

Novák, Otakar

Pět studií o Romainu Rollandovi

In: Novák, Otakar. *Po stopách realistických tradic francouzského písemnictví*. 1. vyd. Brno: Universita v Brně s podporou Ministerstva školství a kultury, 1958, pp. [237]-356

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/118974>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

III.

PĚT STUDIÍ

O ROMAINU ROLLANDOVÍ

NOVÝ PRAMENNÝ MATERIÁL
K VÝVOJI ROMAINA ROLLANDA
DO JANA KRYŠTOFA

V poslední době narůstá rychle pramenný materiál, který se týká hlavně Rollandova vývoje do přelomu minulého a našeho století. Je třeba zdůraznit, že na prvním místě je to zásluhou paní Rollandové, která bohatou pozůstalost francouzského spisovatele ochotně zpřístupňuje veřejnosti, po případě ji ve výborech sama připravuje k vydání. Je to však také zásluhou Association des Amis de Romain Rolland, založené po druhé světové válce v Paříži. Můžeme s potěšením konstatovat, že také Československo je v ní zastoupeno, a to profesorem Karlovy university dr. Josefem Kopalem, našim největším znalcem Romaina Rollanda, autorem monografie a studií o něm a překladatelem *Jana Kryštofa*. Společnost přátel Romaina Rollanda publikuje v nakladatelství Albin Michel knižnici *Cahiers Romain Rolland*. Zde vyšlo od roku 1948 devět svazků, a to jeden Rollandův deník a různá korespondence. Publikace tohoto druhu vyšly částečně také mimo rámec *Cahiers Romain Rolland*, na příklad obsáhlý Rollandův deník z doby první světové války. Bohatě informující *Bulletin* Rollandovy společnosti vychází v roce 1958 již ve třináctém ročníku a dospěl k č. 43 až 44.

Deníky, korespondence a paměti odhalují nebo lépe osvětlují stránky Rollandova života, vývoje a tvorby, o nichž jsme toho dosud příliš mnoho nevěděli nebo o nichž jsme byli informováni z druhé ruky. Rolland nepatřil k autorům, kteří mají potřebu svěčovat se veřejnosti s problémy svého soukromí přímo, ať už jde o vnější okolnosti životní, o vnitřní boje nebo o umělecké záměry a pokusy. Přitom problémy překypoval a v jedné době s nimi dokonce zápasil na život a na smrt. Celý Rollandův vývoj byl řetězem bojů, které prožíval bouřlivěji a intenzivněji, než tomu bylo u většiny jeho velikých francouzských vrstevníků. Avšak „neodhaloval snadno svou tvář“, jak si poznamenal již r. 1888 do deníku. Svěčoval se raději svým zápiskům, a to velmi zevrubně po dobu více než padesáti let, a v korespondenci malému okruhu těch, kdo mu byli nejbližší.

Jinak volil Rolland raději nepřímou cestu umělecké transposice. Při ní vlastní zkušenosti zpracovával tak, že autobiografické rysy zůstávaly záměrně zastřeny, mimo jiné tím, že Rolland jejich životní kontext rozložil. Pročítáme-li ve světle nových životopisných dokladů *Jana Kryštofa*, největší Rollandovo dílo z jeho tvůrčího období před první světovou válkou, zjišťujeme, že je autobiografickými prvky všeho druhu prostoupeno nepoměrně více, než se dosud všeobecně soudilo.

Nemíním sledovat výskyt a způsob transposice těchto autobiografických složek v Rollandově tvorbě jeho začátků až do *Jana Kryštofa*. Je to otázka důležitá a zajímavá, kterou — pokud jde o *Jana Kryštofa* — jsem objasnil jinde.¹ Chci zde k novému materiálu přistoupit z jiné strany. Poněvadž jde o věci, které jsou naší veřejnosti známy málo, či správněji: z velké části dosud vůbec neznámy a takřka nedostupny, podám stručnou charakteristiku hlavních publikací (paměti, deníků a korespondence), pokud mají vztah k životu a vývoji mladého Rollanda.

Musím však předeslat kousek historie pro informaci. Zdá se, že nejstarším dokladem autobiografického významu vydaným Rollandem je známý dopis, kterým roku 1887 Tolstoj odepsal mladému Rollandovi vysokoškolákovi ve věci názoru na umění. Rolland dopis uveřejnil roku 1902 s vysvětlujícím úvodem v Péguyho mladých *Cahiers de la Quinzaine*. Jen na okraj budiž poznamenáno, že Rolland, jak dnes víme, dopsal ruskému mistrovi později ještě pětkrát a poslal mu i výtisk svého *Života Michelangelova*, aniž však již od něho dostal odpověď. Teprve kolem své šedesátky začal Romain Rolland čas od času dávat nahlédnout do svého života, do svých vztahů a do svého ideologického vývoje.

V jubilejní publikaci svých německých nakladatelů *Der Romain Rolland Almanach*² z roku 1926 uveřejnil francouzsky stať *Hommage à Malwida von Meysenbug*. Úvodní poznámka pravila, že jde o výňatek z kapitoly *Přítelkyně (Les Amies)*, součásti prý to Rollandovy chystané knihy zповědi *Vnitřní cesta (Le Voyage intérieur)*, k jejímuž uveřejnění nesmí dojít za Rollandova života. Spisovatel ani nedovolil, aby stať, kterou almanach přinášel, byla přeložena do němčiny. Roku 1928 vyšla péčí Clauda Avelina v omezeném nákladu Rollandova izolovaná *Vzpomínka z dětství (Souvenir d'enfance)*,³ která se týká jeho prvních styků se světem hudby v rodném neverském městečku Clamecy. Roku 1930 uveřejnil Romain Rolland stať *Renanova slova k jednomu jinochovi*

¹ Srov. Romain Rolland, *Jan Kryštof*, Praha, SNKL (64. sv. edice Klubu čtenářů) 1957; komentář sv. I, s. 637—700 a k sv. II, s. 617—683.

² *Der Romain Rolland Almanach*. Zum 60. Geburtstag des Dichters herausgegeben von seinen deutschen Verlegern. Literarische Anstalt Rütten u. Löning, Frankfurt am Main, G. Müller Verlag, München, Rotapfel Verlag, Zürich, Kurt Wolff Verlag, München 1926.

³ La Charité-sur-Loire, Impr. A. Delayance 1928.

(*Paroles de Renan à un adolescent*).⁴ Bylo to vyličení rozhovoru, který měl Rolland vysokoškolák se starým filosofem v prosinci roku 1886. Rolland dopsal Renanovi ve věci pojetí jeho filosofického dramatu *Abatyše Jouarrská* (*L'Abbesse de Jouarre*, 1886) a na jeho pozvání ho navštívil na Collège de France. Když roku 1931 Rolland znovu vydával knížku *Empedokles z Agrigentu a věk nenávisli* (*Empédocle d'Agrigente et l'âge de la haine*),⁵ po prvé vyšlou roku 1918, připojil k ní vzpomínkový essay *Blesk Spinozův* (*L'Éclair de Spinoza*), v němž popsal zábleskové osvětlení pantheismu, kterého se mu dostalo jako studentovi z několika vět Spinozovy *Etiky*. Téhož roku opatřoval Rolland definitivní vydání *Jana Kryštofa* novým obsáhlým úvodem (Introduction à *Jean-Christophe*),⁶ který obsahoval mnohé podrobnosti, týkající se vzniku románu. A konečně ještě téhož roku 1931 vydal Rolland časopisecky stať *Sbohem minulosti* (*Adieu au passé*), v níž se loučil sebekriticky se svým předválečným heroickým individualismem.

Roku 1932 pak vyšla část vzájemné korespondence mezi Romainem Rollandem a Malwidou von Meysenbug, a to v německém překladu.⁷ Týkala se let 1890—1891. Kromě prvních ukázek Rollandovy výměny dopisů se sedmdesátiletou římskou přítelkyní — výměny, která zabrala třináct let — byla zde po prvé vydána, a to rovněž v německém překladu, Rollandova memoárová stať *Díkůvzdání. Vzpomínky na Malwidu*, z níž *Der Romain Rolland Almanach* roku 1926 přinesl ve francouzském originále pouze úvodní část. V tomto díkůvzdání, které francouzsky vyšlo in extenso v revue *Europe*, vypsal Romain Rolland své seznámení a své krásné dlouholeté vztahy k staré slečně. Pocházela po předcích z emigrovaného francouzského rodu hugenotského, byla vzdělanou idealistickou demokratkou z dob velikých evropských osmačtyřicátníků, vychovatelkou dcer Gercenových a mimo jiné důvěrníci Lisztovou a Wagnerovou. Rollanda s ní spojila její zanícená láska k hudbě, umění a životu. Malwida stála u kolébky jeho literárních pokusů a děl až do *Života Beethovenova* (1903). Jí posílal Rolland všechny své pokusy do Říma a svěřoval se jí se svými plány.

Retrospektivě z hlediska ideologického, ale i literárního vývoje Rollandova bylo vyhrazeno mnoho místa ve svazcích *Patnáct let boje* (*Quinze ans de combat*, 1935) a *Společníci na cestě* (*Compagnons de Route*, 1936).

Zatím se Romain Rolland roku 1922 usadil ve Villeneuve ve Švýcarsku a žil zde až do roku 1939. Připravoval se k sepsání svých pamětí, zvláště když se roku 1939 vrátil do Francie, aby dokončil svůj život ve Vézelay. Za německé okupace vydal Rolland roku 1942 v Paříži knihu osobních zpovědí, kterou

⁴ Paris, Éditions de la Belle Page 1930.

⁵ Paris, Éditions du Sablier 1931.

⁶ V *Oeuvres complètes*. Paris, A. Michel 1931—1933.

⁷ Romain Rolland — Malwida von Meysenbug, *Ein Briefwechsel*. 1890—1891. Mit einer Einleitung von Romain Rolland „Dankgesang“. Erinnerungen an Malwida. Herausgegeben von Berta Schleicher. Stuttgart, J. Engelhorn's Nachf. 1932.

ohlášoval již německý almanach z roku 1926 a která podle tehdejší poznámky měla vyjít až po Rollandově smrti — *Vnitřní cestu*.⁸ V úvodu ji Rolland představoval jako „symfonické preludium“ pro své paměti, povahou od nich odlišné, v němž prý chtěl „objasnit hádanku svého (života) . . . , vybavit jeho smysl před svými zraky a před zraky svých drahých“. *Vnitřní cesta* dávala nahlédnout do mnohých konkrétních skutečností Rollandova mládí. Vysvětlovala neduživé spisovatelovo dětství, jeho obsese smrti, stísnující ovzduší jansenistické přísnosti, která se šířila z matčina vzdorného smutku nad ztrátou dcerušky Madeleiny (první; znovu tímto jménem pojmenovala své třetí dítě), o dvě léta mladší než Romain. Seznamovala s Rollandovým rodem, s jeho pradědečkem a oběma dědy, s jeho rodiči přímo, povahově odlišnými, z nichž matka, která s Rollandem zůstala spjata vroucím kultem hudby až do své smrti, mu byla nejbližší a měla na něho rozhodující vliv. Romain Rolland zde také vyprávěl o třech „blescích (éclairs)“, trojích pantheistických osvíceních z mládí, která působila na formaci jeho životní víry. Najdeme zde vylíčení těžké krise jeho jinošství, když se po přestěhování rodiny dostal do „deicidní“, jak řekl, atmosféry Paříže osmdesátých let. Konečně se zde dovidáme zevrubně také o obrodném významu, který měl pro něho dvouletý studijní pobyt v Římě, za něhož nešťastná láska k Italce přispěla k jeho přerodu v tvořivého umělce a kde také navázal přátelství s Malwidou. *Blesk Spinozův* a vzpomínky na Malvidu sem byly převzaty. Tyto vzpomínky dostaly ve francouzském originále nový titul: *Amore. Pace* a byly proti německému překladu v *Der Romain Rolland Almanach* pozměněny jen zcela nepatrně.

Romain Rolland se již nedožil toho, aby dokončil a vydal své chystané paměti. Avšak v rukopise měl již napsanu první část. Proto mohly roku 1947 v Lausanne vyjít podstatné výňatky z nich s názvem *Vzpomínky z mládí (Souvenirs de Jeunesse, 1866—1900, Pages choisies)*.⁹ Podle předmluvy Andréa Bonnarda začal Romain Rolland psát „dějiny svého života a myšlení“ roku 1938. Získal prý tehdy ve francouzském Vézelay, nedaleko svého rodiště Clamecy, dům, kde se v předvečer druhé světové války zahloubal do četby svých deníků. „V červenci roku 1939“, píše Bonnard, „dokončuje Rolland redakci prvních dvou knih svých *Paměti*. Tato část díla — kterou autor nadepisuje *Vzpomínky z mládí* — přivádí vyprávění až k roku 1892, roku to prvního sňatku Romaina Rollanda. Třetí kniha — která v rukopise má nadpis *Paměti a vzpomínky z mládí* — provází spisovatele až k ‚zastávce roku 1900‘. Rolland dokončuje její napsání 26. června 1940 ve Vézelay, ‚za německé okupace‘, jak sám podotýká. Měl v úmyslu přivést své dílo v dalších knihách od ‚prahu století‘ k ‚prahu války‘ — války z roku 1914. Smrt mu v tom zabránila. Avšak i když tyto *Paměti* nejdou

⁸ *Le Voyage intérieur*. Paris, A. Michel 1942.

⁹ Lausanne, La Guilde du Livre 1947.

za třicátý pátý rok autorova života, přesto Rolland pokládal část, kterou napsal, za ukončenou. Poznámka, připojená k rukopisu jeho rukou, naznačuje, že text je připraven k tisku.“

Lze litovat, že prestižní a možná i obchodní důvody přiměly švýcarské vydavatele k tomu, aby nepředložili Rollandovy paměti, které v originále zabírají zhruba 350—400 stránek, v celém rozsahu a v úpravě, jakou jim autor dal sám. Vynechali asi jednu třetinu textu rukopisu, a to prý hlavně proto, „aby tomuto dílu, které má v blízké budoucnosti vyjít ve Francii in extenso“, jak tehdy říkali, „vyhradili charakter díla nevydaného“. A zřejmě z týchž důvodů prý „nepokládali za užitečné, aby zachovali rozdělení na knihy, jak je svým *Pamětem* dal Rolland. Avšak“, pokračují vydavatelé, „nápisy vybraných ukázek jsou všechny nápisy autorovými, buď že jsou v záhlaví kapitol nebo že se najdou v obsahu připravovaném Rollandem“.

K vydání paměti jako celku a v úpravě autorově, jak je tento lausannský výbor ohlašoval, ještě ve Francii nedošlo. V ediční poznámce k vydání Rollandova deníku z École Normale čteme (psáno roku 1952), že úplné vydání paměti, z nichž prý v Lausanne vyšly výňatky v omezeném nákladu, „vyjde v nakladatelství Albin Michel za několik let“. Zatím však vyšly roku 1949 Rollandovy paměti v Curychu a v Amsterdamu v téměř německém překladu s názvem *Z mého života. Vzpomínky na dětství a mládí (Aus meinem Leben. Erinnerungen an Kindheit und Jugend)*.¹⁰ Curyšské vydání má z pera Andréa Bonnarda předmluvu, která z největší části pouze reprodukuje jeho předmluvu k francouzskému výboru lausannskému, výboru z roku 1947, je však trochu doplněna, hlavně v závěru. Píše se zde: „Büchergildě Gutenberg se dostalo jako prvnímu nakladatelství významného přednostního práva, aby uveřejnila jedno z posledních děl, které vytvořil autor *Jana Kryštofa*, jeho *Paměti*, v německém překladu a v úplném znění. Je v tom více než šťastná náhoda, je v tom dokonce více než čest, kterou nakladatelské gildě prokazuje paní Romain Rollandová tím, že ji pověřuje tímto úkolem: švýcarský čtenář je oprávněn, aby v tom viděl hold, který naše země přináší velikému Evropanovi, jenž Švýcarsku vždycky prokazoval živé přátelství“. Pak následují údaje o francouzském rukopisu, jak zde již byly uvedeny podle francouzské předmluvy k výboru lausannskému. Opakuje se zjištění, že se čtenářům předkládá převod úplného znění Rollandových pamětí, a praví se dále, že „k *Pamětem* jsou připojeny dodatky, které autor sám k tomu určil“. Nemluví se o tom, zda byl učiněn nějaký zásah do Rollandovy úpravy. Ale podle Bonnardova popisu rukopisu by se mohlo zdát, když s ním konfrontujeme německý překlad, že znění originálu bylo zachováno se vším všudy — což, jak hned uvidíme, není zcela pravda — i s předmluvou Romaina Rol-

¹⁰ Zürich, Büchergilde Gutenberg 1949; Amsterdam, Querido Verlag 1949.

landa, datovanou z února 1939, kterou francouzský výbor švýcarský vynechal.

V létě roku 1956 vyšla konečně v nakladatelství A. Michel v Paříži již první část toho, co Rolland v uvedeném rukopise měl připraveno, a to s názvem *Paměti a zlomky deníku (Mémoires et fragments du Journal)*. V úvodním anonymním Upozornění (Avertissement) se mimo jiné píše: „Úmyslem Romaina Rollanda, pokud jde o první část jeho *Paměti*, bylo dovést ji do roku 1902¹¹ a doplnit ji dodatky týkajícími se různých námětů, o nichž pojednával zvláště: hudby, divadla, soukromých vzpomínek na různé osobnosti atd.“ Byl zde — za Upozorněním — otištěn také Rollandův původní plán obsahu a rozvržení *Paměti*: „Tato kniha *Paměti* zahrnuje v mé představě dva svazky: jeden věnovaný vylíčení těch let mládí — druhý obsahující výňatky z mého *Deníku* z těch let. Výbor není ještě úplný: byl by v něm: 1. Článek o Malwidě von Meysenbug, uveřejněný v revue Europe ze dne 15. března 1934; 2. Kapitola o Hudbě, obsahující zvláště mé vzpomínky na markýze de Breuilpont; 3. Malwidiny vzpomínky na Wagnera; 4. Dopis Saint-Saënsovi; 5. Mé vzpomínky na Césara Francka; 6. Rozhovory s Mounetem-Sullym; 7. Povídání a pomlouvání (les dits et médis) jedné dobré duše o Rossinim; 8. Poznámky o četbě z těch dob (Tolstoj, Stendhal, romanopisci angličtí, francouzští atd.). Atd.“

Tento plán nebyl pařížským vydáním zachován. Nebyl sem pojat článek o Malwidě, který po časopiseckém uveřejnění v revue Europe byl roku 1942 pojat do *Vnitřní cesty*. I jinak bylo rozvržení obsahu *Paměti* pozměněno. Zahrnuje tři oddíly: I. Vzpomínky z mládí (Souvenirs de Jeunesse); II. Doplnky (Compléments) a III. Paměti a vzpomínky (Mémoires et Souvenirs). Jako další svazek byly ohlášeny *Vzpomínky (Souvenirs)*, které mají zahrnout Rozhovory s Mounetem-Sullym, stať Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duseová a Intimní vzpomínky Malwidy von Meysenbug na Richarda Wagnera. První svazek končí, jak říká Upozornění, u roku 1900.

Zatím si tedy o Rollandových *Pamětech* jako celku můžeme udělat obraz stále jenom podle jejich německého překladu (který obsahuje navíc na příklad Rollandovy vzpomínky na Richarda Strausse, jež vyšly roku 1948 v Les Oeuvres Libres, Nouv. série, 27). Shrnu stručně, co vydaná část Rollandových *Paměti* obsahuje. Zabírá dobu od Rollandova dětství, ale hlavně od jeho jinošství až po léta Dreyfusovy aféry. Dovídáme se zde mnoho nového o jeho studiích na École Normale; o „římském jaru“ jeho dvouletého studijního pobytu v Římě; o jeho návratu do tísnivé atmosféry literární Paříže posledních let života Tainova a Renanova, vybavující představu zániku civilizace; o hudebním vzdělání,

¹¹ Není vyloučeno, že to je chyba tisku místo 1900, poněvadž jinak se stále mluví o tom, že Rolland pomýšlel dovést paměti v první části do roku 1900.

kterého se mu v mládí dostalo, a o pařížských koncertech; o Rollandovu seznámení s tvorbou Henrika Ibsena a jiných „ledových světců severu“; o prostředí židovské intelektuální rodiny jeho první ženy Klotildy Bréalové, s níž se oženil roku 1892 a s níž strávil několik měsíců v Itálii, kde připravoval svou doktorskou thési o dějinách opery před Lullim a Scarlattim; o osudech Rollandových prvních dramát a o marném úsilí dostat je na jeviště Comédie Française, a to přes přízeň čelného tragéda Mouneta-Sullyho; o odcizování mezi Romainem Rollandem a rodinou jeho ženy, když se ukázaly neshody v otázce kariéry a potřeby tvůrčí nezávislosti, které vedly k rozvodu roku 1901; o pařížských salónech, v nichž Rolland díky postavení svého tchána, profesora Michela Bréala, poznával zblízka společnost pařížského kulturního jarmarku; o objevu nové víry socialistické v polovině devadesátých let, o zrození *Jana Kryštofa* a o původních představách o uspořádání jeho románového cyklu; o Dreyfusově aféře a Rollandovu postoji nad vřavou, jak je vyjádřen hlavně v revolučním dramatu *Vlci* z roku 1898; o Rollandovu vzrůstajícím zájmu o bojovný nástup socialistů; konečně o Rollandových pokusech s divadlem lidu a o veliké „tvůrčí explozi“, která se u něho projevila kolem roku 1900, a to pracovními plány v oblasti dramatické, románové, životopisecké a musikologické.

Z ostatních vzpomínek a dodatků je třeba uvést dopis Saint-Saënsovi z dubna 1887 (a Saint-Saënsovu odpověď), v němž vysokoškolák Rolland, nadšený pro Wagnera, jehož *Lohengrin* byl v Paříži koncertně uváděn dirigentem Lamoureuxem a musil být vzat z programu pro výtržnosti, protestoval proti nacionalistickému postoji francouzského skladatele; dále vzpomínky na Césara Francka (jenž byl také učitelem klavíru jeho první ženy); poznámky o tom, jak na něho působila četba Tolstého *Vojny a míru* a díla jiných autorů, jimiž se v době vysokoškolských studií zabýval; stručnou charakteristiku a historii vztahů Romaina Rollanda ke Claudelovi, dlouho přerušených a navázaných znovu až na samém konci života; vzpomínky na styky s německým komponistou Richardem Straussem, italským spisovatelem Gabrielem d'Annunziem a jeho přítelkyní zpěvačkou Eleonorou Duseovou, s francouzským tragédem Mounetem-Sullym; konečně Malwidiny vzpomínky na Wagnera v soukromí. Pařížské vydání prvního svazku *Paměti* přineslo zatím v oddíle Doplnků jenom část tohoto materiálu.¹²

¹² Druhou část paměti, která měla zahrnout období od „prahu století“ k „prahu války“ z roku 1914, Romain Rolland již nenapsal. Ale zato napsal dvousvazkovou monografii o Charlesovi Péguyem, která vyšla roku 1944, v roce Rollandovy smrti, a která byla jeho posledním dílem. Tato monografie vznikla právě v souvislosti s Rollandovými pamětmi. V dodatcích ke korespondenci mezi Rollandem a Péguyem je uveden Rollandův dopis Marcelu Péguyemu, synu Charlesa Péguyho, s datem 18. června 1942. Spisovatel v něm mimo jiné pravi: „Psal jsem své *Paměti* a dospěl jsem k desátým letům, kdy Váš otec začínal Cahiers. Chystal jsem se vyprávět vzpomínky na něho a na náš společný úkol. To mi však nestačilo, chtěl jsem znovu prožívat, jak tehdy myslil, znovu jsem jej četl — a byl jsem tak mocně zaujat jeho geniem,

Společnost přátel Romaina Rollanda vydala zatím některý další pramenný materiál, který je významný pro poznání mladého a dozrávajícího spisovatele. O rozptýlených drobnějších nebo dílčích publikacích, z nichž některé byly později pojaty do příslušných publikací celkových, nebudu se zmiňovat. Roku 1948 vyšel cenný výbor Rollandových dopisů Malwidě von Meysenbug *Choix de Lettres à Malwida von Meysenbug*.¹³ Týkají se umění, literatury, hudby, současných politických otázek, Rollandových tvůrčích plánů a koncepcí, ale také jeho problémů osobních. Ukazují šíři kulturních zájmů mladého Rollanda a jejich živelnost. Jde o období, za něhož se Romain Rolland intenzivně brání proti pařížskému „jarmarku“, kupčícimu s kulturními statky, probíjí se k sobě samému a dorůstá v dramatika revoluce a epika slavných životopisů i *Jana Kryštofa*. Dodnes jsme o Rollandově vnitřním odboji proti soudobé buržoasní kultuře francouzské společnosti, dále o jeho postoji k Dreyfusově aféře, o vzniku a bezprostředním ohlasu dramatu *Vlci*, jakož i o jeho rozchodu s Klotildou, která se rozhodla pro štěstí jarmarku, přímo zpravení hlavně ze stránek jeho korespondence s Malwidou von Meysenbug.

Roku 1952 byl vydán deník Romaina Rollanda vysokoškoláka, jenž je nedocenitelný pro pochopení překonání jeho krise jinošství a základů jeho světového názoru i estetiky. Podle ediční poznámky spálil Romain Rolland roku 1912 originál prvních záznamů z let 1882—1889, když je předtím opsal. Zachoval prý největší část původního textu, avšak některá místa pouze shrnul, kdežto jiná vynechal. „Tento Sešit (rozuměj ze série Cahiers Romain Rolland, v níž deník vyšel, O. N.) obsahuje podstatnou část textu zachovaného Romainem Rollandem, pokud se vztahuje k jeho pobytu na École Normale,“ říká ediční poznámka. Paní Rollandová zvolila pro vydání titul podle kapitoly Rollandových *Pamětí*, která je věnována jeho studiu na École Normale v Paříži, umístěné v rue d’Ulm: *Klášteř z rue d’Ulm (Le Cloître de la rue d’Ulm. Journal de Romain Rolland à l’École Normale, 1886—1889)*.¹⁴ K deníku jsou připojeny ještě některé dopisy matce z téže doby a vyznání jeho roku 1888 formulované pantheistické životní víry *Credo quia verum*, o jehož existenci se pouze vědělo. Je škoda, že z Rollandovy korespondence s jeho spolužákem a nejbližším tehdejším přítelem Andrém Suarèsem z let 1887—1891 jsou zachovány pouze dopisy Suarèsovy, poněvadž dopisy Rollandovy, „vypleněné za poslední války, chybějí...“¹⁵

že se od něho nemohu již odpoutat: chci mu věnovat celou knihu.“ Je pochopitelné, že Romain Rolland v sympatisující, chápající, ale přesto kritické retrospektivě na svého prvního nakladatele a na svého vášnivého spolubojovníka proti tomu, co se jim jevilo jako degenerující měšťanská kultura Třetí republiky na přelomu století, přinesl mnohé detaily, které mají vztah k jeho vlastnímu vývoji, mimo jiné také jeho vztah k filosofii Bergsonově.

¹³ *Cahiers Romain Rolland* 1. Paris, A. Michel 1948.

¹⁴ *Cahiers Romain Rolland* 4. Paris, A. Michel 1952.

¹⁵ *Cette âme ardente . . . Choix de Lettres de André Suarès à Romain Rolland. 1887 až 1891. Cahiers Romain Rolland* 5. Paris, A. Michel 1954.

Proto jsou poslední dosud větší publikace, mající vztah k Rollandovu mládí, výbory dopisů, které Romain Rolland psal denně matce z italského pobytu na École française d'archéologie et d'histoire v Římě. Vybojoval si tento pobyt — po skončení vysokoškolského studia na École Normale — na matčině lásce slibem, že každý den podá o sobě zprávy, což také splnil. První výbor je nadepsán *Římské jaro* (*Printemps Romain. Choix de lettres de Romain Rolland à sa mère*, 1889—1890).¹⁶ Název má podle Rollandova prvního pokusu o román — *Římské jaro*. Napsal jej, jak vypráví v *Pamětech*, roku 1890 v Římě, aby se vyzpovídal ze „sladkohořkého“ zážitku první lásky. Později prý jej pro jeho nezralost zničil. Obsáhlé dopisy matce, podobně jako dopisy Malwidě, jsou zrcadlem neúnavné schopnosti mladého Rollanda sbírat dojmy z umění, společnosti a cest a podávat je s bystrým smyslem pro to, co je podstatné.

Důležité podrobnosti o Rollandově tvorbě od Dreyfusovy aféry až k první světové válce najdeme jednak v jeho korespondenci s Louisem Gilletem, který byl jeho žákem a stal se významným historikem umění a literárním kritikem (*Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland. Choix de Lettres*; předmluvu napsal Paul Claudel),¹⁷ jednak v korespondenci mezi Charlesem Péguyem a Romainem Rollandem (*Une amitié française. Correspondance entre Charles Péguy et Romain Rolland*).¹⁸ Tato korespondence je spíše obchodního rázu, a to mezi spisovatelem Romainem Rollandem a mezi jeho svérázným nakladatelem Péguyem. Je však opatřena instruktivním obsáhlým úvodem od Alfreda Saffreye, který, což je jeho přednost, částečně používá dosud nevydaného materiálu a uvádí jej in extenso v dodatcích.

Další dopisy, které Romain Rolland psal, tentokrát za druhého roku svého studijního pobytu — od října 1890 do července 1891 — v Římě a v Itálii své matce a zčásti i sestře, vydala paní Rollandová s názvem *Retour au Palais Farnèse. Choix de Lettres de Romain Rolland à sa mère* (1890—1891).¹⁹ Mezera v pravidelném dopisování je jen v době od poloviny března do začátku května 1891, kdy Rollandova matka a sestra přijely do Itálie, aby tam strávily několik týdnů. Setkáváme se zde mimo jiné také s narážkami na Rollandovy prvotiny, hlavně dramata, a sledujeme, jak Romain Rolland ve své neochvějné víře ve vlastní poslání svůj odboj proti společnosti začínal vlastně v rodině, v energickém odporu proti matčiným atd. představám, aby si založil poklidnou měšťanskou existenci. Konečně byla také vydána — podle rukopisného francouzského originálu — Rollandova malá doktorská these, publikovaná podle tehdejších

¹⁶ *Cahiers Romain Rolland* 6. Paris, A. Michel 1954.

¹⁷ *Cahiers Romain Rolland* 2. Paris, A. Michel 1949.

¹⁸ *Cahiers Romain Rolland* 7. Paris, A. Michel 1955.

¹⁹ *Cahiers Romain Rolland* 8. Paris, A. Michel 1956.

universitních zvyklostí latinsky, *De la Décadence de la peinture italienne au XVIe siècle* (Cur ars picturae Italos XVI saeculi deciderit),²⁰ a to s předmluvou Jeana Cassoua. Při překládání do francouzštiny pomáhal svému zeťovi profesor Michel Bréal, klasický filolog, který však byl nucen u některých pasáží kapitulovat a připsat na rukopis „nepřeložitelné“.

Veškerý tento pramenný materiál, který slouží k pronikavě prohloubenému poznání „dějin života a myšlení“ Romaina Rollanda, vybízí přímo k tomu, aby bylo alespoň něco řečeno na okraj problematiky tohoto druhu dokladů. Nejnověji se takovýchto otázek dotkl dosti zevrubně berlínský romanista Fritz Neubert v rozsáhlé studii *Zur Problematik der französischen „Journaux intimes“* (*Tagebücher*).²¹ Stať chce být zhuštěným naznačením vývojové cesty této literatury, její metodiky a problematiky. Autor zároveň ohlašuje velikou práci na toto téma. Marně se zde pídíme po nějaké zmínce o Romainovi Rollandovi. Jsou zde zato zastoupeni a charakterisováni Jules Renard, André Gide, Julien Green, Charles Du Bos atd., mluví se zde i o Hugově deníku z let 1830—1848, vydaném roku 1954, ale Romain Rolland, jehož objemný deník z první světové války vyšel roku 1953 a jehož deník z dob studií na École Normale byl vydán roku 1952, z jehož deníku byly fragmentárně uveřejněny i jiné části — tak na příklad část týkající se let 1912—1913 s nadpisem *De Jean-Christophe à Colas Breugnon* roku 1946; jiná část z let 1915—1943 týkající se Indie roku 1951 atd. — Romain Rolland u Fritze Neuberta, zkušeného romanisty, jmenován není. Mohlo by se podle toho zdát, že Romain Rolland nezaujímá ve vývoji a problematice deníků a pamětí takové postavení, jež by stálo za povšimnutí, neboť není myslitelné, že by Fritz Neubert o publikacích, které tu byly stručně charakterisovány, nic nevěděl.

Zmiňuji se o tom jenom jako o kuriozitě. Již dnes se totiž ukazuje, že Romain Rolland v uvedené literatuře má místo hodné pozornosti. A budoucnost možná skutečně ukáže i to, že nebyla docela paradoxní předpověď, která pravila, že nejzajímavějším dílem Romaina Rollanda je právě deník, který si psal po tolik desetiletí a z něhož dosud známe (a možná z velké části budeme jenom znát) zlomky, tak jako i jeho nepřehledná korespondence je z největší části uveřejňována pouze ve výběru.

Spokojím se zde s tím, že ukáží, jak sám Romain Rolland si byl nejlépe vědom, že problematika deníků a memoárů existuje. Již jako vysokoškolák, jemuž se od znamenitých učitelů — v čele s vynikajícím historikem Gabrielem Monodem — dostávalo exaktního školení historika a jenž sám kriticky uvažoval

²⁰ *Cahiers Romain Rolland* 9. Paris, A. Michel, 1957.

²¹ *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller-Universität, Jena-Thüringen*. Roč. 5, 1955—1956. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, Heft 2—3. Tento sešit je sborníkem prací věnovaných k 70. výročí narozenin romanisty Eduarda v. Jahna.

o tom, jakou objektivní cenu mají historické doklady, na něž jsme odkázáni pro své závěry a jimž obzvláště faktografická historiografie doby pozitivismu přikládala rozhodující průkaznost, zaznamenal si Romain Rolland 22. března roku 1888 do deníku toto: „Myslím, že málo mladých mužů učiní o sobě samých tak trpělivé a tak podrobné záznamy jako já. Ale ten, kdo by, aniž mě předem zná, dostal nápad zrekonstruovat si mě na základě mých utříděných a katalogizovaných záznamů, vytvořil by Romaina Rollanda²² značně odlišného od toho, jaký jsem. Což mohu zapsat všechny své myšlenky? Možná, že nejdůležitější v mých zápiscích nejsou. Jedny mi táhnou hlavou, zatím co jsem na procházce, a jsou ztraceny, když se vrátím. Jiné ve chvíli, když je chci zaznamenat, jsou již pohaslé; už se mi dost nechce, abych se pokusil znovu je prožívat. Anebo mi lenost zabraňuje v tom, abych vzal zápisník a hledal slova, která by vystihla mou myšlenku. Anebo nechci zapsat to, co v mých tajnostech je příliš hluboce spjato s tajnostmi někoho jiného, jeho nebo jí. Anebo jde o staré: „K čemu? . . .“ — Když pomyslím na všechno to, co jsem neuložil do svých záznamů, a na všechno to, co jsem tam uložil, pak vidím nejasnost, nedostatečnost historického postupu, který chce rekonstruovat život s napsanými slovy. Nejčastěji jsou napsaná slova maskou. Já to dobře vím, neboť já svou tvář neukazuji snadno.“²³ Že proto Romain Rolland nepropadl skepticizmu ve věci historické rekonstrukce minulosti podnikané s pomocí napsaných „slov“, je vidět z pokračování těchto úvah, věnovaných možnostem regenerace postupů historického bádání, jejich obrození z plytkého, abstraktního akademizmu. A hlavně je to vidět z toho, že sám jako historik hudby a umění vydatně používal právě deníkových pramenů pro své četné rekonstrukce. Mně však zde šlo o to připomenout, že si problém úplnosti osobních záznamů, a tedy jejich skresleného obrazu o zachycované objektivní skutečnosti, nadhodil již tehdy velmi kriticky.

Romain Rolland v knize *Patnáct let boje* prohlásil, že je „historikem, a to nikoliv pouze historikem z povolání, nýbrž od přírody“.²³ V předmluvě ke svým *Pamětem* z února 1939 ukázal, že postoj historika, vědomého si vývojového procesu, jehož sám je součástí, zaujal i k dějinám vlastního života a myšlení. Byl si vědom toho, že se neměnily jen životy (a mezi nimi i jeho vlastní život), které po dobu půl století, kdy psal svůj deník, pozoroval a zachycoval, nýbrž že se za tu dlouhou dobu měnily neznatelně i jeho oči pozorovatele a že k relativnosti takto obrážené pravdy musí ve svých nyní sepisovaných pamětech mít stále zřetel. „Když znovu pročítám svůj deník,“ píše Romain Rolland v uvedené předmluvě, „který mě provázel po celý život, nevidí mé oči jinocha, jímž jsem byl, očima jeho, ani ne očima čtyřicetiletého muže, ba ani ne očima šedesátníka.

²² *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 198—199.

²³ *Quinze ans de Combat (1919—1934)*. Paris, Éd. Rieder 1935, 9e éd., s. 112.

Nikdy jsem nepocítil jasněji, než když jsem porovnával svědectví, jež jsem zachycoval na všech věkových stupních svého života, proud života a vnitřního bytí, který nikdy neskončí . . . Kde je pravda? Poznal ji dvacetiletý, čtyřicetiletý, šedesátiletý muž, nebo ji poznává dnešní já? Pravda je tady a tam. Bylo ji vidět z každé příčky žebříku života a je ji vidět z vrcholu žebříku. Abych neukřivdil „minulé pravdě“, musil bych jí dát promlouvat z impulsu okamžiku, z bolesti, nadějí a ilusí, které živila. A také osvobozená, objektivní pravda (alespoň se domnívá, že je objektivní, a to je možná o jednu ilusi víc), tato pravda dneška, jejíž poslední vášeň je v poznání a jejíž nejvyšší radost je v jasnosti, také tato pravda se musí dostat ke slovu . . .“ Když předkládal část *Paměti* z doby studia na École Normale a z doby pobytu v Římě, Rolland podotýkal, že o těch dalekých letech mluví tak, jak je vidí teď ve stáří, kdy své paměti píše. Historik relativista, žák Renanův, však se s tímto hlediskem stáří nespokojoval. Našel si z potřeby kontroly kompromisní východisko. Řekl: „Abych vyrovnal dalekozrakost svých starých očí, připojím (k pamětem, O. N.) několik výňatků z Deníku, toho Deníku, který obráží dojmy denního života v celé jejich svěžesti.“²⁴

A tak tedy máme na mnoha místech Rollandových *Paměti* vedle sebe významná svědectví jeho mladých očí, které se dívaly na bezprostředně prožívanou skutečnost zblízka — a perspektivní pohled jeho zestárlých očí, které se staly dalekozrakými, pohled zrcadlící v odstupu času spíše interpretovaný smysl té skutečnosti než pouhý její věrný obraz. Rollandovi, jehož naprostá upřímnost je jedním z nejtypičtějších rysů jeho mravního charakteru, můžeme plně věřit, když ve *Vnitřní cestě* prohlašoval: „Žádná postranní myšlenka, abych tesal svou vlastní sochu, žádná předem pojatá soustava sebekonstrukce nevévodila této *Vnitřní cestě* . . .“²⁵ Že se však v příslušné době minulosti skutečně díval na bezprostřední realitu poněkud jinýma očima než v době, kdy své paměti psal z odstupu, lze si ověřit, konfrontujeme-li to, co dnes víme z jeho soudobé korespondence, s tím, co k témuž tématu říká starý Rolland v *Pamětech*. Jde jen o odstíny, ale dalo by se to ukázat částečně i na případě *Vlků*.

Jsme teprve na prahu zveřejňování odkazu Romaina Rollanda. Bylo by předčasné pokoušet se o to, abychom si utvořili definitivní obraz o jeho začátcích. Avšak na druhé straně lze říci, že materiál, který nám poskytují paměti, deníky a korespondence, vydané v posledních letech, je tak důležitý, že si o Rollandových začátcích — ukázal jsem to jinde — vytváříme již dnes podstatně zřetelnější představu, než tomu bylo před deseti lety, ba i před pouhými pěti lety. Budoucí Rollandův monografista bude mít nesnadný, ale vděčný úkol, aby vylíčil spisovatelovo zrání v celém jeho nově osvětlovaném průběhu. Bude

²⁴ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 13—14.

²⁵ *Le Voyage intérieur*, s. 13.

to, jak vyplývá čím dál výrazněji z nových dokladů, životopis, jenž bude po mnohé stránce spřízněný s těmi, které Romain Rolland sám napsal o velikých umělcích a hudebnících — životopis v pravém slova smyslu heroický. Neboť také na Romaina Rollanda smíme vztahovat jeho vlastní definici hrdiny z předmluvy k prvnímu vydání *Života Beethovenova*: ani on nevchází do dějin jako jeden z těch, kdo vítězili myšlenkou nebo silou („Skoro ve všem, co jsem chtěl, byl jsem poražen. Tam kde se zdálo, že jsem zvítězil, bylo to vždycky plodem nedorozumění,“ zpovídal se v *Pamětech*²⁶), nýbrž spíše jako jeden z těch, kdo neklesali na mysli, věřili vášnivě v život a byli velcí srdcem.

²⁵ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 187.

Jenom stručnou zmínku o tom, že také Československo má rollandovské doklady, kterými může přispět k poznání některých dílčích aspektů Rollandovy osobnosti a tvorby.

Bulletin č. 43—44 (březen—červen 1958), vydávaný Association des amis de Romain Rolland, přinesl zprávu o tom, jak pokročilo pátrání po Rollandových dopisech československým adresátům, jehož se z podnětu paní Rollandové a na základě jí zasláního seznamu ujal univ. prof. dr. J. Kopal. Podánilo se mu, jak píše paní Rollandové, najít mimo jiné dopisy psané Stanislavu Hanušovi, Heleně Dvořákové a zvláště Františku Jelínkovi, bratru Hanuše Jelínka a překladateli knihy *Nad věravou*. „Korespondence s Jelínkem je tím zajímavější,“ čteme v dopise prof. J. Kopala, „že Romain Rolland tam přesně vykládá své stanovisko *nad věravou* a sám Jelínka pověřuje, aby jednu stránku z těchto dopisů uveřejnil“ (s. 18). Bohužel asi třetina Rollandových československých dopisovatelů je po událostech druhé světové války dnes nezvěstných.

Periodická informativní publikace společnosti Amitié Charles Péguy v Paříži *Feuillets mensuels d'information* č. 58 z dubna 1957 uveřejnila stať dr. Františka Laichtera *Péguy, avec des lettres inédites de Romain Rolland* (s. 3—26), která vyšla také jako zvláštní otisk v pětapadesáti exemplářích mimo prodej. Autor zde vypráví, jak roku 1924 jako student v pařížské Bibliothèque Sainte Geneviève objevil Péguyho a stal se od té doby tělem a duší oddaným ctitelům toho, kdo měl a hlásal „vášeň k pravdě, rozhořčení nad nepravostí a nesmiřitelnost ke lži a ne-spravedlnosti“ (s. 4). Odhodlal se věnovat mu svou doktorskou disertaci (s poznámkami v rukopise, bohužel nikdy nevydaném, měla pak 468 stránek). Proto se písemně obrátil na Romaina Rollanda, aby od něho získal různé přímé informace o Péguy. Dostalo se mu jich ochotně a hojně — předjímají v kostce leccos z toho, co Romain Rolland později sám uveřejnil ve své velké monografii o vydavateli Cahiers de la Quinzaine. Vzájemná korespondence Laichtera a Rollandova je převážně z let 1925 a 1926. V roce 1930 Laichter Rollanda navštívil osobně v jeho švýcarském Villeneuve, o čemž si francouzský spisovatel udělal poznámku do svého intimního deníku. Korespondence přináší řadu cenných detailů, mimo jiné i Rollandovo prohlášení, že postava Emanuela z *Jana Kryštofa* není, jak soudí i St. Zweig, částečnou transposicí Charlesa Péguyho.

ZAČÁTKY ROMAINA ROLLANDA VE SVĚTLE NOVÝCH DOKLADŮ

Deníky, korespondence a paměti, které jsou v posledních letech uveřejňovány z odkazu Romaina Rollanda, prokreslují a dokreslují nám pozoruhodnou měrou obraz, jež jsme si o něm dosud tvořili. Zatím se to týká zvláště jeho života a vývoje do *Jana Kryštofa*. A již dnes jsme před nesnází, po čem při jeho výkladu sáhnout nejdříve. Ponechám stranou většinu problémů dílčích a konkrétních dat. Soustředím se na to, že s pomocí nového dokladového materiálu budu hledat odpověď na některé nejzákladnější otázky, které se nám z něho vnučují nejnaléhavěji: jaký si mladý Romain Rolland vytvořil světový názor a jak s tím souvisely představy, které si vytvářel o svém spisovatelském úkolu a poslání a o své estetice. Postoupím co nejčastěji slovo Romainu Rollandovi samému.

V předmluvě ke svým *Pamětem a zlomkům deníku*, datované z února 1939, Romain Rolland napsal: „ . . . nikdo, myslím, nevnímal od dětství smrt drsněji než já, smrt, na níž je vystavěn veškerý život a na kterém staví ona. Tento hluboký, stálý pocit přesto nikdy nepodkopal vášnivé úsilí, které jsem vkládal do života a do stavění. A v tom je zauzlení tragedie.“¹ Otevřeme-li jeho deník z doby vysokoškolského studia, listujeme-li v jeho korespondenci s Malwidou von Meysenbug nebo přečteme-li si deníkový záznam z roku 1901 o konečném popudu, který dal vznik jeho *Janu Kryštofovi*, poznáváme, jak Rollandovo vášnivé přitakání všem kladným silám života jednotlivce a společnosti, které vtiskuje jeho tvorbě možná její nejspecifičtější rys, vyrostlo v bytostném odboji proti vtíravé představě smrti a z jejího překonávání. Její kořeny byly povahy osobní i společensky dobové.

„ . . . Obsese smrti . . .“, zapsal si roku 1888, „na mne doléhala v dětství, aniž jsem se odvážil povědět o ní jiným.“² Tato obsese byla vyvolána skuteč-

¹ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 14.

² *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 199.

nostmi fyzickými. Ve *Vnitřní cestě* Rolland vyprávěl, jak jej neopatrnost služebného děvčete, které jej, když mu sotva bylo rok, zapomnělo na mrazu, tehdy málem stála život. Proto prý jej do desíti nebo dvanácti let vážně ohrožovaly nemoci, proto mu také provždy zůstaly neduživé průdušky a ztížený dech. Romain Rolland z toho vysvětloval některé klíčové výrazy ve své tvorbě: „V mém díle se stále setkáváte s výrazy bezděčně vytrysklými jako vzlet, který se hroutí, s výrazy ‚dýchací‘; ‚dušení‘; ‚otevřená okna‘; ‚volný vzduch‘; ‚dech hrdinů‘ — s ptákem, který bije křídly, nebo se horečně choulí do klece svých raněných prsou.“ Smrt tříleté sestřičky, vyrvané rodině náhle záškrtem, otevřela jeho úzkostným představám dveře dokořán, zvláště když se strachující matka na chlapce soustředila a, jak říká Rolland, „obestírala ho svým smutkem, svou vírou, svou výlučnou láskou a svou skrytou bouří“.³

Když se jeho rodina roku 1880 z podnětu matčina přestěhovala z venkovského neverského městečka Clamecy — kde jeho otec byl notářem a starostou — do velkoměstské Paříže, aby se Romain mohl připravovat na další, vysok školské studium, tu jej tato změna, která jej zasáhla v době dospívání, uvrhla do těžké duchovní krise a přispěla k prudkému rozpoutání jeho zápasu o životní smysl, o životní víru, poněvadž s vírou matčinou, to jest s katolicismem, se již rozešel. Kultura francouzského konce století na něho působila jako semeníště smrtonosných zárodků. Krise francouzské společnosti se v ní obrátila různou formou: krisí politických a sociálních představ, krisí životní víry a světového názoru, krisí poznávacích metod vědeckých a ovšem i krisí umění a literatury.

Ve *Vnitřní cestě* vylíčil Romain Rolland, jak nedýchateľná byla pro něho blasevaná velkoměstská atmosféra první poloviny osmdesátých let, kterou vytvářela pařížská elita, pochybující o všem, oddávající se kulturnímu požitkářství a přiživující se na ideálech a vymoženostech vlastní revoluční minulosti. Nazval ji „bohovraždou (déicide)“, protože ubíjela jakékoliv nadosobní ideály, jak se mu tehdy zdálo. „Potřeboval jsem léta, než jsem nabyl odolnosti“, řekl. „A po léta jsem byl na pokraji smrti.“⁴

Obnovená hrozba války s bismarckovským Německem, kterou profesori svým žákům stále připomínali, způsobila, že se mladému Rollandovi na École Normale představa smrti vtírala ještě na jiné rovině. Roku 1888 si do deníku zapsal slova, která čtenáři předmluvy k pátému svazku jeho *Jana Kryštofa* dokládají, v jaké míře Romain Rolland svůj román — v konkrétním případě šlo o *Jarmark* — živil ze zdrojů vlastních zkušeností a hluboce prožívaných úzkostí: „Později budou těžko chápat duševní situaci, v níž my, generace let šestašedesátých až dvaasedmdesátých, trávíme mládí. Ti, kdo žili před námi, a ti, kdo

³ *Le Voyage intérieur*, s. 18—19; 117—119.

⁴ *Tamtéž*, s. 127, 129.

přijdou po nás, budou vždycky mít představu smrti, která může přijít každou chvíli. Ale je to smrt nejistá, neurčitá, mlhavá a obecná. Pro nás bude vždycky přítomná a přesná: je to válka. Od roku 1875 žije země v očekávání války. Od roku 1880 je válka jistá; hrozí bezprostředně. Jakožto vojáci předem obětovaní jsme v ležení všude, kde se právě nacházíme; naše torny nejsou zcela vybaleny; v každém okamžiku očekáváme rozkaz, že máme vyrazit. Není možno dělat si plány do budoucnosti. Nevím, zdali v práci, jejíž desátou stránku píši, budu mít čas dospět na stránku třicátou. Budu mít kdy možnost, abych promyslel myšlenku, která mě napadá? — Proto jsme byli nuceni vypořádat se co nejdříve s hrozící návštěvníci, přemoci smrt tím, že jsme ji vstřebali do sebe, byli jsme nuceni zahradit se do života vyššího, do ocelové víry, o níž se lámou její zuby. Kdo však vypoví úzkosti, kterými jsme musili projít, než jsme této víry nabyli?“

Smrt hrozila republice i uvnitř Francie, a to z pravicových převratných snah kolem generála Boulangerera, který si zprvu uměl získat oblibu i v části lidových vrstev (1887—1889). „... jaká hanba,“ zapsal si Romain Rolland roku 1887, „že ten panák může ohrožovat veliké ideje Revoluce!“ A rok poté si poznamenal: „Věřím v ideální republiku budoucnosti, která zahrne celou zeměkouli.“ Proto také v zahraničním nebezpečí trojspolku Německa, Rakouska a Itálie viděl hlavně nebezpečí pro republiku: „Nemám zvlášť rád Francii, poněvadž nemám rád žádný národ. Je jen jedna vlast: Láska; ty ostatní jsou plodem pýchy a nenávisti. — Ale jediná Francie ztělesňuje v Evropě republiku; a pomyšlení, že by republika zanikla, svírá mi hrdlo. — Ach, že jen lidé nejsou s to, aby se spojili a pracovali na společném štěstí! . . .“⁵

Nebezpečí boulangismu bylo snadno a rychle zažehnáno a mezinárodní konflikt byl zatím také oddálen. Ale Romain Rolland ve svém deníku i později v dopisech Malwidě uváděl své plány i nadále s opakujícím se předpokladem: „Budu-li žít!“, zvláště když mu smrt několika spolužáků na École Normale připomínala chatrnost vlastního jeho zdraví. Po skončení vysokoškolského studia na École Normale podařilo se Romainu Rollandovi uniknout z Paříže osmdesátých let, žijící ve znamení naturalismu, skepse, dekadence a symbolismu, jejíž ovzduší morální ochablosti a požívačnosti naň působilo v prvních dobách tak, že se dostal na okraj sebevraždy, jak vyprávěl ve *Vnitřní cestě*. Avšak když se do ní vrátil po dvouleté ozdravné lázni italského pobytu za studia na École française d'archéologie et d'histoire de Rome (1889—1891) — do Paříže skandálu s Panamským průplavem, atentátů anarchistů a „posledních let života Tainova a Renanova“ —, uvažoval nad smrtí, jež na něho číselna z korupce a úpadkových tendencí francouzské elity („hladovím . . . po čistotě . . . Vzpírám se proti

⁵ *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 174—175; 144; 300—301.

všeobecné zkaženosti moderního myšlení . . .“ psal Malwidě v polovině let devadesátých), v měřítku daleko větším: zdálo se mu, že smrt hrozí celé evropské civilizaci vůbec. V únoru roku 1892 se o tom vyjadřoval nejchmurněji: „ . . . vidím kolem sebe pouze příznaky smrti, zkázy a nicoty. Moderní civilizace se hroutí. Současná Evropa je prohnílá jako svět římský. A nikde na obzoru barbaři! — Kdyby alespoň byli nějací barbaři!“ A v dalším dopise Malwidě říkal: „ . . . zdá se mi, že je málo období lidstva, která by byla truchlivější a více naplněna vanem smrti.“⁶ Jako by v něčem předjímal Oswalda Spenglera. Také v *Pamětech a zlomcích deníku* (budu titul zkracovat na *Paměti*) se později zmiňoval o představě zániku evropské civilizace, která jej tehdy pronásledovala. Švýcarský výbor z nich — *Vzpomínky z mládí* — mluví o ní přímo v nadpise jedné kapitoly („Představa zkázy Západu a její obsese“). A v monografii o Péguyem Romain Rolland řekl: „Od roku 1892 — (a již dříve) — otevíral se přede mnou pohled na jícen, do něhož evropská civilizace spěla za svou zkázou; pokusil jsem se — chabou rukou — zachytit tuto úzkost v dramatickém díle: *Obléhání Mantovy* a v první koncepci (mnohem rozsáhlejší) *Aerta* jako trilogie zoufalé víry. — Pak jsem měl čas naučit se žít ve výparech propasti a za přibližující se katastrofy. Můj *Jan Kryštof*, živený každodenním heroismem svých věřících předků hudebníků z doby hrůzné třicetileté války — připomínaje ostatně svým jménem jednoho z největších — sdělil mi svou víru, která ve svém zpěvu pokračuje uprostřed hroutících se obcí (cités) — jako mládenci v ohnivě peci (psáno za druhé světové války, O. N.).“⁷

⁶ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 171; 58—60.

⁷ Romain Rolland, *Péguy* (Paris, A. Michel 1944), I, s. 318.

Romain Rolland vyličil Malwidě v březnu roku 1893, jak si představuje své drama *Obléhání* (*Le Siège*) — historická lokalizace, jak nejednou u Rollanda, měla význam vedlejší — a psal mimo jiné: „Jde o obležené město; město, které dosáhlo posledního stupně civilizace, zjemnělosti, přepychu a umění. Předpokládejte na příklad, že Mantova je obklíčena barbary třicetileté války. Prostě nějaké město předem odsouzené ke konečnému vyhlazení. A kolem celé zmitající se obyvatelstvo. Život zatím pokračuje; do poslední chvíle vládné ctižádost, nenávisť, lehkovážnost, boje mezi stranami, které si vyrývají panství jednoho dne, tisíce úzkosti každodenního života; a také radosti, nestarající se o budoucnost; láska dvou neviných dětí, která nemá zítřku; a všechno, ctnosti, choutky a oběti se valí stejnou tíhou do propasti, která město pohlcuje.“

Je zde přirozeně smysl širší. Ačkoli se děj odehrává v historickém období, které je vymezeno dost určitě, a ačkoli postavy, jichž je veliký počet, jsou v mé mysli načrtnuty přesně — jde v jádře o něco daleko jiného — o celou moderní civilizaci . . .“

Mladý Romain Rolland však při své heroické koncepci života neměl na mysli pesimismus bezvýchodnosti, i když do hry samé patrně svůj optimismus (na rozdíl od o něco pozdějšího dramatu Verhaerenova o Oppidomagnu *Svitání* (*Les Aubes*, 1898) nevkomponoval: „To, co jsem Vám vyprávěl, je trochu smutné,“ pokračoval. „Není to tak smutné, jak se to zdá. To víte, že můj idealismus nikdy neskládá zbraně — smrt je pouze na povrchu a hrdinové jsou již za svého života účastní (odřikáním nebo tvůrčím geniem) Věčnosti věcí, nemohou být zasaženi uplýváním jevů. Běda však ostatním.“

Ne, opravdu neskládá zbraně . . .“ (*Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 87 až 88).

Rozhodnuv se psát *Jana Kryštofa*, dal Romain Rolland ve své tvorbě tak, jak se mu zvláště v devadesátých letech jevila s příznaky své úpadkovosti, alespoň geniálního „barbara“ za posuzovatele a soudce. Sám o Janu Kryštofovi v *Pamětech* řekl, že připomíná „jednoho z těch mudrujících divochů“, jací vystupovali „v románech 18. století — Hurona — ale Hurona rozměrů heroických“.⁸ Rozhodující popud k napsání *Jana Kryštofa*, tohoto chvalozpěvu na život zápasící všemu navzdory, mu přišel roku 1901. Bylo to v době, kdy — jak řekl v *Společnicích na cestě* — se „všechno spiklo k jeho záhubě“. Byl to rok, který mu na začátku přinesl rozvod a v němž prožíval nejtěžší tragedii svého manželství, rok, kdy se musil ve Švýcarsku léčit na souchotiny a kdy v mimoosobní oblasti se jemu spolu s Charlesem Péguym a jinými rozplývaly naděje ve společenskou obrodu, které z počátku probouzely události kolem Dreyfusovy aféry. V předmluvě z roku 1931 se Romain Rolland vyzpovídal, z jakého prý „plodného zoufalství“ . . . tento proud heroické energie vytryskl“. V Morschachu ve Švýcarsku si jedné srpnové noci roku 1901 zapsal o chystaném *Janu Kryštofovi* slova, v nichž se obrází i Tolstého učení o bratrské jednotě všech lidí:

„V bouřlivé noci, uprostřed hor, pod ohnivou klenbou blesků, za divokého burácení hromů a víchru myslím na ty, kdo zemřeli, na ty, kdo zemrou, na celou tuto zemi, kterou obklopuje prázdno, která se valí hlubinou smrti a která brzy zemře. Všem, co je smrtelné, nabízím tuto smrtelnou knihu, jejíž hlas se snaží říci: ‚Bratří, sblížme se, zapomeňme na to, co nás rozděluje, myslíme jen na společnou bídu, kterou jsme spjati. Není nepřátel, není zlých, jsou jenom ubozí; a jediné trvalé štěstí je vzájemně se chápat, abychom se milovali: — pochopení, láska — jediný to záblesk světla, který se noří do naší noci mezi oběma propastmi, propastí toho, co je před životem, a toho, co je po něm.“

Všem, co je smrtelné — smrti, která vyrovnává rozdíly a přináší mír — neznámému moři, v němž se ztrácejí nesmrtelné prameny života, nabízím své dílo a sebe.“⁹

Výtrysk „proudu heroické energie“, která se vlila do řečiště románu o Janu Kryštofovi, je možná nejvýmluvnějším případem v celé tvorbě Romaina Rollanda, jak — podle jeho vlastních slov — si uvědomoval smrt, na které je vybudován život.

Výchozí nihilistická vise Rollandova byla spřízněna s visemi velikých francouzských nihilistů 19. století, Hectora Berlioze, Leconta de Lisle, Gustava Flauberta nebo Guy de Maupassanta. Souvisela však i s pesimismem dekadentů a té části tvorby Richarda Wagnera, jíž se mohli dovolávat, ačkoliv Romain Rolland sám se dovolával aspektu druhého. Byla dána týmiž podmínkami

⁸ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 246.

⁹ *Introduction à Jean-Christophe*, s. XI.

positivistického materialismu a determinismu kultury vítězího měšťanstva. Byla to vise za člověka a jeho svět až do kosmu, do herakleitovského toku jevů, kosmu odbožštěného soudobou vědou a ponechávaného bez uceleného výkladu. Tato věda kromě toho na základě svých thesů, ukvapeně přejímaných z přírodních věd, a s pomocí svého mechanistického sensualismu a racionalismu vnímala skutečnost světa čistě vnějškově a zlomkovitě. Na člověka pak se dívala ze zorného úhlu jeho biologické determinovanosti („neschopnosti vyjít ze sebe“), jak to v oblasti literatury ukazovali obzvláště výrazně francouzští naturalisté.

★

Avšak v Romainu Rollandovi máme zároveň před sebou jeden z těch vynikajících zjevů francouzské kultury na přelomu 19. a 20. století, u něhož toto stadium bylo již překonáváno. Setkání jeho osobních předpokladů s vývojovými možnostmi regenerace, které se nabízely soudobé francouzské společnosti, určilo jeho zvláštní formuli obrody v rámci tehdejších regeneračních snah jako celku. Toto setkání však umožnilo i nadnárodní dosah jeho tvorby a působení, postavených zaníceně do služeb obrodě.

Mezi nejdůležitějšími klíčovými slovy, která nám v díle Romaina Rollanda odhalují svět jeho typických představ, nacházíme slova *život* (ztotožňovaný s Bohem), *heroický*, *víra*. Proti obsesi hrozby vševládne smrti stavěl Romain Rolland od mládí víru ve vševládny život usilovně vybojovávanou, která v jeho koncepci „vstřebávala smrt“, tak jako smrt ve smyslu jeho víry vstřebával „vyšší život“ sám, do něhož se, jak řekl v deníku, s příslušníky své generace zahrazoval proti úpadkovosti soudobé měšťanské společnosti.

Dne 23. května 1884 si mladý Romain Rolland zapsal: „Je nemravné, zůstává-li člověk v prostřednosti ze své vůle. Kdo se zápasu vzdaluje dobrovolně, je zbabělec. Přál bych si, aby byl zákony potrestán jako zločinec vůči sobě samému — a je to zločin největší.“ Shakespearův *Hamlet*, jemuž tehdy věnoval sešit dodnes nevydaných dialogů, vášnivě se s ním vyrovnávajících, stal se mu breviérem pro spor mezi snem a činem, spor „siamských dvojčat“, bytostí, které v sobě cítil urputně zápasit. V *Pamětech*, kde citovaný zápis reprodukuje, starý Romain Rolland k tomu podotkl: „Jestliže jsem do tohoto ortelu vnašel tolik urputnosti, bylo to proto, že jsem políčkoval sebe — své druhé já, neduživé a snivé dítě, které vzdychalo po zapomenutí světa a po snu . . . Celý tento rok 1884 byl hlodán touhou po nicotě anebo po všem — po vytržení; a mé zápisky jsou toho plny, jako by zuřivých šlehnutí bičem: *Vzhůru! Jdi! Jednej! Bojuj!* . . .“ Ještě dřívě, než jsem se pokusil vyjadřovat uměním, už jsem měl vůdčí myšlenku svého umění: *že není stvořeno, aby dělalo lidi lepšimi*,

nýbrž živoucnějšími, — aby dmýchalo vášně dobré nebo špatné, co na tom záleží!
— hlavně když rozplamení Ducha Života' . . .¹⁰

Proto prý se živil „chtivě všemi energiemi, které mohl asimilovat“; proto vnímal ve velehorské přírodě především soustředěnou sílu; proto se mu stávala posilou, nikoliv cestou úniku jako pro dekadenty, hudba (dávno před *Janem Kryštofem* cítil, že „všechno je hudba“, že „všechno vibruje až po kámen . . .“); proto chodil náruživě na koncerty a „pil krev velikých mrtvých“,¹¹ ať už to byli Shakespeare, Beethoven nebo Wagner („Přišel jsem zemdlený, sklíčený a vyčerpaný“, zapsal si v březnu 1889 po návratu z Lamoureuxova koncertu, kde vyslechl finale z Wagnerova *Soumraku bohů*. „Ale postupně jsem cítil, jak se stávám silný, veliký a božský . . .“); proto hledal oporu v četbě velikých živých, především u nově objevovaných ruských realistů a u anglických romanopisců: proto konečně jako student dopsal Renanovi a Tolstému. Poznamenal si o tom do deníku v lednu 1888: „V jádře jde při mých dopisech, které jsem napsal svým velikým mužům, o něco více než o to, abych se poučil: — jde o potřebu na okamžik cítit, jak tyto plnější duše bijí souzvučně s mou, jak tlukou ve mně.“¹²

Takováto představa byla arci něco širokého a neurčitého. Snadno se zvrhala v blouznivé zanícení. Proto také Romain Rolland nevzpomínal později rád na tento „cerebrální mysticismus“ svého mládí. Řekl: „Příliš dobře v něm dnes odhaluji morbidní produkt abnormálního způsobu života, jaký společnost nutila vést mladé lidi mé doby.“¹³ Avšak nestranný historik musí v zájmu pravdy zjistit, že toto zanícení nebylo ani pouze blouznivé, ani nezůstalo pouze přechodným zjevem jeho ochořelého mládí, vyvolaným společenskou situací. Naopak ho překvapí, když si může příslušné doklady studentského deníku přečíst přímo, s jakou descartesovskou metodičností si mladý Rolland snažil za daných poměrů udělat jasno v základní otázce světového názoru. Postavil si problém takto (cituji text z roku 1888): „ . . . jsem umělec. Dříve než se oddám svému umění, totiž vášnivému pozorování života, cítil jsem nutnost, abych hledal klíč k životu; dříve než budu stavět, chtěl jsem zabezpečit základy své budovy. Tyto základy se mi v podstatě — (neboť spěchám, abych jednal) — redukuji na dvě hlavní otázky: 1. co jsem? (myslím v podstatě, nikoliv v nespočetném detailu); 2. jak mám žít? — Ostatní je pro mne zbytečné.“

Je pravda, že odpovědi mu vyplynuly z eklektických zdrojů, ze kterých dychtivě čerpal po ta tři léta, kdy o formulaci své životní víry v mládí zápasil. Sám si tehdy uvědomoval, že v ní (jak praví zápis z roku 1887) „zaujímají místo všechny myšlenky, které jsou mu nejdražší: Renan, Spinoza, Wagner,

¹⁰ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 28.

¹¹ *Tamtéž*, s. 25, 32.

¹² *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 287, 179.

¹³ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 53.

Tolstoj a veškeré Umění“, a že tato víra člověka vybavuje „heroickým diletantismem“, jenž vše chápe a „šlechtně se oddává životu, aniž se jím dává podvést“. — Ale když si ji nakonec v květnu roku 1888 formuloval v deseti miniaturních kapitolkách s nadpisem *Credo quia verum*, byla z toho překvapivě promyšlená ucelená soustavička.

Na jejím počátku byla these, která sice připomínala větu Descartesovu, avšak východiskem i logickým závěrem byla odlišná. Descartes tvrdil: Myslím, tedy jsem. Mladý Rolland postuloval: Cítím, tedy On je (při čemž On znamenalo zbožštělý život). Vycházel z bezprostřední zkušenosti citění, a to nikoliv proto, aby hledal potvrzení své subjektivní existence — jíž si byl při svých rozporech až příliš vědom — nýbrž potvrzení existence bytí přesahující jeho malé individuální já, bytí, života nadosobního. Představoval si ve své umělecké obraznosti svět (snad pod dojmem Shakespeara) tak trochu jako nějaké *Theatrum mundi*. Život jednotlivce se mu jevil jako jednotlivá úloha, která je součástí celku hry. Vědomí, že pouze hraje přikázanou úlohu, aniž s jejím skončením přestává „být“, vede člověka k tomu, aby „byl“ co nejintenzivněji, aby se povznášel nad svou prostřednost a omezenost a ze všech sil upínal svou mysl a své snažení k tomuto nadosobnímu celku života. Umění pak, jak už psal v prvním dopise Tolstému z doby kolem svatodušních svátků roku 1887, pokládal „právě za zapomenutí sobecké osobnosti . . . Umění je smrt smrti . . . Jsem zamilován do umění proto, že rozbíjí mou ubohou malou osobnost a že mě spojuje s životem věčným . . .“ Svě *Credo quia verum* zakončil slovy: „Oživuje nás jediná duše. Duše nesmírná, polyfonická. A Láska je pojátkem zázračného akordu, který je stvořen zápasy stejně jako objetími. Láska je ohněm života. Bez Ní všechno je Nocí. LAUS AMORI!“¹⁴

Cesta, po níž se mladý Romain Rolland proti mechanistickým thesím věku pozitivismu, jeho agnosticismu a atomismu, jeho přírodovědeckým odlidšťujícím koncepcím člověka snažil probít k jednotícímu vidění světa, byla tedy cesta pantheismu — ne *arci maupassantovsky* naturalistického a fatalistického, nýbrž idealistického, představy všeoživujícího bytí, k níž se připjal citově i rozumově. Nás na tom může zajímat fakt, který se obrazil v celém jeho dalším vývoji. Pantheistické vyznání bylo totiž nejen v jistém smyslu barometrem pro Rollandův vítězíci aktivismus, vítězíci víru v život, nýbrž, obecně vzato, projevem jeho úsilí, jak překonat subjektivismus a individualismus, jak „vyjít ze sebe“ a najít cestu k ostatním lidem, jak najít most od jednotlivcovy izolovanosti k aktivnímu zapojení do nějakého nadosobního celku, směřování k nadosobní jednotě. Hledisko celku, o něž tolik bojoval, poněvadž k němu pro svůj vypjatý, okolní malostí a morální chabostí pohrdající individualismus měl tak daleko, se počalo

¹⁴ *Le Clôître de la rue d'Ulm*, s. 367, 81, 157, 379.

brzy projevovat v aspektech jeho snažení a díla, jakmile mladistvá exaltace ztrácela na své blouznivosti a jakmile se mladý Romain Rolland octl před reálnými a konkrétními úkoly soudobé společenské skutečnosti.

★

Nejdříve se projevila v jeho koncepci umění, jež v zápisech z doby vysokoškolského studia tak důrazně prohlašoval za své životní poslání. Postavil se od začátku odmítavě k přejemnělému, aristokratickému umění, které lidi rozděluje (Tolstého rada v tomto smyslu pouze podepřela jeho vlastní zaměření), a požadoval umění, které se obrací ke všem. Jak dosvědčují jeho dopisy Malwidě a jeho *Paměti*, promýšlel a formuloval si již na začátku devadesátých let these umění lidu, hlavně divadla, navazuje, jak říkal, na demokratické tendence šířící se v soudobém francouzském umění. Dne 13. května 1892 psal Rolland Malwidě, shrnuje na jakýsi její podnět, jak by jeho chystaný spisek o situaci soudobého umění ve Francii vypadal, kdyby prý měl čas jej napsat: „... bylo by to založeno na dvou hlavních myšlenkách: 1. veliké demokratické hnutí umění ve Francii; 2. malá elita umělců, kteří se drží stranou, pokračující v tradicích umění aristokratického a přivádějící je na nejzazší stupeň zjemnělosti — pohrdající davem a životem a zabývající se pouze tím, že si zpívají svůj sen subtilní dokonalosti.“¹⁵ Náčrtek připravované předmluvy k jeho divadlu z roku 1892, která jeho plány blíže rozvádí, čteme dnes v jeho *Pamětech*.¹⁶

¹⁵ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 82.

¹⁶ V této „Předmluvě k mému divadlu (Préface à mon Théâtre)“ — v *Pamětech* poznamenává: dnes ji nazývám „Předmlouvou z mládí k člověku, kterým bych byl měl být, k dílu, které bych byl chtěl založit (Préface de jeunesse à l'homme que j'aurais dû être, à l'oeuvre que j'aurais voulu fonder)“ — čteme o otázce umění lidu mimo jiné: „O této otázce jsem napsal již mnohý článek (R. pod čarou podotýká, že zůstaly neuveřejněny, O. N.); osvětlil jsem v jedné studii o *Soudobém francouzském umění*: malířství, sochařství atd. veliké demokratické hnutí, které se v současnosti u nás dovršuje a které usiluje o to, aby proměnilo veškeré umění. Naši povinností je tomuto umění sloužit a vést je. Jestliže se musíme stavět energicky na odpor nezdravým rozmarům módy, musíme se na druhé straně snažit, abychom se chopili tajemné Síly, která vede naše století, a abychom se s ní ztotožnili — s všemocnou Nutností, která vládne světu. Vývojovým základem moderní doby je vzestup lidu. Zákonem umění je navrátit se k lidu, z něhož vzešlo, začlenit se do něho spojující všechny třídy národa oddělené konvencemi, jež mohou dát vznik pouze lžím.“ V další části tohoto oddílu promlouvá mladý Romain Rolland o divadle jako nejlidovější formě umění. (*Mémoires et fragments du Journal*, s. 140.)

Nesmíme se domnívat, že tehdejší program mladého Rollanda znal jen umění lidu. Byl to program velmi synkretický. A hlavně byl vybudován na dvou principech: na principu „umění pro umění“ a na druhém místě na principu „umění pro lid“. Je zajímavé si přečíst, co tehdy rozuměl principem „umění pro umění“, který zní málo rollandovsky. Psal v „Předmluvě“: „Je to základ mého *Kreda*. — Tato formule, vím to, vyšla z módy. Diskreditovaly ji duté přemrštěnosti posledních romantiků a chudoba ducha parnasistů. Dnes jedině geniové: Tolstoj a Ibsen, provozují umění pro morálku nebo proti morálce, pro společnost nebo proti společnosti. Je to reakce správná. Já zase reaguji proti nim.

Umění stačí samo sobě. Je sobě a těm, kdo jsou jeho, celou morálkou, celým dobrem a celým Bohem. — Ovšemže to musí být umění pravé! — A tady zavrhuji parnasisty a „estéty“. Krásná fráze není Uměním. Krásný tah není Uměním. Je to hmotný znak, jímž se vyjadřuje Umění neviditelné. Umění je v umělcově srdci. Zeje propast mezi krásným veršem Goethovým

Jeho „divadlo lidu“ bylo kolem roku 1900 pokusem o realizaci, který svým nezdarem ukázal, že — mimo jiné — Rollandova teorie a praxe „lidovosti“ nebyly náležitě koordinovány.

Od poloviny devadesátých let se pro něho v jeho samotářském boji, který vedl proti pařížské a evropské úpadkové elitě, objev existence socialistického hnutí, jak si roku 1895. zapsal, rovnal osvětlení z objevu spinozovského pantheismu v mládí, objevu nové životní víry. Zaznamenával si, že socialismus mu připadá jako jediná naděje, „jak uniknout smrti, která ohrožuje současnou Evropu . . . Sjednocení pro život, nahrazující boj o život . . .“ Jako zanedlouho Charles Péguy viděl i Romain Rolland roku 1895 v socialismu spíše požadavek mravní reformy než reforem nebo zvratů společensko-politických. „Socialismus“, zapsal si toho roku, „se neklade jako protějšek ke království, císařství nebo republice; klade se proti individualismu . . . Začínám cítit, že individualismus, který mi je tak drahý a na kterém jsem stavěl svůj život a své hrdiny . . ., je . . . předsudkem celého století, ustáleným Velikou revolucí . . .“ Představoval si, že zůstane stranou politické činnosti a bude působit jinak: „Mým úkolem, tak jak jej pojímám já, bude působit v tom směru, aby se do sociální revoluce navrátilo božství . . .“ V *Pamětech*, kde své tehdejší zápisy citoval, zaujímal starý Rolland kritické stanovisko k utopistickým rysům těchto svých socialistických představ, až na jedno: litoval, že pozdější vývoj mu nedal za pravdu a že svou koncepci budoval na materialismu (vyjadřoval se k tomu ostatně již ve svazku *Patnáct let boje*), že se „ze všech sil snažil vymýtit každou stopu náboženskosti. Domnívám se“, pokračoval, „že nemá pravdu a že si křivdí. Není na světě učení, které by ve stejné míře jako socialismus obsahovalo, tak jako oheň v křesacím kamení, podobný potenciál božské energie, stejně mocnou mystiku lidského společenství, lásky a oběti . . . Máme-li úmysl stvořit nového Adama, veliké tělo lidstva, nesmíme se zbavit plamene vesmírného Bytí, jenž je oživuje.“ Starý Romain Rolland, který přirozeně neměl na mysli církevní náboženství minulosti, hned dodával: „Váš cíl nepopírám. Ten přijímám“,¹⁷ ale zůstal i jako soupevník socialismu a komunismu vyznavačem své pantheistické víry ve zbožštělý život.

a mezi bezvadným veršem Herediovým, — propast je mezi kresbou Raffaelovou a kresbou Andrey del Sarto. Prázdna forma není krásou, je rouchem krásy. Krásná socha těžkopádně drapovaná je ztraceným klenotem; ale vkusně pracovaná draperie ještě nedělá krásnou sochu.

Umění takto zbavené klamajících nicůtek polovičních umělců nemá jiného cíle než sebe. Všechno ostatní je umenšuje. Je tím větší, čím nezávislejší je na tom, co pomíjí, na problémech jednoho dne, na diskusích politické nebo sociální módy. Komédie Dumase mladšího je nižší podstata než *Don Juan*. A která morálka dosahuje i jenom ke kolenům Venuše Miloské? — Polem umění je věčnost . . .“ (*Mémoires et fragments du Journal*, s. 139—140).

Na základě obou principů, „umění pro umění“ a „umění lidu“, chystal se R. Rolland založit dramatické „umění činu“ a „umění snu“. Vrátil se k tomu na jiném místě.

¹⁷ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 252—254.

Své souputnictví se socialismem si Romain Rolland představoval tehdy především v oblasti umění. Jeho názory o šířící se demokratické tendenci ve francouzském umění a jeho úvahy o umění lidu z počátku devadesátých let jej připravily na to, aby v socialismu viděl možnost hluboké obrody umění: „... chci ze všech sil pracovat,“ zapsal si roku 1895, „na tomto obrození umění, jehož princip vidím jako Guesde v novém ideálu. Buržoasní umění je zasaženo senilní dětinskostí, která je zakončením jednoho vývoje. Usuzoval jsem z toho dosud, že je to smrt umění. Je to však pouze jedno umění, které dohasíná. Jiné umění se zažehuje. Chci ve studii o socialistickém umění ukázat obnovení námětů a individualit, harmonické zdraví, mužné existenční odůvodnění nového umění. Konečně si vyhrazuji, že napíši umělecká díla, která půjdou rozhodně do boje proti předsudkům, proti drtivé tyranii starého světa, proti mravním a sociálním pověrám staré vlasti a staré rodiny. Nebude se mi nedostávat hrdinů. Kde jinde bychom našli vznešenější hrdiny než mezi velikými evropskými revolucionáři, všude pronásledovanými, švanými, poráženými, nezkracenými. Kolik zbytečných obětí! . . . Ne, nikoliv zbytečných, poněvadž z jejich krve se má zrodit nový svět a po něm nové umění!“¹⁸ A Malwidě psal 17. ledna 1901 o svém souputnictví se socialisty: „... oni i já instinktivně vidíme, že sledujeme obdobný úkol: oni v politice, já v umění. Jde o totéž zhnusení lžemi a konvencemi, o touž potřebu pravdy a svobody a o potřebu vytvářet nové formy života . . .“¹⁹

V *Pamětech* shledával Rolland bilanci svého tehdejšího zanícení jako nevalnou. „Jediné sociální drama, které zůstalo nedokončené: *Poražení* (*Les Vaincus*) načrtnuté v květnu 1897, uveřejněné teprve po válce), jehož smysl byla hořkost a zklamání. — Rozsáhlý záměr s dramatem o Pařížské komuně, načrtnutým v srpnu 1898; — mnoho záměrů v oblasti sociálního umění, které vedly k plánů na Divadlo lidu, pro něž jsme se snažili získat zájem skupiny spisovatelů a státu — diskuse o estetice nového umění, které byly shrnuty knižně . . .“ (*Le Théâtre du Peuple*, 1903, O. N.).

Že Romain Rolland zůstal do stáří zakotven ve víře v pantheisticky zbožštělý život, bylo spjata také s jeho požadavkem syntetického poznávání skutečnosti v její živé, ne pouze rozumově abstrahující nebo vnější pravdivosti. I to bylo součástí radikálního odboje, který jeho generace vedla proti soudobým mechanistickým koncepcím v umění a vědě. Jaké bylo jeho místo v tomto odboji, pokusil se na sklonku života stanovit v monografii o Péguyem.

Dotýkal se tam Bergsonova úsilí odmechanisovat poznání reality (úsilí mnohými chápaného zjednodušeně), aby se stalo „integrální zkušeností“ jejího

¹⁸ *Tamtéž*, s. 254—255.

¹⁹ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 293.

procesu. „Všichni jsme na to čekali“, psal zde Romain Rolland. „Nebo lépe, všichni jsme to v sobě nosili, reptající jako vzbouření otroci.“ Avšak když pak o něco dále citoval Péguyho slova, že jejich okovy rozbil Bergson, tu se ohradil: jeho, o sedm let staršího, než byl Péguy, k Bergsonovým osvobodencům počítat nelze. Pro něho totiž filosof Henri Bergson přišel příliš pozdě. „... já sám jsem propiloval své okovy, já sám jsem je přehryzal bez jiné pomoci, než byly ‚Blesky‘, z nichž jsem některé připomněl ve své *Vnitřní cestě* a které čas od času brázdily mou noc . . . Neměl jsem nikoho, s kým bych se byl mohl podílet na *Kredech* svých vyzvání k boji a své vzpoury proti světu ‚robotů‘ bez srdce a bez duše, který mě dusil pod svým racionalistickým krunýřem. Neměl jsem nikoho, komu bych byl prostřednictvím nedokonalých dramát svého mládí sdělil osvobozující dotyk ‚přírody tvořící‘, pramene života, Bytí, které se tvoří věčně. A právě tento dotyk dal vznik *Janu Kryštofovi*, kterého jsem v těch letech nosil v sobě . . . Nepatřil jsem mezi ty, kdo se scházeli každý pátek na Collège de France (kde H. Bergson konal své přednášky, O. N.); stačilo mi vědět, že jeho slova připojují osvicené potvrzení pro dítě Kryštofa, které mě přišlo navštívit.“²⁰ Jak se proto mylí Victor Klemperer, když v úvodě ke své *Geschichte der französischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* (1956, s. IX) tvrdí: „Rollandovo dílo . . . je bez Bergsona nemyslitelné!“

Rollandovo dílo tedy není Bergsonově filosofii ničím přímo poplatné. Tím se arci nijak neuменьuje fakt o vlivu Bergsonovu na mladou generaci. Proto mu V. Klemperer věnuje plných padesát stránek II. dílu své *Geschichte* a proto se u něho také zastavuje Werner Ilberg v knize *Traum und Tat*. Úsilí mladých o obrodu jednotlivce a společnosti se tehdy ve Francii prakticky ještě nemohlo opírat o hlubší znalost socialismu. „Před válkou z roku 1914 jsem nikdy neměl příležitost, abych četl Marxe a Engelse“, poznamenává i Rolland ve svých *Pamětech*.²¹ A Werner Ilberg charakterizuje situaci takto: „Mezi silou vzestupující třídy a mezi resignací a unaveností třídy stárnoucí stála mladá generace. Dělníci byli jejím zrakům skryti. Ale revoluční nálada působila i na ni. Byli zvyklí myslet v jiných kategoriích než teoretikové školy přicházející společnosti. Mravní sílu, která působila v zdánlivě ‚hrubém materialismu‘ Zolovu a i u takového Taina, nedovedli rozpoznat. Byli plni revolučního neklidu. Něco nového musilo přijít a také přišlo.“

Přišel Bergson. Jeho élan vital, jeho životní vzmach byl přitakáním životu, uznáním jeho hodnoty. Byl to obrat ke kladu. Proti vědeckosti, která zdánlivě vedla k bezvýhodnému pesimismu . . ., postavil mystickou intuici. Měřeno vypracovanými díly dialektického a historického materialismu byl tento nej-

²⁰ Péguy, I, s. 38—39.

²¹ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 244.

novější obrat k idealismu krokem zpět. Avšak pro mladé buržoasní vzdělance to bylo dílo osvobození.²²

Ovšem charakteristika Bergsona, jako by „proti vědeckosti . . . postavil mystickou intuici“, je jednou z typických vulgarisací z nedostatečné znalosti věci. Také Romain Rolland ji pranýřoval v knize o Péguyem. Zdůrazňoval, že Bergson nebyl nepřítelem rozumu, že však požadoval, aby „částečná pravda abstraktního rozumu“ se spojovala v jedno s „úplnější pravdou poznání bezprostředního“ (I, 29). Pročítáme-li deník Romaina Rollanda z doby École Normale, vidíme, s jakou intenzitou se dovolával nutnosti bezprostřední zkušenosti, která by pronikala pod povrch jevů a chápala je také z jejich organisujícího je nitra. Nepředstavujme si, že to snad u Romaina Rollanda znamenalo odboj proti vědě a vědeckému duchu. Naopak. „Zdá se mi,“ zapsal si roku 1888, „(a nejsem v tom směru sám), že se lidstvu otevřelo nové období. Je to období vědy. I ti, kdo se jako já vzpirají podrobit se jí a celí se oddávají umění, otvírají radostně cestu tomuto všeobecnému vítězství vědeckého ducha . . . Zdali to, co se nám, kteří jsme vášnivě umělci, zdá vrcholem umění, není také věda — zanicené hledání pravdy — pravdy nejpravdivější, nejutajenější, nejživoucnější? . . .“²³

Měl na mysli vědu regenerovanou. V deníku z École Normale mluvil stejně o „realistické“ historiografii — vědecké disciplíně, kterou si zvolil jako studijní obor — jako také o „realistickém“ umění. Realismus zde byl pojímán v prohloubeném smyslu, jak jej Francouzům v osmdesátých letech ukazovaly překlady z ruských realistů s Tolstým v čele. Pro Rollanda realismus — a zde si podávali u něho ruce Shakespeare a Renan, mistr všechápajícího diletantismu, „muž vědy, který je rafinovaným umělcem“,²⁴ — znamenal sympatisující užívání. „Realismus bez sympatie je plamen bez ohně“,²⁵ zapsal si tehdy Rolland vysokoškolačk. Chystal se zpracovat historické téma z dob náboženských válek 16. století ve Francii a hodlal je zpracovat tímto „realistickým“ způsobem, to jest neakademickou, nepositivistickou, živou historií. „Chci napsat historii psychologickou a realistickou — historii duší — ale duší v jejich těle. Bude to dílo dlouhé: neboť neumím vidět duši v jediné izolované chvíli její existence; vidím ji pouze v jejím vývoji; jestliže přeskochíme několik jeho článků, jsme v nebezpečí, že ztratíme souvislost.“²⁶ Mohl částečně připomínat — ale již na jiné

²² Werner Ilberg, *Traum und Tat*. Romain Rolland in seinem Verhältnis zu Deutschland und zur Sowjet-Union. Halle (Saale), Mitteldeutscher Verlag 1950, s. 29—30. Werner Ilberg vydal nedávno také celkovou monografii o Romainu Rollandovi: *Der schwere Weg*. Leben und Werk Romain Rollands, Schwerin, Petermännken-Verlag 1955.

²⁴ *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 197—198.

²⁴ *Taměž*, s. 197.

²⁵ *Taměž*, s. 175—176.

²³ *Taměž*, s. 189.

rovně — evokativní způsob Micheletův z období romantické vědy. „Zdá se mi, že ti, kdo píší historii s texty sesbíranými ze všech stran a stmelovanými rozumem, propadají omylu . . . Je nutno, abychom se s pomocí básnické intuice, přísně se opírající o doklady, které jsou nám k dispozici, stali těmi, koho chceme vyličit, abychom se zmocnili jejich těla, abychom se do nich převlékli. Vidím přicházet období, kdy slovo *intuice* bude mít smysl širší, přesnější a vědecktější, než má dnes . . . Jsem přesvědčen, že již světu prokázala přeslavné služby a že budoucnost vyjde z ní.“²⁷ Romain Rolland se již v tomto deníku rozhodně vyjadřoval o tom, že nebude učencem, poněvadž své poslání cítil v tom, co nazýval „uměním“ ve smyslu značně neurčitěm a širokém. Když jej v polovině devadesátých let rodina jeho první ženy přiměla k tomu, aby vypracoval doktorskou thési a připravil si universitní kariéru, tu sice thési napsal — nepozbyla dodnes vědecky objevné ceny — ale v dopisech Malwidě si velmi stěžoval na úmornost badatelské práce, která jej připravovala o možnost pracovat v tom, co pokládal za své pravé životní poslání, v literatuře. V *Pamětech* napsal, že osud na štěstí tomu chtěl, že universitní dráze, které se tehdy ze všech sil snažil uniknout, unikl až pak, když nabyl nezávislosti. A to právě díky thési o vzniku opery. „Ta totiž,“ říká Rolland, „založila mou autoritu musikologa; a musikologie byla zaměstnáním, které mi otevřelo dveře časopisů a poskytovalo mi skoupě prostředky, abych se mohl věnovat svému umění, aniž jsem musil být na někom závislý. Ale v roce 1891 jsem tvrději zavrhoval všechno, co bylo na újmu tvůrčí práce — dokonce i práce historické, pro něž jsem byl nadán a jimiž se mi později naskytl možnost uspokojit nejlepší část svého přirozeného nadání.“²⁸

Jestliže Romain Rolland požadoval regeneraci v uvedeném smyslu pro vědu historickou, o to víc se takového realismu dožadoval v umění. Tolstého umění bylo Rollandovi vysokoškolskému hlavním měřítkem pro to, co nazýval realismem „tvůrčím“.²⁹ Nenacházel jeho existenci ve francouzské literatuře a podrobil v jeho jménu kritice také Stendhala. Vypracoval totiž o něm pro svého profesora Ferdinanda Brunetièra (kterého měl neobyčejně málo v oblibě) ve školním roce 1887—1888 úkol a shrnul jeho myšlenky v nedatovaném dopise matce z téže doby: „. . . ve svém úkolu o Stendhalovi . . . chtěl jsem ukázat,

²⁷ *Tamtéž*, s. 198—199.

²⁸ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 117. — Romain Rolland se hlásil do stáří k solidním metodám historického studia, jakým se naučil na École Normale: „Zač vděčíme vyučování v rue d'Ulm? — Co se týká mne, nejlépe jsem si pro své povolání uchoval techniku historie, kritiku textů. To není málo, když vidím hanebný paskvil „romanopiseckých historiků“ z doby poválečné, nedostatek svědomitosti, neznalost, lenost, návyk lhát — a ještě odpornější obojživelnost ducha, který stále plave mezi dvěma vodami a který si zahrává s tím, co je pravda a co ne. Poctivé školení takového Guirauda, Gabriela Monoda a Vidala de la Blache nás naučilo přesným povinností při hledání pravdy. Doufám, že jsem se vždycky podle nich řídil.“ *Tamtéž*, s. 49—50.

²⁹ *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 163.

že francouzský realismus vychází z nesprávné zásady: totiž ze zásady, že umění má být zrcadlem přírody; kdežto ve skutečnosti nemáme nic zrcadlit, poněvadž nestačí vidět, nýbrž je třeba cítit, abychom se zmocnili života v jeho pravdivosti; končím, že pro velikého romanopisce je daleko důležitější, aby měl více srdce a méně ducha, že v literatuře není velikého umělce bez dobroty; dělal by jen siluety nebo karikatury; neviděl by duše.³⁰ Balzacovský (a maupassantovský) „druhý zrak“ k tomu v podstatě směřoval také, i když pojem „duše“ a „cítit“ u Romaina Rollanda odpovídal již hledisku vývojově poněkud odlišnému.

Na sklonku života, ve svých *Pamětech*, poznamenal Romain Rolland, že tehdy mu Tolstého umění zastínilo francouzského mistra Stendhala, který se mu později stal drahým.³¹ Všechny nové prameny k začátkům Rollandova umění však svorně ukazují, jak se mu teorie „heroického diletantismu“, teorie sympatisujícího *vžívání* do různých stanovisek postav, v tvůrčí praxi zvrhala z postoje „nad vřavou“ v mýlící obojakost — drama *Vlci* —, ba že vedla i k tomu, že spisovatel začal dílo v jednom smyslu, aby je dokončil ve smyslu přímo opačném (drama *Aert*).

Narazili jsme na výrazy *srdce, duše, sympathie*. Jsou to zase klíče k Rollandovu světu „hloubkového“ realismu, které znají dobře čtenáři jeho děl a s nimiž se napořád setkáváme v deníkových záznamech a dopisech mladého Romaina Rollanda. Je k nim třeba přidružit slovo *hudba*. Při četbě deníku Goncourtů si mladý Rolland roku 1888 o jejich společnosti a hovorech o umění zapsal mimo jiné toto: „Žádný z těch mužů není hudebníkem. ‚My, kteří milujeme nanejvýše hudbu vojenskou‘. (Výrok Goncourtů z roku 1862, O. N.) Soudy Gautierovy, Balzacovy, Hugovy a Lamartinovy... Po období malířů, kteří zabloudili do literatury, vidím přicházet období hudebníků: možná, že forma přitom ztratí, ale myšlenka získá.“ A po řadě citací a poznámek Romain Rolland svůj zápis končí: „Dost těch citátů, které se mi hnusí! Dost těch nevydařených lékařů, těch nevydařených malířů! Vyženeme ty kramáře z chrámu!“³² V *Hudebních přítomnosti*, ve stati „Nové jaro“, kde líčil obrození francouzského hudebního života a smyslu pro hudbu po roce 1870, Romain Rolland tento zápis rozpracoval. Charakterisoval tím období let 1840—1870, kdy prý byl ve Francii hudební cit oslaben na neuvěřitelnou míru. Tehdy prý stáli v popředí umělci výhradně visuálního typu, pro něž hudba byla pouze hlukem a šelestem. Hudba, která pro Romaina Rollanda byla od malička vším, která byla a zůstala pro něho nejryzejší řečí srdce a duše. „Hudba mě držela za ruku od mých prvních kroků

³⁰ *Tamtéž*, s. 334—335.

³¹ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 51, pozn. 1: „Pokud jde o Stendhala, kterého jsem tehdy teprve objevil a kterého jsem četl špatně, se zaujetím, tu jsem se později kál tomuto jedinečnému mistrovi, jehož umění a svobodný zrak miluji nade všechny spisovatele 19. století.“

³² *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 169—171.

v životě,“ napsal v *Pamětech*. „Byla mou první láskou a pravděpodobně bude mou láskou poslední. Jsa dítětem miloval jsem ji jako ženu, dříve než jsem měl ponětí o tom, co láska ženy je.“³³ Romain Rolland jako vysokoškolák jasně tušil, že nastalo nové období, jež signalisovali první básníci (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé), období, kdy vizuální realisté, pro něž oko bylo takřka vším, byli vystřídáni realisty tvůrčími, abychom užili jeho výrazu, mimo jiné nadanými také smyslem hudebním. Romain Rolland se mezi prozaiky stal jedním z jejich největších představitelů.

„Vidím, cítím pouze duše,“ zapsal si 15. ledna 1888. „Moje Božské já si dává nekonečné podívané, nesmírné symfonie, jejichž mé lidské já je jednou notou, jedním zvukem — (jehož vibrace jsou pozměňovány zvuky sousedními).“³⁴ Malwida pravděpodobně v takovémto pantheistickém blouznění neviděla náležitou záruku životaschopného umění a dala mladému Rollandovi asi nějaké rady, poněvadž se jí 11. září 1890 vyzpovídal: „Máte pravdu; musím se věnovat studiu vnějšího světa a jeho forem. Bylo tu několikero příčin, jež mi byly překážkou v pozorování živých bytostí: moje soustředěnost od dětství, zápasy mého idealismu, úzký okruh lidí, v němž jsem žil; a abych Vám řekl, odpor, který jsem pociťoval k tomu, abych s většinou lidí přicházel do styku. Přitom mám vášnivě rád život; jenže jej cítím v sobě . . . Proto bych byl bezpochyby málo schopen napsat realistický román, i kdybych k tomu měl chuť; poutá mě něco jiného, co by mi pouhá skutečnost neposkytla. — Mým největším přáním je vyplnit prázdno, které je ve mně; ale ať dělám co dělám, je velmi pravděpodobné, že vždycky budu patřit spíše k umělecké třídě ‚pavouků‘, jak říká Bacon, kteří svá díla soukají z vlastní podstaty — než ke třídě mravenců, kteří neúnavně shromažďují cizí zdroje — a ke třídě včel (nejdokonalejší ze všech) — která ze světa bere, co je nejlepší, a proměňuje to v med.“³⁵

Máme v tom vidět jen a jen doklad pro individuální dispoziční tvůrčího jednotlivce Romaina Rollanda? Nebylo by to správné. Neboť řečeno terminologií Rollandovou, velcí lidé jsou ti, kdo tlumočí nejznamenitěji „duši doby“, která se má zrodit, její „výpar“, fluidum (effluves), jak čteme v *Pamětech*. Ve skutečnosti jsme s Romainem Rollandem již u generace, která na vývojové cestě francouzského písemnictví 19. století nevidí, historicky nemůže již vidět úkol realismu v pozitivistickém paravědeckém faktografismu, jemuž se s takovou vášní oddávali „realisté“ a „naturalisté“ druhé poloviny 19. století.

*

³³ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 148.

³⁴ *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 176.

³⁵ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 29.

Je dávno známo, že se Romain Rolland chtěl stát hudebníkem. Avšak teprve v jeho deníku z École Normale se nám dostává do rukou příslušný doklad, zápis z 5. června 1889, který nás informuje o tom, proč se jím nestal: „Po rozmluvě s matkou. Byl jsem stvořen k tomu, abych se stal hudebníkem. Odpor mého otce, nejistota mé matky a nedostatek vůle mého pozdního dětství zvrátily budoucnost, jež mi byla určena. Úloha, která mi v tomto životě byla ponechána, hodí se pro mne méně než úloha, jež mi byla odepřena: proto v ní budu prostřednější . . . Je příliš pozdě, abych se znovu pustil do hudby . . . Dnes myslím hudební myšlenky formou literární . . . jsem dostatečně živoucí, abych se nemusil omezovat na jedinou formu života: je-li mi tamta odepřena, budu si razit jinou. Jen bude-li mi dopřáno žít, pak ručím za to, že ať se to stane jakýmkoliv způsobem, zanechám v životě svou stopu. — Mám jen jedinou lítost (je veliká), že při duchu bohatším, který by jím teprve byl, kdybych se byl věnoval hudbě, bude výsledek méně krásný, méně spontánní a méně přirozený. Jsem strom plný mízy — na který však naroubovali jiný druh. Moje plody budou dobré, možná vzácné. Ale nebudou to mé plody právě.“³⁶

Proto také v jeho díle existují klíčová slova: *symfonie*, *preludium* atd. Jeho monografista J. Bonnerot citoval Rollandův dopis z roku 1909, v němž autor *Jana Kryštofa* líčil, jak jeho duševní stav při literárním tvoření je vždycky stavem hudebníka, nikoliv malíře. Dnes však jsme o tom z nových dokladů poučení ještě lépe. Romain Rolland, zdá se, skutečně „myslil hudební myšlenky formou literární“. Kdežto na příklad Guy de Maupassant, žák Gustava Flauberta a stoupenec i představitel vizuální estetiky francouzského realismu, v předmluvě k *Petru a Janovi* z roku 1888 formuloval metodu přesného vnějšího pozorování i deterministické výstavby díla („Psát pravdivě znamená podávat úplnou ilusi pravdy podle běžné logiky faktů . . .“), mladý Romain Rolland Malwidě v dopise z 10. srpna 1890 oznamoval, že se zabývá myšlenkou na „hudební román nebo báseň“, jehož organisace byla myšlena docela jinak než komposice v duchu přísné příčinné souvislosti podle Maupassanta. „Látkou obyčejného románu (románu, divadelní hry, na tom nezáleží) jsou hlavně události; to jest buď nějaký děj (jako ve francouzském umění od klasické tragedie po současný román) nebo logický sled událostí, které vytvářejí život nebo souhru několika životů, které mají vzájemné vztahy mezi sebou (jako v rozsáhlém Románě Tolstého na příklad. Mluvím o jeho starém způsobu.) — Látkou hudebního románu musí být Cit ve svých nejvšeobecnějších, nejlidštějších formách, s veškerou intenzitou, jíž je schopen. Nesmí tedy z něho udělat to, čemu se dnes říká ‚psychologická analýsa‘ (jež by se měla ponechat kritice a filosofii), nýbrž dát jim ožít v rouše toho nebo onoho zevnějšku, té nebo oné

³⁶ *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 301—302.

postavy, která je tu opravdu jenom proto, aby tento cit *nesla*, aby jej v sobě ztělesňovala, aby ho ovládala anebo byla jeho obětí. Všechny části hudebního románu musí vycházet z téhož obecného a mocného citu. Jako Symfonie je vystavěna na několika notách vyjadřujících cit, který se rozvíjí všemi směry, vzrůstá, vítězí nebo podléhá v průběhu hudební skladby, tak musí hudební román být svobodným květenstvím citu, který by byl jeho duší a podstatou . . . Neboť ve světě skutečnosti má cit zřídka kdy sílu nebo čas, aby se rozvinul s plnou volností; každou chvíli je brzděn nebo zarážen každodenním životem. Vnější pozorování nebo i pozorování vnitřní skutečnosti tedy zdaleka nedostačuje: je třeba mít básnickou duši, aby člověk prožíval, co by *mělo* být — a co ostatně je skutečněji nežli „skutečnost“.³⁷ Baudelaire pokládal za „královnu všech schopností“ obraznost: Rolland za ni prakticky při koncepci svého hudebního románu považoval cit, cit dynamický, tvůrčí.

Dvojí pojetí realismu — srovnáme-li Rollandovo pojetí s Maupassantovým —, dvojí postoj ke skutečnosti, protože dvojí světový názor. Guy de Maupassant přijímá skutečnost jako něco nevyhnutelného, se vši její prostředností a banalitou a chce ji umělecky podat ve smyslu mechanického determinismu faktů. Nazval ji, mottem k románu *Jeden život*, prostou, pokornou pravdou. Romain Rolland je z generace, která se vzpírá fatalistickým koncepcím, nemíní se dané skutečnosti prostě, pokorně podrobovat, přijímat ji s její beznadějně tupou prostředností, nýbrž je si vědoma toho, že ji můžeme svou aktivní účastí spoluvytvářet, že do jejího procesu nejen můžeme, nýbrž přímo musíme tvořivě zasahovat. Nejlépe nám to osvětlí slova mladého Romaina Rollanda samého. Jsou z pojednání z května roku 1892, tehdy programově nadepsaného „Předmluva k mému divadlu“ a uveřejněného teprve v jeho *Pamětech*. Čteme tam mimo jiné: „Pole umělecké tvorby se neomezuje na *skutečnost* (v běžném slova smyslu); vztahuje se na to, co je *možné*. Všechno, co je možné, je pro tvůrce skutečné — a je to o to *skutečnější*, oč tvůrce má více důvodů, aby byl, oč bohatší je jeho podstata. Hrdina je *skutečnější* než člověk jdoucí po ulici. Myslili bychom, že nic není skutečnějšího než viditelná skutečnost, poněvadž ji příroda vytvořila před jakoukoliv jinou skutečností. Ale není tomu tak. *Neboť příroda je líná a brídí, postupuje kupředu klikatě, s co nejmenší námahou, bez plánu, bez pečlivosti, bez vytrvalosti, přerušujíc miliónkrát započaté dílo. Život uskutečněný není zdaleka nejživoucnějším životem na světě, nýbrž životem nejubožejším, jaký je možný. Příroda vytváří nejmenší míru skutečnosti.* — Na nás je, abychom dílo Stvoření dovršovali.“³⁸ Přírodovědecky odlidštěný pohled na člověka jako na pouhou výslednici souhry příčin a podmínek byl zde překonáván pohledem, který člověku přisuzoval schopnost přírodu předčít.

³⁷ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 26—27.

³⁸ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 144r

Tato estetika aktivního tvoření nás na okamžik odvedla od these, že Rolland svá díla komponoval s myšlenkou na hudební kategorie. Do jaké míry mu záleželo na tom, aby se takovýto pořad neporušoval, je dnes zřejmo z dopisu, který roku 1913 napsal svému žákovi Louisu Gilletovi. Ten se totiž na jeho přání ujal úkolu uspořádat výbor z dosavadních Rollandových děl. Romain Rolland mu dával tyto pokyny: „Zvláště bych si přál, aby se vyzvedla (do dnešního dne se tak nestalo) nejen mravní, nýbrž i umělecká osobitost *Jan Kryštofa* — to, co dílo může mít původního z hlediska literárního, a hlavně jeho symfonické postupy: preludia a postludia — vůdčí témata — způsoby jejich symfonického a rytmického rozvíjení a crescenda (jako na příklad v orkánu föhnu a v nočním zjevení na konci *Hořícího keře* anebo v bouři uměleckého tvoření na začátku *Vzpoury*), cody—, atd. Jsem si vědom toho, že při psaní těch knih to byla stálá forma mého myšlení: a zdá se mi, že některé příklady toho by mohly být podány.“ Pro první definitivní vydání *Jan Kryštofa* z roku 1921, vydání čtyřsvazkové, zvolil Romain Rolland jiné rozdělení, než jaké mělo vydání původní, desetisvazkové, které bylo celkově rozvrženo do tří částí. Rozdělení na čtyři části vysvětloval Romain Rolland právě z potřeby ukázat symfoničnost celku (ovšem bylo to ex post). V předmluvě z roku 1921 řekl: „Zde nahrazujeme pořad událostí pořadem citů — pořad logický a poněkud vnější pořadem uměleckým a vnitřním, který dílo seskupuje se zřetelem k příbuznosti ovzduší a tonality. Tak celé dílo vychází ve čtyřech knihách, podobných čtyřem větám symfonie.“³⁹

Operu, zpěvohru pokládal Romain Rolland s Rousseauem a Tolstým, jak víme z jeho *Hudebníků přítomnosti*, v jistém smyslu za početilost. Avšak drama samo — aniž tehdy znal Nietzscheovu teorii o zrodu tragedie z ducha hudby nebo lépe aniž se o Nietzsche zajímal — mladý Romain Rolland spojoval stejně jako román s představami hudebními. V *Pamětech*, když se zmiňuje o svém prvním dramatickém pokusu s tématem z italské renesance *Orsini*, na němž začal pracovat roku 1890, říká: „Nacházím poznámku, v níž jsem si při načrtávání *Orsiniho* stanovil pravidlo pro dramatickou kompozici, které vycházelo z hudby: „Do každého prvního jednání vložit téma vášně, které se volně rozvíjí. V posledním jednání klást témata proti sobě a nad sebe. Vybudovat se silným, složitým a plným kontrapunktem, v němž se mísí, aniž některý z nich ztrácí svou výraznou charakterističnost, motivy bytostí, které skládají úplnou Bytost symfonie“. Tak zůstává hudba zdrojem dramatu, v němž tehdy dělám první kroky.“⁴⁰ Symfoničnost a wagnerovské leitmotivy tedy měly vystří-

³⁹ *Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland*, s. 263. — *Jan Kryštof* (SNKL 1957), I, s. 644.

⁴⁰ „V té době jsem z Nietzsche neznal nic víc než několik slov od Malwidy, která však neupoutala mou pozornost . . . Přesto jsem jej dlouho předtím, než jsem jej poznal, slyšel

dat racionalistickou ekonomiku výstavby děje zaměřeného na předvedení krise a psychologickou charakteristiku postav, jak se tradovaly na francouzském divadle od dob klasicismu 17. století.

Avšak román *Jan Kryštof*, ať už jej Rolland psal za stavů, které se mu jevily jako stavy hudebního skladatele, nebo ať jej hudebními kategoriemi dodatečně rozčleňoval, stejně jako drama *Orsimi*, zůstávaly přece jen díly slovesnými. *Jan Kryštof* byl základní svou povahou i osnovou cyklem epickým. Popud k němu přišel nikoliv snad z oblasti hudby, jakkoliv Rolland o něm zprvu mluvil jako o cyklu o jakémsi Beethovenovi v moderním světě, nýbrž právě z příkladu epika, který na Romaina Rollanda v mládí zapůsobil nejhluběji — Tolstého, autora *Vojny a míru*. „... vliv Tolstého na mne byl špatně odhadován“, napsal ve *Vnitřní cestě*. „Byl velmi silný po stránce estetické, dosti silný po stránce morální, ale žádný po stránce intelektuální. Svrchované umění *Vojny a míru*, jehož správné ocenění jsem nenašel u žádného Francouze, neboť dílo mátló jejich národního ducha — to, jak se genius orlího zraku vznáší nad světem, ty davy duší, jejichž tisíce pramének směřují k proudu, který je Oceánem, a jež jsou strhovány nepřekonatelným spádem Věčné Síly, to všechno odpovídalo mým nejnvtirnějším tvůrčím snahám a poskytovalo mi první vzor — vzor neporovnatelný — pro novou Epopej. Nikdy jsem jej nenapodobil; ale tato epopej byla možná popudem pro mou ‚gestu‘ o Janu Kryštofovi i ‚gest‘, jež následovaly po něm, děl, pod jejichž šatem románů, dramatu nebo životopisu žádný kritik neobjevil jejich epickou podstatu.“⁴¹ Při svém cyklu dramát revoluce Rolland už dávno opakoval přirovnání, že jde o Iliadu francouzského národa, které k epickému jádru celku jasně ukazovalo. V *Pamětech* pak podle svých studentských zápisků shrnul, v čem Tolstého román na něho ve smyslu „nefrancouzskosti“ obzvláště zapůsobil. V podstatě šlo — na rozdíl od sklonu

v sobě řvat (rugir). Bylo nás takto spousta mladých lidí, kteří jsme vdechovali nietzscheovské ovzduší dříve, než jsme věděli, že Nietzsche existuje. Překvapí to pouze ty, kdo se domnívají, že velicí lidé vytvářejí atmosféru své doby. Velicí lidé co nejskvěleji tlumočí duši doby, která se má zrodit, a její výpary. Ale ty výpary nás obklopovaly, aniž jsme měli zapotřebí, aby nám je někdo starší odhalil. Nietzsche byl z nás nejstarší (le major de notre promotion); ale dosáhli jsme toho stadia bez něho; a vím dokonce o takových mezi námi, kterým překážel, jako Suarésovi. . . .“ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 106—109. Když se 4. února 1896 zpovídal Malwidé z toho, že změnil své názory na lidi italské renesance, které si zpočátku jako ona idealisoval a obdivoval se síle a bohatství jejich života — „svobodné hře Života, Života zdravého, plného a v plném rozkvětu“ (dopis ze 14. září 1890) —, řekl mimo jiné: „Ve svém dětském zaniceném zbožňování Uebermenscha (dříve než jsem poznal Nietzsche), viděl jsem heroismus tam, kde po něm nebylo stopy. . . .“ (*Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 167—168). Kult síly „jakékoli“, podobně jako kult víry „jakékoli“, jen když pomáhaly zdolat zlo, které se jevilo jako tou dobou nejhorší, dekadentismus, je třeba vidět a vykládat z historických souvislostí. Neslyšeli jsme na příklad i našeho hlasatele heroicky umocněného života, F. X. Šaldu, vrstevníka Rollandova, vděčně vzpomínat, jak mu v dobách chabosti konce století vysvitlo, „že síla je dobrá, vždycky dobrá, ikdyž se mu zdá, musí zdát, kratší nebo delší dobu ničivou“, a že „není zla mimo slabost, dobra mimo sílu; překonat slabost, v tom je všechno“ (*Šaldův Zpísník*, III, 7—8) — nad F. Nietzschelem?

⁴¹ *Le Voyage intérieur*, s. 52.

francouzských románů k výstavbě hospodárně dramatické — právě o epičnost. „Žádné dílo na světě si mne tak zcela nedobylo . . . Byl jsem nadobro upoután. . . A umělec ve mně byl stržen k obdivu. V nejlepších francouzských románech, které jsem do toho dne znal, točilo se všechno kolem jediného děje, kolem jasně ohraničené zápletky. Zde je pět, šest, deset zápletek: je to život sám. Postavy jsou viděny nikoliv v jediném okamžiku krise, nýbrž ve všech okamžicích a ze všech stránek; aniž si odporují, často se usvědčují ze lži, nepozorovaně se mění, sledujeme vývoj jejich dobrých nebo špatných sklonů . . . Román nezačíná ani nekončí, tak jako to je s životem. „Stává se (il devient)“, jak krásně říká německý výraz; je stále ve stavu proměny. Obdivuji se tomu, jak Tolstoj při vši úctě k faktu, při vši péči o přesně zachycenou realitu nás mohl vášnivě zaujmout pro malý počet charakterů, u nichž prozkoumal všechny tajnosti s jemností instinktu a srdce, které podle mého názoru nedosáhl nikdo jiný — ani Shakespeare. Shakespeare má převahu v pravdě dramatické, která není pravdou detailu.“⁴²

Romain Rolland, když psal *Jana Kryštofa*, odvrátil se od typu románu, jaký byl vypracován ve Francii zvláště v 19. století a zde zdomácněl. (U nás se „tvarovou proměnou románu u Romaina Rollanda“ zabýval J. Š. Kvapil.)⁴³ Rolland se vyprostil z jeho ustrnujícího rámce i z jeho konvenčních postupů. V jakémisi „novoromantickém“ míšení druhů vytvořil nový druh epický, ohraničený jen volně a otevírající se podle potřeby invasím citového lyrismu i dramatického pathosu. „Je jasno,“ napsal v úvodě k prvnímu vydání svazku *V domě*; „že jsem . . . nikdy nechtěl psát román. Čím je tedy toto dílo? Básní? — Nač potřebujete jména? Když vidíte člověka, ptáte se ho, je-li románem nebo básní? A právě člověka jsem stvořil. — Život člověka se nedá směstnat do rámce slovesné formy. Jeho zákon je v něm; a každý život má svůj zákon. Jeho zákon je řád síly přírodní. Některé životy lidské jsou klidnými jezery, jiné velikým jasným nebem, po němž plují oblaka, opět jiné úrodnými rovinami a zase jiné rozeklanými vrcholy. „Jan Kryštof“ se mi objevil jako řeka; vyslovil jsem to hned na prvních stránkách. — V toku řeky jsou pásma, kde se rozlévají, zdají se stojaté, obrážejíce okolní kraj a oblohu. Nicméně plynou a mění se neustále; a někdy tato zdánlivá nehybnost tají hbitý proud, jehož prudkost se projeví dále při první překážce . . .“⁴⁴ Když Romain Rolland v *Pamětech* mluvil o své teorii hudebního románu, jak ji roku 1890 sdělil Malwidě, dodal: „Slovo řeka tam není vepsáno. Ale cožpak je symfonie něčím jiným? — a právě toto jméno požadují pro *Jana Kryštofa*.“⁴⁵ Představa epického proudu a představa symfonie tedy Romainu Rollandovi při představě jeho románu splyvaly.

⁴² *Mémoires et fragments du Journal*, s. 177—178.

⁴³ *Srov. Slovesnou vědu I*, 1947/48, s. 65—79.

⁴⁴ *Jan Kryštof* (SNKL 1957), II, 627.

⁴⁵ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 104.

A tak jsme se dostali k představě románu-řeky, organisovaného především z nitra, tak jako se život člověka organisuje především endogenně, z nitra, ale rozrůstajícího se vnějšími přítoky a měnícího svůj tok jako řeka. Motiv *řeky*, proudu, toku je jedním z nejslavnějších motivů dominujících tvorbě Romaina Rollanda. Je velmi úzce spjat s jeho představou o životě jako procesu, již odpovídá také volně pojatý epický druh „románu-řeky“.

Ale přesto, že se od studentských let zabýval několikerými plány na román, které teprve na začátku druhé poloviny let devadesátých začaly krystalisovat v „gestu“, mladému a dozrávajícímu Rollandovi záleželo na jeho dramatech. „Řekneme-li hrdina, říkáme drama,“ napsal roku 1899 v článku o Richardu Straussovi.⁴⁶ Jeho heroický postoj k životu mu tedy po jedné stránce dramatickou tvorbu vnucoval. Malwidě sděloval v říjnu 1894, v době, kdy se mezi ním a Paříží začal vyhrocovat vnitřní antagonismus: „Všechno, co na mne naléhá, proměňuje se ve mně ve scény a v hrdiny. Všechno, co cítím, všechno, co ‚prožívám‘, je drama.“⁴⁷ O rok později, v říjnu roku 1895, si poznamenal do deníku: „Nemohu zanechat dramatu. Je to obdivuhodná forma, která dává myšlence křídla, je to nádherný svět, v němž život, jemuž dáváme téci, se proměňuje v bronz. Ale trpím tím, že se sebe nemohu svrhnout své vlastní sny, každodenní pozorování a sebe sama . . .“⁴⁸ A v prosinci roku 1895 se Malwidě svěřoval, že by „chtěl působit svými dramaty“,⁴⁹ i když vyvíjí malé úsilí, aby je uvedl ve známost. Když si v květnu roku 1896 promýšlel po prvé plán své původně dvojdílné gesty o Beethovenovi, hrdinovi snu, a Mazzinim, hrdinovi činu, plán, který se stal zárodkem pro cyklus o Janu Kryštofovi (tedy jen hrdinovi snu), měl na mysli román dramatický. Zapsal si tehdy do deníku: „Byla by to báseň o celém jednom životě. . . Původnost knihy by byla v tom, že by jako první ze všech měla za hrdiny genie, nikoliv pokud jde o jejich vnější činy, nýbrž pokud jde o plné rozvíjení jejich genia. Někde jsem řekl, že Beethoven byl sám o sobě (nehledíc na jeho dílo) shakespearovským dramatem. Je tomu tak u každého mocného genia. Co chci napsat, jsou dramata.“⁵⁰

Zatím se dotvářely jeho představy o životě a umění, hromadila se jeho pozorování života francouzské společnosti a dokončoval se také rozklad jeho manželství. Jeho tragedií bylo, že Romain Rolland nedovedl pro svou heroickou koncepci života získat svou mladou ženu. Rozvod jej uvrhl do samoty a zatížil jej tak bolestnou zkušeností, že pětaticetiletý Romain Rolland cítil potřebu svrhnout všechna ta břemena a zevrubně se o svém dosavadním vnitřním (ale i vnějším) životě vyzpovídat.

⁴³ *Hudebníci přítomnosti*. Praha, Aventinum 1930, s. 145.

⁴⁷ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 124.

⁴⁸ *Souvenirs de Jeunesse*, s. 181.

⁴⁹ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 155.

⁵⁰ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 249—250.

K tomu se mu ovšem nemohlo hodit drama jako prostředek transposice, zvláště ne drama z historie, jak je pěstoval dosud. Několik týdnů po rozvodu, v dubnu roku 1901, psal Malwidě, že by teď chtěl „psát nikoliv dramata, která by mu byla cizí, nýbrž díla intimnější, hlubší . . .“; to však prý „sotva bude možné dříve než za několik měsíců; neboť je třeba, aby se navrátil klid do tohoto ubohého srdce, nemocného a znaveného . . .“⁵¹ A tak za několik měsíců, v srpnu téhož roku, definitivně začal „tryskat proud heroické energie“ z tohoto zoufalství, který nakonec dostal jméno *Jan Kryštof* a který začal vycházet jako kniha (nejdříve ovšem v Péguyho *Cahiers de la Quinzaine*) roku 1904. „Jsem to já,“ napsal Romain Rolland v restrospektivě *Paměti* o ústředním hrdinovi Janu Kryštofovi. „Byl jsem jím v posledních deseti letech, která zakončila minulé století. Nikoliv, není o tom pochyby, portrét fyzický. Ale pokud jde o portrét duševní, za ten ručím! Abych jej namaloval, stačilo, když jsem kopíroval obraz ve svém zrcadle.“⁵² *Jan Kryštof* byl připraven vyprávěním o hrdiném životě J. F. Milleta a L. van Beethovena, životopisy, které částečně vznikly i z tehdejší Rollandovy finanční tísně.

Ale i pak — a přes neveliký úspěch dramát, hraných ostatně jen na menších scénách a v minimálním počtu představení — nepřestal si Romain Rolland svých her cenit nejvýše. Když ho roku 1906 jedna dopisovatelka žádala, aby jí poradil, co má z jeho děl číst, tu jí doporučil revoluční dramata *Danton*, *Čtrnáctý červenec* a *Vlci*. „Musím Vám říci,“ odepisoval jí, „že tato dramata pokládám za lepší než *Jana Kryštofa* a než všechny ostatní věci, které jsem napsal. Jsou méně milá, ale jsou silnější. Nikdy jsem nepochyboval, že *Beethoven*, *Kryštof* atd. budou cítěni lépe. Věděl jsem to, když jsem je psal. (Nemusím Vám snad říkat, že z toho důvodu jsem je nepsal.) — Ale jakou radost jsem měl z psaní dramát! Napsal jsem jich asi tucet (několik jich dosud není vytištěno) a měl jsem připravenu ještě řadu dalších, když přišla ta krize, která zlomila mou sílu a která mě na nějakou dobu přivedla z rovnováhy. Vrátím se k nim zralejší, dá-li mi Bůh život, jakmile bude dokončen *Kryštof*. Divadlo je nádherná věc — ale to pravé — to veliké, které člověk hraje v sobě! Je to umění nad umění. Dlouho předtím, než jsem znal Beethovena a Tolstého, opájel jsem se Shakespearem . . .“⁵³

Svému názoru na drama zůstal Romain Rolland věren až do konce života, jak ukazují úvahy v jeho *Pamětech*. Vidíme zde, že pro „bezbřehost“ jeho genia — abychom užili charakteristiky Romaina Rollanda z pera F. X. Šaldy, jenž jej nazval „romanticko-hudebním rušitelem mezí a zákonů, který pevný svět

⁵¹ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 299.

⁵² *Mémoires et fragments du Journal*, s. 186.

⁵³ *Une Amitié française*. Correspondance entre Charles Péguy et Romain Rolland, s.

tvář a forem svým pohledem zkapařňoval a zplyňoval“ a který „pojem svobody zbavil co nejvíce zápornosti a přiblížil jej co nejvíce kladu“⁶⁴ — byla dramatická forma řečištěm a kázní. „Divadlo bylo — zůstalo — mou nejmilejší dramatickou formou,“ čteme v *Pamětech*. „Je — (mluvím o divadle velikém, pravém . . .) — vyvoleným místem velké magie, která dává vytrysknout živoucímu snu jiných životů, bezprostředně, s tělem i duchem, bez překážejícího prostřednictví recitujícího, jenž v knize nemá naspěch, poslouchá se, jak mluví, píše, popisuje, nemá nikdy dost komentování a vysvětlování . . . Meze času a jeviště ukládají duchu nutnost, aby se soustředil. Na místo povídacího románu-řeky nebo potoka, který se prodlužuje, protahuje a rozprostírá nemaje nikdy naspěch, aby dospěl ke konci, krásné drama je sochou, pro niž rovnováha rozměrů, pevnost výstavby, střídmost a energie jsou základními příkazy. Lákaly mě tím více, že jsem cítil jejich potřebu: pomáhaly mi vyprostit mou přirozenost ze slabín žvástavosti a mudrování. Starověcí autoři chválili školu výmluvnosti jako prostředek výchovy člověka a občana: — ‚Vir bonus dicendi peritus.‘ — Zdá se mi, že škola dramatu je pro ducha školou vyššího stupně. Vychovává mistry . . . Příkaz ‚ničeho příliš‘, jistota linií, rychlost a rozhodnost zraku a ruky, která napíná tětívu, míří na cíl a zasahuje jej . . . Myslím, že kdybych teď měl čas a chuť znovu přepsat dramata, která mé mládí zbrídilo, mohla by se stát hodna toho, aby měla trvání.“⁶⁵

Začátky Romaina Rollanda jsou ve znamení plánů a tápajících realizací v oblasti formy dramatu a románu. Dramatu, k němuž pro svou vnitřní protikladnost Rolland lnul nejvíce, románu, v němž mohl po tolstojovsku a ve vši volnosti předvádět tok života s mnohostí jeho krisí a aspektů a který jej nakonec proslavil. Nově publikované doklady ukazují, jak se kolem roku 1900, a hlavně za jakých podmínek sbírají a uzrávají tvůrčí síly Romaina Rollanda. Je zde především chystaný epický cyklus dramát z francouzské buržoasní revoluce a cyklus románů „Beethoven“ (pozdější *Jan Kryštof*). Jsou zde dále připraveny plány i pro oblasti, které byly na okraji těch, jež Romain Rolland pokládal za doménu svého vlastního životního poslání jako tvůrce, plány studií musikologických a plány plutarchovských životopisců moderních hrdinů. Nastávala chvíle, kdy se plnilo to, co si mladý Romain Rolland v samých začátcích svého tvoření roku 1890, v naprosté sebedůvěře předpověděl: „ . . . jsem si jist již teď, že kolem svého pětatřicátého nebo čtyřicátého roku vykonám něco velikého. Jde o to, abych do té doby žil.“⁶⁶

Čtenáře nového pramenného materiálu zaujme zvláště skutečnost, jak

⁶⁴ F. X. Šalda, *Básnický a myšlenkový typ Romaina Rollanda. Me sv. 12, Praha, Melantrich 1941*, s. 214.

⁶⁵ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 207—209.

⁶⁶ *Tamtéž*, s. 111.

mnoho z toho, co později realizoval, bylo Rollandem pojato již kolem roku 1900. Nejnápadnější je případ revolučního dramatu *Robespierre*, o němž psal ještě Malwidě, které však napsal teprve čtyřicet let po jeho koncepci (1938). Pokud jde o *Jana Kryštofa*, naznačil to Rolland už v předmluvě z roku 1931. Když tam uváděl, kdy které hlavní postavy nebo epizody koncipoval, po případě napsal nebo načrtl, dodal: „Je vidět, jak absurdní je tvrzení těch málo prozíravých kritiků, kteří si představují, že jsem se pustil do *Jana Kryštofa* bez plánu. Velmi brzy jsem ze svého francouzského, klasického a vysokoškolského vzdělání nabil potřeby — měl jsem ji v krvi — solidní výstavby a lásky k ní. Jsem ze starého kmene burgundských stavitelů. Nikdy se nepouštím do žádného díla, aniž mám zajištěny jeho základy a načrtnuty jeho hlavní linie. Nikdy nebylo dílo tak úplně organisováno v myšlence dříve, než byla první slova vržena na papír, jako *Jan Kryštof*“.⁵⁷

Jiná je ovšem otázka, jaký je v praxi výsledek tam, kde autor má takovýto rozsáhlý celek předem úplně organisovaný v myšlence, podniká jej s představou o tvořivém organisování díla z nitra, s představou, že jde o volný román-řeku, a hlavně že jej píše „neorganicky“ tak, že pořádek celku je chronologií vzniku jednotlivých částí úplně zpřevrácen a že se takto k sobě nakonec dostanou části uměle vedle sebe kladené. Jak to řekl Rolland sám o Wagnerovi: „Úsilí, jehož vyžaduje tvorba takových skladeb, je příliš nadměrné, aby mohlo zůstat stále stejné . . . musí potrvát po celá léta . . . Tu pak vůle je náhradou za inspiraci; ale je nestejná a často polevuje při práci . . .“⁵⁸ I Romain Rollanda nakonec, jak sám přiznal, břemeno *Jana Kryštofa* tížilo a spěchal, aby se ho zbavil. „Ujišťuji vás,“ napsal ve vzpomínkách na Gabriela d’Annunzia a Eleonoru Duseovou, „že v roce 1912, když zemřel (mluvím o Janu Kryštofovi!), byl jsem rád, že opět nabývám své svobody.“⁵⁹ Románový cyklus o Janu Kryštofovi Romain Rolland dokončil: ale cyklus revolučních dramát dopadl hůře, poněvadž zůstal torsem.

★

V nově publikovaných dokladech se velmi často mluví o tom, jak mladý Romain Rolland táhl do boje proti úpadkovým tendencím francouzské společnosti ve jménu poslání „umělce“.

Jak však v peru Romain Rollanda toto označení pozbylo významu, kterého v 19. století nabylo s Théophilem Gautierem, parnasisty, Gustavem Flaubertem nebo Guy de Maupassantem a v souvislosti s jejich estetikou! U nich pojem

⁵⁷ *Introduction à Jean-Christophe*, s. XIII.

⁵⁸ *Hudebníci přítomnosti*, s. 92.

⁵⁹ Romain Rolland, *Aus meinem Leben*. Zürich, Büchergilde Gutenberg 1949 („Gabriele d’Annunzio: Eleonora Duse“), s. 364.

umění byl spjat s problémy nesnadné literární formy a její co největší dokonalosti, s problémy toho, co by se dalo nazvat uměleckým mistrovstvím v užším slova smyslu — i když nebyl spjat jenom s těmito problémy. Romain Rolland — ovlivněný ve své vrozené tendenci ještě objevem Tolstého a jeho názory — od počátku kladl důraz na obsahově intencionální stránku literární tvorby.

Stál se svou generací již před jinými literárními úkoly. Jeho živelný zájem o život, to jest o intenzivní citění, o tvůrčí myšlení a o bojovně aktivní jednání, zájem o to, co chtěl říci a co — jak to řekl v případě *Jana Kryštofa* — se mu prý jevilo přímo jako nutnost „uposlechnout vnitřního příkazu“,⁶⁰ jeho estetika vžívajícího se, zniternělého, „tvůrčího realismu“ atd., to všechno jej odvádělo od toho, aby věnoval větší pozornost formě.

Roku 1888 si zapsal, že je „idealistou, který opovrhne formou“, a zároveň prohlašoval: „Vidím, cítím pouze duše.“ Jeho *Credo quia verum* pak definovalo umění takto: „Umění, rozbíjejíc přehradu mezi dušemi, nám dovoluje, abychom byli jinými úlohami (nebo jinými momenty) Boha a abychom, pro svůj život, čerpali nové síly v životech bohatších, které náš život doplňují.“⁶¹ Zmnožení života, „smrt smrti“, cesta k jiným lidem.

Literární tvorba jakožto takto pojímané „umění“ se stávala posláním důsažným lidsky, to jest v širším smyslu, nikoliv „umělecky“ ve smyslu tradovaném. Romain Rolland napsal 29. listopadu 1891 Malwidě: „Nepsat nic, co by bylo lhostejné, zdá se mi velikým zákonem umění,“ a poznamenal dále: „Nechci být někým, kdo baví. . .“ V prosinci roku 1895 jí odpovídal na její úvahy takto: „Nazýváte mě misionářem. Jistě se na mne toto označení hodí lépe než označení umělec. Umění se mi jeví hodné nenávidění, pokud není nástrojem myšlenky; myšlenka je mi odporná, pokud nepracuje pro Boha.“⁶² A když měl rozepsaného *Jana Kryštofa*, jímž jeho tehdejší umělecké snažení vyvrcholovalo, tu si o něm roku 1908 pro sebe poznamenal: „Nepiši dílo literární. Píšiš dílo víry.“⁶³

Proto se Romain Rolland vzpíral nejen proti tomu, aby „umění“, literární tvorba, bylo degradováno na úroveň zábavy a v souvislosti s tím zkomercialisováno, nýbrž i proti jeho izolování v slonové věži „čistoty“. V *Pamětech* našel příležitost, aby se vypořádal s pojetím umění, které hájili abbé Brémond a Paul Valéry. „Svrchované umění nemá jako poslání, aby zůstalo soustředěno v sobě, aby na sebe pohlíželo ve svém zrcadle; nestrpí, abychom je oddělovali od Života ve jménu ideálu jakéhosi ‚Noli me tangere!‘ — staré to panny, která kříží své

⁶⁰ *Introduction à Jean-Christophe*, s. XIV.

⁶¹ *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 173, 176, 376.

⁶² *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 47, 157.

⁶³ *Introduction à Jean-Christophe*, s. XIV.

ruce nad svým pokladem! . . . Nestarám se o to, zůstane-li „čisté“ — magické slovo Valéryho, jeho fixní idea. (Vpravil ji jako medailonek: — „čisté“, „hyperčisté“ . . . do každé své básně . . .) Jen ať si ztratí své panenství! Musí stisknout do náruče svět — svět živých i svět snů. Co bychom si s jeho neplodnou cudností počali . . .“ A pokračuje tím, že polemizuje s Brémondovou thesí o „sloveh talismanech“, končí: „Čistota“ nemusí se bát toho, že má čelit nečistému světu. Jestliže si tam zašpiní konec křidel, postačí, aby se je umyla. Je to lepší než nechat je viset a ztrácet barvy, zakrnělá. Orel je stvořen k tomu, aby lital, aby se vrhl na živou oběť a zaryl do její vlny své spáry — do reality.“⁶⁴

Na sklonku života Romain Rolland chystal, jak řekl, pojednání o své estetice a v předmluvě k *Janu Kryštofovi* z roku 1931 vytkl svým kritikům, že si nepovšimli, jak různým slohem jsou psána jeho díla. Ale v letech svého zrání sám neměl větší zájem o slohový výraz. V lednu roku 1894 psal Malwidě: „Víte, že je mnoho lidí, kteří nikdy nečetli nic jiného než *sloh* vět, aniž šli dále? A já zase jsem jej nečetl nikdy. V tom ostatně dělám chybu. Je zapotřebí číst všechno, sloh i myšlenku.“⁶⁵ Nemůžeme si utvořit představu o tom, do jaké míry Malwida, které Romain Rolland všechny své pokusy začátečnicka posílal do Říma, mladého spisovatele ovlivňovala po stránce uměleckého výrazu radami nebo výtkami; známe ve výboru jen korespondenci Rollandovu, nikoliv její. Zdá se však podle toho, co o ní v tomto směru řekl sám, že také spíše četla „myšlenku“ jeho děl, nikoliv jejich „sloh“. Dovídáme se to z *Vnitřní cesty*: „Shovívavá Malwida byla špatným posuzovatelem literárních hodnot. Neviděla slabiny způsobu psaní. Ale její zrak ženy vidoucí a milující (aimante) rozlišoval pod chabou tkání myšlenek a vypůjčených slov to, co zřídka kdy rozpoznají kritikové z povolání — (ubohé povolání! neboť pravým velikým povoláním je zjistit to) — základní bas, vnitřní sílu a její rytmus.“⁶⁶ A tak mohl Romain Rolland — neveden nikým, kdo by byl bděl nad vývojem jeho slohového umění — dát se unášet rytmem svého vnitřního života a tlumočit jej jemu odpovídajícím volným literárním výrazem. Jak to řekl v slavné formulaci Kryštofovy estetiky v osmém

⁶⁴ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 203.

⁶⁵ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 112. Není ovšem pravda, že Rolland skutečně nečetl „sloh“. Již v deníku z École Normale (u data 9. srpna až 7. září 1887) si zapsal nad Daudetovým románem *L'Évangéliste* toto: „Jazyk není takový, jaký je vhodný pro realistický román. Tolstoj se slohu vysmívá; jeho učitelem je příroda. Tolstoj často píše špatně; hlavní je, aby záznam byl jasný a věrný. Daudet piluje, brousí a vyšperkovává. Jeho sloh je okrášlený cetkami, přemělkovaný, nervosní a dekadentní; je to přístroj, který rozkládá světlo, odnímá přírodě její jednotu, podrobuje ji chemickému zpracování — zpracování analytika a spekulativního psychologa, nikoli romanopisce, který odráží dojmy svého hrdiny, dojmy nejčastěji prosté, kompaktní a neuhlazované. — Chci toto: popisujete přírodu? Udělejte tak slohem a myšlenkami postavy, kterou tam na chvíli umístujete; a měňte způsob tolikrát, kolikrát měníte postavu. Hlavně však ať vás nenapadá ilustrovat dekadentním slohem lem a okraj svého příběhu . . .“ (*Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 154).

⁶⁶ *Le Voyage intérieur*, s. 216—217.

svazku díla — *Přítelkyně* —, která končí výzvou: „Nechť rytmus tvého srdce unáší tvé spisy! Styl, toť duše.“⁶⁷

Základní bas, rytmus vnitřní síly odváděl Rollanda od fatalismu pozitivistického realismu a naturalismu a jejich pracovních metod, odváděl jej také od estétských tendencí francouzského písemnictví druhé poloviny 19. století a spolu s demokratickou koncepcí umění jej vedl k výrazu neumělkovanému, upřímnému a přístupnému. Romain Rolland nebyl nadáním miniaturista, ani autorem pracně tvořícím: patřil k nejspontánněji, nejbezprostředněji a nejrychleji koncipujícím a formulujícím autorům své vlasti. Měl sklon k technice freskové, technice velikých tahů vedených hrubým štětcem. Líbila se mu na revolučním hudebníkovi Grétrym, na Beethovenovi a na všech těch, kdo si neukládali malherbovsky ciselérské, kaligrafické nebo flaubertovsky řeholnické starosti s propracováním formálních detailů a kdo se nedali spoutat labruyèrovskou představou o existenci jediného nejdokonalejšího výrazu, který je třeba hledat. Dopis, který napsal v červnu roku 1911 paní Louise Cruppiové, osvětlí celou otázku nejvýrazněji: „... máte zcela pravdu,“ přiznával v odpověď na některé její námítky, „když v mých knihách nacházíte stopy chvatu, a je jasné, že tomu ani jinak být nemůže, uvážíme-li, že tyto knihy byly napsány v době

⁶⁷ Jan Kryštof (SNKL 1957), II, s. 248.

Sotva lze upřít, že je to velmi vágní definice slohu, která by leckoho pod prvním dojmem mohla vést k emocionálně více poetisujícím představám o slohu, než jaké ve skutečnosti měl Romain Rolland sám a než jaké obrází jeho spisovatelská praxe. Ostatně jeden *locus communis* jeho psychologických charakteristik (pro Jana Kryštofa stejně jako pro Annettu Rivierovou z románu *Okouzlená duše*) a přímo sebecharakteristik je představa o „pluralitě“ duší v jednotlivci, vysvětlující — poněkud mechanicky — kontrastující, ne-li přímo protichůdná hnutí a názory. Kdybychom se tohoto prostředku obrazné charakteristiky chtěli přidržet, mohli bychom „pluralitou“ Rollandových „duší“ vysvětlovat částečně také různé aspekty jeho slohu, jehož společným povšechným charakteristikem zůstává neexistence jeho záměrného „pěstování“.

Na druhé straně můžeme zjistit již z jeho dopisů, že se Romain Rolland snažil ve jménu pravdivosti svůj sloh a jazykové prostředky přizpůsobovat tematicce. Dne 6. května 1898 psal Malwidě v souvislosti s *Aertem*, který se nelíbil, jak se zdá, profesorů Gabrielu Monodovi: „Možná, že se ho dotkly některé drsné výrazy (*crudites de langage*) v prvním jednání. Nemohl jsem se však bez nich obejít, když jsem chtěl vylíčit zápas dětské duše proti nečistým podnětům zkaženého prostředí. Nevyhledávám ani odvážná slova, ani odvážné situace; ale nikdy se jim nebudu vyhýbat, když jsou nutné pro pravdivé podání charakterů nebo pro sílu hry“ (*Les Lettres françaises* č. 526, týden od 23. do 30. července 1954).

Viděli jsme, jak Romain Rolland vzpomínal — ve *Vnitřní cestě* —, že Malwida se o literární výraz nezajímala. Je třeba menšího upřesnění. V dopise z 2. prosince 1895 odpovídal na Malwidin soud o dramatu viry *Svatý Ludvík*, které jí poslal k přečtení: „Jsem naplněn radostí, že nás *Svatý Ludvík* ještě důvěrněji spojuje v Bohu. Všechny Vaše kritiky jsou dokonale správné. Buďte ujištěna, že s radostí škrtnu všechny ty nechutné a smyslné výrazy. Nejsme vineni; nechtě se jakkoli bráním proti necudnosti své doby, přece jen někdy proti své vůli vdechují její zkažený vzduch. Ale nenávidím se za to, že jí přenechávám trochu sebe samého — ať je toho sobeméně. Buďte klidná; nikdy mě nedostane“ (*Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 152). Část tohoto dopisu je doslovně převzata v *Aertovi* (III. jed.).

Zde tedy nešlo již jen o aspekt „pravdivosti“, nýbrž o podlehnutí, o přizpůsobení dobové tendenci. Zároveň však vidíme, že Malwida přece jen nepřecházela tak zcela bez povšimnutí Rollandův jazyk a sloh. Je ovšem pravda, že její výtky, jak lze usuzovat z tohoto případu, byly spíše povahy morální než estetické.

několika hodin prázdně, za několik týdnů volna, které mi ponechaly mé ostatní práce. Přesto bych se nechtěl dovolávat této výmluvy; pravda je, že chvat tkví jednak v povaze těch děl, jednak že je dán mou vlastní povahou. Je nesprávné, chceme-li posuzovat všechna díla podle týchž zásad slohových. Na *Jana Kryštofa* se nesmíme dívat lupou. Vzpomeňte si na výrok Gluckův, který, když se ho ptali po zdůvodnění několika bezvýrazných harmonií, odpověděl: »Předpokládejte člověka, který chce lépe vidět na malby Val-de-Grâce (kostela v Paříži, O. N.). Vystoupí proto do kupole a s tváří přitištěnou na zeď volá na malíře, jenž je dole: „Hej, pane, je to nos? je to noha? copak jste to chtěl namalovat?“ Malíř by mu odpověděl: „Hej, pane, slezte dolů, uvidíte to stejně dobře jako já!“
Některá díla jsou vytvořena, abychom se na ně dívali z dálky, poněvadž v nich je vášnivý rytmus, který vede celý celek a podrobuje detaily celkovému účinku. Tak je tomu u Tolstého, tak je tomu u Beethovena . . . A tak je tomu u některých našich nejlepších spisovatelů 17. století . . . Nepřirovnávám se k těm velikým starým. Ale můžeme patřit do rodiny těch velikých starých a být docela nepatrným človíčkem. Já do té rodiny patřím. Velmi dobře cítím, jaké jsou nedostatky mého slohu. Avšak dosud si žádný z mých francouzských kritiků — (přece jeden, ale ten není známý) — nepovšiml, že mám sloh. „Hej, pánové, slezte dolů!“⁶⁸

Jistěže Romain Rolland měl sloh. Sloh, který nebyl určován především zřeteli estetickými, nýbrž vyvěral z „vášnivého rytmu“, z jeho vrchů a dolů, z kontrastujících aspektů jeho dynamičnosti, uplatňující se v rámci těch volných kadlubů, které jí připravila Rollandova obrysově plánující myšlenka. Je pravda, že není dobře dívat se na ten sloh zblízka. Je třeba uvažovat o něm a hodnotit jej ve funkci jednotlivých partií pohyblivého panoramatu toho, co Romain Rolland, ne vždy bez jisté anarchie a bez jistých cliché, rozvíjí a formuluje. Ne myšlenka na umění, nýbrž potřeba dát průchod proudu autorova vnitřního života a jeho zápasů a tlumočit odraz soudobé společnosti s jejími velikými vývojovými problémy vévodí od začátku Rollandově tvorbě, i když první aspekt z počátku převládá. „Proč píšiš?“ ptal se v knize *Patnáct let boje*. „Protože jinak nemohu. Protože i kdybych nepsal, na papír, psal bych ve svém myšlení, abych do něho vnesl světlo. Protože psát je můj způsob, jak myslet docela nahlas a jednat. Protože psát je pro mne tolik jako dýchat a žít.“⁶⁹

★

Možná, že nejzávažnější poznatek, který se rýsuje z těchto nových dokladů, je ten, jak si Romain Rolland od jednotlivostí a jednotlivců klestil cestu k celku,

⁶⁸ *Une Amitié française. Correspondance entre Charles Péguy et Romain Rolland* s. 160—161.

⁶⁹ *Quinze ans de Combat*, s. 237.

který mu od počátku tanul na mysli. Ať už bylo jeho úsilí překonat individualismus (a detailismus v umění), jehož se nemínil zcela vzdát, a najít z něho cestu k individuální jednotě a k umělecké fresce, jednotě, jejíž představa jej provázela od krise mládí a neodbytně na něho naléhala, podloženo jakoukoliv formulí hluboké víry v život; podmíněné faktory osobními a dobově společenskými, jedno je nepochybné: pro Romaina Rollanda to byla základna, která mu v sociálním, politickém, kulturním a uměleckém kvasu Francie konce století otevírala obzory nadnárodní, světové. A umožňovala mu, aby ve světě rozděleném sobeckými imperialismy začal nakonec od první světové války uplatňovat potřebu vzájemného porozumění a sympatie na úrovni lidského rodu jako celku. Celek! Je to jedno z nejzávažnějších klíčových slov Rollandova zjevu a snažení.

„Tužil jsem to,“ napsal o tomto svém snažení jako literární tvůrce v *Pamětech*, „a přál jsem si to od svých začátků. Ale přes jisté nadání, přes bezpečný instinkt dramatu historie musil jsem se teprve všemu učit. Pouštěl jsem se do symfonií, dříve než jsem sestavil orchestr.“

Šel jsem rovnou za nejtěžším cílem. Můj učitel Beethoven si dovolil symfonii teprve tehdy, když byl získal průpravu sonátou a komorní hudbou. Já jsem nedovedl odolat lákání velikých celků. Neboť já jsem vždycky měl smysl kosmický. Všechno, co vidím, jednotlivce, zápletky a konflikty, všechno to vidím v soukolí celého období. A nechť herci na scéně hrají jakékoliv drama, pravé drama se odehrává v boji neviditelných bohů, kteří je obklopují sloupy ohně a dýmu: démoni rasy a doby, soubor sil, které poroučejí té které veliké hodině dějin . . .⁷⁰

Když se Pierre Grappin zamýšlel nad nepřehledným množstvím dopisů, které Romain Rolland — jeden z nejochotnějších a nejvýkonnějších korespondentů v historii Francie — od roku 1914 vyměňoval s dopisovateli všech světadílů, poznamenal mimo jiné: „Jiní autoři byli také překládáni do všech jazyků světa, ale pravděpodobně žádný z jeho současníků se nedovedl tak přímo jako on dotknout tolika bytostí, různých po stránce rasy, náboženství, zaměstnání nebo třídy. Seznam těch, s nimiž si Romain Rolland dopisoval, je v pravém slova smyslu nekonečný; není jediného druhu lidské příslušnosti, který by v něm nebyl zastoupen.“ Proto se také Grappinovi nabízel nadpis pro jeho článek, který Romaina Rollanda charakterisuje v nejhlubším smyslu jeho celoživotního snažení a který by jeho „kosmický smysl“ byl jistě uspokojil: *Romain Rolland, citoyen du monde*.⁷¹

Tato stať vyšla s tímž názvem v Časopise pro moderní filologii, XXXVIII, 1956, s.257 až 271. Zde je doplněna a rozšířena.

⁷⁰ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 208—209.

⁷¹ Pierre Grappin, *Romain Rolland, citoyen du Monde*. Annales de l'Université de Paris, 1950, s. 434.

ROLLANDOVI VLCI

V zápiscích z konce května roku 1892, nadepsaných tehdy „Předmluva k mému divadlu“, načrtl si Romain Rolland, dovolávaje se principů „umění pro umění“ a „umění lidu“, program své příští divadelní tvorby, její celkový rámec. Rozlišoval ji dvojím směrem: jednak měl na mysli „umění činu (l'art d'action)“, které by se realizovalo a) dramatem národním (drame national) a b) dramatem heroickým (drame héroïque), jednak „umění Snu (l'art du Rêve: „je to umění samo“, poznamenal k tomu v závorce)“, jemuž mělo sloužit jako výraz a) drama olympské (drame olympien) a b) drama symbolické (drame symbolique).

Národním dramatem rozuměl mladý Romain Rolland drama „obracející se k celému národu. Drama lidové, čerpající své zdroje z epických tradic vlasti, z kronik, z legend . . . Zde zbývá všechno teprve udělat, poněvadž to bylo děláno špatně. — Zvláště prozkoumat ‚Legendu o Revoluci‘, která se stala pravým fondem národní duše, na úkor starých francouzských dějin, hodně zapomenutých, málo populárních, až na některé epizody (Jana z Arcu). — Zpracovat epickým, lyrickým a realistickým způsobem po vzoru Shakespearovu. V tomto dramatu lidu, národa je třeba vyhradit značné místo davům (aux multitudes) — lidu.“

Heroické drama pokládal mladý Romain Rolland podle své „Předmluvy“ za „plně lidské, protože podává lidskou stránku v její plnosti. Nejvyšší forma, věčnější než předešlá, neboť se netýká pouze pýchy jedné země, jedné vlasti — nýbrž člověka celého — dávajíc rozkvést všem silám a vášním lidské duše, které jsou v každodenním životě omezovány a dušeny. Obě divadelní formy,“ dodával Rolland, „musí být činorodé a vést k činorodosti, vdechovat činnost, rozplameňovat nadšení a energii.“ Jako příklad vlastního pokusu o heroické drama uvedl své první drama, tematicky čerpané z italské renesance, *Orsino*.

První druh z kategorie „umění Snu“ — drama olympské — si Romain Rolland představoval jako drama životního smíru (apaisement) a vyrovnané inteligence, krásy a soucitu. Jakkoliv jeho vzory nacházel v řecké antice, nemínil volit své náměty odtud, nýbrž spíše z moderního světa. Šlo mu o to „vnést

antický mír do moderního umění“, jak prý bylo snem umírajícího Beethovena, Schillera a Goetha. „Pro mě je to umění ve vlastním slova smyslu — umění dobrodružné a božské — umění Sofoklovo a Raffaelovo, *Kouzelné flétny* a *Pastorální symfonie* — umění z doby po Revolučních, které naplnily naše století — o jakém sním pro století jedenadvacáté.“ Sem prý hledělo jeho mladistvé drama *Niobé*, s kterým se marně snažil dostat na scénu Comédie Française.

Konečně drama symbolické mělo být „dramatem myšlenky, která uspokojuje umělce samého, inteligenci panující nad věcmi efemérními a vévodící životu se směsí ironie a melancholie“. Zde by prý mohlo být uvedeno jako ukázka filosofické drama *Empedokles* (započaté roku 1890, avšak dokončené a vydané až pod dojmem kataklysmatu první světové války s názvem *Empedokles a věk nenávisti*, 1918). Jak u *Nioby*, tak u *Empedokla* Romain Rolland podotýkal: „slabý pokus o příklad, nedostačující (ébauche d'exemple, insuffisante)“.

Nad těmito plány cítil mladý Romain Rolland potřebu, aby se ospravedlnil z toho, že se vyhýbá dvojímu dramatickému druhu, pěstovanému soudobými autory: „Lze si všimnout, že ve svém díle nevyhrazují žádné místo soudobému realistickému dramatu,“ poznamenával si. „Jsem dalek toho, abych to popíral; a realistické drama se obejde bez mého souhlasu, aby existovalo. Je však v protikladu k mé formě myšlení a k mé víře. Podle mého soudu je to smutná Komédie. Dramatem rozumím něco zcela jiného: síly, které rozohňují, třebaš i bolesti.“

Pokud jde o symbolické a revoluční drama Ibsenovo, jehož velikost vdechují — (ještě spíše osobní velikost člověka než díla) —, je stejně cizí mému umění, a to z důvodů, které jsem vyslovil ve prospěch umění pro umění. Zdá se mi, že je příliš nasáklé ‚evangelismem‘ — byť bylo proti evangeliu. Ti severští anarchičtí hrdinové vždycky prozrazují svůj kazatelský původ.“

Romain Rolland, kterého Malwida v dopisech nazvala „misionářem“, jímž se jí zdál být víc než umělcem, si neuvědomoval, že také on byl skrz naskrz prosáklý ‚evangelismem‘ svého druhu, jakkoliv sám jen málo řádků předtím, při odmítnutí pozitivisticky realistického, fatalistického dramatu, zdůraznil svou regenerující a k regeneraci vedoucí heroickou ‚víru‘, mající ‚rozohňovat nadšení a energii‘ formou dramatu.

Drama olympské a drama symbolické, tak jak o nich uvažoval ve svém programu roku 1892 jakožto o dramatickém zachycení dvojího aspektu poklidné životní vyrovnanosti, nemohlo Romaina Rollanda v nejbližších letech příliš vábit, poněvadž k nim ve svém vývoji a ve svých životních okolnostech nemohl najít příznivé podmínky. Vábil jej čin, možnost jednat a působit. Psal Malwidě 18. března roku 1896: „Slova nic neznamenají; napsané věci ještě méně. Jednat by bylo třeba. Ale já neumím jednat; potřeboval bych, aby mi to někdo ukázal,

tak jako se dítěti ukazuje, jak má chodit.“¹ Ale poněvadž mu přece jen nezbyvalo nic jiného než se utíkat k umění, upíral své zraky k umění činu, k dramatu heroickému, kterému se oddával z počátku své tvorby, a k dramatu „národnímu“, o němž se rozepisoval ve své „Předmluvě“. V tehdejších essayích o „lidovém dramatu“ dospíval prý k těmto závěrům:

„a) Pravou lidovou formou literárního umění je *drama* v širokém slova smyslu — to jest divadlo. Je jedinou formou, která se obrací přímo k člověku ve společnosti — k člověku zároveň jako jednotlivci a jako lidstvu. — . . . b) Každé drama, které promlouvá pouze k jedné třídě, je svou podstatou (mohou být geniální výjimky) špatné a nemorální.“ Romain Rolland to demonstroval charakteristikou dramatu pro obecný lid, buržoasii a rodovou nebo duchovní aristokracii a pokračoval: „Každé z nich, vzato zvlášť, je neúplné — tedy nepravé — tedy nezdravé. Jediná pravda je zdravá. *Avšak jenom CELÁ pravda je pravdivá.* (Lež je částí pravdy). Aby umění znovu nabylo zdraví, musí promlouvat ke všem řečí, které budou všichni rozumět: musí brát člověka celého.“

Jakkoliv si Romain Rolland již roku 1892 plně uvědomoval, že pro tematiku lidového národního dramatu bude třeba jít především do dějin buržoasní revoluce, měl tehdy přece jen více zájmu o heroickou tematiku z dějin staré, středověké Francie (po případě Francie renesanční, jak o tom svědčí mladistvý pokus o drama *Jeanne de Piemme* z dvorské společnosti 16. století).

„Je naprosto třeba, aby Francie konečně dostala své heroické drama o *Janě z Arcu*“, psal v „Předmluvě“.

„Později bych chtěl napsat taky *Svatého Ludvíka* — tohoto francouzského Parcivala. Dalo by se přitom harmonicky užít různých dramatických forem, které jsem právě naznačil: heroické epeje, legendární poesie a náboženského klidu.

Skutečně, francouzské dějiny jsou plny hrdinů, kteří by založili slávu dramatu. — Ale Svatý Ludvík je převyšuje všechny, hlavou i srdcem.“²

Prvním vytištěným dramatem Romaina Rollanda bylo pak skutečně také jeho první drama víry (Rolland mluvil o „tragediích“) *Svatý Ludvík* (1897), tak jako jeho druhé drama víry *Aert* bylo jeho prvním dramatem hraným (1898). Jako by Romain Rolland stále ještě nejevil zájem o tematiku z buržoasní revoluce, z „Legendy o Revoluci“, která se stala pravým fondem národní duše“. Avšak pouhých čtrnáct dní po provedení *Aerta* překvapil malé, ale vybrané

¹ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 174.

² *Mémoires et fragments du Journal*, s. 138—144.

obecenstvo hrou zcela jinak, skoro divoce dramatickou, tentokrát čerpanou přímo z radikálního období buržoasní revoluce — *Vlky* (*Les Loups*).

★

Odkud ten obrat? Podnět k revoluční tematice dostal Romain Rolland ze současných politických událostí. Spor o židovského kapitána Dreyfuse, odsouzeného pro velezradu, „probudil“ v něm náhle tematiku veliké revoluce.

„V těch měsících února a března roku 1898,“ vzpomínal starý Romain Rolland v *Pamětech*, „kdy běsnění dostupovalo paroxysmu, kdy Francie byla celou pro zuřivce bez hlídačů, kdy rodiny, přátelé, celá země byli rozdělení, kdy tisíce lidí, kteří žili klidně vedle sebe, náhle zpozorovali propasti, jež je oddělovaly jako zneprátené rody, a nenáviděli se k smrti — zmocnila se posedlost také mne. Napsal jsem to drama v době necelých šesti dnů (od 20. do 26. března). Měsíc nato jsem si poznamenal:

„Ani jsem se ještě docela nevzpamatoval. Toto dílo, které vyšlo ze mne, stěží poznávám jako své, nahání mi strach. Za některých nocí jsem se probouzel vyděšený a marně jsem se snažil pochopit. Zdálo se mi, že sestupuji po hoře rozmoklé deštěm. Zachycoval jsem se na svahu strom od stromu. Byl jsem sám, kladl jsem si bolestně otázky . . . Den poté, kdy jsem své *Vlky* nahlas přečetl Lugnému (Lugnému-Poeovi, který hru inscenoval, O. N.), předělal jsem je od základů za jediný den (29. března) s myšlenkou na to, abych zabezpečil před urážkou oba nepřátelské ideály, které jsem uzavřel tváří v tvář do arény . . .“³

Tak tedy vznikli Rollandovi *Vlci*, kteří se brzy stali součástí velkolepě pojatého dramatického cyklu o buržoasní revoluci.

Bylo by lákavé promluvit o Rollandovu dramatickém cyklu revoluce jako celku a probrat problematiku této dramatické epeje. Romain Rolland ji koncipoval roku 1898, až po prvním dramatu s revoluční tematikou *Vlci*, a to nad myšlenkou hry, kterou chtěl zachytit smířlivé dozvuky revoluční bouře a naznačit její plodnou setbu pro Francii a svět, totiž *Leonid*. Cyklus tedy vznikl z dramatu-epilogu a jeho výstavba měla být rozvržena se zřetelem k tomuto závěru. Romain Rolland pomýšlel zprvu na nějakých deset dramát, jak napsal v předmluvě k *Théâtre de la Révolution* z roku 1909, později na dvanáct, jak je patrné z předmluvy k dramatu *Robespierre*, datované z roku 1938. Napsal jich pouze osm. V podstatě je koncipoval všechna již před rokem 1900, avšak jednotlivé hry vznikaly v rozmezí čtyř desetiletí — od *Vlků* z roku 1898 až k *Robespierrovi* vytištěnému roku 1939.

Podle místa, které těmto osmi hrám přisuzoval ve výstavbě celého cyklu, jdou tyto hry za sebou v tomto pořadí (uvádím datum vzniku):

³ *Tamtéž*, s. 290—291.

I. *Květná neděle. Prolog (Pâques fleuries. Prologue, 1926).*

II. *Čtrnáctý červenec (Le quatorze Juillet, 1902).*

III. *Vlci (Les Loups, 1898).*

IV. *Triumf rozumu (Le Triomphe de la Raison, 1898; Romain Rolland toto drama původně zařadil do trilogie „tragedií víry“, odkud je později přeřadil do revolučního cyklu, kam patří námětem).*

V. *Hra o lásce a smrti (Le Jeu de l'Amour et de la Mort, 1924).*

VI. *Danton (1900).*

VII. *Robespierre (1938).*

VIII. *Leonidy. Epilog (Les Léonides. Epilogue, 1927).*

Revoluční cyklus Romaina Rollanda přináší nemalou řadu zajímavých literárně historických problémů. Až bude jednoho dne vydán celý deník Rollandův z té doby a další jeho korespondence, z níž známe dosud jenom nejmínimálnější zlomky, budeme vidět tyto problémy v některých jejich aspektech se vši pravděpodobností daleko lépe a budeme je moci spolehlivěji vyřešit. Opravňuje nás k tomu zkušenost s doklady, které byly v posledních deseti letech vydány z Rollandovy pozůstalosti.

Půjde na příklad o to zjistit, které předpoklady a okolnosti svou souhrou přispěly k tomu, že se podle Rollandových slov u něho „probudila“ buržoasní revoluce koncem devadesátých let, za vnějšího nárazu sporu o Dreyfuse. O tom, do jaké míry byla Rollandova koncepce revoluce, její dialektiky a fatality apriorní a do jaké míry tímto způsobem obsahovala, a z jakých zdrojů, jakousi „metafysiku“ revoluce. O to, jakým způsobem se Romain Rolland, školený a svědomitý historik, avšak v otázce uměleckého zpracování historických námětů hájící právo na větší volnost, vypořádal s nově narůstajícím materiálem o buržoasní revoluci a jeho vědeckým zpracováním a jak přizpůsobil historické skutečnosti své these, že mu jde o vystižení „vnitřní pravdy“ událostí. O to dále, v čem je výběr témat jeho dramát příznačný pro Rollandovu koncepci revoluce jako celku a do jaké míry dramata, koncipovaná již kolem roku 1900, avšak napsaná o tolik později, obražejí v starém rámci novou problematiku současnosti, která Rollanda zřejmě přiměla k tomu, aby v cyklu pokračoval za zcela jiné společensko-historické konstelace. Zde by ovšem bylo nejzajímavější sledovat, jak se v dramatech napsaných po první světové válce projevila skutečnost, že Romain Rolland mezitím nabyl zcela jiného poměru k revoluci buržoasní a že se po Říjnové revoluci stal soupeřem komunismu, háje si stále svou nezávislost. O to konečně, v čem a jak se vyvíjelo Rollandovo umělecké mistrovství dramatického autora a v jakém vztahu je k jeho uměleckému mistrovství epika: „V divadle, které koncipuji, je pozadím vždycky epeje,“⁴ napsal v *Pamětech*.

⁴ *Tamtéž*, s. 209.

Jistě se najdou ještě problémy další. Odpověď na otázku, proč veliký rozběh dramatika Romaina Rollanda nedospěl zcela k svému cíli, naznačil sám na konci života:

„V této chvíli ve mně všechno probouzí nápady na hry, zapsal jsem si 12. září (1898, O. N.); všechny události, ať politické nebo domácí, se mi proměňovaly v dramatická díla.

Kdybych byl našel vedle sebe sebemenší oporu, byl jsem s to, jak jsem cítil, dát Francii celé epické divadlo — divadlo radostí a bolestí a zvláště bojů —, v němž by se byl vydal srdečný heroismus Jana Kryštofa i svobodný humor Colase Breugnona. — Byl jsem však podrážován u kořenů tím, že mě nechápala a opouštěla srdce, která mi byla nejdražší. Toho večera, kdy jsem rodině předčítal *Dantora*, jež jsem napsal jedním dechem v několika týdnech, vytýkali mi mé životní neúspěchy. A můj moudrý tchán se láskyplně znepokojoval nad mou dvojí pošetilostí: nad tím, jak jsem tvrdošíjně lpěl na divadle, a nad tím, že jsem se zabýval Revolucí. Opatrně mi dával na srozuměnou, že studium tohoto období francouzských dějin je nebezpečné pro duševní zdraví; a na doklad toho mi vyprávěl, že jeho kolega z Institutu, ředitel Národní knihovny Léopold Delisle, neopouští svého úředníka nikdy déle než dva roky v oddělení Dokumentů o revoluci — protože po uplynutí této doby nešťastník se stává „uknutý (timbré)“ . . . (to jest, což se mi neříkalo, ale já jsem to pochopil: „revolucionářem“ . . .).⁶

★

Chci se soustředit jenom na problém jediné Rollandovy hry — *Vlků* —, která byla první Rollandovou hrou s revoluční tematikou, ačkoliv se přímým podnětem ke koncepci cyklu jako celku ještě nestala. Není to problém detailní nebo jenom detailní, poněvadž nezávisle bez souvislosti s Rollandovou koncepcí dialektiky revoluce vůbec. Je to problém smyslu této hry, který byl Rollandovými monografisty chápán a vykládán nesprávně. Dopisy psané Romainem Rollandem Malwidě von Meysenbug v době Dreyfusovy aféry a vzniku *Vlků*, jakož i další postupně uveřejňované doklady — předmluva ke hře, vydaná teprve spolu s korespondencí mezi Péguym a Rollandem (1954), Rollandovy *Paměti* (1956, pokud nemáme na mysli švýcarský výbor z roku 1947 a německý překlad z roku 1949) — odhalily — prosto jednoznačně pravý stav věcí.

V roce 1931, když se měl stát *Sbohem minulosti* (dnes se čte v knize *Patnáct let boje*), charakterizoval Romain Rolland Dreyfusovu aféru, která dala podnět ke vzniku *Vlků*, v perspektivě nezadržitelného rozkladu a konečné srážky dvojice ideálů, v jejímž jménu kdysi zvítězila buržoasie, proměňujíc je pak postupně

⁶ *Tamtéž*, s. 303—304.

v duté, lživé modly: ideál vlasti a ideál revoluce (buržoasní). „Střetnutí přišlo, aniž bylo ohlášeno. Byla to náhlá srážka Dreyfusovy aféry. Obě sprážené modly, vlast a revoluce, se na sebe vrhly jako tygři. Bylo vidět, jak se trhají jejich oficiální masky a jak se na okamžik objevují pravé tváře spravedlnosti, svobody, a také síly — obou sil, revoluce a armády — násilí ze všech stran. Pro národ, který není zvyklý na vítr pravdy, je nebezpečné vystavovat se mu. Po dobu několika měsíců Francie šlela pod nápořem vichřice a zdálo se, že všechno praská; jisté mozky se z toho nikdy nevzpamatovaly . . .“ Ale z této zdánlivě hrozivé bouře byla nakonec jen bouřička, která přivedla brzy obě zúčastněné strany k odpočinku do „peřin ideového kompromisu . . .“⁶

V době Dreyfusovy aféry přímo se však před Rollandovými visionářsky zanícenými zraky tyčila buržoasní revoluce se svými ideály, představiteli a ději v nadživotní velikosti. Zejména fascinovaly Romaina Rollanda dva rysy: heroičnost a „idealita (idéality)“ revoluce, její směřování k vysokým ideálům. „Jsem plný této heroické doby,“ psal 23. října 1898 Malwidě, navazuje na své bezprostřední dojmy z četby projevů velikých francouzských revolucionářů; a dodal: „jsem překvapen mužnou velikostí jejich výmluvnosti, jejíž povahu žádný z nich (R. R. mluvil o francouzských historících) plně nepochopil.“⁷ Tady se Rollandovi vnucovaly reminiscence shakespearovské. „Nedovedu Vám vypovědět rozkoš, jakou pociťuji při jejich četbě,“ pokračoval v příštím dopise Malwidě z 29. října 1898 o téže věci. „Neměl jsem takovou od četby Shakespeara. A někteří z těchto revolucionářů jsou vpravdě lidmi shakespearovskými; a hlavně říkají shakespearovské věci nadlidské velikosti.“⁸ Z toho je — mimochodem — patrné, že se v této době pojem „shakespearovský“ pro Rollanda konkretisoval zúženě a ve smyslu dominanty jeho snah z devadesátých let jako nadlidský, heroicky veliký. Později, hlavně ve *Čtyřech essayích o Shakespearovi (Quatre Essais sur Shakespeare)*, ukázal, že si uměl uvědomit šíři a hloubku alžbětinského dramatika.

Druhý silný moment viděl Romain Rolland v tom, jak buržoasní revoluce byla oddána svým ideálům a ideám, v její „idealitě“. „Je třeba číst doklady samy,“ říká v témže dopise, „řeči Dantonovy, Robespierrovy a zvláště Saint-Justovy, abychom pocítili, srdce u srdce, mimořádnou idealitu tohoto hnutí.“⁹ Zevrubně však Malwidě vyložil, co si pod tím představuje, když jí dal přečíst svého *Dantona*. Malwida totiž nerozuměla závěrečné pointě hry, plynoucí z „šermu replik mezi třemi prokonsuly První republiky, který uzavírá poslední dějství“, místu, které prý se naopak ze všeho toho, co Romain Rolland napsal, Péguyemu líbilo nejvíce:¹⁰ „Chtěl jsem tím vyjádřit krvavý idealismus revoluce,

⁶ *Quinze ans de Combat*, s. 146.

⁷ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 242.

⁸ *Tamtéž*, s. 243—244.

⁹ *Tamtéž*, s. 243.

¹⁰ *Péguy*, I, s. 304.

lhostejnost k lidem a hlubokou víru v existenci idejí, nadřazených lidem, které jediné existují. Saint-Just a Róbespierre nezápasili o to, aby plně uskutečnili ideje puritánské republiky, které spatřovali v sobě a jež zbožňovali. Málo jim záleželo na tom, že obětovali tisíce lidí i sebe samy těmto božským bytostem.¹¹

Romain Rolland se mýlil, když se domníval, že žádný z buržoasních historiků nepochopil plně takto chápanou mužnou velikost revolucionářů. Právě téhož roku, kdy to psal Malwidě (1898), byla vydána korespondence Ernesta Renana s chemikem Marcelinem Berthelotem. Nevím, zda ji tehdy Rolland dostal do rukou. Myslím však, že by tam byl našel místo, které by ho souzvukem bylo zaujalo tak, jak jej zaujala o vánocích roku 1886 obrazná definice cesty lidské jako horské cesty hadovitě, serpentinou stále stoupající vzhůru, kterou Romainu Rollandovi studentovi tehdy pověděl starý historik filosof. Renan se totiž o Tainových dějinách francouzské revoluce, psaných v duchu jejího příkrého odsouzení, vyjádřil roku 1879 příteli Berthelotovi takto: „(Taine) je městským radním, spřáteleným se zemanstvem kraje, a vážně si na tom zakládá. To jej činí neschopným dobře posuzovat veliké věci minulosti, jež byly vykony daleko spíše z nadšení a vášně než z rozumu. Přečetl mi některé partie svých *Jakobínů*. Skoro všechno je pravdivé v detailu; ale je to čtvrtina pravdy. Ukazuje, že všechno to bylo smutné, hrůzné a ohavné; bylo by třeba zároveň ukázat, že to bylo velkolepé, hrdinské a vznešené. Ach, jaké to dějiny pro toho, kdo by je dovedl napsat, kdo by je započal ve věku pětadvaceti let a byl zároveň kritikem, umělcem a filosofem! Bylo by třeba nic neskrývat, ukázat to, co bylo absurdní a směšné, vedle toho, co bylo obdivuhodné, aby se obraz podobal skutečnosti . . .“¹²

Nuže, našel se mladý, zanícený dramatik, historicky školený, kritický, který zápasil o regeneraci svou i o regeneraci francouzské společnosti své doby, který, aniž si zastíral stíny buržoasní revoluce (připomínal je jako memento), uměl se povznést nad její detaily a uvědomit si filosoficky — nesklíčen poznáním, které vložil do úst svému jakobínovi v exilu, Mathieuovi Regnaultovi: „že neviditelná síla, která nás má ve své moci, užívá pro své cíle a pro pokrok, jestliže se jí to zlíbí, nejnižších nástrojů“¹³ — historickou grandiosnost a historický význam tohoto společenského převratu. Že si tento dramatik vytvořil zároveň i svou koncepci dialektiky buržoasní revoluce, je otázka jiná. V každém

¹¹ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 277—278.

¹² E. Renan et M. Berthelot, *Correspondance*, 1847—1892. Paris, Calmann-Lévy 1929, s. 477. Srov. o Tainovi pozdějšího Rollanda: „Inteligence takového Taina nebyla s to (možná proto, že nechtěl) čist pod akademickou nabubřelostí slov a kadencí nebo v čoudivém rozvíjení logomachii stravující vášně, hrůznou upřímnost rétorů Konventu, kteří nosili v jedné ruce sekeru a v druhé svou hlavu.“ (*Le Jeu de l'Amour et de la Mort*, předmluva. Paris, A. Michel 1925, s. 25—26).

¹³ *Les Léonides* (III. jed., 3. výst.). Paris, A. Michel 1928, s. 219.

případě si získal zásluhu, jak bylo jednou řečeno, „jediného francouzského autora, který vzkřísil revoluci z roku 1789.“¹⁴

Vlci, jak řekl Romain Rolland, „otevřeli bránu všem jeho ostatním dramátům revoluce“, i když „vznikli z nezávislé příležitosti: tragedie Dreyfusovy aféry“.¹⁵ Byli pojati do revolučního cyklu, jehož východiskem byla myšlenka, na niž prý Romain Rolland připadl teprve tři měsíce po předvedení *Vlků* a kterou zpracoval v dramatu-epilogu *Leonidách*.

★

Ve *Vlcích* se tedy musí obrážet také Rollandův postoj, jaký zaujal k Dreyfusově aféře.

Český čtenář, který by o tom hledal poučení v doslovu k nejnovějšímu vydání překladu Rollandových čtyř revolučních dramát z pera Jaromíra Langa, našel by tam informace, které neodpovídají skutečnosti. Tvrzení Langovo: „opovrhoval špinavou úlohou francouzských nacionalistů i katolických rasistů. Stál po boku Zolově, Franceově, Péguyho,“¹⁶ by jádrem toho, co říká (Rolland byl s lidmi pokroku na straně Dreyfusově), nepřekvapilo ani spoustu těch, kdo jsou s Rollandovým dílem a působením blíže obeznámeni. Právě opak by je pravděpodobně mohl překvapit. Skoro každý Rollandův čtenář a zvláště citel je prostě automaticky veden k tomu, aby předpokládal, že Romain Rolland, autor *Vlků*, ba co víc, autor obžalobného *Listu americkému příteli ve věci justiční vraždy spáchané na Saccovi a Vanzettim* (ze dne 24. srpna 1927, čte se dnes v knize *Patnáct let boje*), v němž se připomíná justiční křivda spáchaná na kapitánu Dreyfusovi, byl přirozeně také na straně obhájců Dreyfusovy později prokázané nevinny. Autoru českého doslovu J. Langovi lze vytknout spíše něco jiného: že takto ponechal v omylu (nebo nově v omyl uvedl) své čtenáře přes to, že měl zřejmě v rukou výbor dopisů Romaina Rollanda psaných Malwidě von Meysenbug.

Nejdříve bude třeba říci několik slov k Dreyfusově aféře samé, než se pokusím charakterisovat postoj, který Romain Rolland k celému případu zaujal.

Oč šlo? Židovský kapitán Dreyfus byl křivě obviněn z velezrady, zatčen v říjnu roku 1894, v prosinci téhož roku odsouzen vojenským soudem, 5. ledna roku 1895 degradován a poslán na galeje. Když roku 1896 vznikly první pochybnosti o pravosti dokladů, které svědčily proti němu, a správnosti postupu generála Merciera, začalo se naléhat na revisi soudního řízení. Jenže stopa pravého pachatele vedla do francouzského generálního štábu. Znamenalo to, že se

¹⁴ *Liber amicorum Romain Rolland*. Zürich und Leipzig, Rotapfel-Verlag 26, s. 306.

¹⁵ *Les Léonides*, s. 8, pozn. 1.

¹⁶ Romain Rolland, *Revoluční dramata*. 14. červenc. Vlci. Danton. Robespierre. Spisy Romaina Rollanda, sv. 10. Knihovna klasiků. Praha, SNKL 1954, s. 620. V Langovu doslovu jsou ještě jiné nepřesnosti nebo nesprávnosti.

velezrádce ve skutečnosti skrývá v řadách nejvyšších důstojníků a že kapitán Dreyfus je pouze nastrčenou nevinnou obětí. Prokázat Dreyfusovu nevinu pak zároveň znamenalo v tomto případě odhalit korumpovanost francouzského armádního velení. Přesnou dělicí čáru mezi táborem revisionistů, žádajících obnovení soudního řízení, a mezi táborem odpůrců revise nebylo možno vést. Avšak zhruba řečeno stáli na straně revisionistů pokrokoví intelektuálové — mezi nimi protestanté — a pokrokové strany, zvláště socialisté vedení Jaurèsem. Tábor odpůrců revise zahrnoval strany a živly pravicové (nacionalisty, katolické církevní kruhy, royalisty a antisemity všech barev). Ty měly velmi blízké vztahy k armádě, jejíž důstojnický sbor byl uprostřed protiklerikálních akcí, k nimž měli oportunistické vládnoucí liberály republikánští radikálové s Clemenceauem v čele, v devadesátých letech minulého století ještě z velké části v rukou katolíků.

Kdežto revisionistická levice bojovala za prokázání Dreyfusovy nevinu, které jí konec konců i politicky mohlo jenom prospět — a v dalším průběhu také skutečně prospělo —, protirevisionistická pravice viděla v úsilí levice spíše záměrně připravovaný a bojem o Dreyfuse jenom maskovaný útok na své posice, a to jak v armádě, tak pokud šlo o ohrožované postavení katolických kongregací a vůbec o mocenské postavení církve v republice — a v dalším průběhu se po vítězství revisionistů a po prokázání nevinu Dreyfusovy skutečně postupovalo proti kongregacím a dospělo se roku 1904 k rozluce církve od státu.

Přítom však byl spor o Dreyfuse sám veden na vyšší rovině. Argumenty ve prospěch spravedlnosti pro jednotlivce (*salus aeterna*) se srážely prudce s argumenty ve prospěch zájmů celku, to jest francouzského národa, republikánské vlasti (*salus publica*). Pravice odmítala požadavek revisionistů „spravedlnost za každou cenu“. Tvrdila, že případné odhalení prohnulosti armádního velení by nutně snížilo autoritu armády ve chvíli, kdy Francie musí se zřetelem k mezinárodní situaci, především k stále hrozbě agresivního Německa císaře Viléma II., stát naprosto pevně a jednotně na stráži. Revise soudního řízení, argumentovala pravice dále, by sice mohla vést k záchraně konkrétního člověka, kapitána Dreyfuse, byl-li odsouzen nespravedlivě, ale na druhé straně by mohla vážně ohrozit záchranou jednotlivce bezpečnost národa a republiky jako celku.

Abychom si učinili již teď představu o argumentech uváděných v tomto sporu, poslechněme si Charlesa Péguyho, který tehdy se zanícením přímo mystickým stál na straně tak zvané spravedlnosti věčné, spravedlnosti pro jednotlivce proti všem důvodům uváděným ve prospěch státní *raisony*: „Ti druzí říkali: národ, celý nějaký národ je obrovské seskupení nejoprávněnějších zájmů a práv. Zájmů a práv nejposvátnějších. Tisíce, milióny životů na nich závisí, v přítomnosti, v minulosti (v budoucnosti) . . . Národ má právo, a první povinnosti, povinnosti přísně zavazující nějaký národ je nevydávat vše to všanc,

nevydávat sebe všanc pro nějakého člověka, ať je to kdokoliv, ať jsou jeho zájmy nebo práva sebeoprávněnější . . . Neuvrhujeme v záhubu obec, obec neuvrhuje v záhubu sebe pro jediného občana. Byla to řeč sama i pravé občanskosti i moudrosti, byla to moudrost sama, moudrost antická. Z tohoto hlediska bylo zřejmo, že Dreyfus se měl obětovat pro Francii: nikoliv pouze pro klid Francie, nýbrž přímo pro blaho Francie, které vydával všanc. A jestliže se nechtěl obětovat sám, pak bylo v případě potřeby nutno jej obětovat. A my, co jsme říkali my? My jsme říkali, že jediná nespravedlnost, jediný zločin, jediná nezákonnost, zvláště je-li oficiálně zaznamenána, potvrzena, jedno jediné potupení lidskosti, jedno jediné potupení spravedlnosti a práva, zvláště je-li přijímáno všeobecně, zákonně, národně, pohodlně, jeden jediný zločin porušuje a stačí porušit celou společenskou úmluvu, celou společenskou smlouvu, jedna jediná zpronevěra proti povinnosti, jedno jediné zneuctění stačí připravit o čest, zeuctit celý národ. Je to bod gangrény, která nakazí celé tělo . . .¹⁷

Konflikt vyvrcholoval začátkem roku 1898, když byl pobuřujícím způsobem zproštěn viny pravý viník, major Esterházy. Tehdy Zola, který se teprve nyní plně angažoval, uveřejnil svůj slavný otevřený list *Žaluji (J'accuse)*, adresovaný v deníku *L'Aurore* prezidentu republiky Faurovi (13. ledna 1898). A téhož roku další průběh dramatického konfliktu zaujal náhle, ba přímo přepadl i Romaina Rollanda, takže — jak vyprávěl v dopisech Malwidě i později v *Pamětech* — ve dnech 20. až 26. března 1898 napsal *Vlky*, hrané 18. května, hru, která ideologické protiklady mistrně vyabstrahovala a předvedla na tematice z buržoasní revoluce.

★

První zmínka o Dreyfusově aféře se u Romaina Rollanda čte (alespoň prozatím) v dopise, který napsal Malwidě von Meysenbug do Říma dne 3. prosince 1896: „P. Monod nám vyprávěl s některými podrobnostmi pozadí obou hrozných případů, kapitána Dreyfuse a masakru Arménů; byl jsem z toho několik dní rozrušen. Až budu mít přesnější znalost života a lidí dnešní doby, bude mi velmi za těžko, abych se neúčastnil jejich zápasů. Je příliš mnoho nízkosti a surovosti. Kdokoliv má v ruce zbraň, musí se proti nim postavit. Naivní pošetilost současných literátů je celá v tom, že přesto, že jsou každou hodinu obklopováni krvavými tragediemi, nad které dějiny nikdy neviděly takové, jež by více vzrušovaly, nejen nepřijdou na to, že by zde mohli působit způsobem blahodárným a hodným slávy, nýbrž, jak se zdá, ani nepozorují, že tyto tragédie mají tisíckrát větší důležitost než jejich ubohé výmysly.“¹⁸

¹⁷ Charles Péguy, *Notre Jeunesse*. Paris, Cahiers de la Quinzaine 1910, s. 209—210.

¹⁸ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 188. V deníku z téže doby — cituje to místo v *Pamětech* — si poznamenal, že by bylo zapotřebí takového Huga, neboť prý „jedině

Romain Rolland tím mířil na naturalisty a na jejich objektivistickou neúčastnost. Byl rozhorlen na tyto „obchodníky knihami“, mezi něž počítal především největšího z nich, Emila Zolu, napovídal svou budoucí činnost spisovatele, vypořádávajícího se se společenskou současností bojovně ve svém díle, avšak zatím se sám ještě nedal vyburcovat k uměleckému zpracování podnětů z aktuálních tragedií společenského a politického života.

O celý rok později (možná, že mezitím bylo zmínek více, máme však k dispozici Rollandovu korespondenci s Malwidou jenom ve výboru) je další zmínka o aféře, a to v dopise z 3. listopadu 1897, kde však již pozorujeme, že Romain Rolland nabývá k celému případu stanovisko kritičtější. Aféra vstupovala do nové fáze. Na odhalování padělků měl podíl i profesor Gabriel Monod, Rollandův učitel i přítel a přítel Malwidin. Romain Rolland teď psal: „Pokud mne se týká, neslibuji si mnoho ve věci Dreyfusově a prozkoumání rukopisů mě přesvědčilo o jeho nevinosti méně než p. Monoda. Ale ať už je vinen nebo ne, způsob, jakým byl souzen, je nestvůrný; a především je třeba napříště znemožnit takovýto postup soudního řízení, tohoto tajného despotismu bez kontroly, bez mezí, bez záruk. Je to válečná rada hodná té, jež dala zastřelit vévodu z Enghien.“¹⁹ Profesor Monod a vicepresident senátu Scheurer-Kestner, oba protestanti, dostávali se pro svou nebojácnost do ohně fanatických anti-protestantských deníků, jak vypráví Rolland v následujícím dopise z 28. listopadu 1897, v němž naplno formuluje důvody svého kritického, zdrženlivého, ba skeptického postoje, spojovaného již s jistými obavami o neblahé důsledky ohlasu jakéhokoliv řešení Dreyfusova případu. Jeho postoj mu zajisté nebyl usnadněn tím, že měl ženu z rodiny židovských intelektuálů, kteří přirozeně stáli na straně Dreyfusově, ani ovšem tím, že jeho matka byla věřící katoličkou a jeho otec, jak sám o něm řekl, „nacionalistickým Francouzem, šovinistou, déroulèdovcem“.²⁰

„Také v mém okolí jsou velmi vášnivě zaujati pro tuto aféru. Klotilda a její otec věří úplně v Dreyfusovu nevinu. Nemohu říci, že bych byl téhož přesvědčení. Důkazy pro Dreyfuse nebo proti němu jsou dosud příliš nejasné, a pak jsem mohl v izraelském táboře pozorovat fanaticismus chtějící mít Dreyfuse

člověk jeho ražení by se byl odvážil mluvit, byl by dovedl pohnout lidem . . .“ a končil (stále citát z deníku): „Trpce rozvažuji nad slovem Zolovým, který, když byl v interviewu dotázán, co soudí o politice, odpověděl: — Hnusí se mi: zabraňuje, abychom mysliili na sebe . . .“ Starý Rolland k tomu dodával: „To jsem psal v předvečer dnů, kdy všechno, co ve Francii mělo pero, vrhlo se zuřivě do bitvy, se Zolou v čele, včera ještě uzavřeným ve své věži, který přejímal stařečnou úlohu Victora Huga . . . Nejpodivnější však bylo, že když se vřava rozpoutala, já, který jsem po ní volal, stáhl jsem se zpět a nepřidružil se k druhům Zolovým, jehož odvaha však mě přiváděla k obdivu a jehož nebezpečná úloha vzbuzovala mou závist . . .“ (*Mémoires et fragments du Journal*, s. 283—284). Avšak z dokladů z Rollandova pera z té doby samých nikde není takovýto obdiv patrný. Byla to perspektiva „dalekozrakých starých očí“ Rollandových.

¹⁹ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 212.

²⁰ *Le Voyage intérieur*, s. 67.

nevinného, který se vyrovná fanatismu antisemitů, který chce, aby byl zločincem. Na obou stranách je táž zaslepenost. Ještě nejvíce by mohlo vzbuzovat důvěru v Dreyfusovu nevinu to, co je známo o povaze Scheurera-Kestnera, který říká, že má důkazy. Jestliže se může mýlit válečná rada, může se mýlit jediný člověk taky. Proto očekávám výsledek s obavami: neboť bude-li Dreyfus znovu odsouzen, zdvojnásobí se tím náboženská a sociální nenávisť; a bude-li mu dána milost, znamená to Panamu armády; dělali bychom si marné iluze: dav z toho vyvodí tento závěr. Nuže, v nízké anarchii, která zavládá kolem nás, je armáda ještě jedním ze základů pořádku a pro mnohé ideálem (jakkoliv, podle mého názoru, zaostalým).²¹

Jak je vidět z tohoto závažného dopisu, nedělala Rollandovi — uvažujícímu pragmatisticky — hlavní starost otázka viny nebo nevinu kapitána Dreyfuse, jako spíše otázka následků pro francouzskou veřejnost, které hrozily vyplynout z obnovení soudního řízení. Nešlo mu o věc jednotlivce, nikoliv aspoň na prvním místě, nýbrž spíše o věc národního celku: hlas *salutis publicae* k němu promlouval naléhavěji nežli hlas *salutis aeternae*. Bylo vidět, že Romain Rolland skutečně přicházel „z daleka“, jak to řekl o sobě sám, „ze staré francouzské buržoasie starého francouzského kraje“;²² nebylo divu, že se — ať uváděl ve vší upřímnosti jakékoliv argumenty pro svůj postoj, jak ještě uslyšíme — poněkud sblížoval s kategoriemi myšlení a citění své třídy, zvláště když v téže době žil ve stupňujícím se antagonismu k světu rodiny své ženy.

Nebyla to zajisté lhostejnost k osudu tohoto konkrétního jednotlivce. Ovšem v těchto letech, kdy zápasil o heroismem obrozený život svůj i francouzské společnosti, Romain Rolland hluboce prožíval také problém heroické oběti jednotlivcovy, oběti sebe na prvním místě. Napsal Malwidě 17. prosince 1897 optimistické vyznání víry v budoucnost obrozující se společnosti: motiv přímo paroxystického přijímání myšlenky na nezbytnost jednotlivcovy oběti formuloval přitom tak, že nám to může částečně osvětlit jeho myšlenkové pochody nad sporem kolem Dreyfuse. „Stará společnost se hroutí: je to veliké štěstí. Byla prohnílá, jak to jen je možné . . . Při nastávajícím bourání zahynou nevyhnutelně mnozí nevinní, mnozí řádní lidé; a myslím si, že budeme patřit mezi obětované . . . To však není důvodem pro to, abychom popírali velikost (chaotickou, když na to přijde) a dobrodiní tohoto zápasu. Pokud mne se týká, chcete-li, když tak pozorují zběsilost socialistické a náboženské víry, která se probouzí na všech stranách, odpouštím jí předem, že mě musí pohltit, mne i mé drahé; a ujišťuji Vás, že rád obětuji všechno, co mám nejraději, své umění, ‚svůj‘ Louvre (který možná vezme za své), ba i vzpomínky na své veliké přátele z minulosti, v naději

²¹ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 213.

²² *Quinze ans de Combat*, s. 144.

na obrodu, na nový princip života. Řeknete, že se mýlím. Doufám, že nikoliv. Víím, kolik ušlechtilosti je ve šňahách, které se projevují třebaš nejbrutálnějším způsobem. V této chvíli sleduji trochu blíže hnutí socialistické a obrozování hnutí katolického. Jsou to dva vzrůstající fanatismy, které způsobí mnoho utrpení. Je však v nich více života, ba více spravedlnosti než v klidu, po kterém následují . . . je třeba . . . snažit se kráčet s novou vírou.“²³ Závěr předmluvy k *Vlkům* z května 1898, tehdy nevydané, klade do popředí silně žitý život: „Není zlem žít silně a vydechovat kolem sebe život, ‚i když je tu nebezpečí, že rozpoutáme bouře‘, jak říká malý Aert. Pro pravé muže není pravým cílem života rozum nebo nevím jaký pokrok sociální nebo individuální, materiální nebo duchovní. Předmětem života je život. Je jen jediný nepřítel: Nicota.“²⁴ Život viděný pantheisticky nadosobně: „Vášeň pro život převládá u mne nad vášni pro můj život: (tato ostatně by nebyla stačila mě podpírat)“²⁵ vyznal se ve *Vnitřní cestě*.

Vratme se k Rollandově výměně názorů o Dreyfusovi s Malwidou. Romain Rolland byl postaven před nemilou skutečností, že jeho skeptickému postoji „nad vřavou“ nerozuměla a nechtěla rozumět: jejich stanoviska se ukázala nesmiřitelná, protože nikdo se nechtěl dát přesvědčit. „Vím, že nebudu moci změnit Vaše přesvědčení (a ani bych to nechtěl; neboť se opírá o ušlechtilou myšlenku)“, psal Rolland do Říma v lednu 1898. „Stejně tak nevěřím, že Vy byste mohla změnit přesvědčení mé. Je bolestné, když člověk vidí, že se neshodujeme v tak palčivé otázce.“

Neboť Malwida, pocházející z francouzského hugenotského rodu, který se po odvolání ediktu Nanteského vystěhoval za Rýn, byla protestantkou jako historik Monod a jako on hořela pro myšlenku nevinny kapitána Dreyfuse. Záchrana nevinně odsouzeného, salus aeterna, byla jí samozřejmým příkazem mravnosti. Rolland ji ujišťoval, že chápe vznešené pohnutky, které mají pro své stanovisko protestanté, a naopak se jí pokoušel vyložit stanovisko „latinských mozků“, mozků katolických: „Netvrdím, že je stanoviskem mým; příliš, příliš brzy jsem byl ‚vykořeněn‘ ze způsobu myšlení své země; hájím je však u svých rodných bratrů a obdivuji se mu, poněvadž je také vznešené a poněvadž zajišťuje vlastní mravní zdraví, neboť (jejich historický ideál, O. N.) vzešel z hloubi její přirozenosti.“ Po tomto pokusu obhajoby stanoviska „druhé strany“, který sotva zakrýval silné stopy renanovsky pružného diletantismu, přiváděl Romain Rolland otázku zpět k „spravedlnosti“, hájené protestanty (a ovšem pokrokovými intelektuály atd.): „Ne, nemyslete, že se neúčastním dnešních zápasů proto, že jsem necitelný. Ale spor je příliš nejasný; je tu příliš mnoho ne-

²³ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 217.

²⁴ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 317.

²⁵ *Le Voyage intérieur*, s. 13.

spravedlnosti na obou stranách. Ach, podaří se mi, abych byl chápán? — Oč byla otázka Arménie prostší! Celý národ masakrovaný před očima celé Evropy! A Evropa to přijala! Jak jen to, že mluví o spravedlnosti?“²⁶ Na jaře roku 1898 napsal pak Romain Rolland *Vlky*, k nimž se vrátíme zvláště. V dalším průběhu diskuse, kterou v korespondenci vedl s Malwidou, Rolland římskou přítelkyni několikrát výslovně prosil, aby se o této věci, která se kladla mezi ně, přestala zmiňovat, aniž Malwida dovedla tomuto přání docela vyhovět, poněvadž ji otázka spravedlnosti pro nevinně odsouzeného příliš pronásledovala. „Nikoliv, má ubohá, drahá přítelkyně,“ psal jí Romain Rolland na příklad 9. června 1899, „nejsme ještě téhož názoru a vypadá to tak, že se v té hrozné věci nikdy neshodneme. Francie zápasí se smrtí, ale Vaše svědomí je spokojeno. Jestliže však Francie zemře, pak je moje svědomí mučeno.“²⁷

Myslím, že to, co jsem zde uvedl z Rollandovy korespondence s Malwidou, stačí, abychom měli náležitý obraz o jeho postoji k Dreyfusově aféře v době bojů kolem ní. Podívejme se nyní na to, co říkal o svých *Vlčích*. Jsou dokladem toho, jak pro čtenáře nebo diváka není vždy snadné správně interpretovat smysl díla, jehož autor předvádí střetnutí principů, mezi nimiž sám přímo nevolí a které promítá do svých protagonistů. V jednom ze svých čtyř essayů o Shakespearovi, napsaného u příležitosti třístého výročí dramatikovy smrti, prohlásil Romain Rolland, že jedinečným dobrodiním Shakespearovy četby je „dar universální sympatie, pronikavého lidství, který způsobuje, že prožíváme duši druhých jako vlastní duši“. A hlavní rozdíl mezi naší dobou a dobou Shakespearovou viděl v tom, že „epickému divadlu (naší doby, O. N.) se nedostává diváka. Žádné oko neobjímá celek bouře . . . Každý zůstává zazděn v sobě a se svými . . .“²⁸ Chválil tedy na Shakespearovi něco, co od studentských let prohlašoval za tvůrčí realismus, realismus vžívající se a vidoucí duše druhých. Něco, co nadarmo připomínal Malwidě za diskuse o Dreyfuse: „Je třeba se snažit vniknout do morálních důvodů svých protivníků.“²⁹

Romain Rolland, který se jako vysokoškolák obdivoval Tolstému (srovnává jeho rozdílnou metodu s metodou realismu G. Eliotové), jak při líčení postav sebe „ničící (annihilé)“ a jak i čtenáře „nutí, aby byli jeho postavami“,³⁰ zjistil, že má schopnost vnikat do stanovisek protichůdných, když se (jako vysokoškolák) začal zabývat studiem k zamýšlenému dílu o dějinách občanských válek v 16. století a o Lize. „ . . . z těchto dějin, do nichž se hroužím již měsíc, vidím se tyčit velikou myšlenku, v níž se rozplývá mnohonásobnost proti-

²⁶ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 221—222.

²⁷ *Tamtéž*, s. 265.

²⁸ *Compagnons de Route*, s. 36—37.

²⁹ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 221.

³⁰ *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 149.

chůdných citů. Když čtu dopisy nebo Paměti některé z postav zúčastněných na boji, tu se mi všichni ti, kdo mu jsou nakloněni nepřátelsky, stávají odpornými; jakási sdílná síla vášní způsobuje, že se do něho vtěluji proti jeho nepřátelům. Ale když pak vezmu do rukou dopisy postavy jemu nepřátelské, začínám ji mít rád; a opravdu si toho zasluhuje. Všichni velící účastníci krvavých zápasů, obyčejně nenávidění a opovrhovaní, mají ve své duši znamenité části, všichni mají rádi někoho nebo něco; a právě pro to je musíme mít rádi . . . Jediný prostředek, jak dobře chápat a líčit historické postavy: mít je rád . . .³¹

Jaký dovedl být výsledek této Rollandovy „povahy intelektuála, myslitele se svobodnými očima, který vidí stejně důvody pro a proti a který se ztotožňuje se všemi lidmi“, poněvadž „jeho instinkt jej vede k tomu, aby je chápal, v nich žil, znovu je prožíval“ — řekl na konci života v *Pamětech*: „Často se mi přiházelo něco zvláštního: — začínal jsem nějaké dílo, nějaké drama s úmyslem hájit v něm nějakou věc nebo oslavovat v něm nějakou vášeň. Jenže nakonec to dopadlo tak, že jsem oslavil vášeň a hájil věc opačnou. Jako ta postava z bible, která byvši vyslána, aby zlořečila, slyšela ze svých úst vycházet slova požeňnání.“³²

Nuže, Romain Rolland, nadaný v tomto směru přirozeným sklonem, prošel nadto obdobím historicko-filosofického diletantismu a leccos z jeho pružnosti v chápání kontrastujících nebo přímo protikladných hledisek podržel. Pokoušel se ne snad tolik vmýšlet se do životní celosti různých „duší“, to jest do psychologie různých typů, jako se to tak skvěle dařilo Shakespearovi nebo Balzacovi a Tolstému, jako spíše — myslím teď především na jeho divadlo — identifikovat se s různými principiálními postoji a touto cestou „objímat celek bouře“ v jeho polaritě. Ukázal to pronikavým způsobem po prvé, pokud jde o jeho revoluční dramata, na svých *Vlcích*, napsaných „pod tlakem událostí“. Sám je pokládal v době jejich vzniku za „jednu z nejlepších věcí, které složil, rozhodně nejdramatičtější“ svou politickou hru „krajní prudkosti“.³³

★

Hra má motto: Homo homini lupus. Její děj se odehrává roku 1793 v hlavním stanu republikánské armády v Mohuči nad Rýnem.

Generál Custine slíbil město hájit. Dopustil však právě místo toho, aby bylo blokováno nepřítelem. Většina důstojníků shromážděného štábu mluví bouřlivě o zradě a obviňuje z ní všechny aristokraty zbylé ve vedení.

Sanguinický major Verrat prouhájuje rovnou za podezřelého i majora d'Oyrona, bývalého šlechtice. Také jiný velitel, Teulier, má k d'Oyronovi

³¹ *Tamtéž*, s. 175.

³² *Mémoires et fragments du Journal*, s. 278.

³³ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 228.

antipatie a má i neurčité pochybnosti o jeho loyaltitě k věci revoluce. Ale Teulier nemá přímých důkazů a nechce tedy d'Oyrona obviňovat. Verrat ovšem v tom nevidí žádnou překážku a usuzuje zcela přímočaře: „Je podezřelý: to znamená, že je zločinný. Je schopen spáchat zradu: je to tak, jako by ji byl již spáchal. Co k tomu chybí? Fakt, konstatování faktu. To znamená, že by se mělo čekat, až zlo bude nenapravitelné, aby se mu zabránilo? — Nikoliv.“³⁴ Když tedy v nepřítomnosti Teulierově je chycen vyzvědač, který přináší d'Oyronovi dopis od emigrantské vlády, jenž, jak se zdá, důstojníka usvědčuje skutečně ze zrady, dá Verrat komisařem Konventu u armády Quesnelem okamžitě d'Oyrona zatknout, ačkoliv ten se zoufale brání a zradu popírá, a válečným soudem odsoudit k smrti.

Avšak Teulier se v noci vrátí. Když se doví o tom, že d'Oyron byl odsouzen na základě listu psaného emigranty jemu, nikoliv d'Oyronem jim, tu — poněvadž ví, že emigranti pro jeho odpadlictví usilovali o d'Oyronovu záhubu záludnými prostředky — pojímá podezření, že důstojník byl souzen bez dostatečných důkazů a že se tak stalo, jelikož se to Verratovi hodilo. Dává probudit komisaře Quesnela a předvolat chyceného doručitele dopisu. Skutečně se ukáže, že tu není všechno v pořádku a že d'Oyron byl Verratovým přičiněním odsouzen patrně nevinně. Teulier proto žádá kategoricky komisaře Quesnela, aby jednal ve smyslu spravedlnosti. Ale Quesnel váhá. Soudí, že d'Oyron, i když bude osvobozen, zůstane jako aristokrat stejně podezřelým. Odsouzení Verratovo naopak vnese do armády zmatek, podezření a nenávist a povede třeba i k občanské válce. A Verrata je zapotřebí, právě docházejí zprávy o tom, že proti nepříteli vítězně postupuje. „Mám raději svou vlast nežli spravedlnost,“ říká komisař Quesnel Teulierovi, který ho žádá, aby ihned svolal radu důstojníků a předvolal Verrata k novému projednání případu. A Teulier zas prohlašuje: „Nechť se učiní spravedlnosti zadost a necht' se hrouť nebe!“³⁵ Quesnel, hroze Teulierovi, že ho bude při tom potírat, mu nakonec přece jen vyhoví.

A tak se časně zrána schází rada důstojníků. Teulierovo obžalobné tvrzení, že velitel Verrat nechal d'Oyrona odsoudit přesto, že znal důkazy o jeho nevině, je přijato s všeobecnou nevraživostí a s podezřením, jakéže asi důvody mohou vést Teuliera, aby sočil na Verrata. Konečně se dostavuje — vlastně je triumfálně vnášen do místnosti — Verrat sám, venku shromážděným davem aklamován jako zachránce Mohuče. Nejenže se vůbec nehodlá ospravedlňovat z obvinění, nýbrž obviňuje Teuliera sám, že se zaprodal nepříteli. Teulierův klidný apel na rozum a smysl pro pravdu vyzní úplně naprázdno. Důstojníci

³⁴ I. jed., 4. výst.

³⁵ II. jed., výst. 5. a 7.

se usnášejí, že tak zvaný zrádce d'Oyron má být v zájmu vlasti a lidskosti bezodkladně popraven a že velitel Teulier, který prý ohrozil obranu vlasti zločinným podezíráním Verratovým, jež není ničím odůvodněno, má být zneškodněn tím, že se jeho případ předloží Výboru pro veřejné blaho k rozhodnutí. V té chvíli venku nastupuje popravčí četa. Marně Teulier zapřísahá Quesnela, aby popravě zabránil, neboť přece dobře ví, jak se věci ve skutečnosti mají. Quesnel nezasáhne. „Nechť je poskvrněno mé jméno,“ říká v závěru hry, „avšak nechť je zachráněna vlast!“

Romain Rolland očekával, že mu *Vlci* přinesou útoky ze všech stran. Ale reakce na první předvedení — 18. května 1898 v Théâtre de l'Oeuvre — jej překvapila v docela jiném směru. Zjistil, že nebyl správně chápán. Rozepsal se o tom v důležitém dopise Malwidě ze dne 22. května 1898: „Je neuvěřitelné, jak je nesnadné zařídit, aby lidé člověka chápali, jakmile se trochu povznese nad jejich vášně. Ani jediný přítomný nebyl schopen (vyjma mé velmi důvěrné přátele) hledat v mé hře něco jiného než podobizny dneška a narážky na současnost. Ani jediný nešel skrze postavy až k idejím, kladeným proti sobě a uvedeným v zápas po způsobu Corneillových. Ani jediný si nepovšiml u hrdinů, které jsem vylíčil, jejich historického a skutečného života, nezávislého na naší době.“

A Romain Rolland pokračoval: „Musím tedy o tom podat vysvětlení: námětem mého dramatu je krutá fatalita, která proti sobě staví nejnaléhavější povinnosti lidstva a ničí jednu druhou. Abych dodal velikosti tomuto zápasu mezi spravedlností a vlastní, transponoval jsem námět do doby francouzské revoluce, ze všech nejheroičtější. Ctnosti se zde stávají velkolepými a neřesti jsou zachraňovány jakousi truchlivou hrůzou.“ Uváděl pak, do jaké míry ústřední postavy hry se opírají o historickou skutečnost, anebo jsou aspoň typické pro příslušné období francouzské revoluce. A z toho vyvozoval pro jejich srovnávání s protagonisty Dreyfusovy aféry, jak se o to pokoušelo obecně, následující závěry: „Po tomto výkladě se tedy rozumí samo sebou, že ani jediná z těchto postav není podobiznou nějaké současné osobnosti. Jsou postaveny do situací, které jsou někdy totožné; avšak jejich povaha je docela jiná; a všechny (dovolte, abych to řekl) přecházejí lidi dneška o několik loktů. Je jasné, že Verrat je v docela jiné míře surový a pokrytecký nežli Esterházy. Quesnel, obětující své svědomí vlasti, je jakýmsi Dantonem, a nikoliv generálem Billotem. Teulier pak je jakýmsi Saint-Justem, řízným a fanaticky zaujatým pro spravedlnost, který se nepodobá fádvnímu plukovníku Picquartovi.“

Pranýřovav tímto způsobem nepřimo — ve světle dimensí postav svého revolučního dramatu — malost čelných osobností ze současné aféry Dreyfusovy, nevyjímaje ani známého a tehdy v táboře dreyfusistů populárního plukovníka Picquarta („Prosím Vás za prominutí, že mluvím zle o člověku, kterého máte ráda; ale toho večera se mi nelíbil, jak Vám budu vyprávět“), Romain

Rolland přistupoval k hlavní otázce, smyslu *Vlků*. „Jaký je závěr hry? — Že mravně vzato má pravdu Teulier. Ale že prakticky jsou případy, kdy je spravedlivý obětován ve jménu jiného ideálu, méně ryziho, avšak stejně mocného, ideálu nikoliv jednotlivce, nýbrž kolektiva. Porazený proto není o nic méně vznešený, je naopak vznešenější, stává se mučedníkem. Přesto však je třeba, aby se mučedníkem stal; a Quesnel stejně jako Teulier by nemohli jednat jinak. Oba jsou obětmi téže osudovosti ve smyslu antickém, téže divoké nutnosti, která stále staví proti sobě dvojí povinnost a nutí k volbě, obětující dobro, nechť se dělá cokoliv. — Nezapomeňte, že případ d'Oyronův je značně odlišný od případu Dreyfusova a že se varuji, abych z jednoho činil závěry pro druhý. Povahy i okolnosti jsou různé.“

Vyloživ takto základní ideu své hry, měl Romain Rolland ještě před sebou úkol vysvětlit Malwidě, jaký měl bezprostřední záměr, když *Vlky* psal. Odhodlal se prý k tomuto dílu proto, aby jím zasáhl do boje, rozvířeného kolem Dreyfuse. Avšak učinil tak v duchu toho, co prohlásil, jak jsme již četli v dopise z 3. prosince 1896, při první závažné zmínce o procesu: „... chtěl jsem tímto příkladem přivést obě strany k přemýšlení o velikosti, která může být v jejich protivnicích, a o nelítostném osudu, který vede jedny jako druhé a jenž je pravým vinníkem na zločinech lidstva... Usiloval jsem tak o to, abych vykonal dílo smutečného usmíření jako fráter Vavřínek, shromažďující členy rodu Capuletů a Montecchiů nad hrobem veronských milenců. — Neměl jsem úspěch. Nedoufal jsem, že se mi to podaří. Moji přátelé i moji nepřátelé mě špatně pochopili. Počítal jsem s tím. Kdybych se měl do toho pustit znovu, udělal bych totéž.“³⁶ Romain Rolland končil tedy výklad problematiky, kterou jak v dopise Malwidě, tak také v tehdy nevydané předmluvě z května 1898 označil jako dilemma corneillovské, takřka hrdě vzpurnými slovy Dona Rodriga ze *Cida*: „Je le ferais encor, si j'avais à le faire!“

Pak ještě Malwidě vyličil, jak obecenstvo, chápající hru jako aktualitu, reagovalo na jednotlivé výjevy. Při převaze příznivců Dreyfusových mezi přítomnými vyzněl ohlas hry jako zjednodušená, zkomolená interpretace ve smyslu prodreyfusovském — s frenetickým prý nadšením při vystoupení Teuliera, obhájce absolutní spravedlnosti, *salutis aeternae*, ačkoliv sám výsledek hry zase dreyfusovce zčásti rozčaroval. A tak autor prohodil trpce k úspěchu prvního provedení svého dramatu, podepsaného pseudonymem Saint-Justa: „Hra byla přijata velmi vřele. A přece jsem toto představení opouštěl s nepopsatelným znechucením. Je něco horšího než být nenáviděn pro to, čím člověk je: být chválen za to, čím není.“³⁷ Neboť Romain Rolland ve *Vlcích* stejně jako ve sporu o kapitána Dreyfuse zvolil stanovisko „nad vřavou“.

³⁶ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 229—232.

³⁷ *Tamtéž*, s. 232.

Nevydaná předmluva to říkala velmi jasně: „V poznámce vytištěné pro představení *Vlků* jsem řekl, že nepatřím k žádné ze stran, které nyní spolu válčí. Jednaje takto, nemám v úmyslu vyhnout se odpovědnosti za své dílo; přijímám ji úplnou, ale s podmínkou, že bude posuzováno takové, jaké je, a nikoliv takové, jaké by si je vášně přály mít.

Vlci nejsou novou obhajobou pro Calase. — Je Calas vinen nebo nevinný? Nevím. Všechno, co jsem za uplynulých šest měsíců četl, nedalo mi právo, abych si v tomto směru vytvořil pevné přesvědčení, a pouze mi ukázalo, jak obě strany stejně zuřivě zatemňují pravdu.

Otázka, která se klade ve *Vlcích*, je tragičtější a výsostnější než osud jediného člověka odsouzeného pro pochybný zločin — nechť je to jakkoliv bolestné. Jde o zápas, který se dnes rozpoutal mezi Spravedlností a Vlastí. V této veřejné bídě tone veškerá bída jednotlivcova.

Chtěl jsem zachytit heroický souboj dvou nepřátelských Věr; a tím, že jsem je postavil proti sobě, nechtěl jsem je ozbrojit jednu proti druhé, nýbrž každé z obou vnuknout úctu před protivníkem.³⁸

Naskytá se otázka, zda Romain Rolland své tehdejší stanovisko později kriticky nebo lépe sebekriticky přehodnocoval, tak jako přehodnocoval svůj názor na buržoasní ideály vlasti a revoluce. Nikoliv. Slyšeli jsme jej tvrdošijně prohlašovat již Malwidě: „Kdybych se měl do toho pustit znovu, udělal bych totéž.“ V sedmém díle *Jana Kryštofa* nadepsaném *V domě* transponovaně naznačil svůj postoj k Dreyfusově aféře, když mluvil o protestantské rodině Elsbergerů z východní Francie, kde muž a žena před několika lety „byli oba uchvázeni orkánem Dreyfusovy aféry; rozvášnili se pro tuto věc až k zuřivosti jako tisíce Francouzů, nad nimiž po sedm let dul zuřivý vítr této svaté hysterie.“³⁹ Ve stati věnované Malwidě, když vzpomínal i vlastních těžkostí začátečníka, který se v devadesátých letech nechtěl přidat k žádné skupině literárního „jarmarku“ a žárlivě si střežil svou nezávislost, znovu se hlásil k svému tehdejšímu stanovisku v boji o Dreyfuse, lépe řečeno přiznával je bez jediného slova kritiky nebo lítosti: „Dreyfusova aféra způsobila, že se vzduch stal úplně nedýchateľný pro ty, kdož byli i nezávislí. Nebylo již dovoleno zůstat mimo strany, Já jsem mimo zůstal. Žádná z nich mi to neodpustila.“⁴⁰

Významný doklad o tom, že své tehdejší stanovisko nepokládal za neodůvodněné, podal ve svém posledním velikém spise, dvousvazkové monografii o Péguyem z roku 1944. Neboť Péguy byl za bojů o Dreyfuse přímo mysticky zaníceným zastáncem požadavku, aby spravedlnosti pro konkrétního jednotlivce

³⁸ *Une Amitié française. Correspondance entre Charles Péguy et Romain Rolland*, s. 311–312.

³⁹ *Jan Kryštof* (SNKL 1957), II, s. 113.

⁴⁰ *Le Voyage intérieur*, s. 230.

byl dán průchod za každou cenu, jak již bylo naznačeno. Romain Rolland se rozporem svého a Péguyho hlediska zabýval v druhé kapitole prvního svazku své monografie, věnované mimo jiné Péguyho „prvním bojům za pravdu“. Napsal tam:

„*Pravdu nebo smrt!*“ . . . — Tak byla otázka položena.

Byla tak položena hned od prvních stránek prvního z *Cahiers* . . . Zahajovala zuřivý boj, v němž šlo, jak to Péguy dobře věděl, o duši Francie a republiky, z nichž jedna byla ztělesněním druhé.

Avšak odpověď nebyla prostá! Přesto, že zvítězila, republika zůstávala obklopena smrtelnými nepřáteli, kteří na ni cíhali. Udržovala se ve válečném stavu. Bylo toho třeba. Nemínila se vzdát výhod svého včerejšího vítězství. Lidé *časného blaha* nebyli nikterak ochotni vydat ji všanc zhoubným požadavkům *blaha věčného*. Lze je za to kárat? Znamená to obžalovávat běh lidských věcí, celé tehdejší dějiny. A je to přímo soud nad lidstvem. Ti, kdo se jako Péguy pokoušejí vyrvat je fatalitě *časnosti*, jsou poraženi předem, na půdě *věků*, v bitvě dnů. Mají vyhlídku, že zvítězí pouze na onom světě.

I tady si byli ozvěnou Péguy z roku 1900 a Rolland *Vlků* z roku 1897 (správně 1898, O. N.), který hlasem jakéhosi Saint-Justa delegovaného k armádám prohlašoval: — *„Nechť se učiní spravedlnosti zadost a nechť se zhroutí nebe!“* — Avšak byl mezi nimi veliký rozdíl: Rolland *Vlků* nebral za svůj fanatismus spravedlnosti, který evokoval — protichůdné fanatismy Aféry, které na sebe narážely. Vdechoval jejich divokou velikost, usiloval zvládnout duchem (již duchem nad vřavou!) jejich vražednou fatalitu, aniž se oddával ilusi, že změní její běh. A Péguy, poražený zarytě neporažený, odmítal vzdát se naděje, že uskuteční na světě vládu spravedlnosti a pravdy . . .⁴¹

Potud starý Romain Rolland odlišující své stanovisko od stanoviska Péguyho. Péguy zato ve své retrospektivě z knihy *Naše mládí* uvažoval ze své strany takto: „Spravedlnost a pravda, které jsme tolik milovali, kterým jsme dali vše, naše mládí, vše, kterým jsme se dávali cíli, po celou dobu našeho mládí . . ., nebyly pouze spravedlnostmi a pravdami pojmovými, intelektuálními . . ., nýbrž byly organické, byly křesťanské, nebyly naprosto moderní, byly věčné a nikoliv jen časné, byly . . . spravedlností a pravdou živoucí. A ze všech citů, dnes to můžeme přiznat, že ze všech vášní, které nás hnaly do tohoto zanícení . . . a do té bouře, jedna ctnost byla v srdci a že tato ctnost byla ctnost lásky k bližnímu. A nechci znovu načínat starý spor, dnes, napříště již historický, ale u našich nepřátel, u našich odpůrců, historických jako my . . . vidím mnoho bystrosti, mnoho pronikavosti, mnoho ostrovtipu: co mne nejvíce zaráží, je jistotně nedostatek lásky k bližnímu . . .“⁴²

⁴¹ *Péguy*, I, s. 88—89.

⁴² *Notre Jeunesse*, s. 116.

Ovšem Romain Rolland, jak jsme viděli z jeho předmluvy k *Vlkům* z roku 1898, citové hledisko záměrně vymycoval.⁴³ A kromě toho, jak psal Malwidě a řekl v předmluvě, byl stále skeptický ve věci Dreyfusovy nevinu. Je proto zajímavé — když máme nyní k dispozici tyto dobové doklady —, že se v této věci liší výklad, jaký o svém stanovisku podal v *Pamětech*, od toho, co víme přímo z nich. Neboť v *Pamětech* čteme (mluvil o svém tehdejší zhnusení lidmi, kteří nehnuli prstem ve věci Arménů, ale rozohňovali se pro nevinu Dreyfusovu): „Vím dobře, že jsem dělal chybu, když jsem dopouštěl, aby spravedlivá věc trpěla pro hanebnost těch kterých jejích obhájců. A dobře jsem věděl, že dělám chybu! Nepřestával jsem vědět, že věc je spravedlivá . . .“ Zde přímé doklady korigují, bohužel, jak jsme mohli vidět, „dalekozrakost starých očí“ Romaina Rollanda. Jeho mladé oči se však ve skutečnosti vzpíraly, aby se doklady naprostých poctivců Monoda a Scheurera-Kestnera a jiných daly přesvědčit o Dreyfusově nevině, neboť jim stále ještě nebyly dost průkazné.

Něco jiného je otázka, proč se mladému Romainu Rollandovi všechny ty důkazy nezdály dost přesvědčivé. Byla zde východiskem skutečně potřeba objektivně zjistit, kde je pravda, anebo bylo toto východisko určováno Rollandovými tehdejšími vztahy, jeho postavením mezi Scyllou a Charybdou vlastní rodiny a rodiny ženiny, jeho tehdejšími představami o „blahu časném“, to jest o blahu třetí republiky, předpoklady povahovými atd.? Věc není prostá, ale v *Pamětech* na tu otázku dostáváme alespoň částečnou odpověď: „V práci historika bych byl měl sílu zachovat si jasného ducha, prostého vši vznětlivosti, ale ve svém každodenním životě vášní a myšlenek dával jsem se chytit vírem protichůdných dojmů, reagoval jsem proti násilnosti chaosu pouze chaosem svých trhnutí (soubresauts), jejichž jediným zákonem byla vzpoura nedůtklivé nezávislosti, na niž neustále narážely brutální útoky obojího fanatismu, snažícího se mne zmocnit!“⁴⁴

Interpretace postoje mladého Rollanda v peru Rollanda starého počítala tedy také s jakýmsi pudem duchovní sebezáchovy, jemuž stanovisko „nad vřavou“ mělo být v jistém smyslu prostředkem k jejímu dosažení.

★

Romain Rolland se v případě Dreyfusově — máme-li si objasnit jeho ideové hledisko — nedíval na vztah jednotlivce z hlediska statické polarity časnosti a věčnosti. Nedíval se tedy na něj z hlediska křesťanského jako Péguy,

⁴³ Nemylme se však: ani Péguyemu et consortibus nešlo o „křesťanskou lásku k bližnímu“, nýbrž o morální zásadu. Formuloval to takto: „Tehdy se pro nás otázka nekladla tak, abychom se dověděli, zda Dreyfus je nevinen nebo vinen. Nýbrž tak, abychom se dověděli, zdali zde bude odvaha prohlásit ho za nevinného, vědět, že je nevinen.“ (*Notre Jeunesse*, s. 119.)

⁴⁴ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 286.

ani z hlediska jedince ve vztahu ke kolektivu, jehož (kolektiva) práva, třebaž životní, by měla mít na druhé straně své nepřekročitelné meze. Povznášeje se, jak prohlašoval, nad vřavu rozpoutaných fanatismů, nad vřavu protichůdných ideologií, povznášel se i nad osud ohroženého konkrétního jednotlivce, zaměřuje se na zájem národního celku, na zájem republiky.

Romain Rolland, abych navázal na terminologii Péguyho, se díval dále na jednotlivce ve vztahu ke kolektivu z hlediska „moderního“, „intelektuálního“. To jest díval se na něj se zřetelem k dynamické jednotě této antinomie, se zřetelem k dialektickému vývojovému procesu, jemuž jedinému přisuzoval věčnost. V tomto věčném pochodu kupředu našel právě vyřešení všech svých antinomií, antinomie subjektu a objektu, antinomie snu a činu a také antinomie jednotlivce a celku. V úvodu ke svým *Společníkům na cestě* napsal příznačná slova: „Goethe vede k Leninovi“. — A právě Goethe poskytl Rollandovi jednu z jeho nejoblíbenějších formulek: *Stirb und werde*. Největším statkem podle Romaina Rollanda bylo spolupůsobit — za cenu heroické oběti — na nadosobním vývoji celku, lidstva, identifikovat se se silami přírody, se zákonitostí lidského vývoje. Znamenalo to, že jednatel má být aktivním, z hlediska zájmu své konkrétní osoby a svých dočasně zneuznávaných, přestože předvádě správných snah obětovaným jednotlivcem, poraženým bojovníkem v dramatickém procesu celku. Jedna z poražených postav z Rollandovy revoluční hry *Triumf rozumu*, bývalý člen Konventu postavený mimo zákon, Hugot, to říká slovy: „Předstihl jsem vítězství; avšak já zvítězím,“⁴⁵ to jest: to, zač jsem bojoval, v daném případě za vítězství rozumu, zvítězí v budoucnosti přece a nutně a právě díky takovýmto obětem jednotlivců pro příští dobro celku.

Slyšeli jsme, jak Romain Rolland ve své péguyovské monografii poznamenal, že „Péguy, poražený neporažený, odmítal vzdát se naděje, že uskuteční na světě vládu spravedlnosti a pravdy“. Znamenalo to snad, že Rolland, na rozdíl od ostatních upřímných obhájců Dreyfusových, Zoly, France, Jaurèse, Péguyho atd. byl ve věci spravedlnosti a pravdy pesimistou? Ano i ne. Byl pesimistou, pokud šlo o jednotlivcovu přítomnost; byl však optimistou se zřetelem k vývojovým perspektivám lidstva jako celku, v jehož rámci hledal v poslední instanci uskutečnění pravdy, spravedlnosti a lidskosti. V polemice s Henri Barbussem o tak zvaný „rollandismus“ prohlásil roku 1922 — a opakoval to v různých variacích častěji: „... nikoliv, Barbussi, nejsem pesimistou. Neboť já jsem své naději nevymezil úzké hranice přítomnosti nebo bezprostřední budoucnosti. Dějiny mě navykly obzírat širší prostory... A aniž jsem kdy poznal jediný den beznaděje, pracuji stále na tom, abych připravoval příští naši ideje.“⁴⁶

⁴⁵ Konec III. jed. (v závěru hry).

Takovýto perspektivní optimismus byl vlastně i u kolébky celého cyklu revolučních dramát. Když Romain Rolland zaujal ke konfliktu, který vzplanul u příležitosti odsouzení židovského důstojníka, stanovisko „nad vřavou“, bylo to také proto, že viděl před sebou nikoliv tábor „reakce“ postavený proti táboru „pokroku“, nýbrž jakoby tábory zneřáčených bratří, stržených do boje mezi sebou osudnými, zaslepujícími fanatismy a zpronevěřujícími se společnému odkazu veliké národní minulosti, revoluce z roku 1789. Ať už se ukáže ve věci Dreyfusově, že je pravda na té či oné straně, uvažoval Rolland tehdy, trpí a bude trpět srážkou sil, které rozpoutala, *salus publica*, francouzský národ a republikánská vlast. Což si současní pygmejové neuvědomují, že právě taková osudná dialektika bratrovražedných bojů přerušila roku 1789 revoluční dílo jejich obřích předků? Aby si to mohli uvědomit, byla (po pronikavě dramatickém úvodním taktu *Vlků*) počínajíc *Leonidami* koncipována dramatická epopej jako cyklický celek her, který by zachytil bouři francouzské buržoasní revoluce od jejích prvních náznaků až po její smířlivé dozvuky a výhled do její úrodné setby. A kromě toho měla revoluční dramata současné dekadentní dědice odkazu revoluce vyburcovat k heroismu boje a oběti, aby se stali schopnými pokračovat na přerušném díle: „Vzkřísit síly minulosti, znovu oživit jejich činnorodé schopnosti,“ psal Romain Rolland v úvodě ke *Čtrnáctému červenci* roku 1901, „znovu zapálit heroismus a víru národa na plamenech republikánské epopeje, aby se díla, přerušného v roce 1794, znovu chopil a je dovršil lid zralejší a lépe si vědomý svých osudů: takový je náš ideál.“⁴⁷

Když plných čtyřicet let po napsání svého prvního revolučního dramatu starý Romain Rolland poznal, že v něm doznělo k napsání drama, které mělo být vrcholem křivky celého cyklu revoluce, *Robespierre*, tu se ukázalo, že téma pesimistické dialektiky revoluce, jež roku 1898 vedlo k napsání *Vlků*, téma bratrovražedného boje revolucionářů, na něho dosud naléhalo. A přece ani tato hra nevyznívala pesimismem revoluční přítomnosti, kterou předváděla, konce radikálního období a tím buržoasní revoluce vůbec. Naznačovala v závěru neporazitelnost revolučních myšlenek a výhled k příští revoluci, revoluci proletariátu. Rolland sice napsal drama o Robespierrovi, ale na druhé straně se již také v závěru od svého pesimistického, poráženeckého protagonisty Robespierra odvracel. Zato se zastavil na chvíli u zjevu mladého Saint-Justa, druha Robespierrova v revolučních bojích i v thermidorové porážce, u něhož totiž, jak poznamenává Romain Rolland, „přítomný pesimismus byl vlastně optimismem s dlouhodobou splatností (à longue échéance)“. Ve světě Saint-Justovy dalekozorné myšlenky a víry byl doma Romain Rolland sám. A je

⁴¹ *Quinze ans de Combat*, s. 44.

⁴⁷ Z předmluvy k *Le 14 Juillet* v *Le Théâtre de la Révolution*. Paris, A. Michel 1926, s. 3.

příznačné, že starý spisovatel „z velikých výroků, v nichž se“, podle něho, „tak výrazně projevil jeho (Saint-Justův, O. N.) genius“, uvádí výrok tohoto mladého revolucionáře o „člověku, který, jsa donucen uchýlovat se před světem a před sebou samým do ústraní, *vrhá svou kotvu do budoucnosti*“.⁴⁸

★

Jako Saint-Just vrhal i Romain Rolland od mládí svou kotvu neustále do budoucnosti. Nebyl to „únik“ z přítomnosti, byla to živelná potřeba žít a myslet ve směru reality přicházející. „... nechť píši cokoliv...“ zaznamenal si roku 1890, „NEJSEM v tom, co píši: žádný z mých výrazů v té chvíli nebyl by s to mě definovat: jsem ZA TÍM . . . A čím dál pevnější pocit, kterého nabývám o své síle, neodpovídá ničemu z toho, co je — nýbrž pouze tomu, CO MUSÍ BÝT A BUDE — CO BUDE JISTĚ — I KDYŽ ZEMRU DŘÍVE!“ A Rollandův tehdejší zápis končil: „Neboť jestliže jsem v některém bodě času, pak to není na začátku, ba ani ne ve stálém a tápavém vyvíjení. . . . Je to na konci. A přesto budu vždycky ZA TÍM!“ Starý Romain Rolland prohlašoval, že zde podával „Zpověď, jejíž tajnosti nebyly před tímto dnem nikdy prozrazeny veřejnosti . . .“⁴⁹

Romain Rolland vrhal kotvu své vášnivé víry v heroickou obrodu svou i společnosti stále, až do svého stáří, před sebe, do budoucnosti. V době, kdy psal své první revoluční drama o těch, kteří musí zemřít — první název *Vlků* byl *Morituri* —, třebaš byli nevinní, na vývojové cestě, myslil ještě především na společnost své vlasti, na svou vlast, ohroženou vnitřní bouří za Dreyfusovy aféry. Avšak hluboký otrěs, který u něho způsobila imperialistická srážka různých „vlastí“ za první světové války, a zároveň naděje, které u něho probudil mladý socialistický stát sovětský, přivedly jej k tomu, že svou víru zakotvoval dále, v budoucnosti všech lidí. Neboť teď mu již bylo zcela jasno, co dal pronést svému jakobínu Regnaultovi z dramatu-epilogu revolučního cyklu *Leonid*: že totiž „pro člověka je vlastí celé lidstvo“.⁵⁰

Tato stať vyšla v původním znění s názvem „Na okraj Rollandových *Vlků*“ v Časopise pro moderní filologii, XXXVI, 1955, s. 193—203. Zde je značně doplněna novým materiálem a rozšířena.

⁴⁸ *Robespierre*. Paris, A. Michel 1939, III. jed., 24. obraz (pro „divadlo lidu“), s. 307 až 308; „La Parole est à l'Histoire“ (závěrečné slovo), s. 316—317.

⁴⁹ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 112—113.

⁵⁰ III. jed., 5. výstup.

ROMAIN ROLLAND,
AUTOR HRDINSKÝCH ŽIVOTOPISŮ

Když na začátku roku 1903 vyšel v Péguyho *Cahiers de la Quinzaine* Rollandův *Život Beethovenův*, zápasil jeho autor takřka o holé živobytí. Odhodlal se proto ucházet o jednu z menších cen Francouzské akademie. Nepochodil však. Vzpomínaje na tyto chvíle, vyprávěl ve stáří v monografii o Péguy: „. . . Francouzská akademie (její komise pro literární ceny . . .) odepřela mému *Životu Beethovenovu* nejskrovnější odměnu, jednu z Montyonových cen ve výši pěti set franků, a posoudila brožuru jako bezvýznamnou. (Podívejte se laskavě, je-li to možno, na seznam čtyřiaadvaceti knih významných, které Akademie odměnila.) Člověk musil být už hodně málo hrdý, když se ucházel o tuto almužnu. Avšak my dva, Péguy a já, pozbyli jsme veškerého studu. Jak jsem to napsal, spíše s lítostí než s rozhořčením: — „Byl bych přece jen věděl, jak těch pěti set franků použít! . . .“¹

Šlo tehdy skutečně o „dílečko, které vyšlo v málo známém krámu a bylo i napsáno neznámým autorem“ (předmluva z roku 1927). Co se tehdy o Romainu Rollandovi mohlo vědět? V odborném světě na sebe před několika lety upozornil doktorskou prací o dějinách opery před Lullim a Scarlattim (1895) a hrstkou statí o francouzských a cizích hudebnících, vedle ještě menšího počtu článků o výtvarném umění. Jako literární autor měl tehdy již za sebou několik dramát, z nichž mu tou dobou vyšlo sedm. Nedostal se však s nimi do pařížské činohry, byla hrána pouze na malých scénách a ve zcela nepatrném počtu představení. Ani to, že se praxí i teorií přihlásil mezi průkopníky tak zvaného divadla lidu, ani to, že pracoval na cyklu dramát o francouzské buržoasní revoluci, nezískalo mu známost. A jeho útlá monografie o malíři J.-Fr. Milletovi vyšla dva měsíce před *Životem Beethovenovým* anglicky v Londýně, takže se o ní ve Francii ani nevědělo.

Poněkud větší pozornost vzbudilo pouze Rollandovo drama *Vlci* (1898).

¹ Péguy, I, s. 125.

Bylo napsáno a hráno v nejkritičtější fázi prudkého sporu o Dreyfuse. Mladý autor svým dramatem, jehož téma bylo vzato z francouzské revoluce, zaujal neoportunní postoj „nad vřavou“. Nebyl žádným z obou fanaticky zneprátených táborů pochopen správně. Výsledek byl, že se nezavděčil zcela ani obhájcem kapitána Dreyfuse, pro domnělou velezradu nevinně odsouzeného na galeje, ani zejména odpůrcům revise soudního procesu. „Vstupoval jsem na literární kolbiště nahý jako svatý Jan,“ vyprávěl Romain Rolland později v *Pamětech*, „a octl jsem se na ulici: všechny příbytky, kde se drželo v rukou pero, zavřely mi dveře před nosem . . . Musil se objevit Péguy jakoby zavolán prozřetelností, aby *Vlky* vyrval společnému hrobu . . . To byl začátek mých styků s ním . . .“²

Na první pohled se bilance sedmatřicetiletého autora *Života Beethovenova* nemohla jevit jako zvláště povzbuzující. Avšak tato jeho nová knižka jako by byla vytryskla z tak ztotožňujícího se prožívání osudu hudebního genia, jež Romain Rolland ve zkratce podával, zazníval z ní tón tak burcující upřímnosti a její výraz byl tak nehledaný, že si čtenáři musili říci s Pascalem, že čekali autora, a objevovali člověka. Téhož roku byla knížka dvakrát vydána a dvakrát rozebrána. Několik let později o tom napsal Péguy, její nakladatel, svým rázovitě křivolakým slohem často citovaná slova, že to byl „nikoli pouze začátek literárního úspěchu Romaina Rollanda a literárního úspěchu *Cahiers*, nýbrž nekonečně víc než nějaký začátek literárního úspěchu, mravní zjevení, náhlé, odhalené tušení, zjevení, zjevení, výbuch, náhlé sdělení velikého úspěchu mravního . . .“ (*Notre Jeunesse*).³

Málokdo mohl jen tušit, po jaké cestě vlastních bojů dospěl Romain Rolland tehdy tak daleko, že jeho nitro překypělo vítězným přitakáním tragickému heroismu, který líčil.

★

Jak se o tom sám rozepsal ve *Vnitřní cestě*, setkaly se v povaze Romaina Rollanda rozdíly a protiklady dvou starých měšťanských rodů neverského kraje. Stín úzkosti a smrti, který zachmuřoval jeho dětství, a matčina jansenisticky nekompromisní výchova byly prvními zkušenostmi, které ho připravovaly k jeho heroickému pojetí života. Matka vytvářela kolem sebe ovzduší kázně odřikavého katolicismu, která jako „přísný a hrdý víchr“ vanula přes „lenivou pláň“ duší neverských „Colasů“, bezstarostně veselých a povídavých, z nichž byl Rollandův otec a on sám. „Tento dech mě silně utvářel,“ vzpomínal Romain Rolland, „ale možná jinak, než mě stvořila příroda. Moji přátelé v bu-

² *Mémoires et fragments du Journal*, s. 295.

³ S. 113.

doucnosti, přátelé Kryštofa a ‚heroických životopisů‘, si na to nemohou stě-
žovat.“ A tak tedy vyrůstal od svých pěti let v ovzduší „spalujícího pesimismu“,
uprostřed „mavního rigorismu, rigorismu ocelového, nesmiřitelného ke lži,
ke kompromisům, k drobným zbabělostem, v nichž se rozkládá vzestup duše...“⁴

Krise jinošství jej strhla do boje proti některým jeho sklonům a atmo-
sféře nového pro něho pařížského prostředí, jakož i vlivům současné tvorby,
které jej sváděly k útěsnému „úniku ze života“. Později se Romain Rolland
snažil uvést své svářící se antinomie v souvislost s rozpory celé doby, s „tra-
gickou antinomií“, jak řekl v úvodu ke *Společníkům na cestě* z roku 1935, „jíž
byla rozpolcena ‚intelligence‘ panující třídy Západu — buržoasie. Celý tento
život,“ pravil tam mysle na svůj život, „byl ovládán konfliktem, který nebyl
pouze konfliktem povahy individuální, nýbrž konfliktem doby sociálního
přechodu: konfliktem mezi snem a činem, mezi duchem a jsovcnem, mezi
tužbami individualistického idealismu a svrchovaným objektivismem pří-
rody, která duchu vnucuje své zákony.“

„Sen“ vábil Romaina Rollanda v době jeho mládí ze všech stran a ote-
víral mu dokořán brány svého světa prostřednictvím literatury, umění a hudby,
v nichž se chtěl dopídit „krásy života“. „Ta,“ napsal o tom ve *Vnitřní cestě*,
„jež se mi nabízela v poesii a zvláště v hudbě mé doby, byla evasí ze života . . .
Villiers a Mallarmé, ironie a symbol, v nichž se život vypařuje — a pěnící se
vortex, který vás svými zvučnými chapadly chobotnice s lepkavými očima
vssává až do hlubin moře, kde je pohlcována raněná vášň Tristanova a na
jeho těle vášň té křičící ženy se zlatými vlasy — Wagner . . .“ Romain Rolland
zde narážel na slova umírající Isoldy z Wagnerova hudebního dramatu *Tris-
tan a Isolda*, která v dopisech z doby vysokoškolského studia citoval Suarèsovi
a která znovu uváděl také ve svém mladistvém pantheistickém vyznání *Credo
quia verum* z roku 1888, vždy v německém originále:

In dem wogenden Schwall,
In dem tönenden Schall,
In des Weltathems
Wehendem All,
Ertrinken,
Versinken,
Unbewusst,
Höchste Lust!

A Romain Rolland (ve *Vnitřní cestě*) pokračoval: „Svět zaniká a já prchám.
A já prchám . . .

⁴ *Le Voyage intérieur*, s. 117—119.

A já nechci prchat! Chci svět, a nikoliv bledý jas, kde se v Neknýj chvěje Achillův stín . . .“

Druhé z obou „siamských dvojčat“ jeho bytosti, jak řekl v *Pamětech*,⁵ jež tehdy drásala jeho nitro hamletovským sporem mezi snem a činem, dvojče činorodé, toužící po „slunci živých“,⁶ vítězilo. Vypnout zdravé síly k intenzivnímu žití skutečného života, vymanit se z netečné prostřednosti, která je zradou, a učit se u velikánů minulosti a přítomnosti, jak ji překonávat. Byl by mohl vztahovat na sebe slova Goethova k Eckermannovi: že „potřeba obcovat s velikými předchůdci je znamením vyšší vloh“ a že „ušlechtilý člověk“ se jejich působením může „co nejskvěleji rozvinout a denně vůčihledě dorůstat do podobné velikosti“.

Za této krise si Romain Rolland na přelomu jinošství ukoval heroickou víru v život založenou pantheisticky. Dospěl však zároveň i k víře ve své vlastní poslání ve společnosti. Jeho epilog ke knize *Patnáct let boje*, v němž zestárlý spisovatel odpovídal na otázku, proč píše — protože je to jeho životní nutností —, je známý. Jak však nás překvapí cílevědomost, s níž si již jako dvacetiletý student odpovídal v deníku (1888) na otázku, proč *bude* psát: „ . . . Z jakého důvodu psát? . . . odvahy a vůli, abych psal, mohu najít pouze v naději, že takto budu žít víc a že způsobím, aby žili víc druhí . . . V této chvíli sociálních revolucí, kdy se všechny egoismy a špatné pudy chystají ke strašlivému zápasu, z něhož vzejde *Dobro, které je Životem*, vítězné, ale zkrvavené, splním svůj úkol, svou úlohu v dějinách lidstva: pokusím se urovnat cestu tomu, co má přijít; připravím duše na blízký příchod nevyhnutelných idejí, které zvítězí krutými násilnostmi, tím bolestnějšími, čím více se jim lidé budou snažit klást do cesty překážky. Způsobím, že příslušníci mé třídy pocítí marnost a mylnost toho, co se chystají zoufale hájit, jako by to bylo jediným dobrem. Budu se snažit způsobit, aby pocítili neodvratnost osudu a nekonečnost života, všeobjímající sympatii. — Pracuji pro lid. On mě však nepochopí. Touží po místě privilegovaných; neví, zdali život splňuje nebo nesplňuje sliby o štěstí, které, jak se zdá, dává bohatým. Až lid bude na našem místě, pak pochopí . . . Čekejme! Svět ještě nebude tak hned u konce . . .“⁷

Zápase s týmiž problémy ve vlastní bytosti a citě v sobě přímo poslání „v dějinách“ a mezi „příslušníky své třídy“ pracovat pro budoucnost a „připravovat duše“ na ni, spatřoval mladý Romain Rolland těžiště své životní činnosti v umění — umění obrozovaném, které by předváděním lidí heroických křísilo potřebu žít „skutečněji“, vzpírat se proti mdlé, pohodlné a zbabělé prostřednosti a úpadkovosti. Ovšem stavět na počátku devadesátých let —

⁵ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 28.

⁶ *Le Voyage intérieur*, s. 178.

⁷ *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 252—253.

v době, kdy se v měšťanské kultuře třetí republiky konce století uplatňovaly tendence dožívajícího pozitivistického realismu, naturalismu, dekadence a symbolismu — do popředí morální a estetický ideál lidského heroismu, znamenalo pro Romaina Rollanda dostávat se na osamělou pozici takřka „jednoho proti všem“.

V deníkových poznámkách z července a srpna roku 1890 se svěřoval: „Nemohu očekávat pomoc od nikoho. Nemohu se se svou samotou svěřit nejdůvěrnějším bytostem, poněvadž je uráží . . . Kde najít oporu? . . . Chtěj nechtěj mě drží zuřivá vitalita, která chce uskutečnit vnitřní bytí. Žiji pouze s výminkou, že budu *tvorit svůj život* —, tvořit život, který nenacházím kolem sebe —, který nenacházím takový, jaký jej chci, ani u největších lidí, u svých nejmilejších umělců . . . Musím zemřít nebo tvořit. Umělecká tvorba pro mne není kariérou nebo zábavou. Je to nezbytnost života nebo smrti.“⁸

V devadesátých letech se Romain Rolland proboujel k tomu, aby svůj život tvořil, aby se naučil transponovat své představy o silném a tvořivém životě všem překážkám a obětem navzdory do svých literárních pokusů a literárních plánů. Studijní pobyt v Itálii po skončení vysokoškolského studia v letech 1889—1891 byl pro něho dobou, kdy v sobě definitivně překonával snivého Oliviera a vyhraňoval se v bojovného Kryštofa. Ve vzdělané sedmdesátnici Malwidě von Meysenbug, osamělé a nadané smyslem pro heroismus v životě a v umění, našel mladý Romain Rolland posilující pochopení pro své snažení. Z Malwidiných vzpomínek na její přátelství s velikými osmačtyřicátníky a z jejího obdivu pro mistry minulosti zavanul na něho dech těch, kdo svůj život žili hrdinně. „Tam jsem se naučil tajemství pánů světa,“ napsal ve *Vnitřní cestě: „velikých Poražených. Poražených činu i myšlenky . . . těch, kdo vítězí, a těch, kdo jako Michelangelo a Wagner, velící to ranění, spatřili nicotu vítězství . . .“* Byla to „vysoká škola heroismu“, „bez lekcí a bez frází“.⁹ Čím se mu takto Malwida stala, vyznal jí v dopise z 27. srpna 1893: „Proč jsme se nepoznali dříve? Byli bychom promýšleli tolik krásných věcí. Už tak jsme jich promysleli mnoho; díky Vám jsem se probral jasněji k sobě samému. Čím jste mi tehdy byla, tím by nebyl mohl takovým způsobem být nikdo. Dala jste mi vědomí svých sil; dala jste mi víru v mé dílo — ne-li v to, co jsem do té doby vykonal, tedy v to, co jsem měl vykonat; cítil jsem ve Vašem srdci ozvěnu svého srdce, cítil jsem tedy, že jsem měl oprávnění být, co jsem byl, cítit, co jsem cítil, a že pokud jiní mě nechápali, byla to jejich chyba a že jsem já měl pravdu.“¹⁰ Až do své smrti roku 1903 zůstala Malwida zrajícímu Romainu Rollandovi v týdenním

⁸ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 105.

⁹ *Le Voyage intérieur*, s. 209.

¹⁰ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 90.

písemném styku vzácně chápvou přítelkyní. Přítelkyní *jedinou*, jak řekl ve stati *Amore. Pace*, kterou věnoval její památce.

„Přítel, který vám rozumí, vás tvoří,“ napsal v této souvislosti. „V tomto smyslu jsem byl stvořen Malwidou.“¹¹ Nebylo snadné rozpoznat v dramatických pokusech začátečníka Romaina Rollanda daleké perspektivy jeho skutečného nadání. Přiznal se k tomu: „Až do mých třiatdvaceti let se všechny vzmachy hroutí, mé vzlety zarážejí, mé plány děl, mé tvůrčí záměry se točí, tak jako upoutaný pták okolo kůlu, kolem jednoho a téhož motivu vzbouřeného heroismu, který klesá a podléhá: Kryštofové, kteří se kácejí uprostřed proudu, geniové, kteří ztroskotávají, případy selhání, tragická epopěj života, který bojuje bez naděje až do posledního dechu a který přesto ví, že na konci je porážka. Z těchto zlomených hrdinů, z těch stínů neporazitelných a porážených, kteří bloudili soumrakem mých Severských let, později dítě Aert přineslo melancholické poselství svým starším bratřím, šťastnějším, kteří si vynutili vstup do bran slunce o těžkých veřejích.“¹² Dítě Aert — postava z prvního Rollandova dramatu, které bylo hráno, čtrnáct dní před jeho *Vlky*, dramatu z trilogie „víry“.

V dopise z 13.—14. března 1892 psal Romain Rolland Malwidě: „Chtěl bych být volný, na pustém ostrově, abych mohl žít svým pravým životem, životem svého ducha.“¹³ Na podzim téhož roku však spojil svůj život se životem Klotildy Bréalové. Tímto sňatkem se Romain Rolland dostal, jak sám řekl v *Pamětech*, do zvláštního postavení. Přišel do společenského prostředí, které bylo vzdáleno jeho světu heroických představ stejně jako Paříž byla vzdálena pustému ostrovu. Židovský universitní klasický filolog a sémantik světového jména Michel Bréal, Klotildin otec, patřil k intelektuální elitě soudobé buržoasní společnosti a žil se svou rodinou v samém srdci pařížského kulturního „jarmarku“ — toho jarmarku, proti němuž Romain Rolland od studentských let bojoval. „Žil jsem v Paříži v prostředí veliké buržoasie, buržoasie inteligentní a majetné, která, pokud jde o mého tchána, náležela k nejvyšším kruhům universitním a která jeho rodinnými svazky byla spjata s izraelskou společností velikých bank a kruhů akademických, politických a obchodních...“¹⁴

Narazil, jak vypráví, na zcela jinou mentalitu. Rodina Bréalova posuzovala kariéru mladého příchozího věcně. Správně odhadla, že je nadaný, a měla jej k tomu, aby si se zřetelem k vyhlídkám vysokoškolského působení vypracoval doktorskou thesi. Dopadla výborně, ale Romain Rolland na ní nepracoval rád. Dne 19. února 1894 psal Malwidě: „Za čtyři měsíce jsem napsal

¹¹ *Le Voyage intérieur*, s. 217.

¹² *Tamtéž*, s. 178.

¹³ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 68.

¹⁴ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 190.

(nebo přepsal) na tisíc stran, z nich ani jednu z vlastní vůle, ale abych učinil zadosť povinnosti, tupému pravidlu (protože jaké potěšení může někomu způsobit, že píše své these? — Pro mne je to velikánská otrava; vždyť je to ztracený čas, čas nenapravitelně ztracený — ukradený mému životu).¹⁵ A když měl s hotovou thesí o dějinách opery před Lullim a Scarlattim (tištěnou roku 1895) pozoruhodný úspěch na veřejnosti, psal Malwidě: „Nejpodivnější je, že jsem nikoliv spokojen, nýbrž zuřivý, že mám takový úspěch. Všichni se tváří, jako by si mysleli, že jsem musikografem; — a mezi námi řečeno, na hudbě mi vůbec nezáleží (alespoň ne na dějinách hudby); chtěl bych působit svými dramaty. Ostatně vyvíjím malé úsilí, abych je uvedl ve známost. Mám jen naspěch, abych řekl všechno, co cítím, dříve, než zemru. Ach, bylo by mi strašně líto, kdybych zemřel dříve, než bych se celý vyvinul, než bych vydal ze sebe všechny klíčky života, které v sobě cítím . . . jsem si jist, že všechny ty lidi kolem sebe překonám, budu-li žít . . .“¹⁶

Dík rodině své ženy poznal mladý Romain Rolland zblízka kosmopolitní pařížskou společnost. Odpor, který k ní pociťoval již dříve, stupňoval se za jeho stále sebeobrany proti jejím přemocným vlivům v prudký antagonismus, který začal narušovat i jeho rodinné vztahy. Klotilda mu sice pomáhala sbírat materiál pro jeho thesi a pak se pokoušela s ním spolupracovat i literárně. Dne 24. února 1897 se Romain Rolland o tom zmiňoval Malwidě: „Má sestra také hodně pracuje. Právě přeložila dlouhý anglický román od Thomase Hardyho . . . Všichni pracujeme v našem kroužku a já bych toto úsilí chtěl sdružit. Jsou díla, která musí být samotářská. Jiná musí být kolektivní. Klotilda a já se pokoušíme společně napsat drama ze současnosti, které se dotýká toho, co dnes zaujímá nejživěji, a které přesto zůstává ideální, a to více než dramata Ibsenova.“¹⁷ Tato spolupráce však nemohla být ani skutečně plodná, ani nemohla dlouho trvat, protože zde nebyla společná představa o jejích cílech. Rolland o tom napsal v *Pamětech*: „ . . . aniž schvalovali mé literární ambice, moje mladá žena a její rodina se na ně dívali tak . . ., pokud je přijímali, že povedou k úspěchu. Měli mě tedy k tomu, abych je projevil na veřejnosti knihou a divadlem; pomáhali mi, podnikali v můj prospěch kroky . . .“¹⁸

Romain Rolland se nemohl vyhnout tomu, aby se alespoň částečně nepřizpůsobil, nechtěl-li se stavět předstávám rodiny své ženy a své ženy samé tvrdošíjně na odpor. „Přiznávám se k obzvláštní slabosti,“ sděluje v *Pamětech*: „snažil jsem se psát hry, které by byly přizpůsobeny úrovni pařížských divadel. Byl jsem k tomu naprosto neschopný; umím psát jen pro sebe, aniž se starám

¹⁵ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 109.

¹⁶ *Tamtéž*, s. 155. Dopis z 23. prosince 1895.

¹⁷ *Tamtéž*, s. 202.

¹⁸ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 256.

o obecnstvo; což celkem vzato skýtá nejlepší naději, že je zaujmeme. Pokoušel jsem se tedy „dělat to jako ostatní“ — (jaký to klam!) —. Byl jsem potrestán. Hra *Montespanová* (*La Montespan*) a *Tři milenky* (*Les Trois Amoureuses*) jsou nejslabšími díly, která jsem napsal, a žádné divadlo je nepřijalo.“¹⁹

Avšak Romain Rolland příliš silně cítil, „že podvoluje se podmínkám úspěchu, vydával se v nebezpečí, že v zárodku zabije vůli po síle, která se nedala měřit úspěchem, a čistotu . . ., která ji udržovala při životě . . .“ Dne 31. května 1896, v době, kdy chystal *Aerta*, poznamenal si: „ . . . mám málo naspěch, abych dosáhl úspěchu, dokud si nebudu jist, že jsem vystoupil na vrcholek sebe samého . . .“ A toto drama *Aert*, které, jak řekl, „zdůrazňovalo tváří v tvář obecnstvu zoufalou nutnost samoty“, tvůrčí samoty, znemožňované jeho autorovi na pařížském „jarmarku“, bylo podle jeho slov „začátkem vnitřního rozchodu v domácnosti . . ., který měl na začátku roku 1901 skončit rozvodem . . .“²⁰

¹⁹ *Tamtéž*, s. 307.

Nedomnívejme se však, že dramatem ze 17. století *Montespanová*, jejímž původním titulem bylo: *Ctižádostivá* (*L'Ambitieuse*), Romain Rolland byl ochoten učinit příliš velké ústupky soudobému pařížskému obecnstvu a jeho divadelnímu vkusu. Vyplývá to z dopisu Malwidě z 11. ledna 1903. Rolland jí tam vyprávěl, jak hru dal číst Gémierovi, kterému se hodila a který hned pro titulní úlohu počítal s oblíbenou herečkou Réjanou, ale žádal autora, aby hru upravil, aby s ním spolupracoval. Romain Rolland měl v této věci zkušenosti již s první hrou *Orsini*, kterou mu „upravoval“ a zkomolil herec Mounet, aniž se pak podařilo dostat ji na scénu, a proto byl ve značných rozpacích. „A nevím, co mám dělat,“ psal Malwidě. „Neboť můj názor je kategorický: nechci s nikým spolupracovat; a příliš dobře vím, že hra upravená hercem, a zvláště pro Réjanu, bude možná úspěšná, najisto však nestvůra, které se budu hrozit. — Když však odmítnu, dotknu se Gémiera: je to neodvratné . . .“

Myslím, že má hra (námet je paní Montespanová) je velmi dramatická — nejdramatičtější, myslím, kterou jsem napsal od *Vlků*. Ale nemohl bych pomýšlet na to, abych jí dal hrát v její nynější formě: ne že by zde byly nesnáze s inscenací (je velmi prostá, co se týká předvedení), ale její duchovní zaměření je příliš vážné, příliš chmurné; a já si již o francouzském obecnstvu nedělám klamných představ. Člověk musí být (nebo spíše *musel být*) Sofoklem nebo Shakespearem, aby je přinutil smířit se s nepřetržitou vážností, aniž ji zmírní nějakými sladkostmi. Proto se také spokojím s tím, že hru vydám. — Bude-li přenechána Gémierovi a Réjaně, co z ní všechno neudělají? Co se stane s vážností, která je mi tak drahá? Mohu svolit k tomu, abych svým jménem kryl nejnepohodlnější, které předvídám, ústupky, které bude třeba udělat virtuositě *primadony* a prostřednosti obecnstva? — Raději bych svou hru úplně postoupil Gémierovi, než bych se s ním o ni podílel. — A přece je mi přítelem, je inteligentní a sama víte, že mám k němu sympatie (nemluvě o vděčnosti). Ale je jako ostatní: myslí jenom na úspěch. Nemůžeme se shodnout“ (*Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 326—327).

²⁰ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 258—260.

Po vydání výboru Rollandových dopisů Malwidě a jeho *Paměti* jsme dnes o *Aertovi* informováni poněkud lépe, i když nám ještě nejsou k dispozici ani stránky Rollandova deníku z let 1896—1897, v nichž podle jeho poznámky v *Pamětech* jsou zaznamenány osudy hry, ani rukopisy *Aerta*, obsahující v dodatcích plány a několik hotových výjevů z této dramatické trilogie.

Neboť „*Aert* byl ve své první koncepci (ze srpna a září roku 1896) cyklem tří dramát, rozšiřujících se v popěji. Chtěl jsem v něm původně dát zvítězit věci míru. Jenže jak jsem na něm pracoval, nabyla vrchu válka, moje přítelkyně! . . . Člověk by řekl, že místo jeho zrodu, Berchtesgaden, jej poznamenalo svými zlovestnými vlivy . . . Dilo, bouřemi doby házené sem a tam, kolísalo mezi třemi nebo čtyřmi rozuzleními, která prozrazovala neklid a nejistotu ducha, v níž jsem se zmlít.“ Hra byla po prvé dávana 3. května 1898 na Théâtre de l'Oeuvre. Hlavní

V době, kdy se rozváděl, informoval Malwidu (26. února 1901): „Víte, že když jsem si Klotildu brał, byla pod dojmem smrti své matky a smrti Césara Francka, který byl pro ni velikým a ušlechtilým přítelem. Hluboce trpěla svým farizejským prostředím a co nejpřímněji a nejšlechterněji toužila po životě práce a sebrání myšlenek. Skutečně po nějakou dobu byla pro mne oddanou spolupracovnicí a přítelkyní. — Avšak buď příliš přeceňovala své síly, nebo můj život je příliš odříkavý a tvrdý pro ženu. Její idealismus brzy polevil a podlehla znovu změkčilé nákaze svých pařížských přátel . . . Od té doby to byl pro mne zápas každého okamžiku . . . Dnes jsme u konce svých sil. Společný život by byl možný jenom tehdy, kdyby jeden z nás se obětoval druhému; já nesmím; a ona nechce . . .“²¹

Romain Rolland byl svou ztrátou raněn do hloubi duše a zdrcen svou porážkou. Psal o tom 31. května 1901 příteli L. Gilletovi (a předtím i Malwidě), když už bylo po všem: „Teď je jisto, že přestože jsem předvídal skoro všechno, čím budu trpět, bylo zde utrpení, které jsem nepředvídal. Jak bych také byl mohl předvídat, já, který jsem po osm let žil s touto přítelkyní, miloval ji víc než sebe, sdílel s ní všechny její myšlenky, byl dlouhou dobu jakoby jejím duchovním rádcem, viděl její duši obnaženou, den ze dne — že v ní propukne tak děsivá změna . . . Jak bych byl mohl předvídat tento druh kruté radosti, kterou mi pak ukáže, a to přidušené záští proti celé mé duši, se kterým se neskrývá v některých dopisech, jež od ní mám. Neodpouští mi, že nade mnou nezvítězila a nepředělala mě; neodpouští mi, že jsem jí neobětoval své myšlenky a svou víru . . . je smutné, když člověk vidí, jak křehká je láska,

úlohu měla — úlohu jinocha Aerta — mladá herečka Cora Laparcerie, kterou Romain Rolland v *Janu Kryštofovi* zachytil jako herečku Corinnu.

Těsně před provedením napsal Romain Rolland Malwidě (30. dubna 1898): „Význam hry je hlavně v citech a v charakteru Aertově; děj je nevalný a mohu říci, že jsem vzal tento spíše než nějaký jiný proto, že jsem prostě nějaký děj potřeboval; ale nemám na něm zájem; je to pro mne pouze prostředek, jak dát žit postavě.“ Krátce po provedení psal (6. května 1898, viz *Lettres françaises* č. 526, týden od 23. do 30. července 1954), že byl úspěchem překvapen, poněvadž „hra je skoro bez děje, její hrdina pak dítětem, bránícím svou čistotu proti pařížské zkaženosti (neboť to byl pravý námět)“.

Malwida měla příležitost, hru si přečíst a formulovala některé námitky, zvláště proti postavě Liině. Romain Rolland jí v dopise z 25. července 1898 vysvětloval: „Nechtěl jsem Liu udělat sympatickou. Kdybych z ní byl vytvořil takovou hrdinku, jakou mi naznačujete ve svém dopise, nebylo by již třeba Aerta litovat; byl by chápán, byl by *skutečně* milován. Já jsem chtěl, aby byl sám, sám čistý a heroický ve zkaženém prostředí a aby mu jeho přátelé nebyli méně nebezpeční než jeho nepřátelé. Víte přece, čím jsou přátelé pro takové idealisty jako my. Jejich způsob, jak mají rádi, je úplně materiální; s nejlepšími úmysly usilují o to, aby tomu, koho mají rádi, odňali veškerou jeho mravní sílu, aby ho odváděli od činnosti, aby ho učinili podobným sobě. Liina láska, zároveň milostná a mateřská (jak často bývá u takovýchto chabých a mdlých duší, u nichž každý cit přibírá smyslného zabarvení), je pouze schopna pomalu otupovat a otravovat Aertovu duši. Aby bylo lze vzepřít se takovému nebezpečím, je zapotřebí ještě více síly, než když musíme čelit přímým nepřátelům . . . V tom je celé drama.“ Transponované drama mladého Romaina Rollanda v prostředí Bréalovy rodiny, která se jistě dovtipila. (*Mémoires et fragments du Journal*, s. 279; *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 227, 237.)

²¹ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 295—296.

kteřá byla tak veliká, a jak ztroskotává úsilí povznést se k dobru, které bylo tak upřimné. Ujišťuji Váš, že z toho na mne přichází pochybnost o všem, co je lidské, i o mé vlastní síle. Neboť jestliže jsem nedovedl zachránit tu, kterou jsem měl nejraději, koho tedy budu moci zachránit?“²² A Malwidě psal už 28. února 1901: „... jde z toho na mne veliký smutek, pomyslí-li, že se mi mým příkladem a mým myšlením nepodařilo zachránit duši, ke které jsem byl připoután pouty nejtěšnějšími.“²³ Tragedie Olivierova manželství v *Janu Kryštofovi* je transponovanou tragedií manželství Romaina Rollanda samého.

Na Rollanda dolehla skutečnost rozchodu s rodinou Bréalovou ještě jinak tíživě, alespoň zprvu. Dotud se nemusil valně starat o své hmotné zajištění. Teď zjistil, jak malými výdělečnými možnostmi disponoval. „Za svůj kurs dějin umění na École Normale jsem dostával roční plat dvou tisíc franků,“ napsal o tom v monografii o Péguy; „a neměl jsem nic uloženo stranou. Hudební oddělení, které jsem organisoval na École des Hautes Études Sociales, nebylo honorováno. Ačkoli jsem byl často nemocen a od roku 1900 stížen tuberkulosou, již jsem dostal po chřipce, a potížemi srdečními, neměl jsem peníze, abych se šel léčit na nějakou kliniku nebo na Jih. Celý výnos mých knih zůstával Péguymu...“²⁴ A tak se, jak řekl v *Pamětech*, musel zařizovat se zřetelem k „přelomu ve svém společenském životě, jež bylo třeba reorganisovat v chudobě a odloučenosti“.²⁵ Dne 1. března 1901 se svěřoval L. Gilletovi: „Bojovný postoj, který příliš často zaujímám v životě, je pouze postojem obranným... Jsem až příliš sváděn pokušením, abych zavřel oči a oddal se spánku...“²⁶

Avšak právě v této době se pro Romaina Rollanda již také rýsovala cesta jeho vnitřního vítězství. Proces bolestného zrání lidského se dovršoval takřka souběžně s procesem tvůrčího zrání. A tak mohl 13. října 1901 sdělit L. Gilletovi: „... nejednou jsem byl na pokraji smrti. Avšak po několika měsících této bídy, když jsem nezemřel, jsem viděl, jak se ve mně velikými proudy ze všech stran vrací život. A jednoho dne, když jsem dostoupil nejkrajnější trýzně, prudce vytryskla radost. Zdálo se mi, že padají okovy, že jsem volný, po prvé volný... sám v sobě jsem měl zajištěno své slunce, své štěstí, svůj osud, jež závisely na mně a jež vytvářela má vůle. Od té chvíle jsem zcela klidný a vyrovnaný...“²⁷

Uvržen životními okolnostmi do osamělosti, zbaven zřetelů a závazků, které jej odtud prostřednictvím rodinných pout spínaly se společností pařížského

²² *Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland*, s. 140.

²³ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 296.

²⁴ *Péguy*, I, s. 122—123.

²⁵ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 309.

²⁶ *Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland*, s. 135.

²⁷ *Tamtéž*, s. 152.

„jarmarku“, Romain Rolland konečně „vystupoval na vrcholek sebe samého“. Tvůrčí vlna, která se v něm vzedmula na samém sklonku devadesátých let, projevila se kolem roku 1900 nejdříve přívalem plánů: na dílo musikologické z dějin německé hudby, na cyklus revolučních dramát, na dlouho chystaný a nyní do stadia realizací vstupující románový cyklus (budoucí *Jan Kryštof*) a také na „nového Plutarcha“, na řadu plutarchovských životopisů slavných mužů. Kdežto však starověký Plutarchos chtěl „srovnávacími životopisy“ stavět lidem před oči příklady ctností a špatností vynikajících Řeků a Římanů, Romain Rolland měl v úmyslu, jak oznamoval již Malwidě 3. října 1902, napsat životopisy „hrdinů moderních dob, u nichž by byl položen důraz na jejich mravní charakter“²⁸ a zahájit je Beethovenem.

Romain Rolland, životopisec slavných mužů, spojoval v sobě předpoklady zaníceného vyznavače lidského heroismu a vysokoškolsky školeného historika. Už v době studií na École Normale bychom u něho mohli hledat první myšlenku na „realistické a psychologické dějiny — dějiny duší“, na pokus „dát ožít nikoli životům bytostí vzniklých obrazotvorností, nýbrž životům těch, kdo žili . . .“²⁹ Když byl roku 1894 ustanoven učitelem laické morálky a měl učit nyní i lásce ke zřízení třetí republiky, „všemu tomu, čeho je třeba, aby byla přesvědčena ovce, že se zrodila, aby byla snědena“, i abstrakcím dobra, povinnosti atd., tu psal Malwidě (2. října 1894): „Chtěl bych učit víře, víře v hrdiny . . .“³⁰ V *Pamětech* se v této souvislosti vrátil ke své tehdejší zkušenosti o tom, že jedinou přesvědčující lekcí je příklad a že by se mělo „pořídít evangelium našich laických světců, *Životy heroických lidí*. Já jsem na tu myšlenku přišel, avšak . . . zůstal jsem na prahu.“³¹ Podle jeho vlastních slov „první, kdo zapálil oheň, byl v listopadu 1897 Nicolas Poussin“. V příslušném deníkovém zápise Romain Rolland říkal: „Studium francouzských dějin umění 17. století, kterým se zabývám se zřetelem ke svým přednáškám na École Normale, je pro mne velikým dobrodiním. Už dávno jsem poznal, že historie geniů umění je zásobárnou mravní síly, která vzpružuje víc než všechny mravouky. Je to ‚nový Plutarch‘, škola hrdinů. Nikdy u mne tento dojem nebyl silnější než během měsíce, který jsem prožil v důvěrném styku s Nicolasem Poussinem. Je útěchou, když si člověk pomyslí, že náš věk není horší než nejslavnější věk našich dějin. Raději než by v něm žil, uchýlil se Poussin do své odříkavé samoty v Římě, mezi chudobné a poutivé lidi, kteří byli vyhnanci jako on, byli prostředního ducha, ale ryzího srdce. Ve svém domě . . . žil sám, bez služebnictva, bez přátel, se svou hodnou ženou . . . Žil oddán svému sa-

²⁸ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 319.

²⁹ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 242.

³⁰ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 123.

³¹ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 242.

motářskému myšlení, které bylo živeno vanem hrobů a hrdinským a horečnatým stínem římské Campagne . . . Kolik to let bojů a bídy, než zvítězil! A jestliže zvítězil, jak to bylo? Soudností dvou nebo tří lidí, která se prosadila proti hlupáctví ostatních! . . . Kdo ho kdy pochopil . . . ?³²

Po tom, co jsme slyšeli o Romainu Rollandovi, autoru *Aerta*, podle nových dokladů, víme dnes dobře, proč roku 1897 uvedené rysy malíře Nicolase Poussina na něho tak zapůsobily, proč Poussin „první zapálil oheň“ jeho úmyslu napsat „krátké životopisy, žhoucí a zhuštěné, v nichž by byly soustředěny heroismus a víra velikých lidí . . .“³³ Přistoupil však k jejich zpracování teprve tehdy, když překonáváje těžkou osobní krizi, zápasil zároveň s existenčními nesnázemi. Dne 13. října 1901 psal L. Gilletovi: „V nejistotě, kde sehnat dost peněz, abych mohl být z čeho živ, přijal jsem na všech stranách úkoly, které mě teď budou možná trochu zatěžovat: přednášky pro dívky, články do časopisů, napsat do konce ledna knihu . . . je to monografie o J. Fr. Milletovi pro Anglii . . .“³⁴ A hlavně: po tom, co nazval „pravou mravní zradou“ Klotildinou, co mu uprostřed pařížské společnosti dalo dvojnásob pocítit jeho osamělost — „neboť člověk nemůže žít docela sám, ať je jakkoliv silný: dusí se v uzavřeném příbytku své duše“ — a co mu na měsíce odňalo sílu soustředit se na psaní — „neboť je třeba, aby se navrátil klid do tohoto ubohého srdce nemocného a znaveného“³⁵ — Romain Rolland začínal v druhé polovině osudného roku znovu nabývat schopnosti k práci. Louče se s tímto rokem, který byl pro něho tak těžký, napsal Malwidě: „Celá tato bouře mě zrušovala a obrodila. Cítím, že mě zbavila odumřelých částí mé duše. Jsa chud cítím se bohatší. Jsa připoután k pracovním úkolům cítím se svobodnější. Nemusím se již ohlížet, dbát společenských kompromisů, mít horečku úspěchu. Musím myslet pouze na to, co je pravdivé a krásné“ (30. prosince 1901).³⁶

★

A tak vznikl první Rollandův životopis, věnovaný francouzskému malíři 19. století J. F. Milletovi. Vyšel koncem roku 1902 anglicky v Londýně a roku 1903 v New Yorku. Dodnes nebyl vydán francouzsky a ve Francii. Nebývá počítán mezi Rollandovy slavné životopisy, za které se běžně považují pouze životopis Beethovenův, Michelangelův a Tolstého. A přece je zahajuje — hluboce vážným tématem a laděním odvrácen od jarmarku pařížské elity. U jeho zrodu se setkáváme s mravní přísností Tolstého.

³² *Tamtéž*, s. 310, pozn. 1.

³³ *Tamtéž*, s. 310.

³⁴ *Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland*, s. 152.

³⁵ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 299—300. Dopis z 31. srpna 1901.

³⁶ *Tamtéž*, s. 304.

Nad úryvky z Tolstého spisku *Co je umění*, uveřejňovanými ve Francii časopisecky, poznamenal Romain Rolland Malwidě sice rozhorleně, jak je „neblahé, že škodí tak krásné věci tak lehkovážnými a neúplnými soudy“ (únor 1898)³⁷ o moderním a zvláště francouzském umění. Avšak poznal také, že Tolstoj ze svých paušálních odsudků vyjímá mimo jiné zjev chudého a zneuznávaného Jeana-Françoise Milleta. Uváděl jej totiž jako příklad těch převzácných malířů ve Francii, kteří v nové době svými výtvary „tlumočí křesťanské city lásky k Bohu a bližnímu“ a „s úctou a láskou zobrazují pracujícího dělníka“. Tolstého stručné, ale v jeho ústech tak závažné pochvaly Milleta zřejmě byly Rollandovi předním vnějším podnětem k tomu, že si ho zvolil za předmět studie, umělecké drobné monografie, již se podjal na pozvání anglického nakladatelství. Měl tím ostatně příležitost ještě k něčemu dalšímu. Hnětla jej poznámka Tolstého, jak nesrozumitelnými prý se stávají dějiny francouzského národa pro toho, kdo si chce představovat lid Francie takový, jak je předváděn v některých dílech „realistické“ romanopisecké tvorby jejích současných autorů. „Nějaký prostý životopis jako životopis Milletův,“ říká v knížce Romain Rolland, „by jej byl uspokojil více: byl by v něm poznal některé z těch lidí, kteří vytvářejí skutečnou velikost národa a kteří jeho působení ve světě dávají heroickou povahu.“ A konečně — a nikoliv na místě nejposlednějším — byla Romainu Rollandovi společnost J. F. Milleta v době jeho bolestného osamění společností útěšnou a blahodárnou.

Co Romain Rolland — kdybychom si tento tak málo známý životopis měli shrnout — ve svém podání života a díla malíře Milleta (1814—1875) nejvíce zdůraznil? Jeho původ z venkovské rodiny, vyznačující se „velikým zdravím fysickým a mravním, přísnou ryzostí mravů, silnou náboženskou vírou a vážným duchovním založením“; rozhodující vliv, který na něho v dětství a mládí měla jansenisticky puritánská babička, jež mu kladla na srdce, aby jako malíř „neholdoval nestoudností“, nýbrž aby „maloval pro věčnost“; úzkosti, do nichž byl „malý prostý venkovan, zdravý, zbožný a čistý“, po příchodu do Paříže uvržen „při prvním dotyku se zkaženou civilisací velikých měst“; jeho postoj nezávislosti ve světě soudobého malířství a společenského dění a jeho těžké životní poměry; jeho brzký odvrát od nesvobody módních námětů k odřikavé svobodě námětů ze života lidu a odchod z Paříže do barbizonské samoty (jsa provázen „statečnou ženou“, která pouze řekla: „Jsem odhodlána, učíš podle své vůle“); nepochopení, s nímž se v tehdejší Francii setkával pro smutek a pesimismus své tvorby („Nikdy se mi nezjevuje veselá stránka; nevím, co to je, nikdy jsem ji neviděl...“), pro biblicko-fatalistické pojmání své ústřední tematiky rolnické práce („V potu tváře své chléb svůj dobývati

³⁷ *Tamtéž*, s. 225.

budeš . . .“) a pro nelibivou robustnost uměleckého výrazu; jeho odpor k pařížské „elitě“ a k modernímu úpadkovému umění (pokládanému za „něco vedlejšího, za nadání pro zábavu, kdežto dříve . . . bylo umění jedním ze sloupů staré společnosti, jejím svědomím . . .“); jeho potřebu žít proto „přes časovou vzdálenost s několika velikány“ (Mantegna, Michelanagem, Poussinem); jeho křesťanskou estetiku poesie a krásy, obsažené v práci a bolesti, jež je přijímána s odevzdáním jako mravní, dobrodějná nutnost; jeho hlubokou sžitost s venkovským lidem, s množstvím, jehož duchovní a mravní život nebyl francouzským uměním takřka brán na vědomí a jehož se Millet, nevšímavý k třídnímu boji a vývoji společnosti, stal skoro jediným mluvčím ve francouzském malířství, stále ještě orientovaném aristokraticky; pronikavou ideovost jeho umění, která je sblízuje s klasicismem 17. století, umění, v němž krása je dána silou vášnivého, sebeobětavého zaujetí pro základní myšlenku díla („člověk při tom nechává svou kůži“) a vhodností jejího vyjádření, soustředěním na celek a na typy a zachycováním epických výjevů velikého dramatu člověka zápasícího o své živobytí se zemí, jimž po vzoru klasiků vévodí snaha po harmonisující jednotě.

Bylo toho nemálo, čím téma života a díla tohoto malíře bylo Romainu Rollandovi v době, kdy na něm pracoval, velmi blízké. Nejvíce možná tím, do jaké míry podle něho Milletovi byla „bolest nejlepší přítelkyní“: celá první část studie, uvádějící do problematiky jeho zjevu, jako by byla napsána na toto motto, na motto bolesti, životní statečností přehodnocované v klad. Rollandův *Život Beethovenův* se vymaňoval z ovzduší křesťanské resignace Milletovy a byl již vítězným výkřikem osvobozujícího se, heroického sebevzepření a přiznáním k heslu: utrpením k *radosti*. *Jan Kryštof* pak (vycházející od roku 1904) měl za přední úkol předvést protagonistu, jehož cesta vítězstvími, stejně jako porážkami, směřovala stále vpřed v radostném přitakání nezadržitelným silám života.

Bylo by nesprávné, kdybychom tento opětovný příklon Romaina Rollanda — který se od poloviny devadesátých let vyjadřoval tak nadšeně o socialistickém umění, koncipoval a začal psát koncem devadesátých let cyklus revolučních dramát „vdechuje vášně mas, které se zmocnily Bastily“,³⁸ a usiloval o „divadlo lidu“, které se mělo vyhýbat dekadentní tematice úzkosti a pochybnosti současné elity a „proti umdleným zjemnělostem pařížských bavitelů postavit umění mužské a robustní, vyjadřující kolektivní život a připravující, způsobující vzkříšení jednoho pokolení“³⁹ — k „heroickému individualismu“ vyvozovali čistě z předpokladů jeho osobního vývoje, jakkoliv tyto předpoklady

³⁸ *Compagnons de Route*, s. 10.

³⁹ Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*. Paris, A. Michel s. d., s. VIII (předmluva k druhému vydání z roku 1913).

byly dominující. Nesmíme zapomenout, že na začátku nového století naděje v regeneraci francouzské buržoasní společnosti, podníčené boji kolem Dreyfusovy aféry a zprvu tak růžové v očích mnohých současníků, naprosto se nesplnily. Ztroskotaly v politických kompromisech určených „rejdy peněz“, které Rollanda, Péguyho a jiné přiváděly k jakési „mystice činu“, k heroickému náboženství života dávajícího se, k úplnému sebeobětování víře, „ať je jakákoliv“, jak napsal Romain Rolland v retrospektivní stati z roku 1931 *Sbohem minulosti*.⁴⁰ Zanícená víra v umění lidu — kterou již roku 1903 Romain Rolland začal opírat o jednu podmínku: „Chcete mít umění lidu? Mějte nejdříve lid . . .“⁴¹ — nakonec aspoň pro přítomnou dobu opadla po zkušenosti, že „umění lidu nevykvétá snadno ze staré půdy, jejíž lid se dal pomalu podrobovat buržoasními třídami a proniknout jejich myšlením a nemá silnějšího přání nad to, aby se jim podobal . . .“ (*Divadlo lidu*, předmluva z roku 1913).⁴²

Společenská situace měla tedy podíl na tom, že se Romain Rolland — arci již na poněkud jiné rovině — přiklonil znovu k postoji „heroického individualismu“. A společenská situace ve Francii měla také podíl na tom, že Rollandova knížka o malíři J. F. Milletovi vyšla pouze anglicky. Rolland sám uváděl, že Millet měl „pro svou bibličnost a pro svou povahu blíže k intelektuální elitě Anglie a Ameriky“,⁴³ která ho ostatně nejrychleji chápala a nejdříve podporovala. Napsal prý svou studii jenom proto, aby „ukázal, jak tento veliký zjev, tak francouzský duchem a slohem, je po stránce morální spřízněný s duší anglickou“, a aby tím přispěl k jeho ještě lepšímu pochopení a k jeho ještě větší oblíbě v Anglii. Ovšem, Romain Rolland si jistě byl vědom také toho, jak by ve Francii roku 1902, v době vrcholícího protiklerikálního boje, bylo jeho knížky zamýšlené „nad vřavou“ proti jeho vůli využito (nebo zneužito) některou z obou stran, ne-li oběma. —

Rolland, který, jak se zdá, teprve v souvislosti se zpracováním života Milletova definitivně rozhodl, že skuteční sérii slavných životopisů, tehdy za svůj první hrdinský životopis v pravém slova smyslu pokládal *Život Beethovenův*, jehož rukopis dodal Péguyemu pro jeho *Cahiers* již v červenci roku 1902.

Beethoven je zjevem, který vedle Tolstého nejvíce dominoval životu, myšlení a tvorbě Romaina Rollanda. Avšak i když Beethoven byl jedním z těch velikých mrtvých, jejichž „krev pil“ jako student na pařížských koncertech a večer doma u klavíru, z počátku měl přece jen blíže, pokud jde o klasiky, na

⁴⁰ *Quinze ans de Combat*, s. 147.

⁴¹ *Le Théâtre du Peuple*, s. 169.

⁴² *Tamtéž*, s. VIII (předmluva k druhému vydání z roku 1913).

⁴³ Romain Rolland, *Jean François Millet*. Praha, SNKL 1956. Překlady citátů jsou mé, a to podle opisu rukopisu, který paní Rollandová dala SNKL k dispozici.

příklad k Mozartovi. „Cítil jsem se v té době svého života niterně spřízněn s Mozartem,“ píše Romain Rolland v *Pamětech*. „Jeho hudba byla mi přirozeným výrazem, měl jsem pocit, že vytékala z mých prstů jako z pramene. Tehdy jsem byl Olivierem. Pak přišel Kryštof. Změnil jsem se . . .“⁴⁴

Již v dubnu roku 1890 zmiňoval se Romain Rolland Malwidě o tom, že byl nedávno „přemožen Beethovenem“,⁴⁵ a 14. září toho roku jí sděloval: „Dokončil jsem studium Beethovenova života a jeho literárních začátků. Zhotovil jsem si jakéhosi Beethovena kapesního (jako předtím už Mozarta); snažil jsem se rekonstruovat jeho duši, abych ji lépe chápal a více miloval.“⁴⁶ Tyto rekonstrukce byly zřejmě prvními zárodky pozdější praxe Romaina Rollanda životopisce.

Brzy však měl Beethoven promlouvat k Romainu Rollandovi především rysy svého heroismu. Dne 23. prosince 1891 se Rolland rozepisoval Malwidě o tom, jak Beethoven vyznával pohrdání detailem a přikládal význam výhradně celkovému dojmu. Tak prý se stává, že u Beethovena myšlenka přesahuje prostředky výrazu. „V tom je zároveň jeho velikost i jeho nedostatek: zatím co Mozart usiluje pouze o to, aby podal, co je možné, všechno, co je možné, a má v tom znamenitý úspěch — Beethoven se stále snaží vyjádřit, co je nemožné, a nezbytně při tom podléhá, ale hned se zase zvedá, začíná znovu, znovu padá, je vítězem a poraženým zároveň a nikdy neustává v tomto urputném úsilí za ideálem. Měl to být hrdina naší doby; bude hrdinou vždy, jenže kdo ručí za budoucnost“ (s. 54).

Romain Rolland se měl za několik let přičinit o to, aby Beethoven byl za moderního hrdinu pokládán. Zatím, když se oženil, začínal pociťovat napětí mezi svým světem a světem „jarmarku“, do něhož přicházel. „Hádejte,“ psal Malwidě 30. prosince 1893, „co budu mít ve své pracovně stále na očích: — masku Beethovenovu . . . To mi bude strašně připomínat mé sliby, kdybych kdy měl přijít do pokušení, abych na ně zapomněl.“⁴⁷ A když si ji opatřil, sděloval Malwidě v dopise ze dne 4.—5. března 1894: „Mám teď před očima, na stěně svého pokoje, tvář Beethovenovu . . . Dojem, který Vás pronikne, když se na ni díváte, je dojem zoufalé, nepřístupné a násilné samoty . . .“⁴⁸

A tou měrou, jakou se mladý Romain Rolland (Aert) cítil v novém prostředí víc a víc osamocen a bránil své představy jako „jeden proti všem“, tou měrou se zabýval stále intenzivněji myšlenkou na román, jenž začínal vzbouřou proti této kosmopolitní společnosti. Již roku 1896 se mu vynořil plán většího celku se dvěma ústředními hrdiny, kteří měli ztělesňovat doplňující se protiklad

⁴⁴ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 159.

⁴⁵ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 15.

⁴⁶ *Tamtéž*, s. 32.

⁴⁷ *Tamtéž*, s. 103.

⁴⁸ *Tamtéž*, s. 113.

snu a činu. „Byla by to báseň o celém jednom životě,“ zaznamenal si tehdy. „Můj hrdina by byl jakýmsi znovuožilým Beethovenem, velikým hudebníkem, který by přišel zápasit do dnešní Paříže. V průběhu svého života by se setkal s jakýmsi Mazzinim . . .“⁴⁹ Romain Rolland v *Pamětech* vypráví, proč podle původního záměru nepostupoval a neuvedl na scénu čínorodého revolucionáře po vzoru Mazziniho, ačkoliv si pro tuto postavu nashromáždil již značný materiál. V Rollandově románě se jeho protagonista, německý hudebník, setkává se snivým Francouzem Olivierem Jeanninem. Ještě v letech 1900—1902 žil chystaný román v Rollandových představách jako cyklus „Beethoven“. Podle dopisu Malwidě z 13. září 1902 chtěl v tomto románě — jenž brzy dostal název *Jan Kryštof* — ukázat svět „viděný ze srdce heroa jako středu“.⁵⁰

Vyzrávajícím Romain Rolland cítil tedy velikou příbuznost mezi vlastními boji za uhájení své svěbytnosti a svých heroických ideálů proti kultuře „tržiště“ soudobé buržoasní společnosti — proti níž byl tehdy prý příliš přísný, jak řekl v *Pamětech* — a mezi boji, kterými prošel genius německého hudebníka. Hatzfeld měl pravdu, když Romainu Rollandovi vytkl, že Beethovenův život nepodal ryze věcně a historicky zcela věrně, že příliš položil důraz na jeho zápas s dobou a její společností, předváděje jej takto na úkor historické pravdy příliš jako jejich hrdinného mučedníka. Romain Rolland v předmluvě k jubilejnímu vydání, v roce stého výročí Beethovenovy smrti 1927, správně vyzvedl fakt, že svým *Životem Beethovenovým* nemínil podat dílo vědy.⁵¹ Byl to zpěv zraněné duše, prohlašoval, zalykající se duše, jež čerpá zase dech, jež se napřimuje a jež děkuje svému Zachránci, tímto dílkem přepodstatněnému do nadpozemského jasu, jak prý tomu je se všemi skutky víry a lásky. A svět prý se tohoto skutku, jímž *Život Beethovenův* byl, zmocnil a přichystal mu úspěch, o jaký se knížka nepokoušela.

Dnes víme z nejnovějších dokladů, kolik do tohoto hymnu na svého „zachránce“ třiatřicetiletý Romain Rolland na prahu úspěchu, který již nebyl úspěchem ve smyslu „jarmarku“, nýbrž úspěchem ve smyslu jeho odříkavých heroických ideálů, promítl z vlastní potřeby a zkušenosti statečného vzepření. Proto jeho *Život Beethovenův*, uvedený velkolepou ouverturou jeho první předmluvy — „Vzduch kolem nás je těžký. Stará Evropa malátní v tíživém a zkaženém ovzduší. Hmotářství bez velikosti doléhá na myšlenku; brzdí činnost

⁴⁹ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 249.

⁵⁰ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 313.

⁵¹ Romain Rolland věnoval na sklonku svého života Beethovenovi rozsáhlé musikografické dílo *Beethoven. Les grandes Époques créatrices*, 1928—1945, jehož jednotlivé části jsou: I. De l'Héroïque à l'Appassionata. II. Goethe et Beethoven. III. Le Chant de la Résurrection (La Messe Solennelle et Les Dernières Sonates). IV. La Cathédrale Interrompue. 1. La Neuvième Symphonie. V. La Cathédrale Interrompue. 2. Les Derniers Quatuors. VI. La Cathédrale Interrompue. 3. Finita Comoedia.

vlád i jednotlivců. Svět umírá zadušením v opatrnickém a ničemném sobectví. Svět se zalyká. — Otevřme znovu okna! Vpusťme opět dovnitř svobodný vzduch! Vdechujme opět dech heroů! . . .“ —, v níž byla podána Rollandova definice hrdiny takového, jak si ho představoval („Nenazývám hrdiny ty, kdo zvítězili myšlenkou anebo silou. Nazývám hrdiny jedině ty, kdo byli velicí srdcem.“), vyzněl lidsky tak přesvědčivě a dovedl tak vyburcovat jiné spřízněné duše. Vznikl v době, kdy se Romain Rolland vymaňoval z bolestné resignace nad svými nedávnými porážkami a kdy si prometheovsky, podle Beethovenovy rady příteli, „pomáhal sám“, kdy se chystal „oživit víru člověka v život a v člověka“ v sobě a v jiných a dát světu radost svého *Jana Kryštofa*: „Jaké vítězství rovná se tomuto vítězství, která Bonapartova bitva, které slavkovské slunce dosáhnou k slávě tohoto nadlidského úsilí, tohoto nejpronikavějšího vítězství, jehož kdy dobyl Duch: nešťastník, chudobný, churavý a osamělý, bolest ztělesněná v člověku, jemuž svět odpírá radost, tvoří sám radost, aby ji dal světu. Vyková ji ze své bídy, jak to řekl hrdým slovem, kterým shrnuje svůj život a jež je heslem každé rekovné duše: „*Utrpením k radosti.*“ „*Durch Leiden Freude.*“ (Závěr *Života Beethovenova.*)

Druhé vydání *Života Beethovenova* (obě vydání měla pět tisíc výtisků dohromady) z podzimu roku 1903 upozorňovalo, že v téže řadě vyjdou ještě životopisy Hocheův, Thomase Paina, Michelangelův, Schillerův, Garibaldiho, Mazziniho a Françoise Milleta. Ve skutečnosti Péguyho *Cahiers* přinesly už jen *Život Michelangelův* (1906). Romain Rolland vydal v této době dvě knížky o Michelangelovi. První z nich z roku 1905 pojednávala hlavně o díle renesančního umělce. Romain Rolland se s ním seznámil blíže až za svého prvního italského pobytu. Již v dubnu roku 1890 (v dopise blíže nedatovaném) psal Malwidě: „Tento týden jsem zcela podmaněn Michelangelem . . . Ach, jak to přijde, že jsem ho nemiloval vášnivěji? Tolik pohrdání, samoty a velikosti! Nevím, zdali mu dobře rozumím; velmi pravděpodobně mu, bohužel, nerozumím doopravdy; ale tak, jak jej vidím, mám jej rád.“ Následuje jeho charakteristika Michelangelova sousoší Činu a Myšlenky na náhrobku bratří Medicejských v San Lorenzo a Romain Rolland o něco dále končí: „Kdyby se stavěly chrámy různým citům Boha, chtěl bych, aby byl zbudován jeden pro transcendentní Pohrdání za tím účelem, aby byl zaplněn díly Michelangelovými . . .“⁵² Romain Rolland zde kupodivu předešel své pozdější posuzovatele (na příklad Lercha)⁵³ v tom, že sám pochyboval o tom, zda se mu správně

⁵² *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug.*

⁵³ Eugen Lerch, *Romain Rolland und die Erneuerung der Gesinnung.* München, Max Hüber 1926 (kap. IV. „Christentum und Kirche. Michelangelo“).

konkretisoval v jeho mysli zjev Michelangelův a zdali si jej vykládal podle historické skutečnosti.

Pod vlivem bezprostředních dojmů z renesančního italského umění a pod dojmem Malwidina idealisujícího obdivu pro toto umění mladý Romain Rolland, který před odjezdem do Itálie horoval pro snivou líbeznot italských preraphaelitů (vyplývá to z jeho deníku), v souhlase se svým kultem života viděl v renesanci zprvu „svobodnou hru Života zdravého, plného, v plném květu“ (Malwidě 14. září 1890).⁵⁴ Pomýšlel na to, že Michelangela udělá jednou z postav svých dramát. V dopise Malwidě z 20. dubna 1892 čteme: „V jednom ze svých dramatických plánů . . . mám jako druhou hlavní postavu, postavenou do antagonismu proti Malatestovi, jakéhosi Michelangela. Tragická velikost Buonarrottiho za obléhání Florencie a pak při nucené práci v San Lorenzo, mlčenlivé drama, které se odehrávalo v jeho srdci, mě hluboce vzrušilo; a zahlédl jsem hrdinu, kterého možná vytvořím později. Měl bych se na pozoru před tím, abych chtěl vytvořit jeho portrét, Michelangelovu kopii — daleko spíše typ tohoto charakteru . . .“ (s. 73).

Když však Romain Rolland poznával blíže skutečnost lidí tohoto období (na příklad mediem Aretinovým), u nichž se krása a vitalita spojovaly s neřestmi, zvláště s nestoudně rozbujelým pokrytectvím, tu se s Malwidou začal rozcházet v názorech. Psal jí (4. a 12. února 1896), že „mylně viděl heroismus tam, kde po něm nebylo stopy“, že „velmožové a umělci 16. století byli nejčastěji duše z bláta, s prostředními choutkami a bez skrupulí“, až na „příklad jediného velkého muže té doby, Michelangela . . .“⁵⁵

Jenže když se jal psát *Život Michelangelův*, tu jej nezaložil na tom, aby ukázal živou a heroickou velikost umělcovu. Nepostavil do popředí to, co správně vytkl ve své druhé knížce, věnované Michelangelovu dílu, že totiž jeho genius vtrhl do duchaplné, elegantní a rozkošnické Florencie té doby jako orkán, který strhl do sebe všechna umění a z jehož každého díla vyzařovala despotická moc. Ukazoval hlavně to, v čem Michelangelo sotva byl hrdinsky příkladný, v čem byla spíše jeho slabost, jeho vnitřní „hamletovská tragedie“, „jímavý protiklad mezi heroickým geniem a mezi vůlí, která heroická nebyla“, jak pravil v předmluvě. Dělal z něho typ křesťana, naplňujícího prý po devatenáct století náš Západ svými výkřiky bolesti a víry, typ lidského rodu, který jednoho dne zanikne a na nějž se pak bude myslet již jen „se směsí obdivu, hrůzy a soucitu“. „Ale kdo je bude cítit lépe než my,“ psal v této velmi příznačné předmluvě, „kteří jsme se jako děti podíleli na těchto úzkostech . . ., kteří jsme viděli, jak se v nich zmítají bytosti, které nám jsou nejdražší — my,

⁵⁴ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 32.

⁵⁵ *Tamtéž*, s. 169—170.

j jejichž hrud' zná hořkou a opojnou vůni křesťanského pesimismu . . .“ A Romain Rolland vyznal sice, že má křesťany rád pro jejich pesimismus — což ostatně ukázal prvním svým životopisem věnovaným Milletovi, jehož nazval „demokratickým Michelangelem“ —, ale zároveň řekl, že jich lituje. Neboť „Bůh“ a „život věčný“ jsou podle něho pouze „útočištěm těch, jimž se nepodaří žít zde na zemi“; mají prý víru, „která často je pouze nedostatkem víry v život . . .“ Romain Rolland pokračoval: „V této době zbabělců, kteří se před bolestí třesou a hlučně se dožadují svého práva na štěstí, jež je nejčastěji pouze právem na neštěstí druhých, mějme odvahu hledět bolesti do tváře a uctívat ji! Pochválena budiž radost a pochválena budiž bolest! Obě jsou sestry a obě jsou svaté. Ukovávají svět a rozdmýchují veliké duše. Jsou silou, jsou životem, jsou Bohem. Kdo je nemá rád obě, nemá rád ani jednu, ani druhou . . .“

V monografii o J.-F. Milletovi se Romain Rolland skláněl před morálkou křesťanství, pokud učí přijímat bez reptání bolest a práci jako úděl, který je dobrem. V *Životě Michelangelově* Rolland, který mezitím již sám pokročil za své stadium dočasné životní resignace, představoval vnitřně nachořelého tvůrce, jenž si v bolesti neuměl podle Beethovenovy heroické rady pomáhat sám a utíkal se k představám křesťanské víry. Romain Rolland se zde mohl vypořádat s tím křesťanstvím, jehož sžiravý pesimismus poznal v dětství u své matky, který u ní propukl po smrti jeho malé sestřičky („Madeleiny první“), jak se o tom zevrubně rozepsal ve *Vnitřní cestě*, s křesťanstvím, s nímž se rozešel jako student, aby je zaměnil vášnivým pantheismem.

Byl si však dobře vědom toho, že v *Životě Michelangelově* položil příliš důraz na „propast smutku“ ve svém hrdinovi. Jak v předmluvě, tak v doslovu to omlouval tím, že měl potřebu podat pravdu, a prohlašoval „lež hrdinskou za zbabělost. Je jen jediné hrdinství na světě: totiž vidět svět takový, jaký je, a milovat jej.“ Nikoliv hrdinství rostandovské a pokrytecké hrdinství oficiálních rétorů. Jenže svět Michelangelův viděný se zorného úhlu Rollandovy these o křesťanském pesimismu nebyl viděn ve své úplnosti. A proto knížka o heroickém životě Michelangelově, v níž dílo bylo prakticky odtrženo od tvůrce jako člověka a v níž sestře radosti bylo v tvůrcově životě, sotva právem, vyhrazeno tak nepatrné místo vedle sestry bolesti, nemohlo vyznít morálně tak povzbudivě jako knížka o heroickém životě Beethovenově.

Romain Rolland mohl zato tím důrazněji ukázat, co řekl již v předmluvě — a co v různém osvětlení ukazoval ve všech svých heroických životopisech —, co „krve“ a bolesti stojí jejich dílo ty statečné, kdož chtějí potomstvu zanechat trvalé hodnoty. A na všechny jeho životopisy lze vztahovat to, co řekl o své knížce o Michelangelovi: „Chtěl jsem . . ., aby nad našimi hlavami zavlál rudý prapor hrdinů.“

Po *Životě Michelangelově* se Romain Rolland, životopisec velkých mužů, odmlčel až do roku 1911, kdy vydal třetí životopis, v citovaném programovém oznámení neuvedený — *Život Tolstého* —, a to nikoli již v Péguyho *Cahiers*, jejichž nakladatel nebyl s to jeho časové podmínky splnit. Podnětem ke vzniku *Života Tolstého* byla smrt ruského mistra roku 1910. Na podzim toho roku byl Romain Rolland poražen autem a těžce zraněn. Zpráva o Tolstého smrti (20. listopadu) jej zastihla v rekonvalescenci. Celé myšlení Romaina Rollanda bylo náhle zaujato zjevem jasnopoljanského genia, jak později vzpomínal. Věnoval dobu svého uzdravování tomu, aby napsal jeho životopis, což se stalo s obvyklou jeho rychlostí. V lednu roku 1911 byla knížka hotova:

Tolstému byl Romain Rolland nesmírně zavázán, ale zcela jinak nežli Beethovenovi. Ve *Vnitřní cestě* čteme: „... vliv Tolstého na mne byl špatně odhadován. Byl velmi silný po stránce estetické, dosti silný po stránce morální, ale žádný po stránce intelektuální.“⁵⁶ Maxim Gorkij mohl vidět v Rollandovi „Tolstého Francie, ale Tolstého bez nenávisti k rozumu“.⁵⁷ Právě estetickým a mravním vlivem zapůsobil Tolstoj převratně na mladou generaci ve Francii v druhé polovině osmdesátých let minulého století — „největším z našich umělců“ jej Romain Rolland nazval také v *Životě Tolstého*. V deníku z doby studia na École Normale, ve *Vnitřní cestě* a v *Pamětech* Romain Rolland zdůrazňoval především to, jak jej zaujalo zvláště Tolstého umění homérského epika, oceanický proud postav a dějů jeho *Vojny a míru*, románu, jež prý sice nenapodobil, jenž se však snad stal popudem pro jeho *Jana Kryštofa* a pro další „gesty“. Z jeho deníku z doby École Normale je patrné, jak to, čemu se v *Životě Tolstého* obdivuje jako „umění pronikat pravdu láskou“, realismus hloubkový, sympatisující vžívání do postav atd., stalo se jedním ze základních článků jeho uměleckého kreda, k němuž ostatně celou svou bytostí a přirozeným nadáním inklinoval. Ve jménu tohoto „tvůrčího“ realismu křivkoval tehdy neúčastnost realismu francouzských autorů, nevyjímaje ani Stendhala, tak jako v *Životě Tolstého* ji vytýkal realismu flaubertovskému. A když se roku 1888 na École Normale zabýval plánem na „historii zcela nového druhu“,⁵⁸ historii „realistickou a psychologickou — historii duší“ s námětem náboženských válek druhé poloviny 16. století ve Francii, tu podotýkal: „Jedním vzorem mi je *Vojna a mír*, s tím rozdílem, že Tolstého historické výjevy nejsou nejpravdivější a nejlépe podané. Já bych zato chtěl se pokusit pracovat na materiálu skutečnosti... Zdá se mi, že dojem z toho bude ještě silnější.“⁵⁹

⁵⁶ *Le Voyage intérieur*, s. 52.

⁵⁷ *Liber amicorum Romain Rolland*. Zürich und Leipzig, Rotapfel-Verlag 1926, s. 397.

⁵⁸ *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 175.

⁵⁹ *Tamtéž*, s. 189—190.

Avšak Romainu Rollandovi byla obzvláště drahá skutečnost, že se roku 1887 jako student obrátil na Tolstého dvěma dopisy ve věci pojetí umění a že mu ruský mistr téhož roku odpověděl. Rolland tehdy četl nový Tolstého spisek *Co dělat?*, v němž otázka umění byla odkazována na pozdější dobu, ačkoli již teď bylo zřejmé Tolstého odsuzující hledisko. V prvním dopise — jehož znění ve francouzštině je známo od 1954 vydaného Rollandova deníku z dob jeho vysokoškolských studií na École Normale — Tolstému mimo jiné psal: „Vím, bohužel, dobře, že pro většinu umělců je umění pouhým aristokratickým sensualismem. Není však ještě něčím jiným? Něčím jiným, co pro některé lidi je vším? — Je právě zapomenutím sobecké osobnosti, pohlcením božskou Jednotou, vytržením. Jakou moc má nad námi smrt? Odstranili jsme ji . . . Řekněte, zda si myslíte, že nemám pravdu. Jsem do umění zamilován, poněvadž rozbíjí mou ubohou malou osobnost a spojuje mě s životem věčným . . .“⁶⁰ V druhém dopise Romain Rolland sice přiznával, že v umění je i sobectví; ptal se však Tolstého, zda práce rukou, práce vzdálená myšlení, jakou požadoval jasnopoljanský stařec, je jediným lékem a zda lze prostě myšlení umlčet.

Tolstoj odpověděl francouzskému „drahému bratrovi“ dlouhým dopisem. Posílil jeho tušení a přiznal oprávnění takového umění, jež není společensky příživnickou činností privilegované kasty lidí a výnosnou kariérou, která lidi rozděluje. Neboť je umění pravé a nepravé. Pravé umění není zábavou ani požitkem, je posláním a pozná se podle obětí, z nichž vyrůstá, podle toho, do jaké míry slouží blahu všech lidí tím, že je spojuje. Tolstoj tím tehdy v Paříži, kde „všechno bylo němé, studené a vyprahlé a stále se jen usmívalo“, jak Romain Rolland psal Malwidě 4.—5. března 1892, podepřel pantheisticky blouznícího vysokoškoláka, „jenž tušil světlo, velmi vzdálené, velmi slabé, a hledal kolem sebe, kdo by mu pomohl přiblížit se mu“, a jenž našel „jenom jedno srdce nekonečně dobré . . . byl to drahý Tolstoj z daleké své Moskvy“.⁶¹ Jestliže si Romain Rolland tak brzy uvědomil a ujasnil své pravé životní poslání, jestliže se jeho názory na umění stávaly konkrétnější a začala jim vévodit představa, že umění má připravovat lepší příští a že se má za tím účelem dávat do služeb lidu, celku — pak za to nemálo vděčil bratrskému slovu Tolstého.

Jak dnes víme z Rollandových *Pamětí*, nebyly uvedené dva jeho dopisy z roku 1887 jedinými dopisy, které Tolstému napsal. Následovalo jich ještě pět. V lednu roku 1897 poslal Romain Rolland Tolstému otisk svého prvního časopisecky uveřejněného dramatu „víry“ *Svatý Ludvík (Saint-Louis)* a doprovodil jej dopisem vyvráždějším. Díval se v něm „na umění jako na posilující světlo, které pomáhá žít a jednat“. Vyslovoval se „energicky proti požívačské

⁶⁰ *Tamtéž*, s. 156—157.

⁶¹ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 64.

apatii, která otravovala literární svět, v němž žil“. Neboť teď se mu zdálo, že „první povinností je vyrvat člověka nicotě, vdechnout mu za každou cenu energii, víru a heroismus. Byl to duch *Aerta* a duch budoucího úvodu k *Životu Beethovenovu*“. Avšak Tolstoj tentokrát již neodpověděl a neodpověděl již na žádný další Rollandův dopis.

V lednu roku 1897 poslal Romain Rolland Tolstému ještě jeden dopis, v němž vyslovoval své obavy nad mistrovým pronásledováním a hrůzu z tureckých masakrů Arménů. V červenci roku 1901 vyjadřoval Rolland své zneklidnění nad Tolstého onemocněním. Téhož roku mu psal znovu v srpnu ze švýcarského Morschachu. Tam v těch dnech načrtl hluboce prožitou předmluvu k chystanému *Janu Kryštofovi*, z níž tolstojovskou část o bratrství lidí v životě a smrti uveřejnil v rámci předmluvy k definitivnímu vydání románu z roku 1931. V dopise se mimo jiné zmiňoval také o duchoborcích, o nichž se nedávno dověděl z Tolstého spisku: našel v něm téma svého dramatu o burské válce *Přijde čas (Le Temps viendra)*, čas, kdy nebude válek. Poslední Rollandův dopis Tolstému je ze srpna roku 1906. Byl přiložen k výtisku *Života Michelangelova*, jenž prý se, jak se později dověděl, Tolstému nelíbil.⁶²

Romain Rolland měl nemálo výhrad proti Tolstého utopiím a proti jeho odsudkům umělců minulosti i přítomnosti. Avšak nikdy se nepřestal obdivovat dílům jeho zralého období a hlásit se k jeho víře v pravdu a v moc lásky, lásky, kterou Tolstoj definoval jako „úsilí duší po spojení mezi lidmi a po družbě“ a kterou prohlásil za „nejvyšší a jediný zákon života“. Právě proto mohl Romain Rolland po stopách jasnopoljanského myslitele najít po první světové válce cestu k myšlení Asie, především Indie, a napsat knihu o Gandhim (1923), Ramakrišnovi (1929) a Vivekanandovi (1930). To arci byly monografie, které již nebyly založeny na zcela týchž základech jako jeho předválečné životopisy s lavných mužů. —

★

Na jednom místě *Života Tolstého* Romain Rolland řekl: „Čas od času vidí svět, jak se objevují velicí pobouření duchové, kteří jako Jan Předchůdce vrhají klatbu na zkaženou civilisaci . . .“ Měl na mysli Rousseaua a Tolstého. Ve skutečnosti byl sám jedním z nich.

Také on přišel vrhat klatbu proti úpadkovým zjevům dané civilisace, proti buržoasní elitě své vlasti a své doby. Patřil k této elitě svým společenským zařazením a cítil leckteré její soumravné sklony také v sobě. Vzepřel se jim však a dal se do služeb boje o regeneraci společnosti, ve kterém od mládí viděl své pravé poslání nejen ve své vlasti, nýbrž přímo v dějinách. Z vlastní zku-

⁶² *Mémoires et fragments du Journal*, s. 320—322.

šenosti vyvodil, že v jednotlivcích se tato regenerace uskuteční především překonáváním netečné prostřednosti. S Tolstým byl přesvědčen — a proto tolik od poloviny devadesátých let vítal socialismus —, že je nezbytně třeba usilovat o to, co směřuje k vytváření jednoty všech lidí. A podle sebe mohl soudit, do jaké míry lze vynikajícími příklady oživovat tuto „víru člověka v život a v člověka“.

Tak vznikaly jeho životopisy slavných mužů. Heroismus, po kterém Romain Rolland volal, neměl nic společného s heroismem líbivých frází, jež odmítal v soudobém díle Edmonda Rostanda a jež roku 1900 pranýřoval statí *Jed idealismu (Le Poison idéaliste)*. Neměl nic společného ani se sobeckým siláctvím nadčlovččským, jehož kult se tehdy vyvozoval z učení Nietzschova, ačkoliv se — s výhradami svého mravního zaměření — obdivoval kultu silného života jak u básníka Gabriela d'Annunzia, tak skladatele Richarda Strausse, s nimiž byl osobně spřátelen. Heroismus v jeho pojetí byl heroismem mravní síly a životní opravdovosti, úsilí „být — a nikoliv zdát se“, ⁶³ jak psal 3. října 1902 do Říma Malwidě von Meysenbug, dříve než tento požadavek uložil do předmluvy k *Životu Beethovenovu*. Byl to heroismus odhodlaný ke všem obětem a nelekající se porážek. „Musíme se odvážit toho, že budeme poraženi,“ rozváděl Romain Rolland později své zásady, „ale se zbraní v ruce . . . Nevzdát se boje, ani se mu nevyhýbat v osudové chvíli. Nejhorší porážka, jediná nenapravitelná porážka je ta, jež přichází nikoli od nepřítele, nýbrž od nás“ (*Patnáct let boje*). ⁶⁴ Nepokládal za hrdiny ty, „kdo vítězili myšlenkou nebo silou“, nýbrž ty, kdo neklesali na mysl, i když věděli, že obětují sami sebe, ty, kdo podle Renéa Descartesa byli velkodušní a podle Rollanda „velcí srdcem“.

V doslovu k *Životu Michelangelovu* Romain Rolland naznačil, jak si představuje, že budou působit příklady lidských vrcholů, které čtenářům stavěl před oči. „Netvrdím, že obyčejní lidé na těch vrcholcích mohou žít. Necht však jednou do roka k nim putují nahoru. Obnoví tam dech svých plic a krev svých žil . . . Pak zase sestoupí dolů k nížině života se srdcem zoceleným pro každodenní zápas.“

Romainu Rollandovi se zdálo, že se v době jeho manželské tragédie otřásla do základů jeho víra ve vlastní poslání. Skutečnost, že pro ni nezískal bytost, která mu tehdy byla nejbližší, jevila se mu jako zkouška, při níž neobstál. Avšak oběť, kterou přinesl osobnímu štěstí, a porážka, kterou sklídl, ukázaly Rollandovi o to rychleji jeho pravé místo. Dokud byl rodinnými vztahy zapleten do „jarmarku“, nutily jej prostředí a životní okolnosti, aby se především stavěl na odpor — *jeden proti všem*. Od chvíle, kdy se od nich oprostil definitivně,

⁶³ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 319.

⁶⁴ *Quinze ans de Combat*, s. 201.

vstupoval do tvůrčího období, v němž mohl začít uskutečňovat ze všech sil to, co si předsevzal v mládí: urovnávat cestu tomu, co má přijít, a připravovat pro to duše. Bylo to období Romaina Rollanda, autora hrdinských životopisů a *Jana Kryštofa*, poznamenané, jak řekl v závěru *Paměti*, „pečetí hesla *Jeden pro všechny* . . .“⁶⁵ Ohlas, kterého se dostalo hned skvělé ouvertuře — *Životu Beethovenovu* —, nejlépe dokládá, že tento nový Romain Rolland byl slyšen nesmírně mnohými.

Tato stať vznikla jako úvod pro vydání překladu tří slavných Rollandových životopisů (Beethovenova, Michelangelova a Tolstého), chystaného SNKL v Praze pro rok 1957. Zde je rozpracována, mimo jiné s použitím předmluvy, kterou jsem napsal pro vydání překladu Rollandovy knížky o *J. F. Milletovi* (Praha, SNKL 1956, s. 7—17).

⁶⁵ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 317.

ROBESPIERRE

Posledním literárním dílem, které napsal a za svého života vydal Romain Rolland, je jeho drama *Robespierre*, vyšlé roku 1939. Autor mu předeslal předmluvu, datovanou ze dne 26. října 1938, jež začínala těmito slovy: „Bylo mi třicet let, když jsem se pustil do napsání rozsáhlé dramatické epopoje o francouzské revoluci, která měla mít asi tucet dramat. Je mi dvaasedmdesát let, když dokončuji drama, jež v mé myšlence mělo tvořit vrchol křivky: *Robespierre*. Nikdy jsem nepřestal na ně pomýšlet; čekal jsem však, až budu cítit, že jsem se plně zmocnil sujetu. Letos se mi zdálo, že přišel čas.“¹

Teprve nedávno (1896) Romainu Rollandovi minulo třicet let, když roku 1898 zahájil svůj dramatický cyklus z buržoasní revoluce. Tehdy Dreyfusova aféra, která, jak se Romainu Rollandovi zdálo, proti sobě stojícími fanatismy ohrožovala nejen jednotu národa, nýbrž přímo bezpečnost vlasti a republiky, dala jeho dramatickým plánům radikální podnět k tomu, aby splnil co si předsevzal v „Předmluvě ke svému divadlu“ z roku 1892: „Zvláště prozkoumat „Legendu o Revoluci“, která se stala pravým fondem národní duše“, a volit náměty pro svá lidová dramata činu z ní. Domníval se ve svém zanícení, že Dreyfusova aféra, rozpoutaná uprostřed úpadkové atmosféry francouzské společnosti konce století, probouzí něco z heroismu revolučně obrodných sil národa.

¹ Cituji podle vydání: Romain Rolland, *Robespierre*. Paris, A. Michel 1939.

V *Pamětech* se Romain Rolland zmiňuje přesněji o tom, jak se kolem roku 1900, zvláště však v roce 1900 samém, v jeho hlavě rojily tvůrčí nápady a plány, mezi nimi také na rozvržení a tematiku dramatického cyklu o buržoasní revoluci: „Během toho roku — jednoho z nejhorčejších, nejmítanějších a duševně nejosamělejších v mém životě — napsal jsem náčrtek *Čtrnáctého července* a pěti nebo šesti jiných her, z nichž jedna jediná, bohužel, měla čas, aby byla napsána o čtyřicet let později: *Robespierre* . . . Z příznaků dramatických děl, které stále hledají svá těla: poslední schůze jakobinů: *Smrt republiky* (*La Mort de la République*), — *Hoche ve Vendée* (*Hoche en Vendée*), — *Obléhání Říma za Mazziniho* (*Le Siège de Rome, sous Mazzini*), — *Šílenství lásky* (*La Folie d'amour*), hra o vášni příbuzná *Hře o lásce a smrti*, v rámci společnosti Ludvíka XV. — V nejhorším stadiu krise v domácnosti, v říjnu roku 1900, osvitil se přesným světlem cyklus deseti her o revoluci s oběma portiky, jedním vpředu a druhým vzadu: *Květná neděle* a *Leonidy*. Všechno přesně poznamenané. (*Mémoires et fragments du Journal*, s. 310—311).

Byl zaujat představou, že by tyto síly mohly vést k dokončení díla, které začala velká revoluce a zanechala jako torso. Jeho dramatická epopej měla přispět k vytvoření divadla důstojného „velikých politických a sociálních zájmů, o něž lidstvo zápasí již sto let“,² a povznášejícího se k těmto zájmům — ve smyslu návrhů pro republikánské umění z druhého roku (1794) — jež Napoleon v jednom výroku ke Goethovi o politice, který Rolland opětovně citoval, označil jako „moderní fatalitu“, z všednosti a malosti současného měšťanského života. Rollandova epopej měla rozplameňovat velikými příklady minulosti a zároveň stavět varovně před oči současníků její osudné chyby.

V letech 1898—1902 napsal Romain Rolland takto čtyři revoluční dramata plánovaného rozsáhlého cyklu: *Vlky* (1898), *Triumf rozumu* (1899), *Dantona* (1900) a *Čtrnáctý červenec* (1902). Z nově vydávaných rollandovských dokladů je dnes zřejmější, proč v cyklu tehdy nepokračoval a proč jeho nesoustavné realizování odkázal na neurčitou dobu. Důvodů, jak se zdá, se sešlo několik.

★

Je zajímavé, že Romain Rolland se nesetkal s plným souhlasem Malwidy von Meysenbug, již se svěřoval se všemi svými literárními záměry a rukopisy. Jako od staré idealistické demokratky bylo by bývalo od Malwidy lze spíše očekávat, že Rollandovu revoluční tematiku přivítá. Ale stará slečna byla také idealistickou kosmopolitkou a zdá se, že právě z tohoto hlediska nové zánícení svého mladého přítele neposuzovala příliš příznivě. Nemáme, bohužel, její dopisy, můžeme si však aspoň částečně z toho, jak Romain Rolland reagoval ve svých dopisech, udělat představu, v čem tkvěla jejich neshoda.

Malwida stála u kolébky Rollandových prvních dramát s italskou, renesanční tematikou, od které se nadobro odvracel. Je pravděpodobné, že Malwida mu radila opět k italské tematice, neboť Romain Rolland jí 11. ledna 1899, půl roku po *Vlčích* a zároveň v době, kdy už měl na mysli cyklus revolučních dramát odepisoval takto: „Nikoliv, své příští dílo neumístím do Itálie. Umístím je do Francie, stále je budu umísťovat do Francie, dokud budu živ — ale do jiného období. Kdybych znovu bydlil v Itálii, nebo v Německu, nebo v Anglii, pravděpodobně bych po roce napsal drama italské, německé nebo anglické. Poněvadž však jsem ve Francii, budu se snažit, abych co nejvíce vníkl do francouzské duše, kterou miluji víc, než ji znám, a chci se snažit, abych postihl její nesmrtelnou podstatu. Což to nemá být cílem každého opravdového umělce? Vytesávat sochu svého národa — jeho duši v tom, co má nejhlubšího a nejvšeobecnějšího.“

² *Théâtre de la Révolution*. Le 14 Juillet. Danton. Les Loups. Paris, A. Michel, 1926. Préface, s. VII.

Malwida asi stále nebyla přesvědčena o tom, že toto vlastenecké zaměření Rollandových snah nebude znamenat zúžení jeho lidského obzoru, neboť Romain Rolland se v jednom z dalších dopisů z ledna 1899 proti jejím obavám ohrazoval: „Jak se můžete domnívat, že mi mé vlastenectví zabraňuje milovat velkou vlast lidskou? Říkám pouze, že chceme-li být plně sami sebou, nejenže se nesmíme rdít za svou rodinu, za své město, za svůj národ, nýbrž že musíme své kořeny zapouštět hluboko do nich, pít veškerou jejich životní sílu. Pak se osobnost pevně vytvořená může podle libosti rozšiřovat a snažit se obejmout ostatní svět . . .“ Romain Rolland se pokoušel Malwidě vyložit, jak jisté umění v Německu i ve Francii, které toho nedbá, je v jádře abstraktní a že vlastně i on sám chyboval ze začátku tím, že se oddával abstraktnímu umění: „Příliš brzy jsem začal psát díla příliš všeobecná. Teď cítím potřebu, abych se prodchl čím dál více realitou. Pak, když už budu někým, bytostí, v níž není nic vypůjčeného od ostatních, nic než to, co je individuální — pak se k všeobecným koncepcím vrátím. A pak uvidíte, jak krásná antická díla budu s to napsat.“

Aby Malwidu uklidnil, že neztrácí se zřetele obzory nadnárodní a otázky všelidské po vzoru děl antických, vyjádřil se obrazem, který se zvláště později stal typickým a slavným pro jeho filosofii *fieri*, filosofii ustavičného vývoje: „Cítím, že se vyvíjím pomalu. Co se některým přátelům může zdát jako zastavení nebo možná jako intelektuální a morální couvnutí, je pouze jednou etapou vývoje. Cesta se točí kolem hory; ale jsem si jist tím, že stoupá. Mějte důvěru.“³

Že za dané historické situace přes svou starost o příští Francie a přes svůj intenzivní zájem o problematiku buržoasní revoluce Romain Rolland, nesporně vlastenecky hrdý na vizionářsky zveličovanou skutečnost této revoluce, nepřestával vidět za ni dál do perspektiv nadnárodních, proměňuje si to, čemu roku 1892 říkal „Legenda o Revoluci“, v jakýsi „mythus“, o tom svědčí zápis do deníku z roku 1900: „Tou měrou, jakou vstupuji do tohoto světa nadlidské bolesti a síly, jeho hranice přede mnou ustupují a cítím, jak se v mém mozku organisuje nesmírná báseň, v níž ve sledu opojených nebo neblahých dní vystávají ty bouře a ty vzedmuté oceány — Iliada francouzského národa . . . Nikdy brány svědomí lidských nebyly násilněji vyvráceny ze svých stěžejí. Nikdy nebylo lze naklonit se blíže nad propast duše. Nikdy se neviditelní bohové a netvorové, kteří obývají podvědomé taje srdce, nevynořili s prudší neodbytností z noci než v této chvíli, nádherné a hrozné jako blesk. Nechci se zde pokusit pouze o heroické drama jedné doby, nýbrž je to zkouška sil a hranic života.“⁴

³ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 253—255.

⁴ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 311.

Malwidiny námitky, formulované v rámci přátelské diskuse vzájemného dopisování, nebyly by v nejmenším bývaly s to, odvrátit Romaina Rollanda od jeho „vlasteneckých“ dramatických záměrů, zvláště když to bylo v době, kdy dospíval k plnému vědomí a zralému rozmachu svých tvůrčích sil. Zcela jiné to bylo s tlakem neidealisticky kosmopolitního velkoburžoasního prostředí, do něhož se Romain Rolland dostal sňatkem s Klotildou Bréalovou. Již se nám naskytla příležitost (v pojednání o *Vlčích*), aby byl připomenut postoj, jaký rodina Rollandovy ženy v čele s jeho tchánem, profesorem Michele Bréalem, zaujala k jeho náhle probuzenému zájmu o velikou francouzskou revoluci. Ostatně obavy Bréalovy, opřené o zkušenosti a praxi kolegy z Institutu, ředitele pařížské Národní knihovny, Léopolda Delisla, neukázaly se ani v případě Romaina Rollanda neopodstatněnými: četba revolučních dokladů, jak víme z jeho tehdejších dopisů Malwidě i z *Pamětí*, strhla jej kolem roku 1900 k příliš nadšenému obdivu pro velikost a ideovost postav a dějů buržoasní revoluce, aby se rodině jeho ženy mohl zdát vítaný.

Podle *Pamětí* připisoval Romain Rolland hlavní podíl na tom, že se jeho dramatický rozběh s revolučním cyklem tehdy plně nerealisoval, malému pochopení v rodinném prostředí. Rozvod jej uprostřed bolestných trosek jeho osobního štěstí osvobodil od zábran toho druhu. A skutečně jej tematika francouzské revoluce uchvacovala teď ještě víc, stávajíc se mu jedním z útočišť v jeho těžkostech. „Vdechoval jsem vášně mas, které se zmocnily Bastily, i zběsilost Konventu. Geniové činu, jež jsem evokoval, mi sdělovali svůj heroický optimismus. Zachránil mě v těchto letech, kdy bez jejich přispění všechno se spiklo k mé záhubě.“⁵ Přesto však Romain Rolland napsal již jen jednu hru, *Čtrnáctý červenec*.

V retrospektivní stati *Obeplutí (Le Périple)*, která je jednou z dalších kapitol *Vnitřní cesty* a bude napříště vydávána v jednom svazku s ní, Romain Rolland roku 1924 napsal: „Jiné zjištění: tomuto divadlu se nejen nedostávalo obecenstva, nýbrž také herců. Vděčnost, kterou pociťuji k Gémierovi, a můj obdiv pro tohoto geniálního režiséra, který dovedl za tři zkoušky na prknech nepohodlného, stěsnaného a nehlubokého jeviště organisovat lidový uragán v prvním jednání *Čtrnáctého července*, nemohou mě přimět, abych zamlčel, že měl naprosté nepochopení — on i celá jeho herecká společnost a vůbec všichni tehdejší herci — pro lyrický a zároveň realistický sloh, kterého vyžadovalo ‚divadlo revoluce‘. Bylo třeba proti estetice hry a deklamace Antoinovy s tlapkami bez křídel a proti estetice po vzoru romantismu Mouneta-Sullyho s křídly bez tlapek postavit estetiku zcela novou. Neměl jsem ani vokaci, ani přirozené nadání, ani čas, abych se toho ujal. Každá nová formule drama-

⁵ *Compagnons de Route*, s. 10.

tického umění chce vedle básníka, který ji tvoří, velkého herce, který ji usku-
teční. Já jsem svého „uskutečňovatele“ nenašel. Kdyby se v těch letech byl
našel, byla by si celá rezervní síla *Jana Kryštofa* proklestila cestu do divadla.
Dvanáct dramát revoluce, načrtnutých a připravených ke vzniku, bylo by bý-
valo napsáno za dvě léta . . .“ (překládám z rukopisu).

Zřejmě tu byly ještě další důvody, které způsobily že se Romain Rolland
po čtyřech letech vzdal úsilí pokračovat v započatém cyklu, jakkoliv drama —
je to patrné z jeho korespondence — stále zůstávalo jeho nejmilejší literární
formou a jakkoliv svá revoluční dramata i v době, kdy začínal mít pronikavý
úspěch s heroickými životopisy a s prvními díly *Jana Kryštofa*, pokládal za
silnější. Na jeden důvod také narazil v *Pamětech*. Doba kolem roku 1900, zvláště
však tento rok sám, znamenala pro Romaina Rollanda náhlé vytrysknutí návrhů
a témat pro díla z různých oblastí, návrhů značně velkorysých. Proto po-
znamenal v souvislosti s faktem, že tolik jeho tehdy koncipovaných dramát
spolu s dramatem o Robespierrovi zůstalo jen v náčrtku: „Neboť přicházely
stále další návrhy, naléhavější . . . Život opravdu není dost dlouhý! Byl bych
potřeboval jedno nebo dvoje nastavení.“ A o něco dále Romain Rolland pokračo-
val v těchto svých úvahách na staré téma „vita brevis, ars longa“: „Když se
po čtyřiceti letech . . . procházím uprostřed těchto zřícenin nedokončených
návrhů, vidím, že celé dílo, které jsem od té doby nepřetržitou prací vybudoval,
bylo pouze slabou částí fóra nashromážděných oblouků a chrámů, jež můj duch
eykovoal onoho roku 1900 . . . Vpravdě řečeno nedostávalo se mi pracovních
skupin! Byl jsem stvořen k tomu, abych řídil staveniště, a to jak v oblasti historie,
tak umění. Měl jsem v sobě předpoklady pro to, abych zásobil a organizoval
úkoly dobrého tuctu dělníků. Kolikrát jsem sténal, že je nemám po boku! Byl
bych jim zadal díla, která pro nedostatek rukou zůstala pohřbena . . .“⁶

A pak: plány Romaina Rollanda byly vesměs příliš rozměrné, aby — i v pří-
padě jejich realizace tvorbou — mohl počítat s tím, že příslušná díla dostane
snadno na nějaké divadlo, nebo že mu je přijme nějaké nakladatelství. Dostalo
se mu po této stránce zkušenosti již s *Aertem*, který byl původně koncipován jako
dramatická trilogie a z něhož zůstalo jenom jedno drama: „Aby byl konečně
předveden, a to na nejskromnějším jevišti, které vyžadovalo, aby se redukovala
na nejmenší míru inscenace i výdaje, zmrzačil jsem svého *Aerta*, okleštil jsem
strom o tři nebo čtyři hlavní větve. (Ze stejných důvodů musil můj *Jan Kryštof*
ztratit jednu ze svých silných větví.) Nechtě po mně hodí kamenem ten, kdo
nikdy nenarazil na zločinnou nezbytnost, obětovat jedno ze svých duchovních
dětí, aby mohl žít . . .“⁷ A na Romaina Rollanda po rozvodu velmi tíživě dolehla

⁶ *Mémoires et fragments du Journal*, s. 311—312.

⁷ *Tamtéž*, s. 279.

nezbytnost leccos obětovat a psát intensivněji za účelem výdělečným: revoluční cyklus by mu byl poskytl velmi nepatrnou naději na obživu.

Ale byl tu také důvod daný měnící se společensko-politickou situací ve Francii. Dreyfusova aféra přes dramaticky prudkou srážku protikladných zájmů francouzské veřejnosti zdaleka nerozbourala revoluční síly národa k tomu heroickému vypětí a nevedla k tomu obrodnému nadšení a procesu, v němž Romain Rolland a s ním hrstka stejně smýšlejících mladých francouzských intelektuálů doufali. Kompromisní vyústění Dreyfusovy aféry odhalo Romainu Rollandovi, který při psaní *Čtrnáctého července* „vdechoval vášně mas“ jara veliké francouzské revoluce, aktuální podnět k tomu, aby pokračoval v dramatické epopeji, tak jako v těžké době střízlivěl také ve věci „divadla lidu“, které nenacházelo lid podle jeho idealistických představ.

★

Teprve po více než dvou desetiletích, ve dvacátých letech, Romain Rolland cítil znovu potřebu vrátit se k revolučnímu cyklu. Stalo se tak třemi hrami (uvádím rok vydání): *Hrou o lásce a smrti* (1925), *Květnou neděli* (1926) a *Leoni-dami* (1928). Pokud zde Rollandovi byly zčásti podnětem také některé aktuální společensko-politické předpoklady, které ve Francii a mimo ni vytvořila první světová válka a Velká říjnová revoluce, nebyly samy: Rollandův přístup k tematice francouzské buržoasní revoluce byl určován i jeho vlastním vývojem, který jej po válce vedl od úsilí o vytvoření „internacionály ducha“ k nezávislému souputnictví s komunismem a od roku 1927 k otevřené obhajobě vymožeností proletářské revoluce, jak je sledoval v Sovětském svazu. Nelze říci, že by se jeho systém představ o buržoasní revoluci byl výrazněji změnil. Zhruba řečeno by se dalo spíše ukázat, že Romain Rolland nacházel bližší vztah k jiným aspektům a že v její problematice, stále v rámci celkové původní koncepce, začal vidět větší odstíněnost.

Bylo by zajímavé zastavit se alespoň okamžik u *Hry o lásce a smrti*, tematicky čerpané z nejradiálnějšého období revoluce v roce 1794, kdy Konvent přistupuje již k proskripci Dantonově. Nemám na prvním místě na mysli téma lásky, rozložené do trojice: Courvoisier, šedesátiletý vědec, člen Konventu, jeho skoro o polovinu mladší žena Sofie a její bývalý milenec, mladý girondista Vallée na útěku. Je pravda, že když se před skoro třiceti lety Romain Rolland nadchl pro buržoasní revoluci, prohlášoval (23. října 1898) Malwidě: „Jsem plný této heroické doby a nemusíte se bát, že jalové monděnní vášně a všeobecně žena přijde otrávit mé dramatické myšlenky.“⁶⁸ V praxi tak rigorosně nepostupoval. Počínajíc *Triumfem rozumu* vyhradil ženě i v revolučních hrách

⁶⁸ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 242.

místo, ne ovšem tak, aby tam vystupovala v nějaké tematice monděnní vášně a aby její jalovostí „otravovala“ heroické zaměření dramatických myšlenek. Ve *Hře o lásce a smrti*, kde se téma lásky podílí spolu s tematikou revoluční o samo jádro dramatického konfliktu, stává se u obou protagonistů, Courvoisiera a Sofie, láskou corneillovsky velkodušnou. Myslím však na uchopení revoluční tematiky promítnuté do hry. Starý Courvoisier i mladá Sofie jsou revoluční *morituri*. Ale stávají se jimi ze svobodné volby, jako „svobodné duše“, které nežli by potřísnily v sobě ideály důstojného lidství, raději přijímají oběť sebe samých. Jejich duševní a mravní svět je jakoby ostrůvkem uprostřed praxe revoluce, která si žádá i jejich životů ubírajíc se čím dál více cestami, jež vědce Courvoisiera přivádějí na pokraj ztráty veškeré víry v lidskost, rozum a svobodu, zatím co jeho mladá žena tuto víru křísí, připomínajíc mu hadovitou cestu pomalého lidského pokroku, na níž po nich budou pokračovat jiní. „Ne, nevidíme svýma očima Zaslíbenou zemi. Není však již mnoho to, že víme, kde je, a že ukazujeme k ní cestu?“⁹

Girondistovi Valléeovi, jak se ukáže, v poslední instanci nezáleží tolik ani na revoluci, ani na lásce k Sofii, nýbrž na vlastním životě, pro nějž uniká krvavě zákonitosti revoluce a dychtivě se chápe příležitosti zachránit se do emigrace. Starý Courvoisier, „neutrál“ ve světě jakobínských radikálů, nesouhlasí s obětováním životů jiných. Nehlasuje, uváděje sám sebe do nebezpečí, pro proskribci Dantonovu, i když je si plně vědom jeho vad: „Ale kdo může zneuznat ohromující služby, které jeho slavná odvaha prokázala republice? . . . Když se do Shromáždění donesla zpráva o jeho zatčení . . ., nebylo jediného přítomného, jenž by nebyl cítil, že ten člověk je svatý, že náleží k nedotknutelnému patri moniu revoluce.“¹⁰ Skryje ve svém domě štvaného girondistu Vallého a nechce si vykoupit svůj ohrožený život tím, že by se na radu Lazara Carnota veřejně postavil za nové proskribční dekrety (Courvoisier: . . . Pro mne je svatý jenom život, život přítomný. — Carnot: A vydáváš všanc život svůj? — Courvoisier: Odmítám vydat za něj všanc život druhých. — Carnot: Jejich život je stejně ztracen. — Courvoisier: Můj není ztracen, jestliže proti hanebné době zbabělců a tyranů postavím příklad duše svobodné.)¹¹ Nehodlá použít ani možnosti k útěku, kterou mu nakonec Carnot nabízí, nýbrž dává svůj pas Vallému, o jehož vztahu k Sofii již ví. Ale právě nebojácně neostentativně ryzí postoj Courvoisierův a jeho velkomyslnost k ní a Vallému probudí v Sofii vědomí, že její místo je jedině po jeho boku, a proto je rozhodnuta vzít spolu s ním smrt z rukou revoluce — jež ve svém květu byla štěstím a radostí jejich života,

⁹ *Le Jeu de l'Amour et de la Mort*. Paris, A. Michel 1925, s. 147.

¹⁰ *Tamtéž*, s. 135.

¹¹ *Tamtéž*, s. 209.

za něž pak zaplatili tvrdými zklamáními, jak „muselo být“, ¹² místo aby ji s mladým Valléem unikla.

Svobodný nesouhlas s násilnými přehmaty revoluce, přesto přiznání k přesvědčení o kladu její celkové funkce pro lidstvo na jeho pochodu a vyrovnané smíření s obětí sebe samého — takové jsou zhruba hlavní myšlenky, udávající základní tonalitu řešení revoluční problematiky ve *Hře o lásce a smrti*. Je třeba mít na mysli vývoj událostí po Velké říjnové revoluci, číst hru v zrcadle článků Rollandových *Patnácti let boje*, uvědomit si, jak spisovatel kolem svého šedesátého roku zápasil s otázkou násilnosti a nenásilnosti společensko-politických realizací, abychom i vznik hry — jednou se dovíme více i o tom, proč nyní přisoudil tak významnou a kladnou úlohu mladé ženě — poněkud lépe vysvětlili. Zanedlouho po ní (20. ledna 1928) odpovídal Romain Rolland na stesky emigrovaných spisovatelů K. Balmonta a I. Bunina, kteří se na něho obrátili veřejným dvojlistem. Prohlásil, že ví o záporech revoluce v jejich vlasti, ale že zrození nového řádu pro budoucnost stojí za porodní bolesti, které je provázejí. Právil, že je chápe, že by byl jako oni: „Kdybych viděl utrpení i jenom jediné nevinné oběti — nejnádhernější společenský řád by nebyl s to způsobit, abych na ně zapomněl nebo je odpustil.“ Říkal, že mu to připomíná jeho divadlo revoluce. Jako současník velkých obětí guillotiny, s nimiž měl účast, byl by pronásledoval ty, kdo je posílali na popravu. „A přesto jejich velicí kati, Saint-Justové, Robespierrové, vybuďovali nový svět . . . Lidský pokrok se vykupuje za cenu miliónů obětí. A ti, kdo by na něm měli spolupracovat, se v tragické zaslepenosti tupí a vzájemně vyvražďují. *E pur si muove* . . . A přesto lidstvo pochoduje . . . Dnes pochoduje přes vás. Přes nás.“¹³

Není divu, že Romain Rolland v této době postavil i dva „portiky“ svého revolučního cyklu — prolog revoluce *Květná neděle* („revoluce musela přijít“) a její epilog *Leonidy* („smírný výhled do její úrodné setby pro lidstvo“). Tento epilog měl za téma setkání protějšků „cyklonu“ revoluce, bludných hvězd jejího rozbitého mocného souhvězdí, „stínů“ veliké minulosti — knížete a thermidorského jakobína (kteří vystupovali také v *Květné neděli*) — ve švýcarském exilu. Odvraceli se od nenávisti někdejších nesmiřitelných protivníků. Dohasínala i v jejich dětech, mladé dvojici, jež měla uskutečňovat ve svém životě, co jejich otcové zaseli v revoluční bouři, a roznést vítězství Francie do celého světa. Hra umístěná do Švýcarska naznačovala také zákmit „povětroně“ Napoleonova, „koule“ vržené revolucí na svou dráhu jako „plod orgiastického spojení despotismu a svobody“¹⁴ a svým způsobem pracující rovněž pro budoucnost. Smír staré a nové Francie po bouři, símě této revoluční bouře, ne-

¹² *Tamtéž*, s. 147.

¹³ *Quinze ans de Combat*, s. 95—96.

¹⁴ *Les Léonides*. Paris, A. Michel 1928, s. 223.

zadržitelný pochod lidstva kupředu, neviditelná síla používající k dosažení svých cílů a pokroku podle libosti i nejnižších nástrojů, lidstvo jako pravá vlast pro člověka — takovými akordy, v zásadě více nebo méně smiřujícími, vyznívaly Rollandovy *Leonidy*, jakási duha klenoucí se za bouří, již byl dramatický cyklus věnován. Hra mohla vzbuzovat dojem, že dvašedesátiletý Romain Rolland právě proto, že si toto celkové téma a jeho dílčí motivy pro své drama epilog zvolil, se prakticky loučil v tomto smírném duchu s kusým revolučním cyklem, jež nedlouho byl také z druhé strany uzavřel prologem.

Byl to dojem klamný. Romain Rolland nekomponoval ani svou dramatickou epopej, ani *Jana Kryštofa* v tom pořadu částí, jakým těmto vykázal v plánu pro jejich výsledné uspořádání. Nebyl stavitelem běžného typu, který své veliké stavby staví soustavně od základů. Budoval — po počátečním povšechném a pro definitivní celek nijak neodvratně nezávazném rozvrhu — části pod tlakem vnitřní potřeby nebo vnějších okolností, zpravidla souhrou obojího. Pro stavbu samu z této částečné anarchie plynula řada nevýhod, pro stavitele však výhoda nespoutanosti, možnosti svobodné volby té které části právě podle potřeby.

A tak — jistě k překvapení leckterých čtenářů *Leonid*, kteří zapoměli na Rollandovy ne vždy vypočitatelné protiklady — vznikla roku 1938 jeho hra *Robespierre* jako vrchol křivky dramatického cyklu. V situaci, která jej vybídla k tomu, aby se od smírného epilogu na sklonku života vrátil k nejosudnější fázi buržoasní revoluce, nebyl Romain Rolland nucen hru budovat ze zcela nových základů. Stačilo mu navázat na některé rámcové předpoklady, které si o Robespierrovi vytvořil již v začátcích své dramatické epopeje. Poněvadž dnes máme k dispozici některé nové důležité doklady z té doby, můžeme si to lépe ověřit.

★

Podívejme se, co Romain Rolland o Robespierrovi psal čtyřicet let předtím, než jej učinil ústřední postavou své poslední hry, Malwidě von Meysenbug nad revolučními doklady, do jejichž studia se přes blahovolné varování svého tchána tělem i duší ponořil. Malwida tehdy reagovala na jeho exaltované řádky o shakespeareovské prý, „nadlidské velikosti“ (Rollandův dopis z 29. října 1898) představitelů buržoasní revoluce, o „mimořádné idealitě tohoto hnutí“.¹⁵ Nesdílela jeho nadšení pro Robespierra. Romain Rolland jí proto v příštím dopise ze 7. listopadu 1898 vytýkal: „Nejste spravedlivá k Robespierrovi, myslel jsem si to; neboť k tomuto nešťastnému muži můžeme být spravedliví teprve tehdy, když jsme zblízka sledovali jeho řeči. Byl poražen, a historie k poraženým nikdy nebývá něžná, a to tak dlouho, dokud jejich věc nezvítězí,

¹⁵ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 243—244.

což se v tomto případě nestalo.“ A Romain Rolland Malwidě velebil Robespiera jako „nejsilnější hlavu revoluce“, jako „většího řečníka než Danton“, jako „člověka velmi lidského srdce“; Robespierre „nebyl strůjcem Hřůzovlády; byl k ní přinucen; podvolil se jí, řídil ji a zemřel na to, že jí chtěl učinit přítrž“, jak prý vyplývá z jeho poslední řeči: „Poslední řeč proslovená 8. (thermidoru, tj. 26. července 1794, O. N.) je obdivuhodná; ukazuje demaskujíc ji nehodnost jeho protivníků, kteří páchají ukrutnosti, jež mu připisují, aby ho učinili nenáviděnlivým; podává ospravedlnění proti obvinění z diktatury, které na něho bylo vrženo, a jeho rozhodnutí nedbat ho přes všechna nebezpečí a přes pravděpodobnou smrt, vykonávat spravedlnost za cenu svého života. — Několik obrazů, které vyšly z módy, a několik míst řečnický mnohomluvných nesmí stačit k tomu, abychom tyto řeči plné mízy a energie odsuzovali.“¹⁶

V následujícím dopise se Romain Rolland, asi pro Malwidin stálý nesouhlas, zevrubně vracel k obhajobě Robespiera proti nařčení z hrůzovlády. Dokládá i číselně počtem popravených, jak „v posledním měsíci svého života Robespierre stále odmítal podepisovat neúprosné rozsudky Výboru — jež bez váhání spolupodepisoval Carnot“. A Rolland psal dále: „Pokračuji v četbě revolučních dokladů a moje přesvědčení, pokud jde o Robespiera, se den ze dne upevňuje. Je jasné, že takové muže nemůžeme posuzovat z hlediska romaneskního — jako Schillerovy *Loupežníky*. Jejich poesie není v jejich činech o nic více než v jejich vnějším vzezření; je v hloubce jejich myšlenky, v intenzitě jejich víry a v nadlidské síle jejich vůle. To, co zamýšleli, čím byli v hloubi sebe samých, je stokrát větší nežli to, co udělali, čím se ostatním zdáli být. Příliš mnoho překážek zlomilo jejich úsilí, porušovalo jejich vůli a svádělo je s cesty.“¹⁷

Tato písemná polemika mezi Romainem Rollandem a Malwidou von Meysenbug pokračovala dále i v roce 1900. V dopise ze 17. února 1900, v němž Rolland Malwidě vysvětloval, že čelní revolucionáři, Robespierre a Saint-Just, věřili v boha Rousseauova a že právě ateismus Dantonův a voltairiánství Vadierovo těmto v jejich očích uškodily, zmiňoval se také o tom, jak si revolucionáři v exilu dodatečně hořce uvědomovali, že pracující proti Robespierovi pracovali ke zkáze republiky a díla revoluce: „Mnoho let později ti, kdo přežili revoluci ve vyhnanství v Belgii, naříkali na svou zaslepenou nenávist, která je přivedla k zahubení těch, kdo byli republikány jako oni a kdo jediní byli s to republiku zachránit. Billaud-Varenne, proskribovaný do Guyany na Antilly, lítoval, že dal Robespiera a Dantona odsoudit k smrti. Nikdy si to nepřestal vyčítat.“¹⁸

¹⁶ *Tamtéž*, s. 245—246.

¹⁷ *Tamtéž*, s. 247.

¹⁸ *Tamtéž*, s. 278.

Nevíme, jak by Romain Rolland byl svého Robespiera uchopil ve spisovatelské praxi a jak by jej celkově byl zpracoval dramaticky, kdyby mu okolnosti byly dovolily, aby mu věnoval samostatnou hru podle svých propočí již někdy kolem roku 1900. Nemůžeme, zdá se, na to, jak by k tématu byl přistoupil, usuzovat dobře z toho, jak Robespierrovu postavu promítl do *Dantona*. V předmluvě ke *Čtrnáctému červenci* z června 1901 prohlásil, že v této hře s historií nakládal poněkud volněji než v *Dantovi*: „V tomto díle se (autor) přidržel co nejbliže psychologie několika postav; neboť celé drama je soustředěno do duše tří nebo čtyř velikých mužů.“¹⁹ Srovnáme-li, jak v tomto dramatu je Robespierre charakterisován se zřetelem k zanícené obhajobě, již se mu od Romaina Rollanda dostalo v dopisech Malwidě, tu zjišťujeme, že ty rysy, které v nich stavěl do popředí, zde do popředí příliš postaveny nejsou a že sice poznáváme také Robespierrovu „citlivost“ ze dvou scén jeho soukromí atd., ale že u něho jinak dominuje spíše doktrinářská tvrdost, podezíravost a hlavně — což konfrontováno s Dantonovou elementární přímostí působí nepříznivě — jakási lstivá taktičnost, až přímo pokryteckost, kterýžto rys je autorem podtrháván uštěpačnými poznámkami starého Vadiera na Robespierrov účet. V každém případě lze k Robespierrově úloze v *Dantonovi* (ve *Čtrnáctém červenci* je uveden na scénu jen letmo — jde zde ostatně teprve o začátek revoluce) říci, že Romain Rolland tohoto revolucionáře zřejmě ani tehdy nemínil nějak idealisovat.

Jenže tehdy v Romainu Rollandovi robespierrovská tematika skutečně ještě plně nedozrála. Tehdy se Romainu Rollandovi Robespierre nekryl s vrcholem křivky jeho dramatického cyklu jako v roce 1938, neboť v předmluvě k *Divadlu revoluce*, datované z ledna 1909, o své dramatické epopeji mimo jiné říkal: „*Čtrnáctý červenec* byl její první stránkou a *Danton* středem, rozhodující krísi, kdy povoluje rozum vůdců revoluce a kdy jejich společná víra je obětována jejich vzájemnému zášti. Ve *Vlčích*, kde je vylíčena revoluce v armádě — v *Triumfu rozumu*, kde prochází jednotlivými kraji pronásledující proskribované girondisty, pohlcuje sama sebe.“²⁰ Tím si také vysvětlíme, že v *Dantonovi* Robespierre vystupuje celkem málo sympaticky; a jelikož rozhodující krise buržoasní revoluce byla zachycena již v *Dantonovi*, lze se značnou pravděpodobností předpokládat, že by Robespierre, který Dantonův pád a tím rozhodující krísi revoluce přivodil, nebyl býval tehdy ani v samostatném dramatu vylíčen zvláště příznivě.²¹

¹⁹ V *Théâtre de la Révolution*.

²⁰ *Tamtéž*, s. VI—VII. Následuje tato obrazná charakteristika Rollandova záměru s revolučním cyklem: „Byl bych chtěl v celku tohoto díla podat jakoby podívanou na konvulsi přírody, na sociální bouři od chvíle, kdy se první vlny zvedají z hloubi oceánu, až po okamžik, kdy se zdá, že se tam opět vracejí, a kdy klid opět pomalu padá na moře.“

²¹ Že je Robespierre Courvoisierem ve *Hře o lásce a smrti* (3. scéna) vylíčen nepříznivě, je zřetelem k postoji této postavy k revoluční praxi přirozený.

Rozhlédněme se letmo po Rollandových prvních čtyřech revolučních hrách z let 1898—1902. Ve třech, tematicky volených z let 1793—1794, byla v popředí otázka prudkých protikladů, projevujících se v průběhu revoluce. V podstatě šlo o problém osudu jednotlivce (*Vlci*, *Danton*) nebo „elitní“ skupiny jednotlivců (girondistů v *Triumfu rozumu*) tváří tvář rozpoutané síle revoluce, fanatickými nositeli a uskutečňovateli jejích myšlenek z lidu (kteří se jako postavy Romainu Rollandovi obzvláště silně dařili) přímo deifikované a poskytující jakoby „podívanou na konvulsi přírody, na sociální bouři“.²² Otázka spravedlnosti pro jednotlivce nebo hlasu osvíceného rozumu vůbec, revoluci na jejím pochodu nemilosrdně přezíraných, byla zde viděna v perspektivě revolučních realizací jako celku — je to dominující téma Rollandovy koncepce revoluce — v níž nakonec přehradu mezi takovými protiklady padaly a mizely. Síla revoluce se, jak z těchto her Romaina Rollanda vyplývalo, opírala o vyšší, dalekozornější spravedlnost a naslouchala hlasu jakoby inteligentnějšího rozumu. Dávala se takto vést k uskutečňování díla, které směřovalo ke konečnému spravedlivému a rozumnému dobru na vyšší rovině, k dobru národního celku a v poslední instanci jeho prostřednictvím k dobru lidstva.

Měla však v Rollandově koncepci fanatické „ideality (idéality)“ revolučních nářů vůbec zapotřebí mít za cíl dosažení reálného, konkrétního dobra a spravedlnosti? Slavný závěr Rollandova *Dantona*, rozhovor tří prokonsulů první francouzské republiky Vadiera, Billauda-Varenna a Saint-Justa po odsouzení Dantonovu, rozhovor, kterému nerozuměla Malwida a který nadchl Charlesa Péguyho, ukazuje jeho tehdejší „metafysické“ pojetí revoluce.

Vadier. — Prohnilý kolos je sražen. Republika si vydechuje.

Billaud-Varenne (díívaje se díivoce na Saint-Justa). — Republika bude svobodná teprve tehdy, až nebude diktátorů.

Saint-Just (díívaje se tvrdě na Vadiera a Billauda). — Republika bude čistá teprve tehdy, až nebude kořistníků.

Vadier (s úšklebkem). — Republika bude svobodná teprve tehdy, až nebude republiky.

Saint-Just. — Ideje nemají zapotřebí lidí. Národy umírají, aby Bůh žil.²³

V těchto třech hrách šlo o variace protikladu *salus aeterna* — *salus publica*, který byl jádrem konfliktu, kolem něhož se točila Dreyfusova aféra a ježž Romain Rolland nejdramatičtější zpracoval ve svých *Vlcích*. Poslední pak z prvních her, *Čtrnáctý červenec*, vznikla podle Rollandových slov z jeho tehdejšího opojení „vášněmi mas“ revoluční minulosti, k nimž se ve své bídě, v době tragických těžkostí svého osobního života a troskotajících nadějí v obrodné

²² *Théâtre de la Révolution*, s. VII.

²³ *Tamtéž*, s. 119.

vzkříšení sil širokých lidových vrstev soudobé Francie Dreyfusovou aférou, utíkal pro posilu a jež učinil protagonistou hry o revolučním „jaru svobody“, které se tentokrát, to je kolem roku 1900, neprobudilo.

★

Když roku 1938 v Romainu Rollandovi dozrálo téma robespierrovské, ukázalo se, že na něho naléhal znovu problém rozhodující krise revoluce, krise smrtelné, že se ve stáří znovu pokoušel vypořádat s nezákladnější problematikou buržoasní revoluce, vyzbrojen novým historickým studiem, celoživotními zkušenostmi a vyhraněnou filosofií dějinného *fieri*. Avšak tentokrát již nebyl krystalizačním bodem té krise Danton, nýbrž Robespierre.

Časově je hra umístěna mezi pád Dantonův a pád Robespierřův, mezi 5. duben a 28. červenec roku 1794. Je dramatem dvou největších poražených: revolucionáře, který — nechť jinak měl jakékoli povahové vlastnosti — se svou důslednou a ryzí oddaností cílům revoluce a věci lidu s revolucí nakonec ztotožňoval, a revoluce samé, jejíž osud se zpečetil osudem jeho.

Je to postavami nejzaldněnější drama Romaina Rollanda. Uvádí na scénu početné členy Výboru pro veřejné blaho, Výboru pro bezpečnost, Konventu, pařížské městské rady a kromě toho (jako ve *Čtrnáctém červenci*) lid všeho druhu. Přesto to není v pravém slova smyslu hra o revolučním lidu, o revolučních masách. Ty se nám zde připomínají ve funkci celoživotního Robespierrova ideálu, vrstev, pro něž měla být revoluce provedena především a jež byly o svá práva obrány kořistníky revoluce; ale připomínají se nám taky jako neodpovědný a vrtkavý dav, zkažený demagogií svých vůdců, který se dává strhnout hned tím a hned oním čelným revolucionářem a nakonec poštvat proti velikým jakobínům a proti Robespierrovi, stává se nástrojem reakce.

Romain Rolland ve svém *Robespierrovi* soustřeďuje naši pozornost spíše na vůdčí činitele revoluce, na „revoluční elitu“ velikých jakobínů, prokonsulů republiky a členů výborů. Jak to jeho Robespierre říká Simonu Duplayovi (I. jed., 5. obraz): „Na čem závisí osud revoluce? Na několika mužích (kolik jich je?), jejichž veškerá moc je v jejich slově.“²⁴ Tématem hry je právě vzpoura části této vůdčí revoluční elity proti největšímu z nich, tomu, jenž jde za ideály revoluce nekompromisně, dělá si svou nesmiřitelností a některými osobními vlastnostmi nepřátele a chystá se čistit řady vedoucího revolučního šiku od těch, kteří se podle něho poskvřňují korupcí a terorem.

Aby předvedl „halucinované drama“ necelých čtyř měsíců, během nichž se v rukou nemnoha vůdčích zjevů buržoasní revoluce rozhodovalo o jejím konečném osudu, rozvrhl Romain Rolland svou hru o třech dějstvích do čty-

²⁴ *Robespierre*, s. 44.

řiadvaceti obrazů. Veliký počet obrazů umožnil autorovi, aby opřen o tuto techniku přibral a v potřebné míře charakterisoval mnoho historických postav revolucionářů a aby zachytil spoustu rozmanitých dílčích a (většinou dramatických, avšak vedle toho i široce meditativních) momentů celkového dramatu. Dovolil mu, aby takřka kaleidoskopicky střídal místo děje a uváděl nás v Paříži na veřejná dějiště (do výborů atd.) stejně jako do spikleneckého zákulisí i do soukromí postav, zvláště Robespiera a jeho nejvěrnějších (Le Base, Couthona, Saint-Justa, rodiny truhláře Duplaye atd.) nebo do vršků montmorencyjských, a aby takto rozptýlenému ději dodal větší životnosti a realistické věrohodnosti. Poskytl mu příležitost, aby čtenáře nebo diváka seznamoval značně podrobně a z různých stran — jaký to rozdíl od prvních revolučních her a ostatních revolučních her vůbec! — se zauzluje se revoluční problematikou, která se nakonec stala předpokladem pro krizi, a aby předváděl před jejich očima, jak se sbíraly a proti sobě šikovaly síly, jejichž střetnutí vyústilo v katastrofu. Zkrátka množství scénických obrazů bylo pro Romaina Rollanda — po prvé v dějinách jeho divadla — vhodným prostředkem, jak toto drama vybudovat na široké epické základně.

A množství obrazů se všemi historickými detaily, o něž se opíralo, bylo zároveň dokladem, jak pečlivě se Romain Rolland pro své umělecké záměry v nové odborné literatuře poučil. „Usiloval jsem v tomto dramate,“ napsal v závěrečné stati „Slovo mají dějiny“,²⁵ „jako vždy ve svém divadle revoluce o to, abych podal spíše duchovní pravdivost charakterů než materiální pravdivost faktů. Přesto jsem se materiální pravdivosti faktů přidržel zde daleko více než v kterémkoli jiném ze svých dram. Odvážuji se doufat, že pravá tvář dějin se v tomto *Robespierrovi* obráží věrněji, než mi bylo možno učinit v mém *Dantonovi*, který přišel příliš brzy, před plodným bádáním, které dějiny revoluce postavilo na nové základy.“ Některé z „málo početných změn, nikdy podstatných“ se zřetelem k historické skutečnosti, jež si Romain Rolland ve jménu práva umění dovolil, uvedl sám, jiné (na příklad okolnost, že dává Robespiera postřelit četníkem Merdou, kdežto ve skutečnosti se Robespierre při pokusu o sebevraždu postřelil sám) ponechal k případnému zjištění historicky orientovanějším čtenářům.²⁶

²⁵ *Tamtéž* („La Parole est à l'Histoire“), s. 311.

²⁶ Zde možná nebude zcela bez zajímavosti malý exkurs do Rollandových názorů, jak zacházet s historickými látkami.

S problematikou historických látek přicházel Romain Rolland od počátku své dráhy dramatika stále do styku. Ale jako v případě hry *Obléhání Mantovy*, kde ve skutečnosti nešlo o konkrétní historické události, nýbrž kde volba Mantovy (mohlo to také být jiné město) skrývala širší smysl, myšlenku na zkázu moderní civilizace vůbec, tak i jinde, kde o takovou symboličnost nešlo, sloužila mu historie do značné míry spíše za jakousi podnož: srovnej i to, co řekl o *Aertovi*.

V dopise ze dne 4. února 1896 psal Malwidě: „... nevím, co znamená poznámka (Malwidina, O. N.), že by bylo lépe, kdyby postavy měly jména historická; usiluji právě, abych

Výsledky nového bádání o francouzské revoluci ukázaly Romainu Rollandovi, že svou představu o Robespierrovi, kterého v letech 1898—1900 hájil v dopisech Malwidě von Meysenbug proti jeho tradičnímu očeřování, mohl sice v mnohém (na příklad zvláště v otázce sociální problematiky) doplnit, že ji však v ničem základním nemusel revidovat. Naopak: „Dnes je nám úplně jasné,“ napsal roku 1938 („Slovo mají dějiny“), „že Robespierre vévodí celé revoluci, a to nikoli pouze ryzostí svého charakteru, nýbrž také jasnoživostí svého genia a neoblomnou přichylností k věci lidu.“²⁷ Řekl jsem: tak jak ho hájil a presentoval v dopisech Malwidě, nikoli jak jej uvedl na scénu roku 1900

všude, kde jen mohu, potlačil jména historická a ve *Svatém Ludvíku* bych to chtěl udělat úplně — právě, protože chci mísit realitu s fikcí; historie je absurdní tyranii, která Vám poskytuje méně sil, než Vám jich odnímá; když ji připustíme, je nutno ji respektovat; proto ji také nepřipouštím a raději bych nepsal nikdy nic, než kdybych měl psát historická dramata. Jakápak je užitečnost v tom, když znovu vypravujeme, co je minulé! Úkolem poesie je říkat, co je věčné.“ (*Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 169.) Revoluční tematika však přiváděla Romaina Rollanda do větší blízkosti konkrétních historických událostí. Nechtěl ani v tomto případě dělat ze sebe pozitivistického realistu, pracujícího na materiálu minulosti, a zůstával věren své estetice, která se nespokojovala s běžným „skutečným“, nýbrž žádala zaměření i na to, co je „možné“. Ale konkrétní historická skutečnost začala zatlačovat historii jako pouhé dekorum.

Dne 7. listopadu 1898 psal Malwidě: „Jedno z mých dvou dramát, jež mám rozpracována, uvádí na scénu historické postavy a jenom historické postavy (zřejmě šlo o *Dantona*, O. N.). Druhé zachází s historií po způsobu *Svatého Ludvíka*, má postavy a události smyšlené, při čemž zachovává pouze celkové dobové zabarvení. — Jeden z těchto dvou druhů není o nic snadnější než druhý“ (*tamtéž*, s. 246). Jeho slova z předmluvy ke *Čtrnáctému červenci*, kde pravil, že si v této hře počínal volněji než v historicky daleko věrnějším *Dantonovi*, jsme již slyšeli.

Nejzvrubněji se však Romain Rolland vyjádřil o své koncepci umělcovy volnosti v zacházení s historickými fakty v „Doplňku k *Parí Montepanové*“ (hra byla vydána roku 1904). Nejdříve řekl, v čem se v této hře od historické skutečnosti odchýlil, a pak pokračoval (cituji v překladu Hilarově): „Měl jsem zato, že nejsem vázán striktní vnější přesností, nebyla-li diktoována vnitřní logikou líčené povahy. Ba pevně jsem se rozhodl, jestliže historický model vášně nebo činu byl kusý, doplnit jej pokud možno do detailu. Při tom neměl jsem nikterak na mysli dramatisovat historickou kapitolu. Šlo mi o dramatickou kresbu ctižádostivé duše, která stárne a zří, jak jí uniká život a moc; chtěl jsem zachytit výbuch zuřivosti, která propukla náhle v samém klíně intelektuální společnosti, která sebe ovládala jako žádná před ní a po ní. Abych byl úplně svoboden, nazval jsem původně toto drama *Ctižádostivou* a jeho hlavní osobou Viktorií Fieschou. Ale později mi připadlo poctivější jmenovat hrdiny jejich vlastními jmény a akcentovat práva umění oproti právům historie.“

Nalézám v historii dvoji druh fakt: ta, jež mají smysl hluboce lidský, tj. ona, která zahrnují bytostné momenty národů nebo velkých duší (a tato fakta jsou vtělena ve fantasmii národů), a na druhé straně jsou fakta náhodná a pomíjející, která jsou pouhými variacemi kardinálního tématu. S historickými fakty tohoto druhu možno podle mého mínění zacházet volně, aniž se tím dotkneme vlastního tématu, jestliže jenom hledíme k tomu, aby vlastní téma vystoupilo v plné živosti a hodnotě. Oč běží, toť to, abychom ve vlastní invenci zůstali věrni dobovému rytmu charakterů a vedoucímu akordu té které epochy. Historie není knihou, která je dopsána do posledního slova a z níž bychom byli povinni otrocky hláskovat každou slabiku. Historie, toť stodoła nesmírných sil, méch Aiolův, zmítaný všemi lidskými vášněmi. Umění, toť rozpoutat je! Správně je toliko to, co zmnožuje život, znásobuje jeho energii. Živme se vášněmi věků! Pravda, toť život!“ (K. Hugo Hilar, *Boje proti včerejšku*, stať „Romain Rolland“, s. 154 až 155. Praha 1925.)

Také při Rollandovu Robespierrovi je třeba mít na paměti, že přes své důkladné historické studium jeho zjevu a doby a přes prohlašované úsilí o co největší historickou exaktnost Romain Rolland „neměl nikterak na mysli dramatisovat historickou kapitolu“.

²⁷ *Robespierre*, s. 312.

v *Dantonovi*. Roku 1938 také prohlašoval, že jeho postavu neidealisoval: podle její výstavby ve hře to odpovídá v podstatě skutečnosti, i když Romain Rolland důrazem, který kladl na určité stránky Robespierrovy, prozrazoval, jak se mu — jistě, aniž to ve všem sám záměrně chtěl — Robespierrovův zjev přece jen stylisoval ve smyslu jeho nynějšího poměru k jednotlivým složkám revoluční problematiky. Ovšem kontrasty mezi různými rysy Robespierrovy povahy, od jeho nesmířlivosti a brisknosti v jednání s odpůrci přes jeho rousseauovskou citlivost a náboženskost až po stránky, které mu v historii francouzské revoluce vydobyly jeho čelné místo, působí — je to jedna z bolestí Rollandovy presentace hrdinů vůbec, kteří se někdy nebezpečně přibližují „objektivním karikaturám“ — nestmeleností poněkud mechanicky, nepsychologicky a nerealisticky.

Romain Rolland se přirozeně snažil Robespierra předvést tak, aby bylo zjevné, že nebyl představitelem hrůzovlády, za kterého jej vydávali terorističtí kořistníci a kontrarevolucionáři všeho druhu, jež potíral ve jménu „diktatury pravdy“; že ve jménu revoluční ctnosti odmítal zavést přechodnou diktaturu v době, kdy se buržoasní revoluce pro své rozpory a činností kontrarevolucionářů dostávala do situace, kdy by jí snad jedině Robespierrova diktatura byla mohla pomoci; že stranil lidu, aniž mohl zatím přistoupit k zamýšlené sociální (tak zvané třetí) revoluci ve prospěch chudých vrstev, jejichž nespokojenost nad stálým odkládáním splnění daných slibů vzrůstala, poněvadž Robespierre byl odkázán na spolupráci bohatých a revolucí zbohatlých buržoasních vrstev (politika maximálních mezd), kterým se jeho nadržování lidu (politika maximálních cen) zdálo přílišné. Romainu Rollandovi zvláště záleželo na tom, aby ukázal (hlavně v II. jed., II. obraze) na tragický morální rozpor Robespierrova života. Na to, jak Robespierre nikdy nepřestal se svým nejmilejším učitelem J. J. Rousseauem věřit, že na světě není nic tak cenného, aby za to směla být prolévána lidská krev, a že krev jediného člověka je cennější než svoboda celého lidského rodu — jak však přesto byl „silou věcí“ přiváděn k výsledkům, na které nepomýšlel, jak síla faktů rozhodovala místo něho proti němu tak, jak to „muselo být“: Robespierre vykonával pouze to, co mu touto silou bylo z vnějšku ukládáno, ačkoli bolestně cítil, jak tvrdé je být jejím nástrojem. Rollandův Robespierre z roku 1900 v *Dantonovi* (a takový, jak jej ještě roku 1925 zachytil v líčení schůze Konventu Courvoisier ze *Hry o lásce a smrti*) tento bolestný rozpor nepociťoval.

Projevoval tehdejší Rollandův Robespierre vůbec nějaké bolestné váhání a vědomí morálních rozporů? Na liberalistický názor revolučního žurnalisty Camilla Desmoulinse (kterého vyzývá, aby ustal v kritice revoluční praxe Výborů): „Mluvil jsem svobodně, říkal jsem pravdu. Když není dobré říkat celou pravdu, pak již není republiky“, odpovídá: „Svoboda se nezakládá svobodou.“ A na Desmoulinsovu lítost: „Stojíme lidí příliš mnoho. Sama ctnost

by nestála za cenu, za niž ji dáváme zaplatit: tím méně zločin“, má Robespierre jednoznačnou odpověď: „Kdo neměl sílu, aby unesl svůj úkol, neměl jej přijímat. Kdo jej přijímá, musí pochodovat a mlčet, dokud nepadne rozdrčen pod jeho tíhou.“ Obratně přivedl ostatní — Billauda, Saint-Justa i Vadiera — k tomu, aby na něm vymáhali Dantonovu hlavu, a navrhl taktické konkrétní obvinění jako vhodnou záminku („Danton miloval zlato. Necht je pochován se zlatem! Zapleťme jej do aféry bank. Necht zaujme místo mezi těmi, kdo zpronevěřili veřejné peníze . . .“). A když jde o to, aby Danton byl bezpečně zneškodněn a nevyhrál to nakonec svým vlivem, tu Robespierre slovy: „Nesmíme vystavit republiku nebezpečí boje v uzavřeném kolbišti“ stojí proti Saint-Justově přání čestně se Dantonovi postavit tváří v tvář Konventu, připraví takto návrh Billaudův, aby byl raději přímo a tajně zatčen v noci. Pobouřen je zprvu jenom Saint-Just — roku 1900 daleko sympatičtější charakterisovaný nežli Robespierre —, než jej Robespierre, přidávaje se k Vadierovu názoru, že „kdo chce cíl, chce i prostředky“, a machiavellistickou logikou jinými slovy zešíroka formuluje totéž („je třeba svést bitvu tak, abychom byli vítězi. Spravedlnost je v tom, že zvítězí, co je spravedlivé“), přesvědčí, že představu cti podle svého individuálního svědomí musí obětovat republice, podřizuje se morálce veřejné. A když Billaud, Vadier a Saint-Just žádají na něm také, aby obětoval Camilla Desmoulinse, obětuje jej Robespierre bez odporu.²⁸

Rollandův *Robespierre* z roku 1938 je zahájen scénou, jaká by byla nemyšlitelná v kontextu hry *Danton* a v rámci tamější charakteristiky Robespiera. Je sem položena autorem s mistrnou záměrností: je jakoby základním akordem, který má Robespiera v čtenářově nebo divákově mysli od samého začátku provázet do dalšího průběhu hry a být klíčem k problematice jeho postavy. Je z velké části dán mimickou hrou, kterou pro Robespiera v této scéně přepsal autor.

Jsmo v Duplayově domě, v pokoji, který vede na ulici. Otec Duplay, jeho syn a synovec zavírají okna a okenice. Do pokoje přichází Robespierre, ještě bledý po přestálé nemoci. Blíží se hluk davu a výkřiky: to vezou Dantona a Camilla Desmoulinse na popraviště. Duplay by chtěl mlčícího Robespiera raději odvést, ale ten namítne: „Nech mě, Duplayi. Chci zde být. Nemám z toho, víš to, žádné potěšení. Avšak nesmím prchat.“ Kára teď rachotí přímo kolem a Dantonův řvoucí hlas volá Robespierrovo jméno. Robespierre se vztyčuje a napřimuje, zatím co Danton mu spílá. Tu se ozve hlas Desmoulinův volající Robespiera křestním jménem: „Robespierre, který zůstal bez pohnutí se zvednutou bradou, vzdoruje Dantonovým výkřikům, je jakoby zasažen do srdce výkřikem Camillovým; jeho chvějící se ruce se zvedají k hrudi.“ Desmou-

²⁸ *Théâtre de la Révolution*, s. 33—38; s. 70—75.

lins — přerušovaný Dantonem, který ho označuje za zbabělce — volá Robespierre jako jeho přítel o pomoc: „Robespierre udělá pohyb, jako by chtěl jít k oknu. Starý Duplay se postaví proti němu a chytá ho láskyplně za paže.“ A zatím co Danton a Desmoulinův pokračují každý svým způsobem ve výkřících: „Robespierre prchá ke dveřím, zakrýváje si instinktivně rukama uši. Je slyšet, jak se vzdaluje kára i hlasy.“

Hlas Dantonův (vzdaluje se). — Robespierre! . . . Otevírám hrob. Budeš mě následovat . . . Na brzkou shledanou! . . . „Robespierre se obrátil, opírá se zády o zeď, u dveří, se vztyčenou hlavou.“ Robespierre (pevně). — Na brzkou shledanou! . . . Budiž! . . . (Opona.)²⁹

Rollandův Robespierre z roku 1938 nezapře, že přichází po jeho Courvoisierovi ze *Hry o lásce a smrti* a po autorových bojích z dvacátých let. Úvodní akord pak obsahuje tři tóny: Robespierrovu nesmiřitelnost v poměru k revolučním korupčníkům, jeho charakteristiku jako člověka nemocného a se zcitlivělým morálním svědomím a jeho odhodlané vědomí revolucionáře, že nad vši jeho nezištnou službou revoluci a republice je napsáno: moriturus.

Sociální problematika Robespierrových revolučních snah a mravní rozpor v jeho nitru jsou, jak se zdá, dva nejdůležitější rysy, kterými svého protagonistu mohl vybavit teprve starý Romain Rolland. A pravděpodobně také teprve starý Romain Rolland mohl připadnout na myšlenku realizovanou v 23. obraze: inscenovat moderními promítacími prostředky retrospektivní vize Robespierrovy. Raněný Robespierre leží v přijímací síni Výboru pro veřejné blaho v Tuileřích, pod slavným Prohlášením lidských a občanských práv, za přítomnosti ostatních zatčených. Kolem něho táhne dav zvědavců, pomlouvačů označujících ho za zrádce lidu a těch, kdo se k němu dříve hlásili a teď po jeho porážce ho zapírají. Romain Rolland stanovil, aby při zatemněné scéně byly promítány a průvodním hlasem vysvětlovány Robespierrovy vidiny.

Je to jeho životopis ve zkratkách, v typických výjevech z jeho významných etap od dětství v Arrasu přes studentská léta až po revoluční léta v Paříži. Robespierre pomalu za nich získával lid, jehož zájmy hájil a který nakonec mu jásal vstříc jako svému opravdovému, neúnavnému a nepodplatitelnému vůdci proti těm, kdož hájili nespravedlivé bohatství, tyrany peněz a krve. Avšak dějiny šly dál. A zatím se za revolučních dějů měnila tvář republiky a cesta revoluce se vroubila hroby popravených. Robespierre, provázen již jen malou skupinou jemu nejvěrněji oddaných, kráčí čím dál zachmuřenějším a zamklejším davem, k němuž v úzkostech volá jako ke svému jedinému příteli, aby jej neopouštěl, a dostává jeho slib, že jej doprovodí až k samému jeho cíli: poslední vidina tento cíl na konci stoupající cesty znázorňuje nikoli triumfál-

²⁹ *Robespierre*, s. 11—13.

ním obloukem, nýbrž — guillotinou. Vise se rozplývají. Zraněný Robespierre leží na stole, lid táhne kolem něho a spílající hlasy z jeho středu jej burcuje výkřiky: „Na guillotinu! . . . Spíš, zrádce! . . . Probuď se!“³⁰

Tato souvislá retrospektiva Robespierrova života vyhrazuje místo i pro visi Jána-Jacquesa Rousseaua. Ten na počátku jeho dráhy svému žákovi říká, že nejhorším zlem není to zlo, které mu lidé za jeho bolestnou službu pravdě způsobí, nýbrž že nejhorším zlem pro člověka jeho druhu je vědomí, že způsobuje lidem zlo chtěje jim prozrazovat dobro. Retrospektiva je zároveň z veliké části jakousi rekapitulací buržoasní revoluce. A právě tato retrospektiva ukazuje nejnázorněji, jak Romainu Rollandovi záleželo na epických prvcích této jeho dramatické fresky, součásti jeho dramatické rekonstrukce „Iliady francouzského národa“.

★

Drama o Robespierrovi není jen dramatem o něm. Je dramatem o tragických rozporech ve „svatém šiku“ revoluční elity a na této úrovni je, jako Rollandovo první revoluční drama, dramatem o „vlčích“. I jeho účastníci jsou v podstatě „morituri“. „Všichni mužové, které uvádím na scénu,“ napsal Romain Rolland v předmluvě, „— (s výjimkou tlupy royalistických vyzvědačů a spiklenců v pozadí a kromě několika požitkářů a dobrodruhů jako Barras) —, všichni ti drsní prokonsulové z obou velikých Výborů i představitelé Konventu v jednotlivých krajích jsou upřímnými a vášnivými republikány. Jejich přesvědčení se spojuje s jejich zájmem k tomu, že je přinucuje zachraňovat republiku: neboť jejich osud je spjat s jejím osudem; všichni se, dokonce i Fouché, neodvolatelně kompromitovali tím, že hlasovali pro královu smrt. A přesto se zuřivě přičiňují o to, aby zničili své dílo: republiku. Jsou jati svými vášněmi, svou zuřivostí a svou podezíravostí a vydání všanc opravdové zběsilosti, která jim nedovolí, aby viděli, kam jdou, a která je dokonce uvrhne do náruče nejhorších nepřátel republiky. Je v tom fatalita, ze které se nelze vyprostit o nic lépe než z fatality, v níž se zmítal Oidipus . . . Robespierre se přes svou jasnozřivost nemůže o nic lépe než jeho protivníci vysvobodit z kruhů hada. Chvillemi tito mužové mají záblesky uvědomění, do jaké propasti se řítí, a jsou nad tím zděšení — nejsou však s to ustoupit zpět.“³¹

Romain Rolland má pro tento boj republikánů proti republikánům — jako roku 1909 v předmluvě k *Divadlu revoluce* cituje nyní opět Napoleonův výrok ke Goethovi, že politika je moderní fatalitou — svůj výklad. Idea revoluce, jak ukazuje užívání adjektiv „svatý“, „posvátný“ („svatá revoluce“;

³⁰ *Tamtéž*, s. 297—305.

³¹ *Tamtéž*, s. 7—8.

„posvátný sbor“, „posvátný sbor velikých jakobínů“ atd.),³² je Romainem Rollandem promítána až do sféry iracionality a přímo náboženské extatičnosti. Motiv nevyhnutelného obětování jiných, stejně jako heroicky přijímaného obětování sebe, tak známý z ostatních revolučních dramát Romaina Rollanda a typický pro jeho skoro mysticko-pantheistickou koncepci vývojového dění vůbec, má i zde své privilegované místo. „S námi nebo bez nás nebo proti nám — ať zvítězí revoluce,“ říká jeden z triumvirátu Robespierrových nejvěrnějších druhů, kteří mu zbyli, Couthon³³ a Robespierre o revoluci prohlašuje: „My nejsme ničím, ona je vším.“³⁴ Proto také stará selka, která Robespierrovi v kopcích montmorencyjských u Paříže dává najevo (je to v jistém smyslu obměna motivu Robespierrova rozhovoru s paní Duplayovou z *Dantona*, arci nyní na zcela jiné rovině), sama jsouc resignovaná díky své lidové moudrosti, jak masy chudého francouzského lidu ztrácejí trpělivost, že revoluce nebyla provedena v jejich prospěch a častuje je jenom sliby, odpovídá na jeho přání spojit všechny dobré lidi: „Snad to půjde jednou později, synáčku, později, utěš se. Už tu nebudeme, když k tomu dojde. Avšak jestliže k tomu dojde, tak už nebude záležet na tom, že při tom nebudeme . . . Jsem si jista tím, že ti stačí vědomí, že jednou k tomu dojde.“³⁵

Romain Rolland se snažil pro bratrovražednou vášeň vedoucích republikánů — na rozdíl od prvních dramát — najít vysvětlení i v různých nahodilých život-

³² *Tamtéž*, s. 192; 203; 310 (sainte Révolution, bataillon sacré).

³³ *Tamtéž*, s. 29.

³⁴ *Tamtéž*, s. 29.

³⁵ *Tamtéž*, s. 172. Mohla by se naskytnout otázka, do jaké míry Rollandova koncepce osudových sil dějinných souvisí s koncepcí oněch sil, které podle Tolstého románu *Vojna a mír* řídí činy Napoleonovy i Kutuzovovy. Souvislost mezi Tolstého a Rollandovým pojmáním dějinné filosofie, jak se zdá, je velmi pravděpodobná. Ovšem tento problém není tak prostý. Domnívám se, že to, co řekl Romain Rolland sám o vlivu, který na něho měl jím tolik obdivovaný ruský mistr, nemůžeme zcela podceňovat. Ve *Vnitřní cestě*, tam, kde mluví o tom, že Tolstého vliv na něho byl špatně posuzován, že byl „velmi silný po stránce estetické, dost silný po stránce morální, ale po stránce intelektuální nebyl žádný“, Romain Rolland pokračuje takto: „ . . . pokud jde o jeho myšlení, to se ke mně dostalo ve chvíli, kdy moje bylo již zformováno, kdy jsem právě dostavěl své krásné *Kredo*, zcela nové, čerstvě natřené a dělané na mou míru. A musím dodat, že Tolstého myšlení se mi vždycky jevilo jako myšlení nevalné hodnoty, hrubě vystřižené z kusů látek již ošoupaných, nasbíraných v bazaru jeho sebevýchovy a sešitých s dojmavou pečlivostí tlustými i neohrabanými prsty. Vnášel jsem dokonce jistou nespravedlnost do tohoto zlehčování, a to ze skrytého hněvu nad zklamáním, které mi u mého nejmilejšího současníka způsobovala neuměrnost mezi inteligencí a tvůrčím geniem . . . To je třeba vědět, když se někdo dotýká mých intelektuálních vztahů k Tolstému; já sám jsem přispěl ke zmatení veřejného mínění, poněvadž jsem ve své synovské pietě k drahému geniovi v knížce, kterou jsem napsal v nazítří jeho smrti, instinktivně nechal stranou všechno, co nás dělilo, a chtěl jsem mu na hrob položit pouze důkaz lásky“ (*Le Voyage intérieur*, s. 52—54). Romain Rolland, historik vysokoškolsky školený (a k tomuto školení se až do konce života hlásící), ovlivněný mediem svého učitele Gabriela Monoda odkazem Micheletovým, dějinnou dialektikou Renanovou a pantheismem Spinozovým, měl, jak se zdá, možnosti vytvářet si dějinnou filosofii opřenou mimo jiné také o metafyzickou osudovost, aniž ji přímo přejímal od Tolstého. Ostatně je zajímavé, že při fatalitě *in politicis* se výslovně dovolával jenom Goethova výroku o Napoleonovi. Ovšem nelze vyloučit, že Tolstého román, aniž si to tehdy Romain Rolland uvědomoval, posiloval jeho vlastní tendenci k uvedené dějinné koncepci.

ních okolnostech: „ . . . všichni jsou zpracováni po pěti letech ustavičné revoluce,“ napsal v předmluvě, „předráždění zároveň a vyčerpání. Několik jich je vážně nemocných (Robespierre, Couthon). Konečně, aby se míra dovršila, úmorné léto roku 1794, čtyřicet dní nemilosrdného slunečního žáru, který dohání mozky k šílenství. A tisíc a jedno nebezpečí smrti, které nad nimi den co den visí: — války za hranicemi, války vnitřní, vpády, spiknutí, vraždy, vzájemná nedůvěra — nemoc podezíravosti a delirium stihomamu.“

Bylo jistě správné, že Romain Rolland ani tyto skutečnosti nebagatelisoval. Avšak přes všechnu snahu po takto realistickém výkladu dominuje v jeho koncepci „veliké vlně“ buržoasní revoluce a dějinám lidským vůbec v poslední instanci nikoli nějaká zákonitost objektivního společenského vývoje — jakkoliv se, jak víme z *Pamětí*, tou dobou již obeznámil se spisy Marxovými a Engelsovými a znal these historického materialismu —, nýbrž jakási „síla věcí, která možná vede lidi k výsledkům, na něž nepomyslí“, jak v závěrečné stati „Slovo mají dějiny“ cituje ze Saint-Justa. Vložil tento výrok ve hře samé do úst Robespierrových. Osudová síla věcí odvrací od jejich předsevzetí a cílů nejen jednotlivce, nýbrž určuje také smutný osud revolucí, jak říká v Rollandově hře Robespierrovův d ruh Le Bas, osud tkvící v tom, že revoluce požívají své vlastní děti.³⁶ Předvést to na případu buržoasní revoluce bylo, jak vyplývá nejen z výstavby dramatu o Robespierrovi, nýbrž i z výslovného autorova prohlášení v závěru předmluvy, hlavní Rollandovou intencí: „Nesnažil jsem se, abych je idealisoval,“ praví tam o účastnících tragedie buržoasní revoluce. „Nezatajil jsem ani u jedněch, ani u druhých jejich omyly a chyby. Byl jsem sám stržen velikou vlnou, která je unáší. Viděl jsem upřímnost všech těch mužů, kteří se navzájem vyhlazují, a hrůznou fatalitu revolucí. — Tato fatalita není fatalitou jedné doby. Je fatalitou všech dob. Snažil jsem se ji vyjádřit.“

Čtenáři Rollandova Robespiera často zatanou na myslí leckteré stránky jeho retrospektivní knihy *Patnáct let boje*. Také při závěrečných obrazech si na ni vzpomeneme — na místo, kde Romain Rolland cituje zápis ze svého deníku po rozhovoru s Monattem a Martinetem o tom, že se jako historik umí přenášet přes pesimismus přítomnosti, že ho podpírá jeho víra. „Ale dav (na Západě) nemá víru. A mým úkolem je tuto víru rozsévat.“³⁷ Proto — aby jeho hra vyznívající fatalisticky nepůsobila pesimismem naprostého fatalismu — dal jí dvojí zakončení. Pro ty, kdo jako on mají dalekozornost historiků a vědí, že cesta lidstva je cestou horskou hadovitě se vinoucí vzhůru — končí jeho drama 23. obrazem. Robespierre je ze svých vidění probuzen davem, který kolem něho defiluje a posílá poraženého jako zrádce na guillotinu. Tu vstává

³⁶ *Tamtéž*, s. 63.

³⁷ *Quinze ans de Combat*, s. LXIX.

Saint-Just, přistoupí k raněnému s pohledem věrného přátelství (jaké jiné odstíny měl vztah těchto mužů v *Dantonovi*!) a pak vzpřimuje se ukazuje pohledem na vyhlášku visící nad Robespierrem a říká: „Prohlášení lidských práv . . . Naše dílo . . . Zvítězí.“³⁸

Pro širší lidové vrstvy, pro „divadlo lidu“, určil Romain Rolland další obraz jako závěrečný, obraz 24. Scéna se odehrává téhož dne, 10. thermidoru (28. července) 1794, na náměstí Republiky. Právě popravují Robespiera a Saint-Justa. Nepřehledný dav propuká v jásot a reakce zvedá hlavu plna útočné zuřivosti. Její špiclové a hejskové míří proti zbylým velikým jakobínům, kteří se bezděky semknou v jednom rohu náměstí jako skalisko, jak říká Rolland, na něž doráží mořský příval. Teď, když revoluce je ve smrtelném nebezpečí, našli vůdčí republikáni revoluční solidaritu proti společnému nepříteli: „Jsme jenom jeden muž, my žijící i mrtví,“ volá Mathieu Regnault, jakobín z Rollandovy *Květné neděle* a *Leonid*, kterému se v této symbolické scéně dostává úlohy hlavního mluvčího, jenž shromažďuje „posvátný sbor“ revoluce. A zatím co rozpoutaný dav je ohrožuje posílaje je na guillotinu a na lucernu, Regnault, obklopen Billaudem, Babeufem, Barrèrem přivolávajícím vojáky revoluce, kteří si nepřátelským davem klestí k nim cestu — volá z hrobu mrtvé, ty, které popravili: Marata, Chaliera, Lepelletiera, Vergniauda, Héberta, Chaumetta, Dantona, Saint-Justa a Robespiera. Zůstávají živí, dokud trvá boj, praví Regnault. Přivolává „nesmrtelnou revoluci“, pro niž chtějí zemřít a která zvítězí. Regnault se obrací k národům země, k příštím staletím, Hoche velí kráčet jim vstříc a Babeuf slyší, jak již přicházejí. A Romain Rolland dává tento pokyn pro grandiosní závěrečnou inscenaci: „Hoche zanotoval ‚Mar-seillaisu‘. — A já bych si přál, aby nějaký Darius Milhaud nebo nějaký Honegger z ní dali vzejít ve volném, divokém kontrapunktu mocné ‚Internacionále‘, která, z ní zrozena, by ji přehlušila a do sebe vstřebala.“³⁹

★

Romain Rolland byl a zůstal obdivovatelem Robespierrovy velikosti, i když jí v *Dantonovi* nijak nedal vyniknout a i když i v dramatech z roku 1938 je zřejmé, že mu elementárnější, živelnější revolucionáři byli v něčem bližší než Robespierre se svou abstraktnější povahou.

Je však jisté příznačné, že teprve roku 1938 poznal, že přišel čas, aby své dávno zamýšlené drama konečně přece jen napsal. Byla to vlastně reprisa tématu *Dantona* v tom, co nazval „rozhodující krisí, kdy povoluje rozum vůdci revoluce a kdy jejich společná víra je obětována jejich vzájemnému záští“.

³⁸ *Robespierre*, s. 305.

³⁹ *Tamtéž*, s. 310.

Tehdy pracoval svá revoluční dramata na pozadí domácí bouře nebo bouřečky kolem Dreyfusovy aféry. Teď Romain Rolland psal své drama na pozadí, které přesahovalo hranice jeho vlasti. Je pravda, že ve Francii samé to byla doba, kdy se Lidová fronta snažila semknutím demokratických sil čelit vnitřnímu nebezpečí pravicových živlů, posilovaných dynamismem režimu italského a německého. Avšak byla to také a ještě více doba, kdy Sovětský svaz sám právě prošel očistným řešením vnitropolitické problematiky, které se francouzskému pozorovateli, takovou měrou sympatisujícím s proletářskou revolucí a s jejími perspektivami a zneklidněnému o její osud, mohlo z dálky jevit jako možné nebezpečí thermidorských důsledků uprostřed vzrůstajících hrozeb mezinárodní reakce. Až budou jednou vydány Rollandův deník a jeho korespondence z těch let, jistě nám prozradí, proč jeho *Robespierre* tak trochu překvapivě uzrál právě tehdy. Máme jej uvádět v přímou souvislost s postojem, který Romain Rolland zaujímal od konce druhé poloviny dvacátých let, jak je patrný na příklad z jeho odpovědi Gastonu Riouxovi? „Bude-li SSSR ohrožen, postavím se po jeho bok, nechť jsou jeho nepřátelé kdokoli. Nezastírám si, a často jsem mu to otevřeně řekl, co považuji za jeho omyly. Věřím však a vím, že ztělesňuje nejhrdinštější pokus, nejpevnější naději budoucnosti. Kdyby zanikl, nezajímá bych se již o budoucnost Evropy. Pokládal bych ji z hlediska sociálního za ztracenou na celá staletí.“⁴⁰ Jeho návštěva v Sovětském svazu zanechala v něm roku 1935 odlišný dojem nežli v Andrém Gidovi, jak vyplývá z jeho dopisu na rozloučenou, který 20. července toho roku poslal Stalinovi: „Odjízdim s opravdovým přesvědčením, které jsem vytušil již před svou cestou sem, že jediný opravdový pokrok světa je nerozlučně spjat s osudem SSSR, že SSSR je ohnivým ohništěm proletářské Internacionály, v níž se musí proměnit a v níž se promění celé lidstvo, že je bezpodmínečnou povinností hájit jej ve všech zemích proti všem nepřítelům, kteří ohrožují jeho vzestup. Od této povinnosti — víte to, drahý soudruhu — jsem nikdy neupustil a nikdy od ní neupustím, dokud ještě budu žít.“⁴¹

Připomínaje ve stati „Slovo mají dějiny“ — jako již kdysi Malwidě, jenže nyní s přímými citacemi od veliké řady zúčastněných — zápisky vůdců thermidorského spiknutí, v nazítří svého činu litujících svého zaujetí proti Robespierrovi, které rozštěpilo jejich šik a s jeho pádem přivedilo i zkázu revoluce,

⁴⁰ *Quinze ans de Combat*, s. 121.

⁴¹ Werner Ilberg, *Traum und Tat*. Romain Rolland in seinem Verhältnis zu Deutschland und zur Sowjet-Union. Halle (Saale), Mitteldeutscher Verlag 1950, s. 93. Werner Ilberg vidí v tom, jak nenápadně Romain Rolland uvedl na scénu mezinárodní reakci prostřednictvím jejich agentů, vyzvědačů atd., která prý rozhodným způsobem ovlivnila události, „mistrovské dílo. V době uveřejnění znamenalo to (rozuměj stále drama *Robespierre*, O. N.) spisovatelův čin ve prospěch Sovětského svazu, poněvadž bylo ukázáno, že požadovaná a prováděná bdělost byla až příliš oprávněna“. (*Der schwere Weg*, Leben und Werk Romain Rollands. Petermanken-Verlag, Schwerin 1955, s. 216.)

ptal se Romain Rolland roku 1938: „Jak je možné, že po tolika svědeckých vydaných těmi, kdo ho zavraždili, bylo třeba čekat více než sto let, aby případ Robespierřův byl podroben revisi? — A cožpak jí podroben byl? — Nikoli, přes šlechtné tušení Lamartinovo, přes zbožňující víru takového Hamela, přes vášnivé archivní práce Mathiezovy a jeho školy. Největší muž revoluce nemá dosud ve Francii sochu: (bylo by třeba pomníku odčiňujícího křivdu). Nenašla se jediná republikánská vláda, která by se odvážila dovolávat jeho památky. Nenávist nepřátel republiky, která byla jasnozřivější, nikdy zbraně nesložila. Vždycky jsem si myslel, že výjimečná velikost se budoucností označuje zuřivým čichem nepřítelů daleko dříve, než ji rozpoznají přátelé.“⁴²

Romain Rolland v rámci a v intencích své nedokončené dramatické epeje postavil Robespierřovi pomník nepřikrášlený, ale zato mnohou historickou křivdu pranýřující. Se zřetelem k mnohým kruhům francouzského obecnstva nebyl to čin populární, ale byl to nekonformistický čin rollandovský. A nechtě Romain Rolland Robespierřa, buržoasní revoluci a revoluce vůbec vykládal ve světle jakékoli osobité filosofie, ba metafysiky dějin a zaujímal k problematice postoj přes všechnu odbornou poučenost vykladače zásadně nezávislého („Fakt, že Rolland se přes horlivé studium nestal marxistou, projevuje se zde v tom, že autor nestojí nad událostmi, že je ‚práv‘ všem zúčastněným v tomto dramatu svého národa,“ formuloval to jeden z jeho nedávných monografistů),⁴³ jedno je jisto: i poslední revoluční drama Romaina Rollanda *Robespierre* bylo se vši pravděpodobností v nemalé míře dílem „příležitostným“, vyrůstajícím z podnětů soudobé společensko-politické skutečnosti. Ovšem podobně jako již v případě svého prvního revolučního dramatu z roku 1898 tuto skutečnost do historické tematiky přímo netransponoval. Jako jindy i teď se mu mohlo zdát, že tato tematika obsahovala již sama složky, které postačí jeho intenci přivést k zamyšlení a být mementem, poněvadž zajisté ani tentokrát neměl v úmyslu pouze „dramatisovat historickou kapitolu“.

V době, kdy psal svá první revoluční dramata, za domácí problematiky Dreyfusovy aféry, ležela Romainu Rollandovi velmi na srdci francouzská *salus publica*, to je *salus patriae ac rei publicae*. „Francie zápasí se smrtí, ale Vaše svědomí je spokojeno,“ psal 9. června 1899 Malwidě, nekompromisní zastánkyni *salutis aeternae*. „Jestliže však Francie zemře, pak je moje svědomí mučeno.“⁴⁴ Stanovisko „nad vřavou“ mu tehdy bylo diktováno představou o neblahosti rozštěpených, proti sobě stojících sil národa, jehož zájem si vyžadoval heroické solidarity na cestě obrody.

⁴² *Robespierre*, s. 314—315.

⁴³ Werner Ilberg, *Der schwere Weg*, s. 217.

⁴⁴ *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, s. 265.

V dramatu *Robespierre*, jak tomu všechno nasvědčuje, tanula starému Romainu Rollandovi na mysli *salus revolutionis*, solidarita sil revoluci vytvářivších a i při svých antagonismech ji představujících. Ne však již jenom sil revoluce francouzské, nýbrž revoluce „národů země“, revoluce „příštích stáletí“ — revoluce „nesmrtelné“.

Tato studie vznikla roku 1957 jako příspěvek do sborníku chystaného k 70. výročí narozenin profesora dr. Franka Wollmana. Zde je částečně přepracována a rozšířena.

Několik slov na okraj nejnovější literatury zabývající se Rollandovými dramaty. Polská autorka Karczewská-Markiewiczová o své knize *Teatr Romain Rollanda* (Wrocław. Zakład imienia Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej akademii nauk 1955, stran 334) právem říká, že jako první pojednává o celém souboru třidvaceti Rollandových dramát, zvláště také o jeho osmi nevydaných prvotinách. V Paříži načerpala mnoho rukopisného materiálu. Škoda, že její závěry nejsou vždy spolehlivé. Podle ní bylo Rollandovým „prvním velikým uměleckým záměrem (ještě za studií na École Normale) napsat cyklus dramát z oblasti náboženských válek ve Francii v 16. století“ (s. 273 a 320). Ve skutečnosti však chtěl Rolland napsat *historii* náboženských válek (srov. *Le Cloître de la rue d'Ulm*, s. 188 a n.). Autorka dále tvrdí, že *Vlci* „byli napsáni dreyfusovcem, který hájil nevinnost odsouzeného kapitána“ (s. 120 a 313), což neodpovídá skutečnosti, jak jsme viděli. Skresluje si také obraz Rollandovy koncepce problematiky revoluce a jejího vývoje. Tvrdí: „Ve *Vlci*ch, ve *Vítězství rozumu* i v *Dantonovi*, napsaných na konci století, potíral Rolland metody revolučního násilí, dívaje se na revoluci z posic Girondy“ (s. 224). V poslední hře *Robespierre* však své původní prý „protiakobínské“ překonal a podává „dramatickou ilustraci these o nevyhnutelnosti revolučního násilí“ (s. 229 a 318). Bylo ukázáno, že problém „revolučního násilí“ není takto zjednodušeně jádrem problematiky Rollandova revolučního cyklu a že struktura hry *Robespierre* svědčí o jiném rozložení základních otázek. Rolland prý, říká také autorka, ve svých koncepcích kolem roku 1900 příliš podléhal tlaku názorů tehdejší buržoasní historiografie (ve *Vítězství rozumu*, v *Dantonovi*; s. 127 a 313). Tyto a jiné omyly neubírají práci Z. Karczewské-Markiewiczové na významu, který má v jiných směrech pro poznání Rollandova divadla, historie jeho premiér ve Francii i mimo ni, hlasů soudobé kritiky atd. Vhodně ji doplňuje řada obrazových příloh.

O dva roky později vyšla v knižnici populárně vědeckých studií o klasicích zahraničního dramatu knížka T. Vanovské *Romen Rollan 1866—1944* (Gosudarstvennoje izdatelstvo „Iskusstvo“, Leningrad-Moskva 1957, stran 176). Autorka uveřejnila téhož roku ve sborníku *Zarubežnaja literatura* (Izdatelstvo leningradskovo universiteta 1957, strana 189—210) odbornou studii *Rannye dramy Romana Rollana* (v též sborníku se čte také stať G. V. Rubcové *Drama R. Rollana „4. jula“*, strana 174—188), což již samo ukazuje na to, že má k problematice Rollandovy dramatické tvorby poměr badatelský. Autorka soustavně, podrobně a většinou bystře rozebírá Rollandovy hry, všímajíc si různých strukturálních rovin (škoda, že ne také roviny jazyka a slohu). Vyvrácí názor, že Rolland měl zvláštní sympatie k girondistům (s. 151). Ukazuje, že kolem roku 1900 zdaleka nebyl prostě ve vleku soudobé buržoasní historiografie (s. 93). Správně vidí, že velmi brzy proniká do jeho her jako základní téma otázka srážky individuálního a sociálního svědomí (nesmíme ovšem zapomenout, že stále na pozadí jeho představ pantheisticko-metafyzických), heroické oběti jednotlivcovy, nevyhnutelné, vedoucí zprvu jenom k morálnímu vítězství, ale v poslední instanci historického dění i k vítězství hmotnému (s. 51). Nevidí rozdíly mezi zobrazením Robespiera v *Dantonovi* a ve hře z roku 1938, přeceňuje také spisovatelovo umění v *Dantonovi*, povyšujíc je bez přiměřených důkazů na úroveň umění shakespearovského (s. 114). Rozhodně však její, zvláště u některých her, inteligentní rozbory nejsou nijak zbytečné po práci Z. Karczewské-Markiewiczové. Nejnověji se — ovšem jenom úměrně k základní široké tematické své knižní monografii — dotýká některých Rollandových her (*Liluli*, *Hry o lásce a smrti*) také V. E. Balachonov v práci *Romen Rollan v 1914—1924 gody* (Izdatelstvo leningradskovo universiteta 1958, stran 227).