

Pailleronovi Komedianti

Polemický exkurs literární za ně vsunutý

V únoru 1894 měla Pailleronova nová komedie svoji premiéru v Comédie française, v listopadu v Praze. Kritika francouzská rozešla se v prvním případě daleko více s obecnstvem francouzským než v druhém případě kritika česká se svým čtenářstvem a diváctvem. Francouzští kritikové — a to nejen levice reformní a analytická, nýbrž i konservativnější živly à la Jules Lemaître — zjistili naprostou neuměleckost této práce a hluboký úpadek autora Světa nudy a Myšky. Obecnstvo francouzské nemělo však pochopení pro bezpečné vývody kritiků a plnilo domy při Komediantech. U nás sešlo se diváctvo s denní kritikou jako obyčejně dost blízko — fakt, který charakterisuje již skoro naši novinářskou kritiku: nejde před obecnstvem, nestojí nad ním, nevede je, ale naopak: obecnstvo vleče kritiku a kritika není než ozvěnou jeho pocitů. Obecnstvu i kritice líbili se Komedianti tak „prostředně“ nějak. Obecnstvo všemu nerozumělo, lokální barva a šlehy a vtipy, které předpokládají znalost poměrů, unikaly, smích propuknul kolikrát na nepravém místě, ale to nezkazilo dobrý humor a nikomu ani nezabránilo cenění hry. Řeklo se sice, že to není takové jako Svět nudy nebo Myška, ale že je to ještě pořád zcela úctyhodné.

Komedianti jsou složeni ze dvou živlů velice si blízkých, které se vyskytují nejčastěji vedle sebe u jedněch autorů a mají též základ psychologický i estetický: z fraškovité *karikatury* a sentimentální *plačtivosti a melodramatičnosti*. Oba tyto živly tvořily již dříve jádro Pailleronovo, ale byly obratněji maskovány, nevyčnivaly tak naze jako dnes. Přikrývala je charakterovější psychologie, která nebyla

často nic než jemnější fabulace, než lstivá hypotéza, kterou bylo přijmout se zavřenýma očima — ale nicméně bylo viděti tuto delikátnější snahu autorovu (hlavně v Myšce) a ona působila, že rozlil se alespoň místy nad hrou světelný tok jisté básnické inspirace, že za-
hořel lehký prach bledého slunce, mdlého nádechu básnické gracie. Byla to z dobré polovice iluze uměle a ne dost poctivě a umělecky vyvolaná, ale dalo se jí při dobré vůli, v příjemném pohnutí snadného vznětu podlehnout. V obou předešlých hrách, třeba měly v sobě již silnou část karikatury, byly přece některé figury tradovány s větší šířkou, s liberálnější probádaností, s otevřenější plností, že mohly platit tak obě hry alespoň částečně za *komedie mravoličné*.

Zcela jinak je tomu v Komediantech: tam poslední slabé zdi karakterního se vybornily v *karikaturu*, poslední zdánlivé citové teplo vyvětralo a odvanulo ve falešných líjácích slzí, pathetické sentimentálnosti a strojené melodramatičnosti! Celá hra je rozpuřena: první půle je karikaturní vaudeville, druhá sentimentální melodram. V první chtěl autor napsat mstivý a jizlivý pamflet dnešního veřejného světa pařížského, předem mladšího. Je známo, jaký rychlý horečný puls bije v dnešní francouzské metropoli. Je známo také, jak umělci spojují se tam v cercle, v kroužky, kluby theoretické i praktické literatury, jak z kruhů těch vyšly v poslední době různé reformy umělecké, manifesty dekadence a symbolismu. Je známo, že stejně je tomu v malířství, kde místo někdejších hromadných výstav pořádá několik oddělených každý směr, každá tradice, ano i každý skoro větší umělec. Není pochyby také, že tato drobná sdružení mají mnoho stínu; hlavní vina jejich je, že ubíjí individualitu, její přímou a hoto-
vou plnost. Každý příslušník kruhu stává se solidárním, ztotožňuje se s nějakým abstraktním programem a dříve ovšem ještě s určitými osobami, rafinuje a přeburuje v úmyslných a hledaných bizarnostech (obyčejně ryze náhodných, hmotných a technických) vydanou parole. Pravda je však, že v tom není dnešní francouzská generace výjimkou. Kdo zná její rozvoj umělecký i politický, zná působnost *salonů* od sedmnáctého věku až po dnešní dobu. Dnešní útvar literární asociace, umělecký cercle, škola je jen jiný vzorec; věc, jádro zůstaly stejné.

Jisto je, že velicí umělci vždycky se svěrací uniformě školy vyhýbali. Pracovali a stáli osamoceni. O přímou umění a individuality jim šlo. Pailleron uvedl na scénu takovýto umělecký cerkl mladých. První by vás zajímalo, jaké mají estetické, ideové credo. Ale o tom není ve hře ani slova. Jsou to lidé nejrůznějších tendencí, které spojuje jedna snaha: *úspěch* za každou cenu. Nic jiného pro ně není. Zásluha jim neplatí nic — všechno je úspěch. K vůli úspěchu učiní, co chcete: dnes píše naturalisticky a zítra mysticky, dnes maluje plein air, zítra clair-obscur. Jsou to zcela sprostí a tupí spekulanti, umění je jim prostředkem k úspěchu a škandál, exces, pohoršení jedinou cestou k němu. Pracují k úspěchu zcela povrchnímu, zcela efemernímu; chtějí upozorňovat na sebe za každou cenu. Jak Paillreon karikuje, je tu oči-
vidné. Je všeobecně známo, že v takovýchto kroužcích běží především o směr, barvu, tendenci v umění, že tu běží především o *program*, na kterém se lpí s houževnatostí přímo scholastickou. Vystupuje se snad vtíravě, ale vystupuje se vždy za jedním praporovým heslem. Snad běží o osoby, ale ty jsou vždycky kryty *věci*. Hlouček lidí, které by spojovala jen a jen snaha úspěchu (a nic jiného) a které by se k tomu sobě navzájem přiznávaly s otevřeným cynismem — je barokní karikatura, především již v *mladém* světě uměleckém. Tendence Pailleronova je jasná: zstudit mladé snahy. A prostředek pohodlný: imputovat špatnost. Proto vpálil Lemaître právem Pailleronově hře toto galejní znamení: je to *vaudeville*, který by se rád dal pokládati za komedii mravoličnou — a nazývá způsob jeho, jakým adresuje svá pozorování do známých táborů, přímo *nevybraným a necudným* („une adresse . . . qui ne choisit vraiment pas assez et qui n'est pas exempte d'une sorte d'impudeur“). Připomínáme to našim literárním šosákům, kteří tleskali Pailleronovým výpadům, aby se také přihlásili o tuto málo čestnou distinkci, kterou jim přiřknul ne advokát francouzských reformátorů, nýbrž čestný spisovatel, pouhý čestný, slušný člověk.

Všichni ti členové „Jablíčka“ jsou pouhé barokní pitvorné loutky, bizarní a posunkové stíny: spisovatel, který spekuluje s necudností (Larvejol), malíř, který maluje „blátem“, jak sám praví, zakladatel sekty apartistů (Caracel), módní lékař, který užívá žen, aby mu urov-

naly cestu jeho kariéry (Saint Marin), malý žurnalista, typ Provenčala, frázista nejhrubšího zrna, který ovládá všechny lidi nejhanebnějšími nitěmi zistnosti a ješitnosti a přivede to tak až k poslaneckému mandátu (Pegomas) — všechny tyto figury nemají nic v sobě kromě znetvořené linie svojí mravní kostry, kromě pitvorného mravního hrbu. Vedle těchto mladých šplhavců jsou podáni jeden dva staří: předem tupý a stupidní estetik de Laversée a kandidát Akademie, který se stane skutečně jejím členem, ač nemá jiné zásluhy než dosti pochybné jméno svého strýce, a starý umělec Morton, který pochlebují za kousek reklamy mládeži, ač jí pohrdá a po straně se jí posmívá. A zase tu charakteristika žádá. Všecko pouhá zlomená kostra, karikatura jednočará, hrubá, bez hloubky a reality pozorovatelské, snadná, ležící rána na dlani.

Vedle této veřejné karikatury, souběžně s ní vine se druhé pásmo *karikatury intimní, citové*. Je to velmi spletená, plačtivá, romantická a románová historie střihu skoro dumasovského. V nečistém a prázdném Jabličku, v tomto pařeníšti drzosti a cynismu, v divokém a plném trní vyrostl jediný štěp: naprosto ctnostný, mravný, vážný, nadaný, zdravý a neporušený sochař Petr Cardevent. Ostatní jsou podvodníci, on jediný umělec talentu i práce. Autorovi nestačil jen jako účinný pendant k neřesti druhých; autor, který v něm stvořil jediného slušného člověka ve své hře, určil mu mnohem těžší úkol. Věděl, proč jej tak střihnul: potřeboval jej za ženicha. A za nevěstu vyhlédl mu nešťastnou, ubohou, osudem těžce zkoušenou dívku Valentinu, která jí hořký chléb sirotčí v domě Pegomasů, kterou zradil kdysi kdesi nějaký ničema, kterou kompromituje Saint-Martin a kterou vyženou z domu, která pak uteče se ke Cardeventovi, kdež se setká podivnou náhodou se svým neznámým otcem, kritikem a příznivcem mladého sochaře, Grigneuxem . . . atd. atd., až nakonec po mnohých útrapách dostane svého drahého Petra a ten ji. Je to zcela romaneskní, kombinovaná, dobrodružná, prázdná a hluchá, jak náleží vodnatou a falešnou sentimentálností zabarvená legie náhod, nehod, shod a dohod, které působí nejvýš trapně na diváka. Jí se pohřbil Pailleron *jako umělec* úplně a naprosto; zbývala-li k němu před tím kapka sympatie

u koho, je nyní nadobro ztracena. Psychologické a umělecké ceny není v celé hře za ment. Autor, který strožil osidla na jiné, lapil se do nich sám. Chtěl karikovat jiné a zkarikoval sama sebe. Jako nerozumí síle, rozumu, snaze a karikuje ji v pitvornou šplhavost, stejně nerozumí nitru, citu, duši, kterou karikuje v sentimentálnost a melodramatičnost. Lidi svoje rozdělil si na dvě ohrady, na pravici a na levici; na levici dal zlé, které vidí buď jako blbce nebo jako podvodníky, na pravici dobré, které slátal ze syrobu a přebarvil do pronásledované ctnosti nebo vznešeného odřikání. Je viděti, jak organicky souvisí spolu oba živly, karikatura i melodram, oba proudy, které shledala ostatní kritika velmi disparátními. První je hřích autorův, druhý jeho trest, prostý důsledek prvního, výsměch a výprask nečisté, neumělecké, nenávislné jeho snahy, Kainovo znamení, které si sám vypálil na čelo.

Komedianti jsou povrchní fraška, která přežene před zrakem diváka roj pestrých much, mrak nejasných pitvorných figurek, nemajících jiného profilu leč ten, který jim vtiskne po své libovůli herec, jenž zde má úplně volnou ruku. Figurky jsou fixovány pouze zevnějškem, šatem, držením těla, účesem, posunem. Jsou to pouhé barevné stíny, bez nitra a bez života. Herci hráli se šťastnou pohodou na svou pěst. Jejich těkavé vervě, některým šťastným baroknostem, které objevili, děkuje hra za svůj úspěch. V první řadě jmenuju p. *Sedláčka*, který svoje figury konstruuje sám ze sebe s jistou malířskou, hmotnou, drasticky cynickou a vtíravou podrobností v suché, úsečné bezpečnosti a vzácné scelenosti. Vedle něho bystře a elegantně profiloval p. *Vojan* šplhavého suchého sobce, „který vydělává si svou kariéru láskou“, jak zní Stendhalovo typické slovo. I všechny ostatní úlohy mužské, obsazené zejména pp. *Seifertem*, *Slukovem*, *Šmahou*, *Bittnerem*, třeba většinou herců právě pohodlně nepřilehaly, byly provedeny se snadnou a pružnou lehkostí. P. *Mošna* stvořil židovského dohazovače s uměleckou mírou, p. *Šamberk* tupohlavého kandidáta Akademie. Z dám pí *Kvapilová* překvapila jiskřivou hravostí na počátku komedie, pí *Sklenářová* idealisovala a zjednodušila tak i přepjala prostou dobrotu a obmezenou horlivost mateřskou. Režie p. Šmahova — nemálo obtížná — byla v celku šťastna.

Autor Komediantů vyslovil nedávno v Akademii své názory o mladém hnutí francouzského umění. Neřekl skoro nic jiného, než co je obsaženo v Komediantech. Mladé snahy jsou mu výstřední za každou cenu, aby zjednaly autorům jméno. Všecko vykládá si oproti starému. Starší byli prý prostí, jasní, veselí; mladí prý proto jsou složití, nihilisté a symbolisté; koketují se sociologií i psychologii; mají formu složitou, aby maskovali nedostatek jádra. Starší byli národní, proto prý mladí jsou kosmopolity; kazí se v cizině; slunnou jasnou Francii zaplavují prý nordickými a slovanskými mlhami. To byl tenor p. Pailleronův. Není nový v ničem. To všecko, jak sami víme, vyčetli mladím již jiní, snad v jiné, zdvořilejší formě — a na to všecko odpověděli již dříve a velice určitě a správně mladí. Nezmiňovali bychom se o tom, kdyby z tohoto náhodného intermezza nebyl vytloukán v Čechách v dnešních bojích s námi kapitál. Je to žalostné, vidět takový způsob polemiky — za cizím štítem — v Národních listech. Poměry prý jsou tak blízké! Páni se důkladně mýlí! Jen ignoranti francouzských poměrů mohou tak tvrdit. Již ten fakt, že francouzská mladá generace, která chce reformovat, musí kráčet přes takovou *minulost literární*, přes taková jména jako *Balzac, Flaubert, Stendhal, Taine, Zola* a j. — kterým u nás nemáme obdobných, činí postavení naše naprosto nesrovnatelné s postavením mladé generace francouzské. A jiný moment: *u nás není koterit mezi mladšími, kruhů a škol*. Ty jsou vlastní právě našim odpůrcům, starší generaci. Zmladších stojí každý osamoceně a odlišeně od druhých, se svou pýchou a se svou snahou.

Argumenty p. Pailleronovy jsou ostatně naprosto chromé. Mluví o tom, jako by fraškovitost, hravá jiskrnost a veselá snadná mělkost byly znakem francouzského národního umění. Pouhý nejběžnější přehled dějin literárních jen devatenáctého věku poučí jej o pravém opaku. *Chateaubriand, Victor Hugo, Balzac, Stendhal, Flaubert, Taine, Vigny* — ti všichni byli temní, chaotičtí, mlhaví, těžcí, symbolističtí, hloubaví. Ti všichni nenáleželi by do národního umění francouzského. Dobře. Pak je ale otázka, kdo by tam náležel. Pan Pailleron uvedl již jednoho. Je to — fraškář Labiche. V tom se tedy resumuje genius

francouzský pro p. Paillerona! Snad by k Labicheovi postavil laskavě ještě sebe. Jsou velice žertovné tyto názory. Labiche byl vtipný a bystrý šprýmař, veselý, šumivý vaudevillista — a nic víc. Napsal mělké věci, pro něž nemají dnes a dávno neměli lepší z Francouzů smyslu a pochopení. Polemika s takovými soudy je těžká. Ve Francii smějí se ostatně již pronášet jen v Akademii. A z jakých lidí rekrutuje se často tento sbor, ukázal sám Pailleron v Komediantech na figure p. de Laversée. Je škoda, že zapomíná sám na vlastní objevy.

Mladí francouzští kritikové ukázali dávno, jaký drzý podvod a klam tropí se tam s národním duchem a jak špatně a zvrhle mu rozumí ti, kdo nejčastěji jej mají v ústech. Jsou-li kde a v čem obdobné poměry u nás, je to v *tomto bodě*, jak můžeme kdykoli a komukoli dokázat.

Jiráskův Otec

Na počátku prosince m. r. přešla jevištěm Národního divadla nová hra p. Jiráskova *Otec*. Práce je označena na ceduli estetickou nálepkou „drama“. Jedna část kritiky (p. Kuffner v Národních listech) pokládala *Otce* přímo za nejmodernější drama, za tvrdošíjný důsledek moderní, společenské, experimentální formule umělecké. Já zde soudím jinak, právě opačně: *Otec* je mi vnitřně nesrostlý a pochybený útvar, dramatický blud, ne nový, ale *starý*, ležící sto let a více za námi. Je mi velice blízký melodramatu Diderotovu a jeho bliženců v druhé polovici osmnáctého věku. Nemá také daleko k romantické tragedii osudové německého *Sturmu a Drangu*. Mnohému, kdo zná počestné a střízlivé tradice p. Jiráskovy prosy, jeho zlatou střední cestu, které se tak houževnatě drží v celé své tvorbě, jeho nenávisť ke každé vervě, ke každé odvaze, k novému originálnímu pojmání života nebo umění — čtou se hořejší soudy těžko, se skepsí a překvapují snad jako úmyslná paradoxnost, vyumělkovaná bizarnost kritická. A přece platí doslova, jak dokážu. Pan Jirásek, estetický konzervativce ve svých románech a povídkách, který přísahal na ušlapanou uměleckou silnici, který

svědomitě vyplňuje různé epické genry — vybočuje skutečně v Otcích s divokou extravagancí do nebezpečných skal a lesů naturalistického romantismu. Pan Jirásek je v Otcích skutečně revolucionářem. Nevím, jak se to přihodilo, ale je tomu již tak. Snad ani p. Jirásek o tom nevěděl a snad stojíme nad živelným faktem, nad bezděčnou vzpourou lidské přírody, dlouho sepnuté pod těžké všední jho, dlouho zapřažené do jednotvárné krásy a řízené jednotvárnou, černou, věčně volně a vlekle visící opratí. Ale fakt je tu a musíme jej konstatovat, třeba nás překvapoval. Ovšem náhodová výjimka, která nám z nevyzpytatelného rozmaru poskytuje toto opravdu vzácné divadlo, nemohla přemoci úplně pravidlo, zákon, přirozenost p. Jiráskovu, jeho konservativnou, rozumnou starobylost. A tak stalo se, co se v daných podmínkách musilo stát: p. Jirásek v Otcích je sice revolucionářem, ale zároveň starým, velmi starým revolucionářem. Sto let (volně počítáno) starým revolucionářem. Ke cti jeho jako člena Akademie budiž konstatováno, že se nedovedl ani v revoluci zapřít. Když již musil revoltovat — revoltoval antikvovaně. Podnikám klidnou profesorskou úlohu, vykládám anatomický útvar p. Jiráskova „Otce“.

Tragickým rekem p. Jiráskova dramatu je čtvrtláník Divíšek, otec tří dětí: jedné dcery a dvou synů. Špatný, nejhorší otec, vyložme hned, poněvadž jedná proti první a základní zásadě každé pedagogiky: té, že všechno, co podnikáme se svým dítětem, se svým svěřencem, vychovancem, musí míti za cíl blaho dítěte, svěřence, vychovance. Že dítě nesmí býti nám prostředkem k nějakému vnějšmu cíli, který leží mimo ně, mimo jeho blaho. Proti tomuto prvnímu požadavku každé pedagogiky, který ozřejmil nový filosofický realismus, hřeší naprosto a úplně Divíšek. Obětuje blaho, osobní, individuální štěstí svých dětí *vnějšmu* cíli, podivnému cíli, který si — neznámo jak — vzal do hlavy. Chce totiž napětím všech sil svých, výlučným soustředěním jich domoci se sousedního statku, majetku Kopeckého, který kdysi náležel jeho rodu. Této rodové pýše obětuje všechno: všechny svoje požitky i všechno štěstí svých dětí. Divíšek je starý známý, dnes v naší literatuře do posledního svalů vypracovaný typ *rodového* sedláka, přisátého ke svojí půdě, skoupého a lačného, který celý se

upíná k nemovitosti svojí, jemuž běží o nedílnou dědickou poslušnost určitého celku půdy. Bytost úplně typická, rodová, konservativní — prosta smyslu pro svobodu sebeurčení jedinečného, již celý duševní charakterový mechanismus je dán průhledně jedním napjatým lanem: funkcí rodovou. Nejdokonalejšího představitele této společenské funkce, této síly fysiky společenské, podal p. Svoboda ve svém Doušovi z „Rozkladu“. V Divíškově však jest sociální demonstrační síla onoho rozrušena i individuálním zabarvením, jímž z něho pan Jirásek učinil výstřední, chorobné, duševně tupé, romanticky zkarikované individuum. Pan Jirásek zabarvil Divíška svého dvakráte: jednou jako romantického mstitele rodového, který nese na bedrech svých tajemné poslání, který chce vrátit rodu svému statek, jenž mu kdysi dávno náležel a o nějž byl kdysi, jaksi (neznámo jak) Kopeckými připraven, a po druhé jeho *bigotností*, prvkem, jež naprosto přehlédla, tuším, kritika, ač má v dramatu p. Jiráskově důležitost ústřední, základnou, pojmovou, jak hned osvětlím. Tyto dva rysy charakterové podstatně spolu těsně souvisejí, jak je s dostatek známo ze starých romantických melodramů: rek, který má jakési tajemné, veliké, od starých, dávno mrtvých pradědů uložené poslání, který má provést nějakou tajemnou mstu, je přirozeně pověřivý, pokládá se za nástroj jakéhosi tajemného určení, připisuje si přirozeně osudnou důležitost a závažnost. Divíšek p. Jiráskův je takový romantický osudový spiklenec, taková romantická karikatura. Tento člověk, který má tajemné veliké poslání: dostat do svých rukou statek souseda Kopeckého a spojit tak obě usedlosti v celek, kde by dál nedílně seděl po něm jeho rod, jako seděl kdysi před ním — je zamlklý, urputný, tajemný, pověřivý, bigotní — je svařen podle starého, osvědčeného romantického receptu. Není náhodné, že v druhém aktu, kdy dosáhl konečně po celém věku lopoty, bídy, odříkání a pokoreni svého cíle, kdy nenáviděný odpůrce byl vyhnán ze statku, kdy po prvé večer vstupuje do dobytého nepřátelského statku, první, co učiní, je, že hluboko se pokloní před obrazem Bohorodice a rozžhne olejové světlo před ním. Není náhodné, že dceru i syna zasvětil Bohu, že ji odvedl proti vůli její násilím do kláštera, jeho proti chuti jeho sepnal do

kleriky — je v tom zachycena jeho chorobná pověrečná bigotnost lidí duševně jednostranných, výlučných monomanů. Divíšek je člověk nenormální, patologický, to jest příliš úzký a nevyložený; autor ani nenapověděl nám nic z vlivů, které tak utvořily jeho povahu. Divíška celého musíme přijmout se zavřenýma očima. Autor vynese ho z kulis hotového a neměnného, sestrojeného jednou provždy jako sochu. A jen tím stává se, že vidíme jej jako úzce z černého papíru vystřiženou siluetu, jako osudového romantického spiklence.

Tomuto člověku brání v poslání jeho vlastní syn, alumnus Jan. Zamiluje se totiž jako pravý Montek-Divíšek do Julie Kapuletovy, do Anny Kopecké, dcery opovředného nepřítele svého otce. Ale ustupuje hned v pause mezi prvním a druhým aktem od lásky svojí, povoluje otci, který jej zavírá do semináře jen za slib, že ušetří rodičů milované dívky. Starý Divíšek, jako všickni romantičtí svárlivci, je podvodný a věrolomný. Nezdrží slova daného synu a přivede starého Kopeckého bez slitování na žebračskou hůl. Jan doví se o tom, až když zkáza je dovršena; přijíždí z Hradce, přichází ke Kopeckým právě, když tito se stěhují ze statku, a zaslibuje se Anně. Mění vůbec úmysly a směry svoje, jako hybná korouhvička, do které vane vítr autorovy potřeby. Tento Jan je nejsmutnější figura dramatu — naprosto prázdná, plochá a hluchá duše, bez pevného rázu a určité charakterové kostry. Je to bledý idylický milenec, vystřižený z kalendáře. Je to měkká, povolná houba, již autor smačkne, jak chce, a již ucpe, kdykoliv potřebuje, průlom, kterým nabírá se voda do jeho dramatické lodičky. V dramatu p. Jiráskově nečiní nic, než že odvolává a mění svá rozhodnutí: řekne *ano* jen proto, aby mohl říci po něm *ne*. Mění své úmysly, jak potřebuje autor pro směr a spád svého dramatu. Je to pohodlné kormidlo, bezvolný soumar v jeho rukách. Soudil jsem, že na svém rozhodnutí v druhém aktu setrvá, ale mylil jsem se. Nevěděl jsem, že ho autor potřebuje ještě ke katastrofě a že jím podle toho zatočí. Stane se totiž něco, co změní zase jeho rozhodnutí, jeho úmysl domoci se jakéhos takéhos postavení a ožení se s Annou Kopeckou. Toto „něco“ je právě *krise* dramatu, jeho krvavá rána. V tomto bodě je právě revolučnost p. Jiráskova. Stane se, co nemohl nikdo předvídati.

Druhý syn Divíškův, obmezený, tupý, surový chasník Bobeš, vyvolený dědic svého otce, serve se v osudný večer s mladým Kopeckým, bratrem Anniným, a je od něho v křížku náhodou zabit. Tím je situace vypletena z běžících dějových nití. Vyjasní se všecko v tuhé hotovosti, v pevném zakrojení nože, kterým sklátil Bobše.

Starý Divíšek je připraven o dědice, jak jej pojímá podle svého názoru, totiž o lopotné zvíře, které by zachovalo a rozmnožilo nabytý statek a odevzdalo jej jinému takovému tažnému těžkému zvířeti, svému synu. Jeho rodový cíl je rozdrčen, jeho rodový sen je zasažen bleskem z čisté oblohy, když již ho dosáhl, kdy po něm vztáhnul již lačnou křečovitou ruku.

Nyní zbývá mu jen jediný mužský potomek, alumnus Jan, který by mohl uskutečnit jeho rodový sen. Je pravda, že není vhodným materiálem k takovému cíli, že není z toho těsta jako byl Bobeš, že je v podstatě své prvek jedinečný. Ale starý slevil by nyní mnoho ze své zarputilé tvrdošijnosti. Ta, zdá se, je nyní zlomena v té nevypočitatelné tajemné katastrofě, rozlámaná a zvětralá pod tímto hromovým úderem. Vyvřely v něm, tušíme, nyní ryze lidské srdečné city otecké, běží mu nyní jen o syna, zdá se. Ale ten odvrátí se nyní od zlomeného zarputilce. Jemu navzdory vstupuje do semináře. Otec je bez dětí. On, který žil jen pro sen rodový, ztrouchniví v studené němé sirobě. Výstřední výlučnost jeho je ochromena výlučností druhou, právě protilehlou. Zcela pravidelná geometrie viny a trestu, zvážená na lékárnických váhách. Jan změnil znova (po třetí) svůj úmysl a tato změna dovršuje katastrofu. Je neúprosný, poněvadž podle autorova záměru musí být neúprosný.

Jak viděti, je středem, kritickým bodem hry p. Jiráskovy katastrofa druhého aktu, náhlá, náhodná, nečekaná a nepravděpodobná smrt Bobšova. V jeho smrti leží trest pro Divíška. Do Bobše složil všecku svoji naději a lásku. V Bobši je potrestán za ni.

Jaká je smrt Bobšova? Zcela náhodná a nepravděpodobná, opakuji. Stejně nepatrnou pravděpodobností mohl Bobše usmrtit blesk, rozdrtit vyvrácený strom, mohl se na něho sesunout strop nebo mohl podlehnout epidemii.

Smrt Bobšova je náhodná. Náhoda? Co je to náhoda, ptáte se. Pojem naprosto nefilosofický. Otevřete filosofy a čtete. *Náhody* není, vykládají vám. Náhoda je klam, je naše nevědomost a neznalost. Všecko děje se zákonně, příčinně, nutně. Ten však, kdo *nezná* zapjatosti příčinné, nutného sledu podmínek a účinků, mluví o náhodě. Je to prázdné slovo, kterým maskuje svoji nevědomost. „V přírodě není nic nahodilého, nýbrž všecko je nutností božské přirozenosti určeno, aby *určitým způsobem* existovalo a působilo“, čte se v I. knize, 29. větě Spinozovy Ethiky.

Jak viděti, je sám pojem náhody úplně falešný a nereálný. Je to *subjektivní* omyl, blud a klam, je to něco čistě záporného — t. j. pouhá nevyjasněnost, nevysvětlenost postupu, cest a stezek, kterými jde, vine se a stéká pramen jevů, jich sledu a souvislosti.

Z těchto důvodů nelze pojem náhody připustiti jako rozhodující střed dramatické stavby a její klenutí. Neboť v uměleckém díle jako v každé stavbě, žádáme stále nutněji a urputněji určitou pevnost a logickou souvislost jednotnosti. V dramatu právě běží o to, abychom poznali a vysledovali ten řetěz příčin a účínů, tu zapjatou řadu jevů — postup, jakým z prvního činu, z počátečního *a* dochází se nutností logického rozvoje k poslednímu faktu *n*, které je pak filosofickou a mravní kritikou prvního, počátečního *a*, tragického činu dramatické figury. Mezi prvním a posledním členem musí býti zcela zřejmá, světelná, nepřetržitá souvislost příčiny a účínu. Musíme viděti a slyšeti tu celou řadu faktů, která osudně a nutně vyplývají z prvního a vedou nepřetržitou, železnou důsledností k poslednímu. Jak první čin, první faktum zrodí druhé a to třetí atd. — tento postup železné logiky — tato ozubená kola, která jsou vpletena jedno do druhého — tato příčinná rodová spojitost členů je právě dramatická logika. V ní běží o to, ukázati, jak v prvním činu je skryt, obsažen čin poslední, katastrofa, ukázati čin poslední, konečné rozhodné faktum jako přímý a nutný důsledek prvního. Neboť jedině pevnou zřejmostí a správností této řady je dána dramatická kritika, ethické ocenění rozhodného kroku rekova. Kde této logické řady není, tam není dramatu — poněvadž schází každá perspektiva, každá reflexe a kritika ideová

Slovem: pojmovou a přirozenou podmínkou dramatu je nám určitost a zapjatá souvislost faktů (determinace). Od ní však právě dobře a přesně se musí odlišovat osudnost, fatalismus. V osudnosti je obsažen již pojem náhody. Cosi se stalo osudně, znamená jen: stalo se to nutně, poněvadž tak se musilo stát, poněvadž prozřetelnost tak ustanovila, rozhodla, předurčila — ale bližšího nic nevím, postupu, jak se tak stalo, neznám. A v tom jest zásadný rozdíl mezi determinismem (určitostí) a fatalismem (osudností). Fatalismus je pouhá, nahá víra, determinismus je věda. Fatalista bez důkazu věří v předurčenou nutnost dějů. Determinista tento nutný, vnitřně zapjatý sled dějů zjišťuje, dokazuje na hotových konkrétných hromadách jevů, jež se řadí po logických zákonech v příčinu a účín. Fatalismus nic nedokazuje, nic nekritisuje; on je pouhá víra a nesnese kritiky. Visí celý ve vzduchu, nemá vůbec podkladu faktů a cifer. Je to nejkrajnější mysticismus, který všecku rozumovost a priori vylučuje. Determinismus naproti tomu sama rozumovost, sama kritika, samo poznání, zkoumání a přesvědčování. Mezi determinismem a fatalismem, jak patrné, je rozdíl zásadní, a směšovati oboje je nelogická nesoudnost. Fatalismus objevuje se na počátku dějin lidských, v malé kultuře rozumové, kdy badavost a kritičnost není rozvinuta, na nižších stupních civilisace. Je čiře citový, lenivý a hluchý. Rozvojovým postupem, vzrůstem rozumovosti, pozorování a kritického šetření ustupuje vědě, determinismu. Fatalismus cítí zapjatost a souvislost všech jevů, všech faktů, ale nemůže jí dokázati, přijímá ji slepě jako tajemnou záhadu. Determinismus teprve ukazuje a na určitých, hmotných případech zpytuje a dokazuje nutnou příčinnou souvislost jevů. Rozvoj rozumový je celý dán touto drahou a nejen rozumový, i mravní a estetický. To, co z počátku tušíte a nejasně dohadujete jako zapjaté a souvislé, nakonec jako takové zjišťujete a nazíráte. Rozvoj dramatu ukazuje také tuto cestu. Mnohé staré řecké tragedie vězí ještě větší menší částí ve fatalismu. Dnes je nám však fatalismus na jevišti naprosto nesnesitelný, neuspokojuje nás, dráždí a dusí svou tupou pohodlností a snadností. V moderní době vyskytuje se sem tam (v krajním romantismu a krajním naturalismu) jako zvláštní umělecké

poblouzení, které obyčejně rychle zmizí a přivede se samo ad absurdum. Žádáme dnes všude více, určitěji a naléhavěji souvislost logické nutnosti, důkaz a hmatavou jistotu toho zapjatého řetězu příčinného. Fatalismus sneseme dnes pouze jako psychologický, jako látku dramatu, ale ne jako jeho formu, ne princip jeho kompozice. Chutnám ku př. výborně poesii fatalismu u Maeterlincka, kde se mi fatalismus podává pouze náladově jako psychologický fakt, objektivně a zkušebně v podobě strachu, bázně, předtuch a zděšení — ale je mi nesnesitelně odporný v dramatě p. Jiráskově, kde má býti ideovým důkazem, kde je podstatou stavby dramatické, celou jeho formou, vlastní spekulativnou záhadou. Pan Jirásek dopouští se téhož bludu jako kdysi krajní naturalista Diderot a krajní němečtí romantikové t. zv. Schicksalstragedie. Aby ukázal falešné stanovisko, pochybenou snahu svého Divíška, jeho otcovskou vinu a hřích — použije k tomu náhodné rvačky, v které zabijí mu Bobše. Nemusil být ani tak vyběravým — stejnou cenu logickou a důkazovou měla by Bobšova smrt v posteli na tyfus ku př. Nebo ještě radikálnější cesta, aby úmysly a snahy Divíškovy byly obráceny v prach a popel: — mohl zemřít sám dříve, než dosáhne statku Kopeckých, raněn mrtvicí. Není třeba karikovat, aby bylo patrné, že autor nemá nejmenšího smyslu pro dramatickou logiku. Neboť každému diváku běží o to, vědět, jak pochybená snaha Divíškova sama sebou se na něm pomstí. Jak tím, že bludný úmysl svůj pojal a prováděl — sám první stal se jeho obětí. Takové je tu thema dramatické logiky. A na ně není žádnou odpovědí smrt Bobšova ve rvačce. Je to pouhé mrzuté neštěstí, mrzutá náhoda, která nesouvisí nijak příčinně a logicky se špatným otectvím Divíškovým. A účinek této katastrofy je jen čistě napínavý, hmotně rozrušující. S hlediska dramatické logiky je roven nule, je naprosto lhostejný. Pan Jirásek nedokázal, co chtěl a měl dokazovat: totiž že Divíšek je špatný otec a jaké smutné následky vede za sebou toto špatné otectví pro rodinu a hlavně pro něj sama. Chtěli jsme vidět, jak otravuje a rozrušuje tato chorobná zvrhlá snaha děti a jak nakonec tyto přirozenou důsledností reakce odemstívají se otcí; chtěli jsme kritiku snahy Divíškovy viděti zcela hmotně v příčinné důslednosti, v zhoubě, které podlehe na-

konec sám; chtěli jsme viděti, jak tento tvrdošijný tupec nakonec prohlédá pod ranami, bolestmi, klamem, kterou mu přinese důslednost jeho snahy, logika cesty, kterou sám chtěl a kterou sám šel.

Otcí p. Jiráskovu schází všeska kompozice, všeska dramatická logika, všechna myšlenková hodnota. Nepřesvědčuje jasně vedeným důkazem logické nutnosti, logikou činů, nýbrž ohromuje, zastrahuje, rozrušuje pouhou slepou náhodou. Je to hra myšlenkově pustá a prázdná. Nemůžeme v ní býti vzrušeni kritickou účastí psychologickou, poněvadž necítíme nikde hybné pracující teplo rozboru a důkazu. Je to *melodram* slovem, který budí buď tupý úžas nebo mlhavou sentimentálnost jako překvapující nevypočitatelnost náhody vůbec. Jsme sklíčení a zklamáni po smrti Bobšově stejně, jako kdyby bylo zahřmělo a blesk zabil Bobše nebo Divíška nebo zapálil statek. Nedokazuje to nic. Důkaz, postup, vývoj si p. Jirásek vůbec škrtnul. Zdá se, že bude dokazovat, chystá se k tomu, vidíte přípravy, a nakonec vezme houbu a smaže všecko. Takové zklamání působí trapně a odporně.

Jedno lze namítati, co bylo, tuším, všemi přehlédnuto. Vypouštíme z počtu totiž *povahu Divíškovu*. Je to, jak známo, člověk tajemný, pověřivý, bigotní, jak se zdá. Lze tedy namítnouti: tomuto pověřivému člověku je smrt Bobšova hotovým, skutečným důkazem, že bloudil ve svých snahách. On, který zavěsuje lampu před svatý obraz a blahorečí bohu za zkázu svého nepřítele, netuší, že vedle v komoře leží umírající syn. Nebude vidět v této náhodné smrti prst boží? Není ona tomuto fatalistovi a mystikovi zřejmým, nevývratným důkazem a trestem? Proti tomu je nutno ukázati, že Divíšek není dosti rozhodně a prohloubeně kreslen jako fatalista a mystik; psychologicky je vůbec nevyjasněn, nanejvýš povrchně, plaše, mělce a rozplizle ve stínu narýsován. Ale i kdyby tomu tak bylo, je hra stále roztržena, beztvářá, zvrhlá a prázdná, poněvadž pan Jirásek postavil jiné thema, než na jaké odpovídá: thema jedná o důsledcích zvláště zvrhle pochopeného otectví a ne o nepřičetnosti fatalisty. Je jasně viděti, že

p. Jirásek nepochopil naprosto dramatickou logiku, příčinnou závislost a objektivnost dramatického důkazu: — místo důkazu objektivního, místo logiky faktů a činů podává logiku — tupého šilence, totiž jeho neobjektivní víru, lépe jeho pověru. Ta by měla být dramatickým důkazem. Místo řetězu logického určení — subjektivní mátohy, halucinované představy monomana. To je skutečně postup všech tragiků osudovosti: místo řetězové řady skutečností, místo objektivního, konkrétního sledu logické nutnosti podávají překvapující, nepravděpodobné, nevyzpytné náhody, které jsou důkazem jen pro horečný nebo ztuhlý, tupý mozek jich nepřičetných, pod průměr chápání a usuzování stlačených reků. Takový je také Divíšek p. Jiráskův. Je to v sazích kreslený surový divoch, nevyzpytovaný hloubavec, tajemný a šíleně tvrdošijný podivín, o jehož duševním ustrojení ničeho nevíme, které nám není ničím odkryto a odhaleno. Chápeme pak také úplně, proč neodvážil se pan Jirásek na demonstrační hru logického rozvoje, na objektivnou určitost skutečnosti a proč odevzdal se fatalismu, jeho subjektivním dýmům a mlhám, které nepřipouštějí, ba přímo vylučují všecku kontrolu, všechnu kritiku a poznání. Vidíme to v naprosté neschopnosti k psychologickému rozboru a rozvoji, která nás přímo zaráží i ve všech ostatních figurách „Otce“.

Starý Kopecký i jeho žena, Václav i Anna Kopeckých, Jan Divíšek — ti všichni kreslení jsou úžasně mdle, prázdně, bez reliefu i barvy. O duševním ustrojení jich ani prostě o temperamentu nemáme názor. Bobeš Divíšek a venkovský kořenář a zpěvák-předříkač Křivda jsou jediné chycení vnějškem jako zajímavější, pestřeji slátané loutky. Pánové *Sedláček* a *Mošna* mohli jim tak vtisknouti výraznější minci než ostatní herci svým kalendářovým tuhým odlikám.

Ještě poznámku o druhém aktě „Otce“. Mhavé, šeré, smutečnými stíny zalité thema fanatismu nese samo v sobě sílu jisté sugestivné náládovosti, dušmalebné a podmračné poesie. Tak se stalo, že p. Jirásek, tento tak prosaický prosatér, napsal druhý akt, který má jistou vyvolací sílu ve svém konci, kdy v kmitavém dešti olejového kahanu, rozžehnutého před bohorodící, v široké záplavě měsíčního světla, jež venku stojí jako zelenavá louže, sbíhá se zvolna poděšená ves k mrtvole

Bobšově a starý Křivda, rozhořčený a malicherně zlostný, že posílají pro lékaře, odchází skřehotaje jako sýček táhlý pohřební žalm nad teplým ještě tělem. Zdálo se mi, že tu p. Jirásek přestoupil do školy k Maeterlinckovi. I ostatek potvrdil mi, že pan Jirásek „podivně zabřídá“, jak zní slovníkový termín naší starší musejnické kritiky. Na neštěstí je sugestivná síla této scény ve vás ihned zdušena, když si uvědomíte liché a falešné motory její, a působí pak odporně jako dekorační klam a násilný světelný efekt, který přichází nejlépe vhod dramatikům, kteří mají v hlavě tmou.

Celkem mne p. Jiráskův „Otec“ překvapil. Vyložil jsem již nahoře, jak. Čekal jsem každým způsobem plod správnější, korektnější, akademický a viděl jsem lichý a zvrhlý revoluční náběh — třeba ke stu let starý náběh — ale přece jen revoluční. „Otec“ byl by dnes zajímavý, i kdyby jej napsal kdokoliv. Že napsal jej p. Jirásek, uvádí v úžas.

Klicperův Žižkův meč

Galvanisovaná fraška Klicperova vzbudila v divadle většinou zcela jiný než prostý živelný zájem, naivní a otevřený smích. Obecenstvu je příliš prostá, zastaralá a překonaná, cítí dobře ve své většině čistě historický a antikvární zájem a směje se proto z jakési literární dějepisické šetrnosti a znalosti, s její převahou a shovívavým pochopením. Upřímně a opravdově smály se snad jen děti tělem nebo citem. Jiní usmívali se mírně a labužnický mdle potěšením historického diletantního znatele starých mincí nebo obrazů. Ta staromódní vegetariánská, málo kořeněná kuchyně nemůže také vážně soutěžit s pařížskými pikantními omáčkami, jaké předkládá občas obecenstvu naše správa a jež pak znamenají deset vyprodaných domů jako *Carréova* a *Bichonova* „*Reduta*“.

Klicperova fraška, krotká, naivní, mírně, upřímně, slušně a snadně veselá, je milá svým archaistickým rázem jako starý rodinný porcelán s těžkými hlinkovitými květy a jako starý bílý venkovský nábytek

plný ještě slunečné záře a kmínové vůně. Je milá svoji světlou přítulnou otevřeností a svým čtveráckým, poctivě a důkladně buzeným veselím. Byla pěkně, stylově, řekl bych, sehrána pp. *Řadou, Vojanem, Mošnou, Pštrossem*, který byl výborný Ivan, česky věrné domácí zvíře, *Šamberkem* a sl. *Vlčkovou*, která s pravou staromódní svěžestí i zdrželivostí zároveň říkala v kvítkových šatech svoji Marii.

Augierova Paní Caverletová

„Paní Caverletová“ je z posledních a nejslabších her Augierových. Hrána byla po prvé tuším r. 1876. Je to praktická cílová tendenční hra, skoro právnická úvaha. Dobrá, milá, čestná žena provdala se za zpustlého ničemu, Morsona, od něhož se musí odloučit po několika letech. Poněvadž z manželství jsou dvě děti, nemůže se po právu francouzském provdat po druhé, nýbrž musí žítí svobodně odloučena od svého zpustlého muže. Zamiluje se sice do šlechtného mladého muže Caverleta, ale nepovolila by jeho prosbám, kdyby jí nebylo třeba jeho hmotné pomoci pro děti. Žijí šťastně ve vzorném svazku, v Ženevě tuším, celou řadu let a vychovávají svědomitě děti Morsonovy. Před vnějškem žijí jako manželé po právu — obecně vážení. Ale vážnost tuto hned ztrácí, jakmile vyloží pravý svůj poměr. Počestný otec jeden ihned odvolá žádost za ruku mladé Jenny Morsonové, o níž se ucházel pro svého syna. Mravně je to všecko v pořádku, jste šlechtní lidé, vy i paní Morsonová — ale *veřejné mínění, konvence?* Dcera není pak již, jak se říká, z dobré rodiny — tak argumentuje farizejský bavlnkář. K dovršení bídy objeví se náhle na jevišti ničemný Morson, který nyní, kdy jeho rozloučená žena zdělila nějaký veliký kapitál, chce, aby buď vrátila se k němu, buď zřekla se Caverleta, jinak hrozí jí odejmutím dětí. Milenci chtějí se rozejít, když vtom nebezpečí zmizí. Mladý snoubenec Jennin má šťastný nápad odbýti dotěrného ničemu nějakým půlmilionem; ten za to přijme švýcarské občanství a tím je neškodný. Jenny dostane svého človíčka.

Hra ukazuje, jakým bídným a nedostatečným opatřením jsou

zákony a všecko tak zv. právo — stejně bídným, hluchým a konvenčním jako společnost, která je hotovila. Ta společnost, kterou představuje ve hře bohatý obchodník, kterému je „shoking“ čistý a krásný život dvou šlechtných lidí a — nebylo by naprosto „shoking“ bídné, ubohé, mukyplné manželství dobré ženy s ničemným zhýralcem. To, co je ve Švýcařích právem, slyšíme ve hře, není ve Francii. Pěkné právo, sdělují si svoji kritiku dva mladíci ve hře.

Jak viděti, náleží „Paní Caverletová“ k těm u Augiera řídkým hrám *protispolečenským*, kde *kritisuje* společenské instituce, daná a hotová zřízení, a dává za pravdu *jedinci* proti společnosti, proti její nespravedlivé, kruté tyranii. Hry ty jsou, opakuji, u Augiera v nepatrné menšině a náleží ke slabším. Augier pravidelně naopak *maluje* společnost, kreslí soudobé mravy lidí průměrných, všedních, tuctových, kteří žijí ve společnosti, zbožňují ji, vyhovují jí a odrážejí ji. Je pravidlem mravoličný básník společenský, konservativní přírodopisec lidských typů. Zde výjimečně kreslil *individua* proti společnosti postavená a s ní bojující. Úspěch jeho je však nepatrný. Augier není povolán psycholog individua vzepřeného proti konvenci, mravu, společnosti. Pole to bylo vyhrazeno jinak hluboké, smělé, hloubavé duši — Ibsenovi. Srovnáme-li „Paní Caverletovou“ s Ibsenovými protispolečenskými hrami — vidíme celou její plochost a prázdnotu. Augier chtěl malovat jedince opřené proti konvenci — ale nedovedl než obětovat je konvenci. Místo na *pole vnitřního zápasu, na pole svědomí* — jak činí všude Ibsen — přenesl spor na čistě vnější půdu hmotné a dějové zápletky. Rekové Augierovi jako praví Francouzi nedovedou odpírat mravu a společnosti. Schází jim k tomu vnitřní život, pýcha samoty, ta největší oběť odřikání. Nemají tu krásnou, silnou, po pravdě žízňící duši Nory (ani ty jiné apoštolsky bezohledné duše Ibsenovy), té Nory, která je dříve člověkem než ženou a matkou a dříve duší než člověkem. Proto řeší také Augier svoje protispolečenské a protikonvenční drama tak uboze — půlmilionem franků! To je nejsmutnější řešení problému protispolečenského, jaké si lze představit. To je žalostná kapitulace, to je zlomený mravní vaz. Tak dovede řešiti společenskou nesnázi, nesprávnost a křivdu jen Fran-

couz, Francouz lepší společnosti, autor bohatého měšťanstva. Podplacením! Nedivíme se pak, že útlejší mravní svědomí, žízeň po spravedlnosti a touha *vybojovat* ji, jimiž je proniknuto mladé dnešní pokolení francouzské, které se nezamyká nijak před bolavými společenskými otázkami, odvrací je od Augiera a vede k Ibsenovi, nehledě ani k tomu, že tento jako myslitel i básník stojí vysoko nad oním.

„Paní Caverletová“ je psychologicky slabá, daleko slabší než jiné, prostě mravoličné komedie Augierovy. Charaktery jsou ploché, mdlé, nevýrazné. Caverlet a pí Morsonová jsou příliš abstraktně etnostní a šlechtní, starý Morson rafinovaně preparovaný v cynismu a zvrhlosti. Bílý pár hráli p. Slukov a pí Sklenářová, černý protějšek p. Bittner.

Vrchlického Svědek a Závěš lukavického pána

O nových dvou pracích, jimiž se přihlásil na jeviště po tříleté pauze p. Vrchlický, nemohu nic více říci, než že jsou to zdramatisované anekdoty. O psychologii, pravděpodobnost a jiné takové lapalie se tu p. Vrchlický nestaral.

Davisovy Katakomby

Veselohra „Katakomby“, poslední novinka Nár. divadla, je podepsaná *Davisem* jako autorem. Davis je pseudonym vídeňského, asi čtyřicetiletého dramatika a novelisty *Davida*, umělecky zatím docela prostředního a bezvýznamného spisovatele. V banální a hluché německé řemeslné produkci veseloherní stojí Katakomby o půl hlavy výše než ostatní brak a odtud tolik hluku.

Katakomby nejsou plod realistické formule. Zanedbávají první příkaz realismu: studium prostředí, určitého fyzického i lidského okolí. „Děj hraje za našich časů v norské residenci“, čteme na ceduži

— ale toto Norsko je jen klam, útočiště z nouze, poněvadž je již jednou zvykem — s hlediska německého veseloherního řemeslníka velmi nerozumným zvykem — že kus musí někde hrát. Katakomby jsou universální komedie všelidská. Lidé, kteří v ní vystupují, patří všem národům a všem zemím. Barvy místní nemají žádné ve své ořené byrokratické šedi. Jsou universální, jako je universální stát, moderní stát, jemuž slouží. A universální jsou také psychické motory, jež jimi hýbají: šplhačství a protekcionářství.

V Katakombách (tak říkají registratuře nějaké státní budovy) jsou vězněni dva různorodí lidé: jeden starý, zkyslý a zhrublý oficiál Bohrmann, druhý hloupě sentimentální, mladičkový doktor Mayrek. První již resignoval na možnost vyvážnouti za živa z katakomb. Druhý nezkušený věří, že se pílí odtud vyseká. První zhořklý hrubec se šlechtnou duší — známá fasona — druhý naivní horlivec. Oba dva proti všemu očekávání vyvážnou z plesnivého brlohu řadou náhodných kombinací, jež jsou rozprádaný po čtyři akty, mdle a ošuněle zejména ve dvou posledních. Mayreka vysvobodí ze žaláře jistá Ruska, mladá, nepřičetná, naprosto zkarikovaná a pitvorně nesnesitelná milionářka, která přijela z Ukrajiny rovně do té „norské residence“, aby zde lapila nějakého hodnostáře s řády na prsou. Ovšem ne hned v prvním aktě, nýbrž až na konci čtvrtého. Nejprve jej pohaní a vydá posměchu, pak se na něho zlobí, poněvadž se nedal odkopnout, jak myslila, pak spolu zápasí o přízeň baronky Oestergardové, chotí ministrovy, pak — nu, je ještě mnoho bodů v „rozvoji“ citů Nasti Vorověvovy k Mayrekovi, ale bylo by je zde zbytečno vypočítávat, poněvadž jsou psychologicky docela bezcenné a libovolné. Tato Nasfa je vůbec typ, který se začíná hustěji objevovat v nových západních literaturách. Rusky, divošky, rozmarné až k nepřičetnosti, studené, hravé, nevypočitatelně smíšené. Začíná vypuzovat již tu legendární Američanku ze sedmdesátých a osmdesátých let. Je to také úspěch ruské literatury. Karikatura těch obdivuhodných ruských ženských podobizen, jež podali Turgeněv a Tolstoj a v nichž malovali po prvé ženu široce, bohatě, měnně, v celé živelné prchavosti citů a v celé jich nepostižitelné plynnosti a hudebnosti. A z těchto špatně

pochopených, v hrubé karikatury sestřihaných typů robí pak západní spisovatelé své „exotické“, „výjimečné“ (jak říkají) ženy, které staví pak jako zlaté bažanty vedle ostatních šedivě zaprášených a krotce obmezených slepic domácího chovu. Takovou tupou, bezduchou karikaturou, drzou v pusté sprostotě nepochopené kopie, je Nasta p. Davidova.

Druhý žalařovanec, oficiál Bohrmann, vyvázne z katakomb originelnějším způsobem — svým přirozeným hrubstvím, svou prostodušnou neurvalostí a bezohlednou přímostí, spojenou s výtečnou teorií i praxí ve skatu. Tato figura je nejšťastnější z celé veselohry. Není nové toto spojení poctivosti a hrubosti — ale v detailech je dobře vytěženo a zužito.

K těmto dvěma hlavním nitím dějovým navazuje se několik vedlejších, celkem nudných a jak náleží opotřebovaných. K nim patří protekcionářská manie citově stále vznětlivé pí ministrové a její vyléčení, dohodnutí se dvou napjatých a zdánlivě chladných, v nitru však vroucích a šlechtných mladých lidiček (barona Rudinga a Ireny baronesy Nielsenové), radikální kura ztročilého ředitele katakomb Sikerta — a nevyhnutelný t. zv. komický prvek německé veselohry — vážným obdobná dobrodružství sluhý Blimma. Všecko úhrnem stará, dobře známá a znechucená, místy — hlavně v milostných scénách — hubená a hladová kuchyně. Ženy kresleny jsou vůbec v práci Davisově neobyčejně chudě a mdle. Kde nekarikuje, tam spí.

Katakomby byly celkem svěže sehrány. Výrazného nemohli ovšem ani herci mnoho podat. V hlavní úloze Bohrmanna sklídl mnoho potlesku p. Sedláček, který plně kořistil z jediného tučného záhonu v kuse. Nepříčetnou Nasfu Vorověvovou místy příliš nepřičetně hrála pí Benoniová-Dumková. Paní Benoniová karikovala více než autor. Svádí ji snad k tomu její temperament. Proto má třeba uzdy, zvláště sjíždí-li takovým svahelem jako zde. Jinak se snadno zvrhuje v hašteřivost.

Malou poznámku k repertoiru

Je ubohý, hubený, týden od týdne bídnější. Jsou to hubená léta egyptská, která vystoupila teď z Nilu. Kromě Jiráskova Otce neměla tato saisona české novinky. I cizí je bídný. Z německé literatury — Davis. A Hauptmann? A Holz? Nic. Hauptmannovi „Osamělí lidé“ měli se již dávno hrát, jak jsme slyšeli. A zatím jsou znova odloženi. Potřebovali bychom uměleckého vinohradského divadla, aby bylo ostruhou lenivému kolosu u Vltavy. Když p. Ladecký ohlašoval na Vinohradech Hauptmannovy „Osamělé lidi“ — zarděli se přece páni v kanceláři a poopičili se hned po p. Ladeckém. Škoda, že ne nadlouho. Vinohradský ústav umělecký se rozpadnul a tak není se třeba bát — ani stydět.

Cyklus Kolárův

Cyklus Kolárův přinesl, tuším, celé mladé literární generaci studené zklamání a vystřízlivění. Pro nás znamená dnes Kolárův cyklus o jednu *legendu* méně. Zase o ilusi chudší, zase jedna legenda překonána a uložena do historické garderoby — takový byl konečný výslední dojem, kritická bilance po posledním pádu opony. Kolára mladá generace neznala. Zato tím více ho ctíla. Kolem Kolára, který nemá živých a teplých styků s mladou literaturou, kolem Kolára, který přichází přímo z první polovice století a ční do naší průhledné, světlé doby jako předhistorická stavba, stará troska pohaslé doby, polobohém, polorek, utvořila se záhy legenda. Je to pravidelný zjev u všech lidí, kteří vyrostli z minulé periody do přítomné a nesrostli s touto, kteří nežijí v souladné asimilaci se svým prostředím, kteří ve své době ztělesňují a představují dobu starou, kteří z ní přerostli a vrostli do nové, trčí do ní cize, osamoceně a neseptatě.

Prvky této legendy, která obestřela Kolára, byly hlavně dvojí: jedny vlastenecké, starovlastenecké, druhé umělecké. Četli jsme a slyšeli všichni již jako hoši, že se Kolár bil v Pešti s nějakým uher-

ským magnátem. Celé dílo jeho je patheticou apotheosou vlastenecké myšlenky: ilustrací pohnutých stran naší kroniky. Vlastenecká láska, tento cit naprosto bezobsažný a nevymezený, pouhé deklamační thema a rétorické cvičení je v jeho hrách základní notou. Všecko je variací na ctnost žen a vlasteneckost mužů; všude politické turnaje, prázdný šerm do hlediště, dramatisovaná lekce z tendenčně a pustě sestřižených dějin. S tímto táborovým a dekoračním vlastenectvím, které bylo kostymováno v kroji z třicetileté vojny, s rapírem a ostruhami, spojovala se v naší legendě o Kolárovi zvláštní představa uměleckého poloboha, titansky naladěného a zachmuřeného, necelého a rozlomeného genia. Nevím, jak se tato představa zatrousila do našeho mozku a jak v něm vyrostla, ale vím, že byla vlastní dobré polovici mladších literátů. Kolár překládal ze Shakespeara a Goetha a nám zdálo se, že je jim tak trochu vnitřně příbuzen. Viděli jsme ho jako stolovníka u veliké tabule, jako soudruha v hostině těchto básníků. Učitelé, čítanky, články, které jsme četli — všude vypravovali o něm jako o člověku geniálně rozpoloženém, s mohutnými, cynickými, neurvalými, tvrdými šlehy a vzlety křídel. Pamatuji se na frázi z Riegrova Naučného slovníka, která se vracela stereotypně v každé úvaze o Kolárovi, která byla pointou a konečným odhadem, závěrečným soudem o něm: — dílo jeho je neurvalé, pomatené a temné, ale je proryto geniálními blesky. Takový je asi její smysl, a všecka kritika o Kolárovi byla jen variací této fráze. Rostli jsme pod touto legendou. Četl jsem před deseti, dvanácti lety jeho práce a soud ten zdál se mi tehdy případný. Archaistická baroknost jejich, místy cynická nehoráznost a šaškovská pitvornost (která se mi tehdy zdála být světorvavým humorem), vysoko šlehající čadivý plamen slamnatého pathosu, nadprůměrná dutost vášní — to všecko i s tím temnem — svědčilo pro správnost této pompésní a bezobsažné parole.

Později četli jsme o Kolárovi v Lumíru, později slyšeli o něm soudy p. Vrchlického. A všecko to bylo stejné: stále totéž temno a tytéž prorývající je blesky geniality. Legenda stála nad námi stále a dýchala studeným mrazem a stínem zakletého pohádkového snu. Nechtěl jsem si ji dlouho rozrazit, roztříštit, rozsvítit. Rostl jsem v ní a byla mi milá

slabostí a mdlobou upomínky. Obyčejně se soudí, že mladí lidé jsou obrazoborní se zvláštní podrážděnou a samolibou vášní, ale není tomu tak, je to psychologický blud. Naopak, jsou rádi ilusionisty, rádi klamáni a podváděni. Víím, že mnohý z mladých odložil více legend, rozfoukal více malovaných mlh, ale Kolára se bál každý. Zúčtovat si ho, bál se každý. Byla to legenda, zakletá mdloba, která visela těžce a ospale jako teplá vůně v dusné neprovětrané komoře mozku. Bylo tak obtížno setřást tu mdlobu, tu něžnou slabost, ten pohádkový, bledý, podmračný sen. A staří věřili pevně v legendu. Ještě v polemice proti Macharovi a Moderně (Hlas národa, 4. listopadu 1894) mluvil p. Vrchlický o Kolárovi jako nedobytné tvrzi historického dramatu. Dnes konečně rozplynula se legenda. Národní divadlo rozrazilo ji svým cyklem. Studený vítr zasyčel a zasvistil, roztrhnul závoje ilusí a krajina, chudá, střizlivá, pravdivá v denním světle leží před námi. Legenda, která nám kreslila Kolára jako našeho Hebbela, je mrtva a provždy. Kolár titan a roztržený genius, duch zápasící a hledající v umění nové, strmé, příkré, kamenné stezky, nahlodaný, široký, grotesknost a tragičnost mísící a život plně chytající romantik — to všecko je mrtvo. Zbyl nám jen Kolár, *pracovník*, pilný řemeslník, který hověl vkusu svého obecenstva, který psal tendenčně, příležitostně pro arény, něco jako dramatický politik a agitátor. Jak jsme daleko od verse o Kolárovi, polobohu a poloreku, o Kolárovi polobohémovi a pologeniovi! Z té pardalí dekorace vyklubal se zcela průměrný a pracovitý literát, který má sice všelijaké nezpůsoby geniálních, jako hrubé cynismy a brutalismy, shakespearovské nebo domněle shakespearovské filosofování v sarkastickém, hloubavě chaotickém humoru — ale přitom je zcela slušný, normální a dobrý občan, nezávadný šošák mravní i umělecký. Při vši barokní nehoráznosti a dunivé nabubřelosti, při všem bramarbářství ve *sloveh* je tento autor v psychologii i ethice naivní, bíle přeslazený, falešně sentimentální a dřevěný jako nikdo z umělečtějších jeho vrstevníků. Jak se dostal Kolár k revoluční úloze, jak mu mohla býti kdy i v *jeho době*, zřetelem na *soudobost jeho* přisuzována, je mi číře nejasné a nevysvětlitelné. V době jeho mládí a mužnosti, v době vládnoucího romantismu,

který po prvé uvedl historický smysl, studium lokální barvy, historické kultury a historického vzduchu do umění a často tak sytě, pestře a hustě to všecko realizoval — neměl tento spisovatel pochopení pro nic takového. Jeho historické hry nemají z dějin než jména; zachycení ovzduší historického, lokální barvy, v čem se tak dobře znali romantikové, vystižení zvláštního malebného pitoreskního reliefu doby — to všecko unikalo mu naprosto. Nejvíce vlohy měl, jak bylo již správně poznamenáno, pro *barokní frašku, groteskní pseudogeniálně zbarvený genre*, který čpí bohémským, pořouchlým a málo delikátním rozpustilstvím, masopustní náladou umělecké nekázně, kterou známe tak dobře z nesčíslných analogických plodů německých a francouzských.

Pohostinské hry slečny M. Pospíšilové

Pohostinským hrám slečny Pospíšilovy předcházela a provázela je řada debat politických, národních, ethických. Měla být slečna Pospíšilova připuštěna ke hrám na Národním divadle? Ona, která odešla do ciziny, hrála německy v Berlíně a Vídni a zapřela se jako Češka nějaké deputaci vídeňských Čechů? A odpovídalo se z četných stran kategorickým: nikdy. O slečně mluvilo se jako renegátce, která porušila národní kázeň; ohrožuje prý zhoubným svým příkladem národní disciplinu. Proto prý je na místě *exemplární, příkladný* trest. Jsme malý, zápasící národ. Může prý nás udržet jen přísná, tuhá kázeň; kdo odběhne, odstřelte ho. Na umění nám nezáleží, ale na povaze. Umění beztoho je vždycky prvkem rozkladu, symptomem přežrávání. Tak šla v podstatě argumentace nepřátelská slečně.

Jak se k ní postavit?

Pravím zpřímá, že jí nesdílím. Pokládám ji za nespravedlivou. Chci ukázat v širší analýse, proč a jak.

Předně je nespravedlivá *výlučnost*, s jakou se vrhlo národní a mravní puritánství na sl. Pospíšilovou. Fakt je známý, že odchází od nás klidně celá řada herců i zpěváků do ciziny a po případě se zase klidně vrací. Odbude se to nějakým obligátně ubohým vtípem v některém

našem humoristickém listě a je vyrovnáno. Proč tedy ta důležitost, která se náhle přikládá sl. Pospíšilové? Příklad je *typický*, řekne nám druhá strana. Slečna Pospíšilova v krajní a vypjaté linii právě ten proces znázorňuje. Slečna Pospíšilova stojí v první řadě, je osobou prvního plánu. Proto bude mít trest *exemplární, příkladný* účinek. Na to odpovídám prostě tak: není mravně trestat někoho proto, že je zjevem typickým, ohledem na druhé, pro ně, pro společnost, na příkladnou odstrašenou. To jsou všecko momenty, které *přístupují* k činu bez vědomí jedince. Jedinec může být trestán jen pro sebe, jen za sebe. Jen to je mravné. Pokládat ho za demonstrační preparát pro společnost, za materiál k odstrašování — to je snad společensky důvtipné, ale po mém soudu nikdy mravné. Zlu se má odpirat, praví *Macaulay* v essayi o Byronovi, kterou doporučuji našim Cantonům k laskavému povšimnutí, ale *stejněměrně, stále a klidně*. Ne ukvapeně, ve výbuších. Takové výbuchy svědčí mnoho o mstivosti, ale málo o spravedlnosti. Jaký jsme to podivný národ, my — Čechové (sledují a uzpůsobují myšlenky *Macaulayovy*)! Deset let vidíme zlo a špatnost a trpíme je mlčky. Náhle jednoho dne z nějaké zvláštní náhody zachvátí nás horečka počestnosti. Národnost se musí hájit, mravnost a charakternost národní atd. Horečka námi lomcuje. Vrhne se na nějakého jedince, na oběť, která nám náhodou padne do rukou a která není o nic horší než jiní, kdož unikli bez trestu, a trestáme — trestáme *příkladně*. Deset let jsme v lenivé indiferenci spali a nyní se mstíme za to na oběti. Taková je psychologie každého příkladného trestu. A když vylijeme všecku svou žluč, když jak náleží poházíme kamením svou oběť, našemu svědomí se ulehčilo. Mravní rozhořčení se vylilo. A nyní spíme dál, klidně, s vědomím vykonané povinnosti dalších deset let. Není nad exemplární tresty! Jsou *pohodlné* — ale k ideálu spravedlnosti mají dále než ze země na slunce.

To, co učinila slečna Pospíšilova, učinila by v daných poměrech každá jiná herečka, kterákoli její kolegyně. *Musila učinit každá herečka*, opakuju po nejbedlivější rozvaze. A zde jsem u základního středového bodu celé otázky. *Neznáme psychologie herečky, neznáme psychologie jeviště* a měříme a soudíme absolutními, abstraktními pravidly.

Pak se nedoměříme ovšem nikdy. Herci mají zvláštní osud u nás; současně je přeceňují i podceňují. Jsou kritikové, kteří věnují skoro stejně místa rozboru dramatu a rozboru hereckých výkonů. Se subtilností, která hraničí na sebeklam, analyzuje se herecký výkon a nechápe se, že není to nic než *popis*, vyvolání subjektivního dojmu, kterému neleží za základ žádný text, žádná hotová pevná půda. Nechápe se, že nic není klamnější, jak řekl již Kean, než srovnávat dva herecké výkony. Dojem odvislý od nesčetných podmínek vnějších utvářil se po druhé jinak následkem toho, že byly podmínky jiné, změněné. Nerozumí se podstatě hereckého umění. Nechápe se, že herectví není nic, než *nervovost, temperamentnost uvedená v systém*. Umění horečné, prchavé, poděšené a plaché je herectví. Herec nemá než svůj *temperament*, to je jeho alfa a omega. Jeho plamen hoří a třese se v horečce jeho tělem, rytmuje jeho řeč, šlehá jeho nervy, prolíná z něho do hlediště, zapaluje a chytá v něm. Herec není duch kontempletivní, racionální; zdá-li se jeho výkon logický a důsledný, je to právě *zdánlivé*, ilusí nabyté a docelené; všecko našel pudem, logikou temperamentu a nebylo by hrubšího omylu, než chtít vykládati jeho šťastný nálezn jako systém rozumových poznatků. Herec žije v horečce; o herečce platí to dvakráte. Ovzduší jeviště je napojeno zvláštním hysterickým fluidem, nervosní, spěšnou, hltavou a chtivou lačností. Je to přirozené: herec nemá než tu chvíli, kterou žije na jevišti, jen tu minutu, kterou tu urve. Proto platí mu: užij dne. Odtud ten horečný, udýchaný spěch, ta nervosní upachtěnost. Temperament, jeho plamen chvíli hoří a pak zhasne.

Ze všeho je, tuším, jasno, že herec má svoji *zvláštní* psychologii, svoji *zvláštní* etiku, a part, kterou nelze nahražovat jinou „občanskou“. Žádat od herce mravní pevnost, charakterovou rozhodnost, heroickou příkladnost je prostě naivní. Tyto květiny nerostou v této půdě. Nemůžete žádat od třešně pomeranče. Charakter je vázán do značné míry na své prostředí, milieu. Čítankové vzory ctnosti nenaleznete v žádném hereckém životopise. Co dělá herce hercem, je právě ten tékavý plamen temperamentu, ten zapálený nervosní oheň. Ale ten je právě povolný větrům, ten nedá se řídit a vést podle logické

šňůry! Herečka, která je herečkou skutečně krví a srdcem, *musí* hrát. To je živelný projev její, jediná půda, kde se může projevit, zachytit, zahřet. Slečna Pospíšilova byla vyloučena pro nějaký disciplinární přestupek z Národního divadla. Co měla činit? Kde měla hrát, když máme jediné české jeviště?

„Triumfy, které slaví v Berlíně, pyšné engagement, jež se jí nabízí z Vídně, dokazují, čeho je schopna žena, která se pro divadlo narodila, která se nedala zastrašit, hrát musila — žena, která je pro jeviště odsouzena, která se narodila vlastně na něm a s ním nesejde do smrti . . . Jaký v tom je vlastenecký hřích, když na našem divadle ani zadarmo hrát nesměla a dvěře německého divadla se jí rozlétly dokořán! Od těch by se byla odvrátila žena sentimentálním šovinismem nadšená a snad každá jiná žena vůbec, ale herečka vešla do nich. Teď je pozdě volat ji zpět. Ale tenkrát, dokud byla ještě tu, dokud ji obecenstvo mělo před sebou, pro ni do divadla chodilo a na ni se těšilo, tenkrát mělo obecenstvo dokázat, proč chodí do divadla, tenkrát mělo svým rozhodným: *já to chci!* náš talent zachránit pro nás . . . Dříve se má umění ocenit, a pak se má posuzovat aneb odsuzovat člověk. U nás se to dělá naopak. Tak naše divadlo ztratilo ženu ducha, šílené energie a velkého nadšení pro umění, herečku, jež od baletních punčošek začala a v nádherných toiletách Fedory nám zmizela — od té doby, co odešla, každá druhá efektnější hra stala se nemožnou.“ Tak psal v České revui¹ r. 1889 p. V. Mrštík. Nevím, jaký je dnes jeho názor. Mně byl tehdy mluven z duše a je i dnes.

Žádat heroismus charakterový od herečky je prostě nesmyslné. Je také zvláštní *zvrhlost*, nerozdělenost, nerozříděnost funkcí, jich pomatenost v této divadelní otázce. Žádejte si národní charakter a jeho důslednou pevnost od klidných normálních občanů, od *politiků, učenců, literátů*, od lidí, kteří sedí ve svých pokojích u psacího stolu, od lidí kontempletivních, hloubavých, myslivých. Zde měj postulat váš celou příkrou bezohlednost. Zde je to místné. Ale nežádejte toho od herečky, od nervosní, ušlehané, horečkou zmítané ženy! A dokonce

pokrytecké je již takové jednání, když známe všichni, jaké hříchy mají v tom směru na svědomí uvedené veličiny a jak mlčky se přihrávají.

Máme na divadlo vůbec falešný názor. Staráme se o ně víc než o parlament. Celý český svět točí se kolem divadla. Ne kolem umění, ale kolem jeho *personalit*. Divadlo je společenské naší smetaně paře-nišťem pikanterií a širokým našim vrstvám politickou arénou. Jaké ubohé poměry! Jaká nezdravá zvrhlost a pomísenost funkcí! Jak přeceňují široké kruhy divadlo, když se na něm dají provokovat. Vážných vnitřních otázek uměleckých, vědeckých, politických nevšímá si nikdo. A dnes došli jsme tak daleko, že budeme provozovat již i politiku na divadle. To je důsledek celého politického našeho úpadku, žalostné svědectví politické *hysterie*, která by dráždila k smíchu, kdyby nebyla tak žalostná. Politicky vychovaný, sebevědomý národ nemohl by se tak ponížít, aby přijímal rukavici, která se mu hodí na takovém poli. Když se v Paříži před několika roky demonstrovalo proti Wagnerovi, nazvali to záhy sami oposiční politikové francouzští dětinstvím a malomocí.

Zdravý, silný, sebevědomý národ chodí do divadla pro *uměleckou svou radost*. V herečce nevidí nic jiného než co skutečně je: oživenou krásnou sochou, která s gracií v harmonickém a křehkém toku chodí, nebo v masivních a prudkých pózách zápasí, dnes bouří a zítra sladce žvatlá.

Slečna Pospíšilova nebyla a není horší — po stránce charakterové — jiných našich hereček. Víím, kdyby jim byly v *té situaci* učiněny ty nabídky, že by je přijala každá. Chválit smysl pro povinnost pí Sklenářové, která neměla nikdy příležitosti hřešit, je pohodlné a snadné. To je ta ctnost bez zkoušky, která nemá ani té ceny, jako spáchaný hřích.

A pak, ještě jedno uvažte: jaká je ta česká logika zvláštní, tak docela svoje, žádné na světě podobná. Co bylo jádrem, *pravou příčinou* té dnešní národní aféry? Řekl jsem již: disciplinární přestupek slečnin. A ze *soukromého* sporu mezi p. ředitelem a slečnou stala se národní krize! Čím? Nu, tím, že národ vzal soukromou při páně ředitelovu za svou a podepřel jeho ohroženou autoritu ředitelskou — svou, slepou,

národní, od které není odvolání. Ano, stáli jsme všichni na straně trestající metly, na straně porušeného disciplinárního řádu. Malé účinky, velké následky. Jaký jsme my Čechové přec jen kaprálský národ! A jaká tu myšlenková logika! Jak významná!

Slečna se nedala umačkat. Pracovala, projevila se, uplatnila se. Dnes se vrací silná a pohled na toto vítězství musí býti a měl by býti milý každému, zvláště z mladé generace, která chce také vyrůst a také překonat. Mladá generace mohla by být tuším poučena, jak snadno stává se člověk v Čechách kacířem a zrádcem. Stačí být vyšší o půl hlavy a mít pýchu a temperament svého já — a visíte hned na některé národní šibenici. V slečně Pospíšilové prorazilo naše herectví po prvé úzký domácí dvoreček. Ten zjev můžeme jen vítat. Roste nám zatím *moderní české drama* a to potřebuje veliké herečky, veliké představitelky. Pro toto nové mladé umění vítám sl. Pospíšilovu. Nové naše drama stojí v předsiní. *Ať mu slečna podá ruku a směr její s námi bude celý*. Nevím, jestli nám dosud škodila, ale tolik se mi zdá, že nám může mnoho prospět.

Naše herectví je v úpadku. Fakt ten nelze si zapírat. Staré tradice, byly-li jaké, dávno setlely a se rozpadly, nových moderních nemáme. Nemohu zde rozhodovat posud, stvoří-li je slečna. Ale po Frou-Frou mohu říci, že elektrisuje svoje herecké okolí a udává tempo, rytmus, náladu hře, že zvedá ostatní herce. Můžeme doufat, že herci začnou tvořit, pracovat a myslet. V kom něco je, nedá se utlačit, a kdo bude utlačen, jeho vina. Tíseň a zápasné napětí jsou nejlepší školou. Dnes vidíme již také, že nezadusí sl. Pospíšilova všechny své kolegyně. Vidíme, že při všem svém skutečném, opravdovém umění — a právě pro ně — je jednostranná, t. j. *karakter, individualita umělecká*. Slečna má sice velice širokou uměleckou klaviaturu, ale proto zůstanou z ní přece, tuším, vyloučeny povahy hloubavé, citové, intimní. Slečna představuje výborně vypjatou vůli a vášeň, svalové figury mravní i fysické, šumivou pěnu rozmaru a nudy. Silný vzduch naturalismu, jaký z ní číší v mnohých scénách hraných na ostří nože, kdy slova vám syčí kolem rtů jako slina, je zdravý a plodný stejně pro hlediště jako pro jeviště.

A slečna Pospíšilova jako umělkyně? Jak *vysoká*? Kolik metrů? Kolik centimetrů pod Duseovou nebo Bernhardtovou?

Na ty otázky neodpovídám. Je, soudím, *skutečná* umělkyně, ne pouhý virtuos, jak ji chtěli kdesi malovat. A skuteční umělci se neměří. Její Magda v Domově působila na mne nejhlubším dojmem, který jsem si posud odnášel z divadla, ač jsem viděl obě výše jmenované dramatické heroiny. Kus se rozevřel a prohloubil opravdovostí a niterností, tím bolestným, podloženým, zjitřeným textem života.

Vyskytly se také pochybnosti, prospěje-li slečna modernímu, *uměleckému* a předem našemu repertoiru. Nebude-li hráti jen virtuosně efektní úlohy na účet básníka. Myslím, že po Sudermannovi jsou ty pochybnosti nezdůvodněny. Slečna nepotřebuje virtuosně psaných partitur. Soudím, že dovede tvořit vážně a opravdově, v malém vnějším rámci, se silným prohloubením nitra. Slečna vnaší do našeho divadla světový vzduch, jež chce také žiznivě pít naše nové umění: malovat moderního člověka široce, volně, bez předsudků a konvencí, v plném rozvoji jeho sil. Zde se se slečnou setká, doufám, naše mladá moderní generace. A k oboustrannému prospěchu.¹

Cykly výstavní

Současně a souběžně s Národopisnou výstavou pořádá Národní divadlo svoji: jakýsi přehled dosavadní naší produkce dramatické, jakýsi inventář našeho dramatického majetku. Nesoudím, že by doopravdu ji k tomu vedly nějaké *reálné a pozitivní* snahy ethnografické, že by viděla skutečně v kusech divadelních živý průvodní text k mrtvým a mlčelivým musejním skříním výstavním. Celý nápad není nic než koketní efemera ethnografické horečky, která třese českým tělem. V seznamech her, které mají býti předvedeny ve dvou cyklech, jednom věnovaném historickému našemu rozvoji, a druhém, jenž má malovat „život našeho lidu“, nepostřehnul jsem alespoň ani

1 - [O Pospíšilové viz dále zde na str. 188 a na str. 254.]

stopy po nějaké ideji, po nějakém vůdčím principu, který by ospravedlnil tento názor a dával tušiti, že běží skutečně o konstrukci nějakého *českého typu psychologického* z naší dramatické literatury. Celá myšlenka není nic než to, co podává se samo sebou, přímo na dlani: sehráti za četnější venkovské návštěvy nějaký kus českého repertoiru.

Historický cyklus má být tedy jakýmsi názorným kursem našich dějin, dramaticky ilustrovaným díly nejrůznějších směrů a nejrůznějších hodnot. Kdyby opravdu běželo o nějakou ideu, nebyla by ani nová, ani šťastná. Ale, opakuju: rozumím výstavní t. zv. ethnografické horečky a nechci ji zde nijak léčit studenou kurou.

Psychologický medailon p. J. Zeyera

Cyklus t. zv. historický začal sám velmi žertovně, totiž *velmi nehistoricky — mythem*. Kde začínají dějiny? ptal se asi leckdo, když viděl jako první číslo historického cyklu p. Zeyerův „Libušin hněv“. *Všude jinde*, jak známo, tam, „*kde přestávají báje*“, u nás ale ne. Stůněme nejen na národní historismus, ale ještě více na *národní mytologii*. V těch její mlhách koupáme se rádi, se zvláštním národním dostiučiněním. Kdybychom si mohli prodloužit svou historii o několik století — jak bychom byli šťastni. A kdybychom do té mlhy před ní mohli postavit celý Olymp bohů, polobohů a bohatýrů — jaké teprve štěstí. Jak by se to pak pěkně fabulovalo, jak měkce snilo v tom sladkém soumraku, který by se vlnil a hustil každou chvíli v nějaký důvěrný, oživený, legendární stín!

Seděl jsem na „Libušině hněvu“ a díval se na jeho mlhavé obrazy. Mlha, sladká mlha, teplá, soumravná mlha. Vlnila se, srážela, rozstupovala a splývala, stalý kruh, stalý tok, stalý stín. Jeden stín honil druhý a člověk seděl a hleděl na jeviště jako do ohně, odkud se zvedají mraky kouře, takové husté a pružné, a letí vysoko a mění tvar — teď hlava, teď ruka — tak to bylo, jako když ve snění člověk sedí a hledí do ohně a do dýmu.

Jen jednu chvíli, kdy jsem se zahleděl hloub do té mlhy a kdy mne

unavil stejný, pravidelný její tanec, počal jsem přist jinou figuru než ty, které se plazily na jevišti: figuru básníka, který tu mlhu seskupil a nyní pod svým prutem honil a hustil v šeptající stíny. Figuru p. Zeyera.

Zde je ta vlnivá figura, medailon rozmarného okamžiku.

P. Zeyer nemiluje přítomnost, odvrátil se od ní do *minulosti*, a ani ne do minulosti — to není přesné — ale do mlhy, do něčeho, co je bez času a bez místa, mimo ně — *ke snu*. Je, tuším, sběratel, kulturní historik, archeolog vkusem a rozmarem. Ale proto nezbudoval trpělivou, dlouhou a obtížnou práci ze střepů, z kostí mrtvol, starého nábytku a starých staveb, z musejních hrobů nějakou studenou, vzdušnou a ztuhlou architekturu jako Flaubert v Salambó — ne — k tomu je třeba mnoho smyslu *exaktního, mnoho smyslu pro fakta a data, slovem pro realitu* a také mnoho *syntetického, rozpjatého konstruktivního ducha*, bojovného a útočného, který má mohutné válečné plíce, plné horkého dechu, který provane i hroby a ožíví i kostry. Pan Zeyer je naopak slabý, sladký a roztoužený. A tak odvrátil se ne k minulosti, ale ke snu. Šel za minulost, prošel ji celou a zastavil se u *báje*. A tak stvořil nám naši báji, jak mu jeho ctitelé ryjí pamětní nápisy do medailonu. Napsal „Vyšehrad“ a „Příchod Čechův“ — veliké básně rapsodické — ne umělecká díla, ale *improvisace*.

Snad tím urážím vládnoucí soud literární, který podepisuje snad i mnohý z mladých — ale opakuju: ne umělecká díla, pouhé *improvisace*. Pan Zeyer, mám-li být upřímný, není mi velký *umělec* — prosím za prominutí, že bořím konvenci — ale není mi. Flaubert se v takových skrupulosních otázekách vyznal a ten pověděl, co je umělec a co dělá umělce. Je to *forma*. Umělec je bojovný, silný člověk, který *přemáhá látku*. A přemáhá ji tím, že ji *utváří* po svém, po svém plánu, po svém cíli. Ale u p. Zeyera je tomu pravý opak: p. Zeyer v uvedených básních je *překonáván, přemáhán látkou*. Jsou to básně skoro *beztvaré, amorfní*. Básník vytržen patří do ohně a do kouře. A ten se vlní a hustí se v tvary, které tekou, v stíny, které hovoří a vrou. A jdou stíny a lákají básníka a *on je honí a on je chytá*. Běhají před ním, on za nimi; unikají mu, lákají ho, zavádějí jej. *Je to improvisace, není to silné, bojovné, klidné, plastické umění*.

Pan Zeyer — a to je psychologicky zajímavé — *nenalézá skoro*, jak se sám přiznává, *nic*. Nejprve nehledá a nenalézá žádných *námětů*. Znáte jeho předmluvy, kde vykládá genesi svých prací.¹ Znáte jeho „Karolinskou epopeji“. A všude stejně: „bloudil jsem v snění kdysi kdesi a *čel*“ . . . jednou středověkého novelistu, po druhé epos starofrancouzské nebo bretonské, po třetí východní pohádku . . . atd. Ale vždy konec konců jen *parafráze*. Neboť jako p. Zeyer *nic* nehledá v námětech, tak také *nic* nehledá v *psychologii*. Kdo zná jeho práce, ví, jak hrubá je a primitivná. Je to konec konců *vždycky jen emoční malba — vášně nebo touhy*, a to — přes všecku květnatou deklamaci a idealistickou dekoraci — *ryze kreovní, smyslové, živočišné, živelné*.

A tak tedy: p. Zeyer je *přemáhán látkou* jako všichni exaltovaní snivci. A proto je jeho dílo úhrnem tak *smyslné, výlučně smyslové* a povrchové a tak málo chtěné, volné a ideové. V dramatech, které maloval, ať divadelních, ať knižních, ať ve formě dramatické, epické nebo románové, *krise*, rozuzlení neleží nikdy ve *vniterném, psychologickém postupu* — ale vždy jen a jen v *situaci, okolnostech*. Jeho milenci hynou jen proto, že — jim brání, že je roztrhli, že se ztratili sobě. Že může láska zaniknout vniterně, psychologickým děním, postupem v duších obou lidí — bez vnějšího působení fyzického — to p. Zeyerovi ani nenapadlo. Tak také v dramatech jeho nenajdete žádný *problém tragičnosti*, žádné určité typické vypracování světového názoru, určité ponětí člověka a jeho určení, *problému viny a trestu*. I jeho dramata jsou — *chvilkové improvisace*, a poněvadž *chvilkové*, proto každé jinak *improvisované*. Proto také p. Zeyer nestvořil nám naši *mythologii*, poněvadž ta předpokládá vědomí určitého řešení života, není než *primitivní lidová filosofie a etika*, není než určitý *názor světový, typický, vypracovaný*. Pan Zeyer zalidnil snad mrtvý Vyšehrad mrtvými stíny — ale *mythologie je víc*. *Mythologie se nedá stvořit ex post*, ona se dá jen interpretovat — *pro přítomnost*. Jaký je tu rozdíl třeba mezi p. Zeyerem a Wagnerem! Tento chtěl si zodpo-

1 - Třeba z „Letopisů lásky“.

vědit mytologii německou záhady nejen svého nitra — ale celé sou-
dobosti — chtěl v mytologii najít odpovědi pro *činy* přítomnosti
a budoucnosti, a to proto, poněvadž v ní viděl skutečné filosofické
symboly, svinuté a v jádru již naznačené záhady národní psychy.
Onen stvořil mytologii naši jen čistě dekoračně, jako *thema snů*, jako
rozkošnickou a diletantní fata morganu, jako labužnickou koupelnu
vlastní obraznosti. A opakuju zase: látka přemohla jej.

Pan Zeyer je plemenem, po matce tuším, Žid. Nevíme, jaké psy-
chologické předpoklady pro jeho dílo jsou tím dány, ale tolik je jisto,
že faktem tím je podmíněn základní ráz jeho díla. Žid může nás do-
jmout, pověděl již *Wagner*, jen když nařiká nad svým zoufalstvím
a svou marností. Ráz elegického, ráz uplynulého a nenávratného, od-
vrácení se od přítomnosti k minulosti a ke snu, byl by tím stanoven pro
dnešní tvůrčí Židovstvo. Nevíme mnoho o psychologii Židovstva, ale
z národního jeho básnictví plyne jasně *zvýšená smyslnost*, prudkost
a mohutnost afektová, nedostatek ideové jasnosti a členitosti. Pan
Zeyer při vši snivosti (nebo spíše: *pro ni*) je temperament smyslný.
Thema jeho je láska silných obřích reků a sladkých, nyjících, omdlé-
vajících žen. A touto plemennou smyslností postihl právě ve svých
básních mytologických mnohý *psychologický rys primitivního člověka*,
jeho otevřenou vnímavost k přírodě, jeho nazírání na román živlů,
prvků a látek, *jeho poněti kosmogonická*. V jeho díle — vedle květnaté
prázdnoty — vyskytnou se sem tam verše neobyčejné intuice, teplého
zavlhčení pro důvěrné a podstatné procesy všeho života. Ale verše ty
jsou právě šťastné a nečekané nálezy, důsledek plemenného ustrojení
čidelného.

Toto plemenné, smyslové, povrchové ustrojení je příčinou, že p.
Zeyer náleží k těm spisovatelům, pro něž podle slova Gautierova
„fysický svět existuje“. Ano, od *Gautiera* učil se p. Zeyer mnoho
a snadno. Byl tu předpoklad téhož smyslného ustrojení. Odtud fakt,
že p. Zeyer vládne barevným a sytým slovem zvláště v próze, že
chytá dobře barvu, *pestrou, hořící, výskající barvu*, takže touto stra-
nou svého díla vzbudil sympatie a úctu i u generace mladší a nejmlad-
ší. „Jeden Zeyer se stylem je mi milejší než deset českých naturalistů

bez stylu“, napsal p. V. *Mršlík* asi před sedmi lety. Je tomu tak:
že v próze Zeyerově sem tam odstavec, který na dobu, kdy byl psán,
je pozoruhodný určitostí slovesného reliefu a lesklého kovového ohně
barevného. Jeho smyslovost vyzdvihla často i stíny a mlhy jeho figur
v záplavný požár barev. Ale je nutno uznat pramen této slovesné
exaltovanosti: verbalismus čirého utopismu, ilusivnost prudkého
opojení a utonutí v parách a dýmech vlastní krve. Styl, skutečný
styl, t. j. ideový rytmus a vlna citová, — skrytá, podložená, sugestiv-
ná dynamika obrazů a ideí — to není.

P. Zeyer je malý, sladký, roztoužený, utonulý a přemožený látkou.
Odvracen do minulosti, ale ne do té, která může být budoucností.
A z toho plyne to, co většina správně cítí, ale nedovede formulovat, to,
co se halí v tu planou a prázdnou frázi: „že není dramatik“ — ale „že
je básník“. Ne, to je nedorozumění: je ilusionista a *improvisátor*,
improvisátor předem — oběť *své chvíle a otrok své nálady* — není z těch,
kteří komandují poesii. Je, zdá se mi, příliš živočišně a plemenně
Židem, než aby mohl být dramatikem tvůrcem, duchem bojovným,
„přehodnocovatelem hodnot“. Dramatik je duch *ideový a myšlenkový*
v první řadě, dobrodruh a rek v poli ducha, který se spouští podle
slov Hebbelových na „povážlivé a nejpovážlivější“, na skutečné
krise světového a kulturního rozvoje. Drama, které jím opravdu chce
být, je vždycky *bojovné* — soud nad starými útvary a počátek, formu-
lace nových. Jen kde je *problém*, kde je *záhada* — jen tam je drama.
Formulace problému je právě přemožení beztvaré látky — je právě
myšlenkový a umělecký *čin*. Tím však není mdlá, rozkošnická lázeň
teplých stínů a par — zde *látka* přemohla autora, který není dosti
umělcem.

Štolbovo drama *Penize*

P. Štolbovy „*Penize*“ jsou banální a žalostný produkt, který by
neměl být v Národním divadle dnes možný. Nečekal jsem sice nikdy
ničeho od pana Štolby pro *umění* — ale věřil jsem, že má alespoň

jistou společenskou slušnost a bystrost, že pochopí malou hodnotu své práce a nebude jí dnes snižovat pracně pozvednutou úroveň vkusu našeho obecnstva. Nestalo se však tak, i je nutno říci přímo a rozhodně, že „Peníze“ znamenají naprosté *umělecké fiasko* p. Štolbovo každému, kdo ví, co je to umělecká práce a co se může a dnes *must* po umělci žádat. Pan Štolba, který začal dramatickou svou kariéru fraškami čistě německého stříhu, končí ji banálními melodramaty bez každé psychologie, bez každé nálady, bez každé citovosti a dojmovosti. Uprostřed této dráhy leží jedna, dvě slušnější polokomedie, polofrašky z maloměstského života, které přes uměleckou nicotnost a barokní karikaturnost mají ve své době a rozvoji našeho realistickeho dramatu jistý, třeba skrovný význam jako pokusy o *mravolichnou malbu naší soudobé maloměstské společnosti*. Pokusy ty jsou, opakují, hubené a duseny každou chvíli fraškovitou karikaturností nebo situační aranžovaností — ale budiž! Přiznáváme jim spravedlivě význam historický v našem rozvoji dramatickém, pro jednu chvíli jako přechodnému provisoriu! Ale již „Závěť“ p. Štolbova dusila nás odporem své prázdné aranžované mechaniky, svým sklonem ke krvavému soudnímu románu. Kromě prvního aktu je již Závěť naprosto bezcenný melodram bez každé psychologie a poesie. „Peníze“ jsou na té cestě konečný úpadek. Hlouběji jít nelze. A zde má kritika přímo *povinnost* říci svoje: *dost* a ne obcházet neupřímně horkou kaši, koketovat s „technikou“ a „konvencí“ a podobnými bezduchými pojmy, jakéž žalostné divadlo poskytla nám valná část našich ubohých referentů.

Ještě sl. Pospíšilova

Družstvo „Národního divadla“ vydalo nedávno úřední zprávu, kterou je skoncována zatím otázka sl. Pospíšilovy; sl. Pospíšilova, dovidáme se tam, k vlastní žádosti prý propuštěna byla z nějakého mlhavého punktačního závazku, jímž byla prý nějak napolo již přijata do členstva Nár. divadla. Toto úřední sdělení vyvolalo všude

nepříjemný dojem *falšováním faktů*, jak bylo dokazováno v kolika listech. Slečna prý de facto již podepsala smlouvu a pak ji jednostranně o své vůli zrušila. Nevíme, jak věci se mají, a zejména nejdůležitější bod, proč slečna Pospíšilova zrušila smlouvu, o kterou přece stála a již se domáhala, není nám vyjasněn. Konečný fakt tedy je, že slečna *nebude* hrát na Národním divadle.

My vycházíme z celé aféry, na niž jsme neměli ani prášku zájmu osobního, zcela čisti. Stanovisko naše je jasné. Myslili jsme, že slečně záleží na opravdové vážné práci u nás a pro nás, a poněvadž jsme viděli, že slečna převyšuje o hlavu v herectví naše nynější síly, soudili jsme, že může míti šťastný vliv na naše jeviště. Soudili jsme, že každý jedinec a zvláště ten, který bojoval o sebe a svůj projev, je příliš drahá síla v kapitále národním, než aby mohl být bez dalšího z něho škrtán. Soudili jsme, že i když jedinec ten chybil, nestačí nám ani jemu neplodné a studené pokání pro nenapravitelnou minulost, marné výčitky a nesmiřitelné, liché zavržení — nýbrž že, lze-li co vůbec napravit, může se to stát jen navázaným vzájemným stykem, oddanou, účinnou prací a vážnou opravdovou snahou. Tyto ideje, kterým sloužíme, jsme pak nijak nekompromitovali, poněvadž po našem nelze kompromitovat nikdy ideu tím, že ji *vždy, všude, důsledně a logicky* vykládám a užívám, nýbrž něčím právě opácným: *oportuním útekem od ní, uhnutím od přímé čáry z důvodů vedlejších a politických, ze zjištění, prospěchářství, zbabělosti nebo každé jiné konvence*.

Ruthovi Syčáci

P. Ruthovi Syčáci vypadají naprosto z literatury a náleží pouze *kulturnímu dějepisci, sociálnímu patologovi* jako „lidský dokument“, jako symptom společenské a mravní zpustlosti t. zv. lepších kruhů pražských, které tleskají takovému sláтанému elaborátu, jako je tato bezduchá a zběsilá fraška. Jakou citovou surovost předpokládá tato hra u obecnstva, jemuž se dovede líbit! To ubohé ovzduší, jež může v citovém a rozumovém člověku vzbudit jen mučivý pocit studu za

společnost a kulturu, k níž náleží — to ubohé ovzduší je tu humo-ristickou pastvou pražské společenské elity. Ale nedivte se, proč t. zv. společnost naše, již vyznačuje, že nemá ani ponětí o tom, co společ-nost ukládá a ustavuje, co je umělecký vkus, společenská tradice, salonní duch a citová kultura, je lákána tajemnou náklonností k takovému literárním stokám. Tito parvenus rozpominají se na svoji minulost, která je tak blízká, tak blízká té čpavé atmosféře tam na jevišti a zapomínají na to, čemu se pracně naučili po svém zbohat-nutí, dekoru, které si pracně a nejistě vštěpovali v předsíních šlech-tických bytů a odkoukali od livrejí.

Ruthova fraška staví Národní divadlo a šíře český či pražský vkus do nejmizernějšího světla, staví jej hluboko i pod vídeňský, který jak známo kulhá daleko za opravdu ušlechtlejším vkusem evropským. Taková hra není ani ve Vídni možna dnes, než jako t. zv. lokální fraška v předměstské aréně, pro obecnostv nejnižších tříd a nejbídnějšího vzdělání. A v Praze hraje se na Národním divadle večer, před t. zv. elitním obecnstvem. A líbí se. A kritika denních listů, která nevycho-vává obecnstvom, ale slepě pluje s ním a obráží pouze jeho dojmy, píše vážně a opravdově o této slátanině z odpadků posledních t. zv. humoristických listů, jako o vážné umělecké práci! Ale co se tomu divíme? Není tomu dávno a „Lumír“ sám, tehdy ještě směrodatný a výlučný areopag ve věcech umění a vkusu, tisknul v čele listu od p. Rutha drama a vnucoval jej tak literatuře a umění jako seriousního umělce, jeho, který stejně v prvních jako v posledních kusech byl jen nemotorný a hrubý řemeslník, horší než Ohnet, špatný jeho epigon. Není tomu dávno a „Lumír“ sám hájil v žalostné a stydné nekritič-nosti tohoto výrobce proti dramaturgovi Stroupežnickému, když mu uzavřel — a nejplnějším právem — vstup do Národního divadla.

Philippiho Dobrodinci lidstva

O málo lepším, umělecky stejně bezcenným bylo sensační drama Philippiho „Dobrodinci lidstva“, které falešně strojí se do moderního

kostymu a hraje si na problémovou psychologickou hru, kdežto ve skutečnosti a opravdu je to jen mašinerie vypočtená na druhou galerii. Vrže a skřípe to, až projíždí mráz každým, kdo má trochu umělecké duše a uměleckého svědomí. A ta výborná denní kritika zase! Jak rozšafně to rozmlouvala tomu milému obecnstvom, aby se mu nena-sadil do jeho tupé lebky brouk skepse a reflexe a aby — bůh chraň — nechtěl snad ptát se po mravním svědomí, hledat je v sobě a v životě a žádat ho snad dokonce po jiných. Jen to ne — jen ne žádnou mravní zpraženost a vrtošivost. My máme svou zásadní otázku a nejdříve musíme rozřešit tu. O mravní, společenské, kulturní, duchové záhady se starat nemá smyslu. Ty nám neutekou. A ostatně: nač se namáhat? — Můžeme je dostat rozřešeny, jak bylo vtipně řečeno, po případě odjinud, z druhé ruky.

Ubohý p. Philippi však za to za všechno nemůže. On je opravdu dobrý a z gruntu duše počestný a užitečný tvor, který nemyslí na nic leda na honorář, který chtěl touto snahou vydělat.

Šimáčkův Jiný vzduch

Jevištěm přešel také v poslední době p. Šimáčkův „Jiný vzduch“ v novém zpracování, které škrtlo příliš sensační a hrubý konec a nahra-dilo jej versí klidnější a ušlechtlejší. Jinak však umělecké a psycho-logické stavby, ideové konstrukce se p. autor netknul a o té trváme zcela klidně zase na tom, co jsme napsali do předloňských Rozhledů (1894, str. 280 a n.¹). These vlivu prostředí a sugestivního vychova-telského vlivu novým prostředím pojata je tu ryze mechanicky a jed-nostranně, bez demonstrace psychologické, kterou si položil p. autor — do meziaktí, za spuštěnou oponu. Jinak uznáváme však rádi umě-leckou vážnost a šťastnou ruku miniaturisty, která chytá v ostrých úlomcích, pečlivě kresbě detailové naladění a mravy určitých vrstev.

1 - [Viz zde na str. 15.]

Výstavní cyklus

Výstavní cykly zklamaly úplně a naprosto. Nepodaly *typického genetického obrazu* o českém dramatu, nevytkly stadia jeho rozvoje, nepodtrhly hry, které z pouhého *divadla* dovedly se vznést v *umění a poesii*. Byla to pouhá nevhodná nekritická snůška více méně špatně obehnaného repertoiru, smeteného ze všech koutů divadelního archivu. Nejlepší a nejbohatší hry naše (*Stroupežnického Vojtěch Žák a Valdštejnská šachta, Svobodův Rozklad*) nepřešly vůbec jeviště, zato zbůhdarma mobilisovány byly pouhé diletantské hračky jako Pinkasovy nebo dutá tragedie Vlčkova Milada a podobné pathetické nebo sentimentální odvary.

Dančenkův Šťastný člověk

A nová saisona otevírá se stejně nešťastně tentokráte ruským dramatem *Dančenkovým Šťastným člověkem*. Šťastný člověk je práce veskrze banální, konvenční v kresbě charakterové, bez opravdové duševně malebné jemnosti, bez každé myšlenky umělecké i filosofické. Po ruských dramatech, jež se hromadněji nám představila před 6—7 roky a jimiž vtrhoval k nám tehdy realismus, po těch vonných šťavnatých a sytých hrách je Dančenkův Šťastný člověk vyvětralý suchý flakón. Je to zkarikovaný francouzský *vaudeville*, pustého a nečistého dramatu. Šťastným člověkem je totiž malíř Bogučarov, šťastným proto, že je mnoho milován ženami, že sám mnoho miluje — totiž ryze živočišně, smyslně miluje, poněvadž po *citu, duši a svědomí* není u tohoto bujného vypaseného zvířete ani stopy. V prvním aktu odpuzuje od sebe tento člověk beze vší příčiny, jen tak, že již jej přešla láska, Nastasju Matvějevnu Lebedinskou, ženu generála, která se mu obětovala, a zamiluje se do mladé sentimentální a velikodušné optimistky, nezkušené básničky Jaseněvy. A to všechno zcela snadno a pohodlně, s přirozeným lenošným nonchalantním klidem jako něco, co se rozumí samo sebou. Přestal milovat jednu, začal druhou. Jedna láska odešla,

druhá přišla. Mladá dívka chce být jeho ženou, nedává se odstrašit jeho minulostí, chce mu obětovat všechno, i své zdraví, věří v dobré lidské jádro; chce mu pomoci i jako umělci, věří, že láskou svou vzpruží i jeho umění, které klesá, a Bogučarov sám také pro své umění žádá od ní této oběti. Ale dříve je nutno rozloučit starý manželský svazek, neboť Bogučarov má ženu, která od něho odešla, když záletničil na cestách. Běží o to pohnout ji k rozvodu. Bogučarov sám k ní jede, aby od ní dostal svolení. Ale zatím v rozmluvě ukáže se, že Jevdokija Alexandrovna jej miluje posud a Bogučarov sveden temperamentem své ženy — odvrátí se od Jaseněvy a přimkne k Jevdokiji Alexandrovně. Smíří se spolu a Bogučarov žije dále klidně, spokojeně, požitkářsky, nezakalen ani stínem svědomí a zodpovědnosti. To je psychologická stavba hry, co je mimo to, je buď epizoda nebo dějový aparát. Celá práce není než podobizna tohoto surového zvířecího samce, který nedá se ničím rušit z trávení, nedá se ničím vytrhovat z požívavosti svých chtíčů. Žije klidně a vesele bez hlotu svědomí, bez krisí citu a duše. *Nezodpovědná živelní síla*, více nic. Na konci dává sice autor probouzeti se v něm něco jako duši a přesvědčení o vážnosti a zodpovědnosti života, postaví jej tváří v tvář smrti (zrazená Nastasja Matvějevna podnikne na něj vražedný útok) — ale obratu tomu nedá se věřit jako přirozenému, opravdovému a trvalému. Je to pouhý nepříjemný výstup, který jej na chvíli snad zkrátí jako výprask školáka, ale který se sebe jistě co nejdříve střese. Svědomí, vnitro a duše nedá se do nikoho vpravovat revolverem ani bičem. To jsou dané vlastnosti duše, její jemnost a něha, které lze jistě více či méně vypěstovat, ale nelze vočkovat čtyřicetiletému muži za jednu dvě minuty.

Látka a obsah *Šťastného člověka* stačila by snad na více méně kuriosní *novelku*, ale na drama rozhodně nestačí. Nestačí předem proto, že není tu žádného *problému svědomí, zodpovědnosti, rozhodnutí mravního*, bez něhož nemůže být dramatu. Je to pouhá primitivní a hrubá *deskriptivná, popisná* psychologie zakrnělého, podprůměrného zvířecího člověka, jenž stojí — tak, jak jej autor položil — mimo dramatickou mravní zodpovědnost, je prostě mravní mrzák, mravně

indiferentní zrůda, živočich a ne člověk. Proto autor, který chtěl napsat drama, napsal vlastně jen *zkarikovaný vaudeville*, nejasný, nevykvašený genre mezi *fraškou a melodramatem*, kde není ani umělecké ani logické ani mravní *perspektivy*, kde není hodnotného rozřídění světla a stínů. Proto tato látka tak po výtce tragická — zahubení dobré a čisté duše bezduchou, surovou hmotou — je tradována *nečistým surovým* tónem, na nějž jsme zvykli snad u francouzských, správněji pařížských fraškářů, který nás však bolestně a trapně překvapuje v literatuře ruské, která dala světu tolik těžkých apoštol-sky opravdových a ryzích duší básnických. Tento nedostatek mravního vědomí, mravního dosahu činů působí nevýslovně odporně ve hře Dančenkově. Je nadevše trapný ten šprýmovný, lehkovážný názor starých rodičů Jevdokije Alexandrovny, Tulpanových na zvířecost Bogučarovu, je trapná i ta smyslná láska Jevdokije k tomuto zvrhlému muži — je trapný ten celý nedostatek mravní perspektivy a členitosti, to široké vbíhání hrubě komických episod do tragického toku hlavního děje, to celé mísení komiky a tragiky — zcela nahodilě a vnější, bez každého *vnitřního ideového básnického* důvodu.

Zkarikovaný vaudeville, karikatura po výtce, to je náš konečný soud.

Hráno bylo také zcela po vaudevillu šablonovitě, jak se již hrává v Národním divadle.

Osamělé duše od Gerharta Hauptmanna

Ke konci listopadu dočkalo se konečně premiéry v Národním divadle Hauptmannovo drama „*Osamělé duše*“, které slibovala již v minulé saisoně několikrát divadelní správa, po každé však odložila, poněvadž, jak jsme slyšeli, zákulisní diplomacie nějak selhávala a dámy nemohly se dohodnouti o party.

„*Osamělé duše*“ jsou kus vážné umělecké práce, jaká je na Národním divadle rara avis; není to *pouhé divadlo*, ta zvláštní specialita výroby řemeslné, jež má svou marku a svůj trh jako jiné zboží prů-

myslné, je to *literatura, poesie na divadle*, a to je významná událost v našem divadelním životě, který z největší části vypadá ze soudu literárního kritika a může býti jen polem *kulturního historika*, který sbírá doklady k *mravům soudobé společnosti*, který chce zachytit mravní naladění, ovzduší společenské. Největší část repertoaru Národního divadla spadá jen pod toto druhé hlediště a jen z něho má zájem a význam.

„*Osamělé duše*“ jsou výjimkou a zásluha jejich je právě v tom, že otevírají divadlo literatuře a poesii, že lámou rozhodně s tím, čemu a parte debiliore říkalo se a říká dosud dramatické *umění* a co není vpravdě nic více než *umělost*, hbitost, zručnost, vtip.

„*Osamělými dušemi*“ vniká k nám kus cizího hlubokého nebe, vbíhá kus vonné umělecké zahrady, kterou znali naši lidé většinou jen z doslechu. Mladé německé hnutí, jak se krystalisovalo a zvolna tmelilo hlavně v posledním desetiletí z různých vlivů cizích (francouzského naturalismu, proudů nordických i ruských) i domácích (Gottfried Keller, Otto Ludwig, Hebbel), dle různého terénu různě, ale v hlavních výsledních liniích přece příbuzně, ohlašuje se po prvé vážně tímto Hauptmannovým dramatem u nás. Jeho *Hanička* přešla sice před nějakým časem jevištěm Národního divadla, ale poesie její a význam utonuly v pozlátkové záti výpravné féerie, v kterou ji až s přílišnou horlivostí mechanických aparátů oblékla režie. „*Osamělá duše*“ pokládá sám autor jich, jak známo, za nejlepší hru svou a soud ten je správný, hra je opravdu nejvnitřnější a nejopravdovější z jeho díla, má nejvíce uměleckého, protože citového posvěcení. Nám zdá se však, že je na ten čas i nejtýpčtější, nejcelejší ukázkou celé dramatické Moderny německé, že vystihuje nejlépe to, v čem stvořila nejlepší díla dosud: *náladovou dušemalebnou popisnost*. V tomto poli, zdá se nám, napsala německá Moderna v próze, dramati i poesii (Detlev von Liliencron) dosud svá nejlepší čísla. Německá Moderna, třeba vystupovala s aspiracemi filosofickými a sociálními a programy ideovými — de facto ve svých nejlepších dílech zůstala *ryze uměleckou, intimně uměleckou*, někde, řeknu to, až příliš *úze uměleckou, virtuosně skoro dušemalebnou a náladovou*. Starší předchůdcové její, Bleibtreu, Conradi

a s nimi celý kruh seskupený kolem mnichovské „Gesellschaft“, byl daleko filosoficky *tendenčnější* ve svých pracích, pracoval vědomě o nějakém novém (materialistickém) názoru světovém a chtěl jej ve svých dílech propagovat — byl polemický, pamfletový, účelový, výbojný ve svých dílech, která, jak dnes již obecněji se uznává, nestojí umělecky vysoko, jsou plochá, všední, rozlomená, fragmentární, chaotická a romantická předem, romantická romantismem revolucionářů vcelku mělkých, ale zato tím úpornějších, nejnepějnějších, pestře kostymovaných a divadelně nalíčených, klamajících jiné a oklamaných předem sebou samými. Naproti nim stojí kruh seskupený kolem berlínské „Freie Bühne“, kruh umělecky nejzralejší a nejšťastnější, který sice v theorii a kritice často hlásal ideovou tendenčnost, ale v nejlepších svých dílech zůstal hlavně *objektivně realistický*, nazíraje všecko *se zálibnou umělecky klidnou, kontemplativní plností a sytostí*, chytaje *naladění, vzduch rozlitý po předmětech*, pocitové a citové postřehy v tom jemném sugestivním pavuči vlivu a styků s podrobnou přesnou láskou do posledních odstínů a zvlnění duševních. Kruh těchto umělců, za jichž představitele lze mít zcela dobře *Gerharta Hauptmanna*, nebyl daleko staršího realismu francouzského, kontemplativního realismu Flaubertova v písemnictví a školy fontainebleauské v malířství. Dnes vstupuje německá Moderna do fáze třetí: do období tendence ideové, do tvorby dialektické a thesové, jak vidíme na divadle ku př. na *Otovi Erichu Hartlebenovi*. Je to vliv filosofie nietzschovské a stirnerovské, která hledá si bojovného výrazu i v literatuře. Odtud zase převládá thesovitost, dialektický šerm a pointovanost, sestrojovaný symbolismus postav, schematičnost a odtažitost, jak je viděti v dramate právě na *Hartlebenovi*; odtud zase stoupající vliv *Hebbelův*, jako dosud největší působení *Kellerovo a Ludwigovo* v mladší tvorbu; odtud zase třídění světů a stínů, pevný odhad, pevné odvážení mravních hodnot a cen jednotlivých prvků a figur v dramate, tvoření určité jednotné perspektivy, sestředování v určitý typ slovesný, v určitou *formu* slovesnou, blízkou namnoze starému dramatu, k nimž se obrací tito nejmladší umělci. Hauptmann není básník ideový, básník abstrakce a symbolismu, dialektik určité tendence.

Není duch bojovný, je *duch kontemplativní*. *Kontemplativní realista* ponořený a zahloubaný do divadla, jež vyvolává, tak jej lze nejlépe charakterisovati. Ve většině jeho her naleznete sice dva názory světové postavené proti sobě, dva hromadné útvary, dvě různé myšlenkové nebo mravní posice zápasí snad i spolu (jako v „*Osamělých duších*“), ale básník nerozhoduje se ani pro jeden ani proti druhému, miluje lidi představující oba stejně klidně, teple a pečlivě, o zápas jich a hodnotu myšlenkovou mu vlastně při nich neběží — pouze o ty dojmy, o ten nervový a citový život jich, jak je vyvolán tímto zápasem, jak se v něm zračí a maluje. Krise útvarů hromadných, rodin a názorů světových nezajímají jej samy o sobě, jen ten *popisný, dušemalebný, náladový jich výtěžek*.

V „*Osamělých duších*“ postavil proti sobě dva názory světové, přesněji dvě *kultury citové*: starý svět rodičů starosvětských, prostých, nehlobavých, žijících po tradici starého řádu, poddaných vrchnosti duchovní jako světské, obřadně církevnických, jichž názor na svět a život je naprosto *pevný, hotový, ucelený*, v němž každý čin má svůj jediný nezměnitelný odhad mravní, hrubý snad, falešný snad, ale nezměnitelný a určitý, a svět nový, nehotový ve všem, hloubavý, který chce novému odhadu mravnímu, ale nedovede jej pevně formovat a hlavní — nedovede jej realizovat, zpečetit svým životem, celostí života a povahy. Autoru neběží však nijak o to, který názor je správný, který tábor má pravdu a pokud ji má, on stejně sympaticky, plně, teple maluje staré, šosácké, prostoduché a obmezené rodiče jako revolucionářské, udýchané, předrážděné, chabé děti nemocné vůlí, podryté v pevnosti povahy a jistotě citu a přesvědčení. Jemu šlo předem v tomto zápase o umělecké, vlidné, kontemplativné hody pozorování, o labužnickou malbu náladovou, o stálé sledování toho hutného toku proměn pocitových a citových, jimiž procházejí všechny osoby zapletené do tohoto zápasného napětí. On chce hlavně *pochopiti*, vystihnouti, objati celý ten plný vířivý tok a tož vystihnouti citově *malebně, sytě plným laskavým očima*. O sám *postup*, o sám *proces tohoto rozvoje, tohoto dění mu běží, ne o jeho cíle a konce*. Že ve hře jsou utopeny také jisté problémy mravní, společenské, hygienické, k tomu obrací

pozornost až v druhé řadě, neformuje jich nijak, zůstává *diváků samému*, aby si vybral z těch hotových daných faktů jich theoretickou logickou kostru, aby sám si učinil závěry, vyňal důsledky.

Mladý biolog Jan Vockerat jest jedním z těch řídkých lidí, kteří v duchu i vpravdě se starým názorem světovým, se starou kulturou duchovou a mravní zlomili, kteří vyšli ze starého světa a chtějí přejít do nového, je předchůdcem této nové říše mravní, jak žije jich porůznu roztroušeno mezi lidmi staré říše, starého světa několik; vyskytují se podle autora tito předchůdci nové kultury mravní roztroušeně, sporadicky, jednotlivě, osamocené posud ve starém tradičním okolí, které jim nerozumí, které jich nechápe; odtud jméno, jaké jim dává Anna Mahrová, „osamocené duše“; Vockerat je z nich i Anna Mahrová je z nich.

Tato „osamocená duše“, tento mladý Vockerat je člověk utištěný a nervosně rozdrážděný svým okolím; tento člověk je dále, zdá se, hluboce nemocen vůlí, nestálý, nepevný, nerozhodný, kolísavý. Drama Hauptmannovo otevírá se právě takovou krizí, kde podlehl jeho vůle, činem, jenž neshoduje se s jeho přesvědčením: křtem dítěte jeho, k němuž svolil on, rozhodný nevěrec, po vůli rodičům, ženě, okolí — kompromisem a ústupkem konvencí. V kruhu svých soudruhů je pokládán za ústupkáře, opovrhují jím proto, jak vykládá druh jeho, malíř Braun. To by nebylo ovšem ještě rozhodné, poněvadž Vockerat sám odklonil se duší od této hřmotící, frázovitě revolučnosti, kterou nazírá správně jako šosáctví (v rozmluvě s Mahrovou) — ale průběhem hry ukazuje se tato jeho nerozhodnost a nepevnost vůle, rozmarná těkavost a kolísavost stále určitěji.

Vockerat pozná totiž studentku Annu Mahrovou, také osamocenou duši, člověka nové říše mravní, která jinak než literně a církevnicky, po vnějším předpisu cení a váží činy a city, která místo hmotné a pevné morálky vnější skládá ji v individuální volný odhad svědomí, duši mu spřízněnou, která dovede chápat jeho snahy, podporovat jej v jeho vědecké a rozumové práci, kterou roste duchově, jako péčí své ženy, prostoduché a obmezeně milující Katuše prospívá tělesně. Poměr mezi ním a Mahrovou je *duchové manželství*: výměna

myšlenek, podpora pochopení, víry, příbuznosti duševní. Mahrová není naprosto nic svůdná a koketní, není to *žena, je to duch*. Člověk nové říše mravní právě jako Vockerat sní o vyšším ideovějším poměru muže k ženě než je dnešní smyslné tělesné pouto; a tak nazírají také oba svůj vzájemný styk. Jinak rozumí mu ovšem okolí, které v něm nevidí nic víc než zcela obyčejnou adventuru, nezákonný poměr. Pobyť Mahrové u Vockeratů rozrušuje celou rodinu; Katuše vidí v ní sokyni, která vyniká nad ní širokým duševním obzorem, která může dáti muži, co nemůže nikdy ona při nejlepší vůli a snaze: pochopení, podporu duchovou, pomoc vzrůstu duchovému. Mahrová podrobuje si a získává i Katuši jako *duch*; Katuše uznává správnost její názorů o dnešním postavení ženy ve společnosti, v otázce emancipační; jen její pobouřená instinktivní citovost větrí v ní nepřítele, který ji olupuje o lásku mužovu. Neodporuje však, nenaříká si hlasitě, jakož celá je ubohá, pasivní, umlčená, zašlapaná duše, vědomá si své prostoty a bezcennosti; hyne jen a vadne.

Svazek obou „osamělých duší“ rozetne matka Vockeratova, která hned od počátku s nedůvěrou hleděla na „emancipovanou“ Mahrovou, na kterou nazírá nyní jako na rafinovanou záletnici; nemůže ani pojmut myšlenku, že by mezi synem jejím a jí byla výměna duchová, život myšlenkový; sama neměla nikdy takových potřeb, proto jich nedovede pochopiti ani u druhých; prostý, jednoduchý, hrubý život její, celý složený z několika málo jen, zato však jasných a určitých prvků, nedovede nikdy pojmut širokou, odlišenou, v jemných splývacích sítích bohatě rozvětvenou korunu duševního stromu synova; v jeho chování vidí prostě hřích, mravní kleslost a pád, pokušení smyslu, jež pojímá jako trest za nevěru synovu, důsledek jeho nevíry (dogmatické a formální) a jemuž odpírá spíše z důvodů konvence, *mravu* než skutečné *mravnosti* (rodina jich byla posud *čestná*, syn nesmí jim způsobit tu *hanbu* atd.).

Zatím také styk Mahrové a Jana Vockerata prošel rozvojem a vstupuje ve fázi *intimnější*, *citovou* spíše než ideovou. Jednu chvíli hrozí skutečně, že by přešel v poměr citový; Anna Mahrová nedopustí však tomu, silnou rukou zadrží rozjetý vůz ve vysoké pyšné vzdu-

chové čáře ideovosti, nedovolí mu sjeti do kolejí citovosti. Zřiká se blízkosti Vockeratovy, života s ním, duchového styku, ač přitom sama v nitru se láme hořem; žádá od něho oběť *pro ideu*, pro ten čistý názor o budoucí duchové formě styku mezi mužem a ženou, který nelze dnes realizovat ještě, poněvadž nejsou tu podmínky k tomu; dnes nelze *žítí* ještě tu budoucí říši, tu budoucí kulturu mravní ryze duchovou a na zjemnělém, všezodpovědném svědomí jedincovu ryze *vniterně* založenou; dnes by to znamenalo ještě pohoršovati chudé duchem, zabíjeti prostá, naivně a živočišně milující srdce; nelze žítí ještě třetí říši, říši ducha svatého, lze jen *upravovati* stezky jeho příští; Anna Mahrová žádá po Vockeratovi odřeknutí se štěstí osobního a práci neosobní, ve prospěch lidského rodu, budoucnosti; ten duchový poměr sami založit a žítí nemohou, ať jen pracují tedy k tomu, aby alespoň *budoucí pokolení* jej mohlo žít, aby alespoň jednou v budoucnosti byl možný. Anna Mahrová odjíždí z rodiny Vockeratovy a provždy. I v ní odehrál se psychologický proces od doby, kdy vstoupila do této rodiny. Sama žila mimo rodinu a neznala žen jiných mimo snad své družky; proto stála z počátku chladně k obmezené prostotě Katušině; ale jak se s ní děle stýkala, podmanilo si ji *čistě lidské jádro* Katušino, její prostá vroucnost a obmezená horlivost, její pasivná zlomenost a věrná psí oddanost; a stejně bylo tomu s matkou Vockeratovou, s její starosvětskou srdečností, odhodlanou prostoduchostí a pevnou hotovostí; žila v rodině po prvé a citové živočišné teplo její, všecky ty primitivní, prosté, jednoduché a hrubé, leč právě proto silné a živelné city ji pronikly, prohřály, zvlhčily; *poznala* tyto dvě ženy, bytosti prosté, trpné, právě rodové a rodinné, pochopila je a tím již si je zamilovala a nemůže chovati se k nim nepřátelsky. Odchází od Vockeratů ze soucitu k těmto ženám, které si ji podmanily hoto-
vou opravdovostí svou, odchází jako *duch*, jako vítěz, s povýšeným klidem, jaký dává rozhodnutý, vybojovaný boj.

Mladý Vockerat však hyne po jejím odjezdu sebevraždou. —

Tento námět, tato logická jeho kostra není, jak viděti, ve své konstrukci nejjasnější. Středová ideová figura hry, mladý Vockerat, je v kolika směrech ne dosti vyjasněný, ne dosti určitý; jeho duše je

nade vše složitý, psychologický alambik, jehož jednotlivé prvky nejsou dosti zváženy. Z toho plyne však právě ta neurčitost konklusí, jež si může divák ze hry vyjmouti.

Není dost jisto, jaký je *zákonný*, *typický* obsah hry. Není vyjasněno, proč hyne Vockerat. Je to slaboch, člověk kolísavý, zlomené vůle, který nedovede projevit vnitřní ve vnějším, realizovat je. Ale odkud ta slabost? Jsou znaky, které ukazují k tomu, že je to *Vockeratova osobní* vlastnost (neumí spravovat své jmění, je marnotratně štědrý, jeho skrupule a nejistota, jak se zachovati v kroužku přátel a srovnati se životem, i sama potřeba pochopení jeho vědecké práce někým z rodinného kruhu, z okolí ukazuje na slabost), že by v *každých okolnostech*, jak je nemocný vůlí, mravně bezesvalý, trpěl, trpěl, i kdyby nebyl člověk jiné kultury mravní, jiného názoru světového, budoucí říše duchové, kdyby nebyl „osamělou duší“. Osamělé duše jsou slabé, každý je ubíjí a hubí, vykládá Anna Mahrova, a mnohým bude se opravdu zdát, že to by mohlo býti ideovou pointou hry: že totiž starý názor světový, stará kultura mravní, jednoduchá, prostá, hrubá, určitá, na vnějším neměnném slovním výkladu založená, *zcela kladná, literární, církevní* je lepší než nová, volná, duchově vniterná, poněvadž na tyto vnější *hmotné* přehrady a skříně, zcela pevné, hotové, určité může se opřít jako o zeď každý slabší člověk, roztržený, neurčitý, nepevný, nerozhodný, jenž jinak neustále se kolísá a láme, stále bádá v sobě, přemítá, ale ničeho určitého, pevného se nedobádá, a to, čeho dobyt, nedovede se pevně ani přidržet, poněvadž nejistota a kolísavost citová podmiňuje kolísavost vůle; že lidem slabým, kteří nedovedou *žít* své přesvědčení, kteří nedovedou vnitřní svět uskutečnit rovnocenně a hodnotně, kteří nedovedou ve vnější svět zasáhnout silně a v útisku jeho náhod zbudovat palác svého snu a své víry, je potřebí vnější *hmotné tradice*, určité *sankce* a určité *závaznosti* zcela jasně a zřetelně formulované. Ale konkluse tato, opakuju, neplyne nijak sama sebou jasně ze hry, není tu vypracována, vypreparována; naopak jsou ve hře prvky, které ji zatemňují a kalí, tak na př. choroba vůle, měkká roztrženost a rozmarnost, roztěkanost Jana Vockerata zdá se býti v něm *ústřední, daná* a ne pouze získaná

situaci dramatickou, a naopak zase Anna Mahrová, jejíž ústrojí mravní je daleko harmoničtější, tužší, pevnější než Janovo, vyjde z krise i přes svoji duševní osamělost, přes nový ráz mravní, k němuž se zná, vcelku neporušena.

Hauptmannovi, jak patrně, nešlo o žádnou *thesovou ideovost*, o *žádné rozhodnutí*, *logickou tendenčnost*, *typičnost*. Drama jeho není dialektickým procesem dvou útvarů myšlenkových, nýbrž psychologickou, dušemalebnou, náladovou *básní*, *zálibnou*, *kontemplativnou malbou* objímající, chápající a poeticky zužitkující tento spor dvou názorů světových, dvou kultur. Jako myšlenková konstrukce není drama jeho jasné, určité, přesně formované, dává místa různým závěrům. Ale to všecko nebylo úmyslem spisovatelovým; jemu šlo jen o to, *náladově*, *dušemalebně*, *básnický* vytěžit ten rozvoj, tu hutnost, plnou sytost proměn psychických, jimiž procházejí jeho osoby, vystihnout celou tu rozvířenou báseň duševních polostínů a polosvětél, která zpívá a vře v této srážce dvou názorů a kultur. Autor *netřídil* a *neklasifikoval* tento tok světél a stínů, tuto hru nervovou a citovou, figury žijí jí v celé složité hutnosti, v celém udýchaném spěchu, do něhož jsou ponořeny a chyceny; autorovi šlo patrně o postižení tohoto plného života, života předem nervového, pocitového a citového a ne tak o *ideové myšlenkové jeho složky*; ty, jak jsme viděli u nejdůležitější figury hry, Jana Vockerata, nejsou utříděny a vyjasněny. Celou důležitou otázkou po *obsahu* toho myšlenkového styku mezi Janem Vockeratem a Annou Mahrovou přešel autor naprosto; ani světový názor Vockeratův, ani Anny Mahrové není nijak vymezen. Jan Vockerat je biolog sice, starosvětským, obřadně církevním rodičům je sice „nevěřcem“, na stěnách jeho pokoje visí sice Darwin a Häckel — ale to všecko nestačí přece k vyjasnění jeho myšlenkového života, k stanovení jeho světového názoru, který (dohadujeme se tak jen z poznámek Braunových) byl asi metafysický materialismus. Jaká je ta nová říše duchová, ta nová kultura, kterou chtějí obě „osamělé duše“, Jan a Anna, není nám právě objektivně logicky demonstrováno; nevíme ani, jak Anna představuje si, že by se měla realizovati, po jakých cestách mělo by se k ní dojít.

A více ještě: Jan Vockerat, zdá se mi, není ani správně konstruován, konec jeho totiž — sebevražda — nezdá se mi *dosti pravděpodobnou*, *nesouhlasí*, zdá se mi, právě s tím, co autor o něm pověděl dříve, s tou kolísavou roztěkaností a rozmarností, s tou chorobnou vůlí, s tím mravním diletantismem. Zdá se mi, že jen silné, hotové pevné povahy *volně a vědomě* umírají, jen lidé mohutného živelného vášnivého citění, rozhodných, pevných, těžce slehlých citů. Naopak lidé hloubaví a kolísaví, rozmarní a rozptýlení, diletanti mravní jsou předem a výlučně *egoisty*, nemohou se odhodlat a rozhodnout pro nic, ani pro život, ani pro smrt, potácejíce se mezi obojím, dávají se vléci životem, na němž konec konců přece až úzkostně lpějí. Tak je malovali také až posud všickni velcí básníci, jež jich typy postavili a vztýčili ve svých dílech. Shakespearův Hamlet zemře *náhodou*; Turgeněvův Bazarov v „Otcích a dětech“ a Rudin také. Rudin zejména neměl síly ukončit život bídny, utištěný a ponížený, dal se jím raději smýkat, než by jej byl sám volně opustil. V „Novině“ Turgeněvově zastřeli se sice nihilista Neždanov, ale zase ne z vnitřního podnětu a tlaku, nýbrž *náhodnou shodou okolností*, sevřeným jich tlakem, vehnán jimi do úzkých; má býti totiž zatčen a vezen do Petrohradu před soud pro velezrádu. Zdá se mi tedy, že u psychologické struktury, jakou postavil Hauptman pod jménem Jana Vockerata, je volná, chtěná, rozhodná samovražda dosti málo pravděpodobná a že k ní byl veden básník divadelní konvencí, potřebou rozuzlení a zakrojení pátého aktu.

To všecko jen na doklad, jak konstruktivná, logická, ideová stránka hry Hauptmannovy je neurčitá, nejasná, zkalená, jak mu na ni nezáleželo, jak ji přešel a minul se zavřenýma očima. Všechno básnické umění za to je v *náladové popisnosti*, v *dušemalebné jemnosti* a *odstíněné plnosti*, s jakou je tradován celý ten hutný tok duševních stavů, jimiž procházejí osoby hrou, těch vlivů, jimiž na sebe vzájemně působí, těch jemných sugestivních proudů, jimiž se vzájemně pronikají a určují, těch šerých odstupňovaných, přechodných, odstíněných tónů, v něž se barví a splývají. Ta nevyslovenost situace, ty hádanovitě, nevyjasněné, nové a nevyzpytné vztahy, v jakých k sobě navzájem stojí Jan Vockerat, Anna Mahrová, Katuše, oblivají celou

hru zvláštním, šedým, podmračným kouzlem poesie. Všecko je jakoby opředeno jemným, hedvábným pavučním rozcitlivělých nití, sugestivních napjatých mostů, po nichž přebíhají duševní hnutí z jednoho do druhého. Vrcholem tohoto umění je třetí akt, kde v klesajícím soumraku, kdy hasnou a hynou vnější tvrdé tvary reality, vybíhají z duší city a sny a touhy neslyšně a měkce jako laně po povlácích mechu. V neurčitých obrysech, v splývavých odstínech, napověděných a vybledlých slovech, které málo tvrdí a všecko dávají jen utužit a uhádnout, je tu podána celá tajemnost a něha duševní blízkosti a duševního působení, celá to podstata duší, jež podmiňuje jich přibuznost a splynutí.

Drama Hauptmannovo, celé jemné a opředené šerem a něhou, oblité náladovým, vlažným, rozcitlivělým soumrakem, vyžaduje nejopatrnější rukou hereckých, aby nebylo s něho setřeno to vlažné tékavé kouzlo, jež tvoří jeho půvab, ta náladová odstíněnost polostínů a polosvětél. Herci, jež je hrají, musí vládnouti uměním *odstínů, přechodů, tvořivou zahloubaností a vníterností, utonulou vroucností*. Představení na Národním divadle postrádalo toho všeho; byla to vcelku oloupaná kostra, s níž opršely svaly, barvy a plamen života, ztrnulý mechanismus, nahé lešení.

K tomu přistupuje jiná ještě okolnost obecného rázu: *veliká* divadla s *velikým hledištěm* nehodí se pro takovéo jemné, intimní náladové dušemalebné hry. Herec *musí* do jisté míry vždycky v takových divadlech přepínati rysy, hrubě nanášeti barvy, *forciovati* slovem v poměru k prostoru, k vzdálenosti, aby i posledním, nejvzdálenějším řadám diváctva byl jasný a reliefní. Hrám takovým vyhoví nejlépe malé *jeviště intimní, jeviště zkušebné*. Méně diváctva vždycky je prospěšnější než *více*; co víme o psychologii hromad, ukazuje, jak jednotlivce, vstoupí-li do hromady (a čím větší, tím hůře), ztrácí svůj soud, svou rozumovost, své názory, které měl doma mezi čtyřmi stěnami, a podléhá všem předsudkům a všem poštilostem hromady, zvláštnímu jejímu průměru, který je tím nižší, čím četnější je hromada; jednotlivce utone snadno v takovéo široké hromadě, je zatlačen a zbázlivěn, redukován na průměrný normál.

Diváctvo musí se *připravovat, vychovávat* zvolna a vytrvale právě jako herectvo a k tomu slouží *malé* divadlo lépe než *velké*. Myslím, že u nás je dnes cítiti naléhavě již potřebu *intimního jeviště ryze uměleckého* a ne reprezentačního lokálu ani veřejného institutu, ani obchodního domu. Tak naprosté a úplně nezdary, jako nezdar Hauptmannových *Osamělých duší* měl by mladší literární kruhy pražské přímo strkat k pokusu o podobný podnik. Máme dnes Modernu, nemohla by se odvážit na něco podobného? Myslím, že by to nebylo tak riskantní a obtížné, jak se zdá. Dvě podmínky, a to hlavní, nebylo by snad tak nesnadno splnit: najít malý (snad i začazený) sál a opatřit — ne řemeslné herce hierarchy — ale *nadané, vzdělané, zapálené ochotníky*, kteří by sebe přinesli ne jako cíl, ale jako prostředek podniku, kteří by milovali docela *pocitivě a naivně* svého autora, tak docela po *starosvětsku*, nezvykle dnes *primitivně oddaně*. Pak bych se nebál ani jich *nemotornosti, hranatosti a těžkopádnosti* — neboť, co nás zabíjí, je hladká, prázdná maska, rutina a šablona.