

Milá, ale mdlá ještě a nevýrazná, úzká a tichá, zalitá stíny a melancholií je knížka veršů p. z Lešehradu. Je to elegik jemně a čistě cítící, melodicky sladěný, ale posud málo odlišený, příliš bojácný a plachý, neodvažující se většího rozletu, při němž by se dala lépe poznat síla a kvalita jeho talentu. Také mnoho tradice a málo invence je posud v knize, jejíž celá zásluha je posud jen ta, že dané umělecké elementy, známé a jinými již užité, opatrně a diskretně kombinuje. Ale knížka jeho není bez noblesy v cítění a expresi, nikde nenaleznete banálnost nebo geniálnickou nehoráznost a velkohubost — všecko je distingované a poctivé ve své úzkosti a bojácnosti — dobré znamení a doporučení pro budoucnost. —

Pan Grünwald náleží celým směrem a rázem své poesie starší, parnassistické tradici naší literatury. V jeho verších je leccos slušně cítěno a myšleno, ale exprese dopadá většinou dost toporně nebo povídavě a planě. Nemá žádné personální vůně a barvy, znáte všechny ty tóny odjinud a vyslovené sytěji, průzněji, typičtěji.

Národní divadlo

Fr. Ad. Šubert: Čtrnáctý rok Národního divadla

Obvyklá výroční brožura p. ředitele Šuberta je letos zajímavější než jindy zvláštním zjitřeným tónem, který sem tam vyšlehl z řádek a kterým p. autor plaiduje *pro věc uměleckého pokroku*. Upřímně mluveno, nebyl jsem na tento tón zvyklý z dřívějších knížek, jež mi náhodou padly do ruky a které si vyšlapovaly rády v tom povědomě důstojném, státnickém a hodnostářském kroku a bývaly buď diplomaticky skoupé na slova nebo mluvivaly pythicky a obřadně. Dnes pozoruju změnu a s radostí ji zaznamenávám v těchto listech. Na nové brožurce je mi nejcennější otevřené přiznání p. ředitelovo, že *umělecké své missi* — *vlastnímu a podstatnému účelu* — nevyhovuje divadlo, jak by mělo, a že vina toho je v kruzích, kde by toho člověk mohl nejméně čekat — ve vůdčích kruzích Národního divadla, v družstvu jeho. Odtud, jak píše p. ředitel, vyvěrají ty „nové proudy“ — „spodní“ — které protěžují neb samy dodávají Národnímu divadlu nízký, neumělecký, surový repertoar, jímž bývá některé doby přímo zaplavováno. Některé listy naše neúměrně protestují a protestovaly při každé jednotlivé příležitosti proti tomuto zesprostačení — my v těchto listech přecházely přes to mlčky a věnovaly sloupce své jen rozboru takových her, které *aspirují k hodnotě literární a umělecké*. Hry, o nichž jsme nepsali, odsoudili jsme *mlčky a naprosto*; plynulo to již z poznámky, kterou jsme přinesly úvodem k prvnímu svému referátu divadelnímu (Lit. listy, XVIII, str. 168). Porážet estetickou a psychologickou kritikou nějakého *Rutha* nebo jiného pána tohoto genu — to se

nám zdá být zbytečná a nevděčná práce, poněvadž všichni jen trochu slušní a rozumní lidé nemohou se tu rozejít v názoru. Nemáme tolik místa a času, abychom dokazovali věci samozřejmé, a užili jsme jich raději k propagaci ideí pozitivně uměleckých a hodnotných, k formulaci a řešení problémů subtilnějších a spornějších. Dnes mluvíme o vši této surovosti a prázdnotě zcela stručně a sumárně a jsme vděční p. řediteli, že nám svým *passem* na str. 8. této brožury umožnil tento postup. Člověk trne, když čte na př. na str. 14. přehled *francouzského* repertoiru v Národním divadle za rok 1897. Čtete, prosím: Bellot a Villetard, Bisson a Carré, Duru, Gandillot, Gastineau, Chivot, Labiche a Delacour, Valabrégué a Hennequin . . . samá fraška, samé jalové povrchní zboží, přežilý brak, to je dominanta tohoto roku z francouzské literatury. K tomu trochu Scribea, Paillerona a Sardoua a jsme s francouzskou literaturou na Národním divadle hotovi. *Alexandre Dumas syn*, nejhlubší a nejopravdovější dramatik ze starší generace, *není vůbec zastoupen!* Právě tak ani stopy po *Augierovi!* Nežádejte pak, ovšem, aby divadlo vědělo, že i mladá generace francouzská má vysoce zajímavé zjevy literární, tisíckrát cennější, než věčně omílaný předměstský repertoír, jako je *Henri Becque* nebo mladší *Porto Riche*. Nežádejte pak, aby divadlo respektovalo takovou básnickou potenci jako je Belg *Maeterlinck!* Ne, chápeme docela dobře, že kde hospodaří Ruthové, je s uměleckým a básnickým nazíráním a cítěním konec a že zbývá místo jen pro „kal“ a „stoku“, kterýchž slov neužívá nikdo jiný, než zdvořilý p. ředitel Šubert na označenou jedné části repertoiru hraného na divadle, jej vede. (Viz celý dolejší pasus této brožury na str. 8.)

Stejně bídný byl repertoír německý. Průměrný a pro umělecký a ideový rozvoj německého dramatu bezvýznamný *J. Davis* měl *sedm večerů*, *H. Sudermann jeden* a největší moderní básník dramatik německý *Hauptmann* — *ani ten jeden!* *Schiller* měl sice *tři večery*, ale *Goethe* ani jeden. Že mají Němci tak grandiosního dramatika a tak hlubokého básníka jako je *Friedrich Hebbel* a že

ten *Hebbel* přichází nyní ke cti a přijde ještě víc, o tom nemá správa divadla ani ponětí, poněvadž posud, co divadlo stojí, nehrálo z něho verše. A že stopami Hebblovými šel jistý *Ollo Ludwig*, předchůdce realismu a poctivá, o uměleckou očistu zápasící duše jako málokterá druhá, a že by z obou těchto velikých typických básníků, *Hebbela* i *Ludwiga*, mohli nesmírně mnoho získat všichni, jichž se divadlo týče: herci, diváci, mladí naši dramatičtí autoři i kritika — o tom se patrně správně divadla také nesnilo, poněvadž ani jich jméno nezkmitlo se divadelním bulletinem. Člověk by mohl myslit, že je v tom snad kousek principiálnější averse, že pánům je nesympatická jistá zámeznost, rozhlodaná grandezza těchto básníků: — ale klasicky úměrnému a vyrovnanému *Grillparzerovi* nevede se lépe . . . Jak vidím z těch mrzutých stránek 14. a 15., je dáno v Národním divadle všecko *umělecké* a *básnické* veliké vůbec (ať staré ať nové) do klatby. *Největším dramatickým básníkům* toho kterého národa dovedlo se Národní divadlo s bravurní virtuositou — vyhnout. Je v tom patrně princip, všimnete-li si, že i z *ruské* literatury je úplně ignorován nejvyšší zjev její *Ostrovskij* — zato uvádějí se k nám ovšem bezvýznamnosti jako *Salovova* „Darmojedka“.

Ibsen měl všeho všudy *tři večery*, nehledíme-li k „*Příšerám*“, hraným jazykem obecenstvu nesrozumitelným při pohostinské hře *Zacconiho*, a ty jsou věnovány poměrně slabší jeho práci, „*Borkmanovi*“; — o starších a celejších jeho dramatech, ať již je to ledová symbolická architektura *Stavitele Solnessa*, ať psychologická vivisekce *Heddy Gablerovy* a *Rosmersholmu* na Národním divadle posud ani čichu. A to je *Ibsen*, dnes již i na nejkonservativnějších jevištích *divadelní klasik* a *denní chléb* skoro! Jak má se vést pak jiným, kteří nemají za sebou posud celou svou dráhu uměleckou a životní, kteří se formují a vyvíjejí teprve, ač nejsou snad proto méně zajímaví a pro nás — *pouční*. To slovo bych rád akcentoval, podtrhnul několikrát, poněvadž vybraný, s *absolutního* uměleckého hlediska sestavený cizí repertoír je živá škola mladší produkce domácí. A jak je o tu

strašně bídně a uboze postaráno, ukazují jasně přítomná bilance. Je ryze česká a typická pro nás. Stále naříkáme, že nemáme podmínek k volnému růstu — ale i těch, jež máme, neumíme užít a ničíme je vlastní nekritičností a obmezenectvím. Nevím, na koho spadá přímá vina za tento ubohý repertoír cizí, ale sestavoval-li jej nový *dramaturg* p. *Lier*, pak nedokumentoval jím právě výhodně svoje dramatické vědomosti a znalost cizích literatur, o níž se psalo na kredit při jeho nastoupení. Pokud se týče českého repertoíru, projevuje p. ředitel Šubert nejprve radost z úrody *nových dramatiků* v roce 1897 a sice *pěti slovesných*: pí. Vikové Kunětické („V jařmu“), pp. V. Hladíka („Nový život“), J. Ladeckého („Dva světy“), Červinky („Opuštěný“) a Abela („Hřích“). Nechci sice nijak p. řediteli kazit radost a souhlasím také s principem, jímž se chce spravovat divadlo nadále v připouštění prací mladých autorů k provozování, že totiž „je prospěšno pro uměleckou tvorbu, přivést na jeviště občas třeba i slabší práci nadaného autora začátečníka, nežli — špatnou práci od někoho, jenž i s celou svou budoucností již dávno a dávno náleží minulosti“: — ale mluvit tak *zcela všeobecně* o „nových pozoruhodných talentech“ je mi přílišný optimism. Řekne-li se to takto *všeobecně*, je to i křivdou páchanou na tom jednom nebo dvou, kteří ukázali skutečné pokusy o něco a skutečné náběhy k něčemu vážnějším a umělečtějším, poněvadž se staví do jedné řady s těmi, kteří neukázali docela nic. Ostatně nechci se déle zastavovat u tohoto bodu, poněvadž v těchto listech byla věnována premiérám, které se snažily o hodnotu uměleckou a básnickou, všechna možná bedlivost a péče kritická, a čtenář nalezne také pod dotyčnými rubrikami v minulém ročníku Lit. listů naše *motivované* a *podpřené* soudy kritické. (Viz Lit. listy XVIII, str. 168 a n., str. 223, str. 302 a n. a str. 384.)

Přední stránky brožury p. Šubrtovy jsou věnovány otázce stavby druhého českého divadla v Praze. Pan ředitel hájí velmi rozhodně a přesvědčivě *malé divadlo výlučně činoherní*. Není po-

chyby, že stanovisko to je jedině rozumné a že je dině ono respektuje dnešní rozvoj moderního dramatu, které dávno vzdalo se již křiklavě nanášených, pathetických barev, jakých nutně žádá veliké divadlo, v němž musí se všechny dojmy a účiny nepřirozeně a hrubě zesilovat, aby působily do velké vzdálenosti a na široký, neodlišený, z různých prvků smetený dav. Moderní drama pracuje daleko tiššími, vnitřnějšími, zdánlivě šedějšími a volněji a jemněji prolínávanými náladami, kouzlem důvěrného a sešereleho, celým oparem duševní introspekce, což všechno nutně přichází nazmar v studených velikých prostorách. Moderní umění žádá stále více *zasvěcenů* a oddaného *kultu*, a k takovému amatérství navádí přirozeně také malé divadlo, s obmezenějším kruhem obecnstva. Zde lze snáze *si vypěstovati obecnstvo*, skupiny diváků, jež jdou do divadla z vnitřní umělecké potřeby, než v boudách a cirkusech, do nichž přirozeným a osudným zákonem tíhne *široký dav* za hrubými, spodními a obecnými potřebami pouhopouhé zábavy a čirého plaisiru . . . Ale s tímto nade vše jasným a správným názorem stojí pan ředitel v družstvu skoro osamocen . . . Ruthové chtějí nové Varieté . . . Ruth . . . zase klopýtáme přes to jméno. Je to již hotový symbol pro celý typ. Ale jak je možno, proboha, že Ruthové vedou u nás dnes všude slovo a udávají tón, že je jich dnes plno na divadle, v knihách, v kritice, v novinářstvu . . . všude, všude. Nemá to nějakou hlubší příčinu? Nepodporuje se jich rozvoj všeobecně, všude, kladně i záporně? Dnes vidí i časopisy starých, že Ruth jako divadelní autor je nula, míň než nula, že samou *podstatou* a *jádrum* svým je duše *neumělecká*, *protiumělecká* a že nesvedl *nikdy* víc než opotřebované a od jiných odložené šlágry divadelní. Ale proč se to vidí teprve *teď* a proč se to nevidělo dříve? P. Ruthova vina to není: on *neupadá* . . . on je stále stejný. Dnes píše „frašku“ nebo „komedii“ a vyrábí tedy „komiku“, t. j. směs banálnosti, hlupství a podskaláckého vtipu. Dnes se konečně pochopilo, že to není umění, ani dramatické ne, nýbrž sprostota. Ale týž pán psal loni, před dvěma nebo čtyřmi nebo

osmi lety „dramata“. A ovšem vyráběl tedy „dramatiku“, jak jí rozumí: „činy“ a „vášně“, „děj“, „napínavé a neobyčejné situace“. Vedl slovem ďábelskou kuchyň, kam házel ingredience z nejosvědčenějších prací cizích. A myslíte, že ta dramata byla *umělečtější* a *vůbec cennější* a *hodnotnější* než poslední jeho frašky? Dokonce ne; umělecky stojí to všecko v jedné čáře a je to všecko stejně hrubé, surové, jalové, falešné a zastaralé. Duch, metoda, rozum, stil, cit je v tom všem jeden a týž: žádný. A umění jedno a totéž, totiž: hrubá, násilná macha, počítající na nejnižší a nejhrubší pudy shromážděného divadelního davu. Celý rozdíl mezi „dramaty“ a „veselohrami“ p. Ruthovými je jen ten, ryze vnější: že v prvních chtěl obecenstvo „dojati“ a v druhých „rozesmáti“. A tu je zajímavé upozornit na fakt, dnes asi zapomenutý již nebo neznámý v literárním světě, *kdo to byl*, jenž *podporoval* p. Rutha v jeho diletantistické ctižádosti literární. Odpověď překvapí: nikdo jiný než orgán někdejší literární aristokracie, páně *Sládkův „Lumír“*. Když totiž zemřelý dramatik Stroupežnický uzavřel p. Ruthovi, jak toho zasloužil, divadlo, *tiskl „Lumír“ ohnelovské, prázdné a lepenkové drama p. Ruthovo* a lámal tak kopí za tohoto prázdného machéra. A to, prosím, „Lumír“, orgán parnassistů, který činil nároky na representanta *čistého umění kalexochen*, který se pokládal a platival jednu dobu za nejvyšší tribunál ve věcech poesie a umění! Takový grandiosní vkus měl p. Sládek, že svorně tiskl vedle sebe Rutha a — — — Zeyera! Pak se diví dnes člověk, odkud se vzali Ruthové, jak vyrostli, jak sesílili, že dusí každý pokrok a rozvoj. Byla by to historie o protěžování všeho šosáctví a malosti, vší prostřednosti a bezbarvosti v Čechách, a vyšly by v ní podivné věci na slunce.

Nás těší jen, že *dnes* vadí ruthovština již i p. řediteli Šubertovi. A bude mu vadit stále víc, půjde-li tou cestou *umělecké pravdy* a *pokroku*, kterou — soudě z jednoho dvou passů v této brožurě — chce se snad dát. A více ještě: pak bude vidět ruthovštinu i jinde ještě, než na člověku toho jména, který by byl sám o sobě bezvýznamný a bezmocný, kdyby nebyl typem — českým

a speciálně literárním. Pak ji nalezne p. Šubert i tam, kde by ji snad byl včera ještě nehledal.

17. 1. 1898

Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza: Lež na lež (La verdad sospechosa) — Alois Jirásek: Emigrant — Anton Funtek: Pro dítě

První z prací, jež jsem nadepsal tomuto referátu, Alarconova *Verdad sospechosa* (Podezřelá pravda), je docela úctyhodně stará: lze ji počítat alespoň dvě stě a šedesát osm let. Roku 1630 byla po prvé tištěna ve sbírce dramat španělských jako práce *Lope de Vega*. Tam ji našel francouzský dramatik *Corneille* a byl jí tak okouzlen, že ji přepracoval na francouzskou veselohru *Menteur* a dal tak, jak se můžete dočíst v každé příruční knize o literární historii francouzské, Francii první charakterovou komedii. Lokalisoval ji z Madridu do Paříže, ale intriku podržel vcelku až na konec. Rek Alarconův nelže totiž ještě na konci hry, tam naopak je mu velice vážno a úzko, poněvadž si odnáší jen trest za lež předchozí a počátečnou. U Corneilla lže však až do konce. Corneille přiznává se v předmluvě k Menturovi, že motiv není jeho, nýbrž španělský; ale připisuje ho, jak jsem již pověděl, Lopeovi de Vega. A zatím autorem byl ubohý, hrbatý, celým vrstevnickým světem španělským jako nikdo druhý nenáviděný a opovrhovaný *Alarcon y Mendoza*, který však nedělal si patrně mnoho z tohoto opovržení a vracel je svým rivalům, nepřátelům a obecenstvu, jak vidíme z předmluvy k jeho sebraným pracím, s pravým seigneurským klidem.

Správa divadla jednala rozumně, že nám lehkou, čipernou, vervní španělskou komedii předvedla. A myslím, že by nechybila, kdyby starému španělskému dramatu věnovala vůbec kus *systematické* pozornosti a péče. Staré španělské divadlo má tolik

ducha, krve a vervy, že může naší chudokrevné době v nejednom směru prospět. Je pravda, jsou v něm zase stránky, které je odcizují našemu citění a vkusu a musí působit dnes na diváka, jenž není historicky preparován, chladně nebo barokně. Ale tomu by se dalo snadno odpomoci jednak volbou kusů a jednak snad kratším literárně historickým úvodem — přednáškou — kde by se obecenstvu stručně a jasně povědělo, odkud se na věc dívat a jak ji zažívat.

Verdad sospechosa je jiskrná hra plná pohody a jasu a *bavila* dobře obecenstvo a, myslím, i literární labužníky. Ovšem tyto z jiného důvodu a jiným způsobem než ono. Obecenstvo mělo požitek docela naivní a elementární ze situací a intrik, z bohatě spleteného a seskupeného dramatického pásma, vcelku asi ze všeho, co žádal španělský měšťák na počátku sedmnáctého věku od divadla: aby *prekwapovalo*. To bylo *conditio sine qua non*. Obratně, vtipně zapletený a rozuzlený děj. Efektní, překvapující situace a scény. Smělost a elegance dějových kombinací. Vtipně a čiperně řešená úloha na dramatické šachovnici. To bavilo tehdy a baví snad stále stejně, i ještě dnes, široký divadelní dav.

Ale milý náš Alarcony Mendoza nezůstal stát u tohoto základního požadavku. Splnil ho, jak nejlépe dovedl, rozumí se samo sebou — nebylo to tehdy jinak ani možno. Ale *šel dále, za něj*: v intrikové hře dějových sklíček snaží se malovat již trochu charaktery a typy, zajet sem tam opravdověji do lidské psychy. Není toho ovšem mnoho, ale na jeho dobu přece dost. Cítíte, že to byl v jádře reformní člověk, a je vám proto tím milejší.

Verdad sospechosa baví však vzdělaného pozorovatele ještě jinak a, libo-li, hlouběji, poněvadž nabádá k meditaci o poměru naší kultury ke kultuře na sklonu španělské renaissance.

Život jako hra — to je konečný smysl „Podezřelé pravdy“ — i kultury, na níž stojí. Jak *lehce* se tu bere život, cítí člověk stále. Jak rozmarň a rozkošně povrchně je nazírán a jak bychom toho nedovedli my, těžkopádní lidé dneška, stále se přehrabující

v sobě i v jiných! Jak pak si vykládá člověk jako hlubší a nutný postulát odpovídající tehdejšímu základnímu názoru na svět i tu kombinaci dějových situací, ty problémy dějové architektury, ty bystře a čiperně seřazené a zkombinované fakty vnějšího pohnutého života. Člověk žil právě tehdy daleko více, příměji a zaujatěji ve světě vnějším, ve světě barev, tvarů, dobrodružství a her, mísil se rád do nich, *hrál* s nimi odvážně a rád. Neděsil se ještě tolik vnějšího světa, nebyl jím rozdrážďován, nebyl jím zhnusován, neotloukal se tolik o každou jeho hranu a nesnáz jako člověk dnešní, do sebe obrácený a před vnějškem sedmi zámky uzavřený. A právě ten vnější svět dějový chtěl tehdejší člověk nazírat jako *umělecké dílo* (právě jako my dnes svůj vnitřní svět snů, extasí a tuch): odtud snaha po krásném sestavení, vtipných obrazcích a vzorcích vnějších faktů a scén. Odtud zjev, že slova a pojmy jako *efekt, zábava, vtip, hra*, na nichž dnes leží stín příhany, zněla tehdy primitivně, ryze, plným a čistým tónem, bez dvojsmyslů a mrzutých *arriere-pensées*.

A tak sedí dnešní moderní člověk v divadle a dívá se na jeviště, na kaleidoskopickou jeho hru, na lehký, slunný, jiskrný a dobrodružný tok jeho scén a situací a je rozdělen mezi radost ze hry okamžiku a melancholii historického citění a umělé vyvolaného anachronismu. Cítí radost ne spontánní a elementární, ale pouze *reflex* její kritickým a historickým prismaem. Stačí přeložit si tuto hravou komedii do *přítomnosti*, udělat z této dnes *historické* veselohry kus *současný* (*kterým původně byla*), a je po radosti. Ten povrchní život, ten příjemný tlach, ty elegantní a prázdné ohňostroje dvorních poklon a slovních hříček dají se dnes již poslouchat jen, říkají-li je osoby dávno mrtvé, v hedvábných pláštících, pestrých čapkách a s uměle pracovanými kordy, které lze dnes vidět již jen v museích nebo v padětku na karnevalovém plese. Ale přeložte si to do přítomnosti, položte místo mrtvé elegantní a urozené společnosti madridské dnešní naší, převlékněte ty šlechtice do fraků, lokalisujte a přizpůsobte všecko analogicky poměrům našim a přítomným — a máte po

radosti. Při pouhé představě je vám hnusno, a celá vyžítá a vy-doutnalá již prázdnota a povrchnost tohoto mrtvého světového názoru tyčí se před vámi jako strašidlo a civí na vás jeho tupým, vytřeštěným zrakem.

Cítíte tak jasně a nevývratně nemožnost návratu k tomuto mrtvému *názoru a cílení* a stejně tak k tomu *silu a typu umělec-kému*. Zmizely, a nikdo a nic na světě nám jich již nevrátí . . .

Adaptace p. Vrchlického, ač šla dost hluboko do ústrojí hry, jí neuškodila, spíše snad naopak prospěla, alespoň u dnešního divadelního obecenstva. Operace tato, která by mohla být u nové moderní hry smrtonosná, nemívá takových zhoubných následků u prací starších, poněvadž bývaly daleko improvisovanější a pohyblivější než práce dnešní, fixované do posledního adjektiva, do poslední čárky a tečky.

Jen parafráze titulu „Lež na lež“ nezdá se mi dost vhodná. Komédie Alarconova má dost určitě vyslovený hrot moralistní, a to ten, že pravda stává se podezřelou v ústech, jež uvykla lhát. A toto těžiště práce docela jasně akcentuje původní název „Podezřelá pravda“, ale smývá je a zatemňuje nový název p. Vrchlického: „Lež na lež.“

S velikým napětím očekávané historické drama p. Aloisa Jirásky *Emigrant*, které bylo zadáno minulého roku do soutěže o ruskou tisícirublovou cenu a jež je vlastně jen dramaticky pře-šitá starší Jiráskova povídka *Sousedé*, zklamalo všechny, kdož čekali hlubší ideovější dílo, dílo *básníka a filosofa*, jenž má něco důležitého a podstatného na srdci, hlubokou a vážnou pravdu, která se mu tiše zkrystalisovala z dlouhé a zadumané pohrou-ženosti do bolestných, zcezených vod mrtvých dějů a snah. Ti všichni byli zklamáni. Každý, kdo jen trochu poohlédl se po ve-likých historických dramatech cizích národů, kdo poznal, jaké slavné a těžké, podstatné a principiální otázky ze života kultur a národů se tu formují a řeší, musil ztrnout nad malostí hle-

diska Jiráskova, nad konvenční šablonovitou povrchností, měl-kou nevypracovaností jeho dramatu.

Ale ne-dost na tom. Nejen že drama Jiráskovo není dílo bá-snické a myslitelské, ono neznamená v ničem prostě ani pokrok *technický, literární, umělecký*. Je to ve všem všudy dílo konvenční a opakované, mrtvé, epigonské a šablonovité.

Drama Jiráskovo je jen zdánlivě a na oklamání posluchače stavěno na konfliktu ideje *náboženské a vlastenecké*. Je to pouhá pestrá omítka, nahozený barevný povrch v jednom aktě, ale klepni do ní a sesype se ti. Není stavbou hry, nenese ji, není to její ústřední dynamický problém, z něhož by žily všechny hlavní figury hry. Ne, konflikt ten necharakterizuje a nemotivuje psy-chologické dění figur, je jen pouhou rétorickou pasáží — řeč-nickým extemporem — kterým se má lacino zaslepit nemyslicí divák a kterým má se pohodlně u citlivého obecenstva vyhrát dramatická bitva. Docela starý, nesčíslněkrát vyzkoušený a nikdy neselhavší posud prostředek, pokud jde o *divadelní dav*. Škoda jen, že nic nepomáhá, kde se jedná o *umění a poesii!*

Daleko spíše je drama p. Jiráskovo stavěno na prastaré šabloně *rozporu mezi přesvědčením rozumovým a mravním (ideou) a přirozeným lidským cílem* (zde láskou otcovskou). Nevadilo by mi nikterak, že konflikt tento byl již nesčíslněkrát zpracován dramaticky — v tom není ještě zlo: ale je v tom, že p. Jirásek nedovedl z něho *nic dobýt, nic básnický a psychologicky vylézt, žádných nových účinnů náladových a uměleckých*. Zlo je v tom, že p. Jirásek nepodal *nic nad tento* ošumělý vzoreček zápasu mezi obecnou ideou a určitým lidským cítěním, že není v jeho dramatech nic než stará, chudá, obehnaná, jinde již daleko větší silou, plastikou a plností zformovaná variace tohoto psycholo-gického protikladu.

Analysujme pečlivě dějství nového dramatu p. Jiráskova, vyzdvihněme všechny vzpruhy, páky, a motory jeho a přesvěd-číme se přímo a hmatavě o této šablonovité konvenčnosti a stříz-livé chudobě.

Sedlák Pešek, „helvit“, jenž před čtrnácti roky odešel z vlasti, poněvadž nechtěl odvolat pravdu své víry, a potloukal se v bídě a psotě Englickem i Německem, vrací se náhle, nikým nečekán a nevzpomínán již, pod ochranou výbojce, pruského Bedřicha II., jež ctí jako dobroděje nešťastných, světem zmítaných svých souvěrců, do rodného statku v Polici nad Metují. Přichází v nevhod nejprve své ženě, Apolině, rozhodné katoličce a duši konvenční, s níž nešťastně žil před čtrnácti lety, která ho nenávidí pro světskou hanbu, již jí způsobil tvrdošijným lnutím k víře „bludné“ a veřejně opovrhované, která sama před lety vyradila kněžím benediktinům úkryt Peškových kacířských knih, jimiž mořival prý její světáckou duši, a způsobil tak bezděčně vyhnanství a bídný osud Peškův. Jinak je však s dcerou Lenorkou, šťastnou snoubenkou Jiříka, synka sousedova a někdejšího přítele Peškova, konšela Březiny. Toto srdce se mu neodcizilo; hájí proti útokům matčiným vypovězeného otce, cítí s ním, lnou k sobě nějakým vnitřním přibuzenstvím duše.

Peška hnala do vlasti kromě touhy po dceři *myšlenka pomsty a odplaty* někdejším utiskovatelům svým i svých bratří: benediktinům polickým. Teď nadešel její den; jen co se shromáždí bratří, pak je povede na klášter. Zatím shání po krajině tajné souvěrce a fedruje v nich myšlenku, aby se vystěhovali do Pruska. (Myšlenka to, které dobře nerozumím a která je docela nepravděpodobná. Což nedoufal Pešek ve vítězství pruské? Nemyslel, že Prusové dobudou a obsadí Čech? Nač tedy se stěhovat do Pruska? Věřili v to i jiní, domácí, proč v to nemohl doufat Pešek, který znal pruskou sílu zblízka a jenž již náboženskou blouznivostí svou byl predisponován k takové víře? Tisíce a tisíce emigrantů věřili v trvalou proměnu poměrů! A jaký smysl mělo mít nyní, v zimě, kdy nebyla vojna posud rozhodnuta, vystěhovalectví do Pruska?)

Pro toto problematické fedrování prušáctví střetne se s Peškem P. Bonaventura Pitr, jenž vyhledá⁹ Peška v domě jeho, když ho byl předtím marně pozýval k sobě, do kláštera, a za

souhlasu ženy i dcery Peškovy i souseda Březiny vytýká Peškovi *nevlastenecké, vlastizrádné* počínání. V P. Bonaventurovi spojil p. Jirásek rozhodný katolicismus s neméně rozhodným, jak se domnívá, vlastenectvím a postavil ho proti Peškovi, jenž má snad podle formulace p. Jiráskovy v *principu* pravdu, ale ne *nyňi*, v tomto *daném momentu*, kdy Prus okupuje Čechy . . . Zajímavost jest, že v debatě mezi hadovitým vlasteneckým páterem a poctivým přímým Peškem staví se p. Jirásek docela na stranu Bonaventurovu. Nedal parirovati Peškovi než velice chatrně, a ubozí poctivci českobratřští stojí vedle „širokého“ a „osvíceného“ pátera jako obmezená, fanatická, sobecká a malicherně zaslepená rota. Zde ocitnul se někdejší epik husitismu u linie, kde přestává charakteristika a začíná *karikatura*.

Ale sit, akceptujeme i to. Básník postavil se na stanovisko Bonaventury a drží s ním stanovisko kompromisu, oportunistu a světského prospěchu. Není to sice stanovisko *duchové* ryzosti a ideové čistoty, a nejméně by se ho měl držet následník a dědic toho Krista, jenž řekl, že království jeho není s tohoto světa; není to také stanovisko *vlastenecké*, jak myslí p. Jirásek, nýbrž pouze *utilitaristní* . . . ale sit. Pan Jirásek postavil proti sobě nositele dvou různých názorů a soudů mravních. Čekáme nyní, že *rozvine prvky lěchlo názorů*, že upřede další situaci tak, aby oba tyto názory mohly se plně vybojovat a na určitých situacích dokázat svou hodnotu a cenu, aby určité scény a děje rozhodly pro jeden nebo proti druhému . . .

Ale o tom všem nepřijde již v dramatě ani slova. P. Bonaventura zmizí s jeviště nepřesvědčiv Peška a neutká se s ním již v celém dalším ději nikde ideově (klne-li mu a obviňuje-li ho z prušáckých ukrutností ve třetím aktě, není to žádný ideový konflikt, nýbrž pouhé popouzení lidu proti Peškovi). Děj rozvine se docela jiným směrem, než jak by člověk čekal po tomto konfliktu mezi „vírou a vlastenectvím“. Pešek ustoupí skutečně i ode msty a vyjde i z vlasti, ustupuje s jeviště jako poražený, ale ne *vnitřně přesvědčen* Bonaventurou, ne, že by uznal soud

a ideu Bonaventurovou a zavrhl svou . . . nýbrž z momentu docela a ryze vnějšího.

A zde jsme u ústřední hluboké rány dramatu Jiráskova. *Oportunismus v oportunismu*. Tříšť v tříšti. Povrchnosti. Úplně vnější a náhodné je tu všechno. Nezápasí tu a nevyrovnávají se mezi sebou vnitřní síly duše, ideje, principy, přesvědčení, názory . . . nýbrž vnější a náhodná konstelace děje rozhoduje o osudu figur a zahání je tam, kam by samy vnitřní svou dynamikou nikdy nedošly.

Jediným motorem dramatu jsou odtud již jen *surovosti Prusáků*. Kdyby neutiskovali tak surově lid, kdyby se k němu chovali s kouskem chytré politiky, trochu snesitelně a lidsky, bylo by po dramati. Ale, jak pravím, Prusové vedou si, musí si vést již jen proto, aby se drama hýbalo, přímo bestiálně. Vynucují z lidu vysoké výpalné, schytávají všecken mladý lid, jinochy i muže ženaté, a staví jej s pruskou puškou do prvních řad proti domácímu vojsku. Představte si nyní křivé postavení Peškovo, jeho, který je blízký věrou surovému nepříteli, který pod jeho ochranou vrátil se do vlasti, který v nepříteli vidí spásu své víry a svých souvěrců a který tedy musí ho přirozeně omlouvat surovým právem války. Hněv lidu jitří se rostoucí nelidskostí Prusů stále více a dosáhne vrcholu, když Prusáci zabijí dobrého dědečka Kudrnu, jemuž odvedli vnuka a jehož probodli, když se nechtěl dát od něho odervat. Rozumí se, že rozhořčení lidu, chytře podpalované P. Bonaventurou, obrátí se proti ubohému Peškovi, který není ničím vinen . . . leda tím, že má pruský pas. Neztotožňuje se nijak s nepřitelem, nestojí nijak proti svému lidu, naopak hledí mu všude pomoci (přímluva za Václava, vnuka Kudrnova); nepřitele hájí jen potud, pokud mu dobývá volnost svědomí a víry, požadavek jistě docela oprávněný.

Jak se tedy dostává Pešek do konfliktu se svými krajany, sousedy, se svým lidem? *Docela náhodně a nesprávně. Nedorozuměním, slepotou lidu, intrikou páterovou*, jenž lid proti němu rozněcuje.

A tam jsme se tedy dostali: z dramatu *ideového*, jakým sliboval býti z počátku Emigrant, k pouhému dramatu *nedorozumění a intriky!*

Co následuje, je docela obyčejný, šablonovitě konstruovaný a larmoyantní *příběh*. Žena Peškova zřiká se veřejně muže, starý přítel Březina rozboří zásnuby Jiříka s dcerou emigrantovou. Starý Pešek je tak postaven do křížového ohně: s jedné strany věrnost k bratrům, souvěrcům, věrnost k svému vnitřnímu principiálnímu a ideovému základu (který je tu redukován na maličernou vlastně pomstu za utrpené příkoří), s druhé strany štěstí dítěte, jež vroucně miluje. V tomto konfliktě, pracovaném docela suše a střizlivě starou patronou dramatickou, zvítězí v Peškovi konečně milující otec nad náboženským stoupcem. Poznává, že nemá-li zničit štěstí dítěte, nemůže ve vlasti žít minulými svými city a názory, a rozhodne se proto pro odchod. Marně ho přemlouvají shromáždění souvěrci, aby je vedl vzít pomstu nad klášterem. Pešek odmítne a zachovav dosti romaneskně ještě Jiříka před pruským kabátem a sblíživ tak znovu rodinu Březinovu se svou, odchází do ciziny po druhé a navždy, zanechává doma dceru jako šťastnou nevěstu a neznalou oběti, již jí starý otec založil život podle potřeby srdce.

Jak vidět, nesplnilo se ze slibovaného zásadového a ideového dramatu během hry nic. Naopak, rozdrobila se v úzký, násilně a pracně sešitý příběh, který nadto vypadá na některých místech neobyčejně podezřele a vylhaně. Tak hned konec hry je velice problematický. Předně, pokud není vojna rozhodnuta, nemá smyslu Peškův odchod do ciziny, který sice vypadá nesmírně dojemně a nemine se svým účinem na slzní váčky p. t. diváctva, ale jinak jest umělecky nemotivovaný a tedy pro myslivějšího diváka planý. A dále — a to je námitka ještě závažnější — jak bude moci být šťastna Lenorka, toto citové děvče a dcera milující svého otce, až se dozví, že otec odešel navždy z vlasti, že strádá a trpí v cizině a v ní i opuštěn zemře, jen proto, aby ona dostala svého Jiříka? Jen poněkud hlubší a citovější duše bude

musit tím být dříve nebo později (až vystřízliví z vášně k synkovi, který nám je malován docela sumárně jako průměrný, ničím nevynikající mladík) rozhodávána a mučena.

Uzavírám: drama p. Jiráskovo je malé, úzké, střízlivé, bez bouřných větrů skutečné básnické a myšlenkové inspirace, bez velikých, silných typů složených na základních a hlubokých vzpruhách a silách psychických. Je celé rozdrobené a zploštělé, zmalichernělé a vnější — prosto té hluboké *nulkaající vnílní dynamiky*, která jediná je pravou poesii dramatickou. Charaktery jsou docela tradiční, právě jako scény a jich sepjetí i náladový jich vzduch. Není tu nikde nových a závratných pohledů do trpící a vzpírající se duše lidské, není tu nikde velikých živných slov, jež vyvěrají ze středu lidské duše jako voda z nitra skal, není tu nic z podstaty bytí a života tryskajícího a úpicího. Cítíte, jak úzkostlivý jest básník, jak se bojí dát mluvit opravdové a těžké, podstatné věci svým osobám, jak úzkostně a střízlivě drží se povrchu, jak dbá úzkostlivě o to, aby žádná z jeho figur neřekla víc, než co musí každému diváku prima vista při té které scéně napadnout. Suché, střízlivé, úzké a zcela konvenční, žádné nové stezky nehledající, žádný nový tón tragiky necitící a nevyslovující drama jest Jiráskův *Emigrant*. Opatrně, střízlivě a k tomu ještě dost násilně a pochybně konstruovaný divadelní kus — ale žádná veliká báseň a dokonce již žádný veliký tvůrčí umělecký čin. Dílo docela opakované, epigonské, šablonovité, v němž autor stačil jen k vystižení několika malých genrových figurek, ale v němž uniklo mu a vysmeklo se z rukou všechno veliké, podstatné a charakterové.

Jediný zákmit ideový je v dramate p. Jiráskově diskuse mezi P. Bonaventurou a emigrantem Peškem o *vnílní pravdě a individuálním přesvědčení* a *poměru jejich k vlasti, k celku*. Ale diskuse ta není ani načrtnuta, je zabita hned v začátcích, a nadto je celý problém neformulovaný a nesvedený v dramatické složky.

Nás speciálně jen v tomto případě zajímá, jak obojetně tu p. Jirásek vystupuje a jak de facto (i objektivním výsledkem

dramatu) dává za pravdu oportunistickému utilitarismu Bonaventurovu. Mně o tom nebylo nikdy pochyby, že p. Jirásek je celým svým základem *člověk starého světa* a jeho *chytrácké pseudo-etiky* — ale překvapuje mne jen, jak tu otevřel karty. Vlastněctví je patrně p. Jiráskovi v přímém poměru k zapření vnitřní pravdy, osobního přesvědčení, vši pravdy duchové. To je jediná ideová perspektiva, která se vám jakž takž trochu rozednívá z „Emigranta“ p. Jiráskova. A je to k smrti smutné, pomyslíte-li si, že o této základní otázce moderního člověka nedovedl vám spisovatel, kterého pokládají za největšího českého prozatěra, říci nic více (a ani snad tolik ne), než co říkají úvodníky t. zv. národních našich deníků politických . . .

Celkem potvrdil mi *Emigrant* starý můj názor o významu p. Jiráskově. Autor *Emigranta* je jistě pilný a svědomitý spisovatel, klidný a pečlivý vypravovatel, přesný a spolehlivý konstruktér a reproduktér vnějšího hmotného bytu a kultury člověka a rozumný, střízlivý, opatrný, ale i mělký a průměrný, tradičními, vyšlapanými stezkami kráčeující malíř charakterů a výsledovatel typů a duší. To všechno stačí na dobrého *spisovatele*, ale nestačí na velikého *básníka* a *umělce* (na zásadný rozdíl těchto pojmů a kategorií, tak špatně chápaný u nás, nelze stále a stále dost rozhodně upozorňovat). A nestačí již dokonce na *básníka-dramatika*, který musí pracovat stupňovanými typickými projekcemi a všechnu individuální dobrodružnost a smělou bojovnost duše spojovat s posledními nejtýpčtějšími a nejsymbolističtějšími ideovými základy a motory, který musí zosobňovat v sobě v nejryzejší a nejvykvašenější formě typ *básníka-reka* a *básníka-dobyvatele*. A zde jsme u postulatů, jimž se p. Jirásek pojmově, celým svým duševním jádrem a základem, vymyká.

Že přes svou malou a docela negativní hodnotu uměleckou dostal *Emigrant* ruskou cenu, rozumí se u nás, kde o veřejná stipendia a odměny dělí se kamarádká klika v bratrské svornosti, samo sebou. Škoda jen, že není *Emigrant* obraz, aby mohl být poslán do ciziny; tak by snad konečně o jeho umělecké kvalitě

zvědělo naše obecnstvo poctivý soud jako svého času o plátnech Brožíkových.

Práce lublaňského profesora na pedagogiu, p. *Antona Funlka*, jednoaktovka *Pro dítě*, je vnějškem snad dost rozčilující, ale umělecky hluchá práce. Je celá z *vnějška konstruována* a líčí se v ní docela dialekticky a bez vší kontroly perspektivně, jak slepý otec, jenž nechce překážet dceři, trýzněné doma surovou macechou, v jejím rozběhu do světa za štěstím, sám se zastřelí, aby ulehčil svědomitému dítěti, jež by bez něho nešlo do boje o život a v němž by mu byl neduživý mrzák jen na závadu. Je-li již tato situace kuriosní a hazardní a rozhodnutí starého slepce sofistické, což teprve říci o nové kombinaci, již si postavil p. Funtek v přítomné aktovce. Běží totiž o děvče, které se právě vrátilo z divadla, kde po prvé zpívalo a — bylo vysyčeno. Jak může za takové situace starý otec věřit v štěstí své dcery v cizině, nechápu dobře. A jak může již na účet a kredit toho budoucího problematického štěstí se zastřelit, je mi také mysteriosní. V rozrušení a při chorobě duševní jest ovšem všecko možno, ale psát dramata, kde je potřebí pro vysvětlení utíkat se k takovýmto hypotesám, je velice pohodlné a proto neumělecké. Celá hra rozčilí sice trapností situací, ale umělecky nepůsobí; k tomu jí chybí všecka duševní světlost a všecken smysl toho trapného a absurdního děje, jenž vám naprosto uniká.

22./23. 2. 1898

Jaroslav Vrchlický: Král a ptáčník — Alexej Sergejevič Surovin: Taťána Repina — Václav Kliment Klicpera: Zlý jelen

Velice těžce píše se mi o první práci, již jsem nadepsal v čelo tohoto referátu z Národního divadla. Dalo by se to odbýt dvěma

třemi slovy, dalo by se to přejít mlčením, jak se stalo v některých listech — a taková tichá kritika byla by ta nejsprávnější a nejspravedlivější, čeho si zaslouží tato nová dramatická práce p. Vrchlického — to cítím a to je tak hořké a dusné, když člověk myslí o celé dráze p. Vrchlického, o všem, co *mohl* být a nebyl, o všem, co *mohl* dát a nedal, o všech zárodcích, jež, zdálo se nám před časem kdysi, v něm ležely a jež — nevzešly a nevyhnaly ratolesti. A teď ty konce na divadle, jeden kus za druhým, jeden slabší druhého, stálý, vytrvalý úpadek, kdy včera jste si řekli: ne, teď je dosáhnout nejnižší bod, teď musí buď přestat nebo se zvednout, a přijde zítřek a přesvědčí vás, že lze klesat ještě hloub: — ne, to je zlé, bolavé, mučivé. A k tomu nyní to nejhorší: ty přikázané hymny, ty s nečistými *arrière-pensées* vyráběné a s chladnou počtářskou rozvahou vysoukané *paiany*, ty nabubřelé, pracně usmolené a pracně vytančené *éloges* *nohsledů*, příživníků, epigonů, oficiálních kritiků a novinářů, najatých nul a literárních kramářů, šplhaviců a politikusů — celá ta lživá ničemná pokrytecká komedie špatně a bídne hraná, špatně a průhledně maskovaná, nestydatá a unavená zároveň: — — — to je k smrti smutné, zlé, drásavé divadlo pro člověka, který stojí mimo ten zvířený, urputně hladový a žravý trh a krám, kterému se říká novinářství a literatura.

Ne, toho si nezasloužilo to velké básnické srdce, které jsme slychali bít z jeho některých starších veršů, tak slavně a slunně jako nejtoužnější zvony na nejvyšších horách, a kdyby byly chyby jeho jakékoli, toho si nezasloužila ta vřelá, sama sebe stravující a udýchaná kdysi jeho duše, toužící obejmout celý svět a celý vesmír, ta duše, z níž dnes ještě občas tryskají jiskry a šlehají plameny, které bolí a pálí a zpívají a pláčí: — — ne, toho zlého, bolestného, k smrti tragického osudu, jaký ho dnes potkává, si Vrchlický nezasloužil.

A hle, v tom vidím tragiku tohoto osudu, jaké není hned v druhém: ten básník, který měl v jádře tak krajní a ohromný smysl pro společnost, hromadnost, družnost, školu, tradici, že

mu obětoval všecko, ten básník nenalezl teď přítele, druha, žáka, stoupence, který by mu splatil stejně, který by mu obětoval tu oběť, nad níž není těžší a vzácnější v přátelství a družnosti: *oběť pravdy*. Který by s volným čistým čelem, s volným klidným zrakem, volný a vzpřímený stanul před ním, ujal ho za ruku a řekl mu: Příteli nebo mistře, až potud! — vzpamatuj se, vydechni, rozhlédni se kolem a patř na sráz, nad nímž stojíš. Utec z toho jha, do něhož tě zapřáhli a jež vlečeš pro ně, v němž tě řídí tisícovým lichocením a lákáním, vyrvi se z toho zapjatého kolotoče lži a povrchní honby, honu a marného spěchu, kde ničeho nelze dosáhnout, poněvadž všecko vlastně je řetězy připevněno a spjato, poněvadž nic vlastně se tu *nehýbe*, nýbrž všecko tímž monotonním mechanismem *točí a ubíhá*. Rozraž ten otrocký kruh marného a stále opakovaného a stále stejně lichého přitomu běhu, zahod tu všecku lživou tradici *oficiální literatury* a scholastické vzorečkované *výroby* — měj odvahu sebe a jen sebe. Utec novinám, časopisům, literárním spolkům, konferencím, katedrám, akademickým křeslům, salonním i kavárenským schůzkám, redakcím i ctitelům, přátelům i nohsledům — utec sám k sobě, na moře, na hory, do lesů, do jeskyň, do poustev duše. Zlom to zlé kouzlo, v němž jsi vlečen a v němž jsi hnán nejstrašnějším a nejosudnějším mechanismem, jenž je: zlom hlavně tu zlou ilusi, která tě přitom mámí a přesvědčuje, že vedeš! Odděl *umění od literatury*, sebe od hromady, tvůrčí čin od vtípu a politické kombinace, moudrost od chytrosti, vysvobod duši a srdce a s ní poesii a umění a zahod literaturu, divadlo, knihaře, tiskaře, akademiky a taškáře, kliky a byrokraty, šplhavce a politikusy. To všechno od zlého jest a marné a prázdné. Ale utec se k sobě a *zachraň sebe v sobě* — to jediné je nutné a potřebné — unum necessarium.

A hle, v tom je tragika tohoto osudu: nikde není v tlupě, jež básníka obklopuje, takového poctivého srdce, schopného veliké pravdy. Básník stůně po skyvě poctivého chleba, černého domácího chleba, a tlupa ho krmí prázdným, dutým cukrovím, vyhnanou jeho pěnou, mdlobnou otravnou lichotou, prázdno-

tu lži a poklon, bezobsažnou nicotou pusté, hladké, počtářské své mysli. Potřebuje básníka slabého, chce ho zeslabovat. A přitom co ústa oplývají banální lacinou sladkotou a zatím co nohy tančí naučený balet dvornosti a poklon, vidím tupé nemyslivé oči mdle a mastně se lesknout a pošilhávat špinavým hadím pohledem po tučných klíčích od špižiren, jež visí básníku za pasem . . .

Být chválen a nebýt čten, být chválen veřejně a hlasitě a přitom neceněn v duši a srdci, být oficiální veličinou a přitom nemít vlivu na růst mladých klíčících duší — hle, ten strašný osud, ten zlý, mstný osud, jehož nezasloužil ten jistě grandiosně založený básník, který se tak rozdal a rozměnil všem, jakým je Vrchlický.

A o tom osudu jsem těžce a bolestně myslel, když jsem se díval na jeho novou veselohru, docela konvenční, planou a situační a přitom ještě i prostě logicky zmatenou a nevyjasněnou a na několika hrubě komických vtipech a nápadech stavěnou práci, a o několik dnů později, kdy jsem četl a slyšel o dýmech z novinářských kadidelnic. To je vše. Víc nemám co říci.

Ruské drama *Talána Repina* žurnalisty A. S. *Suvorina* přichází k nám právě deset let po své premiéře (1888), ale upřímně mluveno, mohlo docela dobře zůstat doma. Takové překlady a takové ukázky z cizí dramatické produkce nemají smyslu, poněvadž neznamenají dnes v našem rozvojovém stadiu pro nás žádný zisk, žádný jasný a světlý vzor, žádnou pokrokovou lekcii.

Na *Taláně Repině* vidíte hned naráz, že je to práce *žurnalisty* — nemusí vás ani ubezpečovat noviny, že je založena na „skutečné události,“ t. j. *lokálce*: — ona vůbec skutečně nic nepodává než *lokálku, příběh, anekdotu* (v psychologickém významu slova), docela volný, pod žádným zorným úhlem umění, psychologie nebo poesie nazíraný a nestilisovaný, rozbíhavý (což by samo nevadilo), ale i rozbíhavě mělký a bezobsažný, vnější děj.

Běží tu o mladou vysoce nadanou herečku, duši prudkou,

udýchanou, lačnou života a štěstí, přitom rozmarnou, štvanou, přemetnou a v jádře nějak nespokojenou s celou nevázanou bohémskou hereckou existencí. Miluje ničemného statkáře na mizině a bývalého důstojníka Petra Ivanoviče Sabinina sžíravou vášní, smyslně, zlostně, hašteřivě . . . ale přitom všemi kořeny své bytosti, která je v podstatě hrubá a banální, které alespoň každým způsobem chybí noblesa a duševní distinkce. (Druhý akt, kde vnikne do bytu své otrokyně Věry Alexandrovny Oleliny a „ztropí jí scénu“, je zejména trapně banální.) Tento Sabinin, který na počátku hry také svým způsobem „miluje“ Taťánu, bere si záminku z jedné ležérní trochu scény, kde Taťána zanedbá Sabinina-marnivce pro nějakého staršího přítele, žurnalistu Adeševa, a zasnoubí se rozumně a střízlivě s bohatou vdovou, která ho miluje a jež ho musí zachránit před finanční katastrofou. Odkopne Taťánu, které nezbyvá již nic než na zoufale rozpustilém bakchanalu ve třetím aktu raisonírovat nad bídou herečky, již schází pravý základ štěstí každé ženy: ochrana muže a radost rodiny, a umřít ve čtvrtém aktu — velkolepým divadelně dekoračním a melodramaticky pathosovým šlágrum: na divadle jedem, ve své roli před „ním“ — zrádným milencem — a před „ní“ — šťastnou sokyní.

Ve hře p. Suvorinově, opakuju, není skoro kapka *poctivé umělecké krve*: všecko je pracováno na efekt hrubého kalibru, *pathos* a *melodram*. Jediná charakternější a typičtější figura je Taťána, ale i ta je celá lepena zvnějška, ze známých, starých, dobře vyzkoušených ingrediencí. Je to slabý odvar jiných daleko silněji, jemněji a hlouběji probádaných dramatických a beletristických her ruských, jež jsme vidali před osmi až deseti lety na Národním divadle a jež potkáváme v knihách mistrů-romanopisců ruských za každým krokem. Síla ruské literatury mimo jiné je zejména, myslím, v malbě ženy: ženy ruské beletrie, ať Turgeněva, ať Tolstého, ať Dostojevského mají při největší různosti individuální a variací typů společnou zvláštní základní notu, jsou si příbuzny posledním klíčem své bytosti. Jsou zvláště

bolavě impulsivně, je vidět, že autoři hluboce vyzdvihli poslední biologické jejich vrstvy, všecko osudné, temné, chvatné a živelné v nich, celý fatalistický temný rodový jich základ. Ženy v západních literaturách jsou proti nim většinou formulkové, schematické, racionálně a chladně konstruované. Myslím, že zásluhou primitivnosti slovanské, hutné smyslové svěžesti a jemnosti mladé rasy vycítili tito ruští spisovatelé lépe, hlouběji, nekonečně pravdivěji a složitěji ženskou psychu, než unavená, uspalá, otupělá tykadla západních autorů. Žena v ruských plodech literárních je právě bližší temnému fatalismu a elementární přírodní vesmírové mystice než v literaturách západních. Ruští autoři vynesli po prvé, myslím, tu vzácnou křehkou kořist z hlubokých vod na bolestný vzduch: ženu proměnnou, přemetnou, živelnou děsivě tragickou tragikou neuniknutelných temných zákonů a cest přírody . . . bytost hned naivní, hned složitou a chaotickou a stále unikající, trpící i dávající trpěti, a bolavou a bolestnou přede vším a nade vše.

V tom bylo také veliké kouzlo novoty a zájmu pro nás speciálně při prvních ruských hrách před osmi deseti lety po prvé k nám uvedených, které byly jinak často dost prostředního umění. Dnes víme již, že tato hluboká a jemná malba žen je vůbec typickým rysem ruské literatury, že jest jejím tradičním věnem, a že autoři, kteří nám byli po prvé představeni, ji v prvé řadě neobjevili, nýbrž přijali jako vliv a odkaz jiných větších, opravdu geniů psychologické intuice a introspekce. A tak také je tomu u p. Suvorina: jeho Taťána je odvar, a to v aktu slabý a hrubý odvar jiných typů daleko jemnějších, hlubších a delikátnějších. Něčím hrubým a forcírovaným blíží se Taťána p. Suvorinova naopak více *francouzské* tradici než ruské a na francouzskou techniku, alespoň ve vedení dialogu, ukazuje také celá faktura dramatu. Kromě lehké konverzační pěny, opravdu novinářské povrchnosti, a kromě několika episodních figurek (hlavně židovského bankéře Sonnensteina a židovské dohazovačky a pokoutnice Raisy Salomonovny) není již na dramate p. Suvorinově

nic. Zejména žádná stavba ideová a charakterová, žádná psychologická intuice nebo náladová poesie dušemalebná. Nic než čiperný divadelní kus francouzského stříhu a k tomu i velice problematické techniky divadelní. Něco, co lze sehrát a poslechnout, ale nic, co zůstane hodnotou a znamená zmnožení duchovního, literárního, uměleckého našeho kapitálu.

Klicperově frašce *Zlému jelenu*, sehranému jako slavnostní představení 20. března t. r., kdy ve foyeru Národního divadla postaveno bylo autorovi poprsí, předcházela rozprava p. ředitele Šuberta o významu Klicperově v historii českého dramatu a českého divadla. Pan ředitel přečetl dvaapadesát prací Klicperových a dospěl k resultátu, že Klicpera jest největší český dramatik první polovice devatenáctého věku a speciálně, že jest otcem *české realistické veselohry*, „nejen časovým, alebrž i duchovým předchůdcem celé řady našich básníků dramatických až do doby nejnovější“, hlavně, jak jinde v téže přednášce čtu, Štolby, Sokola, Stroupežnického, Pippicha, Štecha a j. Panu řediteli zdá se dále, že Klicpera zůstane provždy základním kamenem českého divadla, že i dnes *celých patnáct her* jeho lze směle zařadit do repertoaru Národ. divadla, a slibuje skutečně provést tuto restauraci a rehabilitaci básníka dlouho přezíraného a do dnes neoceneného i nedoceněného.

Kdyby byla skutečně takováto *umělecká* bilance z revise prací Klicperových, měli bychom všechnu příčinu mluvit o literárním svátku. Ale bojím se, a ne bez důvodu, že p. ředitel míší *vlastenecký* a *společenský* význam a hodnotu Klicperovu s *uměleckou* — záměna, která se stále a stále u nás opakuje a proti níž budeme vystupovat stále stejně resolutně, třeba nás p. ředitel podezíral z „blaseovanosti, které nestačí ani umění zitřejší, nerci-li včerejší“. To je novinářská finta, která by se neměla vyskytovat v literárně historickém rozboru. Neběží o žádnou subjektivnou náladu myslí, o žádnou „blaseovanost“ nebo „na-

ivnost“ — běží o *umělecké a básnické cílení a nazírání, o literárně historický a eslelický soud ryzí a nekalený* žádnými vnějšími a zde nerozhodnými momenty vlastenecké tendenčnosti. Národu se neposlouží, bude-li se mu vydávat měď za stříbro a stříbro za zlato, budou-li se mu tvořit fiktivní a problematičtí geniové.

Budiž mi rozuměno: neprotestuju nijak proti pietě p. ředitele Šuberta, je docela na místě. Ale zdá se mi, že stojí příliš na ilusích a vyhledává důvody, které nejsou dost pevné. Mám rád Klicperu, je mi milá jeho tichá, poctivá, bystrá a srdečná hlava, má jistě veliký význam pro *divadlo* — ale nazvat ho „otcem moderní české veselohry“, navazovat na něho filiaci autorů jinak velice různorodých i různocenných beze všeho průkazu, zdá se mi hazardní. Neznám sice všech dvaapadesát prací Klicperových, ale znám většinu z těch, jež vynáší p. řed. Šubert jako nejlepší, a tu mohu říci, že Klicpera je velmi čiperný, bystrý, zábavný *skladatel frašek a veseloher* — ale přitom nijak zvláště charakterisovaná a typická hlava *literární*. To jsou dvě sféry pojmů a pomyslů kritických, jež je nutno velice přesně lišit. Klicpera není vpravdě o mnoho více než nadaný a pilný diletant — poněvadž k literárnímu profilu a charakteru to nepřivedl, poněvadž pracoval starým tradičním a běžným právě postupem, poněvadž vyplňoval snad tuto tradiční stavbu a pojetí veselohry sem tam odpozorovanými detaily z českého soudobého života, českým ovzduším — ale to nestačí ještě ke zdůvodnění tak velikého a dalekosáhlého názvu jako jest „otec moderní české národní veselohry“. Myslím, že ten, jemuž by měl být přirčen po právu tento titul, musil by *ve svém umění samostatně tvořil, nově básnicky a umělecky nazíral, k problémům své doby zaujatí určitě a pevně stanovisko* jako na př. v poesii Kollár anebo Mácha. Myslím, že zde měla začít studie p. Šubertova a vyanalyzovat poměr, v jakém stojí Klicpera k panujícímu (dobovému) stylu dramatickému, opakuje-li cizí tradici a šablonu a užívá-li jí a aplikuje-li ji pouze na české látky, či tvoří-li, pokud a jak, samostatně a pokouší-li se o český nějaký, t. j. v první řadě svůj styl a problém dramatický. To jsou tuším

otázky, na něž by v první řadě musila odpovědět literárně historická studie, která by chtěla prokázat význam, jež připisuje p. Šubert Klicperovi.

Také vliv Klicperův na novější naši veselohru nezdá se mi nijak patrný (daleko více vidím vlivů cizích, německých, francouzských zvláště). Ten by se musil teprve pečlivou a podrobnou analysou vyšetřit a zjistit. Nelíbí se mi také, že mezi reprezentanty „realistické moderní české veselohry“ vedle autorů velice problematických je postaven do stejné řady s nimi dramatik každým způsobem superiorní, jenž žil psychologicky určité bolesti a záhady duše a kultury, a zhosťoval se jich svými pracemi dramatickými, které tak vedle své divadelní ceny mají to vzácné *literární a psychologické plus*, jež obyčejně chybívá průměrným divadelníkům — míním *Stroupežnického*.¹ To je rozhodně nesprávné a ukazuje nadto flagrantně, jak člověk, jenž chce provést restauraci a rehabilitaci *dávnější* minulosti, porušuje a křivdí někdy minulosti *bližší* nebo přítomnosti. To je to, čím mi hřeší jinak jistě záslužná úvaha p. Šubertova a jeho jinak také zčásti oprávněný podnik restaurace Klicperovy na Národním divadle.

Přestává být však oprávněný tento historismus tam, kde — jako v našem případě — stává se *výlučným* a utiskuje nejprimitivnější práva přítomnosti, kde jubileum Klicperovo má být důvodem k ignorování jubilea — Ibsenova a uvedení Klicperových veseloher na jeviště Národního divadla snad náhradou za naprostou nevšimavost k dramatickým velebásním Ibsenovým. Pak stává se pseudovlasteneckou manii, překážkou pokroku, růstu a síly, a pak je také nejradikálnější protest proti němu nutný.

1 - Význam ten formuloval jsem si ve studii, v *Rozhledech* 1895 uveřejněné.

Julius Zeyer: Radúz a Mahulena — Maurice Maeterlinck: Větrélkyně

Páně Zeyerova pohádka je čistá, křepká, vlahá práce, která nemá vlastní aktivní útočné dynamiky dramatické, nepůsobí velikým sevřeným útokem citů a vůlí osudně vzepřených proti statickému řádu a ethosu, nesvirá nám srdce tou strašnou železnou rukou nutnosti a síly, rdousící lepší a rozumovější, logičtější a světelnější živel zvolna zápasícího a zvolna se rozsvěčujícího nového toužení, chtění a citění, nemá té právě dramatické, t. j. ideové a ethické perspektivy, problému, stylu a těžiště. Je to *pasivná* prolínavost, *ryze náladová* statická sugesce mlhy, snu a sentimentu, čím vítězí nad vámi . . . ovšem, jak nemůže jinak býti při tomto lyrickém genu poesie, jen tehdy, jste-li povolní a přístupní, změkklí a samochtíc dojati. Neboť velet a rozkazovat, nutit a podrobovat tato poesie nemůže a nedovede již ze samých svých prvků a živelů uměleckých . . . může jen svádět, okouzlit, roztesknit . . . nedovede zdrtit a očistit tím nebeským ohněm blesků, hrůzy a pýchy a děsu . . . tím bleskem, který sjede do člověka s nebes a nepozemským ohněm změří výšku s prohlubní nicoty, který očistí a osvítlí tajemství bytí a základy života i smrti.

Radúz a Mahulena je ryze dojmová, ryze trpná, snívá, sladce a nyně upředaná práce, řekl bych, ryze *dekoračního rázu*, kde i duše lidské, vášně, katastrofy a konflikty jsou sladce zamlžené a v jádře bezdůvodně živelné a tím dekoračně účinné. Je to spíše féerie než dramatická báseň, spíše melodramatická lázeň mlhy a snů, mythů a legend než divadlo vědomých, účelných, za nejvyšším zmocněným svědomím napjatých a k nejvyšší vnitřní, duševní a mravní ideaci směřujících sil a situací.

Dramatická pohádka p. Zeyerova jest elegií a na konec hymnem neohrožené, vytrvalé lásky dvou královských dětí, Radúza, syna krále magurského, a Mahuleny, dcery Stojmíra, krále tatarského. Kvůli lásce ženy zneprátelili se oba vládci a alego-

ricky přímo temná a divoká Runa, žena Stojmirova, dmýchá pilně v tento svár a toto záští. Zcela důsledně své vlčí nenávisti jedná, když Radúza, jenž zabloudil do tatranských lesů a zabil tam bílého jelena Mahulenina, dá uvrhnout do hlubokého žaláře a později, když pozná, že i sem pronikla láska Mahulenina, vyvésti na vysoký štít taterský a přikovat zde očarovaným pasem a řetězem ke skále, odkud ubožáka nevyprostí žádná lidská moc. Jest jen nějaký čarovný klíč, kterým je možno otevřít zámek, ale ten má Runa, a ta, aby se nedostal nikomu do rukou, hodí jej — dost neprozřetelně, myslím — do propasti. A nové úklady kuje smrtelná nenávist Runina. Dábelskou nástrahou a klamem chce svést Mahulenu k zavraždění jejího miláčka, k otrávení ho šalebným silicím nápojem. Ale nepodaří se jí tyto pikle. Mahulena utuší nebezpečí a podvede tak trochu sama lstnou matku. Spěchá na Tatry — ale s kouzelným klíčem, jež podivnou náhodou našel nějaký Slováček-poctiveček, což ovšem matce zamlčela. Osvobodí Radúza. Ale vtom je tu již jako vichr nenávistná Runa a za ní v patách tlupa zbrojnošů. Radúz chce nejprve usmrtit Runu, ale pak připoutá jen tuto litici za dlouhé havraní vlasy ke stromu. Milenci uniknou, ale těžká kletba matčina visí nad nimi a pluje jim nad hlavami jako mrak bouřinosný: Radúz zapomene Mahuleny, jakmile ho políbí jiná žena. A stane se skutečně, když milenci nakonec dojdou Magury, kde právě zemřel královský otec Radúzův, Mahulena nechce vpadnout plnými dveřmi do nové rodiny, zůstává jako bázlivá hrdlička v lese, posílajíc Radúza samotného do zámku, aby ji později dal uvést k novému krbu. Radúz jde a je políben matkou, hořekující nad mrtvolou mužovou na nádvoří uprostřed truchlícího lidu. Kletba Runina se vyplní do slova. V ten mžik padne těžká mlha nepaměti na duši, srdce, rozum Radúzův. Nepoznává Mahuleny, když za ním, puzena tušením osudu, přijde do zámku, odkud ji vyvedou jako šílenou. Opuštěná a zavržená prosí matku zemi, aby ji zaštitila a dala jí ten mrtvý klid, jakého neodpírá i nejnížším svým dětem, rostlinám. A vyslyší ji země, milosrdnější

lidí, a změní ji v štíhlý topol, jenž nemá paměti hoře a nemá určitosti představ a vědomí, jemuž jen v dřimotě těší se pohádka bytí a života.

Uplynula zima od té události a s Radúzem stala se divná změna. Divně churaví od kořenů bytí. Zamiloval se do topolu, jenž vyrostl zázračně před zámkem, dřímá u něho a žije s ním ve snech divný vnitřní život, kdy rozumí všemu, co se stalo, ale jakmile procitne, veta zas po všem, kouzlo trvá a drží jeho duši ve spárech. Mlha leží zas na všem a s ní nepaměť a tupost nevědomí. A trvalo by tak i dál, a kouzlo zůstalo by nezlomeno, kdyby matka Radúzova, žárlic na strom, jenž jí uloupil lásku synovu, nezařala sekeru do topolu, z kterého — stříkne teplá krev na čelo princovo. Zlé kouzlo je zlomeno, poněvadž je mu souzen skon, jakmile Radúz okusí krve ze srdce Mahulenina. Což tímto je splněno. Milenci jsou vykoupeni, vráceni sobě a svému štěstí. Věrná láska došla své odměny.

Jak vidět již z tohoto velice podrobného a všechny rozhodné momenty vystihujícího schematu obsahového, není v dramatické pohádce p. Zeyerově žádných *problémů psychologických, charakterových, sporů, konfliktů a krisí* v ideových motorech a pákách nesoucích děj. Kouzlo práce p. Zeyerovy je jiné, je ve zvláštní pasivně prolinavé náladočnosti, v křehké a kouzelně měkké a vláčné faktuře této básně v próze, v tichém linutí a záření elegické osudové pasivity, v hluboké, tiché, bezmocné oddanosti pod osud a předurčení nebo jakkoliv jinak chcete nazvat tu moc a kouzlo visící nad člověkem, které je tu průvodním motivem, stále se vracejícím echem. Tímto rysem — ovšem pouze *náladovým* a ne v psychologický a ethický problém zhuštěným a formovaným — je tuším práce p. Zeyerova opravdu slovenská nebo širše i slovanská, alespoň podle běžné tradice a běžného u nás nazírání. Nejvíce této sladké dřimotné a nevýslovně jímavé melancholie cítím v proměnění Mahulenině v topol a v celém tom zvláštním podvědomém, rozpůleném, elementárním, mezi den a noc, vědomí a bezvědomí rozděleném živoření Radú-

zově: — to jsou rysy, tuším, ryze slovanské v tom těsném přilnutí k přírodě a utonutí v ní, v té blízkosti a splynutí s ní, v tom důvěrně dřimotném, vegetativním a přitom rozjímavě bezvědomém snění nirvanisticky zabarveného pantheismu.

V těchto partiích promluvila ke mně dramatická pohádka p. Zeyerova prolnavou, důvěrnou, z kořenů bytí a osudu tryskající řečí . . . ne . . . více než řečí: sladkým, hlubokým, dřimotně bublavým šepotem hovořícím o stínech pronikavěji a podstatněji než o vnějších tvarech a obklopujícím vás jako hluboké slehlé vody jezera všude rozlitým tajemstvím, v němž tak sladce, smutně, závratně a nyněv tone a rozplývá se ten iluzivní střed našeho bytí, jemuž se říká hádankovitým a prázdným zvukem: já . . .

Je tomu osm let, kdy vyšla tiskem dramatická báseň Maeterlinckova *Velřelkyně*, kterou jsme viděli nyní v Národním divadle. Po osmi letech hraje se teprve u nás . . . když předtím prošla již jevišti německými a když již autor sám napsal v dramatech díla daleko silnější a hlavně daleko širší, daleko lidštější a tím i dramatictější, než je tato velice ryzí a poctivá jinak aktovka. Mám na mysli hlavně drama *Aglaveny a Selysetty*¹, které v nejčistších úbělových liniích symbolisuje celou tíseň, úzkost a přerod kultury starší v novou, jež je z nejhlubších a nejbolestnějších, poslední otázky a uzle života a osudu sondujících prací přítomnosti, přitom nesmírně přesně a ryze členěné architektury dramatické a při poctivosti a ryzosti užitých prostředků těžkého silného účinku opravdu divadelního, myslím. Nerozumím, proč nesáhlo divadlo, chtělo-li již předvést našemu obecenstvu toho tichého a hlubokého poetu teskných šer i zoří duše, k tomuto nejdokonalejšímu a nejbělejšímu jeho dílu a proč vrátilo se k pri-

1 - Viz o něm můj referent v Lit. list., 1897, str. 348.

mitivnějšímu stadiu jeho básnické tvorby, k stupni dnes již překonanému v jeho rozvoji? Či musíme při každé příležitosti znova a znova dokazovat světu pravdu nescíslněkrát již dokázanou, že jsme za světovým tempem a rytmem stále o několik vln pozadu?

O Maeterlinckovi samém bylo mladší naší kritikou psáno mnoho a s pěkným většinou a vroucím pochopením a samy tyto listy přinesly několik studií a úvah o něm, z nichž p. Bouškova je stejně svědomitá jako výstižná. Já sám vyložil jsem ústřední umělecký a filosofický problém, jak mu u Maeterlincka rozumím, stručně a v úhrnné syntese ve svém rozboru „Aglaveny a Selysetty“ loni v těchto listech. Stojím na stanovisku, jež jsem tam vyztknul, posud.

Vážím si starších prací Maeterlinckových, tedy i *Velřelkyně*, méně než novějších, hlavně *Aglaveny a Selysetty*, ačkoliv tím neříkám, že starších těchto prací cením nízko a lehce. Ne, jsou to práce neobyčejně poctivé a ryzí, neobyčejně prostoly a čistoly inspirace, tak heroicky oddané pouze a výlučně vnitřní pravdě duše a srdce, beze všech pokoutních point a tendencí, beze vši koncese nejprimitivnějším efektům a sensacím, trikům a tradicím divadla a literatury. Není o tom pochyby, že náleží umění ryzímu a poctivému, umění více ještě srdce než duše, ale není mi také pochyby o tom, že umění to je velice úzké a velice trpné, že se obmezuje na pouhou náladovou a pocitovou dojmovost, že podává z nesmírného psychického světa jen úzký výkrojek, mrtvý, ztrnulý záliv Smrti, utonulý v sobě a zakotvený v ztrnulou prohlubeň tmy a ticha, neosvětlený žádným měkkým, světlující vlnou vzduchem perspektivujícím nápovědi a symboly věčnější pravdy než je zmar a smrt. Maeterlinck byl v starších věcech umělec nesmírně poctivý a ryzí sice, pracující jen a jen pravdou duše a srdce, opomíjející všecku surovou empirickou dráždivost a efektnost, přecházející z daleka před každou banálností nízkého strojeného aranžování, ale vcelku pasivní, úzký, ryze dojmový a náladový, který podával — přesně vzato — jen

parafráze určitých statických pocitů a představ. Zásluha a hodnota jeho — které nelze dost docenit — byla, že v době dráždivosti a efektnosti, vypěstované na divadle v celý složitý systém a v celou složitou doktrinu, v době, kdy vnější kombinace surových, ryze hmotných, lechtavých a smyslných dráždidel dostoupila vrcholu, odvážil se vystoupit s pracemi, kde jich úplně pomijel, kde se obrátil zády ku vši *umělosti*, aby se oddal jen hluboké, prosté, věčné a jednotvárné *pravdě*, že naklonil sluch k těm vnitřním dusným hlasům šeptajícím jednu a touže strašnou nezfalšovanou pravdu a že se stal věrným, poctivým, povolným, nic neuvažujícím a nekombinujícím jich prostředníkem — že jim propůjčil *oddaně a poctivě svá čistá neprořhaná ústa*. To je ta ryzost a čistota, ta veliká oddanost, která nám ho činí drahým a která ho staví jako vzácný příklad duševní čistoty v době výdělkářské korupce a efektní smyslnosti a nečistoty k následování mladým adeptům umění. To je to posvěcení veliké bezzájmovosti, ryzího a pokorného oddání se a odhodlání ve službách Věčného a Podstatného, a to se třese hluboce dechnutou, sladkou, bledězlatou aureolou kolem bledých, zmučených hlav jeho bolestných a tichých prací.

A snad nebylo z počátku ani jinak možno reagovat proti kombinátorské maše a dráždivému systematickému lapání a splétání efektů, než když se proti jich falešné agilnosti, proti roztrěsené a bezúčelně udýchané jich horečce postavilo veliké, slavně tiché a monotonně ztrnulé, jednou přísnou těžkou linií drapované ticho Smrti. Snad byla tu úzká ztrnulost prvních prací Maeterlinckových hluboce nutná a zákonnou antithesí podmíněná. Zdá se mi, že nemohl protestovat z počátku proti znesvěcenému umění zabředlému do umělých komplikací a jalového látání smyslných efektů, než tím, že vzal látky nejprostší, nejzákladnější, nejživelnější a nejspontánnější — a co je jimi víc než thema Smrti? — a zpracoval je nejčistší, nejprostší, nejtišší metodou, pravou ryzí poctivostí a věrností, čistotou ryzího citu, bez všech smyslných surogátů a dráždivých komplikací.

Vezměte si thema *Velřelkyně*. Smrt krouží kol domu a vnikne do něho, kdy nejméně se toho naděje normální rozum a domněnka lidská, utušená jen starým, chorým, hrobu blízkým starcem, jehož smyslný zrak vyhasl, ale jemuž rozžehly se zato jiné, vnitřní, jemnější a ukrytější, všem jiným tak zv. normálním lidem unikající cesty a prostředky postřehu. Jaké tiché, šeré, grandiosně těžké a monotonní thema, a jak docela tiše a šere — beze všech smyslných skoro pomůcek a prostředků — je řešeno. Jak by si vedl romantik dekoračně, jaký smyslný materialismus halucinací a visí, situací a kombinací rozvinul by pathetik starého směru, a jak veliký, ryzí je tu Maeterlinck ve své šeré, tiché, docela přísné dušemalebné metodě, která podává jen ty duševní tuchy a zachycené stíny předtuchy a nápovědi a která z hmotného fyzického světa užívá jen sem tam co nejméně a nejřídčeji nějakého prostředku pouze jako nositele duševního dojmu a jako hmotného bodu, na němž utkví pro počátek vněm a postřeh diváka, jako východiska nehmotné vlny citové a vznětové. Celé drama Maeterlinckovo není tu než řada tuch, dojmů a stínů, jež se přeženou po zdřímle hladině temného, z běžných břehů vystouplého podvědomí — nejryzejší a nejpoctivější, vši kombinací a všemu výpočtu se vyhýbající prostota, monotonnost, šed — a velikost, jakých je málo příkladů v celém umění.

Maeterlinckova *Velřelkyně* je mi tedy vzácným vzorem ryzího, poctivého, oddaného, tichého a snivého umění, posvěceného tou řídkou etností naprostého bezosobního oddání se vnitřní pravdě a křtěného tím ohnivým křtem veliké a proto němé a proto hluboce ukryté touhy po bezzájmovosti a samoučelnosti duše, srdce i citu, tichou a bezpečnou víru, že ony samy zvítězí bez pomoci kombinujícího mozku a hledajícího umu básníkovy, které se jistě zdají Maeterlinckovi nízký a které pokazí a poruší podle jeho názoru tichý hluboký lom jejich vyzáření a bílého paprskování. A má jistě pravdu alespoň v devadesáti devíti případech ze sta. Neboť, aby rozum a intelekt umělcův stály oddaně a oddaně ve službách srdce a jeho tajemné, podvědomé,

jinými zákony a řády řízené práce intuitivní a poznávací, aby oba tyto světy komplementárně pracovaly k jednomu podepřenému a stupňovanému, mohutnému, ryzímu a nepokalenému účinu spojené duše i úmyslu, citu i intelektu, mysteria i ideje: — to jsou případy nejvzácnější a nejvýjimečnější. Obvykle bývá pravda na straně Maeterlinckově: rozum, intelekt, idea zvrhuje se v chytráctví, chytání efektů a umělou neřest vypočítanosti strojených lapadel, klamů a podvodů. Vyjma ovšem ty převzácné případy, které přece nelze popírat a které tvoří pak arcidíla . . . díla synthesy a celosti celého člověka, celého světa, celého života i bytí.

To rozumím tedy tím, říkám-li o *Vetřelkyni*, že je dílem vzácné ryzosti a čistoty umělecké, poctivosti a oddanosti a přitom přece dílo umění úzkého a trpného. Nejde konec konců vcelku přece nad pocit, dojem, vněm a náladu — třeba je podávala v nejvzácnější čistotě a ryzosti docela psychické — nad dušemalebný impresionismus, a to, co podává z ideového, intelektuálního a symbolického smyslu světa a života, je v podstatě ještě *negativně* a *nevyslovené*, pouhé popření a jistého druhu halucinační ironie. Ve filosofickém smyslu slova je tu stále ještě Maeterlinck *romantikem*, poněvadž tu podává pouze hru dojmovou bez synthetisující ideje, pod jejímž úhlem třeba je nazírat, aby daly určitý smysl a hodnotný pojem světa a osudu.

Umění jeho *rozšířilo se a zesílilo* však od těch dob znamenitě, jak ukazuje právě *Aglavena a Selysetta*. Stalo se daleko kladnějším, celkovějším, synthetičtějším, hodnotnějším. Širší obzory objímá a v nich utřídí a hodnotí daleko větší počet prvků a sil než ve *Vetřelkyni*. Intelekt a idea přistupují k pocitu, dojmu a náladě a skládají daleko bohatší, širší a konec konců i hlubší harmonii, než byla ryzí sice a všech kazů prostá, ale úzká přítom harmonie starších prací spíše impresionistických ještě. Hlas srdce a duše není jimi porušen, zakryt a zkalen, nýbrž naopak rozmnožen resonancí a prodloužen perspektivou. Strašná osudnost srdce, té studny všeho života, není tu vyrušena intelektem,

nýbrž naopak: hluboké, temné, slavné a nevypočitatelné vody jeho odplavují jej i tu jako vzrostlá řeka stéblo slámy a prohlubují pak teprve strašnou mystickou propast všech otázek po smyslu bytí a života.

Ale přestávám, neboť mi kmitla hlavou myšlenka, jak čekat od obecenstva a běžné kritiky pochopení širší a komplikovanější *Aglaveny*, když i užší a prostší *Vetřelkyně* jim unikla a nedovedla vyvolat v jich dutých a zpustošených nitrech jiné resonance, než prázdný chraptivý tón dunící nicotou prázdna a tuposti?

Sewer Maciejowski: Martin Luba — Klicpera: Kytka a Každý něco pro vlast

Selské drama p. Maciejowského přeložené z polštiny p. Černým není právě zlý *divadelní kus*, ale rozhodně není také individuální a nové, krásné a ryzí dílo *umělecké nebo básnické*. Dramaticky není právě špatně vyrobeno: konflikt vůlí docela podle předpisu a vyzkoušeného vzorku postaven a proveden s náležitým důrazem a třeskem, srážka dvou, plnou parou proti sobě rozejetých a docela slepě důsledných lidí, otce a syna, velice efektně a hlomozně nastrojena. Syn Jan, idealistický a z docela šlechtického papíru střižený mladík, který utekl pro knihu z domova a sám se probil střední školou a universitou, přijde do rodné vsi, kterou vyssává docela střízlivý, pozitivisticky hrubý, obmezený i silný jeho otec-sedlák, pravý protinožec mladého entusiasty. Syn stane se advokátem utištěných a vyssávaných chalupníků proti otcí-lichváři, prosadí jich věc před soudem, unikne všem lákadlům praktikusů, kteří ho chtějí odklonit za bídný nějaký groš hmotného prospěchu od přímé cesty ideální spravedlnosti. Stařec je odsouzen, aby vydal uloupenou půdu, a nad to pozván k nějakému vyšetřujícímu soudci do města: pan soudce vidí v jeho manipulacích různé choulostivé historie,

kteře mohou spadat pod zločin lichvy. To je na starce mnoho. Starý dub spíše padne, než by se dal sehnout. Podezřívá ke všemu ještě čistotu styku a sympatie mladé své druhé ženy se synem z prvního manželství, vidí všude lest, zradu, úskok, vzpouřu a rozklad někdejší své vlády a statku dlouho a krušně skládaného a rozbořil raději všechno, než by dovolil, aby cizí lidé a zrádný syn rozchvátili kámen od kamene: zapálí statek (oheň je ovšem udušen, poněvadž by jinak přišel autor o své šlechetské a filantropické finale, jež dělá dobrý dojem na obecenstvo) a oběsí se. Jan odchází z domu, kde svou důslednou, neúchylnou a krajní manii idealistickou zabil otce, z vesnice, kde přesně vzato nikomu neprospěl (lid, jehož se ujímal, ukáže na konci velice jasně svou mravní surovost a chová se vůbec tak, že jste nuceni dát za pravdu starému Lubovi, jenž v nich nevidí nic než tahouny, opilou rotu, nehodnou jiného údělu).

Jde někam do světa. Statek odkáže dříve ještě šlechetské maceše s podmínkou, aby tu zřídila světlou, vzdušnou školu. (Modernisticko-tendenční cukrlátko.)

Šablonovitost a vzorková střízlivost této práce bije přímo do očí. Starý problém (velice sumárně a aprioristicky hrubě formovaný) o ceně a smyslu krajní a důsledné „pravdy“, na nějž v poslední době napsal na př. Ibsen tak psychologicky a dialekticky bohatou, temnou a jemnou variaci jako je *Divoká kachna*, je tu znova proklepáván, ale mdle, matně, otřele, bez každé nové perspektivně hloubky a síly, bez nových, autorem vycitěných a vyhmataných psychologických a básnických poloh a škál. Všecko obrací se jen na povrch, hmotně a jalově hraje se celý zápas mezi fanatickým „idealistou“, abstraktně rozčileným, deklamačním a mlžně necharakterizovaným, a starým, zkušeností, energií a silou bohatým „positivistou“-otcem, který je nejlepší figurou práce a na němž vlastně celá její dramatická účinnost jest sklenuta. Ukazuje se tu zase, jak střízlivost, drsnost, zloba nesou již v sobě ostré charakterové linie, pevně zocelené svaly typičnosti a jak lehkou je básníku takovou figuru vyrýt a reliefně

vypnout. Zde se podává všechno samo sebou a p. Maciejowski ani tu neobjevil nic, nýbrž plul jen pohodlným větrem po proudu, drahou, kterou jiní nesčíslněkrát zbrzdili již před ním. Pan Šmaha vyzdvihl brutálním a svalovitým svým uměním dobře tuto sukovitou figuru. Hůře bylo však charakterisovat a precizovat idealisticky monotonního p. študenta. Zde selhalo umění p. Maciejowského skoro úplně. Zůstal abstraktní šablonou, deklamátorský šlechetník bez každé reliefnější vykrojené linie. Příliš stín a příliš schema.

Tedy úhrnem: jedna figura a dvě tři drobnější, genrovitě zkrojené. Žádná nová charakterová sondace, žádné nové vyházené šachty do lidských duší, žádná veliká ideová tragika a poesie, nic, co by bylo svedeno v poslední středy a základy, vlastní a důvěrné záhady bytí a osudu. Dost vnějšího napětí a konfliktů divadelnický vykořisťovaných. Snad ne nejhorší kus, ale žádná báseň, žádné vynikající literární dílo. Nic, co by znamenalo zisk v našich knihách.

Frašky Klicperovy nejsou nepříjemny k poslechu. Je tu dobromyslná, prostoduchá a starosvětsky přítulná práce, takové milé archaistické kouzlo z toho chvílemi dýše, ale jen pod jednou podmínkou: že zůstanou *výjimkou*, archeologickou kuriositou a že se na ně díváte se zájmem literárně historického sběratelství. Jakmile se však přesune těžiště a vnucují se vám jako denní chléb a aktuální hodnota, je kouzlo to tam, zbývá jen únava nebo soucitný úsměv. A tohoto hříchu začíná se, tuším, dopouštět p. ředitel: začíná Klicperu pokládat za sloup repertoíru a chce z něho učinit pravidelnou krmí divadelní. To by byla chyba a škodilo by to jen Klicperovi. Milý, tichý, poctivý a skromný člověk bez pretensí — nechte ho být, čím byl tak dobře a nešroubujte ho do póz, jež mu byly cizí a v nichž se tak nešťastně a škrobeně vyjímá! Neznechucujte nám ho. Prosíme o to snažně. Klicperu lze milovat docela tiše a bez tendencí, vyslechnout v blažené a šťastné chvíli bílé naivity duševní (každý z nás je má), ale právě proto nebuďte a nevyzývejte zbytečným

a falešným raisonnováním esteticko-literárním naši analysu a reflexi kritickou. Přejte Klicperovi, podaří-li se mu ji občas uspat a ukolíbat — ale neznesnadňujte mu ten pěkný úkol úmyslným poštučováním a nešikovným drážděními! —

Scribe: Sklenice vody — Gerolamo Rovetta: Bezectní

Národní divadlo chce tuším přece jen dávat kursu z literární historie. Nezmiňuje se o tom sice ve svých bulletinech — ale to patrně jen z chytráctví, aby si neodradilo obecenstvo. Pomyslete si, kdyby se četlo v novinách: dnes lekce z literární historie: francouzská veselohra před 50 lety. Hú, mráz by běžel čtenáři po zádech a jistě by zůstal doma. Ale ředitelství vede si docela jinak, chytře: neoznamuje nic P. T. publiku, ale lekce z literární historie dává mu přece — úkradkem, aby nevědělo. Tak minule viděli jsme ctihodnou Scribeovu Sklenici vody, která rozhodně náleží do historie francouzského divadla a kterou si také Francouzi zahrají, když provádějí na jevišti *retrospektivní* výstavu svých prací. Tak ku př. hrálo ji Odéon v únoru 1892 jako poslední z patnácti historických představení, jež se počaly Cidem a Menteurem Corneillovým a přes Racinea, Molièra, Marivauxa, Diderota atd. dovlekly se až ke Scribeovi. Tenkrát byl přítomen v Odéonu také známý učený literární historik a kritik francouzský p. Ferdinand Brunetière, který, dříve než se sehrál ten který kus, vystoupil na jeviště a přednesl jednu kapitolu ze svých „Époques du théâtre français“ a ukázal tak bod, odkud se dívat na následující hru, jak jí rozumět a chutnat. Poněvadž takový Brunetière z pochopitelných důvodů neseděl u conferencièského stolku v Národním divadle a poněvadž snad by někdo ze čtenářů rád věděl, co tehdy vykládal konservativní francouzský historik při dramatické *retrospekci*, překládám jeho tehdejší slova: „(Scribe) neviděl v divadle nic než divadlo a nezajímal se ve svém umění o nic než o jeho prostředky: o nové situace,

obratné zápletky a neočekávané rozřešení . . . A tak zmizely pomalu z jeho kusů všechny ideje, všechn význam, každá psychologie, každé pozorování, všecek život . . . a zůstala jen hra kombinací skoro matematických.“

Rovellovo drama, o němž čteme na ceduli prostoduše kuchyňskou metaforou, jímavou přímo svou buditelskou naivitou, že je pro české divadlo „upravil“ p. F. S. Procházka, je dost charakteristickou ukázkou toho spíše tónu a vkusu než směru, jemuž se v Itálii od dob Stecchettiho říká *verismus*. Verismus proniknul z lyriky i v román a novelu a hlavně v divadlo, operu i herectví. Není to, jak pravím, přesně vyjasněný směr jako spíše nálada ducha a temperamentu. Jsou v něm prvky všech stilů, jež se projevíly v západní Evropě, a hlavně romantismu, naturalismu i dekadence. Našel jsem v nejčtetnějších případech hlavně mixturu výstředního smyslného romantismu s nahým, cynickým naturalismem. Všemmu skoro verismu je také daleka vlastní umělecká a básnická práce, kterou nahrazuje rád efektní brutálností a zvláštním nervovým materialismem. Je to, tuším, západní naturalismus a positivismus přizpůsobený italské letoře, jež miluje romantismus fikce a jistý slovní idealismus povídkovosti a fabule.

Na Rovettově dramatu lze mnoho z těchto rysů ověřit. Předně: nemá pravé vnitřní umělecké práce a formy, spoléhá se jen na brutalitu děje a vnější nervové efekty. Prastará banální fabule docela volně, často nepravděpodobně tradovaná, špatně, spíše novelisticky vykládaná a vysvětlovaná je tu, jak vidíte, jen kvůli tomu druhému aktu, který je ne silný, ale hrubý, a kde autor působí ne na duši ani srdce ani intelekt diváka, ale jen a jen na nervy. Jak dlouho klamaný dobrák a hranáč proměňuje se v podezíravou a mstivou, surovou „lidskou bestii“, jak se vrhá na lehkomyšlnou ženu a vydře a vyškrtí z ní vyznání viny — to je jen silácký cirkusový kousek, dobrá pastva pro otupělé a uspané nervy, svižný bič na ně a virtuosní látka pro herecké akrobaty — ale umělecky je to necudnost a básnický hru-

bost. A celé drama je vlastně jen v tomto druhém aktu, v této silácké scéně. Co je předtím, je naivní průprava, co potom, zbytečný a tradičně sentimentální, novelistický pouze doslov. Kritika naše, jež byla nadšena formou „Bezectných“, ukázala zase, jak tomuto *pojmu* literárnímu nerozumí. Právě proti umělecké formě hřeší nejtíže „Bezectní“, nejsou než hrubá, cukající sebou látka, spíše trapná než bolestná. Kde má přijít jasná umělecká formace trochu záhadnější figury, tak ženy Morettiovy, nechává autor všecko ve stínu a nejistotě. O vlastní dramatický problém osudu a viny se Rovetta vůbec nepokusil, spokojil se pohodlně neštěstím a náhodou. Tragiku nahrazuje mu úplně docela vnější bolest a fyzické utrpení. Konec konců: *brutálnost* a *ne sila*. Není dvou pojmů, jež by si lidé častěji mátlí, a Rovetta je spekulant na tuto slabost a nízkost duševní schopnosti davů. Snad je *lec-cos virtuosního* v jeho dramatech — ale virtuosita není ještě umění a dokonce ne poesie. A jeho silácké produkce mají zakrýti jen ten nedostatek vlastní síly umělecké a básnické, za níž je brutálnost lacinou náhražkou.

Z herců měla zvláště pí Kvapilová při nejistotě a kolísavosti své figury zlé postavení, ale nerozřešila je, tuším, správně. Základní pozadí, z něhož vyrůstá přece charakter pí Morettiové, je nutně lehkomyšlnost a nedbalá povrchnost duševní, vlastnosti docela jižní, jež celou hrou a zjevem nikde neprošlehly a neutvořily to ovzduší, jež kolem této hlavy *musí* přece viset, má-li hra mít psychologický smysl. Pan Seifert, jindy deklamačně abstraktní, snažil se podle role precisovat do tvrdých, sykových a sípavých stínů, ale ta virtuosní snadnost a odvážnost, jichž žádá tato role, psaná pro herce bolavé a nahé, cukající pleť, jaké rodí snad jen Itálie, tomu poněkud scházela.

Repertoár Národního divadla zabřídá, lze-li mluvit o zabřídání, kde nebylo nikdy určité pevné cesty. Nejsem proti tomu, aby se podávala ukázka současné cizí produkce, i když je vlastní umělecká cena její pochybná, ale pod jednou podmínkou: že je pouhou *výjimkou, extemporem, přívěskem* hlavního kmene vážné

a hluboké, básnické a umělecké literatury. Ale u nás není po tomto hlavním a základním uměleckém kapitálu ani stopy. Místo živné poctivé stravy samá mdlobná a prázdná pěna. Vlastní povinnosti umělecké, vlastní svůj literární a kulturní úkol opomíjí Národní divadlo stále s velikou důsledností — není snad daleka doba, kdy se to na něm také vymstí. Nemesis chodívá potmě a příkrádá se, kdy je nejméně čekána. S hloupostí a nemyslivostí lidskou lze dlouho spekulovat, ale stavět na ní všecko, jako činí Národní divadlo, je snad přece jen nebezpečné.

Fr. Xav. Svoboda: Odpoutané zlo — V. Štech: Ohnivá země — Sewer Maciejowski: Martin Luba — Gerolamo Rovetta: Bezectní

Poslední drama p. Svobodovo, jehož jméno nadepisují tomuto soubornému referátu o umělecké práci Národního divadla za léto a podzim, propadlo, jak známo, v květnu t. r. Propadlo, a to znamená u nás, nebylo provozováno než jednou a autor skalpován důkladně kritikou. Jak se při premiéře chovalo obecenstvo, nemohu říci, poněvadž jsem na ní v divadle nebyl. (Premiéry staly se mi časem v Národním divadle velice odporné. Předně chatrnou, kostrbatou, tempem nevyrovnanou souhrou, jež je skoro pravidlem a jež působí přímo trapně, a po druhé tím neméně trapným zjevem, který máte, vidíte-li zblízka, jak se vytváří v obecenstvu t. zv. soud a t. zv. veřejné mínění. Na jedné straně stupidní jankovitost, na druhé naivní a slamnaté nadšení — a ten celý proces chemický, jak vzniká a probíhá a jak o něm rozhodují konec konců prvky docela vnější a náhodné — to vidět a slyšet je mi odporné jako málo co. Proto chodívám raději na opakování hry, kdy uvedené právě defekty alespoň zčásti jsou vyrovnány a zmírněny.) Tedy: jak se chovalo obecenstvo, nevím, ale slyšel jsem od diváka docela indiferentního a ne-

zúčastněného v celé této literární události, že ne právě odmítavě, takže se dalo čekat opakování práce, a že k němu nedošlo jen nepřízní divadelní správy a novinářské kritiky.

Nemohu zde o tom všem rozhodovat. Já tvořím a píšu zde svůj soud na základě četby dramatu v knížce a nedám se dokonce mýlit názorem, že kus je třeba vidět na divadle, aby se dal o něm pronést soud. Ne, to je jeden z předsudků literárního davu, který neobstojí před hlubším rozbořením. Předpokládajíc, že kritik má dost scénické obraznosti a dovede promítat své dojmy do perspektivy herecké, není lepšího a bezpečnějšího kriteriá i pro divadlo než dojem z četby. Na divadle v devíti případech z deseti profiluje vám herec jinak figuru, než jak ji stvořil a pojal autor, podbarví ji jinak, posune a vykrojí jinak, než jaký je koncept autora — a vy přijímáte deformaci hercovu, jeho druhotný a pozměněný odraz za prvotní ideu autorovu. Korektura dojmu hereckého, neznáte-li knihy, je vlastně nemožná. Jak ji máte redukovat na prvotní útvar autorův, jak odečíst od výtvaru hercova jeho individuální deformaci, když nemáte v mysli dojem z četby, základní a pokud možno přesný obraz vlastní autorovy ryjby? A jindy zase (ač řidčeji a u nás málokdy) stává se, že herec svou vervou, svou kypící individuální plností a pružností, svou subjektivní deformací přenesl vás přes slabinu v práci autorově, přes trhlinu ve figuře, přes skreslenou a zlomenou strukturu jeho charakteru. Celá řada literárně nehodnotných a chatrných her žije jen takto na divadle. Prohlédněte si takovou práci při střízlivém denním světle, ve svém pokoji, u psacího stolu a ztrnete, jaký mrzák, jaké monstrum to před vámi leží. Takový brak může žít jen večer, na divadle, za umělého osvětlení, při umělé galvanisaci nervovým fluidem hereckým, z iluze herce i diváka uměle navoděné a uměle pěstěné — jen v celé druhotné deformaci všech svých složek. Každým způsobem je jisto, že pouhý dojem divadelní bez korigujícího dojmu četby je nebezpečný a nejistý, poněvadž vnímáte a ustrojujete si všechno pouze z druhé ruky, z materiálu ne původního, ale po-

změněného a přetvořeného, z hereckého odrazu a zabarvení původního obrazu autorova.

Po tomto výkladě mohu tedy klidně povědět svůj literární dojem a soud z „Odpoutaného zla“. A ten jest, že „Odpoutané zlo“ má silné zdravé jádro ideové i dramaticky, ale že mu schází dramatická dynamika, členitá stupňovanost a — jak bych to řekl? — grandiosnější obrysy a slavnější linie pro tu strašnou, jako smrt a zmar osudu majestátní základní ideu.

Tato základní idea — nezmařitelnost zla ve světě, nevykořenitelnost následků zlého činu, věčný vlnitý příboj účinků, zlých po chvilkových dobrých, neuniknutelnost kruhovitému víru — je svrchovaně básnická a dramatická a v práci p. Svobodově jest i silně, celým rozrušujícím děním, vystižena a vyzdvižena. Tedy: dramatická konkrétní demonstrace, ozřejmění ideje na určitém dějovém případě je v práci p. Svobodově rozhodně jasná, přesná a sytá. Jak v rodině Havlíčkově po dvaceti letech vytryskuje náhle pramen zla, jenž, zdálo se, je již zasypan prací a odpykán činností; jak s osudnou nutností strhuje všechno ve svůj vír; jak všichni, bojující proti němu, tím více se do něho vplétají; jak každý úmysl má účinek právě opačný, nechtěný a nezamýšlený; jak uvědomění si situace a jemnost svědomí a odlišená bohatost morální jsou jen překážkou zdraví a klidu a šíří jen zmatek a rozklad; jak neúprosná abstraktně veliká idea matematické přímo mravnosti vedere se přes zdravý rozum a klidný soud do duševního bytu člověka a zaplaví ho; jak tato ledově střízlivá idea halucinuje zdravý a normální jinak rozum a převrací ho v halucinace, vise a dráždivou, rozkladně fantastickou horečku: — to všechno je znamenitě demonstrováno zvláště na rekyni hry, pí Hronové. A není tento proces jen slovní, ne, je zhuštěn v dramatické scéně nepopíratelně přesvědčivé síly, bolestně a trapně vyhnáné, jež nalezne nepředpojatý čtenář v každém aktě.

Ale vada hry je formální. Děj v podstatě neroste a nestupňuje se. V prvním aktě dal vám již autor všechny hmotné dějové prvky své hry — je pravda, že psychologicky a dramaticky je

vykořisťuje teprve ve druhých dvou aktech — ale divák, nezvyklý na finesy horečky, zmatku a osudové nutnosti, jež se roz-poutávají nyní na jevišti, bude snad cítit monotonnost, a v tom asi je příčina, byl-li skutečně, slabého úspěchu hry u obecnstva. Přistupuje k tomu asi ještě thema lásky mezi bratrem a sestrou, smělý, renaissančními básníky anglickými již užitý koncept (u Svobody vyložený však tak, že jsou bratrem a sestrou jen zdánlivě — Jeník je syn jiného muže), jehož se dnes děsí divadlo, z nedůtklivé choulostivosti. Tento poměr, jenž přirozeně musil být držen v polotmě, znesnadnil asi také pochopení hry a kromě toho měl proti sobě davový předsudek choulostivosti. Mně zdá se však, že tento poměr dobře se hodí do dusného osudového dramatu, jakým chce být „Odpoutané zlo“, a že dramatické fa-buli dán tak pravý, děsivý kolorit.

Mně vadí však něco jiného při tomto dramatě. Myslím totiž tu jistou vnější šed a střizlivost. Osoby mluví příliš podrobně, mnohý všední detail vyskytne se tu, mnohý terminus z psychologie . . . to všecko, zdá se mi, překáží tomu výslednému dojmu hrůzy a děsu z osudu a zla, jenž má ležet nad takovou prací. To všecko, zdá se mi, překáží pochmurnému drtivému pathosu, jaký by měl dýchat z ní jako tmavý, smrtonosný mrak. Zdá se mi, slovem, že ta grandiosní idea, měla-li působit i vnějším účinem, žádala mohutnějších, svalnatějších, drtivějších linií, než jsou někde příliš detailně a rozvleklou, čárkovací methodou nanášené dialogy Svobodovy z velkoměstské obchodnické rodiny. Výsledná jednotná sugesce, to celkové náladové, svým mlunem všecko prosycující ovzduší tím, tuším, trpí, ačkoliv na druhé straně je pravda, že střizlivé moderní ústředí je nejhorší a nejvzdorovitější vodič tohoto fluida, a je vůbec otázka, dá-li se v něm těchto tónů sytě a plně docílit.

Ale přes všechny námitky, jež lze stavěti práci p. Svobodově, zůstává a trvá neméně rozhodně skutečnost, že je to práce oprav-dově umělecky myšlená a literárně velice zajímavá — zajíma-vější, než celé tucty průměrných dramatických výrobků, jež

měly v Národním divadle hlučný úspěch a jimž tleskala i kri-tika, i ta, která se tváří moderně a pokrokově. Připustíme i, že se p. Svobodovi tentokrát jeho rozběh a útok nepodařil (ne-myslim však, že tak úplně, jak tvrdily noviny) — zůstává nic-méně jisto, že umělecký problém, hradba, již si tu autor vztyčil a již chtěl dobýt, byla originální a svrchovaně obtížná, že idea, již chtěl dramaticky zmoci, je z nejvážnějších a nejvelkolepějších, jež byly ve světové literatuře kdy dramaticky formovány, a že je daleko čestnější po případě i zlomit vaz na vysoké pevnostní baště, než přeskočit s velkým aplausem p. t. obecnstva — metrový příkop, jak již se české dramatické literatuře vůbec a v slavném Národním divadle zvláště skoro pravidelně děje.

Nedělám zde p. Svobodovi advokáta a nepodnikám také žádný „retuňk“ Odpoutaného zla (myslim, že toho vůbec ne-potřebuje), dovolávám se pouze nejprimitivnější *poctivosti*, žije-li kde ještě, aby si zodpověděla otázky, smí-li Svoboda po vnějším neúspěchu jednoho svého dramatu být házen do stejného koše — s p. Ruthem, jak se, bohužel, stalo v jednom týdeníku. Tam jsme dnes již v literární *poctivosti* a opravdovosti.

Neúspěch p. Svobodův byl *loto genere* jiný, než neúspěch p. Ruthův. Pan Ruth propadl, poněvadž stál pod úrovní obe-censtva; p. Svoboda proto, že jistě v nejednom bodě stálo obecnstvo pod jeho hrou.

A nedostaneme se dále v *poctivém*, opravdu uměleckém ce-nění, pokud nepochopíme, že v říši umění jsou některé porážky čestnější, významnější a plodnější, než celá řada snadných ví-tězství, jež jsou jen věci rutiny a obratnosti. O tomto axiomatě měla by myslet alespoň ta část kritiky, jež chce platit za moderní a opravdovou a chce býti ostruhou uměleckého pokroku. Pak rozmyslila by si snad, aby byla jen tak prostým a trpným echem dojmu obecnstva, aby opakovala nemyslivě jen jeho soud a do-bíjela hloupostí a sprostotou toho, kdo padl s hradby, již si příliš vysoko vztyčil. Pak snad pochopila by také surovost a zhoub-nost takového zabijáctví.

Mnohem nižší a přístupnější cíl postavil si pan Štech ve své *Ohnivě zemi*. Je to práce epigonská, která jde známými, pěkně již prošlapanými stezkami. Satirická komedie maloměstská, která tepe všechny nemravý a nezpůsoby, neřesti a vředy speciálně českého Kocourkova, jak je známe již z četných prací Svatopluka Čecha a Heritesa a v ostřejší tónině Jana Liera a na jevišti zvláště z více méně fraškovitých veseloher Štolbových. Pašovství, nadutost, hloupost, klepařství, falešné pozlátkové vlastenectví atd., všechno dobře známé a tolikrát již proklepané špinavosti malo- i velkoměstské jsou tu svařeny v řadu žertovných a zábavných figur, jimž naleznete již v české literatuře, ne-li divadelní, tož v románové a povídkové, předchůdce a otce. Není to neobratná práce, ta p. Štechova komedie, naopak bystrý, čiperný, hravý a obecnostvo velice příjemně šimrající kousek, ale umělecky je na ní ta nepříjemná věc, že *vlastní metoda pozorování, kreslení, vystihování* figur a charakterů není *nic individuálně autorova*, že tak viděli, stříhali a pointovali jiní na našem jevišti již před ním. Řada figurek genrovitě skrojených a se žoviálním, spíše karikujícím než opravdu satirickým humorem vypichnutých jest seskupena v docela lehce nastavované epizody, jež tu nahrazují vlastní dramatický děj a divadelní plán a postup. Ta pravá *faktura, styl a způsob práce* je právě již známý, je ustřílen již v *tradici a šablonu* české satirické maloměstské hry, a pan Štech nenalézá nikde, přesně vzato, nic nového, vybírá jen, třídí, brousí a leští již známé a dané. Není to žádný krok k nové moderní komedii české, je to čiperná práce starého vzorku a staré faktury. Ta komika, kterou nám tu p. Štech podává, je krotká a právě z té sorty, již miluje šosák: nerozdráždí ho nikterak, naopak pošimrá a polechtá ho příjemně svou banální dobromyslností a karikující tlachavostí a, poněvadž vystavuje většinou chyby groteskně vnější, povznese ho i nad ty pitvorné maloměstské figurky a polichotí i jeho domnělé superioritě. Pan Štech není rozhodně z těch velikých výstředních humoristů, jimž se humor ztrácel v paradoxech a fantastice nebo v jedovatém,

všecko rozežírajícím chechotu, který strhoval nejvznešenější modly, před nimiž klečel všechen lid, s podstavců a rozbíjel je po šileném fraškovitém tanci, aby ukázal jejich dutost a hliněnou podstatu. Ani není z těch „upřílišených“, jak říká Hellův „Prostřední člověk“, básníků komiky a satiry, kteří rozryli své boľavé nitro a z něho vyňali své churavé city a fantastické, nemožné a stonavé touhy a oblékli je pak do vypůjčených maškarních kostymů a dali jim tančit na náměstích za zpěvu fléten, kastanět a tamburin. Ne — — každá taková geniální výstřednost je daleko p. Štechovi. Takové komiky a takového humoru, jehož by se *bál a děsil* v hloubi duše čtenář, jenž by ho vybouril po případě z klidu a pohodlného trávení, nemůže p. Štech potřebovat. Jeho komika je, jak praveno, docela *comme il faut* komika, docela rozumná, normální a povědomě známá, a právě proto se — líbí.

Selské drama p. Maciejowského je založeno na konfliktu mezi otcem a synem přivoděným různým ethickým nazíráním obou a je po stránce vnější dramatické účinnosti a hybného napětí dobře stavěno. Syn Jan Luba je do krajního, důsledného až naivně idealistického tónu založený mladík. Z platonické lásky ke knize utekl kdysi z domova, probil se sám gymnasiem a universitou a vrací se z čista jasna do rodné vsi, kde je vítán jako mesiáš malými chalupníky, z nichž lichvářsky vydírá poslední groš starý Luba, pravý protinožec zeleně ideálního Jana. Drsný, surový, hmotný, pozitivisticky neurvalý člověk. Všemi silami a všemi cestami, poctivými i choulostivými, množí statek, přesvědčen, že život jest jen bojem na nůž a že nechceš-li být sám pohlcen druhým, musíš ty pohltnout jeho. Ve své horečně úsilné činnosti vidí svou sílu a ta dává mu právo pohltnout slabé lenochy, slabé své sousedy. O tento názor srazí se otec se synem, jenž stane se advokátem vyssávaných a prosadí nakonec také věc jich před soudem, nedav se svěsti s přímé cesty absolutního

a bezústupkového práva ani hmotnými výhodami, jež mu nabízí otec, ani lítostí s ním, ani podskočiti nějakým taškářským praktikusem, ani zviklati nedůvěrou a kolísavostí lidu, který hájí a který žene se jen za hmotným ziskem podle okamžitého oportunismu. Věrně vytrvá s lidem. Stařec jest odsouzen, aby vydal neprávem uchvácená pole a nadto bude vyšetřován pro zločin lichvy. Ačkoliv se později objeví, že pohroma, jež ho stihla, není tak veliká, jest jí přece stařec zlomen v kořenu. Nesnese pokoření synem, posměchu lidí, nemůže se dívat na triumfující nepřátele, kteří mu rozhvacují, čeho on tak pracně, s napětím všech sil, si dobyl. Nikdy neuzná spravedlnosti a práva, jež bylo takto dobyto, porušením nejpřirozenějšího řádu: dětinského a oddaného poměru syna k otci. Podezírání ku všemu ještě čistotu styku a duševního spříznění druhé své mladé ženy s Janem, odevšad vniká do jeho domu lest a vzpoura. A tak silný stařec rozhodne se zničit raději všecko sám, jen aby to vyrval nepřátelům. Zapálí statek a oběsí se. Oheň je sice udušen, ale Jan prchá jako psanec z rodného statku, kde svou důslednou, maniakální a neúchylnou snahou po právu a spravedlnosti zabil otce a neprospěl v jádře ani lidu, jehož bezcitnost, hmotné prospěchářství a mravní tupost jasně jsou demonstrovány na konci hry. Statek odkazuje mladé šlechtěné maceše, k níž lne láskou, ale s níž se nikdy nespojí přes mrtvolu otcovu, s podmínkou, aby tu zřídila světlu, vzdušnou školu — což je patrně poukaz k tomu, že neprospěje nic abstraktní radikální idealismus, nýbrž že se musí pro lid pracovat od abecedy dlouhým pomalým vývojem a zlepšováním jeho věky a věky utvářených vlastností a názorův.

Drama p. Maciejowského má několik pěkných, ostře tepaných figur (vedle starého Luby několik typů z lidu), ale tím jsme již s uměleckou hodnotou u konce. Stavba a perspektiva jeho je šablonovitá, problém o ceně krajní a důsledné „pravdy“ řešen docela vnějškem a oportunismem kolísavých živelů. Neštěstí je, že ta „pravda“, o níž tu běží, je *materiální, právníká*, že to není

vnitřní názor duševní, o něž a s nímž se bojuje, nýbrž o hmotný prospěch. Tak zvrhuje se nakonec drama z prvotního plánu svého, z konfliktu ideí a mravních názorů v boj o půdu a končí jako drama slepé a krajní selské lásky k ní, jež nedovede se odломit ani od jediné její hrudy. Ve vlastních vnitřních, psychologických a uměleckých otázkách, v otázce tragiky a ideové poesie, je drama p. Maciejowského docela bez významu, a neznamená jeho uvedení do naší *literatury* žádný zisk. Jako *divadelní kus* není špatné, má dost vnějšího napětí a dost konfliktů divadelnický vykořisťovaných. Ale nové umělecké dílo, nová dramatická báseň hledající a odkrývající nové oblasti duševní, náladové a ideové (a jen taková díla měla by se, tuším, překládat) to není.

Rovettovo „veristické“ drama je výborný bič na otupělé nervy a virtuosní thema pro herecké akrobaty; ale krásné a silné, sebou podmíněné a umělecké pravdě a kráse sloužící dílo není. Na staré thema lidského slabošství a bezcharakterní mdloby píše novou variaci a vykládá, jak poctivý hranatý muž kvůli ženě, jež dala sebe a svou domácnost vydržovat starým zhýralcem, stane se nakonec, aby udržel svůj dům na bývalém stupni hmotného blahobytu, zlodějem — něco, co nemohl pochopit a omluvit u jiného. Celé drama točí se kolem thematu *materialismu*, kolem faktu, jak hmota zotročuje člověka a vháni jej do činů, jež sám v pohodlné chvíli deklamačně zatracuje. *Nervový materialismus* proniká také celé toto drama a nahrazuje všecku uměleckou a básnickou *práci*. Spoléhá se jen na brutalitu děje a nervové efekty. Stavba dramatu je chatrná, spíše novelistická, třetí akt neorganicky nalepen a neorganicky ukončen — ale na tom všem autorovi málo záleží. Neboť celé drama je psáno jen pro ten silácký druhý akt, který je pravý útok na nervy diváctva. Muž tu smýká vinnou ženou po jevišti, až podlaha duní, rve a škuje ji až do omdlení — jaká pastva pro nervy! Ale co s tím vším má dělat srdce a intelekt člověka, ví Bůh.

Jan Ladecký: Bez lásky

Nové drama p. Ladeckého je ve své stavbě a vlastním svém dramatickém a básnickém problému práce veskrze chudá a šablonoovitá. Jak světácký a cynický lékař v nějakém jihočeském městečku úplně se odvrátil od své dobré a slabošsky trpné, ale jinak nijak zvláště výrazné a charakteristické ženy, kterou si vzal beztoho jen náhodou a z nouze, jak se za jejími zády milkuje s jinými ženami, jichž jedna representantka v celých svých obmezených nedbalkách s neobyčejnou důkladností, záhyb za záhybem a malichernost za malicherností, je nám ve hře demonstrována, a jak nakonec týž pustý ničema vnese svoji mrzkost i do své domácnosti, před oči vlastní ženy, jak svede sestřenicí vlastní ženy, již ona se ujala a velikodušně u sebe chová, živí i vzdělává, a jak tato zrada muže, kterého přes všecko stále miluje, když nechce opustit svoji oběť a mermomocí přes všechny její nářky jede ji doprovodit na dráhu, vžene ji do smrti: — to je sujet p. Ladeckého dramatu. Docela lokálový, všedně, povrchem nazíraný, plačtivě, dutým a jalovým pathosem traktovaný. Docela průměrný melodram, tisíckrát otřená patrona. Celý poměr mezi mužem a ženou je tu tak střízlivě plochý, tak beze vší vnitřní psychické záhadnosti a plnosti, že nemohlo z něho vzniknout nic než docela vnější rozuzlení sebevraždou ženy-oběti. Proto všecko, co cítíte z dramatu p. Ladeckého, je jen pustá *trapnost*, ale naprosto žádná *tragika* vnitřního boje a vnitřní očisty. Trapný je zejména ten třetí akt, kde slabošská žena, která ví o tom, jak byla odkopnuta, věsí se znova na krk muži, uplává a uprošuje ho děsně omlétými erotickými frázemi, aby zase se k ní vrátil, aby zakryl alespoň před světem záplatou lež a klam jejich rozervaného a pustého poměru. Zde nenechal p. Ladecký své rekyni vznést se ani na nejnížší stoličku mravní opravdovosti a obzíravějšího rozhledu, tak terre-à-terre sobecky slepá, malá a prázdná leží před námi, tak k zemi přitištěná, že tragický zájem nemůže vůbec vzniknout. Vidíme tu jen ubohé

slabé a prázdné stvoření, jež silnější a surovější individuum ušlapalo a zabilo. Skutečnost trudná a trapná, dozajista — ale k tragice ten empirický dojem ještě nestačí.

Čím drama p. Ladeckého vyhrálo, alespoň vnějškem, před masou, je několik episodních a genrových figur, neobyčejně obšírně rozvinutých a groteskně drobně a pestře kreslených. Pan Ladecký cítil jasně, tuším, že drama jeho nemá ani ideje, ani problému, ani stavby, ani těžiště a středu, slovem — že je to tříšť a chaos — a proto hleděl nakupit co nejvíc episod a extemporů a maskovat tak a zastřít tu zívající prázdnotu a nicotu celku. A podařilo se mu to alespoň pro chvíli a pro nemyslivou divadelní hromadu. Herci zmocnili se s radostí naskytující se příležitosti zahrát si à part, z rámce, propracovat a proslídit figuru do posledního detailu, bez ohledu na perspektivu celku, hráli virtuózně, hlučně a pestře a přenesli více méně šťastně a dokonale diváctvo přes uměleckou nicotu a nemohoucnost autorovu.

Ale vítězství toto je docela vnější, náhodné a chvilkové. Nemá trvalejších, podstatných kořenů, není založeno v umělecké poctivosti a hodnotné hloubce. Pan Ladecký dal se tu snadno cestou, kluzkou a nebezpečnou cestou *pohodlí a mělkosti*, na níž sjede dříve nebo později každý do bahna. Je to falešný, banálně plochý realismus genrový, ta bezduchost pouhopouhého vnějšku, na níž stůně a zemře také devadesát devět procent všech našich t. zv. realistických nebo moderních autorů. Poesie hlubokého velikého srdce, poesie osudu a duše, poesie ideových bojů a útoků, vlastní hybné síly života a smrti, světa a tragiky unikají těmto krátkozrakým prostředním pozitivistům a anekdotářům, nemají ani tušení o těch skrytých silách a proudech, nesoucích všechn pestrý jevový svět, a proto — hurrá! vrhají se na to, co leží na dlani, co se dá s dobrou vůlí a trpělivou myslí snadno okreslit a vystříhnout. A proto: ať žije detail, pestrý, groteskní, kostrbatý detail! Ať žije figurkářství, anekdotářství, genry a epizody! To je něco, co člověk může hmatat a co se dá podat obecenstvu přímo, po lopatě. A nezklame to nikdy. Působí vždycky takový

triviálně plochý a anekdotářsky pointovaný genre, působí právě tou populární malicherností a neduševností. Přidejte k němu někdy pro změnu nasládlou sentimentálnost, plačtivé scény a tklivé výstupy, melodramatický pathos nevinných obětí — a máte lektvar, nad který obecnstvu není a nebude.

Tímto plochým genrovým realismem prošli jsme v lyrice i malířství, prošli jsme a procházíme ještě v románě (kde se masuje třeba sociálním nebo kulturním nátěrem) a toneme v něm a dusíme se nyní na divadle. Pokud z něho nevybredneme, nemůže být o opravdovém pokroku uměleckém řeči. Stroupežnického cením si právě proto tak vysoko, že v něm neutonul, že jej překonal a strávil, že ho roztavil vřelou jímavou opravdovostí a skutečným tragickým osudovým nádechem, kterým oblil své bohaté charakterové hlavy, ať v „Hrobčickém“, „Vojtěchu Žákoví“, nebo v nedoceněné dosud „Valdštyňské šachtě“, kde charaktery jsou luštěny ve své osudové a ideové jádro, jako nikde jinde.

Karel Toman: Pohádky krve — Hanuš Jelínek: . . . — Bedřich Zavadil: Když slunce svítí — Adolf Brabec: Listí padá. . . — Otakar Pallan: Na prahu života

Pan *Karel Toman*, jehož jméno jsem postavil v čelo této legie mladých básníků-debutantů, má docela nepochybně uměleckou krev v sobě, a myslím, že napíše nám jednu lyrické, podvědomím opilé, teskně temné verše, k nimž v přítomné knížce cítím stále ještě jen náběhy a někdy dost nezcelené, v jeden silný akord neslité posud. Autor opíjel se, zdá se mi, na velikém, etejně elementárně impulsivním jako umělecky vypracovaném lyriku německém *Richardu Dehmelovi* a před očima stála mu patrně jeho magická poesie, která v některých číslech svých dovedla spojit přírodní elementárnost s uměleckou stylovostí tak prolínavě a tajemně, že čísla ta stávají se nezapomenutelnými pro každé umělecké srdce. Ale toto bizarně zázračné sloučení srdce a úmyslu, osudu a plánu, nedaří se posud panu Tomanovi, který bývá buď nejasný a abstrusní někdy nebo zase jasnější, t. j. banálnější, než si přál. Přesto je v knize několik čísel, která ukazují na opravdový básnický talent a hlouběji založený snad, než se některým posuzovatelům na první pohled zdálo. Jsou to verše opravdu teskně hořem a lítostí, jiné opravdu rozleptané žlučí a sarkasmem . . . všecko důkaz, že básník žije si problémy a city naší doby opravdu na svou pěst a dovede je originelně pojmout a brzy i originelně a silně, jistě vyslovit. Mohl bych leccos citovat na doklad svých soudů, ale přestávám, poněvadž setkáme se, doufám, brzy zase s p. Tomanem a silnějším snad a zcelenějším než je v této první knize, která slibuje víc, než se mnohým zdálo, a která staví již teď p. Tomana do první řady letošních debutantů.

Méně rozhodného a typického vidím v druhé z nadepsaných knížek, v p. *Jelínkově* sbírečce opatřené epigrafem z lesbické básničky *Sapfo*. P. Jelínek je snad celejší a jednotnější již než p. K. Toman, ale nemá toho lyrického hlubokého hrudního tónu, který cítím mnohde pod verši p. Tomanovými. Jsou to většinou velice vášnivé i smyslné místy improvisace, které sem tam připomínají intonaci i strukturou p. Neumanna, jenže jsou monotonnější, chudší a přes smyslná témata také střízlivější. Někde, na př. v poslední básni *Hymna kráse*, jest analogie ta skoro úplná, jak ukáže srovnání s dotyčným číslem v p. Neumannově knížce *Apostrofy hrdé a vášnivé*. Novou notu může nalézt p. Jelínek, zdá se mi, spíše v sevěných tradičních starých formách, z nichž některé, vpředu knížky jeho uložené, mají pěknou,