

Hraběte Gobineau, autora „Renesance“ a „Asijských novel“, původce teorie čistoty rasové, kterou vypracoval bayreuthský Houston Stewart Chamberlain, rozhořčovalo velmi Cervantesovo pojetí Dona Quijota v jeho stejnojmenném románovém arcidíle; Gobineaua romantika urážel Cervantesův výklad heroismu ze šílenství; urážela jej domnělá zaujatost Cervantesova, dávající za pravdu světu a jeho objektivnému skutečnostnému kritériu proti subjektivní chiméře rytířově a léčící jej z ní výprasky, kamením a posměšky. V Donu Quijotovi zřel Gobineau ne churavce, ale genia a heroa v jeho boji se spiklou banálností, surovostí, tupostí světovou.

Viktor Dyk, typický romantik, zahnaný do realistické doby a do realistického prostředí, zaujal ve svém „Zmoudření Dona Quijota“ stanovisko Gobineauovo, stanovisko typicky, místy až karikaturně romantické. Viktor Dyk sleduje ve své „tragedii“ většinou vnějškově věrně dramatický vývoj a dramatickou peripetii svého reka podle dějového pásma románu Cervantesova; přejímá z něho řadu scén a většinu osob, ale dává jim jiný smysl, pojímá je jinak než Cervantes: s jiného hlediska, jinou perspektivou. Jako u Cervantesa, jde i u Dyka o vyléčení Dona Quijota z jeho rytířských pošetilostí (podle soudu jeho okolí); a jako u Cervantesa podjímají se i u Dyka tohoto úkolu dva přátelé rytířovi, farář a magister Sanson Carrasco; jako u Cervantesa spálí i u Dyka farář rytířské romány Quijotovy, pramen jeho šílenství, a jako u španělského mistra i u básníka českého ma-

gister Carrasco, přestrojený za rytíře Jasného Měsíce, vyzve na souboj rytíře manchanského, porazí jej a uloží mu, vrátiti se do rodné vsi a zanechat na rok potulného rytěřování; a jako u Cervantesa i zde jest toto zřeknutí se svého poslání příčinou melancholického vadnutí a posléze smrti Quijotovy. Ale vedle této shody v celkové vnější linii životního příběhu Quijotova jsou u Dyka odchylky a ty právě jsou významné pro jeho básnické pojmání a hodnocení; jsou invence scén a osob, kterých není možno mysliti si v arcidíle španělském a jež přiči se přímo jeho koncepci. Hledati jest je především v druhém a třetím aktě. Druhý akt nadepisuje V. Dyk „Sierra Morena“ a také v Cervantesovi nalezněš v kapitole XXIII. až XXIX. prvního dílu Dona Quijota v tomto nepřístupném pohoří a také zde setká se v něm s pološilným a zrazeným milencem Cardeniem, jenž proklíná vrtkavost své Luscindy a podlost svého přítele dona Fernanda; ale na tom přestává podoba a směr obojí básně se nyní podstatně rozchází. Cervantes dal setkat se v horách morenských Cardeniovi s jinou obětí podlosti panského hejska Fernanda, s jeho zrazenou a zavrženou chotí, krásnou, bystrou a vtipnou Dorotheou; a přede ve své fabulační rozmarné pohodě a líbeznosti dějovou niť tak, že oběma ušlechtilým trpitelům, Cardeniovi i Dorothei, dostane se posléze práva, spravedlnosti i štěstí; v hostinci, proslaveném Sanchovým dobrodružstvím poslamkovým, setkají se oba krásní nešťastníci s Luscindou a Fernandem, a zvláště Dorothea svou líbeznou duchapřítomností a naléhavou výmluvností obrátí Fernanda: Cardenio spojí se se svou Luscindou, Dorothea se svým Fernandem v šťastné manželství. Tato útěšná, životu přitakávající pohoda fabulační jest typická pro Cervantesa a jeho věk; tato naivní, životně sladká romantika jest jediná, již zná; její odlesk poznáváš ještě v románech a novelách Goethových, jako nalezněš tam ještě sestry a bližinky Dorotheiny v ženách a dívkách stejně sladkých a kouzelných jako statečných a iniciativně výmluvných. Jinak jest tomu u Dyka: zde jsme již v oblasti romantismu *odvozeného, reflexivního, ironického a otráveného*. I on postavil vedle opuštěného

a zrazeného milence Cardenia pendantem nešťastnou zrazenou milenkou, potulující se bezútěšně po horách morenských; ale jen proto, aby mohl na nich demonstrovati blátivou moudrost Sanchovu, že „leze se na vrch, aby se sestoupilo dolů“ a že „lidé mluví tak či onak; jednají však všichni stejně“. Don Quijote, kterého okouzlovalo krásné, bezútěšné zoufalství zrazené lásky, musí býti svědkem toho, jak toto domnělé absolutno bolesti a utrpení vykukluje se v zcela rozumové relativní touhy po štěstí a dobré vůli, chopiti se ho, naskytne-li se k tomu první příležitost. Oba zrazení milenci různého páru dohovoří se a utvoří pár nový; z trosek dvojí nešťastné lásky svaří se tu nové štěstí, nová láska: v ironii této vulgární matematiky všední běžné empirie životní vyběhá druhý akt „tragedie“ Dykovy. *Takto* „pomlouvati život“ (abych užil slova Nietzscheho), nedovedl ještě Cervantes; *toho* dokázala až ta odvozená reflexní básnická funkce, které se říká romantická ironie; *ta* teprve vzala si právo, ve jméno snu a jeho domnělé absolutnosti točiti takto se životem. Co by bylo renesančnímu mistrovi, kdyby se s tím byl setkal, předmětem shovívavého úsměvu nebo rozpustilého, ale zdravého smíchu, to jest romantickému epigonovi podnětem hořké, misantropické satiry.

Ještě více odchytil se Dyk od Cervantesa a jeho naivního fabulistického realismu v třetím aktu, v „Noci před Tobosou“. Také Cervantes ukazuje na začátku druhého dílu svého románu, v kapitole deváté a desáté, Quijota putujícího do Tobosy, aby spatřil paní svého srdce, Dulcineu, a přijal její požehnání ke svým novým poutům a činům hrdinským. Ale u Cervantesa jest tato noc před Tobosou nebo lépe v Tobose rozpustilou fraškou a jest fraškou i později přičiněním vychytralého a podvodného Sancha Pansy, který klame a podvádí svého pána po své zvůli a pro své pohodlí. U Dyka jest však „Noc před Tobosou“ opravdovou „nocí začarovanou“, „nocí štěstí a lásky“ jako u německých romantiků, nocí citového zasvěcení a zaslíbení fantomům. A hlavní figura této „Noci před Tobosou“, nevěstka Dolores ze Sevilly, která se dá získati dvěma někdejšími lupiči, přestrojenými za

poustevníka a mága, k pitvorné frašce, ale lapí se sama ve vlastní síti a „vypadne z úlohy“, jest výtvar hyperromantický, jemuž nerozuměl by Cervantes a jeho věk. Zde jsi přenesen rázem do *pozdního* romantismu francouzského XIX. věku, někam mezi V. Hugovu „Marion Delorme“ a Dumasovu „Dámu s kamelemi“, a snad ještě dál, snad až k churavým ženským typům Ibsenovým, trpícím nudou všedního života a toužícím po velkém zázraku citového absolutna. Jako tyto rekyně Ibsenovy, jako jeho Nora, Hedda Gablerová, Paní z námoří, přesytila se a znudila se Dolores vším; jako ony cítí i Dolores svou kletbu v tom, že „dělá všecko na polovic“, milujž nebo vraždž; jako ony touží po zázraku absolutní víry a její celosti a nalézá jej na chvíli v Donu Quijotovi a jeho čisté pokorné lásce k fantomu; a jako ony, když jest Don Quijote poražen a její oltář znesvěcen, „hledí ztrnule, jako by nechápala“ a „mechanicky opakuje slovo, které znamená tragedii její poslední víry“ (strana 101). A vrací se k starému řemeslu: „Měla jsem svůj sen . . . Procitla jsem. Uvidíte, že budu stará Dolores.“ Sen, jako u všech pozdních romantiků, jest u Viktora Dyka stravou života; kde dojde, tam se umírá. I Don Quijote umírá, když mu neobratný pedantický realista, hrdý na svou policejní detektivní metodu konfrontovati sen se skutečností, fantom s realitou, přivede opravdovou *skutečnou* Dulcineu z Tobosa, hrubou a drsnou selskou holčici, dceru Laurenta Corchuela, „který beze všech pochyb jest řádný muž“.

Cervantesovo románové arcidílo jest veliké datum v dějinách poesie i v dějinách poznání a zobrazení lidské duše. Jeden z prvních a snad vůbec první pojal Cervantes v celkovém, vědomém a organickém díle svého reka jako člověka, který se mylí v sobě, pokládá se někým jiným, než vpravdě jest: Quijano, příjímím Dobráček, klidný, mírumilovný zemánek, sní sen mrtvého nečarovného heroismu, provádí všecka gesta, jichž vyžaduje tento sen, a platí jejich režii svým hubeným slabým tělem a stejně hubeným měšcem; a když pozná, že byl jen nástrojem cizí vůle a obraznosti, která si jej podmanila a přeměnila jej v trpnou

168 loutku, hrající cizí děje a opakující cizí slova, vymyšlená lidmi dávno mrtvými, umírá. Don Quijote Cervantesův jest v básnické tvorbě snad první oběť děsivého děje, rozkladu osobnostního já, kdy vlastní *já* jest nahrazeno *já* cizím; děje, který odtud bude zajímati básníky i filosofy, děje, jehož poslední fázi v nejradikálnějším vyhocení popíše Mach ve své „Analyse der Empfindungen“ („Das Ich ist unrettbar!“); děje, jemuž dal nejmonumentálnější a nejstylovější výraz Flaubert svým „bovarysmem“; děje, k němuž obdobu v oblasti výtvarné našel Bahr po stopách knihy Machovy ve francouzském impresionismu. To, čemu se někdy říká *nepřímý* realism, aniž se cítí vlastní genetický smysl slova toho, v němž skutečnost rovná se desilusi, rozčarování z cizího „já“, sebepoznání, má v Cervantesovi svůj počátek. Ale přesto, že criticism vtrhuje zde po prvé v dílo básnické a určuje samu koncepci jeho, jest arcidílo Cervantesovo cele *naivní*, to jest tvůrčí. Vytvářeti životní děje a životní figury, opájeti se bohatstvím a rozmary životními, jest posud hlavní jeho cíl.

Jinak jest tomu v „tragedii“ Dykově. Zde jest všecko reflexe, tendence, ironie. Magister Sanson Carrasco, lékař Quijotův, jest u Cervantesa prostý a veselý šprýmař, u Dyka stává se z něho skoro alegorie; tak tendenční jest linie, v níž jest vkreslen. Poznáváš pod ním doktora Hilaria z „Konce Hackenschmidova“, českého koženého realistu přísné observance. V jeho mladosti, čteš na str. 18, jest „něco vyschlého a pedantického; mluví stále jakoby k žákům; jest si vědom své důležitosti a převahy, které mu dodává znalost pravé cesty; zcela určitě vidí něco jiného, nežli farář, není však jisto, že by viděl více“; chce všude „přivodit zdravé posuzování skutečnosti“, „potlačiti fantasii“, naněsti do rodin „exaktních knih“; mluví s dívkami jen „o vážných otázkách“; posuzuje city podle toho, „obstojí-li před vědeckou analýs“; láska jest mu „správný výběr nezkalený útokem pudů“; vnucuje svým bližním se samospasitelnou vtíravostí svou pedagogickou metodu, která záleží v tom, „abys viděl jasně“, „abys viděl věci, jak skutečně jsou“. A zosobněnou tendencí, ovšem jiného směru, jest farář. A vlastní kladní prota-

169 gonisté hry, Don Quijote a jeho pravá Dulcinea, Dolores ze Sevilly, jsou ztělesněné postuláty na život a v tomto smyslu knižní fantomy. Kde zavadiš o jedinečnou životní tvorbu, o charaktery organické životní celosti, jsou přejaty nebo přímo přeneseny z arcidíla Cervantesova; tak Sancho Pansa, který jest až do těch pořekadel a přísloví skoro doslova složen z různých částí španělského velerománu.

Všecka tvorba V. Dykova souvisí spolu, jest jednotná. Jde neustále o týž základní asketický poměr romantického epigona k životu. Záporně jest to: život ironisuje se absolutními nesnášlivými postuláty; kladně: dokazuje se v nových a nových obměnách, že stravou života jest sen a že umírá se tam, kde tato látka došla. Tragedie „Zmoudření Dona Quijota“ jest jen pokračováním nebo novou variantou „Konce Hackenschmidova“. V obou pracích soubor mezi „snem“, ztělesněným jednou bohémským nadčlověkem a po druhé rytířským maniakem ušlechtilosti à tout prix, a skutečností, zastoupenou po obakráte pedantickým doktrinářem ochuzeně a odmocněné reality; v obou dílech žena, oklamaná ve své velké víře ve svého milence-bohatýra; v obou asketická dialektika, již jsou koncipovány všechny hlavní figury, s životem nesmířená, znásilňující jej knižními postuláty, posedající jej ideologickými fantomy, obětující jeho bezprostřednost schematům odvozeným z cizí básnické tvorby; ale v obou přesto jakési opojení životní touhou, vnikající do díla jaksí *per nefas*, zadními vrátky, když bylo vytlačeno hlavními dveřmi.

Viktor Dyk není mohutný tvůrce životních typů: schází mu k tomu kladný naivní vztah k životu a jeho vroucí kypivé hře. Jest epigon romantický, básník jedné struny. Ve „Zmoudření Dona Quijota“ opřel se přímo tvárně o cizí velké arcidílo; mnohými bude mu to snad vytýkáno a zazlíváno; neprávem: nevím, je-li to příznakem slabosti, ale jistě jest to znamením moudrosti umělecké, nalézt si jednotné stylové arcidílo, jehož základní perspektivě můžeš se po svém vnitřním charakteru bez násilí podříditi. „Konec Hackenschmidův“, který vystupoval po této stránce s pretensemi mnohem většími, nebyl o nic původnější;

spíše naopak — Paul Bourget, Stanislav Przybyszewski, Henrik Ibsen dodali mu jeho hlavní situace dramatické — ale ovšem ne-jednotnější.

Teprve nyní, tímto uvědoměným podřízením se velkému a typickému útvaru básnickému, dosáhl Viktor Dyk té organické celosti a harmoničnosti, pokud jest v jeho možnostech tvůrčích, a tím jest jeho „Zmoudření Dona Quijota“ sympatické jako akt umělecké ekonomiky.

Claude Farrère: Bitva

Claude Farrère jest patrně mladý námořní důstojník francouzský, který byl asi blízkým divákem japonsko-ruské bitvy u Ču-šimy r. 1905; jest vášnivý milovník a ctitel japonské národní bytosti; všecko japonské budí jeho podiv a sympatii, od přírody až do umění výtvarného, od poesie až do mravů; a celá kniha jest hymnus zapříváný ke cti krajního vlasteneckého sebezapření a sebeobětování, jichž odměnou bylo vítězství ču-šimské. Tu jest poevropštělý pár urozených manželů japonských, markýz Jorisaka s chotí Micuko, oba zdánlivě lidé západní, kteří obcují důvěrně s Evropany, znají jejich jazyky, smýšlení, přesvědčení, zvyky, city i konvence a žijí na povrch jejich životem — ale uvnitř uchovávají si neporušenou svou starou národní duši východní a kultivují ji v jakési druhé pobočné existenci, aby ji v rozhodnou chvíli rozšířili v existenci pravou a jedinou. Taktoklamávají do jakési míry Evropany, jichž invasi musila strpěti a sněsti jejich citlivkově jemná, ale i pružná a neumřitelná bytost. Markýz Jorisaka, důstojník námořní, překvapí svého hosta, anglického kapitána, při erotice se svou chotí, snese své pohany mlčky, ale pokládá kapitána za dlužníka, jenž musí spláceti svůj dluh tím, že zasvěcuje svého hostitele do — tajemství strategiky námořní; a v rozhodnou chvíli, kdy zmrá zasažen granátem ruským, připamatuje mu onu erotickou scénu a donutí jej tak mravně, aby převzal za něho velení a dobojoval vítězný boj. Mohu říci, že málo co odpudilo mne tak jako tato vrcholná scéna románu p. Farrèrova. Vidí-li v tom p. Farrère krajní sebezapření a sebevládu, vidím v tom já jen rafinované kuplířství (a Micuko jest spoluvinnicí v tomto kuplířství, neboť anglického kapitána nemiluje a poddává se mu patrně jen ze státních důvodů). Je-li *to zde* orientální duše, pak zdi před ní jako před morem!

Román p. Farrèrův stojí, pokud mohu posouditi, na slušných vědomostech a znalostech japonského života, umění, mravů i filosofie, ale významné dílo umělecké a básnické není. Jest to kniha, jak píše je dnes po kopách vzdělaní a vkusní evropští globetrotteři, lidé, kteří mnoho viděli a mají kultivovaný zrak — ale nic víc než zrak. Literární a výtvarná kultura a spisovatelská obratnost a parátnost patří dnes ve Francii skoro k obecnému majetku vzdělanectva — ale od literární kultury k opravdové básnické tvorbě jest ještě nesmírně, nesmírně daleko. Francouzi sami neklamou se nikterak o tom; bludy a omyly tohoto rázu přenechávají rádi — cizincům.