

Dílo Ibsenovo stojí na vývojové křižovatce dob, zkamenělý básnický osud. Část hledí do minulosti a pablesky slavných září hrají po něm. Část svítí do přítomnosti, teskná, hádankovitá, tyčíc v nejvyšší možný vrchol problematický materiál dneška — a zrazená jím přesto. Na jiné posléze leží ironická a bolestná grimasa kohosi, kdo viděl hluboko, příliš hluboko, hlouběji, než může býti zdrávo básníkovi.

Dílo jeho jest z menší části pomníkem soběstačné a samovládne básnické vůle a básnického snu — z větší části jest orgánem času a doby a jejich tísně a úzkosti. Odtud jeho sláva nebo pověst, která, jako každá popularita, není-li podvodem, jest jen nedorozuměním. Stál nad churavou dobou a z její bídý vybíral a skládal strašné hádanky, které dával jako Rembrandtův Samson Filištinům své doby. (Pošetilé jejich odpovědi v řadě knih, studií a článků vyplnily by celou knihovnu.)

Jeho případ — neboť jest případ Ibsenův týmž a snad větším právem než Wagnerův — jest prvním případem básníka-kritika, *básnického kritika*, ne jen kritisujícího básníka: kritika té velikosti, básníka té síly. Znal svůj problém, když řekl: mým úkolem jest tázati se, ne raditi — ano, jest dramatikem otázky, skeptického otazníku zavěšeného na mnohé, co bylo před tím dramatickému básníkovi svaté a nedotknutelné.

Ibsen obdržel jeden z darů, které činí člověka básníkem, jak o nich hovoří nezapomenutelný skald. Jatgejr v *Nápadnicích trůnu*, *dar pochyby*, a naplnil i podmínku, kterou klade v tomto případě Jatgejr: „pak musí býti pochybovač *silný* a zdravý“. Ibsen byl tako-

vý pochybovač, *tvůrčí* pochybovač. A jako Jatgejrovi byla mu vlastní i *stydlivost duše*, jež se nesvléká na veřejnosti a která činí právě básníka umělcem: v nejlepších svých dramatech jest zaujat ne svou osobností, ale zákonem své látky, formou, stylem. Tento skeptik a snad i zoufalec vytvořil ohromnou uměleckou práci nejdokonalejší moderní formu dramatickou: on, který nevěřil v život příliš problematický, věřil v umění a v jeho formu, která, bezvadna a čista, přetrvává. Nebyla mu štítem, brněním, za nímž se krylo od lsti a zrady světa mnoho nejosobnějšího a nejbolestnějšího?

Ibsen začal básnit s pochybami, je-li opravdu básníkem a ne pouhým pokoušeným slabochem: básnil z pochyb a dobásňoval se pochyb větších a větších. V tom jest jeho *novum*, jeho význam hraničný a křižovatkový. Až posud básník, a zvláště básník dramatický, tvořil jistoty, upevňoval jistotu života a společnosti, poetisoval zákonnost konvencí: Ibsen první ji uvolňuje a rozrušuje. Je-li znakem kultury, že *se netáží jisté otázky* (Nietzsche tak soudil), pak Ibsen není člověkem kultury, alespoň ne kultury staré a dovršené: není otázky, které by se byl Ibsen netázal, jako není otázky, na niž by byl odpověděl určitě a rozhodně. Snad by neznamerala tato nová metoda mnoho, kdyby nevynášela staré ctnosti, nejstarší ctnosti každého velkého básníka: Ibsen jest věren sobě i v pochybách, jest statečný i v zoufalství. V umění více než kde jinde platí, že všecko má *pretium affectionis*: stojí za to, čím bylo zapláceno. A skepse Ibsenova byla zaplácena talentem největšího snad moderního básníka tragického, neboť tím jest v „*Nápadnicích trůnu*“, které stojí před prahem této usoustavněné skepse. Ve vývoji Ibsenově látky většinou *básnický* klesají: z tragické poesie stává se kritika společenská, ovšem největších rozměrů, z motivace básnické motivace patologická, z veliké tragické pózy grimasa, parodie. Ale *vnitřní* ceně Ibsenově, nevím, ubližuje-li tato vývojová metamorfosa. Namítne se: tyto oběti byly v mnohém marné. Ano — ale nenáleží marnost oběti k dovršení její tragičnosti? Básník jako by si od básně k básni podkopával půdu pod nohama — ale čím se zmenšuje základna, na niž stojí, tím hrdější a krásnější stává se jeho póza.



V *Brandovi* položil postulát naprosté pravdivosti a celosti — postulát ryze tragický — a stupňoval jej až do sebezapírání, víc, do sebedušení. Toto šílenství jest ryze tragické: touha geniálního člověka — a Brand jest geniální věřící — po dokonalosti. Nakonec neodvažuje se sice básník přisvědčiti tomuto tragickému paradoxu, ale postulát pravdivosti, boje proti společnosti a jejím konvencím, zůstává: v *Podporách společnosti* ještě tvoří samu dramatickou hodnotu, sám klad dramatu. V *Divoké kachně* padá však i on: z tragédie stala se tragikomedie; fanatik pravdy, pološílenec z brandovské samoty a brandovských hor, mladý Werle nedociluje nic, než že zabije nejmladší a nejlepší, nejčestnější duši, duši dítěte na přerodu v pannu, a znepokojí na chvíli a marně duše ostatní, staré a zahluchlé. Fatalistickou grimasou končí se tato marná donquijotovská výprava za životní velkostí a celostí: básník v ni již patrně nevěří. Zkušenosti nahradily ji zatím novou věrou: věrou v nepohnutelnou tupost života, v životní užítkovost prostřednosti, která, representována nedávno v *Brandovi* fojtem, byla tu pranýřována a mrskána žhavou výmluvností rekovou. Tim se tak dá změřiti vývojová distance Ibsenova.

Dlouho věří Ibsen v ženu: ona jest mu ideálním kvasem společenským, pudí a žene muže do výše, jest mu vzpruhou a ostruhou. V *Heddě Gablerové* zparodoval i tuto svou víru: démonická síla rekyň, nemocné a disharmonické skrz naskrz, stačí jen na to, aby zlomila blahodárný vliv své sokyně v mladého muže, který v této parodistické hře zparoduje i svou smrt: nedovede umřít v kráse, jako umírali nedávno ještě na *Rosmersholmu*. Tragický osud ženin, jako byl ještě osud paní Alwingové v *Příšerách*, stává se osudem dábelským — z tragické oblasti sestoupili jsme tu v oblast pathologickou, ve sféru hysterických rozmarů, zakukleného šílenství, dábelské hry. A *Stavitele Solnesse* žene do výše pro jistou a groteskní smrt žena, ryze moderní žena, zvědavá, ukrutná, lačná sensace, která sedá v obyčejném životě na tribuně při dostizích nebo v cirkuse, kde ji viděl a zachytil Degas nebo Toulouse-Lautrec.

Dlouze věří Ibsen v krásu ryze duchového poměru mezi mužem a ženou, v sílu odřikání, v umění, kterému se obětuje život: smyslý

život žije se u Ibsena jen v nížinách, hasne a odumírá na vrcholcích. Je-li muž u Ibsena ušlechtilý a veliký, žije svému duchovému dílu a obětuje mu ženu, radost smyslů: tak obětuje Rosmer Rebece, Almers Ritu, Rubek Irenu. Život jest podnoží umění — ano, až po epilóg *Když my mrtví procitneme*, jehož jediný smysl jest strašná lítost z toho, že tomu tak bylo, že jsme nedovedli obětovat dílo životu, velikost chvilkovému štěstí.

Velepísni skepse, skepse nejvyššího stylu, jest mně sám *Rosmersholm*. Člověk, duši šlechtic, který se osvobodil, chce zušlechtiti všechny lidi v šlechtice. Ale snaha jeho narazí na první nepřekonatelnou překážku, *společnost*, která nepotřebuje volných šlechticů duše, nýbrž hrubého mechanismu stran — a strany nepotřebují lidí, nýbrž poslušných straníků. V tom jest první tragika, vnějšková, společenská. Ale Ibsen šel hloub: jest tu ještě nemožnost jiná, hlubší, vnitřnější, sama ironie věci a osudu — pravý tragický paradox. *Zušlechtění zeslabuje, zneschopňuje k životu*: zušlechtěná Rebecka nemůže žít, nemůže unést tíhu své minulosti . . . Tu stojíš u čehosi velkého — tu jest cosi jako domyšlený Kant, ne ochočený Kant dnešních profesorů, ale původní, hrozný Kant, který vyrážel svou skepsí péro z ruky Heinrichovi Kleistovi . . .

Abys změřil básnickou dráhu, kterou opsal Ibsen, postav vedle těchto tak zv. moderních dramát, v nichž se usoustavňuje jeho skepse, dvě starší hry jeho: historické drama, *Nápadníky trůnu*, a komedii, *Spolek mládeže*. Obě jsou nejvyšším překonáním skepse, objektivisováním jejím velikými zákonnými formami básnickými. Ve *Spolku mládeže* jest již to, co později vyzývá nejostřejší kritiku, boj, posměch, rozhorlení Ibsenovo: fráze, která má úspěch. Ve středu veselohry stojí hloupý a samolibý frázista, který s úžasnou rychlostí a snadností došplhá se málem svého vysokého cíle — klopýtne a padne teprve těsně před ním. Co bylo později předmětem Ibsenova hněvu, rozhorlení, posměchu a boje, jest zde ještě předmětem jeho *humoru*: toto stanovisko básnické moudrosti, z níž musí býti psána komedie ve



vlastním uměleckém smyslu, nenalezl již po druhé — jest provždy ztraceno v jeho díle. Jeho tvůrčí země, není pochyby, *úží se a tenčí se*. Ibsen získává nových kvalit, velmi jemných kvalit kritika společenského, ironika, psychologického hádankáře — ale platí je ztrátou ve vlastní sféře básnické svobody.

V *Nápadních trůnu* dal nám Ibsen celou a dokonalou tragedii, která ob stojí vedle nejlepších děl Kleistových nebo Hebbelových, vedle vrcholů moderní dramatiky: má pravou, nenahodanou a nepodrytou tragickou velikost. Skepse, pochyby nejsou tu ovzdušim, z něhož se básní, tvůrčí náladou — skepse jest zde objektivisována, jest cestou k tragické velikosti: jí dorůstá Jarl Skule velikosti a krásy smrti opravdu svobodné. Vyjma snad jediný *Rosmersholm* nedostoupil již Ibsen nikde této básnické výsosti; stává se snad psychologicky bohatší a jemnější, vyvíjí v sobě smysl psychologického odstínu a temnosvitu, ano, ale zákon vlastní básnické velikosti a nutnosti ztrácí. Do jeho díla vtrhuje psychologická problémovost, která sama o sobě jest již nepřítelkyní básnické *nutnosti*: alespoň některá drama jeho dostávají se do sféry příliš racionalistické a tím kolísavější, než snese básnická zákonnost. Jsou spíše thematy diskuse než velikými a celými básněmi dramatickými; relativism společenské kritiky, kterým pracují většinou, poškozují jejich básnickou zákonnost, jež záleží právě v správném pochopení a šetření určitých konvencí. Jsou otázky, jichž nesmí se tázat básník, ač chce-li zůstat básníkem . . .

V něm dostupuje poslední možné poesie a velikosti doba, která podrývala soustavně všechny možnosti jejich: našel pathos doby zoufale ho zbavené, doby nudné, vyschlé a zprahlé, odkryl strašidelnost doby, která utíkala před vši mystičností a tragičností a sloužila nejosvětářšší střízlivosti: ukázal, kolik hrůzy jest právě v této střízlivosti.

Jest otázka, nezmění-li se zorný úhel dobový, a neunikne-li příštím časům pochopení některých a právě tak zv. moderních her Ibsenových, neodcizí-li se příští doby samými podmínkami svého nazírání a citění dnešku tak, že budou viděti jen grotesknost tam, kde my viděli tragičnost? Není to nemožné, naopak: jest to pravděpodobné, tak

nerozlučně vepředl Ibsen do některých svých dramát časové omezenosti a podmíněnosti a vetkal dramatický osud ne v sám zákon děje a charakterů, nýbrž v kritiku společenských podmínek nebo v patologické zvláštnosti a výjimečnosti svých figur. Těmto dobám, větším a šťastnějším doby naší, přijdou-li kdy, zbude několik her Ibsenových, v nichž byl a zůstal především básníkem, v nichž naplnil básnický zákon a jen ten.

Ale budiž tomu tak, budiž onak: změní-li se i sama perspektiva doby, její cenění a hodnocení básnické, odcizí-li se i příští věky zvláštnímu pathosu Ibsenovu, stane-li se jim i nesrozumitelný — jedno zůstane zřejmé a nepochybné i jim: umělecká velikost Ibsenova. *Zde* vidím vlastní čin Ibsenův: jest tvůrcem nové umělecké formy dramatické, tvůrcem nebo snad dovršitelem nové, opravdu moderní techniky, která mohla vzniknouti jen v době vědeckého determinismu, v době zvědečeni životního. Tímto uměleckým činem vepsal se Ibsen přímo ve vývoj dramatu, věnil se do jeho vlastního vývojového rytmu: *tohoto* činu nelze přehlédnout, nelze zapomenout, stal se již statkem a majetkem dneška.

Stačí jen srovnat dramatickou formu Shakespearovu s formou Ibsenovou, abys pochopil, že jsi v nové vývojové řadě, oddělené od staré celou propastí. Technika Ibsenova jest ve všem protichůdná technice Shakespearově — úsporná, stručná, ocelově chladná a lehká, kde u Shakespeara rozlévá se, vře a kypí všecko: i děj, roztékající se několika rameny přes léta a léta a místa nejvzdálenější, i dialog rétorický, bohatý až do baroknosti, při čemž celé partie jsou jen epicky naskizzovány a scénicky nevytěženy a nevyřešeny. Ibsen dovršuje antickou formu dramatickou: formu sevřené celosti a jednotnosti, důsledně a do detailů provedené. V nejlepších svých hrách zachovává aristotelický požadavek jednoty děje, času i místa. Stará nedbalá a naivní i těžkopádná technika důvěrníků, monologů, replik k sobě položptem pronášených, celý ten hrubý aparát intrik, který se roztahoval v současném evropském dramati před Ibsenem, byl jím odbaven, znemožněn: čistotná, lehká, účelně úsporná technika stává se v moderním dramati samozřejmým požadavkem, den ze dne méně a tíže promíjeným.



Říkalo se a psalo se, že Ibsen naučil se této technice, když byl, třidvacetiletý, povolán za režiséra do Bergen. V tom jest jen půlka pravdy, a půlka velmi banální, samozřejmě banální, tak samozřejmě banální asi jako pravda, že kdo nemá houslí, nemůže se státi velikým houslistou. Pomlčím o tom, že technika Scribeova, jehož kusy Ibsen tehdy scénoval, pracuje v mnohém ještě starým aparátem — a řeknu jen, že dramatické technice v pravém a vlastním smyslu slova nemůže se nikdo naučit: ona jest sám zorný úhel dramatikův, sám způsob jeho zření a vidu, logika jeho dramatického myšlení: cosi samým pojmem svým nenaučitelného a nepřenositelného. Všecko, čemu se může naučit průměrný vzdělanec literární, jest jen cosi číře negativního: jak se vyhnout nejhrubším a patrným prohřeškům proti technické ekonomii. Ale znamená to něco pro umění? Ne — poněvadž umění začíná až za těmito trivialitami.

To, čemu se říká technika Ibsenova, jest vlastním jeho tvůrčím činem. Jak u něho každé slovo zároveň vede děj, charakterisuje figuru, tvoří atmosféru i náladu hry, nese leckdy i symbolickou narážku a jak vrací se později v novém seřetězení a osvětlení — jak dramatické osoby u něho jsou spjaty logikou dvojí i trojí nutnosti a zapředeny do dramatu, *vklněny* do dramatu, současně nesené i nesoucí, — to jest tvůrčí mysterium, přitom že jest to problémem kombinace a že se to dá, z nouze alespoň a zhruba a přibližně, zavřít i do formule.

Ibsen jest z těch velikých skeptiků a nihilistů, kteří, jako ve verši Leopardi a Leconte de Lisle nebo v próze Schopenhauer a Flaubert, milovali dokonalou a definitivnou formu podivnou, vášnivou láskou, o níž nedá se dosti přemýšlet. Čím jim byla — jim, jimž byl život a svět tak málo? Náhradou za něj? Nedobytným hradem, zbrojí, chránící od jeho zrady a nízkosti? Poslední ilusi? Nebo cítili se jí povinováni svým zoufalým pravdám? Nebo jde tu prostě o vrozenou čistotu a noblesu duše, která ve všem, co mohla ovládnout, chtěla a musila dostupit nejvyššího?

Jeho osud byl obdobný osudu Manetovu: oba byli umělcům dlouho jen a jen odborníky v nejužším smyslu slova, pedagogy, vynálezci nové metody a nové techniky, již bylo se třeba od nich naučit. Jejich

osobní poselství přicházelo tím do druhé řady, ustupovalo do stínu. Nikdo neměl dosti lásky, ptáti se na člověka a na osud, který se tu ukryl a přehodnotil. Učili se pouze technice — vlastní mysterium formy, velikého zákonného zření a myšlení, míjeli jako vždy: a tak vytvořila se tak zv. realistická technika dramatická, která odvodila z Ibsena několik vedlejších pouček a nudila jimi, vnucujíc je látkám, jejichž zákonnou formu nedovedla z nich osvobodit.

V několika posledních dramatech, tak v *Staviteli Solnessovi*, v *Johnovi Gabrieli Borkmanovi* a hlavně v epilogu *Když my mrtví procitneme* nazdvihl Ibsen sám masku — a pobořil tím mnoho ze svého umění. Alegorie vtrhuje do těchto prací, alegorie příliš úmyslná, psychologie příliš scholastická, která znemožňuje vlastní uměleckou radost z životní jedinečnosti.

Pobořil jimi mnoho ze svého umění. Ano — ale věřil v ně ještě? Ne, již ne. *Borkman* to napovídá, epilog *Když my mrtví . . .* to dopovídá: lítost, strašná lítost, že život a jeho štěstí obětoval umění, hovoří, ne: úpi, sténá z něho. Ibsen dovršuje svou skepsi. Smysl celého života jeho bylo umění: je položil vysoko nad život, který mu dal za podnož — nyní je rozbíjí. Celý život myslil sochař Rubek jen na své umění, jemu obětoval štěstí, radost smyslů, ženu, která jej milovala. Umění samo miluje jen jako nástroj své nenávisti k lidem. A sejde-li se po letech se ženou, jež ho milovala, vlastně jen s jejím stínem, jest již pozdě, a čas stačí již jen na vykřiknutí lítosti. Takový jest Ibsenův epilog: kletba umění, které nás podvedlo o život.

Jiný dramatik, největší, Shakespeare, napsal také svůj epilog. Sluje *Bouře*. Jak docela jiný, protivný epilogu Ibsenovu! *Bouře* jest jedno jediné díkučinění umění, vyznání víry v jeho moc a sílu: Prospero jest člověk povznesený k božství mocí umění, mocí vědění. Jím vládne duchům a živlům, strojí osudy, opravuje a šlechtí život, zmocňuje život. Tento světlý optimism, tato víra a naděje, jak jsou nám daleky, nic neukazuje jasněji než epilog Ibsenův. Mezi epilogem jeho a epilogem Shakespearovým není jen rozdíl dvou duchů různé síly a velikosti i různého ustrojení — jest i rozdíl dvojí doby: jedné velké, která věřila a nesla, druhé malé a zoufalé, která zrazovala.