

Kramerius 5

Digitální knihovna

Podmínky využití

Moravská zemská knihovna v Brně poskytuje přístup k digitalizovaným dokumentům pouze pro nekomerční, vědecké, studijní účely a pouze pro osobní potřeby uživatelů. Část dokumentů Digitální knihovny MZK podléhá autorským právům. Využitím Digitální knihovny MZK a vygenerováním kopie části digitalizovaného dokumentu se uživatel zavazuje dodržovat tyto podmínky využití, které musí být součástí každé zhotovené kopie. Jakékoli další kopírování materiálu z Digitální knihovny MZK není možné bez případného písemného svolení knihovny.

Hlavní název: **Hlídka Času**

Vydavatel: **Pokrok**

Vydáváno v letech: **1906-1914, 1909, 07.04.1909**

Číslo ročníků: **4, 13**

Číslo výtisků: **4, 13**

Datum vydání čísla: **07.04.1909**

Stránky: **3, 4**

dan" jest v librettu skizza, jež mohla oživit teprve Wagnerova hudba. Požadavek lapidárnosti textu jest Wagnerův požadavek přirozenosti hudby, jež se tím stává pravým činerodým živlem v hudebním dramatu a nerozbitně se ve spoustu ilustračních motivů. Smetanova libretta svou lapidárností jsou: právě velmi dobrá libretta, drží pevně hlavní kostru dramatu a při tom dovolují hudbě, aby v ní samé vyvíjel se niterný element dramatický. Není to volnost starých librett pro zbytečné zpívání arif a ensemble, nýbrž naopak volnost hudby spěti spolu s textem k pravému hudebnímu dramatu moderního významu. Tato nejlepší stránka Smetanových librett, jež převážuje technické nedostatky literární, jest právě dílem Smetanovým, a poněvadž tato kostra jest pro hudební drama nehlavnější věcí, vidíme, jak Smetana byl vlastně sám sobě librettistou. Jeho text a hudba jsou naprostý celek, dílo jednoho slohu, jedné myšlenky, právě hudební drama.

Již z toho snadno pochopíme, jak nebezpečno jest pro tato libretta, začali někdo na nich odstraňovat ony technické nedostatky literární do té míry, že se změny ty dotknou i podstaty oné kostry. Zbudované Smetanou pro dílo hudebně-dramatické. Bylo u nás mnoho návrhů, vesměs se strany literátů, jak by bylo lze opravit Smetanova libretta. Vztít si pouhý tištěný text, poznati v něm spoustu chyb a naléztí více méně vhodné prostředky k jejich odstranění — není zajisté nic snadnějšího nad tuto literární hračku. Avšak Smetanovo dílo není tištěný text, nýbrž živé, slyšitelné hudební dílo! Ze snahy opravovat libretta vznikly neblahé „úpravy“ Smetanových oper, jimiž zvláště „Dvě vdovy“ byly naprosto zničeny, poněvadž dílo ztratilo úpravou všechen sloh, i hudební, aniž bylo získalo slohu literárního. Zde šlo tedy o smysl celého díla. Nemožno se zde pouštět do kritiky této „úpravy“ (viz ji v mé knize „Zpěvohry Smetanovy“), nýbrž pro úsporu místa uvedu jen malý detail, ale charakteristický, z jiné „úpravy“. V „Branibořích v Čechách“ má rychtář Olbram tři dcery, což zajisté není nic duchaplného ani měřerního, nebo analogie s Krokem dnes není v módě. Kdyby byla opera vznikla dnes, byl by měl dvě nebo čtyry dcery, tenkrát byly v módě tři. Upravovateli se to nelíbilo, udělal z jedné dcery hoch a z jedné chůvu, aby to „literárně“ bylo rozmanitější. To by se zdálo opravou zcela slušnou. Ale považme: v originále unese Tausendmark tři mladé dívky, což jest jistě aspoň rozumné, v úpravě nasadí Tausendmark svůj život, aby vedle dívky unesl starou chůvu a hoch, což jest jistě nesmysl. Úprava jest tedy i literárně a logicky horší než jest originál, ale k tomu dopouští se i na Smetanově díle hrubé chyby: hoch i chůva zpívají zpěvy, komponované Smetanou pro mladou dívku. Při vyvinutém smyslu Smetanově pro charakteristiku je jisto, že by tento hoch zpíval docela jinak než jeho sestra a chůva zase jinak, a že úprava tudíž imputuje Smetanovi uměleckou lež, již by se byl Smetana nikdy nedopustil. A takové jsou i ostatní úpravy: literárně se nezíská celkem ničeho a slohové se dílo hrubě poruší. Proto třeba především prováděti Smetanova díla v původním znění, totiž v jeho čistém slohu. Kdo pak má smysl pro tuto nejvyšší morálku uměleckého díla, ten nebude se ve Smetanově díle urážeti zevnějšími technickými chybami slovesnými, nýbrž daleko více brdo upoután čistým, ryzným slohem, jež Smetana dovedl vtisknouti každému svému dílu, i svým librettům.

Ještě jedné věci však jest potřeba: náležitě řeze ve výpravě Smetanových děl. Vidíme tato díla velmi zkreslená nejen úpravami, nýbrž i režii. Slabosti librett Smetanových, často tak zevnější, dají se slumití řádnou režii daleko lépe než všemi úpravami. Bohužel naše režie nejenom tyto slabosti ještě zesiluje, nýbrž vnucuje dílu chyby i tam, kde jich není, a tím podporuje názor o slabých librettech Smetanových. Uvádím za příklad „Čertova stěna“: jest to jistě z nejslabších Smetanových librett, avšak dobrou polovici chyb zavínalo ne libretto, nýbrž naše režie. První akt byl v velmi dobrý a účinný, kdyby byl náležitě vypraven. Uráží nás nemožnost scény, kdy Vok vykládá svému hradnímu lidu, že jež žádá žena nechce za muže, načež služebná děvčata ve sboru dávají na jevo, že by jej chtěly! Úžasné duchaplné režie! Vok o tom mluví se Závěsem, Michálkem a domnělým Benešem, tedy se svými důvěrníky, kdežto lid má státi v uctivosti v zadu, na slova Vokova nereagovati a teprve potom, když scéna s Jarkem změni prvotní intimní náladu, účastnit se živěji toho, co se na scéně děje. Zde režie nevystačí s obvyklým slavnostním průvodem a s lidem v polokruhu, nýbrž musí být vynalézavá podle toho, co vytvořil Smetana a co podává i jeho libretto. Tím L. rázem velká chyba libretta změnila se dokonce

ve velkou přednost, neboť jest to scéna v opěře neobyčejně originální.

To všechno musíme mít na mysli, posuzujeme-li Smetanova libretta: nesvalujeme na ně cizí hříchy a neděvejme se na ně jako na „obrazy ze života“. Jsou to ve svém jádru díla dobrá, ale formálně nehotová. Smetana dovedl tuto nehotovost textu nahraditi hotovostí své hudby, neboť i text i hudba jsou u něho jedna myšlenka. Naším úkolem pak dnes jest, abychom tato díla poznali v jich ryznosti, hudební i textové, a abychom je viděli v provedení tak pravdivém, jak toho nutně žádá povaha těchto děl. Pak poznáme teprve sílu, již dovedl Smetana sám vložiti do svých librett, zdánlivě tak nevzhledných a chudých. Jest v nich však tolik pravdy, že nemohou to býti díla špatná.

JAN KREJČÍ:

Wedekindova apologie?

Komu jest Frank Wedekind zjevem záhadným, kdo má pochybnosti o jeho uměleckých úmyslech a s posavadní jeho činností básnickou nevší dobře rady, ten může v jeho dramate, jež dramatem není, Die Zensur, Theodizee in einem Akt (1908), naléztí ze svých pochybností aspoň částečně východ. V něm k tajemníkoví zpovědníka Jeho Veličinstva krále bavorského, s nímž by se, jak předstírá, chtěl dohodnouti o provozování zákazu svého dramatu Die Büchse der Pandora, Wedekind (v osobě literáta Waltera Buridana) činní přiznání, jež bude nutno činiti základem při posudku o jeho individualitě a jimiž se doplňují důvěrné pokyny, vkládané zde onde v některá básnickova díla posavadní.

Wedekind prohlašuje, že v tom, co posud napsal a uveřejnil, není slova, jež by mohlo působiti pohoršení. Nesmazatelnou kletbou, již se mu dostalo údelem v tento život pozemský, jest, že to, co vyslovuje s nehlubší vážností svého přesvědčení, lidé pokládají za rouhavé; měli-li by lidé v jeho upřímnost uvěřiti, musel by s nejjasnějším vědomím dostati se v rozpor se svým přesvědčením. Potupných situací životních užíval jen k tomu, aby ukázal věčné zákony, jež se v nich projeví. Veškeré spisy jeho mají posledním účelem, aby umělecky zpodobily a vlebily věčnou zákonitost, před níž všichni na kolenu klečeme. Touto věčnou zákonitostí vyrozumívá totiž co evangelista Jan nazývá Logos. Rozumí jí totiž, co veškeré křesťanstvo vyzývá jakožto ducha svatého. V žádné ze svých prací nevykládá dobra jakožto zla aneb naopak. Následků, jež člověku vznikají z jeho konání, nikde nefašoval, nýbrž vždy je znázornil jen v jejich neúprosné nutnosti.

Nezná na světě nic politování hodnějšího nežli člověka, který nevěří v boha. Arci: věci s r d e jest náboženství jen pro toho, kdo svých vlastních myšlenek nedovede domyslití do konce, komu myšlenková práce, kterou lidstvo vykonalo za tisíciletí, jest knihou zavřenou sedmi zámky. Bylo sice řečeno, že tam, kde přestává rozum, počíná víra. Wedekind však nalezl, že v celém obrovském dómu naší víry rozum nepřestává nikde. Naopak, nejvyšší špička této nádherné budovy sestává z nejvyššího, na věky nepřekročitelného rozpětí rozumu. Každý pilř, každé klenutí této budovy udržováno jest jenom rozumem v neochvějně rovnováze. V nesmrtné duše básník nevěří, ale od dětství touží po souzvuku a dorozumění s těmi, kteří jsou pokládáni za vědomé věčných pravd; touží po tom, aby své nitro uvedl v souhlas se zákony, jimiž svět jest řízen; s chladnou krví by obětoval vše, kdyby jej tato obět mohla usmířiti s tím, co vyzývá jakožto nejvyšší, jakožto věčné.

Za rozhodného pohrdače lidí pokládán jest proto, že líčí neodvratné následky lidského konání; má se za to, že bezmocné zoufalství lidí

působí mu radost, že lidská záhuba jest mu nejvyšším požitekem životním a že meziny na jeho cestě životní jsou zničené existence lidské: pro něho však jest nejvyšší hrdošti, že ho ani nejlepší protivenství nedovedlo velnati v řady popěračů a pessimistů. A velkými plány se zanáš: pracuje už ode dávna o tom, aby úctu, kterou nám vzbuzuje krásná příroda, usmířil s úctou, kterou si na nás vynucují věčné zákony světa. Z krásy zákonů světových radosti nemáme, před zákony krásy světové nemáme úcty: spojení opětne svatosti a krásy jakožto božsský idol věřící zbožnosti — to jest cíl, jemuž Wedekind obětuje život svůj. Ohrazuje se proti výtce, že by na oltáři krásy jim velebené zabíjel lidi, s nimiž před tím provozoval hříšnou hru. Nezná světlejšího majetku na tomto světě než milované lidi, tak jako nemůže uznati žádného božstva vyššího než nejvyšší rozviti zjeveného nám rozumu — již z toho důvodu, že nejvyšším, nejušlechtlejším výsledkem rozumu toho jest lidská dobrota, kdežto naopak sebe větší dobrota srdce nemůže dospěti k tomu, aby si vybojovala rozum. —

Nám při Wedekindovi vždy imponovala především o d v a h a, s jakou při svých dramatick sáhal k problémům choulostivým a bolestným a nebyli jsme o seriousness jeho cílů v pochybnostech. Stačí jen zamyslit se nad dramatem Des Frühlings Erwachen (1903), v němž případ fyziologický spjat jest se zjevem sociálně patologickým, tupou pseudopedagogikou, a bude lze chápati i taková díla Wedekindova, jakými jsou Erdgeist a Die Büchse der Pandora, v nichž smyslnost stravuje samu sebe, i Totentanz, v němž jde o obchodnictví s děvčaty, Hiddalla, jež hlásá lidstvu novou morálku krásy, i jiná. Lze dobře poukázati k nejspodnějšímu základu, na němž dramatické výtvořiny jeho spočívají. Wedekindovi, který již v dramate Erdgeist prohlásil, že má-li se opět přijíti na stopu velikého, mocného umění, musí se básník co možná nejvíce pohybovati mezi lidmi, kteří v životě svým nikdy nepřečetli knihy, jimž nejsprostší pudy živočišné při jednání rozhodují, jde v dílech jeho v základě o to, aby bylo patrné, že přirozenost jest krásná, jest čistá, jest drahá: tam, kde se toho nepochopí, dochází k zvrácenosti a neřestem. Wedekind chce vésti k zdravému pojmání přirozené krásy.

Avšak: ani jediným dílem doposud nepodařilo se mu podati této snahy důkaz přesvědčivý, přímý. To proto, že pro tu svou snahu nedovedl naléztí náležitě formy umělecké. Není u něho vyrovnán poměr mezi cynismem a vroucím zanícením, mezi sarkasmem a tragičností, mezi výsměchem a soucitem. Jeho snaha ethická nepovznáší se k výslednici uměleckého důkazu — proto se mu nerozumívá. Drama Die Zensur může přispěti k vysvětlení, avšak na uměleckou manifestaci individuality Wedekindovy ještě musíme čekati.

OTOKAR FISCHER:

Z pomezí vlády literární.*)

1. Pathologický plagiát.

Před čtyřmi lety berlínský divadelní kritik Jacobssohn (dnes redaktor časopisu Schaubühne) byl usvědčen, že skoro doslova opsal posudek svého kolegy; uváděl na svou omluvu, že jest obdařen nevšední

* V nezávažných lůtách a ve formě volných poznámek budou pod tímto záhlavím podávány referáty o člancích a knihách, jež mají vztah k literatuře, ale nevycházejí z předpokladů literární historie.

naměti, jež bez jeho vůle a přičinění látku odjinud přijatou přetváří na jeho duševní vlastnictví. Literátům zdálo se toto vysvětlení vytáčkou, již netřeba přikládati víry, záležitost však dostala se také před forum vědy, a tu se ukázalo, že případ Jacobssonův není zcela osamocen. Uvádělo se, že do paměti zhuštěná vrátají se prvky t. zv. kryptomnestické, o jejichž původu jednotlivce, jenž je v myslí chová, nedovede při nejlepší vůli říci nic určitého, nepokládá-li je za svoje osobní myšlenky a nápady. Citovaly se dvě období k plagiátu berlinského kritika: Nietzsche prý nevědomky do svých spisů přičal místo z Justina Kernera, jehož čítal v mládí; slepá a hluchoněmá Helen Kellerová vydávala ve dvanácti letech za své dílo pohádku, o uřz teprve později se přesvědčila, že ji od dřívějšího znala z předčítání. Literaturu dosti skrovnou dosud a kusou obohacuje nyní psychiátr zdejší německé kliniky Arnold Pick článkem o patologickém plagiátu jakožto poruše paměti (v posledním sešitě Ebbinghausena časopisu pro psychologů).

Připomíná, že problem nadhozen byl už v Descartesových dopisech, a opíraje se zvláště o anglické písemnictví, bohaté doložené spisy memoárovými, načerpaje tentokrát z vlastní praxe, podává autor několik překvapujících případů. Španělský tragik sedmnáctého století zapomněl po těžké horečce všechny jazyky, nepoznával ovšem ani svých básní, ale když uzdravil se, znovu začal psát, byly jeho verše shodny s verši dřívějších jeho básní. Lamartine vykládal známému svému malíři o společenském významu umění, nejsa si vědom, že přednáší tytéž vývozy, kterých umělec před tím poskytl v rozmluvě právě onen malíř. Anglický essayista četl spis ze svého mládí a nedovedl si uvědomiti, že jest jeho autorem. Goethe vypravuje Eckermannovi, že se mu nedávno dostal do rukou kus makulatury: „hm“, pravil si prý, „co tu stojí, není špatné, sám smyslím podobně a byl bych se také tak nějak vyjádřil“; teprve když se na list řádně podíval, poznal, že je vytržen z jeho spisů. Linné, čta ve své knize, přál si, aby dovedl něco tak dobrého uapsat; Walter Scott slyšel zpívat ze svého „Piráta“ a ptal se po jméne básníkové, jindy chorobou pozbyl všech vzpomínek na episy, charaktery, rozmluvy jistého díla, jež vzniklo na počátku jeho nemoci. Anglický duchovní při plném zdraví opakoval doslova nedělní své kázání z minulého týdne, isa přesvědčen, že přednáší něco z brusů nového. W. S. Landor častěji popíral, že to či ono pochází z jeho pera, byl však nejednou nakloněn, spisy cizí pokládati za své vlastní. Atd.

Teprve poslední z citovaných příkladů uvádí k plagiátu v obvyčejném slova smyslu, kdežto většina předchozích osvětluje spíše loupež, již autoři páchali sami na sobě, pozbyvše pocitu, že ta či ona myšlenka jimi už byla profádněna. Ale tento scházející pocit, ztráta tak řečené „Ich-note“, nedostatečné rozlišování mezi „meum“ a „tuum“, to znamená především nedostí silně zdůrazněná představa „meum“, jest podle Picka ze základních soupřčin ke vzniku literárního plagiátu. Pro takovýto „transitivismus“ — již jméno naznačuje, že tu běží o zámenu osob, o přechod vlastnosti z jedince na jedince — poskytuje běžné pozorování mnoho poučných dokladů; sen oplývá záměnami, ba leckdy vlastní smysl snu tkví v tom, že vlastnosti osoby jedné přenášejí se na jinou, v patologii cituje se slavný doklad, že mladý Bismarck utrpěl pádepi s koně otřes mozku a že, zotaviv se, jel domů a vypravoval, že s koně spadl jeho průvodčí, jemuž prý třeba spěšně liti na pomoc. Jiná důležitá složka stavu, podmiňujícího plagiát, označuje se termínem „désin“: vidíme nějakou věc podruhé a nevíme, že ji už známe, čteme knihu a teprve podle značek tužkou si uvědomujeme, že jsme ji už četli, čteme svoje poznámky, jakoby byly zcela cizí: zde stýká se duševní stav zase s t. zv. depersonalisací, jež umožňuje, dívati se na sebe jako na cizího člověka.

Myslím, že takovéto odcizení od vlastní tvůrby bývá pozorováno velmi často, že na př. vlastní písmo zhuště se nepoznává, zvláště je-li psáno na nevyzpykém formátě; kdo dostane do ruky své staré dopisy, zná pocit náhlého překvapení — podle Picka každá taková „recognition“ bývá provázena pocitem jakési radosti nebo uspokojení — „to jsem psal já!“

Dovčím si uvéstí jiný podobný příklad, jenž souvisí s psychologii umělce: Byl jsem přítomen scéně, že zpěvák, jenž přece žije pro svůj hlas, nepoznával svého vlastního orgánu: desku gramofonu hrála píseň jím nedlouhou před tím zpívanou, zpěvák však dal si namluvit, že to neposlouchá sama sebe, nýbrž slavného italského tenoristy, od něhož se učil přednesu a výslovnosti. (Připomínám, že při ostatních deskách poznal hned po počátečních tónech, kdo zpívá.) Obvyklá představa vlastního hlasu obsahovala v sobě jisté pocity — snad více fyziologického rázu —, které při objektivaci gramofonem vymizely. Nezamyšlený experiment přesvědčoval o kolísavosti a neurčitosti v představách o „meum“ a „tuum“, představoval však ovšem co nejprošší případ zámeny. Oč bohatší a komplikovanější jsou vzpomínky literární! Oč více asociací myšlenkových i citových bývá s nimi sdružováno, oč bližší jest tudíž podezření, že na vlastní nápad se díváme, jakobychom jej byli někde slyšeli, a nebezpečnost, že nám není vždy povědomý pramen; z něhož čerpáme a že vůbec odněkud čerpáme. Byla-li rozložena naše běžná řeč a ukázáno, kolik jazykových přežitků a „mrtvol“ s sebou smýkáme v denních svých konverzacích, platí pro náš světový názor stupňovanou měrou smutné poznání, že sestává z nepřehledné řady... plagiátů. Básník dopouští se čhtěj nechtěj pychu literárního. Někteří, a to největší, jako Shakespeare přejímali cizí látky bezeskrupulí; na jiných, jako na Lessingovi, bylo od kritiků vypočteno, z kolika páječek sestává jejich jméno. Patologická forma, již zabývá se článek Pickův, nelší se ani tak jakostně a v podstatě, nýbrž jen stupněm a kvantitou od normálního tvaru „plagiátu“, jenž, zvažmo-li jej ponížujícího vedlejšího významu, jest ze samozřejmých principů literárního tvoření. Někteří zastánci německé filologie vyčerpávali se úsilím stanoviti sečestlost toho kterého autora; „Einwirkung“, „Beeinflussung“ stává se heslem, neustále opakovaným, jejich školy. Ale literární vlivy ty vykládají se namnoze schématicky: jakoby básně vznikala již tím, že básník na levo od svého manuskriptu měl rozveřena Shakespeara a občas listoval v bibli. Zapomíná se, jak nutný, ale jak složitý bývá proces vzpomínkový, neuvědoměný to proud cizích živlů, jenž doprovází všechno myšlení a jednání. Účinky vlivu cizího v literatuře, praví kdesi lipský estetik Volkelt, jsou problemem tak těžkým, že by stálo za to napsati jednou jeho zákony a psychologii.

Výsledek Pickova článku jest příznivý berlinskému kritikovi, od jehož afery vychází, i před soudem prý by výrok znalecký mohl zníti v ten smysl, že abnormálně věrná paměť se vyskytuje — stavíc se ovšem v cestu originalitě myšlení. Pro literaturu obsahuje Pickův článek ještě cennější poznatek: přispívá řadou příkladů k vysvětlení trudného faktu, jenž se tolikrát a právě na nejlepších autorech opakuje, že dostuplivě určitého stupně, bezděky opakují a rozměňují myšlenky a motivy, které sami kdysi nadhodili.

ANT. ŠNAJDAUF:

Klid či hnutí? otázka výtvarnická. VI.

Mocná hnutí citová, vzruch ducha, vášně, vzplanutí aktivná a všechny jejich přirozené význaky, gesta, výsny těla, vypětí svalů, grimasy, zhození a ztočení hlavy nebo celé postavy jsou člověku průměrem bližší, srozumitelnější i sympatičtější, než-li klidné držení a diskretní ovládnání celého toho mechanického stroje, který zakládá fysického člověka. Člověk davu chce býti strhován, vlečen, unášen, protože jest podstatou at s Komenským dim „vášeň sama“ a ve všem „za svou vnaďou jde“. Či „kde něco lidského, pochotného, hned se ho to ujímá.“

I vašeň soucitu je tak podstatně — lidská. Nikoli soucitu, který jemným rozsudkem veden jest vlastně spravedlností, ale soucitu, který ani nevybírá a vida vzdychajícího, úpícího, křičícího, zevně bolestícího chce pomáhat, bránit, chránit, kříž cizí na se vzít... A ani neptá se, kdože jest ten svíjející se a

netrpí-li snad z vlastní vůle vědomě, z vlastní viny útočně, všetečně. Ano třeba i tyž soucit trpítele vlastního, mučenníka skutečného přezírá... Krátce i vašeň soucitu bývá — slepá. Rozvlněné, rozpoutané moře, poněvadž je slyší, ji dojírná; hlubiny jí unikají, jsou neslyšné, zdánlivě nehnuté, klidné —

A hledat hlubiny není ovšem hledat přízeň — množství. V hlubinách potkávají se jenom duchové stejně bádatí a bádat to jest — osamotit se a v sebe se vhroutit.

Filosof Leibníc nazval svět, pokud se na něj díváme jen jako na společnost bytosti rozumných, řízenou morálními zákony pod vládou nejvyššího dobra, říši milosti a odlišil jej od říše přírody. Tato druhá říše, at vlastním způsobem dím, říše Mefistova, valná, dálná, triumfální, jest člověku všude na dosah. Jest to vlastní jevistě jeho boje životního, jeho „boje s duší“ a co odtud umělec-ky znázorněno, zdá se nám vždycky pravdivějším, tedy nepochybnějším, silnějším, protože mluví to k těm pudům naší přírody, které lahodi, lichotí, které nepříkazují nelibě a tevcítají — Říši milosti známe více jen „v ideji“, z posvátných chvil a okamžiků, kdy „sapid homo“, kdy samy otevírají se mu hlubiny filosofie a historie člověčenstva... „V říši milosti se viděti, kdy všechna blaženost na nás čeká, s podmínkou, že snad sami účastenství svoje na ni nehodnosti býti šťastnu neomezíme, jest prakticky — nutná idea rozumu“, vykládá Kant po Leibnicovi („O idálu nejvyššího dobra“).

A tato říše, říše klidu, ticha, „uspokojení se v sobě samém“ (po Spinozovi), aequiescentia in se ipso, byla nevlastnější doménou uměleckého zobrazování, názorných třeba že jen nápo vědných podání sochaře Antokolského. Říše jistoty, bezpečí, světla v temnotách: říše víry hluboké, naději vysoké, lásky, která hory přenáší...

Adorace slabošství, jež se jeví bezděčným výsny svalů údů, hysterickými záchvaty strnulosti vypjatých gest a pós, neklidem a rozruchem vzkyplé vášně — to u Antokolského není. I jeho „passivní“ hrdinové — filosofové, tvůrci hodnot čistě duchovních — jsou silní. Lehkost, jakou tíhu svého mučennictví za pravdu nesou — silní. Ale ovšem vážní, hluboce vážní, jako život sám a jako všechna i jeho pokušení zdánlivě — veselá. Postavy Antokolského ani sarkasticky se neusmívají — Jest, pravda, na nich něco šerého, zvláštním mlhám severním podobného, ale to, při pozornějším pronikání oka a ducha v dílo, jeví se nikoli slabostí a slaboštvím, ale hlubokou, nikdy před tím nepocítěnou poetickou krásou: jest to vlastní silný duch umělce, který vždycky nejsilnějším je — sám.

Říše přírody — předrody, říše neklidu a utrpení věčného, vlastně jen dvakrát dotčena a při tomhrůzně vylíčena Antokolským i v jeho Ivanu Hrozném a v Mefistovi. Říše toho, co všude jest, na dosah jest, valná, dálná... Pokušení a utrpení!

Hřích a jeho pokuta, zlo odpoutané, dva poly, mezi nimiž komihá život na této planetě, moři slzavém, z něhož tu a tam k nebi třčí — majáky, světla velkých, silných duší! Mefisto — Ivan, Ivan — Mefisto — Tak moře se dme a padá, padá a dme a pne se...

Klid při tom kymáčení věčném, které kol do kola zuří a šílí, tak že všechno létá, káčí, převrací se kolem, může býti jenom v hlubinách, na té půdě, kde tkví ty majáky nesmrtelné poblíž Centra věčného: díla duší, která utrpením a prací, sebezpřemožením, pokáním překonaly hnutí, vykoupily se — přetvořily se.