

být pochoutkou svátečního oběda a jež spálí na troud z nedopatření slečna Anežka, když se byla zabrala do eroticko-filosofického rozhovoru se svým ctitelem. Jsou tam děti, které narazí na strašidlo, ale objeví se ovšem, že to není strašidlo, nýbrž — chachacha! — zamilovaný párek, který utekl se schovat před maminkou. Stačí-li? Doufám, že ano. Oznamuje-li autorka se zbytečnou důležitostí, že hra děje se v menším českém městě v letech osmdesátých, zdá se ti to nemožné: máš před sebou přece nějakého ubohého vrstevníka Rubšova nebo Filipkova tak asi z padesátých nebo šedesátých let minulého věku.

Jak vidět, není třeba báti se smíchovského Intimního divadla; jest to staré dobré zvíře z Aesopovy bájky, které si přehodilo přes sebe jen lví kůži. Ale pod tím pitvorným mumrajem starý dobrý známý: Švandovo divadlo na Smíchově. Mumraj jest ovšem opravdu pitvorný. Jako u Reinhardta v Berlíně nevytahují a nespouštějí ani na Smíchově oponu, nýbrž rozhrnují ji a shrnují ji; a opona sama jest ze zeleného plyše, právě jako látka prvních dvou řad sedadlových; a zelený břechťan ovíví několika pramínky balkon. Zelená barva byla ve štítě moderního dekoračního hnutí anglického na sklonku let osmdesátých a v letech devadesátých; pod ní bojoval tento obrodný směr i na pevnině první své bitvy; Wilde, jeden z jeho duchových iniciátorů, napověděl ve své „study in green“ její smysl a symboliku. Od toho všeho jest ovšem čisto a tím vším jest ovšem nevinně divadlo smíchovské; pravda, dekoruje se zeleně, ale činí to klidně v plyši — neví, že plyš jest něco, čeho velmi nenávidělo moderní hnutí a čí kurs velmi pošramotilo. Intimnímu divadlu smíchovskému nevadí ovšem také nic, smísí-li konvenční bílou francouzskou štuku s jejím slavnostním zlatem (ovšem padělaným a nahrazeným velmi lacinou náhražkou) s touto mladě provokativní zelení: smíchovské divadlo jest, opakují, nevinně jako novorozeně vším svým intimismem a modernismem — právě jako Turgeněv jest nevinně Jarními vodami pí Horákové. Bylo by stejně nevinně třeba i komorními hrami, kdyby pozitíř napadlo majetníkovi dáti je tisknout na plakáty.

Jsem stendhalovec i v tom, že miluju balet. Jest nebo není známo, v jaké šťastné vytržení uváděl Stendhala italský balet a v jakých výrazech nejvyššího obdivu a extase mluví ve svých cestopisných knihách o některých italských tanečnicích a strůjcích baletů — ve výrazech, které jinak vyhrazuje jen miláčkům svého srdce, Mozartovi, Correggioví a Shakespearovi. Z Milána má odvalu napsati toto rozkošné šílenství: „Ale nejkrásnější tragedie Shakespearova nepůsobí na mne ani polovicí dojmu jako balet od Viganò. To jest geniální muž. Vezme své umění, žel, s sebou do hrobu. Ve Francii nezná nikdo vůbec cos podobného, a bylo by šílení, chtítí dáti o tom někomu představu; lidé by myslili stále cosi ve způsobu Gardelově.“ A později z Neapole: „Viganò stupňoval v každém směru výrazivou schopnost svého umění. Stržena novostí rozkoše, chvěla se duše po pět čtvrtí hodiny ve vytržení; a třebaš nemůžeš popsati své city pro strach, abys se nestal směšný, vzpomeneš si na ně ještě po letech. Jest ovšem nutno, aby fantazie divákova, naplněná upomínkami na španělské divadlo a kastilské novely, vyvíjela sama všechny situace; jest také nutno, aby byla zmrzena možnostmi, které podává slovo. Pohnuta hudbou nese se obraznost letem a propůjčuje řeč těmto lidem, kteří nikdy nemluví. Tak dostává balet Viganův tempo, proti němuž jest Shakespeare chromý. A tento zvláštní umělecký druh snad docela vyhyne. Měl svůj nejkrásnější rozvoj v Miláně, ve šťastných dnech italského království. Potřebuje velkých prostředků, a chudé divadlo Scala nemá snad dvě nebo tři léta života před sebou. Tamější despot nesnaží se jako Lorenzo Medici zastříti řetězy a služebnost duchu uměním... Snad i vzpomínka na toto umění docela zanikne a zbude snad jen jméno. Poněvadž Paříž nikdy nic o něm nevěděla, neznala ho také Evropa. Viděl jsem jen tři nebo čtyři balety od Viganò. Má obraznost ve způsobu Shakespearově, jehož jména snad ani nezná: jest stejně velký malíř jako hudebník.“ Z téhož města píše nejprve několik obdivných vět o tanečnicku Duportovi a přechází

pak na tanečnici Conti. „Ale opravdové nadšení platilo přece jen Marianně Conti. Vedle mne seděl dobře vychovaný Francouz, který, stržen byv vášní, obracel se dokonce na mne. „Jak neslušné“, volal každou minutu. „Neslušné“ jest však skoro jen věci konvence. A tanec jest skoro výlučně založen na stupni rozkoše, kterému se Italové podivují a jenž uráží naše předsudky. Prostřed nejživějšího *pas* nemá Ital nikdy sebemenšího dojmu neslušnosti. Má z dokonalosti v tanci týž ryzí umělecký dojem jako my z krásných veršů Cinny... Co jest v Paříži roztomilé, jest v Ženevě neslušné: to jest odvislé od stupně pruderie, který vštěpuje místní duchovní.“ —

Ale není třeba býti ani fanatikem krásy a silných sensací, které vlévá v srdce, jako byl Stendhal, abys mohl míti opravdovou radost z baletu s vkusem cítěného a pojatého. Nemluví ani o tanci samém: jest podivuhodně silivý pohled na dokonalé krásné tělo, opojené sebou samým, svou tvárnou plností, a tryskající a vylévající ze sebe pěnivým rozmarem všechny dravé síly, odvážné i milostné, spoutané jinde pod jeho trudů, prací, útisků, námah a strastí. Tento tanec ve vlastním uměleckém smysle slova stal se, žel, v moderním baletě živlem podřízeným, zmrzačeným a utištěným; vlastní psychický motiv, vlastní milostné a tvárné opojení a rozpoutání sil jest zavaleno gymnastickou dresurou, prázdňím manévrováním, jalovým žonglérstvím. Co mělo kdysi svůj smysl, podmíněný motivy estetickými i zálibami kulturně stylovými a dobovými, ztratilo jej dnes a zbylo prázdné schema, šablona, která zkomírá v pusté, bezduché rutině. Balet, jak se dnes pěstuje oficiálně na velkých reprezentačních jevištích, jest fosilie, konglomerát různých útvarů, přežitků velikých, dvorských reprezentačních slavností, který si dává dnes ohřívát společnost měšťáckých parvenu, opičící se tak ráda a tak žalostně i v ostatním po pompésním a slavnostním umění starých dynastií a staré aristokracie. I v pochybeném rámci a organismu dnešního oficiálního baletu dá se však rozvinout nejedna šťastná invence, i do tohoto pustého a násilného konglomerátu dá se vnést nejedna gracie, nejeden plamen, nejedna rozkoš a nejeden

vkus v detailech a v jednotlivých momentech. Pohled na *takovýto* balet — scénovaný choreografem umělecky cítícím — není pak ztraceným časem. Byť se tu nepodával víc než hod oku a schema vnějškového řádu a povrchové harmonie, i ony mohou přinést ti večer, po dni zmítaném a vysíleném bolestným napětím nebo odtepleném abstraktní spekulativnou prací, krůpěj omlazující rozkoše, byť i poněkud zvětralou a odprysklou od pravého hlubšího vývařiska umělecké radosti a síly.

*Takový* balet má však první a hlavní podmínkou jiného baletního mistra, než jest pan Achille Viscusi, který upravil a scénoval Louskáčka. Moderní choreograf musí býti čímsi více než vytrvalým dresérem předepsaných a konvenčních figur tanečnických: musí býti muž velikého vkusu i jemné obraznosti výtvarné, dekoratér scény, přesný a úzkostlivý odvažovatel světla, stínu i barev, harmonisátor polotónův a odstínův; musí míti invenci scénickou i invenci sochařskou, která dovede vyloudit nové záchvěvy z dané látky těl a nervů; musí býti slovem výtvarník, tanečník, divadelník, hudebník i básník v jedné osobě. A tím vším *není* choreograf naší zemské scény. Jeho výtvarná síla stačí tak na kompozici živých obrazů a jeho vkus nepovznáší se mnoho nad vkus lepšího dámského okresního krejčího. Jest pravda, že Louskáček neposkytuje zvláštních příležitostí k tvorbě scénické a dekoračně taneční — ale do těch banalit a trivialit, jimiž se brodí zrovna p. Viscusi, klesati se *nesmí!* Ostatně kde měl trochu příležitosti ukázat kus invence scénické nebo choreografické, přiblížit nám svými prostředky kus pohádkové seveřanské poesie jako v *pátém* obraze zimního lesa, dovedl se jí p. Viscusi znamenitě vyhnout a nepodat nic víc, než co leží na cestě široko vyšlapané a ploše sježděné. Věru, o p. Viscusim nebude nikdo v pokušení říci, co pověděl Stendhal o starém Viganu: pan Viscusi věru *nestupňoval* výrazovou schopnost svého umění!

Náklad vynaložený na Louskáčka byl neobyčejný a výjimečný v našich poměrech, *takový*, že ani návštěvou sebečetnější nemůže býti uhrazen. A přece málokdy viděl jsem, aby jím na

190 scéně bylo hospodařeno tak neinteligentně, aby jím bylo tak málo dosaženo jako zde.

### Národní divadlo: Arna Dvořáka Kníže

V osmém sešitě této revue<sup>1</sup> referoval jsem již o dramatické práci p. Dvořákově — ihned, jak vyšla knižně nákladem Šimáčkovým. Byl jsem tam ovšem úmyslně spíše vykladačem intencí a cílů básníkůvých než soudcem vyváženého a naplněného uměleckého díla: nechtěl jsem tvořit proti panu Dvořákovi žádného praejudicia; chtěl jsem, aby dílo na *jevišti* ukázalo, kolik dovedlo a kolik nedovedlo *ztělesnit* z básnického snu autorova. Neboť konec konců to jediné rozhoduje o umělecké síle a hodnotě básnického díla. Dnes podstoupilo drama p. Dvořákově tuto rozhodnou zkoušku a obstálo v ní ne sice zcela, ale aspoň zčásti čestně.

Ukázalo se přitom také ovšem, co bylo patrné již při četbě, že dílo p. Dvořákově rozpadá se ve tři akty, které jsou spíše epickými *freshkami* nebo *obrazy* než členy toho vyššího logického i básnického útvaru, kterému se říká drama. Druhé dva akty *nevývívají* dramatických žvlů, které podává akt první, exposice dramatu; nechávají padnout dramatické motivy, které podává, a navívají místo nich motivy nové; spokojují se epickým referátem, kde jsme v právu žádati dramatickou akci; a místo konkrétní psychologie odbývají nás leckde metafysickou dialektikou a abstraktní motivací, jež vylučují tu *rozhodnou určitost a zákonitou nutnost*, která jest pravým stylem dramatickým. Práce p. Dvořákově rozkolísala se tím místy více, než snáší drama; práce p. Dvořákově posunula se tím někde do oblasti dohadů, možností, podmíněností, kterých nesnáší drama, jehož smysl musí býti nekolísavý, typický a bezesporný.

První akt sám o sobě jest znamenitý; má všechny znaky veliké typické exposice: Libuše umírá, stará doba hyne v rozvratu, šeru

1 - [Viz zde str. 89 a n.]

191 a nejistotě, jest třeba nové silné ruky, nové myšlenky národní i kulturní. Doba žádá si nového činu, který by ji oplodnil, a dvě síly, dva sokové — přehlížený Přemysl, který žil posud ve stínu trůnu Libušina, a bojovná, rozhodná, bezohledná Vlasta — dva nápadníci trůnu chtějí ji jej dát, každý svým způsobem. Oba sokové srazí se v příkré nenávisti u teplé ještě mrtvolky Libušiny; oba sokové vypovědí si boj na život a na smrt; a hned na počátku lstivá a bezohledná Vlasta poškodí Přemysla bolestným a zákeřným způsobem, zasadí mu rány, z nichž by se slaboch již nevzpamatoval. Jaký charakteristický, obsažný prolog k písni o velikém boji a veliké nenávisti, o velikém tvůrčím činu, o veliké myšlence, která by dovedla odpovědět na hádanku času a dát směr jeho příštímú toku! Jaká typická exposice k dramatu opravdu královskému! Znam málo exposicí tak dokonalých při látce tak mohutné. Ale žel: druhý akt nerozvíjí těchto dramatických žvlů; naopak přerušuje úplně posavadní dramatický tok a začíná znova — od začátku. Podává prostě nové dějové pásmo, které souvisí jen zcela vzdáleně a abstraktně s pásmem prvního aktu.

V druhém aktě vystupuje a zároveň hyne jiný nápadník trůnu, který se dal provolat knížetem, Ctírad, ale hyne z příčin, které nesouvisejí nijak s myšlenkou knížecí, jež naopak jsou rázu *soukromého*: hyne ženskou zradou, rozporem rozštěpeného ženského nitra Šárčina. Není také žádného *konkrétního* psychologického poměru mezi Ctíradem a Přemyslem. Oba sice spekulují, každý svým způsobem, o bohu, ale to jest poměr k abstraktnímu problému — ne konkrétní psychologický poměr dramatický. P. Dvořák cítil *ex post*, že jest třeba spojití nějak druhý akt s aktem prvním, i připsal v druhém aktě výstup Přemyslovi — ale pochybuji, že dosáhl tím více než sloučení právě vnějškového. Summa summarum: druhý akt Knížete jest zvláštním samostatným dramatem, dramatem v dramate. A tím jest již souzen jako neekonomičnost a tím nestylovost.

Ale posuzován jsa *sám o sobě*, jeví se tento akt velmi zajímavým a bohatým dílem básnickým. Jak kreslí autor Šárku, jak