

F. A. Šubrtův Drama čtyř chudých stěn

P. Šubrtovo „Drama čtyř chudých stěn“ má osou otázkou dělnickou. Dělník Vojtěch — dovídáme se hned v 1. jednání — snil vřdycky o něčem velikém, neobyčejném: být vůdcem, generálem, padnout na bojišti, dojit slávy, slovem, vyniknout nějak. Přirozeně dle jeho prudké, nezladěné představitosti pojímá toto vyniknutí v konvenční obraznosti nejsilnější a nejrozlitější asociací: válečnou, vojenskou. Sny, které se mu nesplnily. Je havířem s malou mzdou, malým bytem, stěží protlouká se životem. Má dvě děti, třetí vzal z příbuzenstva za vlastní. Měkký člověk, s mohutnou, ale harmonickou posud citovostí, pořádný, dobrý dělník. Přímý, poctivý člověk. Národně uvědomělý. Ukáže se hned v celém podkladu svojí povahy. *Vnější fakta*, zkušební desky povah, kupí se již a hromadí v novém zvratu, v jiném ustrojení. Vyskytly se náhle neshody mezi dělnictvem a správou dolů. Intrikami darebného a podle osvědčených vzorů docela z černého sukna stříženeho, ďábelského človíčka, podsprávcího Merfajta, který je v kuse Arimanem, zástupcem principu zla (není to persifláž: v kuse p. Šubrtově povahově a pojmově vládne samé fatum, náhoda a předurčení), vypuzen dobrý, lidumilný dosavadní ředitel a místo něho ustanoven cizí, neznámý horníkům, neznalý jich povah, potřeb a citů, pouhý nástroj v rukou černého Merfajta. Merfajt, který kromě toho, že je vůbec bidák, má na dělnictvo svrchu, protože mu kdysi kdesi zkazili nějaké zálety, vystrčí brzy dravčí drápy. Začne utiskovat dělníky. O dvě věci běží. První: sníží mzdu o značnou kvotu (poměr ten se na škodu určitě v dramatu nestanoví, praví se jen: „budeš mít o třicet krejcarů denně méně“ — ale dle všeho je značný). Druhé. Chce dáti

zavřít českou soukromou školu dělnickou, již se s krušným úsilím domohli a na níž si dávají záležeti z kolika důvodů: jsou uvědoměli ve své většině a pak prosadili ji tak trochu proti zaměstnavateli, proti společnosti. Je jim poněkud i třídní výsadou, hmotným důkazem mravní a rozumové neodvislosti a sebeurčení. Chce nemravným nátlakem, hrozbou, že odejme neposlušným chleba, vypudit děti dělnické z české školy a vehnati je do německé, společnosti vydržované. Sluší jen ještě připomenout, že škola ta není snad původně určena odnárodnění českých dětí, poněvadž kus p. Šubrtův hraje v kraji národně smíšeném a mezi dělníky nalézají se také někteří Němci. Pro jejich děti je tedy škola ta účelná. Je tedy, jak vidět, situace v dramatu p. Šubrtově *složitá*: rozdělená mezi spor ryze sociální, spor čistě žaludkový, spor o mzdu — spor, který leží podkladem svým v daleko širším zákoně *fysickém*, mechanicky společenském (alespoň potud, jak tu je položen), a mezi otázkou *mravního sebeurčení*, mezi otázkou rázu (nelze to zapřít) více aristokratického, individuálního, otázkou národnostní. Ona není v posledním důsledku nic než právo neodvislosti mravní, právo na šetření jistého rozumového, mravního, citového charakteru (podmínky jeho, soubor jich je právě národnost). Většina dělníků odolá hrozbám Merfajtovým. Mezi nimi ovšem v první řadě Vojtěch, o jehož získání Merfajt zvláště usiluje, poněvadž sugestivně působí jako povýšenější a silnější individualita na ostatní soudruhy, stává se přirozeným během středem vzpoury, bodem, kolem něhož se ostatní sdružují, předákem. Správa vypoví neposlušné z práce a bytů. Vyžene je do zimy a hladu. Na místo jich najímá dělníky jiné, třeba nedovedné a zvrhlé (jak podrobněji demonstrovuje p. autor na jednom exempláři v dramatu). Není ostatně o pracovní síly nouze: v krajině je bída, v okolí propustily jiné doly část svých havířů. Je patrné, že správa prosadí svou. Vypršela rozhodná doba. Poslední den, kdy se musí odbojníci vystěhovat z továrnických bytů. Mezi nimi ovšem v první řadě nešťastný Vojtěch. Nešťastný ještě jinak, poněvadž přihnalo se — trochu vypočtenou, stupňovanou a efektní *náhodou* — nové neštěstí na jeho hlavu. Roznemohlo se mu na smrt právě v této kritické době dítě. Je to, jak vidět, muž trpce

zkoušený autorovou rukou, která promyšleně stupňuje a hromadí nehody, aby zabezpečila pro každý případ citovou almužnu diváků svému svěřenci. Na kraj zoufalství dohnání dělníci vrhnou se vtom proti utlačovatelům. Propuká krise. Stávka. Násilný útok. Ale Istivý Merfajt postaral se již napřed, aby ho zmařil a podlomil. Avisoval vojsko. Je za humny a přichází v nejlepší čas, aby pohodlně ulilo vzpouru, zabilo několik a zjímalo ostatní odpůrce. Vojtěch, který se dostane do vřavy vlastně již po kritickém okamžiku, kdy je všecko ztraceno, seběhne mezi lid jen proto, aby se dal zastřelit. *Věděl* vlastně, než vběhl mezi dělníky, že vojsko je za vsí, slyšel jeho zvuk — a přece běžel přímo do záhuby. Proč? Jako oběť daného slova, čestné záruky, že nezradí své druhy. Jako oběť rozčilení, rozruchu nervového, celého vykypění jeho utopického duševního dna, snivého a reformačního, rozlitého podkladu svoji bytosti. Je to záchvat, křeč, zavrať, která ho vžene s fatalistickým impulsem rovně do zkázy. Sama jeho žena, která je pevnější a určitější vůlí než on, která jej vlastně žene a podporuje v odporu, zadržuje jej, nechce jej pustit do rozkypělého davu. Ale on se nedá udržet. Je oběť zvláštním způsobem pojaté povinnosti, jisté delikátnosti mravní, která příliš úzkostlivě, heroicky, sebeobětovně vykládá si daný slib. A po druhé oběť rozčilení, oběť okamžitého stržení, záchvatu a křeče, kterou se přihlásí ke slovu starý, neurčitý, kolisavý, nevypracovaný, utlačený základ jeho bytosti, jeho touha po velkém činu, ctižádostivost — horečná, velká a osudná. Tak, nemýlím se asi, představoval si a konstruoval figuru svoji p. autor. (S jakou oprávněností, hned rozeberu.) Vojtěch seběhne mezi lid, postaví se v první jeho řady, velí mu a je zastřelen. V posledním aktu nezbyvá nic, než aby zemřel. V horečce uvolňuje, projevuje se jeho poslední charakteristická dispoice, která přivedla jeho smrt. V blouznění stále vrací se mu sny ctižádosti, touha velikého činu, neobyčejného něčeho a nadprůměrného.

Takový je rozvrh dramatu p. Šubrtova. Drama není, jak z těchto demonstračních poznámek patrně, naprosto sociální, nýbrž *intimní, jedinečné a výjimečné*. Je při něm náhodné a vedlejší, že Vojtěch je dělník a padl při nepokojích stávkových. Mohl stejně tak dobře

zhynouti při každém jiném podniku, dobrodružném a ctižádostivém, krvavém či nekrvavém. Vojtěchova smrt je výsledkem okamžitého impulsu člověka snivého a utopického, vyhrnutím se a překypěním jeho skrytých, nevypracovaných, snad dědičně podložených snah, směrů a sil. Je to drama bezvědomého, mlžného, romaneskního *fatalismu*. To je jeden jeho prvek. Druhá příčina katastrofy vězí v mravní subtilnosti, v rytířském úzkostlivém smyslu pro čest, pro dostání slibu a danému slovu. Drama vniterné, drama *povinnosti a obětovnosti*. To jest druhý prvek p. Šubrtovy hry. Oba tyto prvky — velice disparátní a nespojitě — dávají amalgam „Dramatu čtyř chudých stěn“. Spojení obou těchto motivů dramatických je vnější, náhodné a vedlejší. Nelze je dosti pojatai vcelku. Druhý ruší první. Momentem druhým — momentem *svobody* mravní, svobody citu, rozhodnutí a vůle — je rozrušen a rozhlodán moment první — moment odvislosti od daných, hotových dispoicí, od jich impulsivního stržení překypěním a protržením zadržujících hrází, moment fatalismu a nucené odvislosti. Zdá se, že p. autor sám tak cítil při tvorbě bezděčně a neuvědoměle. Druhý moment kritický — moment katastrofy přivoděné povinností, závazkem sebeobětovnosti — je jen připojen, nalepen vnějškem, nepropracován a nezdůvodněn psychologicky. — Tempo, takt, rytmus dramatického toku je dán výlučně momentem prvním. Hned na počátku dramatu uvažují mnoho osoby p. Šubrtova dramatu o osudnosti života, mlhavé, neurčité odvislosti, nutnosti jeho předurčení. Zejména jeden soudruh Vojtěchův, prorocký stařec, který mluví v sentencích a parabolách, meditativně a hloubavě udáváje mollové naladění dramatu, glossuje a napovídáje jako částečný zástupce a náhradce antického chóru filosofický text básnického nápěvu. V posledním aktu pak mladý kaplan přejímá jeho úlohu v obzírném přehledu, ethickém i kritickém odhadu ideové a citové výslednice dosavadních předvedených dějů vykládá smrt Vojtěchovu vágně mlhavým a neurčitě tajuplným kredem: *chtěl's být něčím velikým, chtěl's vyniknout, ubožáku — a osud tě vzal za slovo. Fatalismus jest filosofické, ideové ovzduší p. Šubrtova „Dramatu čtyř chudých stěn“.*

Drama p. Šubrtovo, jak jsem naznačil, není sociální, není hromad-

né, typické a zákonné. Otázku sociální vsunul p. autor jako pouhé dekorační pozadí, jako materiál, z něhož se mu zlíbilo vypracovati, uhnísti půdu, divadlo pro svoje figury, vnější a obklopující ovzduší ideové a společenské. Jeho horník Vojtěch je *rek* stejně individuální, stejně bravurní, stejně výjimečný a romaneskní jako kterýkoli *dobrodruh*, jako každý jedinec, atom, pozorovaný bez spojitosti s organickou sítí zapjatého útvaru, seřaděného a sloučeného ústrojí, podřizující a vykládající formule sociální. Vliv náhody, její kombinace — fatalisticky, t. j. čistě hypoteticky a mytický předpokládaný — určuje a utváří všechno dění dramatu. Jak je přivoděna katastrofa, jak krize, jak navázán uzel hry? *Náhodou* — tím malicherným a nepatrně zadržlým uzlem, že intrikou nějakého jednotlivce padne starý lidumilný ředitel a je dosazen nový, neznámý a utlačující. *Touto cestou* dostává se sociální otázka do hry p. Šubrtovy. Nebýt této zcela jedinečné, privátní a náhodné aféry, nebylo by dramatu, nebylo by krize, nebylo by sociálního rozvratu v dramatech. Jak viděti je sama sociální otázka p. Šubrtovi (jak z ní alespoň jako z materiálu stavěl drama) otázkou privátní, soukromou, jedinečnou a výjimečnou. Něčím, co je přelétavé a co se řeší od případu k případu! Zákonné znázornění, demonstrace logismu a typického tu není. Jeho dělník Vojtěch není demonstrací zákonného a typického, atomem v celku, hnaným mechanismem, obrovským, spjatým a spojeným řetězem, vlnivým nárazem útvarů — je to snivec, utopista, jedinec — bez spojení a bez sevření v celkovost, pod spojující linie *masy*. Je to *rek*, *dobrodruh* starého dramatu, metafysického, jedinečného, oběť sil a řádů neznámých autoru, jím neanalysovaných — neurčených a nedemonstrováných — oběť „osudu“ — postavený *proti* řádům a silám, ne *pod* ně, ne v jich vliv, působení, *determinaci*. Tento český dělník vzdor všemu zdánlivě realistickému aparátu dramatu je přece tvor mytologický. Je to filosofický koncept Promethea, jeho odlesk, jeho potomek, jeho snad degenerovaný potomek, ale přece potomek. Snad jeho parodie, ale přece se zachovanou stopou otištěného vzoru.

Fatalistické je drama p. Šubrtovo a ne *deterministické*. Přál bych si vši silou upozorniti na tento pojmový a základní rozdíl. *Fatalismus* je

všeobecná, mytická *víra*, *nedovozený* předpoklad nutného, jednou provždy neznámo čím, neznámo jak předurčeného sledu v postupu jistých dějů, jistých faktů. Fatalismus je filosofický *romantismus*. V dramatech p. Šubrtově odpovídá mu i romantismus charakterový i romantismus ethiky, sociologie i umění — všech bodů, na nichž vzepnul jako na sloupech peristyl svojí práce. *Determinismus* naproti tomu není žádná *víra* všeobecná a mlhavá, nýbrž *logická*, *badatelská* metoda příčinného a následného, jednotně a neměnně sepnutého výkladu jevového divadla. *Determinismus* je poznávání, zdůvodňování. *Determinismus* je prostředek poznání a jeho předpoklad. Naproti tomu fatalismus je všeobecný nezdůvodněný soud, *víra*, *mythus*. Mlhavý, všeobecný, v detailech, *podrobnostech nezdůvodněný*, *nedemonstrováný*, nedokázaný princip nutně zpředu vyměřeného, k jistému určitému cíli, jednou provždy stanovenému, směřujícího rozvoje. Fatalismus nevidí nic než neměnnou vytknutost dráhy, lépe *cíle*, k němuž spěje rozvoj. Změňte příčiny — následek, cíl, výslednice se tím nezmění, bude táž, jaká by byla před změnou příčin, původně stanovená, provždy postavená. Fatalista nemá vědomí příčinnosti a určenosti, vzájemného v rozvoji, možnosti změny jeho směru, nemá vůbec představu zapjaté příčinnosti, neuvědomuje si rozvoj v jeho složitosti, v bohatství možných a odlišených jeho proudů, směrů a prvků. Fatalista je fantasta, daleký každé činnosti poznávací a analytické. Jemu neplatí analýsa, on ji pojmově vylučuje a přehlíží. Je mu cizí, nezná jí. *Determinista* naproti tomu je podstatně analysta, člověk poznávající, zkoumající a vyšetřující vztah v každém možném bodu rozvoje, určující a zapínající rozvoj ten jen v jednotnou methodickou formuli poznávací. Poměr mezi *determinismem* a *fatalismem* je tedy rozhodně vylučující se, nepřátelský. *Determinismus* ničí *víru* a zakládá *poznání* (je jen jedním způsobem jeho). *Fatalismus* naopak ničí *poznání*, vědu a zakládá *víru* (po případě předpokládá ji).

Drama p. Šubrtovo je fatalistické. Není naprosto rozvojové, zákonné, analytické, poznávací. Kalné vlny nesou ve tmách neurčitelným tokem, mezi dalekými nepoznatelnými břehy jeho dějovou i organickou stavbu. Jest to drama jedince, jeho osudného určení

v přehledu rychle proběhnuté, bleskově prolétlé dráhy, z prázdná vytrysklé, v prázdnou zvrácené. Není tu jednotky podrobené zákonům, jednotky demonstrující zákony vesmírové, společenské nebo psychologické. Jest jen jednotka, hra větru a vody, jednotka oběť osudu, jednotka list nebo útržek papíru nesený neznámo odkud, neznámo kam (ovšem s nutným předurčením, jak se dá pohodlně a snadno, poněvadž vůbec nedokazatelně tvrdit), jednotka *hra náhody*. Chvilkové divadlo, vyvřelé a za chvíli zaniklé bubliny.

V kritice *obsahové*, materielné nutno vytknouti tutěž romantickou neurčitost, náhodnost a fatalismus (náhodnost není než rubem, zkušebným kamenem fatalismu: náhoda není nic než nevědomost a neurčitelnost, uniknutí z poznávacího oboru vůbec) dějového předmětu dramatu p. Šubrtova. Dělnickou otázku, naznačil jsem již, nepojímá tu p. Šubrt jako *zákonnou*, jako světodějný, rozvojový projev, jako důsledek a nutný účín celé řady předpokladů objektivních, zaujímajících v sobě stejně dění vesmírová, mechaniku společenskou, jako útvary historické, kulturní i ethické — nýbrž jako pouhou soukromou, náhodnou, čistě místně a individuálně zbarvenou srážku, pouhý boj dvou stran, dvou soků — boj — napětí totožné s každým jiným — o nic jinak určitější a výraznější. Dělník Vojtěch není obětí tragiky zákona kulturního nebo společenského jako tomu jest na př. v Hauptmannových „*Tkalcích*“ — nýbrž zcela jedinečné, výjimečné svojí dispozice: *ctižádostí*. Dělnické drama p. Šubrtovo jest — řekl bych skoro — feudální. Fatalistní, dobrodružné a výjimečné.

Otázka sociální, pokud — čistě vnějším způsobem, jak patrně — jako thema dějové je vpředena v drama, je podobně pojata nevyjasněně, čistě předmětně s lhostejností, neurčitostí čistě vnějšího a pomocného prostředku motivačního. Spor mezi společností a dělnictvem vypukne o dvojí podstatně různý předmět: o mzdu a svobodu národnostní. První otázku čistě společenskou a poměr její k druhé, k otázce podstatně ethické, měl p. autor analyzovati, vyjasniti. Bylo to vděčné thema, hodné ideového propracování. Zajímavé i akutní, jak známo u nás. Převod otázky sociální v ethickou: pojetí národní svobody jako svobody sebeurčení, výhradného práva k podkladu charakterovosti,

výklad druhého momentu jako důsledku, jako vyvinutého a ve stopách prvního momentu vysledovaného závěru (pojimal-li je tak p. autor), stál za výklad. Zatím nechal však p. Šubrt oba momenty nespojené, disparátní, vedle sebe čistě vnějším a nahodilým způsobem položené, jak se sice vůli autorovou setkaly, ale organicky nespojily, nesloučily. Nic nestanovil o tomto thematu, nic ani z názorů jednajících osob o něm nepověděl. O rozvoji otázek těch v dramatu není ovšem ani slova. Jsou náhodou a ryze vnější motivací sporu, který proniká, zdá se, jedině proto, aby podle fatalistického předpokladu odnesl ve vyvřelém svém toku připravenou a předurčenou oběť — reka ctižádosti a utopické fabulace.

Ještě poznámku. Jako mluvčího, vykladatele a rozumového i mravního podporovatele odporu dělnického uvedl p. Šubrt na jeviště — mladého kaplana. Je těžko vysvětliti si tuto bizarnost. Kdyby byl pracoval p. Šubrt drama typické a organické, byl by si tu uvalil novou překážku v cestu. Poměr církve k otázce společenské, znělo by její rubrum. Tak zv. křesťanský socialismus žádal by za stylisaci. Ale něco podobného neleželo v intencích p. Šubrtových. Jako je celé drama čistě výjimečné a místní, stejně tak i figura kaplanova. Nutno posuzovati jej zase jako zarputilý projev ideového konstruktéra dramatu p. Šubrtova — *Náhody*. Jeho kaplan je sentimentální filantrop, který v mezích zákona a pořádku — sympatisuje jako člověk měkkého srdce s hladovými ubožáky. Nadto stojí také jako utopista a mudroslovný verbalista ve službách fatalismu p. autorova, jež glossuje a demonstruje nad mrtvolou horníka — reka. A týmž fatem asi byl vyvolen k vyjmutí a ocenění „národního“ jádra dělnického odporu, významu odehrávaných dějů pro „národ“. Pronáší se o tom k žurnalistickému referentu, kterého přilákaly krvavé scény v přestrojení na místo stávkvy, v banálních a jalových frázích, které nemají smyslu, poněvadž nemají ideového podkladu, poněvadž nestojí na živé a sporné otázce, do níž by drama jako do kleští bylo chyceno a sevřeno, a která by se měla jím v určitém směru ztypisovat, zdemonstrovat, vyjasnit. Dává referentovi za příklad v *národní práci* tohoto mrtvého havíře, který nemluvil mnoho „jako vy tam v Praze“, ale bojoval, nastavil život,

padnul s prostřelenýma prsoma. To je každým způsobem dobrá lekce. Ale slovo o národní práci zní tu, bohužel, frázovitě, hluše, bez pravdivého přízvuku. Známe příliš dobře poměry naše i způsob, jakým největší část novinářstva — úřední národní novinářstvo — hledí na sociální otázku. To v ní nevidí zrovna *národní* práci katexochen. Liší tu naopak v nesprávné a zvrhlé ideologii přísně národní práci a společenskou. První je mu prázdný a dekorativní fantom, druhá kacířský a zavržení hodný projev obmezeného materiálního egoismu kastovního, který kazí a hatí „ideální“ cíl první. Zde mělo být osvětleno a demonstrováno zase, jakož vůbec pojmy *sociálního* a *národního*, nadhozené v dramatu v kolika palčivých bodech, položeny jsou vedle sebe nespojitě a nevyjasněně, minuty bez každého výkladného pokusu, ať již tak či onak podniknutého.

R. Jesenské V žití proudech

Je-li zásluhou hry p. Šubrtovy dění *vnější*, pohyb a tok, let a kypění jedinečného, napjatého a vedlejšího — nemá ani té ceny a přednosti hra slečny Jesenské. Nejen že v ní není žádného rozvoje psychologického nebo společenského, vnitřního a zákonného, jí schází i všechen pohyb *vnějšího*, aktuálnost a napjatost každé, jakékoli i *vnější* a hmotné cílovosti. Její hra je dialogisovaná a scénovaná anekdota (z psychologického hledišť) — nic víc. Jedná se o *sebeobětovnost* mladé učitelky.

Pochází z chudé rodiny. Otec zemřel, matka musí se starati o houf nezaopatřených dětí. Nez mohla by tento krvavý úkol sama bez pomoci svojí zdárné dcery učitelky, která živí alespoň z polovice ze svého služného celou rodinu, bratry i sestry. Do tohoto výborného děvčete zamiluje se vášnivě její kolega ze školy, mladý učitel Skála. Děvče ho miluje stejně vroucně. Tedy se vzít. Ale v tom je právě katastrofa. Děvče se nemůže provdat, nechce, poněvadž by jinak zahubilo svoji rodinu, která potřebuje služného učitelčina. A bude to dlouho trvat, snad řadu let, než se zbaví této povinnosti, než nebude potřebi její

podpory v rodině. Do té doby nutno odložití sňatek. Ale milenec její je nedočkavý, vášnivý, krví a smysly opilý člověk. Chce ženu jako hladový jidlo. A nechce za nic na světě čekat. Bez vědomí Zděňčina dojde k její matce, aby ji zbavila té nepřirozené povinnosti, která ji olupuje o právo lásky potřebné ženě jako vzduch. Matka svoluje, ale Zděňka nepřipustí. Obětuje se své povinnosti. Jde tak daleko, že vidí vadu i v minulém, že lituje, že kdy na Skálu pohleděla, k němu cit pojala. Ani to neměla prý. Povinnosti prý měla žít. Matce popře prostě, že Skálu miluje. Domýšlí prý se jen něčeho. A s milencem svým se rozejde. I jdou odtud každý jinou cestou: ona cestou sebeobětování a on rovně k jiné ženě, kterou si vezme ze vzdoru i z potřeby hladové smyslůsti.

Psychologického rozvoje ve hře slečny Jesenské není. Hned zprědu stejně vykrojena je situace jako na konci. Ani kolísání, ani rozvoje v obětovné dispozici Zděňčině není. Stojí pevně, ocelově určitá. Jak ji nabyla, jak pojala a došla k tomuto názoru o povinnosti, ani slova o tom dramate. Zděňka je hrdinská, sebeobětovná dívka. Přinesla si vlastnosti ty patrně tak již na svět. Jako jsou v starých dramatech vždycky sluhové uctíví a králové velební, stejnou rozvrhovou geometrii je Zděňka sl. Jesenské sebeobětovná. A v této sebeobětovnosti je neúprosná. „Důsledný charakter“, jak vidět. Ani váhání, ani jednoho zakolísání, ani chvilka slabosti. Od začátku do konce je Zděňka stejná. Jen Skálovi se pozdě, nebo hned ne dosti určitě vyslovila. Ale sama v nitru stále je táž. Stejnou chvályhodnou určitost a jednou provždy hotovou pevnost vykazuje Skála — miluje Zděňku pro její tělo, a poněvadž je nemůže dostat — jde rovně tam, kde je dostane. Všecko je jasné a průhledné pak v dramate sl. Jesenské. Žádný rozvoj, žádná movitace, žádná demonstrace. „Tak to je,“ řekne slečna kategoricky a je dobře. Jaké pak „proč“ a jaké pak „kterak“? Aby ve svém dramate pokusila se o něco, čemu by se mohlo říci psychologie obětovnosti, ani jí nenapadlo. A také je dobře.

Hra sl. Jesenské je položena do prostředí obecných škol našich. Klade se otázka, jak je prostředí to vystiženo? V dramate první a třetí akt hraji ve škole. Ve sborově v pause scházejí se učitelé

a učitelky, jedí, píší matriky a milují se. To je všecko. Vedle Zděnky, do níž je zamilován ještě druhý kolega učitel, „nihilista“, intrikán i malomocný nesmělec zároveň, je tu jiná učitelka, Božena Mráčková, která se brzy vdá — zase za svého kolegu učitele. Pendant a kontrast k nešťastné Zděnce. Jeden z učitelů vykládá sice o významu učitelstva pro národní život, ale není to nic víc, než co se čte denně v novinách. Okřikne jej ostatně hned úřední ředitel — poměr jeho k učitelstvu vystižen tak dosti určitě a typicky.

Způsob charakterové faktury — ethologie — sl. Jesenské v dramatě je mdlý a falešný, umělecky prázdný a nescelený. Chce být realistic-kou a je jen banální. Nedovede chytit vzduch kolem osoby, její ráz, hlavu a vtištěnou marku. Chytí se proto vedlejšího, strakatého a křiklavého, hadrovitého látání figur. Platí to zejména o pokusu zasáhnout ústrojí rodiny Zděnčiny, její ovzduší, přehled a galerii hlav v ní, rozběhlých snah a směrů. Zde je všecko smyté a neodlišené. Kreslí několik studentů v hrubých skvrnách falešně nanesených nesceleně a rozstříkale bez jediné reliefní linie. V tomto dosti objemném exkursu vyzdvihla slečna jediný nejistý poznatek: že jeden je vážný a smutný a druhý lehkomyšlný a tlachavý. Tyto rozkližené figury jsou nehybné a těžké jako v panoptiku. Neživé a drze nahé bez toku barvy a souladu pohybu.

Na drama „V žití proudech“ napředla se debata emancipační. Jakým právem, je nesnadno pochopit. Nemá styku přece s ženskou otázkou. Je to prostě drama obětovnosti a mohl být jeho rekem stejně muž jako žena!

Běží tu jen o poměr lásky — sňatku, ne o poměr sexuální vůbec. A pak emancipace nemá přece za účel osvobodit ženu od věčného zákona, jemuž vedle smrti podléhá celý vesmír: od lásky. Něco takového byla by ubohá a prázdná zvrácenost. Proto nerozumím, jak přenaivní feuilletony sl. Jesenské v Nár. listech mohly být autorkou mířeny proti emancipaci ženské a jak zase obránkyňě emancipace mohly je pojímat jako skutečný a vážný útok na snahy emancipační.

Emancipace nemůže nikdy ženu postavit mimo řád přírody, mimo

zákon lásky, ona může mít pouze snahu zbavit ženu utrpení a bolesti, jež jí zákon ten přináší. A v tom smyslu není otázka ženská jen otázkou sociální, nýbrž dříve a před tím ethickou a kulturní. Nerozebírá ji jen Stuart Mill, ale více a hlouběji a dříve Dostojevský a Tolstoj (Kreutzerova sonata, Bratři Karamazovi).