresby k ódě na krásu ženy. A tato příležitostná výstavka jen víc ještě ozřejmila potřebu velkého a úplného souboru a zhodnocující publikace, vyčerpávající vše, co bylo napsáno či jenom naznačeno po časopisech a sbornících.

K *Janu Preislerovi* byly voleny práce příliš drobné, příliš studijní, než aby byl jeho význam plně vystouplil. Zůstal nakonec jediný dojem: secesní dekorace, zbytečně zdůrazněná tímto výběrem a vlastně jedna jen stránka Preislerovy činnosti. Pěkný úvod Pečírkův nebyl obrazy sdostatek doložen.

Výstava *Arnošta Hofbauera*, nedávno zemělého, byla živým dokladem zapomínané historie spolku, k němuž se váže i historie našeho moderního malířství. Pravda, už jenom historický doklad: založení spolku a první spolkové výstavy, neboť Hofbauer ani v posledních letech se nezbavil závislosti na »konci století«, jen symboličnost opustil, ale tím staly se jeho obrazy dekorativními doplňky. Byl talentovaným malířem, ale pro mnohost zájmů nedokázal tento talent využít k dílu, jež by přetrvalo svou dobu.

*Miloslav Jiráň*

## Epigramy

### SVATEBNÍ CESTA

Kritik ti knihu ztepe.  
Neříkej: Budu psátí lépe.  
Na zvlí kritikovu je lék jiný:  
přížeň se do rodiny!

### NÁŠ ZÁKAZNÍK, NÁŠ PÁN

Kritik i čtenář sedli na vějičku  
a obchody jdou překrásně.  
Je právě čas rozšířit továrničku  
v továrnu na básně.

### DVOJÍ POČTY

Ve školských počtech vždycky platí,  
že nuly mají vzadu státi.  
Umění není školní řád,  
zde musí nuly vpředu stát.

### PŘEDLOŽKY

V mém životě nic nad to není:  
chci žít jenom pro umění!  
Však podle ducha praktického,  
nežiješ pro něj, ale z něho.

*Jan Rebel*



Václav Renč  
CHÓR Z KANTÁTY  
„VĚŽ VE ZRAJÍCÍM POLI”

(Předčítatel)

*...jsme neustále zmítáni  
vlnami naší smrtelnosti...*

(Elegie a hymnus)

Bdělostí, která hořce trvá,  
bdělostí jádra v němé tmě  
shledávám opět hnutí prvá,  
nežli je nutnost podetne,  
připraven k tanci - ale ach,  
jen bdění jádra v hustých tmách.  
Jako když hlína pod zemí  
se převalí a mrtvé zvedne.  
Jako když vánek za poledne  
kostlivě pohne větvemi  
a zadušen se v sobě ztratí -  
ach, co je lístku zachvění?  
Ach, pod sklem věčna pohřbeni  
jdou mrtví mrtvé pohřbívati.

Jak hmátnutím je rozlišíš?  
Jen o poznání, jenom o dech  
jsou jedni dál a druzí blíž,  
blíž tomu, jenž je zavolá,  
a v nekonečných chorovodech  
zem obcházejí dokola.  
Ten tanec těsta v kvasné díži  
pod jednostejnou kopistí!

Kdo odchází a kdo se blíží,  
sami svým krokem nejisti  
a neustále zmítáni  
vlnami naší smrtelnosti -  
přec po krůpěji svítání  
vždy novou žízni zdvihání -  
ó, nikdy, nikdy, nikdy dosti!

Ó, nikdy dosti, neboť ten,  
jenž dává pečet lidským rodům,  
tleskaje dlouhým chorovodům,  
sám neustal být dítětem.  
Za jitra, jež v něm sladce trvá,  
za jitra hlubokého snem  
v semeni budí hnutí prvá  
a v probouzení milostném  
dává se poznat - Věčné ráno,  
jak by vždy znovu začal svět  
v tom krátkém, zajímavém ano  
holubic bílých nad potopou,  
ve vzlyku slepých dětátek...  
A půjdou znova starou stopou...  
Oni však dojdou, dojdou tam,  
v to neschůdné, kam klopýtám.  
Ó, jednou jistě, Bože zrodu -

(Předčítatel)

*...Anežku přešťastnou času tohoto posledního  
jako přesvětlou denici vyvedl v čase svém...*

(Coda hymnu)

- jenž třímáš thyrsos chorovodů  
rozvíraje jím klíny skal!  
Kde pramen, jenž by netryskal,

jenž by se nerozvodnil v řeku,  
když ty jej voláš, Bože věků!  
Ó, dej nám ohněm k sobě plout,  
ty, Bože křídel, Bože pout!

## Jaromír Hořec

### BYL

Byl štíhlý, plný prudkých novin  
a čistkou paží nenasycen  
se zamykal pod marný svícen.  
Jednou ho všechna žízeň poví

a světlo v noci vyzoufané!  
Jak chtěl mít rád, jak chtěl být celý  
a sahal v dálce po přátelích  
a věřil, že se zázrak stane.

Do štíhlých stromů ráno stoupal  
a z nezvané trnouce lásky  
dal život básním, uštknut záští  
v potupené a zašlé doufat.

### SNY

Jen sny a sny, ty tolik zdejší,  
kéž zrají jako sad  
a kéž mi báseň do plamene  
dovolí vytesat,

kde kámen chytá od dlát čistých  
do vysloužených ran,

do klatby křídel uhořelých  
a všemi zapírán!

## MINULÝM BÁSNÍKŮM

Už koncují se jejich hrady  
a studny plné lží.  
Do houfnic táhli ze dnů na dny.  
Co na nich záleží!

Dosyta věčně. Nežíznil  
za život trouchnivý,  
ale ty, bratře básní, jsi-li,  
jsi přece žíznivý! -

A oni lhou, lhou sladké básně,  
až k smrti sladké lží,  
že bylo dobře, čistě, jasně.  
A slabí uvěří.

Už koncují se jejich hrady!  
A duši dýchat chcem,  
vyhladověné sny až za dým  
hluboké hranice.

František Skácelík

## NEDOKONČENÁ POVÍDKA

### I

Přesto, že se hodně o tom mluvilo, když přijel z Prahy do našeho městečka k lázeňskému pobytu veliký literární kritik, nepovažoval to nikdo u nás za nějaké zvláštní vyznamenání. Vždyť léčil tu také kdysi svou plicní

chorobu slavný básník Sušil, jak hlásala pamětní deska na jednom z přízemně skrčených doškových domků v odlehle uličce. Uběhlo sice od té doby skoro padesát let, než se objevila u nás nová proslulost v osobě jmenovaného velikého kritika, ale vzpomínka na pobyt zvěčného Sušila, kterého už ani z nás starších si nikdo nepamatoval, byla stále tak nová, že stačila zastíniti i všechnu proslulost koryfeů žijících. Jenom dva snad činili pro nás výjimku, snad proto, že nebyli v našem městě snad jen hosty, ale dávnými starousedlíky; jeden z nich, básník střední polohy a partajní glorioly, byl dokonce rodákem našeho městečka, a druhý, malíř evropského jména, geniální kreslíř, milenec velkých starých mistrů, jemu duchem rovných, byl takřka členem rodiny naší hraběcí vrchnosti, která trvale sídlila v starobylém zámku, ležícím takřka v srdci rozsáhlých lesních latifundií, tomuto hraběcímu rodu od nepaměti náležejících... Všechny svahy milých kopců konečného pásma beskydského, které z jihu objímaly amfiteatrálně naše městečko, patřily naší vrchnosti, která vlastnila dokonce i staleté lesy, pokrývající poutní vrch s klášterem a se záračným obrazem mariánským v dvouvěžatém chrámě mohutného zdiva... A byl to rozkošný východní svah právě tohoto vrchu, v jehož lučnaté mýtině, přímo nad lahodným táhlým údolím, stála patrová dřevěná lovcí chata, kterou náš hrabě dal upravit na trvalý byt zmíněnému malíři, trávicímu tu pak se svou ženou nejen teplé měsíce jarní i letní, ale i zimní, nedbaje jejich drsnosti v našem kraji neobyčejně nemilosrdné. Občas zajížděl sice malíř odtud do Prahy nebo do Holandska, vlastní rodné země svých praotců, ale celkem zřídka, neboť hrabě, mající zálibu ve freskách staromistrovského slohu, dovedl našeho malíře poutati k svému sídlu vždy znovu a znovu, dáváje mu zdobiti stěny výtvořky tohoto svého oblíbeného umění, které náš malíř ovládal se svrchovaností tvůrčí i technickou...

Když přibyl veliký kritik do našeho městečka, pracoval náš malíř na freskách na kapli hraběcí hrobky, nedávno vybudované moderním architektem, rodákem valašského kraje. To znamenalo, že malíř trávil celé dny v našem městečku a obvykle až pozdě k večeru ubíral se do své horské salaše, kde - jak si někdy zpíval - čeká na tě v prázdné chatě šťastná žití tvého trefa, hodná žena tvoje Štefa... Snad znělo křestní jméno jeho choti docela jinak, ale když byl malíř v povznesené náladě, byla mu jeho žena vždy Štefou... Proč se mu toto přejmenování tak líbilo, zůstalo záhadou, s kterou šel do hrobu. Nevyložil ji ani příteli-básníku, rodáku našeho městečka, který byl za letošní letní sezóny nejčastějším jeho společníkem při práci na náhrobku. Celkem je v jejich družné hřbitovní idyle nikdo nerušil... Na náš hřbitov zapadl málokdy nějaký návštěvník, a to ještě platila zřídka jeho

návštěva mrtvému, ale tršům růží, které byly daleko široko rozhlášenou zvláštností našeho horského hřbitůvku, zalévající vlnami svých rudých květů hrob vedle hrobu a šířící omamnou vůni nad jejich drobnými travnatými pahorky... Tato pamětihodnost zlákala také jednoho dne k návštěvě hřbitova velkého kritika. Uvedl ho sem básník, s kterým byl znám z literárního světa pražského a který ho představil malíři. Hovor, který se teď rozpoutal mezi malířem a kritikem, vedl se ve vyšších polohách neobvyklých básníku, který k nim stále přizvukoval svým stereotypním rčením: »No, pravda! No, pravda...« Celkem i tehdy, když dosvědčovat jakousi pravdu nebylo vůbec potřebí... Na hovoru malíře s kritikem bylo na první poslech zřejmo, že se střetli dva duchové vzájemně se pohánějící k myšlenkovým výším, které byly vlastní jejich domovinou. Bylo však taky zřejmo, že kritik zná do podrobností výtvarnické dílo malířovo a malíř že zná dobře literární dílo kritikovo... Geniální duchové se ve svých dílech vždy setkávají, přibližují, jako se průměrným duchům odcizují. Básníka ovšem ihned mrzelo, že se mu malíř odcizuje, a počal mimoděk na kritika nevražiti, což vneslo samo sebou v hovor jakýsi skřípavý tón a způsobilo brzké jeho ukončení... Kritik odcházel rozladěn, ale osobní seznámení s geniálním malířem vyvolalo v něm tak velký dojem, že potřeboval s někým se o něj rozdělit a napsal ihned dopis své přítelkyni, kterou byla slavná spisovatelka. Možná, že jeho srdci byla více než přítelkyní, možná, že by ji byl rád v každém ze svých četných dopisů oslovil křestním jménem, v laskavějším zdrobnělině, ale toho se neodvažoval, neboť byla provdána a k tomu ještě také za spisovatele, tedy jeho druha v povolání... Kritik tedy napsal: »Drahá přítelkyně, jako vždy jste první, které spěchám sdělit to, co mne uchvátilo. Nikdy bych nebyl řekl, jak oživne dílo velkého umělce, seznámíme-li se s ním osobně. Tato pravda platí ovšem asi jen o tvůrcích, kteří stojí svou celou mravní osobností za svým dílem, v které vložili celou nekonečnost své opravdové geniality. S takovým umělcem mne tu šťastná náhoda seznámila. Je to geniální malíř, jehož dílo je Vám jistě známo, jako bylo mně před seznámením s ním. Samotaří tu v dřevěné, rozmarné chaloupce, stojící vysoko nad lidským hemžením, zasazené kosmickým klenotníkem ve velký smaragd louky na svahu posvátného kopce na samotě mezi lesy, kam jen srna někdy zabloudí. Jedinou společnicí je mu tu jeho žena, která svou zálibu k uměleckému průmyslu povznesla k vkusu uměleckého znalce. Zastihl jsem ho na zdejším hřbitově - zahradě růží, jakoby přímo ze Saronu sem přenesené; pracuje tu na fresce pro kapli rodinné hrobky zdejšího majitele panství, svého mecenáše; malíř, který zevnějškem je dokonalý elegán, životem skoro bohém, duchem velký filosof, je svým dílem

záhadným výkřikem našemu věku.« Tu teprve se rozepsal kritik o jeho obraze »Novokřtěnci«, nejen nejslavnějším malířském výtvaru v jeho díle, ale jistě nejslavnějším uměleckém výtvaru epochy, kterou jím vyvrcholil a dotvářel. A ke konci se zmínil kritik o podivuhodné záhadě, že celé dílo Mistrovo je téměř bez ženy, není v něm jediného ženského aktu, není v něm ani rozvíjející se, ani vyzrálé krásy ženského těla kromě několika náčrtků venkovských stařen, nad kterými se vznáší spíše trpký úsměv z pomíjejícího pozemské krásy, hlavně lidského obličejce, než krása sama. V znalosti lidského obličejce jako by měl Mistr statisíciletou zkušenost Mont-Blanku, neboť jinak si nelze prý představit, aby Mistr na svých Novokřtěncích, svíjejících se v spleti lidských červů, hlodajících na vlastním kacířském svědomí, zachytil obličejce všech těchto otrhaných hlodavců tak, že při své rasové podobnosti jsou rozlišeny i druhem muk, s jakýmsi společným rysem věčné odbojnosti proti řádu přirozenému i nadpřirozenému, odbojnosti, kterou v koutku svých srdcí chová každý z nás: chladná nádhera pouště a nepokojná nádhera vlnobití sladěny v jedno, což podle kritika vyzírá ze všech jeho obrazů, kreseb, obrovských fresek.

## II

Slavná spisovatelka pracovala právě na knize povídek o neobyčejných lidech; do celého už hotového souboru scházela jí povídka poslední. Tvořila postavy v nich všechny podle určitých modelů, které našla šťastně a hravě ke všemu, jen při poslední jako by jí štěstí opustilo: Náhle zmizeli neobyčejní lidé z její blízkosti. V záloze byla ovšem postava milovaného kritika, ale to byla jen výpomoc z nouze, neboť kritik stál jí už modelem k hrdinům prvních jejích dvou románů, asi tří povídek a jeho duch vznášel se také nad tvůrčími vodami jejího nejčtenějšího cyklického díla o knížeti-kardinálu a jeho černých myslivcích... Nebylo tedy radno tvořit další verze tohoto milovaného a milujícího modelu - ale co by jí konec konců bylo zbývalo? Kniha uzrála k vydání, musela být dokončena, neboť není strašnější pohromou pro spisovatele než presentovat literární veřejnosti dílo přenošené... Nejen však, že nebylo modelu, nehlásil se ani nijaký motiv: obrazotvornost jako by jí byla vypověděla! Lze si tedy snadno představit, jakou nevázanou radostí byla rozehrána, když přečtla ve své lačnosti po motivu a při znervosnění marným posud jeho hledáním i čekáním dopis kritikův! Model je nalezen a motiv se vyvine z takového bohatství jeho duševních vlastností sám sebou... Nemeškala ani chvíli... Muži spisovateli oznámila, že zítra odjíždí do valašských lázníček a že by mohli tam spo-

lečně strávit pak jeho dovolenou. Choť zvyklý na takováto nenadálá rozhodnutí své ženy samozřejmě nic nenamítal - a slavná spisovatelka vystupovala k večeru nejbližšího dne na nádraží cíle své nenadálé cesty... Byl to neočekávaný příjezd jak pro naše městečko, tak i pro kritika, který patrně neočekával tak rychlý a jistě i nezamýšlený účín svého dopisu. Podivno, že městečko přijalo zprávu o příjezdu slavné spisovatelky se zjitřenějším zájmem než dříve zprávu o příjezdu kritikově. Samozřejmě, neboť jednak šlo o dámu pražského světa uměleckého, jednak slavná spisovatelka měla u nás více čtenářů než učená díla kritikova, a pak: obecně se soudilo, že ji k nám přivábil stesk po kritikovi, který svou láskou obklopol zjev své milované přímo pohádkovou romantikou slávy, tajemnou pro zvědavce našeho města, protože ji pokládali za nezaslouženou... Také kdekdo věděl, že slavná spisovatelka jest v jakémsi příbuzenském poměru s naším lázeňským a městským lékařem, kterému se pro jeho drobnou, skřítkovskou postavu neříkalo jinak než doktůrek. Nikdo se tedy nedivil, že slavná spisovatelka ubytovala se ve vile doktůrka, tím méně, znali-li, že doktůrek poskytl ve své vile - přímo ve svém rozsáhlém bytě - útulek kritikovi, který byl jeho přítelem z dob studentských. Na vilu doktůrkovu doptala se spisovatelka arcí velmi snadno. Zastihla jejího majitele právě v kuchyni, kde se dohadoval o dnešní večeři se svou starou hospodyní, neboť vedl domácnost staromládeneckou. Vítal slavnou příbuznou s nadšením opravdové srdečnosti, neboť jiné nebyl schopen. Slyšel rád, že si přijela léčit sem své pocuchané nervy, tvrdíc, že město má pověst výtečného místa lázeňského... Byla to zřejmě lichotka, ale doktůrek uváděl zveličení hned na pravou míru. »Lázeňské místo? Bývalo kdysi v šerém dávnověku vědy lékařské, kdy se věřilo, že jalová syrovátka z ovčího mléka, žinčica, léčí choroby plicní. Tak tu léčili vedle sta jiných i básníka Sušila, což náleží k pamětihodnostem našich lázní. Aby se tu přece jen něco lázeňského dělo, dal praděd majitele zdejšího panství vystavět ve svém staletém nádherném parku domek - ne větší než kanárčí klec - v kterém se ohřívala žinčice a ve dvou jeho vanách hosté se mohli koupat v odvaru jehličí. Žinčice se tu už dávno nepije, zůstal jen miniaturní domek v parku a lázeňský život se přizpůsobil jeho rozměrům. Kraj v okolí je rajsky krásný, blízké vesnice valašské národopisné unikáty, ale město žije už jen z poutníků, jichž procesí procházejí městem na poutní vrch se starobylým chrámem, a vůbec ne z lázeňských hostů. Moc potěšující to tedy není...« - »Ach, vždyť je tu tak utěšený vzduch, tolik hojivě zeleně kolem!« lichotila dále. »Nu, stačí-li ti to.« Uvedl ji do vkusně zařízeného přízemního pokojíku s vyhlídkou na mladé smrkové lesy a pozval ji na večeři, kde prý ji čeká setkání s jedním z jejích známých...



### III

Tato večere byla první schůzka slavné spisovatelky s kritikem. Další konaly se pak mimo jídelnu v kritikově pracovně, kterou pro přítele upravil doktůrek v prvním patře. Samo sebou neprozradila spisovatelka kritikovi vlastní příčinu, která ji přivábila do našeho města, ale kritik, který znal plán její knihy povídek, sám se zmínil o tom, že malíř by byl dobrým modelem pro některou z nich. Maluje nyní na hřbitově. »Ach, v té zahradě růží?« přerušila jakoby v náhle vybuchnuvším nadšení řeč přítelovu. »Mám tedy nejen postavu, ale i motiv: prodavačka růží a malíř. Zamilují se do sebe; vezmou se. Ona chudá, on chudý. Obrazy jeho jsou příliš vznešené, aby našly kupce. Je tedy nutno prodávat znovu růže. Na kupovaných je malý výdělek. Najmou si tedy pole vedle hřbitova a osázejí je keři růží, které se jim výborně daří. Ona se škrábne jednou o trn a zemře otravou krve. Posledním jejím přáním bylo být pohřbena mezi svými růžemi. Není to dovoleno. Ale přece se její poslední přání vyplní: hřbitov potřebuje rozšíření a koupí jejich růžové políčko a malíř dá její rakev přenést do hrobu mezi růže...« - »A co on?« zeptal se kritik dychtivě. - »To posud nevím. Až poznám malíře osobně, až co vyplyne z jeho duchovního formátu do mé obraznosti.« - »Čekáte mnoho?« - »Zkusím na něm moc své sebedůvěry.« - »To je ošidné,« poznamenal kritik starostlivě. - »Proč? Nebyla to má sebedůvěra, která nás sblížila a duševně vzájemně vyrovnala?« Její hlas zněl při tom neochvějnou jistotou...

### IV

Den poté vypravila se brzy ráno z vily a spěchala k hřbitovu. Myslela si, že malíř tu ještě nebude. Byl tu však nejen on, ale i básník. Omámená vůní růží a nevědouc, jak se přiblížit k hrdinovi své spisovatelské tužby, zůstávala dlouho ukryta za vysoko vzrostlým keřem, až ji básník sám zahlédl. Poznal ji ihned a jako pražskou známou představil ji malíři, který právě stál na žebříku, nanášeje v roh obrazu zcela po zednicku maltu, kterou si podle receptu starých mistrů vždy sám mísil. Přeměřil spisovatelku od hlavy k patě, neučinil však nejmenšího náznaku, že by chtěl sestoupiti se svého povýšeného stanoviště. Zamrzelo ji to, ale okouzlení, které plynulo ze hry jeho dlouhých a duchově štihlých prstů, kreslicích linie přímo na vlhký podklad, zahladilo poryv nepříjemnosti tak, že si ani zvlášť neuvědomila, jak za celou tu dobu, co tu stála, na ni vůbec nepromluvil, ba tím více se v sebe nějak zachumlával, když ona, s úmyslem představit mu

hned napoprve svou vnitřní osobnost, rozvinula v řeči problematiku uměleckého tvoření. Malíř hovořil stále jen s básníkem o věcech skoro všedních. Jen se jí zezdalo, že po dvakrát zahleděl se na starožitný renesanční prsten, který si navlékla záměrně na ukazovák pravice vědouc, že jeho malířské oko má zálibu v starožitnostech. Zachytila ty dva pohledy s věčností v srdci. Zdály se jí nadějeplné pro další vývoj styku s vyvoleným hrdinou své povídky. Odcházela spokojena; ve svém pokojíku dala se v nadšení do psaní povídky, jejíž začátek se jí jasně rýsoval v hlavě. Nazvala ji »Hrob v růžích«. Psala, psala lehce, plynule - ale náhle ji znepokojila myšlenka, že všechny ty věty nemají dosti vysoký zvuk. Nedosahovalo snad vzepětí inspirace k povznesenosti motivu? - Ne, síla vnitřního vznícení jí jistě neklamala. Cítila plnou míru jejího vlnění a mládí. Než znepokojení nepolevilo... »Ale což -« zeptala se s náhlým novým pochopením, »proniknu svými tvůrčími schopnostmi k výši jeho neobyčejného ducha, aby můj povídkový hrdina odpovídal svému velikému modelu. Nebude-li odpovídat, nehrozí jejímu výtvaru papírové neživotné zplanění?« - Zamyslíla se a položila pero. Jak je nebezpečná taková hra o vysokou cenu! Nesází tu umělec v touze dosíci rovnosti celé své já? - A ztratí-li je? - Hazardní hra, která může naráz srazit duši do propasti sebedůvěry na cestě k slávě...! A v tom je rozdíl mezi ní a malířem: ona spěchá za slávou, zápasí o ni celou vůlí, každou myšlenkou, sláva je jí cílem nejvyšším - a on? - Stojí na žebříčku, mísí maltu, kouzlí linie, klade barvy: koná jakousi prostou povinnost a chová se při tom tak, že je z každého pohybu jeho ruky jasno, jak vůbec nemyslí na nějakou slávu: ví jen jako řemeslník, že po něm nechtějí více než dokonalé dílo, dokonalé krásou a solidností - a on sám v sobě je přesvědčen, že toto dokonalé dílo, jemuž je sláva samozřejmým doprovodem, vytvořit dovede. Svrchovanost uměleckého tvoření! Jak je všeho toho vlastně ona sama vzdálena!

Těžká melancholie ji zachvátila... Vyběhla ven. Stanula na okraji městečka... Poutní vrch jako ohromný balvan potažený sametem stopkovitého mechu, který má nejkrálovštější zeleň v stupnici zelení, tyčil se k obloze chrpově modré, vplývá v ni svými obrovitými obrysy. Ta souhra čisté modře a hlubinné zeleně mluvila jako by o tajemných světech výšin. A k tomu rudost růží, která jí posud hořela v očích! Jaký to strhující barevný akord? - Jak to řekl malíř básníkovi? Řekl: »Zkušený freskař maluje vždy jen ze tří kelímků, třemi barvami.« Myslel při tom na tyto tři barvy, které tu svítí jako květy nekonečna? - K obědu přišla pozdě. Doktůrkova hospodyně trochu broukala, ale uklidnila ji svými osvědčenými lihotkami.

Ještě dvakrát navštívila slavná spisovatelka hřbitov. Malíř však zase při všech jejích návštěvách hovořil jen k příteli básníkovi a zase to nebylo nic, čím by pronikla v duši objeveného modelu. Vyčítala pak jedno dopoledne, kdy malíř byl samotný. Připlížila se s veškerou pokorou, kterou jí vnukal duševní rozdíl, ale nepořídila zase nic: úsečně poděkoval na pozdrav a pak se ani neohlédl zabrán v práci, ač tu stála skoro celou hodinu. Na pozdrav při odchodu odpověděl zase jen polootevřenými ústy. A v pokojíku jí ležel od včerejška na stole dopis nakladatelství, naléhající na uzavěr povídkového souboru! - Nelze tedy otálet! - Musí se odvážit něčeho, co by bylo podnětem aspoň ke kratšímu hovoru, třebaš nepatrnému, jen když bude skulinkou, kterou by nahlédla v zářný svět jeho ducha... Ale co jen vymyslet? Co by ho upoutalo? - Vzpomněla si na svůj drahocenný prsten! Ten byl vskutku jedinou její věcí, na které utkvěl delším pohledem. Ano, smaragdový prsten! A její ženská obrazotvornost, často osleplá její ochotou k úskočnosti, nakreslila jí plán...

Věděla dobře, že o poledni věnuje malíř skorem dvě hodiny obědu ve společnosti přítele básníka. K polednímu usedla na kraji blízkého lesíka, v cípu, z kterého byl volný pohled na branku hřbitovni. Nedlouho po úderu dvanácté viděla oba přátele procházet brankou. Sečkala čtvrt hodiny a vklouzla na hřbitov. Červené stíny svázely se jí po světlých šatech, když se plížila ke kapli hrobky. Na stolku sbitém z nehoblovaných prken stály tři proslulé kelímky, vedle nich řada štětců různé velikosti a otevřený náčrtník. Vrchol žebříku byl pokryt značně umouněnou malířskou kytlí z obvyklého taftu. Prolistovala s rychlostí zvědavce náčrtník, položila vedle něho svůj starožitný prsten a ubíhala k obědu...

Celé odpoledne dohadovala se v své obraznosti, nedočkavostí předrážděné, jakým asi způsobem zasáhne inscenace s prstenem do utváření dalšího styku s mlčelivým umělcem. Zhodnotil samozřejmě jediným pohledem uměleckou cenu skvostu, chápe, co by znamenala jeho ztráta, a - jistě se rozběhne, aby ji vyhledal a prsten jí odevzdal. Rozvine se hovor o zálibě v uměleckých starožitnostech, rozestře se průhled do tajemné komnaty jeho malířského ducha! »Snad to, co poutá jeho ducha, uspokojí mé srdce tak, že v něm uzrá povídka k ovoci závěru,« šeptala si, ale jako by jí cosi říkalo, že jde nějak o něco víc než o ten pouhý závěr povídky, že jde přímo o ni a o nic ani někoho jiného... Proč? Snad proto, že jedině závan jeho tvůrčího ducha je s to, aby v ní vznítil ono zanícení, po kterém toužila, které čekala a jehož cíl šel kamsi dále než k čemusi konec konců tak pomyslnému, jako je povídka?...

Odpoledne skryla se v svém pokojíku a usedla zase k povídce. Vytrhlo ji rázné zaklepaní na dveře. Nikdy nevyslovovala obřadné slůvko »volno« s pocitem takového blaha jako dnes... Trochu se zarazila, když spatřila na prahu přítele kritika, ale vtom už se za ním vynořil usmívající se obrýlený protáhlý obličej malířův s jemným knírem, do ostré špičky stríženou bradkou, která mu při zajímavém, bledě olivovém zbarvení pleti a vysedlém mohutném nosu pod nebetyčným čelem dodávala půvab jakéhosi výstražného mefistofelství. Jako by v jeho pověstném obraze »Krysař« bylo cosi z této tváře...

»Navštívil mne Mistr a žádal, abych vám odevzdal váš prsten, který jste v rozržitosti nechala u hřbitovni kaple. Řekl jsem, že ho uvedu sem, aby osobně přijal od vás nálezně za tak drahocenný skvost,« vykládal kritik.

»Je váš?« zeptal se vážně malíř, podáváje jí s úklonou prsten.

»Už jsem skoro nedoufala, že se s prstenem shledám. Tisícere díky,« zahovořila sladké lži - »snad se u mne chvíli posadíte.«

Usedli na pohovku k širší hraně stolu. »Nedoufala jste, že se s prstenem shledáte, a vyslovujete to tak bez rozehvěnění. Přiznám se, že bych byl velmi zkrúšen, kdybych se měl rozloučit s takovou opravdovou drahocností,« poznamenal malíř.

»Je, tuším, z palfyovských sbírek,« podotkl kritik.

»Ať je z jakýchkoli sbírek, hlavní je, že je to vrcholný skvost stylovosti, barevnosti, zlatotepectví, jakýsi prazvláštní květ, který se z půlnoci tvůrčí vynoří jednou za sto let, aby vyssál svou jedinečností tvůrčí půdu doby na nových sto let...« řekl malíř s nadšením svrchovaného znalce.

»Jak mne těší váš znalecký posudek, který posud nikdo nevyslovil s tak hlubokým pojetím,« odtušila v rozpacích.

»Patrně jste jej neukázala posud žádnému skutečnému znalci; každý takový by řekl totéž, co já teď,« podotkl malíř skromně a rozhovořil se nejprve o znalectví umění, pak o mistrech klenotnictví, o zlatě, o Celliniho Perseovi, o malíři Vermeerovi, kterého kladl nad Rembrandta, probral velké staré mistry, které všechny znal v originálních jejich dílech, mluvil o zápasech pro jejich konečný výraz, přešel na psychologii uměleckého vývoje talentu, popisoval s úžasnou introspekci tajemná duchovní vlnění dějinných epoch, překonávajících těžké porodní bolesti k zrození vrcholícího díla - tu už se obracel na kritika, který svou neobyčejnou intuíci propaloval se k vyššímu smyslu jeho slov, který je teprve dorozumivací mateřštinou genui... Byl to hovor duševního Olympu, cesta na Parnas, kterou oba hovořící konali lehkonožým krokem jakoby v rytmu kosmických pohybů. Po

prvé chápala plně svou zamilovanou báseň Březinovu »Kolozpěv srdcí«, zpívající o nádhře letu, který vítězí nad tíží země, o příchodu jasného člověka, tajuplného, jenž jediný v milionech bratří ušedne mezi knížata kosmu myšlenkou, která od poslušných sluncí se učila lehkosti, tanci a písni! Posud si z této písně opakovala v bloudění obrazotvornosti pouze ve vlastní versi verš, »že v polibcích slávy sladko je žítí!« Ach, k jakému to hračkářství dovede se snížít samolibé ženské srdce, jehož let nevědomky srazí geniální duchové, vyrovnávající svá citová napětí blesky myšlenek! Jediný takový blesk stačí, aby roztrávil takové zasněně dychtící srdce a potřel navždy jeho touhy! Jak postupují tito dva rychle a lehce do závrtných výšin v plápolu vnitřního patření, které už není nástrojem zraku, ale podstatou od hmoty naprosto uvolněných duší! Co jim je svět se svým přisátím se k zemi? Co sláva dneška? Nejdou-li za nimi lidé dnes, půjdou za jejich dílem po stoletích... Půjdou kdysi za jejím dílem? Kritik ji často ujišťoval, že její dílo má znaky nesmrtnosti, ale dnes po této chvilce rozhovoru kritika s duchem stejné mohutnosti chápe, že jí to spíše říkal z jakéhosi donjuanství zamilovaného, spíše proto, aby ji jako milovanou bytost potěšil - že tomu dokonce i sám věřil, aby i ona tím snáze uvěřila nesmrtnosti! - A formát tohoto malířského genia chtěla vtěsnat do své prosté povídky? Jaký ubohý rámeček je motiv růží!

Slavná spisovatelka už chvíli naslouchala hovoru svých hostů. Věděla jen, že duch jednoho je indukční cívkou ducha druhého, že rytmický myšlenkový proud sílí jednoho povznáší druhého. - Jako by jí v duši náhle svítalo, že není vlastně ani hodna lásky kritikovy, že vlastně posud jako žebračka stála u nádherné brány paláce jeho nitra, v kterém z lásky k ní snižoval se duch kritikův k úloze almužníka! - To byl teď pro ni životní závěr s konečnou platností! Závěr ohromující, neboť si byla jista, že z něho nelze vytvořit ani povídku, ani román - jen svou vlastní osudovou tragedii... Cítala se nervově zhroucená. Byla jako tonoucí, který v minutě ohrožení života přelétne v paměti sebedelší svou minulost: ona přehlédla v propadajících se nervech celé své literární dílo a shledala je náhle příliš lehkým, ba lidsky skoro hříšným před tváří věčnosti...

Hovor hostů zněl jí už jen jako prázdné zvuky. Srdce se jí nějak protížilo, vskočily jí jiskry mžitek do očí. Jak byla šťastna, když vstoupil doktůrek.

»Ej, vzácní hosté mých vzácných hostů,« zvolal srdečně. »A nepohoštění! Bez možnosti přípitku!« a už běžel do kuchyně, vraceje se s hospodyní, nesoucí na podnosu mísu zákusků a láhve vína.

»Jaké pijete, mistře malíři? - Toto je sherry, toto je ryzlink zdejšího vinařníka,« nabízel doktůrek.

»Tak pohárek sherry na odchodnou. A to nálezné, milostivá?« ozval se malíř.

»Pošle vám autorský výtisk knihy povídek už k tisku připravené,« poznamenal kritik...

Vypili po pohárku sherry a odešli.

»Doktore,« zaúpěla spisovatelka, sotva dveře zapadly.

»Co je ti?« zeptal se v širokém soucitu lékař.

»Srdeční slabost -« vydechla a skácela se na podlahu.

»Aj, srdeční vada z mládí se hlásí...« mumlal doktor, ohmatávaje puls bezvědomé...

## VII

Slavná spisovatelka musela ulehnout. »Dobře tak,« žertoval bonhomní doktůrek, »tak je občas záhodno trávit letní pobyt na loži nemocných.« Jejím muži napsali o nemoci choti teprve, když se po týdnu nemoc nelepšila. Přijel ihned a tvrdil, že menší záchvat měla už před pěti lety. Jeho spisovatelské jméno bylo tehdy zásluhou kritikovou zastíněno leskem jejího jména spisovatelského. Ovšem, jen u mladší generace. Starší stavěla jeho literární význam vždy nad význam spisovatelství jeho ženy už proto, že nenáviděla velkého kritika, na jehož kritickém kolbišti strašila literární historiky hromada literárních mrtvol právě z řad starších spisovatelů... Přibyvší spisovatel-manžel neměl proto kritika v přílišné lásce a nerad viděl jeho denní návštěvy u lože své nemocné ženy, která sama si často v duchu přála méně těchto návštěv. Připomínaly jí bolestně onen rozhovor, při kterém se srdce ozvalo slabostí... A pak! Což se jí jasně nezjevilo, že vlastně celá její literární sláva, které byla tak lačná, spočívala na nejistém citu lásky kritičky, lásky pozemštější, než si oba představovali? Stačí tento slabý pilíř, aby nesl ozlacený oblouk literární nesmrtelnosti, který sotva unesou žulové sloupy velkých geniů? Ano, dokud mohla věřit ujišťováním zamilovaného, že její dílo se dotkne prahu věčnosti, dokud věřila všemu tomu krásnému a povzbudivému, co o ní ve výsostně kritických svých článcích psal, pak ano - pak měla v rukou bič, kterým poháněla srdce, když sláblo, měla sílu ducha, kterou srdce udržovala v jeho životodárném tepu - ale teď už nemá, čím by je povzbudila - cítila, že slabost je jednou přemůže svým jedem... Přemohla je zanedlouho jednoho slunečního dne pozdního léta. Pohřbili ji mezi růžovými trsy, z kterých opožděné teplo toho léta vyhánělo kupy nových pupenů. Tak ji totiž pohřbil ve své obraznosti milující kritik. Ty-

ranie slávy si vynutila, aby byla pohřbena v honosném kameni chladného mausolea koryfeů.

Kniha devíti povídek slavné spisovatelky vyšla brzy po její smrti. Desátá zařaděna v soubor jako nedokončené torso.

## Pierre de Ronsard

### SONET

Až jednou navečer, kdy svíčka jenom čadí,  
si k ohni, staříčká, sednete ku předení,  
mé verše zpívajíc, řeknete v udivení:  
Ronsard mne oslavil z dob krásy mého mládí.

To nebudete mít pak starou služku ani,  
už napůl zdřímnuvší si po klopotě denní,  
jež, slyšíc jméno mé, by padla do nadšení  
a věčné počala pět chvály na svou paní.

Já budu v zemi již a v kraji věčných stínů  
co přízrak nehmotný snad přec si odpočinu;  
vy, stářím shrbená, si k ohni přisednete,

mé lásky litujíc a svého pohrdání.  
Ó, žijte, věřte mi, ne zítra za svítání,  
dnes ještě trhejte, čím život pro vás kvete!

*Přeložila Svatoslava Šulcová*

#### *Jiný překlad*

Až budete už stará, jednou, k podvečeru,  
u svíce předouc, před krbem, v němž vítr sténá,  
vezměte verše mé a čtěte udivená:  
Ronsard... Mou krásu slavil... Dávno tomu věru...

Už nebudete mít svou služku, jež by v šeru  
po těžké práci zas dřímala unavená,  
a jež by procitla při zvuku mého jména,  
aby vás žehnala, jak žehná matka dceru.

Já budu pod zemí svůj věčný spánek spát,  
v stínu myrt budu bloudit - přízrak bez těla...  
Vy budete však žít, vím, shrbená už snad -

a pozdě, pozdě želet, že jste nechtěla...

Ó, věřte mi a žijte, nečekejte: zítra...

Trhejte růže života už za prvního jitra.

*Přeložil Jan Vladislav*

## Jan Orpheus CHVÁLA VÍNA

Jakou ti chválu vzdát, ó sladký, výborný zdroji?  
Nestačí na to můj ret, aby ti pochvalu pěl.  
Dovedeš v lidském těle zas obnovit veškery síly,  
takže je život můj bezmála v područí tvém.  
K posile slouží tvá moc, když vejdeš v žaludek chorý -  
brzy se osvěží zas, jakmile víno si vzal.  
Cokoli útroby svírá, ty znáš je zbaviti tlaku,  
ty jsi příčinou též, volně že koluje krev.  
Dovedeš zjasnit mysl a srdci útěchu skýtáš,  
dovedeš darem svým potěšit kdekterý úd.  
Povadlá svěžest ducha se občerství požitím vína,  
k vzpomínkám paměť tvá po víně nabývá sil.  
Víno starosti plaší a jejich ostrému zubu  
nesvolí, aby ti hlodal chmurami sklíčenou hrud'.  
Vínem i letitý kmet se přenáší v junácká léta,  
chlupcem stává se zas, v těle má bujarý žár.  
Pěje líbezným hlasem, když víno mu uvolní prsa,  
ladí i srdce své, které pak zpívá a hrá.



Privádějí, ó Bakchu, tvé dary líbezný spánek,  
zbavují znavenou hrud' tíživých strastí a chmur.  
Bozi se nektarem živí, leč lidem svěžesti dodá  
vína lahodný zdroj, po kterém nitro nám plá.  
Kdopak by vylíčit moh' ty steré přednosti vína?

Tohle jen podotknout chtěl k pochvale  
skrovný můj verš.

*Přeložil Rudolf Mertlík*

Tuto ukázkou latinské tvorby mistra pražské university a člena Hodějovského básnické družiny Jana Orphea († 1542) vybral pro Výbor z české literatury (Družstevní práce) a originální znění překladateli zapůjčil prof. dr. Bohumil Ryba.

## Břetislav Štorm

### O ŽIVOTĚ ANDĚLSKÉM

Andělé mají všechny ctnosti. Pravím, mají všechny ctnosti od počátku stvoření a není proč by o ně usilovali. Anděl je tedy ve svých ctnostech zavřen jako v přepevné věži a nemůže být oklamán nebo podveden žádným úskokem, žádnou lží; všechno kolem něho je jasné a určité, pevně stanovené, není tu otázek a pochybností, rozdělení ani úzkostí.

Andělský život je svrchovaný.

Avšak slyšíme, že anděl se snáší k zemi, spěchá třeba někomu na pomoc. Zdali k tomu není třeba nějakého úsilí, námahy, přemáhání? Neboť každá práce, jak víme, je spojena s námahou, napětím, vyčerpáním a nejistotou. Zdá se tedy, že ani anděl není osvobozen od trpkosti práce; třeba se jen lehce snáší k zemi, přec usiluje o rovnováhu svého letu, možná že i spěchá, možná že trpí i úzkostí, aby nepřišel pozdě.

Avšak anděl je dokonale klidný. Nic ho nepobízí k spěchu, ba ani k nejmenšímu úkonu se nijak nenutí. Koná všechno v pravý čas; to jest, koná všechno se spravedlivou mírou času věda, že všechno, čeho je třeba, bude bezpečně v přiměřeném čase vykonáno.

Kletbou všeho úsilí světa je zápas s časem. Čas není vážen jako hodnota nezměnitelného objemu, je naopak považován za něco pružného, co lze stlačit nebo dokonce i zanedbat. Z této nevážnosti k času se rodí lidský spěch, úsilí, námaha, zklamání a mnohé jiné nedobré věci, jimiž je zcela prostoupen život na tomto světě.

Slyšíte znovu: anděl spěchá. Ne, nespěchá. Přichází tiše ve vhodnou chvíli, neboť nemá co by zmeškal. Jeho čas je rozdělen moudrostí, jež nedovoluje, aby ho zaměstnávaly svářící se záležitosti a zájmy. Anděl nemá záležitostí, ani zájmů, ani úřadu. Má jen své úkoly.

Co znamená, že anděl má své úkoly?

Nemůže si sám vyhledat nějakou povinnost nebo vymyslet způsob života. Koná všechno jednomyslně s vůlí Boží; ale nic mu není zvlášť rozkazováno. Spíše je tomu tak, že anděl jedná v objemu vůle Boží, že to, co je u Boha nevysloveno, jen naplňuje skutkem. Nezdá se tedy, že andělé jsou bytosti podobné světským služebníkům, kteří, sedíce u dveří, podřimují, čekajíce na rozkazy svých nadřízených. Anděl nepotřebuje rozkazy; je tak proniknut vůlí svého Pána, že koná vše bez námahy a dokonale. Svůj úkol naplňuje lehce a bez obtíží služebnické nevrostlosti a lhostejnosti, neboť, jak již bylo řečeno, nemá zájmů.

Nemíti žádné zájmy není tak zlé, jak to zní. Služebník světský má ovšem své zájmy, chce se mu spát, rád by se trochu pobavil, rád by něčeho pojedl, zrovna když dostává nějaký nepříjemný rozkaz. Avšak anděl nemá zájmů.

Slyšíme také, že anděl zápasí. Tu ho vidíme v brnění s mečem v ruce jak útočí na nepřítele, nebo jak chrání dobrého krále, nebo doprovází poutníka lesem loupežníků. Anděl přistrojený k boji tedy patrně přijímá všechny vlastnosti bojovníků. Hněv, pomstychtivost, touhu zvítězit. Snad pocítuje i nejistotu jako každý jiný bojovník.

Avšak hleďte, jak bojuje anděl. Každá rána zasahuje, každá rána přibližuje jeho neodvratné vítězství. Je zhola zbytečné zápasit s andělem. Proč tedy bojuje anděl, když je jeho vítězství stejně jisté, proč trvá takový boj třeba jen vteřinu? Ach, to není pro rozkoš andělovu, to je k poučení protivníka. Protivník by mohl říci: porazil mne mocí nadpřirozenou a nedopřál mi užít meče. Nuže, zkus štěstí svého meče, anděl může s tebou bojovat tvým způsobem.

Mohli bychom se domnívat, že anděl zápasí bez zalíbení, protože jen nebezpečí dává každému boji onu dráždivou chuť a anděl přece bojuje bez nebezpečí. Ovšem, ale kdo má zalíbení v boji, čeká na odměnu vítězství. Vítěz pak bývá oslavován, dostává se mu věnce a poct. Jakýpak věnec a jakou poctu může očekávat veliký svrchovaný anděl za vítězství nad ubohým hříchem? Dostalo se nějaké pocty andělům, kteří doprovázeli svatého Václava na bojiště? Je možné, aby ponížení Radslava Zlického vyneslo andělům věnce vítězství?

Nuže, anděl patrně zápasí bez zalíbení, jež je údělem světských bojovníků. Zápasí však přec a ten zápas přichází a pomíjí s tak velebnou samo-

zřejmostí jako dunění bouře, sesun laviny, výbuch sopky. Anděl zápasí bez zalíbení, neboť neví, co je rozkoš nejistoty. Anděl zápasí, aby se stalo, co se stát má, ne proto, aby se potěšil z užítku vítězství. Neboť jaký užitek může mít anděl sám pro sebe? Nemá zájmu ani soukromého majetku. Bojuje-li, bojuje, aby srozumitelným způsobem poučil protivníka, ne proto, aby vzal užitek z vítězství. Anděl sám je svrchovaný a vítězný a není mu třeba vítězství.

Ach, řeknete si, jak smutný je to úděl býti andělem. Nemítí vůbec vlastní život, dělat všechno jen, aby se naplnilo, co se má stát, moci létat a nemít radost z létání, vítězit a nemít radost z vítězství.

Jak krátkodechá je naše představa o radosti! Vidíme ji jen úskalím zármutku a kdybychom nějaký čas z radosti nevycházel, brzy by nám zčernala. Nevidíme nic tak, jak to vskutku je, hledáme vždy jen k rubu líc a k líci rub, abychom vůbec něco viděli.

Jakou radost má tedy anděl? Má radost stálou a neproměnnou, je blažený. Jeho blaženost se však nerodí z radosti nad tolikerými úspěchy vnějšími, jeho blaženství pramení z hlubokého spojení s Bohem. Proto je jeho radost stálá a čistá, klidná a bezpečná. My známe radost jen jako odměnu za nějaký čin, dobré chování, úspěch; anděl pak radostí neustále září. V tom je ten rozdíl: my radost pijeme s palčivou žízní, anděl radost neustále vylévá. My máme o radost věčnou nouzi, anděl je radostí věčně naplněn.

Avšak jak máme potom rozuměti tomu, slyšíme-li, že anděl pláče? Nepodléhá tu osobnímu citu, nepropadá se tu andělská radost a slavný klid andělův do prachu země? Vždyť kdo pláče, dává najevo, že lituje nějaké ztráty; co může ztratit anděl? Kdo pláče, prozrazuje vášň zármutku; může mít anděl nějakou vášň? Ovšem, oněch šestero vášní, lásku, nenávisť, touhu, odpor, radost a smutek, ale ty jsou v bytosti andělské tak jasně čisté a tak bezpečně zakotvené v dobru, že je ani jako vášně nepoznáváme, zrovna tak jako jsme nemohli pochopit jednu z nich, andělskou radost. Tak tedy podle našeho lidského soudu nemá anděl žádné vášně. Neboť vašeň je nejistá; neví se, nepovede-li nás do záhuby, i když máme nejlepší úmysly. Anděl pak je dokonalý a má-li vášně, nemohou ho zahubit.

Proč tedy anděl pláče? Jak je to vůbec možné? Avšak jsou slzy anděla stejné jako slzy lidské? Jak pláče člověk? Z nitra své vlastní bolesti. Co v něm pláče, je jen on sám, jeho bytost je prosycena zármutkem a lze říci, že pláče do sebe a tak obnovuje proud slz znovu a znovu, dokud se koloběh pláče nezastaví únavou.

Jak tedy pláče anděl? Jaké jsou to slzy, které prolévá? Jsou to slzy, které už nemůže vylít ten, za koho anděl pláče. To není pláč anděla, je to

nárek lidské duše. Anděl tedy pláče ne z bolesti vlastního nitra, neboť sám necítí bolesti. Cítí však bolest člověka. Pláče za všechno to, co na světě pláče potřebuje a pláč odmítá, za všechna pokání zanedbaná, za všechna předsevzetí zapomenutá, za všechny svaté sliby porušené.

Takový je pláč andělův.

Vidíme tedy, že anděl je spojen se světem jen vnější stránkou své bytosti, jež se nám zdá činná a lidským vlastnostem podobná, podstatou své bytosti je však spojen s nebem, a to tajemně; všechno, co anděl koná, má svůj hluboký smysl, který zpravidla vůbec nemůžeme pochopit.

Tak se díváme na andělský život jen z nejpovrchnějšího vnějšku. Víme o nejvyšší dokonalosti andělského života, a divíme se, že anděl často jedná tak jako my, tvorové nedokonalí. Zapomínáme však, že našemu zření přibližuje se anděl v odění lidském.

A tak, pokud si anděla vůbec umíme představit, je to nejdokonalejší vznešenost, krása a klid. Co je nám z toho nejdivnější, je andělský klid, svatý klid dokonalého tvora, který nespěchá, nepocituje úzkost a strach, není sužován beznadějí, vládne svrchovaně svým časem.

Kdopak může říci: viděl jsem anděla, dotkl jsem se anděla, anděl mne políbil? Není to příliš? Co se nám zjevuje, je jen vnější záření, stín věčného světla andělova.

Svatost povznáší anděla do nepostihlých výšin; tam za ním hledíme plni lítosti. Neboť svatost andělská je tak veliká, že anděl snad sám neví, že je svatý. Co lopoty stojí člověka, aby dosáhl ctnosti a dosáhne-li jedné, aby se bál, že ztratí druhou.

Tak třeba ctnost pokory, ctnost velmi choulostivá, protože mnohdy svádí k hříchu. Jakými úskalími k ní spěje člověk! Sotva kdo má tak čisté srdce, aby mohl mítí také dokonalou pokoru, vždy trochu záłudnosti zůstává na dně této přetěžko získané ctnosti, vždy trochu kalu se usazuje pod jiskřivým povrchem na znamení naší lidské nedokonalosti. Kdo se zbavil této známky lidské porušenosti, dospěl již na sám práh svatosti.

Anděl má ovšem v kytici ctností své nedostižné svatosti také květ zvaný pokorou. Avšak pokořuje se anděl v potu tváře, aby získal křehký květ této ctnosti? Nikoli. Andělu není třeba, aby se pokořoval, anděl je pokorný již podle své přirozenosti. A tak tomu je se všemi ostatními ctnostmi andělského života: anděl je bytostně nosí v sobě a nemusí zápasit, aby je získal nebo udržel.

Ach, řeknete si, to je velmi snadné, žítí svatě bez námahy, zářiti ctnostmi bez usilování o ctnost; jak je krásné býti andělem.

Avšak v čem je tajemství této snadnosti, tajemství života ctnosti bez

těžkých zápasů? Je to právě ta vlastnost, která se nám na andělském životě nejméně líbila: dokonalé spočinutí na vůli Boží. Zničení ducha vzpoury, jenž stravuje lidské nitro zdáním svobody.

Jen jednou zrodil se duch vzpoury mezi anděly. Jen jednou užil anděl výhody, jež je dána člověku do vínku jako nejtěžší břemeno. Zkusil mysliti a jednati po svém rozumu a podle své vůle, svoboda myšlení a jednání ho opojila. Uvědomil si svou vlastní vůli, uvědomil si svou nedostiznou svatost a počet svých ctností, uvědomil si svou krásu, velebnost a dokonalost: v té chvíli však padl do pekel.

Anděl věrný však nikdy nepomyslel na svou dokonalost a svatost. Je tím, čím je, ani stín uvědomění vlastní ceny se nedotkne jeho nevinné tváře. To je andělská čistota, nejvzácnější poklad andělského života. Jak si lidé dávají často záležet, aby jejich pohled byl tajemný nebo záhadný, jak často je to pohled toliko záłudný nebo obmyslný!

Dívá-li se však anděl, je to pohled průzračný, nic nezastírající, jasný; proto má moc pronikat i nejtajnější myšlenky. Co záhad vidí člověk kolem sebe! Anděl nevidí záhady, zná záhady lidského nitra, zná a proniká lidskou bytost dokonale; marné je tvářiti se záhadně před andělem.

Životu andělskému je alespoň zdaleka podobna hudba znějící v dokonalém souzvuku všech nástrojů a času, plynoucí k bezpečnému konci bez zámlk, křečí a úzkostí. Proto tak často si představujeme anděly hudoucí nebo zpívající a myslíme si, že hudba je andělskou zábavou ve chvílích prázdně. Avšak celý život andělský je hudba, celý život dokonalého tvora Božího není nic než stálá, nikdy neochabující chvála, zpěv bez počátku a konce. Neboť anděl neví, co je zábava. Jeho život není střídáním útrap a vyražení, andělský život plyne v dokonalé jednotě; není nic, co by anděl konal s obzvláštní chutí, není nic, co by konal s nechutí. Všechno, co koná, děje se ve věčné radosti věrného služebníka. Zdá se, že sotva kdo se může nadíti, že ještě za svého pozemského živobytí dosáhne dokonalosti podobající se životu andělskému. Všechno nepřátelství světa nás usilovně s této cesty strhuje, zůstáváme připoutáni k zemi. Připoutání, přibití svým člověčenstvím, jež nám často ani nedává vzhlednouti do výšin, kde tušíme šumění andělských křídel.

A přece nám nezbývá než tato hořká touha po dokonalosti a sladká naděje, že v zástupech andělských sborů je pro nás přichystáno místo blažené duše.

To všechno však můžeme očekávati až po posledním úporném zápase; až do této chvíle bojujeme pokryti krví, potem a špínou, nevzhlední, plni úzkosti, v hadrech žebráckých, v rozedraném rouchu vyznavače - abychom

vzápětí, chvějíce se a těžce dýchající, stanuli před soudem, plni bázně, touhy a naděje.

Avšak přáli bychom si, aby ještě na tomto světě zazněl hlas lidský jako nesmělá nápodoba věčného chorálu andělských sborů, aby člověk oděný světlem podobal se andělu, čistý, vznešený, jasný a svatý, pokud je to lidskému tvorů vůbec možné. Toužíme mítí obraz anděla mezi sebou. Nikoli anděla v lidském rouše, ale člověka, přioděného do roucha andělského. Dobře víme, že obraz ten nemůže být dokonalý, ale záleží nám na tom, abychom takový, třeba nedokonalý obraz vůbec měli.

Ale toto je velmi, ba příliš těžké. Co anděl prostě má od počátku, může člověk napodobiti jen s velikou námahou; přede všemi ctnostmi pak musí být pln hrdinství. Čeho nedosáhne v tvrdém zápase proti sobě a proti světu, nikdy nemá a nikdy nemůže mítí. Andělé se mezi lidmi nerodí.

A přece se říkává, že někdo má andě'skou povahu. S takovou povahou se ten člověk narodil, snad se tedy bez námahy podobá andělu. Ale tak to není. Nesmíme hned považovati lidské stvoření, kterému byly od přirozenosti odepřeny některé velmi lidské vlastnosti, hned za anděla. Chudoba ducha nebo prostota srdce jsou sice vzácné vlastnosti, ale proto ještě není každý jednoduchý člověk andělem.

Neboť onen vznešený klid anděla není plodem nevědomé prostoty srdce nebo chudoby ducha. Anděl ví a zná všechno, je plný neobsáhlé moudrosti, z tohoto úplného vědění pramení jeho svrchovaný klid.

Co člověk ví a zná, ví a zná jen částečně a nedokonale; odtud jeho neklid a tápání, bolestné hledání pravdy. Odtud všechna jeho nejistota a všechny útrapy ducha.

Anděl pak má plnost vědění. Nic ho nepohání, aby doplnil své vědomosti, nikde nehledá poučení. Protože má všechno vědění, nemůže se mýlit, nemůže pochybovat. Neboť vidí, odkud pramení a kde se končí každá myšlenka. Poznává, která je pravá a která bludná a lichá. Pramení-li z Boha a k Bohu se zas navrácí, je zajisté schopna býti částí vědění. Zrodí-li se někde na cestě bludných představ a zapadá-li někde ve zmatku názorů, nepatří k úplnosti vědění a musí být vyvržena.

To poznává anděl, ale člověk jen hádá, i když má mnoho dobré vůle. Často ho zavede bludná myšlenka až na okraj záhuby a tu zajisté nezbyvá než vzývat anděla, aby přispěl svou moudrostí a vlil do mysli lidské dosti statečnosti, aby se ješitný duch lidský odhodlal blud zavrhnouti.

Z toho vidíme, jak nám prospívá, víme-li, že nad námi bdí andělé. Nedokonalá představivost lidská přece mnohdy dosti účinně pomáhá v roz-

hodné chvíli: co by v takový okamžik udělal anděl? Již tato myšlenka postačí, již to je vzývání, prosba o pomoc, které se nám dojísta dostane.

Avšak jak poznáme, co by ve chvíli naší nejistoty učinil anděl? Jak poznáme pravou cestu od cesty bludné? Což můžeme vědět, kterou cestu nám ukazuje řád andělského života?

Co víme o životě andělském je ovšem lidsky povrchní, ale přece jen nám dává alespoň nějakou jistotu: jistotu sahající až k hranicím lidského obzoru. Dál už ne, ale dál už nejde o věci lidské, nýbrž o věci nebeské.

Člověk sám je totiž temným zrcadlem života andělského. Naše hříchy, poklesky a nedokonalosti jsou jen rubem ctností, předností a dokonalostí andělských. Tak poznáváme andělskou horlivost jen podle naší lhostejnosti, andělskou radost podle našich zármutků a těžkostí, andělskou slávu podle našeho neustálého ponížení a bídy.

Člověk sice může mít rozmanité ctnosti, jež ho andělům přibližují, ale bývá jich zpravidla tak málo a jsou tak mdlé a neduživé, že mu sotva dávají cítit zčeření vzduchu, jak se anděl snáší k jeho boku. Člověk tedy může mít horlivost, může mít radost nebo slávu dokonalejší nebo méně dokonalejší: vždy je to jen stín horlivosti, radosti a slávy andělské, je to jen světlejší odraz v jeho černém zrcadle.

Co se však v temnu zrcadla lidského života nejjasněji odráží, je andělská stálost, klid a jistota. V černém zrcadle lidském hrozivě se zjevuje nestálost, neklid a nejistota. Nestálost, neklid a nejistota jsou vlastnosti, které člověka věrně pronásledují, bez nich nemine snad ani jediný okamžik lidského života. To jsou také ony vlastnosti, které nás andělů nejvíce vzdalují a jsou trvalým znamením našeho člověčenství.

Z těsného údolí pozemského života hledíme vzhůru na malý kus jasné oblohy, kde v neviditelné záři tušíme trůnit devatero kůrů andělských v svatém klidu, svaté stálosti a svaté jistotě.

František Křelina

## KNIHA BOLESTNÉHO ROZLOUČENÍ

Ke konci února l. P. 1943 zemřel Karel Schulz v mladém věku čtyřiačtyřiceti let. V předjarním březnovém dni pochovávali jsme s ním na olšanský hřbitov velkou nadějí české prózy a v náš žal mísil se též zármutek, že mu nebylo dopřáno, aby dokončil mohutnou michelangelovskou trilogii, jejíž první díl *Kámen a bolest* mohl v prvních výtiscích ještě podepsat svým

přátelům již v nemoci... a nyní s podobnými pocity, s ožvlým smutkem, jež smiřuje čas, aby pocit ztráty byl tím palčivější, bereme do rukou fragment druhého dílu jeho trilogie, nazvaného podle původního záměru *Papežská mše*.<sup>1</sup> Její první díl *Kámen a bolest* se zatím dočkal proslulosti, jaké se jenom zřídka těší kniha zaměřená tak uměleckého, a s odstupem času, jehož uplývání budeme jednou měřit nikoli dny, nýbrž hodinami, roste *Kámen a bolest* ve svědectví o tvůrčí mohutnosti, kterou právě bolest rozpoutává. Tak utkvěl v naší paměti první díl Schulzovy skladby, a není nic, co by oslabilo prvotní závrať, která na nás přímo dýchala z díla, vrženého v tento čas doslova smrti navzdory. Naopak, dvojnásob se nyní radujeme, že se velkého úkolu podjal duch svobodný, jenž přece znal, že pravá lidská svoboda existuje pouze v řádu, duch silný, jenž přemáhaje nemoc těla okoušel slávu pokory. Nedokončil trilogii, ale nezanechal torso, které by jen slibovalo, již v úvodní větě o mládí Michelangelově obsáhl celé jeho dílo a celý jeho hrdinský život, tak v kmeni, jež bouře vyvrátila, je obsažena vrstevnatost celého nedovršeného růstu, který by se teprv v čase uskutečnil, tím větší náš žal, vždyť v úvodní části již zaznívá nápověď celé skladby a její základní ladění, jež tu je zřetelně vyjádřeno pro každého, kdo zkoumá víc text než literu.

Fragment *Papežská mše* obsahuje vstupní kapitolu druhého dílu a navazuje přímo na závěrečné vyznění první věty, jenže se tu před námi od prvních stránek otvírá nový oddíl života i tvorby velkého Florentána, Řím papeže Julia Druhého. Také tu Karel Schulz zachovává metodu velkých scén, velkých fresek, v nichž ožívá jak celá doba, tak její představitelé i všechna dějinná atmosféra, z níž se potom do sošné velikosti tyčí mohutná postava papeže Julia Druhého, papeže obnovitele, bojovníka, budovatele, který si předsevzal vybudovat velechrám celého křesťanstva, basiliku sv. Petra, »přestavět Církev a Řím«. Karel Schulz tu zachovává také svou metodu kontrastu, vyhocené zkratky, a proti pletichám, moru, malosti i krutosti renesanční společnosti středověké vyrůstá v jeho podání papež, představitel Církve bojující, do přísné velikosti, jako by se autor inspiroval na sochařské podstatě díla Michelangelova, a právě s tím smyslem pro dramatické vyvrcholení situací v základě scénických dává tyčit se ze změti postav tomu, jež tu označuje jako pouhého »tuláka bez jména, bez jmění, bez zkušenosti, bez příznivců, bez krásy...«, jak charakterisuje vlastního svého hrdinu, Michelangela Buonarroti. V těchto vystupňovaných protikladech, v tomto expresionistickém skreslení, v tomto prudkém rozvržení světla a

<sup>1</sup> Karel Schulz: *Papežská mše*. Fragment 2. dílu trilogie *Kámen a bolest*. S doslovem Aloyse Skoumala vydal Vyšehrad I. P. 1943.



stínů, v němž jsou úmyslně pomíjeny všechny jiné složky Michelangelovy bytosti, tak zejména jeho hrdost - ta měla být zajisté dostatečně vyjádřena v kapitolách dalších, z nichž tu můžeme, ó žel, číst pouze několik stránek z kapitoly *Cestou San Gallovo* - v tom je obsažena celá slovesná i kompoziční metoda Karla Schulze, v níž jako by ožívalo dědictví baroka, jež svým dílem předjal Michelangelo; právě barok si liboval, a víc, všechno vyjadřoval i viděl v takových kontrastech světla a stínu, rajske něžnosti i živelné hmotnosti, andělské čistoty i výrazu vulgárního. Karel Schulz je při tom arci umělec moderní, přímo odkojený expresionismem, vnáší tedy do svých skladebných kontrastů bohatou škálu polotónů i psychologické složitosti, ale takto a nejinak nutno chápat jeho dílo ze slovesné podstaty, jež vyrůstá ze své náplně obsahové: aby vyniklo světlo, nebojí se rozpoutat tanec stínů; aby mohl dát zaznít slávě a díkůvzdání, rozpoutává scény krutosti, slabošství, hříšnosti - z nich má potom tím mocněji vyniknout jak postava Michelangelova, tak oslava Ducha vítězného. Je to metoda typicky barokní, kterou můžeme sledovat v četných barokních kázáních, v lidových i studentských hrách, jež s oblibou mísily náboženské motivy se světskou vulgárností. - Fragment *Papežská mše*, který vychází posmrtně, pojí se přímo k ukončenému prvnímu dílu, zachovává jeho ráz i stupeň záru a dává nahlédnout do celkové koncepce aspoň náznakem, jak by se k sobě pojily jednotlivé věty, z nichž tato druhá byla bolestně přervána akordem nemoci a smrti, a přece téměř symbolicky je uzavřena modlitbou v poslední své větě, jako by měla připomenout autorův záměr, jenž se sice vtělil do kapitol napsaných, nebyl však dovršen v úplnosti celé skladby.

Právě při tomto fragmentu si uvědomujeme zákonitost rozvržení jednotlivých vět Schulzovy trilogie. Třeba v něm navazuje autor na *Kámen a bolest*, a to jak pojetím, tak slovesnou methodou, přece by jej nebylo možno prostě přiřadit k prvnímu dílu jako pokračování, porušila by se tím jeho celistvost. Zbývala jediná cesta - vydat jej ve zvláštním svazku, jak učinil vydavatel Aloys Skoumal, který ho připravil do tisku se skutečnou pietou a napsal závěrečnou poznámku, jež nám zatím nejúplněji osvětluje tajemné příšeří osiřelé dílny básníkovy. Zsvěceného vydavatele to zajisté zavazuje, aby v brzké době připravil vydání celého díla Schulzova, a to jak knih dosud vyšlých, tak rukopisné pozůstalosti, z níž Aloys Skoumal uvádí hagiografické texty jako svědectví Schulzova »mravně náboženského přerodu«, úpravu indického dramatu, hudebnický román v několikerém znění dochovaných částí, jehož »některých motivů použil v netištěné novele«. Vrcholná skladba vrhá totiž nové světlo na všechny stupně, po nichž se bral básníkův vývoj.

# Augustin Vala

## ČESKÁ LYRICKÁ PRÓZA

### POSLEDNÍ DOBY

*Pokus o vyčtení charakteristických znaků.*

#### I

Pročítající novinářské a časopisecké kritiky povídkových a románových děl poslední doby, setkáváme se často s pojmem »lyrická próza«. Bývají tak označovány prózy, které se podstatně od sebe liší. Uvedeme alespoň několik příkladů, aby si čtenář sám mohl učinit jasnější představu o tom, co bývá označováno za lyrickou prózu a z jakých důvodů se tak děje. Tak píše B. Slavík (Lidové noviny 12. VI. 1939) o lyrickém rytmu obraznosti a o zaníceném vidění lyrických přechodů a náznaků v knize »Země ve stínu« od M. Glabazňové. O Hadrbolecově románu »Ptačí vrch« napsal B. Jedlička (Lid. nov. 28. XI. 1938): »Je to vše velmi vzdáleno skutečné epiky a skutečného proudu románového, je to básnění v próze... tříští a improvisace, zlyričtělá a rozezpívaná próza, kde se ztrácí nadobro epická osnova a zní jenom suggestivní lyrická melodie.« V recenzi téhož románu v Kritic. měsíčníku (I, 452) čteme: »Ptačí vrch... má s Gionovými pracemi společné nejen dějiště, motiv a postavy, ale také samotný styl, prostoupený až do dřeně lyrickým živlem a usilující nikoliv o předmětnou epiku, nýbrž o vzrušenou lyrickou evokaci kraje.« V témž časopise (II, 329) píše K. Polák o románu »Postele bez nebes« od K. Konráda: »Autorovi jde hlavně o postižení citového života... tedy o thema spíše lyrické... Nositeli této lyrické epiky jsou...« O Čepovi praví J. B. Čapek (Naše doba, roč. 42, str. 121): »... (Čep) pěstuje vášnivě impresionistickou vnímavost, aniž by jí otrocky a mělce podléhal, subjektivisuje každý přírodní dojem, každý pohled na svět... Před úplným zlyričtěním prózy zachraňuje Čepa...« K. Sezima soudí o Nezvalově próze (Lumír, LXII, 473) toto: »Oba směry (rozuměj dekadenci a impresionismus) však Nezvalův nadrealism překonává stylovým absolutnem v živelnějším, hudebním významu lyrisujícího výpravného proudu proustovského.« O románě »Dinah« od K. Konráda píše F. X. Šalda (Zápisník I, 135): »Ve svém novém románě „Dinah“ zlyričtil (Konrád) prózu úplně: do posledních důsledků. Není tu děje, leda jakási nejnnutnější a zcela všeobecná a abstraktní jeho kostra; není vypravování; není motivací psychologických, ani popisů duševních procesů.

Jest jen neusínající tanec obraznosti...« A v posledním ročníku svého Zápiskníku napsal Šalda o Thomasu Wolfovi, autoru románu »K domovu se dívej, anděle!«: »Ten člověk se nebojí být lyrikem v próze... Tento celý román je veliký lyrický čarodějný kotel, v němž život vše a z něhož překypuje šílenými výbuchy.« Z posledního citátu je zřejmé, že lyrismus proniká nejen do prózy české, ale i do prózy jinojazyčné, a mohli bychom uvést mnohé hlasy, jež zjišťují lyrismus v próze německé, severské, italské a francouzské. Spokojíme se s citací jedinou, avšak závažnou, protože je z péra povolaného literárního historika. A. Thibaudet píše ve svých »Dějínách francouzské literatury«: »Mezi prózou a poesíí se děje stále vzrůstající osmosa. Poesie pronikla hlavně do románu.« (Český překlad z r. 1938, str. 494.)

Leč s pojmem »lyrická próza« setkáme se nejen v recensích a studiích, jež posuzují prozaickou tvorbu posledních let, nýbrž i ve studiích a v literárně dějepisných příručkách, které hodnotí autory starší, setkáme se s ním dále v úvodech (nebo dosloveh) k vydáním autorů přítomnosti i minulosti, našich i cizích, najdeme jej i v rze odborných knihách literární vědy, i když jinak vyjádřený. A abychom si uvědomili složitost problému v celé jeho šíři, musíme dodat, že o »lyrismu« a »zlyričtění« najdeme zmínku také ve studiích a knihách týkajících se hudby, malířství, ba dokonce i architektury. V monografii Ot. Šourka »Antonín Dvořák« (Zlatoroh 1929) čteme o »květnatém lyrismu Rusalky« (str. 168) a J. Racek označuje hudbu Janáčkovu často jako hudbu lyrickou (J. Racek: »Leoš Janáček«, Index, Olomouc 1938). A. Matějček (Hudečkova léta okořská. »Umění« 1942, str. 167) mluví o Hudečkově obraze Bludičky, píše o volání doby, jejího poetického symbolismu a cituje dále Žákavcovu charakteristiku malíře Hudečka: »...asi tři léta okouzloval naše mládí. Snivý lyrik, malíř tichých večerů...« A dále praví Matějček, že »Ve svém úhrnu je Večer (obraz) první rze hudečkovskou lyrickou básní«. Dost často se píše o lyričnosti v obrazech J. Průchy, J. Mařáka, ale i jiných. V časopise »Věda a život« (VI. 369) má Ant. Mendl článek o soudobé finské architektuře a v něm čteme, že díla finské architektury jsou »plná nového architektonického básnictví... plná oduševnělého životního lyrismu«.

Z tohoto stručného přehledu citací je především zřejmé, že v chápání pojmu »lyrická próza« není jednoty. Mluví se o »lyrické próze«, o »epické lyrice«, o »poesii v próze«, o »básnické próze«, a podstata tohoto slovesného útvaru je hledána jednou v nedostatku děje, jindy v lyrické evokaci kraje, pak zase ve stylu a v kypivé obraznosti, v subjektivnosti podání atd. Někdy dokonce též autor v jedné knize podává různá pojetí lyrické prózy.

Upozornil na to Mukařovský (Slovo a slovesnost, VIII, 159) ve svém posudku knihy K. Poláka »O umění Jana Nerudy«. Mukařovský vytýká Polákovi trojí různé pojetí lyrismu, ale těch pojetí je dokonce více. Zdá se, že na str. 122 ztotožňuje Polák lyrismus s »lehkostí«. Alespoň tu čteme: »Ale tato lehkost nepatří přece k záporům, nýbrž ke kladům... Toto uvolnění lyrismu se provádí i v próze krok za krokem...« Lyrismus Nerudovy prózy z posledních let jeho života tkví podle Poláka (str. 128) zase v něčem jiném, neboť píše: »...Neruda je i v těchto letech... nekonečně složitý, schválně hádankovitý... mnohdy opravdu až nesrozumitelný... Podává zde slohem jenom zdánlivě lehkým neobyčejně hutné výtěžky celé své složité umělecké práce; ...Takové povahy je lyrismus Nerudovy pozdní prózy, v jejímž tančivém humoru je všechno, jenom ne povrchní ležérnost...«

Z naší citace je dále patrné, že t. zv. lyrismus byl a je zjišťován i v jiných uměních; je tedy problematika tohoto jevu hodně složitá. Snažice se vystihnout charakteristické znaky lyrické prózy, můžeme nyní volit dvojí cestu. Můžeme se pokusit o výklad lyrické prózy v historickém vývoji literatury a v souvislosti s ostatními uměními, a to tak, že bychom analysovali různá pojetí »lyrismu« a »zlyričtování«, konfrontující je mezi sebou navzájem a přihlížejíce neustále k struktuře děl, jež byla označována jako lyrická. Tento postup by ovšem vyžadoval monografické zpracování. Proto volíme druhou cestu: budeme si všimát jen moderní prózy a pokusíme se vyšetřit, zda tu nejde o slovesný útvar, který obsahuje v jednotlivostech nebo i v celku jistou novost. Nepůjde nám však o definování pojmu »lyrická próza«, nýbrž o vytčení znaků a naše pojetí lyrické prózy bude patrné z postupu a z výsledků této studie. Aby však bylo již nyní jasné, kam míříme, upozorňujeme, že lyrickou prózou v našem slova smyslu není povídka nebo román, ve kterých se střídají dějové scény s náladovými obrázky z přírody, není jí také próza s hojnými básnickými obrazy (jen pro ně samy). V lyrické próze - jak ji chápeme my - je zřejmý nový a osobitý postoj autorův ke skutečnosti; lyrická próza má svou osobitou kompozici, která se podstatně liší od kompozice prózy epické, vytváří svým způsobem románové charaktery i psychologii románových postav, a také stavba věty v lyrické próze je odlišná od stavby věty v próze epické. Zdánlivý lyrismus, záležející v neodůvodněném (a často i nesmyslném) metaforisování, je třeba vykázat nejen z epiky, ale i z prózy lyrické; je to zjev úpadkový a zároveň doklad autorovy umělecké nemožnosti.

V této studii nám jde především o lyrickou prózu českou, a proto bereme své citace ponejvíce z děl nejvýraznějších představitelů českých a jen v menší míře přihlížíme také k výrazným autorům lyrické prózy cizí. Při

tom vybíráme citace, jež pokládáme za vzorné ukázky, a volíme je ovšem tak, aby především vyniklo to, co je lyrické próze společné. Menších rozdílů si nevšímáme, na větší dříve nebo později upozorníme.

## II

Jedním z podstatných znaků lyrické prózy je její subjektivnost. Tuto subjektivnost je ovšem třeba správně chápat. Neznamená snad pouze to, že autor umělecky ztvárňuje jen své vlastní zážitky a své vlastní příběhy, i když oblíbená forma lyrické prózy, totiž vypravování v první osobě, nás k takovému chápání svádí. V omyl nás často uvedou i některé detaily, o kterých zjistíme, že mají skutečně nějakou spojitost s autorem; tak je tomu na př. v Čepově »Děravém pláštíku«. Čep tu vypravuje v první osobě o studentovi, který přišel studovat z venkova do Prahy, chtěl se stát spisovatelem, měl zájem o cizí jazyky atd., což všechno platí i o autorovi samém. A přesto podnět a námět k této povídce dal cizí příběh, který autor náhodou vyslechl za jízdy elektrickou. (Podle ústního sdělení autora.) Je ovšem pravda, že i v tomto smyslu je lyrická próza subjektivnější než próza epická. Celý ráz lyrické prózy »Studna v selském dvoře« od Fr. Lazeckého svědčí, že tu jde o nejosobnější prožitek samého autora. Z korespondence Alaina Fourniera vidíme, že jeho »Veliký Meaulnes« vyrostl z hlubokých osobních zážitků; scéna, ve které se Meaulnes po prvé setkává se slečnou z Galais, je vylíčena téměř doslova tak, jak líčí Fournier své vlastní setkání s dívkou, která jej okouzila.

Ale i v takové lyrické próze, která není vypravováním v první osobě, můžeme hledat autorovu zpodobě s daleko větším právem než v próze epické. Sotva se asi mylíme, spatřujeme-li v Konrádově románě »Postele bez nebes« vlastní dětství autorovo a vidíme-li v hrdinovi románu »K domovu se dívej, anděle!« od Thomase Wolfa, autora samého. Vztah autora lyrické prózy k jeho povídkovým či románovým postavám je intenzivnější a důvěrnější než týž vztah autora prózy epické. Postavy a jejich příběhy jsou v lyrické próze vytvářeny z vnitřní zkušenosti autorovy, ze vzpomínek, ze snu, a to mnohem více než z pozorování a vnější zkušenosti. Avšak hlavní rys subjektivnosti lyrické prózy vidíme v tom, že autor se dobrovolně zříká epické objektivnosti, t. j. vzdává se »interessierte Interesselosigkeit«, abychom použili slov R. Petsche z jeho knihy »Wesen und Formen der Erzählkunst« (str. 193), a stále zdůrazňuje sebe, své vidění světa, ve všech svých postavách. Naproti tomu epik - obzvláště realista a naturalista - věří, že může zachytit své postavy a vylíčit prostředí objektivně, ano i vědecky. Autor epické prózy je především pozorovatelem, který stojí - nebo alespoň

chce stát - mimo své dílo, a jestliže přece jen zasahuje v dějový tok, pak především ironickou glossou nebo ironickým tónem (na př. J. John v románu »Moudrý Engelbert«), oslovením čtenáře, z kterého činí autor téměř přímého pozorovatele příběhů (A. C. Nor, »Tvář plná světla«) a náhlým přeskočením z vypravování osoby třetí ve vypravování osoby první. Takové zasahování autorovo je hojné v české epické próze, starší i mladší.

A nyní jaký to rozkošný pohled! Když zlezeme první hřeben... Hrabě Albert pochází ze staré rodiny české. Jako skoro všichni šlechtici naši... Naši hosté sešli se s Šeborem... Komu vlastně tento domek náleží, nemohu vám říci; nemějte mi za zlé... Podívejte se do nitra této komnaty atd. (Gustav Pflieger Moravský, »Paní Fabrikantová«, »Dvoji věno«.)

Sylva neopustila hospodyně po celou noc, ač musela ošklivost svou mocně přemáhati, a sebezpřemáhání nebylo, jak víme, právě nejsilnější stránkou její. (K. Světlá, »Vesnický román«.)

Má sličná Rukapání... na půl jsem si tě vysnil... Ukazovák Hospodinův, abychom se vrátili... (J. Drda, »Městečko na dlani«.)

Nuže, toto je skutečně půlnoční vlak, jak si jen můžete přát... Tihle Dastychové nebyli nic malého v Bytni a nebýt Nolečů, stěží by se jim někdo vyrovnal. Řeknete-li statek, myslíte na sedláka... (V. Řezáč, »Svědék«.)

Podobným zásahem vstupuje autor často v kruh čtenářů, činí svou věc jejich věcí, dovolává se jejich souhlasu atd., ale nijak neporušuje epický ráz svého díla. Může jít dokonce i dále; mění se hned v účastného přítele svého hrdiny, hned v pouhého zpravodaje, může i stát jako soudce nad svými postavami. Vždy tím střídá jen jistou distanci, kterou musí k svým postavám i k čtenářům mít, blíže se jednou k těm a po druhé k oněm. (Srovnej R. Petsch. l. c. 40, 193.) Jindy zase stává se autor vypravěč vykladačem a soudcem doby (Naumann: »Pomník kovu trvalejší«), moralisátorem, estetisujícím diletantem atd. (Dost příkladů najde čtenář v knize »Die Rolle des Erzählers in der Epik« od Käte Friedemann.) Nikde to však nepocítujeme jako subjektivismaci. Subjektivnost lyrické prózy tkví také v něčem jiném, hlubším, nikoliv jen v zásahu autora jako někoho třetího. Autor lyrické prózy nerozděluje své »já« ve své postavy, nemíží v nich, nýbrž právě naopak připodobňuje postavy sobě. Tvoří tak, jako by si byl vědom, že musí vnímat okolní svět vlastními subjektivními brýlemi, jež mu nedovolují, vidět lidi a předměty »samy o sobě«, nýbrž jen ve vztahu k němu. Objevuje v nich proto vždy kus svého »já«. Tento postoj ke skutečnosti je velmi podobný postoji některých vědeckých pracovníků, jak se jeví ve vědecké literatuře poslední doby. Je proto příznačné, že v Holanově »Lemurii« najdeme citaci - byť i jen pod čarou - z knihy Jamese Jeanse »Nové základy přírodovědy«. Neboť právě v ní čteme, že příroda

není něco od nás zcela odlišného, co bychom mohli poznat jako objektivní skutečnost, jež existuje sama v sobě. »Příroda už není pustinou, kterou prohlížíme z letadla nad ní se vznášejícího; můžeme ji zkoumat jen tehdy, když po ní kráčíme, při každém kroku zdvíhající oblačky prachu,« píše Jeans (l. c. 8). A německý biolog J. v. Uexküll praví, že »Fysika se svou vírou v absolutní existenci objektivního světa se octla úplně v koncích« (»Theoretische Biologie«, 2. Auflage, 30.) Vzpomeňme si tu na vědu v období literárního realismu a naturalismu s její vírou, že není valného rozdílu mezi zdáním a skutečností, že tato skutečnost je soubor předmětů po prostoru, které jsou objektivně zjiřitelné a změřitelné, a které, zachyceny přírodně vědnými zákony, tvoří soustavu lidského poznání, jež se zdála být téměř již dobudována.<sup>1</sup> Souvislost tohoto vědeckého nazírání na skutečnost s uměleckou praxí - a zvláště ovšem s teorií - naturalismu je zřejmá a známá, a není proto třeba šíře se o tom rozepisovat. Umělec-naturalista chtěl být pozorovatelem a experimentátorem, jako jím byl vědec jeho doby a stejně jako on věřil v objektivnost dění a v jeho kauzální zákonitost. Už Flaubert ve své korespondenci několikrát zdůrazňuje, že umělec má zůstat mimo své dílo, má zmizeti ve svých osobách. Flaubertovi nebylo nic tak slabošské, »jako vkládati do umění své osobní city«. (Korespondence, I, 234, Aventinum.) Podle něho »Umělec má si počínati tak, aby v potomstvu budil domnění, že nežil« (l. c. I, 235). Jinde zase čteme, že »Umělec má býti ve svém díle jako Bůh ve svém stvoření neviditelný...« (l. c. II, 10). Mezi objektivností vědy a objektivností umění byl tedy v 19. stol. úzký vztah, stejně jako je dnes úzký vztah mezi jistým subjektivismem a spiritualismem vědy a subjektivismem a spiritualismem umění, zvláště literatury. Anton Szerb píše dokonce ve své knize »Die Suche nach dem Wunder«, že otcové dnešního románu nejsou romanopisci včerejška, nýbrž vitalističtí myslitelé, jejichž vitalistický světový názor účinně pronikl do vědomí, totiž Nietzsche a Bergson (l. c. 43). Budeme se ještě častěji dovolávat souvislostí mezi vědou a moderní literaturou, obzvláště lyrickou prózou. Tím však nechceme říci, že lyrická próza je natolik závislá na postoji moderní vědy, že by její subjektivnost byla jen následkem tohoto vědeckého postoje. Je mnohem více reakcí na objektivnost realismu a naturalismu, objektivnost, která se udržela v literatuře téměř až po naše dny. Zvlášt v české literatuře můžeme poměrně snadno sledovat všechny tendence, jež vedly k oné podobě lyrické prózy, jak ji známe z děl jejich nejvýraznějších tvůrců: Čepa, Holana, Lazeckého, Bíbuse, Vaněčka a K. Konráda.

<sup>1</sup> Jeans, »Nové základy přírodovědy«, v. Uexküll, »Theoretische Biologie«, Huizinga, »Ve stínech zítřka«, Dratvová, »Problém kausalit ve fysice.«)

Český realista a naturalista - snad až na M. A. Šimáčka - nezachycoval svět nikdy s takovou objektivností jako naturalista francouzský a německý. Tak na př. Čapek-Chod nezřídka zapomíná, že by měl vlastně být jen pozorovatelem, který sbírá dokumenty; vysune se do popředí, mění se v prostředníka mezi příběhem a čtenářem, stylisuje sám sebe ve svém díle, zkrátka nejrůznějšími prostředky ruší objektivnost pohledu na svět. (Viz o tom monografii od Fr. Kovárny »K. M. Čapek-Chod«, Postavy a dílo.) Zatím co Čapek-Chod (ale i K. Šlejhar) ruší objektivnost pohledu, tu opět A. M. Tilšová (z mladších M. Pujmanová) usiluje o realistickou objektivitu, takže v české próze sváží se objektivnost se subjektivností od dob realismu až po naše dny. Nemalý vliv na lyrickou prózu měla i česká lyrická poesie posledních let, a to nejen na vystupňování subjektivismu, nýbrž i na výraz. (O tom později.) Osmosa poesie s prózou, na kterou upozorňuje Thibaudet, je zcela zřejmá v prvních knihách K. Konráda »Rinaldino«, »Dinah«, »Ve směru úhlopříčny« a »Dvojí stín«. Pronikání básnického surrealismu a poetismu do prózy, jak je postřehujeme v těchto knihách (podobně i v knihách »Karneval«, »Dolce far niente«, »Řetěz štěstí« atd.), neslo s sebou nejen subjektivismaci prózy, nýbrž zdůraznil se jím i zážitek z dětství, vzpomínka a sen, což všechno je, jak uvidíme později, význačným prvkem také v próze lyrické. Není ostatně náhodné, že nejvýznamnější tvůrci české lyrické prózy jsou zároveň lyrickými básníky; není také náhodné, že kritikové hledají v Čepově díle souvislosti spíše s poesii než s prózou. Uvádějí Čepa ve spojitost s Máchou, Březinou, Zahradníčkem a Hrubínem.

Jan Rey

## NÁBOŽENSKÝ TANEC

Vše vznešené a posvátné je rytmické. Slovo a řeč, obraz, stavba, člověk. Ve vrcholných okamžicích života slavnostní pocit nutí člověka, aby stylisoval své projevy do pevných, rytmických forem. Slavnostnost vyžaduje rytmus. Při pohřbu neutíkáme, nýbrž kráčíme odměřeným krokem. K oltáři přistupuje kněz v pečlivém rytmu a svá gesta při mši člení a odstavčuje rytmicky. Pro slavnostní přehlídku volívá vojsko zvláštní druh rytmického kroku. Procesí postupuje krajinou důstojným krokem. Chůze v slavnostních průvodech se mění ve vypjatý, rytmický pochod. Všechno takto slavnostně



zrytmisovaný projev mohli bychom nazvat ztrnulým tancem. Tato vážnost, slavnostnost, rytmičnost přenáší se pak i na ostatní zúčastněné, na diváky.

Tancem probouzí se v duši vznešený pocit osvobození, pocit, že jsme řízení mocnější silou. Oddání se vyšší síle, zařazení vlastních pohybů do celku propůjčuje tanci náboženský ráz a vytváří z něho bohoslužbu. »Tanec je modlitba nohou,« řekl kdosi vtipně. Tam, kde my bychom se modlili nebo pěli chvalozpěvy, primitivní člověk tančí. To ovšem neznamená, že tanec pro člověka primitivního má výlučně náboženský význam. Také závěr, že »původ« tance je magicko-náboženský, by byl nesprávný. Jisto však je, že tanec, právě tak jako všechny ostatní životní funkce, je v úzké spojitosti s životem jako celkem, a je tudíž na primitivním stupni náboženský. Současně působí ovšem i jiné podněty, jako sportovní, erotické, estetické. Dnešní člověk tančí pro krásný, půvabný pohyb, nebo prostě jen aby tančil, či aby se ukázal, neb sleduje cíl erotický, k němuž je tanec zámkou, předehrou. Primitivní člověk činí to vše také, ale činí tak současně a pociťuje to jako posvátný akt. Dnešní člověk chápe vzrušující, extatickou sílu tance, nezná však již jeho sílu kouzelnou, magickou. Primitiv tančí jistě, že mu to činí potěšení. Ale zároveň s potěšením sleduje určitý »magický« cíl: vítězství nad nepřítelem, zdar na lovu, bohatou úrodu, obranu proti démonům. My dnes tančíme nebo netančíme, modlíme se nebo nemodlíme, jsme muzikální nebo nejsme, obchodujeme nebo úředníčíme, zkrátka náš život je rozdroben, rozkouskován, moderní kultura je diferencována, lidé specialisováni. Jednota života, kterou znal a zná primitiv, je ztracena. Známe a provozujeme sice různé druhy tanců, avšak tanec jako životní funkci v úzké spojitosti s ostatními projevy naší duše již neznáme. Tančíme, a pak se nemodlíme. Modlíme-li se, pak netančíme. Primitivní člověk činí obojí současně. Tančíme, abychom sloužili umění, nebo pro svoje potěšení či potěšení druhých. Primitiv dělá to vše současně. Provozuje kult, který je zároveň sportem, tancem, koncertem atd. Pro něho je tanec záležitostí velmi vážnou, neboť v jeho náboženském významu jsou skryty významy ostatní: erotický a sportovní, estetický a sociální.

Tanec zvyšuje úroveň a intenzitu života. Není jen individuální zábavou, potěšením, nýbrž věcí obecnou. Má především sociální funkci. Pro dávné lidské společnosti i u dnešních primitivů ze všech magických konů tanec je nejdůležitější. Svědčí o tom starobylá kněžská bratrstva starých Římanů, jako Saliové (tančící kněží, kteří o slavnosti Martově s meči, přilbami a štíty konali za zvuků fléten průvod po městě, při němž prováděli tanec tripudium), nebo fratres arvales (bratři arvalští, od arva, niva), kteří při květnové slavnosti, ověnění věnci z klasů, vodili obětní zvířata kolem polí

a po zabítí zvířat konali tance a pěli písně ke cti Martově a duchů zemřelých předků, larů. Titul vedoucího Saliů, praesul, t. j. ten, kdo tančí vpředu, svědčí rovněž o významu náboženského tance u Římanů. Připomeňme i nejistou domněnku, že název nejvyšších římských úředníků, konsulů, lze odvodit ze slova »salire«, skákati, tančiti (consules, tedy ti, kdo spolu skáčí, tančí). Také církev katolická zná procesí, jež putují do polí, vyprosit jim úrodu a déšť. I zde hraje svoji úlohu také estetický, ba i sportovní prvek. Takové procesí mobilisuje jaksi celou vesnici, rozdrobený, diferencovaný život na okamžik se sjednocuje. Také jedna forma japonského lidového tance »bon« je druhem tanečního procesí. Bon je název pro roční období, odpovídající našemu červenci a srpnu, kdy, jak věří Japonci, duše zemřelých předků se vracejí navštívit své domovy. Pro jejich potěšení se právě tanec »bon« koná. Původní náboženský význam tohoto tance však časem vymizel (v některých obcích jej posunují do podzimního období na oslavu bohaté žně) a dnes tanec většinou slouží jen pouhé zábavě lidu. Účastní se ho celá obec, muži i ženy, a je provázen zpěvem a tleskotem rukou. Proslulé echternachské procesí, konané na svatodušní úterý v Echternachu (Luxemburg), shromáždí tisíce účastníků, mužů, žen, dívek a mladíků, kteří se drží za ruce nebo za šátky a postupují zvláštním způsobem - pět kroků vpřed a tři kroky vzad - městem až k chrámu sv. Willibrorda, kde obcházejí oltář a kladou na něj své dárky. Toto »skákavé procesí«, jež vede klerus s křížem a korouhvemi, je prý pozůstatkem děkovné slavnosti za to, že pominula epidemie tance svatovítského, jež v tom kraji řádila. Všechny tyto a podobné procesionální formy můžeme považovat za zvláštní formu tance, svým zaměřením zhusta náboženskou.

Podobně pohyb v kruhu kolem nějakého posvátného předmětu (stromu, studny a pod.) představuje prastarou formu tance náboženského. Tak ve starém Řecku tančily ženy kolem stromu zasvěceného Dionysovi. Máje, kolem nichž ještě dnes tančí vesnický lid, jsou symboly plodnosti. Nesčetné jsou doklady tanců, uctívajících v kruhové formě slunce. Přistupuje tu i představa, že samo slunce tančí. Všimněme si těchto »slunečních tanců« poněkud blíže.

Starobylá japonská legenda (viz autorovu stať »Kultura tance v Japonsku« v 3. čísle minulého ročníku »Řádu«) vypráví o tanci, jímž byla usmířena rozhněvaná bohyně slunce a jenž se stal prototypem tance v Japonsku. Dodnes je tento legendární tanec tančen o slavnostech před šintoistickými svatostánky a našel též odezvu v kultických tancích žňových a v umných tancích gejš.

*Dokončení příště.*

# VARIA

## Josef Vašica šedesátníkem

*Profesor pražské university, Monsignore, filosofie doktor Josef Vašica, neúnavný a bystrý vědecký badatel a iniciátor, dožije se dne 30. srpna šedesátin. Narodil se dne 30. srpna 1884 v Štítině u Opavy, kde jeho otec František byl kolářem, matka Marie Anna pocházela z rodu slezských Glabazňů. Po maturitě na českém gymnasiu opavském v roce 1902 studoval bobosloví na Cyrilometodejské fakultě v Olomouci až do roku 1906, kdy zahájil filosofická studia na universitě vídeňské, která roku 1911 skončila jeho promováním na doktora filosofie. Tato studia konal již jako prefekt a profesor arcibiskupského gymnasia kroměvížského a po promoci setrval v této funkci až do r. 1919, kdy se habilitoval na Cyrilometodejské fakultě olomoucké jako suplent a kde od r. 1921 byl mimorádným profesorem pro jazyk a literaturu staroslověnskou. V r. 1928 jmenován byl řádným profesorem, a jako takový zvolen i děkanem fakulty na rok 1931 až 1932. Z Olomouce odešel v r. 1937 jako řádný profesor bobovědné fakulty do Prahy, kde rovněž zvolen děkanem za r. 1937 až 1938. Za své zásluhy vyznamenán byl titulem papežského komori, zvolen členem Královské české společnosti nauk, třetí třídy České akademie věd a umění, Byzantologické komise Slovanského ústavu v Praze. Svá theoretická studia doplnil zkušenostmi na cestách v Rusku, v býv. Jugoslavii, v Německu a v tehdejšímu Polsku.*

*Vědecké a literární dílo Vašicovo je tak složité, že lze o něm až dosud psátí nejráději v suchém přehledu fakt. Badatel sám je povahy jare, jiskřivě nabádavé a dalek všeho profesorského unikání živé skutečnosti. Je stále jaksi příliš mlád a trvale angažován v hnutích mladých našich lidí, takže jubilejní vlánek připadá anachronismem. Je naň stále ještě dosti času, až ten milý šedesátník zestárne a vyvrcholí své dílo životní. Pokouším-li se tu o utvářený přehled jeho dosavadní činnosti, těším se, že nebude bez užítku jeho četným přátelům a ctitelům.*

Vlastním oborem Vašicova studia je ovšem církevní staroslověnština a literatura jí napsaná. V tomto oboru vypracoval se Vašica vedle pražského universitního profesora, preláta Josefa Vajse, v kapacitu první velikosti. Přes příbuznost předmětu jeví se rozdíl ve výsledcích práce obou učenců v tom, že Vajs věnuje se výhradně studiu církevního jazyka samého a edicím staroslovanských památek, kdežto Vašica, vycházejce z téže základny, obrací zřetel spíše k studiu památek staročeských. Mimo to stojí Vašica blíže současnému hnutí unionistickému, jehož vývoje se účastnil prakticky jako sekretář »Akademie Velehradské«.

Sklonem k bohemistice vysvětlíme si proto fakt, že literární prvotina Vašicova neobrala si námětem památku staroslověnskou, nýbrž hned speciální problém českých *evangeliářů*. Uveden jsa do studia tohoto předmětu vídeňským badatelem Václavem Vondrákem, otiskl Vašica již jako doktor filosofie v programu gymnasia kroměřížského roku 1912 svých »Několik poznámek o Evangeliáři olomouckém z roku 1421«, které jsou jeho literární prvotinou. Období kroměřížskému náleží také stať o pražské památce »Nejstarší zlomek Evangeliáře« (1919). Jako olomoucký docent psal o Měrkovu vydání »Evangeliáře Benešova« (1921) a olomoucký Evangeliář oslavil studií »Olomoucké pětistileté knižní jubileum« (1922). Ještě později psal na thema »Evangelia Göttweigská« (1927) a vyvrcholil až potud své dílo v této oblasti krásnou průpravnou studií »Staročeské evangeliáře«. Vyšlou v Praze 1931 nákladem České Akademie věd a umění.

Oj evangeliářů byl přirozeně jen krok k širší oblasti staročeských překladů *celobibličých*. Vašica o tomto předmětu psal již v drobné informující stati časopisecké »Staročeský překlad Bible« (1930), tedy v době, kdy byla již v proudu edičním jeho monumentální »Bible Olomoucká«. Podporou olomouckého arcibiskupa Leopolda Prečana umožněno bylo vydání této jedinečné publikace, jejíž první díl obsahuje »Pentateuch«, tedy malý zlomek celého rukopisu, reprodukováný světlotiskem a doprovázený Vašicovou studií o povaze a významu této skvělé památky staročeské náboženské i literární kultury (1933). V olomouckém období napsal ještě do brněnské ročenky studií »Staročeský překlad bible« (1935) a pražské éře patří již tři velmi závažné studie »Český biblický styl« (1941), »K dějinám staročeského překladu biblického« (1941) a »České biblické tisky« (1942).

Do vlastního oboru filologie a kultury *staroslovinské* uvedl se Vašica literárně malou stať »Staroslověnština v kalendáři Moravanu« (1921) a článkem »Naše svatá hlaholice« (1922). Později podrobil kritice Vondrákovu »Církevně politickou chrestomatii« (1925) a »Nové vydání staroslovanského misálu« (1927). Jubilejní rok svatocyrilský přivedl jej k publikování několika speciálních prací, tak k překladu »Staroslovanské hymny ku počtu svatého Cyrila«, doprovázenému studií (1927), k překladu památky »Život a pochvala svatému Cyrilu, učiteli slovanského národa, sepsaná biskupem Klimentem« (1927). Ještě později publikoval cennou studii »Nejstarší česká poesie« (1940), poznovu vydal »Pochvalu svatému Cyrilu« (1942), nově vydal »Život svatého Metoděje«, staroslovanskou legendu z konce devátého věku (1942) a téže povahy »Život svatého Cyrila« (1942). Tento obor prozatím ukončuje studie »Básnická skladba svatého Konstantina Cyrila« (1943). O dva roky později podobným způsobem složil Vašica svůj hold svatému Václavu v době milenia. Vydal stať »K jubileu knížete svatého Václava« (1929), studii »Svatý Václav v památkách církevně slovanských« (1929), cenný příspěvek »Význam svatých Borise a Glěba v tradici svatováclavské« (1929) a latinskou studii »De Sancto Venceslao in documentis litterarum palaeoslovenicis« (1929). Významnou vědeckou prací je v tomto souboru »Druhá staroslověnská legenda o svatém Václavu« (1929). Po desíti letech vrátil se k této látce překladem staroslovanské legendy »Kniha o rodu a utrpení svatého knížete Václava« (1939), studií »Raný kult českých světců v cizině« (1939), a ještě později překlady a studii o »První staroslovanské legendě o svatém Václavu« (1942), o »Druhé staroslovanské legendě o svatém Václavu« (1942) a vzácným příspěvkem »Staroslovanské liturgické zpěvy a kánon na svátek svatého Václava« (1942). Sem náleží i edice staroslovanského »Umučení svatého Víta« (1942). Detailnímu poznání staroslověnské významité posloužila edice překladu »Mnich Chrabra Obrana slovanského písma« (1941).

Tyto publikace z oboru staroslověnské úzce doprovázejí ovšem četné Vašicovy práce, věnované náboženskému *unionismu* cyrilometodějskému. Tento obor zahájil informační stať »Idea cyrilometodějská« (1921) a studií o Grivcově spise byzantologickém »Nový

příspěvek ke studiu řeckého rozkolu a otázky cyrilometodějské« (1922). Náleží sem důležitý »Přehled novější literatury cyrilometodějské« (1923), nekrolog »Antonín Cyril Stojan zemřel« (1923), stať »Zahrádka cyrilometodějská« (1924) a velmi cenná informace »Velehrad« (1924 a 1925). Prohlédl, doplnil a vydal sedmé vydání spisu Jana Vychodila »Popis velehradských památností« (1925), otiskl jubilejní stať »Jubileum svatého Konstantína« (1927) a latinskou monografii »De momento SS. Cyrilli et Methodii pro unitate Ecclesiae restituenda« (1927). Následovalo kritické »Dobrozdání o nálezech cyrilometodějskýct« (1932), jubilejní stať »Tisíc a padesát let« (1936) a redakce sborníku »Septimus unionisticus congressus Velehradii anno MCMXXXVI« (1936), v němž Vašica otiskl dvě latinské studie »Millesimus quinquagesimus annus obitus S. Methodii, Moravorum archiepiscopi«, a doprovod k reprodukci obrazu svatých Cyrila a Metoda z misálu patnáctého věku v kapitulní knihovně olomoucké »Annotatio de imagine SS. Cyrilli et Methodii ex Codice M. S. 45. Bibliothecae Capituli Olomucensis« (1936). Tuto badatelskou oblast ukončil Vašica prozatím cennými informačními pracemi »Slovanská bohoslužba v českých zemích« (1940) a průkopnickou studií »Slovanská liturgie nově osvětlená Kijevskými listy« (1940), v níž vyslovuje názor, že svatý Cyril může být autorem staroslověnsky psaných »Kijevských listů«.

Ve Vašicových unionistických studiích věnován jest pečlivý zřetel k poznání *Podkarpatské Rusi*. Od roku 1922 otiskl řadu závažných příspěvků, »Unie na Podkarpatské Rusi« (1922), »Katolická církev u podkarpatských Rusínů« (1922), »O Podkarpatské Rusi« (1927), »Z náboženského života podkarpatských Rusínů« (1928), překlad Bourgeoisovy zprávy »Podkarpatská Rus ve světle zkušeností francouzského misionáře« (1928), posudek Zapletalova díla »Dobrjanskij a naši Rusíni« (1928), recenzi díla Ivana Ohijenka »Kostjantyn i Mefodij, ich žytja ta dijajnist« (ukrajinsky a česky 1930), »Desítiletá působnost reformovaných basilianů na Podkarpatské Rusi« (1931). Tento zájem vrůstal z Vašicova studia náboženského života *ruského*, který sledoval již od své cesty na Rus v roce 1913. Zprvu překládal ruskou beletrii a esejistiku, ale koncem dvacátých let počal vydávat práce o duchovním životě. Z rukopisu hraběte Soltykova přeložil stať »K náboženskému problému Ruska« (1929), obíral se filosofií Petra Jakovleviče Čaadajeva, z něhož přeložil »První list o filosofii dějin« (1929) a »Čaadajevovy listy« (1935). Pak jej zaujal »Případ Jeseninův« (1930) a »Sebevražda Vladimíra Majakovského« (1930), »Episoda z dějin katolicismu v Moskvě koncem sedmnáctého století« (1935) a studium hluboce založeného díla Nikolaje Vasiljeviče Gogola »Rozjímání o mši svaté«, které přeložil a ocenil (1936).

V obor *české slavistiky* lze zařaditi Vašicovy informační stati, kritiky a edice různého druhu. Tak odborně posoudil Vondrákův »Vývoj současného spisovného českého jazyka« (1927), Trávníčkovy »Příspěvky k nauce o českém přízvuku« (1927), Ripplovu edici »Das altschechische Leben des heiligen Franziskus von Assisi nach einer Olmützer Handschrift aus dem Jahre 1421« (1931), Chelčického »Sít víry« (1930), Vilikovského »Výbor staročeské prózy« (1939), Vilikovského »Staročeská lyrika« (1940), Vilikovského »Staročeská legenda o svaté Kateřině« (1942), Hrabákovo vydání »Legendy o svaté Kateřině«, k němuž se vztahují Vašicovy stati »Ještě staročeská legenda o svaté Kateřině« (1942) a »K polemické stati Hrabákově« (1942). Stejně posoudil v stati »Z české hymnologie« (1943) Škarkovu objevitelskou studii »Nové kapitoly ze staré české hymnologie«. Slezskému dialektu věnoval »Drobnosti z lašského nářečí« (1929). O latinském olomouckém »Rituálu«, sepsaném roku 1376 na podnět Jana ze Středy, jakož i o cenných misálech ze čtrnáctého a patnáctého věku napsal informační stať »Z kapitulní knihovny v Olomouci« (1927). Vašica vydal s literárními doprovody staročeské spisy, tak Ludvíka z Pern-

šejna »Naučení rodičům« (1928), »Píseň veselé chudiny« (1932), »Vzývání Panny Marie« (1937), »Zrcadlo marnotratných« (1940), o němž psal již v stati »Báseň či skladba« (1930). Současné literární produkci české věnoval Vašica »Několik slov o díle Jakuba Demla« (1939) a »Starofíšské Studium« (1942).

V roce 1930, sbíraje materiál k studii o Kanisiově katechismu, přiveden byl k poznání četných památek českého *baroku protireformačního*. Odtud rozvinul činnost k poznání a k rehabilitaci tohoto zasutého pokladu katolické kultury, vydáváje vybrané památky slovesné s vědeckými doprovody, přednášeje o nich a otiskuje rozměrné studie o předmětu této své lásky. Je to především jezuitský barok básnický, jemuž věnoval nejvíce péče. Nejvýraznější skupinou v této oblasti Vašicova úsilí je literární kult jezuitského básníka *Bedřicha Bridela*. Jemu je věnována hned první studie »Záblesky z Temna« (1930), po níž vzápětí následovalo »Bridelovo číslo Akordu« (1931), stat »Bedřich Bridel« (1931), edice básně »Rozjímání o nebi v noci na jitřní Božího Narození« (1931) a »Dodatek k bibliografii o Bridelovi« (1931). Příštího roku vydal Vašica další ukázkou poesie Bridelovy, »Píseň o svatého Prokopa kněžstvu« (1932), načež v studii »Tři kapitoly o českém literárním baroku« (1933) podal ukázkou z jeho veršovaného »Učení křesťanského«. Pak vzrušil kulturní veřejnost edicí Bridelovy básně »Co Bůh? Člověk?« (1934) a zmínil se o básníku ve své brněnské přednášce »O české barokní poesii« (1934). Příštího roku psal Vašica objevenou studii »Legenda svatoivanská« (1935), v níž první kapitola věnována jest námětu »Svatý Ivan u Bridela«, doplňky otiskl v stati »Ještě o svatém Ivanu« (1935), načež následovala edice »Života svatého Ivana, prvního v Čechách poustevníka a vyznavače od Bedřicha Bridela z Tovaryšstva Ježíšova«, pořízená podle tisku z roku 1657 (1936). V monografii »K dějinám staršího českého písemnictví« (1937) věnovány jsou mu stati »Bridel jako epik« a »Bridel a Kadlinský« a v souboru »České literární baroko« (1938) je otištěno šest starších bridelovských studií. Příštího roku vyšlo »Křesťanské učení veršemi vyložené od Pátera Bedřicha Bridela« (1939). Studií »Neznámý spisek Bridelův« (1943) oznámil Vašica nový svůj objev literární, který také vydal pod názvem »Trýlístek jarní ke cti a chvále Svaté a Nerozdílné Blahoslavené Trojice« (1943) jako toho času poslední příspěvek z řady publikací, jimiž byl pro českou literaturu objeven dosud takřka neznámý poeta vysokého významu.

Z ostatních jezuitských spisovatelů věnoval Vašica pozornost zejména Matěji Václavu *Šteyerovi*. Po studiu jeho »Kancionálu českého« věnoval mu podrobnou stat »Z poesie českého baroku« (1931), cyklus »Písně o nestálosti tohoto světa« (1932), cyklus »Písně o posledních věcech člověka« (1934), když byl již ve »Třech kapitolách o českém literárním baroku« vyložil přesně jeho poměr ke čtyřem písním o posledních věcech člověka a o jeho překladě vlašského díla »Věčný pekelný žalář« (1933). Vrátil se k němu ještě v souboru studií »České literární baroko« (1938). Jiným vyvoleným autorem byl jesuita Daniel *Nitsch*, z něhož otiskl ukázkou barokové prózy homiletické »Berla královská« (1931), a doporučil studium jeho díla mladému kroměřížskému badateli Němcovi. Pak z díla jesuita Matěje *Tannera* přetiskl rovněž ukázkou barokové prózy »Bič Kristův« (1932) a posoudil nové vydání jeho »Historie o hoře Olivetské na Moravě blíže Šternberka« v stati »Matěje Tannera hora Olivetská« (1940). Z díla jeho bratra Jana *Tannera* přeložil knihu »Život a ctnosti pátera Albrechta Chanovského z Tovaryšstva Ježíšova v českém království« (1932). Velkou péči věnoval také dílu Bohumíra Hynka *Bilovského*, slezského exjesuita, o němž vydal jednak studie »K novým přetiskům z Bilovského« (1933), »K uměleckému profilu Bilovského« (1933), »Kázání jako památky literární« (1937), a z jehož díla vydal básně »Církevní Cherubín, anebo slavný a stálý v ohni a mukách víry a svaté spovědi zástupce Jan Sarkander« (1933), jakož i homiletickou prózu

»Vino ze svadby v Káni a Potřebnost roucha svadebního« (1933). Vrátil se k němu ještě ve sborníku studií »České literární baroko« (1938). Také kutnohorský jezuita Jan *Korínek* našel ocenění jednak ve »Třech kapitolách o českém literárním baroku« (1933), jednak v studii »Kofíňkovy básně« (1938). Posléze i slavný Bohuslav *Balbín* byl Vašicou vzpomenuť vydáním »Života svatého Jana Nepomuckého« (1940) a statí »K vydání Balbínova Života Jana Nepomuckého« (1940). Vedle těchto Čechů byl to německý jezuita Petr *Kanisius*, z jehož díla vydal »Katechismus katolické velebného Pátera Kanýzia« v překladu Šimona Hlíny (1931), a o němž otiskl studii »Kanisiovy katechismy« (1938). Mnichovskému jezuitovi Jeremiáši *Drexelovi* věnoval studii »Překlady z Jeremiáše Drexela« (1938) a z díla Jiřího *Scherera* vydal Bečákův překlad »Kazateľských pravidel« (1937). Z prací povšechného obsahu uvádím statí »Jesuité pobělohorskí a česká řeč« (1931) a »Český jazyk za období barokního« (1939).

Mimoesuitských spisovatelů všiml si Vašica měrou rovněž bohatou. Z anonymní sbírky »Rozličné kající myšlínky« vydal »Smrtí tanec« (1936), přetiskl rovněž anonymní »Pastýřskou vánoční hru z českého baroku« (1937), z kázání děkana Františka Matouše *Kruma* přetiskl »Pastorellu betlemskou« (1937), otiskl cenný příspěvek v studii »Sporckovské sbírky českých veršů« (1937 a 1938), v studii »K otázkám barokního písemnictví« objevil postavu homiletika Tomáše Xaveria *Laštovky* (1937 a 1938). Významný je objev spisovatele Ondřeje Františka de *Waldta*, z jehož díla vydal »Chválu jazyka českého« (1938) a »Chvalořeči« (1940). Novou osobnost uvedl do literatury kazatelem Antonínem Jarolímem *Dvorákem z Boru*, jehož »Divotvorné vítězství medetekoucího učitele a clara-vallenského opata svatého Bernarda nad hrůzoplou smrtí« vydal s kritickým doprovodem a doslovem Alberta Vyskočila (1938). Jeho »Nový příspěvek k barokní homiletice« (1940) přinesl zprávy o kázáních Simeona Polockého a kritický posudek o edici »Loutna česká« přispěl k detailnějšímu poznání lyriky Adama Michny z Otradovic (1944). Bohatým zdrojem poznání eschatologické lyriky je reprezentační publikace »Smrtí tanec« (1941) s hudebními ukázkami.

Problému barokové *poetiky* všiml si Vašica téměř ve všech výše uvedených publikacích, ale některé práce jsou jí věnovány speciálně. Uvádím aspoň statí »Jesuité pobělohorskí a česká řeč« (1931), »K uměleckému profilu Bilovského« (1933), »Jan Korínek a jeho básnický jazyk« (1933) a »Literární stránka kázání« (1938). Při této příležitosti chci poukázat i na estetické příspěvky týkající se jiných období literárních. Jsou to práce »Nová psychologie jazyka« (1928), »Báseň či skladba« (1930), »Kázání jako památky literární« (1937), »Panegyrim v kázáních« (1937), »Český biblický stil« (1941).

Všeobecné poučení o *literatuře českého baroku* podal Vašica v synthetických přehledech, z nichž uvádím publikace »Tři kapitoly o českém literárním baroku« (1933), »O české barokní poezii« (1934), »K dějinám staršího českého písemnictví« (1937), »K otázkám barokního písemnictví« (1937), velký soubor studií »České literární baroko« (1938), »Die tschechische Barockdichtung« (1938), »Česká baroková poezie« (1938), »Několik poznámek k baroknímu písemnictví« (1939) a »České literární baroko« (1940). Všemi uvedenými pracemi přispěl Vašica platně k poznání české literatury sedmnáctého i osmnáctého věku způsobem, za který mu česká kulturní veřejnost musí býti vděčnou!

Obraz životního díla Vašicova nebyl by úplný, kdybychom se nezmiňli o jeho četných *překladech*. Uvedl jsem jich již mnoho v předchozích odstavcích, doplňuji je tedy jen potud, pokud se týkají nových oblastí. Překlady z *latiny* doplňuji ještě pracemi autorů *Idiotas* »Proti nezřízené lásce k ženám« (1918) a Viktor Utický »Historie pronásledování provincie Africké« (1918), uvádím také jeho statí »Dva překlady z latiny« (1943). Z literatury *italské* přeložil »Listy svaté Kateřiny Sienské« (1930). Z písem-

nictví *francouzského* vybral si k překladu autory: Mandelstam, »François Villon« (1917), Baumann, »Leon Bloy« (1919) a »Tři svatá města« (1920), Lefèvre, »Nová psychologie jazyka« (1928). O románu Célinovu »Cesta do hlubin noci« napsal kritickou recenzi (1935). Poměrně nejvíce překládal z beletrie a esejistiky *ruské*. Jsou to zejména stati »Fedorov o písmenách« (1915), Račinskij, »Hugo Wolf« (1916), Rozanov, »Egypt« (1916), Fedorov, »Astronomie a architektura« (1916), Aničkov, »Aleksěj Remizov« (1917), Rostislavov, »Sergěj Timofějevič Koněnkov« (1917), Punin, »Kresby Vrubeľovy« (1917), Rozanov, »Doslov ke komentáři Legendy o velikém inkvizitoru Fedora Michajloviče Dostojevského« (1919). Z beletrie přeložil Solovjevovu byzantskou povídku »Historie Isminiova« (1916), Dymovo »Jarní bláznovství« (1917), Vološinovo »Poodhalení dětských her« (1917), Remizovův »Požár« (1817), Hippiovu prózu »Ivan Ivanovič a čert« (1917), Kuzminovo »Rozhodnutí Anny Meierovy« (1920), Kuzminovy »Hrdinské činy Alexandra Velikého« (1930) a Balmontovy »Básně« (1941).

Vzácnému spisovateli, který se nyní zcela ponořil do studia staročeských překladů biblických a s mladistvým elánem sleduje kulturní dění slovesné, přejeme v dalším desetiletí co nejsrdčejši mnoho svěžesti tělesné i duševní! Ad multos annos!

Vilém Bitnar

## Ženské záležitosti

*Žena musí pochopit, že všechno umění a všechna kultura začíná smyslem pro odstín a končí smyslem vzájemnosti a celosti.*

F. X. Šalda

Rovnováha mezi intelektem a vůlí, kterou Šalda považoval za jednu z nešťastnějších vlastností umělce, nebývá často průvodním znakem ženské literatury. Projednání tohoto tematu je příliš rozsáhlé a bylo pronikavě načrtnuto citovaným Šaldou; několik nových knížek, mezi nimi na prvním místě sbírka povídek pod názvem Čarovná zahrada, nám dává nicméně přes svou nejednotnost a neschopnost stát se typickým zástupcem určitého celku, podněty ke krátké úvaze.

Prvým rysem, který je velmi markantní ve zmíněné sbírce povídek, je nesoustředěnost na vlastní *výrazové prostředky* prózy. Hledisko, z kterého je psána v našem případě povídka, není hledisko čisté povídkové, epické, nýbrž hledisko prozaickým kvalitám jaksi nastavené nebo s nimi souběžné. Nepřevládá tu ona syntetická snaha zobrazit vnitřní záměr utvářením prozaických hodnot, ale spíše snaha k nim tento záměr přiřadit, sice zřetelně, avšak neorganicky. Je to cosi jako umělecky špatné svědomí, polovičatost tvoření, neschopnost být básníkem cele a beze zbytku, to je, opustit všechny metody souzení a poznání a učinit nosníci všeho hodnocení čistý pohled básnický. Je to nedůvěra ve smysl a sociální funkci čistého *umilectví*, ztráta víry v přímý a nezprostředkovaný jeho zásah do života. Neboť nevěří-li básník, že pouze výrazem svého odpovědného básnictví splní své poslání, počne se ujišťovat tím, že hledá smysl své tvorby v dodatcích a korekturách, že ozejmuje, ukazuje a vykládá, že se vysvětluje a rozebírá; dává vše, tak říkajíc, po lopatě.

Plnost a ucelenost uměleckého tvaru je prvním kritériem umění. Přes všechny apriorismy vyspělých kultur (nebo právě pro ně), které disponují hotovou ideovou tematikou, rodí se počínající kultura skutečně ze smyslu pro detail, z volného a nezasměrněného básnického počátku. Směr k »celosti« a »vzájemnosti« není tedy určován před-



běžným a více méně theoretickým zaměřením, ale zcela prostým prohlubováním prvotních básnických představ. Neboť umění nelze vytvořit jinak než umělecky. To je organická vývojová cesta, které, myslím, velmi silně postrádáme; a zde je patrně též bod, kde přecházíme od problému literatury specificky ženské k problému celého, dnes se rodícího umění, se všemi náznaky jeho novosti. Postrádáme jak celkově kulturní, tak osobnostně umělecké sebekázně, sebevýchovy a následně systematicky vnitřní práce. Byl to velký umělecký praktik, který prohlásil, že v umění nelze beztržně přeskočiti žádný vývojový stupeň. Uvědomit si tuto zásadu cele, znamená tvůrčí cudnost a odpovědnost, znamená to ne zapření osobnostní svobody, nýbrž jen potlačení expansivní libovůle. Cudné je umění tehdy, nehlásá-li jeho básník jiný program než ten, který sám cele žije a pro nějž »riskuje sebe sama« (V. Černý). Jeho programem je tedy ve skutečnosti růst jeho básnického vědomí, jeho principem je princip vnitřní práce; nevyhledává cíle, ale dotváří ce ho a dožívá. Opak znamená nerovnováhu.

Tuto nerovnováhu vidíme na přítomných povídkách konkrétně v tom, že postoj jejich autorek není postojem, který by se plně dovedl v povídkové formě zobrazit, ačkoliv se v ní *fakticky realizuje*. Tato neekonomičnost, neschopnost vtělit záměr v omezený tvar, tato potřeba větší šíře je velmi příznačná. Básník nedovede zachytit svou postavu ve zkratce a typisací, potřebuje vyčerpávajícího úvodu od počátku; nedovede plně zpředměnit jeden příběh, ale vloží do jeho rámce vše, co zná a umí, vše, o čem přemýšlí. To je romantismus. A zdá se, že to nějak úzce souvisí s celou národní povahou v jejím nedostatečném smyslu pro spolupráci a umělecko-kulturní hierarchickou závislost. Básníkovi už nestačí, aby byl celý sám v sobě, zdá se mu, že je třeba, aby byl ve všem rozhodující, aby měl o všem definitivní slovo, třeba jen sám pro sebe, aby byl ve všem obsáhlý a jaksi souhrnně naučný.

Vracíme-li se k povídkám Čarovné zahrady, vidíme i zde tyto rysy v různé míře. Jako celky se povídky rozdělují na vnitřně a nekoordinované části. Jsou na příklad podložený jakousi ideovou jednotou, ale nemají jednotu tematickou. Jsou to povídky, jež nedovedou pracovat s výstavbou motivu; nikde tu není gradací, zjevných bodů napětí a přesunů zorných úhlů v nazírání reality; tedy vesměs elementy, které prózu integrují a vnitřně dynamisují. Tato práce s prozaickými motivy je zřejmě stále více zatlačována výstavbou vnitřně psychologickou a metaforickou. Povídka se tím vnějškově stává statickou a hybnost je přepojena dovnitř. Toto je určitý znak, který lze pozorovat v celé próze, a jehož zákonitost je stopou nového utváření lidské myšlenky. Je však příliš zřetelně vidět jeho nepravdivost tam, kde běží více o přizpůsobení se všeobecné atmosféře než o odpovědnou tvořivost. Všude tam je jasně průkazná nedokonalost a nezpředmětnění myšlenkové a citové představy, jeho nedokumentárnost v epickém smyslu slova.

Povídky Čarovné zahrady uvádí a spojuje dosti nevyrazný rámec A. M. Tilschové. Prvou povídku vypravuje ústy staré paní, která je středem celého rozprávění, Marie Pujmanová. Její povídka o zklamané lásce se přes některé ostře zachycené skutečnosti nepozvedá do stupně větší básnické reálnosti. Vyšší úroveň má povídka Heleny Dvořákové, která by zřejmě i zde chtěla povědět mnoho o člověku; většinou však není schopna nazření celého jeho duševního obsahu a z něho se odvíjejícího činu a situace. Dvořáková nevidí své dílko simultánně, na základě primárního zážitku a prostoupení látky. Výsledkem jsou předběžná schemata postav, která nejsou zvládnuta procesem vyprávění, aby mohla vytvořit nerušenou strukturu. Dvořáková nedovede opustit popisný a neúnavně vysvětlující styl, nedovede se přiblížit prostému zobrazení. Ani stavebně není povídka urovnána, dvě motivické linie se tu střetávají bez jakékoli zákonitosti a bez využití tohoto střetnutí pro přesun situace a napětí. Povídka Františky Pechákové je typicky městské vyprávění »o jedné lásce«, která šťastně dopadla, povídání příslušně učesané i rozjásané. Jakýsi lyrismus je tu

spíše dekorací než tvárným elementem. Ema Řezáčová se uvádí skutečným vyprávěním, které se aspoň trochu blíží nepopisné objektivaci charakterové i dějové. Přes všechny nejasnosti některých motivací má vyprávění dosti čistou vzestupnou linii v líčení citové náklonnosti staré ženy. Marie Prusáková prokazuje přes všechnu nejednotu a nevyváženost určité znaky psychologické i dějové stavebnosti. Její pokus sklenout v reálnou jednotu člověka i obklopující jej svět není vyvážen schopností čistě výrazovou. Prusáková charakterisuje spíše intelektuálně než plným básnickým názorem; proto je její povídka více studii, které se těžko daří prokázat chtěný vývoj. Povídka Leontiny Mašínové o životě a smrti Jana Krumpholze je historickou povídkou se všemi možnými vadami. Vzestup člověka jako umělce a odcizení se jeho lidské stránce probíhá bez faktické souvislosti motivem historického vývoje, schylujícího se k bouři konce XVIII. století. Povídka tím není ani vnitřním dramatem umělce, ani obrazem doby. Umění vidět člověka šíře at už v době nebo prostředí není tedy ani Mašínové doposud dáno. Nezvládnutí myšlenky prokazuje i stavba dialogů, které jsou často liché a nenosné. Pavla Buzková vychází z psychologické představy dívčího dospívání, ke kterému je přiřazována jiná představa rázu abstraktnějšího, představa nesmyslové lásky a tvůrčí práce; ta má sice podbarvovat celé thema povídky, ale nakonec se osamostatňuje a volná dějová složka to doklepe k svému konci. Konečně jsou tu dvě povídky o rozvracejících se manželstvích. Prvá je od Heleny Šmabelové, značně nevyhraněná a na mnoha místech bezradná, přece však někde zachycující typisací realistického detailu plnou atmosféru, kterou chce vyvolat v příběhu nenaplněného čekání a touhy. Hana Šklíbová hledá prostředí své povídky v elegantním světě nejlépe situovaných rodin, a proti realistickému detailu své předchůdkyně využívá situačního detailu a konversačního seskupení. V tomto rámci kreslí postavu děvčete, rostoucího všemi zmatky sebepoznávání a poznávání svého okolí v ženu. Konečně je tu poslední povídka A. M. Tilschové. Přes značnou neprůkaznost vývoje je její předností určitá organičnost dvou osudů povídky, vedoucí k závěrečnému pochopení lásky stoupající »od slabostí výš do nesobeckého odříkání a lidské velikosti«. A. M. Tilschová zná vnitřní obsah svých postav a jejich pohybové možnosti. Přitom však ztrácí mnoho tím, že se nesoustřeďuje na samotné vyprávění, že nedbá stavby a přesnějšího zpředmětnění; řadí jednotlivé motivy velmi volně do monotonního sledu bez vnitřní rytmičnosti. Tato egalitární výstavba potom způsobuje, že charakterové hranice se stírají a povídka ztrácí hierarchickou přehlednost, ve které by mnohé dovedlo vyniknout.

Vcelku se nezdá, že by Čarovná zahrada splnila svůj záměr. Jako ženská obdoba Milostného kruhu, který, jak se praví v doslovu, vyhlásil klausuru pro ženy, nepřinesla do milostné literatury nic specificky ženského. Příliš komplikací a moudrosti, nikde však prosté vyslovení podstaty, monumentalisující celého člověka, místo ideí o něm. Žena mluvicí nebývá vždy o kouzlo více než žena mlčící.

\*

Román Olgy Barényi *Šiastná Járinka* je prozaickou evokací uměleckého a milostného osudu Jarmily Horákové. Základem prózy O. Barényi jest jakýsi mluvní lyrismus, který se už zřetelně projevil v jejích prvních knihách. Bylo by možno srovnávat její výraz s výrazovou stránkou prózy autora První party (viz rozbor Jana Mukařovského). Také zde běží formálně o vnitřní dialog, o hovorovou formu. Zde byl touto metodou ovšem dynamisován celý ráz prózy a autor zmocňoval se jím reality s různých hledisek; u O. Barényi však nemá tento hovorový způsob podání funkci tvárného a kompozičního principu. Její forma je spíše subjektivním psychogramem, kterému hrozí jedno nebezpečí: automatismus. Plynulost vidění, prolínání světa vnitřního do vnějšího, nemá

základem dosti bezpečnou charakterovou jednotu a vědomě tvůrčí úsilí. Tento lyrismus nedovede objevit novou tvář věcí, jako dovedl lyrismus vzpomenutého autora, spíše jen asociativně rozvádí a rozrůžňuje jednotlivé motivy. Bylo by možno s mnoha výhradami vzpomenout i na Zdeňka Urbánka, jehož expresivní automatismus je patrný i v jeho románě; přes všechny dispozice vidění velmi silného tu převládá nahodilost nad stavbou. Urbánek má ovšem o komplikaci více. Jestliže O. Barényi rozvede volně svou představu, nezabývá se jí dále; Urbánek naopak v asociativně rozložených představách a citech hledá nové obsahy symbolické a emocionální, které potom znovu rozvine jako samostatné tematické prvky. Ó hlubiny složitosti!

Tedy nedostatek sevřenosti a plného a vědomého využití této prozaické metody nedovolují O. Barényi dotknout se hlouběji lidských obsahů a postavit vůbec člověka pevně na nohy. Tak i láska a umění krásné Járinky nejsou nijak sjednoceny, jen jako dotýkány s povrchu, rozehrávány, ale neprostopupy.

\*

*Dvanáct kapel* od *Ley Plaché* je prozaický debut, který se aspoň šťastně odchyluje od nevyváženosti, kterou jsme právě mohli sledovat v povídkách *Čarovné zahrady* a v podobě jiné poloze i u O. Barényi.

Je to knížka vypravující o venkovském děvčeti, které přerůstá zpupnou povýšenost selství a snímá kletbu se svého rodu tím, že probouje svou lásku k prostému chasníkovi. Je to myšlenka v podstatě nenová, ale provází ji dech upřímného lidství. *Dvanáct kapel* je tu dějově obměňovaný symbol hudby, kterou slyší oběšenec nebo budoucí matka. Tento rámec, který vede od dychtivosti poznání smrti k poznání života, připomene v některých místech vidění Jana Čepa, zvláště postava Toníka má něco příbuzného s Čepovými dětskými postavami. Plachá je ovšem proti Čepovi dosud velmi nestylová a chýlí se více od duchové složky k realisticko-psychologickému základu.

Knížka je rozdělena na dvanáct kapitol, z nichž většina jsou vypravování různých osudů, které se odehrávají v dívčině okolí a mají dokreslovat růst jejího charakteru. Záměr však je realizován jen do citových nárazů, které se děvčete dotýkají bez dalšího propracování vztahu. Jako kompoziční celek by i tento způsob vyžadoval větší vyspělosti, aby v široké a nepřímé charakteristice bylo úplně dosaženo »duchovní tváře domova«, zamýšlené jako symbolický celek; bylo by třeba jednotnějšího sepětí všech motivů, vytvářejících něco na způsob prozaické mozaiky.

*Jan M. Grossmann*

## KNIHY

### Knih starosvětské pohody

Jméno Ludmily Hořké, autorky knihy *Doma* (vydal Vyšehrad, Praha, 1944), je jménem zcela novým pro čtenáře z Čech. Jejím moravským čtenářům a zejména autorčiným krajanům jistě však spisovatelčino jméno připomene řadu rozhlasových prací národopisného zabarvení. Byly to besedy o lidové písni, pohádce a pověsti z autorčina rodného kraje, jež vysílal ostravský rozhlas často všemi českými stanicemi, byla to četná vyprávění v nářečí z Opavska, která vlastně byla oněmi mozaikovými kaménky, z nichž nakonec vyrostla kniha tak radostná a svěží, jako je právě kronika šťastného dětství a let dívčího vyspívání, kterou nám Ludmila Hořká podává ve svazku s prostým

názvem Doma. Spisovatelka jinak ovšem patří k rodu samouků, k oněm nadšeným pís-mákům, které osobní zkušenost a zážitek žene k péro a nutí je, aby ve chvíli sváteční prázdně se pokoušeli vyjádřit a zachytit své vzpomínky, jak kdy hlavou táhnou, i denní události, a to vše zaniceným slovem, jehož bezprostředností ještě na okamžik oživá ono všechno minulé, děje i lidé. Je to práce ponejvíce kronikářská a v podstatě taková je i kniha dnes asi pětapadesátileté autorky, která dala život jedenácti dětem, spisovatelky Ludmily Hořké, od malička se otáčející kolem nálevního stolu venkovské hospody, kterou za ta léta autorčina života prošlo nějakých lidí. Na nejednoho z těch návštěvníků zůstala výrazná vzpomínka. V tomto vzpomínání, kterému se dostalo knižního roucha, není Ludmila Hořká první autorkou svého druhu. Radí se jen k takové Pavle Kytlicové, k jejímž knihám Rodiče a děti je možno z povzdálí přirovnat knihu Doma. Stanula vedle babičky ze starobylého rodu Kavalírů, která z bohatých zážitků a zkušeností napsala něco jako svůj deník. Ovšem Paměti babičky Kavalírové, to byla historie zkušené ženy, zápasící statečně s hospodářskými nesnázemi rodiny, s nepřízní doby a krušnými útra-pami persekuce. Ludmila Hořká naproti tomu v letech své vyzrálosti zjihle vzpomíná svých dětských roků a dívčích let. A z těchto trochu až tklivých vzpomínek, v nichž osoba tatičkova a starostlivých opatrovnic, tet, je obestřena jímavou něhou, vyrůstá spi-sovatelce zdařilý pohled na starosvětský život vesnice ve Slezsku, do něhož vzduté vlny společenského přerodu z nepříliš vzdálené průmyslové oblasti ostravské doléhají už jen mírným zčeřením, jež dovede zvíkat mravní silou jen několika málo odolných jednot-livců. Ten život dědiny na pomezí není však jenom tichou selankou. I dědina žije si po svém a dramaticky rušně. Blízkost hranic svádí k švorcování, jak tu říkají pašerství, a tato dobrodružná podnikavost dovede nejednou prudce vzedmout poklidnou hladinu života, jejíž rozboření se právě nejlépe projevuje u šenkovního stolu dědinské hospody, u kterého je čilá a zvědavé děvče, zanicené četbou knih a rozkochané lidovými písničkami a zkazkami, jak je poznává za večerních besed zimního času i polních prací z'jara, v létě a na podzim. A tak s proměnami roku, s'jeho církevními svátky, s početnými jeho oby-čejí, zvyklostmi i pověrami, jak o nich vypravuje Hořká ve své knize, se rovněž sezná-mujeme s řadou postav a postavíček, které jsou vesměs dobře viděny a o kterých autorka prostým svým způsobem dovede živě vyprávět. Tak, že nejednou její příběh nabývá zahrocení až dramatického. Třebas v historii dvou přátel, z nichž nešťastnou náhodou jeden zabije druhého, nebo v příbězích o podloudnících, kde tvrdošíjný pašerák nakonec zachraňuje svého odpůrce, trochu nedbalého obrajta (celníka). Kniha Ludmily Hořké, jakkoliv je pouhým kronikářským záznamem seznaneho a prožitého, převyšuje na mnoha místech úroveň četných našich venkovských románů právě pro onu životnost svých po-stav, přesvědčivost jejich konání i kresby povah. Není zde nic chtěného, to všechno autorce vyplývá z důvěrného obeznání s lidmi. Tato přirozenost je tím průkaznější, čím více autorka dokresluje své příběhy živým úslovím lidovým, krajovým rčením, místním obratem. Při tom se však Ludmila Hořká úmyslně vyhnula nářečí, které ji nutně svádělo, aby jím napsala všechny ty příběhy dědiny svého mládí. Nářečí je zde skutečně jenom tolik, aby jím byly dokresleny charakteristiky osob a dějů. Málokde je funkčnost lidového rčení, obratu, průpovědi, pořekadla, lidové písne tak výslovná, jako právě v této prosté knížce. Tu však také podivnými okolnostmi se stalo, že toto nářečí v knižní reprodukci utrpělo nejtěžší rány. Jistě ne nedopatřením autorky. Tak krásná a jadrná úsloví slezská a lidová rčení jsou přetiskována s nezměrnou libovůlí, již je nejvíce postiženo právě to, co je nejtypičtějším rysem spisovatelčina rodného nářečí. Totiž jeho krátkost a měkkost. I ve vyprávění autorčino přičiněním upravovatele, nebo dostatečným jeho nepřihlédnutím k spisovatelčinu slohu, který byl přece jen upravován, jak doslov při-

posuší, vloudilo se mnoho nemilých obrátů, jež bychom mohli označit za značně pochybené. Toho *koukání* a *bolek* je v knize až to bolí, abychom uvedli aspoň dva příklady užití slov, jaká v autorčině domovině jsou naprosto cizí. Rozhodně přehlédnutí textu tak roztomilé a svěží knihy, jakou je Ludmily Hořké vyprávění Doma, mělo být svěřeno někomu, kdo by neporušil to nejpodstatnější v knize, totiž její krajevou rázovitost, a úpravy měl provádět někdo, kdo je obeznámen se syntaxí a lexikální odlišností nářečí. Kdo by především přihlédl, aby nářečí nebylo podáno v tak nemožném přepisu a úpravě.

Milan Rusínský

## Zamžené hroudy

Namířil si hodně vysoko J. S. Lončar svým románem »Zamžené hroudy« (vydala Česká akademie věd a umění v roce 1943), jistě výše, než stačily jeho síly, dosud plně nerozvitě a patrně nezkušeně. Ale není to k necki mladému autoru, že nezvládl látku příliš široce založenou a nestačil silou, aby jí dal předpokládaný tvar, neboť rozběhl se k cíli příliš strmě, aniž se snažil ho obejít, nebo si nějak cestu usnadnit a prokázal, že vysoký úkol, který si postavil, vyplývá z vážného a opravdového pojmání uměleckých cílů. Jeho poměr k světu, životu a lidem je upřímný, je opřen o lásku a veden vyrovnaným životním názorem, rostoucím ze zdravých mravních kořenů. Nepatří tedy Lončar k těm literátům, které strhla konjunktura snadného úspěchu a kteří s pohotovostí jsou ochotni vyrobit vhodné dílo podle poptávky a s použitím prvků, volajících po potlesku, spíše je jedním z těch, kteří píšou, jak psát musí a jinak psát nemohou.

Námět románu je vzat z prostředí, které nám literárně objevil A. Scholtis, jehož Babu si leckdy při četbě knihy připomeneme. Tedy venkov s životem lidí prostých, věrných svému údělu, svým předkům a jejich tradicím, jež prorůstají celým hmotným i duchovním světem kraje, dodávající mu barvu a sílu. Příroda i lidé splývají v jednotu, příroda je produchovělá a duše jsou přírodní, lze-li tak říci, neboť do nich vrostla svým odvěkým řádem ustálené práce předků jako odkaz neměnný. Ale u Lončara vniká do kraje Baby násilně svět moderní civilizace, nesený prudkým rozmachem hornictví a průmyslu. Starý pořádek otců se bortí, přicházejí živly nové, cizí, a ty nejen že přetvářejí vnější způsob života, ale v nutné souvislosti s tím narušují a kazí i mravní základ domácího lidu. Čistě a modře nebe se zahaluje kouřem, statky a chaloupky ustupují náporu továrních budov a dělnických kolonií, větváky, ti příznační svědkové minulých dob, mizejí, kříže na rozcestích zahnívají a padají, aniž je kdo znovu postaví a lidé, lidé se bezradně rozbíhají z rodin a ztroskotávají v tom novém světě, který není jejich a kterému nerozumějí, i když je k sobě neodolatelně přitahuje.

Taková je asi myšlenková náplň Lončarova románu, zpodobená na útržkových výsecích z osudu rodin v několika generacích. Jestliže nám už V. Martinek ukázal v blízkém protilehlém sousedství Lončarově, jak se projevil vpád průmyslu do klidných dědin, nelze říci, že by ho Lončar následoval v jeho románově objektivní analýze poměrů. Celý ten konflikt civilizace s venkovským řádem probíhá v něm - v autorovi - mnohem tragičtěji, jeho dva světy stojí v protěv daleko příkřeji, o to nesmiřitelněji, oč je autor bytostně více zúčastněn na dramatu, které zpodobuje. Za jeho epickou formou cítíme stále účast mravního horlitele.

Při posuzování uměleckého díla musíme se ovšem ptát, jak se autoru podařilo vtělit jeho záměry v umělecký útvar. Naznačil jsem v úvodu, že Lončar neměl dosti síly a zkušenosti, aby velký úkol, který si postavil, zvládl. Jeho práce se stylově rozpadá ve dvě části, objímající přibližně vždy polovinu celku. V první, jež je osobitější a

jež - myslím - výrazově odpovídá vnitřnímu jeho uměleckému založení, vrhá autor ostré světlo na úseky scén, vytvářeje tak montáž obrazů silné emotivní působivosti. Jeho vidění je pronikavé, výraz neotřelý, byť i místy zatížený planým verbalismem. Zná dobře látku, proniká jí až ke dřeni, ale současně v ní ztrácí orientaci, takže tyto obrazy nestaví v zákonitý útvar. Ony samy kupí se mu v jakési shluky, jejichž části navzájem sice souvisí, ale nejsou skloubeny v organický celek. Nemyslím tím na prostou časovou a dějovou posloupnost - vždyť dějové i časové protiklady mohou být důležitým prostředkem kompozičním - ale na onu nejasnou vzájemnou propletenost některých scén, jež nutí čtenáře, aby pracnou analýsou osob a míst si zjednával orientaci. Zde přestává pak ono zajetí čtenáře, jež je nutným předpokladem účinnosti uměleckého díla, a ony scény tvoří celky pro sebe. Jsou spíše montáží než mosaikou, a přece románová epická skladba tíhne spíše k podobnosti obrazu než montáže.

To už druhá, menší polovice románu, líčí vpád továren do pokojného kraje, plyne klidnějším, epičtějším tokem. Zde autor více pozoruje a vypravuje, i když v některých scénách se vrací a navazuje na metodu první části (smrt tuláka, jenž jako dítě zahajuje kapitolu úvodní). Ale za tento zisk platí dvojnásob, ztrácí se na intenzitě pohledu. Boj civilizace s daným řádem, zápas cizoty s domácí tradicí se mu zploštuje v schematické kontrasty, osoby, i když často velmi živě viděné a postavené, stávají se spíše nositeli kladných a záporných ideí, ztrácejí mnoho na krvi života a tělesnosti země. Autor, propalující se dříve k vidění lidí a věcí v jejich zákonitém řádu, stává se nyní spíše horlitem, který ukazuje na příkladech, co se děje. A je mu líto, že předmět jeho lásky hyne a není mu pomoci. Pravda, zůstává tu starý ušlechtilý zápal, ale látka, dříve zhnětená, nyní uniká a vzdoruje.

Stručný rozbor snad způsobuje, že vystupují v něm kontrasty ostřeji, než se jeví v díle samém. Jsem si toho vědom a zdůrazňuji-li je, činím tak spíše, abych postihl úskalí, jež jsou snad více skrytá, ale o nic méně nebezpečná. J. S. Lončar se ukázal napoprvé autorem, jehož ztroskotání by bylo ztrátou opravdovou. Objevuje nám umělecky oblast novou a činí tak s mravní opravdovostí, která dojírá. Je to oblast nová geograficky i morálně. Morálně v tom, že vědomě vyrůstá z křesťanské tradice rodného prostředí. Slovo Bůh není v románě Lončarově jen dekorací nebo symbolem. Je tou skutečností, jakou byl v autorově domově kdysi. A proto je třeba v závěru ještě říci, že nutno s pojmem takové obsažnosti nakládati v uměleckém díle obezřele. Patří-li tam, kde jeho obsah poznali a přijímali jako samozřejmost kdysi, s tím větší rozvahou a bázní ho klademe do úvah vedlejších a líčení, jež nesnesou takového zatížení. Jinak upadáme do nebezpečí onoho dekorativismu a symbolismu, o němž byla výše zmínka.

*L. Peřich*

## DIVADLO

### Smrt Hippodamie

Závěrečný díl Vrchlického-Fibichova melodramatu o Hippodamii - »Smrt Hippodamie« - znovu dotvrdil všechny námitky i chvály vznesené proti dílu i jeho zpodobení již při předchozích částech. »Smrt Hippodamie« je pro básníka i skladatele tentokrát příležitostí k rozvinutí co nejvznošnějších melodií jak v řeči, tak v hudbě. Vrchlického básnická řeč dosahuje hlubokého účinku v jímavých slokách bolestné lásky, kde znovu

a znovu upoutá melodičností a plastikou, zatím co Fibichova hudba přesvědčuje naopak postihnutím vnější tragedie v bouřlivě vzdušných melodiích tragického osudu Pelopa a Hippodamie. Tím spíše, že hudební doprovod se tentokrát rozezněl v plné síle a zvuku, především v břeských fanfárách nástrojů žestových, takže často nejen nutil herce k hlasovému přepětí, nýbrž i překryl jejich hlas svým zvukem. »Smrt Hippodamie« utvrdila také znovu v názoru, že herci souboru divadla J. K. Tyla, až na výjimky, nestačí na tento styl velkého divadla. Je ku podivu, že zatím co výtvarně byla tentokrát inscenace téměř dokonalá, především v prvním a druhém dějství, zatím co režie se pročistila k správnému řešení, herecky představení velkého melodramatu klesají. Režisér J. Plachý dozal tu již svoji přizpůsobivost hudebnímu vedení, vyřešil klidně a rozvážlivě umístování hereckých akcí na scéně, snad až příliš setmělé a prázdné (hlavně ve scéně hostiny, kde Pelops mluví k prázdnému sálu). Jedinou výtkou by bylo, že hlasově nevyužil sboru, neboť jeho hlas převzal amplion, který pochopitelně zní nezřetelně a zaniká v hudebním doprovodu. J. Plachý chtěl klasicky krásné představení, ale nedosáhl, aby ho herci následovali.

Stylově čistých postav se dotvořil z herců málokdo. Překvapením byl Thyestes E. Konečného, jehož pružný a mladicky jiskrný zjev převyšoval ostatní. E. Konečný nejen dobře mluví verše a vystihuje jejich zapojení do hudební melodie, ale také ví, co říká a také hraje. Jeho Thyestes má vznos Reka, ale i vypočítavou, zrádnou šalebnost barbarské matky. V. Vosku nutí divadlo stále do křečovitých postav nerudných mužů, tak vzdálených zjevu tohoto mladého herce. Zevnějškem byl spíše on předurčen pro půvabného Chryssippa, ale přemáhá nesrovnalost dobrou maskou a poutivou hereckou prací, již zaujal jeho barbar, který tak těžce mluví o svých citech. Proti němu je v nevhodě V. Dintr, který nemůže přemoci nevhodné obsazení, ač v posledním svém obraze upoutá pročitěností přednesu. Z postav předěšlých dílů především je tu Hippodamie J. Štěpničkové. Vypadá krásně, snad až příliš krásně na stárnoucí barbarskou královnu, ale připomíná hrou spíše elegantní a ironickou dámu velké společnosti, která se samozřejmě jistotou nosí své honosné třpytivé obleky, než tragickou postavu královny Hippodamie. Není královna. Je matka, neboť úzkostná bolest mateřská jímá u J. Štěpničkové lidsky otrásvavým bolem, ale není matka-královna. A není uražená, milující a hned za nenávidějící a nechápající a zle potupná manželka Pelopova. Je to jen vzrušená žena. Je to výkon vzbuzující úžas nad detailně věrnou kresbou takové ženy, ale nestaví na tragické vzpřímenosti královny. J. Štěpničkové Hippodamie ztrácela již ve »Smíru Tantalově« na účinnosti. Linie měla naopak stoupat, realistické věrnosti ubývat a postava měla dorůst kontur vpravdě tragických. Pelopa O. Korbeláře zachraňuje klid a rozvaha herecká, jež přesvědčivě navozuje atmosféru zmaru, právě tak jako melodický hlas, který se ostře odráží od často nekontrolovaného hlasového projevu obou žen. Eiropa E. Kavanové překvapuje nepropracovaností hlasu, falešně znějícím tónem lásky, přehnanou a křečovitou mimikou. Z konverzáček je k Vrchlického verši daleko. Není tedy vinna jen herečka. Na výši zůstává výkon V. Lerause, spoléhající více na jistotu výrazu a samozřejmost, s níž tento herec mluví melodram, než na herecký projev.

Znovu jsme si na scéně divadla J. K. Tyla uvědomili, co práce ještě čeká herce, aby dosáhli vyrovnanosti v souboru a tím také jistoty stylové. Především však to, jak je toto dramatické dílo J. Vrchlického směle a až rozmaile hýřivě psáno, jak je velké a jak mnoho z pružné krásy češtiny je v jeho verších zakleto. Jen tuto řeč osvobodit a rozeznít plně a čistě na jevišti.

K. Marek

## Přehledka módy v divadlech

Obě hry, o nichž tu chceme psát, znamenají již letní repertoar a jistě budou mít v letní sezóně také úspěch, především u dámské části obecnstva, neboť přinášejí přehledku letní módy.

»Zámek Myajima« Olgy Barényi je lehká konverzační hříčka. Míří sice výše, ale umělecké zvládnutí není právo obsahu. Olgu Barényi známe jako autorku mnoha povídek, románů, rozhlasových hříček a nyní i třetí hry divadelní. Na její práci není vidět pokrok - to zaráží na příklad i u jejích knih. Od autorky »Janky«, především v její první části, bylo možno očekávat víc. Ale O. Barényi si nepředsevzala ukázat svůj nervosně citlivý a zjištěný sloh nedopověděných myšlenek a zlomených vět. Kouzlo její prchavé ilusivnosti pomínulo s prvním románem dětsky jímavé psychologie a již se prozatím nevrátilo do jeho čisté formy. Zlozvyky, jež byly autorce vytknuty, zůstaly a tak »Zámek Myajima« podává obraz společnosti nejbohatších vrstev zcela sentimentálně a povrchně. Nejvíce je vidět autorčina zběžnost práce na postavách Andrei a Petra, kteří mají ve hře představovat dobro, ale jejichž naivně nasládlá řeč zbavuje jejich slova hodnověrnosti. Autorka má velkou přednost ve vtipném a rychle se střídajícím dialogu, který je bezpečně odposlouchanou kopií hovorové řeči těchto vrstev.

Herci měli v případě hry »Zámek Myajima« těžkou práci. Postavy jsou schematické. Znamená to, že by herci museli dosazovat ze sebe, aby jim vyšli lidé. To dokázala plně jen V. Fabiánová. Její Lola je cynické, tvrdé děvče, jež se umí oblékat, ale jinak docela nic. Jenže její Lola si je toho vědoma. Ví, že nemá žádnou cenu. Uvnitř trpí, protože cele odhaduje prázdnotu svého života. Ona jediná by se mohla přiblížit Andrei, je tomu také blízko, ale její ironický pohled jí zkrusluje a znemožňuje i tuto příležitost. V. Fabiánová dovedla z papíru a naznačených slůvek vymodelovat člověka, jemuž je hoiko z vlastní bezmoci, a který jen v pološíleném pláči odlehčuje svému smutku a trochu i závistí, že Andrea odešla z pekla vlastního domova. I její práci ohrožuje někde vlastní manýra i plochost autorčina výrazu, ale V. Fabiánová je překonává. Ostatní ne. Pí Pačová tu opakuje svoji paní Hubičkovou a celkem nevýrazně rozehrává lehce naznačený strach ženy před stářím. J. Steimar nemá vůbec možnost se rozehrát právě tak jako J. Dohnal. Jako by pro tohoto herce nebyly lepší úlohy! V. Matulová vystačí na Andreu zcela běžným výrazem a vlastním půvabným zjevem a není také možno na ní více chtít. J. Steimarové leccos unikne v postavě Mii, hlavně hlasově není role dost propracovaná, zatím co J. Gruss dobře vyhrává strohou bezcitnost bratra ve třetím jednání, ale nevkusně a uvolněně si pohrává s opilý a unuděným Richardem prvních obrazů. K. Hüger stojí bezradně nad nedodělanou figurou Ludvíka, snaží se překlenout autorčiny rozpory, ale není zcela jistý a hotová postava se mu nedaří proto ani v chlapecké vzpomínce na minulosť (blíží jeho hereckému založení), ani v prázdnotě dnešního Ludvíka.

Zdá se, že toto představení bylo ukázkou, jak se plýtvá nejlepšími silami (ve všech složkách) a jak se nečekaně nezdou do menších úloh konservatoristé. »Zámek Myajima« je docela lehounká konverzační hra, ne bez ironického půvabu. A. Podhorský spolu s výtvarníkem J. Švábem se naopak snaží ji přepsychologisovat a přetěžují ji ovzduším až strindbergovským. Tím se ještě více obnažují slabiny hry. I tak se režii podařily spolu s herci scény naléhavého působení. Na příklad výstup vzpomínání Andrei a Richarda na dětství. Tady se opět jednou podařilo vytvořit pravou atmosféru autorových představ. Ovšem jen na několika takových úsecích. Jinak se tu zbytečně a celkem i nevhodně exponují herci, kteří jsou určeni pro jiné úkoly.

Se hrou F. Schreyvogla »Titanie« spojuje »Zámek Myajimu« opravdu jen množství



elegantních toalet dámských představitelk. Nebot F. Schreyvogel je zkušený dramatik a nikterak nevýznačný básník. Jeho »Titanie« je půvabná hříčka, v níž v lahodném prostředí přijde víla Titanie mezi lidi, aby poznala, jak se u nich rodí láska. Její pohádkový zjev okouzlí srdce profesora a jeho asistentky a rozpoutá mezi nimi lásku. Osvětlí lidem jejich vlastní srdce a mizí zase z tohoto světa do svých pohádkových pahorků.

Pétiaktová hra byla citlivě přeložena i upravena B. Mathesiem, který ji také jako dramaturg divadla Uranie uvedl. Mnohé kouzlo dodává hře teprve on, neboť na rozdíl od F. Schreyvogla odlišuje svět Oberona a Titanie od světa skutečného tím, že oba mluví ve verších, zatím co v originále této odlišnosti není. Vyzvedá tím především smírný konec hry. Tím jistě ještě více získala hra na smavém letním půvabu, s nímž se tu mísí pohádkové bytosti mezi lidi a jejich nedorozumění, aby jim pomohly najít sebe samy a skončit smířlivě a šťastně příběh tak bouřlivě započatý. Schreyvoglova hra upomíná sice na Shakespearův »Sen noci svatojanské« a Hauptmannův »Potopený zvonek«, ale nikde nedosahuje jejich úrovně. Zůstává stále a ve všech fázích jen velmi dobře postavenou konverzační hrou letního opojení, vtipného a vybroušeného dialogu, slunné pohody, již neruší ani revolta Titanie proti manželu, ani bouřlivý rozchod Hertý a Konráda. Hloubky myšlenek obou zmíněných dramatiků, jejich naprosto jasné stavby hry, modelace jejich postav, hutnosti výrazu nedosahuje. Přitom je stále cítit, že tu mluví zřejmě jemný a citlivý básník a trochu skeptický pozorovatel života.

Režie tohoto představení se ujal jako host K. Dostal. Je zajímavé, jak se silná režisérská osobnost hned projevila na souboru Uranie, jindy tak roztrfštěném. Ovšem je také pravda, že K. Dostal pracoval s nejlepšími silami. Jisté že delší příprava a více zkoušek by bylo soubor ještě víc stmelilo a hlavně udrželo na počaté linii a dodalo hře ještě větší spád. K. Dostal dal hře žádoucí lehkost, v níž nepozorovaně a tak hezky plyne čas a ubíhá blýskavá konverzace několika vzdělaných lidiček. Dosáhl toho, že všichni herci zapomněli do značné míry na sebe a hráli opravdu postavy hry. Poncova vytoužené diskretní hudba, navozující pohádkovým bytostem jejich vlastní prostředí a nejen účelná, nýbrž i půvabná a barevně vyladěná výprava J. Gabriela přispěly nemálo k radostné odezvě, již představení u letně naladěného obecenstva mělo.

Pochopitelně se zájem stácel na Titanii B. Waleské. Je rozkošná v umíněnosti prvního jednání a překvapuje hlasovým propracováním v ostatních, kde působivě vyhrává zmatek a bolest královny vil ve střetnutí se světem lidí. Také naivní radost z poznání je úplná. Jen více křehkého pohybového půvabu měla mít její Titanie, již krátká sukénka dětských šatů zbytečně připravovala o něhu prvního jednání. Má ovšem silnou soupeřku v energické Hertě M. Vášové, jež slibně začala svoji prezíravou a jistou paní domu, ale ve třetím obraze zbytečně si tuto kresbu s jistotou intonace každé věty a roztomilou bezohledností přesně vypočteně gesto narušila tóny příliš hrubými na elegantní a dobře vychovanou dámu. Také L. Matoušková se z počátku plně zbavila svého křečovitého způsobu hry a hlasu, zaujala ve pečlivě a úzkostně jen »úřední« Alžbětě, ale v posledku znovu upadávala často do svého hlasového zlovyk. Postavu ovšem udržela až do konce, naopak ke konci ve zmatku milující ženy jen ještě získala na sytosti. K nim se pojí srdečná a hned zas přísná hospodyně pí Beniškové s příkladnou jasností každého slova. Proti čtyřem ženským postavám stojí v podstatě sám M. Nedbal se svým profesorským Konrádem, utaženým do upjatosti a přísným, zaujatým jen svou vědou, ale pomalu roztávajícím v blízkosti půvabné ženy, okouzleným snem a neskutečností. M. Nedbal vyhrává Konráda s jistotou i lehkostí, hýří ke konci láskou i porozuměním, jemuž ubírá na přesvědčivosti jen povrchnost a ne-

barvitost v pianissimích hlasu. Celkem malou úložku Oberona recituje čistě a s lehkou ironií a přezíravostí bohů V. Vejražka, ovšem ve špatné masce, jež nikterak neodpovídá představě krásného Oberona, jak ho ztělesnil ve »Snu noci svatojanské«. *K. Marek*

## Novinky menších divadel

Tři premiéry menších pražských divadel uvedly tentokrát tři české novinky. Žádná z nich není příslibem nového dramatického autora, neboť nikde tu není cítit plnou dramatickou sílu. Každá má něco dobrých míst a celkem slušnou úroveň literární. Vyhrává-li na divadle již zkušený M. Kolář, mívá známý romanopisec M. Pašek nejvýše, neboť se pokouší o jakousi psychologickou hru. Umělecky je jistě nejvyspělejší, o tom svědčila již svěžest jeho předchozích románů. Při zrodu jeho prvotiny »Aramejská brána« stálo mnoho básníků a dramatiků. Ze svého dal M. Pašek do hry svoji znalost Orientu a jeho lidí. Mnohé nedomyšlil a mnohé vyjádřil literátsky. Na mnoha místech však ukazuje, že umí postavit dialog i vykreslit živé lidi. Dramaturgická úprava mohla hře usnadnit cestu k úspěchu, kdyby ji byla zbavila zbytečně frázovitých rozhovorů, zdlouhavého rozbíhání scén a lyrických vloček. Také konec měl být zkrácen.

Režie J. Škody obklopila hru přílišnou tmou a přišším ibsenovské psychologičnosti, k níž má M. Pašek daleko. Herecké kvarteto Nezávistlého divadla na něco takového také nestačí. Nejlépe si vede M. Hájek v Mírzovi. To není jen dobrodruh a zlá minulost Evy, to je také nešťastný člověk, hořký, odstrčený milenec. M. Hájek zlidštil Paškovu postavu, zatím co B. Záhorský přepathetisoval svého lékaře až na hranici grotesky. S. Škodová má tentokrát šťastnější místa ve své tetě. R. Lysenková dobře vyhrává cynickou barovou tanečnici, na její přerod ještě herecky nestačí. Je zajímavé, jak nejmladší herečky nevěnují pozornost kultuře svého hlasu. Nemají tvárný, ohebný hlas, nejsou schopny několika tónů a odstínů. To pak samozřejmě vadí také vytváření postavy takové Evy.

Na Kolářově divadelní hře »Dvě Marie« je autorova divadelní zkušenost jasně znát. Je to ze tří novinek hra jevištně nejučinnější. Ubírá-li co tomuto starosvětsky milému genrovému obrázku na síle, je to Kolářův lyrismus, který ho nutí zapomenout náhle na figury a na pevnější stavbu hry a zaveršovat si o dálkách, tuláckém srdci a lásce. Nebýt toho, mohla být hříčka ucelenější a mohla se také hercům, především hlavní postavě, lépe hrát. M. Kolář má postřeh pro drobný detail, doveďe třeba takového domovníka Karáska živě a s pohodou vykreslit, stačí mu tento malý svět předměstského zákoutí k postižení života několika jeho dobrých lidiček. Vzhledem k tomu, že nikde jeho »Dvě Marie« nepředstírají víc než jsou - totiž obrázek ze skoro již minulých časů - je to práce dobrá a je vidět, že obecenstvo jí vděčně naslouchá. Jistě také proto, že režie V. Krškovy si dala s herci práci a snažila se, aby postavy hry vyšly čistě a věrně. Pochopitelně založení Krškovu odpovídala lyrika Kolářova, kterou režisér nejen neztlumil, ale naopak rozezněl a nechával zbytečně dlouho náladově doznívat, čímž hře ubral zřetelně na spádu. Vleklost tří jednání se pak nepodaří oživit ani posledním obrazem, který měl zřejmě vyjít živěji a živelněji, ale utopil se také v nostalgii smutku, neboť přímořská vesnice tu je u M. Koláře jen ve slovíčkách a v režii, jen v kostymech, ne v lidech a v jejich jednání. Nebylo také správné přesunout poslední obraz do jiného světa, dvě různá místa hry se měla aspoň jednou prolnout, odlišit, takto se M. Kolář zbytečně ochudil a zmátl vyznění hry.

V. Krškovy pořídil J. Gabriel půvabnou a vtipnou výpravu se zákoutím malého domku a náladovým nárožím s lucernou, jež malou změnou - nová mříž u okénka, zelená okenice, několik květin a modrý horizont moře - je přímořským městečkem.

V barevném a citlivém osvětlení upozornil z herců na sebe nejvíc B. Rendl v postavě ušlápnutého Vašíčka. Jak již z nakrčení ramen, ze skromného postoje šouravých krůčků a bolestně stažených úst i nemohoucích rukou vyhrává svého tichounkého snílka a ubohou nicku s touhou po trošce lidského štěstí. Dobře ho odlišil od Vasca, který se neohrabané a komicky odhodlává k životu. Ani zjevem neodpovídá S. Sejk Petrovi - tuláku a dobrodruhu, ač se snaží dodat mu jasnou mluvou a pružností gest pravdivosti. Také J. Smejkalová nemá v Marii mnoho příležitostí, ale i tu trošku, jež jí dává dvoji Marie, utrácí dost marnotratně. Hraje dobře, mluví čistě, ale je to výkon chladný, trpící především nepropracovaností hlasu, který zní jednotvárně a bez zaujetí. K. Máj má již vyzkoušené prostředky pro svého Karásku, ale znovu potvrzuje čistotu svojí práce, jež nikde nepřezně, ač k tomu figurka často svádí. J. Májová hraje vtipně a svěže vdo-  
vičku; bodrost a živost prodavačky škeblí přehnalá do hrubosti. Ostatní nemají celkem velkých možností, ač i jim by musely role takových Toniků, Betyň nebo přístavního děvčete dát příležitost k lidštějším postavám.

Jiřího Olmra lyrická hra »Nocí poraněn« vyšla jako 70. svazek Bibliotéky fondu J. Zeyera právě před rokem. Pro Divadlo A. Sedláčkové ji autor rozhojnil o dvě scény s vykladačem snů, jež sice nijak zvlášť nepřidaly hře na dramatičnosti, již vůbec postrádá, ale vnesly do ní více z atmosféry Indie. Hra »Nocí poraněn« je spíše lyrickou básní v próze než dramatem. Báseň o kráse indické krajiny, o okouzlení Evropana Petra dívkou Malání a o jeho provinění, jímž ztrácí Malání. Je to nejvíce píseň lásky Indky k bílému bohu, který zrazuje. V nové úpravě má hra třináct obrazů, jímž mají dodat patřičné ovzduší básnické předmluvy, jež před každým obrazem vypravují dvě osoby. Vypravěč na divadle - již to zbavuje hru napětí, jehož je tu tak jako tak pramálo. O zaostrění konfliktu se také nedá mluvit. Tak dobře ještě J. Olmr Indii nezná. Není totiž v jeho hře porozumění zemi, je to spíše okouzlení povrchní a inspirace knižní. I tak prozrazuje hra na několika místech lyrické nadání autorovo.

V Divadle A. Sedláčkové ujal se režie hry »Nocí poraněn« Z. J. Vyskočil. Po režijní stránce je to představení čisté a propracované. Na malém jevišti se Vyskočiovi podařilo šťastně umístit dva náladové interiéry - indický v dobrém protikladu k evropskému, jež jakoby osudově dělily strmé, černé schody. Tyto ovšem zbytečně ztěžují hereckou akci, tak jako tak dosti omezenou malým jevištním prostorem. Ubírá se tím hereckému projevu na přirozenosti, neboť je příliš vidět, jak herci střeží každý krok a gesto. Ale to, jak rež. Vyskočil rozvrhuje scénu, jak dovede již i světly dodat hře atmosféru, jak umísťuje herce a dovede jim vnucovat svůj smysl pro melodii Olmrovy řeči, to vše dokazuje, že pracuje poctivě.

Ovšem herecký materiál tohoto divadla stále ještě tápe a dělá základní chyby. Překvapila-li M. Sedláčková aspoň novými tóny hlasu a jeho změkčenou barvou, stále ještě nedovede stavět větu. Dělá hlasem tečku, kde je jen čárka a nenavazuje pak souvětí, čímž ničí smysl vět. Nedovede si rozdělit dech tak, aby jí vydržel přes delší souvětí. Trhání vět zní tak stroze a právě do těchto lyrických pasáží se nehodí. M. Walló je v postavě Ireny sice herecky jistá, ale nevystihuje tuto nijak těžkou postavu plně. Zrazuje ji totiž mělký hlas, neschopný zatím odstínů. J. Hurta neví zřejmě co s postavou Petra, které zůstal stejně jako autor mnohé dlužen. Zdá se, že jeho místo nebude v lyrické tónině. Také nejasnou výslovnost bude musít opravit. V menších úlohách hrají: L. Otáhalová, jež jediná ze souboru umí mluvit, ačkoliv jí herecky úloha matky nedává velké možnosti, K. Třešňák, který sice účinně dramatisuje svého vykladače snů, ale

zapomíná často na přesnou výslovnost, K. Blahovec a K. Pfeiffer. Jako vypravěč na sebe upozornil J. Koudelka, který se snaží co nejčistším způsobem mluvit a dodat slovům barvu, zatím co M. Tesařová zůstává na povrchu a bez kontaktu s partnerem.

K. Marek

## Listy z Tylovy Kutné Hory

*Pátý Tylův divadelní červen v Kutné Hoře. - Dramatické Studio Čin v Prahy: Děda Papež, Věčný Kychot. - Spolek divadelních ochotníků z Humpolce: Frank Tetauer, Zápas draků. - Dramatické sdružení Tyl z Čelákovic: F. X. Svoboda, Poslední muž. - Ochotnický spolek Tyl z Kutné Hory: Vladimír Müller, Rybníkář Kuba. - Divadelní odbor Sázavan v Sázavě n. S.: Svatopluk Kadlec, Žena nejsou housle. - Hráno ve dnech 3., 7., 10., 14. a 17. června.*

Dramatický text, jenž jest podkladem divadelní realizace, je sám o sobě již strukturně spjatý a sjednoceným celkem. Jest předpokladem tvaru, v němž vrcholí divadelní jevištní realizace. Tyto závislosti nejsou ovšem jen tak přímočaré, jak je naznačují; naopak často to, co se dnes nazývá divadelní režii, neomezuje se na projev realizačního úsilí, nýbrž je mnohem spíše *zastírací taktikou*, která si k svému účelu přeměňuje hodnoty (resp. nehodnoty) *formou projevu*, jež neplyne z realizačních možností textu. V takovém případě, obvykle nyní praktikovaném na profesionálních scénách, vstupuje do popředí režisér (a záleží jen na jeho vkusu a schopnostech) a ustupuje do pozadí autor, který takto dodal jen určitý zdialogisovaný námět, fixi.

Budiž zjevné, že to, co říkám, platí v *neprosněch autorů* a že tvůrčí úkoly, které na sebe režie dnes tak často musí brát, jsou jediným a nouzovým ovšem řešením v době dramatické krise. Ochotnické spolky, zúčastněné na V. Tylovu červnu v Kutné Hoře, mají však (až na pražský Čin) dosti starostí se samotnou a neobmyslně přímou realizací. Nosným pilířem jejich provedení je proto *autorova hra* a nikoliv její posteriorní přepis a závoj. Tuším tedy, že posudky některých her budou asi značně odlišné od posudku jejich profesionálních *inscenací*, neboť ochotníci nám mimovolně na mnoha místech svou přímou interpretací odhalili vady v dílech dramatických autorů, u nichž spíše režie a herecké individuální výkony jsou obvykle příčinou, že zvykem těchto autorů »není propadate. Aby nikdo nebyl na pochybách, kam mířím; cituji zde slova Tetauerova, jemuž humpolecký soubor prokázal svým provedením vlastně dosti nedobrou službu. Podobně i kutnohorský Tyl odkrýval s pozoruhodnou vytrvalostí slabiny Vladimíra Müllera. Naopak poměrný úspěch Posledního muže, naivně hraného ochotníky z Čelákovic, platil standardní hodnotě této Svobodovy veselo hry. Toliko provedení Kadlecovy hry Žena nejsou housle, bylo úspěchem jak básníka, tak i sázavských ochotníků, neboť již realizace Kadlecovy hry u ochotníků, aby byla vskutku její pravoplatnou interpretací, je projevem nevšedního úsilí a práce.

První večer Tylova června (3. VI.) patřil pražskému Činu, který předvedl hru svého ředitele Dědy Papeže, Věčný Kychot. Papež má však určité větší oprávnění jako herec než jako dramatický autor; svou hrou vytvořil snad obstojné a spolehlivé úlohy pro sebe i svůj soubor: chtěl se triumfovat výkonem, podlehl však nedokonalosti vlastního textu. Proč všechno to programové ujišťování o původnosti námětu? Zamýšleli-li autor odmítnutím přímé spojitosti své hry s klasickým námětem Cervantesovým navedit posluchače k tomu, aby v jeho hře viděli pouze symbolickou variantu obecného Kychotova hledání, není jasné, proč kritik musel střídavě myslet na vzdálenou ozvěnu Manon Lescaut (motiv ženy) a na Muži nestárnou (motiv muže). Tato prapodivná spo-

jitost patří však k základní charakteristice Papežovy hry, nebo abychom mluvili přesněji, jeho jakoby-lyrického pásma, zejména když podle autorova skromného mínění »skutečné drama je něco, pro co dnes není právě doba«. A proto rozbijeme formu, ztracujeme tvar, jenž znamená dynamiku, vnitřní řád a pořádek činu a spokojujeme se s vypočítavou sentimentalitou a konversační frazeologií, promíchanou několika veršičky, jež ostatně jsou včetně svých leitmotivů odvozeným odvarem odjinud. To D. Papežovi stačí, protože to ostatní »si, prosím, domyslete« - praví náš autor - »to záleží jenom na Vás, moji milí«.

Ve své hře s titulární režii J. Hynka a v obratně vybudované scéně A. Labra, jež odpovídá požadavkům malého divadla, snažil se Déda Papež - herec domyslet opravdu mnoho z textu Papeže - spisovatele: ukázněností projevu, jasnou dikcí, ale i hereckou rutinou zabránil, aby David z Hory ukázal příliš jasně své ledví (což by muselo skončit odhalením Papeže jako autora), nýbrž aby, nepřekračuje možnosti textu, aspoň hezky mluvil a střídě gestikuloval. Marianna ze Sovova hrádku - Líba Zelenková - byla v projevu životnější, poloha její role, srovnání pro symbolický účel Davidova hledání, dovoľovala jí aspoň v některých okamžicích rozvinout hru do věrojatných poloh a zdá se, že i leckterá sentimentálnost byla jí (dovolme si tu ironii) žensky bližší. Proti tomu zcela neorganická a zmatená postava Viktorie, vytvořené jen pro vnější dramatisaci a jevištní pohyb, zůstala záhadnou i v rozříštěném podání Dagmar Neumannové. Zato výkonem Otakara Skalského žila postava Petra, který zde zastával úkol klasického Sanchy a u které si autor nemusel také vymýšlet žádnou nadčasovou symboliku.

Studio Čin jest možno, vzhledem k jeho úkolům, které na sebe bere, jen s jistými výhradami označiti za ochotnický spolek, a proto také nezapadl dobře do rámce mezi těmi, kteří se představili v dalších večerech. Nemohl-li dokázat svoji superioritu, bylo to zřejmě vinou hry (původně, myslím, byla pro Kutnou Horu programována Maryša), která nedovolila hercům rozvinout jejich projev v optimálních možnostech.

O čtyři dny později (7. VI.) přijel do Kutné Hory Spolek divadelních ochotníků v Humpolci (řaděný jakousi tradicí mezi lepší ochotnické soubory), aby sehrál »historickou hru« - montáž Franka Tetauera, Zápas draků. O podstatě problému, který nakonec vyplynul z poměru mezi hrou samou a její realizací Humpoleckými, zmínili jsme se již úvodem. Ochotníci v režii A. Koblého bez rozpaků prostě realizovali to, co jim pan dramatik napsal, nemysleli ve svých výkonech na žádnou jednotčí myšlenku či dokonce ideu, kterou obyčejně Tetauer z neznámých důvodů svým hráčům připsuje (srv. na př. autorovu Boženu Němcovou!) a nelze se jim proto divit, že seriál královské hry ze španělských dějin v době francouzské revoluce zahráli na kutnohorské scéně bezmála jako operetu. Mám přímo jistotu, že výrobek Franka Tetauera jim právě po této stránce vyhovoval. Kromě postavy Napoleonovy (v podání režisérově) a francouzského vyslance (R. Zámečníček) byli ostatní herci bez výjimky v naprostých rozpacích, když měli hrát vážně své šarže (na př. v posledním obraze), ale zato všichni využívali každé Tetauerem jim poskytnuté příležitosti, kde mohli Zápas draků proměnit v nezávaznou konverzačku s příděchem hrubého situačního humoru. Nejvíce to vyniklo ve scéně v královské ložnici, kde škrholový a huhňavý král, záletná králová, nezbedný infant i intrikánský Godoy se cítili opravdu jako doma. Nutným výsledkem této polohy musela být pak naprostá rozříštěnost hry (za jiných hereckých kvalit bylo by jí snad možné přeměnit v jisté groteskno), jež se svářila ještě k tomu s protichůdnou scénickou výpravou, která by spolu s hudebním doprovodem ráda vsugerovala hře platnost historickou. S několika dalšími chybami (na př. s neorganickou projekcí Goyových obrazů před každým scénickým aktem) změnilo se provedení Humpoleckých v komedii plnou omylů, k čemuž stejnou mírou přispěl jak

Tetauer svou hrou, tak i ochotníci, u nichž výkony v hlavních rolích byly naprosto podprůměrné.

Na omluvu Čelákovického dramatického sdružení, které vyplnilo třetí večer Tylova června (10. VI.), může snad být předem uvedeno, že tu jde o soubor poměrně mladý a nezvyklý hrát na scéně středních rozměrů. Úspěch, měřený podle příznivé reakce obecenstva, platil ovšem v převážné míře spíše rozvaze, s kterou si ochotníci vybrali starou a neselhávající veselohru F. X. Svobody, než kvalitě, s níž tato hra byla provedena. K jevištní realizaci mají Čelákovičti poměr pouze hrubě obsahový a naprosto cizí jsou jim dosud jemnější prostředky výrazové, mimické i hlasové, jakož i scénická prostorová organizace. I jejich nesporně nejlepší herec v titulní úloze Posledního muže (M. Kralert) zvládl svůj úkol pouze do polovice hry, dokud nedojde ke vnitřní dramatické akci, k psychologickému přelomu a k charakterovému rozdvojení, což ostatně vždy bývá obtížným centrem realistických a na pohled dějově snadných her. O jisté celkové úměrnosti mohli bychom snad ještě mluvit u matky B. Jarošové; ostatní herci však své role naivně deklamovali a navíc ještě siláckými kousky přispěli v posledních dvou aktech k úplné destrukci linie hry, zvláště když se projevilo i nedostatečné nastudování úloh.

Domácí kutnohorský ochotnický spolek Tyl nachází se na mrtvém bodě. Jak ukázalo představení Müllerova Rybníkáře Kuby, má sice ve svém hereckém souboru některé schopné jednotlivce, avšak celek sám je nesourodý, viditelně ovládan několika směry, což však u ochotníků znamená jen tolik, že není ovládan nikým a ničím.

Rybníkář Kuba jest historické pásmo z jižních Čech z dob Viléma z Rožmberku. Bylo by omylem zachytit se na několika módních vignetách této hry a odtud litovat některých »nedopatření«. Je jich totiž tolik, že tu jde zřejmě o neobratnost bývalého rozhlasového dramaturga, který po rozvleklé expositivní musel v posledních dvou dějstvích násilně spínat a řešit všechny motivy, které si tak nerozvázně na počátku hry nastavěl. Oblíbené »národní kořenky« míší se tu s motivem nešťastného manželství a pozdní lásky, motiv sociální se střetá s thematem rožmberského panství. Hra, která začíná takřka nedramatickou reportáží, končí mnohonásobnou záduchou, jakmile autor počne na scéně odklízet jednu osobu po druhé, aby získal převahu svému favorizovanému Jakubu Krčínovi, regentovi panství - potažmo rybníkáři Kubovi. Není proto divu, že k zvládnutí tohoto chaosu potřeboval VI. Müller zachytiti se aspoň na několika spojovacích, v podstatě však nedramatických člancích, které jakž takž zprostředkují svoji autoritou aspoň vnější kontinuitu a chod děje. V této funkci vypravěčů je třeba nazírat jak postavu Rožmberka, tak i alchymisty Kelleje. - Jest příznačné, že v provedení kutnohorských ochotníků objevily se jisté klady právě v těchto dvou rolích. Václav Kmoníček sehrál vyvážené vladaře, i když jeho autoritativnost byla spíše katedrová než vladařská, a Ludvík Urban osobitým a uceleným podáním zvládl úlohu alchymisty. Obě tyto postavy vymykají se ovšem - jak naznačeno - z vlastní dramatické akce a lze je proto hodnotiti toliko odděleně. Na druhé straně chci právě tímto členěním blíže charakterisovat to, co se nakonec objevilo v rolích, jež spadají do dramatického rozpětí hry. Kutnohorští herci neovládají totiž základní pravidla souhry. Jako jednotlivcům nedá se jim upřít jistá obratnost a vkus (na př. J. Král v roli regenta), jakmile však dojde k dějovému střetnutí, k dramatickému impulsu, bortí se jim společný prostor hry do nezávislých individuálních okruhů a matný profil, daný zde již hrou samou, ještě více zatemňují. Scéna (architektonicky dobře vybudována V. Fialou) je jim jako celek neznámou veličinou. Napravit tyto chyby není však v moci herců: nechybím asi proto, řeknu-li, že kutnohorským ochotníkům chybí především *odpovědné umělecké vedení*, jež by je osvobodilo ze zajetí chyb hereckého diletantismu.

Že tato slova nejsou jen přáním vzdušného zámku, anebo že jimi nezasahujeme

vně okruhu ochotnického působení, ale jsou vskutku *nutným a nekompromisním požadavkem*, o tom nás o posledním večeru (17. VI.) přesvědčili ochotníci ze Sázavy příkladným provedením veršované veselohry Svatopluka Kadlece *Žena nejsou housle!* Jejich nesporný úspěch, jež nás odškodnil za zklamání předcházejících večerů, je jasným výsledkem jednotného divadelního kolektiva, zřejmě zvyklého pracovní kázní a pevnému vedení. Ačkoliv neznám tamější poměry, nemýlím se asi, označím-li Vladimíra Dolejšího, režiséra, autora scény a představitel hlavní role Dačického z Heslova, za jednoho z hlavních strůjců představení, na které mohou být Sázavští právem hrdi.

O hře samé odvolávám se tu souhlasně na stať Jana Zacha v 2. čísle Řádu a připojuji in margine jen několik poznámek, jak vyplynuly z jevištní realizace. Především zdůraznili sázavští ochotníci, že české prostředí bylo autorovi jen záminkou ke hře, v níž Dačický sám je spíše rytířem galantních západoevropských dobrodružství, a dále, že některé výrazové aktualizace básníkovy textu pohybují se (hlavně ke konci hry) v jiné - nižší - oblasti, než v jaké probíhá celková intonace hry.

Po poněkud neurovaném začátku, zaviněném nesourodým komparesem a technickou záležitostí šermu (ibidem v druhém obraze), rozehrál se sázavský kolektiv do vyrovnaného tempa, veden herecky ukázněným projevem V. Dolejšího, který i ve zcivilisované podobě Dačického (až ke konci zbytečně přecházel k jakémusi »flancmajorství«) dovedl najít herecky čistá i vzorná místa. Třpytnost Kadlecova verše (při kterém mané si připomínáme J. Hořejšího) ožila však v plné míře v postavě Alžběty, kterou Pavla Medřická podala s čistotou, jakou jsme - upřímně řečeno - nemohli v Kutné Hoře vůbec očekávat. Verš jí byl vskutku nositelkou a základem, na kterém vybudovala pojetí své role, umějíc jeho strukturální napětí i impuls převést do herecké mimiky a dikce. Byl to jistě nejlepší výkon v Tylově červnu i se započtením pražského Čínu. Velmi dobrou dvojici vytvořila také Kateřina (Marie Zimmelová) s Jírou (E. Vokoun), doplňovaném svým famulusem Kubou (VI. Petrák), jehož herecký projev, ač zdánlivě předimenzovaný, byl pevně zapojen do funkce Kadlecova textu. Duetto Jíry a Kateřiny ve IV. obraze bylo úspěšnou syntesou cílevědomé režie, která, ačkoliv se nebála dojít až k hranici čiré situační komiky, přece ponechala dost místa hercům, aby zvládli kontinuitu básníkovy verše. Trochu příliš svobody bylo však ponecháno sluhovi Matesovi (O. Oppl), který genrovostí své role byl stržen v posledních obrazech jak k laciným gestům, tak i ke zbytečnému přehánění. K podobným chybám byli náchylní i představitelé jiných úloh, zakládající si zřejmě na jistotě přednesu více, než na hloubce a odstínění podání. Jest ovšem třeba podotknouti, že to jsou malé chyby dobrého představení a jimi se nic nemění na základním profilu sázavské práce. Také scéna V. Dolejšího měla dobrou úroveň, i když došlo k několika omylům, zvláště v exteriérech, kde oproti základní výtvarné zkratce se nedobře uplatňovaly zadní papírové kulisy i nepodařené panorama Kutné Hory.

Více než tři hodiny trvající hra, provedená sázavskými ochotníky takřka bez napovědy (na rozdíl od předcházejících večerů), vtiskla svým provedením V., proti dřívějším létům skromnějšímu Tylovu červnu, ráz jisté závažnosti a dokumentárnosti.

\*

Bývá zvykem ochotnických festivalů, že jejich sjezdy mají ráz soutěžní. Provedeme proto i my ocenění jednotlivých výkonů a v počet zahrneme i činitele, jež třeba nejsou ze hry přímo zjevní. Tak na př. bylo představení Čínu spíše zklamáním právě tak jako i hra ochotníků z Humpolce, a naopak zase nutno ocenit výkon Sázavských právě tak jako i výkon jednotlivce v čelákovickém představení. Naše ocenění vypadá pak takto:

1. Divadelní odbor Sázavan, 2. Dramatické Studio Čin, 3. Ochotnický spolek Tyl v Kutné Hoře, 4. Dramatické sdružení Tyl v Čelákovících a 5. Spolek divadelních ochotníků v Humpolci.

Snad příliš mnoho řádků věnovali jsme ochotnickému podnikání. Je tu však alespoň jeden a podstatný účel tohoto článku. Ochotníci stojí dnes před problémem oprávnění a smyslu své činnosti. Krajské profesionální scény přebírají viditelně jejich dosavadní stanoviště a je proto nejvýše třeba, aby ochotníci se zbavili ilusorních představ o své činnosti, jež stále ještě vyplývají z doby jejich vzniku a aby si uvědomili své dnešní společenské postavení, jež je v mnohém pro ně rozdílné.

18. června 1944.

Jaroslav Morák

## Ottův slovník naučný nové doby

2. svazkem 6. dílu, sahajícím od hesla »Šibeník« k heslu »Užok«, ukončila prozatím redakce Ottův slovník naučný nové doby a rozhodla se pokračovati v něm z důvodů technických až po válce. Tento svazek přináší několik obsáhlých hesel zeměpisných (Španělsko, Švýcarsko, Ukrajina, Uruguay) i duchovědných: Terminologie (B. Havránek), Umění (J. Mukařovský), Unamuno, Užité vědy a j. Překvapuje, že v encyklopedii, která tolik pozornosti věnuje literatuře, chybí vůdčí básník dnešní Itálie *Giuseppe Ungaretti*, jehož jedna kniha byla přeložena do češtiny, ačkoliv odborný spolupracovník toto heslo dodal. Rovněž překvapuje, že v předchozích svazcích chybějí dva velicí současníci Ungarettiho: E. Montale a S. Quasimodo, ačkoliv týž spolupracovník tato a jiná vynechaná hesla navrhl. Tímto postupem nastává nepoměr mezi podrobností zpracování prvních svazků a kusostí svazků posledních, jež bude mít nepochybně za následek, že ihned po ukončení celého podniku bude nutno přistoupiti k vydávání nových doplňků k Dodatům.

jb

---

POZNÁMKA. V 5. čísle Řádu v článku Jana Zacha »Mim« byl chybně vysazen španělský název hry Lope de Vegy. Správný název je »Lo fingido verdadero«.