

nika. Ve sporech o charakter Národního divadla prosazuje zásadu, že Národní divadlo bude své staré bojové poslání plnit jen potud, pokud bude sloužit „obnově divadelního výrazu“. Zápas o nový, původní výraz je zápasem o skutečnost. Kde se spojení se skutečností ztrácí, vzniká konvence a akademičnost, nepotřebné a škodlivé paumění. Jako ve 20. letech osvobozoval Honzl divadlo od měšťáctví a spojoval je se životem, tak povzbuzuje po téměř třiceti letech umělce do nových úkolů a řešení. Nestáčí mu pouhá výměna tematik, zdůrazňuje význam metodického novátorství a protestuje proti omezování umělce ve výběru uměleckých postupů a prostředků.

Složitá sociální přestavba vynesla na povrch i v kultuře nové nebo dříve neviděné otázky, objevilo se tápání, pochybnosti i omyly. Honzla zavádí toto období na pole kulturně politické. Na prahu dvouletky nabádavě upozorňuje, že „kultury není nikdy dost a že kulturní minimalismus jest znakem úpadku a nikoli znakem hospodárnosti“. Varuje před hesly požadujícími „výrobu kultury pro masy obecně“, neboť kultura je svou podstatou odlišná od průmyslové výroby a mechanické analogie jsou nanejvýš škodlivé. Z roku 1947 pochází Honzlův úsudek o povaze vlivu sovětského divadla na naše divadlo: nelze se domnívat, že „jde o nepracné, pohodlné, nedělné a zistné přejímání děl, tvarů i námětů (nebo že jde o orientaci mocenskou)“; jde o to pochopit „situaci sovětského divadla v jeho progresivních tendencích ve vývoji moderního umění evropského“. K tomu je zapotřebí studia, poznání a vlastní tvorby. V témž roce musí Honzl bojovat proti ministru Stránskému za uznání zásady, že divadlo je kulturním ústavem, jehož význam se měří podle toho, co přináší kulturnímu obohacení a kulturnímu pokroku, neoddělitelnému od pokrokových změn ve sféře výrobních sil a výrobních poměrů. Honzl se dožadoval toho, aby divadlo a jeho rozvoj byly zabezpečeny veřejnými činiteli lidově demokratického státu a aby se divadlo nestalo předmětem soukromé spekulace. Zač tenkrát Honzl bojoval, byl ovšem jen organizační předpoklad pro uvolnění tvůrčí iniciativy umělců, bez níž se slovo o kulturním ústavu nestane skutekem. Od základních organizačních opatření přenáší se těžisko problematiky stále důrazněji do tvůrčího uměleckého hledání. Zde už nemůže rozhodovat nikdo než umělci sami. Honzlův úvahy a soudy mohou pomoci jejich orientaci; mnohdy ze starých experimentů se měl stát na současném jevišti vybojovanou samozřejmostí a východiskem nových objevů. Avšak Honzl strhuje také příkladem umělecké odvahy a myšlenkové důslednosti, smyslem pro tvorbu a styl.

Kniha je opatřena užitečným, i když neúplným aparátem poznámek a vysvětlivek, rejstříkem jmen a her a obrazovou částí, která však jen volně přiléhá k části textové; jednotlivé fotografie měly být označeny alespoň datem inscenace a jménem výtvarníkovým.

Milan Sušomel

Nad výborem z **F. X. Šaldy**. Obsáhlý výbor z díla F. X. Šaldy *O umění* (vydal Čs. spisovatel jako XVII. sv. Kritické knihovny v Praze 1955, 761 str.) vzbudil již ohlas kritiky. Je charakteristické, že se vyskytly názory zcela protikladné. Zatím co Z. Peřat v recenzi *F. X. Šalda a dnešek* (Nová mysl 1956, 8, 874 n) pokládá výbor za „citlivě a dobře uspořádaný“, posuzuje jej K. Horálek ve své kritice *K novému výboru z díla F. X. Šaldy* (Nový život 1956, 580—584) velmi skepticky. Dokládá na několika příkladech rozpornost díla F. X. Šaldy a požaduje, aby bylo vydáváno pouze s podrobným kritickým komentářem, za nějž podle jeho názoru nelze pokládat doslov F. Vodičky. Nechceme polemizovat s poněkud pesimistickým názorem K. Horálka, to již učinila vydavatelka výboru L. Lantová a F. Vodička. (V polemické odpovědi *O metodu výboru z Šaldova díla*, Česká literatura, 1956, 272—274.) Celý případ uvádíme jen jako doklad toho, jak se ještě do nedávna kolem Šaldy kriticky tápalo. V jubilejním roce Šaldovy smrti se sice objevilo několik studií, usilujících většinou o doklad, že rozpornost některých Šaldových názorů byla jen důsledkem jeho snahy po stálém růstu a vývoji, podrobná monografie, jež by kriticky zhodnotila Šaldův život i dílo, je však stále ještě (studie Fr. Goetze z r. 1936 byla k ní jen přípravou) kulturním dluhem naší literární historie a estetiky.

Výbor *F. X. Šalda: O umění* je rozdělen do šesti tematických celků. Úvodní část je věnována Šaldovým názorům na umění, druhá obsahuje jeho medailony a literární studie, ve třetí se nám představuje Šalda jako literární kritik, sledující bedlivě směr vývoje české literatury. V těchto prvních třech částech spočívá těžiště výboru, jak je ostatně patrné i z rozsahu (483 stran proti zbývajícím 150 str.). Ostatní tři části, shrnující Šaldovy kritiky divadelní a výtvarné i jeho soudy společenské a politické, mají úkol neméně důležitý — dokreslovat plastický relief Šaldova kulturního poslání a zvýraznit jej i jeho významem společenským. Kniha je vydána podle zásad Kritické knihovny, obsahuje podrobné po-

známky k jednotlivým statím, krátký slovníček cizích slov, jmenný rejstřík a nepříliš rozsáhlý doslov F. Vodičky, nastiňující směr Šaldova vývoje a stručně hodnotící Šaldův význam pro naši současnost. Jak zdůrazňuje F. Vodička v doslovu i vydavatelka v ediční poznámce, usilovali autoři výboru především o vyzvednutí nejživotnější části Šaldova odkazu, která by mohla současně literární kritice, historii i teorii umění nejlépe pomoci, zároveň se však snažili nezdědnavat složitost Šaldovy osobnosti a díla. Můžeme říci již předem, že první svůj úkol splnili vydavatelé téměř dokonale, o druhém by však bylo možno polemizovat, neboť jde o požadavky, které se navzájem téměř vylučují. Chceme-li totiž těžit z díla literárního kritika pro současnost, pomíjíme samozřejmě stati, v nichž přeceňoval nebo nedoceňoval, ať již z důvodů osobních, jak tomu bylo např. v Šaldově hodnocení R. Svobodové, či proto, že vycházel z jiných estetických zásad, než jaké uplatňujeme dnes. Ze autoři volili především tento postup, vyplývá z jejich vlastních slov: „Výběr ukázek je ovšem i zde (v oddíle Z literárních kritik a úvah o české literatuře) řízen snahou uvádět to, co může být podnětem nebo příkladem; proto vědomě opomíjíme stati, kde se plně projevila záporná stránka jeho (Šaldova) ideové východiska nebo kde nedocenil význam některých klasiků naší literatury, např. Jiráska.“ (*Ediční poznámka*, str. 676.) Posuzujeme-li však autora vědomě z hlediska dnešní doby, tj. nehistoricky, nemůžeme se na druhé straně dosti dobře vyhnout tomu, abychom nevymodelovali jeho uměleckou tvář nějak nově, abychom neotesali její tvrdé, větrem bojů ošlehané rysy do měkkých křivek posmrtné harmonie. To snad měl na mysli K. Horálek svou poznámkou: „Bude ovšem mnoho čtenářů, kteří nemají možnost číst další věci Šaldovy, hlavně jeho Zápisků (ten ještě dlouho nebude do nového souboru pojat) a těm by bylo milejší, kdyby našli ve výboru O umění především poučení o zjevech, o nichž se dnes píše málo nebo o nichž se rozpačitě mlčí.“ (Nový život 1956, 583.) K. Horálek požaduje tedy hledisko historické, tj. výbor, který by komentoval Šaldův umělecký vývoj se všemi jeho výkyvy, jež by bylo pak nutno objasnit v podrobném doslovu. Není pochyb, že s hlediska historické pravdivosti by takový postup byl jedině na místě. Výbor toho druhu by byl jistě vítanou studijní příručkou, která by uváděla do problematiky Šaldova díla, pozbyl by však zároveň své širší estetické platnosti, kterou měli autoři výboru především na mysli. Vyjadřuje to konečně již sám název O umění.

Domníváme se, že je důležitější poznat autorovy klady než jeho rozpory, podmíněné ostatně odlišnou historickou skutečností. Ba že je nutno poznat nejdříve autora v jeho dobrém odkazu a pak teprve sestupovat do hlubin jeho nejistot a tápání. Nebudme neskromní, spokojme se s tím, aby byl Šalda nejprve čten a poté teprve chťejme, aby byl studován. K hlubokému poznání díla ostatně nemůže stačit ani ten sebelepší výbor, tu je třeba sáhnout po sebraných spisech.

Můžeme tedy říci, že ediční zásady, z nichž vycházeli autoři výboru F. X. Šalda: *O umění*, jsou správné. V daném případě musely požadavky estetické platnosti a životnosti zvítězit nad zásadou historické pravdivosti. Rozpor mezi oběma hledisky se snažil překlenout F. Vodička svým doslovem, v němž správně vycházel z celého Šaldova díla, aby tak alespoň částečně uvedl čtenáře do problematiky. Nebylo by ovšem nikterak na škodu, kdyby byl vzhledem k významu, jaký má doslov v daném případě, svoje výklady poněkud rozšířil a více komentoval.

Jak správně uvádí vydavatelka v Ediční poznámce, neubráníl se její výběr jistě míře subjektivnosti. Snad každý Šaldův čtenář by mohl přijít s nějakým doplňkem nebo změnou. Nám např. chybí v theoretické části knihy taková zásadní stať jako je *Kritika pathosem a inspiraci* (v knize *Boje o zítřek*), v níž Šalda přímo programově vytyčuje svoje vysoké požadavky na poslání kritika ve společnosti. Posuzujeme-li však knihu jako celek, musíme uznat, že si vydavatelka počínala s velkým taktem a citlivostí. V tomto směru je výbor opravdu šaldovský, respektuje totiž Šaldův požadavek díla harmonicky vyváženého. Je to především důsledkem jistě správného řazení, odpovídajícího speciálním požadavkům každého oddílu. Zatím co část theoretická a v podstatě i kritická, stejně jako oddíl o dramatu a výtvarném umění jsou řazeny chronologicky, aby vynikl vývoj Šaldových názorů od let devadesátých až do posledního roku jeho života, je oddíl literárních podobizen a studií, shrnující Šaldovu tvorbu z posledního údobí, komponován podle historické posloupnosti posuzovaných literárních postav. Kompozice této části je zvlášť případná v úvodu, kde literární portrét Françoise Rabelaise navazuje plynule na stať *Básnická osobnost Dantova*. Šalda totiž zdůrazňuje vnitřní básnickou příbuznost obou zjevů, zdánlivě tak odlehlých.

Již samo soustředění do thematických celků dalo vyniknout bystroti Šaldových postřehů estetických i kritických, které nám mnohde zní velmi moderně. Takový je např. Šaldův důsledně uplatňovaný požadavek, aby umění mělo společenský dosah, aby burco-

valo, aby bylo „útočným zrakem hrdinským“. Prázdnou ornamentaliku, vzdálenou skutečně životní pravdě, Šalda odmítá. Z toho důvodu odsuzuje cestopis A. Mrštík a *Hore Váhom* jako „... staromódní cestopis, jaké neměly by se dnes již ani vyskytovat. Sváteční turistika, která vidí jen líc věci, a to ještě divadelně, efektnicky, křiklavě, strojeně i líčeně.“ Vždyť přece „... i v chrámě můžeš vidět cosi mnohem zajímavějšího, než jest hra světla na krojích, — tragický rozpor mezi čistým srdcem lidu a jeho ztmělým, zaostalým rozumem, i nositele tohoto rozporu a utrpení jejich, takofka hmotně naskládané jako žalostná oběť před oltářem“. (O umění, 416.)

Šalda je přesvědčen, že „... opravdu tvořivý umělec nehlédá nikdy krásu, nýbrž něco podstatně jiného a v podstatě vždy to: víc života, víc pocitovosti, víc pravdy, víc síly, víc rytmu, víc zákona a logiky, víc bolesti a rozkoše, než jich posud bylo v umění. Nehledá zejména líbivost — naopak celá snaha jeho jest v podstatě revoluční a revoltní: chce uvést do říše umění a posvětiti jeho šlechtictvím něco, co bylo posud z něho vylučováno, co bylo pokládáno za nedůstojné umění, co bylo stigmatováno věčným estetickým parjstvím jako churavé, zřudné, patologické, ohyzdné, rvavé a vražedné, něco, z čeho nemůže prý nikdy vzniknout estetický dojem“. (Nová krása: její genese a charakter, O umění 11—12.) Tak vlastně každé nové umění musí být celou svou podstatou a existencí spjata se svou přítomností. Tedy žádná „věčná themata“, vznášející se v nadoblačnu abstraktní krásy, nýbrž umění „skutečnosti nejskutečnější“. Ne umění historické, jež by opisovalo minulost, ale dramatické, které „organizuje přítomnost a budoucnost“ (str. 14). Šalda je přesvědčen, že umění, které ztratilo svoji společenskou nutnost, upadá do neživotné virtuosity, ztrácí svůj styl. „Neboť styl není nic jiného než vědomí a svědomí celku, vědomí vzájemné souvislosti a sepiatosti, vědomí životního rytmu — echo a prodloužení tepu světového srdce. Styl... je soudem a hodnocením života: vypouští malé, akcentuje velké, vyzdvihuje základ, zákon, smysl hodnoty. Je tuchou duchové jednoty života a světa, podobnostvím kosmické afinity a jednotnosti“ (str. 16). V souvislosti s těmito problémy zabýval se Šalda také otázkou dlouhoživotnosti básnického díla. V citované stati *Nová krása: její genese a charakter* (z r. 1903) na tento problém jen narazil při své úvaze o kráse, o níž byl parnasisticky přesvědčen, že jí dává teprve perspektiva dálky. „... teprve když uplynula řada let a dílo umělcovo zvolna vychladlo a ztuhlo, když ztratilo svou vášnivou ethickou aktuálnost a dramatickou důraznost, když vlastní důvod jeho vzniku a příčina jeho bytí patří již přешlosti, etiketují a cítí je lidé jako krásné“ (str. 12). Po letech se Šalda k tomuto problému vrátil (ve studii *O tzv. nesmrtnosti díla básnického* z r. 1928). Tentokrát však svoje někdejší přesvědčení zvrátil v pravý opak. Vychází sice ze stejné zásady, že umění předjímá příští život, vidí v tom však zároveň i jeho časovou omezenost. Umělecký výtvor žije prý jen tak dlouho, dokud skutečnost, kterou v sobě nese, je silnější nežli životní realita. „Ale tu chvíli, kdy nemá již čeho lidstvu dát, kdy se cele tělcm stalo jeho slovo, kdy jeho výjimečná, vyšší skutečnost proměnila a rozměnila se ve skutečnost obecnou a běžnou, tu chvíli dohrálo svou úlohu: a začíná brzdit vývoj a stává se balastem.“ (O tzv. nesmrtnosti díla básnického, O umění 49.) Ani tentokrát však nelze se Šaldou zcela souhlasit. Jsou přece básnická díla, která vyjadřují podstatu člověka natolik, že by mohla pozbýt své platnosti teprve se zánikem lidského rodu.

Požadavek životnosti umění, zdůrazňování jeho společenského poslání stejně jako Šaldovo volání, aby byl umělec nadán „dobyvatelským zrakem“, objevujícím nové pevniny myšlenkové i tvarové, staly se Šaldovým literárním kompasem. Tam, kde u autora přecenil sílu individuálního pohledu na úkor společenského dosahu, se mnohdy mylil, v opačném případě nalezal šťastná řešení, jejichž bystrost dodnes oceňujeme. Tak je možno celkem bez výhrad přijmout přísné, jisté však spravedlivé hodnocení poesie Vrchlického a s menšími výhradami i kritiku J. V. Sládku. Šalda zvláště oceňoval silné básnické osobnosti, jako byl např. St. K. Neumann, jehož označuje za tvůrce socialistické poesie proletářské i její racionální metody, nebo J. Wolker, podle Šaldy jediný skutečný představitel mladé proletářské poesie dvacátých let.

Pro Šaldův kritický bystrozrak je příznačné, jak citlivě dovedl vyhmátnout rysy přibuznosti mezi jednotlivými autory. Tak uhaduje blízké pokrevství mezi díky Julia Zeyera a melodií verše K. H. Máchy, mezi poesíí A. Sovy a Emila Verhaerena i totéž básnické posvěcení u Danta a Françoise Rabelaise. Mnohé Šaldovy literární podobizny i kritické postřehy prozrazují značný dramatický talent. Šalda totiž většinou staví na kontrastu a srovnání. Když píše o K. H. Máchovi, konfrontuje jeho básnický odkaz s dílem Ch. G. Byrona — nikoli však proto, aby ukázal Máchovu závislost, nýbrž naopak dokazuje velmi přesvědčivě, že Byron byl konservativcem formy, obdivovatelem klasicismu, hlavně jeho představitel Popa, zatím co Mácha usiloval o dynamiku sloves, neobvyklost obrazu, o silnou konkrétnost a stručné vyjádření představ.

Dramatický pathos Šaldových literárních studií vyplývá už z polemického vyhocení většiny Šaldových medailonů i kritik. Šalda totiž formuloval svoje literární soudy vesměs až poté, když se již vyslovila většina kritiky. Svoje úsudky pak vyhocoval většinou v pravý opak a břitkou analýsou dokazoval jejich platnost. V duchu svého požadavku, aby kritika byla psána se stejnou uměleckou náročností jako kterékoli básnické dílo, postupuje ve své literární praxi. Vychází z týchž zásad, jaké klade na umělecké dílo. Snaží se uchopit svou látku vždy nově a nekonvenčně, hledá tam, kde jiní vidí vědnost a dovede vykřesat z křemene básnického díla jiskru pravého poslání. Poněvadž spojuje sám v sobě dvojitý literární talent — bystrost analytika s vyvážeností syntetika, dosahuje výraznosti myšlenkové i tvarové.

Šalda nemiluje dlouhý úvod — většinou jde přímo in medias res; doplňuje svůj soud několika jiskrnými postřehy a krouží charakteristiku v plastický tvar. Např. v literárním portretu K. Tomana dovede rozlišit s přesností zkušného analytika předěl, který znamená v jeho tvorbě sbírka *Měsíce*. Příkře odmítá konvenční názor, že Toman je básník harmonický a sladký, ukazuje, co je v něm vnitřního sváru a urputného úsilí sevřít myšlenku v krystal tvaru.

Zvláště silného účinku dosahují Šaldovy podobizny tam, kde je kritik aktualisuje narážkami na současnou kulturní či politickou situaci. Tak je tomu např. v Šaldově medailonu, věnovaném stému výročí Goethova úmrtí, jež připadlo do doby nástupu fašismu v Německu. Šalda srovnává Goethův pacifismus se současnými poměry v Německu a na celém světě, kde „... tvrdá realita surovou pěstí bije každý den do tváře nejdražších myšlenek a tužeb výmarského genia“ (Goethe, *O umění*, str. 133.) A ptá se pln hořkosti, zda to nebyla skleníkovost této kultury, jež způsobila, „že nedovedla najít cesty k zástupům a proměnit se pro ně v živý chléb?“ (Tamtéž.) Jak ukazuje výbor, zajímal se Šalda v posledním desetiletí o otázky politické velmi často. Odsuzuje společenský systém, jenž není schopen zabránit hospodářským krizím, stát, jenž místo aby dělníkům pomohl, do nich střílí. nesprávnou národnostní politiku, jež zaviňuje nespokojenost chudých německých lidí v pohraničí.

Není toho málo, co přináší nový výbor z F. X. Šaldy. Je to kniha, která jítí a podněcuje.

Danuše Křicová

František Götz: Václav Rezáč. Vydal Československý spisovatel v Praze 1957 jako druhý svazek edice *Postavy a díla* (Česká řada), stran 143.

Je třeba uvítat, že nedlouho po smrti *Václava Rezáče* vychází monografie o jeho životě a díle. *František Götz*, který podal už v *Novém životě* (1956, č. 9, str. 948—957) rozbor románové činnosti *Václava Rezáče*, rozvrhl monografii na deset částí. Snaží se v nich vyložit Rezáčovu osobnost i jeho estetiku a pak v chronologickém pořadí věnuje kapitoly jednotlivým dílům; Rezáčovu tvorbu periodisuje přitom v podstatě na dvě části, na tvorbu předválečnou a na tvorbu poválečnou. Tato dvě období, jak Götz správně ukázal, mají odlišný charakter, je však nutno vyložit (a o to se Götz snaží), jak jedno s druhým souvisí. Zatím co v předválečné tvorbě „Rezáč soustřeďoval svůj zájem na to, čemu říkal bezzákonitost života a světa, na citovou anarchii mláde, na sociální erupce v době nezaměstnanosti, na zrod fašistické mentality z maloburžoasní slabosti a úzkosti, na zápas za morální potenciál intelektuála, v nové tvorbě usiluje o to, aby našel románové vyjádření návratu světa do nové zákonitosti socialismu, po níž toužil od svých básnických začátků, na kterou se připravoval...“ (113).

V Götzově výkladu o těchto obdobích Rezáčovy tvorby se projevuje nesouměrnost. Předválečné, rozsáhlejší části díla *Václava Rezáče* věnuje Götz podstatnou část monografie (9 kapitol na 112 stranách), kdežto poválečnému období jen kapitolu jednu, souhrnnou, celkem 30 stran. Tento poměr ukazuje, že Götz nerozvrhl svou monografii správně, a že těžisko literární činnosti V. Rezáče vidí v tvorbě předválečné. Věnuje-li však zvláštní kapitoly dílům, napsaným před válkou, zasluhují si jí nepochybně též díla, napsaná po ní — romány *Nástup a Bitva* — už proto, že jsou to díla vytěžená ze žhavé současnosti, znovu vydávaná, čtená a diskutovaná.

Götz správně rozpoznal v prozaiku Rezáčovi dobrého psychologa lidského nitra, který měl předpoklady dále se vyvíjet, i když v *Nástupu* a hlavně v *Bitvě* umělecky poklesl, a který se čestně zařadil mezi naše nejlepší spisovatele, 20. století. Ukázal, že Rezáč vcelku nepodléhal literární módě, protože důkladně promyšlel otázky literatury a docházel k samostatným neukvapeným závěrům. Tímto problémem proto věnoval Götz oprávněně největší část své studie. Nemůžeme však souhlasit s tím, kolik místa zabírá rozbor povídkové činnosti *Václava Rezáče*, a s tím, že některá odvětví Rezáčovy tvorby Götz prostě přechází