

dívka v rozpuku ženské síly a výbojnosti; jest tu rozlomený advokát Testa, cynik ze slabosti; jest tu Kurou rozdrčený Horanský, plaz přejetý obrovským vozem, jemuž neopatrně namanul se v cestu. Vždycky co figura, to kus lidského osudu; vždycky člověk viděný v osudné souvislosti charakteru a sudby.

Intonace Rytíře Kury jest přísná, někde i střízlivá, ale také ne bez velikosti; jest právě v myšlenkovém úsilí a napětí, v opravdovosti obsahové i formové, která nesnáší lyrického dekoru. Četba Rytíře Kury není snadná. Jest to román myšlenkové kletby a výraz vydírá se často těžce z vnitra látky. Někde jest abstraktnější, než snáší dílo umělecké a básnické; jinde jsou nehoráznosti a násilnosti, jimž bylo možno snadno se vyhnouti („Stál jsem teď na ulici, doslova stál, a vše stálo ve mně“, str. 86 a j.). Přesto: tento výraz má ve svých chvílích i podmanivost i vůni, byť natrpklou. A jest i širší, než by se zdálo: vedle rozpětí a napětí myšlenkového dovede vyjádřiti i citovou něhu, jako v krásné scéně odříkavé lásky vypravovatelovy ke kouzelné paní Testové v slunečný den ve Stromovce.

Povídka Blíženec štěstí nemá aspirací jako „Kura“, ale ani ona není bez kouzla. I ona jest myšlena, cítěna a vyslovena nebanálně. Fantastika, budiž, ale pod touto fantastikou jest cítit jemnější sklad a záměr, než se zdá na první pohled.

### H. Bahrovy Děti

Bahrova nová komedie má jeden vrcholný moment. kvůli němuž stojí za poslechnutí celá. Jest na konci druhého aktu. Mladí milenci — on aristokrat, ona hrdá na svou „selskou krev“ — dovídají se, že jsou bratrem a sestrou (přesně: polobratrem a polosestrou, majíce společného otce) a že nemohou se tudíž manželsky spojit. To je rána hromová, která spadá z čista jasna. Jak ji přijmou? On podrobuje se vnějšímu faktu s bolestí, s utrpením, se zoufalstvím, ale podrobuje se mu. Jinak ona: vzbouří se celá proti němu, odmítá ho, neuznává ho, nesklání se před ním jako před mravní normou, jako před něčím, co jest možno jen přijmouti, ale ne diskutovati. A jak kdybychom se byli vzali nevědouce o tom? Jak kdyby byl otec, který ti řekl tuto strašnou novinu, zemřel raněn mrtvicí chvíli předtím? Ona nedovede pochopit prostě, že její cit — ta jediná jistota, kterou má člověk o sobě i o světě — může být vyvrácen nebo usvědčen ze lži nějakým vnějším faktem. To je scéna značné síly básnické i myšlenkové, hodná velikého autora, moderního vnuka Rousseauova. Bahr nazval se sám v kterémsi autobiografické črtě „anarchistou, nebo řekněme to rovnou, Japoncem“ (bylo to tehdy v době války rusko-japonské a nechuť k absolutistickému Rusku kladla mezi obojí pojem trochu pošetile rovnítko). V tu chvíli viděl opravdu dobře do sebe a odhadl správně svou force. Bahr v nejlepších dílech svých pije sílu z vědomí o nutnosti a prospěšnosti vzpoury zvláště v tomto starém, seschlém, odumřelém Rakousku. Nejlepší jeho práce jsou inspirovány rozkoší lámati zákony a otevírati nové dráhy a možnosti silám příliš dlouho vězněným a dušeným starými zhoubnými konvencemi. Bahr jest bouřlivák, který by rád vyvolal bouři, přestože tuší nebo

120 ví, že by byl sám její obětí. (Tato nesobecká bezosobnost, toto umění dověsti si odmyslit svůj osobní zisk nebo nezisk v tomto velmi choulostivém případě jest heroický rys u autora, který jinak nechce o heroismu mnoho vědět, a tím mně milý. Takové rozkošné nedůslednosti, hle, toť koření a rozkoš života!)

Bahrova poslední komedie jest hymnem básněným na cit a básnil jí vnuk Rousseaua, předchůdce Veliké revoluce francouzské. „Nemáte nic, vy ubozí lidé, než svůj cit. To je jediný váš statek, jediná vaše jistota. Mějte tedy, k čertu, odvahu k němu,“ tak nebo podobně vyslovuje se kdesi v této hře slavný chirurg Bahrův. A k lo má odvahu svého citu, toť právě jeho dcera. A bere také odměnu svou. Tak zvaná skutečnost, které nepovolíš, rozmyslí si to a přizpůsobí se ti. Taková je morálka Bahrovy komedie, morálka opravdu básnická a nebanální. Statečně milující dívka dostává se dosti učinění: její cit viděl hlouběji a správněji než t. zv. faktum. *Nejsou* bratrem a sestrou, a mohou se tedy vzít. Starý hrabě přebíjí a paralyzuje přiznáním třetího aktu přiznání chirurgovo z aktu druhého: je-li chirurg faktickým otcem mladého hraběte, jest starý hrabě faktickým otcem dcery chirurgovy . . .

Umělecké a technické dílo není však, žel, v Dětech na vyšší základní koncepci. Celá stavba Děti stojí na písku a jest z písku a nutí k námitkám příliš očividným, abych je zde musil rozprávět. Na Bahrovi jako na umělci slovesném mstí se jeho anarchism; příliš často improvizuje, kde má stavět, příliš často podává feuilleton nebo causerii tam, kde máš právo očekávat básnickou tvorbu. I Děti jsou často ne komedií, t. j. druhem dramatické básně, nýbrž scénovaným a dialogisovaným feuilletonem — feuilletonem ovšem lesklým a třpytným, ale přece jen feuilletonem. Plno dialektických subtilností a výpadů i riposte slovných poztrácelo se v našem provedení cestou s jeviště do hlediště a jiné, patrně aby jich nepotkal týž osud, byly, zdá se mně, zhrubeny. Kdybych měl volit mezi tímto dvojím zlem, rozhodl bych se pro první. Přes všechno: nebyl to večer umělecky nezajímavý a ztracený. A ovšem tím méně herecky nebo režisérsky. Dávno neviděl jsem konverzační hry tak pozorně scénované jako Děti za režie Kvapilovy. Provedení hereckému dalo by se leccos vytýkat; napověděl jsem již co: podtrhávání, a tím zhrubování. Tato hra žádá místy lehčích nohou i rukou. Jinak

všecka čest paní Rydlové za její vzbouřenku, v malých věcech rozmarnou jako ve velkých pevnou, p. Schlaghammerovi za jeho mladého osvíceného aristokrata, p. Vávrovi za nádherného profesora-chirurga, samorostlého obhroublého filosofa životního, a p. Váňovi za starého jímavého sluhu, předaného i se zámek novému panstvu.

121

### Henrik Ibsen: Hedda Gablerová

Když r. 1890 napsal Ibsen, autor Podpor společnosti, Nory a Ženy od moře, Heddu Gablerovou, užasl nad ním nemálo emancipovaný svět ženský, který jej pokládal za svého. To že napsal Ibsen, tvůrce Nory, tvůrce Ellidy Wangelové, tvůrce Rebekky Westové, básník důvěry v ženu! Vzpomeň jen, jakým očistným živlem, kvasem mravní obrody byly ženy v Podporách společnosti. A nyní tato vtělená dáblice, pustá a zprahlá vnitřně, dům obydlený všemi démony perversity, zkažená a otrávená od kořene, přinášející smrt mužů, na němž spočinula svým zrakem — — S jakousi oprávněností napsala nedlouho potom Laura Marholmová studii o Ibsenovi s podtitulem „básník slepých uliček“ a mínila tam, že Ibsen rozbíjí v pozdějších dílech božstva, jež si vztyčil v dílech předešlých: a v Heddě ženství.

Ale význam Heddy Gablerové není opsán a vystižen, řekne-li se, že jest podivuhodný psychologický portrét monstrosní úpadkové ženy, která žije jen neplodnými touhami své churavé obraznosti. Tento portrét sám o sobě jest jistě úžasný: ten chladný žár, kterým jest zanícena tato otrávená duše, ten fosforeskující svit, kterým světélkuje jako hniující dřevo, ta studená zvidavost, která by byla heroismem, kdyby nebyla neřestí, — to všechno jest prostě jedinečné. Ibsen byl zde jako málokde umělcem a básníkem: nic typického, nic sevšeobečujícího, žádné alegorie — chce podat a podává cosi jedinečného, živou konkrétní bytost, ustavenou řadou kontradikcí, jedinice, který se neopakuje a nerozmnožuje, který se nevrátí nikdy, nikdy v tomto složení. Jako by nad Heddou bylo napsáno slovo Vignyho: neuzříte jí již nikdy podruhé. A z toho to kouzlo ryze básnické. Sama esence poesie jest tento stesk: neuzříte jí již podruhé!

Ale Hedda Gablerová jest víc než jedinečný portrét. Hedda Gable-rová jest největší snad moderní tragikomedie. Parodie tragičnosti tak velkého vnitřního zoru, tak děsivá, že až mrazí. Doba zoufalého atomismu, modernost, která si zatarasila a znemožnila všechny cesty k velikosti, došla zde svého soudu, ne slovem prorocké důtky, ne pathosem, nýbrž dábelky chladnou ironií, tichým a zdvořilým sarkasmem, přibroušeným do ledových jehel. Není již mužů, jsou jen odborníci: jeden odborník hlupoty, druhý odborník geniality, třetí odborník smyslnosti; a není již žen, jsou jen sterilní hysterické ztřeštěnky nebo sentimentální husy nebo sportsmenky dobročinnosti. A tyto loutky žijí ne život, v němž se zápasí a trpí a raduje a tvoří a miluje a nenávidí, nýbrž jen jakýsi talmi-život, v němž se píše a nudí a zívá a křčí, v němž se lidé topí v tlachu nebo zbrklotech a ubodávají klepem a intrikou, v němž mají někdy migrénu a vždycky strach ze skandálu; život, který zná jediný zákon: Brackovo „to se nedělá“. Hedda Gablerová touží žít život po svém, život statečný, smělý a nespoutaný, a zatím jest loutkou vši své patologické nervové bídy a tisícera nit pošukává jí do trhavé posunčiny zlých rozmarů. Lövborg jest „geniální“ stejným nedopatřením přírody a stejně hloupým vtípem náhody jako Tesman mediokritou; vpravdě jsou oba ze stejného bláta, jeden z bláta rozšafnosti a druhý z bláta výstřednosti. Proto když Hedda chce vydráždit tohoto troseč-níka k velikosti, kráse a síle, vyjde z toho jen nechutná a nevkusná pitvornost, ošuntělá a zvětralá blaga; proto Hedda neumírá revoltou ani ne z opovržení ke svému životu nebo k Brackovi, nýbrž jen dětin-ským zbabělým vzdorem. Jak je tu zparodováno umírání! Jako by opice oblékly se do lidských šatů a nastudovaly před zrcadly lidská gesta, která pak provádějí svými nečistými opičími pažemi a podtrhují svými rozchlíplými škleby.

Starý Ibsen není posud, zdá se mně, dost chápán. Jeho práce poslední doby mají chladný dábelský žár; jsou to moderní démonologie, grandio-soní parodie tragičnosti, chladné, rafinované a úžasně promyšlené útoky kohosi, kdo měl nebo vzal si právo mstít se životu, karikovat jeho gesta, třísnit jeho oltáře. Co bylo motivováno v tragedii silou a velikostí, bezmezím vášně a sebedůvěry, motivuje se nyní pathologií, hysterií, šílenstvím, zrůdností a travestuje se do metafysické blagy a frašky.

Tak povstaly hlavně dvě poslední jeho práce: Hedda Gablerová a Sta- vitel Solness, barokní pomníky bez nápisu, ale ne bez grandiosity.

Provedení Heddy Gablerové v Národním divadle bylo prostřední a místy podprostřední. Svým úlohám cele stačili jen p. Schlaghammer v Brackovi a pí Hübnerová v tetě Julii; pí Hübnerová dobrá prostoduchou dobrotou a pokojná jejím pokojem a p. Schlaghammer dokon- alý a methodicky vyvážený prostopášník s uměním pevného ovládnání každé, sebechoulostivější situace: pán sebe i druhých. Nemístně expo- nována byla pí Dostálová v úloze titulní. Pí Dostálová jest jistě inte- ligitentní, vzdělaná, přísná paní a herečka plná nejlepší vůle, ale jaksi jednostrunná. Jejím výkonu scházela všecka mihotavá hloubka, celá zálužnost a psychická dvojsmyslnost, bez níž není Hedda Heddou. Neměla ani stínu té veliké disciplinované vznešené lhostejnosti, do níž se vypěstila aristokratická Hedda. Její výkon byl střízlivý a horlivý, roz- šafný a pedagogicky průhledný; ale Hedda je ženský roué, ženský dandy, ženský René nebo ženský Rolla, citový cynik velkého stylu, na kterého nestačí žádná občanská ctnost herecká.

### *Arnošta Dvořáka Král Václav IV.*

Páně Dvořákovu historické drama mělo na scéně hlučný úspěch, ale i oficiální kritika napověděla většinou mezi řádky, že jde mnohem víc o úspěch vnějškový než vnitřní; a kritika neodvislá pověděla přímo, že Králem Václavem není obohacena česká poesie dramatická, že pan Dvo- řák napsal sice kus divadelně úspěšný a místy i účinný, ale ne drama- tickou báseň, — že nestvořil básnického díla, po němž se od let volá. Novina věnovala kritické analýze poslední práce p. Dvořákovy tolik místa, že nepokládám za nutné rozmnožovati je dalšími výklady, zvláště když bych musil opakovati všecko, co jsem řekl ve svém hlavním kri- tickém článku ve 24. čísle minulého ročníku a později v diskusi i pole- mice<sup>1</sup>; představení v Národním divadle přesvědčilo mne o tom, že jsem zde nekřivdil práci p. Dvořákově. Drama p. Dvořákovu má několik

1 - [Viz zde str. 43—49, 102, 291—294.]

barvitých a rušných scén, má dvě tři reliefní dramatické figury a několik menších postav živě viděných a cítěných, má i svou dialektickou nit, své vnějšíkové lešení, — ale vnitřního básnického žáru a světla nemá, jest básnicky chudé a lysé a za poesii dává ti vnější historické akce, ostatně někdy neobratně strojené a často patheticky vykořistěné.

Na vnějším úspěchu dramatu p. Dvořákova měla značný podíl režie p. Kvapilova i výkony jednotlivých představitelů. Hra p. Dvořákova byla vypravěna nejen se vším barvitým uměním režisérským, byla nejen nadána všemi prostředky vyvolávajícími dojem a náladu v hledišti, jimiž vládne moderní umění scénické; dostalo se jí nadto i čehosi vzácnějšího, ano nejvzácnějšího na každé scéně: dokonalé, promyšlené, zharmonizované souhry. Král Václav byl sehrán opravdu polyfonně, což není možno říci o každé hře Národního divadla. Hra p. Dvořákova, jak jest spíše mosaikou barvitých obrazů než přísným, soustředěným dramatem stylovým, nemá vlastních rolí hereckých, v nichž by herec musil spolutvořit básnický s autorem. Titulní úlohu sehrál s pěkným vnějším zdarem p. Schlaghammer, ale ani jeho úsilí nepodařilo se zakrýti trhliny, s nimiž vyšla tato figura z rukou autorových. Vedle něho reliefní výkony podali: p. Hurt jako biskup Jan Železný, p. Hašler jako šašek, p. Želenský jako Mikšik.

*Ivo Vojnovič: Dubrovnická trilogie: I. Allons enfants — II. Soumrak — III. Na terase*

Dubrovnická trilogie dramaturga záhřebského a autora Ekvinokcí, hraných před lety a lety také na Národním divadle, není jistě veliká dramatická poesie, po níž toužíme a voláme z pouště dnešní bídy, ale jest to přesto dílo ducha opravdu básnického, umělecky cítícího a kultivovaného, píseň pýchy a lásky k veliké národní minulosti, ztělesněné v kouzelném městě na boce Kotorské. Dubrovnická trilogie jest jakási dramatická elegie: jeviště zalidňují stíny lidské, které přežily svou dobu, přežily všechny možnosti činu a jednání a učí se jen důstojně a hrdě umírat nebo kamenět v krásné póze. Rekem Vojnovičovy trilogie jest abstrakce, která nese na př. i divadlo Corneillovo: pojem cti a pýchy šlechtické,

abstraktní fantom, kterému se obětují živí, a obětují se — a v tom jest básnická krása a síla práce Vojnovičovy — ne-li rádi a s ochotou, alespoň s oddaností a s vědomím mravní krásy a nutnosti takového odříkání. Stará tragedie klasická byla školou slávy a hrdosti a zároveň ovšem i sebeobětování; to, co modernímu epigonovi bez víry a síly jest pouhým předsudkem, bylo těmto lidem živým božstvem, kterému dovedli klidně obětovati své osobní štěstí; žili vyšší ideou, vyšší abstrakcí — ať abstrakcí vlasti nebo rodu nebo kasty a třídy společenské —, byli buňkami vyššího organismu; odtud jejich velikost, odtud jímavost jejich osudů: žili životem nadosobním. A že hra p. Vojnovičova blíží se této pravé tragické koncepci alespoň místy a že vyvolá vzpomínku na tato arcidíla tragické poesie, to činí nám ji milou, třeba vlastní básnická síla p. Vojnovičova nebyla největší a nedovedla často obrátit v krev a tělo jeho záměry.

První díl Dubrovnické trilogie soustřeďuje se kolem gopara Orsata Velkého, jenž jediný vidí prozřavě ve Francouzích, žádajících projiti 27. května 1806 Dubrovnikem, nepříteli, který zničí svobodu staré oligarchické republiky na Adrii. Marně zapřisahal horečnou výmluvností šlechtické soudruhy, aby nevydávali města; marně rozdmýchává v starém slaboduchém knížeti ctižádost, aby jako diktátor a tyran z vlastní vůle a moci překazil příchod Francouzů; marně obrací se se stejnou prosbou na měšťany, když šlechta jej oslyšela; marně přemlouvá v posledním zoufalství své druhy, aby vyjeli odtud na lodi a založili jinde svobodné město. Všechno marno: chce oživit mrtvoly a nemá síly Kristovy. Situace jistě tragická. Škoda, že jí není plně vykořistěno a že drama páně Vojnovičovo ulpívá místy příliš na jakési vnější dekorativnosti; p. Vojnovič vychází často z vnější pózy, jak ukazují lyricky obšírné poznámky scenaria. Opravdový dramatik vede si opačně: dochází k póze (rozumí se, že užívám slova toho jako termínu technického, bez příhany), ale vychází z charakteru a situace. Charakteristické jest, že drama končí elegicky; Orsat odříká se lásky, aby neplodil otroků. Tragika jeho jest vůbec tragika jasnovidnosti. Vidí bystřeji a dále než jiní; a v tom jest jeho utrpení. Jeho čin netryská z nadbytečné energie, nýbrž z poznání rozumového; proto jest to jen jakýsi stín činu a vyčerpává se slovy, řečí.

V druhém díle, Soumraku, zřiká se mladá Pavla, nejmladší ze tří dcer

126 zchudlé Mary Beneši, gosparky dubrovnické. lásky ke kapitánu-plebejci a vstupuje do kláštera, poněvadž ne pýcha stavovská, ale noblesa duševní nedovoluje jí opustiti rozstřílené zříceniny staré pevnosti rodové. Situace jistě tragická, ale přitom zase negativná. Všecko úsilí soustřeďuje se tu jen na plné ovládnutí a dodržení pózy. Ceremonielnost a noblesa této pózy jest vyslovena zvláště energicky v tomto díle, a proto stavím jej nad obě části ostatní. Poslední dialog mezi matkou a dcerou jest vyhnán na samo ostří nože. Tu jest kus vzácného umění: dověsti dokresliti chladnou odvahou charakter do poslední čáry. *Zde* klobouk dolů před p. Vojnovicem. Jest to poněkud vnějškově divadelní, ale ve svém způsobu dokonalé.

Třetí část, Na terase, předvádí poslední stadium rozkladného procesu gosparské pýchy a slávy. Jest tu několik typických skupin. Nejmladší generaci, generaci baronky Lidie, jest všecka minulost, všechny ideální motivy, všechna čest a sláva dým; platí jen peníze a úspěch. Hrubí materialističtí, požívační vnukové tančí kankánek a hvízdají operetní odrhovačky na hrobích dědovských. Vedle nich jest tu jiná mládež, představovaná mladou hraběnkou Idou, která se stává podučitelkou, aby se čestně živila a vyplnila práci svůj marný život; ale cítí se sama kopíi obětované jeptišky Pavly. A posléze staří: gospodar Lukša, bratr jeho Niko; sestra jejich Mare. Unavený, zhořklý, otupělý a zlomený vláčí se Niko životem, až jej uvláčí na cestách zámořských; prchá z domoviny popleněné a pošpiněné moderním industrialismem. Slepá Mare, neprovdaná, obtěžuje marně svou jemnou ušlechtilostí a jasnovidností mrzoutské bratry. A Lukša — zase týž typ jako Orsat. *Ví*, v čem bylo zlo, ale odčinit ho nedovede. *Ví*, v čem byla vina šlechty: v jejím sobectví, které dávalo mřít dcerám v klášterích a dovolovalo sice synům plodit nemanželské děti se selskými dcerkami, ale bránilo jim, aby si brali matky svých dětí za ženy a znali se ke svým nezákonným synům. Ale když osud skoro již v samý předvečer smrti postaví jej tváří v tvář jeho nemanželskému synu, zdravému, jarému, ale jinak ovšem nevzdělanému selskému dělníku, jehož snaha nese se jen za hmotným ziskem, couvne před činem: zapře svou krev a neobrodí hynoucího stromu rodu svého novou mízou.

Vojnovic zakládá si na tom, jak zasazuje své figury do prostředí kra-

127 jinného a historického. Pracuje (nepokládám to, rozumí se, za přednost u dramatika!) methodou náladovou: figury ztělesňují často jen duši přírody a do hry zasahují činitelé atmosféričtí, krajinní, rekvizitní: bohaté poznámky jeho scenaria jsou někdy umělecky zajímavější než sám dialog a ukládají režii často úkoly dosti nesnadné. Režie p. Schmoranzova se ovšem jimi nijak zvláště netrudila a vyřešila autorovi věci jen tak právě nezbytné; subtilnostem se rozšafně vyhnula. Proto plný požitek ze hry Vojnovicovy bude míti jen čtenář; pěkný (mám-li zřetel k nesnázi úkolu) překlad p. Hudecuv vyšel s obšírným a užitečným úvodem historickým ve Světové knihovně. Divadlo, které hlásilo Trilogii jako „*clou* letošní sezóny“ (clou sezóny — v druhé polovici června — to není špatný vtip!), rozztrácelo autorovi nejednu jemnost myšlenkovou, výrazovou i náladovou.

Herecky stála trilogie na úrovni dnešního ensemblu Národního divadla, která ovšem není nikterak nebytelná; jižně divadelní a dekorační ráz Trilogie napomáhal patrně nejednomu herci. V I. části poutal p. Vojan jako Orsat svou zahořklou ironií, svou rozryvnou a sebemučivou výmluvností, jíž bych přál jen více dravého šílenství; v II. části našly pěkné akcenty pí Danzerová a Dostálová, jíž svědčí všecko, co se blíží energické plasticity situace a pózy; o III. díle pracovali s láskou a dobrou vůlí pp. Vávra, Hašler, Matějovský a paní Hübnerová.