

Neviděl jsem Fischerova dramatu na scéně — nemohl jsem se zúčastnit ani premiéry, ani žádné z repris —, a nemohu tudíž posoudit, pokud zavinila režie dosti chladné přijetí, jehož se dostalo Otrokům divadelní kritikou. Mně drama Fischerovo jest samo o sobě dosti zajímavé básnickými i uměleckými problémy a podněty, které klade a na něž hledá odpovědi, aby si — beze zřetele na scénický úspěch nebo neúspěch — zasloužilo rozboru literárněkritického.

První, co jest patrné na hře Fischerově, jest cosi záporného a přece cenného. Jsou záporné ctnosti, které jsou jen rubem kladných, a platí stejně jako ony. Fischer vyhýbá se nejprve vši banalitě dramatické, vši snadné úspěšnosti divadelní. Považte jen tohleto: dramatická báseň, tragédie — a bez ženy! Bez erotiky! Žádný z dramatiků, kteří si vzali za námět Spartaka — a byl mezi nimi i Grillparzer —, nezřekli se příliš laciného, ale úspěšného efektu zauzliti dramatický konflikt zvětrale romaneskním způsobem: láskou Spartakovou k ženě jeho protivníka Crassa. Tento málo čistý svod pro Fischera vůbec neexistuje. Kdo ví, jak jest obecnost přímo zvyklé na tuto krmí jako měščík na své maso k obědu, pochopí, že je to aspoň taková kuráž jako vystrojiti vegetářskou hostinu na Boží hod vánoční nebo velkonoční! Umělecky znamená to zisk, ale divadelnický, ze stanoviska úspěchu v hledišti, znamená to riziko velmi choulostivé. Umělecky, není pochyby, zisk: totiž soustředění a nucení posluchačstva k soustředění. Fischer si řekl: když politická nebo sociální tragédie, tož *jen* politická nebo

sociální. Všechn zájem dramatický roste tu z jednoho jediného kořene. Nic mu nepřispěchá na pomoc. Nevyhraji-li zde, neuchvátím-li posluchače tím a jen tím, jest ztraceno všecko: poněvadž nic druhého nevedu do boje. Tomu se může opravdu říci vůle k rozhodnutí.

Druhá věc: Rekové nebývají povídaví; netlachají alespoň mnoho o svých záměrech; Carlyle říká přímo: mlčeliví. Ve své hrudi utajeno nesou, co mají dát světu, až přijde jejich chvíle. Nuže: Fischerův Spartakus nepromluví celý první akt ani slova, ač vyzván a drážděn k tomu ze všech stran. Není také horkokrevný; nevrhá se na svůj úkol s předepsanou krátkodechou horlivostí, jako by šlo o školáka, který si chce získat prémii. Teprve v druhém aktě při pohledu na kříže, na nichž pní otroci — jako by tímto úžasem prolomila se kůra na povrchu jeho bytosti a vylilo se teprve její žhavé jádro —, stává se buřičem a vůdcem buřičů, on tehdy voják ve vojště Crassově, vyslaném proti vzbouřeným otrokům. Jest to tedy, abych mluvil po goethovsku, *příležitostný* buřič (jako mluvil Goethe o příležitostné poesii), tj. člověk, který se jím stává ze zcela určitého konkrétního *zážitku*, a není jím abstraktně, z nějakého apriorního předsevzetí nebo programu. To jest mně také cenná věc, poněvadž blízká životu a jeho pravdě. Člověk se nebouří z nějakého abstraktního všeobecného motivu, nýbrž z pohledu na bídu, křivdu, utrpení, nespravedlnosti, na něž v životě naráží.

A další pohled na Otroky zjišťuje, že drama Fischerovo má formu úžasně pevnou a určitou, přímo nezvyklou u nás. Jest komponováno jako drama antické. Z antiky bere nejen svůj historický obsah, ale i kompozici přísně klenebnou, přísně kruhovou. Antické drama bude vždycky, pokud se bude hrát divadlo, vzrušovati bystřejší pozorovatele tím, že první vytvořilo logickodramatickou formu: že uzavřelo v zákonnost a řád, co by se jinak rozteklo a rozplynulo v pohodlné šíři pouze referentské, pouze vypravovatelské; něco, co obrazem z architektury možno nazvati klenbou.

Drama Fischerovo má tak málo jednajících činitelů jako drama antické: nesou je čtyři osoby. Crassus, nádherná figura hrdé sveřepé moci, ztělesnění staré Romy, města boží prozřetelnosti, jak je pojal ve své státotvorné básni Vergilius, ale nejen moci, nýbrž i smyslu pro skutečnost; Glaber, lidský státník, vytvořený v tradicích stoiků, který se děsí věčného koloběhu krve, msty, násilí — jenž varuje jak Crassa, tak Spartaka před krajností; Crixus, typický vzbouřený otrok, opilý svobodou, neukázněný, neušlechtilý, včera psí podlízavosti, dnes bezmezně mstný a nemilosrdný, ale jako Crassus se smyslem pro skutečnost; Spartakus, nejproblematictější ze všech, bohatýr a rek bez vady a hany, ale snivec a blouznivec, který pro ideu nevidí skutečnosti a dá se oklamat chytrákem. . .

Tento Spartakus, řeknu to ihned, jest pro můj vkus příliš konvenční; čpí mně příliš starou koncepcí dramatickou. Slova, která pronáší o něm Crassus na začátku pátého aktu, jsou strašlivou kritikou *tohoto* rázu a způsobu heroismu. „... dar | náš je dívat se věcem v tvář. On — sní! | Výpar mozku, to jeho je plán a řád. | Pohledem ne, však blouzněním se řídí. | Střežte se zřítí vidiny. Toť znak | lidí otroků. Vládců ne. Nuž, vražme | strážlivou pěstí do chorobných snů!“ (Str. 67) To jest viděno, souzeno, vysloveno prismatem Nietzscheho, ale přitom jest to obdivuhodně pravdivé a správné. Blouznění, snivost souvisí velmi těsně se slaboduchostí, hloupostí. Jaký jest to rek, jenž se dá přelstít Crassem, který si nechá takřka před nosem spálit lodí, určené, aby ho převezly i s jeho armádou na ostrovy, kde chtěli otroci — jak bylo smlouveno — založiti svůj stát, realizovati rajskou utopii rovnosti, bratrství, společného majetku? Jaký jest to rek, jenž nedovede zkrotit odbojníka Crixu, když s částí vojska otročího marně se pokouší o Řím? . . . Pravdu má i Crixus, když v pátém aktu varuje otroky před Spartakem: „Těž Spartaků | střežte se, bláznů, kteří za svůj sen, | *zbaběle ctnostní*, prodají svůj triumf“ (73). „Zbaběle ctnostní“ jest ku podivu šťastně řečeno!

Myslím, že zde jest hranice, která rozděluje dramaticčnost

novou od staré, romantické. Tu asociaci bohatýr a blouznivec nutno disociovat. Buď jedno, nebo druhé! Je to slepenec hodně pohodlný a měkký, klišé, které nutno rozbít. Bohatýr jest mně ten, kdo se dá poučiti skutečností, kdo ji dovede viděti a podle ní se zaříditi. *Proto a jen proto* cením tak vysoko drama kolektivistické: pokořuje pýchu a ješitnost lidskou, nutí člověka, aby vyšel ze svého já, aby se učil viděti *objekt*, řídit se jím, vyrovnávati se s ním. Je to úžasně účinný protijed romantického egotismu, iluse o sverchovanosti lidského já.

Jsou Otroci drama kolektivní? Odpovídám rozhodně: nikoli! Kolektivism dramatický začíná tam, kde lidské kolektivum nese a vytváří v sobě určitou myšlenku, ať takovou, ať onakou, kde jedná nebo vyhýbá se jednání určitou logikou, třebaš polouvědomělou, třebaš těžko formulovatelnou, a jedinec bohatýr ji dovede vyčíst, uhádnout, vytušit, vypožorovat. . . *a dovede se jí poučit*. . . a dovede jí svou vůli individuálnou *podrobit*. Ale Spartakus? Má svůj osobní konflikt myšlenkový, který si vyřešuje sám — nebo: jenž se mu vyřešuje sám — úplně bez každé spolupráce, úplně bez každého vlivu kolektiva otročího; otroci nejsou ve hře více než komparsy.

Nebylo by vyšší hodnoty, poněvadž zákonu skutečnosti bližší, kdyby Spartakus podlehl prostě přesile, moci, počtu? Nebo své strategické nezkušenosti? Nebo nevyzkušenosti a nekázní svých otročích vojsk? A ne lsti, kterou umožňuje jeho nedostatek smyslu skutečnostného. . . Jeho tragičnost jest takto v něčem, v čem ji asi nechtěl míti autor: v jeho rousseauismu. Celé drama prostupuje báje o jakémsi dálém rajském ostrově věčného štěstí, tedy báje ryze rousseauovská; touha realizovati ji zabíjí hned na svém počátku Spartaka a otroky. „Vrátím se. Zas. Až vstanu po sté, | zvítězíme. A nevztyčíme křížů,“ jsou poslední věštebná slova Spartakova, jediný světlý paprsek, který padá do žaláře tmy, krve, hrůzy, již jest otročí drama Fischerovo. Ale bylo by třeba doplniti: vrátím se *zralejší*, bližší skutečnosti a zemi a jejich smyslu. . .

Antické drama bylo těsné, formy úzké, přísně vázané a pou-

60 tané; širší a mocnější rozpětí charakteru bylo tu nemožné; síla jeho byla v ději, který rytmicky členilo a vyvíjelo. Podobně jest tomu v dramatu Fischerově. Hra jest založena na dějových paralelismech; jimi je členěna, na nich jest sklenuta. V prvním aktě Crassus přehlíží vladařsky otroky hnané do soubojů v amfiteátru, uráží je a štve je na sebe; ve čtvrtém provádí totéž Crixus s poraženými a zajatými Římany. V druhém aktě na kříž vbíjejí Římané otroky z první poražené vzpoury; ve čtvrtém aktě vrací se táž alej křížů, jenže tentokráte visí na nich poražení Římané. A jest mohutně myšleno i vysloveno, když Spartakus jakoby ve snách, hledě na tyto kříže a slyše nárek s nich, sténá: „To jsem už — to jsem viděl“; „to jsem už — Kde jsem slyšel?“ (56) A na téže rytmické období opakující se hry, kdy otroci přejali katanskou úlohu Římanů, jest založeno stejně silné slovo Glabera sneseného Spartakem s kříže: „Crasse věčný!“ Zde jest básnický i umělecký vrchol tragédie Fischerovy, cosi, co se v této síle nevyskytá u nás právě často. Jako antický chrám, do jehož božiště vnikal jen zcela malý proužek světla shora, byla temná i antická tragédie. Stejně jest tomu u Fischera. Kruh zla a bídy, msty a zaslepenosti pokouší se rozraziti, ale nerozrazí Spartakus; jen slibem, že se tak jednou v budoucnosti stane, končí se tragédie Fischerova, která svou uzavřenou kruhovou stavbou jako by napodobila také těžkou osudovost společenských institucí, jako by napovídala obtíže, s nimiž se srazí ti, kdož chtějí jimi pohnout.

Jest jen otázka, je-li tato těsná, úzká, uzavřená forma, z antiky odvozená, zvláště způsobilá, aby pojímala a utvářela to vlnobití touhy po svobodě, již tuším měla by býti moderní tragédie sociální. Jest jediný zákon, který prostupuje všechen vývoj poesie i umění od antiky do nové doby: zákon formy stáje se uvolňující. Moderní forma vedle antické jest mnohem volnější při stejné zákonnosti. Mravní prostor vůle, který objímá a uzavírá forma moderního dramatu, jest větší, než tomu bylo v antice.

Myslím, že hudební obdobou osvitím nejlépe svou myšlenku.

Beethoven vycházel také z vázanosti velmi těsné, ale dotvářel se neustávajícím úsilím svobody volnější a volnější, vyšší a vyšší; jeho poslední díla mají jakousi podobu s vykoupnou fluktuací volného světla nebeského.

Neměl by býti vzorem nám, kdož usilujeme o sociální drama moderní?