

## Maurice Maeterlinck: Dvě loutková dramata; Henrik Ibsen: Brand

Málokdo dovede pochopit, jakou rozkoší jest člověku, který obstarává delší dobu divadelní referát, sednout si jednou večer — kdy jindy na př. musí sedět v divadle — a číst při lampě drama, kterému se ovšem nedostalo pochybné cti a pozornosti a kterého si nevšimli p. t. páni ředitelé divadelní. Jsi-li i na rozpacích, jak bys definoval kladně dramatickou poesii, o záporné kriterion nejsi jistě v nouzi ani chvíli: toť ta rozkošná a choulostivá věc, před níž se zavírají divadelní vrata.

Dvě hry Maeterlinckovy — Alladina a Palomid a Smrt Tintagilova — jsou časnější díla básníka, jsou práce z prvního období jeho tvorby, mnohem milejší mně než období druhé, z něhož zná se v Praze Monna Vanna. Maeterlinck byl tu méně mudrcem a ještě méně filosofickým essayistou, a více básníkem; méně hloubal o ustrojení i rázu lidského osudu a více cítil jeho drtivou moc, z níž není uniknutí, jsou-li dramatické osoby vnitřně, charakterově ustrojeny tak, jak jsou právě ustrojeny. První dramata Maeterlinckova mají mnohem víc zákonnosti, dramatické nutnosti — a nutnost, toť vlastní styl dramatický — než práce poslední, které jsou rozkolísány v hypotetičnosti a domněnky příliš pohyblivé, aby mohly dáti typické a bezesporné řešení. (Viz na př. konec Monny Vanny, který jest opravdu jen koncem a ne nutným vyvrcholujícím závěrem nutnosti, která dává klíč a smysl celé práce.)

V těchto loutkových hrách jest Maeterlinck básník sice jednostrunný, ale básník opravdový a silný a, libo-li, i básník dra-

matický v plném smysle slova. Netvoří tu Maeterlinck lidí, pravda, tvoří stíny — ale nejsme všichni stíny, nejsou největší bytosti i věci stíny, jsou-li nazírány pod určitým zorným úhlem a hlavně z dostatečné vzdálenosti? Co jest básnický jedině důležité, jest, že gesto těchto stínů jest opravdu dramatické a že, co bojují, jest boj na život a na smrt s mocností, která má spojence v jejich vlastním nitru — že bojují tedy boj tragický. Novější estetika dávno a nejlepším právem opustila schema viny a trestu jako bytostnou podmínku tragedie; k tragičnosti stačí plně již tyto dva prostí činitelé: výrazná osobnost a utrpení, které vede k jejímu zahynutí nebo je připravuje. Vinu cítíme dnes konec konců v tom, v čem viděl ji Calderon: v tom, že jsme se narodili („haber nacido“).

Tato dramata Maeterlinckova jsou romantickou — to jest nanejvýš melodickou a temnosvitnou — versí antického osudového motivu tragického, motivu Oidipova. Mají jeho transcendentní nutnost a nezniknutelnost, ale vyjádřenou jiným rytmem a jiným spádem — rytmem a spádem, které zdají se na první pohled protivou k ní, a byly by i vpravdě protivou, kdyby nebyly ovládnuty tou naivností a čistotou srdce, jakou jsou právě ovládnuty v raných pracích Maeterlinckových. V tom jest zvláštní ráz pathosu maeterlinckovského, který bude ještě dlouho mluvit k člověku, nezravenému struny souznící (a jaký člověk by to byl?). —

Ibsenův Brand, který vyšel tiskem r. 1866 a psán byl v Římě, kam odešel básník, když byl vyrazil prach země z obuvi, jest Ibsenovo básnické zúčtování s vlastí — jistě jedno z největších zúčtování, jichž se odvážil kdy básník, jako Brand sám jest po Goethově Faustu jednou z největších symbolicko filosofických básní. Vždycky jsem v něm viděl typické drama protestantského světa — velepíseň individualismu, krajní karakternosti a rozhodnosti. Brand jest boj se vši lidskou měkkostí a slabostí a požadavek Brandův jest požadavek celosti: buď všechno, nebo nic. Brand jest nepřítel polovičatosti, každého kompromisu: jeho Bůh není dobromyslný stařec-slaboch, s kterým se dá smlouvat, nýbrž

mladý, hněvivý a rozhodný muž, a jistě málokdy byla řečena hlubší slova proti nebezpečí lásky, která nemá pevné páteře charakternosti a rozplývá a rozplizuje se v slabost a pohodlí. Protestantský zdá se mně Brand i v požadavku krajního uvědomění, sebevědomí a svézodpovědnosti: buď si kýmkoli, ale buď jím cele, plnou vůlí, vědomě. Sleduj rozhodně sklonnost a osudnost své vnitřní nutnosti; a lépe jest ti, jsi-li cele vyznavačem dáblivým než vlažným a polovičatým synem Kristovým. Nejvíce nenávidí se tu praktický homo duplex: opatrné dítě tohoto světa, které si rezervuje poesii pro knihy a v životní praxi řídí se materialismem. Brand jest člověk krajně duchovný; jeho říše není z tohoto světa. Proto důsledně rozejde se i se svou církví. Připomíná mně, myslím-li o něm, slovo Ibsenovo, že theologie zabila náboženství. Protože miluje Boha, proto vyjde nakonec Brand z církve; církev jest instituce právní, politická a v posledních dobách i policejní, a jeho svět jest svět vnitřní. A víc: protože miluje lidstvo, proto jest nucen nenávidět člověka. Zde charakternost jeho stupňuje se v ukrutnost; sebemučitel stává se mučitelem duší sobě nejbližších. Bůh jest pouhý duch; pryč s modlami každé formy! Abys mu mohl sloužit, nesmíš se dát ničím poutat; proto obětuje spíše dítě, které miluje, než by ustoupil se svého působiště; proto v tom podivuhodném čtvrtém akte odejme matce i památky po zemřelém dítěti a dá je potulné žebračce, která jich potřebuje pro své polozmrzlé dítě. Tu jest cosi, čemu se říká důslednost, důslednost lidská i umělecká — cosi, s čím se nesetkáváš právě zhusta u nás a co ti budiž doporučeno k zevrubnějšímu prozkoumání.

Brand jest, opakují, typické drama severně protestantské: cele imanentní, jako drama řecké bylo transcendentní. Osud Brandův jest v jeho charakteru, v jeho důsledné hloubavosti; řekl bych, že oddisputuje si nakonec i ten kus života, na němž stojí; vášnivý analytik, zarývá se všude do života a podkopává si jej nad hlavou jako neprozřetelný kovkop. Chce mít život jen nejčistší, chce dýchat vzduch nejčistší, a proto hyne na horách, v ledové atmosféře, v prostoře, v níž nelze žít. Brand se svými

požadavky krajního a naprostého idealismu jest živel zcela rozkladný: jeho říši jest čiré „já“, každou jinou společnost musí anarchisovat, to jest rozrušit v atomy, v řadu „já“.

Ibsen byl dvakrát veliký básník: po prvé, že pojal a vytvořil tuto figuru, která jest velikým typem, a po druhé, že ji — zkritisoval, ovšem ne abstraktně, nýbrž novým básnickým činem. Ibsen neustrnul v posici, na níž stál v Brandovi, nýbrž obeplul svůj svět a vrátil se k Brandovi s opačné strany světové. Mladý Werle z Divoké kachny jest Brand nazíraný básníkem starším a uzrálejším; Werle se svými „ideálními požadavky“, se svým apoštolstvím naprosté pravdy. A čeho dosahuje Werle? Zničí spolužití několika lidí, vžene ve smrt mladou a čestnou duši dívčí. Dostává se mu v dramate nejtrpčí lekce; zničiv lež, zničil sám podklad života. Ideální požadavky jeho jsou požadavky „intrikátní“, jak miní kterási prostá duše, která má velký životní instinkt, jaký mívají právě jen prosté duše. Mladý Werle jest figura tragikomická a není nic než Brand, jak viděl jej starší básník, který se dal do školy života a přitakával mu tam, kde jej v mládí popíral. . . Ibsen, básník kdysi protestantský v Brandovi, zpohanštěl v posledních svých dílech; přiblížil se tu, nevěda asi o tom, Nietzschevi, předjal jeho nauku životního instinktu.

. . . Jak charakteristické jest, že Brand nemá odpůrce, partnera v dramatickém smysle slova. Právě jako ho nemá Don Quijote. . . Jejich nepřáteli jsou stíny jejich mozků; a velkým nehmotným sokem Brandovým jest idea společnosti. Proti té táhne do boje; a nepřemůže-li jí ani abstraktně, jest to tím, že i „já“ samo jest společností a ne matematickým bodem. Takové jest toto drama — drama krajně vniterné, imanentní. Ale jest to ještě drama? Jistě ne již, stojíme-li na stanovisku antického dramatu nebo dramatu Shakespearova, která jsou i v krajní tragické a nadlidské vášni ještě společenská — ano, tu snad právě nejvíce. . .

Překlad díla, jako jest Ibsenův Brand, není jistě nepatrností a jest značnou zásluhou, byť se nezdařil i zcela. Neumím srovnati jej s originálem a povědětí přímo a bezprostředně, kterak jej vystihuje; ale srovnával jsem jej s dvojím překladem německým

134 (a obojí má dobrou pověst) a nezdá se mně, že by stál pod ním. Jen některá místa zdají se mně tvrdší a topornější; bude asi překlad p. Kučerův věrnější překladů německých, ale ne básničtější. V tom jest však vůbec slabina největší většiny našich překladů; málokterý, pozorován jsa sám o sobě jako básnické nebo umělecké dílo, snáší tohoto zorného úhlu.

Z naší nejmladší básnické generace, jediný snad a sám, p. Mahen má v sobě krůpěj faustovské krve: život jest mu více než leviná ozvěna empirie nebo inventář motivů. Život jest mu božstvo, jemuž člověk staví svatyni ve vlastní očištěné hrudi. Pan Mahen snad sám a jediný touží vášnivější touhou zalidnit labyrint své hrudi hodnotami vnitřní krásy; snad sám a jediný z nejmladších rozumí uměleckému vítězství nejprve jako vítězství mravnímu. Organická zákonitost života jest mu zasvětitelkou uměleckou a růst osobnostní cestou k pravé neselhávající kráse a podoběním zápasu uměleckého. Poesii nerozumí jako odbornictví a technické specialitě, poesie jest mu projevem lidské universalnosti; neřeže bibeloty, a co hněte v ruce, má bolestné teplo vlastních zkušeností nebo vlastních nadějí a věr; svou poesii pracuje nejprve na svém vnitřním zdokonalení. Tento vztah tak opravdový, který z něho cítím, činí mně jeho věci milé i tam, kde boj není skončován nebo není skončován vítězně, kde se ti podává skizka za vykvašené a zhuštěné dílo umělecké, kde nedobral se básník ještě melodické zákonitosti a podává svůj plamen zahaleny a zastřený ještě mnohým dýmem a svůj kov ne prostý strusek. Skoro všude cítíš u p. Mahena, že má k poesii a umění poměr dramaticky osobnostní a že na vnitřní organizaci jeho světa pracuje dělník více, než bývá pravidlem u dnešních mladých básníků, a že se tu vede zápas o něco, na čem má účast — mluveno po faustovsku — i nebe i peklo — a země především. . .

V knize jeho Balad přistupuje k tomu ještě to, že se zde boju je