

V tomto svazku Souboru díla F.X. Šaldy vydáváme jeho dramata, pokud je známe, a z překladů jediný dochovaný, totiž překlad Hebblovy tragédie Gyges a jeho prsten. Shrnujeme tedy v jeden svazek díla, která sice představují Šaldovo tvůrčí úsilí o živé dramatické dílo, ale jinak jsou si vzdálená především cílem, postupně měněným v různých dobových podmínkách, v nichž nadto nelze oddělovat Šaldovo beletristické dílo od jeho díla kritického: obě tyto složky Šaldovy tvorby vyrůstaly „z týchž zdrojů aktuálního pojetí tvorby“, jak pro Šaldu básníka připomněl ve své studii Felix Vodička (Slovo a slovesnost X, 1947—48, str. 201) a jak Šalda sám zdůrazňoval ve svém požadavku tvorby „příležitostné ve smyslu goethovském“.

Šaldův zájem o divadlo, jež mu bylo předním kulturním činitelem národním, projevil se vedle jeho pravidelné a odpovědně pojaté referentské činnosti v Literárních listech, Rozhledech a Lumíru a vedle vlastního prvního pokusu o drama, které dnes neznáme, už v letech devadesátých v některých studiích: ve studii Moderní drama německé (viz Kritické projevy 3) šlo mu o problém naturalismu a symbolismu převážně u Hauptmanna, ve studiích o Ibsenovi (viz Duše a dílo) a o Shakespearovi (viz Studie o umění a básnicích) zaujala ho vedle tvůrčího charakteru básníkovy otázka dramatických charakterů a dramatické tektoniky podobně jako už dříve u Hebblova (viz Básník tragických osudů v Kritických projevech 5), jehož obrazné definice dramatu jako nutnosti se několikrát dovolával při rozboru české dramatické tvorby a jehož přední tragedii demonstrativně sám přeložil. I tyto studie a divadelní referáty s rozbohem cizích i domácích děl hraných převážně v Národním divadle ukazují na Šaldovu citlivou péči o růst moderního českého dramatu, které by odpovídalo zároveň národním potřebám, ale poučené moderním dramatem světovým neomezovalo by se pouze na vlasteneckou službu, nýbrž jak svým přístupem ke skutečnosti, tak svou uměleckou kvalitou by se světovému dramatu postavilo po bok. A nejen estetické otázky současného dramatu, ale i denní potřeby divadla přiměly Šaldu několikrát před první světovou válkou i po ní, aby zasáhl svým kritickým hlasem; vzpomeňme aspoň jeho boje za odpovědnou práci dramaturgickou roku 1904 (viz Divadlo a literární ethika i kultura v Kritických projevech 5) nebo jeho stanoviska ve sporech s intendanturou Národního divadla v roce 1917, když odmítla Mahenovu Uličku odvahy (viz Kritické projevy 10), nebo konečně v třicátých letech jeho předsednictví v Dramatickém klubu a boje za uplatnění režijního umění Honzlova. Připraven tedy znalostí jak současného i klasického dramatu světového, tak pln zájmu o potřeby českého divadla po celou dobu svého vývoje, přistupoval Šalda k vlastní dramatické tvorbě.

Není divu, že kritik a básník, který chorobám doby předválečné čelil svými

Loutkami i dělníky božími a výtrysk národní energie koncem války manifestoval svým Selským svatým Václavem, obrátil se vzápětí po dobytí samostatnosti k aktuální látce sociální, předznamenané Říjnovou revolucí, a to žánrem složité dialektice života bezprostředně nejbližším: dramatem — svými *Zástupy*. Šalda tu dal umělecký výraz všemu tomu, co odedávna znepokojovalo jeho individualismus a co si současně řešil i theoreticky ve svých essayích a feuilletonech v *Kmeni* a ve *Venkově*: otázka tradice na příklad, tradice jako nadosobního korektivu solipsistického individualismu, nutila ho znovu a znovu k pokusům o syntesu dialektického protikladu mezi individuem a kolektivem (viz *Tradice třeba v Kritických projevech 10*), podobně jako otázka revoluce a osobního vůdcovství v ní nebo otázka demokratické vlády (viz *O dobré vládě, tamtéž*).

Zástupy jsou tragedií individualisty toužícího po vítězství lidu v jeho revolučním boji a především po splnutí s ním, aniž se vzdá svých výsostných cílů nábožensko-mravních. Svě vůdčí postavení v revoluci pociťuje hrdina jako nezbytný důsledek objektivního směřování sociálního hnutí — zřiká se dobrovolně v jeho zájmu všeho svého soukromí — a zároveň je neguje marnou touhou stát se prostou, anonymní součástí bojujícího kolektivu. Tento rozpor v myšlení Lazarově — autorem ovšem zamýšlený —, rozpor, který se v dramatu projeví dalším rozporem, zprvu skrytým a logicky překlenutým původní jednotou mezi Lazarovým myšlením a jednáním, vystupuje po rozsudku nad Ryškou nezahaleně do popředí a stává se podstatným motivem tragické viny Lazarovy: on, který chtěl být jedním z mnohých, neprivilegovaný jako každá anonymní složka jeho Zástupů, zneužívá své vůdcovské funkce — tak je aspoň ve svém vysoce mravním svědomí přesvědčen — a ovlivňuje svůj soud nad Ryškou ne-li přímo osobní bolestí, tedy aspoň osobním hněvem. Od této chvíle je Lazar, poznamenaný vraždou, neschopen usmířit protiklady, které se v něm náhle střetly, a vidí z nich jedině, krajní východisko: smrt ve vítězném revolučním boji je jediná možnost usmíření jeho individuální viny. A tragedie individualisty je v smrti dovršena i návratem k Bohu, proti němuž původně revoltoval ve jménu jakéhosi nového boha Zástupů, k Bohu, jehož nové evangelium odnáší však s sebou do hrobu — pokud je kdy někomu slovy naznačil, bude zneužito nebo nepochopeno. Tragedie Lazarova není však tragedií Zástupů, neboť Šaldovo drama je také „písní sociální naděje“, jak čteme v dedikaci Březinovi, není ani analogií k někdejší tragedii Ježíšově: starý svět, představovaný katem, lichvářem a knězem, nepřekročí už poselství padlého hrdiny, úloha Velikého inkvizitora Dostojevského je v nové dějinné situaci, po vítězství lidu, neopakovatelná. Zato jiná Šaldova otázka vyznívá ze závěru hry: Porozumí smyslu Lazarovy oběti ti, jimž byla určena?

Jako Loutky i dělníci boží neopakují svou formou běžný tvar románový, tak ani Zástupové nepřijímají běžnou formu dramatu. V obojím případě jde Šaldovi i o tvarový experiment a tvarový výboj, ovšem ne odtrženě od obsahové složky díla, která je v naší literatuře v té době nová úplně a v celku literatury světové, kde se jí blíží jen snad Verhaerenovo *Svitání* z roku 1898, je charakteristická právě zobrazením intelektuálního konfliktu individualismu s kolektivismem uvnitř revolučního dění sociálního. Tento Šaldův výboj se v Zástupech jeví především v tom, že Šalda přenesl vlastní dramatický konflikt z roviny dějové do roviny filosofické, s níž je skutečný, reálný děj hry téměř v kontrastu a nadto poměrně málo dramaticky fundovaný; odtud také knižnost Šaldova prvního dramatu, zvláště když

i osoby jsou pojaty symbolicky a v reálné rovině téměř necharakterisovány (pokud jsou charakterisovány na příklad lidovým jazykem, je to charakteristika umělecky nepřesvědčivá).

V historickém kontextu naší literatury znamenají Zástupové — přes hlavní záměr autorův, který se soustřeďuje ke konfliktu individua s kolektivem — první pokus o kolektivní sociálně revoluční drama, kde revoluční celek je přímo zobrazen symbolickou methodou s důrazem na ideovou stránku, jež je sice zasažena autorovým náboženským stanoviskem, ale ne natolik, aby celkový obraz působil skresleně. Šalda umělec, který dovede správně vidět i zobrazit skutečnost přes vlastní ideové omezení (sám vykládal v různých dobách ideu hry různě), staví se otevřeně na stranu revoluce, jež smete rozloženou starou společnost, představovanou v posledním tažení svého sebezáchovného pudu podlostí lichváře, soudce, kata a kněze. Šaldův přínos v podtržení právě třídního charakteru revoluce vysvitne zřetelně ve srovnání se starším Lomovým *Vůdcem* (1916), jemuž je třídní rozvrstvení národního kolektivu cizí. Vítězství revoluce není v Šaldově dramatu připraveno schematickeo-didakticko-rétorikou, revoluce prostě vítězí; nefilosofuje se tu ani skepticky ani entusiasticky o jejím souladu s obecnou zákonitostí, a vítězí přesto, že její vůdce padá; obecná zákonitost postupuje nutně bez jakýchkoli výkladů od nižšího k vyššímu, bez ohledu na nahodilé děje plné změn a zvratů v individuálních osudech — v tom je reálný základ Šaldovy symbolické vise. V souladu s tím je zobrazen konec Šaldova tragického hrdiny: Lazar se vrací ke Kristu, ale revoluce a její výsledek byly na jeho nábožensko-filosofickém vývoji naprosto nezávislé; vždyť Lazarovy teorie nechápaly nejen stvůry odsouzené společnosti, ale dokonce ani revoluční masy, v čemž je právě Šaldovo drama tragedií individualisty v „písní sociální naděje“, jejíž naplnění individualismus odkládá.

Tragická problematika Lazarova — rozpor individua a kolektiva v celé plnosti života sociálního i intelektuálního — neznamenala Šaldovi definitivní rozřešení dramatem Zástupové; palčivou aktuálnost problému cítil Šalda znovu na příklad v letech třicátých, kdy si v polemice s Mathesiem o vztahu Gorkého k lidovému kolektivu uvědomuje smysl i svého vlastního vývoje, který znamenal neustálý svár a neustálé pokusy o řešení vztahu jedince k společenskému celku. Je ctí Šaldovou, že problém viděl v celé hloubce a nespokojil se řešením pojmově slovním, které rozpory neřeší, nýbrž pouze zakrývá.

Od napsání Zástupů k napsání *Dítěte* uběhly důležité tři až čtyři roky; v těchto letech, v nichž se rozhodlo o úloze socialismu v novém státě na celé čtvrtstoletí, přiblížil se Šalda k poválečné generaci Wolkrově a Nezvalově, jejíž charakteristický rys viděl v tom, že spojila program básnický s programem sociálně revolučním tak, jak toho nebylo dosud v české literatuře. Už novoroční Bilance a přípitkem v *Tribuně* roku 1922 vítá Šalda nová jména — Wolkra, Pišu, Chaloupku a j. — a v následujících bojích jim prosazuje nejen uznání v současném literárním dění, ale uvědomuje si a tříbí i svůj vztah k nim: v teorii odmítá sice revoluční marxismus Devětsilu a očekává jeho syntesu se sociální optimistickou evoluční vírou brněnské Literární skupiny v jakési nové náboženství (K naší nynější situaci básnické i umělecké, *Národní kultura II*, 1923, str. 8—14; knižně v *Kritických projevech 12*), ale prakticky se blíží ve svém hodnocení, které vychází z pojetí umělce jako důležitého společenského činitele a z naprostého odmítnutí každého lartpourlartismu, obdobným požadavkům t. zv. proletářského umění, jak je v Nejedlého

Varu formuloval Wolker. V této situaci je Šaldovo Dítě jakýmsi dramatickým doplňkem nebo obdobou současné proletářské poesie a jako umělecké dílo představuje úspěšné vyrovnání dosavadního Šaldova vývoje s novými, aktuálními tendencemi současné literatury.

Jestliže bylo první drama F. X. Šaldy pokusem jeho tvůrčího úsilí jak v oblasti ideové, tak tvarové o osobní řešení problematiky bolestně se dotýkající jeho vlastní bytosti, o řešení, které by však zároveň mělo platnost nadosobní, je druhé drama — Dítě — zralým, flaubertovsky odosobněným plodem básnickovy tvořivosti. V Zástupech bojoval dramatik v Lazarovi svůj vlastní boj, v Dítěti podává objektivní dílo v tom smyslu, v jakém oceňoval Paní Bovaryovou: dílo, v němž autor podává sice sebe, ale tvarem tak hotovým, tak objektivním, že jeho vlastní já za ním úplně mizí. V Zástupech soudil Šalda, bolestně hledající orientaci v sociálním zápasu a vlastní funkci sebe jako osobnosti v něm, příliš sám sebe — v Dítěti soudí básník z pevnosti svého přesvědčení ty, jež dávno ještě nesmetl proud času, jak tomu chtělo první drama, ale kteří pokračují na svém dřevém korbábu v zpomalené cestě do záhuby. Už tento nový, pevný autorův postoj, objektivně souvisící s jeho tehdejšími stanoviskem jak k sociálním poměrům v pětiletém státě, tak s jeho hodnocením nastupující literatury proletářské, dovolil stvořit drama jevištně účinnější a sociálně působivější. Šalda tu v podstatě zůstává věren několikavrstevné stavbě, ale těžisko dramatické akce přesouvá z oblasti filosofické do oblasti reálné, při čemž symbolický rámeček reálného děje povyšuje komedii nad pouhý žánrový výsek ze života. Tím, že je těžisko dramatické v ději a konfliktech skutečných charakterů, nabyla komedie, autorem zamýšlená jako satirická, bojovně sociálního dosahu. Také vyústění komických situací i konverzačního humoru směřuje kontrastem k podtržení vážného cíle hry, a v něm už není Dítě výrazem autorových mučivých problémů ve vztahu k lidu, nýbrž oslavou lidového zdraví tělesného i morálního. To je tu postaveno i komposičně jako protiklad k zřívavé kritice pokrytecké morálky rozkládající se vládnoucí třídy, která právě potlačila pokrokové revoluční hnutí. A jen jediná osoba dramatu, Aleš opouštějící s nenávistí svou třídu, člověk chorý tělesně, ale zdravý morálně, prožívá dramatický přerod i v oblasti názorové (jemu jako intelektuálovi ovšem nejbližší) doslova oslněn heroickým příkladem člověka z lidu — Františky, která vtělila v čin jeho teorie; ale Aleš není ve srovnání s Lazarem hlavní postavou hry — tou zůstává právě Františka, která je sama sobě nerozkořisaným soudcem bez ohledu na to, kdo půjde s ní a kdo proti ní. Jí a jejím dramatickým osudem dostává hra pevnou a jasnou basi, na níž pak autor rozvine komposici svého děje; v něm je společenská satira při zjednodušení ostatních charakterů vyváženou součástí celkového uměleckého účinku hry, zvláště když autor vědomě nepřestává mít na mysli prostého člověka z lidu jako svého diváka. Odtud úspěch této Šaldovy hry u obecnstva přes některé nedostatky v dramatické tektonice, na níž Šalda sám kladl jinak důraz hlavní (na příklad osud „dítěte“ je rozhodnut už na konci druhého dějství, takže třetí dějství těží již jen z důsledků komické zápletky a k „symbolickému“ dramatu nenarozeného dítěte nepřinese již nic nového).

V letech 1923—26, t. j. v intervalu mezi vznikem Dítěte a vydáním *Tažení proti Smrti*, projevuje se v současné pokrokové literatuře zřetelný ústup od t. zv. poesie proletářské ve shodě s odklonem pozdějšího Devětsilu od revoluční ideologie a po Teigově a Nezvalově poetistickém manifestu (1926) orientuje se podstatná

část české levé literární avantgardy směrem k t. zv. čistému umění. V tomto roce (1926) dopisuje Šalda Tažení proti Smrti, poslední své zveřejněné drama, jež sám považuje za své drama nejlepší a jehož dramaticko-technickou výstavbu uvědoměle promýšlel. Domnívá se, že v něm pokračuje v návratu k tradiční formě komedie, a to komedie opravdu lidové: sám mluví v Kratičkém prologu k Tažení proti Smrti (Národní a Stavovské divadlo III, 1925—26, č. 34, 30. IV. 1926, str. 2—3; knižně v Kritických projevech 13) o své inspiraci z „prakomické situace velmi drastické, která svým původem sahá obyčejně velmi hluboko do minulosti, vlastně až do dramatické nepaměti — snad až do staré komedie řecké nebo latinské nebo do commedia dell' arte nebo jinam do svaté anonymní tmy dramatické tvorby“. Kultivováním komických prapů původně chtěl stvořit ryze moderní komedii k „oslavě tvořivé chvíle, životní odvahy a plnosti, která sežehne ve své výhni všecko pedantické smetí kupené před ní léta a léta“ (tamtéž). V podstatě se tu Šalda shoduje s dobovými tendencemi moderního dramatu, jejichž nejvýznačnějším představitelem je tehdy Osvobozené divadlo, když ve svých počátcích prudce reaguje proti divadelnímu estétství Frejkovým programem návratu ke komedii dell' arte a Honzlovým příklonem k ruskému konstruktivismu. Ale tu nelze nevidět, že na příklad v pojetí lidovosti, jak je autor v Tažení konkretisoval, je Šalda bližší pojetí našemu než pojetí poetistickému. Proti Dítěti zůstávají však scény Tažení proti Smrti přes působivé satirické a komické momenty, v nichž srší autorův humor a ironie, v celkovém plánu hry komposičně navzájem izolované, a tedy i bez hlubší celkové jednotné perspektivy významové. Proto také nedosáhla poslední Šaldova hra, předpokládající zároveň tvořivou spolupráci s režisérem a herci víc než hra předchozí, podobného úspěchu jako Dítě. Vedle toho přes ironickou až sarkastickou satiru v některých jednotlivostech (na příklad v postavě doktora Obergeista) nedovedl Šalda hlavní ideovou složku své komedie — „dlouhoživectví“ Věznikovo a oblidnost vývoje jeho soukromého charakteru a jeho tragiku — naplnit takovou závažností společenského dosahu, jako tomu bylo v obou hrách předchozích. Zároveň jako by tu bylo autorovo úsilí o nezbednou lidovou komedii ve formě v rozporu s jejím obsahem, jehož problém je zvláště v kritické situaci konce let dvacátých lidovému kolektivu přece jen vzdálený. Tento rozpor, na nějž byl Šalda kritik jinak neobyčejně citlivý, nepodařilo se mu ve vlastním uměleckém díle v tomto případě úplně překlenout.

Všechna tři dramata jsou důkazem živé Šaldovy dramatické síly, stále tvořivé hledající a nespokojující se stupněm jednou dosaženým. Všechna tři pramení z téže „příležitosti ve smyslu goethovském“ — vzpomeňme na Šaldovy polemiky o nemorální náplni insertní části některých časopisů v době blízké vzniku Dítěte nebo na přednášku O tak zvané nesmrtnosti díla básnického v době blízké Tažení proti Smrti — a všechna tři jsou důležitými plody Šaldova tvůrčího vývoje, směřujícího víc a víc, ale po každé jinak, k vysokému pojetí, jaké měl Šalda o lidovosti a společenském významu umělecké tvorby: Zástupové tragedii individualisty ve vítězí revoluční mase — pesimismus k osudu individua je vyvážen optimismem sociálním —, Dítě lidskou komedií rozpadu buržoasní rodiny — satirický výsměch zvrhlé měšťácké morálce je sledován úsměvným pohledem do zítřka prostého člověka — a konečně Tažení proti Smrti tragikomedii lidské touhy dovedené ad absurdum — nenávist k lživění, k lživědě a k lživíživu na jedné straně a neustálý růst touhy po vyšších a vyšších cílech na straně druhé jsou usmířeny nejjednodušším,

ale nekompromisním závěrem, smrtí, bořitelkou malichernosti, nemystickou, samozřejmou.

Třebaže Šaldova tvorba dramatická zůstala v tom, co Šalda předložil veřejnosti, omezena na poměrně malou část jeho tvůrčího díla a zvláště na krátkou dobu od roku 1919, kdy počalo vznikat drama první, do roku 1926, kdy vyšlo drama třetí, přece vykazuje zřetelný vývoj Šaldy dramatika a znamená důležitou brázdou v české dramatické literatuře. Společně s ostatní Šaldovou tvorbou, jak beletristickou, tak kritickou, byla živou složkou literárního procesu své doby, složkou naplněnou neméně přísnou odpovědností uměleckou a společenskou jako celé životní dílo Šaldovo. Pro podrobnější poznání jak genese Šaldových dramát, tak jejich ohlasu a významu v české dramatické literatuře odkazujeme na studii Františka Černého O dramatech F. X. Šaldy (Česká literatura V, 1957, č. 3, str. 302—328); tam také snesl autor četná svědectví o neznámých Šaldových dramatických pokusech, jež se nám ani pro tuto edici nepodařilo zjistit. Jsou to tyto dramatické práce:

1. Neznámé drama z let devadesátých. Píše o něm Ludmila Kottnerová ve stati „1897—1937“ v Lífkově sborníku Na paměť F. X. Šaldy (Praha 1937, str. 18): „Při jedné sobotní schůzce u Svobodů četl nám Šalda své drama. Dalo to velkou práci, než jsme ho uprosily. Věc nebyla snad ještě ani pokřtěna a bojím se, že ji stihl osud upálení. Problém byl politický: mladočešství a realismus, nemýlím-li se. Podrobnosti vymizely mně již z paměti, vím jen, že mladý muž, zrazen i politickým životem i milenkou, rozhodne se zemřít. Bytná jeho, dobrosrdečná a jemná žena, napomíná ho vystihnouti jeho utrpení: ‚To, mladý pane, nepatří pod srdce, to patří pod kladivo.‘ Ona nejspíše také přivolá sestru mladého zoufalce, která přijíždí včas, v den vyvrcholení krise. Je to mladá dívka, mluví zdvořilými slovíčky, něžně stvoření, milující nade vše svého bratra. Odvází ho domů, k novému životu. Milenka zradí — sestra zachraňuje.“ Podle postupu vzpomínek Kottnerové pochází drama asi z roku 1897.

2. Nový Kaliban. Josef Brambora v glosse „Šalda zapadlý nebo neznámý?“ (Listy filologické LXXI, 1947, str. 55—56) uvádí, že knižní vydání hry bylo ohlášeno v Aventinu a Národní divadlo ji ohlašovalo ve svém repertoáru v letech 1923—25. Šalda sám mluví o své hře Paní Kalibanka v „Interviewu imaginárním čili pomyslném“ ve Fučíkově Kmeni I, 1927, str. 281—283 (knižně v Časových i nadčasových, str. 554—558; viz Kritické projevy 13).

3. O poslední původní dramatické práci Šaldově, alespoň o jejím zárodku z roku 1931, informuje ve zmíněné studii František Černý podle svědectví Bohumila Mathesia; šlo o satirickou revui namířenou proti velkému kapitálu a inspirovanou deflací z roku 1922.

4. Překlad Verhaerenova Kláštera. Zmiňuje se o něm Ot. F. [= O. Fischer] v článku „K Šaldově dramaturgii“ (Národní divadlo XIV, 1936—37, č. 14, str. 2—3): Šalda prý „nepřekládal pro živoucí jevištní praxi a běžnou potřebu, překládal pro manifestaci myšlenek a směrů, i není náhodilé, že se ani jeho přebásnění Verhaerenova Kláštera ani jeho zčeštění Hebblova Gyga a jeho prstenu nedostalo na jeviště, ba ani do tisku. Byly to dvě ideově politické demonstrace, z nichž jedna, byť snad divadlem objednána [Hebbel — pozn. vyd.], ukazovala k cestám té doby u nás ještě nezvyklým, kdežto druhá, již pro výběr autora i ori-

ginálu, byla odsouzena k tomu, zůstat jen teorií.“ Šaldův překlad Kláštera vznikl asi kolem roku 1912, kdy o uvedení hry uvažovalo Národní divadlo, ale rakouská censura je zakázala, jak svědčí rovněž Otakar Fischer v článku „Verhaeren dramatik“ v Dělnické osvětě XIII, 1927, str. 184—186.

Vlastní Šaldova dramata vydáváme podle jejich znění knižního; všechna tři vyšla za života autorova pouze jednou. Překlad Hebblova Gyga a jeho prstenu vydáváme z jediného, Šaldou autorisovaného rukopisu.

Str. 9 — ZÁSTUPOVÉ. *Dramatická báseň o pěti dějstvích. Praha, Aventinum 1921. Psáno v letech 1919—1920. Věnování: Olokaru Březinovi připisují tuto báseň, která přes všechnu tragičnost jest písní sociální Naděje.* — Hra se dlouho nedostala na jeviště. Její inscenaci v Národním divadle předcházela soudní spor F. X. Šaldy s Národním divadlem, který skončil mimosoudním smírem, když Národní divadlo slíbilo uvést hru ještě v jarním období roku 1932 (srov. „Spor F. X. Šaldy s ND“, Národní listy 12. II. 1932, str. 6). K zmíněnému Šaldovu sporu uveřejnil Jh. [= J. Hora] interview „Chvilce s F. X. Šaldou, dramatikem“ v Literárních novinách VI, 1932, č. 1, leden, str. 1—2; k premiéře Zástupů — byla 29. IV. 1932 — uveřejnila „Interview s velikým poustevníkem (Rozhovor s F. X. Šaldou před premiérou Zástupů)“ Marie Majerová v Činu III, 1931—32, č. 37, 12. V. 1932, str. 867—870. Hru v Národním divadle nastudoval Jiří Frejka ve výpravě Bedřicha Feuersteina, hudbu složil a dirigoval Miroslav Ponc. Ve hře bylo vypuštěno několik osob, takže byla hrána v tomto obsazení: Lazar — Vydra, Petr — Vojta, Matouš — Průcha, Marek — Roland, Ryška — Rubík, Zika — Veverka, Vasil — Kolár, Kat — Karen, Kněz — Deyl, Soudec — Rogoz, Kuplíř — Třebovský, Lichvář — Rašilov, Stařec písmák — Velebný, Muž černovlasý i černovousý — Horálek, Rezavý muž — Jeníček, Dobrý básník — Boháč, Špatný básník — Neumann, Poštolka — Neumann, Hvižďálek — Pešek, Slanka — Jičinský, Vostřebal — Roland, Důstojník revolučního vojska — Blažek, Hrbáček — Záhorský, Dělník posel — Horálek, Hrobník — Kastner, Starý voják — Kolár, Muž z davu — Vorel, První voják monarchického vojska — Velebný, Druhý voják monarchického vojska — Záhorský, Marta Jefimová — Štěpničková, Služka její — Burešová, První městská žena — Vrchlická, Druhá městská žena — Bechyňová, Venkovská žena — Engelberthová, Šílená žena — Šejbalová, Stará nevěstka — Ježková. V tomto obsazení — s nepatrnými změnami — byla hra dávana ještě třikrát.

Strojopis divadelního znění, zachovaný v pozůstalosti Bohumila Mathesia a uchovaný v literárním archivu Národního musea (přirůstkové číslo 85/54), nemá ještě provedenu redukci osob, o níž víme z divadelní cedule, jsou tu však již provedeny rozsáhlé škrtky, charakterisující ostatně každé scénické provedení hry. Proto k nim nepřiblížíme ve svém vydání ani je neuvádíme v poznámkách, i když s největší pravděpodobností byly provedeny s Šaldovým vědomím.

Str. 109 — DÍTĚ. *Komedie o třech aktech. Praha, Aventinum 1923.* — Premiéru v Národním divadle 16. III. 1923 uvedl Karel Dostal, a to ve výpravě Vlastislava

Hofmana; hráli v ní (podle pořadí osob v textu) Hübnerová, Steimar, Kohout, Vrchlická, Vydra a Baldová. Do konce roku 1929 se Šaldova hra hrála v Národním nebo Stavovském divadle celkem devatenáctkrát.

V literárním archivu Národního musea je uchován původní Šaldův rukopis hry (sign. 32 E 34 — F. X. Šalda 218/51), podle něhož bylo pořízeno první knižní vydání, které Šalda ještě v tisku poněkud upravoval. Vedle ojedinělých změn jazykových (je m. *jest, promluvit* m. *promluvití*) a interpunkčních (náhrada středníků dvojtečkami a naopak) a kromě zásahů do pořádku slov (v rukopisu je ještě v některých případech zvrtné *se* za slovesem) jsou v rukopise tyto závažnější textové odchylky (na prvním místě je znění knižního vydání, které otiskujeme):

112 třídí — třídí, *přečítává*; 113 krásný — krásný a *měkký*; 114 a hořet — a *zářit* a hořet; *zazpívám* — *zazpívám vám*; *kmitá* — *jistě kmitá*; to byl hřbitov — *to byl sklep*, to byl hřbitov; *nikde osy* — *nikde paprsky*, *nikde osy*; 115 *snáze* — *lehčeji*; *povídal* — *mně povídal*; 116 *Nenuťte mne* — *Nenuťte mne ještě chvíli*; 117 *propasti jsem již byl* — *propasti* —; 118 úsměvy, ženy — *úsměvy, úspěchy*, ženy; jako válka — jako válka. *Nic ho nezastaví*; 119 *pokořující tón* — *pokořující urážlivý tón*; 120 *důvěrnosti* — *důvěrnosti, blízkosti, špíny*; *Dali mi* — *Lékaři mně dali*; *vlny* — *vlny, v něm ona ve své nejlepší esenci*; 121 *sonáty* — *sonáty a nepřehrávej jí je*; *nad osobu* — *nad osobu, nad sebe*; *nitru* — *nitru. Svě soukromě já dovedl úplně zahladit do pozadí, úplně zadusil, šlo-li o jeho já veřejné*; 122 *cynicky* — *cynicky tvrdě*; 123 *nejsme* — *nejsme přece*; 124 *vysedával ve své komůrce* — *vysedával*; *o tom není pochyby* — *není pochyby*; *klidná, ustálená* — *klidná, pevná a ustálená*; *svým hlubokým* — *právě svým hlubokým*; *chaos* — *chaos, třeslání*; 125 *ve vzpomínkách* . . . — *ve vzpomínkách: tam teprve vaše silné víno, jehož jste mi tak štedře nalila, vydá celou svou vůni*; 126 *činná* — *čilá*; 127 *pro vás* — *pro vás přece*; 128 *s morfiem* — *s opiem*; *o tom* — *o tom alespoň*; 129 *Pěť* — *Deset*; 130 *zbytečnost* — *veliká zbytečnost*; 137 *Pohlédne* — *Popatří*; *tak moc* — *zase tak moc*; 139 *s vášní* — *s kráskou a vášní*; 140 *šla za vlnou* — *hlála vlnu*; 141 *v něm nic* — *v něm není nic pevného? Když v něm nic*; *do parodie* — *do parodie a ironie*; 142 *vás* — *vás již*; *a ihned* — *a ihned. Nechte mě o samolě*; *vás zabít* — *vás zabít. Ihned, pravím*; 143 *v pláč* — *v pláč, žene se rty po jeho ruce*; *muži* — *rytíři*; 144 *Před Říšou* — *Před Říšou. (Zhroutí se na podlaze.)*; 145 *o něm nyní sám* — *o tom nyní vy sám*; jako nádeník — jako nádeník *zem*; *povinnost* — *povinnost nyní*; 146 *vstaňte* — *vstaňte, prosím vás*; *zakřívá* — *zastírá*; *Nerouhejte se!* — *Nerouhejte se! Nebo snad se mně posmíváte?*; *Dosti proboha!* — *Dosti. Dosti proboha!*; *je její* — *je právě její*; *Co je to tu* — *Co je to zde*; *chránil* — *chránil proti nám*; 147 *omezený* . . . ? — *omezený* . . . ? *Tak plebejský? Tak sentimentální?*; *celý muž* — *celý muž a celý řek*; 149 *předměty* — *věci*; *naléhavě* — *tak naléhavě*; 156 *Na lotra půl druhého lotra. Na hrubý pytel hrubá záplata* — *Na lotra lotra a půl*; 161 *Otrav mne!* — *Otrav mne! Zab mne!*; 163 (*poinťovaně*) *Říšovi* . . . — *Říšovi* . . .

Str. 169 — TAŽENÍ PROTI SMRTI ČILI PÁN, KTERÝ NEMOHL SEŠTÁRNOUT. *Komedie o třech aktech. Praha, Aventinum 1926 (Dílo F. X. Šaldy, sv. 2).* — Hru uvedlo po prvé opět Národní divadlo v režii Dostalové a výpravě Hofmanově 4. V. 1926, s osmi reprisami v téže sezóně. Hráli: Vydra, Kohout, Tůma, Dostal, Rubík, Vojta, Vrchlická, Kronbauerová, Baldová, Skleničková, Hübnerová a Holeková. Divadelnímu provedení přednesl Šalda „Kratký prolog k Tažení proti

Smrti“ v časopise Národní a Stavovské divadlo III, 1925—26, č. 34, 30. IV. 1926, str. 2—3 (viz Kritické projevy 13).

K strojopisu divadelního znění, pořízeného podle znění knižního, ale s obvyklými škrtky, nepřihlížíme z týchž důvodů jako u Zástupů. Strojopis hry je uložen v divadelním oddělení Národního musea (č. 4142).

Str. 265 — GYGES A JEHO PRSTEN. *Tragedie v pěti jednáních od Fridericha Hebbly [1856]. Přeložil F. X. Šalda.* — Rukopis, který je mylně označen na štítku desky „Nápověda“, je v archivu Národního divadla (sign. 2776). Na titulní straně nahoře je Schmoranzův přepis: *Přijato k provozování na král. zemsk. česk. a Národním divadle v Praze. G. Schmoranz 22. 10. 1901.* Dole je rukopisem Heroldovým připsáno: *Schvaluje se 1. 2. 1902. Dr. Herold.* Na konci textu na str. 246 připsal Šalda vlastnoručně: *Corr. Šalda 1. 10. 1901.* Na následující straně je potvrzena schvalovací formulace s kolkem, razítkem policejního ředitelství, nečitelným podpisem, datem 4. března 1902 a číslem 115 d. K provedení ani tisknutí hry nedošlo. Podle tužkových vpisků v seznamu osob je zřejmo, že ve hře měli vystupovat Vojan, Kvapilová, Vávra, Dostalová, Grégrová, Steinsberg a Innemann.

V jazykové úpravě textu vycházíme ze zásad stanovených pro Soubor díla F. X. Šaldy, především v řadě Kritických projevů. Kvantitu jsme upravili ve slově *mamá* (m. *mama*, podle jiných míst). Hláskovou podobu slova jsme změnili jen ve výrazu *umístěný* (str. 210, 236) m. *umístěný*. Zkratky v mluveném textu rozpisujeme (*doktor, roku dvacet dva* a j.) kromě případu, kde lze zkratku vyslovit (*akciová společnost* s r. o.). Slovy rozpisujeme rovněž číslce (na př. *desetikorunu, metr třicet, po. . . dvacitiletém, šestadvacitiletého m. 10korunu, 1 metr 30, po 20letém, 26letého*); číslce ponecháváme pouze ve výrazech přesného měření (*index 9,9; 45 vteřin*). Velké písmeno ve slově *Bůh* jsme ponechali jen v Zástupech, a to v případech, kde jde zřetelně o tradiční církevní pojem Boha křesťanského v protikladu k filosofickému pojmu *boha* v pojetí Lazarově; v druhých dvou hrách píšeme jednotně *bůh*; slovo *pánbůh* píšeme ve všech třech původních hrách podle autorova způsobu v Tažení proti Smrti. V Zástupech upravujeme shodně s většinou případů psaní *Myšlenka, Lžimyšlenka, Duch* a v Tažení proti Smrti psaní slova *Smrt!* (pokud jde o personifikaci). V lidové mluvě užité v Tažení proti Smrti jsme upravili několikolikeré *jsou* na *sou* podle většiny jiných míst. Dvojtečky, jichž Šalda užívá velmi hojně jak k významovému vystupňování, tak k dramatickému a intonačnímu členění, rušíme jen tam, kde nemají tuto funkci. Upravili jsme začátky promluv tam, kde táž osoba pokračuje v nedokončené promluvě nebo kde jiná osoba dokončuje promluvu osoby, již vpadá do řeči (na př. na str. 287 GYGES: — *že vavřín m. GYGES: Že vavřín*). Na několika místech jsme oddělili scénickou poznámku od závěru promluvy, začíná-li ji akce nezávislá na osobě, která domluvila (na př. na str. 103 *Vojáci odcházejí*); naopak jsme zrušili oddělení poznámky na str. 96 *Sestupuje zvolna s náspu* . . . , protože se týká osoby, jež domluvila. Rušíme též vyznačování cizojazyčných i nářečních výrazů.

Jiné úpravy textu jsme provedli na těchto stránkách:

22: *ale nemohli jí vtělit* m. . . *jt* . . . (podle následující věty);

27: *dětičkám* . . . , *kteří leží* m. . . *kteří* . . . ;

30: *býti jeho nejmladší ctnost* m. . . *jako* . . . ;

- 50: aniž *toho* pozoruješ m. ...*toto*...;
68: *bratře lotře* m. *lotře bratře*;
72: *vykoupené* m. *vykoupané*;
85: *zpoza kaple* m. *poza kaple* (podle všech ostatních případů);
96: *vysvleknout ze všeho* m. ... *se všeho*;
103: i *litost* i *touhu* m. ...*touhou*;
130: On *mně* jí nevyrvé m. ...*mne*...;
132: Copak ti mám ... dávat hodiny z pohlavní *výchovy?* m. ...*výchovy*.;
140: s malými knírky jako *uhel* m. ...*úhel*;
147: Což jsi nerozuměl *vtipu?* *Byl* *bys*... m. ...*vtipu*; *byl* *bys*...;
151: *Mýlíte se* m. *Mýlíš se* (podle všech ostatních případů);
165: do pokoje. *S druhým vejde do kuchyně* m. do pokoje (podle rukopisu);
188 a 189: *v nadledvinkách* m. *v ledvinkách*;
209: *Odchází s ním* m. ...*s ní*;
249: *že svolím* m. ...*svolí*;
256: *se mne spadly* m. *ze mne*...;
292: *Jen za platan* m. *Ten*... (podle něm. originálu).

EMANUEL MACEK