

figury, spontánní, teplé, vroucí a prudké, blízké lidu a krvi jeho, dýchají zvláštní tesknou melancholií křehké pomfjejícínosti, těžké osudnosti, neodvratné nutnosti, která visí nad vším vroucím, rozšuměným a života chtivým. Tragické krise — němé, stručné, prosté, nevyvratné jako zákony biologické a proto tak drtící a vzrušující jako u málokterého druhého autora — jdou u Goncourtů železným krokem antického kata, bez velikých gest a křiků, a právě proto svírají nám tak hrdlo. Čtenář pocituje, jak dobře pověděl Margueritte, strašnou lítost, že nemůže zakročit, zabránit smrti bytosti drahé, křehké a nešťastné.

Po čtvrté: práce Goncourtů jsou po výtce životné, naplněné životem, jeho celou hybnou, koufící se, roztrfštěnou pěnou, celým rozzpívaným plamenem. Život sám šlehá jimi, rytmuje je, hoří v nich. Ze všech t. zv. realistů francouzských jsou nejživotnější, nejbližší životu, nejsplynulejší s ním. Nejméně symbolisují, nejméně typisují. Styl je nejméně plastický, zato nejbližší uměním grafickým — prchavým, rozkvetlým, rozpuklým a rozmarným liniím kresby, šerým, intimním a teskným atmosférám, zjitřeným a dusným interiérům — roztrfklým hudebním akordům, rozprchlým vůním ve starých ztemnělých chrámech. Obrazy Goncourtů nejsou nikde deskriptivně, nikde samoučelné, rozvinuté a kadencované jen pro harmonii barev a tónu. Všude v nich hoří těkavý plamen postřehu, pozorování, zachyceného pohybu, posunu, pocitu, hnutí mysli. Co pozorovatelské bystrosti a plnosti je v takových obrazech, jako na str. 38: „Chrám byl nyní Filomeně místem posvátným a sladkým, útulným a vážným, jako komůrka, kde jste se narodili aneb kde jste milovali svoji matku.“ Nebo na str. 40: „Měla ráda vstupující onen pocit chladu, který vyvolávaly v jejích prstech *tuhé štětiny kroupky v kropence*. Měla ráda ten výpar rozžatých voskovic, tu vůni zhaslého kadidla, ten zmírající zápach páleného kadidla a vosku, jenž zanechával v celém chrámě vůni uschlých květů ve zbytku dýmu...“ A na str. 41: „A cítila *rozkošné lehtání* o nešporách hlasem zpěváka, vysokým, pronikavým a napjatým, hlasem hrdelným, rozrývajícím a něžným, jenž se zdál stoupat k Bohu jako *ohlas křížové cesty*.“

Tímto momentem odlišuje se tuším zásadně stylстика Goncourtů, i kdyby byla sebe složitější a subtilnější, od stylistiky symbolistické. Není si cílem sama sebe, naopak je výrazem, prostředkem, nástrojem, těsným, útlým a neprodyšně přiléhavým výrazem života, jeho měnnou formou, formou přizpůsobující se jemu, funkcí jeho — ale ne ztrnulou hieratickou jeho esencí, ilusivním surrogátem jeho podstaty.

### Jaroslav Kvapil: Memento

Knížka při vši povrchnosti zajímavá, poněvadž sleduje určitý myšlenkový plán. Namalovat totiž *moderního* Erosa, který, jak básník v prologu vykládá, je podstatně jiný, než byl Eros *antický*.

Jiný byl jsi v Helladě! Dávno, dávno  
vyprchala vůně tvá z vášní lidských,  
posvátný kříž zastínil slunce tvoje,  
Erote fecký!

Básník vidí správně. Moderní láska je jiná, než antická. Prošla křesťanstvím, stala se nervovější, duchovější, složitější, jemnější, vážnější, bolestnější. V Řecku byla veselým, lehkým, slunným požitkem, požitkem, který se rychle zapomínal, rychle stídal s jiným, bez svědomí, bez zodpovědnosti, bez muk touhy a nudy. Milovati byl akt elementárnosti, akt zdraví, zákon přírodní. Mukám z lásky, palčivosti touhy, rozedranému nitru člověk antický by nerozuměl, jako by nerozuměl sebevražďe z lásky. Spiritualismus křesťanský, který přírodní akt povýšil na ethický — celá jeho mystika — celá svědomitá analytičnost — způsobily velikou evoluci tohoto citu. Zcitlivělá, chorobná je moderní láska předem. Přilíš individualisovaná, jak ji neznal ještě antický člověk, který miloval spíše genericky, ženu jako genus a ne individuum. Touto individualisací, která je důsledkem křesťanské monogamie, stala se bolestnou. „Není v ní svobody,“ praví básník. Ano, ale to proto ne, že není lehkou a dobrodružnou již. Tento moment je ve třech dramatických scénách — *Tulákovi*, *Komsi* a *Gizince* — tragickým motivem, ač jinak nevyjasněným a psychologicky jednotně nestylisovaným. *Tulák* nezávidí novomanželům jich štěstí, poněvadž miluje nade všecko volnost — ti zde však jsou spoutaní provždy. V druhém čísle *Kdosi* utíká básník z objetí milence, poněvadž chce svobody. Zhnusila se mu smyslností, kterou v ní sám vzbudil, vyvolal a od ní žádal. Je přesycen, odtud útek. Tělo zabilo duši, jejíž touhu rozdráždilo v paroxysmus, zhnusilo a přece neukojilo.

*Básník:* Tvou duši chci, duši!

*Jeho milá* (v mdlobách): Odletěla . . .

*Básník* (vysílen): Odletěla.

*Kdosi:* Odletěla.

*Básník:* Tvoje tělo vadne . . . Proč nehoří krví? Proč nezalévá tvoje tvář celé tělo studem? Proč se nebráníš?

*Jeho milá:* A já tě tolik, tolik miluji!

*Kdosi:* Je tvář!

*Básník* (se vzchopí): Kdo to naplnil mou jizbu? Duši chci, duši! Bílou tvou duši chci, aby hořela! Aby tvoje tělo duší tvou hořelo! Chci tvoje panenství! Chci tvůj stud! Chci tvou lásku! (Str. 41 a d.)

V *Cizince* dovozuje se, jak vzájemnost a proniklost manželství jde až k nejspodnějším základům životního bytí, jak zeslabuje a vyssává obě bytosti spojené a působí, že podetnutí a pád jedné z nich, i slabší, přivozuje pád a zhyn druhé, i silnější. Symbolická figura *Nepřítel*, jenž tyto názory hlásá, je čerpána přímo z Nietzscheho. Tak hned tato partie je typicky nietzscheovská:

*Žena:* Ty nemáš domova?

*Nepřítel:* Nemám a nechci ho mít, neboť bych se znavil jeho pohodlím. Svět je daleký, a kudy jdu, dívám se na štěstí jiných.

*Žena:* Jsi tím šťasten?

*Nepřítel:* Nejsem.

*Člověk:* Proč tedy nehledáš vlastního štěstí?

*Nepřítel:* Protože by mi bylo břemenem.

*Člověk:* Nerozumím ti.

-----  
*Nepřítel:* Oba mi časem porozumíte!

*Člověk:* Kdy?

*Nepřítel:* Až porozumíte sobě.

(Str. 51.)

Velice typicky a pregnančně je formulována these jeho přiléhající těsně i expresí k dramátům Strindbergovým:

*Člověk:* Nikoli, jsme vzájemností svou silnější.

*Nepřítel:* Provdždy?

*Žena:* Provdždy!

*Nepřítel:* Nikoli! Jen potud, pokud se navzájem podpíráte. Kdyby z vás kdokoli padnul, jste oba ztraceni.

-----

*Nepřítel:* Viděl jsem v zaslíbené zemi mladý strom. Břečťan vybujel v jeho půdě, a když jsem se po letech vrátil, ovinul jej až do haluzí.

*Člověk:* Víím, co chceš říci! Když podřali strom, neměl břečťan opory a zahynul.

*Nepřítel:* Naopak! Vyrvali břečťan ze země a strom se také zhroutil. Neboť zeslábl v jeho objetí.

*Žena:* Zajisté jen proto, že kořeny obou srostly a že se navzájem živily.

*Nepřítel:* Že se navzájem vypíjely!

(Str. 58 a n.)

Knížce p. Kvapilově vadí nedostatek hlubší psychologické pitvy. Tak hned druhé číslo působí velice mdlle, vzpomenete-li si na *Kreutzerovu sonatu*, která zpracovává totéž thema (záhubu lásky smyslností), ale s jakou psychologickou plností, podrobností, přesvědčivostí. Nepříjemně působí také *mystický aparát* těchto scén. Nesouvisí s nimi nijak pojmově, a raději bych měl místo těch různých fantomů, těch všelijakých *Kdosi*, *Cizinek*, *Kostlivec* a jiného baletního aparátu kus psychologické intuice do niter figur. Člověk vidí hned manýru odkoukanou z Maeterlincka — a k tomu neorganickou, z vnějška pouze nalepenou. Originalita není forcí knihy; je ve všem jen echem současných světových názorů hlouběji již jinde projednaných — nicméně i tak je to zajímavá práce a snad nejlepší, co posud p. Kvapil napsal