

Božena Viková-Kunětická: Neznámá pevnina

Nová dramatická práce pí Vikové stůně vadami a nedostatky ryze ženskými, a ne stůně, ale je jimi od základu a samého středu rozleptána a rozborcena. Je to práce v mnohém směru typicky ženská, ovšem ženská ve zlém smyslu slova, neboť je také dobrý smysl slova ženství v literatuře a umění a největší a nejkrásnější geniové-muži projevili ve svých dílech to ženství v dobrém smyslu. Takový Shelley, takový Turgeněv, takový Baudelaire a Flaubert i takový Goethe a Nietzsche více, než se myslí a než vůbec napadne i jen tušit obyčejnému čtoucímu a polykajícímu davu, byli v jádře a centru bytosti ženské, měli v sobě konstitutivní jeho prvky a živly a jim děkují jistě za půli své síly a celé své kouzlo.

Ale je také v umění a literatuře ženství v špatném smyslu. Nemyslím, že jím jen trpí píšící ženy, — ne, také většina píšících mužů — a naopak jsou z něho vyjaty někdy i píšící ženy — skutečné umělkyně a skutečné básnířky, jemnější i silnější, čestnější a zapálenější, ryzeji zkrystalisované než přemnohý umělec-muž. Není třeba ukazovat na příklady ani ve světové ani v domácí literatuře. Každý myslící člověk si je nalezne. Ale tyto ženy básnířky a umělkyně jsou výjimkou — právě jako je výjimkou i mezi muži básník a umělec. Pravidelný průměr a průměrná hromada stůně ženstvím, špatným ženstvím, ať spisovatelky, ať spisovatelé. Jenže u pí Vikové v tomto případě ženství v špatném smyslu bije přímo do očí a dá se docela názorně demonstrovat.

Flaubert kdesi (a již před ním je plno soudů toho směru) vidí charakter špatného ženství literárního v nedostatku smyslu pro *stil* — tedy pro sám vlastní problém umělecký. A stylu rozumějme v nejširším smyslu: je to *stavba* věty jako *stavba* tragédie. Stavba — to slovo má přízvuk. Architektura, perspektiva, komposice — to jest právě *stil*, to je právě a výlučně otázka umělecká, otázka formace hrubé masy látkové, citové, dějové v umělecký celek a smysl, v tvar a typ, jasný a zhuštěný zákon zavírající v sobě celou roztěkanou a rozlitou mělkost a shonlivost jevového a vnějšího života.

Literární ženství poznáte podle toho, že tuto vlastní a pojmovou otázku, existenční otázku uměleckého stylu (nebo komposice nebo formace) vůbec nechápe. *Stil je kázeň, tuhá sebekázeň, a toto ženství jí nezná.* Podmínkou stylu je zapřít se. Podmínkou stylu je prohloubit a zhustit se. Podmínkou stylu je sestředit se a zkrystalisovat. A toto ženství je křiklavé, rozběhlé, rozlité, roztěkané a hlučící. V tom nepokojném shonu, v té rozvířené pění — jak je tu možno nalézt osu a střed?

Takové ženy (třeba mužského rodu) nemohou mít *stil* ve větě, jako nemohou mít komposici, formu a typ v díle. *Stil* ve světě znamená zapřít se. Zapřít svou povídavost, svou tlachavou snadnost a fabulační lehkost. A komposice celku je totéž: *zapřít se*. Zapřít tlachavou mělkost, hovornou lež, povídavou podrobnost blízké všednosti a malosti — vidět perspektivami, chápat a oceňovat podstatnou a ideovou hodnotu reálných prvků, třídit je, podřadovat i nadřadovat, stavět z nich zhodnocený celek symfonických tónů srdce a duše.

Zapřít povídavost — ale která literární žena (i mužského rodu) to dovede? A povídavost, to je v jádře neumění a nestil, nekázeň a mělkost, povrch a faleš, polotvar a netvar, něco co nevyryje linii, co odnese vítr a pohltí vzduch.

A celá hra pí Vikové je skoro jen povídavost. Dávno jsem neviděl takovou neuměleckou, ne, *proti*uměleckou věc, jako je práce pí Vikové. Takovou *práci*, která by byla tak málo *dilem*.

Věc tak bezstarostně zavěšenou do vzduchu, tak ležérně a nedbale fabulovanou, tak bez reality, jen z pouhého hladkého řečnění vysoukávanou a splétanou.

Pelichající dandy, „umdlená duše“ sestřihaná na nejtřízlivější a nejbanálnější šablonu, „vrak“ na vodách života (jak znějí již ty metafory pí Vikové) odhodlá se hledat „neznámou pevninu“ manželství, kde by mohl zakotvit a klidně stárnout. Nějaký přítel zaveče ho do starosvětské venkovské rodiny, kde žije dívka jím (nikdo neví proč) okouzlená, dívka, o níž pí autorka říká, že je neobyčejně hluboká a hodnotná duše, a která, třeba to nedokázala po celou hru ničím, má šlechetný úkol spasit onu prohnitou trosku, které se říká Peterka. Čím si ten ubožák tu spásu zasloužil a potřebuje-li jí vůbec, jaká má být a svede-li ji Otylka Kociánová, o tom se nedovíte ze hry ani slova. Zato ale časné věci jsou velmi přesně, do cifry notifikovány. Dovídáme se hned na začátku, že milý Peterka je prokuristou u pražské banky a má tři tisíce zl. r. č. ročního platu. Za těchto auspicií chápe se ideální dívka zvláště horlivě obrozovací mise na ubohém Peterkovi a divák rozumí také dobře celému druhému a třetímu aktu tohoto „psychologického“ dramatu, který není nic jiného než jedno jediné veliké — přemlouvání zoufalého mládence, jenž chtěl již prchnout, ale nakonec podlehne přece výmluvné dívce, které pomáhá nakonec, jak má být v pravé „náladové“ hře, i vhodně objednaná podletní noc.

Přemlouvání a domlouvání se, velice málo delikátní a ničím jiným nevysvětlené než jasně formulovaným služným Peterkovým — to je toto „psychologické“ drama pí Vikové. Povídavost, trapná a nudná povídavost je druhý a třetí akt tohoto dramatu, které začalo jako genrová kresba v prvním aktě a končí jako dialektická nebo thesová hra nicotného problému, jenž se dá nanejvýš formulovat tak, že má-li mladý člověk tři tisíce ročně služného, třeba byl „vrak“ a třeba se tomu zuby nehty bránil, nalezne vždycky nějakou přehlubokou a přešlechetnou Otylku, která ho uloží na měkké prachové podušky svého ideálního srdce.

Jak je práce pí Vikové bez stylu a bez vlastní ideové architektury, ukázalo se nejlépe, když mohla být profilována jako drama a míněna jako komedie nebo snad satirický genre. Umělecká netypičnost nemůže být jasnější. A ten charakter rozplizlosti a obojakosti, slovní fikce a rozprádané naivní a slovní fabule, to povídavé neumění, které nedovede ani stvořit ani vztyčit typ (poněvadž ten musí stát na skliněných záhadách duše a rozvíjet se z nitra jako daná realita), ten nedostatek linie a obrysu u všech hlav činí tuto hru trapně nejistou a chaotickou — a odtud nebezpečí, že bude pokládána snad dokonce za „moderní“ lidmi, kterým modernost a tvůrčí nemohoucnost se kryjí. Nebezpečí je tím bližší, že jsou tam ještě jiné ingredience, z nichž se pekou podle běžného názoru moderní literární kusy: „ženská otázka“ (dívka filosofuje jak advokát), t. zv. psychologický proces (viz druhé a třetí jednání) a dokonce i t. zv. náladovost (padá tam listí, kopají koně, fouká vítr). Mám strach, že p. ředitel Šubert bude v příští brožuře trumfovat „Neznámou pevninou“ proti nám jako akvisici moderní literatury a moderním dramatem hned několikrát způsobu a genu.

A jen kvůli tomu pojmu *moderního umění* tolikrát již zneužitého a zprofanovaného, který je mi přesto drahý a pod nímž si myslím něco určitého, krásného a hodnotného, všiml jsem si zde „Neznámé pevniny“ trochu obsírněji.

Gabriel Finne: Sýček — Molière: Lakomec

Finneho halucinační drama je moderní, t. j. naturalistické tuším jen v tom, že na rozvoj duševního patologického pochodu, jenž je trestem za vinu a mukou svědomí za hřích, dává působit znatelněji vlivu t. zv. milieu, prostředí, obklopujících sil atmosferických, přírodních, krajinných a bytných. Že vina zanechává v duši nevyhladitelnou, ničím nezničitelnou prorvu a trhlinu, která může se na chvíli ukryt, ale šíří se neviditelně pod

povrchem a jednoho dne propuká jako rozklad celé konstituce, že každý čin je nevyhladitelný v kausálním nexu důsledků, že nelze ho vyrvat již, jak jednou se realizoval, ze sepětí sil a účínů, že je nezničitelný a že působí již samou svojí existencí a dříve nebo později i jevově — to znali docela dobře staří a na tom založili celou stavbu dramatu. A dovedli vysledovat tu osudnou logiku do tak hrozných a temných skrýší, odkryli ji v tak tmavých a úzkých, zdánlivě indiferentních děrách, vyslídili a objevili ji tak silně, nutně a jasně, že jsme nad tím divadlem užasli ještě dnes. V čem se dnešek od nich liší, je nanejvýš jiná *motivace* procesu a pak snad podrobnější, mikroskopičtější metoda, jakou sledují nyní tuto jedovatou infiltraci. Staří věděli také dobře, že je vliv vnějšího světa, fyzických a společenských podmínek ve svět vnitřní, ale předpokládali ho spíše mlčky, než aby ho methodicky dokazovali. A dokonce již nenapadlo jim psát kus schválně za tím účelem, aby obsírně a pitevně byl vliv takový dokazován a ukazován; takové preparátové zámysly nemívají a ty snad jsou teprve naše specifikon.

Finneův „Sýček“ je charakterisován právě touto methodickou tendenčností, tou demonstrační podrobností. Ukázat, jak ten kus země, ponurý a melancholický, ten určitý skalnatý a tísnivý fjord, v němž žije inženýr Höier, ten dusný skličující podzimní vzduch, který dýchá, ta celá atmosféra hrůzy a zničení působí na duši zeslabenou vinou a rozhlodanou již depresí z viny, a jak uspíší sklonný pád její do rozkladu ducha, to je záměr autorův.

Inženýr Höier dopustil se totiž před časem špatnosti, jak sám praví: svedl on, člověk ženatý, milující svou ženu i milovaný jí, ženu přítele Mosjöena a rozvrátil tím, jak se domnívá, jeho štěstí. Paní Mosjöenová klesá totiž po tomto prvním pádu stále hloub a hloub . . . a Höiera začne mučit myšlenka, že on je vinen všim tím neštěstím, že odpovídá za matku, jež utekla dětem a zbídačila muže. Myšlenka se zachytí a roste . . . marné vymlouvání jí doktorem Grimsgardem. Tehdy již prosákla úplně du-

chem Höierovým, rozryla ho a podemlela již celý. Sentimentálně zcitlivěl, na hlemýždě šlápnout je mu bolestí a hlodem svědomí. Aby zabil depresi, pomáhá si alkoholem, ale málo platno: strach roste, všude vidí mstitele své bídy, Mosjöena, proti němuž se prohřešil. Slýchá jej klepat na okno v noci, hledá ho ukrytého v křoví, děsí se každého hlasu a šelestu . . . všude vidí svůj osud, tuší ve všem ukrytou důslednost logiky a spravedlnosti. Zbitou, zpráskanou pověrečností usmíruje ho, ale on tím krutěji a bezcitněji šlape na svou oběť. Až nadejde krise. V bouřlivé noci dostaví se halucinace: — to tak milieu je nástrojem psychologické spravedlnosti, chce říci asi p. Finne. Zrazený Mosjöen zjevuje se Höierovi a štve ho k sebevraždě. Když blesk zhasne a fantom zmizí, vidíte Höiera zhrouceného ležeti na zemi a blábolit bezmocně, když za chvíli vejde žena do pokoje a pozvedne ho, o blázinci. Žena ho těší, o lásce a štěstí rodinném mu bzučí, laskání slibuje a houpáním kolébky chce mu vrátit spaní . . . atd. Pomůže tato naivní, sentimentálně prostoduchá kura rozbitým nervům a podrytému zdraví Höierovu? Nedovíte se o tom nic, neboť opona padá nad touto naivní útěchou nevědomé ženy, jíž vyznat se neměl Höier odvahy. Je tu smír? Je trest odbyt? A jak smír, když nebylo vyznání, když nebylo kompensace činem, úsilnou činností let a let? Což může čtvrt hodiny děsu očistit? A čím lze se vůbec očistit? Tyto všechny *nejpodstatnější a pojmové olázky dramatu*, každého dramatu jsou v myslicím diváku vzbuzeny, když spadne opona. Ale autor je obešel, autor jich neviděl, nechtěl vidět, jemu šlo jen o ty nervové sensace halucinačního procesu, jemu šlo jen o mikroskopickou a kuriosní výstavu rozrytého a zmučeného ducha, jeho zaujímal jen proces, ale o *výsledky jeho, perspektivu, ethické a básnické ospravedlnění a rozřešení* nenapadlo se mu ani starat. A to je podstatná vada a hřích této práce. *Nemá žádné ideové a básnické stavby*, je to jen více méně obratná a více méně kuriosní preparace jediného empirického a hrubého, jak ho jen lze vylovit z běžného života. Cítíte, jak autorovi nezáleží nic hluboce, úzkostně a opravdově na vině

a trestu, životě nebo vykoupení, očistě a spáse ubohé lidské duše — jak všecko je tu jen kvůli těm theatrálním efektům (velice hrubým a materiálně naivním) děsu a halucinace — a cítíte jen odpor k lidské malichernosti, ješitnosti a povrchnosti.

Jinak opravdově a poctivě vypadá vedle toho veselohra Molièrova. A nejen poctivěji — i děsivěji na mne působila; děs její, který prokmitne lehkou burleskností celé práce, je právě psychologicky pravdivější a umělecky zdůvodněnější. Ten strach z lidské potvornosti a zkaženosti a ta lítost s ní jsou tu daleko čistší a duchovější, nejsou podmíněny materialismem a pedantičností umělých a násilných hypothes a schemat. Práce Molièrova je nekonečně širší a mnohotvarejší, a taková moderní aktovka působí vedle ní dojmem skoro scholasticky suchým a — třeba se to zdá na první pohled pravdě nepodobným — i střízlivým při vši vnější a dějové fantasknosti. Z Molièra viděli bychom rádi více na repertoiru Národního divadla než jen Lakomce. Předem by stálo za studium největší jeho dílo *Misanthrop*, kde sondace typu je nejhlubší a kde komika s tragikou váží se a stupňují, zvracejí a podpírají v jediný nezapomenutelný účín lítostné ironie. Molière nemá tu velikou *básnickou* svobodu a grácii Shakespearea, je užší a sevřenější, vázanější a konvenčnější, ale *umělecká* poctivost a přisnost jeho je veliká a pro ně nepřestane nikdy být živým chlebem.

Jan Ladecký: Bez lásky — Gabriel Finne: Sýček — Molière: Lakomec — Božena Viková-Kunětická: Neznámá pevnina — Gerhart Hauptmann: Forman Henčl

V těchto pěti pracích, jež jsem právě nadepsal na tuto úvahu, je shrnuta celá žeň zimní sezóny Národního divadla. Celá žeň: rozuměj *literární*. Pouštím tu se zřetele, jako vždycky, pouhé kasovní kusy a pouhou divadelní akrobatiku a kuchyň pro obe-

censtvo, jež jindy hledává ukojení svých potřeb a citů v cirku-sech a šantánech.

Je to žeň vcelku chudá a hlavně nepříznivá pro bilanci naší původní dramatické tvorby. Obě české práce z hořejších pěti jsou díla v jádře neumělecká, prostřední skrz na skrz, uzoučkého obzoru a mělké povrchnosti psychologické. Obě jsou sešívány z ústřížků a v obou není stopy po niterném tvůrčím varu a napětí citu. Oběma jde v první řadě o chycení obecenstva, jehož pudům a sklonům snaží se obratně vyhovět, a v obou nenaleznete ani ment toho ryze uměleckého a ryze náboženského také oddání se veliké Idei, pokorný a zároveň hrdý vstup do jejího přísného Řádu, do jejích služeb a na její duchové stezky a směry, ať zavedou člověka kamkoli — třeba do mlh a ledů legendární Ultima Thule. Obě jsou práce střízlivé, prostřední a průměrné skrz na skrz. Obě charakterisuje i dost chytrosti, obratnosti a nápadů (alespoň v některém směru), ale chybí jim naprosto posvěcení ideou, křest poesie a zapáleného ohně jen trochu hlubšího, smělejšího a prudšího zírání v život a vesmír.

Drama p. Ladeckého je práce skoro docela bez stavby a jakéhokoli psychického problému. Ten soi-disant psychologický proces, o němž lze tu mluvit, je dán jako konstanta, jednoduchá situace a posice, kterou se po celou hru nehne, až na konci, kdy je „řešena“ tím nejprimitivnějším a nejpohodlnějším způsobem: samovraždou. „Řešena“ — ne: ale škrtnuta, odstraněna, přeřeta prostě.

Světák a cynik, maloměstský lékař na jihu Čech, vzal si bez lásky, náhodou a z nouze, že se mu zhatila naděje na jiný výnosný sňatek, chudou pasivní a slabou ženu, která ho přes všecku notorickou nevěru miluje stále tvrdošijněji, a když jí zvláště brutálně pokoří (podle jejího zdání), hyne sebevraždou. Psychologického protestu není ani u světáckého manžela-doktora, ani u ženy-mučednice: on kat — ona oběť. Pouze toto abstraktní schema vyměřuje všechen dramatický pohyb obou figur. Hlubšímu pozorovateli je zejména nepochopitelné, jak sobecky

a male vede si v neštěstí tato žena, o níž p. Ladecký budí zdání, že je vzácného kovu a opravdové hodnoty. Je zejména nepochopitelné, že společný osud nesvede obě ženy (manželku doktorovu a novou jeho oběť, její příbuznou), nebo že alespoň nedovede vymyslet se do bolesti a hanby své svedené sestřenice a cítit s ní alespoň potud, aby snesla, jede-li jí doktor vyprovodit na dráhu. Ale ne: právě tato malichernost je jí motivem a bezprostřední příčinou sebevraždy! Tak bez vši noblesy cítění, tak obmezenecky malá a sobecká do titěrnosti nemůže pak vzbudit ten tragický účín, na nějž pan autor spekuloval. Ne, osud její je jen trapný a trudný — ale tragiku, jen nejslabší odlesk její, je těžko postihnout v celé té historii, která je traktována s jistou abstraktností, suchostí a brutální střízlivostí, jež upomíná na novinářskou zprávu o sensačním nějakém případě. Není v tom psychologického dění, které by nás sblížilo s těmi lidmi a jich osudem, je to jen vystřižené schema, papírová silueta, trapná situace. Celá stavba dramatu je vypočtena jen na ten brutální, docela látkový účín, na ten jalový a dutý *mélos*, kterým stále a stále v nových a stejně nudných variantech dotírá se k manželu-záletníku odkopnutá žena. Není psychologické *členitosti* v dramatu p. Ladeckého a není proto ani *komposice* jednotně sklenuté, rytmem rozvíjející se ideje nesené stavby. A odtud nutnost vycpávat akty obšírně rozvinutými episodami a neobyčejně široce (až monotónně a únavně) kreslenými genrovými figurami. To jsou forci dramatu a jimi vyhrálo, alespoň na chvíli, před širším obecenstvem. Neříkám, že není v nich vidět dobré pozorovatelské oko a sluch a bezpečnou ruku v kresbě — ale to ještě nestačí k vyššímu uměleckému účínu. To by stačilo snad na humoresku nebo genre prózou, ale nestačí rozhodně na drama, kde vnější a povrchný detail, budiž sebepestřejší, nenahradí nikdy perspektivu celku a stavbu té vysoké věže tragiky a síly, s níž má být vidět do lidského osudu jako do krajiny — až k vysokým hraničním horám.

Hra pí Vikové-Kunětické chtěla, abychom jí nekřivdili, podat „psychologický proces“ — jenže, na neštěstí, proces ten

je docela planý, papírový a proveden malichernými, papírovými a již docela nedramatickými prostředky. Na místě procesu, jenž musí být docela konkrétně demonstrován z *charakterů*, z jejich plnosti, tísně a hlubiny, podávají se nám jen slovní rétorická cvičení, plané řečnění a přemlouvání, pouhopouhý slovní surrogát vlastního dramaticko-psychologického procesu. Hra pí Vikové dělá dojem dialektického dramatu, jenže jí k němu schází nějaký seriosní problém, o nějž by se v její práci zápasilo argumenty logiky a výmluvností jazyků. Nelze za něj pokládat přečetten malicherný závěr, který vám zbude z celé práce: že totiž, má-li ženich tři tisíce zlatých služného, neunikne dívce, kdyby se tomu sebevíce bránil a seberesignovaněji a pesimističtěji hleděl na svůj život zmrhaný v nudě hry a požitku. Paní Viková prohlásila ex post, že hra její je vlastně míněna jako *veselohra*, ale pak již dokonce nechápete sujet Neznámé pevniny a jeho formaci a profilování paní autorkou. Pak nechápete naprosto, nač ta spousta ideálně bledých a vodnatě oduševnělých deklamací sl. Otylky Kociánovy, kde stále blýští se to takovými ubohými parádními modernistickými floskulami jako „vnitřní pochopení“, „duše“ a „vykoupení“ atd., které ukazují nevývratně k tomu, že jde o nějaký seriosní akt ozdravení ubohého „vraku“-Peterky, že se děje něco, co má perspektivu docela vážnou a opravdovou a není nikterak stilisováno humoristicky nebo veseloherně. Jedna část obecenstva smála se snad těmto zdlouhavým hovorům a vytrvalému přemlouvání, jímž útočí ubohá Otylka na svoji tučnou kořist, až se jí poddá — ale smích ten nebyl spontánní dojem veseloherní, nýbrž *ironický*: posmívalo se drzosti a vtíravosti děvčete, jež je nám představeno jako dcera dobře vychované rodiny a najednou pro nic za nic věsí se přímo na krk člověku, jenž jí zřejmě dává najevo, že o ni nestojí. Ale to je resultát, jež paní autorka nemohla chtít vyvolat, i když pojímala svou látku jako veselohru: smích ten šel totiž na úkor díla a spisovatele a neplynul z figur, jejich charakterů a vnitřních procesů. —

Z cizích novinek přešlo prkna Národního divadla Finneovo

halucinační drama *Sýček*, které stopuje vliv milieu na chorobné nitro vinníka a činí je nástrojem neúprosné spravedlnosti. Inženýr Höier, jenž svedl ženu svého přítele, cítí se vinným rozkladem, který potom vnikl do rodiny druhovy a rozhlodal ji úplně; marně dusí hlas svědomí alkoholem, marně utápí vinu v sentimentalitě. To již jsou jen důsledky jeho vnitřního zeslabení a stávají se brzy také dalšími rozkladnými nástroji, kterými se dokoná úplně zřícení se jeho morální bytosti. Přicházejí halucinace a úplný bankrot jeho duševní síly a zdraví. V bouřlivé noci zjevuje se Höierovi oklamáný Mosjöen a nutí ho obrátit zbraň proti vlastnímu čelu. Když blesk zhasne a fantom zmizí, leží Höier na zemi a blábolí za chvíli, když ho zvedne se země žena, bezmocně jako dítě a nesouvisle jako pomatenec. Nezešílel-li, je tomu alespoň blížek, ale autor nezavírá pevnou perspektivou: jemu vůbec nešlo ani tak o otázku viny, trestu a spravedlnosti, jako o ten vliv, jaký má ponuré milieu na člověka vinou zeslabeného a rozhlodaného a na ta štvavá muka, jež mu kuje svědomí tím, že všecko okolí barví tmavou barvou jeho vnitřních pekelných muk a děsí a štve ubožáka fantomy, jež jsou jen jeho psychické stavy promítnuté ve vnějšek a objektivisované v hmatatelnou realitu. Kus má svoji strašnou ideu, ale logika její není nová, ani řešení a profilace její nejsou vlastním problémem hry, nýbrž spíše podrobná malba rozvráceného ducha a rozkládajícího se intelektu. Je to spíše virtuosní kousek živé obraznosti, než dílo hlubokého psychologa a ethického soudce a znatele lidství.

Molièrův „*Lakomec*“ postaven vedle Finneova *Sýčka* je nejen jasnější, ale i hlubší právě tou zdánlivou všedností sujetu, tou bezprostředně naivní stilisací a tím průhledným traktováním látky. Typičnost je tím jen stupňována a jde sem tam s krajní důsledností tak daleko, až se stává hrozivou a působí právě tím nadbytkem logiky a jasna dojem až fantomatický a příšerný: potvornost a zkaženost lidská je tu osvětlena jedním, dvěma paprsky tak určitými, že vás až zděsí, a dojem ten je tím tísnivější, že předmětem hry jsou docela *průměrné a normální* exem-

pláře lidství. Pravda: trvá to jen chvíli — pak zase vepluje se do vod komiky a veselosti — ale stačí to zachvát člověkem, a snad hlouběji do kořene, než programová fantomatika *Sýčka*.

Nové drama Hauptmannovo *Forman Henčl*, jež výstižně a s celou náladovou vůní dikce českým podkrkonošským dialektem přeložil znamenitý znatel tohoto lidu p. *Antal Stašek* (vždy vtipný pedagog a polír p. Zákrejs neopominul přiběhnout se svým fanatickým lineálem a zaskvět se svou puristickou bezbarvostí a plochostí — kárá v překladu lidově a lokálně barvitěho „formana“ a chce docela knižního a umělým osvětářským pedantismem načichlého „povozníka“), náleží druhému z pólů v tvorbě Hauptmannově pravidelně se střídajících jako příliv a odliv: pólu realistické drobnomalby, lokálního barvitěho charakteru a přísne, úzké, drtivé tragiky střizlivosti a surovosti života. Pokud sujetu a zpracování jeho se týče, odkazuju na 7. a 8. číslo těchto listů, kde jsou v rubrice „Z cizích literatur“ zevrubně vypsány. Psychologicky není však problém vnitřního poměru obou hlavních osob, formana Henčla a druhé jeho ženy, hlavně ne problém viny Henčlovny, který zruší přísahu danou první ženě, dost jasně formován a vůbec již ne řešen: slepý fanatismus a jeho náhodnost vládne i v tomto díle Hauptmannově a více snad než v předchozích, ačkoliv i tu v kompozici jeví se nejčastěji ethický indiferentismus a udává základní akord, na němž je stavěna celá stavba a zabarvuje charakteristicky a zvláště teskně celé básnické ovzduší prací. Ve *Formanu Henčlovi* přechází tento indiferentismus již skoro ve *fanatismus*, který místy působí až chaoticky a nejistě v profilaci hry. Mnoho přispělo k tomu ovšem i falešné pojetí herecké interpretace na našem jevišti; ale ten dusivý pocit nejistoty měl přece básník ve svém rozpočtu a na těžké náladě bídy, tmy a slepoty lidské stavěl svoji hru, která není sice z vrcholů jeho tvorby, ale přesto úctyhodný kus poctivé práce a charakterové malby s akcentem tak nelítostně bolestným, hořce rvavým a dusně zalklým, že je v něm tisíckrát víc estetické a ethické očisty, než dovede pocho-

pit pseudoidealistická „Osvěta“. Její abnormální „normalien“ Zákrejs rozumí ethice stejně jako krejčí: mají-li lidé vyprášený kabát, zašité díry a oholené vousy, je kus „mravný“. Jenže musí k tomu ještě mluvit podle posledního vydání Brusu nebo bezvadně prázdným a jalovým stylem p. Zákrejsových referentských výrobků.

Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac

Ta ohmataná a očenichaná popularita dramatu Rostandova, jak ta znechutí člověku psát o něm, třeba při lektuře byl z ní měl silný čistý akord krásného dojmu. Říkám si stále: jaká bídná, mrzutá a hloupá věc ten široký úspěch! Víím, že nic neznamená, že nemá významu pro literární soud a hodnotu, ani negativního právě tak jako ne pozitivního, že je to čistě bezvýznamný *akcidents*, že se může stát také nevyzpytnou náhodou, že se i hodnotná a krásná práce může tisknout v stopadesáti tisících exemplářů a může hrát v nějakém tisíci představení na všech divadlech evropských, že krásná práce může a musí vydržet i tuto bizarní negativní zkoušku: — nic platno, mrzí mne a to kalí mi z ní radost. Říkám si stále: nic to neznamená, krásná socha zůstane krásnou, třeba byla pošpiněna statisíci špinavých očí, a jen revolucionářští šošáci bojí se pověřivé té koincidence popularity a zásluhy, jen jim platí negativný důkaz nepopularity, jen oni manévrují formulkou: líbí se davům, *ergo* je bezcenná. Ale vadí mi, upřímně mluveno, přece a marně se zříkám té jisté tísně: tak široká popularita musí mít přece alespoň kus své příčiny, třeba malou jen její náповěď, v podstatě a základu práce, v jejích vnitřních vlastnostech. Musí být v ní přece nějaká trhlina, kde se může zachytit to parazitní býlí, které obroste pak celý útvar a zakalí jeho prvotní obrysy a linie. Může se chytit třeba za věc vedlejší a náhodnou, může vyrůst z nedorozumění a nepochopení, převrátit pravý skutečný stav — ale přesto před-

pokládá to všecko trochu, alespoň trochu souhlasu v díle samém a u autora samého. A u *Cyrana* mohlo by toho souhlasu opravdu být trochu méně: on chce někde přímo chytit široké obecenstvo za každou cenu a dává i chudákům, kteří nebudou mít mnoho z toho, co chytí uchem, náhradou alespoň pastvu pro zrak. Postupuje širokými barevnými freskami, první, druhý a čtvrtý akt jsou hotový skoro kaleidoskop, divadelní průvody a panoramata.

Ale je zase pravda, že je v tom také kus specificky divadelní a kompoziční síly a že nemůže být a není uměleckým hříchem tam, kde nepřekáží vnitřní psychologické kresbě a ryze vnitřní charakterové faktuře práce. A ty nejsou tímto pestrým divadlem oka opravdu nijak rušeny a zastíňovány, ani není jim nic ubráno, aby bylo přidáno a nahrazeno vnějším scénickému efektnictví a pointované rybě a gradaci situací. Celkem vychází Rostand ze zkoušky přece čist. — Je to tím, že hra jeho má vedle znamenné, virtuosní přímo divadelnické techniky pevné hodnotné jádro básnické, jádro skutečné poesie, a to poesie opravdu dramatické: je to *poesie charakterová*, a ta je v naší době vzácné koření.

Celé drama je jí proniknuto, její zvláštní kouzlo dýše i z vedlejších scén, ale hlavním jejím nositelem je sám bizarní rek básně, směs nejpříkřejších kontrastů, figura paradoxní každým coulem, dobrodruh i učenec, rváč i chvastoun a přitom duševně čistý a ideální službě srdce docela klášternicky a středověce nepsvětsky a nezemsky oddaný rytíř i pamfletista, zapomenutý spisovatel, který se vzpíral všem normálům a regulím doby, tvořil díla chaotická a rozmarná, jimž, jak vyznává v celém životě svém, scházela právě ten soulad, aby přeplula lhostejnost doby. „Il me manquait un peu d'harmonie . . .“ Jim scházela úplně skoro, byly jen fragmentárně řaděné nápady a embrya, jichž vykořistili jiní šťastnější, jako Molière, Swift a Voltaire, a v jichž dílech došly teprve místa a významu, osvětlení i plného vytěžení. Na *Cyranovi de Bergerac* leží tato kletba náběhů a chaotičnosti, temna prorvaného na chvíli blesky, a to brzy hasnouchými, nedostatkem celkové kompozice a zharmonisování detailů v dílo.

Je to barokní improvisátor, není to architekt uměleckého díla a nedovede stavět celky po ideových plánech. Něco výbušného a reakčního je v celé jeho činnosti literární: je chorobným protivnožcem své rafinované, střízlivou titěrností racionalismu a umělecké scholastiky hřešící doby, je nespoutaným, ale často i planným a absurdním tulákem v literatuře, která již byla cele salonní a akademická a činila z poesie kultus a někdy již i zvrhlou a konvenční etiketu (*preciosita*). Měl jednotlivé, často smělé, jindy groteskní nápady, ale neměl idejí a plánů . . . a proto těžili jiní z jeho průkopnické práce a přisvojili si jeho smělé výpady a náběhy, zařadili je do svých snah a pojetí a zužili ve svých stavbách.

Tuto historickou figuru vylovil Rostand s velikým štěstím z šachet zapomenutí, z toho tragického hřbitova, jemuž se říká historie. Přenesl ji do své heroické komedie s neobyčejnou historickou pravdivostí a s ještě větší psychickou intuící: asimiloval si ten charakter tak plně a cele, pronikl ho s takovou láskou, něhou i opravdovostí, vztýčil v tak krásný a čistý typ, rytý tak úžasně jemně a pevně a v liniích a gestech tak nezapomenutelných, v scénách tak vyhraněných a výmluvných, že je málo příkladů tak psychicky plnokrevné umělecké restaurace. To je skutečné prožehnutí vlastním dechem, provanutí vlastní duší, a není náhodné, že se vyskytuje na konci našeho věku, který ponese provždy na svém čele pečeť *historismu*. Není nahodilá také ta restaurace romantismu, nejen jeho velikých gest, sonorních tirád a nadlidské vůle a síly, ale i tragické osudové ironie a veliké slavné duševní naivnosti a čistoty — romantismus to byl, jenž první učil pochopení historie, dobového koloritu a studiu i hmotné kultury. A jen tím mohl vzniknout *Cyrano*, jen tak mohla se podařit ta evokace mrtvého charakteru: bylo zapotřebí nejpečlivějšího studia doby, společenské i duchovní kultury až po jazyk a poetiku, bylo třeba vyvolat celé ovzduší a celý opar doby a jen v tomto autentickém mediu mohla pak dýchat a žít tak krevně figura básníka-dobrodruha.

Na Rostandově Cyranovi leží pečeť veliké *duševní cudnosti*, v tom je komedie jeho opravdu heroická i romantická v psychickém smyslu slova. Je to typ krajního idealisty, pokorného vojáka v jeho šiku a oddaného sluhy před trůnem. Ten hlučný, pohyblivý, podnikavý, výbušný a dobrodružný člověk, jehož vůle je prudká a expansivní, je srdcem veliký sprostáček před Bohem a svým ideálem, ať je jím již umělecká neústupnost a krajní důslednost a neodvislost charakteru, ať žena, kterou němě zbožňuje po patnáct let a již se ze své lásky náhodou prozrazuje až chvíli před svou smrtí. Ten veliký důvtip, síla a dobrodružná vůle je podvedena a přemožena světem, slabostí, zlobou a tupostí úplně: — jaká tragická ironie je v tom, že tento rytíř a šermíř, kterého nikdo nepřekonal tvář v tvář otevřeným hledím, padne zákeřnou ranou, nástrahou a úkladem, polenem, jež po něm hodí nicotný nějaký sluha!

„Padnout v boje vzteku,
hrot meče v srdci nést a podlehnouti reku!“
Ó já to kdysi děl. — Však osud jen se šklebí...
jsem zabít v záloze, ze zadu raněn v lebi
neznámým lokajem a k tomu polenem.
Tak všecko na světě i smrt svou zkazil jsem!¹

To jsou veliké grandiosní linie typu, který tu vztyčil Rostand. V nich je tolik psychické ryzosti a hloubky, že sahají a blíží se i k těm několika málo pratypům, jež máme v našich literaturách. Cyrano Rostandův připomíná sice v hlavní struktuře Cervantesova Dona Quijota, ale má zase plno ryze originální barvy a vůně; společný je jim jen poslední, řekl bych metafysický, jejich základ: poraženého ideálu a oklamané poctivosti. Cyrano je zejména daleko reálnější a aktuálnější, není to maniak, je to

¹ - K srovnání překladu pana Vrchlického cituju také francouzský originál:

„D'un coup d'épée,
Frappé par un héros, tomber la pointe au coeur!“...
— Oui, je disais cela!... Le destin est railleur!...
Et voilà que je suis tué, dans une embûche,
Par derrière, par un laquais, d'un coup de bûche!
C'est très bien. J'aurai tout manqué, même ma mort.

široká obzíravá duše. Neútočí na větrné mlýny, ale na konkrétnou ničemnost, podlost a pustotu lidí — rys, jenž nám ho činí bližším.

Rostandovo drama je stavěno celé na jednom krásném základním akordě, jenž prochvívá všecko: je to zvláštní *lehkost* a *smělost života*, *chvalná horečná touha jeho*, *dobrodružná celost*, vzdání se osudu bez rezervy, bez opatrnické zálohy, všecko vhozeno do sázky, na jednu kartu. Takový silný smělý vítr veliké zapálené duše vane z toho na vás, a nejen z figury Cyranovy, i mnohé episodní neseny jsou týmž dechem. Taková *zvláštní lehkost*, taneční lehkost je v celé práci, která mne upomíná tolik na Nietzscheho. A z toho plynoucí pocit *vědomí hry*, k němuž dochází Nietzsche jako k poslednímu stadiu lidské evoluce. Cyrano cítí se tolik hercem ve vesmírovém dramatu a vzdává se tak neosobně své roli, kráse a typičnosti její — třeba nevěděl, komu je to dobré a kdo z toho má co mít. Jak je nám to blízké, jak to cítíme dnes my „dobří Evropané“ do posledního nervu!

Čtěte to kouzelné místo v pátém aktě a uvidíte, jak ta silná filosofie ohně a hry proniká i koncept smrti Rostandovy.

Cyrano

Co listí náhle sváto.

Roxana

(zvedne hlavu a dívá se daleko do aleje).

Jak jemnou barvu má, benátské plavé zlato!

Jak padá, pohleďte!

Cyrano

Tichými ručejemi

do krátké cesty té od haluze až k zemi,

co vdechnout dovede poslední krásy svojí!

Že zhnije pod stromem, nechť mu to hrázu strojí,

přec o to pečuje, by s grácií a zticha

spíš sletělo jak pták a vůni při tom dýchá!¹

1 - Originál:

Cyrano:

Comme elles tombent bien!

Dans ce trajet si court de la branche à la terre!

Comme elles savent mettre une beauté dernière,

Et malgré leur terreur de pourrir sur le sol,

Veulent que cette chute ait la grâce d'un vol!

Srovnejte s tím kapitolu Vom freien Tode z Nietzschova Also sprach Zarathustra, třeba odstavec:

Wichtig nehmen Alle das Sterben: aber noch ist der Tod kein Fest. Noch erlernen die Menschen nicht, wie man die schönsten Feste weiht. Nebo:

Dass euer Sterben keine Lasterung sei auf Mensch und Erde, meine Freunde: das erbitte ich mir von dem Honig eurer Seele.

In euerm Sterben soll noch euer Geist und eure Tugend glühn, gleich einem Abendroth um die Erde: oder aber das Sterben ist euch schlecht gerathen.

Není v tom jeden a týž základní názor? Ta lehkost, která překonává i nejtěžší věci, to vědomí hry a řízeného experimentu, ten plamenný *arlismus* (myslím, že není termínu, jenž by se víc blížil věci) hnaný do posledních důsledků!

Mnoho, nesmírně mnoho *umělecké kultury*, to je Rostandův *Cyrano de Bergerac*.

Ta lehkost, nepřítelkyně těžkomyslnosti a rozbředlých kalných mlh, není jen v ústředním ideovém názoru hry, ta je i sama forma její, každý verš a každý akt. Lehkost, ale přitom i nesmírná pevnost a pružnost. Drama je výsledkem parné a dlouhé práce umělecké: jsou v něm verše dvacet, třicetkrát přelévány, hlazené, broušené. Právě verše ocelové: lehké jako listí, pevné jako stýlet. Verše, kde nemůžete hnout slovem, broušené v kolik hran a point.

A stejně skoro propracována je každá z té kopy osob, které vystupují v komedii Rostandově. Vezměte si ku př. v prvním aktu docela bezvýznamnou figuru posledního episodního stupně, dámu z buffetu. Jinému by byla vystřiženou siluetou, nic víc — Rostandovi je příležitostí a záminkou k charakteristice — psychologickým okénkem a pohledem. Jak z dobrého srdce nabídne hladovému šermíři své zásoby, jak ten kolísá mezi galantností a pýchou, kolik vezme a jak poděkuje („políbí jako princezně ruku, již mu ona podává“) — kolik vět, tolik čar na psychickém portrétu.

Rostandova komedie není snad v první řadě veliký čin básnický (ačkoliv poesie je tu, jak jsem ukázal, mnoho a poesie vel-

kého stylu), je snad k tomu trochu příliš obrácena do minulosti a zabráná do ní, snad není také při vši své psychické intuici a charakterové sondaci Amerikou nových typů duševních (připusťme to, ačkoliv mám námitky, jak z hořejšího patrně) — ale jedno je jisto a mimo všecku diskusi: *je to veliké dílo umělecké kultury* a mohou se od něho nesmírně učit právě ti, kdo se tím slovem jindy stále ohánějí.

Překlad „Cyrana“ opatřil p. Vrchlický. Jaký obtížný byl to úkol, je patrně již z hořejšího rozboru; většina veršů je přímo ukuta a nelze z nich vyloučit ani slova. Panu Vrchlickému, ačkoliv překládal někde příliš volně, zdařily se některé partie znamenitě; ale v jeho překladě proklouzly také verše, které nedostane žádný herec na světě slušně z hrdla. Tak ku př.

v nic on, všecko jenž byl, znik'!

str. 302

což má být průhledný francouzský verš:

Qui fut tout, et qui ne fut rien.

Myslím, že by měl p. Vrchlický svůj překlad zrevidovat a o některé partie pokusit se znovu.

Provedení „Cyrana“ v Národním divadle, tak dlouho připravované, neodpovídalo reklamě, s jakou bylo pouštěno do světa, a značně zklamalo. Tíha Bergeraca ležela předem na plecích p. Seifertových, jenž hrál reka básně, a p. Šmahových, jenž řídil obtížnou režii. Ta nevyhovovala často přesným, podrobným a bohatým předpisům autorovým, kulhala jen zdaleka a přibližně za jeho malebnou a pohnutou scenerií, a zejména veliké panoramatické akty dopadly vybledle a chudě — ale příčiny toho leží jistě také ve vnějších podmínkách, mimo vůli a vinu režisérovu. Ale na souhru a komparserii mělo být vynaloženo rozhodně daleko více trenáže, než se stalo; je to všecko tak primitivní a embryologické, že nelze posud rozhodnout, vyklubali se z toho chaosu jednou umělecký odraz a tvar. Jinak ukázal nám také *Cyrano*, jak nízko stojí v našem herectvu umění říkati verše.

Starý pathetický deklamační způsob upadl v jakousi štěkavou manýru, a o nové psychologické metody nikdo se nestará. Dobrá polovička veršů padá pod stůl; nikdo neumí verš *učlenit* psychicky, spojit jeho anatomii rytmickou s představivou a emoční; každému je to jen něco, co se musí co nejrychleji vyčrlit z úst, nemá-li se zadusit. Místo rytmických a psychických učleněných staveb, jakými jsou verše Rostandovy, dostane se pak posluchači něco jako zežvýkané chumle slov a rozsekané sviějící se údy představ a obrazů. Výkon p. Seifertův vynikl znamenitě nad běžnou reprodukcí naši; avšak v herecké koncepci jeho přišel k platnosti spíše element erotický a galantní na úkor živlů groteskních a rabelaisovských, jimiž je podmalován tento paradoxní bohatýr.

*Heřman Sudermann: Skryté štěstí — Sl. Grégrová
v Pailleronově Myšce*

Tři léta po německé premiéře uvádí k nám divadelní správa drama Sudermannovo, ale mohla si odpustit docela dobře i tuto promlčenou již pozornost: *Skryté štěstí* jí opravdu nezaslouží.

Je to hrozně banální a jalové divadelnické zboží, místy i neobratně vyrobené, což jistě překvapuje u Sudermanna, jehož nepokládám právě za básníka a umělce, ale každým způsobem za velmi rutinovaného, bystrého a obratného spisovatele a dramatického technika. Zdá se mi, že v *Skrytém štěstí* chtěl se pokusit autor o intimní psychologické drama šerého koloritu, ale jemně odstíněných a zvlněných psychických polosvitů, jak je tak teskně dovedl z mlh vypříst-vybasnit *Hauptmann*. Ale právě zde ukázal se cele a plně nedostatek vlastní básnické a psychologické potence u Sudermanna; zmohl se jen na suché, povrchové a jalové psychické schema, místy dost naivní a kostrbaté, podal jen banální odvar, směs z brutality a sentimentality.

„Štěstí v koutku“ žije podle obecného mínění i svého názoru

z gruntu duše šlechtný, filosoficky temperovaný rektor malé německé školy, Wiedemann: oženil se jako vdovec s mladou šlechtickou dámou, Eliškou, kterou poznal jako vychovatel na zámku Röcknitzův a již v tehdejší její citové krizi pozvedl, posilnil a k sobě upjal a jež odtud je mu znamenitou ženou a sirotkům výtečnou matkou. Ale pod korektním povrchem Eliščiným pálí stará rána z jejího pobytu na baronském zámku: milovala mladého barona Röcknitze, právě jako on měl na mušce ji, a nescházelo již tehdy snad mnoho, aby mu podlehla. Před krizí přišel rektor, Eliška se vzmužila a žije odtud s ním v ústraní život chladný sice, ale čestný; ale stará rána se nezacelila, hoří dál pod tím korsetem povinnosti a konvence, jak se ukáže, když baron Röcknitz se svoji ženou-popelkou navštíví rektora a podnikne na ni generální útok všemi zbraněmi: něhou, sentimentalitou, smyslností i brutalitou. Vyznává se ze své stálé lásky k němu a je již ztracena. Z milostného lyrika vyklube se obratem ruky Röcknitz v brutálního násilníka, který si dovede po případě svoji kořist odvést i mocí. Eliška nevidí jiného východu ze situace než sebevraždu; v ustanovenou noční hodinu opustí svého muže a jeho dům, ale půjde si pro smrt. Na štěstí pamatoval patrně na tuto eventualitu již stavitel školy: nemůže totiž pí Eliška jinudy ven z domu, než přes pokoj Wiedemannův a ten zastoupí jí také, avisován o jejích úmyslech platonicky nejapným p. učitelem Danglem, v osudnou chvíli cestu a rozmluví jí svým šlechternicky filosofickým a rozšafně temperovaným způsobem její excentrický podnik. Eliška zůstane, neboť poznala mravní jádro svého muže, zlé kouzlo baronovo je zlomeno, *štěstí v koutku* zachráněno a upevněno.

Hra p. Sudermannova trpí strašnou psychologickou mělkostí, falší a ledabylostí. Nejen že není tu hlouběji sondovaného charakteru, ale i to hrubě sklížené lešení houpe se, kolíbá a zvrhuje, sotva se ho dotknete. Vezměte si Elišku. Jaká směs nemožností a protiv, nepochopitelná kontradikce, jak bez vnitřního jádra a duševního principu, jak jen z vnějška konstruovaná a ještě

jalově! V prvním aktě maluje se nám jako hlubší, ryzejší duše, silná, jemná, hluboká a opravdová. Jak může na ni působit ten svůdce žen z profese, koňář a holkař Röcknitz, který se nijak nepřetvařuje, který svůj cynismus vykládá na krám otevřeně. Řeknete: je to *hlas krve*, silnější než všechna ethická hnutí, osudná, veliká vášeň. Ale když *osudná nepřemožitelná* vášeň, jak to, že ji ulije v pěti minutách rozšafně šlechtný traktát p. rektora? A ulila-li se i na chvíli, což nepročitne zítra zase, když hořela již tak dlouho? Zde je vidět, jak povrchně si vede Sudermann a jak nešel na kost poměru mezi Wiedemannem a Eliškou. Psychologicky zní otázka: co může být této vášnivé ženě ten střízlivě rozšafný a šlechtný abstraktní muž? Chápu, že Sudermann chtěl osvobodit Elišku od fatalismu vášně, ale právě tu je vidět malichernost a lacinou povrchnost jeho řešení. To je těžký a zlý proces a ten se nerozřeší pětiminutovým povídáním Wiedemannovým ani jeho ujištěním, že její vášeň brzy zeslábně. Jak jinak opravdověji a hlouběji přemýšlel o věci Ibsen v *Paní od moře* a jak obširný a spletitý je tu ten ozdravovací proces; *Paní od moře* je z nejslabších prací Ibsenových, ale jak nekonečně vysoko stojí ještě nad touto hrou Sudermannovou! Zde se dají tak trochu měřit a srovnávat básník a pouhý divadelník!

Wiedemann sám má málo skutečné krve v žilách a je právě jen schema a motor rozuzlení. Röcknitz je také skreslen, když v druhém aktě z cynika a smyslníka vyklube se najednou na chvíli docela lyrický a sentimentální deklamátor. A což ten konec? Co počne si dobrácký p. učitel s tímto dobyvatelem, který nám přísahá, že jeho vůle nezná překážek a že nepouští, do čeho se zakousl? Zavolá si snad na něho žandarma?

Zle banální je také dikce a dialogový tenor hry. Není tu žádné stavby, žádného divadla duší, žádného výhledu s hor poesie a ideje, a odtud hned ta banálnost, hned brutálnost hry. Druhý akt, který je vlastně jen atakem Röcknitze na Elišku, má místa falší a dunivým pseudopathosem až trapná; bylo to cítit zvlášť na našem jevišti, kde byl založen s menší distinkcí.

Hlavní role rektora, barona a Elišky byly obsazeny p. Řadou, p. Vojanem a pí Benoniovou s větším menším zdarem; z druhé řady vynikli p. Pštross jako genrově dokonalý inspektor, sl. Grégrová jako intuitivně jemná slepá dívka a pí Danzerová jako distingovaná baronka. Režie velmi dobrá; jen krajinný prospekt v pozadí (I. akt) hodil se tuším spíš pro Porýní než pro písečné nízké severní Německo, v němž se hraje drama.

V témže týdnu hrála po prvé sl. Grégrová titulní úlohu v Pailleronově *Myšce* s velmi pěkným uměleckým zdarem i stejným úspěchem vnějším, což je případnou odpovědí těm obskurním a intrikánským žvlům, které osobují si i právo zasahat do divadelních, uměleckých záležitostí a nemají nic vhodnějšího na práci než štvát v konkurenci dvě mladé umělkyně v naději, že se nalezne záminka, jak odstranit starší z nich. Proti této maloměstské manýře je třeba ozvat se co nejrozhodněji. Nejsem byzantincem sl. Grégrové, a v tomto listě právě sympaticky byla uvítána sl. Hilbertová, již přeju upřímně, aby mohla ukázat a uplatnit brzy na Národním divadle svůj talent. Ale to není důvodem k tomu, aby starší umělkyně, která již několikrát podala důkaz svého velkého hereckého intelektu i výrazové schopnosti, byla bagatelisována nebo šikanována. Obor, prostředky, výraz a stil obou umělekyně se právě do slova a písmene nekryjí a tak mohou zcela dobře působit vedle sebe. Nemáme právě hodnotného hereckého materiálu tolik, aby se s ním smělo hospodařit po turecku, a budou-li i některé role obsazeny dvakrát, může to být jen na prospěch, a to všem: hercům, literátům i obecnstvu.

Mikuláš Ryvín: Pohostinsku

Pod tímto umělým a chocholatým pseudonymem není nenasnadno hádat na sečtělého salonního diletanta literárního, který bere umění z jeho nejpríjemnější a nejmalichernější stránky,

a lze-li jít v dohadu dále, vycítíte v pozadí diletanta: nasvědčuje tomu alespoň ta sentimentálně erotická pěna, ten slabý, misty do duchaplnické sentenčnosti laděný dialog, celý ten hračkářský kombinační a afektovaně malicherný rám práce.

Celá práce je podivuhodně jalová při vši uhlazenosti formové a technické. V dramate je několik psychologických manévrů a několik tahů na kombinační šachovnici: nemůžete říci ani, že jsou nemožné, ale jedno jsou jistě: nevýrazné, neprofilují nijak práci v určitý charakter, bez podložené nutnosti psychického zákona, jenž je vysledován ze samého temna a samého základu charakteru. Je to dost hladce zkombinováno, to je všecko, co lze říci o hře p. Ryvínově. Jak povrchem rozmarná, ale v hloubi nitra opravdová herečka velikého jména setká se za své pohostinské hry v malém městě se svým bývalým milencem, jenž ji zamítl kvůli kariéře a oženil se zatím s naivním děvčátkem, jak svévolně ho vžene v sentimentální zkoušku, která se brzy promění v sentimentální duel, z něhož vyjde znova zraněna, kdežto milý doktor milovaný herečkami zaimponoval teprve jak náleží svojí naivní ženě: to je takový kus lepenkové lži-psychologie a povídavého novelistického odvaru, jak ho svede jen oko, které je zvyklé dívat se na život barevnými skly z okna a zná ho jen procezený konvenčními schematy v mdlou limonádu, jako je ona, jež se nám prezentuje v „Pohostinsku“. Nikde není v této hře vlastního silného pozorování, které proniká lidi a svět jako střela a šíp, nikde vlastního postřehu a vlastního názoru; nikde rozvlnění konvenčního povrchu; všecko odvar z druhé ruky, všecko slepeno a sešito z hladkých knížek s krásnými ořízkami, všecko retuš. Všecky figury znáte odjinud, a nejen figury, i tu nepodařenou stavbu krvavé ironie a hravé krutosti, i to ovzduší a ten tenor, který *tanul* autorovi na mysli podle známých italských veristických vzorů, ale jež nedovedl vystihnout a jehož podal jen krotkou parodii. Autorovým vlastnictvím je jen ta mdloná povídavost, hladkost a pustota dialogu. Můj Bože, jaký jiný je život, jak jiné je umění, než jak si ho představuje takový

výrobek naší společenské tradice a kultury, jemuž se říká salonní pán nebo dáma! Od Národního divadla žádáme si rozhodně, aby nám dávalo živnější stravu než tyto prázdné sorbety a limonády, v nichž není ostatně ani ta trocha pěny autorova. Podobné práce jako „Pohostinsku“ jsou docela soukromým plaisirem společenským a mohou se hrát na soukromých divadlech, ale na *veřejné* divadlo, které je dosud jedinou naší uměleckou a kulturní institucí dramatickou, takové diletantské a amatérské pokusy rozhodně nenáleží.

Režie p. Šubertova pořídila skvostný modernistický nábytek do salonu p. Ryvínova. Škoda, že taková vzácná exaltace uměleckého vkusu přichází u nás skoro vždy ku prospěchu — pro teřovaných nicot; celá řada her daleko cennějších byla vypravena na Národním divadle přímo macešsky. Hráno bylo také velmi pěkně; platí to zvláště o pí Kvapilové a sl. Grégrové.

Po „Pohostinsku“ působila na mne p. Vrchlického *Cattulova pomsta*, kterou jsem již řadu let neviděl, jako osvěžení. Je tu sice také jen psychologie anekdotová a kombinovaná, ale hra dýše přece jen náladovou pohodou a je dramaticky plnější a sytější, reliefněji vykrojená než rozbředlý kus p. Ryvínův. Sehrána byla (jako vždy, tuším) temperamentně; prostoduchou a líbeznou Akmé podědila po pí Kvapilové sl. Grégrová a říkala ji graciesně.

Pohostinské hry paní Marie Gavriilovny Saviny a herecké družiny z carského dvorního divadla petrohradského

Píše se mi nesnadno o ruských hostech Národního divadla, nesnadno proto, že ze tří her, v nichž se ukázali mezi námi, dostal jsem se právě na jednu — v ostatních případech propadl můj referentský listek nízkému mamonu, kterému se, neběží-li právě o stovky a tisícovky, nýbrž jen o zlatky a šestáky, oddává správa našeho kulturního institutu s velikou vervou. Viděl jsem pí Savinu a její druhy jen v Dumasově „Dámě s kameliemi“,

sice nejlepším prý jejím výkonu, ale na utvoření si a podepření soudu je toho rozhodně málo. Ostatně, myslím, bylo by málo i ostatních dvou dramát. Spažinského „Paní majorky“ a známé „Taťany Repiny“. Nikde nepůsobí totiž tolik živly subjektivní dispozice a dobrovolného ilusivního sebeklamu jako při dojmu hereckém a nikde není jasná kritika v denním světle, en plein air, nesnadnější a kolísavější! Kritik vnáší do hereckého výkonu a vidí v něm realizované představy a city svého obrazícího intelektu, o nichž se herci ani nesnilo; mimické gesto je něco tak prchavého a nezachytitelného, že snese nejruznější psychickou hypotézu jako výklad a může být chápáno jako znak nejruznějšího pojmání obsahového. Knihu, máte-li pochybu o její ceně, můžete kdykoli otevřít, přečíst znovu, srovnat s jinou, zkontrolovat a podepřít svůj dojem, svůj soud. Herecký výkon přejde v hodině, již jste si ne zvolili sami, před vaším zrakem a co z něho zbude, je jen nejasný stín, kalný otisk v celách vašeho mozku. Chcete ho srovnat s jiným výkonem? Výkon pí Saviny třeba s výkonem Sary Bernhardtovy nebo Zaccioniho? Ale zde honíte již jen vzpomínkově stíny, které vznikly — nota bene — za okolností docela jiných, v jiném stadiu rozvoje vaší vnímavosti, citovosti, za jiné dispozice fyzické i psychické.

Chtěl-li byste se dopracovat dojmu jen trochu přesnějšího, musili byste poslouchat pokud možno *hned za sebou* a v týchž rolích různé umělce — a i pak stali byste se ještě obětí nejruznějších ilusí, od sluchových a zrakových až po omyly v rozumném psychického pojetí a interpretace.

Píšu to všecko proto, abych upozornil, že různé ty kritiky, kde se na kvintlík a grán odvažuje cena toho kterého herce, neberu vážně a že chci, aby se cum grano salis četly i moje poznámky.

Výkon pí Saviny v roli Marguerity měl svůj zvláštní diskretní opar a svoji těžkou neobvyklou intonaci. Její demimondka byla založena mollově a temně: skoro jakoby stín Soni Dostojevského padal tu na typicky francouzskou figuru. Tvář pí Saviny mimochodem řečeno dost tvrdá a rozsvěčující se dosti těžce a po-

malu, byla tu ustaraná, umučená a rozrytá únavou i mukou — hraničilo by to někde na virtuosní verismus, nebýt té všude patrné vnitřní práce a vnitřního varu, jenž prožehl tak často celou figuru a prosvítil ji do základu. Bez něho byla by vypadla nejedna partie mdle a smytě, poněvadž vnější výrazové prostředky pí Saviny, hlas i pózy, nejsou právě nejsilnější; hlas je zastřený a zvláštní nonchalance v chůzi nepřidává jí právě gracie. Ale vnitřní tvořivé práce bylo v jejím výkonu tolik, že může být nesmírně užitečnou lekcí našemu herectvu i obecnstvu. Zvláště jeden tón vysoké a docela neobyčejné tragické síly mne chytil: v pátém aktě scéna, kdy k umírající přijde Armand a kdy se ho ujišťuje hmotně, hmatem. Jak se na něho vrhá, jak se přesvědčuje rukama, že je to on, jak v radosti blábolí, vzlyká a směje se zároveň a k tomu ta tvář, vyjadřující již nezodpovědnost v životě a příchod tmy, tvář živočišně žádostivá a dětsky nevinná přitom — to je silný drtivý akcent tragický.

Ale výše snad ještě než znamenitá jinak pí Savina stála herecká její družina jako *celek*. Co je *souhra*, *tempo hry*, *lakt* aktů a scén — tyto našemu herectví docela neznámé a mysteriosní pojmy — zde je mohlo vidět realizovány, zde byly skutečně živým dechem hry. Mezi ruskými herci jako všude vedle silně vyhraněných individualit (tak p. Apollonskij, Gorev, Ševčenko, Dolinov a j.) jsou i slabší a stínovější — ale ta přesnost, hotovost a pevné účelné umístění i těchto! A to pochopení celku a to ochotné podřízení se jeho významu a stylu, to nevtírání se do popředí, ta pokorná a zároveň horlivá služba na strážích zdánlivě sebenepatrnější — kolik mohou se tu učit naši lidé!