

Lidová představení

Nerepertoírnost stává se v poslední době chronickou chorobou Národního divadla. Repertoír bez vzoru a účelu přepadá v rozprášené hře jako sklička kaleidoskopu. Nejpestřejší směs, hotová všehochuť. Augier vedle Sardoua, Sudermann vedle Shakespeara. Sáhlo se i do starších českých her, ale povrchním a náhodným, zdá se, zabořením ruky, čas od času, podle potřeby kdy jak vyplnit hladový papír divadelní cedule. Systému ani zárodku jeho v tom není vidět. Slíbené cykly českých dramát zapadly zase asi do tmy nestvořeného a ne-realizovaného. Zatím nezbyvá než konstatovat tato hubená léta a avisovat *Šimáčkův* Jiný vzduch a *Hauptmannovu* Haničku.

Lidová představení v té formě, jak se pěstují na Národním divadle, nás neuspokojují. Snad finančně vyhovují, snad i více méně esteticky — ale hlavní, podstatný, pojmový jich cíl — *socialisaci umění* nevystihují a nezasahují ani práškem. Obecenstvo je pořád buržoasie, řemeslník, živnostník, menší úředník — většinou ženy a děti — posunuté jen o úměrný stupeň finančního řebříku na sedadlové škále. Vlastní mase sociálně zůstávají nedostupny již dobou, kdy se hraje. Nových živlů do divadelního obecenstva přivedeno poskrovnu a ty nejsou ještě ty impulsivné vrstvy, ta svěží půda, vybraná a hlouběji založená, s kterou bude se musit umění ve svém zájmu hledět sblížit a na nichž musí mu v první řadě záležet.

Druhá je otázka výběru repertoíru, která nám vadí. Výběru! — Ano, kdyby byl! Posud byl jen chaos, ne plodný chaos, kypící a přeplněný životními zárodky, nýbrž umělý chaos, mající vyhověti každému a všemu. Vedle staré předbřeznové, naivní, idylické a archais-

tické naší literatury sáhnuto po zboží nejmodernějším, po p. Svobodově dramatech evolučním a sociálním „Útok zisku“. A vedle toho zase dramata pathetická nebo komedie prostě dikční a verbalistní. Všem všecko. Divadelní správa rozřešila tak bez zvláštních obtíží spor dvojích proti sobě stojících poradných hlasů, z nichž jedni doporučovali „lidu“ t. zv. sociální dramaturgiu, druzí naopak naivní, idylickou a intimní. K těmto posledním patřil zejména p. Kuffner v Národních listech, kde povedeně mínil, že chudý člověk má dost sociální otázky v životě, nač ho jí rozrušovat ještě v umění a na divadle. Mohla se ovšem zodpovídat s hlubší psychologií, jakou vynesly nejisté a kusé zkušenosti a kontroly lidové četby i v tomto směru. Mohl by se citovati fakt uvedený *Hennequinem*, že romány z dělnického prostředí, jež dělníci s největší oblibou čítají, podávají toto prostředí falešně zbarvené, že rekové takovýchto „dělnických románů“ jsou falešní a romaneskní. Mohlo by se citovat i slovo *Lemaítrovo*, pronesené odpovědí na Zolovo tvrzení o lidovém, sociálním poslání realismu a naturalismu, že je to umění pro duševní mandariny. A mnoho ještě smyslem blízkých a přiléhajících pozorování a tvrzení.

Ale ve všem tom jest jisté nedorozumění. Netvrdí totiž všechny věty nic jiného, než že skutečně umělecké geniální dílo je rozuměno málo lidmi, elitou. Důsledek z toho byl by, aby se taková díla nehrála, nýbrž aby se hrála díla neumělecká a prostřední — poněvadž se budou jistě lépe líbit. Absurdnost takové logiky je patrna. Je již tomu tak, že umělecké dílo málokdo pochopí a chutná. Úplně ovšem. Ale v odstupňování a klesající kvotě je počet ten stále větší, kruh širší, oblímanější. A pak — a ta otázka je pro nás rozhodna — jak vědět, že *chudší* člověk je k umění, skutečnému umění, nechapavější než *bohatší*? Hmotná, peněžní povýšenost není přece povýšeností duševní, nezaručuje povýšenost vkusu. Odkud rostou naši umělci, odkud jde vůbec příliv svěžích šťáv? A myslíte, že z vrstev, z půdy, která dává umělce produktivné, nebude dost vnímajícího materiálu, dost vybraného obecenstva?

Jistě poměrně více než v plutokracii (a finanční kriterion je přece jediným pozitivním výlučným kriteriem mezi „lidovými“ před-

staveními a normálními představeními večerními). Zkušenosti, jaké učinila německá lidová a volná jeviště, fakt ten ostatně přímo dokazují. Ovšem bude nutno jíti jejich stopami i po vnější hmotné straně i po straně obsahové i repertoárové. Takto nejsou naše „lidová“ představení valnou většinou než ústupek — obyčejnému, majetnému divákovi — koncese zámožnému, večernímu, měšťáckému obecenstvu — koncese přebytečná a škodlivá. Na účet hmoty divadla a mravní — té fikce, které se říká „lid“.

Slovo p. Zákrejsovi k jeho článku Deset let Národního divadla v 1. čísle Osvěty

První číslo nového ročníku „Osvěty“ přineslo melancholické i polemické intimnosti p. Zákrejsovy v článku nadepsaném po motivující brožuře p. Šubrtově. P. Zákrejs prokazuje svému čtenáři nejprve ciceronské a pak teprve kritické služby. V prvních je rozhodně šťastnější. Jeho vtipy a nápady vyhovují tu — máme-li shovívavý zřetel k stáří a opotřebovanosti tohoto neúporného humoristy — průměru jeho minulých výkonů v onom výborném listě. Ukázal mimo jiné sedadla vynikajících kritiků divadelních svému čtenářstvu: pp. Kuffner, Vrchlický, nebožtík Bozděch a sl. Schulzová jsou takto demonstrováni při svých kritických výkonech. Každému z nich řekl přitom nějakou příjemnost nebo nepříjemnost (karakteristika to není a nezdvořilost také ne). Tu si reservoval výborný „český Lessing“ pro nejmladší kritické živly, ku kterýmž — netvořim-li je sám jediný — mám čest náležeti a kteréž p. Zákrejs přikryl milosrdnou anonymitou. Zde se p. Zákrejs zapomíná a začíná být skutečně nezpůsobný. Takový nezpůsob je zejména, když vytýká on p. Zákrejs tímto nejmladším „nedostatek krasovědeckého vzdělání“. Tak dalece se neměl zapomenout po mém skromném mínění on, p. Zákrejs, jehož články pilně čítám a v nichž kromě údajů obsahových a zcela průměrných ciceronských vtipů není nikdy po „krasovědeckém vzdělání“

p. Zákrejsově — ani stopy. A proto přece bych nikdy p. Zákrejsovi toto krasovědecké vzdělání neupíral. Můj bože, snad má p. Zákrejs skutečně krasovědecké vzdělání, ale „nenosí je u sebe“, nechává si je doma — a dělal tak celý život. Je to jeho sport patrně. Jen tak si vysvětluju, že krasovědecký p. Zákrejs *není* členem akademie, ač je celá v rukou jeho pánů a mistrů, a že místo něho je tam — pilný Leandr Čech, kritik ne zrovna krasovědecký, ale historický a sociologický po vzoru Tainově a Hennequinově.

Jedno slovo, pamatujte si je: *vy jste neprospěl starému a vy — neuškodíte ani novému*. Respekt k estetice nemusíte vlévat nikomu. My respektujeme spekulativné metafysické systémy estetické — Kantův jako Hegelův a ten jako Herbartův — jako velikolepé architektury ideové, ne exaktní a objektivné, nýbrž individuální a výrazné stavby chrámové — ale nám nejsou tím, čím vám: kasárnami nebo trestnicemi, které poutají a lámou rozhled nebo vězni živé, bohaté a měnné umění. My víme, že estetika není ukončená hotová věda, víme, jak je dnes sporná, záhadná a bolavá, víme, že se včera začala stavět na evolučním podkladu a dnes se začíná již zase bourat.

Druhý nezpůsob, jehož se tu p. Zákrejs dopouští, je ošklivější: je to *lež*. Podle něho klade prý tato část kritiky otázku svoji: je dílo ze *staré* či *nové* školy — je-li ze staré, nestojí za nic — je-li z nové, je výborné. Tak prý kladou kriterium tyto mladé živly na místo starého: je dílo *krásné* či ošklivé? Pan Zákrejs dopouští se tu ošklivé pomluvy. Každý, kdo četl kdy kteroukoli moji recenzi, ví, že otázku *literární školy* v ní ani nekladu, ani nezodpovídám. Pokládá-li se autor za literárního realistu nebo idealistu, jest mi lhostejné — *psychologicky jest obojí fikce a klam*. Je-li dílo *krásné*, se ovšem také neptám, poněvadž, abych takovou otázku mohl položit, musil bych míti zpředu *definici krásy*, typ její logický — a ten nemám a nemá jej nikdo, kdo neklame sebe nebo jiné. Úloha moje skromnější: sledovati a zjišťovati znaky záliby, psychologické její podmínky a sváděti tak estetiku příznačným procesem v pole psychologické.

M. A. Šimáčkův *Jiný vzduch*

Práce p. Šimáčkova, zdá se na první zběžný pohled, je kompromisní, rozdělená a roztržená mezi staré drama jedinečné a výjimečné, vnější a dějově konstruktivné (3. a 4. akt) a mezi útvar nový, rozvojový, psychologický a sociologický, typický a vniterně zákonný (hlavně 2. akt). Tak soudila alespoň lepší naše denní, novinářská kritika. Konstatovala nesrostlé, roztržené těleso, zkřížený (ne ve smyslu přírodní a tedy zákonné degenerace), mechanicky a neorganicky zhnětený útvar — dvojí plán: první opuštěný a nevyčerpaný, násilně zaměněný druhým, od počátku vypočítaně podloženým a nesouvisle a neumělecky (pod motivy napětí diváckého zájmu) podepjatým. Analýza moje chce tu vyšetřit, pokud je soud ten důvodný, může-li kritika filosofická přijati jej za svůj nebo zavrhnouti a nahraditi novým, změněným.

Jaká je obsahová, dějová, a jaká je ideová, zákonná, demonstrační konstrukce dramatického útvaru p. Šimáčkova? Tato:

Ve „špatné společnosti“, v rodině kdysi zámožné a průměrně dle měšťáckých názorů komfortované, nyní však v počátku dramatu p. Šimáčkova zchudlé a kleslé — žije děvče, dcera rodiny, Helena. Je důležité (pro vysledování demonstrační vloh a vystižení uloženého si cíle p. autorem), vyanalyzovati, zjistiť situaci děvčete ve „starém vzduchu“ co nejpřesněji. Jaké je její okolí? Otec je mravní slaboch stejně jako umělecký. Člověk bez vloh a po mravní stránce bez vůle. Utopista, snivec a ilusionista, který vinu svého uměleckého i hmotného nezdaru nehledá *v sobě*, nýbrž jako všichni slaboši — *mimo sebe*, v okolí, poměrech. Neměl vlohu nebo neměl pílí, a tak se stalo, že dnes bývalý krajinář maluje figurky na porcelán nebo něco podobného. Slovem: člověk z třídy vyvržený, „declassé“, proletář, umělec kdysi a dnes řemeslník. Přitom však mohutné a zvrhlé snivosti. Roztržka, úplný rozpor mezi vůlí a snem a mezi vlohou a vůlí. Chce, stále chce, nač nestačí. Život utištěný, černý, shrbený, plazivý a podlomený, bolavé rány a nečistá jeho muka, vzpomínky minulého a beznadějně budoucího — všecko přítomné a mučivé — překonává opojením, ha-

lucinační a ilusivnou necitelností, mravní tvrdostí i slabostí zároveň: opíjí se mravně i reálně. Hází na život, na realitu, na tvrdá fakta měkký, lživý, neurčitě mlhavý závoj iluse a sebeklamu: napolo ze slabosti, napolo z potřeby. V promísení obou je v podstatě lhář, tvor pokořený a neuvědomělý, zbabělý a zvrhlý. Viní jiné, viní ženu, viní společnost. Jeho morálka je čistě romantická a aristokratická (později ukáží, že tento malíř Elis je čistě romantický, p. autorem *opsaný* typ). Pokládá se za privilegovaného svým povoláním, svojí vlohou, svým třídním postavením. Je umělec, bytost nad ostatními, nad davem vymknutý a vyjatý z řádů a forem obecných procesů, z obecného dění, z obecných povinností, z obecného mravního a společenského soudu. Je to egoista a individualista — kleslý, zvrhlý, čistě obrazivý, na sílu a její podklad plodné, rozvojové, dynamické, na ocelových odrazech nesené reálné pýchy nesložený a nepostavený — sociálně člověk bez funkce, zbytečný, přetížený i přetěžující, pasivní a luxuriesně přepočtený parazit. Rodině svojí sociálně a organicky jen škodí. Je to nebezpečný a zvrhlý lenoch, nadbytečný a vysávající příživník.

Tento člověk má zvláště silný vliv (není jasně sice formulován, ale dá se soudit z jednotlivých momentů dramatického dění) na dceru. Od něho přijala lehkomyšlnost snu a dalekost touhy jako jistou necitelnost k okolí, k realitě špinavé, kalné a blátivé, kterou se brodí z počátku snad s jistým odporem, ale nakonec (tato situace je na počátku dramatu položena již jako hotová) chtivá, lačná, zcela spokojená a otupená, žádostivá po požitku tohoto plochého, mělkého a bahňitého života. S otcem ji spojuje zvláště tato chtivost požitku. Oba vrhají se do ní proti vůli matky s jistou udýchanou rozkoší: děvče s přirozenou touhou chtivých a rozehnaných proudů mladé představitosti, otec s touhou po hypnotisujícím a zastírajícím příkrovu, po uspávající, klamající a v zapomenutí *budoucího* zesílením *okamžitého* nutící mdlobě.

Děvče stýká se však ještě s druhým mužem, Vitákem, nějakým hercem bez zaměstnání, který je jejím společníkem a jemuž, dá se souditi, je i citově nakloněna. Trpí alespoň jeho hrubé, smyslné důvěrnosti,

ano jsou jí příjemny. Člověk ten je prostě ničema a zločinec, surovec a intrikán současně. Psychologický vliv jeho na Helenu není determinován. Poznáváme jen, že je mu nakloněna citově, že se s ním stýká ráda a často. Jaký styk ten je, psychologicky a charakterově *není vyloženo, není precisováno*. V tom je veliký *nedostatek* této práce. Nevíme, jaká je *mravní* bilance Helenina na počátku hry. Nevíme, je-li děvče *mravně* či pouze *společensky, mravy* zanedbané a kleslé. Patrně předpokládá p. autor poslední, dá se tak soudit alespoň z postupu hry. Ale pak se dá těžko přijmout a vyložit surově smyslný a nízký tón styku mezi děvčetem a jejím nápadníkem, to celé demi-mondové ovzduší, jaké rozestřel a zavěsil v lihovém a kouřem napitým mračnu nad styky, zábavou, družkami a společnostmi, v níž Helena žije. K čemu je ta celá druhá proměna, ta zábava podezřelého kalibru u „Palmů“ — když v ničem *nevyjasní*, neposlouží k určení, k mravní nebo charakterové *fixaci* Heleny? Naopak. Vynoří se diváku domněnky, které sugeroval p. autor napovědění v rozpravách Vitákových s nějakým hejskem, které zamlžují a zakalují všecko *ethnologické, charakterové* pojetí Heleny. Nač tato proměna 2. jednání, která není dynamická, která není rozvojová pro dramatické dění, která nerozvíjí nic psychologicky, ani prostě vnějškem, postupem faktů? Má svoji místní barvu, lokální tón — ale ten měli a znali také romantikové a užívali jej stejně neekonomicky a samoúčelně jako p. Šimáček.

První akt (roztržený skutečně zbytečně, poněvadž děním a jeho rozvojem nezdůvodněně ve dvě proměny) měl podat *mravní účet*, účet charakterový a citový Heleniny bytosti. *Není* možný rozvoj, není možná proměna a záměna, její určité sledování, její vystupování pro určitou zákonnou demonstraci, když jsou neznámy *prvky*, položení jich, odhad kvalitativný. Nevím-li, *co* se v Heleně promění, *co* podlehe vlivu nového prostředí, nevím pak ani, *jak* se to stane. Důkladný rozbor a poznání prvků a živlů, vlastností, vloh a citů, které se mají rozvíjet, je pojmově nutný. Vždyť prvky ty samy v sobě, ve složení svém jako v jádru mají naznačený plán rozvoje. V nich je rozvoj svinut, narýsován, skryt a utajen, čekající jen vnějších podmínek, aby se projevil, aby se realizoval a objektivisoval. Charakterově a psy-

chologicky je Helena samá mlha. Celý proces zůstává pak čistě *fabulovaný* a *abstraktní*. Hraje se ve *slovech* a ne v dění, které není demonstrováno, které není podloženo.

V takové společnosti, v takovém vzduchu, za takových *hmotných* předpokladů, jaké položil p. Šimáček v prvním jednání, bude, *musí* každý analyzující divák předpokládat hlubokou mravní porušenost Heleninu. Moderní názor zcela důvodně pokládá mravnost za pojem společenský, sociologický, na *hmotné, materiální* kultuře, pevném jejím podkladu jako v půdě a zemi založený a kořeny, rozvětvenou jich sítí zachycený. Mravnost jako číře ethické abstraktum, ideologický typ je nemyslitelná. Účelně jde snaha moderní svěsti abstraktum „*mravnost*“ v konkretum, v kulturní a sociální pojem „*mravu*“. Nelze ovšem redukci provést *úplně* na tento pojem kultury materiální a společenské — ale z dobré polovice je postup tento odůvodněný.

Bude ovšem pravidelně rozpor mezi mravností (ne ideologickým abstraktem), t. j. *karakterem*, individuální hodnotou, snahou, vybočující tihou, společensky odstředivým proudem každého živého jedince, a *mravem*, t. j. tížící, svírající *typičností* sociální. Jiný je *mrav* v třídě jisté, a jiná *mravnost* jedinců do třídy té náležejících. V poslední příčině všecko redukuje se na spor, jakým všichni jsme strženi, spor mezi *individualismem* a *socialismem*, *karakterovostí* a *typičností*. Každý zajisté jsme zčásti plodem okolí, společnosti, doby, *vnějšího* vlivu jednotvárně a určitě *typického*, který nás obklopuje, na nás naléhá, nás svírá, poutá a tísní jako zdi vod z vnějška do nitra se hrnoucí, ze všech stran objímající a zaplavující náš byt, naše bytí, kolem něho rozeštěné a kalné a kolem stěn rozepjaté, jako kruh pružně a pevně se stahující, ke středu směřující a se zavírající. Vedle toho však nalezáme bod, matematický bod, sílu a schopnost *odporu*, prvek našeho bytí, temné prázdno odporu a života, které nemůžeme redukovat na vliv vnější, podstatné jádro bytí — slovem *karakter*. Odpor *karakterem* kladený *typickému*, samo ustupování a podléhání jeho je *karakteristické, zvláštní a jedinečné* i v této funkci zápasu, sporu a tření, tísně a života — v této funkci podstatně sociologické. Jím, tímto individuálním prvkem obecné proudy, svírající, *typické* a tísnivé, *indivi-*

duálně se odlišují a odstiňují touto *metodou* (řekl bych) podléhání, ústupu a typosace. Nebylo by možno bez předpokladu tohoto individuálního prvku, temného, charakterového, z nitra ve vnější *expansivního* jádra vyložiti žádné dění, žádný rozvoj, žádný postup. A podstatná, *základná* a bytná choroba, bolest, nedostatek páně Šimáčkovy nové práce je právě v tomto bodě, v bodě rozvojovosti. Pan Šimáček neukázal, jak je *možno*, aby se dál vůbec rozvoj v bytosti Helenině. Jak jest možno, aby Helena, která s rozkoší a přilnutím čistě *pasivním* podléhá svému prostředí, sociální *typičnosti*, špatnému vzduchu a kleslé společnosti — jak je možno, aby *tato* Helena pouhým působením *jednoho* člověka, novým vlivem se proměnila, rozvinula v opačném právě směru. Helena je čistě *setrvačná*, s radostí a potřebou odaná kalným a objímajícím ji vlivům. Jak se mohla vyrvat z této společnosti, kterou miluje, která jí i charakterově odpovídá? *Pirozeně* nijak. Autor nenaznačil jediným bodem, jediným slovem, jediným posunem *karakterový odpor* vnitřní, *mravní* expansi Heleninu proti obklopujícímu ovzduší sociálnímu, dusící *typičnosti* proti *mravům*, jimiž je opejzata. Rozvoj je pak nevyložitelný, nemyslitelný, *nemožný*. Toto *setrvačné* proudění, kde *karakterné* a *typické* splynulo v jedno, kde *mrav* a *mravnost* úplně se kryjí, na sebe přiléhají neprodyšně a integrálně, nebylo by lze zastavit ničím a nikdy. Helena by musila se vyrvati — mají-li platit předpoklady prvního jednání — násilím by se musila vyrvati z vlivu bratrance a jiného vzduchu, aby zapadla do staré společnosti a do starých *mravů*. Pan Šimáček zapomněl, že žádný *přímý* bezprostřední vliv neexistuje, že vzduch působí v tělo prostředkem plicí, individuální proměnou a individuální asimilací, že by neprospěl nový vzduch, zdravý a čistý, nemocnému — *který plicí již nemá*. Pro samé prostředí zapomněl úplně p. Šimáček — *na prostředí*. Pro stromy nevidí les. *A prostředím je i karakter*. Pan Šimáček *fabuloval* strašidlo, psychologické strašidlo i sociální, hotový fantom ve svojí Heleně: v ní *typ* kryje se s *karakterem*. Není toho *rozporu* mezi nimi — který je právě *život*. Helena je psychologická konstrukce, *machinace*, sylogismus — ale ne tělo, krev, život, duše. Pan Šimáček přešel úplně, že vliv bratrance Prokopa — jeho

proudění a rozehnutí nového vzduchu, nového větru — aby mohl působiti, aby mohl v Heleně zapáliti oheň a plamen mravného, charakterového, povýšenějšího rozvoje, zjemnění a ušlechtění — musil by působiti na *jiskru*, na zapálený nebo doutnající ještě *zárodek odporu a tepla*, bránícího se dusné, mrtvé, olověné a hluché atmosféře okolí. Nelze vzduchovým proudem, větrem zapáliti tam, kde není podloženo jiskry. Nemůže léčit lékař sám, svým *přímým vlivem*, on může jen přirozené dané podmínky, imanentní stavy a snahy těla určitým způsobem, vědomým a plánovitým, podporovati v boji jich proti jiným, zhoubným a chorobným procesům nebo snahám a sklonům.

Celý proces, jak jej p. Šimáček pojal, celý rozvoj je *umravení* Heleny, t. j. přesně mluveno zmohutnění, vypěstování, zesílení *karakteru* na škodu a újmu *typu*. Ale zároveň ukázal Helenu v prvním jednání *čistě bezkarakterní*, prostě a ryze typickou. Helena je čistý a pouhý odlesk okolí. Jeho *mravy* jsou její *mravnost*. Není jediného zadržutého uzle, zlomené křivky a podlomeného vzepětí hněvu, podráždění, odporu, křečovitého vypětí tmavého, vlastně individuálního jádra Helenina proti tíživému a prolinavému, zevšad svírajícímu, tísnícímu a zalévajícímu tlaku okolí, společnosti, prostředí, sociálního a kulturního vzduchu. Helena je podrobena, poddána těmto vlnám a vlivům, nese je a dává se jimi nést a svírat s pasivností rozkošníka, asimilovala si je a je jimi asimilována k splnutí a k strávení nerozeznatelně jednotného a totožného. Proto je *nemožnost* procesu, který chce p. autor rozvinout, hotová a daná. Nemožno *zesílit* něčí charakter, když charakter ten, zárodky k němu, prvky jeho *vůbec nejsou dány*. A p. Šimáček je nedal, nepoložil, nenarazil na ně v psychologické kresbě Heleniny bytosti. Kresba její je *lineární*, zcela lineární a *důsledně typická*. Není jediného zadržutého zkřivení, jediného uzle a ohniště *individuálního odporu* v celém prvním jednání. Helena necítí odporu a neprojeví ho v celém prvním jednání proti okolí, proti svíravé tísně jeho a napjatému jeho, leptajícímu a nivelujícímu, připodobujícímu tlaku. Naopak. Ona je *asimilována*, ona je dávno tímto prostředím zcela a úplně strávena, ona je již *výrazem a představitelem* jeho, ona sama již *přechází k útoku* — jako prostředí samo, jehož je

integrující již část, plně strávena a snadno a typicky rozšířená — na odporující a bránící se posud ostrov v rodině, nestrávený, nepohlčený, neodplavený vodami degenerujícího prostředí — na *matku*, která soustřeďuje v sobě polaritu *kladu*, polaritu *karakteru* proti otci, malíři Ellisovi, jež autor napojil magnetismem záporným, magnetismem *typičnosti*, její polaritou. Helena je *úplně zpasivisována* podle demonstrace p. autorovy v prvním aktu svým prostředím a okolím. Ona je již *nástrojem*, prostředkem, připjatou a připojenou buňkou — prostředkem nového prostředí — spojujícím mostem pro jeho výpady a útoky, pro jeho vliv, rozšiřovaný a útočný vliv — na matku. Ona, Helena, i otec útočí na poslední charakter, na individuální útvar mravní, jaký je matka, která pochází z jiného organismu, z jiného prostředí, a zde osamocena, individualisována ční a vyniká do záplavy typičnosti jako odbojný a tvrdý kámen a zeď, která se musí rozhodat, rozleptat, spláchnout a odplavit. Helena je, opakují, slovem přímý a ryzí výraz prostředí, okolí, mravů. Individuálně a charakterové položil v ni pan autor rovno nule. Není ho vůbec. *Neprojeví se*. Helena je čiročirý typ.

A proto proces, kterým jí chce dát proběhnout p. autor, je pouhá fabulace a machinace, pouhý kouzelný a magický experiment, podvodný a klamný, za scénou a při *spuštěné oponě* podkládaný a podstrojený „zázrak“. Je to slovem eskamotáž. V druhém jednání je Helena *naprosto jiná* bytost než v prvním. *Zlomená*, docela zlomená autorem v kresbě. *Jiná bytost, jiná psycha*. Bratranec Prokop, bohatý a meditativní moralista, esthetisující diletant, přijel, schválně objednán p. autorem z Hamburku do proměny prvního jednání, rovně do začazeného sálu u „Palmů“ — aby realizoval obmyšlený p. autorem proces na kleslé Heleně. Tento Prokop je důvtipný hoch. Rozumí docela, co a jak si to p. autor přeje a představuje, a vykládá to v pravý čas a na pravém místě obecenstvu přímo do hlediště. Je to skutečně důvěrník, hotová pravá ruka p. autorova. Přijede tedy, objednan z Hamburku a vystřižen ze Sudermannovy „Cti“, přímo k „Palmům“ za rodinou nešťastného strýce. Nediví se zvláště nic nad její kleslostí. Není ani chvílku zaražen. Ví, proč přišel, a ví také, že to musí vyložit.

s nejmenší časovou ztrátou obecnstvu. Nechce zůstat u „Palmů“. Mnoho kouře je tam. A on je churavý plicním neduhem. Nemiluje ten *zkažený vzduch. Chce jiný.* Přišel otevřít okna. Mluví důvtipně, nadhodí vhodné slovo, které je pak „leitmotivem“ v dramate, vyhozeno, váženo, převráceno a osvětleno několikrát ještě v druhém jednání v rozhovoru mezi dcerou a matkou, s malou diskretností, ba s přímo vnucující tendencí podkládáno, podstrkováno pod vnímající a uvědomující orgány diváctva. Se zřejmou snahou, aby nevzniklo nedorozumění o zákonu a thematě, které si vzal za úkol p. autor demonstrovat a realizovat.

Prokop, tušíte na konci prvního jednání, započne tedy obrodnou úlohu u Elisů. Když pak vytáhnou oponu po druhé, je tato činnost již v plném proudu. Prokop chápe velmi dobře odvislost mravnosti od *hmotné kultury, od hmotného podkladu.* Nevěří zcela ve smyslu moderního vědění, že chudí lidé bývají ctnostní a boháči zvrhlí. Soudí, že ctnost jest delikátní květina, která se daří špatně ve vyssáté, štěrkovité půdě nebo v nevzdělaných záhonech mezi divokými vulgárními travami. Že ctnost žádá jisté zcela hmotné, makavé a pozitivně dané předpoklady: půdu, okolí, péči. Že mravnost slovem je odvislá přímo a následně (do jisté míry) od mravů. Operuje tedy těmito poznatky a předpoklady. Ctnost v ethice je zrovna jako umění a luxus v životě sociálním podmíněno jistým zabezpečením nejprimitivnějších potřeb života, předchozím úkojem nejhrubších potřeb, utišením nejhrubších pudů, prostých postulátů sebezachování. *Hmotná* podpora je první páka, první prostředek, který nasazuje a jímž působí Prokop. Daří se mu nejlépe ovšem u matky, která přináší již z prvního jednání dostatečnou dávku pochopení a porozumění každé opravné snaze, již chtěla sama provádět ve svojí rodině. Ale i u Heleny zdařilo se Prokopovi znamenitě. Děvče odmítá svoje dřívější družky, znechutily se jí docela dřívější její zábavy, zavírá se a utíká před hrubou smyslností Vitákovou, kterou trpěla v prvním jednání, která jí tam byla potud příjemná, že jí hájila i proti matčiným výčitkám. Je celá změněná, stísněná, zamklá, přemítavá. Tato proměna je hotová, psychologicky docelená, typicky znázorněná hned *na počátku* druhého jednání. *Ale*

proces, postup této proměny nerozvíjí se před divákem. Odehrál se při spuštění oponě, v přestávce mezi prvním a druhým jednáním. Mezi Helenou z prvního jednání a Helenou z druhého jednání leží víc než propast. Jsou to dvě zcela různé bytosti, různé duše. Naznačil jsem, že proces ten za předpokladů páně autorových je skutečná chiméra, nemožnost a nemyšlitelnost psychologická. A pan autor skutečně se tímto problémem mnoho netrápil. Celá záhada ležela právě *v provedení této přeměny, v přetváření se, v přerodu a rozvoji psychologickém.* Měli jsme viděti působení vlivu bratrancova, *chemický* vliv jeho. Duše Helenina jako pod sklem křivule chemické, pod okem, dohledem, *kontrolou* a výpočtem divákovým měla se měnit, přetvářet, rozvinout. Ale nic z toho není v Šimáčkově dramatu. Celé druhé jednání není než hra chycené ryby, škubající a trahající se na udici, kterou již polkla, která jí vězí již v hrdle. Helena je již chycena před vytažením opony, zmitá a třese sebou celé druhé jednání. Toto druhé jednání má tedy nejvýše zájem *psychologické drobnomalby, umění odstiňujících přechodů a přikrytých zvrátů, smíšené a svárivé nejistoty* vybavujících se, krystalisujících a tuhoucích linií a čar. Ale ani ono není *organické, rozvojové, sociální.* Naopak je zcela individuální, výjimečné, osamocené, nezdůvodněné, vyrvané, neorganické a *romantické* (v psychologické a thesové stavbě *celku*), vyběhlé a vykypělé z rozbořené a pochybené stavby. Pan autor *rozlomil* bytost Heleninu, rozlomil ji za *scénou.* Není rozvoje, jen násilnost, *pohodlná* násilnost přelomení. Ovšem za těch předpokladů, které pan autor položil v prvním jednání, je rozlomenost ta důslednou a logickou *nutností.* Nebylo možno *z číře typického* vyvodit *karakter.* Jsou pochybené předpoklady, je nemožný rozvoj, je pochybený a násilný, ukrytý a ztajeň eskamotovaný postup. Volá-li p. autor ústy Prokopovými na konci druhého jednání: „*láme se to v ní, láme*“ — klame prostě diváka. Já v odpověď si pomyslíl: *zlomilo se to v ní — zlomil* jste ji celou v pause mezi prvním a druhým aktem, při stažení oponě, ve tmě kulis.

Obrodnému procesu, jaký p. autor eskamotuje na Heleně, jejímu obrácení a jejímu umravnění napomáhá prostředkem velice šablonoovitým, nevyjasněným a v konkrétním případě více než pochybeným:

p. autor umravňuje totiž Helenu *láskou* k bratranci-moralistovi, k bratranci-lékaři. Pravím, že je to prostředek pochybený. Láska není nic než projev sestředěného individua, živelný projev celé jeho zásoby, všeho skladu krve i mozku. *Sama o sobě* je zjev čistě živelný, který nemůže zvlášť umravňovat. Ona jen objevuje jedince, šatem konvence, zvyku a rozmyslu ztajeného, odhalí jeho podstatu, jeho pravdu. Ráz její je dán všeobecnou bilancí, hodnotou nahromaděného kapitálu, celou bytostí — teď sestředěnou, sehnanou a projevenou, plně a nepokrytě: dle toho je buď vysoká a krásná nebo nízká a zvrhlá. Ale *sama o sobě* — jak vidět — láska neumravňuje, naopak roztrhává mravy a tedy u individuí — které jsou vyplněny jen mravy a ne mravností — *odmravňuje*, poněvadž trhá vnější uložené pouto potlačující rezervy a pouští z provazů spoutané zvíře, hrubé a jindy potlačené pudy. Jak mohla láska umravnit zvláště Helenu, je mně načisto záhadné po tom, jak ji p. autor nakreslil v prvním jednání, jak ji tam psychologicky konstruoval a vyložil. Musím opakovat, co jsem již zde několikrát řekl: v Heleně v prvním jednání není ani jiskry charakterového, individuálního, ani jádro a zárodek mravnosti, odporující vlivu typického okolí — *nemůže* se tedy toto jádro, tento střed, utajený bod a skrytá síla odporu láskou projevit, vyvrít na venek a vypjat se ve vzpruženém ocelovém podkladu *karakterovosti*. Byl by to zajímavý a delikátní problém, jak láska — láska ovšem vzácná a výjimečná — umravňuje, t. j. charakteruje, povyšuje a zmocňuje jedince vybrané — ale nic z něho, ani stopy po něm v dramate p. Šimáčkově. On užívá lásky jako šablony na základě pochybeného a falešného, romantického předpokladu psychologického. Myslí, že každá láska ušlechťuje (falešně a romanticky), a proto používá ji bez dalších skrupulí, bez další analýzy, bez konkrétního dovození také ve svém daném případě. Dává se Heleně zamilovat — zase za kulisami — do moralisty-bratrance a myslí, že tím je všecko vyloženo a motivováno. Soudí, že pak tím působivější je jeho obrodná činnost, jeho moralistní traktáty a estheticko-citová výchova. Neuvažuje, že záhadu jen *posunul* o jedno další „proč“ — ale nerozřešil. Zaměňuje účín za příčinu, výsledek za předpoklad.

„Jiný vzduch“ p. Šimáčkův vzal si za thema, jak patrně, princip *prostředí*, který formulovala v naší době jako plodnou hypotézu přírodovědecká a sociologická filosofie a který pak byl přijat a neššílněkrát demonstrován moderními směry realistickými a naturalistickými i v umění. Princip ten ve vlastní podstatě je princip *hromadnosti a nivelace*, všecko pohlcující a všechny vynikající jedince v jedinou hladinu rovnající. Jest princip *ztráty* jedinečnosti a aktivity a vítězství *pasivity*.

Tuto, řekl bych, ethickou spekulativnou hodnotu na burse myšlenky neuvědomil si naprosto p. Šimáček. Jinak nemohl by užívati tohoto principu tak nepochopitelně zvráceně a falešně, jako se to stalo v „Jiném vzduchu“. Celý princip prostředí je princip připodobení a strávení, *odindividualisování*, princip ztráty jedinečného a charakterového v jednotné zarovnání, scelené hladině, ve svírajícím tlaku vnějším a okolním — slovem *proměna charakteru v typ* — mravnosti ve mrav. Pan Šimáček v naprostém nepochopení užívá vlivu prostředí jako principu výběrovosti, principu individualisace, *umravnění*, t. j. *usamostatnění!* U něho z typů stávají se *karaktery* — *vlivem prostředí!* Tento sociologický i psychologický alogismus je podkladem jeho dramatu. Nerealisoval a nedemonstroval jej ovšem, poněvadž rozvinout jej a procesně znázornit prostě nelze, poněvadž je klam, ne zákon a pravda.

Vliv prostředí, který *odosobňuje*, pohlcuje a typosuje, je vliv pozvolný, proces pomalých ztrát, trpného a drobného otírání, neustálého, ale sotva znatelného, sotva pozorovatelného ohlodávání a vyleptávání, proces proměny chemického ustrojení, proces pasivní, bolestný a zdoluhavý — proces vzduchu, vln a půdy, které působí zvolna v dlouhém postupu, v pomalé, rozmělnovací, úporně neústupné snaze, v drobných stadiích a v řadě dlouhých generací — vlekle, ale bezpečně. Nechci rozhodovat, pokud může být zcela a úplně — v rozvojovém typu svém — demonstrován v dramate. Nechtěl bych jej nikdy z něj vylučovat, poněvadž tragická emotivnost, široká a bolestná, spí v jeho spekulativním významu a meditativním pojetí a pochopení jeho *smyslu*. Symbolická, zákonná a spekulativná kon-

kretisace jeho nabízí se sama sebou. (Všecko, z čeho ani prach nepadl do dramatu p. Šimáčkova.) Ale na jedno chci zde upozornit, že proces tento — rozpoutaný, širý a rozvlněný jak je — byl by stěží sevřen i pak do úzkého rámce dramatu. Nepochopitelné je však, že p. Šimáček vyplnil jím (v jakém smyslu a jakou hodnotou právě jsem ukázal) jen půli svého dramatu. Třetí a čtvrtý akt je totiž zcela nový útvar. Čistě *vnější* stavba, prostě dějová, efektní, verbalistní a kombinační. Kriminální drama, jak je znali romantikové jako zvláštní genre „*aventures de cape et d'épée*“.

Běží totiž o následující nesnadný a zapletený příběh. Ničema Viták, když vidí, že Helena se zamilovala do bohatého bratrance a když předvídá, že z toho bude asi svatba — a že mu tedy takto ulétne jeho kořist — pojme nešlechetný úmysl překazit svatbu tu, zachránit pro sebe Helenu a získati pro ni ještě slušné věno — slovem zavraždit Prokopa.

Tento Prokop je totiž řízením autorovým nervosní a zároveň svým zaměstnáním bývalý chemik (má tedy marku pravděpodobnosti, když se povaluje u něho plno jedů). Padouch Viták nakloní si svému záměru slabocha, malíře Elise. Ale ten zviklá se v poslední kritické chvíli a podstrčený již jed zamění zase za lék. Viták, když byl zdánlivě a na oklamání starého Elise od vražedného úmyslu upustil, provede zločin na svou pěst, bez vědomí starce. Zamění znova prášky. Nalíčí jed. A skryje se pak za záclonou. Za chvíli vrátí se Helena a Prokop z divadla. Vyznají si lásku. A Helena po všelikých kličkových řečech vypila by jed nalíčený na Prokopa. To ovšem není v plánu Vitákově, který v kritické chvíli vyskočí zpod záclony a vyrazí otrávené víno z ruky Heleně. To by ovšem nevadilo, aby nedali zavřít lotra, poněvadž k chemické analýsi, jak poví případně rozmyslný Prokop, stačí i nepatrná kapka — ale horší je, že Viták udává otce Helenina jako spoluvinníka. „Nedáte přece zavřít svého nastávajícího tchána,“ míní dobrodušně ničema a přeje dobrou noc. Vtom přichází starý Elis, zmožený alkoholem, kterého rozčílí bídáctví Vitákově tak, že podléhá útoku mrtvice. Vždycky klidný a nepohnutý, jako dobře natažený budičkový stroj spolehlivý Prokop dohraje svoji úlohu

v intencích p. autorových do konce: pronáší nad zlomeným tělem Elisovým k zdrcené Heleně nějakou, suše jako matematickou větu skandovanou frází o jisté „povinnosti“, která se mi již utopila v hluku vstávajícího a odcházejícího obecnstva. Ve smyslu *dějového* a napínavého podkladu bylo by snad místnější a tak dlouho mučené zvědavosti obecnstvu milejší, kdyby oznámil klidně své rozhodnutí, udá-li Vitáka čili nic. Je škoda, že tuto otázku nechal p. autor otevřenou. Problém, důstojný tak velkého aparátu, bude-li tento ničema zavřen či nic, zůstává nezodpovědn.

Nepatřím k té, u nás tak četné třídě kritiků, kteří vylučují z umění (speciálně z realismu, které je jim uměním kat exochen) určité *jevvy*, určité *náměty*, určité *děje*, určitá *fakta*, *osoby*, *předměty*, *city* a *vněmy*, kterým přezdívali chorobné nebo výjimečné nebo romantické. Vpravdě není nic chorobného nebo výjimečného nebo romantického *samo o sobě*; slova ta jsou nefilosofická, svědčí o nemyslivém duchu. Všecko je v řádu přírodním a vesmírovém, všecko je zákonné. Jen *způsob* uměleckého podání může býti nemocný či (libo-li) „romantický“ — t. j. falešný — *neumělecký*. Ve *způsobu* uměleckém, v zpracování, podání je bolest celého sporu, všeho nepochopení. Není žádných látek „realistických“ a „romantických“, žádných privilegovaných a přírodou a vnějším vlivem označených a *předurčených* dění a postupů, vznětů a citů, slovem žádného *materiálu* typického, logicky formulovaného, estheticky schematisovaného. Jsou jen *látky*, je jen *materiál*. Všecko záleží na *způsobu pojetí*, na utvářejícím, uměleckém podmětu. On je to, který musí *ze sebe a sebou* najít *zákonnost a jednotu typické ideovosti* v roztržštěné a jevově chaotické hře pohyblivého, hmotného toku. Byla by snadna (a je skutečně, vidíme to v našem českém t. zv. realistickém proudění) úloha umění (tedy, libo-li, speciálně „realismu“), kdyby mělo podávat jen zjevy *nejpohodlnější*, zjevy samy v sobě bezobsažné, čiré, jevové — slovem všednost a prostřednost. — Snadné proto, že u zjevů těch je *zákonná, logická, formová* jich redukce, esthetická *typosace* nejpoohodlnější. Snadno poznáte zákonnost ve zjevích všude se vyskytujících, stále do očí bijících. Ale jiný a daleko těžší úkol je podati i všecko t. zv. výjimečné a ne-

pravidelné, odlehle a vzácné nebo zvláštní — jako *zákonné a typické, jakým skutečně je*. Tu je formule typosační daleko širší a daleko obtížnější. Umění nelze tedy nikdy obmezovat na t. zv. opakovanost, pravidelnost a všednost. Ono má za mez jen *samo sebe* (subjektivně¹) a *život, všechno jevové a existující* (objektivně). Všechno, co je, co existuje, co se dá pojmut a představit — sen, vněm, poznatek i idea — patří do jeho oboru, do jeho pole. Nepatří tam také jen průměrní šosáci, ne jen lidé slabí, směšní, utlačení a kleslí — ale i silní, rekové, ideová i sensitivní a citově delikátní — ne jen „průměrní a drobní“ — ale i tak zv. „extrémý“ — geniové i zločinci. Nevím a nenahlížím, proč by nemohlo se vše tak (dějově a vnějším postupem) sběhnout a udát, jak to vypravuje ve svém dramate pan Šimáček. Život není vystřižený vzorec a model, on je spřežení, zkřížení a zapětí, v něm jedno o druhé je opřeno, jedno druhým podmíněno, jedno s druhým sepjato k nerozuzlení. Ale o to běží, aby toto rozehnané a vnější dění dostalo *podkladu zákonného, typického a formulového*, aby pod pestrou a barevnou, rozkypělou hrou jevovou byl ukázán *spodní proud*, ideový smysl a podklad, symbol. To je úkol umění: ukázati *zákonnost* dění, jeho smysl, logický nebo citový a ideový tvar a formuli, *scelující nús*. Nepojati a nepředvěsti nic jako náhodné, výjimečné, prázdné a bezesmyslné. A ta, a jen ta je vada nastavené stavby, podložených druhých dvou jednání p. Šimáčkova „Jiného vzduchu“, že nedovolil jednotnost, příčinnost a symboličnost toho všeho zmateného a poplašeného dění. Že podal jen *materiál*, chaotický a nabraný materiál, *surovinu* — ale ne uměleckou formulaci. Nepodal slovem *psychologii*, ba ani *ethiku zločinu* — nýbrž *zločin sám*.

Jiný bod, na který chci ještě ukázat, je *neoriginelnost plánů*, psychologických konstrukcí osob p. Šimáčkových. Starý *Elis* je typ čistě romantický. Je to rozlomený a sporný polotvar. Roztržka mezi snem a vlohou, mezi chtěním a uměním, mezi vůlí a schopností, formou a ideou je tu úplná. Romantism s význačnou symbolikou stvořil tento typ. *Turgeněv* podává ve svém *Rudinu* a *Něždanovu* nejlepší a nej-

1 - „Co dovedeš, co zmůžeš, ty, určitý umělece, tam sáhá tvoje umění.“ *Gautier*

dovršenější psychologické podobizny. *Elis* je slaboch a zbabělec mravní i volní. Umělec, který je jen proletář a vyvrhel třídy a kasty. Ničema, maskující se talentem. Oběť ilusivnosti a autosugesce. V rodině parazit a utlačovatel. A právě v těchto posledních bodech ukazuje p. Šimáčkův *Elis* přímo k zahálčivému herci *Delobellovi v Daude-tově Fromontu a Rislerovi* a pseudogeniálnímu příživníku, fotografu *Ekdalovi v Ibsenově Divoké kachně* jako vzoru, dle něhož byl pracován. Psychologicky je *Elis* jen jejich odlika. Přenešen je do všech bodů, do každého psychologického záhybu a skladu i vnějšího a plánově kalkulovaného. Že bratranec *Prokop* přijel místo z *Hamburku* ze *Sudermannovy Cti*, konstatovala již denní kritika. *Prokop* není karakter, není jedinec, ani typ, ani symbol — on je stroj, stroj, do něhož jsou vloženy autorovy starosti a vysvětlivky, motivace i ideace. Je to šedivý, bezbarvý dialektik, nikdy nevzrušený, vždycky klidný, studený a formalistně a falešně meditativný, hloubavý a estetisující. Autor jej psychologicky vůbec nevypracoval. Naznačil něco, jeden bod, který padne z úst *Heleně*, který však hned se rozplyne v šedi abstrakce. Míním místo ve třetím, tuším, jednání, kde *Helena* paroduje jeho těžkopádnost citovou, jeho rozvážlivost analytika a hloubavce: „— budu o tom přemýšleti“. O smíchu bude přemýšleti! Má-li se smát, bude přemýšleti? Je to tedy člověk, který nekoná nic bezděčně, naivně. Hloubal, reflexiv, analysta, *Hamlet*. Jaký problém, bylo by pak, ukázat, *jak* se zamiloval tento těžko vznětlivý, melancholický dialektik do špinavého obmezeného děvčete! Ale nic z toho.

Vedle *Heleny*, která se ničím neliší od jiných obětí dramatických i románových snah umravňovacích a povznášejících, ničím nevypadá z genu *děvčat* v jádru dobrých a jen povrchem pokažených, a která je v dramatické a psychologické konstrukci p. Šimáčkově, jak jsem obšírně ukázal, hotová a čistá fikce — vyčerpává *Viták* řadu hlavních figur. Tento *Viták* je konstrukce čistě bezobsažná a psychologicky prázdná, schema, šablona *romantického intrikána, mythologický koncept*, zrovna jako bratranec *Prokop*. *Viták* je princip zla, jako *Prokop* princip dobra. Zlo jednoho a dobro druhého jsou čistě vnější, náhodné a fatalistní, jsou to jich hotové a imanentní *vlastnosti, žádné postupy*,

procesy, stavy a dění. Metafysická schemata. Viták je prostě pekelník, černá duše, kreslený sazemi v sazích. Jak říci, je-li kreslen dobře nebo špatně? Není ani nic vidět, než saze. Člověk, který otravuje a sípá. To je všecko.

Herecké provedení „Jiného vzduchu“ překvapilo mne něčím, co bych nazval *falešnou intonací* psychologickou. Hned při prvních větách p. Šmahových (malíř Elis) poznal jsem nejistotu a mlhavou, klouzavou faleš, zaviněnou autorovým podkladem, dramatickým textem, nejistotu, smytou neodstíněnost a nečistotu psychologické perspektivy. Nebylo, *nemohlo* být tentokrát té vypracované čistoty typického a zákonného, kterému se obdivuji jindy u tohoto herce. Figura Helenina je zvláště nešťastná, na třikrát rozlomená, po každé jinak a nová. Slečna *Kubešova* hrála vlastně za tři různé figury, za tři různé herečky. S jemností a citovým prosvícením, rozumí se jako vždycky. Bratrance Prokopa suše a ztuhle skandoval p. *Seifert* a intrikána Vitáka sípal a syčel, jak předepsáno, p. *Bittner*.

Ještě vnější, ale příznačnou poznámku. Mezi hmotnými a determinovými prostředky, jimiž krotí a zušlechťuje Prokop Helenu, uvedl autor také hudbu. A sice — Bachovu sonátu. Každý, kdo zná Bacha, ví, že nešťastně. Bach je hudebník *učený*, který má zájem jen pro *vzdělaného* hudebníka, pro duši estetickou a rafinovaně *odbornou*. Více než tento formalista kontrapunktista, prospěla by po případě melodická vlašská skladba. Chci jen říci, že tato determinace je zbytečná a nesprávná. Vliv hudby je měnný a různý — poněvadž sama jest jen v podstatě *pocitová* a ne *citová* — rozhodny jsou tu citové *asociace* posluchačovy, tedy něco, co nezávisí na hudbě — ale od podmínek vnějších — od dispozice. Jak stojí psáno již v Gončarově *Oblomovu*: Někdy Rossiniho opera tebou nepohne, a jindy zakvíčí flašinet na dvoře, a ty pláčeš. Na štěstí, to co hraje p. Seifert na konci druhého aktu, není nikdy Bachova sonáta.

Všechno zájem a cena práce p. Šmahův je složena v detailech, v pozorování a vyšetření jistých pevných a ostrých uzlů, seřaděných

faktů, ustálených dění, barvy místní i jazykové, rozvržených obrazů a scén. Jsou to *zlomky*, je to *material*. V té příčině souhlasím se všemi poklonami, jež složila p. Šmahůvi denní kritika. Ale jeho „Jiný vzduch“ není ani coulem jednotné, celistvé umělecké dílo, zákonné a typické. Práce básníka a myslitele. Naopak. Práce pochybená, nepravdivá. To jest neumělecká. Poněvadž pravdy není mimo umění a za ním.

Gerharta Hauptmanna Hanička

Hustá mlha nepochopení a konfuse padla jako oblak na Hauptmannovu Haničku. V kritice domácí i zahraničné, mezi obecnstvem i kritikou — všude roztržitost, neshoda, různost hledišť i pojetí, pomatený, nepřesný, logicky nevyjasněný a pojmově neustálený slovník, rozpačitost, nevole i nadšení, rozbitá, příkře odlišená škála dojmových i logických kriterií! Ubohá „Traumdichtung“ Hauptmannova! Kolika kritikům pokazila bonvivantsky joviální, cause-risticky pohodlný, polozivavý, poloplágující tón! Není pochyby, že „mystická mlha“ nesvědčí promenádám po vyšlapaných chodnicích ošuměle pikantní duchaplnosti. Z druhé strany stoupenci theorie genrů měli pokažený všechen požitek bezpečné, na coule odměřené klasifikace. K čemu se učili jen všechny definice veselohry, dramatu a tragedie, když přijde — může přijít takový zlomyslný autor, který napíše práci, která se nekryje se žádnou přijatou definicí, nevejde pod žádný pojem poetiky? Která visí mezi všemi — z každého něco, ze všeho nic — vidte p. Zákrejsi? Jak je možno, aby genry měly svůj *rozvoj* a svoji *záměnu* — jak smějí se rozvíjet jen estetické typy stejně směle jako typy živočišné a přírodní? Jak smí umění být stejně v toku, práci, napětí a pohybu, jak smí být stejně pohyblivé, měnné a živé jako — ó hrůza! — jako *život* — že ano p. Zákrejsi? Což není umění *protiva života* podle vašeho soudu? Což není jemu dán *jeden* zákoník, abstraktní a absolutní na věky věků, pro nekonečno a nevyčerpání — a což nenaučil se mu kritik jako soudce svým paragra-

fům, aby měřil, vážil a káral? Což není jím Aristoteles? A takovou práci, která nerespektuje genrová kriteria, u takového referenta jako zákoník platná — která jeho celé naučené umění hází za plot — takovou práci smí dnes někdo napsat a smí ji docela hrát Národní divadlo! Jaká drzost: umění chce být živé, chce tvořit jako příroda, chce rozvoj estetických typů, přeměnu a přerod tvarů! Hrůza a bídáci! Vždyť — kdyby se mělo těmto zlotřilým anarchistům umění povolit — došlo by se k novým jiným estetikám — musela by se psát jiná pravidla — jiný výkladový systém, plésti jiná abstraktní logická síť, do níž by se mohl zavřít výklad živého uměleckého výtvaru! Nebyla by pak jedna estetika — jedno umění — ale několik, různých a mnoho — celé skupiny příbuzných útvarů s jinými možnými novými kritérii, podle možnosti nových klasifikačních, třídících rozvrhů. Každý umělec měl by pak svoji estetiku a ta by byla právě — psychologický výklad jeho organismu-temperamentu, vlohy, duševního života a zbarvení vůbec. A kritik by pak musil tvořit theoreticky a ideologicky stejně, jako umělec konkrétně a experimentálně. Estetika a tvůrčí síla v kritice — ale kam s tím, brání se p. Zákrejs! To ohrožuje jeho kritickou existenci. To je hotový atentát na něho — na něho, který se stěží naučil jedné estetice (a té ještě špatně). Chtít, aby p. Zákrejs filosoficky myslil u každého takového ledajakého nového zeleného panáčka, přicestovalého básníka naturalisty nebo symbolisty — aby p. Zákrejs konkrétně a individuálně, t. j. skutečně v kritice tvořil, myslil, vynalézal — nebo alespoň se snažil o něco podobného! Kam pak vynalézat? Jemu je již všecko nalezeno. On nenalézal nikdy a měl k tomu krásnější příležitost, než jakou mu poskytuje takový ubohý Hauptmann, myslí si p. Zákrejs, — třeba Shakespeara nebo Ibsena. Ani ti jej nesvedli. Ne, p. Zákrejs dovede odolat. A teď by měl tvořit, myslit, spekulovat, pojímat, chápat. Ale kam pak! To on nečinil nikdy. Všecko je hotovo. Nalezeno. Napsáno. Stačí srovnat „nové“ se „starým“ a říci, jestli se vejde „nové“ pod „staré“. Když ano, je dobře. Ne-li, zle. To je všecka a celá kritická činnost podle p. Zákrejse. Čistě měřičská. Vzpomene si na „pravidla“, kterým jej naučili, a uvažuje, jestli je básník „zachoval“ či „porušil“.

Jemu je Aristoteles ne individuální filosof, ne projev jistého ideového, myšlenkového a citového organismu a systému, plod historického a fyzického prostředí — nýbrž abstraktní hotový formulář, věčný zákoník. A kdyby jej dovedl čísti! A kdyby si uvědomil, jak různé a sporně byl během dějin vykládán a pojímán! Ale ne — on věří v abstraktum, ve fantom, ve svého Aristotela a ve svého Lessinga a těmi hází jako maskujícími, prázdňě zvučícími jmény. U něho jsou to autority, kouzelná jména, talismany. On nikdy nepochopí, že může být umění tak široké a rozlehlé, aby objalo antiku i gotiku, řecké i indické, španělské i francouzské drama, italské mythologické i nizozemské genrové maliřství. On nepochopí, že změněný život, změněný rozvinutý jeho obsah podmiňuje změnu vhodných korespondujících výrazů a forem. Že je boj mezi uměleckými genry jako mezi přírodními rody a tvary. Že typ podléhá změně a rozvoji. A že typy se tvoří a rodí, přeměňují, vyrůstají z ryze osobního a charakterového, z nového a individuálního po výtce. On nepozná nikdy smysl kritiky jako přírodopisu ducha. A jak by bylo možno, když darwinismus nalézá již celý v theologickém a mythologickém dogmatu — o dědičném hříchu! To je vtip, myslím, špatný i pro nejhoupější humoristický list! Pan Zákrejs má patrně ten logický soud, že nejprve byly estetiky a poetiky s jich teoriemi, vymezeními a kritérii genrů, forem a typů — a pak tvůrčí jedinec, myšlenka, koncept, básník, citový i ideový podnět a plodný životný obsah. Co logické zvrhlosti a převrácenosti je v takových názorech, dá se přímo hmatat rukama.

Právě opačný je skutečný dějinný postup. Nejprve jedinec projeví se niterně, obsahově a právě jedinečně a charakterově. Není typů napřed a o sobě, nýbrž jen individuí, charakterů a jich projevů v tvořivosti. Je výraz dříve než forma ve smyslu typického, pevného ustavení. Genre vzniká právě opakováním, přilnutím, podrobením se, sociálním a hromadným vykořisťením nového charakteru uměleckého, nového individua. Individuum a charakter vychází a projevuje se z nitra ve vnější, vtiskuje se vnějšímu a hromadnému, napodobením si je spouštává a podrobuje. Všecko jedinečné, charakterové, individuální právě touto cestou stává se historické, typické, genrové. Forma, genre, typ

původně vždycky je projev *ideový*, niterný, obsahový a *individuální*. Ji ukládá genius v majetek obecnosti a společnosti, jí ryje svoji stopu do hladké sypké půdy. Napodobením zmocňuje se tohoto původně a ryze myšlenkového kapitálu *hromada*, *společnost* a vyssává napodobiteli, stravuje epigony všechen plodný a živný kapitál a šťávy tohoto odkazu. Vyčerpá a vyžije se genre, typ, formalita, zeslábně a umírá vyčerpáním vnitra, vyprouděním a vylitím tvůrčího tepla a zárodkové plodnosti do studené měkké dálky času a půdy. Silná, ze tmy se tlačící individualita, nový charakter, nový umělec, nový básník — nový výraz a nový orgán života — projevuje v zápasu, z tísně tmy a přeplněného teplého napětí nový život novým výrazem, novým charakterem, novou hodnotou a novou formou. A tím větší bolest, napětí a rozvrat v ssedlé historické a netečně složené, mrtvě vyssáté typičnosti, čím silnější je rozvoj obsahový, prudkost touhy a vyvření nového, neprojeveného a niterně stísněného. Typy — i estetické — z nitra jsou pojímány a *přizpůsobením* se zachycují, existují, stávají, vznikají i zanikají. Ztrácením a pozbyváním charakterovosti a individualnosti se tvoří — t. j. přijímají a napodobí, opakují, zmnožují (a v tom právě je pojem typu a genu, *rodu*), ale také vyčerpávají a konečně odpadávají jako hluchý a dutý povlak.

Nový tlak tmy a chaosu novými neprojevenými a po projevu lačnými formami naléhá a dusí světlé, hotové, vítězné útvary. Přeměna a postup od individuality a charakteru k typu a rodu je právě rozvoj umění. Záhada a zkušební, bojovné, válečné, dobrodružné pole genia. To, co pojal sám *ze sebe* a jako *svoje*, musí *vtačit* ve společenskost, musí jako jho a zákon uložit hromadě místní a časové, rozestřít přes věky a společnosti. Je to zápas o život, o projev jeho, o jeho zmnožení. Může být sta pojetí, sta komposicí, a nebudou realizovány. Sta niterných tlaků nemá dost síly k projevu, a projeví-li se, ne dost síly k ovládnutí, sepětí, podrobení si života. Charakterové koncepty, individuální náběhy, jsou-li slabé, zahynou a podlehnou v boji *o typosaci*, *o genrovost*, *o organisaci*. Projevit se ve vnějším světě je boj podstatně *společenský* a tím právě již nivelace, otírání, popírání a zahlazování. Hotový, vymezený, pevně zakrojený útvar historického, společenského,

ho, organického, vzniká jen chladnutím, ztuhnutím individuálního, t. j. právě vyžitím jeho a jeho smrtí. Individuum tvoří typ, rod, společnost, hromadu tím, že je přemáhá jako výraz, realizaci, otisk a tradici předešlého nějakého individua, které vytlačilo zase předchozí individuum. A tak lze pozorovat a dovést v estetice tento dvoji způsob boje; po prvé individuum bojuje o projev svůj, o trvání svoje, o realitu svoji — bojuje o svoji *formu* — chce přežít sebe *rodem*, *genrem*, *typem*, který ukládá budoucnosti a který tato napodobením přijímá, rozmnožuje, nese — a po druhé mezi samými typy, rody, genry, formami estetickými a poetickými je zase neustálý boj — a to důsledně a přirozeně, poněvadž nejsou nic, než rozšíření individua, různé části, názory a hlediště života, psychologické a filosofické koncepty. První fakt je zřejmý. Veliké individuum i přejímá hotový nahromaděný kapitál, i dává, t. j. osvěžuje jej, obohacuje jej jistým *plus*, jistou *kvotou*, která je právě to, co nejde svěsti na vliv okolí a ústředí, vnějšího, společenského postavení genia, které je to neanalyzovatelné, *nedílné*, t. j. právě a doslova etymologicky: individuální. Dějiny písemnictví ale ukazují, že toto individuální, tento psychologický prvek okamžitě se slučuje s jinými. Toto sloučení právě je život jeho, trvání, existence. Bez něho lze pojmout individualitu *virtuelně*, ale ne *konkretně*. Ale sloučení to je právě *znečíslování*, *otírání*, *ztráta individuality*. Odtud v dějinách umění příznaky, které provázejí vždycky stvoření typu, genu, schematu: napodobení, ztráta nového, individuálního a tvůrčího, receptivná a pasivní mdloba, slabost, vyssátá hubenost epigonů. Druhý fakt — boj genrů — je stejně patrný a očividný. Vidíme, že některé rody literární a poetické, některé druhy a typy hynou stejně jako rody, druhy a typy přírodní. *Heroická epická báseň* ku př., jak všeobecně se uznává, v době moderní buď vymřela, nebo je na vymření. V době demokratické, průmyslové a mechanické nemůže žít báseň věnovaná oslavě bohů a bohatýrů, která předpokládá zřízení společenské právě opačné dnešnímu, hierarchické, oligarchické, monarchické. Genre, rod, způsob, výraz vymírá právě s tou sférou života, jejímž měl být *orgánem*. Přitom ovšem nepřijde nazmar nic z *absolutního*, poměrového množství sil, které tvoří citový, názorový,

emoční kapitál lidstva (vlastní pole umění) a které jinými funkcemi projeví se v jiných orgánech. Tak na místo *heroické* a *individuálně epopeje* nastupuje dědictví moderní hromadný lidový román, román sociální, román *naturalistický*. Nově odkrytým sféram duševním, zvláště změněnému rázu života, jaký je podmíněn a stvořen přeměnou funkcí a orgánů, odpovídají pak nově stvořené *genry, rody* v naší době postupu a rozvoje lidstva, ze stadia původně převážně pudového a mechanického v uvědomělé, reflektivně, cílové, ku př. román analýzy psychologické, román ethický a ideologický, lyrika meditativní a symbolická.

Vždycky je to tedy *nová sféra života*, nový obsah a náplň jeho, nové jeho *funkce*, které stvoří si svůj nový *orgán*. Stejně je tomu v konkrétním případě v Hauptmannově *Haničce*. Proto nemohl napsat, p. Zákrejsi, Hauptmann Haničku dle pravidel odvozených Aristotelem ze Sofokla, poněvadž *sféra života, názor světový, lidský, ethický* Haničky není sférou života u Sofokla nebo Aischyla. Hauptmann, který chtěl projevit svět a život zvláštní, svět a život utýraného, v horečce umírajícího dítěte, napojeného představami a vzněty lidového křesťanství, Hauptmann, který podává *psychologii snu*, nemůže — nehledě k rozdílům kultury — postupovati jako Sofokles, který podává *psychologii zápasu protilehlých sil i vášní společenských a kulturních, sklonů a jich hradeb, jedince a společnosti* — vyspělých pohanských Řeků. Napsal-li Hauptmann skutečně *genre*, který není zanesen posud v morfologii poetické, který není tam popsán, vymezen, etiketován, podal-li něco, co visí a třese se mezi melodramatem na jedné a féerii na druhé straně, je to proto, že objevil *sféru života, která nebyla posud dramaticky vyslovena a zpracována*, že udeřil na nové ložisko, na nové kovové žíly, hluboké a temné, špatně osvětlené posud, nevyměřené a nepopsané šachty.

Dramatický námět, dramatické dění Hauptmannova snu liší se skutečně od dramat. básní posud zpracovaných pojmově a řádově. Souvisí úzce a pojmově i rodově s náměty, které volí několik mladých dramatiků ve Francii i Německu, kteří se etiketují různě: tu symbolisté, tam impresionisté a všelijak jinak ještě. *Sféra* jich života, který

chtějí dramaticky demonstrovat, rozvinout a probádat, je *podvědomá končina duše*, svět přítmí a šera, původ všech motivů, rozhodnutí, vznětů, citů i ideí, rozběhlých směrů a sporů člověka, vlastní pramen celé řeky psychické. Posud dramatikové všimli si člověka více *zběžně*, v stručných rysech, úhrnně a přehledně, pokud se projevoval ve *vnějším světě*. Byla to hlavně *vůle* tato, vzpružina *činů* a pramen její, *citový život*, který je zajímavý. Rozpory v tomto poli byly vyšetřovány a utvářeny umělecky. Z toho plyne přirozeně ráz staršího dramatu: ono je *útočné* a bojovné, *podává spor a boj jedince s okolím a společností*. Klade proti sobě několik jedinců, které určuje vnějškem, *útočností, bojovností, zkřížením zájmů, náklonností povah, vůlí*. Rozpor mezi nitrem a vnějškem, mezi duší *jedince*, jeho náklonností, citem, ideí, kterou nesmí projevit, kterou dusí a potlačuje *společnost, okolí*, ústředí jako zhoubnou a škodlivou pro *celek* — tak dá se stručně charakterisovat tato *sféra života, sféra námětů dramatu starého, organického, kolektivního, předem dramatu řeckého*. Tu všude je rozpor mezi jedincem a okolím, *ústředím, národem, rozpor mezi jedincem a hromadou, nitrem a „povinností“, „zákonem“* — rozpor čistě vnější a konkrétný. Dramata řecká s dokonalým, hotovým a konečným uměním jej znázorňují. Nešlo se za ně ve většině moderních dramát, které je jen zeslabené a otřené — v kopii nápodobí. Rozpor ten je *tragika* každého rozvoje, přerod individualnosti v kolektivnost, zápas, splnutí a odumření každého postupu, jak jsem nastínil o něco výše.

Moderní dramatikové *hledí*, jak jsem pravil, toto *genere* jinak na člověka. Oni vidí rozpory, *boje* a *tragičnost, rozhlodanost* již v *nitru jedince*, v jeho silách samých, v jeho touhách, náklonnostech, *vznětech* a jeho vlohách a schopnostech. Nová sociologie ukázala, jak nepřesné a kolísavé je *kriterium společenskosti a jedinečnosti, boje* a zápasu vůbec. Ukázala, že vlastně *objímá boj a zápas ten, hybnost* a teplo jeho *celý život*. Rozdílů, pevného, stálého a absolutního mezi *společností a jedinečností* není. Určitý člověk, kterého pokládám v poměru k jeho rodině, k jeho obci, okolí, národu, lidstvu, vesmíru za *jedince*, je ve skutečnosti *společnost, kolektivnost, organismus, společnosť sil, pohybů i látek*. Moderní psychologie dívá se na nitro jed-

notlivcovo, na jeho život duševní, citový, myslivý právě s tohoto sociálního, kolektivního hlediska. Není ji jednotný, ale rozvojový, spletený a sepjatý mezi sebou, stálý zápas, rozběh a lom, výboj a útisk. A tito noví dramatikové sestupují od ústí řeky *k pramenům, proti toku*. To, co se starým jeví jako hromadný a vnější jev, sledují oni a zjišťují jako jev niterný, zákonný, daný samou konstrukcí, samým skladem, ustrojením, pojetím, metafysickým a dialektickým konceptem života a reality. Ty vnější, titánské, hlučné, kypící, syté boje, ten vír, napětí, odboj, které podávalo staré drama čistě jevově, individuálně a konkrétně, představují oni a chtějí podati zákonně, symbolicky, virtuálně. Nitro jedincovo je jim válečné pole, *obrat, symbol* rozvoje a bojů vnějších, lidských, národních, dějinných, hromadných. Zápas *myšlenek, ideí, snah, citů, ideálů a snů*, osudu a nevypracovaného tajemného postupu *touhy* v realitu a fakt je jim stejně dramatický, má pro ně stejný zájem, jaký pro staré dramatiky měla účinnost a spor nitra jedincova — sceleného, jednotného a vyrovnaného, krásně vyrostlého v sobě a ze sebe — s železnou ohradou, kamennou hradbou vnějšího, hromadného celku.

U nových dramatiků nitro samo, „jedinec“ sám, je rozleptané, proruté a roztržené, v zápasu a boji, krvi a potu. Je viděti, oč pojetí druhé, nové, je bezprostřednější, analytičtější, hlouběji založené než pojetí první, staré. Toto nové umění je právě umění meditativní jako první bylo umění účinné. Je daleko intenzivnější také než umění staré, poněvadž se sestřeďuje na nitro, poněvadž vnějšek, prostornost, extenzivnost je tu velice omezena, ba skoro potlačena. A tím právě jest účinnější, tragičtější, sugestivnější. Jeviště jeho je nitro jedincovo. Celé drama je ukryté, hraje v šeru a jako pod příkrovem všedního, denního, střízlivého světla. Iluze reality, která není nic než výsledek všech společenských a životních vztahů a podmínek dramatu, poněvadž je právě podstatně a po výtce poměr a vztah sociologický, navázaný mezi autorem a obecností, je tu — úplnější. A to proto, že je úměrné a hodnotné faktickému stavu *dnešní* společnosti, která odstranila nebo silně zmírnila a zvíklala spor a zápas jedince a hromady, která rozlomila tvrdou kázeň tuhé organisace kolektivní, jaká podro-

bovala a tísnila jednotlivce starých společností a kultur pod jednotnou míru a jednotný census mravní, hospodářský i osvětný. Spory *vnější* přenesly se v *nitro*, v užší kruhy na užší bojiště. Nejsou proto slabší, méně kruté, méně krvavé. Naopak. Stejně, ba více. Jsou intenzivnější, poněvadž jsou ukrytější, drobnější, zhoubnější. *Zasahují sám pramen a sám kořen života*. Je třeba analýzy drobné, upjaté, obtížné, aby byly objeveny, vysvětleny, vyneseny. Tato vrhá se tu na samy *základní pojmy, formy, koncepty života*. Útočí na sám základ, pramen duševního a rozvojového dění.

Vnější a odlehlejší projevy života staršího umění nahrazují se bližšími, bezprostřednějšími, původnějšími. Tím nic neztrácí se na dramatickosti, která je v podstatě hybnost, zkřížení, zápas a krise. Nevím, proč by měl být zápas na pěstě dramatictější než zápas různých citů, myšlenek, ideí, snů, snah. A dále: dvou sporných pojetí ideových, konceptů a hledišť světových, dvou dynamických středišť a ideálů, t. j. divergencí. Naopak: všecko niterné je motivací, podmínkou, příčinou, výkladem vnějšího a ryze jevově účinného a hybného. Je v dokonalém souladu. Běží jen o to, co je umělecky intenzivnější. A poněvadž umění je celé účelné a relativní, poměrem k době a kultuře, lidem — psychologii současnosti — určené, není pochyby, že dnešního moderního člověka, myslivého, meditativního, reflektiva a analystu uspokojuje jen toto umění niterné, jako člověku primitivnímu, barbarskému mohlo vyhověti a odpovídati jen umění první, umění vnější. Nic není falešnějšího, než vytýká-li se nebo chce-li se vytýkati tomuto novému umění *nedramatičnost v psychologickém* a tedy jedině *reálném* smyslu, t. j. nezajímavost, nenapjatost, nehybnost. Naopak: svět *myšlenkový*, svět nitra je plný bojů a dobrodružství, plný napětí, peripetií i krisí. Nic dramatictějšího než život — nehybný po vnější stránce a stojatý — *velikého myslitele* — ne cechového odborného vědce, studeného řemeslníka vědeckého — ale takového myslitele, který je chycen do všech problémů veškerou svou krví, svým srdcem, svým osudem, životem a smrtí, jako je ku př. Nietzsche. U větší míře platí to ještě o velikých *větcích, světcích*, poněvadž do snu a utopie jsou chyceni cele svojí krví, protože sen je konec konců

podstata a zhustění nejvlastnějšího jádra a nitra, protože sny ovládají život člověka, určují ho a ničí jej, poněvadž nejsou nic než krystalisované, průhledné sklony, dráhy, osudné a předurčené katastrofy budoucí reality. Život náboženský — tento život snů po výtce — je tuším nejdramatičtější a nejtragičtější. Není intenzivnější dramatické látky než odhalení *nitra člověka velikého*, t. j. právě niterného světce myslitele, žijícího myšlenkou a snem. Není ani nic tragičtějšího, poněvadž nic rozpornějšího a beznadějněji rozleptaného.

Toto nové pojetí dramatické nemá mistra svého v nikom menším než v Shakespearovi a Goethovi, jeho meditativních a symbolických dramatech *Hamletu*, *Faustovi* a *Bouři*. A theoreticky nezdůvodňuje je nikdo jiný — zasněte, p. Zákrejsi! — než váš *Lessing*, z kterého nerozumíte ani písmeny, ten Lessing, který v „Hamburské dramaturgii“ vyslovuje se s potupou a odporem o tupé kritice, podle jejíhož soudu není dílo dramatickým, pokud tam není *vnějších* nárazů a útoků, „jako by nebyl dramatickým již sled a konflikt *vnitřních* stavů, rozhodných dispozic, *myšlenek*“.

Jak jsem, doufám, zde dovedl, žádá však tato dramatika, jedinečná, analytická a niterná nutně a nevyhnutelně, aby si vybírala *mohutné jedince*, silné, povýšené, bohaté, kteří v sobě v jádru obrazi skutečně celé lidstvo, jeho dějinný rozvoj v rozervaných stržích a rozrytých čarách svého mozku nebo bolavých, zjizvených sítích svého srdce, lidi povýšené, veliké a celé zástupce člověčenství, lidi typické, lidi vysokých myšlenek a závratných snů. Neboť jen tyto exempláře jsou *typické, symbolické, významné a smyslové*. A zde jsem u kardinálního bodu svojí demonstrace: *symbolismus předpokládá nutně a pojmově ideovost, myšlenkovost, cílovost, účelovost, reflektivnost*. Není falešnějšího kritického ponětí než to, které pokládá symbolismus za vyvrcholení směru l'art-pour-l'art. Ryzí opak je pravdivý: symbolismus není formový, nýbrž číře skoro *obsahový, životní a účelný*. On je opácný pól: účel, život v umění. Nelze symbolisovat prázdné, nicotné, bezobrazné. Jen plnost je typická. Symboličnost je právě zákonnost a typičnost. Ono žádá lidi nadprůměrné, lidi zhustěné, shrnující v sobě rýsy, podstatné znaky, pojmové zájmy a problémy celé třídy, celého

rodu, celých útvarů hromadných a číselných. A zde je krvavá kvasící rána celého skoro dnešního hnutí, t. zv. „symbolického“, které totiž se za ně samo vydává a pokládá. Ono vpravdě je velmi málo symbolické, poněvadž je velmi málo ideové. Nové toto pojetí dramatické — abychom setrvali v užším poli — realizoval posud v účtyhodné plnosti jediný básník: *Ibsen*. Ibsen, který zejména v arcidíle *Staviteli Solnessovi* pouhou introspekci do niterných sklepů jediného nehybného člověka — ale *genia* — osvětlil více zákonů a postupů rozvoje, ozřejmil více problém dějinný, problém samého života a samé smrti než sta básníků před ním v dramatech kypící a vylivané krve, stříkající a kropící jeviště. Ano, ale osoby jeho jsou právě *prototypy*, silní jedinci, kteří v hrudi nesou celé lidství. Jeho stavitel Solness je genius, typ *genia* řekl bych, kdyby to nebyl pleonasmus. A problém není menší než *genia* a smrti — snu a reality — života, hybnosti a rozvoje lidstva vůbec. Filosofie dějin — to je Ibsenův ideový koncept.

A *ideovost* právě chybí našemu dramatikovi nitra, jedinečnosti a snu, kterým je v Haničce Gerhart Hauptmann. Jemu stejně jako belgickému jeho předchůdci, který nebyl na něho bez vlivu, jehož jméno ozývá se i u nás dnes — díky překladu jeho *Maleiny*, právě vydanému Českou akademií — stupňovaněji a hlasitěji: *Maelterlinckovi*. Oba volí si pro svoje niterné pohledy, pro svoji analýsu dramatickou osoby prázdné, bezideové, pod průměrem lidství, nemocné, jednostranné a zmrzačené! V „Haničce“ je to umučené venkovské děvče, ubohý sirotek mohutné citovosti a představivosti. Ideově a myšlenkově však nicotný. Strachem položená oběť halucinace sluchové šla se utopit. Ale zachrání ji a uloží v útulně mezi žebračky a tuláky na postel. A horečný sen tohoto dítěte odtud až do jeho smrti rozvinuje a promítá dramaticky a konkrétně z bezhmotných představ mozku v experimentální realitu Hauptmann ve své „Traumdichtung“.

Hauptmannovo umění je číře realistické — totiž *uměleckou* metodou — *subjektivně* realistické. Na podkladě experimentálním zkonstruoval a fikci docelil věrojatný sen děvčete asi čtrnáctiletého, umučeného surovostí svého okolí, hlavně očima. Sen tento rozvinuje se na

experimentálním podkladu *karakterovosti*. Autor vede si tu naprosto zkušebně a induktivně. Děvče mohutné citovosti a niterné obsažnosti upínalo se celý život k jedinému světlu, jehož mohlo ve svých poměrech dostoupit: k životu náboženskému, k lásce k jedinému člověku, který se k ní choval vlídně a laskavě: ke svému učiteli. Je napojeno cele vůní a stíny chrámovými, sny o Kristu, mrtvé matce, záhrobí. Je mystické, t. j. citové a náboženské, poněvadž, jak známo, mysticism nejlépe se ujímá ve vlhkých tmách strachu, zoufání, potřeby a touhy soucitu a spravedlnosti. — Sen jeho je neobyčejně jemné a bohaté psychologické arcidilo právě touto kombinací, tím stále citěným podkladem charakterové a experimentální kontroly, jakou dovoluje a popřává divákovi autor. Kruhy snu rozvíjejí se stále šíře: tón experimentální z počátku převládá a bledne a vypařuje se teprve později před fikcí. Dívka vidí nejprve zuřivého otce, pak matku, pak zpívající anděly, pak anděla smrti. Druhá část je fiktivnější. Ale autor stojí tu stále na podkladu reality. Obdivuhodný je psychologický jeho koncept Krista, který přijde vysvobodit Haničku: má tvář a podobu učitele, kterého dívka miluje. Stejně jemné, delikátní a světelně pravdivé je ustrojení děvčete do nádherných šatů s motivační narážkou pohádky o Popelce, experimentální ponětí ševce, který jí vezme míru na střevíčky, scéna kajících se školáků, zpívajících u její rakve. Autor vystřehl slovem úplně duševní, mravní, představitivé ovzduší děvčete na základě hotových a pevných faktů. Introspekce niterná je tu úplná. Umění to je nesmírně graciosní, básnické, bezpečné a celé. Napsal-li Lemaître, že Hanička je dílo *snadné* psychologie, vyslovil se nepřesně a falešně: pravda je jen, že je to psychologie kombinovaná, obsazená a fiktivní — ale kombinovaná z prvků reality a metodou realismu, metodou napínavou a docelující i reprodukční zároveň.

K Haničce v rakvi přichází Kristus, aby ji, trpělivou svoji nevěstu, vysvobodil a soudil jejího vraha. Je to scéna lidového evangelismu, primitivně a jímavě nanesená po stopách evangelia, citovým a vzníceným teplem asi uprostřed mezi genry Uhdeho a lidovými povídkami Tolstého, kdy Kristus mezi těmito žebráky a tuláky, chudými duchem a chudými tělem, zlomí kamenné ledy surového nitra bezcitného

sobce a roztaví je v záplavnou povodeň zoufání. Ona je samá sladkost a něha i samá hrůza, světlo a vážnost. Zde je vrchol snu. Co následuje, je jen rozvedení, ztišení, usnutí těchto vln. Kristus pojme do náručí svoji nevěstu, aby ji odvedl do nebes. Apotheosa, při níž odřikává ve verších poněkud rétorickou tirádu — která je ideovým výlupkem kusu. Není to nic víc a nic méně než „rozřešení“ sociální otázky. Čiře mystické a negativně ovšem, jakož vůbec celá Hanička je jen ryze představitivá, citová a emoční. Proto symbolisace její, t. j. právě *ideovost* její — nemůže býti než *záporná, negativná*, t. j. právě citová a mystická. „Rozřešení“ to je prastarý recept: odkaz do nebe. Tam dojdou spravedlnosti všichni, kterým byla upírána na zemi. Ubožáci, chudí duchem a chudí tělem, jsou šťastni: *ve smrti* dojdou odměny. Oni věří, oni sní. A co je život konečně? Niterná představa o něm. To je i smrt. To je vůbec každá existence. To je symbolický závěr „Haničky“. Symbolický, že v tomto bodě *zlomil* Hauptmann posavadní (třeba i fiktivní a subjektivní) realismus, t. j. právě experimentálnost a indukci svoji umělecké metody, dramatického postupu svého. Opona padá, a když se zvedne po chvíli — je Hanička již mrtva — mrtva experimentálně, zjištěním lékařovým, na chudém, studeném, nečistém loži. Jaká je konkluse *ideová* z tohoto dramatického, *faktického* zjištění. Nic než že subjektivné, které promítalo se v objektivné a reálné *před* smrtí, *realisovalo se, objektivisovalo se* ve smrti. Subjektivné je tak silné, krajní a prudké, niterné je tak výlučné, že se objektivisuje ve vnějším. Život je sen. Sen je skutečnost. Sen je pravda. *Nitro* tvoří svět, realitu, *objektivnost*. To jsou ideové závěry „Haničky“. Stejně jako ideový závěr Maeterlinckových dramát je naprostá neurčitost a bezúčelnost světového a každého konkrétného životního organismu: život je les, kterým bloudíme my lidé bez cíle jako plaché těkavé vyděšené stíny, štvané a bičované strachem, děsem, předtuchami, příšerami chorého mozku. —

Ale toho právě si všimněte, k čemu směřuje moje demonstrace: Hauptmann v Haničce (i Maeterlinck v Maleině, Větrélkyni, Pelléovi a Mellisandře i j.) jsou symboličtí *nepřítmo*, t. j. teprve *kritikou*, reflexí *diváka*, tím, že odvozujete si světový nebo ideový názor jich *sami*.

Ne tedy osobami *svými*, *psychologickým jich ustrojením a rozvinutím* úsoby jich jako Ibsen třeba v „Staviteli Solnessovi“ nebo před ním Shakespeare v „Hamletu“ a „Bouři“. Hauptmann je symbolický nepřímou a nevlastně *prostředkem mysticismu* — t. j. právě po stránce ideové číře *negativně*. Tím, že zavedl do svojí „Traumdichtung“ *pojmem smrti* a konstrukci tohoto pojmu číře svojí a nezvyklou, neexperimentální, transcendentní, právě mystickou. Je-li všem ostatním dramatikům smrt v dramatu pojem čistě *vnější, jevový*, pouze holý *technický* prostředek, přivodící konec dramatu, jako skrojené plátno nebo rám konec obrazu, čistě fyzický jev, který měl pro ideovou stavbu dramatu jen význam podtržené účetní čáry na konci sum a cifer — dramatických faktů a soudů —, účetní formule pro mravní a ideovou bilanci, — je novým těmto dramatikům (Hauptmannovi v Haničce i Maeterlinckovi) pojmem *kladným a obrazným*. Zavírá-li smrt starým dramatikům nejen fakticky dějově a jevově, ale i ve sféře ideovosti a ethické soudnosti drama, — těmto novým naopak je smrt ideově otevírá. *Je jim ideový argument*. Ideová pointa dramatu. To je ovšem pojetí číře kontradikční. Prostě *mystické*. Demonstroval jsem určitě, doufám, jak pojetí jich osob, jejich charakterové struktury přímo k tomu vede. Pojímají a vybírají si Hauptmann jako Maeterlinck pro svoje práce osoby čistě citové, emoční, mohutně, ale jednostranně vypnuté. Vnitřní nazírání, psychologická introspekce může pak vynést jen hru a pád niterných, citových, parnatých stínů, ale žádnou ideovou pevnou dialektickou kostru, symbolisační plán ideové architektury. Analýza jich, nesmírně delikátní a pronikavá, nemůže odkrýt než kolísavé fantomy, plaché stíny v tmavých krajinách, podvědomých a němých mlhami a dešti zatopených nízkých a hluchých údolích šera. Jsou čistě citoví nebo pocitoví a obraziví, ale ne ideoví. Jich osoby charakterově a plánově patologické právě jsou záporné a nedocelené. Ideový a symbolický převod jich, smysl a hodnota jich může býti důsledně jen *záporná, nevlastní, roztržená, mystická*. Správně a přesně mluveno nejsou to *symbolisté*, ale *mystikové*. A oba skoro výlučně realističtí mystikové (neboť není žádného odporu pojmového mezi těmito dvěma termíny).

Není se tedy proč divit, nýbrž naopak lze snadno nyní po předchozích výkladech pochopit, jak „Hanička“ Hauptmannova mohla býti většinou francouzské kritiky chápána jako pouhá *virtuosní, samoúčelná* hra psychologická, umělecká, jako zábavná a hypotetická konstrukce širokého a *diletantního* umělce, který se bavil tím, že přinutil svůj mozek představovati a cítiti asociacemi, postřehy i vjemy čtrnáctiletého zbožného sirotka. Ukázal jsem, jak a až kam je pojetí to správné a jak a odkud počíná být falešné, nechápané a neúčtující s psychologickými i filosofickými podmínkami, danými v uměleckém díle Hauptmannově. Totiž v bodě smrti Haniččiny, v epilogu, který ideově objasňuje, vlastně ideově prologuje celou „Traumdichtung“. Ve filosofickém ponětí, obsahové a mystické konstrukci pojmu smrti, tak nezvyklé, nové a cizí posavadním dramatikům, hromadným a společenským. Zde mluví Hauptmann filosof, Hauptmann myslitel (pojmově) a Hauptmann mystik. A mizí Hauptmann umělec a delikátní psycholog, jakým byl potud. To dobře pochopila nejlepší část německé kritiky, když ukazovala na Haničku jako na práci účelovou, ideovou, tendenční, symbolickou. Ale nedovedla pojetí své obhájití a zdůvodnití analyticky a důsledně. Zde chtěl jsem rozepjati a vymeziti tyto oba názory a zároveň podepřiti a vyjasnití je přesně a analyticky.

Napsal jsem výše, že „Hanička“ je rozběhlá silně k *féerii*, na samém sklonu k ní. Fakt překvapující na první pohled, ale skutečný a živě cítěný již dnes: nejmladší generace více méně určitě — se změnou postupu a metody umělecké: hromadné a reálné v jedinečnou a symbolickou — tíhne k féerii. Někteří činí i přímé a výlučné pokusy o oživení a hlavně prohloubení féerie. A umělecké důvody tohoto vkusu? Leží nasnadě. Nové umění zvláště podrobně a přesně chce určití, rozložití, vyvolati *nitro* svých osob. Ale nitro to, znamenitá část jeho, přímo je odvislá od *vnějších přírodních vlivů a jevů*; je navázána na ně, ony mají přímý vliv na ni, zasahují v jeho určení, barví je a pronikají je. Vlivy tyto — vlivy krajiny, přírody, prostředí, ovzduší, vlivy světla, barev a vůní, vlivy půdy i vzduchu, mlh, dešťů, větrů, tmy a tlících stuchlých míst — vzájemnost, reflexe jich a vztah jich k nitru nazý-

váme *náladami*. Ony tvoří vzduch, život, teplo, splynutí umělecké osoby. Osoba, charakter, člověk není dřevěný mechanismus. On je navázán na přírodu. Tento styk a tato sepjatá vzájemnost je právě život, teplo, dech jeho. Proto nové umění klade těžiště svoje do *náladovosti*. V moderním románě zaujímá náladovost — poměr reka k ústředí a ovzduší krajinnému, místnímu, fysickému — část popisná, malebná a vlastně stylová — ohromné místo. A nové dramatické umění nechce nic jiného než podat také tyto styky náladové, tyto tajemné vlivy a vztahy konkrétně a jedinečně. Potřebuje jich nutně k celému uměleckému vystižení psychy, její barvy, její vůně, její rosy, jejího lomu. Tu nezbyvá nic jiného než útočiště k féerii. Ovšem celé pojetí genu toho je tu nové a jiné. Zůstává jen slovo, pod něž je podsunut zcela nový pojem. To přirozeně povede nutně k revoluci v umění režiséřském, malířském, dekoračním i kostymním. Místo strojníků a řemeslníků a banálních a nahodilých slepých tradic musí přijít tu ke slovu umělecká a ideová účelnost a determinovanost. A počátky jsou již tu. Není zde místa, abych ukazoval cesty, jimiž se chce reforma tato brát, a psychologické studie moderního diváka, které jí budou určovat. Jisto je jen tolik, že náladovost a niternost, psychismus vůbec žádá k vyvolání nejjemněji překlenuté mosty, choulostivé pavuči mosty *iluse* (poněvadž je navázaný styk *společenský*, kde divák vychází ze svého já a napodobením musí vniknouti v *já* druhé, jemu podstatně cizí, od něho nejčastěji nesmírně odlehlé). A u Haničky bylo patrné, jak tato *iluse*, tyto mosty a přechody byly hrubé, jak *ilusi* vadily a ji rušily. Každý náraz reality — surové její hrany — je při takovémto thematě snu a vise smrtelný. Plné vyvolání vise, promítnutí duševního stavu ve vnějšek žádá tichý, teplý, vůni stojatý, magicky citlivý vzduch. A u Haničky *iluse náladovosti* — tato duševní atmosféra, rozestřený, po všem tekoucí olejnatý a stojatý její mrak — byla stále roztrášana, rušena, houpána a rozprašována. Byl to zejména banálně baletní nebo operetní ráz poslední scény, zbožnění a nanebevzetí malé mučednice, který dusil nás hnusem. Labužníci diváci, kteří dovedou chutnat dogmatickou mystiku čistě umělecky a diletantně v malbách trecentistů a quattrocentistů, Dürera nebo praerafaelistů,

musí se zalívat odporem a žlučí při pohledu na koketně prázdné a pusté tváře tučných baletních andělů. —

Úlohu Haničky hrála pí. Benoniová-Dumková s pěkným zdarem. Všecko záleželo na tom, aby herečka dovedla udeřit na přirozenou dětskou intonaci hlasovou i posunovou. A to podařilo se pí. Dumkové. Užaslá naivnost třásla se a lámala se v jejím melosu. A nesjela, nevyklouzla nikde z hladkých a srázných kolejí.

Cyklus Jeřábkův

Cyklus Jeřábkův obsahoval pět čísel: blouettu *Žebrota se zapovídá*, fraškovité komedie *Veselohru* a *Cesty veřejného mínění*, zachmuřená, rozhorlená a dusná dramata *Syna člověka* a *Služebníka svého pána*. Divadelní správa uspořádala celkovou, přehlednou výstavu zemřelého umělce. Snesla, pokud možno, na nerozsáhlou časovou mezeru, na dobu několika dnů jako do dlouhé a úzké galerie skoro celé (až na *Závist*) dílo Jeřábkovy. Časový postup cyklu zachoval i chronologický postup tvorby autorovy a vzbudil tak a živil v obecenstvu smysl historický, smysl v podstatě kritický, smysl rodového rozvoje. Naváděl k pozornosti, k vystižení a vysledování procesu, cest a směrů, jak rostla, vypracovávala, zjemňovala se, z mlh se probírala, ostříla, jasněla a tuhla, v charakteristické záhyby se skládala a v typické uzle předla duševní tvářnost básníka, jehož fysická podoba, zarámcovaná, zasklená, mdlá a matná v úhlovém smutečném tónu, vrávoravě a kolísavě opírala se a potácěla se o hrb napovědovy budky. *Kritice* poskytnuta pohodlná příležitost projíti dílo zemřelého, zrevidovati někdejší zjištění a důsledky z nich vedené, propracovati, opravit nebo dokonce snad smazati a znova rozvrhnouti, znova formulovati jeho hodnotu a význam, podati slovem kritickou bilanci Jeřábkovy. Ale nic z toho se nestalo. Obecenstvo, pokud mu dovedeme rozumět, zůstalo ku podivu vlažné. Ostatně neznamenalo by to mnoho, kdyby se nejednalo právě o Jeřábka, o „klasiku“, jak se hlásá a hlásalo s jedné strany, o autora, který má tedy tvořit podstatnou část živého

kapitálu národního, národního dechu a oběhu krve, který má býti již stráven a dávno již hořet v krvi a svítit a pálit v mozku a zornicích národa, lépe v určitých vrstvách jeho, z nichž vyšel, jichž ideové nebo citové předpoklady realizoval a zpodobil. Jeřábek nebyl umělec samoúčelný, analysta svojí duše, malíř svých představ a visí smyslových, člověk obrácený do sebe a halucinovaný, opojený rozvratem vzníceným, zjitřeným neklidem ilusivních vod nitra, umělec odloučený od společnosti a stranou od ní, mimo ni postavený — nebyl žádný stylist, básník formový a odborný, „parnasista“ nebo l'art-pour-l'artista. On naopak žil ve svojí době a se svojí dobou, koupal se v ní, v celém jejím mělkém i špinavém proudu jako staročeský novinář, jako politik, poslanec, řečník, propagátor. Je přímý kontrast s *Emanuelem Bozděchem*, který se klade vedle něho za druhého našeho „klasika“ dramatického, jemuž s Jeřábkem dostalo se cti, že je glossován naší nejstarší esteticko-kritickou generací, že je rozebírán a čten ve školách, jmenován s přízvukem jisté plaché a nepopíratelné úcty všeobecně a mlčky uznávané veličiny. Bozděch byl člověk zavřený před světem, misantrop, který se štilil bolavé současnosti a jenž ji nechápal a ani nechtěl chápat, jenž se odvracel od ní zády do minulosti. Člověk, který žil v ústraní ve čtyřech stěnách svého pokoje, svojí pracovny, kde jako dělník a řemeslník maloval drobné porcelánové rokokové zboží, řezal hračky ze sloně, prováděl nějaké trpělivé, pečlivé a únavné práce podle cizích nákresů, podle cizího stylu a cizí manýry scribovské, brousil špendlíky svých dialogových point, skládal a kombinoval drátěnou stavbu svých dramatických osnov, lesklé a ocelové konstrukce automatů. On je elegantní, suchý, korektní a dokonalý po svém způsobu, v uzoučkém rámci, v mikroskopickém obzoru, který si vymezil a do něhož se zavřel. V Jeřábkovi naopak, zdá se nám, vane širší dech, hoří a dýchají mohutnější plíce. I on si potrpí v módě doby sem tam na duchaplně strojený dialog, na kombinované a předem ukuté odpovědi, na dialektický šerm, slavnostní a pečlivě připravený a podložený ohňostroj — ale jeho repliky, ironie, vtip, konverzační hra, ta celá vnější a slovní blýskavice propuká živelněji, s větší yervou bez té studené korektnosti a úzkostlivé

reservy, která vyznačuje analogické scény Bozděchovy. V nejlepších pracích svých — v *Synu člověka* a v *Služebníku svého pána* — zvolil si themata široká a ideová, smělá, obecná a hloubavá jako jsou společenský ústrk a boj, fatalismus a slepá náhodnost společenského postavení. Tato themata sama dala jeho pracím již předem a nutně alluru hluboké, vážné, zadumané a těžké grandiosity. Sama okolnost, že se vrhl na tyto tmavé, mlžné, zachmuřené sujety, získávala mu sympatii — třeba je nedovedl naprosto ani formulovat ani vyjasnit, třeba je špatně na konvenčním aparátu figurovém, charakterovém a dějovém demonstroval, třeba je obmezil na pouhé zabarvení, vzrušené, živou elektřinou napojené ovzduší svých her, na pouhý zdánlivě filosofický a meditativný tenor, na holou a vedlejší dekoraci, třeba je zvrhl na čirá deklamační themata, na jediný emoční, pathetický puls dramatického vzrušení. Jen tak lze si vysvětliti oblibu a chuť, které se těšil Jeřábek do nedávna i mezi jedním křídlem mladší generace, která v něm viděla nebo viděti chtěla dramatika společenského, hromadného, zákonného a typického. Dnes je nutno vyznati přímo, že to byla iluse a klam, — iluse a klam sice pochopitelné a vysvětlitelné okolnostmi naší literární tvorby, nižším stupněm někdejšího rozvoje — kterou však dnes je nutno odhodit, rozptýlit a rozrazit studeným, kovově jasným světlem rozborného poznání.

Čekali jsme, že úkol ten vezme na sebe naše kritika denní nebo literární. Ale nestalo se tak. Kritika přestala na ometých a vyšeptaných frázích, které přesýpala se známou bravurností černochoů, hrajičích šňůrami lesklých a barevných skleněných střepů. A i těch bylo tentokráte méně než jindy. Stísněnost, neurčitost, jak se postavit k tomuto člověku s aureolou kolem hlavy a národním řádem na prsou, prorazila všude, zadržla hrdlo, vysušila péro. Ta zvláštní, ryze česká, myslím, *bázeň hýbat minulostí* — *zúčtovat si ji*, pohlédnout na ni určitě, pevně, nebojácně a radostně, zahrnout ji v jistý scelený útvar, plodný a hodnotný typ a symbol, pojmout ji jako jistý ideový, hodnotný, myšlenkový odkaz, jistou linii a směr, *překonat minulost* mravně ve svědomí, nitru a rozvoji citu, vůle i síly — tato specificky česká choroba, tento bázlivý příznak mdloby a nechuti k životu, tento

dozvuk velikých těžkých nemocí, náповěd a jádro celé naší dnešní krise, kterou procházíme, projevila se tu zase typicky. Překonání minulosti! Ne přejít ji, ne pominout ji, ale *vyžít a přežít*. Súčtovat ji celou, obejmout ji celou, vyplnit, obsáhnout, ale důsledně i *jít za ní, jít přes ní*. Objít ji celou, ocenit ji celou, promilovat ji celou — ale jít také z ní za ní! Zde je naše nemohoucnost, slabost, tajená, v nitru chycená, zevně hadry pokrytá, stále zjitřená a kvasící rána. Minulost nás děsí. Cítíme před ní úzkost, teskný strach, jistý tupý cit oddané a prázdné pověry, cit při všem pustém modlářství, dutý, nemocně studený a mrtvý. Jsme k ní spoutáni, ale ne láskou, ne organicky rodově, tvůrčí rozkoší odvislosti vývojové. Nemilujeme ji. Neobjali jsme ji, neprocítili, nevyžili. Je to roztržka, zlomená trhlinka, rozevřená propast v rozvoji. Klopýtáme přes její mrtvolky, které z ní vyčnívají jako ze ssutin a spálenišť, přes hroby, které se rozevírají a ožívují. A to všecko proto, že jsme jí nevyžili. Ona se stala tak hradbou, plotem, který nelze přelézt a strhnout, příkopem, který nelze stéci, ránou, kterou nelze zavřít a scelit. Všude jsou nezúčtované hodnoty, otevřené položky, mlhavá, šedivá nevypočítaná pasiva, uměle přikrytá, lstivě maskovaná, která se však nedají tajit. Tak stává se minulost — sám pojem její — modlou, příšerou, upírem, fetišem, zaklínací a tajemnou nějakou formulí. Není prožita, není ze sebe vyžita. Dvě generace, dva tábory stojí příkře proti sobě: jedni *starí* ve všem, absolutně — druzí *noví* a zase ve všem, zase absolutně. „Nové“ a „staré“ jsou tu kouzelné formulky, zaříkadla. „Staré“ a „nové“, tyto pomysly čistě relativné, kolísavé a mlhavé, pouhé pomocné znaky, přenosné praporečky — tyto termíny, které by měl každý jen poněkud kladnější myslivý mozek kritický ne-li ze svého slovníku naprosto škrtnout, alespoň silně obmezit a vymezit — stávají se u nás leckde *absolutními kritérii, distinkcemi a kategoriemi!* Literární revoluce má již zrovna tak dokonalé a vypasené exempláře šosáků jako literární reakce. Stejně pustí a bezmyšlenkoví zuřivci stojí na obou křídlech. *Nové pro nové* — je zaklínací říkadlo těchto patentovaných revolucionářů. Podle nich „nové“ jen proto již, že je *nové*, stojí nad „starým“. Polemisoval jsem proti tomuto nonsensu a alogismu kdesi.

Řekl jsem: nové pro nové — ne — tomu nerozumím. *Nové pro lepší*, ano, to je plodná formule rozvojová. Té rozumím a tu chci.

Milujete-li nové jako nové *jen proto*, že je *nové* — jste duševně choří, trpíte jako některé děti a divoši výlučnou zálibou nového, *neofilii* stejně jako vaši protinožci — některé děti, divoši a ženy — stonají výlučným přilnutím ke starému, chorobnou averzí starého ke všemu novému, strachem před novým, *neofobii*. Řekl jsem: vy bojujete proti všemu historickému, rodovému, typickému, a přece i všecko budoucí, i všecko t. zv. individuální, jedinečné a nové je formou rodového a historického, směřuje k němu a převádí se v ně. Všecko t. zv. „nové“ je jen kombinace prvků daných a položených, jiné sloučenství jich, jich jiný jev a tvar. Pojímání nové jako absolutní možno *jen neznalostí rodového*, typického, genetického. Celá vědecká, poznávací, badatelská práce směřuje k vyložení měnného procesu, k shrnutí roztržitého a nepostizitelného množství jednin v rody a třídy, a konečně — v poslední snaze — v jediný typ, zavírající a vykládající celý převod a rozvoj všeho měnného a rozkypělého života. Touha po „novém“, horečná a udýchaná snaha vyvolat je, vydupat je za každou cenu, je touha rychle znuďených dětí, které pojmají věci jen povrchem, vnějším, hrubým a lesklým dojmem, a které proto rychle jimi se unavují. Proto, že *málo znají*, dají se novým klamati a snadno klamati. Kdyby více *daného, kladného, historického, starého* znali — věděli by, jaká iluze je tato touha po „novém“. Poznali by, jak málo *nové* je to, co se zdá „*novým*“! Historickým studiem poznáváme, jak široký a obecný je zákon typosace, rodovosti, genrovosti, zákon napodobení, pomalého, trpělivého, ztěžka a s bolestí pracujícího rozvoje, hutného a hromadného postupu malými kapkami, *drobnými procenty nového* — tím koeficientem hybnosti — který není nic než podstata, esence celé masy, všeho stávajícího, celého života, a který je *totožný* v minulém, uplynulém, historickém jako v napjatém a přítomném.

Rádi mluví tito novatěři o „smělosti“, „odvaze“, „bojovné síle“, rádi užívají výrazů dobrodružně válečných, epicky kolorovaných. Ale tyto obrazy stonají psychologickým klamem. V umění neplatí

dnes již mnoho *slépé pudy*, umění přešlo již daleko více ve svědomost, niternost, reflexi a určitou zodpovědnost vyjasněné cílovosti. Neběhají dnes umělci dobrodružně světem, ale sedí u masivních těžkých stolů v pracovnách. *Vědomost, účelovost, ideovost* rozhoduje. To jako symbolisté nejdříve by si měli uvědomit. To znamenalo by také pracovat se ke kritické ethice. Malý a slabý člověk, který *pozná* svoji slabost a obmezí se jí, který *dobrovolně* s plnou silou a jasností poznání sepne se v malý kruh přežatého, rodového, genového a v něm s jasnou účelností pracuje — je jímavý, čistý, ethický, radostný zjev a stojí k nesrovnání vysoko nad slepým, chorobně rozvráceným, *bez-mocným* novotářem, který s očima zastřenými řítí se na Akropole, o něž si roztrhává hlavu. A v umění nepočítají se mrtvolky, ale vítězové. V umění — jako všude — počítají se jen fakta, jen výsledky.

První, co je nutno i možno zjistiti v díle Jeřábkově, jest, že to není plod *organický*, plod umění niterného, sceleného v metodě a stylu. Jemu chybí právě výrazné znaky zvláštního, uzavřeného světa, methodické a psychologické pregnance, reliefní konturové linie — toho určitého způsobu tvorby a stavby: *jednotného stylu a typu*. Nelze nijak *zprostředkovat* šumivý, kombinovaný, napjatý a aranžovaný tlach jeho „Veselohry“, její hrubé a nahé fraškovitosti s mlhavými, zachmuřenými, jako dusnými a olověnými stíny přikrytými scénami posledních dramát fatalismu. Rozumějte dobře: nemám tu na mysli různost inspirace, nálady, intonace a genru, *tenoru* psychického a *vznětového*. Je známo, jak široký rejstřík, jak bohatou klaviaturu mají Shakespeare nebo Calderon, kteří objímali i grácii a bílou něhu vysokých stříbrných poloh i basy tmy, noci, pochyb, hloubavosti, zoufání, šílení a smrti. Ale celá tato nesmírná rozloha — to je podstatné — je tu *zladěna a zprostředkována*, je odstíněna, splynutá, v nejjemnějších odstínech splynulá a vyzpívaná — je svět toku, tepla, záměny, pohybu a nitra. U nich je to přirozená, organická, živelná síla prostředků hotových a daných, kterými se vylévá nitro. Jinak u Jeřábka: ten je stejně neniterný a kombinovaný v banální a hlučné veselosti jako v pathetické a rozhorlené tirádě deklamační. Důkaz toho je právě *nezprostředkovanost středními členy, přemetnost a tvrdá*

roztrženost jeho díla, které tak dostává tvář fragmentů, zlomků, nešených každý z jiného směru a z jiné půdy a jiného útvaru, s jiným složením i tvarem. Není vidět nikde *rozvoj*, plynulý tok, rozprádací se nitě ideových zárodků, nepatrných a v sebe sbalených myšlenkových, citových nebo ryze formových a stylových ponětí. Je cítit mezi jednotlivými hrami chlad opuštěných, chvatných a chudých let, kdy autor nežil svému umění, kdy nepracovalo a nerozprádalo se v něm jisté zachycené centrum myšlenkové, rozestřená síť světelných vln. Jeho dílo je tak přerývané, stále opouštěné a stále znova, z jiného motivu, vnějšího, od počátku navazované, nastavované a napínané. Není třeba znát život a povolání autora, abyste zjistili určitě a pevně, že umění nebylo mu velikým, osudným válečným polem života a smrti, zhuštěnou hrůzou, slávou a tajemstvím života — *vášní*, jak řekl typ takového celého a výlučného umělce, E. A. Poe — nýbrž pouhým vnějším a propagačním prostředkem, jednou užitečným a po druhé příjemným a zábavným požitkem.

Jeřábek byl podstatou svojí propagátor, novinář, tribun. Duch jistě hlubší z vrstevníků, otevřený, obzorný a hořící. Nebyl to planý, šablonovitý, jalově bezobsažný „vlastenec“, jakých vydalo bohaté žně staročeství i dnešní mladočeství. Potřeby národní viděl konkrétně a bez malicherných předsudků. Hlavně jeho „Služebník svého pána“ zůstane v *té příčině* skutečný zisk a úspěch. Liberalismus národohospodářský je plně zachycen v tomto suchém pokryteckém, vypočítavém a zvrhlém Dornenkronovi. Dnes vidíme a rozpoznáváme jasně portrét, jeho spolehlivou věrnost a přesnost, správnost barevných intonací. Tento člověk, který je vůdcem liberální strany v městě, přeje a dává každému jistě ta nejabstraktnější a nejfiktivnější *všeobecná a ideální* práva — všechnu volnost a pokrok. Volnost — svobodu — volný zápas všech jedinců — nespoutaný ničím rozvoj. Všecko se zakládá na svobodné úmluvě. On nikoho nepoutá. Kdo nechce, ať odejde. Však vidí dobře, že *nemůže*. On má všechny zváženy, zná cenu všech, hodnotu, kurs. On celý svět, všechny představy a city a ideje v něm zvážil a odhadl. Toho výš, druhého níž. Tento *politický liberál a ideolog* jest ve skutečnosti nejhorší materialista

a determinista. Zná jen váhu a hmotu. A všechna svoboda, kterou chce lidstvu, každému jeho individuu poskytnout, redukuje se konečně na jedinou: na svobodu zemřít hladem.

Tento Dornenkron svádí celý svět v jediný normál, v jediný obecný prostředek typosačný, v jedinou formuli zákonnou: v odhad ryze hmotný a rozkošnický. V tomto Dornenkronovi podal Jeřábek nejdokonalejší svůj výtvar. On je společenský typ, zhustěný názor světový, třeba ne dost vyvinutý, třeba ideově a psychologicky skoro vůbec nevyjasněný a nepodepřený. Drama mělo právě utvořit a ideově rozložit v prvky tento typ. Mělo podat jeho genesis, vzrůst, rozbor a poměr jeho k jiným prvkům, typům společenským, jeho odhad, symbolický, básnický a ideový výklad. Ale po tom není v dramatu Jeřábkově ani stopy. Ono není ničím rozvojové a psychologické. Autor sepjal a navázal k sobě náměty zcela různorodé, zcela dějové, efektní, intimní a nahodilé, které nepůsobí v sebe organicky a zákonně. Kromě jediného Dornenkrona, který má v sobě podmínky pro drama podstatně hromadné a zákonné a který jest ideově nejceněnější, jsou ostatní figury „*Služebníka svého pána*“ prázdné, stínové, smyté. Žádná idea, konvenční cit nevyložený psychologicky, převedený jen v melodramatickém pathosu. Budil je geniální člověk stejným právem, po případě neprávem, jako bývají některé osoby v kusech plavé a jiné tmavé, jedni hrbatí a druzí slepí, jedni vysocí a druzí nízcí, jedni krásní a druzí škaředí. Ryze náhodně, autorovou kombinací. Vyložit ideově a hodnotně geniálního člověka — podat jeho sociologii — nebo rozebrat jej v ustrojení duševním — podat jeho psychologii nebo etiku — Jeřábkovi ani nenapadlo. Hůře jsou na tom ještě ostatní figury kusu — zejména dvě hlavní ženské: žena Budilova a mladá neť Dornenkronova, zamilovaná do Budila. Tu je všechno čirá romanesknost a plochá sentimentálnost. Jediný Dornenkron je v základě konceptem dramatu hromadného. Ale postupem hry — jejím čistě vnějším, náhodným a kombinačním sklonem — zvrhuje se i on v holého *intrikána*, ve schema podlého a černého lotra, kterého příliš ochotná a autorovi službovolná poetická Justice lapí za límec (ovšem právě v pátém aktu) a jak patří a sluší jej proklepe. „*Služebník svého pána*“

není naprosto žádné drama zákonné, hromadné či „sociální“, jak se u nás stereotypně etiketuje. Je to romaneskní a pathetické drama intriky a náhody, drama deklamační a sentimentální. Jeho aranžovanost a kombinovanost, pak plochost a bezobsažnost dá se hmatat rukama. To, co mohlo být osnovou zákonného, organického, živelného rozvoje jeho, zvrhlo se v pouhý rám, zabarvení, konverzační a deklamační thema a východiště dějových peripetií. Podobnost mezi *Freytagem*, od něhož se Jeřábek mnoho učil, a našim autorem je tu úplná. Je třeba srovnat jen drama Jeřábkovo se *Svobodovým „Rozkladem“*, našim skutečným dramatem organickým, zákonným, hromadným, společenským, aby se poznala všechna jeho zápornost, vněšnost, deklamační a sentimentální romanesknost. Skladnost prvku, jich vzájemný styk ideový a zákonný, procesný vliv akce i reakce, teplo citového a hodnotného, symbolického, typického rozvoje — ta všechna skrytá podložená dynamika umělecká — chybí Jeřábkovi úplně. „*Syn člověka*“ je proti „*Služebníku*“ spíše ještě demonstrační preparát, abstraktní filosoficky humanitární a vzduchová these, která kráčí v těsné odvislosti od *Lessinga*. Je v něm vidět zrovna jako ve „*Služebníku*“, že jeho autor nebyl všední duše, ale že byl nepregnantní, mdlý a pathetický hloubavec, opojený mlhami a dýmem svých thematických kombinací a ještě slabší nicotný umělec-tvůrce, umělec psycholog.

Josého Echegaraye Mariana

Španěl *Echegaray* je konstruktér a mechanik dramatický tak čistokrevný, že hledá sobě rovného. Povoláním matematik zůstal jím i na jevišti. Staví si úlohy, různé „ethické“ (sit venia verbo!) nebo „společenské“ (stejně!) nebo „psychologické“ (zase!) záhady, neobyčejně mělké a vnější, na kombinaci okolností nebo faktů nebo pevných nezlomných zásad a povah založené, obklopí je náležitým počtem uzlů, které pak rozmotává, překážek, které představuje a odsunuje. Jeho osoby všechny jsou neobyčejně „karakterové“, t. j. pevné a neoblomné, tuhé, železné, v jednu čáru vržené a útočné. Jsou to *fana-*

tikové nějaké nehmotné, mimo ně položené, dané, vrozené okolnosti, skutečnosti, vlastnosti nebo předsudku. V nárazu takových lidí na sebe, na jiné takové přepjatě útočné povahy — na okolí a společnost nebo konečně na povinnosti a jiné city nitra, odporne závazky a vztahy — leží napětí, zápas, boj a tragika ve většině her Echegarayových. Rekové jeho bývají neobyčejně jasnovidní a rozumoví, tvrdí, odbojní a vypjatí, od obvyklých citových nebo jiných průměrných ústupků a slabostí odtažení a nad ně postavení. V této tvrdosti, ocelové pevnosti, rozumovosti a jasnovidním sebeurčení, v tom zvláštním chladu a rozvaze, který mrazí z mnohých figur jeho i v největším žáru vášně, v bouři afektů a horečkách citových — zdá se mi — leží kus národního temperamentu Echegarayova — kus hromadné španělské ethologie. Tuto zvláštní směs pevnosti, studené a kovové hladkosti a jistoty při vnitřním rozkladu a záplavném stržení všech hrází — a jinde zase studený, povýšený, mramorově chladný a kluzký klid s rozumovou nezmarou a nekolisavou nadvládou nad celými požáry nitra, nad mraky dýmu nejtemnějších, nejzvrhlejších nebo zase nejpalčivějších a nejbodavějších vášní — to podivné sloučení žáru a mrazu maloval v některých nezapomenutelných typech jistou a jako lučavka leptající barvou již národní klasik španělský *Calderon*. Druhé, co vyznačuje Echegaraye na jeho vrcholu, je důsledek prvního: — totiž odbojná, šířavá, tvrdošíjná a útočná dialektika. V tomto směru byl jeho *Světec* či *blázen* přes všecku hrubou falešnost lepší ukázkou. (Nejlépe spojeny zdají se mi oba tyto znaky v dramatu u nás naprosto neznámém *Synu krve a synu železa*.) *Mariana* náleží, tuším, k slabším pracím Echegarayovým. Je roztržena mezi psychologický charakterový genre a hrubé efektní drama náhodných zvrátů. Figura *Mariany* náleží zčásti k té charakterové kategorii, již jsem výše poněkud popsal. Jako dítě i dospělá poznala příkrou nespravedlnost života, prošla krvavou cestou po nahých ostrých kamenech utrpení. Zklamaná, v sobě nescelená, zjitřená, mrazem a ledem ožehnutá, v únavném, nemocném a vyprahlém rozmaru — taková vleče se v lámaném, suchém a vydrážděném svistu svého mdlého a mrtvého hedvábí *Mariana* scénou prvních dvou jednání. Mladý, unylý a trochu příliš vzdychající člověk

ji miluje a říká jí to neustále. Ale *Mariana* hraje s ním otravnou hru nejistoty a nerozhodnosti. Správně vlastně: snad ani *nehraje* tolik jako sama tuto nejistotu, mdlobu, nedostatek vznícení a nerozváty, ve vrstvu složený, dusný a matný povlak popele *cití*. Neví sama, miluje-li či nemiluje-li. A tak ubohého sentimentálního hochu jednou přivábí a v okamžiku potom, bleskovým obratem, odpudí a odvrhne. Ten trpí, jak přirozeno, a vysiluje se v této bezcitné a prázdné hře směřů a citů. Ale nedovede sám nijak tu nejistou, únavnou a kalnou šed mdloby v nitru *Marianině* rozrazit, rozptýlit, roztopit. Teplo a žár, který vyšlehne občas z *Mariany*, ztuhne hned zase. Teprve náhlá drtící tragická krize, která spadne skutečně jako blesk s nebe, kdy toho nikdo nečekal, rozetne kalnou šed mlh, povlak nejisté a únavné mdloby a rozvěje jako vítr to, co jen tiše jako mlžný modravý a těkavý plamen třáslo se v dusném, mlčelivém a jako v starém zbořeném sklepě otravném ovzduší nitra neblahé *Mariany*. Nějakou bizarní náhodou, při prohlídce nějakého archeologického musea vyjde najevo strašné a docela románově střížené tajemství, které vztyčí náhle hradbu mezi *Marianu* a těžce zkoušeného jejího ctitele; *Mariana* pozná totiž, že člověk, který se uchází o její lásku a ruku, je synem ničemy, který svedl její matku, unesl a pak v cizině utýral. Rozumí se, že pieta k matce-mučednici a pak strašná perspektiva dědičné odvislosti syna od otce roztrhne — musí roztrhnouti navždy oba mladé lidi. Ale právě nyní poznala *Mariana* k svému neštěstí ukrytou posud, v rozvrácených ssutinách nitra i jí posud utajenou lásku k mladému muži. *Teď, kdy nesmí jej milovat, poznává, že jej miluje*, jak vidět, kdysi pikantní, ale dnes již až hrůza obnošený a otrelý trik kombinační psychologie, vyssátý již celou řadou špatných novel, románů i dramat. Postavení ubohé *rekyně* je nyní teprve jak náleží tragické. Je rozervaná ve dva protilehlé směry: na jedné straně *vášeň* — na druhé *povinnost, čest, rozum* a jak se jmenují všechny ty sugerované, lesklé a vydrážděné fikce. Jako pravá Španělka (alespoň po literární tradici) chce vyrvat svoji bolest z kořene, chce vypálit celou svou ránu, ulít jasnovidným rozumem, silou a nutností sebeovládání zhoubné požáry nemožné a šílené vášně. V okamžiku, v nesmírném

zápasu vypne se nad svoji bolest. Podá ruku starému kamennému vojáku, který se o ni již dříve ucházel, generálu donu Pablovi, aby „ji držel železnou rukou na cestě cti“. Ale ani tento radikalismus jí nevytléčí, jak se důvodně dalo čekat. Naopak choroba utlačena a zdusena, rozlévá se a prosákne celou duší a v příhodné chvíli vyrazí v celé síle. Večer v den sňatku vnikne nějakou nemožnou, autorem podezřele a nejapně omlouvanou a vykličkovanou cestou do pokoje Marianina její milenec a Mariana, dnes již žena dona Pabla, již již mu podléhá. Chce již skoro s ním odejít. Ale druhý pól její duše vzepne se ještě včas, mráz zoufalé sebevlády prochvěje a zakolísá tělem mladé ženy jako rozraženým a vyvráceným kmenem a Mariana přivolá svého muže, aby šel hájit čest svoji, která je jí *samou* tentokrát ohrožena. Pablo ví, co dělat. Popraví bez dlouhých úvah ubohou, chorobnou, uštvanou a nevyčítelnou trpitelku. — Z dramatu Echegarayova mají jistou uměleckou a literární, třeba ne právě novou a značnou cenu, pouze *prvé dva akty*, které obsahují něco, co je alespoň náběhem k *popisné psychologii*, k rozboru a podobizně Marianině. Ovšem štětcí Echegarayovu vadí tu suchost a nedostatek odstínů, monotonnost, tvrdost, hrubá povrchnost a zběžnost. Jeho Mariana není v dramate určité podána, ani rytmem a taktem svého duševního života vystižena. Divák musí sám jako kritik pracně doplňovat reflexí a mnoho i hypothesesami a domysly, pro něž nedal autor žádných podkladů a výrazných nápovědí. Druhá část dramatu stojí daleko níže. Je to pouhá kombinace hrubých a násilných situací, vypjatých, křiklavých scén a dějových point. Čini to dojem loutkového, horečného, tvrdého a bizarně urputného, romanticky zkarikovaného, zdivočele chmurného a misty i surově trapného divadla. Technické triky, kterých tu Echegaray užívá, neposlouží mu již u našeho diváka. Neznáme psychologie španělského diváka, ale psychologie českého je, bohudíky, jiná. Co tam dovede přijmout *temperament* i na úkor umění, zavrhne u nás alespoň *vkus*, ne-li *umění* bez milosti a po zásluze. Vzdělání našeho obecnstva, třeba ještě nízké a zakrnělé, je přece takové, aby odmítlo tuto syrovou stravu. —

Marianu sehrála pí *Laudová*. Je to jediná figura dramatu, která má

(třeba v autorově provedení, v hotovém textu ztrnulý a suchý) psychologický život. Ostatní jsou mrtvá jména a mrtvé řeči, pouhé profily střižené těžkými, starými, tupými nůžkami z tvrdého lepenkového papíru. Pí *Laudová* dobře, tuším, vystihla základní rysy, kostru, intonaci figury, její studený, upjatý a mrazivý chlad, ale chybělo jí to citové teplo a niterný život, které jsou utajeny pod tímto ledovým povrchem. Nikde nedala cítit duševní muka, která předcházela tomuto ztrnutí, tomuto vydrážděnému, ocelovému mrazu. Ukázala pouze kamennou masku, větry a mrazem sežehnutou tvář. Chlad, který z ní dýchal, byl mrtvý, ryze hmotný a netečný, jako u antické sochy. A přece měl šlehat všim utajený var a blýskat oheň, a křečovité, pod mramorovou pěstí zdrcené a zadržlé srdce mělo se třást a lačně v žízni lokat po světle a slunci. Ta výrazná věta Marianina k donu Joaquinovi: Vězte, na jakých trnech šípků nechala jsem cáry rozervaného srdce — měla být i herecky ilustrována. Jinak po stránce technické byl výkon pí *Laudové* reliéfní, sytý a plný. Nedostatek odstínů a přechodů, virtuosní škály pocitové a náladové klaviatury, hry psychologickými polosvětlými a polostíny byl tu úplně plodem a důsledkem autorovy kresby. Herečce nezbývalo než podrobiti se básníku.

A. a V. *Mrštíků Maryša*

Třetí původní novinka letošní saisony, *drama bratří Mrštíků, Maryša*, přešlo v květnu vítězně přes jeviště Národního divadla. Nepodařilo se tedy divadelní správě, oč se celou duší patrně snažila, když v stejné beztaktosti jako nekritičnosti, se zřejmou nenávisťou malevolencí k mladému autoru, který již jako nebojácný, svérázný a sytý kritik před lety v „Ruchu“ a „České revui“ ji tolikráte sešlehal plamennými pruty pravdy a poznání, a asi také k celému jeho uměleckému kředu vypálila Maryši na čelo galejní káraněcké znamení ve formě odpoledního lidového představení premiérového „na zkoušku“.

Bezhlavost, kterou tu zahráli páni na vlastní účet a k vlastnímu

posměchu i — deficitu, dojíká a naladuje trapně každého, kdo má ještě prach úcty k umělecké práci a trochu lásky k domácímu silnému a mladému umění. Tak se zachází tedy s člověkem, který naše umění vrhnuv o celé míle kupředu, kdy celá řada dnešních respektovaných akademických veličin obracela s kopce a zvrhovala v bahně plochosti a vyssáté imitace? A jakou logiku to má divadelní správa? A jak směšně zlomila tu zase vaz! Není dávno, co se ujišťovalo o lidových představeních (tehdy ještě, tuším, nedělních), že se tu musí dávat lidu vyzkoušená strava, hotový a klasický repertoar, a kdy k žádosti pronesené odkudsi, aby lidová představení byla jaksi zkušebním jevištěm, odpovídalo se kategoricky záporným nikdy. A dnes šťastně došlo se k názoru, že lidové představení má být karantenní stanicí dramatickou. Je to směšný pirouett logické důslednosti, ale interesovaným lidem šlo o to vyvésti autorovi nezdvouřilost, dát mu pocítit železo útisku, hmotné, fyzické nadvlády — a k tomu byl každý prostředek dobrý. Proto lámaly se přes kolena „principy“, o které se dříve opírala správa a které prohlašovala za nedotknutelné. Hned puštěna v divadelním bulletinu do světa noticka zcela všeobecná a jakoby pravidlo a princip, že odpoledne o lidových představeních budou se provozovati také kusy mladých spisovatelů, které „pro nedostatek formy nebo jinou vadu“ nemohou být připuštěny na jeviště večer. „Pro nedostatek formy“ — jaký to truismus! Tím začíná divadelní kancelář nebezpečné hračkování s estetikou a kritikou a mohla by si důkladně popálit neopatrné prsty, kdyby ten „nedostatek formy“ nebyl u ní — jen maskující fráze. Mohl by se stát divadlu ten malheur, že by přišel nějaký všetečný a opovážlivý člověk, a řekl prostě: s dovolením, ale nedostatek *jaké* formy to myslíte? Klasické, romantické, realistické, scribovské, sardouovské, *vlastní* či *cizí*, *individuální* či *imitované*? Pozor tedy! Takové slovíčko jako „forma“ je někdy (a snad většinou u nás) nevinná hračka, právě jen slovíčko, frázička a nic víc. A to je i tady. Ale proto není ani s tím mydlíkovým balónkem co hrát. Za slovíčky vězívali někdy i představy a někdy dokonce i — pojmy. Bývá to již tak. A jsou lidé, kteří je za nimi hledají: odloupnou, odškrábnou takové slovíčko a zaryjí

pod ně. Nevím, co by našli v konkrétním případě. Jisto jen tolik, že požadavek *formy*, jak jej zde formulovala správa tak docela vágně a neurčitě, je nejšířší pytel na světě, do něhož dá se vecpat buď všecko, nebo nic. Podle chuti vykladače. Ten prostředek, kdyby se měl stát odvodní mírou mladé produkce naší pro jeviště Národního divadla, byl by tedy nečistý a podvodný. A pro drama pp. Mrštíků byla to dokonce již falešná insinuační, jak dokáže rozbor jejich práce. Neboť Maryša právě, předem a výlučně skoro poutá svojí uměleckou *formou*. Nemyslím tu vzorkovanou techniku napětí, šablonu sestavených dějových žebříků, kladkovou hru strojovité ekenomie, celý ten aparát budící a pohybuující výlučně dvěma pocity divákovými: očekáváním a překvapením. Touto kombinační fantasií se „nevyznamenává“ Maryša. Ale má tu jedinou skutečnou a pojmovou uměleckou *formu*, t. j. výraznost, profilaci uměleckou, umělecký styl. Ne formu ryze *materiální*, jak rozuměli parnasisté a stoupeni t. zv. čistého umění, ale formu *psychologické formace, vnitřního pohybu, tepla a napětí*. Vilém Mrštík již jako kritik urputně bojoval proti logickému nedorozumění formy jako jednotné, abstraktní, *zpředu uložené a dané*, jednou *provždy* vyměřené jako hmotný kadlub, do něhož se musí nalíti po každé autorovo vlastnictví, nový obsah. Pochopil, že je to špatně porozuměná metafora, pouhý obraz vzatý z hmotných řemeslných výtvarných operací. Poznal, že v estetice třídění dvou kategorií „obsahu“ a „formy“ je pouhá sylogistická pomůcka, pouhý dialektický prostředek. A žádal v důsledku toho *individualnost* formy a stylu, nerozeznatelnou sloučenost, život jedinečný, s žádným druhým nerosovatelný, který *sám ze sebe* v každém případě se musí zdůvodnit. Forma — to mu byl právě zvláštní ráz díla, umělecký jeho typ, styl, rytmus, vůně. Jemu nebyla forma obmezena na určitý počet pevných vyměřených schemat, genrů, tříd, druhů. Naopak: forma rozlévala se, barvila se, odlišovala se a stínila se jako sám život, sama náplň jeho. A tak vlastně tento kritik a umělec, kterého obmezení a sáhem ozbrojení políří a zedníci à la Zákrejs pokládají za protiformalistního revolucionáře, amorfistního nihilistu v umění — *právě naopak proti nim* hájí formu, kterou oni popírají, sestřihují, ztenčují a rozřezují (kdo jsi

filosof čti: roztřídí) v šablony, machy a genry. Mrštík je jeden z nejúplnějších a nejcelestějších formalistů našeho umění. Děj, *sujet*, „obsah“ jsou mu vcelku lhostejné, vedlejší, podřadné. Předem jde mu o formu — styl, ráz, vůni a barvu díla, plastický postřeh, hmotný, živý, poměrový a příznačný *projev a výraz*. Málo se stará o látku a děj, který chytí. *Každý je dobrý*. Jen když *umění*, kterým se zpracuje, je dobré. Je umělec po výtce. A to znamená: je duch bojovný, útočný, zápasný a napjatý, plastický a formační, přemáhající látku v zpěném boji, v křečovitém, vypnutém útoku. A tak je tomu také v „Marryši“. Autoři nestarali se nic o výběr, vypracování, „zušlechtění“ látky — jak činí idealisté. Mrštíkové vědí dobře, že to, co se předstírá jako *zušlechtění*, je vlastně *sestříhování, zjednodušení, usnadnění*. Že to znamená odstranit překážky, *zesnadnit si umělecký problém*. Že je to *pohodlné útočiště slabosti*, která si netroufá zmocit syrovou, plnou, tučnou, nepreparovanou hmotu, která se bojí té titánské řeže. V Maryši chytli látku plnými rukama tak, jak před nimi ležela, jak trčela do vzduchu, do nejbližšího okolí, jak se choulila a válela pod zrakem. Nelze si představit nic obecnějšího, „všednějšího“, „známějšího“. Byl již tisíckrát umělecky zformován, v tisíci variacích zpracován tento *sujet*: tragedie i melodramata, pastorály i vaudevilly, novely i eposy. Ale to právě byl tak *čistě umělecký cíl*: chytit tuto hmotu tak lhostejnou, netečnou a lenivou a rozsvítit ji, vyhrát ji, vyzpívat ji ze sebe samé. Vítězství, jak patrně, náleží tu *jen umění, a výlučně umění* — ryzí formě, stylu, *psychologickému reliefu a modelaci* — látka, *sujet*, děj nic k němu nepřidává svojí syrovou a hutnou kalností.

Tato syrová, tučná, hmotná, široká a krevní podstata vyznačuje proto i Maryšu jako všechny předchozí práce V. Mrštíka. V Maryši stejně jako dříve je rozvojový, rozlehlý, široký a spletitý v objeti a chumli zápasného toku hmoty a látky. Osoby jeho v Maryši právě jako v pracích beletristických jsou předem dány a určeny svojí tělesností, fyziologickým dnem a podkladem své bytosti. Rytmus, tok a střík krve jejich určuje předem a zhruba spád dramatu. Jím je drama rytmováno, jím je pausováno. To, čemu říká se obyčejně *tem-*

perament, hrubý, celkový, živelný a živočišný ráz, náladové zabarvení charakterové, je u všech Mrštíkových figur silně podloženo. Maryša v prvých dvou aktech a hlavně Francek po celou hru překypují živelnou silou odboje, varem krve a smyslů. První práce Mrštíkovy ovládal tento živelný temperament skoro úplně. Tak *Pani Urbanová* byla z velké části drama probuzené krve, jí rytmováno, stavěno a odplaveno. V dnešních pracích Mrštík temperament sice nepotlačuje, ale *obmezuje* jej, *zjemňuje* jej vlivy okolními, prostředím, kultury, ethiky, psychologické výchovy hromadné i jedinečné. Volný nevázaný střík krve, její horečný spád a spěch je poután řadou složitějších vlivů. Odtud ta základní intonace „Marryši“ i jiných prací Mrštíkových (předem Santy Lucie, reka jejího Jordána): odboj, útisk, dusivá tíseň, zápas plic, lapajících po vzduchu, hustá, dusná, olověná tíže křečovitého, štvaného zápasu. — Bylo již zjištěno, jaký veliký význam má v Mrštíkových pracích *prostředí*, a to jak fyzické, hmotné, krajinné, přírodní vůbec, tak společenské i kulturní. Je to nutný a přirozený důsledek celého jeho rozvojového, živelného, hromadného pojetí uměleckého. Mrštík pojímá ne jedince a jednotliviny, abstrahované a logickými postupy dobyté, ale samu smyslovou a životnou plnost, sytost a neodlišenost — již tím podmiňuje jednotlivinu všemi jednotlivci ostatními, celou hromadou, vším okolím, celým útvarem jeho. Jedinci, lidé Mrštíkovi jsou odvislí z velké části od okolí, prostředí krajinného, čistě fyzického a přírodního předem. Jsou jen jeho výrazem a reflexí. Mezi prostředím a jimi navázány jsou nejtěsnější nitě styku, jednota soucítění a ochotná prolnavost vlivu. Odtud speciálně i v dramatech Mrštíkových snaha podat toto prostředí hmotně a determinovaně. Odtud jeho *úzkostlivá*, pečlivá, nesmírně podrobná a vypracovaná *režie hry*, právě jako u všech moderních dramatiků, z nichž někteří jsou přímo na přechodu k *féerii*. Odtud západy slunce, zpěvy ptáků a mraky vůni v *Pani Urbanové*, odtud předepsaná hra cepů, neustálá hudba, sněživá noc u melancholického lkavého jezu (proměna 4. jedn.) v *Marryši*. Na lidi Mrštíkovy, právě smyslové a živočišné, tyto přírodní, ovzdušné a smyslové vlivy přímo působí, zabarvují je, prosakují je. Vliv společenský, kulturní, vliv stádné sdruženosti je ovšem ještě

tužší a rozhodnější. Mrštíkovi lidé jsou jen *funkce jistého organismu*, celly jistého ústrojí. Za nimi stojí vždy vlastní herec: Příroda a Společnost. A *tak*, v tom smyslu je Maryša drama selské, drama oživených hrud, zavalitých, tuhých, urputně oživených, lačně k svým lánům přissátých těl. Jeho sedláci ani nedeklamují, ani nekoketují. Oni nejsou ani alegoricky hlubokomyslní, ani selankovitě prosti a jímaví. Oni jsou předem neurvalí, lační, hladoví a skoupi. Takový jest otec Maryšin, *Líza*, který obětuje dceru svoji lakotě, který ji prodá jako neživý, bezvolný předmět. Vlna společnosti, hromadného života stále zaplavuje jeviště. Jsou to i její ryze hmotné projevy, které jim protékají. Život hromadný, vesnický, chórový — shromáždění i průvody — rozlévá se po jevišti. Charakterová formace, ethická i kulturní, je většinou dána právě tímto prostředím, jež určité osoby jen zhmotňují a zhustují v sobě. Tak hned sama krise dramatu, sám střed jeho a vypjatý vrchol lámající se vlny, je podmíněn tímto kulturním vlivem, poutem, kterým svázal rekyni: Maryša nechce odejít od muže, který ji ubíjí, poněvadž má předsudek nerozlučitelnosti manželství — vlastní kultuře jejího prostředí. Tento předsudek je v ní chycen houževnatě celou silou výchovy, vlivu jejího okolí, jejího ethického ovzduší. Motivuje jej sama sice nábožensky — ale vpravdě objektivně je položen kulturně a sociologicky. —

Vedle těchto vlivů a proudů trpných a typosujících docházejí však pp. Mrštíkové v tomto dramatu k vlivům individuálním, činným, charakterovým, vlivům vůle a síly jedinečné, proti okolí napjatým a reagujícím — ke *karakterovosti, psychologii*. *Pani Urbanová* byla v tomto směru chudší než *Maryša*. Maryša sama, třeba určena a podána okolí a prostředím, *bojuje přece a vzpírá se proti němu*. Drama je právě ten boj, odpor, zoufalý zápas. Drama je proto ethické ne falešnou, kázanou a hlásanou morálkou, ale samým organickým podkladem svým. Morálka jeho dává se sama sebou, vyplývá z práce, vyjadřává z ní jako jádro z rozpuklého obalu. Ethika tato není tedy dialektická, abstraktní, formulovaná, není alegorická, osoby nejsou zosobněné nějaké ctnosti nebo neřesti, sklony nebo síly. Ethika je charakterová a vůbec měnná. Je právě individuálně vzepětí nad masu, nad

okolí, a kolisavá stejně jak toto vzepětí. Láme se a klesá s ním. Je právě zápas, je i ten sklon a ten pád. Neboť osoby Mrštíků jsou především široké, složité, hutné a masivné, pomísené z dobra i zla, světla i stínu. V tomto bodě bije moderní reformní ráz Maryše přímo do očí. Maryša dovolává se náboženství — ale proto nemyslete, že je sladká, pasivná a poddajná. Naopak: vypjatá, bojovná, tvrdá. Vávrovi strojí také krušný život. Tento rozpor nebyl jedné části kritiky vhod. Litovala, že v Maryši nenamaloval autor bilou, trpnou mučenicí, kterou ubije a usmýká stádo černých katů. Nemohli pochopit, že je rozpor, věčný rozpor mezi city a činy, myšlenkami, slovy a jednáním, mezi vůlí a silou. Že rozpor ten, ta směs a neustálá záměna bílého a tmavého, síly a ochabnutí, je právě život, hybný jeho dech. Nemohli také pochopit, jak Maryša, která nechce odejít s milencem, dovede zavraždit svého muže, jak žena, která nechce se dopustit tohoto malého zla, dovede spáchat veliké. „To je přece ethická nedůslednost“, voláno na autory. A neuvážilo se, jak *právě tento nedostatek racionální reflexe*, tento alogismus je příznakem, charakterem sensitivních, impulsivních, zlomených, uštváných povah! A neuvážilo se, jak bystře jej napověděli autoři: Vávra ukládá o život Franckovi *dřívě*, než Maryša se odhodlá jej zavraždit. Podnikne na něj vražedný útok. Maryša je právě zvrtná, horečná, útiskem zcitlivělá a k padoucnici rozdrážděná. Ona nechce od muže ani odejít — a on by zavraždil jejího hochu, kterého miluje! Že ji by ubil, odpustila by mu snad, ale jejího hochu — nikdy. A *teď teprve* se mstí, a sice zcela důsledně jak bývá u takových povah, stejně slepě, krutě, tvrdě a impulsivně jako dřív trpěla. Tato katastrofa, zdá se mi, má pevný psychopathologický hřebík a svor, silnou a jistou rukou vyměřenou konstrukci. Autoři ji jen z uměleckých důvodů ukryli — nemluvili o ní, jen objektivně a konkrétně ji realizovali, a proto, že nevyčnivala, tuším, a nemohl o ni nikdo klopýtnout, byli podezříváni z hazardnosti.

Nic není autorům cizejší než abstraktní schematičnost a absolutnost. Nerozdělili proto svoje osoby ani v bílé a černé, nýbrž jak život sám je složitý a promísený, světlo a stín, spád barev a jich tok — tak z něho a jím malovali svoje figury. Opakuju, že v tom je reformační

Maryša. V tom byla také i kárána kritikou. Ukázalo se to světle při figurě mlynáře Vávry, muže Maryšina. Autoři kreslili široce a liberálně. A kritika právě chtěla pekelníka, časa, lotra z galejí. Tento Vávra totiž jak je násilný, tuhý a surově egoistní, cítí také lidsky. A to je hřích a vada, podle kritiky. Že cítí výlučně *egoistně*, přehlédli karatelé úplně. Jsou to dva passy v dramatech, v proměně čtvrtého jednání, kdy Vávra číhaje na Francka s nabitou ručnicí, žaluje si a stýská si v monologu na svoji rozervanou domácnost. A po druhé, v pátém jednání, kdy domlouvá se s Maryší o lepší život v rodině. Jak vidíte, jsou to docela *egoistní* city, které tu projevuje. Vidí, že je násilí marné, a proto obrací v citové pole. Po soucitu s Maryší u něho není stopy. Nikde prach *altruismu* u něho. Proto ta soustrast, kterou s ním citili někteří kritikové, byla docela neethická a zvrhlá. Že tento tvrdý, surový člověk je přitom úlisný, pružný, ocelový, rozvážný, lstivý, jak se zdá, a citlivý pro vlastní nezdary, to již pomátlo kritiku, která jej chtěla mít z jednoho kamene, abstraktní zlo a abstraktní surovost, černého jako v sazích. A malheur ten přihodil se právě tomu křidlu kritiky, jež vydává se za realistickou! Ona hájila proti Mrštíkům požadavek ryze *idealistické* estetiky a dramatiky, požadavek francouzského *klasického* dramatu 17. věku, který na základě schematické, odtažitě, geometrické psychologie Descartovy formuloval veliký básník tragický *Petr Corneille* velice názorně takto: Divák nežádá, praví asi, aby v dramatech vždycky zlo podlehlo a ctnost, dobro, právo zvítězilo. S dobrem lze sympatisovati, míní, i když podlehlo, a zlo lze nenávidět, i když zvítězilo. Ale co žádá divák je prý *jasnost kresby, určitost světa a stínu*. Nemají prý být barvy tak rozděleny, aby se mohl divák v sympatii své mást. Aby mohl zlo brát za dobro a dobro za zlo. — Tedy slovem: černí na jedné straně, bílí na druhé. Na jedné růžový pudr, na druhé saze. — To vytýkala v podstatě kritika pá-nům Mrštíkům. Co je s Vávrou? Je to dobrý člověk nebo lotr? Surovec, ano či nic? —

Co k tomu odpovědět? Nic, nežli že psychologie *moderního* diváka je jiná než psychologie diváka *sedmnáctého* věku. Onen ví a zná již, že duše lidská je po výtce složitá a měnná, že člověk t. zv. *zlý* není ab-

straktný jednotný vzorec, hranatý tvar měřický, nýbrž směs a chumel nejrozličnějších proudů a sklonů duševních. Ví, co neví naše kritika, že všecko t. zv. *zlo* jako všecko t. zv. *dobro* je ryze *relativné*, poměrové, od skladu a vzájemné zapjatosti útvaru odvislé, *okolnostmi dané a podmíněné*. Moderní divák ví, co neví náš kritik: že *zcela průměrný, od normálu ne příliš ani snad odchýlený muž dovede utýrat ženu — která ho nemiluje*. A že ten, s nímž by byla šťastna, neliší se objektivně snad ani mnoho od toho, s kým se umučí. —

Bohatá práce pp. Mrštíků byla sehrána s patrnou radostnou vůlí herců. Že výsledek, konečný dojem nevypadl tak zcela *umělecky* ryze a čistě, nebylo vinou této dobré vůle. Hlavní těžiště, břemeno celé práce, figura Maryšina visela na silných bedrech pí *Benoniové-Dumkové*. A je pouze spravedливо vyznat, že ona jediná dovedla ji unést z celého našeho personálu. Ona jediná k ní měla nezbytný fond temperamentu i *objektivního* umění, podmínky k tomu varu celého dusného citového kvasu, který naposled slepě a osudně vystřeluje v impulsivní katastrofu. Mnoho síly a mnoho umění slilo se v její Maryši. — Vedle paní Benoniové tvořili nejlepší šarže pan *Mošna*, paní *Danzerová* a pan *Vojan*. První prohloubil a vysondoval úžasné bohatě a bezpečně starého Lizala, otce Maryšina. Paní Danzerová nabyla posledním časem v tvrdém, syčícím skoro tradování malých, hrubých, kalných a plazivých figur úžasně bezpečný relief, jak bylo vidět před nedávnem také na žebravé holčici z Hauptmannovy Haničky. A pan Vojan upozorňuje na sebe čím dále tím neodbytněji jako herec, kterému náhle pukají prsa a volní se hrdlo. — Zato docela pochybený byl Vávra p. *Slukova*. Pan Slukov, tento korektní a dutý rek cti a práva, profiloval Vávru zcela falešně a mylně a zavinil tak nepochopení nebo zmatené kolísání, jak rozuměti psychologickému konceptu autorů. Jiného takového falešného ponětí dostalo se staré babičce Maryšině, která je pouhý stín a dodoutnávající, lhostejně trpký a netečně již do studeného vzduchu rozvanutý popel, ryze náladová a delikátní akvarela autorů.

Nejhůře bylo však s *režii*. Ukázal jsem, jaký pojmový význam má v umění pp. Mrštíků. Jak determinovaná, podrobně, sytě a pečlivě je

vypracována. Ale zde nebylo tentokrát ani ochoty, ani důmyslu, ani železné ruky kázně. Povrchní nedbalost nedovedla ani opatřit rekvisity, jež autoři předepsali.

*Meilhaca a Halévyho Frou-Frou
a několik myšlenek na ni navázaných*

Podzimní období Národního divadla přineslo první svůj plod. Dojdeme ihned: shnilý plod odpudivého zápachu, celé čtvrtstoletí starý plod; ne zralý, vonný, teskně zamlžený dar našich stinných, jímavě studených domácích zahrad, nýbrž nezralou padavku porušeného rozvoje, uměle konservovanou, zcela prosáklou otravnými plísněmi. Frou-Frou přešla, kdy toto píšu, třikrát jeviště Národního divadla a přejde je několikrát ještě. Neboť — a to je příznačně žalostné svědectví zvrhlého vkusu — našemu obecenstvu, zdá se, zachutnala tato nečistá strava. Jemu začpěl příjemně a lechtavě zkažený zápach pačuli z budoirů konce druhého císařství, směs banální, sentimentální voňavky a miasmatického vzduchu pařížských společenských stok, a ono s lačnou smyslností pije ji svými nozdrami.

V nejrůznějších literárních dějinách a essayích nové franc. literatury opakuje se stereotypní fráze, že Meilhac a Halévy, tito pouliční vaudevillisté a fraškaři, stvořili rázem ve svoji Frou-Frou komedii společenskou, *mravoličnou*. Nic falešnějšího než tento soud. Položme otázku, *co* je společensky mravoličného, přírodně popisného ve Frou-Frou. Které prvky činí z ní demonstrováný typ mravoličného přírodopisu? Nic, než několik blátivých skvrn společenské zvrhlosti polhavní, na níž se naráží pouze v rozhovorech vedlejší komparserie. Ty tři čtyři věty, z kterých dýše a čpí hniloba demimondového ovzduší, jsou jediná společenská barva, která ukazuje příznačně k době druhého císařství, k době hltavosti bezuzdně pusté smyslnosti, v níž utápěl caesarismus vlohu, sílu a práci, které se bál, která mu mohla býti nebezpečna. To je všecko. Rekyně sama Frou-Frou nemá nic podstatně typického, mravoličně demonstračního a popisně so-

ciálního. Je to naopak charakterové abstraktum, psychologická fikce dobrodružně skreslená, jediný výlučný sklon a pud duševní, jediná „vlastnost“: lehkomyšlnost. Pozorujte, jak široká je tato charakterisace. Lehkomyšlnost nevymezená, nemotivovaná, nepřipjatá k určitým vztahům a příčinám. Lehkomyšlnost *vůbec*. Pak mají ovšem autoři pohodlnou hru, volné pole pro všechny svoje kombinace. Frou-Frou může dělat nebo lépe a správně: autoři mohou dělat s Frou-Frou co chtějí, jak se jim líbí a jak potřebí, a všecko je v pořádku. Není pro ně závaznosti, logiky, vývoje. Není pro ně kritiky: Frou-Frou je jednou lehkomyšlné stvoření a může činit, co by nečinil nikdo. Eskamotáží otevřeli tak autoři dvěře dokořán a sami se k ní skoro přiznávají a odsuzují. Některá část kritiky ve Francii (i u nás četli jsme kdesi něco podobného) soudila, že Frou-Frou je nezodpovědná síla ženy, typ a spíše symbol ženy jako živelné, přírodní síly, jako rozkladného prvku společenského, konkretisace asketického dogmatu o zhoubném poslání ženy, pojetí fatalismu společenského. Ale to je hrubý, zásadný omyl. Za něco takového mohla býti pokládána Frou-Frou jen v době romantického citění. Balzac, Zola a jiní, kteří měli zrealisovati ve svých dílech toto deterministní pojetí společenské fysiky, postupují v malbě podobných typů zcela jinak, totiž vylučují úplně *veškeré citové pohnutí* a vměsování se tendenčního, ryze soucitového odhadu do objektivně vědecké (naladěním i methodou) svojí demonstrace. Potlačují naprosto všecken subjektivismus mravní, dojmovost a sentimentálnost. Oni popisují ji právě jako patholog nemoc, bez tendence, *bez pikantnosti*, bez každé citové idealisace. Kdyby Frou-Frou náležela do této třídy výtvorů methodou umělecké práce, psychologického ponětí, nebyla by sama první obětí svojí nezodpovědné lehkomyšlnosti, nebyla by tato lehkomyšlnost morálně očišťována tou banální souchotinářskou katharsí pátého aktu, která je parodií vši nejen ethiky, ale prostě důslednosti, která je efektem vypočteným na obecenstvo porotních síní. Autoři s Frou-Frou prostě spekulovali, z ní pro sebe těžili; Frou-Frou je nezodpovědná jen proto, aby byli sami nezodpovědnými. Kdyby Frou-Frou byla plodem prostředí, výrobkem kultury, živelní nebo společenskou silou, nač by ji vlekli

v pátém jednání k nohám zrazeného muže pro odpuštění? A nač by pak před obecenstvem jako o veliké parádě vojenské umírala očistěna „tímto odpuštěním“? Frou-Frou je na počátku hry milé, těkavé stvoření, hravá dívka, která mohla zcela šťastně žít a zemřít, kdyby byla nepadla do rukou svým autorům, kteří ji na podívanou obecenstvu nutí k činům, které by tomu těkavému, švitořivému ptáčku, tomu drobounkému mozečku ani ve snu nenapadly. A oni vykořistí právě ten drobounký mozeček, který ji vsadili do hlavy, k dramatickému výtěžkářství. Spekuluji na její slabou činnost poznávací a nastraží na ni *omyl*, do kterého se lapí jako do sítě. Omyl, který by každý, jen trochu větší rozum, docela průměrný jinak, a vrozená vloha rozlišovací určitě rozpoznala a na kterém by byla jistě neklopýtla ani malá těkavá Frou-Frou — kdyby jí byli autoři nestlačili *pod normál*, pod přirozenost, kdyby jí byli nezmrzčili jako žebráci mrzačí děti, aby pak na ně mohli žebrat. Ano, pp. Meilhac a Halévy učinili z ubohé Frou-Frou pouhý mechanismus, čiročírou loutku, kterou lámou, jak chtějí. Ubohá žena! Co všechno z ní neudělali již: anděly, netvory, hračky, které se převlékají a mluví — jen *člověka* ne. Kdyby nic jiného, již to klade Ibsena nade všechny ostatní dramatiky, že v „Noře“ emancipoval ženu konečně na člověka. — Nastrojí tedy na Frou-Frou léčku, takovou zcela ničemnou, dobře vypočtenou „náhodu“: ubohá Frou-Frou myslí, že muž její se od ní odvrátil a miluje její sestru, *musí* tak myslit — ačkoliv divák z obecenstva ví, že to není pravda. Lapnou tedy nezkušenou Frou-Frou na tento klam a pak jí již nepustí z rukou, dokud ji neusmýkají, dokud nevypustí pod jich pěstí svou malou poděšenou dušičku — při plné scéně, v pátém jednání. A aby „morálce“ bylo docela učiněno zadost (jak zní kupecká fráze), musí ubohá Frou-Frou jít konec konců za všechno odprosit ještě svého muže! Zač a proč jsem sice nedovedl prozkoumat, ale nakonec mi napadlo, že snad proto, aby mohla „zemřít očistěna“ (jak zní druhá kupecká fráze). Oni autoři nejsou zlí lidé a chtěli dopřát ubohé Frou-Frou alespoň počestný občanský pohřeb se slušnou, stavu přiměřenou pompou a s věncem od manžela. Proto ji nutí k tomuto veřejnému pokání. Ne-li proto, aby mohla se Frou-Frou okázat ve zcela nových

černých módních šatech. Jiné příčiny není. Frou-Frou je obětí omylu, a tu, jak známo, i trestní zákon osvobozuje. Ale ne autoři Meilhac a Halévy. Frou-Frou ze zoufalství a ze vzdoru nad domyslnou nevěrou svého manžela ujede se svým milencem do Benátek, kdež jí manžel milence zabije. A za to ještě jej odprosí v pátém aktě. Není nad takovou básnickou spravedlností! Či není tento muž mravní nula? On, který svoji ženu zkazí opičí láskou k loutce, který ji miluje nedůstojnou láskou z potřeby smyslnosti, jako předmět rozkoše a luxu? On, jednou tak starý jako Frou-Frou, který se uchází o tuto těkavou veselou dívku, ke které jej neváže ani styk myšlenkový ani citový, kterou zná povrchně z několika promluvených společenských frází, které je docela lhostejný a skoro neznámý a jejíž těkavé veselé gracie, sladkého neuvědomění vykořisťuje, aby si ji osvojil a spoutal pro celý život, k níž žene jej jen pobouřená smyslnost? Je mravný ten muž, který uchází se o ruku svoji nevěsty s hazardní nejistotou loterní sázky? Který se před rozhodnou odpovědí třese strachem, aby mu neušlo to tučné sousto, které si vyhlédl? Který pak v manželství hlásá „vážený životní názor“ svoji ženě jen potud, pokud ji potřebuje za chůvu svého dítěte a dohlížitelku ve své domácnosti? A který, když je později těchto starostí náhodou zbaven, odpuzuje s bezzájemnou lhostejností sobce svoji ženu do prázdné pěny tupého povrchního společenského života, z níž sama chce vyplavat na břeh? Ano, to je ten vážný, důstojný, melancholický a tragicky podbarvený pan Sartorys! Sobec, smyslník, slaboch pod důstojně neseným a tučně živým tělem. Poznáváte, že celá ta jeho důstojná a vznešená vážnost je pouze prkenná těžkopádnost zevnějšku.

A to je tedy Frou-Frou: komedie hazardního a nezodpovědného klamu, kterému se kdysi z nedostatku pravého slova říkalo nedorozuměním „psychologie“, dvou frivolních spisovatelů-spekulantů, kteří přišli vykořistit bolestné, krvavé záhady, otázky a rány naše, jimiž trpíme, kteří je přišli lstivě strhnout do bláta pikantnosti a polit je pak nejlacinnější voňavkou předměstského sentimentalismu, kteří tak urobili tu směs zvrhlého citění, falešného pozorování a bezmozkového lži-filosofování, jež tak chutná širokému, smetenému obecenstvu, po-

něvadž lichotí všem jeho nečistým pudům a neřestem i předsudkům, poněvadž vyhovuje stejně surovosti jeho citu jako slabosti jeho mozku. Ty záhadné otázky lidstva, ty všecky rány naší doby: svoboda a odvislost mravní, právo ženy, právo nitra, citu, jedince proti vnější, průměrné normě, spravedlnost společnosti, spravedlnost poměru mezi mužem a ženou — ta celá bolestná, krví a slzami nasycená, ve vysokých teskných náhrobních travách vypjatá půda, na níž žijeme, dědičné naše pole, celý náš úděl, lán života, smutný a svatý náš hřbitov utrpení — to všecko není těmto spisovatelům než rozryté smetiště, v kterém slídí po pikantnostech. Frou-Frou je dílo zvrhlé, které zhoubně působí v obecnstvo. Mate a zatemňuje mravní princip, o který má být hra opřena a na němž jako na zákonné stavbě má spočívat, mísí surové a pouličně smyslné s mělkou citlivostí a nevypracovaností nitra, jež popírá a od něhož se odvrací k vnější konvenčnosti. Upírá i citový i ideový život svým osobám nadobro. Svým lechtavým a čpicím ovzduším banální sensačnosti, falešně a nedůsledně pojatou bezodpovědností, tím celým bengálovým lžiromantickým osvětlením, které kazí úplně čistotu perspektivy, může „Frou-Frou“ velice zhoubně působiti na široké, naivní, přímé obecnstvo, které nerozlišuje a nepoznává, že Frou-Frou je karikatura, lež a eskamotáž.

První plod,¹ který nám podzimní repertoír přinesl, byl tedy shnilý a cizího původu. Klade se otázka: jak bude dále? A Jobovy zprávy slyšíme z divadelní kanceláře: *žádná nová práce českého domácího autora není připravena, nečeká provozování*. To je tedy literární a umělecký bankrot. K tomu není potřebí gloss. Víme, že nelze domácí, silné a čisté umění vydupat, ale také není užitečné je *zadupávat*, jak se skoro děje v Národním divadle. Domácí produkce je tu stále odstavena, odstrčena, pohazována. Pro umění dělá Národní divadlo málo, pro domácí umění skoro nic. Máme dvě, tři výraznější

1 - Přehlídím tu a úmyslně přecházím mlčením domácí práci v Národním divadle před Frou-Frou sehranou, frašku p. Ruthovu Prvního klienta, proto, že stejně jako ostatní jeho spisovatelská činnost nenáleží naprosto do umění, nýbrž mezi pouhou řemeslnou výrobu, jako ku př. mydlářství nebo pekařství. Více se o ní nedá říci.

dramatické hlavy a k těm musí se správa chovat jinak, než se chová. Je-li málo nabídek a mnoho poptávky, stoupá přirozeně cena zboží. *Honorářová otázka* by měla být nejprve upravena. Jsou to staré stesky. Tři sta zlatých honoráře za celovečerní kus stačilo snad, když se psaly hry čistě dikční a verbalistní, z nouze klížená dramatická lešení, pozlacené jarmareční boudy, které se mohly sbít narychlo přes několik nocí. Dnes, kdy žádáme vniterně zdůvodněnou stavbu, hromadné národní a moderní drama, na němž musí pracovat básník rok nebo i déle, bez přestávky a do neúnavy, dnes a za takových požadavků je honorář Národního divadla žebrácký groš. A po druhé: kusy našich nových básníků *nesmí lít v divadelním archivu*; těch několik solidních, vonných, šfavných her, které od nich máme, musí alespoň dvakrát třikrát za rok přejít jevištěm, vynořit se a vyplavat nad ostatní více méně obchodní a sensační repertoír, rozsvítit a zahořet jako skutečný lidový hodnotný majetek v společenském našem tělese. Ryze kuriosní vetešnické zboží naší předbřeznové a romantické literatury, jež zachytilo se na repertoíru, přissálo se s houževnatostí bezmyšlenkové tradice a dusí jako prach naše plíce, překulhá několikrát za rok po vyspravených berlich jeviště, prosípá se a prochrapí se po několik večerů — co zatím životný a typický *Svobodův Rozklad*, který by obecnstvo uvítalo s větší radostí a k neskonale většímu užitku pro skutečnou výchovu myšlenkovou i uměleckou, rozpadá se v nějakém vlhkém ztuchlém koutě, mezi rozklíženými literárními antikvariemi.

Zatím bude se hrát nejméně osmkrát až desetkrát „Frou-Frou“, tento mravně a sociálně zvrhlý, umělecky nicotný módní artikl pařížského průmyslu. A v jaké době se hraje! V době, kdy jdeme od jedné politické a lidské potupy ke druhé, kdy žijeme jako národ dobu ponížení a rozvrácení do prachu. A do jakého soumráčeného a jako krví zjitřeného vzduchu lije se ta zkažená voňavka! V domě, uvnitř tuhých hradebních zdí, v lechtavém vzduchu, v rudém, plápolavém odlesku nějak duševně zbarvených světél rozčiluje se k chorobnému podráždění i k chorobné sentimentalitě obmezená, bezcitná buržoasie touto pikantní a sentimentální karikaturou, parodií všeho opravdového, vážného a bolestného, zatím co venku v zimní studené noci šumí

teskný oblak poplašených křídel a útočících, zkrvácených pěstí, všech bolestných přikrývaných ran, otázek a pochyb, které bubnují pruty ušlehaných rukou basový, zdusený koncert utištěných a vyděděných na zavřené, železem pobité okenice společnosti.

Největší vliv na sestavování repertoiru má prý, jak jsme četli, pí *Benoniová-Dumková*. Tento při nejmenším podivný a nelogický princip měl snad sem tam dobrý důsledek: viděli jsme snad jednu dvě umělecké hry, které bychom jinak nebyli spatřili. Ale kdyby měl jako důsledný a stálý činitel ovládat ustavení repertoiru, bylo by to stejně žalostné jako zhoubné. V konkrétním případě (neboť pí Benoniové „děkujeme“ za těch zmařených osm, deset večerů, po které bude tato hra kazit lidi) je to očividné. Paní Benoniová projevuje v poslední době nenasytný, zdá se, hlad po velikých úlohách. Tak jí přišla také chuť na „Frou-Frou“, která omamuje herečky právě svojí vněšností, pompésností a dekoračností, poněvadž tu jsou skoro úplně bez kontroly psychologického podkladu básníka, neslouží mu, ale *volně hrají na jeho účet*. Divák může jim věnovat celou mysl a pozornost, s kterou neví bez toho, co počít, a která by jinak docela zahálela. Ony dají volně rozvinouti se celé svojí technice, naučené a nacvičené hbitosti, tělocvičné obratnosti. Není to ovšem pak umění, nýbrž pouhá *virtuosnost, žonglérství*. A takovou virtuosní úlohou po výtce je Frou-Frou. Žádá na svojí představitelce brilantnost posunovou a mluvovou, celé škály odstínů a polosvětél. To všecko neovládá však právě paní Benoniová s náležitou hladkostí, s tou nedbalou nonchalancí rozených virtuosů, s tou šumivou jich pěnou. Bylo pozorovat přílišnou vypočetnost a důležitou pointovanost v celém výkonu. Scházal také jednotný vzduch, scelený rám pro její hru. Nebylo v ní *jednotné intonace*, základního tónu, který zněl roztržen mezi lehkou světelnost Pailleronovy Myšky (na počátku) a jímavou chudobou Hauptmannovy Haničky (pátý akt). — Obětovanou i obětovnou sestru Frou-Frou, Luisu, sehrála s obvyklou uměleckou diskretností pí *Kvapilová-Kubešová*. Šablony Brigarda, otce, Sartoryse, manžela, a Valrèasa, milence Frou-Frou, stříhli dle osvědčených vzorů a ustálené tradice pp. *Šmaha, Seifert a Vojan*.

Ještě poznámku k poměru, jakým se dělí o repertoir obě přední dramatické umělkyně, paní Benoniová a paní Kvapilová. Poměr ten je totiž, myslím, málo odlišený, dosti pomísený a nevyhráňený k patrné škodě, se zřejmým zanedbáváním poslední. A přece může se skoro matematicky rozdělit repertoir ve dvě půle a každou z nich podělit jedna herečka. Paní Benoniová je patrně více vnější, pathetičtější, objektivnější a odstíněnější i reliefnější. Paní Kvapilová vládne zase výlučněji na opačném pólu: gracií, čistotou inspirace, tlumeným a šedějším, niternějším a diskretnějším tónem, pastelovými barvami. Vzpomínám jen jejich domácích, svěžích, při vnější šedi tak vniterně bohatých a prohloubených dívek ve hrách p. Svobodových, kde je skutečně nenahraditelná.

Stroupežnického cyklus

Stroupežnický je zjev přechodní. V dějinách naší nové literatury vykáže mu kritika místo spojovacího středního členu, připínajícího mostu mezi oběma terény: romantismem a realismem. Stojí na hranicích, na pomezí obou. Oba světy míchají se, kříží, matou se v něm. Dílo jeho stojí v křížovém ohni obou, je splachováno a lámáno dvojím odporujícím si proudem, odpovídá na ozvěny obou v zkažené, smyté, steklé akustice. Je spisovatel po výtce roztržený, zlomený, zrůdný. Není veliký duch organický, původní tvůrce, silný, bojovný plastik, umělec-rek, který přišel roztrhat mlhy a vyzpívat z nich světy a slunce. Stroupežnický nesestavil z barevných kamínků, oblázků a skel vnějších dojmů, pocitů a poznání jednotnou, ve vzduchu ostře profilovanou architekturu jednotného stylu, jednotné abstraktní ideové marky, jednoho určitého důsledného rázu — *světový názor svůj*, jak se říká — výkladovou a kritickou bilanci celého světového a životního chaosu, svedenou na jednotný poměrový základ. Jeho dílo je malé, nesouvislé, z hlíny stavěné, různě přerušované a nastavované, podle různých opuštěných a znovu zas navázaných plánů pojaté. Je celé odvislé od vnějších náhod. Dvě metody se v něm potírají: malá,

suchá, trpělivá kresba rozlité všednosti a čpavé nepatrnosti, hned idylicky ukonejšená a radostně uspaná („Naši furianti“), hned moralistně a satiricky podrážděná a pamfletová („Vojtěch Žák, výtečník“), a dutý, falešný, studený rétorismus, prázdná a hluchá pompésnost velikých, ale načisto nejasných snah („Velký sen“), šlechetných, ale naprosto bezobsažných a nicotných figur, kterých se hemží vždy několik i v jeho barevných, pestrých a mstivých hrách (v „Hrobčickém“ farář, snoubenka mladého Hrobčického i sám mladý Hrobčický, ve „Vojtěchu Žákovi“ žena Žáková Markéta i Václav Mošovský). Při čtení nebo pozorování jeho děl vidíte a odlišujete neobyčejně jasně a příkře tento dvojí roztržený a jako na hraně tvrdě zlomený ráz jeho díla: přirozený drobný živý puls malých, šedivých a čpících figur a mrtvý pathos, dutou a hluchou dekoračnost, nehmotnou a neživou tupost bezobsažných loutek, které chtějí vykonat nějaké veliké činy, jež samy neznají, které deklamují o nějakých nesmírných vášních, ideálech a snahách, které by nedovedly nikomu vyložit a popsat, a přitom rozčileně a prázdně pobíhají nebo olověně statují a panákují bez každého činu a podniku. (Jaroslav ve „Velkém snu“, který pojal nějaký nesmírný a blíže naprosto nedeterminovaný politický plán o usamostatnění Čech a vyrvání jich z vlivu západního, tuším i kulturního, a přitom a před tím již snad dvacet let je rozhodán docela školáckou láskou k Anežce Přemyslovně, kterou jí projeví teprve v poslední hodině před smrtí!) Dynamika života unikala Stroupežnickému naprosto. Nedovedl malovat sílu, boj, napětí velikých snah a vášní. Jeho hry jsou prosty těžkých ideových mozků, prosty velikých, silných vášní, prosty živelných, pevných, hluboce slehlých a těžkých citů. Stroupežnický neobjal život, nepoznal jeho sílu, tok, rozvoj, slávu. Neznal podstatné, organické, konstitutivní prvky a složky světa. *Láska*, toto jádro života, jeho pramen a podmínka, jeho teplo a hybnost unikla Stroupežnickému docela. Všude, kde se jí jen mimochodem dotýká, kreslí ji bez vlastního poznání a pochopení, dle doslechu, podle zdání, podle romanticko-sentimentální patrony. Žádná hra jeho nespočívá na tomto základním problému, sociálním po výtce. Ve „Velkém snu“ není motorem dění, je jen

dekoračním a sentimentálním přilepkem, úžasně chudým, falešným a šablonovitě prázdným. V novele „Synové grafitového rytíře“, kde má stejně podružné postavení, je tomu taktéž: sláma několika prázdných, konvenčních frází. Všude vidíte, že toto pojetí lásky je u Stroupežnického přetvářka, pouhý dějový nebo sentimentální trik, epizoda a koncese. Ve svých humoreskách, kde ji karikuje s tupou fraškovitostí nebo poťouchlou pitvorností, je, cítíte, upřímný. Význam, smysl, dosah její unikl mu vždycky. Kde ji potřebuje do děje, jako ve „Furiantech“, okresluje ji prostě z kalendářů. Velikých vášní vůbec nezná. Mohutné zápasné napětí dvou nesmírných srážejících se proudů dějinných a kulturních ve „Velkém snu“ odbývá několika hádkami a rvačkami, křiklounstvím a klením, několika „dramatickými výstupy“ jako při pouličních nebo hospodských excesech. Tato hra ukazuje nejlépe svojí prázdnou, horečnou a mlhavou bezobsažností neschopnost Stroupežnického pojmouti a představití veliké, silné lidi, ovládané mocnou vůlí a mocnými představami, dravé, silným mechanismem psychickým proti sobě rozehnané zápasníky, kteří se sráží z motivů ideových a plánových. Zápasný boj života, hybnost rozvojových proudů, které se mísí a matou ve vírech, v křečovitých chumličích, vlastní plánové pojetí života — to všecko nevstouplo mu nikdy na mysl. I tam, kde chtěl podati charakterové pojetí života, jako ve „Velkém snu“, a kde si je zjednodušil na dvě protilehlé a zápasné strany a k tomu jen — politické, kde tedy otázky vlastně psychologické vyloučil — i v tomto nejprostším a nejprimitivnějším konceptu boje, který se vede zcela hmotně, makavě, po vojensku pod dvěma různými prapory — i tu nestačil naprosto svým uměním a podal pouhou romantickou karikaturu rytířského světa, výpravnou, rozvířenou, vojenskou, dekorační hru. I druhý pól života, druhý chemický jeho zákon, zákon odpuzení, boje, zápasu — rub a převratná komplementární hodnota lásky — uniknul mu bez pochopení a ocenění. I jej zvrhuje a karikuje jako lásku. Ve „Furiantech“, v „Hrobčickém“ a zčásti i ve „Vojtěchu Žákovi“. V prvých dvou hrách postavil proti sobě vždy dva poťouchlé, výstřední, barokní, až k zblbnutí tvrdohlavé a jako berany neústupné, jinak zcela prázdné a bezobsažné staré lidi.

kteří se kočkují, rvou, škádlí, cuchají a tahají v masopustní náladě, k nemalému plaisiru obecenstva pro nic za nic po celé tři nebo čtyři akty, aby se nakonec nějakým autorovým trikem smířili. Žádného skutečného, hodnotného, ať ideového nebo hmotného zájmu a významu tato kočkovitost nemá. Nemá ani rozumného objektivního motivu a příčiny. Dva sedláci škádlí se mezi sebou z rivality o primát v nějaké Lhotě. Sedlák a šlechtic, oba staré dohořelé trosky, trouchnivící větve poražené od dávné doby, jsou animováni, rozhořčeni a rozlíceni na sebe k vzteklé úpornosti z podnětů dnes ilusorních a zapomenutých, pro kulturní a právní instituce doby feudální a patrimoniální, kterým již třicet let nebo déle jsou odzvoněna hrana. Tyto celkem nepatrné a malicherné protivy a odboje jsou přičištěny a vyhánány jen jednostranností, bezobsažností, psychologickou barokností osob, jež je vedou. V nich celý charakter je tak vypjat v jeden hrot, vysunut v útočný výpad, že se již láme v karikaturu. Z týchž důvodů stojí „Vojtěch Žák“ na samé hranici pamfletu, satiry a moralisující epistoly, neobyčejně hubené a záporné. Zlo se tam zvrhuje v špinavost a celkem v humoristickou a fraškovitou karikaturu (redaktor Liboslav Vendelín Štětka-Davelský) bez jakéhokoli zvláštního ideového dosahu, boj v podvod, klam a zahálku, sanguinický ilusionismus a pathetický idealismus („Vojtěch Žák“) v zločinnost. Obyčejný karbaník zahubí a zničí prostou vychytralostí neobyčejně tupého, opilého a blbě důvěřivého sedláka. A apotheosu odnáší si z kusu starosvětská idyličnost a pasivní lethargičnost. Žákovy schopnosti kritické a poznávací jsou stlačeny na minimum: kde všichni vidí a mají jistotu, je on ještě poražen slepotou. V této své tuposti, bezobsažnosti a nicotnosti není také daleko od karikatury. Je každým způsobem nesmírně zjednodušen, v jednu hranu stlačen a uzpůsoben pro pedagogickou demonstraci, aby pohodlně a hmatavě mohl sloužit za „odstrašující příklad“. Celá hra stává se tím silně satirickou a příkladně alegorickou. Vyšší a hlubší kritičtější polemičnost, satiričnost i alegoričnost vyznačuje také poslední nejcennější, nejideovější i nejpsychologičtější práce Stroupežnického, drama „Na Valdštejnské šachtě“. Práce ta je v přímé, genetické, kritické souvislosti s ostatní-

mi, nejzajímavější uzel, v kterém je svinuta podstata a plán celé literární i lidské bytosti Stroupežnického. Má společný, posud všude zjištěný znak prací Stroupežnického: *zápornost a pasivnost*. Běží tu po prvé u Stroupežnického o cíl ideový, o ideovou kritiku. Ale proto drama není kladné a demonstrační, nýbrž spíše pouze hloubavé a polemické. Profesor Stefanides podniká veliký cíl, sní veliký sen. Chce založit doly v podkrkonošské krajině, ne pro svůj zisk, ale z filantropismu, pro povznesení lidu. Je to abstraktní ideolog, optimista a blouznivec, člověk vychovaný citem a citovými abstrakcemi, ne idealista, jak se v kuse falešně a nepřesně etiketuje, nýbrž ilusionista a romantik. Tento sedmdesátiletý stařec je naivní a čistý jako dítě: velikodušný fantasta, nepraktický, nekritický, nevědomý až k hlupáctví a prostoduché tuposti. Ale všimněte si: jeho šlechtnost, velikodušnost, „idealismus“ jeho je čistě negativní; on nezná reality, je ilusionista, přenáší se přes ni, prožije odvrácený od ní, nepoznav jí, celý život. Je zámožný a jen tím, tímto ryze materiálním předpokladem byla podmíněna jeho idealistická slepota, jeho přezíravý, nevědomý, fantastický a halucinovaný ilusionismus. Tento člověk žije ve svých utopiích, pokud se mu daří, pohodlně. Náhodou však zabředne do tísňe, do tlaku a útisku faktů, skutečnosti. Peníze jeho, kapitál vložený do dolů, je vyčerpán, a to ve chvíli pro celý podnik kritické. Došla žila kovu, již sledovali. Je možno, že najdou co nejdříve jinou a podnik je pak výnosný, vítězný. Je možno také však, že není již kovu v tomto okresu, a pak byl vložený kapitál ztracen úplně a nadobro. Peníze profesorovy došly. Realita po prvé v životě sevřela jej a chytila v kleště polypích ramen. Tento člověk, rétor a filantrop dosud, idealistický krasořečník, po prvé v životě se rozhoduje pro čin, fakt, skutečnost. A padne. Jeho optimistická ilusivná snivost zvrhne se v zločinnost. Tento člověk, jak vyrostl bez tuhé kázně faktů a reality, zvrhuje se z abstraktního „idealisty“, optimisty a filantropa v zloděje, podvodníka a lháře. Zhoubnost t. zv. idealismu (jak jmenují obyčejně v životě tuto dispoziční mravní), t. j. snivosti a ilusivnosti, vychovatelská bezcennost její, je tu demonstrována se znamenitou psychologickou silou. Autor ukázal, jaké zvrhlé prvky

chová v sobě snivost, jak snadno láme se v zločince člověk-ideolog, který nezná reality, který ji přehlíží, t. j. přetvořuje si ji po své vlastní chuti a vkusu. Je tu určitě ukázáno, jak egoistní je tento abstraktní idealismus, tato snivá ilusivnost tím, že tento abstraktní dobrodinec člověka en masse, tento ideolog jeho metafysických i hmotných práv a určení stane se v určitém, blízkém, jedinečném případě škůdcem bližního, určitého, determinovaného dohazovače Dlabala, jehož chce, zamlčev rozhodné a směrodatné faktum, podvést, a svoji příbuzné, které vezme peníze, aby je vhodil do nejisté hry, vsadil do loterie pochybného podniku. Je to vyšší a bezpečné umění charakterovosti, jak tento přechod a zvrát, tato doplňující se psychologická funkce t. zv. idealismu mravního je postižena. Stefanides z dramatu „Na Valdštejnské šachtě“ je bratrem Žáka Výtečníka. Oba jsou vznětliví, ilusivní, do sebe zabraní, překypěním mohutné citovosti a snadné, pohodlné, mlžné představitivosti odplavení, v její vodách utopení; oba jsou egoisté do sebe jen obrácení, sebe jen znající, v sobě utonuli. Tito abstraktní filantropové, tito bojovníci za veliké cíle, tito pokrokoví reformátoři jsou oklamané děti, chtivé, lačné, rozkošnické a požívavé, smyslné děti, které běží za dýmem svých zakouřených, opilých hlav, které milují sebe i ve svých falešných, hluchých, převrácených obrazech, optických klamech, šilenných, bludných a ztroskotaných snech, barevných mlhách a těžkých, mdlých, prázdných parách. Jsou opilí sami sebou, zmámení sebou, vydráždění sebou, bez kázně vyrostlí, realitou nevychovaní egoisté, šilenci, kteří nejprve zničí rodinu, příbuzné, lidi, k nimž mají povinnosti a závazky, a nakonec sebe. Realita, tvrdé hrany a pevné zdi její je ubijí při prvních krocích. Idealismus, ilusivní snivost, touha velikých cílů je sama v sobě nebezpečná a zhoubná. Opíjí, omamuje, znemravňuje individua, která jsou jím postižena. Činí z nich sobce a ničemy. Když pak je chytí realita, polije je lijákem ledových krup a serve, sešlehá, rozdupe ve svých nárazech a útocích — vystřízlivějí a ztupělí poznávají pak podvodnou hru. Tak Stefanides, tento idealistický filosof a parádní řečník sebeurčení, svobody vůle, síly svědomí, mravní neodvislosti a zodpovědnosti, dochází po těžké katastrofě k pustému determi-

nismu a spíše ještě fatalismu, k pochopení, že byl chycen do léčky, oklamán vlastními přeludy jako objektivnou realitou. Poznává, že člověk nemá nic než sebe, plod vnějších slepých podmínek. V tomto prvním tuhém nárazu reality chápe lichost všech ideálních regulativů. On, „jenž prožil celý svůj život věrně v ušlechtilém duchu nauky křesťanské“, jak o něm praví jedna figura kusu, přichází nakonec k přiznání, k přesvědčení, „že všechny víry a nauky jsou opravdu jen něčím naučeným, jen přijatým návykem a nikoliv vlastní podstatou duševního života člověka“ (str. 134). Jinde (str. 137) mluví o „nutné a přirozené logice skutků“, jimiž pracujeme každý k determinovanému cíli.

Jsme na opačném pólu, na druhém zvrtném bodu díla Stroupežnického. Je to pendant k „Velkému snu“. Logická, pevná, souvislá čára dialektická vede od tohoto historického, pathetického a strojeného dramatu k „Žákovi“ a „Valdštejnské šachtě“, k těmto moralistickým, skoro alegorickým, kritickým, hořkým, zjizveným, mstivým, satirisujícím a karikujícím skoro dramatům — epištolám, dramatům — úvahám a pojednáním. Je patrné, jak toto celé dílo ve svém postupu a logickém rodovém seřetězení a rozvinutí je důvěrné, živé, připjaté, příznačné „osobě a životu“, osudu Stroupežnického. Ve „Velkém snu“ a v jiných historických nebo romantických pracích hnal se on sám za velikými cíli, útočil bezmocně a marně na vysoké, nedobytné, kamenné, v mramorových zrcadlech bíle vypjaté, z pěny vynořené Akropole ideálního, bojovného, plastického a formového umění. I on snil svůj veliký sen. Chtěl malovat veliké snahy, silné vášně, nesmírné dráhy myšlenek, pouštět na obloze rozsvícená, tančící, bílá slunce. Byl nespokojený hloubavec, velikodušný filantrop a sociální reformátor, ku př. v „Synech grafitového rytíře“. Tam utloukal se také o záhadu dědičného fatalismu. I on byl ilusionista, sentimentalista a romantik, patheticky opojený dýmem a mlhou svého nitra. I on bral větrné mlýny za hrady. Ale nevedlo se mu. Brzy poznal realitu, tvrdé, kamenité cesty, rány, studené sprchy, výprask a výsměch. Klopýtal, poznával a prohlédal zvolna.

Je veliká škoda pro kritika, že nemáme věcně psaného podrobného

životopisu Stroupežnického. Je to nutný psychologický klíč, podpora a důkaz této kritické theorie. Zatím víme zcela určitě, že jeho život byl krutý, utištěný, pošlapaný, vysmíváný a ubíjený. Nešťastnou náhodou zmrzačil se v mládí při sebevražedném pokusu groteskním způsobem. Později jako pisář v expeditu obce pražské byl dlouhou řadu let tím společenským oslem, o kterém mluví kdesi Balzac, „po jehož hřbetě spouští se všechna špína“ — člověkem, který sloužil za terč vtípům písařských, ze všech koutů smetených existencí, tím ubohým šaškovitým tvorem, kterého zotročuje skoro každá širší společnost pro svoje nečisté choutky, školákem, kterému smí každý starší a silnější soudruh napraskat z nudy nebo rozmrzelosti, kdykoli se mu líbí. A jako dramaturg zažil konečně všechn rozvířený, nečistý, špinavý boj v naší literární louži, škorpivé intriky a dočasnost svého kolísavého postavení, jež se mohlo snadno převrhnout. Je jisto, že měl mnoho nepřátel, mnoho půtek a srážek. (Nerozhoduji tu, či vinou, ani nemám na mysli kárat kritické boje, které směřovaly proti způsobu, jakým spravoval svůj dramaturgický úřad. Zjišťuji jen objektivně fakt jeho neklidného, štvaného a svárlivého života.) A tento člověk zhořknul nakonec úplně. Dráždivého, zcitlivělého, sarkastického, stále na útok připraveného a pohotového — tak líčí jej v poslední době jeho života. A on přestával věřit všemu velikému, silnému, vítěznému, slavnému. Přestal věřit lásce a všem jiným velikým vášním, kterých, zdá se, nikdy nepoznal, po kterých snad toužil a které nepřišly. Nebyl duch ideový, badavý, odloučený od svých zkušeností, odpoutaný od nich. Odvracel se nejprve od života, od současnosti, od přítomnosti do minulosti. Studoval historické kultury podrobně a s láskou a prosytil a napojil jich ovzduším některé drobné fraškovitě svoje hry, jako „Paní mincmistrovou“ a „Zvíkovského raráška“, které nemají umělecké ceny skoro žádné. Jsou to obyčejné, dost těžce a ztuhla kombinované příběhy malých intrik, místy konvenčně sentimentální a pathetické, bez jakékoli psychologie, bez výrazné a nové kresby charakterové, oblečené do roucha z konce šestnáctého věku. Duše zůstaly současné, hrubě a konvenčně zachycené a položené. O historickou psychologii, o nějakou minulou a

zemřelou již formu lidského citění, nějaký zhaslý již odstín nebo ráz a barvu určitého citu se tu vůbec nepokusil. Jemu stačilo vystižení pouhé hmotné kultury: krojů a nábytků. Z duchové chytá pouze jazykovou dikci, a když později vrací se do přítomnosti, nestará se nic o její plán, podstatu, zájem, bolesti a problémy, o její ideovou kostru, myšlenkové aspirace. Odvrátil se úplně od všeho velikolepého, záhadného, sporného a nejistého, od všeho, co musí se dobyt dedukcí, od každého ideového a zákonného výkladu pestrého hustého mraku života, barevného víru, který se žene kolem nás. Nestará se nic o ideové, zákonné, organické v životě. Nefilosofuje o něm nijak. Jeho příčiny, výklad, kritika, odboj a odpor proti němu nebo souhlas s ním — to všecko je mu cizí a daleké. Nechápe nic z toho. Je tím všim unaven, nasycen, znechucen. A tento romantický hloubavec, umělec z počátku vskutku idealistický, t. j. zaujatý výkladem a rozvojem, ideovým zdůvodněním, typickým a abstraktním pojetím životního zmatku, jeho hutných a vlhkých záhad — stává se tak *realistickým genristou* „Našich furiantů“. Odvrátil se od všech ideových, rozumových, myšlenkových i citových a uměleckých bojů, záhad, sporů, od celé bolavé, záhadné, veliké úžasnosti a plnosti života, opustil těžké problémy, veliké vášně, všecky sny, snahy a napětí, celé a veliké lidi, všecky umělecké a stylové tradice — a zašel do malého obmezeného, pitvorného zátiší, mezi skřečkovité, umaštěné a začazené postavy, zavřel se do jich púloketního obzoru, do malého, blízkou zdí obehnaného dvorku, brouzдал se jich uzounkými kolejnícemi, koupal se s nimi v malé louži, v chudém, blátivém vesnickém rybníčku jich nepatrných stojatých zájmů. Začal hledět na svět jich očima. Ty veliké zápasy, bojovná a sporná napětí myšlenková nebo citová, ty veliké, vypjaté šlechtné nebo zlé, krásně a sceleně srostlé duše — celý minulý svět svůj, který jej od sebe odrazil neústupnou nedobytností, kamennou silou, jakou se vymykal jeho útokům, jeho snahám o pochopení, vystižení, dobytí a objetí — to všecko objevilo se mu teď jako klam, iluze, podvod. Zde viděl otisk a obdobu toho všeho a pronikal ji v celé malicherné nepatrnosti a pomíjející lichosti. Bylo to asi veliké dosti učinění pro toto zhořklé a odbojné, sarkasticky poštvané

svědomí. A proto si zamiloval tyto křečkovité, tupě řezané, potměšilé a kousavé figurky, zamiloval si, jak a pokud vůbec mohl a dovedl tento ustydlý a rozdrážděně rozvrácený člověk něco milovat. Přejal celý jich urputný, k půdě přissátý „čtvrtvěrtelový“ obzor, nízkou myšlenkovou i plochou citovou klenbu. Učil se tu po prvé v životě i v umění chápat, vnímat, poznávat. A proto vnímal, chápal, poznával, cítil a myslil tu docela jako jeho figury. Stejně drobně, empiricky, trhaně, ale lačně, pevně a krátce. Poznával po prvé empiricky skutečnosti, prakticky t. zv. reálně. Vzdal se všech konstrukcí, hypotés, domyslů, všeho zevšeobecňování, vši typičnosti. Neodvozoval žádných zákonů, nepojímal žádných příčin, žádný rozvoj, žádnou ideu. Nestavěl žádný scelený útvar, nehledal metodu jeho příčinného výkladu. Cítil pouze radost. Radost, jakou musí poznat dlouho hladovící člověk, který se dostane k soustu, dlouho bloudící, jenž se dostane konečně pod střechem. Radost přirozeně prostou a samouúčelnou. To jsou jeho „Furianti“. Je to *genre*, který nemá stylu, tradice, formy umělecké. Není tu stopy po kompozici, umělecké, dynamické, poměrové architektuře. A to přirozeně, poněvadž tento člověk stál odvrácen od vši ideovosti, od všeho zákonného, typického a ideového. Nevykládal nijak jevovou hru, nýbrž ji jen chtivě, trhaně a nesouvisle *pozoroval*, pil lačným, krátkozrakým, dlouho hladovým očima. Odtud jsou Furianti řada špatně zaokrouhlených, namáhavě, těžce a chatrně k sobě sešitých scén.

„Furianti“ jsou východištěm celého druhého směru a proudu v Stroupežnického tvorbě. V nich *po prvé konkrétně, t. j. skutečně a umělecky* (třeba tak obmezeně, jak jsem naznačil) *poznal a tvořil*. Bod, půda, kde se mohl zachytit, předpoklad každé skutečné umělecké existence, byl šťastně odkryt a nalezen. A Stroupežnický se na něm zachytil a dosti pevně držel ještě v Hrobčickém. Ale jednou na pevných nohách začal trpět brzy zase starou nemocí, hloubavostí, útočností, bojovností. Přišly zase na něho veliké sny. A Stroupežnický nespokojen s reprodukčním genrem vrhá se znovu v uměleckou abstraktnost a ideologičnost. Nespokojen s jevy, s pouhým *jak*, pátrá, hloubá, vyšetřuje, kritikuje příčiny, zákony, ideje — *proč*. Ale postup

jeho je nyní právě opačný, právě protilehlý starému romantickému období jeho tvorby. Kdežto tehdy stavěl se pozitivně k činnosti, rozvoji, touze, velikým plánům, ideální snivosti a exaltovanosti, k celému velikolepému, bojovnému, horečnému postupu života — chová se nyní kriticky, skepticky, odmítavě. Vyhledává případy, na nichž může demonstrovat rozvoj zvrhlý, falešnou a nebezpečnou snivost, povahy zkažené, rozhlodané, otrávené přemírou citovosti a životnosti, sežehnuté ideovými fantastickými horečkami, opojené a halucinované idealistickými přeludy. V první periodě svého života věří a snaží se vystihnouti hybnost, bojovnost, toužné napětí, silné cíle a pyšně vržené přímky vysokých drah. Zde věří v t. zv. ideály. V nové tvorbě své již je kritikuje a popírá. V *Žáku* i ve *Valdštejnské šachtě* ukazuje, jaký nebezpečný prvek leží ve vši snivosti. Studuje tu idealismus již skoro jako chorobu a vykládá si jej již skoro pathologicky. Z absolutnosti prvního hlediště jeho nezbylo skoro nic. Pozorujeme nyní zřetelně pokusy dušeslovného přírodopisu, snahy vysledovati vznik a rozvoj těchto citů, svěsti je v motivy a podmínky vnější, pevné, determinované. Pro dynamismus života (a ten právě, kladně mluveno, je složen v t. zv. idealismu, t. j. v mohutné, silné, vypjaté touze, duševním sklonu, vhodné podmínce a předchozím podnětu k hybnosti skutečné, reálné) ztrácí smysl. V „*Žákovi*“ vítězí, přesně mluveno, ztrnulá nehybnost, pasivná obmezenost. Ve „*Valdštejnské šachtě*“ proti ilusivnému mythologovi, verbalistovi, abstraktnímu filantropovi a konkrétnímu nepoctivci, „idealistovi starého rázu“, prof. Stefanidesovi, staví určitého deterministu, střízlivého počtáře, člověka faktů a cifer, který ani nesní, ani nedeklamuje, ani nepřetéká citem v rozpravách — ale přitom je stejně poctivý a mravný jako rozumový — realistu inženýra Pateru. Ve hře této je všude abstraktní horečnost a ideologičnost přistihována, lapána a ničena fakty, rozborným poznáním, objektivnou realitou. Stroupežnický, který ještě v „*Synech grafitového rytíře*“ (datovaných 1880) platonicky a abstraktně horoval o humanitním řešení sociální otázky, dává tu vystupovat nevděčným dělníkům, kteří hanebně se zachovávají ke svému dobrodinci-podnikateli. V dramate tomto — nedaleko od

Ibsena — ukazuje, jak vylhaný je t. zv. idealistický názor světový, jaký klam leží v tom, myslí-li lidé, že jsou vedeni svobodným sebeurčením i ideovým nebo citovým, jaké dekorační, na vnějšek pouze nalepené hadry jsou všechna ta t. zv. idealistická přesvědčení. Ukazuje idealismus jako egoismus, chorobu a predisposici k mravnímu poklesnutí, k pádu při prvních těžších krisích reality. „Na Valdštejnské šachtě“ je asi filosofickým odkazem Stroupežnického, v mnohém klíčem k jeho literárnímu i lidskému životu. Je nejideovější a nejkategoričtější z jeho dramát. Není daleko také od Cervantesova Dona Quijota, od položeného tam typu ilusionisty po vítce. V konci svém kriticky rozhoduje spor idealismu a realismu neutrálně a odsuzuje oboje; přílišný idealista a ilusionista Stefanides, který tápal slepě po fantomech svého mozku a potácel se po hlase podivného snu a horečné touhy, jde dobrou cestou, ale dojde cíle svého daleko později než čekal, takže dříve zahyne v šílenství; krátkozraký Patera, který lpí jen na faktech a jen na realitě, jehož naděje nejde nikdy před jistotou, zahubí Stefanida právě touto zdlouhavou pedantičností pevné, nekolísavé bezpečnosti, dokonalé očividnosti. Ačkoliv udeřil již na kovovou žílu a může doufat v zdar, přece váhá a čeká, pokud se nedopracuje hotové, makavé jistoty a touto váhavostí, tímto mlčením svým zahubí podnikatele Stefanidesa. Kdyby mu byl sdělil pouze svoje naděje, byl by jej zachránil. Ale v tom je pozitivnost Paterova, že nepočítá s nadějí, nýbrž s pouhou evidentní dokázanou jistotou. Tato oboustranná výstřednost a jednostrannost je konečným kladem dramatu. Ovšem hořkým a pustým ve svém neutrálním mysticismu.

Stroupežnický byl přechodním členem v naší literatuře, spojovacím členem dvou útvarů: romantického, ideologického abstraktismu a realistického ideového pozitivismu. Přejít idealismu v romantismus děje se vždy genrem. Každý, kdo sleduje přerod ten v literárních dějinách, zjišťuje tento zákon. Staré veliké organické stavby, staré ideové a myšlenkové výklady jevové reality se opouštějí, ale nestaví se hned nové. Dříve miluje se realita prostě náhodně, jako šťastný nálezk, drobně, experimentálně, jednostranně v dokumentované a trhané drobnomalbě, sama pro sebe, beze všech jiných důsledků

a tendenci, uměleckých i racionálních. Starý umělecký styl, metoda nejen formální, ale i psychická, způsob vidění a nazírání světa se opouští, ale nestvoří hned nový. Přejít je genre. Volný, rozplynulý, bez typičnosti, zákonnosti a ideovosti, nahodilý, podrobný, únavný a prostě materiální a reprodukční, kreslí pro zábavu a radost umělce malou všední nepatrnost, odsunutou, zapomenutou, přezíranou drobnost a zlomkovitost. Není to žádné vlastně umělecké a tvůrčí nazírání světa, je to pouhé vidění, zálibná hra, šťastné zapomenutí, náhodný objev. Může být světlý, graciosní, proniknutý duší básníka, která se na tyto zlomkovité předměty vylila a tyto ostré suché vněmy, šedou jich únavnost prozářila a zavlhčila, jako je tomu u *Nerudy*, v jeho prosaických genrech, které značí přechod romantických útvarů *románových* k novým, rozvojovým, společenským, realistickým. Nejčastěji bývá však genre šedě únavný, nudně podrobný a suše popisný, jak vidíme u potomstva Nerudova, málo talentovaného, málo básnického, sensitivního a citově hybného, předem u krušně řemeslného *Ignáta Herrmanna*. V českém dramatu je tímto středním členem *Stroupežnický*. Není bez sentimentálnosti ani karikatury (které prvky ostatně genre skoro pojmově přináší), ale vidí jasně, ostře, se zábavnou radostí a lačností, s humorem, který není bez filosofického a hlubšího psychologického zabarvení jako rub jeho ztroskotané romantiky. Teprve po genu začíná se nazírat realita zase typicky, zákonně, ideově, ovšem jiným směrem a způsobem než romantickým či t. zv. idealistickým. Nevidí se již realita pro realitu, fakta pro fakta, pro detail, pro pouhé samoučelné zjištění, pozorování a holé okreslení, nýbrž pro celkovou jistou příčinnost, zapjatost útvarovou, poměrovou a methodovou, pro typičnost, zákonnost, citovost a ideovost, seřetězenou organičnost. Ideje přicházejí zase k platnosti jako konstruktivní prvek umělecký. Ale tuto kladnou stavbu, tento vývojový realismus ideový, celkový a organický předchází realismus *satirický*, odbojný, kritický, polemický, moralisující, který napadá staré ideové sloupy, rozrušuje je a odplavuje, aby zjednal místa novým, budoucím. Sem se dají vřadit poslední hry Stroupežnického, hry úzce tendenční, traktátové epistoly, myšlenkově i umělecky nejzajímavější z jeho celého díla.

Jak z rozboru patrné, nebyl Stroupežnický ani organický umělec-*idealista* ani *realista*. Byl genrista, satirik, hloubavec, humorista, pamfletář, moralista. Bytost sporná, neklidná, bolestná, zrazená. Umění jeho z počátku romantické a pathetické nebo fraškovitě přepjaté a prázdně karikující (Pan Měsíček, obchodník) přešlo později v drobné, obmezené, ostré a reprodukční s nádechem sentimentality a nakonec hloubavé, rvavé, podemilající a kriticky leptavé, sestupující k samým záhadám lidského určení, k temným jeho bodům a uzlům, mystickému fatalismu Valdštejnské šachty.

Cyklus Stroupežnického v Národním divadle na konci října sehraný skládal se z těchto šesti kusů: Měsíčka obchodníka, Paní mincmistrové, Zvíkovského raráška, Zkažené krve, Sirotčích peněz a Václava Hrobčického. Výběr to nejvýše nekritický. Tak pojata v cyklus bezvýznamná hrubozrná fraška „Měsíček“ a vypuštěny cenné a zralé a pro Stroupežnického velice charakteristické práce poslední: *Vojtěch Žák* a *Valdštejnská šachta*. Abstinenci k první práci diktovalo správně politické šosáctví, k druhé tisíckrát horší šosáctví estetické a literární. Vojtěchem Žákem cítila se zasažena, jak známo, mladočeská strana; některé jednotlivé momenty ve hře tomu snad více méně nasvědčují, ale jádro kusu je jinak hluboké než pouhý politický pamflet. Je to základem svým pamflet *ideový*, polemika filosofická a ethická. Ostatně svědčí to jen o shnilém svědomí mladočeské strany, když se bojí očistného a obrodného smíchu uměleckého díla. Před třemi lety, kdy byl vytištěn Vojtěch Žák, ukazováno k Štětkov-Davelskému jako typu mnohého *venkovského* žurnalisty mladočeského — dnes by se zdál, tuším, nápadně blízký mnohému *pražskému* representantovi tohoto výtečného řemesla. Strana, která pěstuje zvlčílý a surový *chechtot* idiotů, vodnaté, posunkové, rozjívěné škleby patologických lidí, jich pořouchlou, barokně chromou gymnastiku vtipovou v p. Tůmových „Šípech“ — bojí se (při vší jednostrannosti) *básnického a ideového smíchu* Stroupežnického. To je charakteristické. Vzpomeňte si na Gercenovo slovo „o pokryteckých

oltářích a nemravných dvorech“. I ty milují šašky a cirkusové clowny a paňáce, ale bojí se širokého, soudného, citového smíchu svobodného člověka. — Na „Valdštejnské šachtě“ lpi horší ještě kletba — kletba *uměleckého novoldárství*, hřích, který se v Čechách neodpouští. Dílo anathematizováno jednou jako *ibsenovské* a tím zahrabáno — alespoň pro dnešní správu Národního divadla. A pak i ono čerpalo mnoho z bezprostředné skutečnosti našeho veřejného života, je napojeno soudobým zjitřeným a rozprášeným vzduchem, kulturními zápasy idealistů a realistů, jež vtiskují pečeť naší době. Od Ibsena lze vskutku pozorovati u Stroupežnického v posledním díle jistou bezprostřednější myšlenkovou odvislost, na počátku a ve středu dramatu, v jeho kritice idealismu. Ale organická tato odvislost není. Je vnější a celkem nahodilá. Ukázal jsem právě ve svém rozboru, jak plánovitě a v jaké logické a vývojové čáře souvisí „Valdštejnská šachta“ s celým ostatním dílem Stroupežnického.

Z celého cyklu byla v „Národním divadle“ novinkou pouze jednoaktovka „*Zkažená krev*“. Stojí na základě dědičnosti, která znepokojovala Stroupežnického již v době, kdy nebyla tak populární jako dnes: novela „Synové grafitového rytíře“, jinak umělecky bezvýznamná, z r. 1880 stojí již na tragickém jejím podkladě. Tam je to pouhá *fysická choroba* (epilepsie), jejíž dědičnost zhubí štěstí dvou lidí, zde *mravní*. Běží o děvče, pocházející ze zločinné rodiny, ze „zlodějského plemene“. Posud všeobecně se o ní myslí, že sama jediná nepodlehla nákaze prostředí, ani není zatížena rodově. Nemožné by to nebylo, naopak i pravděpodobné: psychologové i fyziologové připouštějí přece vedle principu rodové dědičnosti i princip individuální variace, který jedince odtrhuje od bezprostředné, nejbližší a nejtěsnější sepjatosti. Ale Stroupežnický buď neznal, buď nepřipustil tuto druhou alternativu. Děvče skutečně krade také, jenže posud nebylo přistiženo. Mínění o její poctivosti je klamné, ale všeobecné. Věří mu i nějaký slušnější mladý člověk, který si chce děvče vzít za ženu — přes špatnou pověst rodiny. Ale příznivec toho člověka, farář, který je má oddat, odkryje a zjistí, že děvče skutečně trpí „dědičnou chorobou“. Přízná se mu jednak sama, jednak lapí ji in flagranti. Rozumí

se, že ji pak ženich odkopne — bezcitně a naprosto neethicky, jak by mohl a měl rozpoznat první pan farář. Neboť, jsou-li předpoklady hry správné, je-li děvče skutečně dědičně zatíženo, je prostě nemocné, ale ne vinné a zločinné. Hřích předpokládá svobodu rozhodnutí, volnost sebeurčení — to musí vědět nejprve kněz, kterému děvče ze široka líčí, jaké zmatené, nepřekonatelné představy, dojmy a pocity je přímo ženou a jako pevným provazem táhnou a vlekou ke zločinu. Stroupežnický tu v lehké, klouzavé, dramatické anekdotě dotýká se nejtěžších problémů současné kriminální psychologie a psychiatrie. Poznámám jen, že vědecké thematické předpoklady jeho, celá osnova a plán hry je falešný a pochybený. Soudobá psychiatrie neuznává t. zv. kleptomanií za samostatný typ a pevnou formu porušení duševního, který by vylučoval zodpovědnost a přičitatelnost zločinnou. Musí býti provázena jinými, nervově patologickými příznaky, aby se mohl připustit fatalismus t. zv. pudu. Mravní dědičnost nemůže se v tomto případě nikdy projevit. Zlodějství v takovém případě může se jen vykládat sugestivností výchovy, vlivem ústředí. Tím ovšem jsem neotřásl nijak deterministickým problémem hry, ale konkrétní jeho formulace je objektivně, thematicky, naprosto falešná. Novou stupňovanou nedůsledností je však veliký monolog děvčete, v kterém racionální a logickou úvahou, prostě dialekticky třídí a dělí motivy, má-li se rozhodnout pro krádež či nic. Kdybychom připustili předpoklady autorovy (po naší korektuře), pak právě nemohlo by se děvče v dlouhém, dialekticky a logicky tak jasném, propracovaném a učleněném dialogu rozhodovat. Pak by na ni musil „pud“ její vpadnout náhle a prudce, jako zachvacuje padoucnice v zmateném oslepení, osudném vytřeštění zornic hypnotisovaných vydrážděným leskem předmětu, jež uzme. Stroupežnický již tím, že dal práci své podtitul „psychologický obrázek“, ukázal, jak nevníknul do celé záhady, kterou chtěl ilustrovat.

Po stránce herecké i režijní věnována byla cyklu Stroupežnického slušná péče a u mladších herců i jistá svěží horlivost. Podal také po herecké stránce ne jeden zajímavý materiál k srovnávacímu studiu kritickému. V některých hrách totiž (historických) obsazeny byly

hlavní úlohy reprezentanty staré herecké školy deklamačního pathosu, p. Kolárem a pí Sklenářovou-Malou. Četli jsme kdysi tolik hymnů o obou hereckých silách, ale ne — v ten večer jsme jim nerozuměli. Nejen nesdíleli — ale vůbec nerozuměli. Byla nám nepochopitelná ta sugestivná síla a její vliv, jakým kdysi mohli ovládat a skutečně ovládali oba tito herci svoji dobu. Podivná, trapná a melancholická bolest, ta lítost uprchlého a nenávratného, mne pohnula, když jsem slyšel tolik duté falše, tolik pompésní prázdnoty, tolik lživé a prázdne intonace. Nejsem nespravedlivý k stáří. Víím, že vyplnili plně své poslání. Neběží mi zde také o ně jako o *jedince*, ale jako představitele určitého směru, pouhý jeho výraz a orgán. Víím, že by bylo nespravedливо měřit únavou a úpadkem stáří jejich uměleckou hodnotu, která náleží minulosti, kde nejsem kompetentní. Ale pro *směr umění*, pro jeho vlastní *ráz a metodu* byla tato vystoupení zajímavá. Jeho *kostra*, řekl bych, theoretická kostra vystoupila pod opadlými svaly životní síly, ohně a temperamentu, celého toho výlučného majetku *jednotlivcovy*. Tam, kde všechny osobní zásluhy a přednosti nebo prostě časová oblíba, dočasná koketnost vkusu chybí — tam lze dobře soudit o principiálních otázkách, o samých zásadách a základech theoretického útvaru, o škole, tradici a směru. Všecko světlo individuální, které mohlo oslepit a přenést úskokem přes nedostatky věcné a methodické, pohaslo. A zbyly jen stíny, nedostatky, vady směru a metody. Obecenstvo tleskalo sice mnoho, ale byla to jen ta setrvačnost zvyku, ta ironie těžkopádné lenosti všech mas a hmot, která působí, že se ještě pohybují a koulí, když ruka, která jim dala popud, která je vrhla v dráhu, již dávno zlomená a umdlená padla a zvadla. I ten potlesk byl historický, opozděný, snad před mnoha lety již dluhovaný. A bolet jen a jitřit žalostnou lítost čistého ostrého poznání, jež studilo tou zvláštní dalekou a suchou průhledností podzimu.