

ORIENTÁLNÍ MOTIVY V KOSMOPOLITNÍM A NÁRODNÍM PROGRAMU LUMÍ-ROVSKÉ GENERACE

Tomáš Vlček

České umění poslední čtvrtiny 19. století dospělo v hledání své národní identity k řadě inspirací přivlastněných z nejrůznějších pramenů světové kultury včetně pramenů kultur Dálného východu. Na základě těchto orientací mohl Jiří Karásek, výrazný představitel českého umění devadesátých let, již zcela jednoznačně identifikovat smysl české kultury jako projev duchovního směřování nazvaného exotismem. V jeho Chimérických výpravách čteme: „... právě exotičnost umění je motivována českou realitou. Značí protest a útěk od její šedé zmrzlosti, kreaci vlastního světa v nitru z odporu k jevům světa vnějšího. Exotičnost umělci nahrazuje, čeho mu jeho okolí odpírá ...“. Jakkoliv Karásek mínil tímto niterným uměním především tvorbu své generace, podal zde obraz dekadentního umělce, kterým jako jeden z prvních u nás byl a jako jeden z nejvýznamnějších v dějinách evropského umění zůstal, spisovatel Julius Zeyer. /1/ Právě v jeho díle hrají orientální motivy zcela mimořádnou roli, spojují jeho touhu po útěku z prostředí dobové evropské civilizace s touhou po projevení našeho vlastního tvůrčího a duchovního směřování.

Námětem mého příspěvku je úvaha o tom, jak se oba tyto spojitě motivy cesty ke světu a k domovu uplatňovaly nejen v díle Julia Zeyera a nejen v literatuře, ale i ve výtvarném umění, k jehož formám vyjádření literární obraznost spojená s orientálními inspiracemi směřovala. Kosmopolitismus tedy nebyl v našem umění osmdesátých let jen nediferencovaným otevřením národní kultury světovým kulturám. Prostřednictvím útěků k vzdáleným dobám a dílům se reflektovala povaha našeho vlastního kulturního života. Počátky uplatňování motivů kultur Dálného východu jsou proto v dějinách českého umění osmdesátých let často přehlížené, neboť tyto motivy se zde objevovaly často neuvědoměle, zastřeně a v symbióze či v rámci eklektického estetismu. Bez těchto přechodů je však promě-

na ve vývoji českého umění konce devatenáctého století, začínající již v osmdesátých letech, nepředstavitelná.

Počátky systematického poznávání umění zemí Dálného východu položil u nás svým zakladatelským dílem Vojta Náprstek. Dobrodružný osud a charakter tohoto průmyslníka a také etnologa, politologa a antropologa vystupuje v naší kultuře druhé poloviny 19. století jako neobyčejně příznačný. Jsou v něm spojeny protikladné síly, v jejichž součinnosti nabýval vývoj českého myšlení konce 19. století neobyčejnou dynamiku. Na jedné straně jej vyznačuje příslušnost k progresívním tendencím dobového života založeným na rozvoji vědeckého vzdělání a průmyslového podnikání v nejrůznějších oborech, na druhé straně odpor k typu reprezentantů této progresivní společnosti a její kultuře, odpor zacházející v touze po hlubším životním smyslu k tvůrčím a sociálním revoltám a utopiím.

V přednášce o Vojtovi Náprstkovi Julius Zeyer roku 1896 vyslovil podstatu svého duchovního příbuzenství s Náprstkem a naznačil jeden z aktuálních významů orientálních kultur pro českou inteligenci. Zeyer to vyjádřil slovy: „Kulturu čínskou a její význam poznal Náprstek tenkrát více z jakéhosi vnitřního vidění, než studií podrobných ... Ten tichý její moudrý, strídmý lid rolnický s pobožným kultem předků a s něžným kultem lásky k rodičům byl co nejsympatičtější. Náprstek vycítil jakousi slovanskou příbuznost s tím dávným národem nejdalšího východu. Jak neměl Náprstek býti nadšen pro Čínu, když s velkým jejím učitelem Konfuciem, o němž žáci jeho pravili: '... učení našeho mistra obsaženo jedině v tom, že máme býti srdce upřímného a že máme milovati svého bližního' - měl přímo frapantní příbuznost smýšlení! Jako základní učení vyznělo v zásadě, zdokonalovati sama sebe a pak jiné, tak i Náprstek už jako jinoch si předsevzal za hlavní úlohu života sebezdokonalování, a co žáci Konfuciovi o svém mistru jako největší chválu hlásali, totiž: že byl bez samolibosti, bez předsudků, bez sobectví a bez umíněnosti - zda nemusí to každý, kdo Náprstka znal, i o něm přiznati?" /2/

Zeyer nechtěl Náprstka pouze slavit, za vyzdvižením jeho noblesních charakterových vlastností spočívala hlubší názorová shoda zájmů těchto intelektuálů o orient. Literárně ji

Zeyer vyjádřil příměrem v úvodní části povídky Blaho v zahradě kvetoucích broskví, kterou věnoval Náprstkovi. Básník zde vylíčil setkání s mužem jménem Umbriani, postavou stylizovanou do idealizované podoby Náprstka, jak na to upozornil první životopisec Zeyerův, Jan Voborník. /3/ „Přilnuli jsme k sobě“, čtete v této povídce, „nebylo to však žádné přátelství; co nás poutalo, byla to spíše jakási aliance, kterou jsme mlčky uzavřeli proti obklopující nás společnosti ... Oběma nám bylo nevolno ve středu těch usedlých, více méně ctnostných a střízlivých lidí, kteří vesměs měli povinnosti, povolání a cíle života ... Říkali, že jim závidíme reální jejich půdu pod nohama, a měli snad více pravdy než tušili“. /4/

Pronikání vlivů kultur Dálného východu souvisí s utvářením českého dekadentního umění a jeho společenskokritickými motivacemi. Tvůrčí inspirace čínskou a japonskou kulturou našly v českém prostředí významné rezonance. Proto mohlo umění generace devadesátých let tak ústrojně navázat na tvůrčí odkaz orientálního umění již ve velice specifických otázkách námětu, stavby a výrazu, slovesných a zejména ale výtvarných děl, když bylo již v osmdesátých letech objevováno a adaptováno v hlubokých sociokulturních významech. Iniciativa zde patřila stejně Náprstkovi jako Zeyerovi. Na počátku osmdesátých let situace u nás vypadala pro uplatnění vlivů umění Dálného východu ještě velice nepříznivě. Ukázalo se to při pokusu Julia Zeyera o uvedení jeho vlastní hry na čínské motivy nazvané Bratři. Voborník tuto událost komentoval slovy: „Komedie Bratři nebyla přijata k provozování, protože se divadlo muselo báti odporu obecnstva proti takové cizotě.“ /5/ Podle Voborníka „... s odporem proti domnělé cizotě světa čínského a žaponského Zeyer podnikl tuhý boj“. /6/

10 Ve svém boji za využití orientálních motivů v českém umění nebyl však mezi umělci Julius Zeyer sám. V předmluvě k divadelní hře Bratři Zeyer připojil věnování slečnám Braunero-
vým, v jejichž ateliéru nacházel, jak napsal, dekorativní předměty, které jej inspirovaly k jejímu napsání. Sociálně utopické rysy spojované s představou kultur Dálného východu zapadaly především do Zeyerovy touhy distancovat se od prak-

tik utilitárnosti a přízemnosti v tehdejší naší kultuře.

„Řeklo se mi ..., že Čína je na jevišti nemožnou, vše co čínské, působí prý neodolatelný smích. Tomu nerozumím, nedovedu se postavit na stanovisko tak vulgárně naivní." /7/

V komplexu motivací zájmu o orient se spojovaly v Zeyerově zápase za uplatnění prvků jeho umění snahy o emancipaci české kultury i české společnosti, s touhou po osamostatnění umění pro rozvinutí jeho plného uměleckého a duchovního smyslu. Proto tento básník věnoval tolik času studiu filozofie, náboženství a umění Dálného východu. Orientální kultury studoval v Náprstkově knihovně, ale také v knihovnách pařížských, kde se seznamoval se sinologickými a japonologickými studiiemi francouzských a anglických historiků orientální kultury. /8/ Toto studium však bylo jenom zázemím či doprovodným jevem jeho snahy o pochopení a objasnění hlubokých emocí, kterým na něj orientální umění v komplexu estetických a ideologických motivací působilo. V tomto smyslu v zmíněné dedikaci hry Bratři slečnám Braunerovým Zeyer napsal: „... najdete-li v slabém mém pokusu ... jen stopy té elegantní bizarerie, Číně tak zvláštní, jen trochu šustotu jejího hedvábí, jen zdání sladkosti jejího jemného parfumu, pak dosáhl jsem vyplnění smělého svého přání!" /9/ V předmluvě k románu Gompači a Komurasaki inspirovaného japonskou literaturou Zeyer dodal, že mu nešlo o Japonsko, které poznával z vědecké literatury, ale o Japonsko, jak na něj zapůsobilo uměním. Inspirovalo jej: „... ono snivé a nyjící Žaponsko, jak se 'mu' zjevilo z několika veršův a z několika kapitol románů, Žaponsko, ono podivné a fantastické, které k nám tak živě a barvitě mluví z creponů, z vyšíváných gázův a atlasů, zástěn a clon, vějířů, z laků malovaných zlatem, z váz a mis zhotovených z jemného smaltu, slovem Žaponsko poetických fialových a růžových horizontů půvabných květů, graciosních ptáků." /10/

Japonské a čínské inspirace se v Zeyerově literárním projevu uplatňovaly nejen v námětech, ale hlavně v jeho stavbě a textuře. Stopy této inspirace nacházíme v průzračnosti příběhů, v sublimaci hrubé látky života do subtilního duchovně odstíněného výrazu. Orient se mu stával prostředkem k vyjádření etických, duchovních, sociálních i tvůrčích ideálů tolik

hledaných a tak ohrožených dobovou evropskou kulturou. Symbiózami orientálního a evropského umění se snažil najít organické přechody mezi sněním a realitou, mezi duchovními ideály a praktickým životem. V poetice své literární tvorby tyto motivy mu byly formou přechodů a spojení abstraktní ideality s konkrétností, duchovnosti se smyslovostí uměleckého projevu. Toto tvůrčí využití prvků orientálního umění bylo neobyčejně důležité, neboť převádělo orientální inspirace, ve střední Evropě dosud převážně spojené se Schopenhauerovým filozofickým iracionalismem, do roviny konkrétních tvůrčích otázek. V tomto porozumění japonismu a dalším kulturám Dálného východu byl nejpodstatnější Zeyerův přínos, kterým posunul již dřívější český zájem o orient, jak jej svými díly představovali František Čáda a Miroslav Tyrš. /11/

Podstatná inspirace vlivů umění kultur Dálného východu nalézala tedy své uplatnění především tam, kde přicházely ke slovu senzuační stránky tvůrčího myšlení. Vedle literatury, která se stávala stále senzualističtější v námětech, v lexiku, v textuře verše a vyjádření jeho synestetických kvalit, to bylo zejména malířství a celé výtvarné umění, v němž se postupně nově prosazovaly orientální vlivy i v podobě námětů.

Určitý předstih v adaptaci orientálních motivů ve výtvarném umění bylo umělecké řemeslo, v němž zejména v dekoraci a ornamentu patřily orientální motivy k jednomu ze stálých prvků výzdoby již od baroka. Nová vlna orientalizujících tendencí ve výtvarné kultuře střední Evropy poslední čtvrti 19. století, na jejímž vzestupu se výrazně podílel český architekt František Schmoranz mladší, /12/ byla většinou spojena s kulturami Blízkého východu. I zde však již na sklonku osmdesátých let japonizující tendence začaly hrát významnou roli. /13/ V komplexnějším smyslu blízkém světonázorovému zaměření literatury pronikaly zjevné i zastřené inspirace orientem do malířství, kresby a grafiky. V nejsubtilnější, a přece významné podobě se s novým evropským malířským cítěním inspirovaným kulturou Dálného východu vyrovnával Vojtěch Hynais.

V době, kdy Julius Zeyer začíná psát své orientální povídky, novely a dramata, Hynaisova tvorba krystalizovala pod vli-

vy pozdně barokního malířství a japonismu, vlivy transformovanými a spojovanými ve francouzském akademickém a pozdně impresionistickém malířství. Mezi motivy, které vedly k rozrušování tradičního pojetí malby, bylo téma světla, kterým malířství postupovalo od temnosvitného podání objemů k prvkům uplatňujícím transparentci objemů, reflexi barev a dekorativní plošnost stínů. Hynais vychutnal s takovým malířským nadáním, smyslovou rozkoší i distingovaností proměny světla a barevných reflexů /především v partiích pokožky/, že mohli mluvit o sugesci, kterou Julius Zeyer vložil do slov popisujících půvab čínské krasavice Li-kuan. Její pleť Zeyer viděl tak jemnou, že ji ranilo dotknutí hedvábného třepení. V obraze z roku 1889 nazvaném Společnost v přírodě je již celá řada prvků, které se váží k asimilovaným motivům japonského umění v pařížském malířství osmdesátých let. Sledujeme je především v kompozici a námětu obrazu. V jeho středu je jako rudé slunce /jeden z nejcharakterističtějších námětů japonské kultury/ umístěn oranžový slunečník. Samotný námět je již zcela jinak chápán než byly alegorie nebo žánrové momentky v pohledech na člověka a společnost v přírodě v dílech předešlé doby. Obraz zachycuje obřad jasných civilizačních rysů moderního života, připomínající intenzivní a bezprostřední vnímání přírody, jaké do evropské kultury přinášely japonské dřevoryty. Výlet a zahálka mají zde výraz nového zaujetí a rozkoše ze samého dotýkání pramenů a živlů přírody, které bylo v takové civilistní podobě neznámé předcházející naší kultuře. Dívčí postava s vykasanými sukněmi je figurou, jejíž půvab Hynais odkoukal na japonských tisících. Z roku 1896 pochází studie k obrazu slečen Hrušových, 7 dílo, které se přiřazuje k těm nejpůvabnějším malířským adaptacím japonských motivů v evropském malířství, počínaje díly Manetovými a konče obrazy Bonnardovými. Hynais zde nejen využitím motivu interiéru vyzdobeného paravanem a vázami z orientu, ale zejména koloritem a rukopisem založeným na svižných tazích štětce jej nejvíce přiblížil japonizujícímu výrazu malby. Co bylo podstatné pro vývoj české kultury a charakter adaptací orientálních motivů, bylo zušlechtění obrazu reprezentantů české společnosti, bylo uplatnění moder-

ního estetismu, který ve spojení se stálým zájmem o lidovou kulturu vedl k mnohostranným symbiózám naší kultury a orientálních vlivů. Tak jako se v Hynaisově tvorbě spojoval zájem o světlo v návaznostech na pozdně barokní malbu s názorností a senzualismem moderního francouzského malířství inspirovaného japonismem, tak se v českém umění senzualismus a horizont života venkovského člověka zjemňoval a prohluboval v nových světónázorových souvislostech inspirovaných orientálními kulturami.

Stejně jako v případě Hynaise i u dalších našich výtvarných umělců prostředníka v uvedení japonských a orientálních inspirací sehrálo především francouzské malířství a celé prostředí Paříže, ke které v osmdesátých letech programově naši malíři obrátili pozornost. S velikou zvědavostí čteme v kritikách Miroslava Tyrše věnovaných Žofínským salónům o obraze čínské hudebnice, který zde na počátku osmdesátých let vystavoval Lerch. /14/ Zatímco Lerchova malba se ztratila z dohledu a můžeme jenom očekávat její případné budoucí objevení, ze stejného desetiletí máme jiný příklad vykročení českých malířů směrem k módnímu japonismu a orientalismu. Roku 1889 8 přinesla Zlatá Praha /15/ reprodukci malby Jakuba Schikanedera nazvanou V ústraní. Jedná se o obraz, který je dnes ve sbírce Národní galerie v Praze, a je veden pod názvem Sedící dáma. I v tomto díle pocházejícím z osmdesátých let je celá řada atributů jak v námětu, tak jeho zpracování dosvědčujících, že i ve vývoji Schikanederovy tvorby - procházející tehdy důležitou proměnou od kolísání mezi idylickým romantismem a groteskností k sociálnímu realismu, od pitoreskosti k civilistnímu výrazu modernosti - sehrály zprostředkované vlivy orientálních kultur důležitou roli.

Jestliže v nejstarší generaci českého umění konce 19. a počátku 20. století nacházíme ve výtvarném umění vlivy orientu do značné míry skryté a bezděčné, bezprostřednější vztahy s uměním Dálného východu našla o něco mladší generace, nebo mezigerace, která se již zcela manifestačně v osmdesátých letech rozhodla změnit svou orientaci od střední Evropy k Francii, ke světu a samozřejmě k orientu. Patrně nejčasnější motivy orientu vnášel do svých grafických návrhů Viktor

Oliva. I když bude třeba ještě vliv orientální grafiky a kaligrafie na jeho knižní grafiku a typografii podrobně analyzovat, je již dnes možné z dekorativního výrazu jeho knižních obálek a ilustrací vyčíst jasný vliv orientu, pro který nacházíme i doklad v podobě fotografie uchované v archívu Ottova nakladatelství /16/, pořizené někdy v době kolem roku 1890. Oliva je vyfotografovaný před rozmalovaným dekorativním panó, parafrází japonského motivu. Obdobně jako to již učinila před ním Zdenka Braunerová, i Oliva využil pařížského prostředí pro navázání bezprostředního vztahu k Japonsku a k umění Dálného východu. Nejdůslednější využití východních motivů u těchto příslušníků starší vrstvy generace českého umění devadesátých let našli v Paříži Luděk Marold, František Dvořák a svým způsobem také Alfons Mucha a Karel Vítězslav Mašek. Analogicky tvorbě H. de Toulouse Lautreca, Marold navazoval na psychologické motivy výrazu kaligraficky a svižně dekorativně živě podávané kresby inspirované japonskou technikou štětcové kresby tuší. Vnesl tak zcela nový elán do drobnopisně viděných situací středoevropského žánrového malířství. Význam jeho díla byl pochopen ještě za jeho života. Naproti tomu tvorba dalšího příslušníka této mezigerace, Františka Dvořáka, zůstala téměř zapomenuta. V jeho eklektické tvorbě idealizujícího námětového ražení značnou 11 12 roli hrály orientální inspirace, které prohluboval po studiu na vídeňské a mnichovské Akademii zejména v Paříži, Londýně a Spojených státech amerických. V těsné blízkosti Alfonse Muchy, během jeho nejúspěšnějších let v druhé polovině posledního decenia 19. století, Dvořák přecházel od naturalistické malby k dekorativnímu uplatnění volného štětcového projevu. Své malířské zájmy doplňoval sběratelskou pozorností věnovanou orientálním kulturám. V jeho ateliéru také vznikly fotografie, které pořizoval bratr Františka Dvořáka, Rudolf Brun- 13 ner-Dvořák, jako živé orientální obrazy. Všem těmto autorům, kteří již programově navazovali na umění Japonska, Číny a Indie, byla společná ideologie, v níž se mystické prvky výrazu orientálních kultur spojovaly s idealismem evropské myšlenkové tradice a národní motivy se promítaly do nového utopismu odpozorovaného, vykonstruovaného i vysněného z projevů orien-

tálního umění. V duchovních kontaktech s myšlenkovými tendencemi brahmaismu a buddhismu Dvořák šel tak daleko, že navázal kontakty s dobovými představiteli indických náboženství a na jejich objednávku vytvořil portréty jejich novodobých světců Sri Rama Krishny a Saradi Deviho.

Toto mimořádné vyznění kontaktů jedné vrstvy českého umění konce 19. století bylo založeno na nejširších paralelách a vztazích, které ve svém hledání východiska ze společenské a kulturní krize objevoval Julius Zeyer. On dal těmto inspi- racím nejširší platnost jak v oblasti ideologie, tak v obla- sti poetiky. Pro Zeyera orient byl světem „Šťastných pokole- ní“, jak to napsal v próze Vůně, „která zná tu snivou lenost rostlinného světa, kontrastujícího se zimničním shonem, brutalizujícím život a činícím z lidí poznenáhlu jen stroje peníze shromažďující. U tohoto pokolení není porovnání o li- líích polních posud utopii. V síních jejich duší vznikl nej- sladší ideál lidstva: myšlenka o království božím! A výsle- dek našich snah a prací? Všemocnost kapitálu.“ /16/

V čem se tento obecně kritický vztah revoltujícího dekadent- ta stává českým a kde je mez oddělující Zeyerův vztah k orien- tu s myšlením generace devadesátých let?

Ve hře Bratři vystupuje čínská zpěvačka Jaosien, která hodlá zaměnit prostředí dvora s životem na vesnici, a na svém ochránci a mecenáši žádá: „... nech mi tu svatou chudobu, já znala ji a její kouzlo“. /17/ Tento idealizující motiv je jedním z příkladů autentických možností myšlení příslušníků této vrstvy českého umění i hranici oddělující od modernistic- ké generace devadesátých let. Známe jej v díle Alfonse Muchy /viz cyklus Blahoslavenství/, tvořil horizont snah Karla Ví- tězslava Maška. Motiv spojení idealizovaného obrazu života venkovských lidí s inspiracemi orientu měl pro tuto vrstvu českého umění širší platnost a nacházíme jej nejen ve yýtvar- ném umění a u Zeyera, ale i u dalších literátů, jako byl Jo- sef Holeček. Jeho monumentální lyrická próza Naši, jež zdán- livě vyrůstala tak říkajíc „z české hroudě“, zapadá do rámce těchto ideologických motivací a tvůrčích inspirací, v nichž se západní civilizace spojovala s prvky kultur civilizací Dálného východu. Rusofilstvím Holeček směřoval ještě dál, ji-

nou cestou se přibližoval k tomu spojení kulturních a sociálních motivací Východu a Západu, jehož výrazem se v ruské kultuře stala slavná korespondence mezi L.N. Tolstým a Mahátmou Gándhím. Tato rovina se však již v myšlení a tvorbě nejstarších generačních vrstev české kultury přelomu 19. a 20. století nemohla projevit. Přesto však již v Zeyerově díle nacházíme jasný předobraz asimilace kultury Dálného východu v našem umění v té hloubce, v jaké ji objevili nejvýznamnější představitelé generace devadesátých let, například Jiří Karásek, Karel Hlaváček, Vojtěch Preissig.

V září roku 1888 Julius Zeyer napsal sochaři Josefu Maudrovi: „Ležel jsem tenkrát v trávě a vzpomněl si náhodou na velmi hrubou jednu frašku, kterou Ed. Greey v Tokiu provozovati viděl... Mezitím, co jsem o rozdílu dvou koloritů při podobném předmětu přemítal, pozoroval jsem temně zelené, metalicky třpytné libelluly mihající se graciosně nad jasnou, rychle tekoucí vodou, plnou blesků poledního slunce, plnou třesoucích se stínů na břehu rostoucích mladých vrb ... Složil jsem na procházce malou svou komedii v paměti. Jak zdála se mi tenkrát co do výrazu tváře ta naše jihočeská krajina změněná! Na jantarově žlutém nebi temnily se ostré obrysy šerých už lind ... Byl to obraz neodolatelné ideální žaponerie, tak známé nám z jemných laků a malovaných zástěn.“ /18/

POZNÁMKY

- /1/ Zeyera jako dekadenta analyzovala práce Roberta Pynsenta, Julius Zeyer, *The Path to Decadence*, Haag, s. 197.
- /2/ Julius Zeyer, *Spisy sv. XXXIV*, Praha 1907, s. 143.
- /3/ Jan Voborník, Julius Zeyer, *Spisy Julia Zeyera, sv. XXXV.*, Praha 1907, s. 122.
- /4/ Julius Zeyer, *Novely II*, *Spisy sv. III.*, s. 296.
- /5/ Jan Voborník, s. 119.
- /6/ tamtéž
- /7/ Julius Zeyer, *Spisy sv. XXIII*, Praha 1907, s. 92.
- /8/ především St. Julien, *Nouvelles Chinoises*. Paris 1857, Miford a další.
- /9/ *Spisy XXIII.*, s. 89.
- /10/ Julius Zeyer, *Spisy sv. X.*, Praha 1907, s. 4.
- /11/ František Čáda, Miroslav Tyrš, *O umění*, Praha
- /12/ Proslul zejména svými pracemi pro světovou výstavu ve Vídni roku 1873, vycházejícími z jeho dlouholetého působení v Egyptě.

- /13/ Srov. Jarmila Brožová, Historismus, umělecké řemeslo, Praha 1976, katalog
výstavy v Uměleckoprůmyslovém muzeu, č. kat. 337 a 377.
- /14/ Miroslav Tyrš, O umění, sv. IV. /Ze salónů Žofínských - 1884/.
- /15/ Zlatá Praha, 1889, s. 296.
- /16/ Julius Zeyer, Spisy sv. XXX, Praha 1907, s. 16.
- /17/ Spisy XXIII, s. 121.
- /18/ tamtéž, s. 191.