

## F. X. Svoboda: Dědečku, dědečku!

Zvláštní jemná, laskavá, hřejivá, srdečná a teskná, po výtce básnická a pohádkově moudrá, sladká a obzíravá práce ten poslední kus Svobodův! Jako *symbolickou pohádku*, tuším, charakterisoval jej p. Kuffner. Velmi přesně a jemně zároveň.

*Dědeček* je veselohra v přesném, ryzím, filosoficky pojmovém, řekl bych, smyslu slova. A kdo řekne modernímu estetikovi: veselohra, ten řekl: sladká, tichá, sladěná moudrost životní, široký, laskavý hudební obzor, objímavý a zrcadlivý, duševní superiorita a volnost dobytá dříve v nejtěžších bojích a srážkách, lehkost a volnost a nespoutanost fabulace, svobodné a rozmarné, právě básnické traktování hmotných látkových elementů hry, které tu jsou jen pouhým vnějším rámcem, pouhými znaky, symboly, poukazy.

Vždycky představuju si při slově: veselohra nejjemnější esenci poesie, sladkou, tichou, zadumanou, ale pokojnou moudrost, polotesknou, poloradostnou, poněvadž plyne z pochopení, vyrovnání a kontemplace. Veselohře rozumím jako filosofické pohádce, jako demonstraci zvláštního názoru světového, názoru *resignujícího*, jak si dovoluju říci nebo jak se běžně říká *humoristického*, slovem tak často a tak hrubě nechápaným. Proti individualistickému bojovnému pathosu tragedie, proti její fatalistické jednostrannosti a právě realistické naivnosti a spontánní rozhodnosti a aktivitnosti i agilnosti je veselohra dílem podzimní vlašné uzrálé kritičnosti, reflektivního, meditativního a pružného symbolismu, jenž svádí, pojímá v sebe celý svět, jenž převádí jej v pohyblivou škálu hodnot, jenž ukazuje jeho měnnost, prehavost, relativnost, stíny, tlak, bídu, útisk jako ne-

vyhnutelnou, danou surovou látku, nad níž lze se povznést jen kontemplací, jen resignujícím pochopením. Jen tak dobývá se duševní svobody na tomto roztržitém, pěnícím a kouřícím se moři slepých, náhodných a klamných jevů slepé a náhodné hmoty.

Pravý humoristický názor světový nemá k ničemu dále než k tomu, čemu se u nás říká *komika*. Hrubý posměch, mstivá tendenčnost a jednostranná pointovanost, satirická karikovanost a skreslená pitvornost — hrubý smích, nečistý žert a drzá frivolnost — to všechno je humoru *pojmově* protilehlé, *přímo* protichůdné. Myslím, že celý a principiální rozdíl mezi humorem a komikou dá se vystihnout dost rozhodně dvěma slovy, jež sice často se matou a míchají, jež však v jádře stojí proti sobě velmi určitě a rozhodně. *Komika* — to je *veselost*, pouhé, běžné, triviální překypění a podráždění náhodnou, t. j. neobyčejnou, nezvyklou, podivnou scénou a situací. Nechápu ji a nevystihuji jejího důvodu, smyslu, rozumové příčiny, vidím ji jako zbytečnou a bezúčelnou a právě proto, že ji nechápu a nevystihuju, se směju. *Humor* je proti tomu *radost* — radost z *vědění*, hlubšího vědění, než je pouhý neurovaný dojem nepochopitelných, nezharmonisovaných, temných a slepých jevů — hluboká, pokojná, metafysická radost a vnitřní volnost a svoboda duševní a to právě z pochopení, zákonného pochopení a utřídění vši náhody, nutnosti, slepoty, tísně a klamu života — pochopení, že to všechno je nutno a proč nutno a jak nutno — že to je zkušební kámen duše, překážka, jež musí stupňovat její sílu, láska, jež se musí teprve formovat v umělecký tvar — a to že je ten pravý básnický i filosofický problém.

Humor, to je pokus velikého *ospravedlnění* života. Život se tu přijímá a překonává mravní a básnickou svobodou. Překonává se jeho fatalismus, jeho náhodnost a lhostejnost, celá hrubost jeho materiálu. Srdce překonává tu rozum, duše ducha, chceme-li užít starých, ale stále ještě obsažných formulek.

Pravý humor je bolestný neb alespoň teskný. Chápe život a v pochopení je vždycky alespoň kus bolesti. Neboť pochopit znamená vyplnit, obsáhnout a tím již poznat hranice, meze, konečnost, relativnost. V pochopení je smíšena vždy radost i smutek a deprese.

Radost, neboť vycházím ze své bytosti, ze svého já, z jeho obmezené bídý a konečnosti. Smutek, neboť pochopuju, že i druhé cizí já, i druhá cizí bytost, i druhý cizí útvar je obmezený a konečný. Odtud to zvláštní *radostně teskné naladění*, jež zdá se mi být pojmovým kriteriem humoru. Odtud výklad fakta, že pravý humor básnický má v sobě vždy momenty pravé básnické tragiky, jest jen jejím rubem vlastně, stýká se s ní a sbíhá přečasto. Všimněme si nejhlubších veseloher Shakespearových nebo Molièrových (*Misanthrop*a ku př.), jaké to tragické temné stíny vrhají jich vysoko a lehce plápolající ohně . . . tytéž ohně, kolem nichž tančí své bezstarostné, v sobě zapomenuté, graciosní tance ty pružné pestré mouchy básnických nálad, her, dojmů, vtipů, postřehů, rozmarů.

V humoristickém názoru světovém leží *resignace*. Humorista chápe marnost a lichost všeho dění, vši aktivnosti, všech pokusů *tvorit realitu* . . . a on se odříká proto vši jednostranné útočnosti a bojovnosti a spokojuje se pouhou ryzí pasivnou kontemplací. Dává se zmítat vlnami reality, podléhá všem, tone ve všech, je houpán a odrážen všemi, ale vždy nakonec vypluje z nich a zachytí se na lodi kontemplativního snu. Humorista *vidí* velmi dobře, velmi bystře a velmi mnoho . . . všecko skoro . . . relativnou oprávněnost všeho vidí . . . je samá nuance, samý přechod, odstín a přemet . . . vidí nestálost a měnnost všeho s nejtrpělivější objektivností a pasivitou . . . a více, jest i sám subjektivně přemetný, poněvadž všemu chce být *spravedlivý*. Ano, on jde dál ještě: on *zveličuje* přemetnost, měnnost, nestálost, prchavost a tedy konec konců pestrou lež a duhovou rozmarnou *ilusivnost* života . . . zveličuje proto, aby nakonec ukázal ten skrytý bod, to ukryté stanoviště, aby je *vylovil* nakonec z tohoto chaosu . . . ten ukrytý bod, odkud celý ten chaos dává jednotnou citovou a náladovou perspektivu, jednotnou ideovou stylisaci. Zásluha jeho je přirozeně tím větší, čím rozbouřenější a rozpěněnější a barvitější a rozptýlenější ten chaos byl, čím nemožnějším zdál se ten úkol: najít tajný harmonisační klíč tohoto roz dováděného, roztěkaného a rozhučeného orchestru jevového.

Odtud plyne ten zjev, s nímž právě u největších básníků veselo-

herních se setkáváme: superiorní, rozmarná, bujná favorisace vši *nepravděpodobnosti*, pohádkovité nemožnosti, velmi libovolné nakládání se všemi realistickými elementy hry, přehlížení vnějšího rámce dějového, jeho hmotné, řekl bych, normální logiky. Básník cítí, že tato hmotná fakta jsou něco vedlejšího, co je třeba překonat, rozzpívat, rozehrát, něco, co se musí překonat a přetvořit, něco, co neplatí nic samo sebou, nýbrž jen otiskem autorovy rozmarné, superiorní, vzdorovité a radostné duše, poukazem, jež ukazují, znakem a symbolem, jemuž pouze slouží. Divák veselo hry — filosoficky uvědomělý divák — nebude se nikdy ptát po normálnosti dějové, nebude nikdy posuzovat a rozhodovat, je-li její postup více či méně pravděpodobný nebo pravděnepodobný. Veselohra musí pracovat jinou zmocněnější ilusivností než drama. Ilusivnost její zejména je *toto genere* jiná než ilusivnost dramatu. Je to ilusivnost *náladová*, ilusivnost *citového zcelení a citové jednoty*, ne ilusivnost scén a situací běžně a korektně vysoukávaných. Perspektiva veselo hry vylučuje se nakonec, nedrobí se po detailech. Je to to vylovení pevného konečného bodu ze zmítajícího, houpajícího se, tančícího moře změny a zmatku, jež se zdálo tak dlouho tak pravdě nepodobným, nemožným.

Celý tento rozbor píšu proto, abych osvětlil styl a kompozici veselo hry Svobodovy, která nekoketuje naprosto nic s mělkým a zkaženým vkusem divadelní běžné rutiny, a které právě proto neporozuměla značná část kritiky a snad i obecnstva. (O posledním nevěřím to tak úplně. Viděl jsem *Dědečka* při čtvrtém představení a tu pozoroval jsem u obecnstva mnoho teplého veselí, které se projevovalo i navenek dost hlučně, alespoň tak hlučně jako při lepších a poměrně vniternějších komediích staré běžné tradice na př. při Pailleronově *Myšce*.) Ta část totiž, která — jak se více méně upřímně přiznávala — čekala *komiku* a která slabě chutná *humor*. A odtud všechno její zklamání z nové práce Svobodovy. Neboť nová práce Svobodova je poctivě umělecká, snaží se po humoru a podává humor, tu delikátní a vzácnou poetickou věc, kterou lze tak těžko definovat a kterou dovedou cítit jen jemně vznícené sensitivní duše . . . tu nekonečně lehkou a přemetnou směs stesku a vřelosti, myšlenkové hloubky a citového

vzletu, touhy a rozmaru, moudrosti a radosti, melancholie a impulzivnosti.

Jaké již neveseloherní, neveseloherně těžké a ideové, zdá se této specii, thema má nová práce Svobodoval! A jak neveseloherně jemně, delikátně, citově a opravdově je pojímá a traktuje.

Zápas dvou generací. Jedna reprezentována roztomilým, krocánovitým dědečkem, nedůvěřivým, tvrdošijným, zkušenostmi i věkem obtíženým stařečkem, jenž je od jádra konservativní, k mladému hnutí upjatý, proti němu zaujatý, zbytečně podezíravý a bezohledný . . . a přitom od jádra dobrý, měkký, citový, naivní a poctivý, že stačí čtvrt hodinky hovoru s mladým, přímým, obzíravým, nadaným a rozumným člověkem téže mladé generace, aby byl milý dědeček celý obrácen na ruby. Jaká eminentně veseloherní figura tento dědeček! Jak hluboce jímavý je ten spor mezi *ideovou*, *principielní* jeho sférou, mezi jeho rozhodností a pevností — diktovanou starostí o svěřené sobě dvě mladé duše, ohledy pedagogickými a *citovou* měkkostí a oddaností a potřebou pochopení, slunce, účasti a tepla. Tento stařec, jenž principiálně stojí proti mládeži, je smutný, dobrý, poctivý, měkký člověk, jenž chce právě dobro a štěstí té mládeže. Tomuto starci je teskně a smutno v duši chladem osamocení, pod dechem blížící se smrti.

*Jeltnek*: . . . Milá Terezo, není ještě všechno vyhráno!

*Jelínková*: Já vím, já vím, já vím, Antoníne!

*Jeltnek* (poceluje Jelínkovou v stařecké radosti): No, no, no, stařenko . . . všecko se urovná.

*Jelínková*: Snad je to dobře, že se staráme; zapomínáme aspoň na ty naše poslední schůdky.

*Jeltnek* (hledí v prázdno): . . . ba . . . ba . . . (poklepává Jelínkové na rameno).

Tento stařec miluje nade všecko ty dvě mladé duše, jež s ním válčí, jež bojují proti lásce jeho, která je dusí a olupuje o sebeurčení, radost samostatného volného života, jeho dobrodružné plnosti a tajemnosti.

*Jeltnek* (hledí k levé straně a zdlouha hrozí prstem): Já věděl — já to věděl — tohle jsem já věděl . . . jak políčím na ně, že pojedu v ten a v ten den, v tu a v tu hodinu do města, že je obě chytím. To jsem já dobře věděl . . . (měkne) moje drahé, moje milé, moje mladé duše! Vy, vy, vy, co vás máme všichni tak rádi . . . vy, vy, vy, co vás musím pořád jako housátka na pěšinku shánět . . . jen aby vám dal Pán Bůh zdraví a opatroval vás ode všeho zlého . . . Co je to platno, já tu stále nebudu, a vy samy, samy budete na tom světském větru, a tam to ostře fouká . . . No? — Jakpak se můžete zlobit na dědečka? . . . Vždyť svět není než samé lákadlo, samá past . . . samá past, dcerušky, samá past . . . vy, vy, vy, co nám tak večírek života osvěžujete . . . (Zaslí.)

Humoristické kouzlo leží právě v té citové opravdovosti, již obě strany do boje přinášejí, v té vroucnosti lásky a oddanosti, jež se tu kříží s nezastavitelným proudem rozvoje, jeho individuálního egoismu.

Proti dědečkovi stojí dvě mladé, roztoužené, udýchané dívčí duše, jež chtějí žít svůj život na vlastní pěst. Jim dědečkova láska je překážkou. *Must* ji překonat, *must* s ní bojovat, ale *nemohou* ani (viz psychologicky překrásnou scénu, v níž vrcholí druhý akt: Barčinka, vnučka Jelínkova, jež chce se přímo vzepřít dědečkovi, láme se pod tíhou vlastního soucitu k němu, zalita jím) jinak, než laskavě, zbrání ušlechtilou a jemnou, důvtipem, hrou, lstí. A v tom právě je mravní, metafysická radost tohoto kusu: v podívané na tuto *citovou hru*, na tento ne boj, nýbrž spíše odzbrojení, zaskočení, na celý ten zjemnělý a obrácený pendant tragedie . . .

Humoristická nálada vyplývá právě ze zvláštního způsobu tohoto dívčího boje se starcem . . . boje zjemnělého, hravého, láskou, dobrotou a soucitem roztaveného a změkklého, ale přece zase na druhé straně docela opravdového, s celým duševním napětím a s celou citovou opravdovostí a rozjítřením vedeného. Objektivním pochopením a altruistickým soucitem proráží pevně zachycený egoismus, samu podstatu mládí vyplňující, přes všechno obzíravější, meditativnější

názor, jenž se v jasných chvílích v mladých duších rozjasňuje. Odtud seriosnost podává si ruku s rozmarností... odtud ta nekonečně lehká směs touhy a stesku, rozběhů a kolísání, melancholie a radosti. Jemné pavučinové nálady dívčích duší, rozšuměných a rozehraných, přemety smíchu v pláč, trilkující noty stříbrného timbru, rychle vyskakující, hrající a rozplývající se bublinky emoční... celá ta rozvířená udýchanost citová je podána autorem v té psychologické a básnické grácii, s tou měkkou, laskavou a chápající plností a otevřeností, jež je právě podstatným znakem názoru humoristického. Žádné výbuchy smíchu, žádné hrubé veselí, nýbrž tichá, jakoby mléčným sklem reflexe ztlumená bílá radost sympatie, pochopení... a *resignace* (stále se mi vrací ten pojem a to slovo). Ano, meditativná *resignace*, to je poslední konečný dojem, jež pociťuju při tomto druhu básnického humoru, to je výsledný cit autora, kterým pojal obě tyto zápasné strany. Ukazuje se stejným laskavým pochopením, se stejně rozdělenou a zaujatou přízní a stejně ochotným prolnutím, stejně oddanou péčí obě zápasné strany — ale právě v této spravedlivé oboustrannosti, v této kontemplativné neutrálnosti je ukryta hořká vůně *resignace*. Jak milá, příjemná, básnická hra je ten život, cítíte, ale také jak lichá... jak pouze a pouze *hra*, jak pouze a pouze *divadlo!* Jen tehdy, když se postavíš mimo něj, nežádaje od něho nic, nejsa v něj vpleten a zapjat... jen s tohoto neutrálního kontemplativního bodu můžeš s klidnou radostí přehlížet jeho hru... s klidnou tichou radostí, poněvadž vidíš na všech stranách, ve všech případech stejnou pravdu a stejnou lež. Taková je básnická spravedlnost humoristy... spravedlnost slunce, jež prosvítí i bláto a louže a *musí* se jim dát lesknout ve chvílkové ilusi jako nejryzejším kovům.

Vyložil jsem již výše, že veselohra pracuje jinou volnějši, ideovějši pravděpodobností a dějovou logikou než drama, že svobodně a rozmarně traktuje hmotné dějové elementy hry, které neplatí nic samy sebou, nýbrž jen básnickými náladovými perspektivami, jež nesou jako dřevěné koliky květinové koruny. Proto nevádí mi zcela nic dosti nepravděpodobné rozuzlení třetího aktu *Dědečka*, na němž vzala

úraz velická většina kritiky. Náladově a humoristicky je nutné a zdůvodněné... to stačí již k jeho legitimaci. V *dramatě* nebo *románě* vadilo by mi také, ale nevádí nijak, opakuju, ve *veselohře*, která má právo na rozmarné, pohádkové, daleko volnější traktování logiky dějové. Připomeňme si také, že autor vědomě chtěl zabarvit tento akt *archaisticky* (mluví se ve veselohře několikrát o *starodávném* románě, z něhož uplétají Růžena a Barčinka oko na dědečka), *starosvětsky*. Docílil tím zvláštní, milé, náladové vůně... a znamenité příležitosti k demonstraci citové hloubky a srdečné naivnosti a poctivosti dědečkovy, vesměs rysů nutných k dokreslení jeho podobizny. Je tedy, jak viděti, i tento poněkud nepravděpodobný akt odůvodněn vnitřní logikou básnickou i náladovou.

*Dědeček* byl pečlivě a s uměleckým, náladovým pochopením inscenován ředitelem p. Šubrtem a sehrán s pěknou hereckou pietou mimo jiné p. Mošnou (dědeček Jelínek), pí Kvapilovou (Růžena) a slečnou Grégrovou (Barčinka), jež ukázala milý, hravý, vznícený a rozmarný temperament herecký.

P. S. *Dědeček* byl jedné části referentů, mezi nimi v první řadě p. Jarošovi v „České Stráži“, příčinou, aby skalpovala nejen autora, nýbrž i mne, jeho kritika. Děkuju za čest, ale nevím, jak k ní přicházím. Proto snad, že jsem před lety vysoko postavil dramata p. Svoboda<sup>1</sup>, předem *Rozklad*? Ale jaká je to logika, proboha! Dejme tomu, že *Dědeček* je slabá práce (což však popírám), co to dokazuje — o *Rozkladu* a *Útoku zisku*? Nestalo se největším geniům, že napsali práce slabé, chatrné, bídné, pode vši kritiku? A co to dokazuje o mně? Což jsem kde prorokoval, že Svoboda je *neomylný*? Nikde nikdy. *Kritisoval* jsem pouze jeho „*Rozklad*“ a „*Útok zisku*“, t. j. pověděl jsem, že se mi líbí a vyložil jsem, *proč* se mi líbí, co nového a dobrého v nich vidím. Podepřel jsem rozborem dojem svůj a *zdůvodnil* a *formoval* jej v *názor*, jak jsem dovedl. Pověděl jsem, co Svoboda přináší v *dramatě* nového, jak jinak, než všichni dosavadní dramatikové naši,

1 - [Viz Kritické projevy 1, str. 325—332 a 344—355.]

než Pippichové, Štolbové, Preissové a j. dívá se na úlohu dramatika. Ti všichni že buď podávají jen malbu společnosti, malbu jejích mravů a zvyků nebo pouhé individuální spory a krise, zápas vášně s povinností podle staré tradice. Svoboda že však nazírá drama typičtěji a symboličtěji jako demonstraci společenského procesu, společenského zákona. V tom je vidět *princiální reformnost jeho*.

To je můj názor, který jsem zdůvodnil, podepřel, vypracoval v logický typ. Nevnučuju ho nikomu, ale také mi docela nijak neimpone, plivne-li nebo kopne-li do něho en passant jen tak zhola v několika řádcích nějaký kritický nebo literární Supergenius.

Nesouhlasíš-li, Supergenie, bon — pověz svůj soud, napiš jej, *zdůvodni a podepři jej, vypracuj jej také v logický typ* a je všecko v pořádku. *Jen to je svoboda kritiky, které se dovoláváš. Jinak je to jen svoboda rvavosti.*

Žertovné pro pozorovatele lidských běhů je, že tito revolucionáři dopouštějí se takto v jádře stejného copášství jako reakcionáři à la Zákrejs a Krásnohorská. Těmto výtečníkům také ničím není soud podepřený a zdůvodněný, vypracovaný v logický typ. Nesouhlasil jsi s někým nebo nelíbil se ti někdo, napsal jsi to a vyložil *proč, zdůvodnil*: — přijde Zákrejs nebo Krásnohorská a jen tak en passant zhola kopnou a plivnou: měl jsi souhlasit a mělo se ti líbit!

A zde je to v jádře týž nesmysl a táž hloupost. Táž zákrejsovština, jenže obrácena na ruby, kožichem navrch. Souhlasil jsi s někým a líbil se ti někdo, napsal jsi to a vyložil *proč, zdůvodnil* — přijde p. X. z „Moderní revue“ nebo p. Y ze „Stráže“ a jen tak en passant zhola kopne a plivne: měl jsi souhlasit a nemělo se ti líbit!

Tam fanatikové úcty a souhlasu, zde neúcty a nesouhlasu — fanatikové v obou příkladech — kritikové nikde.

Tolik jednou provždy na všechny adresy, poněvadž nemám chuti starat se o to, kdy a kde které veličině nelíbil se některý můj článek nebo některá má studie. Ale zejména a předem těm výtečníkům, kteří provozují výborně dvě řemesla současně: nadávají vám ústy a přitom současně rukama vás vykrádají.

Drama charvatského básníka nese, myslím, v celé své stavbě a v celém svém stylu *jižní masku*. Děj brutální, vnější, romaneskní i romantický je hosen s jižní nonchalancí na prkna. Nepoutá nás s uměleckého hledišťe. *Umělecká, psychologická formace* je právě to, co mu schází. Je v tom patrně rozdíl typů literárních, jenž je podmíněn v poslední řadě rozdílem plemene a klimatu. Nás lidi severu, meditativné, těžké, utonulé v mlhách, zajímá něco jiného, než hrubé masy dějové, nakupené na sebe s improvizátorskou povrchností. Lidem jižním — alespoň průměru jich a normálnímu jich typu — je zase cizí naše mikroskopická analytičnost, odstiňující úzkostlivost, motivující a třídící klasifikace — celý ten volný, bolestný, tichý a zešeřelý proces psychologického draní peří nebo cupování šarpií. Proto na nás působí p. Vojnoviće *Ekvinokce* více jako *féerie*, než jako drama, více ryze náladově a emočně, než psychologicky, více jako obraz, než jako stavba. V panu Vojnoviće je totiž kus elementárního, živelného básníka, který má smysl pro kolorit a atmosféru, který dovede chytit hrubá, elementární, hromadná hnutí lidská, který jasně vyciřuje odvislost člověka od sil přírodních, temný fatalismus a slepou mystiku klimatických, fysických a dědičných vztahů. Tento *naturalistický mysticismus* houpá a rytmuje hru p. Vojnoviće svými tmavými fatalistickými vlnami a zvedá ji nad to, čím by jinak zůstala: něčím mezi melodramatem a féerií.

Hře p. Ladeckého, již se po dlouhém a obětavém boji kritickém v „České Thalii“ dostal na jeviště Národního divadla, chybí konec konců totéž, co práci Vojnoviće: *centrální, psychologická idea dramatická*, idea, která klene drama a podává jeho stylový klíč. Neříkám tím, že hra p. Ladeckého je psychologicky tak nevypracována a pouze vnějškem zformována jako Ekvinokce. Ne, je tam dost psychologické kresby, je tam dost charakterové malby genrovitě pointované — ale to všecko nedá ještě tu stylovou ideu, která dělá drama drama

tem, na níž musí být stavěno jako tělo na srdci, jež jej rytmuje, stává, perspektivuje. Řeknu to jedním slovem: ve hře p. Ladeckého není psychologického *procesu* ideového. (Psychologické *malby* neříkám, to je něco podstatně jiného.)

Vezměte si hlavní figury a přesvědčte se. Tu je nejprve těžce zkoušený, poctivý a trochu hrubozrný lesník *Kalaš*. Ve dvou směrech je předmětem dramatického našeho zájmu. Předně: je to poctivec, jenž bojuje s pomluvou zlodějí, a čestný, slušný muž, jenž uvalil na sebe hněv zvrhlé otrokářské hraběnky. Poctivost jeho jasně se dokáže lidem, kteří dovedou a chtějí vůbec vidět (komtесе Vilmě a baronovi Burianovi), a komtесе Vilmě ukáže se nadto i jeho hlubší čestné nitro (když jí radí postavit manželství na pravdě). To má jistě dramatický zájem — ale psychologický? Nevím, v čem. Je to docela běžný, vnější, právnícký přímo akt, jak se zjistí poctivost lesníkovy: sekvestrací . . . Kde je tu jaký *psychologický* problém? Jaký *proces psychologický*? Poctivec, poctivec. A mýlil se, kdo věřil intrikánu Schneiderovi. To je všecko.

Ale *Kalaš* trpí jinak ještě, než pomluvou ve službě. A zde jsme u druhého a řekněme hned, daleko důležitějšího puntíku, kterým je postaven do centra našeho zájmu. *Kalaš* musil se totiž — *před patnácti lety*, podtrhuju hned — oženit se svou nynější chotí Františkou, někdy komornou hraběcí. Proč musil? Byl k tomu prostě komandován, jak již je takový barbarský nemrav ve službách panských. Z toho bere si strašné podezření proti minulosti své ženy, podezření, jež otravuje a hubí po plných patnáct let manželství, které by jinak mohlo být šťastné, poněvadž žena miluje muže a vlastně v jádře i on ji. Podezření, jehož lučavka při otevření scény, po patnácti letech, ani dost málo ještě nezkyšla a leptá, hlodá a hryze nelitostně dál na srdci nešťastného muže. Chápete hned, že autor uložil si za problém vyléčit tohoto dobrého muže. Ale, bohužel, usnadnil si zase neobyčejně tento úkol. Čekáte *vnitřní, psychický* proces, jakým nešťastná oběť pochyb a sporů vnitřních z nich vyběde — jakým *ethickým* procesem se povznese nad ty žalostné duševní močály a bažiny — ale místo toho zase *docela vnější, ryze vnější rozuzlení*. Bylo to pro mne bolestným

zklamáním — ten pátý akt, kdy přesvědčují chudáka *Kalaše* o čisté minulosti jeho ženy *docela po notářsku, listinou, dokumentem, papírem nějakým*, na něž by ji i soudce musil osvobodit, i porota propustit. A ptám se zase: kde je zde *psychologický* proces, kde je vůbec nějaký psychologický, umělecký, vnitřní zájem? Není to ryze povrchové a vnější, pouze na kombinaci děje a náhody založené?

Pan autor namítne snad, že tak starého skeptika nelze vyléčit jinak, než nahým, hotovým faktem nějakým. Sit, ale pak neměl si vůbec takový problém stavět, nedal-li se jinak řešit, než takto, banálně. Ostatně ani toto rozřešení není povýšeno nad všechny pochyby a není tak pevné a rozhodné, jak se snad p. autorovi zdá. Každému hlubšímu znateli lidské duše napadne, že do člověka, jenž o jedné myšlence vášnivě ve dne v noci hloubá — *nota bene*, člověka, žijícího již povoláním svým většinou v samotě — představa ta často ráda se zaryje k nevypuzení a vzpouzí se sebe jasnějšímu rozumovému vyvrácení. Že poruší často normální funkce duševní a rozruší to, čemu se říká duševní zdraví.

Psychologický proces není také žádný u barona *Buriana*, osvíceného moderního šlechtice, neobyčejně ušlechtilého a velikodušného sice, ale, psychologicky, zase bez odstínů, uzlů, záhad . . . celého stříženého z jednoho sukna. Stejně schematická je také vzdušně šlechtná *komtesa Vilma*, která projde ovšem krisí, když v den svatby dovídá se o ničemnostech své matky, ale *jak* projde a jak z ní vyjde, o tom již nic nevíme. To nám již zastřel autor a oddálil naši pozornost.

Jen jedna figura ze hry je kreslena s jistou psychologickou intuící. Je to zvrhlá, znuděná a pustá duše hraběnky Riehlensteinové. Na konci čtvrtého aktu, kde ušlápnutá týčí se v celé despotické své grandezze, chce se dát raději hmotně zničit, než by povolila novému duchu a směru, kde komanduje k sobě služebného psa svého Schneidera a s ním chce držet ztracenou posici — zde, cítíte, vězí kus dramatické poesie. Škoda, že tato silně myšlená scéna zůstala osamocena, a že z ní autor víc nevytěžil než pointu aktu!

Hra p. Ladeckého mne celkem zklamala. Čekal jsem od autora seriosnější, umělečtější práci. A zatím, nevím, ale cítím to všude,

vane z jeho dramatu mnoho konvenčnosti, prostřednosti, paktování snad i úmyslného. Celá práce směřuje zřejmě k tomu překonanému a v jádře protimodernímu pseudogenru, jemuž říkají *obraz ze života*. A odtud je k opravdové, celé, stylové poesii dramatické — a nic jiného si nežádáme — příliš daleko.

*Julius Zeyer: Doña Sanča - Jaroslav Vrchlický: Marie Calderonová - Henrik Ibsen: John Gabriel Borkman - Jan Červenka: Opuštěný*

Z obou španělských historických her pp. Zeyera a Vrchlického stojí umělecky výše tragédie prvního. Nejen že má více lokálního koloritu, nejen že dramatický temperament Zeyerův je daleko větší, prudší, nervovější než Vrchlického, ale i zvláštní, jak bych to řekl, *stylovou psychologií*. Hra p. Zeyerova má ve svém psychologickém tematě, v krajnosti a zvratu vášni neobyčejně jasnovidných a chladně, kamenně ovládaných, rozhodně něco z toho, co na nás dýše zvláštním nepřírozeným, jak se říká, žárem i chladem současně, z nejlepších a nejzvláštnějších her Calderonových. Naproti této prudce útočící, prudkými purpury a dusnými stíny se lámající vášni, která zachovává přitom nejvyšší sebevládu a zvláštní rozumovou povýšenost, která se mstí chladným výpočtem a s jasnovidnou účelností, působí rozlámané rétorické drama p. Vrchlického mdle a slabě. Není žádného jednotného terče dramatické dynamiky, napětí a spádu hry, ani ryze vnější situační jednoty.

Ostatně ani hra p. Zeyerova nehledá v umění nových cest a je vlastně jen podařený epigonský experiment. Zůstává ovšem vždy účtyhodna ta smělost vrhu dramatického, ta opravdu odvážná malba kouřících se a pak v led ztuhlých vášní, ta šířka obrysů a grandezza linií . . . ale konec konců žádáme přece od básníka, aby byl *tvůrcem* nových psychických situací, aby odkrýval nové krajiny v duševním světě, lámal nové cesty a sekal nové stezky do panenských pralesů,

aby sestupoval hloub a jinudy, jinými posud neotevřenými stezkami do šachet života. Kombinace psychických prvků a kombinace linií, jež již známe odjinud, třeba zde užity na novém obsahu a ději, na nové látce, nemohou nám dostačit. A zde je bod, proč při vši úctě a sympatii k ryzímu a poctivému umělci v Zeyerovi nemohu v něm vidět toho *tvůrce básníka*, jakého v něm vidí jeho ctitelé. Toho *psychologického centra*, v něž se sbíhají všechny práce u velikých básníků, toho centra, jehož odrazem a proměnou jen je ten který paprsek; té podložené, matematicky jasné formule, jež stojí pod všemi stavbami jich neproměnně a na niž se dají konec konců vždycky svést jako ve svůj klíč a ve svou pojmovou esenci . . . toho tu nenalezám. Co který umělec platí *sám sebou* (a ne jen situací svou v určitém prostředí, poměrem k druhým, k vrstevníkům), pozná se neomylně dle jeho *psychologie*: co tu odkryl, jakou methodou šel, jaké typy našel. A zde nelze se klamat, že v těchto posledních stěžejních otázkách literární kritiky dopadne odpověď chudě. Psychologie Zeyerova je předně celá stará *methodou* svojí a po druhé (první by mi ještě nevadilo) stará i ve *výsledcích* svých. Nenašel žádný nový typ, ale nekonstruoval nově, nevysvětlil nově, nepodal ani v novém plánu žádný typ starý.

Není z dynamických složek v procesu literárního a psychologického rozvoje. Mezi ním a Vrchlickým je daleko více podobnosti a základních, než se primavista zdá a než si jeho obec snad uvědomuje. Oběma bylo souzeno shrnout, vypracovat, někdy vykristalisovat, jindy variovat obsahové a formové typy vnější a uložené z vnějška a dané. V obou bylo mnoho píce, vytrvalosti, pasivity vůbec. Oba byli diletanti a sběratelé, v obou vyvrcholil se historismus v celé své oslnivosti, ale také mdlbě.

Stává se někdy, že poslední bývají prvními. To je příklad Zeyerův. Poslední Mohykán romantiky stává se prvním ascendentem dekadence nebo mysticismu a novoidealismu. Neříkám, že toho Zeyer nezasloužil a že tím mladí mystifikují nebo politisují. Ne, vnitřní příbuznost jest patrna a logika descendenční také. Ale je mi na druhé straně také jasno, že čím více budou mladí překonávat status quo, tím více bude mizet.

Ale jedno zůstane přece: veliký příklad tohoto člověka, který bez theorie realizoval svým životem nauku neznámou ještě snad, těžko chápanou moderním člověkem a neformulovanou snad ještě nebo špatně formulovanou: *nauku o krásném životě, o životě krásném jako umělecké dílo, o životě nazíraném jako látka k uměleckému dílu*. Je pravda, že Zeyer je formoval z látky nejpoddajnější, že sochu svou stavěl z materiálu nejměkčího: ze snů a ilusí a dojmů — ze všeho, co se vzdává, stojí a nerozbihá, co zachovává otisk měkce a snadno, a stranou, v tichu, za stěnami — ale stavěl ji přece a snad první. Přijdou jiní, kteří postaví snad ze vzdorovitější a vzpurnější hmoty a ve vírech větrů a vod — ale budou to konečně také sochy a symbolické dědičky soch jeho.

Osmý rok již probíhá jako „nemocný vlk“, jak se praví ve hře Ibsenově, ve své kleci ve velikém sále zašlých barev a vybledlých gobelinů a ztrnulého masivního nábytku v empirovém stylu, ve velkém chladném a mrtvém sále mrtvého a chladného domu živá mrtvola, John Gabriel Borkman, šedesátiletý stařec, kdysi ředitel veliké banky, veliký conquistador zlata a štěstí celé zemi, víra a naděje tisíců, nyní propuštěný trestanec, potrestaný zločinec, podvodník a zloděj jmění tisíců, odbytý a zahrabaný člověk, hanba rodiny, potupa a stud své ženy. Před osmi lety, kdy jej propustili ze žaláře, v němž proseděl pět let po svém pádu, zapadl do tohoto mrtvého domu, ježž jemu i rodině jeho propůjčila bliženko jeho ženy, slečna Ella Rentheimova, jediná, jejíhož jmění v bance uloženého ředitel Borkman kdysi se nedotknul, a tak je zachoval jeho majetníci. Před osmi lety vešel do tohoto domu hostinné útrpnosti a nevyšel z něho po celých osm let na krok, nepřestoupil ani prahu jeho. V starém slavnostním sále zámečku čeká a čeká, až se osud jeho obrátí, až ti, kdož jej přivedli k pádu, přijdou sem k němu, k tomuto psacímu stolu, za ním a odprosí ho zde za příkoří a uvedou krále z vyhnanství na jeho vlastní dědičný trůn. „Až udeří má hodina odplaty — až nahlédnou, že se beze mne neobejdou — až přijdou sem, do sálu ke mně — a polezou ke kříži

a budou prosit a žebrot, abych vzal znovu banku do rukou —! Novou banku, kterou založili — a s níž nic nemohou svéstí — (postaví se k psacímu stolu jako dřív a udeří se na prsa): *zde chci stát a je přijmout!*<sup>1</sup> Borkman, ač syn horníkův, jak vidět, je *duše vladařská*, je z rodu králů a dobyvatelů, duše mužná, vypjatá, tvrdá, k nejvyšší metě namířená. *Touha po moci, žádost moci*, to je celá vzpruha jeho bytosti, ta ho celého určovala a hnala. Jako hoch slyšel hluboko pod zemí zpívat kov, zpívat touhou, aby osvoboditel vynesl ho ze zakletí a dal mu rozlít se celou zemí a celým životem, a odtud nemá pokoje, odtud páli v hrudi touha „probudit zlata spící duchy“. Nové nesmírné továrny chtěl založit, rozestřít celou síť obchodu a celé žiloví života a štěstí zemi, mrtvé žily kovu chtěl učinit tekutými a dáti jim prosíkat celou říši — ano novou velikou říši života a štěstí chtěl založit — sobě říši slávy a moci — ostatním říši štěstí. Veliká, tvrdá, svalnatá duše, tedy pravý conquistador, duch bojovný a dobrodružný, typ pravé mužnosti podle Nietzscheho, který je stavěn právě podstatně nietzschovským elementem: *vůli k moci*. A totéž, co radí Nietzsche lidem: aby této *vůli k moci* obětovali zženštilost, měkkost a slabost osobního *štěstí* — totéž dovede Borkman: aby se domohl místa ředitele banky, obětuje ženu, která jej miluje a kterou i on miluje — Ellu Rentheimovu. Ví, že ji miluje člověk, jenž mu může pomoci k žádanému místu, k podmínce vši další jeho činnosti, a vzdá se jí, přenechá ji soku svému, ožení se s lhostejnou sestrou její. Ale nepomohla nic tato oběť Borkmanovi. Stoupal, stoupal sice nějakou dobu, ale v kritické chvíli, kdy odvážně sáhnul na cizí peníze, ovšem s úmyslem, že je po zdařené spekulaci vrátí, padne zradou téhož člověka, advokáta Hinkla, jemuž chtěl postoupit Ellu Rentheimovu. Ta totiž miluje dále Borkmana, odmítne ruku vášnivého advokáta, který pak ze msty zradí Borkmana, odkryje v kritickém momentu jeho nesprávné manipulace, přivede jej před soud a do vězení.

Tragická vina Borkmana je s neobyčejnou básnickou silou a psy-

1 - John Gabriel Borkman. Paris, Leipzig, München, Albert Langen, 1897, str. 66.



chologickou hloubkou vyložena v druhém jednání, a sice ústy téže Elly Rentheimovy. Borkman dopustil se na ní zločinu tisíckrát většího, než jsou všechny zločiny zákoníka trestního, za něž jím opovrhují lidé, za něž je mrtev ve společnosti a za něž nenávidí jej jeho vlastní žena a vyhýbá se mu vlastní syn; zločinu, jenž nemůže být odpuštěn ani na tomto ani na onom světě: obětoval její i svůj nejvyšší a nejryzejší život citový svému prospěchu. „Zabil jsi ve mně život lásky,“ praví hluboce Ella. „Viš, co to znamená? Bible mluví o tajemném hříchu, jenž nebude nikdy odpuštěn. Nikdy dříve jsem nerozuměla, co se tím míní. Nyní to chápu. Ten veliký hřích, jenž nebude odpuštěn — to je hřích, jehož se dopouští, kdo zabije život lásky v člověku.“ O něco dále: „Opustil jsi ženu, již jsi miloval. Mne, mne, mne! Co ti bylo nejdražší na světě, to jsi svolil prodat, abys z toho vzal užitek. To je ta dvojnásobná vražda, již jsi zavinil. Vražda tvé vlastní duše i mé!“<sup>1</sup>

To je tedy ideový a dramatický klíč nového dramatu Ibsenova, oblouk, na němž je stavěno, pilíř jeho klenutí. Jen zúmyslná slepota nebo zlovůle může nevidět grandiositu a sílu této ideje, její krásu básnickou i ethickou. A jak důsledná je Ibsenovi, celému jeho básnickému stylu. Ano, to je on, jak ho znám a jak je mi drahý jako nikdo snad ze současníků: básník individualismu, básník svatosti a nedotknutelnosti vnitřního života, který jej hájil vždy proti útokům a asimilaci vnějšku, ústředí, společnosti všeho nesvého, cizího a násilného. Ano, to je on, básník nového rodícího se světa, básník vůle a snu k nejvyššímu zenitu vzletlé, ale pak klesající s přeraženými křídly. Nový svět — svět štěstí, síly, radosti a svobody — nemůže se nikdy u něho zrodit, něco sedí na něm jako upír: minulost, vina, hřích. A pak nezbyvá lidem nového světa, kteří chtěli krásně žít, nic, než *krásně, svobodně a čistě umírat* (Rosmersholm, Hedda Gablerova).

Zajímavé je, že Ibsen, který v tolika hrách jako v *Noře*, *Nepříteli lidu*, *Staviteli Solnessu* a j. bojuje za volný rozpuk a rozkvět individua, za právo individua proti všemu druhému, každému tlaku vnějšmu,

1 - Tamže, str. 94 a 95.

zde takový úporný a tvrdošíjný rozběh a vykypění alespoň kritikuje, chová se k němu neutrálně alespoň, ukazuje je přemožené a motivuje porážku tu a ospravedlňuje, jak jsme viděli, ethicky. Je to zřejmá kritika individualismu nietzschovského, poněvadž Borkman de facto je útvar nietzschovský, personifikace jeho *vůle k moci*. Tento krajní a tyranický individualismus Ibsen, jak patrně v Borkmanovi, nepřijímá a nehájí. Naopak: odsuzuje ho jako *egoismus*. Mezi egoismem a individualismem liší tedy i Ibsen velice jasně. Pravý individualismus — volný vnitřní život duševní — nesnáší se s násilnictvím onoho. Přes znesvěcený a zašlapaný svůj i cizí život citový není cesty k slávě a moci — není tu ani moc ani síla — jen násilnictví. Ta *zima*, jež Borkmana ve čtvrtém aktě zabije, je symbol tohoto ethického problému. Ani v něm ani kolem něho nebylo tepla srdce a duše — on sám byl jen sobecký počtář a žena jeho Gunhilda taktéž.

Škoda, že tato bez odporu silná a hluboká idea nenašla ve hře Ibsenově tak silného a jednotného symbolu dramatického jako ve hrách jiných. Idea ta totiž není, přesně mluveno, podána dramaticky — netvoří proces dramaticko-psychologický — nýbrž je podána pouze epicky v jednání druhém. Borkmana nezničí žádný *vnitřní moment* — žádný moment psychologický — neuzná a nepozná svou vinu, nepodrobuje se jí a nebere za ni trest. Toho procesu svědomí poznávajícího a rozdírajícího se, jež podal tak mistrovsky Ibsen v jiných svých hrách, předem v *Rosmersholmu*, zde nemá.

A dále: drama jeho není stavěno jen na této ideji (která by přece stačila je unést velmi dobře), nýbrž je tu jiný ještě proces, který tvoří vlastní dramatickou dynamiku hry a zajímá větší její část: totiž poměr syna Borkmanova, třiatvacetiletého studenta *Erharda*, k rodině jeho, k jeho matce, k tetě Elle Rentheimové a otci. Po této stránce je *John Gabriel Borkman* tragedií stáří opuštěného mládím, jež je nechápe, jež se vyrve úkolům, jaké mu ono ukládá, jež za svými novými potřebami a požitky přechází přesně k dennímu pořádku.

O *Erharda*, jenž je personifikací mládí, pře se a zápasí mezi sebou celá minulost, všickni staří, všechny jejich směry. Každý z nich chce jej získat pro sebe, chce mu uložit, aby je nesl dále a pokračoval jeho

čarou, chce v něm dále žít a působit. Ella Rentheimova přenáší na něj svou lásku, již kdysi chovala k jeho otci, chce ho mít u sebe alespoň ten krátký čas, než zemře, chce jej adoptovat a zemřít tak v ilusi mateřství, po němž toužila a o něž ji provždy starý Borkman podvedl. Matka jeho, Gunhilda Borkmanova, ukládá mu velikou ideální misi mstitele a očistitele jména Borkmanova. Má vystoupit vysoko na společenském řebríku, velikými činy uvést v zapomenutí vinu a pád otce-trestance. Vykládá to sama s opravdu tragickou a hrůznou silou starému bankrotáři na str. 122 a 123:

*Paní Borkmanová:* Chci zřídit pomník na hrobě.

*Borkman:* Sloup hanby míniš asi?

*Paní Borkmanová:* O ne, to nebude pomník z kamene nebo kovu. A nikdo nebude smět vlepťat výsměšný nápis do pomníku, jež já stavím. Bude jako živý plot stromů a křovin hustě zasazených, zcela hustě kolem tvého života ve hrobě. Zakrýt má všechno to temné, co jednou bylo. A v zapomenutí ukrýt před lidmi Johna Gabriela Borkmana!

*Borkman* (hlasem chraptivým a řezavým): A takové dílo lásky chceš *ty* vykonat?

*Paní Borkmanová:* Ne vlastní silou. Na to nelze pomyslit. Vychovala jsem si k tomu pomocníka, který by svůj život dal pro to jediné. Bude žít v čistotě a výsosti a světlém lesku, takže tvůj vlastní důlní život bude jakoby vymazán zde nahoře na zemi!

A po třetí, otec jeho, starý John Gabriel, když byl skeptik starého druha svého, měkkého a slabého ilusionisty Foldala, vyléčen ze sebeklamu, že přijde k němu staré štěstí samo, a vidí, že musí vkročit znovu do plné, rvavé tísně životní reality, že musí ven do strašné nepohody života, opustit věž své pýchy a ilusivního sebeklamu, probíjet se znovu od začátku, chce-li vůbec někam dojít — starý John Gabriel chce mu podat také ruku a chce s ním, zapjat v jeho rameno, vyjít do boje.

Ale Erhard nepoddá se nikomu z těchto tří starců a invalidů života. Necítí s nimi, jich svět je mu odlehlý a daleký, jiné živé představy kvetou mu, bijí se a vzpírají po slunci. Odvrátí se ode všech a odjíždí

daleko odtud, do ciziny se ženou, kterou miluje. Saně jejich, které přejedou starého Foldala, jsou symbolem mládí, jež vesele a lhostejně v cinkotu rolničků přešlo přes odbyté, těžké, marně po něm roztoužené stáří.

A hle, jediný tento dobromyslný měkký romantik a ilusionista, jediný tento Foldal, jenž nemá již od života čeho žádat, jenž na všechno již sám resignoval, jediný tento Foldal chápe mládí a přeje mu odvahu dobrodružství a udychanost vyžítí život — třeba jely jeho vozy přes jeho prsa, přes prsa padlých uprostřed cesty života.

Touto druhou základní ideou svou — bojem stáří a mládí — je poslední drama Ibsenovo pendantem, novou versí mnohem celejšího a jednotnějšího *Stavitele Solnessa*. Tam stáří, jež se bojí mládí jako soudce svého a jež se jím dává vylákat v díla přesahující hranice možnosti, v absolutno, v němž hyne, — zde stáří, jež chce najít pomocníka a pokračovatele v mládí a je jím odkopnuto. Také figura Johna Gabriela je konstrukcí odlika a dosti mdlá odlika stavitele Solnessa. Typ genia, vůle k nejvyšším cílům sestředěné a napjaté, po vládě nad přírodou bažící, jež ji chce ztročit a jejími silami chce dát sobě posluhovat, z možnosti a reality se vymykající a v absolutno se řítící. Jenže Borkman má kontury reálnější a nese dost jasně pečeť *technického století* a zpodobuje geniální dobrodružnost a dobývavost ve formách a barvách doby národohospodářské a podnikatelské.

Pokládám *Borkmana* za slabší hru Ibsenovu a napověděl jsem již výše, proč. Dynamika hry, jindy u Ibsena tak obdivuhodně sjednocená a gradovaná výpočtem neomylným, je roztržena ve dvě ideje, z nichž první nedošla, zdá se mi, dost určitě a opravdu dramatické formace, není vyjádřena procesem dramaticky psychologickým, nýbrž skoro jako pouhá these, pouhý dialogický exkurs. Ta nejvyššího obdivu hodná síla jeho, s jakou dovedl pomysly metafysické nebo etické, jich zápasy a rozpory formovat konkrétně v dramatické a psychologické procesy, ta síla, která stavěla současně dvoji stavbu: dramaticky dějovou a nad ní nebo s ní ideově symbolickou, která dovedla do zcela běžných, pravidelných, lidsky reálných a konkrétných dějů vložit vyšší romány ideové, vložit těžší a obsažnější dramata

metafysická a duševědná — ta síla zde Ibsenovi dosti patrně selhala. On, jenž dovedl v některých hrách jako nikdo druhý sloučit ideový symbolismus s psychologickou plastikou a názorností až krajně realistickou, upadl již zde leckde v schematicnost a scholastiku, v symbolisaci *à tout prix*, jakou vidím na př. v symbolické pointě náhodného fakta, že starého Foldala přejedou saně mladých, odjíždějících do dálky.

Ale i toto slabší dílo Ibsenovo je přes všecko, co namítám, pořád ještě úctyhodně grandiosní. Sláva velikých, široce vržených ideových linií hoří pořád ještě, třeba v západu, nad jeho architekturou, třeba zdi již povolovaly někde a pukaly. Člověk maně cítí tu pronikavou magii zřícenin, jak praví v jedné překrásné básni v próze Baudelaire.

Ze všeho předchozího je patrné, jak vysoko cením a miluji Ibsena. Říkám to rád nahlas, poněvadž stalo se módou dnes ho snižovat a líčit jako konfusního mystifikátora, který neví sám, co chce, a baví se tím, že vymýšlí šarády, jež dává pak luštit obecenstvu. Nic nejapnějšího a absurdnějšího než tento klep. Rozebral jsem zde šíře Borkmana a čtenář vidí, jak logická, přesná, matematicky zvážena a určená je jeho struktura a všechny jeho prvky. Chápeme, že klasickým doktrínám francouzským jako Faguetovi může být Ibsen nejasný nebo lépe nepohodlný a bizarní — nedivíme se nic tomu, poněvadž známe jejich názory na divadlo, kde žádají týž geometrický vzorek rozporu mezi vášní a povinností překládaný do různých variací. Jejich divadlo je suchá psychologická fyzika — to, čemu říkáme poesie dramatická, síla ideového symbolismu, metafysický problém dramatický a co nejvýše na dramatech ceníme — je jim nepohodlné, nejasné, vadí jim, jde proti jich vkusu a tradici. Uvědomte si, jakou nechuť mají k Shakespeareovi, jakou ke Goethovi, kteří nedovedli se posud zachytit a zdomácnět — ani v nejskrovnější míře — na jejich jevištích.

Je to vůbec averse střízlivé povrchnosti proti hlubšímu metafysičtějšímu nazírání života. K tomu přistupuje, že nejvíce konvencí a nejztrnulejších opředlo hlavně jeviště francouzské, které více než jinde stalo se orgánem zábavy obecné a vyhovuje pohodlnosti a spo-

lečenským předsudkům obecenstva ryze světáckého a mělkého. Neznám opravdu střízlivější, plošší, titěrnější a prázdnější literatury, než jsou francouzská dramata. Všichni hlubší duchové v našem století vyhnuli se buď jevišti, sestředili se do románu nebo poesie, kde nebylo alespoň tolik vnějších překážek jich reformátorské činnosti, nebo nevyhnuli-li, unavili a znechutili se na něm nebo přestáli léta nejkrutějšího a nejhlupejšího nepochopení a výsměchu.

Volat tedy za rozhodčí o ceně a hodnotě Ibsenově francouzské obecenstvo nebo francouzskou akademickou kritiku, je znateli poměrů prostě směšné.

Jsou však i jiné, *obsahové* stránky jeho díla, jež pobuňují konvenčního Francouze. Ibsen je, jak jsem pověděl výše, prototyp *individualisty* — boj se společností, prostředím — to je thema jeho nejšíře a nejprimitivněji vysloveno. A v některých dramatických básních sestupuje důsledně k samým záhadám lidského bytí, k metafysickým záhadám *fatalismu* a *svobodné vůle*, *sugesce a genia*, *trestu a viny*, *zrození a smrti*, *dědičnosti a variace* — slovem k tajné metafysické chemii, k posledním a základním chemickým procesům sociálním. Celé dílo jeho nemá, přesně vzato, mnoho idejí, je to v jádře poměr individua k rodu, ale jsou vystopovány do posledních podzemních kořenů a větví a vysloveny v té celé básnické hrůze tragické, která upomíná často na mystický fatalismus dramát antických.

Ale to všecko ovšem slabě gutiruje Francouz, člen národa po výtce *centralistického*, hromadného, společensky nivelačního a tradičního. *Individualismus* Ibsenův je skutečně element podstatně germánský, právě jako jeho symbolismus a hloubavá metafysičnost je severní a jako jí dovedeme intimně a vroucně rozumět jen my, severané. Ale uvažte, že Ibsen nespokojil se formovat tyto problémy jen v platonické abstraktnosti, že z nich vedl důsledky i sociální — že některá dramata jeho jsou skutečnými *činy* a že se na ně navazují celé vlny a přílivy v životě společenském, vzbouřené reformní příboje. Vzpomeňte si, že Ibsenův individualismus není *egoismus*, že je mu prostředkem *sociální spravedlnosti*, že chce jím probouzet spící duše, že v *každém* individuu lidském vidí svět pro sebe, nerozvinutý, spící, za-

sypaný, který chce stvořit, a království, které chce založit, rozšířit, uvědomit jeho nevědomému majetníku. Vzpomeňte, že se v této misi osvobozovací nezastavil před žádnou hranicí fyzickou ani před pohlavím, že i žena je mu individuem a musí být přivedena k vědomí svého svatého neporušitelného vnitřního království, své individuality (Nora), — uvažte, že Ibsen emancipoval ženu na člověka — že ji postavil proti znásilňování muže i společnosti — a máte nový důvod averse francouzského bulvárního mozku. Jak, žena, ten předmět rozkoše — — ta chce také myslit, cítit a bojovat na svou pěst, sama ze sebe? . . . To se těžko chápe tradičním Francouzům, synům té tradice, jež jako žádná snad druhá uvykla se dívat na ženu jako pasivnou poddanou cizí rozkoše, jako pasivný nástroj a prostředek k cizím cílům mimo ni položeným.

Zkrátka: chápu a vysvětluji si sociálně a kulturně zcela dobře aversi starých Francouzů (mladí soudí jinak — připomínám si tu jednoho z nejlepších mladé generace, *C. Maucclaira*, od něhož jsem četl kritické studie vzácného pochopení a hlubokého, vnitřního obdivu) — ale nechápu nijak, že bychom my, lidé zcela jiného a namnoze právě protivného typu duševního, měli přijímat jejich hloupost a omezenost za svou.

Ale Ibsen má ještě jiné odpůrce, pravda, než staré tradičníky francouzské — mnozí z mladých Severanů vyslovují se proti němu. Tak třeba sensitivista psychofysiologický *Ola Hansson* nebo roztržitý a ponurý, bizarními hrami chorých setmělých duší zaujatý a mistrně je vyvolávající romanopisec *Knut Hamsun*. I to chápu a vykládám si z psychologické metody obou těchto básníků. Jsou to básníci v poslední příčině hluboce smyslní, básníci temného dna duše, básníci nervů — — a u těch je zcela přirozený odpor k básníku tak logickému, abstraktně rozumovému, reformátorsky symbolickému, jako jest Ibsen. Hansson i Hamsun jsou mystikové sexuálně fyziologičtí, přisátí a zapředení do spleti tmavých nervových úponků chorobných rozvrácených duší — chytající jejich každý chvěj a každé zacukání — — je docela přirozeno, že tito miniaturisté úzkých tmavých duší, psychologičtí *empirikové* nebudou mít mnoho smyslu pro světlé, vysoko

sklenuté obzorové perspektivy dramát Ibsenových, pro jejich metafysické symboly, pro jejich dialektickou sociologii a ideovou dynamiku. To jsou umělecké metody právě protilehlé sobě. Hansson a Hamsun připadají mi jako badatelé mikroskopem, Ibsen proti nim dívá se dalekohledem. Každý má jinou metodu, jiné látky, jiné subjekty, jiné cíle — zde nebude nikdo rozumný hledat vzájemnou sympatii a pochopení. A k tomu přistupuje znovu kardinální puntík, jehož výše jsem se již dotknul: jiný *názor na ženu*. Ibsen ji intelektualisuje, jemu je bytostí rozumnou, mravnou, volní; — oběma uvedeným básníkům, předem Hanssonovi, je bytostí fyziologické sexualnosti, kuriózním předmětem pozorování a popisování, experimentů a hypotéz. Ibsen dívá se na ni často jako na idealisované schema občanské, mravní, sociální reformy; Hamsun a Hansson studují ji naopak v reálných a empirických jednotlivostech, bez každé idealisující generalisace, bez každé mravní nebo reformní a společenské tendence. Slovem: Antipodi ve všem.

Mně však, který se stavím na stanovisko ryze literární a umělecké a nedbám na cizí soudy, je úplně jasna veliká básnická hodnota Ibsenova. Náleží mu veliká zásluha, že dovedl v grandiosní a smutně veliké symboly dramatické vtělit malichernou, pustou, plochou a *střízlivou přítomnost*, jež zdála se vzdorovati velikému symbolickému a tragickému umění. Že dále toto symbolické a tragické umění stavěl na *podkladě realistickém*, z odpozorovaného materiálu všedního života, z jeho látek, běžných a typických, — a že nepracoval jako všichni epigoni staré ideové dramatiky *fikcemi historickými* nebo *mythologickými* — umělecká a básnická zásluha prvního řádu, která předpokládá velkou speciálně básnickou tvůrčí sílu. Že nakonec všechna dramata jeho spojuje hluboká vnitřní jednota duchová, že jsou různými články v jednom řetěze ideovém, že jsou různými variacemi jednoho názoru světového nebo ethického, který je snad úzký a snad i těžce dostupný, snad příliš zjednodušený a abstraktně dialektický — ale kterému nemůže také nikdo upřít idealismus hrdosti a teplo spravedlnosti, ryzost vysokého cenění člověka a vášnivou vřelost ideace celého světa.

Veselohra p. Červenky, jehož jsme znali dosud jako troubadourského lyrika *Amorosa*, *Písni Závěšových* a *Zlišených vln*, pak překladatele ze španělštiny, Calderonova a Becquerova, neměla být připuštěna na prkna Národního divadla. Dramaturg, jenž by mu ji byl vrátil, prokázal by mu býval, myslím, dobrou službu. Ovšem předpokládaje mlčky, že p. Červenkovi běží vážně o dramatické *umění* a dramatickou *poesii* a ne o výrobu více méně fraškovitých a pitvorných situací, jež chytají dobře trávící p. t. publikum za bránici.

Mladého doktora práv zradí hned po třetím rigorosu dívka, již miloval a která předstírala lásku i jemu. Oznámí mu zcela klidně, že se za nějaký týden provdá za nějakého pana profesora nebo koho. Opuštěného, zle zasaženého mladého muže ujme se přítel nějaký, velmi dobrý a dobrosrdečný občan, nějaký medicinae doktor, odveze chudáka na nějakou chvíli na cesty do Alp a předá pak ještě něžnějším, citlivějším a soucitnějším rukám své sestřenice slečny Tyny. Tato podejme se velmi horlivě samaritánského úkolu; byla již dříve důvěrníci nešťastných milenců, společnou přítelkyní zrádkyně i zrazeného, S pietou a taktem ujme se nešťastníka, který proklíná provždy lásku a oddává se s ideálním pathosem přátelství k Tyně. Jak již p. Červenka tohoto mladíka konstruoval jako ideálního přímo hlupáka a nevědomce v životě citovém, neví o pravém poměru svém k Tyně nic (jediný soi-disant psychologický moment ve hře p. Červenkově), až jej z nevědomosti jeho vyburcuje nebezpečí, že Tynu ztratí. Má se provdat, uchází se o ni nějaký maloměstský potentát, a ve městě mluví se již o její svatbě. Rozumí se, že z toho nic nesmí být, a že podle plánu autora musí se opuštěný a těšitelka vzít. Ale, ku podivu! Nyní, kdy nešťastnému přihloupnému mladíku konečně svítá v hlavě a on chápe, že k Tyně necítí jen přátelství, nýbrž skutečnou lásku, — nyní, kdy hlupák opuštěný prohlédnul ve svých deklamačních mlžinách, — nyní zhloupne zase naráz slečna Tyna, až dosud tak bystrá a vtipná. Ve třetím jednání, které je čiročirá fraška, deklamuje nějaké příšernosti mladík nad děvčetem, děvče škytá a pláče — slovem příšerná pitvornost děje se na jevišti za řehotu obecenstva, které se ne směje, ale posmívá a chechtá této sentimentálně-banální po-

sunčině. Nevím, jak to dlouho trvá, vím jen, že nakonec vyskytne se na jevišti rozšafný doktor medicinae, který znaje již z minulého aktu srdeční situaci obou lidiček, položí je sobě do náručí.

Jak vidět, není na veselohře p. Červenkově nic ani literárně cenného, ani nového, ani opravdu jeho. Znáte jistě jako já několik povídek a kusů, které mají stejné thema jako hra p. Červenkova a stejně zpracované: jak z přátelství vyklube se láska a jak z těšitelky stává se milenka (nebo z těšitele milence). Ale málokde četl jsem to tak banálně zpracováno jako ve veselohře p. Červenkově. Ani stopy po jemnější psychologické malbě náladové — tak hrubé, karikaturní jsou ty figury. Ku př. ten opuštěný mladý člověk — jaká je to karikatura jalového deklamátora, který mluví, jako kdyby předčítal nějakou idealisticky a patheticky nádhernou novelu!

Smích obecenstva nad ním není pak nijak citově vroucí, nýbrž je to hrubý výsměch střízlivého člověka nad *pseudoidealistou*, nad snivcem, který je vlastně jen *hlupákem*. V jádře tragické situace jsou takto dávány na pospas hrubému a hloupému smíchu, který se směje pitvornosti situace, poněvadž cítí její nemožnost a strojenou faleš. To je rozpor, který se táhne celou veselohrou p. Červenkovou, ale nejtrapněji dává se cítit ve třetím aktě: příčina toho je, jak jsem naznačil, v tom, že tu nyní p. autor *jedinou* dosud rozumnou a lidskou osobu z celé hry, slečnu Tynu, zlomí také násilně v *karikaturu*, že i tato dosud rozumná bytost náhle zhloupne pod nulu a tropí nerozumně a bez příčiny tragický spektakl, v kterém neví divák, co počít. Nezbývá mu tedy, než vzít to za vtip autorův, za masopustní nápad (poněvadž je bezdůvodný) a kvitovat ho masopustním smíchem.

#### *Abel: Hřích*

Při provozování Abelova (pseudonym) *Hřichu* stále mi viselo v mysli slovo Novalisovo o strašné triadě: *náboženství*, *smrti* a *rozkoši*, jež je podstatou nejsilnějších emocí, jež nejhlouběji dovede vzrušit, z níž se dá vařit nejsilnější čarovný nápoj umělecký. Zdálo se mi stále,

že autor *chtěl* a *zamýšlel* podat něco z tohoto temného, osudného umění, něco ze strašného požáru neronovského, jenž zapaluje a spaluje do prachu občas lidské duše. Bohužel, nedovedl toho naprosto, a *Hřích* je v tomto směru umělecký nezdar, úplný a naprostý skoro. Příčina nezdaru toho je velice prostá: pan Abel *smísil* sice uvedené silné ingredience, ale to nestačí ještě k tomu uměleckému nektaru. Nestačí *smísit* v libovolných dávkách, je nutno v *přesných poměrech chemickým*, vnitřním, uměleckým procesem tyto elementy *svařit, sloučit*, ukázat jich osudnou vzájemnost a nutnou gradaci účinnou, jich labyrint a tragiku duše do něho zbloudilé. Příčina uměleckého nezdaru je docela kořenná a základní: pan Abel *sestavil, sklzlil* s dosti tradiční rutinou divadelnickou z jmenovaných elementů hlučný a brutální *děj*, nedovedl však — nepokusil se ani o to — *zformovat* je v *uměleckou*, to jest *vnitřní psychickou tragiku*. *Hřích* je drama vnějšího, brutálního efektu. *Hřích* nepůsobil na mne tou *tragickou hrůzou*, jaká dýše a musí dýchat z dramát tohoto směru, z dramát fatalistického mysticismu — cítil jsem jen *trapné, fyzicky trapné a nervové* pouze napětí a syrový odpor. *Hřích* je plod *naturalistický* v slovném, filosoficky přesném smyslu tohoto termínu. Schází mu všechno umění, všecken styl, všechna vnitřní psychologická práce.

Všimněte si jeho ryze dějové a vnějškem kombinované struktury. Dobrá žena (*Anna*) je provdána za ničemu a vyvrhele lidského, surovce *Jiřího*, který stejně mučí i své rodiče, *Klavkovy*, mlynářovy. Jako kámen na srdci leží osud *Jiřího matce* na duši. Vyloží hned v prvním aktě své snaše, proč. *Jiří* je připjat k podivnému zločinu staré mlynářky. Je plodem surového jakéhosi Prušáka, jenž matku znásilnil, načež ona jej usmrtila, vysypavši na něj zmiže. Za zmařeného otce chce dát světu dobrého syna, ale ten zvrhl se patrně po zvířecím otci — náprava ženou, matkou nic nepomáhá.

Mladá žena má útěchu ve svém utrpení jednak v náboženství, jednak v lásce mlynářova synovce *Pavla*, stejně šlechtetného, jako *Jiří* je ničemný. V *pověře (mystika p. Abelova je vůbec jen pověra)* dožaduje se mladá žena znamení s nebe, smí-li milovat *Pavla*, smí-li myslet na spojení s ním. Hádá na růženci. Výsledek: *nikoli*.

Ale jedná přece proti tomuto orakulu. V druhém aktě vidíme mladého muže, *Pavla*, návštěvou u *Anny*, slyšíme, že si chtějí co nejdříve zařadit společnou domácnost v horách, u matky *Pavlovy*. Při schůzce této přistihne je však *Jiří*. Venku bouře, ve světnici zápas obou mužů. *Pavel* přemůže *Jiřího*, ale pustí ho velkodušně. Ten však se mu mrzce za to odmění; náhle lstivě přepadne jej po druhé a srazí k zemi. Žena, aby zachránila *Pavla*, udeří *Jiřího* a zabije jej, bezděky, nechtíc.

Třetí akt. Zabití *Jiřího* zůstalo utajeno, ale mladá žena hyne z *nitra*, svědomím . . . *Vinu* svou vidí v tom, že neposlechla znamení nebes, když v prvním aktě orakulum jí zakázalo myslet na *Pavla*. Nyní ho nenávidí jako příčinu hřichu, jako svědce svého, utíká před ním, ač dobromyslný a tlachavý *Klavík* přeje si sňatku jejího s *Pavlem*. *Anna* propadla mocím podzemním. Náboženská exaltace, šílení a visionářství ji zachvátilo. Kaje se z hřichu, spí na kamení, dlí stále na modlitbách u vytržení myslí. Stále přemítá, jak smýt hřích. Rozmluva s mlynářkou, která jediná tuší pravou situaci a která jí ukazuje na *Matku Boží* jako největší mučednici, jež obětovala i syna svého, rozbřeskne v chorobné duši její šílené světlo, jak dojít očisty a pokoje. Obětuje *Bohu*, t. j. zavraždí také své dítě, plod lásky svojí a *Pavlovy*.

To je celá komposice, stavba i psychologická a ideová dynamika hry páně *Abelovy*. Více není tam ani puntík. Ani jediného motivu a motoru psychologického jsem neopomenul, ani jediné ideové a myšlenkové perspektivy. To a nic víc. Čtenář vidí, jak je toho málo, jak psychologicky a umělecky tu není skoro nic. Autor namaloval duši chorobnou a rozvrácenou, duši pathologickou, bez intelektu, pověřenou a ne mystickou. Ale to nestačí ještě k *tragice*, to stačí jen k *neštěstí*. Je to jen *trapné*, není to ještě *tragické*. *Tragiky není tam, kde není idejí*, a v *Hřichu* jich není, není jich zápasu, není jich strašného boje o duši lidskou, mezi ně rozdělenou a jimi konečně roztrženou. *Hřích* není tragedie, není psychologické drama, je to lepší *rührstück*.

Pověra není ideou, ale ovšem mysticismus mohl by být ideovým problémem a psychologickým kvasem v kolika směrech. Ale nesměl by se básník chytat *vnějších detailů*, šílenství, vypoulených očí, lomených rukou, sípavého hlasu. Musí ukázat celou hrůzu, dobrodruž-

nost a tajemnost vnitřního toho duchového boje, celý ten děs života ve vyprahlé poušti, musí mysticismus pojmut jako něco *imanentního* a *zákonného lidstvu*, jako osudný rozpor jeho, jako pátý akt lidské tragédie, poslední mlhavou Thuli vyštvaných poutníků. A to je pak tragika podstatně ideová, *intimní* nebo, jak se říká, „obecně“ lidská. Pak a jen pak slyšíme v dramatu takovém bijící poplach *vlastního* srdce a dusno rozepjatých křídel upířích, rozestřených nad *vlastní* duši jako tmavý osudný příkrov.

Jinak je taková látka pouhou kuriosní, pathologickou lekcí, bizarním a brutálním, cizím a nezprostředkovaným, výjimečným a trapným exemplářem, který působí na jemnější vkus ne *tragicky*, ale *trapně*. Quid mihi Hecuba? Co mi po tom všem, co se tropí na jevišti? Po těch zoufalých posuncích a skřecích? S takovou nudou cítil jsem tuto otázku po celé představení. S tou pathologií na jevišti nemám nic, ale dočista nic společného, ty výkřiky nemají ve mně psychologické resonanční půdy, poněvadž jsou to neumělecké, neartikulované, konvenční a šablonovité zvuky a ne zákonná, ideová hudba psychologická.

A v tom vidím základní, pojmovou, podstatnou vadu *Hřichu*. Je principem svým neumělecký a nebásnický. Nemá stopy umění, jehož úkol je, v nahodilém, běžném, rozptýleném, časném hledat a nalézat podstatné, ideové, nutné, věčné. A proti tomu přímo a příkře hřeší *Hřich*. Pro všecka dramata, pro všecku poesii vždy a všude bude platit, co napsal *Friedrich Hebbel*, titánský a grandiosní básník právě toho *fatalisticko-mystického* stylu, jenž snad (nevím, ostatně, hádám jen, chci-li být benevolentní) tanul na mysli p. Abelovi a k němuž snad chtěl svým *Hřichem* se vzepjati: „*Ne pro jich stony a pro jich úpění* má nám předváděti básník neronovské pochodně lidské, jež ukrutný blesk osudu zažehnul, nýbrž pouze pro chmurně rudé světlo, jimž ozařují labyrint, do něhož i *naše*<sup>1</sup> noha může zabloudit.“

V této větě je již implicite pojmové, absolutní odsouzení prací rázu p. Abelova *Hřichu*.

1 - Podtrhuje sám Hebbel. Předmluva k *Juditě*.

Tolik s hlediska věcného a principiálního. Stojí-li však pan autor o kriterion a soud relativní a dostačí-li mu, přiznávám rád, že drama jeho nestojí skoro ani mnoho pod průměrem dramatického repertoaru Národního divadla a že tou základní prázdnotou a bezobsažností, tím pojmovým nedostatkem ideové a právě dramatické poesie, kterou zmirá *jeho* hra, stůně i přemnohý jiný český kus divadelní, jehož pověst v běžné kritice je snad vyšší než jeho prvotiny.

### *Jaroslav Kvapil: Princezna Pampeliška*

Když píšu tento referát, má již p. Kvapil se svou dramatickou pohádkou vyhráno na celé čáře. Předně u obecnstva. Jeho pohádka se líbila a pochopí se snadno, proč. Předně Honza, český Honza, typ lidový . . . a my žijeme dnes národopisnou horečku . . . ornamenty výšivek dáváme si malovat i na talíře a na stropy. A není dost na tom. Tento Honza je skutečný silák tradice. Na konci dvou aktů podá velmi plastické důkazy této síly. Jak pořídí drába a konšely ve vězení a jak se ani celého táboru krále hispanského nelekne . . . to jsou atletické výkony prvního řádu a obecnstvo má je rádo. Lidé mohou puknout smíchem a radostí z českého siláka. Pak je tu česká maminka, parodovaný král, parodování rokokoví konšelé . . . všecko dobří známí . . . ale na jevišti vítání. To je humoristický pól pohádky. Pak nechybí také sentimentální — dobrá Princezna, roztomilá a něžná Princezna — a churavíci, k nevyléčení nemocná, vadnoucí tak bez vší příčiny . . . jak je to tklivé. A sentimentalita spojená s komikou — to je lektvar, nad nějž obecnstvu nikdy nebude. Po druhé dobyl p. Kvapil úplně naši kritiku — a to i to nejnepřístupnější a nejseriosněji nalíčené křídlo, které se strašným aplombem chtělo hluboké, lidové, ethické, sociální a bůhví jaké umění, které přísně zkoumávalo jindy v umělci myslitele a sociálního hygienika a nevím co . . . Tedy i tito Catonové sklonili se před pohádkou p. Kvapilovou, jejíž specifikon je, že nemá nejen žádné myslitelské, ethické, sociální jádro, ale vůbec žádný dra-

matický děj a smysl. Po třetí jása nejmladší falanx básnická, seskupená, jak slyším, kolem pp. Kvapila a Hilberta. Tato falanx totiž přišla na ideu, že slunce je báječná věc a že v umění nemá scházet. „Utíká k Slunci“. Co si pod tím myslí, nevím. Zatím jen tolik, že mu vyslovuje své sympatie a píše je s velikou začáteční písmenou. Bůh mě chraň, abych měl něco proti tomu. Slunce jsem měl vždycky také strašně rád — dávám se jim nesmírně rád hrát — bylo mně vždycky tisíckrát sympatičtější než sentimentální mrtvý měsíc — ale, myslím, že to k poesii ještě nestačí a dokonce již ne k básnické Renesanci. Ale to je zatím vedlejší. V *Princezně Pampelišce* jde Honza s princeznou „za Sluncem“. Jako v Hauptmannově „Potopeném zvonu“ Jindřich. Jenže u Hauptmanna má to hluboký ústřední smysl dramatický, je to i ideové a symbolické jeho centrum, kdežto v Kvapilově *Princezně Pampelišce* je to prázdný verš. Jdou za sluncem, ale přijde podzim a se sluncem je, jak každé dítě ví, na podzim konec. Nu, a dramatu je tedy taky konec. Podzimní vítr vyfoukne princeznu z Honzovy chalupy, a je konec . . . Proč? Inu, je podzim. Nic na světě netrvá věčně. Rozbral jsem nedávno v těchto listech<sup>1</sup> perspektivu a stylisaci Hauptmannova *Potopeného zvonu* a nemusím tedy znova ukazovat, že tam to Slunce je trochu víc než pouhý přírodní fakt, každému dítěti známý, z *Pampelišky* — že tam běží o celý nový názor na svět, o hluboký proces ethický, o novou kulturu srážející se se starým svědomím a hlavní věc: že tam je to *sám podklad dramatický, sám konflikt dramatický* (Jindřich — žena jeho Magda, starý svět tradice a pasivity — Rautendelein, inspirátorka nového díla, nové kultury, nový svět síly a boje). V *Pampelišce* je slunce, opakuju, pouhý módní nálepek, ale „renesančnímu směru“ našemu stačil — je patrně velmi skromný a takto ještě velice dobromyslný. — A ještě jedno vítězství *Pampelišky*: zvítězila i před ctným areopagem soudců, před porotci rozhodujícími o ceně, nevím, či a jaké. Těchto dnů spadla jí do klína. Motivy rozhodnutí ctných těchto mistrů, jimž předsedal p. Zákrejs humoristické paměti, jsou mi ovšem utajeny a nedovolím si ani dohadovat se jich

1 - Číslo 24. minulého ročníku. [Viz zde str. 346—355.]

mělkým svým umem. Jen slabou hypotesu dovoluji si naznačit. Vzpomínám si totiž na proslulou epištolu p. Zákrejsovu k české mládeži: zpívej, tanči, vesel se, buď mladá, mládeži! Nuže, snad byly důvody p. Zákrejsovy totožny s důvody sub 3. uvedenými, s „renesančním proudem“ . . .

Ejhle, jak se lidé pod sluncem a v jeho znamení scházejí! Přijde to snad jen přece na p. Zákrejsa. Ejhle, Zákrejs — „renesančním člověkem“! Nechtěli by o tom sousedství a příbuzenství mladí páni jednou při černé kávě po obědě trochu přemýšlet?

Tedy (abych se vypletl již jednou ze všech digresí) *Princezna Pampeliška* vyhrála na celé čáře. A opravdu — není to div. Je na to řádně mělká a povrchní, a takovým dařívá se, jak ukazuje stará zkušenost, to veliké smířící dílo, že spojí nejrůznější směry a tábory v jeden tleskající nepersonální dav.

*Pampeliška* nevznikla z ideje básnické, *Pampeliška* vznikla — z *pouhého nápadu*. Nápadem tím stojí a nápadem tím padá. Není v ní nic než tento nápad: personifikace květiny, již rozvanou podzimní větry. To byl celý duševní kapitál, jež pan Kvapil dal do svého dramatu. Kvůli tomu nápadu napsal své drama. Že mu na ně vystačil — to je pro pana Kvapila umělce k smrti smutné faktum. Všem pravým umělcům vymyká se, hubení idea pod rukama, přesáhne dílo, nedá se do něho vměstnat. Všichni praví umělci hodí jich do jedné práce celou řadu, promarní jich třeba kopy. — Pan Kvapil je daleko hospodárnější v tomto směru. Je pravý antipod těchto hazardníků. Pán svrchovaně spořivý, rozumný a obratný. Pouhý *nápad* — ale *na-fouknout* ho dovede jako málokdo druhý — celé drama z něho *vy-souká*. Že je to jen neorganická garnitura, pouhá bezideově rozpre-dená dekorace, mixtum compositum různých stylů a perspektiv, na tom p. Kvapilovi nesejde. Prosím vás, kdo to pozná, kdo to vycítí? Jeden z tisíce, nějaký literární labužník — a kvůli tomu se namáhat?

*Pampeliška* je dcerou „chudého krále“, tak chudého, že nemá z čeho uvařit oběd, že mu utíká ze služeb toho pultřetího vojáka, jež má. Celé ovzduší prvního aktu je drženo v této intonaci *barokního humoru v pohádce*, parodie a komiky v pohádkovém rámci. Proč?



Má to účelný smysl ve hře, je to její *nutný*, dalším tónem a logickým rozvojem zdůvodněný předpoklad? Dokonce ne. Pan Kvapil opustí tuto manýru hned prvním aktem a nevrátí se k ní již během celé hry. Přeskočí do jiného stylu. Přijde se ucházet o Pampelišku „mocný princ z Hispanie“, a to je figura stylisovaná úplně *shakespearovským* nebo *calderonovským* heroismem a ukrutenstvím. První styl je zabit. A proč? Měl smysl nějaký? A nehodí se ten druhý na něj jako pěst na oko? To snad přizná i p. Kvapil — ale on přece musil nějak první akt zabarvit, něčím ho vyplnit? Ne? A tu měl *nápad*. Jakkpak takhle andersenovsky zabarvené baroko pohádkové? Nu, „i byl večer, a bylo jitro“, akt první.

Pampeliška však nechce prince hispánského. Uteče ze zámku. Setká se s Honzou, jež právě pustila máma z náručí a jenž má jít do světa na zkušenou. A jsme u třetího stylu: lidová česká pohádka. Kdo je Honza? Nemoudrý rebel, nespokojenec pořádkem světským, poctivá, pro spravedlnost zapálená duše. Obr poctivec, obr dobrák. Nevím, je-li to proti duchu českých pohádek, ale básník má jistě právo figuru tradiční a legendární si stylovat a symbolisovat, jak potřebuje. A stylisace p. Kvapilova je tu, přiznávám, pěkná a má svůj smysl. *Čekal jsem nyní mnoho*: čekal jsem zde první ideové zklenutí dramatu. Ale nepřišlo nic. Honza osvobodí Pampelišku od dotěrné pastevecké chasy (kousek echa z *Pohádky zimního večera*) a půjdou spolu do světa. Honza s Pampeliškou? Honza dostal právě svůj ideový profil, čekal jsem, že básník dá ho teď také Pampelišce. Honza je takový a takový charakter, typ — *což Pampeliška?* Půjdou spolu do světa — *co to znamená?* Nic, žádná odpověď. Půjdou pryč za sluncem, kde nezapadá. (Jak to v ideové stavbě dramatu nic neznamená, ukázal jsem výše.) Je to pouhé slovo. Kam však doopravdy šli, za čím, jak, co jsou si vnitřně, psychologicky — o tom ani stopy v dramate. Přijdou *docela vnější dějově* s nadhozeným problémem nijak nesouvisící scény a zabijí všecko, co začátek sliboval. Král hispánský je honí, v městě je uvězní, konšelův synek strojí úklady Pampelišce, Honza ji obhájí proti násilné přesile, před krále hispánského jsou předvedeni, Pampeliška jakž takž s důstojenstvím propuštěna,

Honza silou se probije, král hispánský za to ve vzteku města páli a lidi do požárů hází . . . Co s tím vším pro dramatickou stavbu? Kde je konflikt dramatický, v čem srážka směrů a názorů, v čem rozpor a krise? V čem prostě dramatické dění? V čem nějaký sebe chatrnější a matnější *proces psychologický*? Pohádka žádá přece také vnitřního psychologického dění a žádá ho tím důslednější a hlubší, čím její vnější rámec je měnnější a pohyblivější. Kde je tady jaký rytmus citový, náladový, dějový . . . jakýkoli chcete . . . jen něco, co vypadá jako jednotná píseň duše nebo síly? Nic než fragment řaděný k fragmentu.

Pampeliška a Honza vyvázli tedy šťastně z rukou svého nepřítele. Vracejí se k domovu Honzovu, k mámě jeho. Zatím nastal podzim. Zestarání krásy, vyvětrání ilusí. Je podzim, a Pampeliška churaví, vadne. Proč? *Přírodní symbolikou* prostě. Na podzim vadnou všechny květiny. Či snad *vnitřně, ze svědomí* hyne? Pan autor naznačuje něco posměšnou písničkou, kterou zpívá tulák a jež o uprechlici koluje po kraji. Ale což, neslyšela ji dřív? Zpívá se jen na podzim? Nezpívala se dříve již, v létě taky? A co to znamená? Rmoutí se Pampeliška jen pro posměch (nebylo ho dost již v městě, kde byla vsazena do vězení?) či jsou to výčitky svědomí, že opustila otce? A proč procítají teď právě? Jak vidět, mate se tu stále dvojí koncept, jež nedovedl pan autor slít v jeden styl. Na jedné straně je Pampeliška pouze *přírodní*, fysická alegorie, na druhé zapomíná se autor alespoň chvílemi a chce jí dávat cítit *lidsky, ethicky*. Z toho ta základní disonance, jež mně skřípala celý večer z *Pampelišky*: pro *přírodní elementární, bezvědomý děj nedovedl najít pan Kvapil ethického, vědomého, lidského výrazu, stylu, symbolu*. Ty dva živly jsou nesloučeny jako voda a olej. Stejně jako *tradiční, typický* a legendární Honza s *ryze fantaskní* Pampeliškou. Drama je sešíváná tříšť, žádný styl, žádná idea, žádný rytmus, žádná perspektiva.

Pampeliška chřadne na vsi u matky Honzovy. Nic jí nepomůže. Honza nosí snopy roští, v peci se topí — a u ní přece umírá Pampeliška. Zašlo již slunce, je zima. Není jí pomoci. Neochladla k ní láska a něžnost Honzova — slunce zašlo na nebi. A konec konců: vrazí do

světlice severní vítr, unese ji a venku rozfoukne v tisíc atomů. Jak vidět, pouhopouhý *fakt přírodní, fysická alegorie*. Proč ji kazí p. Kvapil ještě odpouštěním, jehož se domáhají u otce? Nač zas ten *ethický moment*? Vždyť přece zde nemá naprosto smyslu, za těchto živlů hry!

To je tedy „renesanční drama“ p. Kvapilovo. Obchodnický úspěch. Ale umělecky — zkažený a zabítý jeden typ, jediný, z něhož mohlo něco být a jehož je nám tu líto. Kdy dojde konečně tato figura hlubší ideové stylisace v *celkovém díle*, jehož by byla středem a problémem? Neruda již upozornil před lety, co leží v tomto „českém Herkulovi“; jen to vykřesat. Jinak je *Princezna Pampeliška* pouhé drama *nápadu* — pravá protiva *ideje*, o níž spináme posud marně ruce. Tu je problém Renaissance a ne ve slově slunce psaném s velkým sigma.

Pan autor snažil se ex post, v jakési umělecké konfesi a polemice, dunící přímo beztaktně nadutostí, v níž se vyzpěvuje jako hrdinský tenor s divadelním pathosem za reka a bohatýra modernosti a individualismu a na níž zde odpovídat je škoda papíru, dát svému dramatu ideový smysl. Chtěl prý ukázat, jak krása (Pampeliška) vadne nutně v náručí hrubé fysické síly (Honzové). To je nejnešťastnější manévr pod sluncem. Ubohý Honza a on — hrubec, jen fysická síla! Po tom není však v dramatu, jak jsem je slyšel na Národním divadle, *ani stopy, ani narážky*, z nichž by se dalo něco podobného dedukovat. Honza je v dramatu měkký, citový člověk, je založen v prvním aktu přímo jako citový aristokrat (cit pro spravedlnost, i když to člověku škodí). Výklad páně Kvapilův nedá se tedy držet. Přesto mne však těší jako příznak probouzejícího se *svědomí*. Cítí přece p. Kvapil, že *měl dát* do Pampelišky *něco*. A v tom smyslu je mi i milý. Byl by to pak snad začátek hlubšího a plnějšího něčeho, než je prázdná *Pampeliška*.

### Jaroslav Vrchlický: *Láska a smrt*

Deset let, tuším, stará španělská středověká tragédie p. Vrchlického je práce spíše divadelního dekoratéra než básníka. Je to zcela šablonovitá a konvenční macha sardouovského způsobu. Veliké pompózní scény — ale jen obalem. Jádra v nich není a duní proto vnitřní prázdnotou jako papírové divadelní krunyře. Jen na vnější efekt všecko pracováno — a na jaký ještě efekt! Na efekt širokých vrstev, jejich lačných očí a pustých, nemyslivých mozků. Po celou hru nepouštěl mne nejtrapnější pocit strojené banálnosti, falešného, jalového pathosu, vyvětralé duševní nicoty. Jsem jist, kdyby byly u nás literární poměry normální, kdybychom měli vůbec kritiku poctivou a upřímnou a přitom umělecky citící a myslící (třeba starou tradici estetickou), že by *Láska a smrt* znamenala pro autora smrtící porážku. Takto mluví však pokrytečtí provazolezci novinářští o vítězství, o nepředstížitelné dramatické architektuře, eminentně dramatické hodnotě hry atd. Soukají lživé fráze dle starých receptů, zneužívají slov a pomyslů, jimž nerozumějí.

Dramatická architektura . . . jaké krásné intuitivní slovo, jaký ideový, obzíravý obraz a jak je ho tu zneužito, jak rouhačsky vzato nadarmo!

Sledujme dramatickou stavbu *Lásky a smrti* a ptejme se pak, kde je tu skutečný nějaký, ať jakýkoli, ideový styl.

První akt. Dvě nepřátelské rodiny, Castrové a Larové, stojí proti sobě. Z politických motivů, panovačnosti jsou rozděleni. Hněv Larů vzplanul právě nanovo nejprudším výbuchem, poněvadž hlava Castrů, Gutierro, strhl na sebe vladařství v Toledě za nezletilého Alfonsa VIII. Nejhůře zuří hlava Larův, prudký a prchlý Alvaro. Umluví s bratry komplot, který se však nezdaří a který odpykají smrtí. Alvaro sám zavraždí v zoufalém zuření vladaře Gutierro a prchá z Toleda honěn pochopy.

Druhý akt. Dostane se mu asyly v klášteře Esteban Gormez. Diplomatický opat, ctižádostivý Fray Domingo chce těžit z náhody, která mu dala do rukou tak vzácnou kořist: vydá ji tomu, kdo nejvíce

dá. V tomto klášteře setká se Alvaro náhodou s dívkou, kterou náhodou svrchovaně nepravděpodobnou — utíká přece chudák Alvaro jako štvanec před soudními pochopy! — osvobodil před chvílí od lupičů a prokázal galantní službu. Nějakou hodinku jen se viděli, ale již o sobě blouzní. Milují se. Tato dívka je však nešťastnou náhodou dcera zavražděného Gutierra a vzplála sladkým citem nevědomky k vrahu svého otce. Fray Domingo vyloží jí, že tento galantní rytíř zavraždil včera jejího otce, a dívka odjíždí z kláštera do Toleda vrhající na Alvara nenávistný pohled a kletbu: Vrahu! Alvaro hned také vydán králi leonskému Ferdinandu II., jenž v třetím aktě soudí jeho zločin.

Třetí akt. Král nemíní vyhubit mocný rod Larův popravou posledního jeho žijícího člena, Alvara. Bylo by to svrchovaně nepolitické. Zasazuje se o smír mezi posledním Larou a rodinou Castrův. Navrhuje, aby Alvaro Lara podrobil se očištnému obřadu. Má veřejně před panstvem i lidem odprositi stín zavražděného Gutierra a od nejstaršího člena rodiny Castrův přijmouti symbolickou ránu obnaženým mečem do týla, tuším. Lara odmítne toto pokoření: pýcha jeho je větší než láska k životu. Zemřel by, kdyby neintervenovala — docela nemotivovaně a dramaticky nemožným způsobem — Mariquita, která v druhém aktu klnula ještě vrahu svého otce. Za kulisami, v pause mezi druhým a třetím aktem provedl v ní p. autor zásadný a dalekosáhlý proces psychologický (jediný v celém dramatu!): nenávist její z druhého aktu, její lítost a láska k otci jsou odplaveny, pohlceny láskou ke galantnímu rytíři, s nímž se setkala na cestě do kláštera a v něm. Mariquita miluje tedy zase Alvaru a chce ho zachránit. Ale způsob této záchrany nemá vůbec žádné dramatické, scénické prostě logiky. Příbuzní Mariquitini odejdou totiž ze soudní síně a nechají — *sans gêne bez každého důvodu* — mluvit dceru domu s vrahem jejího otce, s úhlavním svým nepřítelem, s člověkem propadlým hrdlem! Dá se to vůbec myslit, je to vůbec možné? A je to možné speciálně v polovici XII. století v Toledě, ve Španělsku tak příslovečným upjatou etiketou? V tom Španělsku, jež si zabezpečovalo nedotknutelnost panství až směšně přísným byzantinismem obcovacích forem?

Tedy příbuzní Mariquitini nechají bez každého důvodu a příčiny Mariquitu o samotě s Alvarem Larou. Nechají docela nerušeně Mariquitu vyložit Alvarovi svou lásku a přemluvit ho, aby jí kvůli žil, aby jí kvůli podrobil se potupné ceremonii, a přijdou právě včas, aby vyslechli o tom rozhodnutí Alvarovo.

Čtvrtý akt. Ceremonie v hrobce. Alvaro sehraje ponižující hru se vzdorným klidem, ale Mariquita se prozradí před matkou láskou svojí k Alvarovi. Když má vložit jako nejstarší člen rodiny Castrův meč na šíji Alvarovu, odhodí ho přemožena soucitem a vzrušením. Matka ví, na čem je; ví, proč dcera odmítá ruku strýce Rodrigueza Guzmana, ustanoveného náměstka Ferdinandova, který již v prvním aktě ucházel se o ruku Mariquitinu a jehož druhé prosbě nyní ve čtvrtém aktě vyhovuje doña Teresita přes zoufalý odpor dceřin.

Pátý akt. Večer po svatbě Guzmanově s Mariquitou. Guzman chystá se do ložnice k Mariquitě, když mu zvěstují vzpouru v Toledě, a hned potom rudá záře hořícího města svítí skutečně do oken. Podnítil ji bez naděje ve vítězství zoufalý Alvaro, který také bůhví jakou krkolomnou eskamotáží dostane se do domu Guzmanova k Mariquitě. Výčitky a zuření Alvarovo, výklady a ujišťování láskou Mariquity, sebevražda obou. Guzman vracející se z vítězného boje pouličního nalézá již mrtvoly nešťastných milenců.

To je tedy dramatická architektura *Lásky a smrti!* Nic než dějové kombinace a nota bene kombinace logicky nevyložené a přímo nemožné, jak jsem ukázal. Nic neroste v tomto dramatu z motivů psychologických, chemií prvků charakterových, působením jich rozkladné nebo slučivé činnosti. Charakterů tu vůbec není, jsou tu jen schemata, věšáky, na něž jsou naloženy dějové efekty a parádní bengálové scény. Alvaro není nic než hrdinský tenor, první milenec, prudkost a vášeň. A Mariquita nic než „première amoureuse“, utrpení a láska. Jediný psychologický proces v dramatu vůbec — láska k milenci, která zvítězí nad pietou rodinnou, nad dětinnou láskou k otci — není vůbec stylisován. Odehraje se za kulisami v pause mezi druhým a třetím aktem. A přec, měla-li nám být Mariquita charakterově jasna, mohly na výklad této záhady stačit sotva dva tři akty! Jak

podstatně jiná je situace v Shakespearově „Romeu a Julii“, kde ne-  
běží o to strašné dilemma: láska k člověku, jenž zabil otce. A stejně  
schematické a šablonovité jsou figury ostatní: — Teresita, bránící  
matka, Guzman — lstivý žárlivec a konvenční dobrá partie, Gutierro  
Castro — důstojný stařec, Fray Domingo — kněz diplomat a ctižá-  
dostivec, mystik podšitý politikem. V poslední figurě chtěli někteří  
vidět hlubší psychologickou sondaci. Ale není jí tam, poněvadž figura  
ta neprochází vůbec žádným procesem dramatickým. Je to *statický*  
živel, složený ze dvou složek: meditativnosti a silné vůle s racionál-  
nou vypočítavostí, které skutečně u nejednoho mystika a řeholníka  
katolického byly sloučeny a více: které ustavují tento typ jako tra-  
diční.

*Láska a smrt* není vůbec tragedií, nemá vnitřní psychologické dy-  
namiky, nemá těch grandiosních pohledů do duše vybouřené z nor-  
málu, napjaté v zámezi a zrazené, zklamané a přemožené střízlivou  
průměrností. Nemá nejen psychické a ideové architektury, ale vede  
si neobratně i ve scénické technice. Kromě jiného je na př. zbytečný  
první akt a není dosti zdůvodněn v ekonomii celku. Může býti celý  
zcela dobře vypuštěn a jeho dějový materiál sdělen zcela stručně  
epicky v aktu jiném, poněvadž není v něm žádných psychologických  
prvků, jež by byly důležité pro organický růst hry a jež by musily  
býti sděleny diváku přímo, dramatickým názorem a bezprostředním  
dějem. Autor mohl tím získati mnoho času k velice důležitému psy-  
chologickému procesu Mariquitinu, k jejímu přechodu od nenávisti  
k lásce Alvarově. Tragedie p. Vrchlického je prostě výpravnou hrou,  
která pracuje velikými hlučícími masami i pompósními obřady a pa-  
rádami se zcela zřetelnou tendencí chytit těmito skoro výlučně fysic-  
kými a hmotnými prostředky diváka. Není jen dramaticky bez ceny  
a hodnoty, ale také básnicky. Nikde není v ní obrazů nových a sil-  
ných, sugestivně náladové vůně, nikde těch těžkých poznání a moud-  
rostí, těch ideových zvlněných pahorků, odkud se přehlíží čistými  
dálkami tok rozvířené bitvy dramatické, nikde té hrůzy a slávy osud-  
nosti a tragičnosti, která leží jako rozestřené ovzduší nad tragedií  
Hebblovou nebo Grillparzerovou, abych jmenoval básníky blízké

nám a kteří by mohli a měli být blízcí také stylu a intencím p. Vrchlic-  
kého, jenž kdysi lámal kopí — v theorii alespoň — za poesii na jevišti.  
Stačí srovnat jen *Lásku a smrt* s kteroukoli prací jmenovaných autorů,  
aby i nevědomý poznal, co je poesie a co jí není. *Láska a smrt* jsou jen  
slova, prázdně dunící pathos, jalová deklamace. Čtu-li Hebbla nebo  
Grillparzera, nalezám na každé stránce skoro hluboké postřehy psy-  
chické a ethické, obrazy a sentence, které i vyjmuty z toku dramatic-  
kého, jsou krásné a vonné jako poetická meditace nebo filosofický  
aforism. To je to, co činí jejich dikci básnickou a hlubokou. A to je  
také to, co schází dikci poslední dramatické práce p. Vrchlického. Četl  
jsem ji celou a nevyslovil ani jedné hlubší ideové nebo ethické a básnic-  
ké věty. Pouhopouhá voda rétorismu a řečnění.

Také kulturně historické ovzduší není v práci nijak chyceno, ano  
jsou v něm i docela pozitivní hříchy proti němu. Tak na př. Mariquita  
blouzní několikrát docela sentimentálně à la Rousseau o podivné  
jímavé kráse *horské* přírody. To je docela nestředověké, to je roku  
1158 ve Španělsku hrubý anachronism. Smysl pro krásu krajinnou  
procitá patrněji teprve za *renesance*, a to nejdříve v Itálii. A tu ještě  
vztahuje se ke krajinám usměvavým, mírně pahorkovitým. Hory  
nepůsobily na středověkého člověka esteticky, dělaly ho naopak svou  
příšernou nehorázností a hroznou grandiositou. Klaviatura krásy a  
estetické záliby byla u středověkého člověka daleko užší, měla jen  
střední oktávy; o stupnici děsu, hrůzy a grandiosity přírodní rozšířila  
se nedávno teprve, sotva více než před sto lety.