# Moderní drama německé[1]

Thema takto stylisované a formulované bylo mi uloženo. Přiznávám se, že je mi nepříjemné, poněvadž neurčité a mnohomluvné, nepregnantní a široké. *Moderní* drama německé. To slovo *moderní* bodá mne a pálí. Co to je moderní? Co modernost? Co moderní drama? V čem vidět v něm modernost? Definici, pojem, kriterion — tak to volá a křičí přímo z toho slova!

Moderní? Jaká je jeho protiva? Snad tak si je vymezíme. *Klasické* patrně. Ale hleďte, již zde je úraz. Tu máte *poslední* hnutí, hnutí dneška a snad i zítřka, jež hlásá a propaguje zcela vědomě a účelně návrat ke *klasičnosti*, ke klasicismu, k antice, harmonické a samoúčelné její plastice, klidné slavné a slunné její kráse, silné a široké eurytmii! Hnutí, jež chce utéci, jak se vyslovuje, ze *sentimentálné, socialisticko-utilitaristní a tendenční* kultury dneška do pyšného a slavného *individualismu antiky a renesance!* A to jest, opakuju, hnutí poslední, hnutí dneška, hnutí tedy, jak řeknou lapači hesel au jour, „nejmodernější". A toto „nejmodernější" odvrací se velice rozhodně od „moderního", dnešek od včerejška, obrací se tak radikálně, že chce přes něj nazpět ne měsíce, ne léta, ale věky a věky, a věky věků!

1 - Podávám zde kritické zpracování thematu, o němž jsem přednášel 19. května t. r. ve velkém sále Typografické besedy v Praze v cyklu přednášek pořádaných *Intimním volným jevištěm*. Přednáška má byla improvisací a mohla ovšem přirozeně — ohledem na čas i širší obecenstvo, jemuž byla určena — vyčerpati thema uložené jen v momentech a rysech nejhrubších. Proto zachován v tomto zpracování pouze sled a základní plán mé improvisace přednáškové; podrobnější a přesnější formulaci, kritické podepření a zdůvodnění, jinde motivaci podávám teprve v této definitivné úvaze.



Což tedy, jaká modernost! Jaký prázdný široký plášť, kryjící celý chaos přítomnosti a vlastně implicite, ať vědomě či nevědomě, i minulosti! A jak každý, kdo ho používá, jím se ohání, měl by si je nejprve definovat — a předtím vlastně dříve: staré, odbyté, nemoderní. Nešťastné slovo. Nejčastěji to není nic než nálepka, pouhé nabubřelé synonymum za zcela tichá a šedá a pokorná slovíčka: nové, běžné, časové, poslední. Ale mělo by být něco, kde se ho užívá tendenčně, s pointou. Tu by mělo být těžkým slovem rozlišení a charakteristiky, kritikou a názorem světa, sudidlem hodnot kulturních, uměleckých, lidských!

Užívám tedy, opakuju, slova toho s vnitřním odporem. Přijímám je z nouze, poněvadž mi bylo uloženo. Moderní: dnes naturalismus, zítra idealismus a novoromantika — dnes askese, zítra estetický epikureismus — včera sociálná themata a these, dnes samoúčelná kontemplace pouhých krásných jevů a tvarů s věže individuálné tvrdosti a hotovosti. Kolotoč a vír pojmů, hledisk, kriterií, dělidel a hodnocení estetických, kulturních, ethických!

Jak urovnat a roztřídit a opanovat tento chaos? Nejlépe: skromnou a tichou methodou pojmové přesnosti a určitosti. Najděme si v něm zcela malý, tichý a pokorný, ale pevný bod, skromný, ale určitý a rozhodný termín, kriterion, zachytněme se na něm a sledujme pak s něho honbu a hon všech těch oblaků, mraků, větrů, ptáků a hudby. Bod skromný a malý . . . ale to myslím je jen termín *literární*, termín pouze *estetiky* a pouze *poetiky*. S tohoto skromného a chudého, ale alespoň pevného a určitého bodu vidíme nejprve nade vši pochybu, že slovo „moderní" není odborný terminus, není terminus technicus, že nic neříká, že jest to pouhý žurnalistický praporeček. Vidíme nade vši pochybu také, že je třeba nahradit je jiným, které pro poetiku a kritiku esteticko-literární má smysl. A hledáme-li a snažíme-li se s tohoto hlediska charakterisovat skupinu německých dramat, jež máme na mysli a jež měli na mysli patrně i ti, kdož nám uložili toto thema, přijdeme na různé termíny užší, tišší, skromnější a nezvučnější

snad, ale rozhodnější, obsažnější, charakterisující snad více. Tak na př. *naturalistické* drama budeme snad charakterisovat. A snad se i opravíme, uvážíme-li, že terminus tento je založen na kontradikci pojmové a vlastně také docela málo nebo nic neříká — snad se tedy opravíme a přidáme mu třeba za epitheton *impresionistické* nebo *dojmové, náladové. Impresionistické, dojmové, náladové* drama — to již mi zní trochu jinak. Není pochyby: to již charakterisuje dost slušně. To již, jak dále ukážu, vystihuje *ústřední estetický problém*, jenž charakterisuje mladé německé drama posledního období, jeho *problém stylový, problém stavby, komposice, dikce* — zkrátka jeho *estetickou podstatu a jádro.*

Dojmové, náladové, impresionistické drama tedy. To již je kus charakteristiky. To již je vymezení, precisování epitheta nadepsaného tomuto článku. Nedělám si ani tu ilusí o dosahu jeho. Ne. Zcela skromná a obmezená a úzká charakteristika, ryze formová — ryze estetická. A vlastní problémy *literárně psychologické* — obsahové — navazují se vlastně teprve na ni, tlačí se teprve nyní naší pozornosti a žádají formace a vystižení. Ale, myslím, je již získán pevný bod, odkud bude lze snáze přehlédnout celou spleť jevovou a snáze ji utřídit.

Náladové drama, impresionistické drama — ano, tak lze charakterisovat literárně a esteticky dramata německá, jež r. 1889—90 objevila se na berlínské *Freie Bühne*, spolku to založeném na podzim r. 1889 po vzoru pařížského *Théâtre libre* ředitele a herce *Antoina* spisovateli a přáteli umění,[1] aby, jak se pravilo ve stanovách, německému umění dramatickému získána byla „volnost od ohledů na censuru a výdělek". Spolek tento, který podává dost oprávněně *vnější* bod a východisko pro nové drama německé, nepřisahal na žádný program a žádnou theorii literární, jak se pravilo dále ve stanovách; jen konvenci, šabloně a virtuositě dramatické chtěl prý se vyhýbat. Jinak připouštěl však každé dílo slibné, zdravé a silné jakéhokoli směru —

1 - Ze zakladatelů *Freie Bühne* jmenuju přední: Ottu Brahma, Paula Schlenthera, bratry Harty a humoristu Julia Stettenheima.



stálo zase ve stanovách. De facto však dvě dramatické novinky německé (mezi několika cizími), jež provedl v prvním roce svého trvání, *Vor Sonnenaufgang* od *Gerharta Hauptmanna*[2] a *Familie Selicke* společnou prací *Arna Holze* a *Johannesa Schlafa*,[3] byly díla jednoho stylu, jedné methody, jednoho skoro schematu dramatického. Z obou těchto her byla *hrána* „Familie Selicke" později sice, *napsána* však byla dříve, než hra Hauptmannova, a měla také v ni vliv alespoň po stránce dramatické formy, dikce. *Familie Selicke* je vůbec pokládána za *typus* moderní, jak se říká, nebo realistické dramatické faktury. *Theodor Fontane*, starší baladista a romanopisec berlínský, sklonem nejlepších svých prací, malujících život a charaktery marky nebo berlínského velkoměstského života, ovšem dost blízký novému hnutí uměleckému, jenž skorem samojediný ze starších s účastí a sympatií sledoval novou reformu dramatickou, vítal 8. února 1890 den po provozování „Familie Selicke", hru tuto ve „Vossische Zeitung" jako pravou uměleckou Ameriku, pravý *nov.* Píše doslova: „Včerejší představení Volného jeviště přineslo tříaktové drama pánů Holza a Schlafa: Rodinu Selickovu. Toto představení vzrostlo zájmem nad všechna předchozí, poněvadž tu máme nejvlastnější *nov.* (Neuland.) Zde různí se cesty, zde dělí se Staré a Nové. Oba nejurputněji napadané kusy, jež posud Volné jeviště podalo: *Před východem slunce* od G. Hauptmanna a Tolstého *[Vláda]tmy*, nejsou hledě k *jich způsobu uměleckému, směru a technice* nové kusy. Kusy tyto, po případě jich spisovatelé, měli pouze odvahu, že šli v tom či onom za mez, jež až dosud z tradice byla zachovávána, podnikli boj s názory o slušnosti a přípustnosti a snažili se reformovat v tomto poli tyto názory k umění se odnášející a v obecenstvu běžné a obvyklé — *nereformovali však umění samo.* Trochu víc či méně, to bylo všecko. Otázky: „*jaký* má kus být?" nebo „dají-li se myslet kusy, jež od posavadní zvyklosti úplně se odkloňují?" — těchto otázek bylo se kořalkovou komedií jednoho i praskavou komedií druhého sotva dotčeno. Smím volit tato slova,

1 - Soziales Drama. Berlin. S. Fischer, 1892.

2 - Drama in drei Aufzügen. 3. Aufl. Berlin. Wilh. Issleib (G. Schuhr) 1892.

poněvadž jsem zaujat pro oba a tak chráněn před podezřením zlovolnosti."

Jak vidět, přisuzuje tu Fontane *Holzovi* a *Schlafovi* vlastní *uměleckou reformu* německého dramatu. Oni jsou podle něho Kolumbové nové umělecké země. Správně rozpoznal Fontane, že v umění neplatí mnoho látka, již si spisovatel vybral, nýbrž způsob, jak ji zpracoval: *umělecká forma, umělecký styl. Nová umělecká methoda* — o tu jde. To je otázka vlastně umělecká. A tu tedy prý našli *Holz* a *Schlaf*, mladí básníci němečtí, první o rok mladší druhého.[1] A po Fontanovi mluví se často v německé literatuře o těchto dvou spisovatelích jako vlastních zakladatelích t. zv. moderního stylu dramatického. První z nich, *Holz*, v theoretickém díle *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*,[2] pokuse to podati nárys poetiky a z části estetiky s naturalistického stanoviska, mluví také o společných pracích se Schlafem jako východisku *nového národního německého* (to podtrhuje a na to klade důraz) umění. Odmítá výtky, jako by nové německé hnutí šlo stopami cizích — ne, pravý opak je prý pravda. „Rodina Selickova je *nejněmečtější kus*, jejž vůbec má naše literatura," píše Holz doslova. V německé kritice mladší mluvilo se dlouho a mluví snad ještě dnes (ovšem již řidčeji, poněvadž tato umělecká methoda je dnes většinou již překonána) o *objevu Holz-Schlafově*.

V čem záleží tedy tento objev? A jak se k němu dostali? Jakou cestou se ho dobrali šťastní vynálezci?

Dejme si to vypravovat od jednoho z nich, Schlafa.[3]

---

1 - Arno Holz nar. r. 1863, Johannes Schlaf r. 1862. Jiná práce Holza samotného je sbírka lyriky *Buch der Zeit* (1885) často se sociální tendencí. R. 1896 vydal sám drama *Die Sozialaristokraten*, o němž ještě promluvím. Johannes Schlaf vydal řadu deskriptivních básní v próze, někdy kabinetních kousků náladové a popisné drobnomalby, pod názvem *In Dingsda* (Fischer, Berlin), pak drama *Meister Oelze*, pokládané za nejnaturalističtější hru německou (technikou dramatickou) a nejnověji sytou prózu *Frühling*, jež ukazuje značný jeho odklon od původního suchého a úzkostlivě střízlivého realismu.

2 - Berlin, 1890, Gust. Schuhr.

3 - Zeit, 1897, č. 124.



„Holz a já znali jsme se již delší čas, nežli jsme přikročili k společné práci. Oba dva držel nás sen o *intimnějším umění*, než bylo v posledním období v Německu. Také nám, jako všem ostatním, dostalo se impulsu z ciziny, od Francouzů, Seveřanů a Rusů — ale současně zachovali jsme si ve všech těchto řítících se dojmech také svůj neustupný německý instinkt následkem časné naší nezničitelné sympatie ke vší starší německé poesii a vybrali jsme se brzy také ze všech těch vlivů na tuto půdu a odhodili od sebe všecko německému bytí nepřiměřené potud, že jsme počali cítit umění, jež sice neslo časový rys evropský a bylo spojeno s ním organicky, které však přece mělo svůj zvláštní německý ráz. Jeden z nás, jak i v jeho *Umění* se můžete dočíst, narazil, pracuje román, již docela těsně na toto intimnější umění; druhý, tedy moje nepatrnost, bral na tom nejživější účast; rozváděli jsme „plodný puntík", na nějž přišel Holz, v četných rozhovorech, a následek toho byl, že jsme se spojili k společné práci. *Na drama jsme však ještě ani nepomyslili.* Naopak první naše snažení vedlo nás k tomu, abychom románovou práci, asi jako ji oba Goncourtové společně podnikávali, pokud možno intimně vytvořili a dali jí pokud možno čistou a působivou formu uměleckou, abychom, jak jen možno, intimně *vytvořili* kus života s jeho charaktery, s jich osudy, stavy a událostmi. Snažili jsme se však při tom hlavně o to, ne abychom vnitřní duševní stavy podali, jak to až příliš běžno, v *nekonečně širokých, hypothetickopsychologických referátech*, nýbrž hleděli jsme slídností pevně ustředěné sympatie *všechen ten vnitřní život zachovat v lidském slově a posunu a odposlouchat tak nejjemnější a nejdůvěrnější hnutí duševní slovu i posunu*, jak je dvě či více osob v určitém ústředí dle své povahy vyměňují. Musili jsme tak dojít k nové přirozené řeči, jež se těsně přibližuje k tak zvané všední, která byla naráz proti staré dramatické řeči schopna nejpodivuhodnější *jemnosti odstínové*, podle povahy osob jednajících a jich vzájemných efektů. Musili jsme dále dojít k novému charakterisování osob.

Nejprve však provedli jsme studie, jež nejdříve vyšly na veřejnost pod názvem *Papa Hamlet*, pak ostatní, jež jsou sebrány v *Neue Gleise* (F. Fontane & Co., Berlín, 1892). Nuže, zatím se však stalo, že

uprostřed této práce, snad když jsme měli v rukou *Papierne Passion*, dialogem bohatou, zvolal jeden z nás „heureka". A tu jsme viděli, že to všechno táhne k *novému, intimnějšímu dramatu*, jež až posud v plné své ryzosti rodové nebylo realisováno. A tak tomu bylo a tak počali jsme ještě před Hauptmannovým „Vor Sonnenaufgang" pracovat na Rodině Selickově, jejíž látka jednoho z nás již dávno zajímala."

Tato umělecká konfese je velice důležita. Ukazuje nám nade vši pochybu, jak dostali se Holz a Schlaf k nové dramatické methodě, charakterisuje ji a zároveň implicite i kritisuje. Dostali se k dramatu z *románu*, z *novely*. Jejich methoda dramatická je v podstatě *popisná, novelistická, psychologická* a *náladová*. Je to jasně vidět i z formulace sujetu, z jeho komposice dějové, jež je zřejmě novelisticky pasivná a psychologicky popisná.

*Rodina Selickova* je nejen chudá, ale i v nitru rozvrácená a ztroskotaná, z jádra nemocná a uhnívající rodina berlínská. Otec alkoholisuje, brutalisuje rodinu, hubí ji mravně i hmotně. Věčné nesváry jsou mezi ním a slabou, nemocnou, rozmarnou matkou. Jeden druhého viní z bídy a úpadku. Spory, rvačky, nouze. Nejstarší dcera *Tonička*, dvaadvacetileté děvče, obětuje se celá rodině, pracuje do úpadu, hubí si zdraví, jen aby opatřila groše do tonoucí domácnosti. Je to vůbec bytost ideálně dokonalá a nezadá po mravné a charakterové stránce nic nejtypičtějším výtvorům staré tradice. Nic egoistická, celá samojediná obětavost.

Rozpadávající se rodinu drží jakž takž ještě trochu pohromadě nejmladší osmiletá dceruška *Linchen*. Miláček obou rodičů smíří je alespoň někdy na chvilku. Toto dítě stůně však již delší dobu, a v prvním aktě — hraje o Štědrém večeru — napovídá se nám, že je to s ní velice vážné. Kdyby toto dítě zemřelo, rozpadnou se úplně rodiče, poměry rodinné budou ještě zoufalejší, pomocné ruky ještě více potřebí. To cítí jasně Tonička, tato personifikace rodinného svědomí a ducha, a vykládá to také kand. theol. *Wendtovi*, jenž bydlí u rodiny Selickovy dvě léta, poznal její vnitřní mor, ale i heroismus Toničky, které nyní, kdy se stal pastorem a zítra již má odejet na faru na venek, nabízí ruku. Tonička ji přijímá — po dlouhém zdráhání — ale s jasnou podmínkou, že rodině tím prospěje.



Ale v noci, několik hodin po tomto zaslíbení se, po druhé hodině s půlnoci, sotva opilý starý Selicke připotácel se domů, vybouřil rodinu a usnul v podnapilosti nad stolem, umírá děvčátko. Rodinu čekají teprve nyní tedy — podle hořejších předpokladů — nejhorší chvíle: úplný rozklad. Nyní teprve jest obětavé pomocné duše potřebí.

A Tonička pochopí svou povinnost a obětuje jí úplně osobní své štěstí. Zřekne se Wendta, vrátí mu slovo. Po delším mravním zápase pochopí i on a uzná její mravní velikost a půjde patrně také její cestou: těšit a hojit bídu a neštěstí venku, ve svém okrsku.

Struktura děje a thematu je, jak vidět již, velice charakteristická. Běží tu o proces *vnitřní, psychologický*, rozumí se samo sebou, ale — a to je charakteristické — o *pasivní* proces. Osoby dramatické *neodporují svému ústředí*, nepovznášejí se nad ně, nebojují s ním — ne, ustupují mu, podléhají mu, jsou jím zachváceny, podrobeny, jím prolnuty, jemu *asimilovány*. Jak viděti, útočí tu autoři na sám střed, na sám ústřední problém dramatičnosti, jak mu rozuměla klasická tradice: přecházejí první a základní její postulát, že drama má *malovati zápas vůlí, dynamiku psychologickou a sociální*. Psychologické a sociální ustrojení „Rodiny Selickovy" je zřejmě *statické*. Psychologie její je novelisticky popisná.

Konec konců není Familie Selicke jednotná, ideovým nebo citovým napětím nesená dramatická stavba, nýbrž *pouhá řada náladových genrů*, navlečených na nit jistého časového a dějového toku.

Na to se scvrká, myslím, celá principielní, stylová a methodová reforma Holz-Schlafova.

Doplňuje ji ještě dikce úměrná komposici: dikce čiře novelistická, čiře naturalistická. Krátce sekané, monotonní, šedé, beznervné věty.

Je vidět, že celý objev Holz-Schlafův má velice prostý princip: vypustiti z novely nebo románu části popisné, malby přírody nebo ústředí společenského a ponechati pouze dialog, snad jen o něco málo sestředěnější a zhuštěnější.

Reforma Holz-Schlafova skutečně je velice radikální a útočí, jak

jsem již výše řekl, na sám pojem dramatičnosti, jak mu rozuměl klasicismus nebo romantismus.

Není ostatně, jak se domnívají její tvůrci, tak naprosto jejich vynálezem, naopak je jen radikálnějším krokem v celé řadě pokusů, jež skoro instinktivně se nesly k tomuto cíli. Je to jen článek v řetěze toho nejistého tápání přes sto let starého, které směřovalo v jádře svém k *socialisování* dramatu, tohoto uměleckého genru po výtce *aristokratického*. Sledovat genesi a průběh tohoto procesu ve francouzské a německé literatuře, bylo by nade vše pomyšlení literárně i sociologicky zajímavé. Ukázalo by se nade vši pochybu, jak tento v jádře umělecký problém je podmíněn sociálně, jak formy poetiky a estetiky v poslední příčině závisí od předmětů a látek, jež jsou jimi traktovány, jak se jim uzpůsobují a pro ně transformují.

Tragedie podle názorů starých estetiků byla charakterisována — kromě své formy a stavby — v prvé řadě na vnějšek již docela zjevně *látkou*, již projednává. Obsahem jejím měl být buď mythus nebo historická událost, t. j. musila bráti své sujety buď z mythologických kruhů božských neb aristokratických kruhů lidských, musila mít za reky buď bohy a polobohy, nebo krále, vojevůdce, rytíře. Žádalo se, aby vnitřní problém její — problém mohutné, nesmírně vypjaté, neohebné vůle — byl již vyznačen i vnějškem, tedy společenským postavením dějstvujících osob, distinkcí kruhů a kast, jimž náležely.

Proti této *tragedii* i vnějškem již ryze *aristokratické* chtěli postaviti reformátoři, v prvé řadě *Diderot* ve Francii a *Lessing* v Německu, drama, které by odpovídalo novému velikému hnutí kulturnímu, opravným společenským snahám revolučním a demokratickým, drama, které by nebylo anachronismem ve své době, drama sociálně úměrné své době, které by novou kulturu, novou ethiku umělecky a básnicky formovalo. Nový stav *občanský*, jenž se hlásil o slovo v politice, měl je míti i na divadle. Odtud snahy po nové tragedii, které v Německu přezděno *občanská truchlohra (das bürgerliche Trauerspiel)*, kterou ve Francii Diderot nazývá *dramatem* (stvořil je transformací starší t. zv. *comédie larmoyante*).

Jak dnes vidíme, byl sporný problém mezi starými a novými tehdy



jako skoro ve všech předcházejících i následujících sporech, špatně formulován. Dnes je nám nade vši pochybu jisto, že reka tragickým nečiní jeho vnější, společenské postavení, že rek proto, že je mythologickým a historickým, není již také tragickým, slovem, že spor o látku, z níž má tragedie čerpati své děje, je malicherný a nedotýká se nijak jejího vnitřního ideového problému. Tragičnost nezáleží v tragedii v tom, že rek je bohem nebo králem nebo rytířem, nýbrž v psychologickém jeho problému, v poměru jeho k transcendentní záhadě světové, v jeho tragické vině, v katharsi. Jeho ohromná vůle ženoucí jej do záhuby, jeho odpor proti prostředí (i prostřednosti), jeho ideová principielní tvrdost a neustupnost — to všecko činí jej tragickým rekem, to přivodí jeho tragický pád — v tom vězí jeho velikost ideová a v této jeho transcendentní svobodě je pro nás jeho katharse — ale to všecko nesouvisí nijak s jeho vnějším společenským postavením. Tragičnost je vnitřní proces, který plyne z poměru reka k jeho okolí, ale není vázán nijak na určité podmínky společenské. Lidé sociálně nízce postavení mohou se dostati do tragických konfliktů ve svém ústředí stejně dobře, jako lidé vysoce postavení ve svém milieu.

Potud byla tedy reforma oprávněna a měla celou pravdu. Ale nezůstala na tom, nýbrž de facto zavrhla sám pojem tragičnosti (*metafysické*, řekl bych) a snažila se jej nahradit jiným, řekl bych tragičností *sociální, kastovní, fatalismem ryze osobním*. Odstranila i jiný podstatný postulát poetiky a dramaturgie klasické, že totiž *sujet tragický má míti zájem všeobecný, ryze, abstraktně lidský*. To znamenalo tolik: nesmíš dát zahynouti svému reku proto, že narodil se v nouzi otrokem, nebo že se narodil mrzákem, že žil v sociální bídě, že trpěl nemocí těla nebo duše — to je pouze *neštěstí*, zcela *soukromé* a *osobní* neštěstí, jeho *osud* — to není jeho *tragičnost*. To není pak rek, to je prostě slaboch, ať situací, ať vrozenými disposicemi. Tragický rek je předem člověk *zdravý, bohatý, volný* — lidské abstraktum, typ lidský — a zápas jeho tragický v podstatě *metafysický*. Maluje se tu zápas lidského rodu in abstracto v nejvyšších ideálně abstraktních exemplářích.

Naproti tomu reformátoři přesunuli v „občanské tragedii" těžiště

do poměrů rodinných, společenských, přírodních po případě, ukázali reky hynoucí ne transcendentní záhadou vůle příliš napjaté a lidskou mez překročující, nýbrž zcela konkretní bídou poměrů společenských neb osobních. Metafysická druhdy tragedie stala se tendenční kritikou sociální. Starý klasický pojem tragičnosti podstatně změněn a nahražen něčím, co nazývají klasičtí theoretikové *fatalismem*, co je však spíše *pasivitou*, *vázaností* na konkretné, hmotné a společenské předpoklady, ústředí fysické i společenské, odvislost dědičnou i společenskou a vychovatelskou.

Nejdokonalejší plody tohoto směru v německé literatuře, jako Lessingova *Miss Sara Sampson* a *Emilia Galotti*, Schillerova *Kaballe und Liebe*, Goethovy *Clavigo* a *Stella* mají nepopíratelně již více méně zřejmý a patrný sklon k naturalismu a někde i sociální tendenci.

Ještě patrnější je to u některých her dvou mohutných a hlubokých básníků starší generace německé, již stojí na přechodu mezi idealismem a realismem, u *Friedricha Hebbla* a *Otty Ludwiga*.

Friedrich Hebbel má vedle řady metafysicky tragických dramat, neobyčejné síly a grandezzy ideové a hlubokého psychologického symbolismu, i „občanskou truchlohru" *Maria Magdalena* (1843), která celou vnitřní svou methodou, stylem a konstrukcí, ovzduším i sujetem je typickým předchůdcem t. zv. moderního společenského a realistického dramatu německého. Známá společenská dramata *Hermanna Sudermanna Čest* a *Domov* nejsou methodou dramatickou, konstrukcí a stavbou, vlastním problémem dramatického kladení a řešení sujetu než odliky, a to chatrné a otřelé odliky Hebbla.)[1]

Ještě přímější a širší je kmot[rovs]tví druhého básníka Otty Ludwiga, duše v mnohém a podstatném typicky moderní, duše sporné, zmítané, roztržené, zasažené pravou uměleckou moderní nemocí ve vlastním jádru svého bytí. O Ludwigovi říkají němečtí dějepisci, že je první realista německý, vedle Gottfrieda Kellera. To jest však prázdné slovo a nic neříká o tom hlubokém vnitřním martyriu, na něž zemřel tento hloubavě poctivý a poctivě úzkostlivý duch po výtce. Jeho nemoc byla podstatně moderně umělecká, zdá se mi, t. j. byla to přemíra schopností analytických, reflektivných, kritických, jež v něm kazily a oslabovaly tvůrčí spontánnost. Ludwig byl zmítán dvojím, podstatně sporným ideálem uměleckým: s jedné strany lákal jej ideový symbolismus, grandiosita Shakespearových figur, s druhé malá, tichá, uzavřená, šedá, teskná a pokorná realita drobného, ostře vyhraněného detailu. Umřel nemocí ryze uměleckou: rozbil a ztroskotal se na Shakespearu, jejž studoval s hloubavostí a horečností sporné duše, a od něhož čekal rozřešení vlastních bolestí uměleckého sebeanalytika. Umučil se reflektivnou analytičností, zhubil kritismem spontánnost tvůrčí síly, jež v poslední době několikráte sice vzplanula, ale vždy brzy pohasla a ustydla v chladných mlhách spouštějících se stále hustěji nad duši básníkovu.

*Ludwig* je geneticky důležit pro mladé drama německé z kolika příčin. Předně životem svým, empiricky a biograficky, je typem neobyčejně častým v mladším dramatě německém: typem moderního člověka ve sporné strany roztrženého, kolísavého, reflektivného sebemučitele, bytosti nemocné a oslabené, hamletovské. Co Ludwig sám prožil, to vzali za objekt mladší dramatikové a zpracovali jeho typický osud často v objektivné plastické formě dramatické figury. Osud jeho pojat byl, jak často se stává, jako symbol doby, jako živé a konkretní zhuštění všech charakteristických prvků příznačných naší neurovnané hádankovité soumračné době.

Po druhé působil i přímým vlivem v mladší generaci neobyčejně silně. To, o čem mluví Johannes Schlaf, *intimní umění*, *umění náladové psychologie*, neobyčejně ryzí, jemné a vzdušné, atmosférické, řekl bych, to již je v Ludwigovi. Stejně jako ta *německost*, o níž se zmiňuje Arno Holz a již chce vyhražovat jen svému směru — a to daleko čistší

1 - *Sudermanna* vypouštím zde z historie moderního dramatu německého. Náleží do ní časově, ale ne vnitřním ideovým nexem. Snad látkou, ale ne methodou, která ostatně držela se vždy osvědčené divadelnické tradice a divadelního rutinérství a nehledala nových absolutně umělecky ryzích cest. Od Hebbla lze také ještě odvodit jiného mladšího básníka německého, jenž bývá počítán k mladým, básníka komedií *Fuldu*. Jsou to Hebblovy dvě, jak říká sám, pohádkové veselohry *Diamant* (1841) a *Rubín* (1849), v něž lze svésti Fuldovy nejlepší práce stejného směru, alespoň pokud jde o intonaci stylovou a dramatickou, tedy pojmy podstatně umělecké.

a ryzejší, než u berlínských mladých dramatiků. Německost, chceme-li jí totiž rozumět, jak patrně myslí i Holz, *vniternost*, skromnou tichost, nehlučnost vnějšku, poctivou srdečnost a citovou hloubku. To všecko je v hojnější míře v *Ludwigovi*, rozkvetlé přímo v jeho románě *Mezi nebem a zemí*. Ten je celý zalit touto duševní čistotou a citovou opravdovostí jako zahrada sladkým bílým sluncem v prvních měkkých mléčných dnech jarních.

A po třetí byly to kriticko-theoretické studie dramatické, sebrané a šest let po jeho smrti jako *Shakespeare-Studien* (Lipsko, 1871) vydané, které připravovaly cestu novému hnutí tím, že ukazovaly na pustotu a dutou jalovost epigonského schillerovského pathosu, odhalovaly Shakespeara v celé jeho konkretní plnosti a živosti, protestovaly tak proti zjalovění jeho německými epigony, vykládaly nejsubtilnější, nejdelikátnější umělecké otázky s takovou psychologickou slídností a intimní zkušeností, že musily každému hlubšímu člověku otevřít oči a demonstrovat přímo celou zchátralost toho, co se pokládalo za německé drama, prací třeba *Arnošta von Wildenbruch*, patriotického ruského dramatika neobyčejné jalovosti pathetické, nebo hrubých rétorických prostředků *Adolfa Wilbrandta*, abych jmenoval jen nejznámější epigony staré pseudoidealistické tradice.[1]

*Holz* a *Schlaf* měli tedy cestu ke svému „objevu" alespoň důkladně prosekánu — i v německé literatuře — nehledíme-li ani k vlivu naturalistických pokusů francouzského divadla, jež na ně nezůstaly bez působení.

Učinili jen konsekventní krajní krok z *občanské tragedie*, a to krok více *formový*, *dikční* než obsahový.

A to, myslím, krok alespoň z části pochybený.

Malovala-li stará klasická tragedie veliké ideální lidi pompósně a

1 - Zajímavo je, že sám *Bleibtreu*, který v románě i kritice literární je předním předchůdcem německého realismu a impresionismu, na poli dramatu zůstal vězet *methodou a stylem* ve starém. Jeho dramata jsou titanisující výlevy prudké polemické duše, dramatické apostrofy jeho byronovského a napoleonského kultu, prudké často a znamenité šířky dechu i inspirace, ale celkem věrny staré tradici a pro rozvoj nových útvarů, forem a stylů v německé poesii bez významu.



ideálně, malovala-li občanská tragedie lidi malé společensky, přece však v momentech vysokých, důležitých a kritických a s velikou duševní silou a silně vzepjatou vůlí, malovala-li je v typických zhuštěných liniích zvláštní příslovečně zakrojenou dikcí, zušlechtěnou a poetisovanou mluvou lidovou — malovalo nyní naturalistické drama lidi slabé, unavené, kleslé, nemocné, rozvrácené, slabochy bez vůle, udupané pod koly života, slabě, mdle, v autentické dikci přelámaných, roztříštěných, blekotavých vět.

Drama bylo zbaveno vlastních svých problémů, problémů *ideových*, problémů *dynamiky jedinečné i společenské* — stalo se pasivnou zešeřelou malbou lidských interiérů, neupírám, že někdy zvláštního básnického miniaturního kouzla a náladového ovzduší.

Není mi pochyby, že reforma tato je v podstatě *ochuzením*. Dnes vidí se již patrně, že dramatu je vlastní *zvláštní specifický charakter*, odlišující je od všech ostatních genrů, předem od románu nebo novely. Vidíme, že tato podstata, tento pojmový charakter dramatu je právě to, co přehlížel nebo popíral naturalismus, totiž: *odpor proti ústředí*. Ne pasivná dojmovost, ne popisná malba, nýbrž napětí vůle, ideové kolise, citové procesy . . . ale *hyb a napětí*. Osoby musí se z vnitra rozvíjet a odhalovat a růst a padat a stoupat na vnějších překážkách před naším zrakem.

Spor netýká se nijak náladovosti. V tom zase nepřesně byla formována otázka. Rozumí se, že i od dramatu jako ode všeho umění žádáme náladovosti (t. j. sugestivnosti, vlastního básnického kouzla), — ale náladovost na jevišti musí tryskat *přímo ze situací* — nesmí se pouze *o ní mluvit na jevišti*. *Pouze popisná* náladovost nemůže mít místa na jevišti.

Reforma měla pravdu potud, pokud bojovala proti pathosu vnějšku, komplikacím dějovým, situační hře šachové, proti idealistickým schematům a šablonám. Měla dále pravdu, když ukazovala na to, že drama má podávat stále jemnější a subtilnější procesy nitra, že má zjemňovat a prohlubovat psychologickou intuici. Měla také pravdu, když žádala po dramatu větší náladovost a vniternost a barvu i reflexe současné kultury, ideje vzaté z jejího hybného boje, srážky diktované

a podmíněné novými rodícími se útvary společenskými. Ale neměla pravdu, když chtěla drama obmezit na pouhou *trpnou* malbu prostředí, na malbu společnosti, vtisknout mu ráz pouhého lokálního popisu.

Ostatně i takto, soudím, byla reforma nutná a užitečná, ano nezbytná jako přirozená reakce proti šabloně pseudoidealismu. Zbystřila smysl dramatiků pro pravou tragičnost nitra, pro přesnost a exaktnost motivace, pro básnickou náladovost a šeré kouzlo jemných odstínů, celé to jemnější pavučí sensitivnějších duší. Byla prostředkem a předpokladem k novějšímu opravenému pojmu dramatičnosti, k stadiu dnešnímu, kdy pojem ten je *širší* než v době klasické exklusivnosti, kdy okres jevů dramatických, dramatických procesů byl znamenitě rozšířen.

Pokud neprováděla se s tvrdošíjnou výlučností a scholastickou krajností a neohebností, potud, myslím, jen prospívala a zúrodňovala. A kde tomu tak skutečně bylo, kde ztrnula v byzantinismus, tam přivedla se ad absurdum sama. Tak na příklad v nejnovějším dramatě *Arna Holze*, jímž po delší době vstoupil znova v literaturu: *Die Sozialaristokraten*, které má býti prvním členem v cyklu společenských maleb berlínských: *Berlin, Das Ende einer Zeit in Dramen.*[1] Místo široké fresky společenské, o níž snad snil Holz, podal tu pouze nesmírně nudnou, suchou a banálně rozlehlou satiru jistých kruhů literárních a politických. Zde jsme na pravém opačném póle idealistického klasicismu: místo metafysicky a abstraktně lidského podává se nám *pouze lokální obmezenost a sevřenost.* Charakteristika osob není vyluštěna v jich ryze lidské jádro, nýbrž naopak v úzkou *lokálnost*, v pomíjivou bezideovou *karikaturu.*

Druhé původní drama německé, provozované v prvním roce trvání her na berlínském Volném jevišti, Hauptmannovo *Vor Sonnenaufgang*, trpí sice také tímto formulkovým schematismem naturalistickým, je však přece neseno širším ideovým a dramatickým dechem, má čistší a hlubší, opravdu dramatickou již v jádře perspektivu.

*Před východem slunce* hraje ve Slezsku, v uhelném okrsku jednom,

1 - Rudolfstadt a Lipsko. V komisi Mähnika a Jahna 1896.



ve vsi Witzdorfě. Dramaticky je tu demonstrována zase rozvrácená a uhnilá rodina, ale tentokráte ještě silněji a tendenčněji malovaná v prohnilosti, všecko proniknuvší a otrávivší. Rodina *Krausova* je celá fysicky i mravně degenerovaná. Otec, věčně opilý sedlák, pokouší se o incest na dceři své *Heleně.* Druhá jeho *žena* žije v incestu se synovcem svým a snoubencem Heleny, koktavým zakrsalcem duševním *Kahlem.* Dcera *Martha*, provdaná za výdělkáře a vyssavače dělnictva inženýra *Hoffmanna* (který kromě toho pokouší se také svést *Helenu*), také alkoholisuje a je patrně úplně degenerována: první její dítě zemře ve třetím roce alkoholismem, druhé narodí se mrtvé. Formulkovost a scholastiku Hauptmannovu lze tu jasně již postřehnout. Je v tom hromadění neřestí a zrůdností, v té thesi dědičnosti, která byla jednu dobu hotovou manií naturalismu a kterou pojímal docela po mysticku, ne jako velice delikátní problém biologický, nýbrž v populární její nepřesnosti a legendárnosti.

Do této venkoncem shnilé rodiny zapadne náhodou *Alfred Loth*, člověk ryze skoro theoretický, důsledný socialista, temperenclář, pravé schema a personifikace jistých doktrin socialistických. Byl kdysi přítelem a soudruhem Hoffmanna, snili spolu kdysi v mládí týž sen o reformě společnosti. Loth zůstal mu věren i v mužném věku, odpykal si dokonce věrnost tu i žalářem; Hoffmann jej zradil, vstoupil i mezi reakcionáře a výdělkáře.

S tímto socialistou setká se druhá dcera Krausova *Helena*, jediná zdravá, rozumná a čestná duše v domě, a přilne k němu a také on k ní neobyčejně rychle. Chápe jeho názory, jsou si duší a temperamentem blízcí. A poněvadž má i peníze, jež střízlivý racionalista Loth žádá od své budoucí ženy pro propagandu svých idejí, nepřekáží, zdá se, nic jich sňatku. Rozbije se však přece, když Loth setká se s místním lékařem, Schimmelpfennigem, také někdejším soudruhem svým a od něho je poučen o degeneraci rodiny Kahlovy, o degeneraci, která je typická u sedláků této krajiny. Loth je totiž z těch socialistů, kteří stojí na darwinismu a jeho descendenční theorii, a zdravá raça je mu conditio sine qua non budoucí ženy. Marně upozorňuje ho Schimmelpfennig, že jsou vždycky výjimky z pravidel, že vedle dědičnosti stojí a působí

i individuálná variace, — Loth jde patrně po jistotě, a zde jí není, — odejde tedy navždy z domu Krausova.

V celé struktuře tohoto socialisty Lotha, zdá se mi, dá se formulkovost a schematičnost toho jistého naturalismu a socialismu přímo hmatat. Loth je skoro jen idea, skoro jen zosobněná doktrina. Málo lidského, psychologického je v něm. Má svoje theorie a neklape-li to s nimi a s realitou — pak sbohem. Přechází přes to bez větší i hlubší krise citové k dennímu pořádku.

Druhé drama Hauptmannovo *Friedensfest*[1] podává týž vlastně sujet, ale s řešením již lidštějším a opravdovějším. Hraje o Štědrém večeru zase v rodině dědičně zatížené patrně, rozhlodané nesváry, celé nervově vydrážděné a stále napjaté. Mladší syn *Vilém* zbil před šesti lety svého otce, *Dra Scholze*, tyrana rodiny, poněvadž ohyzdně pomlouval před čeledí vlastní svou ženu. Oba, otec i syn, opustí po této události rodinu a vrátí se do ní teprve po šesti letech na Štědrý večer. Otec nečekaně, Vilém, který zatím vypracoval se na umělce v Berlíně a z vnitřní rozervanosti a kletby ozdravěl v rodině *Buchnerově*, k naléhání své snoubenky *Idy Buchnerové* a své tchyně zajel s nimi do rodiny, k matce, usmířit se s ní.

Starý Scholz přijel domů jen umřít. Je to alkoholik nervově těžce nemocný. Vilém odprosí jej sice za někdejší urážku, ale smír v rodině není tím zjednán. Za chvíli přičiněním staršího bratra *Roberta*, nevyléčitelného cynika a citového surovce, vypukne hádka mezi bratry, vmísí se do ní sestra a nakonec i starý otec, který se nejvýše rozruší a položí alternativu: buď Robert — nebo on sám opustí dům. Vilém, jenž jej chce udobřit, rozruší a rozlítí jej ještě víc: stařec duševně chorý má halucinace a hyne brzy potom paralysí.

Vilémovi domlouvá nyní ovšem, když nahlédla do vnitra rodiny, pí Buchnerová, aby se vzdal Idy, sňatku s ní. Vede jej k tomu také Robert, jenž opouští domov, ukazuje na dědičnost, podoby mezi Vilémem a starým Scholzem. Vilém chce již odejít s Robertem — zadrží ho však Ida. Miluje jej a neopustí ho, nerozejdou se.

1 - Eine Familienkatastrophe. Berlin 1890. S. Fischer.



Thema tedy blízké thematu z *Vor Sonnenaufgang:* láska člověka zdravého k členu rodiny dědičně zatížené. Ale řešení ve *Friedensfestu* je psychologicky hlubší, lidštější. Je zajímavo také, že takto lidštěji a ryzeji, nesobečtěji řeší *žena*, která tak tedy rozmnožuje řadu obětavých, mravně vysokých žen, dost běžných, zdá se mi, v těchto *sociálních* dramatech německých a charakteristických pro ně.

Přes všechny vady tendenčního naturalismu lze však také viděti již v obou nejmladších hrách Hauptmannových jeho opravdu dramatickou, *ideově* dramatickou sílu. Vězí v těch hluboce tragických konfliktech individua s všeobecnými zákony přírodními nebo společenskými, v tom sepětí ryze soukromého a intimního na závislost velikých perspektiv kulturních a přírodních.

Ještě jasněji lze tuto ideovost, básnickou sílu veliké perspektivy cítit v následujícím dramatě Hauptmannově *Einsame Menschen*, známém i u nás z překladu Šimáčkova a provozování na Národním divadle.[1]

Celý růst Hauptmannův je *in nuce* v tomto dramatě obsažen. Vyrostl v něm umělecky nesmírně nad předešlé dvě hry, zázračně skoro. Daleko jsme tu za různými kombinacemi fysiologických hypothes — formulkový naturalismus, thematičnost a tendenčnost jeho úplně jsou překonány. Jsme v říši *ryzí Psychy*. Lidé zjemnělí, lidé zcitlivělí, lidé z *třetí říše*, říše budoucnosti, říše *ducha*, svatého ducha, jak říká stará legenda, ryzího ducha, jak říká v konečné básni svých *Osudů* Alfred Vigny, vyprávějí a znázorňují nám v posledních chvějích škubajících se a sténajících, přetížených duší, jak těžce nese se jim břemeno *přechodní doby*, doby zloby, zlé vůle a vnější konvenční morálky. Lidé zjemnělého rozumu, jenž pro přítomnost uznává nutnost těchto vnějších přehrad, jenž ví, že nelze je lámat (poněvadž to by znamenalo, je utvrzovat), nýbrž překonávat vyššími cestami sklenutými a připravovanými pro veliké a radostné pouti větších a šťastnějších věků.

Neznám hned tak ryzejšího příkladu a vzoru toho, čemu říkám *básnická idea*, jako tento koncept lidí *nových*, porůznu roztroušených

1 - [Viz Kritické projevy 2, str. 194—205.]

mezi lidmi starého světa, předchůdců vyšší a jemnější kultury budoucí, ale obětí kultury dnešní, jich tragické isolovanosti v dnešní společnosti, jich marného a hořkého zápasu s ní, zoufalého proto, že svědomí jich a rozum je příliš vyvinut, příliš obzíravý. Jaká tragika opravdu metafysická a transcendentní a přitom výlučně psychologicky formovaná a motivovaná, jak daleka banálnímu schematu rozporu mezi vášní a povinností jak prosvícena ideovou perspektivou ohromné teleologie duší, obětí, sil!

Zcela jiného rázu je následující kus Hauptmannův *Die Weber* (psáno původně slezským dialektem a vydáno v něm jako originál, *De Waber*). Tragika jeho není vnitřní, není to vůbec drama v běžném smyslu slova, nýbrž veliká, v mohutných, těžce a široce leptaných liniích držená, barvou ústředí prosáklá freska sociálně historická. Hauptmann sám nazývá ji „činohrou z let čtyřicátých". Jako by cítil, že nemůže stupňovat již tak snadno vnitřní subtilnost psychologickou, obrátil se básník v této hře k pólu právě opačnému: k širokým elementárním hnutím a silám, k přírodním pudům, k hromadným afektům. Je to strašné drama společenského fatalismu, jeho vzpruhami je hlad, bída, útisk, jeho rek ne individuum, ale hromada, dav, lid. Básník ukázal, jak k mohutné emoci pathetické (neužívám s tendencí příhannou) je třeba jiného motivu a jiné methody umělecké, než jakých užívali epigoni historické a mythologické tragedie, že dnes místo individua může a musí básník k takovémuto účinu užít *hromad*, ne jako komparsů, ale doslova jako dramatického zápasícího reka. V tom je reformnost a revolučnost Hauptmannových *Tkalců*. Drama skutečného rozrušujícího a strhujícího pathosu — ale ne dutého a deklamačního — nýbrž strašně a krvavě pravdivého, plynoucího ze sta a sta empirických a konkretných podrobností, střízlivých, suchých a ukrutných fakt. Tedy pathos skutečnosti, věcí, života. Pathos jednoho z těch kataklysmat společenských stejně nutných, grandiosních a rozrušujících jako kataklysmata geologická. A to ovládání dějových mas, to vysledování a seskupení výbušných prvků, ta ekonomie a gradace dynamiky dramatické!

Zajímavé je, že nyní po *Tkalcích*, dramatě tak depresivně a dusně



působícím, po všech předchozích hluboce tragických hrách vrhnul se Hauptmann na pole, které, zdálo se, musí mu být jak možno nejvzdálenější, pole, pro něž, zdálo se, musí mu scházeti všecka výzbroj, všecky temperamentní i umělecké prostředky — na *veselohru*. A hle, jako by se mělo znovu potvrdit staré hluboké slovo o vnitřní a pojmové souvislosti mezi tragedií a komedií, názor Platonova Sokrata v *Symposiu*, že dobrý básník tragický musí být také dobrým básníkem komickým – zvítězil Hauptmann i na tomto nesnadném poli a nezvítězil-li úplně snad, připravil alespoň vítězství budoucím, ukázal, jakou methodou musí se zde pracovat, máme-li dojít ke skutečné ideové a citové, básnické a psychologické *veselohře*, která bude přirozeně pravým protikladem tradiční fraškovitě situační a karikující *komedie*, jak ji známe u národů plemene latinského nebo jak ji naši dramatičtí řemeslníci po jich tradici padělají.

*Hauptmann* je jedním z prvních současných básníků německých, kteří pochopili hluboký a ryzí smysl slova *humor*, kterým humor neleží v prskavkách t. zv. vtipů nebo situací, nýbrž kterým je určitým psychologickým a básnickým *stylem* hry, určitou náladou ethickou a určitým názorem na svět.

Pochopil dále, že humor je vlastní plemenům severním, germánskému předem, a že tento humor německý liší se toto genere od t. zv. espritu francouzského, jehož plodem jsou francouzské vaudevilly. Pochopil, že je to importované zboží, které se snad může líbit zkaženému vkusu velkoměstského blatošlapa, ale zůstane vždy cizí a nepochopitelné duši opravdu čisté a lidové.

Jak pojímá Hauptmann pravý humor, jeho básnické i ethické kouzlo, poznáme nejlépe z konstrukce jeho nejlepší a nejryzejší veselohry *College Crampton*.[1]

Crampton je profesor na malířské akademii ve větším slezském městě nějakém, patrně ve Vratislavi. Sešlý člověk, opilec, slaboch, zadlužený po krk — ale při tom dobré zlaté srdce. Odpůrce akademického copu, proti němuž by dělal revoluci dříve, než jeho žáci. Znepřá-

1 - Komödie in fünf Akten. 2. Aufl. Berlin. S. Fischer, 1894. Jiná komedie jeho pozdější je *Der Biberpelz*. Eine Diebskomödie. 2. Aufl. Tamže 1893.

telí se s kolegy profesory a je sesazen s úřadu a chleba ve chvíli, kdy čeká návštěvu vévody-protektora do své třídy, a doufá, že mecenáš tento odkoupí od něho i nějaký obraz. Zatím ho očernili u zmíněného potentáta, který odjede z ústavu nepovšimnuv si ani třídy Cramptonovy ani jeho prací. Úplná nemilost. Propuštění.

Rozumí se: dlužníci se na něho sesypou jak havrani. Atelier je mu zabaven. Rodina ho opustí, žena, s níž neharmonoval nikdy a jež mu nikdy nerozuměla, odjede pryč, k bohatým svým rodičům. Crampton je slovem na psu. Zničen hmotně i duševně. Jen jediný člověk ho neopustí: jeho dceruška, osmnáctiletá dívka, statečné, smělé, milé, rozumné i citové dítě setrvá heroicky na místě porážky a hanby, neopustí otce, ač ji posílá k rodičům matčiným do Thüring.

Ujmou se Gertrudy Cramptonové nějací zámožní lidé *Strählerovi*, sestra *Maxe Strählera*, žáka Cramptonova, vyloučeného z Akademie pro porušení discipliny nebo mravnosti (serval se nešťastný Strähler se školníkem, pravou rukou pana ředitele), talentovaného a dobrého hocha, v němž se zalíbilo Cramptonovi přes jeho špatnou známku z mravů, a jemuž v prvním aktě dává lekci umělecké pýchy a sebevědomí. Tento *Max* Strähler, který zamiloval si také dceru Cramptonovu Gertrudu (Trudchen), přičiňuje se ze všech sil, aby pomohl znamenitému profesorovi z bahna, do něhož jej dostali jeho nepřátelé. Crampton v zoufalství a tvrdohlavosti jemu vlastní zaleze totiž do nějaké obskurní hospůdky, kde již je zadlužen od dřívějška a kde pije a zase pije. Dělá i volavku hospodskému, dává se najmout nějakými malíři pokojů — zkrátka: je v surových rukou hostinského, jemuž je dlužen, hotový již *déclassé*. V této hospůdce je konečně po několika dnech objeven *Maxem;* neomalenost společnosti tamní se mu zprotivila, a tak vystěhuje se z tohoto doupěte do nového bytu nabízeného mu *Maxem*, jenž zaplatil i jeho dluhy surovému hospodskému. Max skoupil zatím i nářadí z někdejšího atelieru profesorova a upraví mu novou pracovnu stejně, jak ji míval před svým pádem. Přivedou tedy Cramptona do nového atelieru, a on překonán a rozradostněn srdečností Strählerových přijímá nový atelier — je vrácen životu a práci. Gertruda zasnubuje se s Maxem, Maxe vezme nyní do práce Crampton a udělá z něho jistě řádného malíře a smělého umělce — přes Akademii, proti ní.



Komedie Hauptmannova je neobyčejně milá a krásná práce. Nevadí mi nic, že má trochu smělejší a snad někde (jak se říká) trochu problematickou pravděpodobnost. Ne, každá komedie musí pracovat *volnější* a *rozmarnější* logikou dějovou, než drama a tragedie — to patří prostě k pojmovému jejímu postulátu a vidíme to s dostatek na všech krásných velikých pracích v historii tohoto genru. Ale jak dovedl Hauptmann tu suchou dějovou kostru, kterou jsem právě podal, oblít psychologickou hloubkou a milou srdečnou náladovostí a pravou gracií a rozmarem básnickým! Jak hlubokými nezapomenutelnými liniemi je kreslen ten sešlý, lehkomyslný, tvrdohlavý, pošetilý bohém a revolucionář v profesorském kabátě — ta ztracená existence, nad níž všichni vrtí hlavou a kterou již všichni házejí mezi mrtvé — ale který je přece nakonec spasen a vrácen životu, poněvadž je v jádře dobrý, poněvadž je hodnota a cena, a ta nemůže se ztratit a nemůže zahynout!

A dcera jeho *Trudchen*, jaká vzácná malba charakterová, jak nová a radostná je pro diváka tato dívka, pravá *moderní* dívka, nesentimentální, ale heroická, činná, podnikavá, volná, rozmarná a milá, dobrá a hravá jako sluneční světlo.

A jak dovedl se Hauptmann vyhnout vší schematičnosti, jak i nejtradičnější obraty (jako zasnoubení na konci hry) jsou nové, pohádkově lehké a svěží a nenásilné, jemným humorem a lokálním tónem prozářené. Jak profesor v radosti nedovede na konci nic než klít — takové zvláštní žoviálně citové, vlhké a teplé klení! Jak bohémskou fantaskní pýchou přeskakuje to hmotné štěstí, které potkalo jeho dceru i jeho, bankrotáře, jak je v tom celý on, člověk snů a pýchy, když dcerušce líbá prsty a řekne: na každý jich chytíš tucet a hrabat a knížat! Nic není překvapen — on umělec, člověk snu — kde by šosák a člověk reality zůstal stát s otevřenými ústy.

A nade vším ta centrální hluboká idea, nikde nevyslovená, nikde neformulovaná, ale přece prolínající a protékající celou práci Hauptmannovu jako teplý májový vzduch, zahradu a les: ta hluboká filosofická radost, že člověk dobrý, třeba slabý, nezahynul, ten optimismus,

že vnitřní hodnota a cena a talent a srdce je něco, čeho není na světě tolik, aby jen tak zhola se mohlo zahazovat a přecházet přes ně k dennímu pořádku. Celý ten radostný široký názor na svět, ten vzdor a výsměch pedantismu, zlobě, ničemnosti akademické, ty opravdu prudké, vysoko šlehající a čistě hrající plameny mládí a pýchy a vzdoru a nepoddajnosti — to přeskakování reality rovnýma nohama jako přes příkop.

Zde jsou poslední motivy humoru moderního — ideové, filosofické. Prameny, z nichž vyvěrá jeho radost a svěžest a něha a kouzlo básnické, a které jsou jinak hluboké a opravdové, než nemožné a pitvorné karikatury a sprostota surového smíchu nebo spíše výsměchu.

Hauptmann není v moderním německém dramatě sám, jenž pokusil se o básnickou veselohru náladovou a psychologickou. Ale rozhodně s největším zdarem, s největším uměním. Z ostatních pokusů jmenuju jen práce *Ernesta von Wolzogen* (* 1855), jehož činnost má těžiště v *románě*, kde je ceněn pro zvláštní humoristickou svěžest a širší charakterovější realismus. Známy jsou od něho dvě veselohry: *Kinder der Exzellenz* (1890) a *Das Lumpengesindel* (1892)[1], zvláště druhá znamenitá fraška literární, plny ostré a drastické malby společenské. Co jim však schází, je právě ta hluboká básnická perspektiva humoristická, o níž jsem mluvil u Hauptmannova „College Crampton" a v níž právě leží jeho vysoká cena umělecká.

Hauptmannovy komedie nedostihnul také pokus jiného moderního dramatika německého, dosti známého *Maxe Halbeho*, o němž promluvím ještě více při charakteristice jeho dramat vážných. *Der Amerikafahrer, ein Scherzspiel in Knittelreimen*[2] je umělecky myšlený vtip, trochu bizarní marota, trochu rozpustilý rozmar, který dovede snad bavit v užším kruhu uměleckém, ale chytit chladnějšího diváka nebo dokonce čtenáře nedovede. Snad i hanssachsovská antikvovaná forma to působí, že se nedostane člověk v přímý a ryzí poměr k těmto odlehlým osobám a situacím, jak se alespoň stalo mně.

1 - Třetí *Ein unbeschriebenes Blatt* propadla na podzim 1896 ve Vídni.
2 - Dresden, 1893, Georg Bondi.



Za Hauptmannem přišlo několik mladých dramatiků, kteří ve struktuře, dikci, stylu i sujetech svých vykazují zřejmě některé jeho charakteristické známky. Táž intimnost střízlivých chudých interiérů, týtéž osoby nervosní, s rozlomenou vůlí, na kolik stran rozběhlí, nestálí a zrazení, tytéž silnější, jasnovidnější, určitější a pevnější ženy. V celku: táž intonace bledé, soumračné, přechodné doby, táž melancholická, žensky měkká a zakalená nálada ovzduší. Jenže všecko to u těchto následníků miniaturnější ještě, bez těch širokých ideových nebo společenských pozadí a rozloh dýchajících velikým těžkým klidem osudovosti.

*Georg Hirschfeld*, mladý ještě autor německý (*1873), který také s pěkným zdarem pracoval v románě a novele, stal se slavný hrou o čtyřech jednáních *Die Mütter*[1], která prošla s velikým úspěchem všechna velká divadla německá i rakouská.

*Matky* nezdají se mi v celé své struktuře zvláště směle, silně a nově založené. Naopak cítím v nich něco larmoyantně theatrálního, něco vypočteného na široké obecenstvo. Tak hned konflikt sám: zápas dvou žen — obou matek — jedné jeho tělesné matky — druhé jeho milé a budoucí matky jeho dítěte — o mladého, bezmocného, pasivného, ubitého a z vnitra rozhlodaného člověka.

Z rodiny *Freyů* vypuzen byl před dvěma roky tyranským otcem syn *Robert*, touhou a citem umělec, jejž otec sežene z hudby a vžene do obchodu, a který nakonec otci se vzepře. Odejde ke své milé, tovární dělnici *Marii Weillové*, žije s ní. Ona sama chudá a pracující za mzdu jej živí, opatřuje mu kolik může pohodlí a klidu, láská jej, věří, že napíše velikou skladbu, jež mu přinese slávu a peníze.

Otec zemře, a syn doví se o tom z novin. Píše list sestře *Hedvice*, z něhož vycítí Rolf Munk, bývalý jeho hudební učitel, touhu po sblížení. Dojede k němu do Berlína a odveze jej přes odpor Marie k *matce*, do rodiny. Matka, která již dříve cítila křivdu spáchanou na Robertovi, smiřuje se s ním, a Robert zůstává doma překonán jednak roz-

1 - Berlin. S. Fischer. 1896. 2. Aufl.

hodností matčinou, potřebou, pracovat něco, jednak tím, že po smrti otcově chytil se jiný duch volnější a radostnější v rodině.[1]

Potřebuje nového bezstarostného, volného a radostného prostředí naprosto, nemá-li zahynout duševně. V starém ústředí, v chudobném nepříjemně páchnoucím pokojíku Mariině nemůže žít. Je to sensitiv, kterého láme tvrdost a ohyzdnost okolí. A jiné: ten člověk je umělcem jen *vůlí*, jen *chtěním*, ale ne *uměním*, *dovedností*. (Rys charakteristicky moderní.) Potřebuje učení, studia, aby mohl svou velikou touhu po umění realisovat. Je nemocný duševně. Slaboch. Bez víry v sebe. Zhnusený a zrazený v sobě.

A nyní doma, v světlém, vonném, suchém vzduchu začíná se mu vracet všecko: síla k práci a víra a radost.

*Marie*, která přijede za ním, aby ho odvedla zpět k sobě, do města, má proti němu zbraň, jíž by jistě podlehl: je matkou, nosí pod srdcem jeho dítě. Ale neužije jí. Sestra Robertova vyložila jí jeho situaci: že u ní trpí, že by tam nutně zahynul, že má-li z něho co být, musí zůstat na slunci. Obětuje se tedy tato žena úplně budoucnosti a štěstí Robertovu. Neřekne mu nic o svém mateřství, vzdá se ho dobrovolně, odejde.

Opakuju, co jsem již řekl: struktura hry v celku není zajímavá a nová. Ale je v ní figura, která ji činí hodnou pozornosti a která prý také rozhodovala o jejím úspěchu. Figura *Roberta*, v níž podal autor *psychologii židovstva dnešního* s velikou jemností a delikátností štětce.

Je jedno slovo, melancholické a zpěvné a křehké slovo, které se stále vrací v této hře: *Sehnsucht*, *touha*. Rozpor mezi touhou a mocí ve všem: v umění, v lásce, v rodině. Tento člověk vleče za sebou okovy minulosti a nemůže se jich zbýt. Cítí, že vina jeho je hloub, v narození, rodě. „Člověk musí se volným narodit, aby mohl volně žít, Rolfe. Neříkej mi, že mi překáží mé okolí . . .“[2]

1 - „Něco nového a volného přišlo na moji matku a sestru, co je otec mrtev. Všecko krásné rozkvétá, co bylo v nich porobováno. Všecko se tísní, všecko touží po smíru“. (Str. 140.)

2 - Strana 83. Zajímavý je také poměr hudebníka žida Roberta k Rich. Wagnerovi: „Nemám již žádné důvěry k sobě. K tobě již také ne, Rolfe. Ne. Ne. Ty jsi se ve mně mýlil. Co jsem měl — — zkrátka, nebylo toho dost. Wagner je upír, Rolfe. Nádherný upír. Dá člověku rozkoš — ale vyssaje za to člověku všecko vlastní. Mně schází láska, jež nemučí. — — — —“ (Str. 85.)



„Nejsme zrozeni ve světě, po němž toužíme, Roberte,“ vykládá matka na str. 111.

Rozumem dovede postihnout Robert všecko, ale co mu uniká, toť krása, spontánní, nenaučená, sama se dávající. „Ach, Heto, člověk by se musil tolik mnoho *učit*. Tak celý být vycpán uměním a samozřejmou krásou.“ Chápeme pak tu touhu po Řecku, po umění snadném a přirozeném, bez napětí vůle a křeče její, po životě, který by byl stavěn na kráse a kde by byla krása tak trochu denním chlebem: „Trochu Řecka, Heto, po němž jsem tolik toužil! Trochu krásy jsem chtěl pro sebe . . . i pro vás.“[1]

Člověk si maně vzpomíná při čtení těchto a podobných vět v knize na výrok *Wagnerův*, že žid může nás v umění dojmout jen tím, že vysloví svou nesmírnou touhu, více že nedovede, dále že nemůže.

Nevím, ale je-li tomu tak, pak je největší část t. zv. moderních prací prosáklá psychologií semitickou. Tato melancholie touhy, která leží na největší většině jich a podmiňuje to zvláštní šeré básnické kouzlo, ten stesk bezcílnosti, neshody a rozporu různých elementů života, slabosti vůle a moci, která dýše ze hry Hirschfeldovy a zde je výslovně motivována ethnickou psychologií židovskou, je nám známa i odjinud, z celé řady jemných a nejjemnějších elegiků našich.

Měkkou, melancholicky jemnou strukturou vyznačují se také práce *Ernesta Rosmera* (pseudonym paní *Bernsteinové*, choti advokáta mnichovského). Táž odlišená, hudební, přechody, polostíny a polosvětly bohatá faktura psychologická jako u Hauptmanna, jenže užší, ztlumenější, v rámci sevřenější. *Dämmerung*[2] formuje a maluje znovu thema „Osamělých duší“, *Königskinder*[3] drama pohádkové, vzniklo patrně pod vlivem Haničky Hauptmannovy, cítíte to z rázu celé intonace a celého stylu. (*Königskinder* dobyly si nedávno největších

1 - Strana 114.

2 - S. Fischer. Berlin 1894.

3 - S. Fischer. Berlin 1895.

jevišť německých ve formě melodramatu, jehož hudební část je dílem *Humperdinckovým*, ztratily však při tom, jak konstatovala hlubší kritika, ze své specificky básnické nálady, která tu je zdušena hudbou, a to charakteristickou a krásnou hudbou — klesly na text k opeře.)

Vídeňský básník *Arthur Schnitzler* (*1862, hlavní práce: *Märchen*, Schauspiel; *Anatol*, sedm scén dramatických s básnickým úvodem a náladovou básní vyvolávající kouzlo staré Vídně od *Lorise* — pseudonym *Huga von Hofmannsthal; Liebelei*, činohra o třech jednáních; *Freiwild*, činohra hraná v Berlíně 1896 v „Deutsches Theater") stojí stranou této skupiny, od níž liší se celým svým básnickým temperamentem.

Psychologicky a básnicky nejcharakterističtější pro něho je *Anatol*,[1] sbírka sedmi dramatických scén spojených hlavní osobou jich *Anatolem*, dandym a donem Juanem, epikurejcem a experimentátorem v lásce, požívavým intelektuelným diletantem, který o požitcích svých rozumuje a snaží se z nich vyvodit jistou soi-disant filosofii. Je to typ podstatně francouzský, myslím, jakého maloval *Bourget* a před ním již *Musset*, zde přenesený do vídeňské půdy a traktovaný s celým lokálním koloritem. Sedm těchto dramatických scén líčí milostná dobrodružství Anatola až do dne jeho svatby. Hořké naladění nudy prochvívá těmito jemně broušenými dialektickými bižuteriemi. Jsou to momentní scény divadla dekadentní duše rozdělené mezi touhu po požitku a strach z nudy, honěné a plašené stále náladami a disposicemi nervů, neklidné a v jádře melancholické, přitom však navenek cynické a natřené ironií.

Dobře charakterisuje ráz knihy *Loris* v úvodě:

Loubí na místě jeviště,
letní slunce za svítilny,
hrajeme tu tak divadlo,
hrajeme své vlastní kusy,
časně zralé, jemné, smutné,
komedii svojich duší,

1 - S. Fischer. 2. Auflage. Berlin 1896.



dnešek, včerejšek svých citů,
věcí zlých formulku pěknou,
hladká slova, pestré tropy,
poloviční, tajné vzněty,
agonie, episody . . .

Kulisy těchto psychologických prchavých proverbů jsou natřeny lokální barvou vídeňskou, starovídeňskou, Vídní rokoka, staré, epikurejské Vídně, kde žili dvorní básníci italští, takový *Pietro Metastasio*, takový *Giambattista Casti* a skládali mythologické balety nebo frivolní novely, rokokové madrigaly a pastoralia pro zábavu pudrovaných dám a pánů, unavených markýzek a markýzů.

Velké mříže, z tisu ploty,
erby nikdy zlacené již,
Sfingy svítající houštím . . .
. . . V skřipotu se brány otvírají. —
S ospalými kaskádami,
tritony též ospalými
rokoko, pod prachem, milé,
vizte . . . Vídeň Canaletta
ze sedmnáct set šedesáte . . .

Schnitzler je vůbec dramatik specificky vídeňský. Ve všech hrách jeho potkáte se s lidmi specificky vídeňskými, představiteli vídeňského. Konstruuje vídeňského člověka i psychologicky. Vídeňský typ, to je, jak praví *Bahr*, člověk pasivný, jenž jde mimo život, žije ho jen tak vedle, měkká dekadence slabosti a netypičnosti. V „Milkování" jsou těmito specificky vídeňskými typy oba studenti Lobheimer a Kaiser, a celá tragika Schnitzlerova je v tom, že tito pasivní, netypičtí, nevypracovaní lidé dostanou se tváří v tvář se situací těžkou, vážnou, osudnou, která žádá celého člověka.[1] —

1 - Poslední činohra Schnitzlerova *Freiwild* ukazuje umělecký úpadek, který byl vlastně již i v „Milkování" velice patrný. — Je to tendenční hra namířená proti privilegovanosti důstojníků a bezbrannému postavení civilistů proti němu.

Se skupinou, kterou jsem si dovolil sestavit kolem Hauptmanna, kontrastuje několik jiných mladých dramatiků německých více méně rozhodně. Je cítiti, že jsou na opačném pólu umělecké temperamentnosti: bojovnější, dialektičtější, mužštější. Méně popisné náladové měkkosti, méně impresionistické pružnosti, méně citovosti. Zato drsnější výbojnější obrysy, tendenčnější tenor, satira a ironie spíše než elegie.

*Max Halbe* (*Freie Liebe*, moderní drama; *Eisgang*, moderní činohra; *Jugend*, drama lásky; *Der Amerikafahrer*, žertovná hra; *Lebenswende*, komedie; *Frau Weseck*, povídka vesnická) je v mnohém směru jako umělecký charakter antipod Hauptmannův. Talent jeho směřuje k ironii, zvláštní *ironii osudové*, tu cítíte podloženu pod všecky jeho koncepty dramatické. Tak hned v nejlepší posud hře jeho, poněvadž nejmohutnější a nejpevnější, v činohře *Eisgang*,[1] psané z části v dosti těžkém a obyčejnému čtenáři špatně srozumitelném dialektu východopruském, německopolském, neboť kus hraje na dolní Visle a většina osob z lidu je, jako ukazují již jména jako Rutkowski, Radzimowski, Nielepowić, Jaworski, polského původu.

Do této krajiny, na zanedbaný statek otcův je povolán mladý člověk *Hugo Tetzlaf*, matematik, duch po výtce rozumový; má se ujmout statku, jehož řízení vysmeká se již nervosnímu, stálými spory s čeledí rozrušenému otci z rukou. Hospodářství se nevyplácí, požadavky dělnictva stoupají; ku všemu ještě vláda počíná v této krajině upravovat Vislu, najímá dělníky do práce, zdražuje pracovní síly.

Mladý Tetzlaf je člověk nového světa, jehož tragickou ironií jest, že je postaven na místo, kam nenáleží. Stojí v táboře zaměstnavatelů, ale srdcem je v táboře dělnickém: v bídě a kleslosti dělníka vidí vinu otců, předků, celých generací — vinu, kterou musí odpykat epigoni nic nezaviniví. Taková je ironie dějinné logiky. Uvažuje, počítá a dospívá k tomu, že pokládá nynější generaci — sebe a sestru — za ztracené nadobro a bez milosti. Status quo dá se držet ještě snad nějakou dobu, dá se snad i o nějakou chvíli prodloužit, ale konec konců katastrofa je neodvratna a přijde, přijde železným krokem.

1 - Dresden, Georg Bondi, 1895.



Otec zemře, a syn sám drží stráž a posici, o níž věří, že je ztracena. Strýc, surový Petr Leidigkeit, výdělkář a karabáčník starého stylu, jemuž je mladý Tetzlaf dlužen peníze, hospodáří s ním na statku, jitří však ještě více napjatou situaci surovou bezohledností k dělnému lidu. Dělníci se bouří a ač mladý Tetzlaf napravuje krutost strýcovu, došlo by jistě k násilnostem, kdyby se Tetzlaf nerozešel se strýcem a nevypudil ho ze statku. Dojde k tomu, když strýc kapitalista nutí Tetzlafa k bohaté partii, aby tak udržel klesající statek.

Strýc odjede, a mladý Tetzlaf má nyní volné ruce. Ale je k smrti mdlý a unavený. Vidí, že nebude moci nikdy provésti své opravné plány, že nebude moci pozvednouti dělníka ze zvířecího stavu — statek klesá. Kromě toho hlásí se choroba, nervový rozruch, dědictví po otci. Tetzlaf hyne v noci v rozbouřené řece Visle, za jarní povodně ledové — v rozbouřené a nezkrotné Visle, jež přes všecky výpočty vládního inženýra strhala hráze, umělé řečiště, kam ji chtěli vpravit — symbol lidového kvasu a nejisté těžké budoucnosti.

Hra Halbeho, jak vidět, nemá daleko k *tragikomedii*. Rozlámané, bezmocné, osudem zmítané figury, samí „ripostati", vojíni postavení na stráže falešné, pro něž nejsou rostlí. Tragikomedii není daleka také nejpopulárnější práce Halbeho, i do češtiny přeložené *Mládí*.[1] Student, jenž sotva vyklouzl ze střední školy, kaše se k velikým činům, vzplane láskou k děvčeti, svede je a nyní stojí jako opařený školák před strýcem — zíraje s vytřeštěnýma očima v tragickou vážnost života. Poslední hra Halbeho *Die Lebenswende* je však nejzřetelnější náběh k tomuto stylu; škoda, že nedovedl ji autor plasticky formovat, že je roztříštěná a chaotická více ještě než všecky jeho práce předchozí. Autor patrně chtěl nakreslit lidi, jimž v „Mládí" je dvacet let, o deset let později, v třicítce, v době „obratu života", v době nutného rozhodnutí se k plnému a výraznému životu, na přechodu ve věk mužný. A zde je výborná příležitost ukázat rozvrácené, neplodné a pustě horoucné mládí souzené samo ze sebe, slabošství neschopné krystalisace charakterové. Škoda, že hra nemá dost plastiky, že demonstrace je

1 - Dresden, Georg Bondi, 1894.

vedena bez náležité rozhodnosti a určitosti, že figury jsou kolísavy již v autorově duši. Jaké to mohlo být hořké, opravdu filosofické drama ironie!

*Otto Erich Hartleben*, lyrik, novelista i dramatik (*Meine Verse; Die Serenyi*, dvě povídky; *Die Geschichte vom abgerissenen Knopfe; Die Geschichte vom gastfreien Pastor*, dvě novely; *Hanna Jaegert*, komedie; *Angele*, komedie; *Ein Ehrenwort*, činohra; *Erziehung zur Ehe*, satirická veselohra; *Die sittliche Forderung*, komedie), napsal nejlepší věci své v úzkém rámci epigramatickém; něco horácovského, zdá se mi, tvoří vlastní jádro jeho talentu. Je to salonní dialektik, polemik v rukavičkách causeura. Dramatické práce jeho jsou methodou svojí docela staré tradiční salonní veselohry *scribovské*. Proč je počítám mezi moderní, je patrně jeho tendence, kterou bojuje za *individualismus* a *intelektuální anarchismus*. Hanna Jaegertova je komedie pedagogická, typická pro názor i dramatickou fakturu Hartlebenovu: autor maluje tu poloironicky, polotendenčně rozvoj děvčete ze socialismu k aristokratickému individualismu. Zde evoluce končí — a v tom je patrně ironická pointa — svatbou zcela občanskou: Hanna stala se matkou, a rozvoj volné lásky nebo lépe volných lásek má tu přirozeně svůj konec diktovaný fysickým přírodním řádem. V ostatních hrách také útočí satiricky na „předsudky" buržoastické stejně jako socialistické stirnerovskou methodou dialektickou. Ale všecko v rukavičkách a salonně, duchaplní pánové s bezvadně žehlenými náprsenkami a kravatami à la poslední móda šermují salonním fleuretem s neméně duchaplnými a módními dámami. Něco rozhodně rokokového v tom vězí a působí zvláštním malicherným a titěrným dojmem . . .

Vydavatel pěkné anthologie moderní prózy německé *Caesar Flaischlen, Neuland* (Berlín 1894) a dnešní redaktor *Pana*, je proti vysoustruhovanému Hartlebenovi sukovitý strom švábský.[1] V obou jeho

1 - Hlavní práce jeho jsou: *Nachtschatten*, básně, zlomky, listy z deníku (1884): *Graf Lothar*, dramatická báseň ve třech aktech (1886); *Toni Stürmer*, všední příběh o pěti aktech (1891); *Von Haselnuszroi*, básně ve švábském nářečí (1892); *Martin Lehnhardt*, boj o Boha (Berlín, 1895).



dramatech *Toni Stürmerové* (hrána na Intimním jevišti mnichovském) i *Martinu Lehnhardtovi* a hlavně v první je silné tragické jádro, jež se však autoru nepodařilo dramaticky dost plasticky formovat. Flaischlenovi je vlastní spíše zamotávat než rozvíjet a chybí mu totéž, co Halbemu: určitá profilace figur a náležitě srovnaný a umělecky formovaný a vysledovaný logický tok dramatický. *Toni Stürmerova* je lidská a hořká hra. Dva světy — cynické povrchnosti a těžkopádné ctnosti a idealismu — srážejí se tu v znamenité ostrosti. Wolfram Märklin, docent germanistiky, má dlouhou dobu poměr s děvčetem, dle něhož je nazváno drama, s děvčetem unaveným již a rozdrážděným čekáním, rozrušeným a udýchaným po životě. Mezi tyto dva lidi přijde třetí, kupec Hartwitz, člověk života, požitkář, který žije a dává žít a stojí o děvče. To utíká se k milenci docentovi, nabízí a vzdává se mu — ale počestný tlustokožec idealista nechápe je a odmítá. To pak vrhne se do náruče Hartwitzovy. Rozchod jich nad rozjívenou propastí dvou různých názorů světových je rvavý a otravný jako máloco v moderní literatuře.

Dramaticky méně hybný a psychologicky i umělecky pod první hrou je druhá, *Martin Lehnhardt, boj o Boha*. Je to zápas švábského studenta v Berlíně se strýcem pastorem Bilfingrem, obmezeným doktrinářem náboženským a tupým církevníkem. Lehnhardt chce se dopracovat osobního Boha, protestuje stejně proti dogmatice náboženské jako atheismu — ale boj jeho je vnější a řeší se nakonec také vnějškem: úplnou roztržkou se strýcem. Psychologického procesu tu není, bojů svědomí také ne.

K tomuto dějovému pásmu připjal autor však nové a smotal s prvním: je to láska bytné Lehnhardtovy, dvaačtyřicetileté ženy k mladému, čtyřiadvacetiletému theologovi. Autor ospravedlňuje tento poměr morálkou individualistickou, ale vnitřní proces psychický schází i tu, a proto zájem dramatický je dost chatrný, nehledě ani k tomu, že připjato je toto dějové pásmo k prvnímu neorganicky.

Pojímám celou uměleckou práci Gerharta Hauptmanna jako útěk z plochého a střízlivého realismu, jako široké, svědomité, v kolik

směrů rozběhlé hledání umění vysokého a čistého a přitom hluboce a vnitřně, intimně lidského. V historii jeho rozvoje je typicky svinuta dobrá část historie moderního básnického obrodu, jak se na něm pracovalo nejen v Německu, ale i jinde. Od *Osamělých duší*, kde naturalismus je překonán po prvé a vyzpíván ze zemité tíže a fatalistické své slepoty v psychologickou a ideovou duhu náladovou opřenou jako symbolický most filosofické naděje jedním ramenem o přítomnost a druhým o věky budoucí, pracuje stále na hradech vyšších a vyšších, „zpola chrámech, zpola zámcích královských", jak praví Wittichen v jeho *Utonulém zvonu* o hořící dílně Jindřichově. Jeho umělecká říše rozšířila se neobyčejně. V první periodě své tvorby zaujatý skoro jen ještě o zákony hmoty cítí, že jsou jiné, důležitější, neprozkoumané posud, vlastní okres umělcův, jeho věkovitý odkaz: zákony ducha. Víra v duši a v nadvládu její nad říší hmoty a lenivé slepé osudnosti — a ne-li takovéto kladné řešení — alespoň problém tento a takové jeho formace — bolestně a silně žije v posledních pracích jeho.

Je to nejprve *Hanneles Himmelfahrt*,[1] mystický sen ubohého sirotka uštvaného do smrti surovým otcem, oblitý bledou mléčnou aureolou evangelického hlubokého idealismu lidového, připomínající v intonaci své jdoucí z hlubin samého nitra lidové duše něco jako pokornou hloubku a sladkou naivnost uhdeovských šedí a modří. Práce ta je typická přímo pro celý směr moderního citového *primitivismu mystického*, mystiky naivní, pokorné a lidové, mystiky realistické, lze-li ji tak nazvat, která bere život s velikou opravdovostí snu a jejíž sen má ještě formy života. *Hanička* Hauptmannova je právě v tomto směru mistrovský kus práce: sen její je všude stavěn na podkladě skutečnosti, není než jinou psychologicky příznačnou její formou. Neznám hned tak díla, v němž by vzájemná souvislost obou sfér byla tak intimně a psychologicky příznačně sepjata, tak vroucně prolnuta a v sebe promítnuta jako v této legendární básni plné drastických a s bizarně hrůzným realismem leptaných typů vesnického lidového

1 - Traumdichtung in zwei Teilen. Berlin 1897. S. Fischer. Hrána také na Národním divadle před třemi roky. [Viz Kritické projevy 2, str. 31—47.]



života, v níž mystika má ještě realistickou naivnost a realismus již mystickou snivost a duchovost, kde obojí přetéká a slívá se v té snadné a hutné chaotičnosti, jaká charakterisuje teplý elementární život hlubokých, podvědomých skoro ještě vrstev lidské společnosti. Život dítěte na jedné straně a bytostí polodivošských, vyvržených za prah kultury nebo takových, jež zůstaly před ním a nikdy ho ani nepřekročily, nebyl ještě nikdy v dramatě stylisován tak ryze a plně, tak měkce a podstatně, tak důvěrně a křehce jako tu. Je to *psychologie legendy*, nepodává se nám tu legenda hotová, fossilní její útvar, hotová zkamenělá kostra — nýbrž vlastní porod její, její růst, rozpuk její v setmělých zahradách lidské duše. Kvete, hraje a voní tu mnohobarvá, duhou nadechnutá květina polní . . . právě polní, nedělaná, nepapírová, nevoskovaná.

*Florian Geyer*,[1] je poslední naturalistické (stylem) extempore Hauptmannovo. Je to širá freska z historie německé, ze selské vzpoury XVI. stol., ne jen německá figurami, ale i hlubšími hybnými motory dějovými, snahou dějstvujících figur, která má nejedno embryo historického kulturního problému německého. Je známo odmítnutí, jakého se dostalo berlínským obecenstvem této hře. A skutečně, obecenstvo dobře vycítilo, že struktura, stavba, komposice této hry rouhačsky boří všecku *tradici*. To by s našeho stanoviska ještě nic nevadilo. Hůře je, že některé *zákonné* postuláty, a právě nejdůležitější, vlastní ideová dynamika, styl hry není jednotný, že je roztříštěn v drobnomalbu historickou, že tu je mnoho historických dokumentů, ale málo náladového dramatického rytmu. Přesto je *Florian Geyer* práce s uměleckého hlediska a právě s něho zajímavá. Má význam smělého experimentu, a třeba experiment ten se nezdařil — nic nevadí — zásluha je tu v tom dokázat, že v samých předpokladech vězelo jádro rozporu a nezdaru, že zde byla pojmová propast, kterou nemůže překlenout ta která forma umělecká. *Florian Geyer* je pokus o nejdůslednější *historický naturalismus*, pokus nejkrajnější a nejpoctivější, jaký dosud v dramatě byl podniknut právě v této důslednosti, pocti-

1 - Tamže.

vosti, bezzájmovosti experimentálné, s jakou hodil do sázky Hauptmann svůj talent, a úspěch je jeho, řekl bych, ethická cena literární. *Florian Geyer* pokoušel se sloučiti dva prvky neslučitelné: historismus s naturalismem nebo lépe: chtěl historismus podati *chaotickou methodou sociálního umění přítomnosti*, nestylisovaně, bez toho perspektivného zředění, jaké je přirozenou imanentní vlastností dějů uplynulých a nazíraných ne přímým vněmem, ale pouhou reflexí vzpomínkovou, z paměti vymizelých a odplavených již, zetlelých ve všech měkkých, pružných a vláčných svých částech. Pokus ten se nezdařil, *nemohl* se zdařit, a *ideový symbolismus*, jehož chtěl být negací, vyšel z něho vítězně jako kladná položka. To byla pevná půda pro příští práci, to byly základy uměleckého díla ryzejšího, vyššího, stylovějšího a básničtějšího, než všechny předešlé práce Hauptmannovy, „německého pohádkového dramatu", jak je sám zove, *Utonulého zvonu.*[1]

*Utonulý zvon* je práce veliké šířky dechu. Zpověď a překonání básníkovo — intimní jeho historie ryze individuálná — klíč k vlastní hádance svého já — kritika současné společnosti a kultury — návrh a plán její opravy a prohloubení — realita i symbol — psychologie i alegorie v nejtěsnějším a nejdůvěrnějším spojení . . . již touto svou širou objímavou strukturou připomíná nám, že je z rodu *Faustova* nebo *Parsifalova*, že chce jimi být měřena, třeba snad nestála na jich výši.

Mistr zvonař *Jindřich* ulil zvon, dílo vroucího chtění upjatého k nejvyššímu, nejlepší, jaké vůbec dovede, pro nový kostel postavený na horách, kam posud málokdy vkročil člověk, které náleží celé skoro ještě elementárním přírodním duchům, snům a formám mnohotvaré, věčně nové, silné ve věčném obrodu rozzpívané Přírody. Ale osudné neštěstí, těžké fatum visí nad tímto dílem, jež mělo hlásat slávu Boha a svého mistra: spadne do horského jezera, když je dopravováno na místo svého určení. A za ním také nešťastný mistr sklouzne na srázu a leží polomrtev na horské louce. *Rautendelein*, „bytost elfí", jak ji

1 - *Die versunkene Glocke.* Ein deutsches Märchendrama. Berlin. S. Fischer. II. vyd. 1897.



nazývá Hauptmann, poskytne mu první pomoci i posily, napojí ho nejen nápojem, ale celou svěží krásou a důvěrnou silou své bytosti. V horečném blouznění Jindřichově slyšíme již, že stůně z nitra, že je to člověk s rozleptanou duší bezmocně bodanou a štvanou k nejvyššímu, jež mu stále uniká.

Já padnul. Já žil, padnul. Padnul zvon:
my oba, já i on. Pad' dřív jsem já,
on za mnou pak? Opáčně bylo to?
Kdo chce to znát? To nikdo nestihne.
A stihne-li to, lhostejno mi buď:
v životě bylo to — teď mrtev jsem.

A k Rautendelein:

Já zřel tě již. Kde jen? Já zápasil,
já sloužil o tebe . . . jak dlouho? Hlas tvůj
do kovu zaklíti a se zlatem
velkého svátku zasnoubiti jej:
to mistrovství mně nezdařilo se.
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
Tak ke mně skláníš se? Tož zvedni mne
svých rukou láskou s tvrdé země,
na níž jak na kříž připoutala mne
hodina! Vysvoboď mne! Vím, ty můžeš,
zde s mého čela pak . . . osvoboď mne
měkkýma rukama: to z trní pruty
opletli kolem něho. Ne korunu!
jen lásku! Lásku!

A doma na loži smrtelném, kam byl donesen farářem a vesničany, již ho hledali a našli v horách, zpovídá se ženě své *Magdě* z té vnitřní, hluboké, zjitřené rány, na niž zemře. Ona jej zabije, ne pád s hor.

Dílo jeho bylo špatné, nedokonalé, nepodařilo se mu. *Zvon jeho nezní na horách.*

Nám oběma líp bude, zemru-li.
Hleď, starý, shnilý já byl, kadlub zlý.
Já nenaříkám, mne že zvonař,
jenž líp mne nestvořil, teď zavrhne,
a za vlastním když špatným dílem mne
tak mocně do propasti uvrhnul,
mně bylo vhod. *Mé dílo špatné je:*
*zvon, Magdo, který dolů upadnul,*
*ten nebyl pro výšky — neschopen byl,*
*by vrcholků ozvěnu probouzel.*

A za chvíli v horečce:

*V údolí zní, na horách ne!*

Magda dobře praví o Jindřichovi, že „tak docela v nitru je churavý". Je to kritická hloubavost, rozpor mezi vůlí a mocí, rozvrat duše, která nestačí k tomu, kam se upřela, duše v jádře nahlodané a hamletovské. Co je mu platno, že všichni ho pokládají za mistra bohem požehnaného a vyvoleného, za velikého dárce síly a krásy, když *on cítí, že jím není.* Strašná nemohoucnost vnitřní pije mu radost z duše, která vadne jako horký písek. A kdyby i povstal z nemoci, nemůže již tvořit ani ve *starém způsobu.* Byl na horách a navždy mu zprotivěla údolí, lidé všední, mrzácký, nízký, ochuzený jich život. Jiné dílo, zvon pro jiný chrám, pro jinou církev musil by nyní lít, než byly staré. Byl na horách, blíže Slunci, vysoko nad mlhami údolí a nebude moci již nikdy na to zapomenout. I kdyby povstal z nemoci a uzdravil se, zahyne touto touhou.

— — — — — — Služba údolí
mne více neláká, netiší klid



jich již kypící krev. Co ve mně je,
když na hoře jsem stál, *chce stoupat vzhůru*
*a v jasnu kráčeti nad mořem mlh*
*a díla tvořiti ze síly vysočin!*
Poněvadž to však nemohu, chor jak jsem,
a poněvadž bych zas, kdybych i prodral
se až tam, padnout moh', chci raděj' zemřít.
Mlád musil bych být, kdybych žíti měl.
Z pohádky, zázraku horského květu . . .
*z druhého květu nové plody nést.*

A tento zázrak, toto ozdravění se stane. Rautendelein, milující Jindřicha, sestoupí s hor do údolí a v podobě služky vejde do jeho domu, uzdraví mistra. Milenci odejdou spolu do hor žít *nový kult, nové náboženství.* Vysoko na horách, nietzschovských horách podniká mistr obrozený, silný, rozkvetlý jako strom, „na nějž bůh Freyn se snes'", dílo nové, nesmírné, volné a silné, dílo budoucnosti.

Faráři z údolí, jenž vyhledá zbloudilce, aby jej vrátil staré církvi, vykládá svou ohromnou misi *nového kultu, kultu slunce,* jímž chce obrodit zestárlou křesťanskou ethiku soucitu, temnou ethiku sebezapření. Renesance pohanská, renesance síly, slávy, expanse života hučí a šumí jako jarní bouře v slavné zpívající polnici jeho hlasu:

Co ve mně roste, zdaru zaslouží si,
by uzrálo. Opravdu, pravím vám!
Je dílo to, jež posud nesnil jsem,
hra zvonů z kovu nejryzejšího,
ze sebe samy která, zníc, se hýbe.
Když ruku jako mušli na ucho tak
si položím a slouchám, slyším je —
zavru-li zrak, tvar tryská za tvarem
mi ryzí podoby, jen chytit ji —.
Hle, nyní *darem* co jsem přijal zde,
pln bezejmenných muk kdys *hledal* jsem,

když jste mne „mistrem“ šťastně slavili.
Já mistrem nebyl jsem, ni šťasten ne.
Teď obojí jsem: šťasten, mistr též!

A na otázky farářovy, pro kterou církev, který chrám, na čí objednávku pracuje toto dílo, maluje velikou visi své nové říše, renesance slunce, života, síly, lásky.

Kdo mi mé dílo zaplatí? Což chcete
obšťastnit štěstí, odměnit odměnu?
Jmenujte třeba zvonů hrou mé dílo,
když tak jsem nazval je. Pak takové však
žádného chrámu neobjala posud
zvonice, takové moci zvukové,
prasíle rovné hromu jarního,
jenž v řevu vřelém nad pastvisky hřmí;
a tedy: bouřících trub hlaholem
*přehlušiž, umlč všechněch chrámů zvony*
a hlásej, v jásotu se překocujíc,
*do světa světla nové zrození.*

Mateřské Slunce! tvé a moje děti
tvých prsou mlékem k vzrůstu kojené —
též tedy toto, z hnědé střídy zlákané
odvěkým proudem deště živně vřelého:
budoucně ony všechen jásot plesný
k tvé čisté metat budou dráze na nebi.
Posléze, zem jak v šedi rozstřenou,
jež měkká, zelená se rozvíjí,
též mě zažehlos k rozkoši obětní.
Vším obětuju tobě, co teď jsem! —
Ó světlý dni, kdy po prvé ze síní
mramorových chrámu mého květného
hrom k probuzení zavolá — kdy z mraku,



jenž celou zimu duse tísnil nás,
klenotů liják šumět bude v dol,
je ztuhlých rukou chytí tisíce
a prožehnuti ihned kouzlem jich
bohatství domů do chat odnesou,
tam však hedvábné chopí korouhve,
jež na ně čekají — jak dávno již?! —
*a Slunce poutníci ku hodu potáhnou.*

Ó faráři, ten hod! Vy znáte podobenství
o synu ztraceném —: to Slunce, máť,
připraví teď jej dětem zbloudilým.
Ztopeni šumně v praporech hedvábných,
tak táhnou davy mému ke chrámu.
Teď zazní zázračná hra zvonů mých
v láskání tónů žárně přesladkých,
že každou hruď rozvzlyká rozkoš bolestná:
to píseň zapadlá je, ztracená,
domova píseň, dětské lásky též,
vážená z bájných studní hlubiny,
každému známá, neslýchaná přec.
Jak začne, v hlodu teskná, důvěrně,
hned slavičí bol, smích hned hrdliček —
tu pukne ihned v každé hrudi led
a nenávist a hněv a muka, bol
na slzy horké, horké roztají.

Pak všichni však ke kříži stoupneme
a v slzách ještě jásat budem výš,
když posléz, silou Slunce vykoupen,
mrtvými údy pohne Spasitel
a v záři, smíchu, ve mládí věčném
jak jinoch do máje sem sestoupí.

Ale tento velikolepý sen nestane se nikdy realitou. Nadlidské dílo, které v staré opuštěné sklárně pokouší se ulíti za pomoci šesti trpaslíků (počátek čtvrtého aktu), kteří alegorisují patrně jednotlivé prvky tvůrčího procesu, nebude zpívat nikdy na věži nového chrámu. Má to dvě hlavní příčiny. První: mistr Jindřich *ani teď* nepřekonal vnitřní svou skepsi, stůně stále nevírou v sebe. Nejvíce bojí se čtvrtého trpaslíka, „jenž s nejostřejší pozorností, nepohnutě, k práci přihlíží", a který otráví svými námitkami šeptanými Jindřichovi do ucha jeho radost z díla, takže je začne znova předělávat. Jaký div, že pak pátý, sebekázeň a poctivost umělecká, který stojí připraven s kyjem rozbít, co posud stvořeno, v zuření zničí práci, a Jindřich bezmocně jen k tomu přihlíží skřípaje zuby? Zoufání nad každou lidskou prací zmocňuje se Jindřicha, hluboký nihilismus fatalistické marnosti:

Jde v purpur haleno spát Slunce
do hlubin . . . samy nechá zde pak nás,
již světlu zvyklí, slaboši ztrnulí,
se zcela zchudlí noci vzdáváme,
neb zjitra vladaři — žebráci večer
jen jsme, a hadry kryjí spánek náš.

Druhá příčina nezdaru Jindřichova nesouvisí pojmově s první, je daleko *ideovější*, je sepjata *daleko intimněji* s filosofickým problémem renesance radosti a lásky, o níž sní a k níž pracuje mistr Jindřich. Je to *minulost Jindřichova, vina jeho*, která, nesmířená, prodere se z hlubin na povrch, rozhlodá hráze nového světa, vzkřikne z hlubin jezera zoufalým stonem mrtvého zvonu. Jindřich opustil ženu a dvě děti, aby mohl žíti nový život s Rautendelein na horách. Ale minulost tuto nemůže usmířit. Ví to hned, jakmile mu to farář připamatuje, již ve třetím aktě:

Ty slzy, kdybych je mohl usušit —
jak rád bych učinil! nelze však.
Ve strasti hloubaje já cítím docela:



teď zmírnit to, mi není dáno.
Jenž láska celý jsem, obnoven v ní
*jí*[1] nesmím z bohatství své plnosti
naplnit pohár suchý, *jí* víno mé
na ocet zkysne, hořkou žluč a jed.
*Kdo spáry sokolí za prsty má,*
*což ten má hladit děcka vlhkou tvář?*
Zde pomoz Bůh!

Zde jsme u ústředního zklenutí celé dramatické stavby *Utopeného zvonu. Nová říše, náboženství síly a radosti, smí ono jeti vítězným svým vozem přes zlomený život třetího, přes poražený život minulý? Přes slabé lidi starého světa?*

V *Potopeném zvonu* opakuje již Hauptmann tuto otázku. V *Osamělých duších*, jak jsme viděli, položil ji po prvé. Osamělé duše i Potopený zvon jsou právě touto otázkou nejhlubšími a nejživějšími díly *přítomnosti:* formují ji, bolest její scezují a slívají, touhu po nové říši zpívají a pochyby, úzkosti a stíny minulosti, její nepřekonané okovy a připjatou tíhu v symbolické hrůze si uvědomují. Ukázal jsem nedávno v těchto listech u příležitosti referátu o *Maeterlinckově* dramatu *Aglavéna a Selysetta*,[2] jak i tato hra souvisí s dramaty Hauptmannovými a jak všecky — v širší vlně rytmu myšlenkového — jsou vůbec příznačny naší době, jejíž nejtajnější a nejvroucnější bolesti, nejtišší a nejvniternější naděje zpívají v teskně slavném echu hlubokých propastí . . .

Minulost se tedy přihlásí. Vina o půlnoci, kdy slunce je hluboko pod zemí, přijde a suchýma rukama bije a opírá se o zavřené dvéře. Štěstí Jindřichovo stálo život ženy jeho Magdy. Jeho věž slávy a štěstí je vystavěna na skále, na základech jiného života a štěstí utraceného. A v strašné noci, v osudné noci slabosti, pochyb a sporů o *novém* zazní *utopený zvon minulosti a viny*, základy nového chrámu se otřesou, a všecko padá ne vnějším útokem, ale trhá se z nitra . . .

1 - Ženě svojí, *Magdě.*
2 - [Srv. zde str. 382—399.]

Tak také Jindřich odrazil snadno útok vzbouřeného lidu, jenž žene útokem na jeho dílnu v horách, ale klesá pod zvuky rozzpívaného starého mrtvého zvonu, jež slyší *jen on*, pod srdcervoucím pohřebním hlaholem jeho, jímž bije na poplach ve chvíli, kdy nešťastná Magda našla u něho v jezeře klid. Strašná vise svědomí se mu zjeví: v košilce zjeví se mu jeho děti a nesou ve džbánku těžké slzy utonulé matky.

A mistr zavrhne hory, budoucnost, veliké dílo, lásku svou, Rautendelein, Slunce ... všecko ... všecko ... a sestupuje do údolí.

Nezbývá mu pak nic již než zemřít. Rautendelein provdala se za prvního nápadníka svého, žabího krále Nickelmanna a sestoupila, ona dítě ohně, vzduchu a slunce, do vody, do tmy, mezi mloky a ještěry. A Jindřich vrací se na hory, poněvadž lidé údolí ho již nechtějí znát, neodpustí mu nikdy a hlavní: nepochopí a neporozumějí mu nikdy. A on také v údolích nemůže již žít ... on, který se zasnoubil Slunci. Ale ani na horách nedovede již dýchat a stoupat vzhůru. Kdo klesnul s nich jednou, nikdy již je nezleze. Z vnitra rozleptán, vlastní slabostí rozhlodán může jen zemřít před východem toho Slunce, jehož knězem chtěl být.

A vina Jindřichova? Vlastní ethická perspektiva dramatu? Zde jsme v pološeru. Autor neformoval jednotně. Jindřich sám vidí svou vinu ve své slabosti, polovičatosti, zradě nové říše, nového ideového světa. Také Wittichen: „Tys byl přímý kmen, silný, však *ne silný dost*. Byls povolán, však vyvolený pouze nebyl jsi."

Ale *celá stavba* dramatu, konstrukce jeho, ukazuje k vině Jindřichově, k minulosti, která nebyla usmířena a která pohltila a zahubila přítomnost a budoucnost.

Opakuju, v „Utonulém zvonu" v tomto směru je šero a nejasno jako v posledním aktě samém — opravdu před zoří. Padá na obě strany, severní a jižní, je stavěn s jistou fatalistickou obojetností a neutrálností.

Jak slabé je i mravní vítězství Jindřichovo! Farář, učitel, všecky ty stvůry starého světa, všichni ti mloci údolí podrželi de facto pravdu. Jindřich zahynul; stalo se, co mu předpovídali. A idea jeho? Zvítězí? Místo odpovědi dává Hauptmann rozsvítiti se nad scénou ranním



červánkům. „Slunce ... Slunce přichází! — Noc je dlouhá." To jsou poslední slova mroucího Jindry. Je to vítězství? A nové slunce, nový den ... není to zase jen kulisa nové zoufalé tragedie bezmocnosti a slabosti lidské, jako byla ta, jež teď se skončila? ...

Mnoho hovořívá se nyní o problému Renesance. Sní se o překonání prý puritánského středověku, bolesti, tmy, sentimentality, svědomí. Jasná, světlá, klidná duše Hellady znova se hledá. Figury Renesance italské, nad zlem i dobrem povýšené, tyrani s nervovýma rukama umělců se studují. O silné, zdravé a šťastné periodě života se blouzní.

Všecko to je nejčastěji až úžasně mělké. Jsou umělci a kritikové, kteří myslí, že lidstvo se uzdraví, předpíše-li se mu řecký pohár vína ověnčený růžemi, a kteří proto píší básně a dramata, kde na každé straně je nějaké titánské „Évoe". Rozumí se samo sebou, že takové „slunné" umění líbí se výtečně mládeži i veselejším starcům, a že domy divadelní bývají vyprodány, jak bylo na př. při *Atheňance* mladého Vídeňana, pana *Leona Ebermanna*,[1] kterou uvádím jako typ tohoto také-renesančního genru, který chce slunce vyrábět ve velkém a lacino, příliš lacino je prodávat. Zapomíná se, že duše dnešního člověka je daleko složitější a jemnější než duše Řeka klasického, že celé nové řady vztahů vnitřních i vnějších, nové city, dojmy, pomysly, ideje vznikly v duši naší, kterých Řekové neznali, a že z nich právě je ustavena, jimi právě je charakterisována sensitivná a bolestná Psycha moderní.

Jak *prohloubit* se musí Renesance, má-li míti vůbec smyslu, jaký hluboký problém *vnitřní* a *nejvnitřnější* to je, jaký *problém svědomí*, jak úzkostný a tajemný, ukazují ty opravdu renesanční stylem, uměním psychickým i thematem — ty opravdu vniterné a k smrti teskné a slavné práce, pravé práce doby přechodné, pravé brevíře moderní, Hauptmannovy *Osamělé duše* a *Potopený zvon*. —

— *Postscriptum*. V tomto stručném přehledu moderního dramatu německého, kde mi šlo hlavně o vysledování *genetických vztahů stylových a ideových*, kromě nejedné jistě cenné práce, jíž neznám, vy-

1 - Stuttgart, Cotta, 1896.

pustil jsem drama, na něž kdybych alespoň zcela stručně neukázal, by mne trochu bolelo. Míním drama předního moderního lyrika německého *Richarda Dehmela Der Mitmensch*,[1] přes některé baroknosti a jinde tradicionality nepopíratelně silných linií charakterových a zvláštního básnického náladového kouzla. Ideově specificky na něm zajímá hluboký obrat, jakým *duše dekadentní*, vyloučená z říše tvoření, chorobný parasit, pasivný resignovanec (Ernest Wächter) dovede se v čas potřeby *obětovat* za bratra Petra, tvořícího množitele života. Dekadent, který se obětuje — není to heroismus, není to hledání cest k němu, touha po něm? Není tu tak již dekadence překonána ve svém pojmovém jádře?

1 - Berlín 1896. Schuster & Loeffler.



# Pohled na novou českou literaturu

Vytknouti karakteristický moment dnešního našeho literárního hnutí, označiti jeho posici, jest velmi těžké a nepohodlné. Těžké, neboť myslím, že jsme ještě v plném varu a že nás teprve čekají velké procesy přerodné; dosud máme jenom řadu pokusů buď problematických nebo nevykrystalisovaných. Nepohodlné proto, že nechci jen slepě přijímati programy a aspirace, nýbrž chtěl bych je též kritisovati — ale tím vzniká z článku, určeného pro informaci ciziny, bezděky kritická studie, a co nejhoršího, neúplná studie, poněvadž úplná motivace soudů je nemožná u přehledného článku a v jeho prostorovém omezení. A posléze: neplastičnost pro cizince, a doma odium, že se přenášejí na cizí, nekompetentní forum spory, které se mají řešiti doma; že se zneužívá pohostinství v cizině k osobní politice literární. Chci se všemožně vytknouti těmto výtkám; proto budu pracovati popisně, t. j. uvedu formace, směry a zjevy literární pokud možno plasticky, bez kritických digresí, kterých nemůže cizina kontrolovati.

Dnešní naši literaturu, jako snad každou evropskou, prostupuje spor mezi dvěma světy, mezi starým a mladým. Jako všude jinde, byl i u nás podnětem k tomuto rozdvojení problém literární, dosti nejasně formulovaný, známý pod jménem realismu a naturalismu. Je známo, že se od let sedmdesátých a osmdesátých pod vůdcovstvím Bleibtreue, Conrada, Arna Holze, Schlafa, Hauptmanna bojuje v Německu za umění, které by bylo bližší životu modernímu, t. j. životu mnohem širšímu a komplikovanějšímu, než je život minulých dob, nebo deklamační, neživotný, prázdný pathos t. zv. idealismu.