

a každý úřad, každá funkce má chvíle, které tohoto heroismu, této noblesy *žádají* — a právě *dramatické napětí, dramatická krása* těchto chvil jest to, která hlouběji založeným duším činí takový úřad hodným žádosti. Vezměte si třeba svého Plutarcha a čtěte, co Římané milovali na takovém konsulátu? Večtete se trochu do něho a pochopíte, že to byla touha *vnitřních bojů a vítězství*, touha velkého osvobození duše, touha velkodušnosti a noblesy: možnost, že konsul musil po případě souditi a po případě i odsouditi vlastní krev.

To jest ovšem pro naše dnešní duševní trpaslictví příklad alpský, nehorázný svým tragickým pathosem. Ale tím jasněji osvětluje psychologii a etiku každého úřadu, každé veřejné funkce. Mluví hlasitě o tom, v čem jest podstata každého úřadu a v čem jest jeho kouzlo duším hlubším a krásnějším. A jak tento římský duch z úřadu — ať kteréhokoliv — vyvětrává, tak klesá a korumpuje se veřejný život a propadá kletbě citového plebejství, malichernictvím a pidimužictvím.

1904

O kritice

Nelze mluvit o divadle a nemluvit o *obecenstvu a denní kritice*¹ — o těchto orgánech, jimiž se projevuje veřejný duch. Zvláště o posledním činiteli — o denní dramatické kritice — přál bych si býval otevřené a plně kritické slovo: neboť ona v první řadě má na svědomí dnešní náš úpadek divadelně kulturní, ji přál bych si v první řadě viděti na pranýři, který si poctivě zasloužila.

Neznám nic nekulturnějšího — ne: nic více nepřátelského kultuře — než tuto slaboduchou, neurasthenickou, prázdně a hloupě skeptickou kritiku, stejně bez mozku jako bez nervů, která nevidí ani krok před nos a opakuje ti zítra, v jakési pseudofilosofické omáčce, co vyposlouchala dnes večer ze svého okolí, na svém sedadle.

Jinde šla kritika před obecenstvem — naše kulhá s ním nebo často i za ním: v tom je celá bída její nekulturnosti. Jinde vnášela a vnáší kritika kvas do obecenstva, naše uspává je k pohodlí a k nemyslivosti. Jinde

¹/ Žalostný druh kritiky, o němž zde mluvím, rozrostl se ostatně jako houba velikou částí našich novin, i týdeníků, ano i „revuí“.

kritika vychovávala a vychovala obecenstvo, naše rozmazluje hlupáky.

Jest dojemné viděti tuto kuffnerovskou kritiku při díle: každá hloupost obecenstva jest jí svatá, jí zalévá s dojemnou příčinností. Jinde dovíš se z kritického článku, co myslí si o hře intelektu a individualita, u nás poví ti p. kritik, co soudil pan domácí nebo paní domácí z Vínohrad, která seděla vedle něho. Neboť obecenstvo má u tohoto kritika vždycky pravdu, jako má u commiho pravdu jeho pán a chleboďárce. A kritik s důstojnou tváří a velkým nákladem psychologie vykládá, jak hloupost obecenstva je přirozená, logická, věky a věky vývoje podmíněná a jak je součástí naší bytosti, národním charakterem, národním mysteriem. A kritik bere ji zbožně do rukou jako hostii a tváří se při této hloupé pitvoře vážně, jako by objevoval *poslední zákon* vesmíru.

Kritik, který nechtěl býti komorníkem genia, stal se nakonec u nás komorníkem hlupáka.

Jinde angažovala se kritika v bojích za dnešek a zítřek, jinde kladla základy k literární kultuře — u nás pěstovala filosofickou pověru a šířila maloduchost a slaboduchost. Jinde byla kritika bojovná — naše jest jen přežvýkavá: přežvykuje hloupost, kterou chytila v pause mezi akty. Jinde měli kritiku horkého srdce a horké hlavy — my máme jen kritiku zkaženého žaludku. Jinde kritika měla odvalu, odvalu k lásce, odvalu k nenávisti, odvalu jíti svoji cestou, — naše dovedla jen vyštěknout na toho, na koho vrčelo právě obecenstvo. Její zbabělost je v jádře psí jako je psí její odvaha. Před mocnými dovedla dělat pirouetty, skákat se i plazit, a respektovala jen toho, kdo měl v ruce bič a dovedl jí po případě úctu k sobě vnutit. Galantní k oficiální impotenci, shovívavá ke každé triviálnosti a banálnosti, milostně opojená každou šablonou a rutinou dovedla být hrubou jen tam, kde se setkala s hrdou duší, která měla noblesu citu, hru obraznosti, sílu a odvalu nekonvenčního a personálního, na něž kritik nebyl zvyklý a jimž nestačil.

Nebyla silná — byla jen tupá. Není prozíravá — jest jen podezíravá. Její moudrost jest lacinější a spředaná z ošklivější nitě než bláznovství jiných. Jinde kritika vybojovala otázky literární a kulturní — naše nedovede jich ani zamotat. V každém, i odpadkovém článku slušnějšího německého literáta a kritika jest více kultury, více charakteru, více citové a myšlenkové práce, víc nervu

a vášně než v hubené, sladkokyselé causerii našeho Sarceye.

Nízký a kleslý dnešek jest jí nejvyšší hodnotou života: věky pracovaly, aby se hloupý dnešek urodil: jest jich dovršením a korunou. To bylo vše, co pochopila z evolucionismu, jehož jméno brala neustále nadarmo. A hlupství jest jí jedinou skutečností — před ním rozhoupává svoji kaditelnici. To bylo vše, co pochopila z realismu: trošku, docela malou trošku triviality. Divila se sama sobě, jak je hlubokomyslná, když dokazuje nutnost slabomyslnosti na světě — a jak si dávala záležet na důkazech! A nechápala, že dokazuje jí sama — stále, bezděky, naivně, celou svojí jsoucností. Šířila filosofický klep a filosofickou pověru a myslila, že je filosofickou: ona, kterou zadržel každý krtčí kopeček a která pochybovala o všem na světě mimo pravdivost a důležitost toho, co si myslila sousedka paní Tlamáčková nebo souded pan Rypáček.

A tak se jí zdařilo dílo jí hodné a důstojné: předává nám obecenstvo hloupější a přitom nadutější než bylo za časů Hálkových nebo Nerudových — obecenstvo slaboduché a slabonervé, bez logiky a charakteru, plné ne požadavků, ale rozmarů, které ztratilo nadšení a nezískalo kritičnost, které zestaralo, ale nezmoudřelo. trpké jako pouchle, nevrlé jako stařec a omezené jako velkoměšťák, — které soudí ne mozkiem, ne vkusem, ne fantasií, nýbrž jakýmsi duševním kuřím okem.

1904

Moskevští

Dojem i příklad

*„V umění není lekce. Jsou jen dojmy, které zůstávají a přezívají hodiny a dny a dorůstají v příklady.“
Ze starých zápisků*

Ruští hosté znamenají mně tuto krásnou vzácnou věc: nejprve dojem, bohatý, svěží, měkký dojem — ale netraticí se, neblednoucí pod nánosem dní: naopak, očisťující se v příklad, v řád, ve vnitřní zisk a obohacení, v cosi, co trvá a přetrvá.

Moskevští mne jali. To znamená mně víc než udivili nebo okouzlili. Jsou umělci, kteří udivují, jsou jiní — větší — kteří jímají. Jsou umělci, kterým zaplatíš obdivem jako poplatkem, jako daní, a jsi kliden: jsi s nimi

tím hotov. Jsi-li spravedliv, nemůžeš jim odepřít obdivu, musíš se poklonit: ale pokloněním se jest všecko vyrovnáno. Zbývá již ne sám dojem, ale vzpomínka na něj, cosi mrtvého, historického, katalogisovaného. Ale jiní jímají: jsi zavázán a poplacen pro život a nechce se ti ani uniknout, neboť tento závazek znamená zvýšení vnitřní svobody, živý zákon, zpřítomněný zákon.

Moskevští jímají, jako jímá všecko typické, čisté, vyhrážené, dokonalé ve svém způsobu a rodu. Moskevští jsou dokonalými představiteli svého rodu, jsou *representative men* ve smyslu Emersonově: domyšlejší, dotvářejí svůj rod. Naplňují jeho zákon — v tom jest hlubší zájem, jímž jímají. Jsou herci, jsou *více* herci než herci naši, jsou herci *ve vyšší, v čistší* potenci tohoto slova.

Jejich vise světa jest čistě herecká. Herectví, má-li býti uměním, musí býti zcela neosobní, neosobnější než umění jiné. Jest uměním jen za cenu, že slouží. Nic pro sebe, všecko pro celek. Jest to umění sborové, orchestrálné: volám, odpovídám, napovídám, zamlčuju, splyvám, tkám svoji nit v gobelínu. Herec nehraje sebe, hraje figuru, typ, osud, kreslí, píše jej svými gesty. Velikost herectví začíná tam, kde přestává malost a omezenost osobní, kde se *odosobňuju v živel*, lhostejno *ať apollinský, ať dionyský*. Tento návrat v podvědomí a v bezvědomí, uctívá poslušnost hlubšího rytmického dramatu, ukrytého pod dramatem psaným a povrchové, pod dramatem *slova* — to jest, co činí herecké umění, hereckou velikost. Dověsti sestoupit v tento žhavý podzemní proud, tvořit zapomenutím povrchu a slova, odpavit je jako suché listí a nésti je jako náhodný rozmar chvíle — hle, to je nejvyšší herecké umění. Tvoří druhou, podzemnější realitu pod povrchovou realitou slova, a slovo bere jen za vnějškové znamení, náhodný a populární opis tohoto temnějšího mysteria. Tvoří nervové víry, na nichž slova jsou jen bublinami, znaméním a hrou chvíle. Píše nové varianty dramatu, varianty, otevírající nové průzory, sestavující nové perspektivy ze slovného materiálu. Autor dává látku, kterou herec rozžhavuje a přelévá, hněte nejcitlivější a nejlaskavější rukou. Z hlubin hlubšího a temnějšího snu musí naslouchat slovu autorovu a přetvořit je v nový *jazyk*, který má se slovem psaným a tištěným společnou pouze *řeč*. Nové učlenění, nová artikulace, docítění, domyšlení psané skizzy, zjemnění, obohacení i ztajemnění její: takový jest úkol herectví.

Moskevští přibližují se v nejlepších svých chvílích velmi blízko těmto postulátům: jsou pak jasnovidnými halucinovanci hlubšího, temnějšího a kořenějšího dramatu, než jsou jeho nadzemní peň a větve. Hrají ne sebe, ne autora — nýbrž cosi třetího, většího, co je přesáhá a přerůstá. Hrají ne drama napsané a tištěné, ale samu *atmosféru*, z níž a v níž vzniklo: jsou ve vysokém stupni herci duševní atmosféry. Sestupují s autorem k týmž čerstvým a temným zřídům, z nichž čerpal při tvorbě on sám.

Moskevští docítují, domýšlejí autora — jiní velcí herci jej obyčejně znásilňují. V tom jest zvláštní krásný rys jejich tvorby, v něm jest pramen toho, proč tolik jímají. Jsou spolupracovníky spříznění, vyšší harmonie. Lze si myslit a představit i jmenovat herce úchvatnější, ale těžko jmenovat jemnějších vytušitelů celkového ovzduší hry, zbožnějších ctitelů zákona, zavřeného v díle a živícího je.

V nejlepších chvílích svých hrají největší hru, která se dá myslit: současné Rusko, jeho náladu, jeho ovzduší. Není náhodné, že stáli nejvýše v Čechovově dramatu „*Strýčku Váňovi*“. Čechov jest sama nálada, sama atmosféra dnešního předrevolučního, bezradného Ruska. Nic se tu neděje, a co se děje, jen pro nezdár se děje. Nuda, spleen, prázdnota pochybeného, zrazeného, znemožněného života leží na všem, odbarvuje všecko. Všecko jest zkřiveno a zironisováno sprostotou náhody, která zakrněla a nedovědla dorůst v osud. Tuto tragikomedii zrazeného a znemožněného osudu hrají s pochopením tak teskným a se spřízněním tak intimním, že se stává až děsivým a dorůstá tragické velikosti — tragičnosti nově pojaté a nově cítěné, jiné, než byla stará tragičnost klasická.

Zpřítomnili mně tu až do hrůzy slovo velikého Calderona „*život jest sen*“ a „*jediným hříchem jest, že jsme se zrodili*“ — a s ním názor velikých křesťanských mystiků, cenících tak málo čin a kladoucích takový důraz na myšlenku a vnitřní život. Zdůrazňují tu a dávají prožívat fatalitu, která hraje *jimi* — žalostnými *svými* herci. Dovedli nalézt podivný, plachý, napovídavý herecký výraz pro věci nesdělitelné, které nesnášejí slova, pro věci, které se sprádají v mlčení a uzrávají v tichu — pro věci docela vnitřné, které můžete jen tušit v jiném, laskavějším a méně určitém prostředí, než jest logika rozumu, a jež se ihned deformují jako chaluhy vynesené

z vody na vzduch. Jakým mlčením, obsažným a záhadným zároveň, potměšilým i důvěrným zároveň, dovedli vymlčet rozlukové a rozchodové scény čtvrtého jednání! A jak hráli stále to rozdělení činu a myšlenky, rozklad snu, citu a vůle, osamotňující teskný a žalný atomismus, který je vlastním vzduchem tohoto dramatu! Dvojí, trojí pásmo, osamotněné, nekryjící se, pro chvíli splývající jen proto, aby se mohlo za chvíli rozdělit, mihotalo se a proplétalo se polyfonně neustále v této teskné atmosféře, vibrující nejjemnější bohatou šedí odstínovou. *Herci duševní polyfonie* — tak bych je nazval, měl-li bych odborným estetickým termínem vytknout jejich novum a jejich specifikum.

Ano, to jest Rusko, země, v níž myšlenky a sny předběhly ne na roky, ale na staletí skutečnost, kde čin vleče se jako zrazující, karikující stín krásně myšleného gesta, kde nepravá, křivá, nevčas se rtů spadlá slova zatemňují a poskvřňují cosi nezemsky jasného a dobrého v gestu a v tváři. Jak cítí, jak zpodobují tuto marnost lidského hoře! Komu to jen podává ruku Astrov Stanislavského? A kdo ji to podává? A jak? Jak duchem nepřítomně, zapomenutě, opožděně a čemusi dávno uplynulému, před stem let minulému a pohřbenému: stín stínu, minulost minulosti, bezvědomo bezvědomu! To jsou chvíle, kdy hrají svoje drama, veliké, typické, symbolické: *snové drama*. Jsou to herci ruského dramatu, snového dramatu: to cítí, to dávají procítit. A proto jímají: hrají paradox, jímž jest život, a nejen ruský — život lidský vůbec. Paradox o nesmírné složitosti, zrádném bohatství odstínů, nesmírné zbabělosti ve velkém a odvaze v malém — paradox psychologický, na nějž myslil asi Nietzsche, když řekl, že uhadují v Petrohradě ještě i to, čeho neznají v Paříži. Jaká důležitost, s jakou se tu dějí věci malé, ničemné a bezvýznamné a jaká nedbalost pro veliké a jediné důležité!

Hledání detailu, širokou naturalistickou drobnomalbu známe od družiny Brahmovy z berlínského divadla Lessingova. Režii náladovou a interiérovou, radost z barvy, touhu po velikosti linie a stylu od družiny Reinhardtovy z někdejšího Neues Theater. Rusové blíž se obojím, mají znaky ukazující k obojím, ale přizpůsobují si všechny tyto živly, barví a hodnotí je po svém a hlavně: *posvěcují je, přenášejí je do čistší sféry*. Veliká herecká kultura, veliká herecká technika není tu cílem sama sobě: dává se do služeb vyššího cíle s pokorou a oddaností.

Cítíte, že hrají více než výborní technické herečtí, než herečtí profesionálové — hraje celá *generace*, hrají *milovníci*, *amatéři* v nejkrásnějším smyslu slova, lidé, kteří našli divadlo jako osud, jako štěstí, jako vášeň, jako naplnění a vykoupení života. Hrají lidé, kteří chtějí být vědomě *kvásem* svojí zemi, svojí zemi zároveň tak staré i tak mladé. V tom jest kouzlo, které tvoří ono tajemné, a přece tak určitě a živě mnou cítěné *plus* před znamenitými družinami berlínskými: vyšší duchovnější sféra, posvěcující pohled, čistší dotyk, hlubší vědomí spolupracovnictví na kulturním díle, vroucnější vztah k mysteriu tvorby, bohatší prameny inspirační, intimnější cítění tragiky dne a hodiny, jejich teskné marnosti, nevykoupené a nepovznešené, mysterium anonymity, vlastního dělníka pracujícího ve tmě jako sám princip časový. Slovem: *to zde* jsou více umělci mystikové než Berlínští. Pracují více logikou instinktů, uměleckým hmatem jako rostlina — Berlínští jsou proti nim spíše racionalisty a lidmi formule.

Nedávají nám lekcí, kterým bychom se měli nebo mohli naučit, vzorů, které bychom mohli okreslovat a napodobit. K tomu jsou příliš velcí. Ale podávají více a cosi hodnotnějšího: příklad, velikost a krásu příkladu — cosi, co musíme samostatně po svém promilovat a prožít. Opakují nám svým jazykem, co hovoří všecko opravdu veliké umění staré i nové jazykem také svým a vlastním: že umění jest předem pokorou před snem naprosté poctivosti a upřímnosti, že není možno bez velikých kvalit srdce, bez velkodušnosti, že nejvyšší intelekt jest ten, který cítí nejvíce věčného zákona, že ve velkém umění kryje se něha se silou, že velikost měří se harmonií celosti.

Přítel, který netiskne kritik a má před námi výhodu, že není vůbec literátem z profese, a jest přesto nebo snad právě proto jedním z nejjemnějších znatelů umění, jež znám, napsal mně v listě: Myslím, že i výtvarní umělci mohou se tu mnohému a mnohému učit, velmi pokorně učit.

☞ Snažil jsem se v předchozích větách vyložit, v čem a jak.

1906

Henrik Ibsen

Dílo Ibsenovo stojí na vývojové křižovatce dob, zkašený básnický osud. Část hledí do minulosti a pablesky slavných září hrají po něm. Část svítí do přítomnosti, teskná, hádankovitá, tyčíc v nejvyšší možný vrchol problematický materiál dneška — a zrazená jím přesto. Na jiné posléze leží ironická a bolestná grimasa kohosi, kdo viděl hluboko, příliš hluboko, hlouběji, než může být zdrávo básníkovi.

Dílo jeho jest z menší části pomníkem soběstačné a samovládne básnické vůle a básnického snu — z větší části jest orgánem času a doby a jejich tísně a úzkosti. Odtud jeho sláva nebo pověst, která, jako každá popularita, není-li podvodem, jest jen nedorozuměním. Stál nad churavou dobou a z její bídy vybíral a skládal strašné hádanky, které dával jako Rembrandtův Samson Filištínům své doby. (Pošetilé jejich odpovědi v řadě knih, studií a článků vyplnily by celou knihovnu.)

Jeho případ — neboť jest případ Ibsenův týmž a snad větším právem než Wagnerův — jest prvním případem básníka-kritika, *básnického kritika*, ne jen kritisujícího básníka: kritika té velikosti, básníka té síly. Znal svůj problém, když řekl: mým úkolem jest tázati se, ne raditi — ano, jest dramatikem otázky, skeptického otazníku zavěšeného na mnohé, co bylo před tím dramatickému básníkovi svaté a nedotknutelné.

Ibsen obdržel jeden z darů, které činí člověka básníkem, jak o nich hovoří nezapomenutelný skald Jatgejr v „Nápadnicích trůnu“, *dar pochyby*, a naplnil i podmínku, kterou klade v tomto případě Jatgejr: „pak musí být pochybovač *silný* a zdravý“. Ibsen byl takový pochybovač, *tvůrčí* pochybovač. A jako Jatgejrovi byla mu vlastní i *stydlivost duše*, jež se nesvléká na veřejnosti a která činí právě básníka umělcem: v nejlepších svých dramatech jest zaujat ne svou osobností, ale zákonem své látky, formou, stylem. Tento skeptik a snad i zoufalec vytvořil ohromnou uměleckou práci nejdokonalejší moderní formou dramatickou: on, který nevěřil v život příliš problematický, věřil v umění a v jeho formu, která, bezvadná a čista, přetrvává. Nebyla mu štítem, brněním, za nímž se krylo od lsti a zrady světa mnoho nejosobnějšího a nejbolestnějšího?

Ibsen začal básniti s pochybami, je-li opravdu básníkem a ne pouhým pokoušeným slabochem: básnil z po-

vznesený k božství mocí umění, mocí vědění. Jím vládne duchům a živlům, strojí osudy, opravuje a šlechtí život, zmocňuje život. Tento světlý optimism, tato víra a naděje, jak jsou nám daleky, nic neukazuje jasněji než epilog Ibsenův. Mezi epilogem jeho a epilogem Shakespeareovým není jen rozdíl dvou duchů různé síly a velikosti i různého ustrojení — jest i rozdíl dvojí doby: jedné velké, která věřila a nesla, druhé malé a zoufalé, která zrazovala.

1906

Hana Kvapilová

Pauvre coeur, pauvre coeur, sei die Erde dir leicht — du Tochter der Sonne

Richard Dehmel

V Haně Kvapilové zemřelo nám víc než naše největší herečka: zemřel celý a dokonalý duch, kulturní síla, živá inspirace. Byla zasvěcenou dělnicí na nehmotném díle generace; byla z těch, kdož chrání její sny a nesou ve své hrudi kus jejího osudu. Její zrak byl z těch, které předjímají: předjala mnoho z toho, čeho dobytí jako pevného statku a bezesporné skutečnosti a jistoty bude přáno teprve pozdějším. Byla z lidí prozřetelnostních, z těch, jichž činy i opomenutí jsou důsledkem hlubší nutnosti než jsou síla a meze rozumu nebo talentu.

Smysl jejího díla dá se říci nejstručněji asi tak: byla zušlechtitelkou našeho jeviště. Byla kulturní duch: jí nebyl každý herecký prostředek dobrý již tím, že byl úspěšný. Naopak: tím byl jí jen podezřelý. Vybírala, třídila. Vyhýbala se všemu lacinému, co podplácí diváka. Její úspěch byl vždy koupen za cenu cudné pýchy. Chtěla diváka ne přepadnout, strhnout, ohlušit — nýbrž zvlnit hlubším a déle vyznívajícím dojmem než jest sensace chvilková. Ne znásilnit jeho nervy chtěla, nýbrž zúrodnit jeho obraznost, obohatit jeho citovost, prolnout jeho intelekt. Počítala ne s blížkým a snadným, nýbrž s velmi vzdáleným a obtížným. Co hrála ve svých postavách, byla vždycky *druhá realita*: cosi hlubšího než pouhý temperament, trvalejšího než pouhá jevová skutečnost, vyššího než pouhý vkus: zákon, osud, linie.

Všecky pokusy o zvniternění dramatu na naší scéně — ať cizí, ať domácí, šťastnější nebo méně šťastné — počítaly s ní jako s pomocnicí: s jejím uměním duševní

intuice, s jejím vnitrozřením, s její schopností, cítiti odstín tak závažně a bolestně jako jiní cítí tón, i s jejím ještě tajemnějším darem, tvořiti atmosféru, přenášeti kus svého ducha na spoluhráče, zalidňovati jím scénu. Vedle ní stáli skoro jen — i v šťastném případě — *specialisté a specialistky*, herci a herečky v hmotném slova smyslu, v obmezeném slova smyslu: lidé, kteří s větším menším zdarem ovládali své výrazové prostředky, vypracovávali své figury. Ale při Haně Kvapilové cítili jste ne rozdíl stupně nebo jakosti, ale celé kategorie: to zde byla *umělkyně*, to zde byl *duch*.

Nechtěl bych, aby se tomu rozumělo tak, jako by byla v jádře čímsi jiným než herečkou nebo jako by nebyla dost herečkou ve vlastním, osudném smyslu slova. Nikoli. Byla herečkou ve vysoké a ryzí potenci, herečkou od přírody, herečkou předurčenou.

V tom právě byla její síla: kořeny svými vězela pevně ve vlastní půdě, vládla ve vlastní říši. Byla herečkou od hlavy k patě, každým nervem: herectví bylo jejím vlastním prostředkem výrazovým, její pravou rodnou mluvou. Tvořila v trojí dimenzi, plasticky, s organickou hutností, s organickým skladem cell a sil: byla naplněna tvárnými silami ryze mimickými, ryze hereckými. Viděla a znala své figury se všech stran, obešla je se všech stran a někdy snad i obeplula se všech stran — neboť bývaly mezi nimi opravdové nové duševní země. Znala z nich nekonečně víc než text autorem napsaný, než vnější a rozumovou logiku scén autorem zosnovanou. Domýšlela, docelovala autora. Znala všecko o své figuře: její dětství i mládí, hry i toulky, zvyky i zvláštnosti, touhy i rozmary, úzkosti i doufání — všecko, co leželo před prvním zdvihnutím opony. Tyto poznané rozlohy duševní stály za jejími figurami, prokmitaly do nich, šerily se v nich, probleskovaly za nimi.

Vypracovávala nejprve každou figuru s epickou obšírností a spolehlivostí, do podrobností, než ji zkrátila dramaticky, slila v obrysovou masu vztyčenou na osudovém rozcestí, na pozadí velikého a slavného obzoru. Byla z těch řídkých herců, u nichž se může mluvit o tvorbě v *organickém* smyslu: zhodnocovala autora, vyvíjela možnosti a varianty, docitovala náповědi, dosledovávala a domýšlela často i tam, kde autor uhnul nebo stanul. Slova její byla *obtížena* poznáním a věděním; gesto a postoj opisovaly těžkou bezradnost tušené nutnosti nebo marnou obranu od ní; v očích chránila se krupěj tem-

nější tmy, než jest tma hmotná; řeč zněla v posvěcených chvílích jako hlas kohosi z *druhého břehu*.

Detail měl zde vyšší hodnotu znaku a nápovědi — hodnotu typickou, až symbolickou. Každá postava byla umocněna a vyvážena v typickou siluetu — ne v nahodilou siluetu chvíle: stále patrna na obzoru, ovládající křižovatku drah, psala na něj hieroglyf osudu a nutnosti. Umění Hany Kvapilové jako každé opravdové umění bylo syntetické. To bylo patrné i kritice a bylo jí konstatováno, ale nebyla, zdá se mně, dost oceněna podmínka této syntetičnosti: bohatství empirie, bohatství nakupeného a vybraného, utříděného detailu, bohatství organisujících tvárných sil. Bez něho bylo by vyšumělo její stylisační úsilí v planou manýru, bylo by zvětralo v módní povrchnost a jalovou bizarnost.

Jaké bylo bohatství jejích tvárných sil hereckých, ukazuje nejlépe šířka jejího repertoáru: od záhadných figur Ibsenových žen, zapředených cele do snů svého nitra, zajatých v zakletém kruhu viny nebo sugesce, až do některých veseloherních typů Shakespeareových, plných výbojného rozmaru a útočné gracie. Hana Kvapilová svým způsobem dosvědčovala platnost známého slova Aristotelova o základní jednotě tragičnosti a komičnosti: Hana Kvapilová nebyla manýrovaná zajatkyň schematu nebo genu — Hana Kvapilová byla pravá tvořivá umělkyně, povznesená nad látku, oddaná formě a jejímu zákonnému mysteriu. V tom jest důvod její svobody, svobody právě umělecké, která jest jen vyctěný a uctěný zákon.

Cítila a uznávala se všeobecně snad harmoničnost jejího umění, ale méně cítila a znala se *cena*, za jakou se taková harmoničnost kupuje. Přezíralo se, že umělecká harmoničnost není nic povrchového a mrtvého, nýbrž plně vyvážená charakterná síla. Tato harmoničnost kleula se nad mnohou tísní, mnohou mukou, mnohou bouří, mnohou křecí — ano, předpokládala je jako něco, co musila překonati. Hana Kvapilová byla bytost apollinská. Tím nechci říci, že nebylo v ní žvlů dionyských a démonických. Nikoli, živly ty v ní byly, ale byly pouatány, vázány, kroceny. Její inspirace byla v základě svém ethická. Její umění, kde bylo nejčistší a jí nejvíce vlastní, bylo podobenstvím obrody, očisty, vykoupení. Proto z umělecké démonologie byla jí nejbližší démonologie Ibsenova, temné bytosti, spoutané v nezodpovědnosti, zajatkyň hmoty, smyslů, viny, které touží po

volnosti, rozumu a světle a dopracovávají se jich, dobojovávají se jich — vykupují se z nevědomosti, tmy, bludu, šílenství, zločinu, třeba za cenu bolesti a smrti. Stýkala se ve své inspiraci s Místrem — neboť inspiraci Ibsenovou v řadách her jest boj o ethiku, o řší svobody, o volnost duše a sebeurčení.

Ovšem tato inspirace sama nebyla by z ní učinila naši největší a zároveň jedinou ibseništku. Ibsen jest genius *scénický* a žádá *hereček*, hereček rozených i kultivovaných, hereček ve zvýšené potenci slova. Vzpomínám si vždycky na výstižné slovo slavné herečky norské, Laury Gundersenové: Ibsena (který býval pokládán, jak známo, za velmi difficilního vzhledem k hereckým interpretacím svých dramát) není tak nesnadno uspokojit, jest to snazší, než se zdá — ale musí se hrát, hrát, hrát... Hráť, hrát — zde to vězí. Ibsen jest ryzí *divadlo* a žádá ryzích hereček — hereček, které, jak praví Gundersenová, opravdu hrají. Byla-li Hana Kvapilová naše jediná ibsenistka, byla jí proto, poněvadž byla *více* herečkou, silnější a ryzejší herečkou než její vrstevnice.

Hana Kvapilová byla plna tvárných i dravých sil hereckých, sil temných i démonických — ale spoutala je a dala je do služeb světlých bohů. S hlediska ryze hereckého mohlo to snad někdy znamenat sebeomezení, zúžení. Ale takové sebeomezení je svaté. Ztratilo-li se tu něco z bezprostřednosti, získalo se a nahradilo se to stokrát ve sféře vzdálenější, vyšší a trvalejší. V tomto sebeomezení jest kulturní význam Hany Kvapilové. Pro ně sluší se nám skloniti se dvojnásobně před její památkou.

Místo po ní na naší scéně jest nevyplněné a bude asi dlouho nevyplněné. Máme dvě, tři dobré specialistky, virtuosky na jedné struně, herečky *genru* ať realistického, ať psychopatického a dekadentního — ale nemáme umělkyně nesené tím ohnivým křídlem intuice, té výše vzletu, té organické plnosti a celosti, té stylové harmonie a té očistné inspirace. Po smrti Hany Kvapilové není herecké *básníčky* na naší scéně.

1907

Josef Kajetán Tyl

Na 4. únor (1908) připadlo výročí stých narozenin Josefa Kajetána Tyla a přešlo naším literárním i divadelním světem bez vřelejší pozornosti a hlubších stop:

tiky, byť neměl ovšem té veliké vnitřní jistoty a průhledné bezpečnosti, která se projevuje v Smetanově jasné světelné hloubce se silou geniální. Ale i tak jak je, je Dvořák opravdový klad české dramatické tvorby. Vedle Hilberta, a snad větším právem než o Hilbertovi, je možno o něm užít slova Jan Křtitel českého dramatu. Ta smetanovská zemitost, ten teplý laskavý dech jižnosti duševní, to není malá věc. Neměla by utonout v tom, co bylo u Dvořáka slabšího. Z nejmladších měl by mu povstat dědic, který by tento statek zachránil a rozmnožil. To by bylo jediné, jeho důstojné odčinění křivd na něm spáchaných.

1933—34

„Vojna“ v D 35

Průbojný režisér E. F. Burian ukázal se ve „Vojně“ ze své stránky nejšťastnější. Vzal některé lidové písně a lidová říkadla sebraná K. J. Erbenem, a složil z nich dramatickou montáž o několika málo výbojných liniích, velmi dobře odvážených a akcentovaných, jak tomu bývá na starých dřevorytech; a to všecko ilustroval baletem a hudbou přiměřeně přísnou a ukázněnou. Vznikl z toho růženc malých vesnických scén pacifisticky zahrocených. Všecka lidová poezie, čínská jako naše, je pacifistická, protože válka nejvíce naléhá na prostého člověka z lidu a nejvíce jej drtí. Bez novinářských frázi, čistým akcentováním jen té lidské bídy, popř. i intimní bídy erotické, tam, kde ženy tančí samy a hledají rukama fantom milence nebo muže, dosáhl Burian účinků až klasicky čistých. Herecký ensemble je možno Burianovi jen závidět. Tak jemný je a citlivý, tak sladěný a tvárlivý, bez každého hereckého nemravu rutinérského nebo tenorského, kterým jsou poskvřněny velké scény tak, až se ti podívaná na to hnusí.

1934—35

O budoucnost Národního divadla

Zemřel K. H. Hilar: vhodná příležitost zamyslet se nad budoucností první naší oficiální scény. Hilar byl zjev velmi složitý, oddělit v něm zrno od plevy není snadné. Soud budoucnosti dopadne o něm, myslím,

méně příznivě, než jak nám jej podávají jeho dnešní panegyrikové. Hilar měl neštěstí, že se stal velmi záhy módou, heslem; to se konec konců nikdy nikomu ještě nevyplatilo, to vždycky ještě člověka poškodilo. Jako dramaturg byl činitel hodně pochybný. Málokdy slyšel jsem tak pitvorné úsudky o díle básnickém jako od Hilara. Pro českého dramatického básníka neměl mnoho smyslu — neobjevoval vůbec hodnoty básnické, nechal (doslova: nechal!) si je vnutit. Nejvíce mu vyhovoval básník, který se mu dával nejpovolněji do služeb divadelních. Jako režisér: mehr Raffer als Schaffer, jak říkají Němci, spíš násilnický, než silný, spíš zvůle než vůle. Někdy praštil úplně vedle, ale když trefil, stálo to také za to. Měl pěst a tu pěst dovedl položit na figuru, až se otrásla ke kořenu své bytosti. Jeho talent byl v podstatě dekadentně nahlodaný; jeho barokní expresionism, přes to, že se chtěl tříbit, nevytříbil se nikdy úplně; poslední světelné posvěcení bylo tomuto turbulentnímu duchu odepřeno. Ale ovšem ať tak či onak, byl přece živá *divadelnická* síla, o kterou je nyní Národní divadlo ochuzeno. Prostřednost, které byl přece jakousi hrází, bude se nyní roztahovat víc a víc, poněvadž není síly, která by ji v Národním divadle dovedla čelit. Národní divadlo po něm sklouzne s velikou snadností po namydlené příkré ploše oficiálnosti do úpadku velmi okatého a do očí bijícího.

Ne že by nebylo režiséra po něm. Jsou tu lidé talentovaní, kteří, ten víc, onen míň, ten průbojněji, onen epigonštěji, dokázali, co dovedou. Takový Honzl, takový E. F. Burian, takový Frejka. Ale je předně velmi pochybné, že budou povoláni do Národního divadla a že je Národní divadlo pustí k práci. Za druhé: režisér nestačí unést na své pleci osud divadla. Je třeba říci zcela hlasitě, že režisérská funkce byla u nás nehorázně přeceněna — na západě nic podobného nebylo a není. V Rusku to člověk chápe, poněvadž tam šlo původně o to, vybičovat ze starých dramatických her všecku jejich jevištní nosnost, zeživotnit je a zdivočít je až do paroxysmu; tam skutečně režisérství bylo funkcí dramatické životnosti, a právě životnosti. Kdežto u nás bylo vždycky do značné míry rejdištěm estétů a snobů, salonní a kavárenskou záležitostí zasvěcenců a amatérů — širšího obecnstva si režisérství u nás dobýt nedovedlo a zůstalo mu v celku nepřijemnou nebo pitvornou He-kubou. Širší obecnstvo mělo k němu poměr velmi upja-

tý, často nepřátelský. Vím, že se tato má řeč nebude líbit neparfumovaným literárním a divadelním panákům, ale je zdravá a pravdivá; a proto ji zítřek pomstí na dnešku. Představa, že režisér nese osud divadla, že on je *prius* a básník *posterius*, že on ho smí beztréstně zneužívat jako pokusného králíka pro každý svůj nevykvašený divoký nápad, dohraje brzy, nedohrála-li posud, neboť je nezdravá a škodlivá.

Básník přijde na divadle zase ke cti, pochopí se, že režisérem může být vykládán a dotvářen, ale ne pitvořen a znetvářen. Divadlo opře se znova o básníka; a funkce dramaturga jako toho činitele, který prostředkuje mezi poesí a divadlem, přijde znova ke cti. Jenže v Národním divadle neplatí toto *zase znova*; tam funkce dramaturga od začátku neblahou shodou okolností se řádně nevyvinula a neutvrdila — snad proto, že váha poesie nebyla tu nikdy náležitě doceněna, že se hledělo vždy víc k různým povrchnostem, než k jádru, že *zdát* se platilo víc, než být...

Jinak se ukazuje dnes na Národním divadle to, co jsem předvídal hned na začátku: že jeho postátnění bylo problematickým darem české veřejnosti a české kultuře. Pokavad bylo zemské, drželo v celku aspoň stejný krok s kulturním výbojem české poesie a českého ducha, dnes se za ní patrněji a patrněji pozdíl. Jakož vůbec zde třeba otevřeně říci, že náš poměr k umění a k poesii byl za dob předpřevratových mnohem upřímnější a vřelejší než dnes, v dobách popřevratových. Tenkrát před válkou dožívalo ještě naše obrození, lépe *obrozování*, ať literární, ať politické — a celý ráz našeho obrozování ukazuje ten vroucně opravdový vztah k básnickým a kulturním hodnotám, který dnes ze života mizí nebo ustydá v škrobené oficiálnosti. V novém státním formalismu a mechanismu jako by teplá vroucnost zvětrávala. Tenkrát měli jsme velmi málo statků hmotných — neměli jsme konec konců než tu svou poesii a to své umění; a snad proto jsme je tolik milovali a tak zárlivě bděli nad jeho čistotou a ryzostí.

Dnes se stává Národní divadlo víc a víc institucí reprezentační, a ne pracující, muzeem, petrefaktem. Stačí letmý pohled na repertoír poslední sezony pracovní, aby bylo každému patrné, jak se víc a víc ustupuje od průbojných linií dramatické třebas jen před deseti lety a do jak žalostných kompromisů se zabřídá. Jakmile se stalo Národní divadlo institucí státní, ihned se vyskytla

snaha všechno obrušovat, všechny hrany ohlazovat, pracovat pilníkem a leštídem — nenarazit nikde, ani vpravo, ani vlevo, a zvláště ovšem ne vpravo. Podávat líbivé kýčce, při nichž není nikomu ani horko, ani zima; vlačnost, vlačnost, středocestnictví, středocestnictví ve všem a všude! A tak nejsme daleko toho bodu, kdy budeme mít reprezentační dům a v něm jako stálého hosta — reprezentační nudu. Nanejvýš sem tam bude se osvěžovat repertoír nějakým sentimentálním kýčem historické krejčoviny pro domovníky a domovnice, dojetí přístupné. Namítněte mně: Ale což na západě je tomu jinak? Což v Paříži nemají Comédie française, scénu po výtce konzervativnou, která žije jen minulostí a z minulosti? Ale ano, miláčkové, vím o ní velmi dobře, sám jsem v ní proseděl před lety několik večerů. Jenže podoba v tomto případě je jen *zdánlivá*. My nemáme ještě co konzervovat; až budeme mít takového Racinea, takového Corneille, takového Molièra, budu snad první pro konzervatismus. Ale do té doby musíte, dobrodružkové, dovolit, abych byl skeptický.

Kdyby ničím jiným, aspoň svým kultem jazyka, dikce, orthoepie je francouzská Komédie živou složkou dneška. Té úcty k jazyku, k básnickému slovu, toho kultu dikce, té uvědomělé normativné funkce zákonodárné není však v dnešním Národním divadle; v něm naopak zuří nejhorší jazyková anarchie, pusté a náhodné experimentování bez metody a soustavy, náhodné střechkování bez pevného cíle. Dobře bylo napsáno nedávno jedním mladým českým divadelním kritikem, který se zdržuje náhodou v Paříži, že ve všech divadlech pařížských neslyšel za čtvrt roku tolik přeráznutí a zakoktání jako o jedné premiéře v Praze. Budeme mít tedy v Národním divadle v nejbližší době reprezentační dům reprezentačního paumění, dokonale zmrzlý jako nejlepší zmrzlina a dokonale dutý jako nejdokonalejší tykev — cosi obdobného obecnímu domu u Prašné brány, jenže nekonečně dražšího a také nudnějšího. Prognosa poněkud pesimistická, ale víc než odůvodněná.

Nejhorší na věci je však, že nemáme pořádného divadla avantgardního, které by aspoň poněkud drželo rovnováhu té hoře nudy a špatného vkusu, kterou se hrozí státi Národní divadlo. „Osvobození“ jsou jednostrunní, jejich metoda je improvisátorská a těsně srostlá s jejich hereckými osobnostmi, z vteřiny pro vteřinu, nesdělná a nepřenosná; a jejich mlýnek se ostatně již zcela

patrně omílá. Je tu ovšem D 35, konec konců naše nejlepší scéna avantgardní. Ale i ona je příliš úzká, úmyslně zúžuje svůj zorný úhel na třídnost — ne v lidském, nýbrž v politickém smyslu — a nechce si přiznat, že se tím zeslabuje. Široké scény reformátorské, která by vycházela od nové lidské typičnosti a stavěla na ní jako na své funkci, která by vycházela od mnohotvarého a laskavého básníka dělné přítomnosti, upřímně mluveno, nemáme.

A tak jsme na tom v uměleckých věcech divadelních v sedmnáctém roce republiky náramně pěkně: nemáme ani slušné scény oficiální, ani pravé scény reformátorské.

1934—35

O věcech divadelních (II.)

Státní scéna vstupuje do nové sezony ne bez těžkých starostí. Je jako loď, která ztratila oba své znamenité kormidelníky. Na jaře zemřel Hilar, v létě šéf opery Ostrčil, stejně velký jako člověk i jako umělec, jehož památce není možno poklonit se dosti hluboko. A jsou tu tedy nejprve starosti s obsazením šéfů činohry a opery. Veřejnost je samé šuškáni o tom, kdo bude jmenován šéfem činohry: režisér, herec, básník dramatický, kritik divadelní? Že demagogie novinářská, politická a literární má tu otevřené dvěře, rozumí se, bohužel, v našich poměrech samo sebou. Divadlo je cosi jako veřejné plivátko, nikdo nechce jít kolem, aby si také neplivl. Je to už cosi jako politika. A do politiky, jak známo, tlachá u nás každý. Není mozku tak chudého, není povahy tak zvlčilé a surové, aby se nemohla u nás v politice uplatnit.

Nedávno vydal nebezpečný romanopisec a dramaturg brožurku o Hilarovi. Má tam několik dobrých postřehů ke charakteristice Hilara-člověka; mezerovitě je již jeho poznání Hilara umělce a režiséra, ale co je nad to, je demagogie, která nebyla dotud u nás přípustná ve věcech uměleckých a divadelních. Ne že bych chtěl hájit např. p. Bora a jeho vinohradského režimu; držím jen zásadu, že kritika se nesmí zvrhnout v osobní škandalizování a vyhrožování. Také doklad toho, jakou ubohou lodičkou na rozbouřeném moři je divadlo. Bijí do ní všechny větry; každý, jehož naděje byly zklamány někdy ve styku s divadlem, a možná neprávem zklamány —

divadelní správa poškodila opravdu nejednoho českého dramatika — domnívá se, že má právo zchladit si ve vhodnou chvíli žáhu a pomstít se. Rytířskost a velkodušnost je něco, s čím se v poměru k umění a k divadlu v Čechách skoro už ani neseškáš. Veliký duch zapomíná, malý se mstí.

Řídit loď takto zmítanou všemi vlnami a bouřemi, i uměle buzenými, není nic příjemného. Nechtěl bych být v kůži ministra, který má rozhodnout o nástupci Hilarově; je to věc veliké zodpovědnosti. Být šéfem činohry, to je být nejprve člověkem *statečným*. To by byl první požadavek, který bych kladl na šéfa činohry; aby byl vykryštalizovanou osobností, statečnou a povýšenou, která ví, co chce a která to dovede uskutečnit nezastrašena a neroztřesená vytím ani zprava, ani zleva, klidna k demagogii politické ulice. Rozumí se, že to musí být někdo, kdo zná dokonale *celé* divadelnictví, herectví i režii, dramaturgii i básnickou tvorbu, a kdo vidí ve všem tom trochu dál než za nos. Nestál bych o to, aby uplatňoval každou náhodnou, chvilkovou módu, ale o velkém směřování a tíhnutí doby měl by být dobře poučen, měl by je uhadovat a utužovat dřív, než se octnou na rtech všech. Měl by vědět, že nebude-li sloužit divadlo *poesii* opravdu *životné* v celém slova smyslu, nejen že propadne banálnosti, ale že se i zítra stane zbytečným. Musí mít odvahu jít neúchylně za svým programem a jako opravdový rytíř ideje musí dovést čelit politické ulici a jejím nezodpovědným rozmarům a choutkám.

Den ze dne trapnější stává se nestrannému svědku pozorovat ty zásahy politické ulice do věcí kulturních, a nyní zvláště divadelních. Politika plete se u nás víc a víc do kultury a do umění, ne aby jich oplodňovala, ale aby je zeslabovala a podrývala. Proč by nemohla zasáhnout politika do věcí divadelních anebo kulturních *kladně*: podněty, návrhy? Ale to ne. Zvykla si velkopanský a fouňovský zasahovat jen záporně, jen vetem, jen terorem; kladně, myšlenkově, nedovede dát nic. Tu máte aféru Voskovce a Wericha. Divadelní správa chtěla hrát jejich revui „Labyrint“, myšlenka jistě šťastná. Nejsem žádný fanoušek Voskovce a Wericha, nejsem fanatik jejich pojmání divadla ve všem všudy, nejdu za nimi slepě, mám k nim poměr kritický. Voskovec a Werich mohou mít vady a mají je, ale nikdo jim neupře zásluhy, že zeživotnili divadlo, že vlili nový oheň do organismu velmi již unaveného a velmi sešlého, že pod