

I takto není však anthologie p. Procházkova nezajímavá, a listuje jí, mimoděk jsi nucen promyslet mnoho a mnoho z osudů české poesie. Nejsou to ovšem vždycky myšlenky tak optimistické, jak je projevuje pan pořadatel v úvodě, ale k zásadní skepsi nebo k zásadnímu despektu není také příčiny. Jest možno souhlasiti s p. pořadatelem v tom, že kořeny české poesie jsou zdravé, byť jsi je hledal snad někdy jinde, než je hledá on. Nemálo užitečným dodatkem knihy jest velmi pracná a pečlivá bibliografie všech autorů v České lyře zastoupených.

1. *Italská půda a příroda*

Bylo by mně snad po soudu mnohých zahájiti tyto řádky omluvou, že píši o Itálii, o níž se tolik již napsalo, o Itálii, která věru není novinou a jejíž každý kout jest již několikráte popsán, ofotografován, okreslen, opěn, slovem: důkladně vyssát. A bylo by mně snad připojiti omluvu novou, že píši po pobytu ne právě dlouhém: že bych potřeboval k důkladnějšímu poznání snad tolika měsíců, kolik jsem měl týdnů, a snad tolika let, kolik jsem měl měsíců. Ale neomlouvám se, nýbrž namítám: s Itálií jest to věru zvláštní. Jsou lidé, jimž svěří za měsíc víc tajemství než jiným za rok. Závisí to na stupni vnitřního spříznění, na stupni vnitřní přípravy a zralosti. Přemítavému duchu osvití její slunce často naráz, co unikalo mu doma v mlhy pochyb a nejistot. Stalo se jistě snad každému, kdo se trdil uměleckými nebo básnickými trudy, že pohledy na její věčná arcidíla, na zralou její krásu, na přísný a logický chod jejích dějů uměleckých, na definitivní vykvašenou jejích linii a formu obrátily trud v radost, pochyby v jistotu. Jsou pohledy, které jsou darem nebes; jsou pohledy, které tě rázem odmění za námahu dlouhé, trudné a prašné cesty. Měl jsem několik takových šťastných chvil, dárkyň duševní pohody, v níž se rychleji myslí, dále vidí, vzrušeněji cítí — slovem intenzivněji žije, než jest jinak pravidlem; chvíl, kdy cítíš, že božstvo, jež každý z nás v sobě nosí, promluvílo, poněvadž jemu, jindy němému, otevřela ústa shoda podmínek, které se náhle naplnily.

V Itálii vzrušovala a jímala mne zvláštním způsobem často již příroda. Její charakteristikon jest, že jest mnohem méně přírodou než příroda naše; že jest mnohem civilizovanější, mnohem více dílem rukou lidských než u nás. Italská krajina, alespoň krajina toskánská neb um-

brická, toť prostě zahrada; ne pole, ne les, zahrada. A sta veršů z básníků latinských, řeckých nebo italských napadá tě, vidíš-li jilmy, kolem nichž vine se brečťan, rozkvetlé vavříny, rozechvěné tichou včelí hudbou, révu girlandově rozvšenu mezi dvěma stromy nebo tyčemi, nebo posléze oranžovník v loubí sklenutý a zpracovaný. Tato příroda jest, řekl bych, ochočenější a lidštvější než u nás; prochází častěji lidskýma rukama a cosi z nich ulpělo na ní. Tato prst byla častěji zpřevracena, v pokoji i v boji, člověkem a jsou chvíle, kdy ukazuje jakési první stopy temného uvědomění; jsou chvíle, kdy se rozhoří odrazem duchovějšího světla, než jest pouhé fyzické světlo slunečného poledne nebo západu.

Toskánská krajina působila na mne vždycky dojmem jeviště z řeckých filosofických rozhovorů peripatetických: budí ilusi, že se účastní v tvé myšlenkové práci, že jí není lhostejný její výsledek a směr.

Italská zahrada jest prodloužený dům a italská příroda prodloužená zahrada — tak asi vystihneš nejlépe poměr těchto útvarů k útvarům našim. Překrásné parky římských vil nemají nic společného s t. zv. anglickým parkem, oblíbeným u nás i tam, kde jest zcela nesporně směšný a absurdní, na příklad na uzavřených malých náměstích. Římské parky jsou vesměs zahrady architektonické, z nichž jest vyloučena t. zv. volná příroda. Jsou téhož rázu, jako jest na příklad park versailleský: všude vládne rozpočet, úmysl, záměr, logika. Všecko jest vypočteno do os, soustředěno do velkých jednotných mas, které slouží perspektivě, uzavírají pozadí, připravují nebo stupňují určité prospektové účiny. Myrty nebo vavříny jsou tak sestřihány, aby napodobily zdi; aleje dubů zavírají se v klenby; a celá plocha jest rytmicky rozdělena, zodstavcována, prostouplá architekturou a plastikou. Řady cypřišů tvoří portiky; a park jest samá terasa, schod, balustráda — slovem upravené jeviště pro společenskou komedii lidskou, vědomé kulisy vědomých a promyšlených dramát. Takový jest v podstatě nejen proslulý park vily d'Este v Tivoli, takový jest i park vily Borghese (třebas ztratil dnes mnoho po svém zlidovění), i vily Doria-Pamphili, takový byl i park zničené dnes vily Ludovisi, která nadchla Goetha k obdivu. A takový byl i ráz parku starořímského, zahrad Lucullovy, které se prostíraly na dnešním Pinciu, zahrad Sallustových a Maecenových, které povlékaly svou kypivou nádherou Quirinal a Esquilin. Ideálem zahrady bylo starořímskému

autorovi, když dalo se o ní říci „opus urbanissimum“; jako bys řekl po česku: dílo civilisované, zušlechtěné, zlidštělé přírody.

Procházka takovýmto latinským parkem může býti po případě člověku velkým dobrodiním. Takový geometricky uspořádaný a promyšlený park může býti po případě nýmým a laskavým dělníkem, který ti vymete z duše mnoho chaosu a zmatku a uspořádá ji zvláštní harmonickou logikou v jasný a přehledný útvar, v němž se vyznáš a který ovládáš. Projdeš-li častěji pozorně takovýmto parkem, není možné, abys bezděky neosvojil si něco z jeho jasné, laskavé metody a nepřenesl ji do svého duševního hospodářství nebo nehospodářství. V takovéhoto římských parcích, v dílech architektů římských ze sedmnáctého a osmnáctého století, Maderny, Fugy, Borrominiho, Al. Algardiho, nalezl se Goethe, Goethe Ifigenie, Goethe básník kulturní, jemuž logika a metoda nebyly nepřítelkyně tvorby, nýbrž její pomocnice a sílitelky.

Římská Campagna, Ager Romanus, nemá ovšem nic z opus urbanissimum, nic civilisovaného a vzdělaného, alespoň nic na první pohled. Vztahy její ke kultuře musíš si teprve nalézt, ale nalezneš-li jich, pochopíš, čím Campagna jest: nejnádhernější a nejvelkolepější hřbitov lidský, tak přísný a monumentální jako žádný druhý hřbitov světa — prostý vši malichernosti, všeho lidského nevkusy, vši plané a levné sentimentality. Kolébka i hřbitov veliké a silné lidské kultury, jedné z největších, která kdy byla. Místo, na němž dvakrát se obrátilo kolo lidských dějů, aby stálo v poloze, z níž vyšlo.

Procházíš-li se římským Forem, nalezneš (opravdu nalezneš, neboť jej musíš hledat, a pracně hledat) chrám Vestin, Aedes Vestae, vlastně jen chatrné stopy po něm: kruhové základy a kolem nich rozhozené trosky mramorového kladí, sloupů, kasetovaného stropu. Jest to jedna z nejstarších budov římského Fora. Již za Numy Pompilia byl prý snesen posvátný věčný oheň se sousedního Palatina a usazen zde, vedle paláce Vestálek, Atria Vestae, a živen jimi „pia mente diebus noctibusque“ nepřetržitě po třináct století, až byl zhašen navždy ke konci čtvrtého věku za císaře Theodosia. Tento chrámek Vestin byl snad nejvíce uctívaným místem starého Říma. Shořel několikrát za Republiky a naposledy byl restaurován Julií Domnou, ženou Septimia Severa. A tento chrámek zachovával až do císařství svou primitivní kruhovou podobu

s kuželovou střechou, jakou měl na počátku. Vyjedeš-li si dnes do hor Sabinských, vidíš všude nuzné stavby pastevců, které jsou téhož typu jako chrámek Vestin; a podobné primitivní venkovské budovy naleznáš na starých pohřebních urnách. Stojíš před nejstarším a nejprimitivnějším bytovým útvarem Latia; dnešní pastevci vrátili se k formě, které užívali již skoro před třemi tisíci let. Kultura vrátila se zde tam, odkud vyšla. Pod dnešní bídou, primitivismem leží pohřbeno tisíciletí nejnádhernějšího a nejmělejšího rozpětí lidské energie: je-li kde monumentální a veliký hřbitov každou hroudou, tož ten zde!

Není divu, že krása a svéráz Campagne byly tak pozdě nalezeny, tak pozdě oceněny. Řada velikých spisovatelů navštívila Řím, prošla jeho Campagní a zůstala nedotčena její ponurou, přísnou, stylovou velikostí: necítil jí ani Montaigne, ani Milton, ani Gray. Teprve Chateaubriand, veliký malíř slovem, byl jat její velikostí a vyslovil jí v jejím svérázu, v její přísné zamlklosti a tragické nemluvné monumentálnosti. Jest zvláštní, že teprve romantism, který objevil v sobě smysl přírodní, objevil i historický a mravní smysl římské Campagne, — a přece jestli kde, tedy zde tomu rozumíš, tedy zde chápeš, jak obojí spolu souvisí a se podmiňuje.

A vedle Chateaubrianda z malířů veliký, drahý Poussin.

Neznám lepšího zasvěcení do Říma a jeho krásy přírodní — krásy stylové, kulturní a historické — nad krajiny Poussinovy. Ty staré nádherné stromy, které se týčí k nebi tak slavnostně a s takovým heroickým pathosem, ten terén, nality do linií tak širých, pokojných a rytmických, ta kruhová města, z nichž se nese dým jako s kamenných oltářů, ty skalní prorvy, z nichž stříbrnou nitkou přede se tenký pramének a skanduje ticho vytrvalým a melancholickým hexametrem Vergiliovým, — to všecko jest jeviště, jeviště římských tragedií, jak je vycítili Plutarch a Corneille svým velkým básnickým orgánem.

2. Kouzlo Říma

Řím není město přístupné a líbivé: nevzdává se snadno tvé lásce, nepodplácí si jí ničím a jest třeba námahy a duševní práce, a značné a opěťované duševní práce, abys vníkl v jeho chladné, abstraktní a objektivně

kouzlo. Za tvou námahu odměňuje tě pozdě, ale trvaleji než města jiná. Když čár měst jiných již vyvanul jako vůně v tahu vzdušném a když musíš sbírat všecko vůli a obraznost i představivost, abys si na něj vzpomněl a charakterisoval nějak jeho obsah, čár Říma začíná teprve působit. Trvalo dlouho, než tě proniknul, ale pak tě již drží: poutá tě jako silný jed; neunikneš již tak snadno ani ty jemu, ani on tobě.

Řím neuchází se tedy o tvou přízeň jako lichotné Benátky, cele malířské a náladové. Řím nesplicí ti ani hned tvé lásky a neodměňuje tvé dobré vůle jako Florencie, město plastické a konkrétní, město pevných a přímých, ale i prostých poměrů, které nese svou duši ne-li na dlani, tož alespoň na hrdém a jasném čele reků Donatellových a na vysoké vášnivě a úporně se týčící kupoli Brunelleschiho. Řím jest složitý a abstraktní. Florencie a Benátky mají svého genia loci, Řím má víc: má genia orbis; genius jeho místa jest zároveň geniem světovým. Je-li síla Benátek v malbě, síla Florencie v plastice, jest síla Říma v architektuře, a v architektuře opravdu architekturní, opravdu monumentální, a to znamená chladné, objektivně, abstraktní. V architektuře jest nepadno diletovat, mnohem nepadnější než v jiných uměních, a přece v Římě jsi k tomu nucen; ač máš-li z Říma co mít, ač nemáš-li projít jím bez užítku, musíš hledět vniknout v jeho architekturu, snažit se ji pochopit. Buď jist, že toho nedovedeš, neboť, jak řekl mně správně mladý krajan, historik výtvarného umění, porozumět hlouběji římské architektuře a pochopit ji, toť úkol na celý život. Buď jist, že nejen první, ale i další tvé pokusy v tomto směru, a dlouho, budou pochybné a možná i směšné; ale to tě neodstraš; v Římě platí: lépe špatně porozumět než dáti se pouze lehce dojmouti a náladově vzrušiti. Řím žádá od každého, kdo se mu chce přiblížit, byť byl to jen cestující amatér nebo diletant, kus myšlenkové práce, a práce úsilné a velmi opravdové. Řím nechce být požíván, Řím chce a musí býti řešen.

Řím hraje zvláštní úlohu v uměleckém vývoji: úlohu spotřebovatele a dovršitele. Jinde dávali podněty, tvořili a vynalézali členy a formy, Řím je přejímá a dává jim smysl a účel, vtiskuje jim význam, kterého neměly, usoustavňuje je a vytěžuje je. Řím jest v umění veliký dovršitel a naplnitel. Dvakrátě vpadá rozhodným způsobem v umělecký vývoj, dvakrátě jej naplňuje a dovršuje. Po prvé vyvrcholuje antické umění

pozdním císařským uměním; po druhé dovršuje moderní obrozené renesanční hnutí kouzelným uměním barokním, tak často a tak pošetile pomlouvaným, jemuž teprve nyní začínají býti právi výtvarní historikové. Když jiná města již usínají a odumírají, Řím se teprve probouzí, ale pak předstihuje rychle obřími kroky všecken posavadní vývoj, dává mu teprve smysl, perspektivu, význam. Vytěžuje poslední možnosti ukryté v tom kterém útvaru, rozpoutává celý orchestr sil a tvoří složitou soustavu z jednotlivých rozptýlených článků a forem. Byly-li jinde při díle intuice nebo vkus nebo cit, tvořil v Římě na umění nejvíce intelekt, ale intelekt ten byl sám jen ve službách čehosi nejvzácnějšího, s čím nejdříve se setkáváš v umění: vůle. Římské umění, ať starořímské imperátorské, ať novořímské barokní, je výrazem ohromné vůle a energie, vůle, která si podrobila intelekt a učinila z něho svůj nástroj, a naučila jej tančit, jak mu pískala. V tom jest jedinečnost římského divadla uměleckého, a kdo pochopil tento ráz jeho, nemůže se odtrhnout od něho. Umění jest tu soustavou znaků, jimž smysl a rozum diktovala tvrdá vůle, jedna z nejtvrdsích, které vyrostly kdy na tomto tvrdém, pevném světě. Starý římský verš „*Sic volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas*“ jako by byl psán mottem k architektuře římské. Můžeš kritisovat jednotlivé detaily, pochybovat o vkusnosti nebo nevkusnosti některých prostředků, vzpouzet se a zdráhat se před způsobem, jakým jest užito jednotlivých členů, mluvit o znásilňování a zvůli — *celek* tě strhne vždycky a postaví si tě tam, kde tě míti chce; na ten bod, odkud vidíš nutnost všeho, kde se podrobuješ a vzdáváš, poněvadž proti tobě stojí vůle, která si podrobila svět rozumu a obrátila jej v dialektickou soustavu, jež pracuje pro ni. Zde cítíš, že rozum stačí tak právě na to, aby byl ozvěnou vůle a dokazoval, co ona mu přikazuje. Kdyby byl intelekt, který si podrobila vůle, malý a nepatrný, nedokazovalo by to ovšem nic a divadlo bylo by trudné nebo trapné; ale intelekt, jenž zde stojí ve službách vůle, jest bohatý, mocný a silný — v tom jest krása a velikost tohoto divadla, v tom i jeho skrytá hrůza, kterou se můžeš dáti plně prochvět jen zde. Pochopil-lis to zde, pochopil jsi i chod světa a dějů jeho v jejich ohromné neracionálné nebo lépe nadracionálné opravdovosti.

První má cesta na Forum neplatila římské architektuře, první má cesta na Forum byla poněkud podivná. Byla to jakási zbožná pouť: šel

jsem tam za stopami Julia Caesara, který je mně sám prototyp genia, toho Julia Caesara, který než se stal diktátorem, byl catilinskou existencí, toho Julia Caesara, nad nímž krčili rameny rozšafní a opravdoví tlachalové à la Cícero a jenž jest mně opravdovější i při své toaletě, i když si jen koketně zastíral pleš věncem, než tento senilní žvanivec ve všech svých nejopravdovějších vážnostech a nejdůstojnějších pózách, které zabíral s důležitostí, jako by se v nich měl dát fotografovat pro ilustrovaný týdeník. Zbytky chrámu Saturnova zajímaly mne jen tím, že zde byl státní poklad, aerarium, a vzpomínkou na chladnou odvahu, s níž se ho zmocnil Caesar, když po Rubikonu vstoupil do Říma; viděl jsem mladého tribuna Metella, s nímž se zde střetnul Caesar, prožíval jsem v duchu znova a znova scénu, jak ho zastrašil a zlomil. Nalezl jsem si Rostra, Rostra Julia, tribunu, kterou Caesar posunul od Comitia ke středu Fora a kde pak byla vystavena jeho mrtvola, aby ji pátý nebo šestý den po vraždě spálili u Regie na improvizované hranici, do níž v rozpoutaném šílenství vmetal dav všecko, co mu přišlo do rukou, veteráni své zbraně a ženy své závoje. Vyhledal jsem si i základy Regie (jediné, co z ní zbylo), budovy, v níž bydlil Pontifex Maximus a kde byly chovány státní archivy. Zde bydlil také Caesar krátce před svou smrtí; sem přesídlil ze Subury (tento politik velkého stylu, stavící na lidu a jeho přízni, bydlil i mezi lidem, v starém městě, v Subuře, ne na aristokratickém Palatinu), když se byl dal zvolit pontifikem; odtud odešel ráno 15. března r. 44 do senátu, který tehdy seděl v portiku Pompejově; sem přinesli pak otroci na nosítkách za několik hodin v zmatku pobodanou jeho mrtvolu. Nalezl jsem si i místo, kde za dvě léta po smrti Caesarově, tamtéž, kde mrtvola jeho byla spalena, postavili triumvirové chrám božskému Juliovi, a přešel jsem pak na jihozápadní kout Fora, abych zde spatřil, co viděti se dá z basiliky Juliovy, z basiliky, založené Caesarem a dokončené Augustem.

Nevím, jak bych byl dlouho takto antikvařil, kdyby ke mně byla nepromluvila a rázem si mne nepodmanila basilika jiná, na opačné straně a v opačném koutě Fora, basilika Konstantinova, správně Maxentiova. Tu rázem stál jsem před mohutným, zralým pozdním uměním římským, které mluví k tobě celému a rozechvívá tebe celého dnes, jako rozechvívalo Řimana své doby. Tu jest umění toho rázu, jak jsem o něm právě

mluvil: umění intelektu a vůle, umění mohutné a chladné, které jest zvyklé ne okouzlovat a ne se vemlouvát, nýbrž ovládat. Umění římské v posledním svém vývojovém stadiu, ale právě proto umění vrcholné, které shrnuje a stupňuje v největší vzepětí všechny činitele. Vedle therem Caracallových a Diokleciánových vrchol římské architektury.

Basilika Maxentiova liší se podstatně od starých basilik. Stará basilika na př. Juliova byla kryta plošně, stropem, ta zde je kryta klenbou rozměrů úžasných. Římské klenebné umění učinilo od Pantheonu, postaveného v té formě, jak jej dosud máme před sebou, za Hadriána, ohromný pokrok. Teprve zde, v těchto pozdních stavbách římských osvobodila se úplně klenba ode všech úzkostlivostí a rozpaků, které jsou patrné ještě na Pantheonu: sférická plocha jeho kopule projevuje se navenek ještě velmi slabě. Smělost tohoto nového klenebného umění pochopíš nejlépe, uvědomíš-li si, že strop basiliky Julia byl nesen sto čtrnácti podpěrami, kdežto při basilice Maxentiově plocha ještě větší byla překlenuta klenbami nesenými jen třikrát čtyřmi pilíři a západní stěnou, jedinou uzavřenou stěnou celé stavby: všechny ostatní stěny byly rozloženy ve veliká okna. Z celé budovy je zachována jen třetina: jen tři velké klenby severní boční lodi, ale i z těch chápeš, jaká smělá vzdušnost a mohutná sjednocenost vyznačovala tuto stavbu. Z uclnění prostorového, podmíněného basilikou, došlo se zde k největší možné jednotě prostorové. A všechno prochvěno světlem jako stříbrnou melodií, o níž si můžeš učiniti představu jen v Pantheoně, kde povznáší tíhu hmoty do výšky až duchové, očišťuje ji ode všeho nahodilého a ponechává z ní jen sám zákon v jeho klidně velebné objektivně kráse, spravedlivé ke všemu, co jest pod ním.

To je římský styl. Velikost sama očištěná až do duchovosti, až do abstrakce. V tom jest kouzlo Říma, přísné a nevtíravé: umění neosobní a zákonné, a tím bylo školou všech zralých duchů, toužících působiti čímsi vyšším než pouhou osobní zajímavostí, — ať sluli již Michelangelo nebo Goethe. Všecko osobní přeměnilo se jen v nesmírnou soustředěnou vůli, vůli směřující k velikosti: to jest poslední osobní nota, která smí zde souzníti.

Objektivné, neosobní, bezejmenné jest toto umění: v tom jest jeho velikost a síla. Zde pochopíš teprve, jak lhostejné jest jméno, jak lhostejný

jest subjekt ve velkém umění. Zde porozumíš, proč na příklad Hadrián, tvůrce Pantheonu, vymazal své jméno úplně ze svého díla a svou novou stavbu postavil pod jména zakladatelů, M. Agrippy a Severa. Každé velké umění jest anonymní: jest dílem kohosi nebo čehosi mnohem většího než jednotlivce, a jednatel má zde vědomí toho. Mizí za svým dílem. Porovnáš-li dnešní umění s tímto starým uměním, vidíš, co mu schází. Není to vkus, není to cit, není to konečně ani důvtip, ani rozum, ani intelekt. Ale to všechno, cítíš zde, jsou podružnosti. Smyslu a významu nabývají, teprve jsou-li postaveny do služeb veliké nadosobní vůle, vůle k velikosti, veliké energie, neuspokojené ničím jiným než formou a zákonem. Pronikati znovu a znovu cestami hlubšími a hlubšími k tomuto poznání, hle, toť nepomíjivé kouzlo Říma.

3. Po stopách starokřesťanských

Na Esquilinu a Coeliu bydleli první křesťané a v této končině musíš také hledat, pokud nechceš před brány městské, jejich nejstarší architekturu. A opravdu, tento kraj je poset starokřesťanskými basilikami. Dvě největší z nich stojí na obou návrších: na Coeliu lateránský San Giovanni, chrám privilegovaný mezi všemi ostatními, „omnium ecclesiarum urbis et orbis mater ac caput“, biskupský titul papežův, basilika, která odvozuje svůj původ od Konstantina, jenž ji dal zbudovati v záchvatech kajícího, když, obtížený zločiny všeho druhu, mimo jiné i vraždou své ženy, svého syna a svého tehána, prodléval r. 326 v Římě, hledaje zde smíru s bohem — vše jedno — ať starým ať novým, ať pohanským ať křesťanským; na Aventinu liberianská basilika Sta Maria Maggiore, přestrojená ze staré prosté monumentalitě v takový dekorační luxus a rozklad, že ji Stendhal nazval případně ne chrámem, nýbrž salómem: tolik náboženské výsostnosti ztratila v těchto metamorfosách.

Před Esquilinem leží Viminal, dnes smetený již skoro a srovnaný s planinou. Jen jdeš-li ulicí Depretisovou, poznáš po prudkém spádu, že tu jsou poslední jeho zbytky. A sem do údolí mezi Viminal a Esquilin, kterým protékal druhdy potok, klade legenda Petrovo obydlí v Římě před jeho smrtí. Prý senátor Pudens na přímělu dcer svých Pudenziany

a Praxedy poskytl mu útočiště ve svém paláci. Je-li co na této legendě pravdivé, není to jistě tento palác. První křesťané nebydleli jistě v palácích, ani v palácích svých příznivců, a samo místo, patrně vlhké a temné, nasvědčuje spíše úkrytu v nějaké staré, zpustlé budově než v senátorském paláci. Žil-li zde Petr, našel přistřeší asi jen u chudáka sobě podobného; uvidíme ještě, z jakých vrstev rekrutovali se první křesťané. Ale Pudenziané a Praxedě jest zasvěceno po malé basilice a Pudenziana má nadto v apsidě krásnou mosaiku z konce IV. století. Na východním svahu Esquilinu leží S. Pietro in Vincoli, basilika postavená r. 442 Eudoxií, ženou Valentiniana III., a renesančně restaurovaná; ale ještě nyní má dvacet krásných dorských sloupů. Na Foru, vedle basiliky Maxentiovy, stojí chrám arabských mučenků Kosmy a Damiana, architektonicky nevšedně zajímavý, z počátku VI. století; jest o jedné lodi, která končí se apsidou a má vestibulem rotundu, postavenou na cele někdejšího chrámu antického. Na úpatí Palatinu Sta Maria Antiqua z polovice IV. století, jejíž fasáda hraničila s Via Nova u chrámu Augustova a v jejíchž freskách jest klíč k pochopení celého starého vývoje malířského. A na sousedním teskném a pustém Aventinu, na místě, kde stával chrám Dianin, Santa Sabina, klidná trojlodní basilika, založená Celestinem I. roku 425. A mezi Coeliem a Esquilinem, blízko Colossea, nejjímavější a nejpoučnější ze všech, basilika sv. Klimenta. Zde, umíš-li vidět a cítit, můžeš pochopit opravdu něco z ducha starokřesťanského. Sv. Kliment jest chrám dvojitý: pod vrchním, mladším, leží starší, původní basilika, postavená kolem r. 360 a zničená v XI. století za vpádu normanského. Bylo to r. 1084. Řehoře VII. obléhal tehdy císař Jindřich IV. v Andělském hradu. Tísňený papež volá na pomoc Roberta Guiscarda. Normané přijdou z Kalabrie; císař ustoupí. Ale osvoboditelé a spojenci vedou si jako nepřátelé. Tři dny pálí, plení, vraždí, a když se vracejí domů, odvádějí s sebou několik tisíc zajatců, obyvatelstva římského, které prodají pak na Sicilii, když byli dříve ženy znásilnili, „mulieres prius violenter oppressas“. Tenkrát byl zničen zejména kvetoucí Coelius, který se nikdy nevzpamatoval již z ran normanských; tenkrát byla zničena i basilika Klimentova, tehdy z nejbohatších chrámů římských. V následujícím století postavili nad ní basiliku dnešní, ale ta zajímá nás jen tím, co přenesli do ní z basiliky staré.

Cheš-li porozumět starému křesťanství, musíš sestoupit do této staré basiliky. Stojí nad stavbou ještě starší, pohanskou, v níž vidí svatyni Mithrovu; tento nejstarší chrám jest dnes úplně pod vodou. To poví ti dost. Vidíš, na jakém terénu zde stojíš. Tato půda jest nezdravá bažina, nezdravá dnes ještě. A lidé, staří křesťané, kteří obývali tato místa mezi Coeliem a Aventinem, nebydleli zde jistě z rozmaru; bydleli zde z přinucení: byli to chudákové a jejich čtvrt byla čtvrtí chudiny. A mezi svými příbytky, v těchto bažinných a zimních místech, vystavěli si chrám, když směli na slunce boží.

Starý císařský Řím byl ukrutný k chudině. Zle se jí zde žilo, právě jako v dnešních velkoměstech, v Paříži, v Londýně, ve veleměstech amerických. Půdy stavební bylo málo a vykořisťovalo se jí do krajnosti: musily být vydávány edikty císařské, které zakazovaly stavěti přes určitou výšku. Činže byly ohromné, život těžký, často zoufalý. Musil bys vidět, byť jen zpovzdálí, pravou velkoměstskou bídu pařížskou nebo londýnskou, abys pochopil zoufalství, které se zmocňuje duše i srdce takto mučených. Není náhoda, že jediné hnutí, v němž cítím dnes vlát ještě jakýsi dech náboženský, hnutí Armády spásy, vzešlo z tohoto velkoměstského zoufalství. Budiž sebestpitvnější a grotesknější, budiž nám sebevzdálenější svým americkým rázem a svými americkými zvláštnostmi, toto hnutí má v sobě víc náboženského ducha než všechny dnešní oficiální církve, tyto klidné a spořádané instituce spořádaných, najedených, umytých, vyholených a vyžehlených křesťanů, kteří šest dní v týdnu lhou, klamou, podvádějí, dělají politiku a noviny a slouží takto státu a trůnu, aby sedmý den věnovali oltáři se stejným hereckým talentem, utvrzeným v díle dní předešlých.

Jako dnes Armáda spásy v malém, tak tehdy křesťanství ve velkém bylo výkřik z bídy, hrůzy, tísně a muky dobové, protest zoufalství proti mravnímu pozitivismu, mravní střízlivosti, mravnímu sobectví a naposlady cynismu. Stačí čísti bez předpojetí římskou poesii, prózu, filosofii, studovati římské právo a výtvarné umění římské, abys pochopil, jak *hotové* v dobrém i ve zlém byly všecky tyto kulturní útvary. Celá římská kultura vyvrcholila do dokonalosti, geniálním způsobem opravdu, základní egoism antického člověka. Římské právo právě jako římská poesie a římské výtvarné umění zná jen jednotlivce, jen soukromníka,

sobecké individuum samo sobě stačící, samo sebe milující, samo sebe neustále zdokonalující. Římské právo jest egoism uvedený v geniální soustavu; římská lyrika zná jen hnutí egoistické, nechce se nikdy ani v erotice vcítiti nebo vmysleti v milující duši ženinu; a totéž osamocení, táž touha po odloučení a životě soběstačném hovoří k tobě, dovedeš-li naslouchat, i z římského umění tvárného: v římské malbě stojí všechny figury pro sebe, uzavřené v sobě, bez soucítění s prostorem, bez kontaktu s ním. Vidíš a poznáváš mimo každou pochybu, že se zde dovršil do krajnosti jediný princip a že vydal všechny možnosti, které v něm byly ukryty. A chápeš zároveň, že bylo třeba, aby se dostal k slovu princip opačný, ač neměl-li svět ustrnout v téže pozici; již jen pro prostý další chod světový bylo třeba revolty.

Římská císařská kultura byla dovršená ne forma, nýbrž formalism. Egoistický ideál sebezdokonalování byl veden do krajnosti, která by se nám zdála šílenstvím, ačkoliv byla jen smrtí. Takový římský císař mudřec měl ráno vypočten každý i nejmenší krůček, který udělá ve dne. Římští filosofové a rétorové ve svých listech přetřásali formalistické subtilnosti, které unikají dnes nám barbarům; každý význam slova, každá možnost představivosti a obraznosti byla vymezena a spoutána. Byla tu touha dokonalosti, kult dokonalosti ne snad již ani evropský, nýbrž čínský. Nyní přišlo křesťanství, ne jako náhoda, nýbrž jako dějinná nutnost, a projevilo se zároveň jako revolta i jako reakce; revolta citová a reakce formová návratem k primitivismu. Bylo třeba získati nové vývojové prvky umění výtvarnému, vtělit v ně nové orgány, a to bylo možné, jen začalo-li se ab ovo. Každý vidí hrubost na př. reliefů starokřesťanských, ale málokdo chápe, že přesto znamenají proti vyspělému umění římskému vývoj, poněvadž pojímá se tu již jinak prostor, poněvadž přestává osamocenost a uzavřenost figur. Dlouho nedovedli si vysvětliti logickou vývojovou nutnost tohoto umění, dlouho nedovedli dobu od IV. do IX. století vývojově učlenit; doby té nebylo pro všeobecné dějiny výtvarné.

Mluvílo se o úpadku, jakož člověk se svého krátkozrakého stanoviska rád vidí ve všem úpadek, co neodpovídá představám, které on si utvořil o cestě, kterou má se bráti vývoj; a primitivism starokřesťanského umění vysvětloval se různě a ovšem vnějškově a pochybeně na příklad tím, že prý to byly práce barbarských národů. Mluvílo se o úpadku a konci tam,

kde byl počátek čehosi nového; ovšem počátek, a tím již jest řečeno: cosi primitivního, drsného, tvrdého. Umění starokřesťanské nijak neodpovídalo klasické harmonii římské; o kráse nedalo se zde mluvit; bylo-li tu co hodného povšimnutí, byla to jen jakási karakterná ošklivost. Ale časem přišlo se jí na chuť. A dnes vidíme, že nutno pojem krásy rozšířiti tak, aby objala každou vývojovou nutnost, každé vývojové stadium v jeho typičnosti. Jest krásnou zásluhou Wickhoffovou a Rieglovou, dvou geniálních historiků uměleckých, že enklávu pozdního římského a počátečního křesťanského umění vtělili ve všeobecné vývojové drama umělecké a ukázali: ne úpadek, nýbrž počátek věcí nových; ne zrůda a nedovednost technická, nýbrž vývojová nutnost, snad oklika, ale nutná, neboť jen takto mohly býti získány umění prvky posud mu cizí. Reakčnost tohoto umění byla jen zdánlivá; jen postavil-li se na nízké stanovisko umění římského, mohls tak soudit; vystoupil-li na dosti vysoký bod vývoje celkového, vysvitla ti historická nutnost nového umění, jeho poslání a úkol. Moderní malba, jak dnes rozumíme tomu slovu, nemohla vzniknout, kdyby byl vývoj ustrnul na stanovisku umění římského; moderní malba cítí figuru jen jako atom prostorový, figura odráží zde a prostředkuje prostor — cosi samým principem svým zcela cizího umění římskému.

A obdobně má se to s římskou literaturou. Každý, kdo četl pozorněji s myslí umělecky vnímavou římské klasiky-prozatéry, ví, že sama komposiční methoda jejich jest zcela jiná, zcela cizí našim prozatérům. Věta žije u Římana životem zcela jinak samostatným než u nejlepších autorů našich; podřizuje se mnohem méně celku než u nás. Římská perioda jest samostatný, velmi složitý útvar, hotová pevnost, která žije osamoceně často v kapitole a trhá celou stránku. I tu bylo třeba nejprve reakce spisovatelů křesťanských, bylo nutno projít zdánlivou jejich bezformovostí, než byl získán nový princip komposiční, který má mnohem větší zřetel k celku; vykupuje jej ovšem tím, že ruší nebo alespoň velmi obmezuje staré složitě umění stavby periodické. Ale ovšem: uvaž také, jak dlouho vzdorovala tato nádherná pevnost římské formy! Jak dlouho mělo všecko, co bylo proti ní podnikáno, výsledky jen negativní! A jak ožila zase za renesance a v klasicismu! A jak i dnes základní buňka její žije jako nezcizitelný vývojový majetek i v principu novém!

Ale jedna římská forma vzdorovala více než všechny jiné novému křesťanskému duchu a nepodlehla, přesně mluveno, na římské půdě nikdy: architektura. Kristus napomínal sice své učeníky: Nelijte nového vína do starých nádob, — ale křesťané v Římě stavěli hluboko do středověku jen pohansky, jen římsky. Tu je poučné divadlo, na něž jest třeba upozorniti všechny podceňovatele formy v umění. Křesťanství přinášelo nový životní obsah, nový duchový kvas, není pochyby, ale kvas ten byl bezmocný proti umělecké formě, na níž pracovaly a kterou vytvářely věky a věky; a nakonec přizpůsobil se on jí, ne ona jemu. Všecky ty starokřesťanské basiliky, které jsem jmenoval na počátku dnešního feuilletonu a k nimž jest nutno připojiti před branami alespoň Sv. Pavla a Sv. Vavřínce, jsou jen pozměněné odrůdy basiliky římské, profánního antického typu stavebního, jak jej známe z basiliky Julie a Ulpie nebo z obytné basiliky Flaviovského paláce na Palatinu. Všechny mají společné s basilikou římskou členění podélného prostoru ve tři nebo v pět lodí, všechny jako ona vyvyšují širší loď střední, aby přivedly do chrámu přímo světlo pobočními okny podstřešními.

A tak ovládala tato stará římská forma architekturná Řím, že zde ani nevznikly pokusy o originální řešení stavebních úkolů chrámových v novém duchu. Daleko od Říma, kde netížila jeho tradice, na obvodu někdejšího imperia římského, mezi barbary povstává styl románský a gotický, v nichž organisuje se po prvé nový duch a nový obsah. Ale do Říma nenalezne skoro přístupu. Řím má *jediný* gotický kostel, Stu Marii sopra Minerva, a ten jest ještě florentského původu. A jak bédná jest to gotika, jak odmocněná, jak zakřiknutá, jak bez vlastního vzletu a bez každé smělosti!

4. Za řeckou krásou

Řím stal se útočištěm a skoro druhou vlastí řeckého umění a řecké kultury. Vplynul-li do Říma posléze celý starověký svět, Řecko bylo první, jež objal Řím, a jeho mediem můžeš posud leccos vidět a pochopit ze staré Hellady. V Římě jsou tedy cesty za řeckou plastikou oprávněnější než kde jinde; svádí k nim všecko; chápeš a cítíš, že zde jest její

druhý domov. Od II. století před Kristem přenášelo lupičství římské soustavně řeckou skulpturu do Říma a od V. až do I. století před Kristem pracovala řada řeckých umělcův a jejich žáků přímo pro umělecké úkoly římské.

A řecká skulptura, jakmile jednou vkročila do bran římských, podmanila si římskou půdu úplně a provzdycky. V Římě nebylo a není, přesně mluveno, jiné plastiky než plastika řecká. Nebylo jiné skulptury ve starověku, není jiné skulptury ani za renesance, kdy poslední trosky Řecka vynesli z podzemí. Jak podivné, že Řím, který má architekturu opravdu nanejvýše významnou a svou, půdě mnohem více vlastní, než se posud přiznává nebo tuší, nemá své skulptury ve vyšším smyslu. Jest tomu tak, jako by vyspělé a výsostné umění řecké zdusilo všechny zárodky domácího vývoje. A totéž divadlo jako by se opakovalo za renesance. V Římě pracovali Lombardané jako Bregno, Toskanci jako Pollajuolo, Mino da Fiesole, Michele Marini, Bandinelli, Montelupo a j., ale *římských* sochařů v renesanci skoro není: Řím zrodil v XV. století jediného významnějšího plastika, Paola Romana. A po něm v baroku stejná poušť. Oba velicí mistři barokního stylu, Michelangelo a Bernini, nejsou Římané.

Nikde posud nevzrušila mne tak řecká plastika jako v Římě. A přitom třeba vědět, že římská musea jsou spíše skladišti než sbírkami. Věci bezvýznamné a bezcenné leží pěle-měle vedle uměleckých arciděl a musíš spolykat mnoho plev, než dostaneš se k zrnú; po vědeckém uspořádání není většinou ani potuchy a Řím nemůže se po této stránce ani zdaleka měřit s musei německými, která bývají často nejmethodičtější výtvarné dějiny, které znám. Galerie římské mají skoro vesměs ráz starých soukromých sbírek amatérských; v tom jest jejich kouzlo, ale často i obtíž, neboť podávají ti soukromou libůstku a malichernou zajímavost nebo historickou anekdotu se stejnou pretensí jako jedinečný zázrak velikého, posvěceného umění.

Ale to není všecko. Uvaž vedle toho, že nikde neřádili libovolněji studijnější restaurátoři než v Římě. Antická díla dochovala se nám většinou v kopiích a často v kopiích zplošťujících a zhrubujících; a tyto kopie staly se ještě kořistí nedouků stejně troufalých jako bezduchých, kteří necítili ani špetkou vlastní výsostné harmonie řecké plastiky a potvořili

klidně díla její do nejpošetilejších triviálností, do nejdutějších póz a theatricalností. A všemu navzdory a přece: tato stará řecká krása jest neumoritelná. Triumfuje nade vším; nad nedostatečnými a nedovednými kopisty i nad tupými restaurátory; nad filologickými vykladači, kteří ti ji chtěli zošklivit tím, že ji mělce objasňovali a viděli konec tam, kde byl teprve začátek tajemství; nad pedantickými estetiky a snobistními estéty, kteří z ní chtěli vyvoditi dogmata a kodexy, kdežto ona jest stále nová, stále se obrozující, volná a nepoddaná ničemu než základní mechanice krásné a zdravé lidské fysis a psyche. A triumfuje hlavně a především nad tebou: nad tvou vlastní malostí, malou věrou. Včera nevěřils ještě, že jest možno takové umění; a nyní stojí před tebou a ty děšíš se jeho samozřejmosti jako největšího tajemství. A nejsi dalek pravdy: jeho prostota jest opravdu poslední slovo umělecké síly i moudrosti.

Hellado! Kdo všechno hledal a ukazoval nám cestu k tobě! Četli jsme Lessinga a četli jsme Winckelmannu, a těm byla jsi chladnou a rozumnou harmonií, ušlechtilou akademickou abstrakcí, symbol jejich víry v mocnost rozumu nad vši činností lidskou. Ale Goethe viděl tě již jinak v záblescích své jasnovidnosti: tušil již v tobě spodní dramatické křeče a víry, uhodl v tobě velikou, posedlou přebytkem vlastní energie tanečnici, vybíjející v tanci své šílenství. A přišel Hölderlin a vyčetl z tebe podobenství tragické hořkosti, osudu stále hotového přepadnout a zničit člověka, jak jen se zapomene a sejde se strážce střízlivé opatrnosti. A přišel Nietzsche a i k jeho hlasu odpovídala jsi povolným echem, lhostejná, nad lidský písek vztýčená sfingo! Vložil do tebe filosofii svého dionyství a přestavěl tvůj pantheon v pandaemonium, o jehož stěny odrážejí se skřeky všech vášní. A přišli filologové, jako Wilamowitz, a korigovali jeho jednostrannost jednostranností jinou; a přijdou jiní a cítím, že všichni měli část pravdy a nikdo neměl pravdu celou, že jsi všechno, co o tobě říkali, a mnoho nad to ještě — a všechno nad to ještě, ó ironie!

Hle, co různého našli v tobě básníci! Chénier měkkou melodií smyslné melancholie a Leconte de Lisle chladný resignující pesimism; Keatsovi, dítěti severních mlh, bylas naplněním jeho touhy po krásné formě zpívající v plném, jasném slunci; Shelleyovi hrdým ztělesněním poslední a nejvyšší svobody lidské; a Swinburnovi tvrdým ostnem obraznosti romanticky rozněžnělé a smyslně zemdlé. Jeden viděl a uctíval v tobě

Palladu, druhý Kypridu. A stejně z myslitelů každý kladl těžiště v něco jiného v tobě: jeden v tvé mládí, druhý v tvé stáří; jeden v tvé umělecké podvědomí a v tvé instinkty tvůrčí, druhý v bolestnou práci tvého uvědomování mravního a rozumového.

A čím více se od tebe vzdalujeme, tím více nás poutáš, tím více ovládáš naši myšlenku a dráždíš naši obraznost: důkaz, jak jsi silná, jak jsi silná! Záhada kultury vyvstává před námi znova a znova v době mechanismu, utilismu a filantropie a cítíme: v tobě jest klíč k ní, v tobě, která jsi stvořila tolik tvůrců. organizovala tolik intuice, vyvolala tolik síly invenční; v tobě, která jsi tak nízko cenila bolest a tak vysoko tvůrčí šílenství, jež dává zapomenouti na ni; v tobě, která jsi učila zabíjet v tragedii s jasným čelem a hrdým úsměvem; v tobě, která jsi se smála křečí a myslila jásáním a výskotem; v tobě, která jsi přebíjela čin činem a na každou otázku odpovídala uměleckým dílem; v tobě, jejíž styl měl první na světě logiku nutnosti.

A tvoje plastika! Soud o ní měl stejné peripetie jako soud o tobě a tvém rázu celkovém. Winckelmannové, kteří neznali skulptur parthenonských, kladli nejvýše některá hladká a chladná díla pozdější, jež nás dnes tolik nerozehřívají. Později teprve byly poznány vrcholy vývoje sochařského ve Fidioví a přišlo se na chuť cudné a drsnější kráse primitivů, dílům z konce doby archaické. Ale ani to není stadium konečné. Dnes nepohrdá se ani díly tvého odpoledne a večera, a s účastí vmýšlíme se v osudnou chvíli, kdy vznikala: kdy vývojové možnosti byly vyčerpány a kdy vývojová logika hnala umělce na cesty křivolaké nebo bezvýhodné.

Čeho všeho nenapovídali se nám naši profesori o řecké plastice! Jak se jí dost nenapomlouvali, byť bezděky. Řecká plastika bývala narážena na brdo chladného, střízlivého akademismu, rozumné a rozšafné šablony, a zatím není umění volnějšího a nespoutanějšího, než jest ona. Stvořila díla, jež jsou sám var a kvas, díla vášnivého, až křečovitého pohybu, těla pohnutá, vzrušená a rozechvěná do posledního nervu. Vezmi si Niobovnu nedávno objevenou. V šíleném běhu poklesla, byvši zasažena do zad šípem Artemidiným; oběma rukama chytá se za místo, kam vnikl. Prudkým nárazem spadl s ní lehký šat a jako květ z obalu vystřelilo z něho tělo, přísné ve své tvrdé panenské kráse. Utrpení není soustředěno do

172 tváře, celé tělo trpí násilným, zlomeným dramatickým rytmem. Nebo povšimni si hochy ze Subiaka v museu delle Terme. Tělu hochovu schází hlava a polovina pravé ruky a skoro celá ruka levá. A motiv jeho? V širokém rozběhu poklesá k zemi, takže levé koleno dotýká se skoro země; tělo nese však posud pravá noha o koleně silně ohnutém; kyčle jsou vypjaty napravo a trup pro rovnováhu chýlí se nalevo. Pohyb jest tak složitý i vášnivý zároveň, že marně jest se posud dohadováno účelu, k němuž jest podnikán. To vše jest pravý opak harmonického a klidného umění, jak bývá řecká skulptura charakterisována. Naopak: umění vášnivé a rozbouřené máš před sebou, které se odvažuje se zvláštní rozkoší na tělovou dramaturii. A přitom: jaká noblesa formová a stylová! Jak *stavěna* jest taková socha! Jaký svět tvarů geometricky v sobě uzavřený, jaký krystal vykvašených forem!

Neklammež se: daleko máme do vrcholů antiky. Již Římanům bylo vrcholné klasické Řecko, Řecko Fidiů, Sofokleů, Perikleů, skoro mythem, jako nám jest mythem renesance. Jen nejsilnější z našich moderních duchů mohli se odvážit přelavby k němu; jen nejsilnějším z našich básníků a umělců bylo opravdu k zisku a užitku. Goethům, Hölderlinům, Shelleyům, Nietzscheům, Rodinům. Ostatní, a těch jest legie, poškodilo, nezničilo-li jich zcela. Z téhož poháru, z něhož silní pijí zdraví a sílu, dopíjejí se malí a slabí dřímoty a smrti.

Procházel jsem římskými galeriemi a nemohl jsem nemyslet na tyto bědné troše umělecké. Byla jich legie. Udávají samu míru moderního člověka: jsou průměr. A nad tímto průměrem tyčilo se několik soch řeckých jako velehory nad rovinou: daleké, jakoby dechnuté na obzor. A výsostná čela jejich unikala do mraků.

5. Řečtí primitivové

V paláci konservátorském mají archaickou vlčici, z reprodukcí všeobecně známou kapitolskou vlčici, symbol starého Říma. Rozkročeno stojí na desce zvíře hrozivého vzezření. Hlava se vztýčenými sluchy obrácena jest na obranu ve stranu, odkud větrí nepřítel nebo jiné nebezpečí dvěma dětem, které kojí; ty, jež vidíš dnes pod ní, jsou ovšem pozdní

173 doplněk ze XVI. století, ale i původně asi již vzpínali se k jejímu vemeni pozlacení hoši, alespoň po svědectví Ciceronově. Hlava její zarámována jest archaickým kruhem tvrdě stylisovaných srstných chuchvalů, a právě tím jsou akcentovány v podivnou výraznost i hrozivý pohled, i vyceněné zuby, i stažené brvy... celé soustředěné napětí tohoto zvířete. Tvrdě stylisovaná srst pokrývá dlouhý krk a odděluje jej tím od trupu; a plece odlučuje od hubených žeber zase archaický vlnitý věnec pravidelného vzorku a zase svým způsobem odstavečuje plastický rytmus celé komposice.

Není zcela jistý původ této práce; dojistá nepochází z Latie, které v tu dobu — jsme na sklonku VI. století před Kristem — bylo posud uměleckou pouští. Nejvíce důvodů svědčí pro to, že máš před sebou dílo řeckého původu, práci staroionskou. Byla postavena v chrámě Jovově na Kapitolu asi v době, kdy odstranili v Římě královádu; ti, kdož ji tam vztýčili, chtěli tím patrně poručiti mladou republiku zvláštní přízni bohů a nejvíce přízni Martově.

Dlouho nemohl jsem se odervati od tohoto díla; tolik velikosti, tolik monumentality jest v něm. Toto zvíře jest démoničtější než všechny moderní, v potu tváře látané satanismy; a jest monumentálnější než obrazy všech moderních vládců a božstev dohromady. Ne určité jednotlivé zvíře, ne individuum máš před sebou, nýbrž sám *typ* síly, ostražitosti a předvídavé odvahy. Chceš-li si uvědomit, na které formové zásady jest vázán tento jedinečný dojem síly a velikosti, dojdeš k tomu, že zde k pozorování přírodnímu — a odpozorovány jsou jednotlivé části, na př. hlava, nohy, žebra, celý postoj, s úžasnou bystrostí a hotovostí postřehovou — přistupuje ještě jakési *plus*: princip architektonický, princip celkové stavby, princip vyšší rytmiky. Odpozorované detaily střídají se s částmi, které vědomě jsou ponechány ve starším výrazovém stavu, ve stavu archaickém; tím jsou detaily ty i zpřizvučeny ve své výrazové novotě i včleněny ve vyšší celek, který nechce podati otisk skutečnosti, nýbrž rytmickou stavbu, jež platí sama sebou.

Ve Vatikáně v Galleria dei candelabri mají mramorovou ženskou figuru, *Závodkyni v běhu*, dívku tvrdé panenské krásy, lehynece a krátce oděnou, s obnaženými nohama, podobu běžkyně, která zvítězila v závodech konaných na počest některé bohyně; o takových svátcích běhala

174 totiž o závod i děvčata. Vatikánská socha jest mramorová kopie bronzového originálu z konce doby archaické. Těžko jest povědět svěží grácii, rosný, chladný půvab této figury. Podána jest chvíle velmi nesnadná, již bylo těžko sochařsky charakterisovati: děvče, připravené k rozběhu, očekává znamení, kdy vyrazit. Jako by lehynké zachvění, v okamžiku zkrocené, proběhlo právě mladým, štíhlým, suchým tělem, jemně a jasně učeněným: trup slabě stočený budí tento dojem nepokoje. A přitom oděv a hlava, traktované archaicky, váží celou figuru v sepjatou přísnost a povznášejí do vyšší stylové sféry to, co by se mohlo jinak zdáti studií mžikového pohybu.

Snažíš-li se zúčtovati si kouzlo této dívky, shledáš nakonec, že jest téhož rázu jako kouzlo *Delfického vozataje*: kouzlo květu před rozpuukem, kouzlo poupěte před rozvitím. Cítíš, že zde jest při práci mnohem více posud *duch a mysl* než ruka. Ruka není posud paní svého umění: duch vnikl již, smělý dobyvatel, v zaslíbenou zemi, ale ruka sleduje jej posud váhavě a tápavě. Podává se ti tu ryzí intuice, ryzí tvůrčí čin, nezatížený posud hmotou, technikou, methodou. Žádná rutina, žádná technika nepostavila se posud rušivě mezi tebe a umělce; čin jest posud jedinečný, není z něho odvozena methoda, pravidlo, zásada.

V témže museu nalezněš i dvě kopie *Penelopiny*, obě bezhlavé; doplníš-li je hlavou, kterou má museum v thermách Diokleciánových, dostaneš práci plnou přísné krásy, relief ženy cele soustředěné do smutku a vzpomínky; jest tu vniternost, které bys nečekal v době tak staré — i zde jsme na sklonku doby archaické —, a přitom stylová přísnost, která vylučuje všechno intimní zdrobnění v každou sentimentální měkkost a mělkost. A zase: táž hořká, nezávětralá, chladná vůně jitřní ovane tě z tohoto reliefu jako z *Dívky-běžkyně* a jako z *Vozataje*. Cítíš: jsi na úsvitě velké umělecké doby. Forma jest tu svinuta posud v sebe; možnosti, jež jsou v ní ukryty, chrání žárlivě, a co jí uniká, jsou jen první nápovědi a tuchy příštího vývoje.

O něco mladší jest proslulý *Spinario* v paláci konservátorském. Hoch, cele a naivně zahloubaný do trudného díla: vytahuje trn, který mu uvízl v levé noze. Kolik tvaru, kolik pohybu jest tu odpozorováno přírodě! Jak vyniká hřbet v ohnutých napjatých zádech; jak ruce a prsty chápou se zraněné nohy a uvízlého trnu; jak se vrásčí přední část trupu; jak se

175 naklání soustředěná hlava — to všecko jest zachyceno s velikou útočností a rozhodností pozorovatelského zraku. A přece není tu plastická momentka; ani nic žánrově zdrobnělého a zdrobňujícího nevtírá se do přísného uzavřeného krystalu těchto forem. Hlava jest archaická: vlasy nakloněné lebky proti vši pravděpodobnosti nespádají do čela, nýbrž splývají po ní, jako by hlava byla v poloze vodorovné. Tato úchylnka od jevové skutečnosti má zde úžasnou zušlechťující sílu; a bližší studium způsobu, jakým jsou podány vlasy, ukáže ti, že jest to úchylnka uvědomělá, dcera záměru a úmyslu uměleckého.

V museu delle Terme mají nejkrásnější dílo řeckého sochařství, pokud je zastoupeno v Římě: tak zvaný *trn Afrodity*. I tato práce jest z doby primitivistické; i ona pochází z konce doby archaické. Tyto tři kouzelné reliefs nejsou ostatně dnes pokládány, jako byly nedávno ještě, za opěradlo trůnu Kypridina; pendant k nim, který se chová v Bostoně, ukázal mimo každou pochybu, že jde o pelest *mramorového lože Afrodity* a Adonova, jak stávala ve chrámech i jiných bohů a jak jich bylo užíváno k účelům kultickým. Na jedné pelesti byl vypořádán spor mezi Persefonou a Afroditou o Adonise, spor, jenž byl skončován tak, že o krásného jinocha rozdělily se obě bohyně: část roku trávil Adonis v podsvětí, druhou část na zemi u Afrodity. Shledání se obou milenců na ozdobeném mramorovém loži bylo právě vrcholem zvláštních slavností Kypridických. Pelest tohoto lože v Římě chovaná předvádí ve středním reliefu zrození Afrodity: dvě mladé dívky v podkasaném řasném rouše zdvihají z vody ženu, která se jich zachycuje rozepjatými rameny. Podivuhodný jest rytmický paralelismus obou figur, Hor: prochvívá a rozchvívá celou plochu jako hluboký akord.

Nalevo nahá dívka sedící na polštáři píská v dvojistou flétnu; a zase: nelze dosti oceniti, jak jest vyplněna plocha tímto tělem a jaký silný, pregnantní rytmus váže tělo této figury s jejím okolím v krásný, uzavřený výtvarný organism. Napravo pendantem k dívce nahé dívka zahalená v těžce póze syne zrní kadidlové na uhlí; a týž problém formový, znesnadněný zde ještě závojem, v nějž se kuklí až po tvář tato krásná jepťiška bezejmenného řádu a jen tušené bolesti, rozřešen je se stejným mistrovstvím.

Přehlížím v duchu znovu a znovu tato primitivistická díla a snažím

se zodpovědět si otázku, kterou si po tolikáté již kladu: Odkud dojem uzavřené, bohaté, tryskající síly, kterým na mne působí tyto práce přece tak klidné a ovládnuté? A vidím nevyvratně po dlouhé analýze, že jest právě v tomto klidu, v této objektivitě a sebevládě.

Nepokoj, který přináší vždycky prchavá chvíle jevové skutečnosti, nepokoj, který jest sám znak empirické skutečnosti, jest zde všude obmezován a korigován čímsi vyšším. Jest ho zde jen tolik, kolik jest ho nevyhnutelně třeba k obsahové jasnosti a zřetelnosti. Ale nikdy nedostává vrchu, nikdy nevládne a neovládá tohoto umění. Tito velcí staří tvůrcové věděli, že by pak zvětralo a vyšumělo naplano umění a že tento neklid rozptýlil by sílu, již nám má donést a sdělit. Tuto moudrost ztratily většinou doby moderní; nehoráznostmi látkovými a zajímavostmi obsahovými, smyslovým a nervovým lechtadlem chtějí příliš často naražovati vlastní sílu formové ryzosti.

Pravý řecký oheň nehořel nikdy na povrchu. Byl ukryt pod ochrannou vrstvou popelnou. Jen tak bylo možné, že došel až na nás, kdy dávno doplanula nejedna louč mnohem pozdější. Tyto sochy působí na první pohled většinou chladně; ale právě jen na první pohled. Zahleďš-li se do nich, setřeseš-li první vnějšíkovou vrstvu, jímají tě novými a novými čáry. Je-li na povrchu jejich popel, jest to popel, který můžeš snadno sfouknouti: a pak přiblížíš-li se, spálíš se; vidíš: jádro žhne dosud. Kdežto jinde, zaduješ-li, zhasíš svým dechem sám oheň a zříš náhle ke své hrůze, že to jen močálovým bludičkovým svitem doutnala vyhníla mrtvola.

Kouzlo, jímž si nás podmaňuje řecký primitivism, není jen v uvědomění historickém; není jen v tom, že jsme dnes vývojem poučení a že víme dnes, jak zde stojíme na úsvitě vrcholné doby klasické; není jen v tom, že zde po prvé bylo udeřeno na tóny, které byly pak rozváděny a rozváděny dalším vývojem; není jen v tom, že zde cudně a zdráhavě bylo napověděno, co později rozpoutalo se do kypivého bezmezí a rozhýřilo se do technických orgií. To byly city, které vedly pozdní Římány k tomu, že nakonec, když bylo kolo proběhnuto a vývoj vyčerpán, napodobili tvrdou a drsnou krásu primitivismu a archaismu; tak rafinovaný stařec cítí dráždivost první naivní dětské krásy, uzavřené a nerozvitě posud, a touží přiblížit se k ní a nazpět si ji přivolati.

Náš poměr k řeckému primitivismu jest dnes jiný; jest věčný, beze všech smyslových dráždivel a nervových paradoxů. Jest čistší.

Co nás dnes láká k němu a co nás nutí do zbožné úcty, jest poznání, že zde jest uzavřena opravdová nezářivá síla, celá a ryzí forma; že zde k nám hovoří umělecká statečnost, která právě proto musila se zasnoubiti s vysokou uměleckou moudrostí.

6. Z řeckého soumraku

V bráně hellenistické doby stojí figura Alexandrova, figura ne již reka a poloboha v řeckém smyslu, nýbrž celého boha ve smyslu asijském. Touto branou vyšla stará Hellas a ztratila se sobě samé; dobyla světa, aby v něm utonula; vylila se široko daleko ze svých břehů a zbahnila a zvětrala ve své vlastní síle. Kdo nám dá Alexandra a jeho dobu, její nahnívající bohatství? Jaký úkol hodný velkého básníka, zdvojeného velkým kulturním psychologem, úkol pro druhého Flauberta! Wassermann stačil na něj sotva s půli.

Jaká protikladná figura jest již Alexandr! Jaké trhliny prostupují již tímto nádherným sloupem! Žil v Athénách a napojil se zde vrchem vši starou krásou a harmonií attickou. Aristoteles byl jeho učitel, Aristoteles, poslední klasický filosof a první scholastik. (První tichounký let křídel sovy Athéniny slyšíš, když obracíš jeho listy; a sova Athénina, jak známo, vylétá za soumraku.) Mladý makedonský barbar postaven byl náhle před vykvašenou, dlouho a dlouho zrající kulturu athénskou; jaký div, že nedostal se k ní v poměr vnitřní, že nestala se mu nikdy vnitřní zkušeností a pravdou a byla vždy jen vnějším dekorem a romantickým ostnem. Opájí se hellenskou minulostí, ale jest to opojení již hašišové; umělé nadšení z minulého zlatého věku na věky ztraceného; elegie; archeologický ideál. Alexandr necítí hellensky: žák Aristotelův dává se zbožňovat po asijském mravu a způsobu, kumuluje v sobě moc kněžskou s mocí vladařskou a vojenskou — cosi zcela cizího staré Helladě, jež neznala zástupců božích na zemi a jejíž bozi nebyli nic než nejdokonalější a nejušlechtilejší lidé. Tam bozi, kteří vzali na sebe podobu lid-

178 skou, zde člověk, který se zveličoval a uměle strojil v rozměry božské: tak lze změřiti propast, která se tu otevřela.

A přitom ta směs barbara a romantika: dá zbořit Théby, ale meči a ohni káže stanout před domem Pindarovým. A jeho výpravy válečné mají již epizody moderní sentimentální turistiky psychologické: hrob Achilleův, chrám Dia Amona. Tuto zvláštní směs barbara a dekadenta, sensualistického vášnivce i sentimentálního epigona vycítil v něm nejvíce Sodoma, žák Vinciův; proto jeho alexandrovské fresky ve Farnesině jsou nejen nejlepší jeho dílo, ale i nejkouzelnější apotheosa Alexandra a jeho doby. Jest tu vzácná harmonie mezi látkou a vnitřní formou, která se převedla v dílo beze zbytků: Sodoma sám byl z téhož těsta: i příliš mladý i příliš starý; i smyslník i sensitiv; barbar vášnivě vpřed se deroucí i měkký melancholik, zajatec vlastní smyslnosti.

Všecky podoby, které se nám dochovaly i o nichž jen čteme, idealisovaly Alexandra, zbožšťovaly jeho zjev; tak mimo jiné díla Lysippova i Apellova. V kapitolinském museu, v témže pokoji, kde mají Umírajícího Galla, jest také takový idealisovaný portrét. Všecko směřuje tu k tomu, stupňovati co nejvíce vnějškový dojem; kučery působí již parukově, z celého výrazu mluví theatralistika. Pozorný divák spatří ještě díry, v nichž bylo zasazeno sedm zlatých paprsků, neboť Alexandr vystupoval zde jako bůh slunečný, jako dárce a tvůrce nového jasu a světla — myšlenka již čistě imperátorské, římské apotheosy.

Srovnej s tímto portrétem Alexandrovým portrét Perikleův ve Vatikáně a pochopíš rozdíl věků. I tento portrét, který se dá svést v originál Kresilasův, vznikší ještě za života Perikleova, málo má rysů individuálních, původně snad jen lehké pozdvižení a nachýlení hlavy nalevo. Ale jaká opravdová vnitřní noblesa rozlita jest po této tváři; jaká sebevláda, které jest cizí všechen sebeklam, právě jako snaha klamati jiné! Jaká krásná, střízlivá věcnost! Na hlavě má tento zralý, klidný muž jen helmu — a je to zase věčné. Stojí před námi voják, vrchní velitel athénský, který ovládal svou obec ne naposledy proto, že zastával léta a léta úřad vojevůdcovský.

Ale otrava asijská vniká v tělo řeckého umění zvolna, zvolna. Jaké silné kořeny mělo toto umění, rozumíš plně teprve nyní, kdy odevšad přikládají se sekyry, aby bylo skáceno. Pozorovat tento zápas, sledovat

179 jeho postup i peripetie, hle, v tom bylo pro mne kouzlo procházek za hellenistickým sochařstvím v Římě i jinde.

Považ, že z této doby jest na př. Venuše z Melu v Louvru, dílo, o němž se ti těžko věří, že jest z II. století před Kristem: tolik starořeckého ducha z ní dýše! Tolik klidu, tolik pokojného, plného dechu životního, tolik slavně klenutého rytmu! Zde žiješ ještě starou řeckou věrou, že dokonalý člověk dosahuje sám sebou nesmrtelnosti; vnitřní rovnováhou svých sil že jest již obrazem božím. Uvaž, že z počátku III. století jest Niké ze Samothrake, dílo, v němž objaly se vzlet a síla a splynuly v jediném polibku; socha, jejíž perutě rozehrává ještě dnes silný mořský vítr: vzdornou píseň jeho můžeš vyposlouchat ještě dnes z roucha přilnulého tak těsně k nadlidské kráse údů. Povšimni si, že na přechodu ze IV. do III. století vzniklo kouzelné torso hochy ze Subiaka v museu delle Terme; že z III. století jest v témže museu *Pěstní zápasník*, jehož naturalism jest až děsivě monumentální; že o málo starší asi jest *Demosthenes* ve Vatikáně, špatně doplněná kopie bronzového originálu, který vztýčili roku 280 Athéňané svému mrtvému spoluobčanu. Tento Demosthenes jest nový příklad vzácného umění, vlastního i pozdním Řekům, jak dovedli se vyhnouti při největší životní věrnosti všemu zmalicherňujícímu a jak dovedli i z řady odpozorovaných realisticky věrných detailů učinit nositele a pomocníky monumentality. Tento Demosthenes není tělesný bohatýr: vychudlý, zanedbaný, nervosní, řekl bych moderní velkoměstský člověk jako by stál před tebou. Ramena jeho jsou hubená, pleť zvadlá, tělo v pasu plné jako u starších mužů; postoj půl nedbalý, půl trapně rozpačitý, jako bývá u lidí, kteří musili dlouho překonávat nedostatky přírodní a nahradili je jen neúplně dílem vůle a síly duševní. I oblečen jest tento muž s jakousi nedbalou jednotvárností a nudnou chudobou invence: plášť jeho jest složen v řadu stejných, nudných záhybů, jest nabrán kolem života v jakousi tučnou bufnu a spadá jaksi žalostně a bezradně cípem přes levé rameno. Nikde vnějškové krásy a jasnosti. A přece: celek jest imposantní. Všechna vůle, všechna síla, všechno napětí soustředilo se do hlavy, zvláštní, zatrpklé, myšlenkami jako jizvami posekané hlavy. A podivně znetvořená ústa jako by napovídala všem, co příroda odepřela tomuto muži a čeho musil si dobýt vůlí: cítíš, to zde jest soustředěnost energie, která by dala vyrůst i novým

orgánům. Všechno slouží charakteristice, všechno ukazuje na veliký typický osud, i sepětí rukou, které jímá zde svou tesknou výmluvností, kdežto všude jinde odpuzovalo by svou pošetilou bezradností.

Změnu směru a vkusu vidíš patrněji nejdříve na obrazech božstev z této doby. Ztracena jest prostá čestná naivnost, klidná výsostnost věřícího lidského srdce, která dříve byla zde při díle. Cítíš z pohledu na tato díla, že veta jest již po oddané víře, které nevadilo, viděla-li předmět svého zbožnění i lidsky obmezený. Cítíš, že jsme již v době nábožensky skeptické: proto jest nutno podtrhovati velikost, moc, nádheru, sílu božstva, proto jest nutno haliti je ve vnějškový pathos, oddalovati je pozorovateli a posuzovateli, povznášeti je do oblak a dýmu kadidlového, z něhož probleskují jen sumární obrysy. Povšimni si *Zeva z Otricoli* ve Vatikáně, jehož původcem jest asi Rhodan Bryaxis. Rysy jsou podivně měkké, až zduřelé; jakási smyslná melancholie kryje zde stopy duševních otřesů a trudů; oko jest vlhce zastřené pod nízkým těžkým čelem; zemská tíha a obmezenost marně touží zde, aby byla vykoupena velikorysou velebou. A cítíš: to není dílo náboženské svobody, vzletu srdce, překonávajícího tíhu a meze hmoty; zde hovoří jen velké hmotné mistrovství a hovoří tak hlasitě, poněvadž musí cosi přehlušit; a toto *cosi* jest trapné a bolestně neodbytné.

Nebo postůj před Apollinem Belvederským. Winckelmannem a jeho vrstevníky navýsost vynešená socha byla později odbývána velmi chladně; neztotožňuješ se nijak s těmito naturalistickými odpůrci; jímá tě vyrovnaná harmonie a tanečná lehkost slunečního boha, ale postavíš-li si jej vedle vrcholných děl z doby Fidiovy, nemůžeš nevidět úbytku vnitřních sil tvůrčích, nedostatku vnitřního zážitku: Tento bůh není již bůh síly, jest to bůh vnějškové elegance. A to stojíš před dílem ještě z doby květu řeckého, před dílem Leocharovým.

A tak rozcházíš se i jinde se soudem racionalistických estetiků empirových, na př. před proslulou *Junonou Ludovisi*. Není to dílo řecké; pochází z doby juliovské, ale umělec měl tu vzorem díla praxitelovská. Jest to charakteristická a krásná práce novoattické, klasicisující školy, která kvetla v I. století před Kristem a v časech prvních císařů římských. Tato klasicistická škola stojí za povšimnutí, jest to typický zjev dobový. Když byl proběhnut kruh a když bylo dosaženo krajních mezí bouřlivé pohnu-

tosti, vnější dramatičnosti a technické virtuosity v dílech jako Laokoon nebo Farneský býk, nezbyval než obrat a návrat. Návrat ke klasikům a předem návrat k nejlíbeznějšímu z nich, k Praxitelovi. Ale co tam bylo vnitřně zdůvodněno tvůrčími činy, dedukuje se z nich zde rozumově a uvádí v soustavu pravidel: nalézají se schematisující metoda, sestavuje se a zdůvodňuje se rozumově ideál krásy. Tito staří Řekové a Římané mají k Praxitelovi též poměr jako naši akademičtí eklektikové XVII. až XIX. století k Raffaelovi; jest jim mrtvým kánonem absolutní dokonalosti, ne živým, charakteristicky vymezeným tvůrcem lidské víry, krásy a síly.

Významné jest i, že tato novoattická škola časem ráda archaisovala; lidé, kteří ztratili úplně uměleckou naivnost, tvořili si ji uměle a účelně. Stará spoutanost formová byla nyní cítěna a hledána jako smyslný ostent; a zdá se i, že lidé víry prostí, skeptikové a indiferentisté, budili v sobě rádi ilusi, že cítí nábožensky, zahloubali-li se do díla, které napodobilo zcela nebo částečně umění z dob starořeckých, z dob silně a naivně věřících. Tedy forma estétní sentimentality, která napovídá, že se sešerilo; že kulturní forma se vyžívá. Takové rafinované dílo jest na př. tak zv. *Esquilinská Venuše* ve Vatikáně, která má autorem Pasitela, Řeka z dolní Itálie, jenž se stal v I. století před Kristem římským měšťanem. Jest to dívka, která si váže vlasy po lázni. Hlava i hrud' jest úplně archaická, abstraktní, ale ostatní trup a nohy pracovány jsou se zvláštním a ostrým naturalismem po živém modelu. Nohy jsou přitíženy k sobě podivně přístřeným, zcela jedinečným způsobem. Cítíš: dílo jest rafinovaná úmyslnost sama. Má své přednosti, ale jsou vývojově osudné: neleží nic za nimi. Jeho síla jest krátkodechá. Smyslové stimulans vítězí nad uměleckou formou.

7. Hadrián a starořímský barok

Z římských nezbytností turistických jest i výlet do vily Hadriánovy v Tivoli. Výlet ten může ti přinést chvíle opravdu kouzelné za jedné podmínky: že se vzdáš před zříceninami palatia Hadriánova dobrovolně všeho koketování s archeologií, že přestaneš hledět na staré zdi vědecky

182 a zahleďíš se na ně prostě malířsky, bez každé tendence a intence. Ale nevěřil by člověk, kdyby toho nezřel na vlastní oči, jak málo lidí dovede naplniti tuto prostou podmínku. Všude potkáváš udýchané a upoceně turisty, posedlé filologickou a archeologickou zuřivostí, kteří zaboření do knížek loví odtud velmi pochybnou a málo jasnou, většinou německou vědu a otupeni pak již zcela, s vypoulenýma očima, hledí a neží. Krátkozrace očenechávají mrtvý detail, kde záchvěv duševní může ti dáti jen veliký odstup zrakový i duchový, jen to, co dovede zharmonisovat mrtvou zříceninou s věčně živou přírodou a okřídlit duši v let dosti vysoký, aby zaslechla něco z rytmu šumících věků.

Krása vily Hadriánovy jest nejprve ve volbě místa — mimochodem řečeno, kus tajemství každé dobré architektury, které bude unikat vždycky střízlivým rozumářům. Když byl dokonal svou cestu po celé říši, vybral si Hadrián místo k odpočinku, k snění i k meditaci na úpatí hor Sabinských. Staveništěm jeho vily jest poslední výběžek tohoto překrásného horského útvaru, veliká plošina, položená několik metrů nad úzkým údolím. Sabina liší se velmi jasně od hor Albanských; má svůj význačný rys. Albanské hory jsou vulkanického původu a ráz jest podle toho měkká ledvinová linie, kotlinná prohlubeň, rozprysklá bublina. Sabinské hory jsou útvar čistě vápenný. Mají příkrý spád a charakter zřejmě divadelní, romantický; vidíš to z toho již, že zdají se vyšší, než vpravdě jsou. K tomu přistupuje jedinečná hra světelná, proměnlivost barevných tónů na jejich tvarech. Tóny ty nejsou nikterak měkké a laskavíci, nýbrž tvrdé a příkré. Jest to zřejmá přírodní romantika; jest jí zde právě tolik, kolik jí snese jižní srdce, pozitivnější než srdce naše.

Tyto hory Sabinské jsou tedy kulisou vily Hadriánovy, romantickou složkou jejího účínu. A před ní melancholická rovina římské campagne váže ji klidným, přísným akordem, tvoří fermatu celého útvaru. Na hranici obou stojí komplex asi dvaceti budov, velmi málo spolu souvisících; každá budova žije pro sebe a na svůj vrub, nestará se mnoho o sousedku — i tu je patrný antický individualism a atomism. Budovy spojeny jsou mezi sebou často jen podzemními galeriemi a stýkají se úhly ostrými nebo tupými, zastírají se a krájejí se navzájem s pravou římskou disonaností.

Jest známo místo ze Spartiana, životopisce císařova, kde vypravuje,

183 jak Hadrián dal jednotlivým částem své stavby jména proslulých budov a míst antického světa, tak na př. lyceum, akademie, prytaneum, Canopus, stoa poikilé, Tempe, a jak, „aby nic nescházelo, napodobil i říši podsvětou“. Nic není pošetilejšího než vykládat doslova toto místo a imputovat vzdělanému, jemnému císaři absurdní sen, hodný nějakého procovského bankéře moderního, jako by chtěl napodobit ve své vile všecko, co kdy našel na svých cestách krásného nebo jen kuriosního. Uvidíš dnes ovšem ve vile Hadriánově ještě Canopus, jakousi vodní nádrž zachycenou přímými zdmi, jež byla uzavřena výklenkovou stavbou; ale že stavba ta byla zmenšenou kopií dolnoegyptského města, proslulého svým kultem Serapidovým, jest více než pochybné, právě jako jest skoro jisté, že poikilé nebyla napodobeninou proslulé stoy athénské. Jména, která dával císař svým stavbám ve vile, nebyla nic než hra ducha melancholického diletanta, který alespoň ve vzpomínce chtěl ještě slyšet zpěvné slabiky míst, jež kdysi na chvíli zajala jeho neklidného ducha.

Jaký zvláštní duch byl tento Hadrián a jak příznačný celé své době a jejímu umění! Španěl původem, byl místodržitelem v Syrii, zatím co Trajan bojoval s Party a pronikal do bájného Orientu. Nebylo vědy, nebylo umění, nebylo kultu, který by ho nezajímal; sám navrhoval stavby, stavěl po celém okrsku zemském v rozměrech předtím nevidaných. V Athénách postavil chrám Jova Olympského, největší chrám na půdě Hellady, který svou velikorysou barokností rozrušil uzavřenou harmonii starších Athén; v Thracii založil Hadrianopolis a v Egyptě Antinoopolis; proti Piktům a Skotům v Britanii vybudoval vallum Hadriani; na půdě zbořeného Jerusalema chtěl postavit novou čtvrt a na místo chrámu Jahveho chtěl vztýčiti chrám Jovův a vyvolal tak poslední odboj Židův pod Bar-Kochbou. V Římě samotném jest jeho dílem kromě Pantheonu chrám Venery a Romy, chrám Marta Ultora a mausoleum jeho, Moles Hadriani, dnes Andělský hrad.

Stačí ti zahleďeti se do zbytků chrámu Romy a Venery nebo popatřiti na mohutné sloupy s kladím, zbylé z chrámu Marta Ultora, abys pochopil, že stojíš před pozdním uměním, které chtělo stupňovati účiny v obrovitost. Stojíš před počátky římského baroku. Jest lhostejno, odkud přišel, je-li původu domácího a vyrostl-li z půdy římské, nebo jsou-li zde vlivy orientální, totiž syrské. Jsou badatelé, kteří uvádějí tuto novou fázi umění

184 římského v přímou spojitost se Syrií, s jejím uměním klenebným; proti nim stojí názor, že jde zde o logický vývoj umění domácího. Budiž tomu tak, budiž jinak: pro mne jest zde důležité, že Hadriánem počíná se nová epocha římského umění, umění, které se dovrší v thermách Caracallových a Diokleciánových.

Ve vile Hadriánově jest zvláštní stavba, které říkají málo přiléhavě *natorium* nebo *teatro maritimo*. Je to kruhový prostor o průměru asi čtyřicetimetrovém, který obklopovala překlenutá síň o čtyřiceti ionských sloupcích. Uprostřed byla vodní nádržka a v ní kruhový ostrov; a na něm stála zvláštní stavba s řadou sloupů dovnitř zaobloučených, o různých komnatách. Stačí ti pohled na tento půdorys, abys pochopil barokní ráz této budovy, která byla snad letním tricliniem.

Touha po masivnosti v obrysu a složitost půdorysů hovoří k tobě při stavbách Hadriánových řečí velmi určitou: starořímský barok! Ať je původu domácího, ať cizího, vše jedno: ukazuje rozhodně, že starý typ hellenské krásy, typ statické rovnováhy a uzavřené harmonie, jest opuštěn a že se z temné úzkosti a nutnosti doby touží po kráse složité a dynamické, vybičované k největšímu rozpětí sil, k polyfonii všechněch členů. Všecky funkce jsou rozšířeny a nově zhodnoceny, neboť lačnost smyslů je vystupňována jako nikdy předtím. Cítíš, že umění snaží se udržeti stejný krok se životem, který vystoupil z břehů a vře temnými bolestnými tuchami jako záhadným utrpením; staré umění abstraktní, které bylo mezi životu, ustupuje všude umění novému, jež chce býti jeho ostnem a vybouřiti v něm všecko v uvědomění, co spalo včera ještě naivním snem šťastného podvědomí.

Řím podléhá Orientu. Zdá se to být jen vnějškovou náhodou, že stárnoucí Hadrián zahloubává se víc a více do orientální mystiky. Ale jest v tom přece hlubší smysl: neboť lid propadl jí již dávno a na císaři dovršuje se jen osud všeobecnosti. Řím hemží se mágy, kouzelníky, hvězdo-pravci; a Zoroaster má zde četné učeníky, jako je má nauka Isidina a Serapidova. Na výšinách pěstuje se sice ještě starořímská ctnost, ale jako divadlo, čistě dekoračně; život, který šumí kolem ní, jest temný a mučivý a vře jiným kvasem.

A jako vždycky, když umírá krása, vycházejí i nyní mniši na rozcestí lapat duše, a nejen mniši křesťanští, nýbrž i pohanští. Opravdový mnich

185 do slova a do písmene jest lidový filosof stoický, oděný v hadry a hlásající odříkání; spí na holé zemi, živí se prací rukou svých, učí chudobě, lhostejnosti k štěstí a osudu, útěku od světa a každé smyslnosti. Jest vážný soupeř křesťanů a jako oni pracuje vtípem, ironií, sarkasmem: dušelovec jako oni. Neboť ku podivu: duše trpí a sténá. Svět jest pacifikován; světová říše římská utvořila hmotnou civilizaci tak dokonalou, jak jí posud nebylo; o tělesnou stránku člověka jest postaráno, jako posud nebylo; vědění a umění, dovednosti i řemesla jsou zde snesena a nakupena do výše, že dávno předtím nebylo takové dosaženo a nebude jí dosaženo dlouho potom, — a hle, duše trpí a zmírá a schne od kořene, raněna jsouc jakousi tajemnou nemocí, která nemá jména.

Křesťanství neporazilo římský svět kulturní, padl podryt z vnitra; churavěl těžce již dříve, než došlo k rozhodnému zápasu. Antická filosofie došla ze sebe k téměř skoro výsledku, jako jej podávalo křesťanství: k odvrácení se od životní plnosti, k rozrušení životní naivnosti. Není náhodné, že křesťanství, které nenávidělo veškeré filosofie antické, učinilo výjimku se Stoou; poznalo zde vnitřní spříznění. Tertulian, Origenes, sv. Augustin a sv. Řehoř Naziánský mají pro Epikteta slova podivu a úcty. A jeho *Encheiridion*, jeho *Příručka mravních naučení* byla jednu dobu dokonce četbou mnišskou! Svatý Nilus, poustevník ze IV. století, upravil poněkud text po stránce dogmatické a vložil ji pak klidně do rukou mnišských: cítil ducha Epiktetova jako ducha křesťanského.

Nad tímto faktem měli by se zamyslit všichni, kdož odvozují pád římské kultury z vnějška: křesťanstvím. Nikoliv, antická filosofie sama ze sebe došla k výsledkům, jež mohli přijmouti mniši a poustevníci křesťanští.