

dal poznovu první román, svůj a svého bratra, u Kistemaeckerse v předmluvě k němu: „ale kolik nových způsobů nazírání systémů a idejí, jimž je příznivá dnes veřejná pozornost, počíná mluvit, žvatlat v tomto zlém svazečku. Potkáváte tu i determinismus, i pessimismus i docela žaponismus. Ne, věru nedá se upřít autorům jistý čich po budoucích chutích francouzské myšlenky a ducha, jež vrou ve vzduchu. A v podivné předtuše rekyní knihy je pruská špehýřka!“ Vliv Tainův obmezoval se jen na přímé působení na Zolu, na rozvoj jeho děl a uměleckých názorů — a pak na jeho žáky.

Sláva Tainova byla evropská. Byl snad čten stejně hojně elitou ciziny jako svoji vlasti. Mohutný vliv jeho na rozkvět myšlének a literatur nordických je známý. Brandes chodil k Tainovi do školy. Itálie, která je vůbec dnes většinou v odvislosti francouzských a anglických vlivů exaktných a evolučních, podlehla snadno. V Německu byl odpor a nevšimavost tužší. Prolamuje se teprve v poslední době.

Národní divadlo

1

F. X. Svoboda: Rozklad, hra o pěti jednáních.

Jaký má p. Svobodův „Rozklad“ děj? Jakou fabuli?

Velice prostou. Správně mluveno nedá se slova *děj* ani užít. Je to jistý *postup*, konkrétně znázorněný a vyložený *zákon* — zákon přírodní, zákon společenský — tak základní a důležitý, jako je Newtonův pro mechaniku.

Narýsuji příklad, který p. Svoboda zvolil. Zákon odvodí se sám sebou. Starému Doušovi vrátily se děti z města. Chce, aby vzaly po něm statek, dědictví, které zachoval po svých předcích, které množil a rozšiřoval celý život. Ale chce také záruku, že děti zachovají dědictví. Čeká a žádá, aby srostly se statkem, s půdou, se zemí a se vzduchem. Ví jen, že tak se zachovává rod, pokolení — a Doušovi právě o zachování, rozšíření rodu běží — zcela přirozeně, jako všem starým lidem, kteří hynou v jedinci a cítí, mohou cítit život jen v pokolení. A v tom právě vězí tragika kusu. Děti byly v městě, načichly, navětraly jeho vzduchem, jeho mravy, jeho názory. Vrátily se cizí, rozdvojené s otcem, s rodem, sociálním celkem, k němuž byly připoutány krví a svojí kostrou tělesnou i duševní. „Zkazily se v městě“ slovem, jak zní lidové pořekadlo. *Zvrhly se*, abych užil výrazu naturalistního. *Rod*, jeho výrazné znaky se setřely převráceným vychováním, vlivem cizího prostředí. Jedny údy zakrněly, druhé vštípené, vočkované se zachytily, ale nesrostly s tělem, nevyvinuly se. Jsou tvorem *polovičným, přechodným, neúplným, neužitečným*. Proto zhubí je brzy řád přírody a společnosti, její hospodárný a neúprosně spořivý smysl, který netrpí nic zbytečného, polovičatého, luxního, nedokonalého, jen pro rozmar a zábavu formy a kuriosity stavěného. Tyto

poloviční a zvrhlé tvary, tyto lžitvary a polotvary zhynou v boji s celými hotovými, vyvinutými jedinci — s těmi, kteří jsou zcela přizpůsobeni svému prostředí a postavení, svému sociálnímu celku — jichž schopnosti jsou ve shodě s jich úkoly, s jich potřebami, s jich nutným a daným způsobem výživy a vzrůstu.

To všecko tuší jen v mlze a zcela nejasně Douša, když vidí, jak syn a dcera žijí po městsku, jak se po městsku chtějí bavít, jak po městsku chtějí po něm vést statek. Doklady zvrhlosti obou dětí bijí do očí všem. Syn chce se oženit s prázdnou, lenivou, městskou slečnou. Dcera miluje podobného městského hochu. Celé městečko vidí a prohlíží dobře katastrofu, která se strojí ve statku Doušově. Starý to všecko jen tuší. Otevře mu oči starý výměnkář, hotový filosof, Čapek. (Připomínám již nyní, že veliká hodnota práce pana Svobody je v tom, že ukázal celou přírodní, vývojovou filosofii, celý pozitivní názor světa, živý ve venkovském lidu, podnik šťastný — poněvadž výsledky této kladné, vývojové filosofie jsou jen generalisovaná, zevšeobecněná pravidla všední a pronikavé zkušenosti, závěrů a soudů živých a bystrých lidí lesů a přírody.) Ukáže jako teplým prstem do probořené rány. Demonstruje nemoc jako lékař anatomický preparát. „Selské jádro se v městě otírá a vyvětrává. Děti se tak půdě odrodí a nejsou ani sedláky, ani pány. Nedostudují, poněvadž počítají na peníze a statek rodičů. Vráti se na statek, ačkoli se mu odcizily. Za jiným se začnou honit, než za pokojným životem na liše. Chtějí něco jemnějšího — a nákaza je v selskou krev nasazena. *Vždycky říkám: Jen nic napolovic!* Kdesi se namítalo: ale vždyť se všecky děti nezkaží ve městě. Vzdělání, učení prospívá přece i sedlákovi! Myslím, že to znamepá nepochopit autora. Autor není fanatik konservatismu. Naopak. Zná velmi dobře koloběh společenského života. Ví, že klesání a padání, postup a ústup ve věčné změně je podmínkou společenského tepla, dechu, života. Ví, že z nižších vrstev obrozují se neustále vyšší vrstvy. Že tučné mozky rostou z tučné selské krve a šťávy, jako z mastné půdy nejvzácnější květy. Že inteligence právě z těchto kruhů se rekrutuje. Že nejlepší šťáva venkova vtahuje se, vpíjí se v město. To všecko zná a ví. Ale

o to mu nešlo. Chtěl ukázat nebezpečí, jaké při tomto křížení rodovém, při tomto postupu čeká individua slabá — která při něm právě hynou stlačením, sevřením dvou sfér sociálních. *Děti nepřešly do této vyšší sféry, do tohoto druhého prostředí.* Otec strhl je zpátky. Jsou oběti nedokonalého, falešného očkovaní. „*Vzdělání nešlo pro jejich zaměstnání*“ — v tom je zárodek choroby, jak jej demonstruje výborně Čapek. *Je to nebezpečí diletantismu*, které tu autor ukázal. Nebezpečí neúčelné, zábavné a lesklé hry — bezcílnosti, která záleží v kuriosním odchýlení se od přírody, prostředí, okolí, času — od sociálního pravidla a zákona. Děti Doušovy jsou zvrhlí kříženci. V městě nalili do nich cizí krve, která se nesměsila s krví vlastní, rodovou. Neměla k tomu času a snad ani příhodný terén. Nepřemohla ji (kdyby se tak stalo, byly by děti Doušovy typy vyšší sféry). Pokazila ji jen. A když se vrátí, rozevívá se hluboký rozpor mezi nimi a jich společenským, rodovým, dědickým prostředím. Jsou jako mrzáci zvláštního způsobu: údy, které je mohly nosit, které jim mohly prospívat na domácí půdě, byly jim uřezány výchovou a nasazeny jiné, které však nikdy nevyrostou a které (i kdyby docela vypsely) musí jim jen škodit ve starém prostředí přirozeném, rodovém, do něhož byli nyní zvláštní nehodou zpět hozeni, přesazeni.

Jak vidět, je to krásná, široká ideová půda, půda pozitivní, přírodní a společenské filosofie, na kterou postavil p. Svoboda svůj „Rozklad“. Všecko je tu jasné jako rány oceli — neúprosné a důsledné jako mechanismus železného stroje. Autor smísl chemické látky — a ty působí, tvoří již samy, slučují se věčnými a určitými zákony, v přesných a nezměnitelných poměrech. Jen tak si dovedu také vyložit vysokou a sebevědomou, radostnou bezstarostnost autora o všecky formální triky. Všecko jde *samo ze sebe a samo sebou, neděje se, ale rozvíjí se.* Je to drama čistě *vývojové, přírodní, společenské*, v ryzím pojmovém smyslu slova. A jen tak vykládám si i jinou vysokou, čistě uměleckou, hluboce *psychologickou* cenu „Rozkladu“. Tu totiž. „Rozklad“ je tragedie — v nejčistším, nejvlastnějším, nejvnitřnějším smyslu. A přece není tam žádných katastrof, scén, výkřiků. Naopak. Samá pestrost, barva, neklidný oheň, teplo, šum a smích života.

Diváci se smějí celé čtyři akty. Nikdo ve hře nezemře — ani v pátém aktě. Iluze reality je tu nejuplněnější. Právě jako v životě. *Zákony působí skrytě. Jsou ve složení, v poměru skladby prvků. Jsou vnitřní. Je to sám postup života, sám život. Nic jemu vnějšího, cizího, nic nad ním. Ale v něm. Nic hlučného, vtravého.* Zde může se kritika p. Svobodovi jen poklonit. Je v tom tolik vysokého klidu a tolik dokonalého ryzího umění. Je to ten široký, klidný, ústřední názor, objímavý rozhled, jaký čekáme od nového evolutivního umění.

Děj je nahrazen, řekl jsem, v dramatu páně Svobodově *postupem, vývojem*. Dány jsou jisté prvky. Všecko ostatní následuje z nich, z jich vnitřních znaků, hodnot, vlastností. Děti se vrátily. Provádějí svoji. Doušovi otevře oči Čapek. Uvědomí mu celý význam, celý dosah této „hry“. Starý cítí nebezpečí, celou hrůzu jeho, jeho kvap, tíseň a následky — a chce, musí je odvrátit. Podrážděn dětmi, zdrcen výkladem Čapkovým, večer pod dojmem staré písně a nejasných vzpomínek zachytí podivný, nesmyslný úmysl: oženit se se svojí starou první láskou. Jak výborně je to motivováno — tento bizarní záměr. Celou náladou. Všim děsem, překvapením, citovou a vzpomínkovou bouří, jaká se žene na toho jindy pevného a prohlédavého člověka. Byl tak dlouho pevný, určitý, bystrý, vedl všecko po svém — za sebe i za jiné — že ztratí při prvním nárazu rovnováhu. První, co vyrazí v jeho myslí, chytí a provede celou silou, prudkou, zděšenou, pevnou houževnatostí. Není to vášeň, láska nebo odpor a vzdor, co ho vede k ženitbě. Je to prostředek nápravy, lék, který hledá. „Myslí jsem — a dobře jsem myslel“, vykládá ve 3. jednání dětem. „Ze žádných marností se ženit nechci. Jen matku moudrou a dobrou vám chci dát. Naplano jste rostly. Potřebujete jí. Mě odvedly práce a starosti od vychování.“ Lék ten je, jak patrně, nejhůře volený. Macecha spojí se s dětmi. A zkáza teče do statku plnými vraty. Ve čtvrtém jednání je všecko rozhodnuto. Rozklad vyráží na celém těle,

Snad celé divadlo čekalo v pátém jednání katastrofu. Hádalo, že roztrhnuté zdi statku se sesují a pohrbí v sobě bývalého pána, starého Doušu. Chystalo se na velikou scénu, na hřmotné efekty. A po vyhrnutí opony? Podzimní listopadový večer v pusté zahradě. Čistý a vonný. A pod nahými stromy tři výměnkáři. Takový antický chór. Nemají co na práci. Mnoho žili. Pozorují a přemýšlejí. Mezi nimi Douša od nedávna na výměnku. „Vejmínek — vykládá trefně Čapek — to je tak, jako když řekne vejhlídka, pořád jen člověk po životě kouká. A jak tohle mohlo být, a jak tohle, si myslí. A tak pozoruje tady něco, tamhle něco, Bůh ví přes kolik let, a pořád o tom myslí.“ Přijdou zcela přirozeně po několika větách ke smutné ráně Doušově. Stěžuje si, vyznává se jim. A teď poslouchejte vývody Čapkovy — řekl bych spíše jeho reflexe, jeho širé a těžké meditace. Nic strojeného. Nic, za čím by stál autor a co by našeptával svojí figuře do ucha. Takové hloubavé lidi na venkově zná každý. Jsou typičtí.

Krotí a mírní Doušu. *Není absolutního neštěstí*, tak by se dal přeložit do filosofického nářečí tenor jeho výkladů. Ukazuje výborně koloběh života, podstatu jeho v toku a pohybu. Velcí muži, vykládá z knih, vyrostli z níзка. Nechte jen vy, Doušo, přírodě, zákonu volný běh. Nezadržíte nic. To tu hraje zákon a ten se smést nedá z cesty jako nepříjemný vetřelec. A čekejte, pozorujte. Obrat přijde sám sebou. Počkejte si na vnuky — bude to jiné pokolení. Všecko, co je tu v krvi a v mozku dobrého, to všecko, co je živné a teplé, nezhyne. Přijdou jiné podmínky — jiné počasí, a semeno vyrazí z půdy. Vyvede Doušu na vyšší kopec, dá se mu nadýchat čistšího, jasnějšího vzduchu. Je to jediný lék pozitivní filosofie, evolutivního názoru: ukázat, že nejsme osamoceni ve svojí bolesti, že bolest je typická a opakovaná nutnost, že rozšířením svého nitra, zevšeobecněním jeho dusíme cit bolesti, který je individuální, něco masitě a tělesně vlastního a určitého.

Je to, zdá se mi, nový krásný názor, originelní a plodné pojetí tragické ethiky, co nám podal p. Svoboda v pátém aktě. Tragické pojímalo se u nás vlivem německé poesie a estetiky jako absolutné,

zavřené, individuální. Katastrofa byla jako charakter reka něco nezměnitelně určitého a neobmezeně drtícího. (Dalo by se dokázat, že ani Řekové ani Shakespeare nestáli na tomto abstraktně a absolutně pravítkovém stanovisku. Jim pojem *relativního*, zejména ale Shakespeareovi není cizí.) Ethika byla tu čistě transcendentní, utíkala do jiných světů. Jinak je tomu v „Rozkladu“. Pan Svoboda — a má v tom směru předchůdce v Tolstém i v některých Skandinávech — nevzal jedince za základ, za jednotku, za cifru svého počtu. Ne jedince — ale *pokolení*. Pojem *vztahu, relace* byl tím dán a uveden do dramatu. Smír není více nadoblačný, poněvadž reka není jedinec, není jeho tělo — ale jeho, řekl bych, krev, jeho majetek a jeho zásoba citu, vůle, vlastností, schopností. Jedinec nezaniká, žije v potomstvu, které není než jeho pokračováním. Jak široký je tu obzor. Zhynul jedinec, ale co to je? Ten jedinec byl jen jedním chvějem vlny, ten zaniknul — ale vpravdě chvěje se v jiném poměru a v jiném čase jinde — dále.

Pan Svoboda našel tu cestu ke krásné a jediné možné, poněvadž ideové, *symbolisaci, typičnosti*. Všimněte si dobře: první čtyři akty to je pravda života reálného, pravda *jevová*, pestrá hra barevného *materiálu*. Na nich se baví každý divák — tak rozkošnický a smyslný, jako na skutečné podívané v živém zmatku přeplněné ulice. Ale v pátém aktu přijde ke slovu pravda *zákona, výklad a smysl* všech barev a zvuků. P. Svoboda vyvede nás jako na vysokou věž, odtud přehlídne se snadně a prostě, zjednodušeně všecko, co z bezprostřední blízkosti nejprve hladilo a pak skoro páliho oči v uhnaném spěchu a toku. Jsou to obrovské obzory, které sevrnou diváka. Jeho lidé vyrostli z těch barevných hadrů prvních čtyř aktů v žulové sochy. A to bez nejmenší újmy pravdě jevové, „reálné“ — t. zv. „přirozenosti“. Obojí — individuální i typické, reálné i symbolické — se tu proniká a zceluje.

A jaký smysl má s této výšky šum, křik, boj, pád, zápas prvních čtyř aktů — celý ten postup rozkladu jedné rodiny? Jakou hodnotu? Jaký výraz? Jak by se měl převést svojí cenou — jakou cifrou ho změřit a odhadnout? Co je to ten rozklad jedné rodiny? Málo. Velmi

málo. Pan Svoboda to pověděl v hluboké parabole. Spadne list. Čapek ho shlédne a zvedne. „Viděli jste ten list? Podívejte se? Spad', ani jsme to nezaslechli.“

Otázka *formy*. Panu Svobodovi se vytýkal s kolika stran nedostatek *dramatické formy*. Co je na tom pravdy?

Nevěřím v možnost *staré dramatické formy* pro nové umění *společenské, vývojové*. Tato stará dramatická forma je jen *výrazem* starého dramatického obsahu. Obsah si ji vytlačil, vyhránil. A obsah ten, duch tohoto starého umění byl naprosto jiný než dnešního. *Jedinec uzavřený*, jedinec abstrahovaný a vtlačení v určitou a pevně vykrojenou siluetu — vlastně symbol jediné a nehybně totožné vlastnosti, ctnosti, vášně — celý napjatý v jeden směr a jeden pohyb jako natažená, stísňená, ocelová vzpruha — byl osou a středem tohoto umění. Dnes je jinak. My chceme právě *měnnost, roztržitost, složitost, vzájemnou a poměrovou sepnatost života*. Ale jak může se projevit v prostých a hrubých, přímočárných a odměřených formách starého dramatu! Vždyť je to nesmyslný odpor! Naprostá nemožnost. Tato masivní, strojová forma je výrazem starého jednotného umění, průhledného, vybíraného, upravovaného, osamocenoého. Ale nejde do ní vnútit, vtlačit *nové umění*, poněvadž by muselo právě přestat být novým, složitým, hutným, podrobným — t. j. společenským, vývojovým, pohyblivým, poměrovým.

Všude, kdekoliv se vyskytl nový obsah, nedal se vtlačiti v zděděné formy. Ku př. v novém *románu*. Společenské vývojové umění Tolstého ve „Vojně a míru“ *rozbito* naprosto všecku *komposici* — nedalo se do ní zavřít — rozteklo a rozlilo se kolika proudy zároveň — promíchané, roztrhané, nesouvislé — neboť *jen tak a nijak jinak* mohlo znázornit život, který běží vedle sebe smísený a zapletený — život rodin, jich celých skupin, obcí, vesnic, měst.

Je nesmyslné tvrditi, že toto nové umění je bezformální. Je tu forma — ale není pro ni jméno, ethika, vzorek. Forma jest dána

vnitřní nutností, vnitřním zákonem — rozvojem, jeho vlněním a chvějem. Je tu forma, je tu její *rytmus*, její vlny a její chvěje — ale ten rytmus je široký — a slabé uši jej nedovedou dosud vnímat — neslyší v něm zákonnou a nutnou pravidelnost. Je to něco podobného jako když lidé zvyklí na pravidelně a jednotvárně žebříkový rytmus poesie nedovedou jej poznat ve stylu Zoly nebo Flauberta. Ale je tam — v té jejich plavé a bohaté próze. Má jen širší dech — a v tom je umění, že je nekonečně bohatší než určité kombinace rytmu veršového. Že z řady nekonečných variací dovede najít tu pravou, jen *obsah* jako svůj srovnalý výraz.

Slovem forma nahraňuje se tu *zákonem*. A to je postup nutný a šťastný.

Kus p. Svobodův — nejlepší ze všech českých, jež nám ukázalo dosud Národní divadlo — byl sehrán s pěknou a šetrnou péčí. Figuru Doušovu stvořil p. Šmaha brilantně a leskle. Z dám stála nejvýše slečna *Kubešová!* Kolik umělecké gracie a lásky dala do svojí Bětušky! Není prachu na celé figuře, který by nebyla pronikla, zobracela, prosvítla svým nitrem, temperamentem, náladou! — Jen souhra měla dostat někde tužší uzdu, více umělecké míry a kázně — na prudších sklonech hry klouzalo se někdy ke karikatuře — alespoň při druhé reprisi, kdy jsem viděl „Rozklad“.

2

Nechci před tyto úvahy, které sledují předem cíl kritiky sociální, přehledové a příznačné, klásti širší theoretické posudky dnešního divadelního umění. Chci se jim vyhýbat pokud lze, poněvadž je mým přesvědčením, že věrná analyza divadelních her, jak je nese tok repertoiru, podá závěry ty sama — poněvadž chci, aby vyplynuly z ní jako důsledek, který učiní si sám čtenář.

Jen jedno je nutno: určit hlediště těchto úvah, postavení, jaké mají k základním a principiálním otázkám dnešního divadla. Těmto zásadným otázkám tedy jedno dvě slova.

Stížnost, že je moderní divadlo v úpadku, že je genrem v umění nižším ku příkladu než román — není nová, není včerejší, ani není to naturalismus, který ji první vyřknul. Jest jen pravda, že ji nejhlasitěji a nejdůvodněji podepírali nedávno přední naturalističtí umělci. K nim přidružili se však také umělci z jiných táborů — parnasisté ku př. ve Francii. Úpadek nového divadla může být a je také skutečně myšlen jen relativně, jen vztahem a poměrem k jinému uměleckému způsobu, předem k *románu*. Důvody, na které názor ten spoléhá, chci zde v několika větách stručně načrtnouti.

Dramatické umění má za obsah, jak známo, *děj, dění*. Co jest děj? Převod citění v čin, odpovídá psychologie. Čin, činnost, vůle jest určována předem a výlučně city (rozumování nemá tu velikého a vážného vlivu, neurčuje mravní a volní chování jednotlivce). Shakespearovy osoby nejsou odvislé od svého mozku, nýbrž jen a jen od svojí krve. A v této příčině naráží dramatické umění na jeden fakt v duševním zřízení moderního člověka, na fakt, že mnoho, snad nejvíce a snad nejvýznamnější žije jen v citech a neprojeví se nikdy v činech. Obor vnějšího, činu je úžasně obmezený sociálním vývojem modernímu člověku. U člověka primitivního, u člověka staré kultury je rovnováha mezi sférou citu a činu: — každý cit, každý podnět vnitřní hledá sám sebou a nalézá přirozeně, spontánně svůj výraz, vnější tvar, formu, *přelévá se v čin*. U člověka dnešní kultury není tomu tak; zde je rovnováha nebezpečně porušena na úkor činu a ve prospěch citu. Život citový je zmnožen, život vnější, život činu zeslaben a ochromen. Pod mlčelivým příkrovem nitra tají se dramata moderního člověka. V nitru je skryté, černou krví postříkané zápasíště — zápasíště rozryté, násilně a bolestně podupané, v neklidu a horečkách věčné bitvy rozprášené, tedy *svrchované dramatické* samo o sobě — ale skryté, uniklé možnosti, aby se mohlo projevit na jevišti prostředkem slova a posunu. A tato kletba (s dramatického stanoviska) stíhá právě nejjemnější, nejbohatší část psychy moderního člověka. Dramatu uniká

úplně. Drama, které podává *čin* a introspekci z něho *cit*, nezmůže zde nic, nemá se kde zachytit, poněvadž není pevné půdy vnějšího činu — je jen kolísavé, chvějné vlnění tmavých vod nitra. Lze si představit z dramatisovaného ku př. Něždanova (z „Noviny“) nebo Rudina Turgeněvova? Myslím, že naprosto ne. Obor činu vnějšího je tu skoro zcela potlačen. Rozklad je ukryt pod mlčelivým, tichým zámekem, na hladkém, blánovitě ztuhlém povrchu není zčeřena ani vlasová linie. Čistou a výlučnou analýsu nitra, myslím analýsu *bezprostřednou* (a bezprostřednost je první podstatný znak dramatického) drama podat nemůže. Nemá k tomu prostředků. Zde je království románu Turgeněvova nebo Tolstého, analytické lyriky Heineho nebo Baudelaira. Ty *city*, které propálí a prorýjí si cestu ve vnějšek, které proplaví zdi a odnesou břehy, které převedou se v čin, jsou základní, primitivní, krevné, živočišné — mají prudkost šťáv, ráz a útok pobouřeného těla; jsou to ty, které charakterisují člověka *vůbec*, člověka všech věků, každé kultury, člověka jako bytost rodovou a živočišnou — ale ne zvláště a výlučně člověka *moderního*. Jsou to *city* nejhrubší a nejsilnější a již tím, právě touto prudkostí a opakovaností nejpatrnější, nejznámější, nejčastěji studované a v umění podané, ku př. láska živočišná, vášnivá a krevní.

Známy fakt, že moderní román roste a žije vlastně z krve a tuku moderního divadla, které ztrácí (a dnes již dávno ztratilo), co román získává — dá se jen tímto rozborem vyložit. *Zápas o život* vede se mezi typy uměleckými stejně jako mezi typy živočišnými, a všude má účel totožný a neúprosně nezměnitelný: zmnožení života, jeho stupňování, jeho snadnost a úspornost — všechno to důsledky jeho zesílení a vzkypění. Je tedy proces ten zde jako všude jinde užitečný, účelový a nutný. Tok umění stejně jako tok života (a v podstatě tekou oba ze stejných vod, ze stejných hor nebo stejných mraků) hledá a nalézá řečiště nejširší, nejspádnější a nejpohodlnější — opouští břehy staré a ryje nové. Marný je křik pedantických geometrů, kteří milují krásně narýsované a vyměřené mapy, napjaté na lepenky, vbalené do rámců a pečlivě stínované — jež, myslí, vyměřili a zhotovili jednou provždy — marný je také křik majetníků zavlažovaných

luk nebo mlýnů — a všech jiných praktických a zaujatých lidí. Umění nemá jiný cíl stejně jako život, jehož jest jen formou, než vzmožení a stupňování sama sebe — života. A všechny cesty jsou k tomu dobré a správné. Účelovost je motor celého rozvoje sociálního a širě životního — a tedy i uměleckého, který není než podřaděný oběma pojmům předchozím.

Čím vyniká román nad drama, je patrné: román může studovat, zpodobit a převést život v celé jeho mnohotvárnosti, v celé šíři, v celé zapjaté sytosti a plnosti — drama, díky svoji formě, musí se obmezit na výkrojky, výstřižky života, na jednotlivé, pečlivě vybrané a jen v hlavních a těžkých, základních, kostrových rysech vypracované částky. Nedostatek tento není, jak dovodím, pouze formální, obsahový, skutečně materiální.

Moderní názor vědecký vyznačuje se nejšíře jedním rysem, kterým, zdá se, nebude již nikdy hnuto a který potrvá jako základní a úhelný kámen každé budoucí vykládací stavby jevového světa: *determinism* t. j. přesvědčením o vzájemné odvislosti a zapjatosti všech jevů, o naprostém vyloučení *jedinečnosti*, samostatnosti a svéúčelnosti jednotlivých jevů — zejména jich *svobody a sebeurčení* v okruhu mravním. Moderní umění, jak patrné, je tedy *sociální a typické* — ono není individualistní a charakterové. Ono nezná vlastně „reků“. Moderní román sociální — román Balzacův nebo Tolstého — vystihuje a dovede vystihnouti svoji šíři výborně tuto spleť zapjatost a závislost jevů životních. On nekrájí život v pevných průřezech, hotových plotnách, nutně neúplných a částečných, on chytá život ve sta os, ve sta síti, ve sta hran, zachycuje jeho pohyb a přerod, přeměny a rozvoj celých útvarů a celý vzájemný tlak jedněch sil o druhé: každý jednotlivec, každá jednotlivina vůbec leží celou tíhou na všech ostatních jako zase kterákoli z těchto ostatních působí a tíží na tuto jednotlivinu. Vzájemná přenosnost sil, vzájemná závislost a nesvobodnost v částce i celku, zrcadlení a pohyblivé, procitlivělé působení každé částky v celek, a naopak zase naprosté podmínění částky celkem t. j. souborem jiných částek — to je výrazné ustrojení mechanické i ideové tohoto moderního románu. Moderní román protrhl úzkou, na *jedince*

jako střed obmezenou komposicí. Není tu jedince jako středu, jako obmezeného a obmezujícího zaceleného tvaru. Není tu „reka“. Zájem je rozestřen po celé mase drobných faktů a jevů, po toku jejím, po jejím pohybu t. j. právě vzájemném tlaku, styku a tření. Dojem rozhoupáného a rozvířeného, v kolika směrech teplem neseného živého mraku odpovídá nejspíše představě naší. — Nuže, drama je vázáno vším svým posavadním rozvojem na starý názor světový, na názor individuální. Jeho předpoklad je *svoboda vůle a sebeurčení*, samostatnost a jedinečnost, nejvyšší vykrystalisovanost prvku jedinečného, neodvislého, výjimečného a rekovného — slovem *karakter* (román moderní opáčně předem spočívá na *typu*). Ono nemůže podat vír a zapjatost celku, tíhu vzájemného, jakou zároveň nese a jakou zároveň tlačí každá část celku, ono nemůže v celé síti rozvětvených a v sebe zařatých větví znázorniti rozvoj jisté skupiny jevů. Ono musí vybírat, individualisovat, okrajovat a zhušťovat. V *jedinci* shrnuje celý zájem a ne do *masy*. Proto zůstalo a zůstává drama obmezeno stále na okruh zájmů čistě individuálních. Sociální mu podstatně dósud unikají. I když jsou vtaženy do hry, i když běží o ně, je to jen potud, pokud na jedince se zrcadlí, pokud na něho působí a jej jako jedince podstatně mění nebo určují. Zajímavo je v té příčině konstatovat, že všichni moderní dramatikové, kteří rozšířili, roztrhli úzké obruče dramatu, kteří zanesli jej do širších dráh a snah, kteří otevřeli mu sociální sféru, ať problémem dědičnosti nebo viny — zejména *Ibsen* a v menší míře i *Hauptmann*, *Holz* a *Sudermann* — byli a zůstali přitom *nejrozhodnějšímí individualisty*.

Determinismus v dramatech je nejvýše obmezený a zůstane také vždy. První základní jeho část, determinismus fyzický, určení vlivem krajiny odpadá úplně. Příroda a její život, který v moderním románu vyplňuje — ne samoučelně, nýbrž pro svůj vliv na studovaného jednotlivce — dobrou polovici práce, odpadá na divadle úplně. I všechny ostatní způsoby dojdou pro nutnou sevřenost a průhlednost dramatické formy užití obmezeného, nutně necelého a jednostranného, přirozeně toho, které slouží k jistému úmyslnému plánu, jež sleduje dramatický spisovatel — neboť (a na tento fakt je nutno klásti zvláštní

důraz) rozvoj čistý, rozvoj samoučelný a složitě mnohotvárný nemůže být nikdy obsahem divadla — zbývá tedy jen určité vyjmutí jednotlivých postupů tohoto rozvoje, jednotlivých jeho částí, určitých procesů.

Tento závěr podává se skutečně každému, kdo sleduje reformní hnutí, hýbající denně stále silněji základy moderního dramatu. Drama romantické, které základní rozpor, jímž trpělo a jak zde byl skizzován, hledělo zakryti falešnou hybností a vnější útočností, dodělává dnes ve svém dědici, dramatu buržoasním, rodinném a citově sentimentálním. Zájem z individua, z jeho bezmezí a z jeho ilusivné samoučelnosti a volnosti, z jeho domnělého sebeurčení a rekovné výjimečnosti a jedinečnosti přenáší se dnes již i na divadle na vlivy determinující a v podstatě sociální.

Rozvoj sám o sobě, rozvoj pro rozvoj, pro plnost a hybnou sytost života, jak jej podává typicky hlavně Tolstého „Vojna a mír“, nebude a nemůže být ovšem nikdy cílem ani obsahem divadla. Ale jednotlivé procesy rozvoje, demonstrované na individuích, stávají a stanou se dramatickou náplní. Jednotlivec pod vlivem lučebních vlivů sociálních — taková je, tušíme, formule, v níž se dá zahrnout moderní dramatické hnutí reformní. Jednotlivec pod působením jich prochází jistým rozvojem, který je sociálně příznačný. Ať dramatický autor zůstává přitom nejtvrdějším individualistou jako ku př. *Ibsen*, přece neuniká všeobecné znakovosti, naopak sám ji zakládá a utužuje.

Ještě jedna okolnost je hodna povšimnutí: míním fakt, že u *Ibsena* i u ostatních moderních dramatiků ustupuje kresba citů a vášní silně do pozadí. Každým způsobem není výlučným a bezprostředným předmětem a zájmem studia jako je ku př. u *Shakespeara*. Ten maloval, jak známo, silnou, bezprostřednou, bezvědomou vášeň, která žene slepě vůli a přivádí tak „já“, individualnost k nejvyšší platnosti, individualnost jako prvek protisociální. Moderní dramatikové cítí, že na tomto poli je vysloveno všecko a s celou plností. Dramatický cit, t. j. silná, primitivní vášeň, která se projevuje vůli, která se zjevuje a zhmotňuje v *čín*, je tu vykořistěn již úplně. — Psychologie pak citů zjemněných a nejasně odstíněných, které neprojevují se zjevně,

nýbrž vlní se, zápasí a potírají se mezi sebou pod přikrovem nitra, psychologie člověka po výtce moderního je, jak naznačeno výše, dramatickému představení a zpodobení uzamčena.

A tak vztahuje se i tu studium moderního dramatu předem na *city sociální*, t. j. na *jisté procesy*, které působí na studovaný podmět zpravidla předem *reakcí jeho*. Podmět je vydán vlivu jistého postupu, jistých látek společenských, a odpor jeho tomuto působení určuje právě sféru citů nových, zvláštních — sociálních po výtce. U příležitosti rozboru p. Svobodova „Rozkladu“ (Rozhledy 1893, duben), demonstroval jsem obsírněji již svoje myšlenky. Celé norské divadlo, nejzajímavější část prací mladých, pokrokových dramatiků německých i (slaběji) francouzských, některé nejlepší práce Ostrovského ukazují, že zájem dramatický svádí se z individuálního, z citů a vášní ryze a všeobecně lidsky-živočišných (lásky, hněvu, bázně, pomsty atd.) v okruh procesů společenských a reakcí citových, jež u jedince vyvolávají. Že stejné snahy vystupují i u nás, konstatoval jsem již loni a v „Rozkladu“ p. Svobodově vidím typický a nejšťastnější jich projev.

Tedy i v dramatě mizí již zájem o jednotlivce a jeho náhodně situační nebo prostě fyziologicky determinované předivo dějově citové. Zájem přenáší se a hledá se nyní v postupech, které všechny *city* jednotlivcovy, jeho jako celek, jednotku pobouří, roztaví, vzeprou — pod nátlakem procesů daleko složitějších než byly ty, které rozpoutaly jednotlivý určitý jeho cit — pod nátlakem procesů podstatně sociálních, t. j. těch, které jednotlivce celého pojímají jako buňku jisté vyšší organizace, kterou si chtějí podrobti, kterou strhují pod řád této vyšší organizace a přes níž, přes jejíž odpor jej realizují.

Tento nekladnější výtězek, v němž se sbíhají všechny ostatní a jímž se dají zahrnouti všechny ostatní opravné snahy moderního dramatického hnutí, tuto dnešní situaci reformy dramatické, pokládal jsem, je nevyhnutelně nutno zde si uvědomiti a pevně ji vyzdvihnouti jako fakt pro kritické rozboru domácích prací, rozumím hlavně nových a mladých, které pijí nebo chtějí pít nové slunce a nový vzduch.

Znakem všeho dosavadního podzimního repertoiru Národního divadla byla zvláštní nehotovost, násilné vyplňování starým a mdlým zbožím a co hlavně, podivný eklektismus nebo diletantismus. Tři kusy a každý vyrván z jiné doby, z jiného prostředí, z jiných tradic, z jiného genu! Je jisto, že divadlo nemůže jít cestou určitého moderního programu, proto ale přece musíme žádat, aby pevný, silný, domácí a hlavně *mladý* repertoír byl osou a středem péče divadla a na prvním místě jeho starostí. Chce-li se pořádat vedle toho retrospektivní výstava dramatického umění nebo kursu literárních dějin dramatického umění s praktickými ukázkami, nemáme nic proti tomu. Ale mladá, domácí, umělecká produkce má působit divadlu předem bolavou hlavu. Zde se má starat kdekdo. Nevíme, co přinese zima, ale pokud se dá čekat, nebude toho mnoho. Zatím víme jen o p. Svobodově nové práci „Útok zisku“ a p. Šimáčkově „Novém vzduchu“. Bilance je žalostná. Že při takovém stavu věci odmítá se tak silný, čistý a vyslovený dramatický talent jako jest p. Mrštk, je nepochopitelné. Zde stačí fakt ten prostě konstatovat, ať si jej veřejnost zúčtuje s kompetentními kruhy sama — není-li celé to „účtování veřejnosti“ banální fráze, jak se již skutečně zdá.

Petra Corneille Cid

Corneillův „Cid“ se obecenstvu nelíbil. Není divu. Mluví se mnoho o „všelidskosti klasiků“ atd., ale je to neupřímná a vypelichaná lež. Na Cidu nezestály pouze dva výstupy: první z třetího a první z pátého jednání. A pak ovšem krásná, v železe a oceli kalená forma verše, forma největšího verbalisty ve francouzské poesii před Victorem Hugem — ale pro tu našlo smysl málo labužníků. K ostatnímu je potřeba znát autora, jeho psychologii, jeho mravní atmosféru. Netvrdím, že pak najde se pro něj obdiv — ale najisto porozumění. Corneille byl podivná (myslím pro nepsychologa, poněvadž psycholog nenajde tu nic abnormálního) duše. Sám bázlivý, neohrabaný a dobrácký v živo-

tě, pravidelně plachý a lisavě dotěrný jen v peněžních aférách, šosák a maloměšťák nosil v hlavě rozdupané bojiště cti, slávy, pýchy, pomsty a všech velikých nadprůměrných a kolosálních cností a snů. Jeho obraznost odškodňovala jej za jeho utlačený, bázlivý a někdy ne zrovna čestný život. Před halucinovanými jeho zornicemi rostly jen velké postavy nadlidské, s ocelovou a čistě abstraktní vůlí. Čistě abstraktní — poněvadž vůle ta spočívala — naprosto nepsychologicky (a Corneille je skutečně jeden z nejhorších psychologů-básníků, kteří kdy žili!) — na rozumu, na jeho dialektice, na jeho sestavených a do řebříčku srovnaných důvodech — na celé jeho hlodavé, namáhavé, chytrácké a někde čertovsky zamotané práci! Rozum jeho reků v mravních věcech někdy byl subtilní, jindy jesuitský, — ale nejčastěji suchý a mělký. Tento trest stihá také Cida. Rodrigo a Jimena vykládají *rozumově* — každý sobě i jeden druhému, když se sejdou — proč musí pieta k rodičům zabít jejich lásku. Tento spor položil Corneille tedy čistě citově a psychologicky — ale řešil jej, vlastně formoval a rozváděl jej způsobem čistě dialektickým a vnějším. Celá zásluha jeho je, že v Cidu ponejprv přenesl francouzskou tragedii na půdu *vnitřní* zápletky, že situační pře proměnil v *niterné*, že postavil tak tragedii na půdu psychologickou. Ale dále nešel: dotekl se sice půdy psychologické, ale nedovedl se na ní zachytit a rozvinout. Vrcholem jeho zásluhy v tomto směru jsou nejpsychologičtější dva výstupy výše citované: první ze třetího a první z pátého jednání „Cida“.

Obecenstvu bylo také mravní ovzduší Corneillovo studené a cizí. Mrazilo z jeho kusu. Corneillovo divadlo je, ne sice, jak se psalo u nás v kritikách, apotheosa povinnosti (Corneille má mnoho her, kde vítězí vašeň zvrhlá, ale ovšem vždy jasnovidná a mohutná), ale apotheosou sebeurčení, jasného, horlivého a složitého rozumu a ještě silnější, neosobní, ocelová vůle. Mráz tvrdého a přísného sebeovládání dýchal z těchto tuhých a nehybných jako těžkou rukou starého mistra namáhavě pravítkem a kružidlem rozměřovaných postav. Z nich mluvily minulé, tmavé a přísné věky, věky kázně a námahy, tvrdou řečí k lehkému a rozmařilému pokolení, mělce cynickému a vši citové kultury prostému.

Průměrnému a ne historicky a psychologicky připravovanému divákovi byl Cid svým mravním ovzduším nepřijemný a nepřirozený (tím značné části je vskutku) a někdy i nejasný. Tak hned motor celého dramatického pásma — políček, který padne v hádce dvou starých mužů — nota bene — beze svědků. U nás by proto nebylo možno ani žalovat! A tam tolik krve, nářků, kletby, pýchy a bolestí! Zkaženo kolik životů, rozvráceny rodiny, rozvrácen málem — stát! A všecko — pro políček, který byl zasazen beze svědků! To nejde českému divákovi nijak na mysl. Jaký náměsíční kus již proto je nám dnes „Cid“!

Julia Zeyera Sulamit

Pan Zeyer je jedna z nejzajímavějších hlav naší literatury. Co mně imponuje nejvíce, jest jeho poctivý, umělecký *karakter*. Dnes jich není mnoho. Pan Zeyer má svoje umělecké a částečně i mravní a společenské credo, na které se jednou postavil a které již neopustí. Zjednal si místo stranou, netlačí se do cechů, žije, sní a píše, jak sám chce a musí. Málo dbá přízně doby. Nemám zde pretensí studovat jeho dílo. Celá jeho zásluha pro mne je (mám na mysli jenom jeho prózu) ve dvou hodech: ve stylu (v relativně málo místech) a v mravní, čistě aristokratické a výlučné kultuře citové (román „Jan Maria Plojhar“ je jí nasycen nejplněji a nejtypičtěji). Žádný z našich básníků nepojal a nepředstavil cit lásky k rodné zemi tak, řekl bych, feudálně, rytířsky, velikodušně a abstraktně a hazardně zároveň jako p. Zeyer v „Plojharu“. Jest to cit po výtce — „nejcitovější cit“ řekl bych — cit mravního aristokrata, který nese svoji kulturu ve svém vybraném a privilegiovaném „já“ tělesném i duševním, ve své krvi a ve svých nadrech svůj zákon a svoji pýchu.

P. Zeyerova „Sulamit“ má pesimistickou thesi orientálního přibarvení — to je také skoro celá její „lokální barva“, jak říkají romanťkové — nehledě k andělu z Libánonu a lázni a odložené a stržené

koruně v druhém jednání. These jest: láska je neštěstí, zlo, něco horšího ještě než smrt. Pan Zeyer demonstruje ji na Benajovi, zavrženém synu Davidovu a Batševinu. Benaja zamiluje se do Levóny — ta však nemá k němu lásky, a Benaja proto umírá. Jak patrně, usnadnil si p. Zeyer příliš demonstraci nebo lépe nedemonstroval, co chtěl a měl demonstrovat. These míněna jest přece o lásce skutečné, o lásce vzájemné. Anděl varuje Benaju *vůbec* před láskou, ne před láskou neopětovanou. Varuje jej před ženou *vůbec*, poněvadž je pramen zla — a názor tento je orientální, má barvu prostředí. Zbývá jen dodat, že smyslem táhne se pouze k lásce hrubé a smyslové — proto hodí se špatně k demonstraci *spiritualistická* láska, jakou konstruoval v dramatech p. Zeyer — ta je západnická a evropská. Orientál by ji špatně chápal a rozuměl. Vedle této ne lásky, ale žízně po lásce, jaká zavraždí Benaju, nakreslil autor sám lásku opětovanou a vzájemnou, tedy lásku skutečnou — Šalomona a Levóny jako štěstí, milost a požehnání. Demontrace tedy uvázla v písku.

Jinak zase nevyjasněna a zamlžena — míním *situaci* prostě — poněvadž psychologická motivace je tu naprosto pochybná a sporná — je katastrofa. Situace je ta: Benaja chce dáti popraviti oba milence, Šalomóna i Levónu, kterou sám miluje, — poněvadž ji nemůže odloučiti od Šalomóna. Milenci přijímají smrt s jistým radostným klidem: — bude společná. Přinášejí jed. Benaja na trůně je přemožen hněvem (k oběma milencům), závistí (k Šalomónovi) a bolestí (pro vlastní zhrzené city). Je úplně v moci dojmu a afektu. Číš vynese před trůn v poslední chvíli anděl, vychovatel Benaji. A ptá se asi tak: „Komu ji podat? Tomu, kdo je vinen, jen tomu“. Poslední věta roztrhne nyní dle autora prý (referuju a z psychologického hlediska, opakuju, nekritisuju zde zatím) bouři afektovou, která svírá Benaju. V andělově větě pozná náhle mravní princip, normu, kriterion, kterým rozetne nejasnou a bludnou situaci. Je mu „blýskavici ve tmách duše“. Ano, tomu číš s jedem, kdo je vinen — volá — a to jsem já. Sem s jedem! A otravuje se sám. Nehledím k nesprávnosti psychologického postupu v tomto případě — ale i situaci je naprosto zvrácený. *Jaká vina?* Jaké viny se dopustil Benaja? Miloval Levónu. Vždyť mu to ale anděl

nakonec dovolil a více, ještě mu pomáhal klamem získat si její lásky! Kde tedy vina? A jaká? Proč? Všecko nevyloženo, všecko v mlhách a tmách. Ať si to odprocesuje divák jak chce a dovede! Co na tom, že dřív o této vině neslyšel ani slova. Viny jest třeba ke katastrofě — a nějak se tam musí dostat. Když neobviňuje nikdo reka, musí se obvinít sám, třeba divák byl přesvědčen, že jest to nejlepší člověk pod sluncem.

Druhý akt ze „Sulamity“ stojí nejvýše. Zajímá hlavně svojí původností koncepcí. Zájem rozuzlení má tu podklad v koncepci, skoro výlučně psychologické. Proto patří k tomu málo čistšímu a hlubšímu, co bývá vidět na jevišti: dva úplně si spodobené muže nerozeznává nikdo, ani sluha, ani přítel, ani matka — jen milenka. Druhé jednání je *vůbec* sytý, jemně členěný a v perspektivě delikátně odstíněný obraz. Tam také nalezl p. Zeyer skutečnou dramatickosti, dramatickosti vnitřního, dramatickosti citové práce a citového tepla, přízvuky a náběhy k silné, těžké, drtící tragice, kterou jen napověděl ve vyplašeném a jako vytřeštěném stínu viny a utrpení, v slepé Batševě, vdově krále Davida, kdysi ženě Uriášově. —

Parafrázi „Vysoké písně“ v prvním jednání říkala s vzácnou grácií slečna *Kubešova*.

Octava Feuilleta Bílý vlas

„Bílý vlas“ *Feuilletův* je docela bezvýznamný, mělký, nekonvenčnější „psychologii“ a „morálkou“ jako módně diskretní voňavkou napuštěný proverb. Jest to druhá ukázka z francouzské dramatiky. Po Cidovi, který nese datum 1636, „Bílý vlas“ s datem 1856! „Bílý vlas“ bylo naprosto zbytečné uvádět na jeviště: je naprosto bezcenný pro nás dnes ve všech směrech. Je to prostě elegantní, hladká dialektika — ale stejně prázdná jako elegantní — a nic víc. To, co Feuillet udělal (není toho mnoho), udělal *vůbec* v románě. Tu našel jednou dvakrát v životě trochu verry, jak mu přiznal i Zola. Ale jeho divad-

lům a zejména již jeho proverbům svatý zasloužený klid! Ještě charakteristická poznámka. „Bílý vlas“ byl napsán, jak jsem řekl, 1856. Tedy bezmála před 40 lety. Na divadelní ceduli čtu však: „V Paříži za naší doby“. U Feuilleta je taková nesprávnost skutečný hřích, neboť pokud vůbec je ve svém dile realista a pozorovatel (a je jím jednou částí skutečně), byl malířem mravů vysoké buržoasie, a šlechty druhého císařství. Jeho mravní a společenské ovzduší nasáklo skutečně některé jeho práce a napojilo je. Potud je částečně Feuillet i dokumentární. Proč tedy neinformovat českého člověka o tomto rázu Feuilletova proverbu? Proč nepoznamenat (místo slovního překladu): „V Paříži za druhého císařství“. Tím spíše, poněvadž společnost a mravy (lépe nemravy) druhého císařství jsou dnešní Paříži historickým odbytým stadiem. Poněvadž Feuilletův Vlas je v Paříži „za naší doby“ prostě absurdum. Dnes je příznačná „Pařížanka“ Henry Becque — ale ne Feuilletův „Bílý vlas“. Typický nebyl mnoho nikdy, ale i tím malým procentem, kterým snad byl, dnes dávno není.

Fr. Xav. Svobody Útok zisku

Nová práce p. Svoboda je stejně jako jeho „Rozklad“ typické dílo moderního umění. Autor je vědomá, účelná hlava, má svoji metodu, svůj styl, svůj ráz. Skladný proud jeho ideových toků vetře se do každé jeho práce, prosvítí ji celou v té zvláštní určitosti rozestřené, nad ní roztrpeného parnatého fluida. Jeho práce se poznávají bez podpisu. Nemáme dramatických prací, kde by se tak čistě umělecky, s takovou houževnatou svědomitostí jako u p. Svobody stavělo od detailu, od kamene, od určitého jeho podložení ve vypočteném postupu, ve vědomém řetězu souvislého a odstíněného zároveň k širé rozepjaté síti celé stavby, k dojmovému a zákonnému zpodobení idejí ústředních a synthetických. Předpokladem takového díla je přirozeně dramatická jiná než formová, překvapující v naličených pointách a důvtipech. Znamená-li dramatická (jak běže ji část kritiky naší

ještě v tomto nejprimitivnějším významu) pohyblivost vnějšího, úžas prudkého útoku, zábavně skládané vzorky zkřížených vůlí a zapjatých citů, skládaných podle jistých zkušeností a osvědčených praktik na vzbuzení čistě vnějšího diváckého zájmu: pak práce p. Svobodovy nejsou „dramatické“. Ale je nutno již jednou plně zjistit, že pak je „dramatické“ pouhá pastva očí a představitosti, pouhá hra spojovaných, odsunovaných a křížených kombinací k jedinému a vždy totožnému cíli: k zvědavosti buzené určitým úsporným způsobem a tedy po nejdelší možnou dobu tímto ekonomickým postupem dodržené — vystupňované. Pak je dramatická zvláštní bystrost, podloudná obratnost kombinující a úsporné představitosti, která se dá srovnat s každou jinou činností řemeslně kombinující: se hrou šachovou nebo kostkovou stavební, kde je třeba úlohou na nejmenší základně postavit nejširší nebo nejvyšší sklad dřevěných kamenů. Všude táž kombinující snaha úsporného a tedy účinného, vypjatého a hnaného v nejvyšší možný nepoměr: napětím nejmenších prostředků k dosažení nejzazšího možného cíle.

Pak může být dramatickou jen hra čiré představitosti, jen kombinující její aparát. A zájem na ní zcela inferiorní: podráždění zvědavosti, její napětí v jistém směru a nejúspornější t. j. právě nejúplnější ukojení její.

Stačí jen ještě podotknout, že pak není díla v skutečně cenné a obsažně myšlenkové literatuře dramatické, které by vyhovělo požadavkům tohoto dramatismu čirě vnějšího, poněvadž předpokládá přímo zanedbání, potlačení a uhnětení obsahu, životní náplně díla. Theorie dramatismu je pak abstraktní, ze všech her odvozený průměr, jaký nebyl nikdy realizován leda v dilech čistě bezobsažných, dilech pouhého napětí a pouhého pohybu, ryzího zájmu, úsporné kombinace.

Pan Svoboda složil zájem pohybu ve své nové práci stejně jako v „Rozkladu“ ne do *děti samotného*, do hybnosti pro hybnost — nýbrž do *rozvoje, postupu, organismu*. Neběží o dotyk a honbu odrážených koulí, nýbrž o proces chemické slučivosti, o rozvinutí jistých prvků postavených pod vliv určitých podmínek.

Pan Svoboda není malíř nebo analysta lidských vášní, čirého in-

dividualismu psychologického. On pochopil — jako celý moderní proud dramatických oprav — že v tomto poli je všechno řečeno, všechno hotovo. Panu Svobodovi — právě jako charakteristicky celé moderní opravné snaze — je *psychologie jen prostředkem k cíli fyziologickému*, jedinec platí jen jako součinitel napětí celkového, jako podmínka a prostředek organisace vyšší.

Nová práce podává výbornou příležitost k bližší a praktické demonstraci tohoto přijetí.

Oč se jedná v „Útoku zisku?“ O chorobný proces, o rozvoj přeletavé horečky sociální, která vpadne na společenské hromadné těleso, na společenský organismus — na rodinu — rozvine se v ní, zapálí ji v rozpoutaném tempu, vysune a rozvrátí ji v tomto otřesu a nárazu — a nakonec zlomena odplaví se a vykouří pod měkkým světlem teplého plamene, na bílém ubruse, v starém kruhu sesedlé malé rodiny, vrácené v břehy, klidného a organického rozvoje a toku. Rodina Hrdličkova je městská, úřednická, spořivá, malá, zdravá t. j. rovnováhá ve svých funkcích a orgánech. Otec chodí do kanceláře, jeden syn je suplentem, druhý studuje na universitě, jedna dcera je provdána do stejného sociálního kruhu, z něhož vyšla, druhá miluje člověka, který je čekatelem podobného postavení, matka spravuje domácnost.

Úměrnost funkcí a orgánů je úplná. Náhle chytí se tohoto organismu nemoc. Nemoc je právě sociální pojem po výtce. Ona je rozkladný vliv cizího prostředí v prostředí původním. Ona je porušení orgánů a funkcí, rozklad organisace, přerušení rozvoje. Předpokládá-li rozvoj pojmově zapjatost, utuženost a podřaděnost při nejvyšším možném usamostatnění prvků, je znakem rozkladu a nemoci právě porušení harmonie funkcí, výlučný vzrůst jedné na úkor druhých, vysunutí celého organismu v jediný směr. U Hrdličků je tomu právě tak. Ziskuchtivost vdere se do rodiny a přeruší všestrannost, shodu a rovnováhu jednak ostatních funkcí, jednak poměr a úměrnost mezi nimi. Všechno rozvoj rodiny se zastaví, zkalí a vzepře v jediném směru — v rozběhu po nabytí zisku — a rozběh ten je naprosto neúměrný k orgánům, je přetížený přes ně, vysilující a drtící. Rodina to cítí a proto mluví o nutnosti „obětí“ t. j. o vypětí jednotlivého orgánu

v nejvyšší možnou práci, která orgán ten hned potom vyssaje a zabije. Ten smysl mají pro nás, pro naše kritické a sociologické hledíště zejména výklady Jiříkovy Pepičce, neboť o ni, o tento rodinný orgán běží v první řadě v demonstrováném případě p. Svobodově. Pepička je dobré, citové, sensitivní děvče. Zamilovala se sice do beznadějného kandidáta nějakého místa záloženského úředníka, ale hlubšího člověka (autor dá se jeho profilu jen kmitnout po jevišti, ale kmit ten je přece bleskově určitý, víme, jaké ideje jsou chyceny na jeho mozkou, stejně jaký vzduch na jeho oděvu — třeba již z té jediné věty, kterou hodí Jiřímu: — „já jen vím, že se dnes nesměju mnohému, čemu jsem se smál před lety“). Ale sňatek s ním je právě v odporu s chorobnou energií dobývačné ziskuchtivosti, jaká nakazila celou rodinu. Zvenčí, pramenem provdané dcery, útočí do ní ziskuchtivost. Dcera tato vnáší do rodiny otravu. Přichází a přináší jiné ovzduší, stráší je a skládá do všech mozkových koutů, jakoby kusy svých módních šatů do koutů starého rodinného pokoje. Cynická, prázdná a hmotná čpí otravu a jed s olejnou párou banální voňavky svých vlasů. Ona je to, která ukáže rodině nejhazardnější cestu k zbohatnutí, způsob mravně i hospodářsky zvrhlý a pochybený, sociálně škodlivý, pohodlně zločinný: provdáním dcery za bohatého ničemu. Děvče, exaltovaná sensitiva, snilo již z mládí o oběti, o její kráse a ušlechtilosti. Modlila se v kostele, aby bůh jí dopřál v životě takové milosti: moci se obětovat za někoho. Obětovnost je dispoice čistě mystická, čistě sensitivní. Není pochyby, že je to stav nezdraví, slabosti, choroby. Jak Darwin pěkně vyanalysoval v *Descent of Man*, není nikdy samoučelná, nýbrž motivována rozkoší, jakou nese jako daň tomu, kdo dispoici tu v sobě chová. (Nehledím k obětovnosti, která je účelná, ku př. obětovnost umělce nebo vědce pro zdar díla, poněvadž ta je vedena motivy rozumovými, vědomím cílového — ačkoliv za základ má stále city rozkoše, city egoismu: prorok, který pozná rozumově, že k utvrzení jeho nauky, k jejímu rozšíření je třeba jeho smrti a dá se umučit — jedná s psychologického hledíště egoistně — jeť právě předpokladem takového rozhodnutí nesmírná láska ke svému dílu, ke svojí práci, která je zhuštěná jeho „já“, celý jeho život, celá jeho duše,

a která má žítí dál po jeho smrti, dál nésti jeho podstatu a cenu, jeho život a sen — dispoice idealismu egoistního.) Obětovnost jako psychická dispoice — jako cit — jako touha po obětování se je znakem slabosti, jejím vědomím a její reflexí: obětovat nebude se druhému nikdy člověk silný, jehož „já“ v nakypělých vlnách rozlévá se a napíná se mocně za svůj kruh, jenž má vědomí svých sil a vloh a tím již stupňovanost sebelásky, zmnoženého osobního střediště. Ten bude toužit jen po činech samostatnou zodpovědností a svěcílností — ten nevzdá se nikdy celý v zlomené pasivnosti, nevezme celý svůj kapitál, svoji hodnotu, svůj majetek a nepoloží ho jako pouhý prostředek k nohám někoho druhého k volnému a neznámému užití. Jen u individuí slabých a podlomených, trpných a utištěných vyskytá se dispoice sebeobětovnosti. Přirozeně právě duše, které nemohou samy realizovat přímo svými silami a svými prostředky určité cíle, vzdávají se těchto sil a prostředků slabých a nedostatečných a kladou je zcela v dispoici druhého jako slabý a zbytečný o sobě kapitál (po jich soudu) na hromadu většního.

Na tuto dispoici Pepiččinu, na její touhu po sebeobětování bije celá rodina. Na konci prvního jednání sletí se na ni jako útočnými a poplašeně bijícími křídly celá sociální hromada a ubíjí všecko vědomí, všecku cílovost, všecku individuálnost, samostatnou neodvislost této slabé, plaché a uděšené duše. Ty jsi náš člen, náš orgán — nic svého — nic samostatného — jen orgán vyššího celku — ty musíš se obětovat za nás, za vyšší jednotu. Nám všem přinese štěstí tvoje oběť! Je povinností, poněvadž je racionálná, křičí sofista Jiří. A děvče se obětuje.

Zapudí svého milence a je hotova si vzít bohatého ničemu. Ne pro svoje potřeby, ale pro potřeby rodiny. Ona sama nechce z tohoto sňatku — obchodu — pro sebe ani jedné hmotné výhody. Všecko rodičům a bratrovi. Sama dává všecko. Vezme jen bolest, muka, zkažený život, otrávené vzpomínky, zabitě sny. Obětovaná! Demonstrace zhlazení, podrobení a pohlcení jednotlivce hromadností a společenskostí. Jsi orgán společenského tělesa! A orgán není nic než prostředek a nástroj tohoto tělesa!

„Útok zisku“ je do jisté míry pendant k Rozkladu. Jich poměr k sobě jako rub a líc. V „Útoku zisku“ nadvýživa, překrvenost, výlučnost funkcí kolektivních, sociálních, organizačních. V „Rozkladu“ jich zeslabenost a nedoživnost. V obou však právě tím nedostatek souladu, neúměrnost, nesrovnalost, choroba rozvoje. Kyvadlo nemoci v obou nejvyšších a nejzazších odklonech, v bodech nutného zvratu a přesunutí. —

Obětovaná!

A celý postup této oběti proběhne před očima divákovi v nějakých deseti minutách. Je chycen jen perspektivně, v hotové již celosti a dovršenosti. A nutně tak. Kritika, která vytýkala p. Svobodovi tuto hotovou stručnost, toto pojetí zhuštěné a typické, měla nepravdu, poněvadž stojí na nepochopení stavby a plánu autorova díla. Řeklo se: jaká to podivná hlava, tato obětovaná dívka, jaká vzácná duše. Kde vzala ty svoje názory o štěstí v sebeobětovnosti? Jsou dnes tak vzácné! Atd. Podobným tónem šly repliky.

Nemají pravdu, opakují.

Kdyby byl autor chtěl podati analysu *vášně nebo ctnosti individuální*, drama psychologické a jedinečné, byl by musil tak pokračovat, jak mu namítáno. Byl by musil podat celý rozvoj duševního proudu Pepičky, stavbu její duševní kostry, celý přírodopisný popis i rozvoj. Jak vtrousila se semena těchto snů, představ, pomyslů do její duše, jak se tam chytila při vhodném prostředí, jak rostla a mohutněla — slovem byl by napsal *psychologickou monografi* — drama jedinečné — nějaké tříaktové drama obětovnosti, ale ne drama útvaru *kolektivního, sociálního*, ne postup *společenské horečky hyperorganisační*. A to p. Svoboda nechtěl. On nechtěl napsat nějaké drama: „Obětovaná“ nebo pod. — nýbrž, jak neomylně ukazuje název a celá stavba — sociální hru: „Útok zisku“. Nechtěl psát výklad a rozvoj ctnosti nebo vášně, nebo vůbec psychické dispoice *jedinečné*, žádné drama obětování se, což učinili dramatikové španělští několikrát již s krásným a podrobným zdarem. A proto *musil* postupovat *jedině tak, jak postupoval* — jak postupuje v „Útoku“. Musil pracovat psychologii *úspornou, ve zkratkách*, jako malíři s hlubokou perspektivou. Musil

pracovati *typicky a symbolicky*. Zhuštěním a profilováním. Poněvadž *psychologie* — jako prostší a nesložitější — je mu jen *prostředkem k sociologii* — k složitému, hromadnému a soubornému. O *sepětí*, o *vzájemnost* prvků běží tu tedy, ne o individuálnost jich, o samostatnost a bytnost jich existence. Sociologie předpokládá psychologii jako celou řadu věd, pracuje na nich, z jich výtěžků a výsledků, jež prostě *přijímá*, ale *nedovozuje*. Odtud v dramatě sociálním, jež odnáší se k útvarům hromadným a společenským, nutnost *typického*, symbolického a skladného — a obmezení čistě monografického a *karakterního*. Odtud nutnost tohoto způsobu psychologických zkratk, typičnosti psychologické. Tak celou psychologii obětovnosti, jak jsem ji načrtnul o několik odstavců výše, nevyloží, nedemonstruje autor, on ji předpokládá buď jako zkušenost psychologickou nebo rozumovou a analytickou znalost. A poněvadž jsou předmětem tohoto bleskového a konečného zachycení stavy tak determinované, jasné a přístupné, kontrole a zkušenosti každého diváka podrobené jako v našem případě cit obětovnosti — je postup typický a symbolisační správný.

Experimentoval jsem trochu s obecnstvím a ptal se dvou tří posluchaček, je-li jim Pepička jasna. Činil jsem na oko tytéž námítky, kteréž později formulovala část kritiky, žádal psychologickou genesi, rozbor a demonstraci vzrůstu a rozvoje této sebeobětovné nálady — ale nepochodil jsem. Všem bylo všechno jasné. „Ale vždyť se už v devíti letech modlila v kostele, aby se směla jednou obětovat“ — všude stejná odpověď. Tato věta z jeviště byla syntetický střed rozptýleného pochodu světelného a osvitila celé dění v jediné konečné zauzlující situaci.

Horečka, která vpadla v rodinné tělo, která je rozpálí v útočný a rozjetý, s šílenou energií se řítící stroj, horečka ta vrazí na překážku, na zdravý neporušený orgán v rodině, o nějž svádí bitvu a od jehož vypjaté, obranné posice se odrazí a roztrhne. Je to nejstarší syn, suplent Jaroslav. On první otevře zamlžené, v bolesti setmělé zraky Pepiččiny. Vdychá do tohoto zlomeného, v bolesti poddaného a zesláblého těla energii odporu, ukáže jí zvrácenost a bezúčelnost,

zhoubnou neúčinnost jejího činu, zapálí v mozku jejím teplý pozorovatelský a kritický rozum a rozvěje jako plamen vyšlehlé křídlo odporu a síly. Kleslá a zlomená na konci prvního jednání, roste v druhých dvou, zvedá ramena, napíná dech, šíří hrud, pije slunce a vzduch, život a odpor. Bije poplašenými, ztuha se napínajícími, dlouze rozestřenými křídly. Přeroste všecky a vypjala by se v daleké spirále do studeného cizího vzduchu, kdyby nepovolil tlak vnějšího.

Také Jiřího obrátí Jaroslav. Vliv jeho prodere se řídkým sítem písečného odporu, prosákne měkkou půdou sotva rozvlhlou slzami prvního zklamání, prvními otravnými vlnami literární pomluvy, posměchu a neúspěchu.

Spojenému útoku podléhají konečně rodiče. Stane se tak v čistě uměleckém, náladovém a psychickém jednání třetím, které našlo právě proto tak málo pochopení a porozumění — právě pro tuto svoji čistě uměleckou náladovost postupu, medijnost vlivu sugestivního.

Pan Svoboda objevil se tu jako vzácný psycholog. Ústup rodičů, předem otce, zatlačení jich v starou posici může se stát jen prudkým, těžkým nárazem, stlačením silného, nejsilnějšího citu. Zastavit setrvačný rozběh rozvoje a zvrátit ho do starého břehu, srazit jej před počáteční bod rozběhu, před jeho východiště dovede jen kovaná, železná pěst nejsilnější moci. Autor ji našel se zvláštním psychologickým čichem v *citě hrůzy*, v *citě bázně před smrtí*. Psychologie učí, že city bázně a děsu jsou nejsilnější, nejelementárnější, živelné. Ony podemelou a zviklají celého člověka, zatlačí vůli, zalijí rozum svými stíny, ledovým tokem slitého potu na horkém čele a po bezkrevných tvářích. Autor vrhnul stín Smrti, rozestřel ho v krátkém a přeletavém, ale tuhém a bodavém pádu nad svoji společnost ve třetím jednání. Je to dešť olovených krup, který sešlehá odpor otce, zaždupe jej do země a ulomí dalšímu rozvoji útočný hrot.

Pepičku pošlou pro lampu do zadního pokoje. Předtím mluvili o sebevraždě nějakého děvčete. Pepička se nevrací. Rozčilení, děs, tajemné kombinace zachytí se jako jehlami do mozků celé společnosti v tekoucí tmě pozdního soumraku, zkrví je a v závrtné hrůze vynesou na vrchol křečovitého zděšení. Křik, poplach, ztrnutí. A když

se vrátí děvče se zapálenou mléčnou a jako vlažnou a v oparu zadýchanou lampou, vidí již vlhké a podlomené tváře. Hrůza odplavila odpor. Rozpadá se sám, láme se, prší jako omítka se starých zvětralých budov. Vykouří se, vypaří se horečka. Nastal zvrát v předešlé koleje rozvoje přirozeného, klidného a sceleného.

Pan Svoboda je, jak viděti, básník psychologického i sociologického rozvoje, postupu, procesu. Ten zastupuje u něho starý, vnější a pro zábavu oka kombinovaný děj. Rozvoj již sám v sobě, ve vnitřní potenci svých prvků obsahuje narýsovaný plán: aby však chemický proces se rozvinul, je třeba kromě prvků, které v určitých poměrech (a jen v těch) se slučují, celé řady vnějších experimentálních podmínek. Takovýto rozvoj je myslitelný pak dvojí cestou: *akcí*, činností jedněch prvků, účelností jich na prvek druhý, a *reakcí* tohoto, odporem jež klade — nebo vzájemnou širší proměnou organizační, přechodem v jiné seskupení a utváření, ať celkové či částečné, ať dočasné či trvalé.

Pro prvý způsob rozvoje máme doklad v „Rozkladu“ — v Doušovi, v tomto reagujícím prvku pod tlakem útoku prvků ostatních i pod vlivem vnějších činitelů experimentálních — v Doušovi, který projde z pevného, rozumného muže cestou rozvoje v zmateného, oslabeného a utištěného starce. Pro druhý je dokladem „Útok zisku“. Zde celý útvar, soubor jednotek a prvků společenských podléhá vlivu vnějších podmínek, podstatně cizích a tedy zhoubných — podmínek rozvoje chorobného a zvráceného, zde procesu horečného. Rozprádá se pak boj mezi směrem rozvoje posavadního, mezi živly a snahami organismu posavadního a živly proměnnými, cizími, útočícími a jejich směrem. Boj ten je podstatně vnitřní; je určen organizační tělesa, tedy seskupením, odvislostí a zapjatostí členů a prvků. Je tedy podstatně patologický, rozvojový, hromadný, sociální.

Psychologickou motivaci zvratu a odčinění tohoto horečného postupu, tohoto intermezza, které zadržuje na chvíli rozvoj organicky vyrovnaný a šťastný, právě jsem skizzoval. Ukázal jsem i autorovu psychologickou delikátnost, jeho čistý smysl psychologického odhadu.

Mnohými byl brán zase v pochybnost. Jenom jich neznalostí esto-psychologickou. Kdyby znali pozitivně zjištěný¹ postup takového zvrátého rozvoje v duši Heinově, nemohli by o pravdivosti třetího jednání pochybovati. Heine, který pod nátlakem *hrůzy a bázně před smrtí* odčinil celý svůj *spekulativný*, myšlenkový rozvoj, svlékl se sebe všechny vrstvy rozvojové v obráceném pořádku, jakým byly přijímány a skládány — nejprve svobodomyšlný materialismus a pantheistický ateismus, pak křesťanství, aby nakonec zůstal čistým židem, jakým byl na počátku života — dokumentuje kladně a nevyvratně ve velkém zvrát rozvojový, jaký demonstruje v nekonečně zmenšených rozměrech, na jiné půdě a jinými prostředky p. Svoboda v přítomné práci.

Mravolichné umění p. Svobodovo — virtuosní štětec mravů naší doby a společnosti, našeho prostředí a ovzduší — byl plně oceněn i denní a novinářskou kritikou, i tou, které vyšší ideová hodnota díla unikla. Obmezují tedy tento odstavec svojí kritiky na poznámky o jediné figuře Jiříkově. V Jiřím viděli mnozí karikaturu mladého literáta „nových směrů“, parodii autorovu nových hnutí, mladého a nejmladšího snažení v naší literatuře. Jiří skutečně mluví různá podezřelá slova, někdy i celé věty. Chce „řešit literaturou společenské záhady“, chce „opravovat společnost“, „založit svůj list“, vydá první knihu „čistou a vysokou“, nevěří v lásku, která je klam (jak si to představuje, nevyloží), manželství je mu „nesmysl“, každý má sledovat cíl zistný, „utilitarismus“ je mu hybnou pákou rozvoje, zisk hmotný, „penize“ jsou mu cílem každé snahy atd. Zkrátka, mnohé slovo, mnohé heslo z posledních programů a polemik nejen domácích, ale i cizích, nejen literárních, ale širše i filosofických a politických prší na jevišti. Ale nic víc než slovo, než heslo. Debata, rozbor, vyjasnění, co a jak si pod tím lidé představují, schází. Již to ukazuje, že autor nepomýšlel na karikaturu, poněvadž ta předpokládá *karakterisaci* (není než její přehnanou určitostí). A kromě toho, Jiřího kabát nehodí se na žádnou naši stranu: ani na pokro-

1 - Emilem Hennequinem.

kovou, ani na realisty, a nejméně konečně na ty dva tři lidi, kterým se přezdívá (velice křivě — pro symbolismus) „symbolisté“. On sám není ani dost málo *programový*. Jinak by nemohl ku př. jedněmi ústy přijímati Darwinův „Zápas o život“ a individuálnost ziskuchtivosti a současně hlásati povinnost sebeobětovnosti pro druhé, pro společnost. Všecko ukazuje, že autor nechtěl v Jiřím charakterisovati, individualisovati jistý literární nebo filosofický proud myšlenkový, útvar současného stadia některého rozvojového proudu našeho. Jiří má význam daleko širší, *typičtější, symboličtější*. On je představitelem mladého, horečného, nespořádaného rozvoje vůbec, živlu a prvků zvenčí nachytaných, mezi sebou sporných a navzájem se rušících. Je to delirium, horečka, kterou prodělává. Je ztřeštěnec zatím zcela prostě. Horečka, kterou prodělává jeho rodina, zrcadlí se zmenšena a v jiném poli, v poli ideovém a citovém, v jeho mysli. Lze ho viděti po mém soudu také jako figuru čistého, *shovívavého* humoru, humoru vyššího, myslitelského a radostného, jaký konečně vzbuzuje v myslivém, na povznešené cimbuří vystouplém mozku každá silná krise, bojovný zmatek, každý chaos, poněvadž obsahuje sám v sobě důkaz životnosti, zdraví a síly, zárodek a krystalisační postup budoucího rozvoje.

Krásná práce p. Svobodova nebyla sehraána nejlépe. Scházely rytmus, tempo, takt tomuto evolučnímu koncertu. Jinak neupírám hercům dobrou vůli a uměleckou snahu. Z herců v „Útoku zisku“ převyšoval všechny pan Šmaha. V něm máme na ten čas prvního našeho dramatického *umělce*. Nikdo nevyhovuje kardinálnímu požadavku hereckého umění tak jako on: on dovede se *objektivisovati* jako nikdo druhý, potlačiti své personelní já, vyměsti je ze své mysli, citovosti, posunů i hlasu, to neústupné herecky personelní já, o němž napsal již *Charles Lamb*, že je k spisovateli „nepovolné a žárlivé“. Pan Šmaha stlačí a zapře toto „já“ za vysokou cenu umění. On nehraje nikdy na účet spisovatele. On je stále jiný, nový, převléká osobnosti, které jsou přece čistě jeho, s ním srostlé, temperamentově podmíněné v této záměnné odvislosti. — Z dam stála nejvýše *slečna Kubešova* fondem čisté citové vroucnosti, jaký složila do svojí Pepičky.

Ostatek dostalo se nové práci p. Svobodově laskavějšího přijetí obecenstvem než kritikou. Obecenstvo vzalo připravený sytý hod se zdravou, šťastnou chutí a radostným, plným vděkem. Nezmiňoval bych se o tomto faktu, kdyby nebyl přízniv pro uměleckou reformu a zvláště dramatickou. Ať neukazuju na *Wagnera*, vede se z mladých dramatických reformátorů stejně v Německu Gerhartu *Hauptmannovi* a ve Francii Maurici *Maeterlinckovi* (venkovské provinciální, počestně měšťanské a rolnické diváctvo bylo ku př. nadšeno jeho kusem, který budil dost posměchu před vybraným novinářským a referentským obecenstvem v Paříži). Nové umění, jeho živlová síla a šťáva ujímá se v přirozené, nepreparované půdě lesů a polí lépe a snáze než v umělých záhonech pseudokritických mozků — postřikovaných vápnem falešných estetických předsudků a bel-esprito-vých zvrhlostí.