

Je to položení málo záviděnihodné, v němž se ocitám.

Napsal jsem drama, komedii Dítě, a dal jsem ji hráti na Národním divadle. Herci zachovali se ke mně při té příležitosti velmi pěkně, všichni bez výjimky; podali mi ruce jako praví umělečtí bratři a umělecké sestry. Obecenstvo bylo roztomilé a kritika novinová, aspoň vcelku, dosti slušná — až na nějaké to grázlovství jistého brněnského výtečníka jménem Kazetky, který se domnívá, že nejlépe slouží svým chleboďárcům, šermuje-li vidlemi místo kordem a spílá-li a uráží-li, místo aby myslil. Mohl bych tedy býti spokojen, mlčeti a říci si, že jiným nevedlo se také lépe a že krajíc chleba českého dramatického autora je odjakživa tvrdý a okoralý. Mohl bych si říci i, že lidé nevidají rádi theoretisujícího spisovatele, bránícího a vykládajícího své dílo. *Schaffe, Künstler, rede nicht!* volají na něho rádi se starým Goethem.

A přece píší kriticky obrannou stať. Proč? Protože tuto Goethovu větu pokládám za staré bezmyšlenkovité haraburdí, za kus pověry obdobné oné, která se domnívala, že umělec tvoří výlučně pudem, podvědomím, neuvědoměle; a že by ani nedovedl vydati počtu ze své činnosti. Žádáme dnes od umělce — a právem! — hodně uvědomění, hodně metody; i musíme připustiti, aby nám ji vyložil, když jest mu upírána, nebo ji ospravedlnil, útočí-li se na ni jako na pochybenou.

Nejsem z těch autorů, kteří stojí o chválu; stojím o víc: o správné pochopení, o porozumění. Napsal jsem a chtěl jsem

napsati drama, tedy báseň, tedy umělecké dílo; a čtu, že jsem napsal ne drama, ne umělecké dílo, nýbrž velmi ušlechtilé kázání, velmi krásný traktát moralistní. Chtěl jsem zpodobiti a zpodobil jsem, doufám, typické osudy typických lidí, a musím slyšeti, že se mluví o hře tendenční, problémové, jednostranně thesové. Chtěl jsem býti v Dítěti realista se spodním symbolickým vírem životního irracionálna, a kritikové mluví o naturalismu nebo o figurkářství. Jak tu možno mlčet, máš-li v těle uměleckou čest a umělecké přesvědčení?

S vážné strany kritické bylo upozorněno na to, že drama jest útvar životního dualismu, životní dvojitosti; a já prý ve jménu absolutního života potírám tuto dvojnost; nepřipouštím jí vůbec ke slovu, zjednodušuji všecko v schema bílého a černého: jsem prý schematic, a ne dramatik.

Kritik má se svým požadavkem životní dvojitosti jistě in abstracto pravdu.

Dovedu si zcela dobře představit, jak by takovou komedii o dovoleném nebo zakázaném vyhánění plodu napsal *Aristofanes*, poněvadž jsem ho pozorně četl. Rozděлил by chór na dvě poloviny: jedna by měla napsáno na štítě potrat, druhá porod; a tyto polovice by na sebe útočily v strofách a antistrofách, políčkovaly se po případě, kopaly se do zadků, rvaly si vlasy i vousy; a to všecko za doprovodu nejpitvornějšího a nejbarvitějšího spílání. Děj vlastní byl by divoká fraška, jak je dovedl vymýšleti tento attický genius. Vymyslel by si třeba a představil nám scénicky nějakou odkvetlou ženu nebo stařenu, o níž by dal rozšířiti pověst, že byla znásilněna nějakým starým vysloužilcem... nebo třeba nějakým starým volebním kortešem Kleontovým. Až by na konci komedie vyšlo najevo, že ta stará athénská domovnice nebo uzenářka nebyla vůbec a nemohla ani býti s útězkem a že celý spor a všechny ty rvačky mezi oběma polochóry byly úplně hloupé a zbytečné... Pak by se oba polochóry smířily a spojily k slavnosti nějakého lokálního božstva athénského, při níž by teklo hojně vína...

Tak by vypadal důsledně provedený dramatický dualism

156 v komedii takového námětu. Ale byl by nám dnes *sneseitelný*? Naprosto ne! Plnil by nás odporem a hnusem jako nejsurovější a nejopzlejší maškaráda. Ostatně, neklammež se: ani Aristofanes nesvedl by *objektivní* komedii o tomto sujetu. Měl jistě velikou svobodu ducha, již se podivuji: dovedl vykládati na příklad vznik strašné peloponneské války, jež zničila tolik jeho krajanů, tím, že Lakedemoňané odvedli, nevím z kterého města, několik nevěstek; dovedl navrhovati jako prostředek, jak ji skoncovat, strike a sabotáž žen v jejich manželsky pohlavní povinnosti... Ale: početí člověka a všechno, co s tím souvisí, bylo mu svaté, nedotknutelné, zastřené tajemstvím. Antický člověk cítil před těmi věcmi úctu naprostou, přímo náboženskou; a bude ji cítiti každý zdravý národ až do skonání světa.

Ale abych se vrátil ke svému dramatu. Není pravda, že absolutně a abstraktně potírám umělý potrat; nikoliv: jen *v tomto určitém případě a z určitých konkrétních důvodů*. Po otázce umělých potratů mně naprosto nic není. Nerozhoduji, kdy a kde se to smí, kdy a kde se to nesmí; jest mně to prostě — jako otázka sociálně lékařská — úplně lhostejné. Kdybych býval chtěl tu otázku divadelně řešit nebo ilustrovat, byl bych musil napsat *pièce à thèse*, něco takového, jako píše Bourget o rozvodových otázkách, kde by se debatovalo obšírně pro a kontra, uváděly se důvody, citovaly lékařské autority atd. *To všechno je mi však k smrti odporné; nic takového jsem nechtěl a nenapsal.*

Proč nechce Františka umělému potratu svého plodu? Z důvodu *docela konkrétního*, který jsem naznačil dost jasně tomu, kdo chce vidět. Františka není nikterak anděl; Františka je naopak *velmi smyslná*; na str. 13 naznačil jsem to zcela rozhodně: vůně a pachy působí jí mdlobu — a vůbec, jak vykládá na těžce stránce o kouzlu tělesném, jímž si ji podmaňuje Říša: tak cítí, může cítiti jen veliká smyslnice. Nuže, *instinktivně* chce taková žena dítě, poněvadž ono jediné může býti svodem její přílišné smyslnosti, jejím odtokem k jinému účelu: k lásce mateřské. A Aleš? Chce, aby Františka zrodila dítě z téhož *temného instinktu*: cítí je jako něco, na čem by se mohl zachytiti a proč

157 by mohl žíti, když umění selhalo ve veliké zkoušce, když nesplnilo úkolu, který mu kladl. Má před novým životem prostrace extatika — přirozeně: miluje život čistý, neporušený, docela po romanticku, jak jej mohou milovati, jak jej *musí* milovati jen churavci a neduživci vyloučení z něho...

Tedy: není u mne nijakého abstraktního, absolutního řešení naprostým všeobecným zákazem, právě jako není u mne zjednodušeného schematu dvou světů: jasných, svatých a bílých — a temných, špatných a černých.

A naopak: i v mé komedii *jest dualism*, jenže jest sveden do *nitra básnického organismu*. Dualism ten jest v doplňkovém protikladu Říši a Alše. Jeden tělo a jen tělo; druhý duch a jen duch. Divím se, že si nepovšimli kritikové Alšovy mužské nemohoucnosti, na niž několikrát s důrazem upozorňuji, poněvadž jest svrchovaně důležitá pro drama. Aleš naznačuje sám, že jest nemohoucný po sexuálním úrazu; je to Parsifal, „*der reine Thor*“, člověk mimosexuální. I je tu pak takový komicky žalný protiklad, vzájemně se doplňující: Říša, otec dítěte jen po těle a po ničem jiném, Aleš, otec dítěte jen po duchu a nijak jinak. Ale k pravému zplození třeba obojího, i ducha i těla; toho zde není a odtud přináší dítě rozklad staré rodiny. *Patriarchát neplní svou funkci sociální, kde je tento rozpad sil*; a jest čas nějakého nového matriarchátu, jak se ovšem polohumoristicky — neboť jde o komedii jedinců, a ne o komedii hromadnou — naznačuje na str. 55.

Potrat, porod, dítě má tu tedy vesměs v mé komedii hodnotu jen *symbolickou*. Dítě a otázky jeho zrození mají tu úlohu ne mnohem větší a ne jinou než v starých dramatech nůž nebo prsten nebo jiný předmět, po němž se lidé poznávají, sdružují, tvoří strany. Nenarozené dítě jest tu cosi jako symbolické hodiny, které ukazují čas, které ukazují, kolik udeřilo. Jak zraje, tak postupuje sociální čas, který znemožňuje starou chatrnou soustavu rodinnou; samým procesem jeho zrání boří se cosi starého, odpadají staré lži, získává se kousek nové svobody a pravdy. Na konci 3. aktu jedna z variant, již jsem navrhl

pí Hübnerové, říkála to zcela otevřeně. Tam měla pronést pí Hübnerová naposledy tato slova: *Dítě... ani se nenarodilo, a již rozbilo mi mou rodinu. Co bude, až se narodí? Nenarodí se s ním nový svět, nový pořádek věcí?* Ale pí Hübnerová z hereckých důvodů — konec 3. aktu, její poslední výstup, je skoro mimo drama — zamítla tuto variantu a já jsem nenaléhal, poněvadž ze svého stanoviska říká totéž již Aleš na str. 55.

Týž symbolický smysl má vrcholná scéna 3. aktu: setkání pí Kostarovičové s Ančí Bartíkovou. Zdánlivě jest tu *qui pro quo*, jaká se naleznou v každé komedii: osoby se neznají a jedna vidí v druhé někoho jiného, než co jest. Ale zde je zatím cosi hlubšího. Představte si jasně situaci: pí Kostarovičová neví, má-li před sebou svou příští služku nebo svou příští snachu. Nepředpokládá to velikou nejistotu společenskou, poměry velmi uvolněné a rozkolísané, aby to bylo možné? A to se přihodí pí Kostarovičové, této ženě opravdu vynikající inteligence, znamenité znatelkyni života a lidí! Neznamená to, že se opozdila za svou dobou, že sociální čas ji předešel? Že v tu chvíli jest jim odhozena stranou?

Je tedy mé drama tendenční — ale jen do jisté míry a jiným způsobem, než jak chce tomu veliká většina kritiky. Ne tím povrchním, hrubě afišovým způsobem podtrhaných hesel a frází, které se házejí na galerii, aby tam zapalovaly a vybuchovaly v podobě potlesku; nýbrž způsobem podpovrchovým. Navrch realism, z jehož práv nic se netenčí a neubírá, a pod ním teprve světlkuje a prozařuje spodní vrstva symbolismu ideového.

Mluvit o *naturalismu* v případě Dítěte může opravdu — promiňte, ale není pro to jiného slova — jen literární čtvernožec. Proč naturalism? Patrně proto, že jsem tam musil užít celé řady technických termínů, pojmenovat celou řadu přírodních funkcí a věcí jejich vlastním jménem a že pojmenování to zdá se řadě lidí z myšlenkové lenosti hrubým, poněvadž nemají obraznosti a představivosti ani dosti čisté, ani dosti intenzivní, aby viděli za slovo. Ale pak by touže ubožáckou logikou musil býti idealistickým uměním každý hadr popsán skřivánky, hvězdičkami, měsíčkem, růžemi a liliemi. Naturalism vpravdě jest jen tam,

kde není stavby, kde není komposice: kde se podává jen nahodilý výkroj nebo řízek života, *une tranche de vie*, jak zní francouzský název; v Dítěti jest však všechno prokomponováno a napojeno symbolickými perspektivami.

Proto jsem se také velmi zasmál kyselým starostem p. Rutte, jenž s tak velkodušným sebezapřením sestoupil s Arraratu svého ryziho nesmluvného umění do nížin mého ubohého Dítěte, starostem, abych nepropadl svodům libivosti a lacinou popularitou nepotřisnil svou togu básníka a filosofa. Prý jsou tam fraškovité efekty, prý je tam larmoyantnost. Ano, ale ne ve zlém smyslu slova, nýbrž uvědoměle a s uměleckou methodou. Fraškovité efekty, tytéž typické efekty, které se nalézají již v antické komedii, má Molière i ve svých komediích nejliterárnějších; a je dobře, že je tam má; vnáší tam život s jeho teplým spodním animálním rytmem. Chtěl jsem napsati v Dítěti *dobrou lidovou hru* — ne že bych chtěl lid poučovat a osvěcovat, nýbrž naopak: *že jsem se chlěl učiti u něho*, u jeho typické citovosti i představivosti a odvoditi z ní pro sebe vid a zór. V lidu leží blíže vedle sebe smích a pláč než u vzdělance; odtud domnělá larmoyantnost, která není vpravdě nic než svěžest a nevinnost ducha a srdce. Lid si žádá spravedlnosti velmi rychlé, neváhající, která zachvacuje záhy vinníka a bije jej jeho vlastním bičem: odtud trest pí Kostarovičové, který jí připraví její miláček Ríša. Lid touží nalézt v díle uměleckém i dobrodružnost i zázračnost: odtud Alexandra Kostaroviče cesta, z níž se vrací jako malý strýček z Ameriky, odtud „zázrak“, jímž se odnaučí Aleš koktat. To všechno jsem si ovšem nevysoukal z hlavy a priori, než jsem si sedl k psacímu stolu a namočil péro do kalamáře; mnoho napadlo mne až při práci jako výsledek procesu, jímž jsem se vmýšlel a večífoval v duši lidovou.

Stejně tak má se to s větičkou, pronesenou ve 3. aktě Alexandrem Kostarovičem, nad níž se pozastavuje p. Rutte a která prý mu odhalila mravní propast, nad níž jsem stanul: „Praská to všude kolem nás jako v staré poloshnilé lodi.“ To nebyla a není věta vypočtená na aplaus galerie, to je přechodná věta,

160 kterou se *dostává dialog do humoristicko-komické koleje*. Strýci Kostarovičovi jest jen úvodem k tomu, že zůstal chud..., aby mu nic nevadilo na příštím útěku. Aleš to hned pochopí a řekne: Vadí všechno *vyjma peněženky*... Takovou tedy přímo pyramidální intuicí provedl mou patologickou diagnosu p. Rutte!

Po tom, co jsem zde vyložil z genese Dítěte, z jeho koncepce i komposice, mám snad právo prohlásiti, že všechny dohady, které spojují mou hru na příklad s Morálkou paní Dulské od Gabriely Zapolské nebo s Vildracovým Auclairem a svádějí ji na jejich vliv, jsou úplně bezpodstatné. Morálku paní Dulské neznám vůbec než názvem; neviděl jsem jí, ani nečetl. A rovněž neznal jsem v době, kdy jsem pracoval na Dítěti, Vildraca. *Má hra jest něco tolo genere různého a smím to říci i svého*. Že jsou matky, které si najímají pěkné služky, aby jejich synové nemusili běhati za nevěstkami, pro to poznání nemusil jsem chodit k pí Zapolské; to ví dnes každý dospělejší hoch.

Mohl bych udělat tečku nebo tři tečky, aby se čtenář sám zamyslel nad morálkou fabule. Ale mám ještě v péře rys, který dokreslí obraz.

Ctihodný kritik Národní politiky pohoršoval se mravnostně nad ovzduším mé hry, kde se to hemží porody, potraty, pubertou, anděličkářkami a porodními babami, výrazy, které jistě dnešní mladý návštěvník divadla slyší po prvé až se scény v mé hře..., o něž předtím v životě — ó Nerudova Pannopanno! — jistě ani nezavádil. Bon. A týž pán uvedl na konci svého referátu jako něco podivného a nepřístojného, že prý i členové rodiny klepají, když vcházejí do kuchyně. Pan Engelmüller se částečně mylí. Ne všichni členové rodiny klepají na dvěře, pouze její *mužští* členové; pí Kostarovičová vchází bez zaklepání, protože jde žena k ženě. Ale vstupuje-li slušný muž, byť i člen rodiny, do kuchyně, kde jest služka, *vždycky* klepe. Jakkpak kdyby se náhodou převlékala, střídala bluzku? Měnila punčochy?

Ano, Tartuffové, ale nemusím jich chytat a vléci je před zrcadlo.

Nastavují si je sami touž rukou, kterou chtějí urážet a pomlouvat mne.

V posledním Lumíru uveřejňuje V. Dyk článek, k němuž zneužil titulu básnického arcidíla Mickiewiczova „Tryzny“. Nemohl by nikdo účinněji zkarikovati dnešního Viktora Dyka, než to učinil sám, vyvolávaje neprozřetelně srovnání s básnickým dílem polským. Chceš-li hodně názorně vidět, co je velký a co malý básník, co výsostný a co nízký duch, zastav se a uvažuj chvíli. Tam básník zcela neosobní a nadosobní, trpící Golgatou, na niž je vlečen jeho národ, rdoušený v nejlepších svých synech katany nepřátelskými a volající vrahy před boží soud, zde politický straník, monoman jediného politického programu, jediné myšlenky velmi vyseptalé, padělá veliké gesto, spílá, pomlouvá, klevetí a naposledy zrádčuje a div nepolicajtí.

Dykova „Tryzna“ chce býti slavena za zavražděného ministra Rašina, ale jest to tryzna *nedůstojná* zvěčnělého politika, který, suď o jeho díle kdo chceš jak chceš, nepostrádal rysů velikosti a hlavně ne rysů střízlivé věčnosti a opravdovosti. Upřímní jeho přátelé a ctitelé měli by ji sami první odmítnouti: jest nerašínovská od hlavy do paty. „Tryzna“ Dykova jest samo hysterické histriónství, nepříjemná theatralistika, která shledává domnělé spoluvinníky smrti Rašinovy s ošklivou průhlednou tendencí v řadě — osobních a literárních odpůrců V. Dykových. Tomu se říká u všech vzdělaných národů loviti v kalných vodách a pokládá se všude právem za řemeslo méně než nečisté. Vytloukati *takto* z žalostné události veřejné kapitál pro svůj soukromý krámek, přihrávati se *takto* na velikém požáru