

SBÍRKA PŘEDNÁŠEK A ROZPRAV.
(VÝBOR LIDOVÝCH PŘEDNÁŠEK ČESKÉ UNIVERSITY.)

REDIGUJE PROF. DR. FRANT. DRTINA.

— SERIE V. ČÍSLO 9. —

42

MAURICE MAETERLINCK

ANALYTICKÁ STUDIE.

NAPSAL

V. TILLE.



VYDAL KNIHKUPEC C. K. ČESKÉ UNIVERSITY
J. OTTO V PRAZE, KARLOVO NÁMĚSTÍ 34.

1910.

V. TILLE: (42)

MAURICE MAETERLINCK

ANALYTICKÁ STUDIE.

*Fula
Lille*



*1919
XII.*

VYDAL KNIHKUPEC C. K. ČESKÉ UNIVERSITY
J. OTTO V PRAZE, KARLOVO NÁM. 34.

1910.

naivní a prostá víra Ruysbroeckova, a Emersonovo i Novalisovo bezděčné spoléhání na sílu duše. Rozumová skepse, dědictví naturalistické periody XIX. věku, zastavuje jej na hranicích „onoho světa“ a mění jeho domnělou intuici v úsilné a bolestné básnické snění. „Viděl jsem na obzoru Ruysbroeckových děl lesknout se nejjzdálenější horské štíty duše,“ v dílech Emersonových „rýsovaly se nepravidelně nejnižší pahorky lidského srdce“ a v Novalisových spisech octl se na ostrých, často nebezpečných skalních hřebenech mozku, v jejichž „zelení zarostlých záhybech jsou útulky plné libezného stínu a vzduch je tam věčně křišťalový“. Proniká k mezím říší duše, srdce a mozku, ovědomuje si poměr k Bohu, lidem a sobě samému, zastavuje se však, jako Plotin, na pokraji hlubiny věčnosti. A toto bolestné vědomí lidské bezmocnosti vůči vesmíru a věčnosti dochází výrazu v smutné resignaci Pokladu chudých duchem.⁸³⁾

⁸³⁾ Úvod k Novalisovi s. V.

Poklad chudých duchem.⁸⁴⁾

Z naturalismu docházíme negativně k poznání, že svět tak, jak my jej poznáváme, je pouze naše představa, a že mimo naše poznání vládou zákony, existují podstaty a rozměry, o nichž nemáme a nemůžeme mítí tušení. Romantism chce pozitivně poznati „onen svět“ za mezí lidského poznání, přímým zřením Boha v středověkém mysticismu, pochopením vztahu všech věcí k nekonečnosti a prostřednictvím své vlastní bytosti, v kofech svých s životem vesmíru souvisící, v romantismu XIX. věku.

Maeterlinck, poučen skepsí naturalismu, jenž následoval na romantism v XIX. věku, nevkročil ani do středověkého ráje, ozářeného přímo září boží, ani do Swedenborgovy krásné země zlatého věku, ani do Novalisových transcendentálních hlubin duše.

Předpokládá jen, že jest mimo tento viditelný svět jiný, vyšší, nepřístupný rozumovému poznání,

⁸⁴⁾ Le Trésor des Humbles. Bruxelles, P. Lacomblez 1896. Der Schatz der Armen. Von Maurice Maeterlinck. In die deutsche Sprache übertragen durch Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Leipzig E. Diederichs 1898. Autorisierte Ausgabe. — Nemaje při korekturách po ruce francouzského textu, cituji podle německého souborného vydání, Maeterlinckem revidovaného.

že v něm vládou zcela jiné, vyšší zákony, než které my postihujeme, a že duše naše svým neovědomělým životem, který je úplně oddělen od života vědomého, souvisí s touto ideální říší.

V této představě splývá filosofické přesvědčení o nepoznatelné podstatě věci a života s touhou po splnění ideálu abstrahovaného z dojmů a citů, a představa ta uskutečňuje se pod vlivem Plotina, Carlyla, Swedenborga, Emersona a Novalise. Naturalism naučil sice Maeterlincka, že sebe živější představa sebe reálněji vylíčená zůstává jen snem aneb allegorií, nemá reality vnější, ale přes to přírodní vědy neposkytly jeho obraznému myšlení ze své hojnosti poznatků a ze svého tak nesmírně složitého a obrovského obrazu reálního světa mnoho k jeho koncepci vesmíru. Tkví svými myšlenkami cele v středověkém a romantickém mysticismu, pomíjí všechnu náplň života zjevného, a bohatství poznatků z tohoto světa mělo na jeho myšlení vliv jen potud, že ujasnilo mu v některých chvílích nesmírné distance mezi lidským a oním neznámým světem.

Který bůh, ptá se, stojí-li vskutku na své výši, může se divati na naše nejhorší hříchy jímak než s úsměvem, jako my se usmíváme hře štěnat na koberci?⁸⁵⁾

Jindy praví, že nejkrásnější myšlenky i nejsprostší představy nemění věčně vzezření naší duše víc, než mění Himalaya a skalní rozsedliny vzezření naší země pod hvězdami nebes⁸⁶⁾, a poslední meze lásky

⁸⁵⁾ Ib. s. 28.

⁸⁶⁾ Ib. s. 34.

klade daleko za neviditelný téměř Zár Miry a vlasu Berenice.⁸⁷⁾

Maeterlinck je si vědom, že tajemství „onoho světa“ je nepostizitelné, že každým rozumovým a smyslovým poznáním se jen oddaluje a roste. Tím vroucněji však lpí na víře v něj a z víry té tvoří si jednotný názor o životě, „nový, tajuplný a snad velmi čistý pessimism.“⁸⁸⁾ Víra ta rodí v jeho nitru dvě mocné představy o vševládném osudu: vnějším, jevicím se smrti, neštěstím, a o osudu vnitřním, jevicím se v lásce. Člověk, slepý vůči neznámým nepřátelským silám onoho světa, jež jej obklopují, jež tkví v hloubi jeho duše, řídí a předurčují neznámý nám běh všeho života, je naprosto bezmocný proti nim. Vůle lidská není než plodem osudu uzralým v oněch transcendentních krajích. Ale člověk pocituje ve svém nitru zároveň lásku, která může nabýti věčných tvarů, která učí jej pak, že není samotný, vytváří tajemný, neovědomělý styk všech duší. A styk ten stoupá, jím nabývá lidstvo stále intensivnějšího vědomí o neviditelné dobrotě, o hloubce života a o vnitřné, všudy přítomné, věčné krásce, jím stále stoupá vědomí naší země. Věcnou, vzájemnou láskou všech ke všem, prýstící z pramene života, dojdeme k tomu, že nebude potřebí ran osudu, neštěstí a smrti, aby objevila se věčná duše, abychom si ovědomili svůj vztah k věčnosti, že stačí k tomu úsměv lásky.

Všecek viditelný život lidí spočívá Maeterlinckovi tedy na dvou princepech; nepřátelském osudu, jenž

⁸⁷⁾ Ib. s. 89.

⁸⁸⁾ Ib. s. 73.

má podobu neštěstí a smrti a vyplývá z bezmocného postavení člověka vůči věčnosti a jejím neznámým, nesmírným silám, vládnoucím v něm i kolem něho bez jeho vědomí, a na utajené, věčné, vzájemné Lásece všech ku všem, již překonávají duše svoji osamělost, odhalují hloubku života, nevýslovnou dobrotu i krásu, prýšticí z týchž neznámých pramenů jako Osud, a učí se poznávati věčnost nejen v bolesti, ale i v úsměvu.

Toto své učení, proniknuté vědomím lidské slabosti a plně resignace, nazývá Maeterlinck transcendentální psychologii, opírá je, ne o rozumové poznání, ale o intuici a cit, a vykládá je v Pokladu chudých duchem třinácti essayemi, z nichž v prvních pěti si ovědomuje projevy „onoho světa“ ve světě viditelném, další tři jsou ony starší popisy výprav myslitelů do „onoho světa“, a konečných pět chce proniknouti hlouběji ze světa viditelného do světa neviditelného.

Je to pokus osvětlit život „ab intra“, a základní snahou knihy je scitlivě vědomí jednotlivce pro ony předpokládané projevy věčného života, přispět ku „zmnožení vědomí země“, ⁸⁹⁾ jež je naší povinností, a ujasnit lidem nejvyšší cíle pozemského života, řízeného smrtí a plynoucího v smrtelné podobě: ⁹⁰⁾ obrozovat v sobě neustále nevyslovitelné, najiti pro sebe v nízké a věsdní skutečnosti možnost k životu vyššímu, otvírat i jiným velké cesty, vedoucí od viditelného k neviditelnému, shromažďovat na

⁸⁹⁾ Ib. s. 79.

⁹⁰⁾ Ib. s. 23.

dně své bytosti poklad vnitřní krásy a dělit se o něj s jinými ve věčné lásce. ⁹¹⁾

Projevy „onoho světa“ ve světě viditelném postihujeme v mlčelivém styku duší, ve zvolném stoupání a ovědomování tohoto tajemného styku všech duší od starších dob a zvláště dnes, v zvláštěných příznacích na životě těch, kteří jsou určeni osudem brzké neb náhlé smrti, v pozvolné změně názoru na mravní zodpovědnost pod vlivem přemýšlení o věčnosti, a konečně v citu lásky k ženě a v rozdílu duševního života mužova a ženina.

Maeterlinck zkoumá tyto projevy v kapitolách „Mlčení, Probuzení duše, Zasvěcení smrti, Mystická morálka“ a „O ženách“.

Kapitola o mlčení je založena na Carlylových slovech, že mlčení je vyšší hvězd a hlubší luhů mrtvých. Maeterlinck však dává mlčení ještě transcendentní význam, plynoucí z našeho „instinktu nadlidských pravd“, a vidí v něm živel, z něhož se rodí velké věci, ovládající život. Mlčení pasivní je reflexem snu, smrti a nebytí, ale mlčení aktivní je hrozná moc, zjevující se náhle mezi lidmi, bez jejich vůle a vědomí, prozrazující hluboký, neovědomělý život duší, jejich vzájemný styk, nám neznámý, buď přátelský neb nepřátelský.

Slova neznamenají nic pro tento tajemný styk lidských duší — znázorňují duši právě tak málo, jako údaj v katalogu obraz v obrazárně. Duše stýkají se bez našeho vědomí v mlčení, jež nás obklopuje a je základem našeho neovědomělého života. Tyto styky rozhodují o poměru duší k sobě,

⁹¹⁾ Ib. s. 86, 87, 94, 104.

my to víme a obáváme se jich, hledíme vyhnouti se jim bezvýznamnými slovy, uzavíráním povrchních přátelství. Cítíme moc mlčení, jakmile se ocitáme mezi lidmi — a mlčení mnohých, mlčení davů je nesnesitelně hrozné. Mlčení vůči smrti, bolesti, lásce, ve velkých okamžicích života, objevuje onen hluboký život, v němž jsme si všichni, král i otrok, rovni. A první i poslední člověk země, kdyby se setkali, mlčeli by stejně, v polibcích, ve strachu i v slzách, a porozuměli by si ve věcech, jež se lidé nenaučí nikdy vyslovovati. V mlčení patří tedy duše samy sobě a jak se v něm setkají, ať záštím, ať láskou, takový je pak trvale jejich poměr. Styk ten nemá nic společného se stykem lidí ve světě viditelném; dvě silné, sobě rovné duše, mohou se setkat i v mlčení nepřátelsky, a duše galejníka může splynout s duší panny. Vše děje se podle jakéhosi předchozího dorozumění, o kterém se nemluví, na něž se nemyslí a o němž přece víme, že tkví kdesi nad našimi hlavami. Jen ve vzájemném mlčení tušíme nevyslovenou pravdu o lásce, smrti a osudu. Mlčení smrti, bolesti a osudu přichází však z „hlubin událostí“, v době jimi určené, kdežto mlčení lásky, nejvýmluvnější, čeká u prahu našeho domu, můžeme mu vycházeti vstříc a jím zvidati tajemství duší.

Probuzení duše, jež Emerson tuší, doba, kdy duše se vědomě budou setkávati bez prostřednictví smyslu, je snad bližší, než se nám zdá. Duševní říše stále vzrůstá, blížíme se duševní periodě země. V dějinách pozorujeme několik period, kdy se duše podle neznámého zákona vynořuje na hladinu lidstva a projevuje bezprostředně svoji exi-

stenci a svoji sílu, kdy nastává jakési duševní ulehčení, lidé se vážněji a vroucněji sblížíjí a milují, rozumějí něžněji dětem, ženám, zvířatům a rostlinám, tvoří umělecká díla, jež přes svoji nedokonalost projevují věčné živou sílu a půvab. Vedle obyčejného života nacházíme v jejich projevech stopy života jiného, nevysvětlitelného. Jsou to doby moci Egypta, Indie, Persie, doba rozkvětu Alexandrie, doba mystiky křesťanského středověku. V jiných periodách vládne čistě rozum a krása, ale duše se neobjevuje. Tak v antice a v 17. a 18. století Francie, kdy však spodní proudy (Claude de St. Martin, Cagliostro) ukazují, že činnost duše neustává.⁹²⁾

V současné době probouzí se duše s velkým, nebyvalým úsilím, jako by se připravovala na nějaký rozhodný boj, ač nevíme, co jí hýbe, zda smrtelný zápas, či nový život.

Projevuje se toto hnutí objevy ve světě viditelném, objevy neočekávaných vlastností zářivé hmoty, působením na dálku atd., v nových směrech a novém úsilí hudby, malířství, literatury⁹³⁾ — hluboké mlčení a styk duší v něm mění se neznámým způsobem,

⁹²⁾ Maeterlinckův výklad mystických, naturalistických a klassických period ve vývoji dnešního života je velice primitivní. Nahlédá do duševního života minulých národů velmi povrchně, nepozoruje na př. ani, že sama antika prošla všemi třemi způsoby lidského myšlení a tvoření, nedotýká se ani hnutí renaissance, neuvědomuje si poměr Shakespeara k ní, nevidí periodu naturalismu v XIX. stol. a j.

⁹³⁾ Maeterlinckovi, zdá se, spiritism a jasnovidectví stejně váží jako přesné poznatky Roentgenových paprsků neb objevů radia. A v umění nebyl by vytoněl sochařství, kdyby byl znal Rodina.

zdá se, že nastává příležitost k duševnímu osvobození. Maeterlinck vidí však ještě více než ona fakta, která by stačila pouze jako příznaky nové vlny myšlení mystického proti předchozímu naturalismu XIX. věku.

Postřehuje, že tajemná a bezprostřední styky duší lidí nejobyčejnějších jsou dnes svěžeji, silněji a všeobecnější než dříve, ovděmujeme si je, transcendentální psychologie nastupuje na místo psychologie obyčejné; konstatuje, že tlak duše v lidstvu stoupl, a že se její tajemná činnost rozšířila. Co dříve kvetlo v několika duších výjimečných, hýbe dnes „oceanem duší“. Maeterlinck domnívá se, že duše současných lidí jsou ovděmolejší, vnímavější a citlivější, než duše lidí minulých dob.

A vzájemná citlivost v onom tajemném styku duší je dnes taková, praví Maeterlinck, že nelze skrýti téměř zlé myšlenky a činy, duše instinktivně se poznávají, a duše venkovana ví dobře, než jsi položil ruku na kliku dveří jeho domu, že jsi nějak duši ublížil; dítě pozná tvoji špatnou myšlenku, i kdybys měl vzezení světce. Ale i mravní soud se mění, logická vůle podrobuje se bezprostředním souvislostem velkých, nevysvětlitelně hlubokých zákonů, lidé posuzují se bez ohledu na slova, činy, myšlenky, ve styku všedního života padají konvence a zvyky, — soudíme dle neviditelného a snad po chvíli již zaslechneme „šepot bohů“.

Obrazným rčením o spánku duše v jistých periodách života lidstva přesunul Maeterlinck váhu na periody „probouzení“ duše a konstruoval si toto probouzení jako stále rostoucí ovděmování onoho tajemného, hlubšího života, jež dostupuje vrcholu

v době současné. Ale tento předpoklad není správný. Nový romantism je jen novou duševní vlnou, nastupující po naturalismu, ve stálém vlnění lidského myšlení mezi dvěma poly během věků. A těsnější, ovděmolejší život lidstva, který Maeterlinck pozoruje v přítomnosti, vzniká právě poznáváním a podmaňováním světa vnějšího, viditelného, socialními změnami uvolňujícími hráze mezi společenskými vrstvami, a vynázezy, sblížujícími lidi v čase i v prostoru. Maeterlinck přenáší si tento pokrok v podmaňování země i jejich sil a v přesnějším poznávání viditelného světa — který je jediným skutečným pokrokem lidstva — do světa mravního. Současný venkován může znáti více o světě vnějším, než znal Racine, a může volněji a bezpečněji posuzovati lidi než robotník, jemuž jeho pán a majetník byl vtělením práva na zemi, ale tento pokrok můžeme si snadněji a bezpečněji vyložit stoupajícím rozumovým podmaňováním viditelného světa a sblížováním lidstva technickými prostředky než stoupajícím ovděmováním svého poměru k věčnosti a vesmíru, jež je jen důsledkem podmaňování světa a sblížování lidí, ne jeho příčinou.

Maeterlincka svádí k jeho vývodům živá představa „onoho světa“, podstaty života smyslu přístupného; — víme o něm i z rozumové úvahy, že nutně je jiný než naše představa o něm, že je též reálnější než všechna skutečnost, jak my ji můžeme chápati, že my i všechen svět nám přístupný nutně na něm závisíme, — ale přes to nemůžeme výklad života stavěti na představě o této neznámé podstatě světa, která zůstává neznámou i přes ony zdánlivé projevy v světě viditelném, které Maeterlinck

intuici a citem chce postřehovati a pak — přes všecken odpor vůči intelektu, — si ovědomovati.

Maeterlinck ovšem pokouší se opřítí theoreticky chápanou jistotu o „onom světě“, a to poukazováním na některé projevy smrti, mravního citu a lásky, jež zdají se mu ukazovati přímo k „onomu světu“.

Tyto tři kapitoly liší se od obou úvodních tím, že se neopírají o knihy Carlylovy, Emersonovy neb Novalisovy, ale vznikly patrně z vlastních dojmů autorových.

Když mluví o *zasvěceních smrti*, vypravuje, že měl příležitost sám pozorovati příznaky předčasné smrti na „bratřích“, jež nosil zárodek časné smrti v sobě.⁹⁴⁾ A ke konci vzpomíná z mládí dvou dětí, na nichž byla zřetelná předtucha časné smrti, ačkoliv to byla násilná smrt, která je pak stihla.⁹⁵⁾ Předtucha ta jeví se u těchto zasvěcených smrti prý kvapem, s kterým jednájí, vážností, která proráží i jejich úsměvem, zvláštními rysy tváře, jejich chováním k jiným lidem a pak i mezi sebou, jako by si rozuměli a měli společné tajemství. Vše svědčí Maeterlinckovi, že jejich duše o tom ví, co je čeká — vždyť lidé vůbec tráví většinu života ve stínu událostí, které se ještě nesběhly. Jaká je síla těch hrozících událostí, nevíme. Nevíme ani, pocházejí-li z nás, neb pocházíme-li my z nich, měníme-li my je, či ony nás. Nevíme odkud přicházejí, kam se uchylují ty, jež nás nestihly, které působí silněji, minulé, či budoucí. Na těch, kteří jim mají podlehnouti,

⁹⁴⁾ Ib. 21—22.

⁹⁵⁾ Ib. 25.

zvlášť na zasvěceních smrti, je zjevně znáti jejich stín, i v tváři, i v projevech života.

Tento stín smrti, který Maeterlinck chce viděti na „zasvěceních smrti“, ovšem fyziologicky často se jeví, ale je otázka, pokud souvisí s „osudem“ — a pro ty, které zasáhne náhodná smrt (náhodná v obvyklém ne v Maeterlinckově smyslu slova) není předtucha smrti nijak bezpečně prokázána.

V úvaze o *mystické morálce* vychází Maeterlinck ze svého předpokladu, že duše — jichž podstatu ani v sobě nemůžeme proniknout — se navzájem sblíží a střehou, bez našeho vědomí, a styk ten stoupá, působí pak změnu i v světě viditelném, v našich názorech na mravnost, stejně jako působí na sesilování vědomí. Předpokládá, že naše morálka se přetvořuje a míří drobnými kroky do vyšších krajů, kterých ještě nevidíme: proto je na čase dávat si nové otázky.

Duše sama ve své podstatě je vzdálena všech projevů vnějšího života. Neví o hříších „těla“, jde jen svou cestou za světlem. V ní vše se rozzařuje, cokoliv do ní padne, a vše zlé mění ve vnitřní světlo a v krásu. Cítíme, že neposuzujeme již lidi dle jejich činů a myšlenek. Člověka, jež spáchal nejtěžší zločiny, můžeme obenykati atmosféra svěžesti a čistoty, a přítomnost světce může působiti na naši duši sklíčovacím temnem. Vše závisí od neviditelného principu, a z něho prýští také nekonečná shovívavost. I smrt, která vše smíruje, tomu nasvědčuje. Z toho plyne Maeterlinckovi přesvědčení, že jsou jiné, vyšší zákony mravní, než ty, jež ovládají naše činy a myšlenky. Duše tedy ve své podstatě (ono transcendentní já) necítí se zodpovědna zjevným

zákonům morálky viditelného světa, ale přece cítí zodpovědnost, cítí ruku velkého soudce, jehož slov však nedovede postihnouti. Jaká bude ta zodpovědnost? Jakých hříchů se může dopustiti duše před vyšším rozumem neb jinou duší? Jaká je mystická morálka, vládající v oněch krajích, vzdálených oblastí našich myšlenek? Neznáme jejich zákonů, a přece: kdo z nás se cítí čist a nebojí se soudce, necítí úzkost před jinou duší? Patrně překročíme ony zákony, o nichž dnes nic nevíme. Je potřebí sečkat, až se zvolna vytvoří vyšší celkové vědomí duše lidstva a pak snad v některém jednotlivci dojde výrazu to, co dnes všichni jen pocítujeme, ale nevidíme „ab intra“.

Dvojitost vědomí, transcendentní, pro nás neuvědomělé, a naše lidské, jež je nutným důsledkem rozpoltění duše v transcendentní, na tomto světě neuvědomělou bytost a její projev ve světě viditelném, dovádí Maeterlincka k této mravní skepsi, která však byla ode dávna výsledkem stálého rozporu mezi kodifikovanou mravností zákonů, časem v změněných podmínkách se přezívajících, a touhou po splnění ideálu mravního života, nemajíc potřebí k svému výkladu realizované představy transcendentního světa. Víme, že náš nejvyšší ideál dokonalé mravnosti nevystihuje neznámé zákony podstaty bytí, víme, že jen náboženskou věrou v zjevený princip nejvyšší mravnosti můžeme dosáti klidu. Maeterlinck po stránce mravní neodvažuje se zde ještě spoléhat na projevy Neznáma ve světě viditelném a odkazuje řešení do budoucna, v očekávání onoho zjevení, které náboženství již předpokládá.

V úvaze o ženách, o lásce k ženě a o vnitřném životě ženy jeví se vliv individuálního Maeterlinckova milostného citu, na němž vyhledával stopy projevu oné předpokládané transcendentní podstaty lidského života.

Vychází z předpokladu, že také zákony lásky, jako zákony osudových projevů — neštěstí, smrti — a vyšší mravnosti, nám nejsou známy. Ale přes to tvrdí, že naše milování vzniká pod paprsky hvězdy lásky, v zenitu nám svítící, že naše duše se znají v oné vyšší oblasti, jsou si tam sebe jisty, nemýlí se, a proto nemýlíme se pak ve světě viditelném ve výběru milenky, kterou tu již nevolíme, nýbrž vyhledáváme na křižovatce života, na kterou ji vyslal osud čekat na nás. Marné snažíme se osud znásilnit, volit dle vlastní vůle, — je to promarněný čas a promarněné úsilí. Sbližení není přivedeno slovy a výklady, všechny poruchy vnější, zářlivost, nevěra, veselost, smutek, na něm nic nezmění. Je dáno oním věčným stykem na vrcholech, kde sedí duše a kde mlčky se vyplňuje náš osud; láska pozemská je pak jen jeho nutným projevem.

V duševním životě ženy, zdá se, že ono předurčení se projevuje silněji, žena oddává se mu s větší prostotou a nevzpírá se osudu. „Je bližší bohu,“ oddává se s menší zdržlivostí úkonům mysteria, a proto svým vlivem přivádí nás bliže pramenům osudu, vyvolává „čistou tuchu života, nekryjícího se vždy se životem viditelným“. I v představě úplně kleslé dívky je láska vždy věčná. Žena má stále vztahy k prasilám, její duše je vždy hotova k styku s jinou duší, nemýlí se ve své lásce, nenechá se v ní másti překážkami vnějšího světa. Má vědomí

věci, jež my neznáme, září jí světlo, jehož my nevidíme. Je důvěrně blízká nekonečnosti, onomu hlubokému životu, z něhož objevuje prostě nejhlubší taje. Ženy dochovaly nám na zemi do dnes mystický smysl; a muž, do jehož života vnikla láska k ženě, čerpá z ní znalost věčného života: vědec, poučení a básník city.

Maeterlinck nechává tu již, třeba nepřímo, cit věčné lásky vzdorovat osudu a smrti. Ve hrách o lásce — z nichž poslední vyšla dvě léta před vydáním „Pokladu“ — láska podléhá ještě vnějším osudovým silám, neštěstí a smrti, — ač přestává již být onou smyslnou, vražednou vášní, která ovládá královnu Annu v Princezně Maleině. Maeterlinck staví svůj názor na čisté abstraktním pojmu, bez ohledu na pohlavní, sesterské a mateřské city, v lásce se jevící. Později dotýká se pohlavního citu jako touhy po budoucích duších, ale očekávají bychom právě v úvaze o věčné lásce, citem ženy se jevící, výklad o vztahu citů sexuálních a mateřských k Neznámu — nehledě k tomu, že později mluví se o lásce vůbec všech, ke všem — v podstatě bytí — aniž je odlišována od lásky ženy k muži.

Důsledkem Maeterlinckovy teorie o intenzivnějším citovém životě ženy proti muži je názor o naprosté odlišnosti duševního života ženy od života muže — rozdíl však pouze předpokládaný, jako samozřejmý fakt, ne zdůvodněný.

Tak hledí Maeterlinck na život „ab intra“, vycházející z živé představy o existenci „omho světa“, jenž však není ani středověkým zázvětim, ani neznámou zaslíbenou zemí, ale podstatou viditelného

života, jimž, podle jeho domnění, pronikají jeho projevy ve velkých okamžicích mlčení, v periodách zvýšeného úsilí duše, v stínech, jež vrhají příští osudné události na život jednotlivcův, v pocitu zodpovědnosti vůči neznámemu soudci i když se necítíme vázání morálkou lidskou, v citech ženy a v osudové moci lásky k ženě.

Maeterlinckovi zdá se jeho metoda postačovat k důkazu o existenci projevů Neznáma a zároveň k důkazu, že je možno postihovati tyto projevy. Doložil si tuto možnost studiem Ruysbroecka, Emersona, Novalise již dříve. Vkládá tyto studie do „Pokladu“ na zdůraznění pravosti svého přesvědčení, a pak pokouší se — v jejich stopách sice, ale vlastní cestou — vniknouti do onoho Neznáma a odhaliti je, pokud je to možno, postupem od viditelného k neviditelnému. V tom je nový jeho romantism, že se nepřenáší, ani theoreticky neobrazně, do oné říše, že neopouští viditelný svět, aby vstoupil do světa Platonových ideí, Swedenborgova ráje, neb aby sešel s Faustem „zu den Müttern“, ale resignovaně trvá na tomto světě a z něho pohlíží jen do oné zakázané země, hledaje usilovně zážehy světla, pronikající z ní na tento svět.

I nejnepatrnější projevy všedního života mohou býti projevem věčna — a dokonce zřetelnějším a vzácnějším než velké, osudové události. S velkým úsilím snaží se Maeterlinck, — opíraje se o Emersona — ovědomiti si velkou, hlubokou osudovou *tragičnost všedního života*, která lépe odpovídá naší pravé bytosti a je hlubší než tragika velkých násilných událostí. Poměr k věčnosti lze vystihnouti

v nejneopatrnějších událostech — nejde však při tom o boj dvou bytostí, dvou vůlí, ani o boj mezi povinností a vášní — jde o znázornění toho, co je podivuhodného na prostém faktu života — o znázornění, jak duše opírá se sama o sebe uprostřed stále zasahující nekonečnosti. Nad všedním hovorem rozumu a citu zní stále vznešený hovor bytosti s jejím osudem, a ten třeba postihnout: sledovat váhavě a bolestně kroky bytosti, bližící se, neb oddalující se své pravdě, krásě, svěmu bohu. K tomu netřeba tragiky vášní a katastrof, štěstí a klid mohou jevití nám vážnější a stálejší věci než bouře vášní. V klidu — a mlčení — slyšíme spíše kroky času a kroky ještě tajemnější. Třeba poznávati krásu, velikost a vážnost svého prostého, všedního života, přítomnost a moc božství žijícího se mnou v mém pokoji. Jaká je však tvárnost tohoto božství v lidské mysli?

Lidé jsou puzeni vnitřní nutností vytvářet si představu o Osudu, jimi vládnoucím, jež Maeterlinck nazývá v jeho věčné, transcendentní podstatě *Hvězdou*. Duše národů jsou mu tím hlubší, čím hlubší je jejich představa o Osudu. V ní tkví tajná síla — neb aspoň je představa ta příznakem síly. Roste člověk úměrně tomu, jak poznává velikost Neznáma, jež jej ovládá, či roste Neznámo poměrně k tomu, jak je člověk poznává? Maeterlinck rozeznává duševní periody, v nichž je představa Osudu velmi silná — na příklad v Recku — a doby, kdy téměř hasne. V současně době konstatuje opětně probouzení tohoto pojmu: vyvírá z našeho neklidu, z našeho pessimismu a z fyzické bolesti. Stopy jeho vedly kdysi k bázni boží: dnes končí v neznámé propasti.

Minulé věky zabývaly se bolestmi, plynoucími z katastrof vášní. Dnes je naše bolest hlubší; tušíme úmysly podivných mocností, zasahujících do našeho života. Neodvozujeme neštěstí, nás stihající, jen z vášní našeho srdce, a nespokojujeme se též jen vědomím, že vládné našim životem nedostupný Osud. Chceme znáti jeho podstatu a zákony, chceme vniknouti do jeho tajemství, zřítí jeho hrůzám v tvář. Ptáme se, odkud neštěstí přichází, kam jde, proč přichází, jedná-li ze své vůle, či volají-li je hlasy našeho nitra, jež jsou s ním ve spojení. (To je neštěstí aktivní — je však ještě neštěstí pasivní, jako na př. smrt milované bytosti, jež nás prostě postihuje, a na něž nemáme vlivu.)

Cítíme, že tajemně, osudově moci vládnou v nás, a zdá se, že jsou ve styku s událostmi z venčí. Jsou to nepřátelé, jež nosíme ve své duši. Vědí, co chtějí, k čemu nás ženou, upozorňují nás na to posměšně, na půl úst, abychom pak tím více litovali, že jsme nedbali jejich hlasu; přejí si naše zničeni, jako by byly samostatné a nehnuly s námi. Avšak člověk, jemuž uhodila hodina neštěstí, má pocit, že o vůli — jsme tu od ní vzdáleni na tisíce mil, v končině, kde vůle je „nejzralejším plodem Osudu“. Je bezúčelné, starati se o „já“, na něž nemáme téměř žádného vlivu. Třeba jen pozorovati svůj osud, zlý, neb dobrý, čekati naň. Víme, že někteří mohou s ním zacházeti bezstarostně, a neubliží jim — jiným při pouhém pohledu se rozpadá. Někdy

pouhá představa propasti přivolává blesk katastrofy, ale jsou opět lidé, kteří svou přítomností chrání před neštěstím i druhé. Tušíme jen, že události rodí se slabě, že čerpají sílu z nás, a že vždy nastává v jejich postupu chvilka, kdy nás instinkt je ještě pánem osudu. A snad — Maeterlinck dovolává se tu jen cizího mínění — lze naučit se štěstí: snad, čím jsme lepší, tím lepší lidi potkáváme, snad dobrá bytost přitahuje dobré události, snad v krásné duši nejsmutnější náhoda mění se v krásu.

Pronikli jsme dnes již poněkud tajemství osudu, postihli jsme „moc těch, kteří ještě nežili, a moc mrtvých“. Poznali jsme, že jsme podrobeni neměnným zákonům minulosti a budoucnosti — i v lásce, která zdá se nejnvtitnějším projevem naší duše. „Polibek ženicha je jen pečeti, kterou tisíce bytostí, dychtících po životě, vtiskuje na ústa matky, po které touží.“ A také mrtví neumírají, nežijí však na hřbitovech, ale v našich domech a vlastnostech: v našich nejbezyznamnějších činech ožívají naši předkové, jsouc živi ne ve svých hrobech, ale v hlubině naší bytosti, kde věčně žijí.

Ale nad vši tou dědičností, osudem, vůlí vládné „mlčelivá hvězda“. Jsou to jen slova, etikety, které jí dáváme. Duše zdvihá se jen tím, že objevuje stále nové její formy, že prožívá stále nové bolesti, dříve neznámé. Množíme však stále svůj smutek, poněvadž tím množíme svoje vědomí, pláncíe tím svou nejvyšší povinnost vůči jiným světům: množití vědomí země,

Tedy vůle je naprosto bezmocná a bezyznamná vůči osudu a nezbyvá nám, než jej stále úsilněji poznávat a si ovědovat. Tím však nesilulu-

jeme jen svůj smutek nad stále rostoucím přesvědčením o své bezmocnosti vůči osudu, ale vnikáme též do tajemství jiných jeho projevů: neviditelné dobroty, hlubokého života a vnitřní krásy, jimiž nabýváme úlevy ve svém smutku.

Ve většině lidských hnutí lze postřehnouti utajenou, *neviditelnou* dobrotu. Je to nejčistší projev věčného života bytostí, jedna ze sil, které je udržují — není z tohoto světa a skrývá se, my sami jako bychom se báli její moci, neodvažujeme se jediti dle ní — ale stačí, že jest. I nejhorší lidé dovedou ji v sobě postřehnout, naslouchají-li své duši. Proto je tolik zlých lidí v podstatě dobrých, a tolik moudrých a svatých není neviditelně dobrých. I když působíme druhému bolest, činíme to někdy z lásky, jako bychom se tím chtěli pojistit láskou druhého. Bolest je potravou lásky, a člověk musí trpět, aby byl dobrý.

Neviditelná dobrota je však cosi jiného než láska. Maeterlinck chce viděti doklad této transcendentní dobroty ve vypravování přítele o jeho rozchodu s ženou, ke které uhasla jeho láska, ač ona ho ještě milovala. Rozešli se jednou večer, tise, ale on prý onoho večera ucítil jiné duševní hnutí, mocnější než láska. Neuzfcl již oné ženy, snad ji ani „před staletími nevidí“, ale doufá, až proputují ještě mnoho světů, že se setkají opět v onom duševním hnutí onoho večera rozchodu. Pro tuto naději nemá Maeterlinck ovšem jiného dokladu než víru.

O neviditelné dobrotě předpokládá, že je všudy-přítomna, i v největší zášti na př., ale neprojevuje se — a jen ona může „dotknouti se osudu“. Tedy pozemská láska, v jakékoliv formě, není sama sebou

projevem oné neviditelné dobroty — snad ani nevím, co znamená milovati. Víme jen, že je to cosi mnohem hlubšího než náklonnost, soustrast, sebeobětování pro druhého atd. Snad je to vzpomínka na původní jednotu duší — všechny duše po ní dychtí, a není duše, která by jí neopětovala — ovšem ona duše neovědomělá v tomto životě, ono transcendentní já — neboť lidé potlačují v sobě tuto lásku.

Neviditelná dobrota je Maeterlinckovi z nejpatri-
nějších příznaků neustálé činnosti naší duše, slechtící vše, čeho se bezděčně dotkne. Moc její je neodolatelná, všechny duše ji poslouchají, víme tudíž, že, jsme-li dobří, budou všichni kolem nás dobří — ovšem v onom transcendentním slova smyslu, aniž by se co ve viditelném životě změnilo. Naším cílem má tudíž být, stále v sobě obrozovati onu neviditelnou dobrotu.

Avšak nemáme usilovat jen o neviditelnou dobrotu, která je jen jednou z hybných sil věčného života, nýbrž o všechny vztahy k nekonečnosti — máme směřovati k „*hlubokému životu*“, nalézat ve všední a nevyhnutelné skutečnosti možnost k životu vyššímu. Neboť odlišujeme se od sebe jen tím, jak si ovědomujeme své vztahy k nekonečnosti. Jsou-li vyšší bytosti než my, převyšují nás jen svými vztahy k nekonečnu, o nichž nemáme tušení.

Je v naší moci množství tyto své vztahy k nekonečnu a nečekati na náhodu neb otřes v životě, jež nám je objeví. I v drobných, šťastných okamžicích života otvírá se nebe neustále — ne jen katastrofami zjevuje se věčnost. Každé naše hnutí „provází

bůh svým slovem“. Neschází tedy příležitosti, všude lze žiti vyšším životem, ale schází nám pozornost, citlivost k těmto projevům — a trochu „opojení duše“. Každá nekonečná myšlenka skrášňuje náš život, a třeba na ně zvykati — žít v navyklé kráse a vážnosti, posilovat v sobě tuto abstraktní sílu, stálým připínáním svých myšlenek a skutků k nesmrtnosti. Je tudíž mnohem důležitější ovědomovati si hluboký život, než usilovat o přetvoření života — přetváří se sám, jakmile zříme jeho hloubku. Třeba však nejen si to říkati, ale vskutku *úsilně nazíratí*, aby krása a velikost, ve všem tkvící, se nám objevily.

A cítíme, že je naším úkolem, nejen pro sebe, ale i pro jiné, otvírati velké cesty, vedoucí od viditelného k neviditelnému. Duševní atmosféra kolem nás musí se změnit tak, aby zlo nebylo možno a aby v ní vše změnilo se bezděčně téměř v krásu, lásku a pravdu. Třeba zvykati oko, aby dívalo se na děje a lidi v „*božském ovzduší*“. Ale nemusí všichni lidé dosíci tohoto vyššího života. V očích nějakého boha není podstatného rozdílu mezi tím, kdo na nic nemyslí a mezi tím, kdo co neúsilněji hledí myšlením blížiti se bohu — jsou jen jeden trochu dál než druhý vzdálení od prahu — toť vše. A snad stačí, vi-li několik moudrých přesně, co činí, aby ostatní jednali tak, jako by to rovněž věděli.

Jako po neviditelné dobrotě a hlubokém životě, tak touží duše — a ještě více — po *vnitřní kráse*. Krása je jediná strava duše — o samotě duše po ní žizní, ale jsou-li pohromadě, bojí se jí a oddávají se nízkým věcem. Odváží-li se však některá duše promluvit o ní, cítíte, že ostatní bezděčně, přes

vnější, třeba opačné své projevy, s ní souhlasí. Třeba tedy častěji mluvit o své vnitřní kráse, která je životem duši, kterou duše žije a podle které soudí. V kráse se duše shledávají — i ty, co ji zapírají, i ty, co ji denně vyznávají. V podstatě není ve světě než krása, a kdybychom se jí méně báli, nenacházeli bychom ve světě nic jiného. Všechny duše to vědí, ale skrývají svou krásu. Třeba učinit počátek, být sám krásný a veliký, abychom kolem sebe neviděli než velikost a krásu. Tím bezděčně a přirozeně krásní i duše, s naší se stykající. Jsme oskliví potud, pokud se vzdalujeme od toho, co je božského v nás, a krásní úměrně tomu, jak objevujeme v sobě božství. A nalézáme božství v jiných tím, že jim ukazujeme božství v sobě. Duše v temnotě, jež ji obklopuje, mění malé věci v krásu, kterou hledí sdělovati jiným duším. Zdá se, že nemá jiného důvodu k své existenci, než shromažďovati na dne své bytosti nepopsatelný poklad krásy. Kdybychom duši tvrději nerušili v této činnosti, změnilo by se vše přirozené v krásu — i zlo, z něhož duše dobývá „démant pokání“, neboť „její plameny očisťují“.

Nevíme sice, co znamená tato mlčelivá činnost duši, ale je třeba zvyknout jí a čerpat z pokladu krásy, nahromaděného i v nejbídnější duši, neustále, ne jen výjimečně. Krása naší duše stoupá až k našim myšlenkám tisícovým způsobem, nej-mocnější však citem lásky. Milovat v kráse znamená ztratit smysl pro osklivost, nevidět malichernosti, nepotřebovat odpouštění, nic neskrývat, zlo znát jen proto, aby posílilo shovívavost, nezaměňovat hříšníka s hříchem, zdvihati všechny bližní k svým výšinám, stát před každou bytostí jako před bohem.

Pak netřeba smrti, neštěstí, slz, aby se objevila duše: stačí úsměv a pravda objeví se v štěstí právě tak hluboce, jako ji heroové viděli v nejtěžším utrpení.

Je též dobrota mrtvá, ta však náleží jen minulosti: opravdová láska činí minulost zbytečnou a tvoří nevyčerpatelnou budoucnost dobra, bez neštěstí a bez slz. Taková láska znamená osvobodit duši a být tak krásný, jako moje osvobozená duše.

Maeterlinck tedy nevěří ještě, že by bylo možno přemáhat osud, zasahující nepřátelsky neštěstím a Smrtí do lidského života. Ale učí nečekat na jeho útoky, abychom si ovědomili svůj vztah k věčnosti, který pak vyvolává zoufale pessimistický názor na nicotu života, ale hledat vztahy k věčnosti i ve všedním životě a v dobrých, láskyplných, krásných jeho projevech úmyslně, se vším úsilím, abychom tím dospěli k pessimismu sice, neboť Osud je neodvratný, ale k pessimismu úsměvnému, uslechtilému, bez slzí.

* * *

V Pokladu chudých duchem podává Maeterlinck výsledek svého desetiletého přemýšlení o životě. Od počátku své tvůrčí činnosti zabýval se jen svým nitrem: vyličil své dojmy z obrazů a z četby, svůj nepokoj z myšlenek o Bohu, o vlastním životě, o styku s lidmi a z ovědomování bezděčných představ, pokusil se o dramatické tvoření z nejasné filosofické koncepce Osudu, z dojmů literárních a z oněch barevných stínů v duši vznikajících, aby se pak po řadu let oddal filosofickému, mystickému pře-

mýšlení o záhadách života a dramatickém vytváření svých nálad.

V Pokladu chudých duchem vyhraňuje se toto přemýšlení v resignovaný „nový pessimismus“, založený na křesťanském mysticismu a romantické filosofii XIX. věku. Člověk je bezvolný tvor, závislý na nesmírných silách vesmíru, vládnoucích v něm i mimo něj, proti nimž jeho zjevný život vášní, citů, myšlenek a vůle není ničím. Nezbyvá než ovědomovat si stále toto postavení vůči vesmíru a věčnosti. Tím dochází k vědomí, že sám svoji neovědomělou podstatou souvisí s těmito silami, ovědomováním onoho neovědomělého svého života vniká do tajemství oněch věčných sil, projevujících se nepřátelsky osudem, smrtí, neštěstím, ale zároveň objevuje v sobě stopy věčné lásky, dobroty, krásy, poznává, že v duši vedle nepřátelských sil vládnou síly posilující jeho život, jež rostou pěstěním věčné lásky všech ke všem, vzájemným stykem duší, rostoucím vědomím země. Toto úsilí po věčné lásce, dobrotě a krásě není však Maeterlinckovi projevem lidské vůle, ale výsledkem „usilovného pozorování“ osudu, jenž vládne člověkem přes jeho vůli, projevuje se v katastrofách, ale též, pozorujeme-li jej náležitě, v štěstí všedního života.

Methoda, kterou Maeterlinck toto přesvědčení v Pokladu vykládá, liší se od předchozích studií snahou po systému a ucelenou, samostatnou koncepcí. V studiích o Ruysbroeckovi, Emersonovi, Novalisovi stojí Maeterlinck příliš pod vlivem svých autorů, jejichž světovému názoru se poddává. V Pokladu (a již z části i úvodu k Novalisovi) je nápadna ona určitost, s kterou rozeznává vnější, viditelný a vnitřní

neviditelný život člověka, ono násilné rozpoltění člověka na dvě bytosti, z nichž ona skrytá, neovědomělá, na věčných silách závislá, je hybnou silou člověka vnějšího. A pak názor o oněch věčných silách, určujících osud člověka. Představa o nich ani v Pokladu není přesná. Smrt neb láska nejsou „síly“, které bychom si dovedli představit mimo duši jinak než personifikací. A píše Maeterlinck mluví o nich jako o neznámých, tvůrčích silách vesmíru, způsobem, jež v úvodu k Ruysbroeckovi neb Emersonovi ještě nenalzáme. Do jeho středověké křesťanské mystiky a romantiky z počátku XIX. věku míší se tu nový myšlenkový vliv: způsob nazírání na vesmír a člověka je v Pokladu utvořen pod novým vlivem světového názoru naivního romantika novodobého naturalismu, H. Taina. Maeterlinck v úvodu k překladu Fordovy Annabely, psaném na sklonku roku 1894, tedy v době překládání Novalise, dovolává se poprvé Tainových⁹⁶⁾ dějin anglické literatury, jejíž úvod z r. 1863 je onou pověstnou teorií o třech základních silách, jichž výsledkem je člověk, a o „faculté maitresse“. U Taina, ač výslovně praví že „nic neexistuje než individualita“, schází naprosto porozumění pro individualitu a vůli, člověk, ať dav ať genius, je prostě výsledkem vládnoucích sil plemene, prostředí a doby, všechno úsilí má obracet se k vystižení těchto věčných sil a pak teprve projevů jejich v lidském životě viditelném, a oné „faculté maitresse“, neb „disposition maitresse“, neb „základního rysu“, charakterisujícího individuum, dobu, národ. U Taina

⁹⁶⁾ S. VI.

nalézáme teorii o postupném zkoumání napřed vnějších příznaků lidského života, pak projevu vnitřního života vášni, nálad, schopnosti až dále podstaty života, základních sil jej tvořících a ovládajících bez jeho vůle. Osud je určen těmito silami, a jen úsilným jich nazíráním a studiem lze pochopiti lidské osudy a snad v budoucnosti státi se, — tím, že si ovědomujeme předem jejich pravděpodobné výsledky, — účastným na působení oněch sil, jež řídí náš život.

V Tainovi nalezl Maeterlinck též onen velmi primitivní názor o „viditelném“ a „neviditelném“ člověku, jehož nutným důsledkem by bylo rozdělení nejen lidského vědomí, ale i lidské bytosti. Taine praví prostě, že za viditelnými projevy člověka, ať fyzickými ať duševními (*ces actions et ces oeuvres sensibles*) hledáme člověka „neviditelného“ — „jsou to jen projevy, jimiž se cosi projevuje: duše“. „Člověk vnitřní je skryt za člověkem vnějším, a člověk vnější pouze projevuje člověka vnitřního“. Taine je přesvědčen, že objevil nový, nekonečný svět: „Každé viditelné hnutí je provázeno nekonečnou řadou úvah, emocí, starých neb nových dojmů, jež pomáhaly zdvihnouti je až na světlo, a, jsouce podobny protáhlym skaliskům hluboko do země vrostlým, dosahují v onom viditelném hnutí svého nejvyššího, viditelného vrcholu. Tento podzemní svět je druhým a hlavním předmětem historika.⁹⁷⁾“ Od něho sestupuje pak k základním, věčným silám, jež jej vytvářejí.

⁹⁷⁾ *Histoire de la littérature anglaise*. Paris. Hachette 1899. I. s. X—XI.

Maeterlinck přejal tento Tainův názor a přizpůsobil si jej svému mystickému způsobu myšlení. I jemu je člověk viditelný jen projevem člověka neviditelného, duše, i jemu vůle lidská neznámá nic vůči věčnosti, a individualita se rozplývá, jakmile sestupujeme k věčným silám, život ovládajícím; i on stále vychází od těchto sil, jež pokládá za podstatu života, a jimi teprve osvětluje si viditelný, smyslům přístupný život. Ale Taine je romantik naturalismu, spokojuje se s „fakty“, jeho obraznost užívá místo důkazů násilných analogií z exaktních věd a nejeví touhy, představit si ony „sily“ a „zákony“ jinak, než cosi neznámého, beztvárného, co nemá pro nás jiné tvárnosti, než tu, kterou se to projevuje v světě viditelném. Maeterlinck je mystik, jemuž pouhé theoretické předpokládání věčných sil a „onoho světa“, z něhož se projevují ve světě viditelném, nestačí. Pro Taina neexistuje „onen svět“, trvá na světě viditelném, rozumem pochopitelném, smyslům přístupném, připouští jen, že část tohoto materiálního světa je našemu poznání zahalena dosud v temnotu. Doufá však ve vítězný postup rozumu, vnikajícího stále hlouběji k podstatě skutečna. Maeterlinck ve svém přemýšlení vychází z této podstaty, ja však spiritualistou, představuje si ji supranaturalistickou, rozumu nepřístupnou, naprosto odlišnou od materiálního světa, smyslům přístupného, shledává je některé její projevy ve světě viditelném, přístupné citu a intuici, od níž očekává v budoucnu, stálým stoupáním vědomí, nové objevy těchto hlubin života. Dochází jako Taine k „nové psychologii“: ale Tainova nová psychologie je zalo-

žena na hlubším vníkáni rozumu do zákonů materiálního světa,⁹⁸⁾ kdežto Maeterlinckova nová psychologie je transcendentální, založená na stále intenzivnější intuici, na níž, analogicky dle Taina, chce založiti novou přesnou vědu. Tainova věda stroskotává se na násilných analogiích z mechaniky, astronomie, matematiky, fyziky, chemie, mineralogie a zoologie, jimiž prostě stotožňuje zákony jednotlivých přírodních věd se zákony duševního světa, podkládáje pak tyto zákony, na jednotlivé obory lidského vědění omezené, podstatě všeho bytí. Maeterlinck, jsa si vědom neschopnosti lidského rozumu, proniknout tuto podstatu, spokojuje se, místo Tainových násilných analogií, alegorickým obrazem a personifikací věcných sil, chtěje tím sugestivně přesvědčovati o realnosti svých představ.

V základě však Tainovy věcné síly, odvozené z materialistického názoru na život, rasa, prostředí, doba i „faculté maitresse“, jsou právě tak pouhými abstrakcemi, jako Maeterlinckovy věcné síly Neznáma, Osud, Smrt, Láska. Oba též postupují stejnou methodou, vycházejíce z dogmatu, k němuž zdánlivou indukci, velmi nepřesnou a náhodou, zdánlivou analýs vybraných neb konstruovaných příkladů, shledávají důkazy. U obou tvořivá fantazie nahrazuje zdržlivé zkoumání, vyznívajíce u Taina v básnický kreslené obrazy skutečnosti, u Maeterlincka v básnické personifikování a realizování abstrakcí.

Tyto abstrakce nabývají u Maeterlincka čisté lidské podoby: Mlčení nám důtklivě nařizuje, se-

⁹⁸⁾ Předmluva k anglické literatuře s. XLV.

stoupit do duše, aktivní Mlčení je bratrem Mlčení pasivního, Mlčení je Neznámý, jenž se vkrádá do shromáždění lidí, je nevyzpytatelný host, nepřítel, jehož laskání je v rozhodných okamžicích božské, libá nešťastné, stojí u brány, kterou otvírá, skrývá pod svým pláštěm poklady, je to anděl nejvyšších pravd, posel Neznáma, přichází do pokoje k milencům, a je tak krásný (le silence), jako jeho sestry.

Jistoty jsou zahalené královny, vedoucí nás životem; sedí v začarovaném zámku jako spoutané královny.

Fakta života jsou jen tuláci, špehové a záškodníci neviditelných mocností. Osud — či Smrt — je královna se zavřenými rty, občas zamhuřuje nad našimi vzpourami oči. U nohou Nutnosti sedí ženy, tajemné síly v nás jsou ubohé sestry, varující nás jako dotěrné, odstrkávané žebračky. Bolest klepe na dveře, Náhody spí na obzoru, Dobrota usmívá se na prahu dveří — a Duše sama objevuje se v nejrozmanitějších personifikacích, jako hladový host, jako dítě, čekající před začarovaným zámkem, jako neúnavná královna, shromažďující poklad krásy.

Ale hra Maeterlinckovy obraznosti není tu příliš živá, třpytivá a měnivá — právě tak jako Tainův styl není tak skvělý, jakým se zdá na první pohled. Jeho obrazy opakují se až únavně, stávají se pouhými stylistickými obraty, jichž užívá stereotypně v nejrozmanitějších případech, tak že brzy přestávají vyvolávati živou představu a naopak unavují fantasií. Víc jak dvacetkrátě otvírají a zavírají se tajemné dveře a brány, jejichž šterbinami pro-

niká světlo. Do únavy a v nejrůznějších situacích opakují se mlčelivé hlubiny, hluboké vody, propasti, ke kterým docházíme, poklady, skryté v hlubinách, kraje, vzdálené tisíce mil od skutečného života, nádržky mlčení, života, bolesti,⁹⁹⁾ a jen výjimečně, zřídka, objevuje se obraz příležitostný, vyvolaný skutečně vyjadřovanou myšlenkou: když odvalíme balvan s mysterií, dýcháme příliš silný vzduch propasti, a zároveň padají kolem nás slova a myšlenky jako otrávené mouchy. Katastrofy života létají k nám jako včely do úlu, jako holubi do holubníku, a v středu naší bytosti je průhledný strom, na němž všechny naše cnosti jsou pučící listy a květy.

Maeterlinckova terminologie je nad to zatížena přijatky z Plotinova, Emersonova, Ruysbroeckova a Swedenborgova myšlení. Mluví stále o bozích, dívajících se na svět, vládoucích na výšinách, usmívajících se na nás z hlubin věčnosti, hovořících k nám, o andělech, jichž jsou plny propasti, kteří k nám přicházejí, kterým máme se přibližovati, o našem Bohu — ale při tom vracejí se stále podminečné věty pochybuji, jsou-li bytosti vyšší nás; a za věčnosti, vesmírem a Osudem nesídlí již v Maeterlinckových myšlenkách věčný Bůh, tvůrce a vládce všehomíra.

Nevyrovanané kontradike, způsobené touhou po jistotě a neustále se vracející skepsí jsou v tomto prvním pokusu o soustavné filosofické dílo až příliš nápadné. Chce stvořit novou, „nejpřesnější“ vědu

⁹⁹⁾ Ve Fordově Annabelle praví Giovanni (s. 2.), že „vyprazdnil nádržky svých myšlenek a svého srdce“. Maeterlinck překládal ji před „Pokladem“.

o Nepoznatelném, ale jeho transcendentální psychologie vychází z určité představy o onom světě, podstatě všeho bytí, samozřejmě existujícím, a konstruuje si k ní vhodné doklady. Mluví s bezpečnou jistotou vnitřního přesvědčení, ale každá druhá, třetí věta počíná „snad“, „bezpochyby“, „možno že“, je tvořena podmínečně neb končí otázkou.

V Pokladu chudých duchem není stopy vědeckého zkoumání, je to filosofická básně o Osudu, Smrti a Lásce, velmi sugestivně působící na vznětlivou obraznost, uslechtilá svojí resignovanou pesimistickou náladou a velmi čistá ve své upřímné snaze po dokonalém a krásném životě. Je subjektivním, velmi intenzivním, výrazem sensitivní duše, usilující v době převládajícího ještě materialistického názoru na svět o ideální, produševnělou koncepci vesmíru. Jejím základním rysem je hledání Boha. Maeterlinck, jenž počal přemýšlet nad biblí, obrátil se zoufale k Bohu o nadpřirozené světlo a pocítil pak hrůzu člověka opuštěného, bez „nebeského průvodce“ a bez vůdčí „hvězdy“ v temnotách osudu, vyšel v Pokladu hledati Boha empiricky, v duševních projevech světa. Počíná abstrakcemi a nevyhází z nich ještě do života.

Hry o Smrti.

Dvě z čtyř dramát, jichž „neviditelným principem“ jest smrt, „Vetřelkyně“ a „Slepčí“¹²⁵⁾, povstala přímo po princezně Maleině, v době, kdy Maeterlinck zabýval se překladem Ruysbroecka. Středověký mysticism podporuje jen Maeterlinckovo úsilí po personifikaci neznámé síly věčnosti a dodává jí nejen lidských rysů, ale i tradiční výzdoby. V obou hrách ti, kdo jsou slepí pro tento život, a stáří smrti blízcí, tuší ji, nemluvína, jež teprve nedávno přišla z „onoho světa“, cítí její přítomnost, lidé, přiklonění však jen tomuto životu, ji nechápu.

„Vetřelkyně“ je typem Maeterlinckova dramatu, založeného na tragice všednosti, a příklad, uvedený v kapitole „Pokladu“ o tomto temat, je přímo portrétem hlavní osoby na jevišti.¹²⁶⁾ Hra úmyslně nemá nijakého děje. V pokoji starého zámku je večer shromážděna rodina — na levo vchází se do ložnice, v níž jeptiška bdí u těžce nemocné šesti-

nedělky, v pravo do pokoje, kde leží její slaboučké, mlčící děčko, a v pozadí okny i dveřmi je viděti na balkon a do tmy, v níž kolem domu již obchází neviditelná, zlá moc Osudu. Úvodní rozhovor vysvětluje situaci: rodina očekává večer návštěvu příbuzné abatyše, která chce přijít k nemocné šestinedělce. Rozmluvy, týkající se očekávané návštěvy, mají však ještě jiný vyšší vztah k „neviditelnému principu“ hry: prozrazují divákovi příchod nečekané Smrti. A objevení se služky v malých postranních dvířkách pomáhá, stejně jako očekávaný příchod návštěvy, provedení utajeného děje — příchodu neviditelné Smrti.

Snad měl Maeterlinck při komposici na mysli svůj dojem z Aischylových Choeor, jež jsou typem nehybného dramatu, v němž z modliteb, stále se hromadících kolem hrobu Agamemnonova, náhle vyšlehne vražda jako blesk. Uvádí je aspoň za příklad na téže stránce Pokladu, kde líčí nehybného starce v lenošce u lampy, naslouchajícího bezděčně silám vesmíru, kolem domu kroužícím.¹²⁷⁾ Rytmus jeho hry nese se tímž způsobem; po váhavém, neustálém hromadění starcových tuch smrti zasáhne smrt na konec náhle šestinedělku. Příchod smrti je obsahem hry a je líčen z vnitra osob, na scéně trvajících. Slepý děd ji tuší, sleduje v duchu instinktem své duše její příchod do zahrady, do domu, po schodech, do pokoje, a malé děčko potvrzuje před katastrofou jeho tušení. Počne křičeti ve svém pokoji, když matka umírá, ač od narození nevydalo ze sebe ani hlásku. Dědovi odpírá

¹²⁵⁾ L'intruse (1891) — Les aveugles (1891) (Théâtre I. Bruxelles, P. Lacomblez. I. 1903).

¹²⁶⁾ Poklad s. 66.

¹²⁷⁾ Poklad s. 66.

v jeho neklidných, úzkostných starostech zdravý egoista Strýc, jenž vykládá přirozeně všechny příznaky blížící se neviditelné bytosti, snáší jen mrzutou dědovu domnělou svéhlavost a přesvědčuje Otce o marnosti obav. Je proti zástupci hlubokého, věčného života zástupcem života viditelného, povrchního. Tři dívky, netušící nic z tragedie kolem sebe, podléhají bezděčně úzkostné náladě dědově.

Aby však mohl scénicky znázornit slepcovo tušení smrti a vyvolat týž dojem u diváka, je Maeterlinck nucen to, co stařec instinktem postihuje ve svém nitru, promítnouti zevně — symbolisovati příznaky blížící se Smrti nevysvětlitelnými zjevy ve světě skutečném, jež osoby na jevišti, mimo slepého starce, dovedou si vysvětlovati přirozeně, jež však divákovi neklamně prozrazují autorův úmysl — nevyvolávají však tutéž reální představu o smrti, jako v slepém starci. Jsou to symboly příliš zjevné, příliš na divadelní účinek vypočtené, kreslí podobu Smrti příliš lidsky a individuálně, než aby diváka pohnuly k instinktivnímu tušení nesmírné, vševládné a věčné síly, vnikající do života lidí, bezmocných proti ní. Dráždí fantazii, napínají zvědavost, budí úzkost, ale v účinku jejich není ani stínu věčnosti. Uršula dívá se z okna a vidí prázdnou alej až k háji cypřišů v měsíčním světle. Náhle slavici ztichnou v zahradě, labutě jeví strach, ryby se náhle potápějí v rybníce, ale psi neštěkají. Dveře balkonu nedají se již zavřítí, venku kdosi brousí kosu, je slyšeti, jako by někdo vstoupil do domu, otec zvoní na služku, zdá se, jako by po schodech šli dva lidé, služka neví o ničem, stojí v chodbě, ale otec nemůže zavřítí dveře

jako by kdosi do nich tlačil; stařec slyší dokonce, jak si kdosi sedl za stůl, lampa hasne, ač byla dolita. V půlnoci vpadne do pokoje měsíční zář a je „velmi neurčitě“ slyšeti šramot, „jako by někdo rychle vstal od stolu“. Stařec zaslechne ten šramot, děčko zapláče, a opatrovnice, jeptiška zjeví se ve dveřích — šestinedělka je mrtva.

Maeterlinck usiluje velmi pečlivě, až příliš, aby všechny ty primitivní příznaky, jimiž kreslí Smrt jako ženu, jdoucí zahradou, brousící kosu, stoupající po schodech, otvírající násilně dveře a sedící neviditelně mezi ostatními u stolu, dokud nepadne romantická půlnoční hodina, vyložil přirozenými okolnostmi a vzbudil tak dojem, že líčí prostý, všední život, jehož přirozená, drobná hnutí jsou skrytým výrazem tajemných věčných sil.

Je-li symbolika smrti příliš primitivně a nápadně realizována, je snaha podložit všedním slovům ještě jiný, hlubší význam, učinit „dialog druhého řádu“ hodně znatelným, ještě nápadnějším, a mění se místy v schválnou hru se slovy dvojího významu, prozrazující posluchači spíš úmyslnou snahu po účinku než hluboké tajemství. Každé slovo téměř má vztah — ne k věcným tajemstvím vesmíru, ale k názorům, jež Maeterlinck pronáší v úvodě k překladům a v Pokladu. Strýc na př. mimoděk charakterisuje sebe, když mluví o slepém dědovi: „Nevědět kde jsem, nevědět odkud přicházím, nevědět kam jdu, nerozpoznávat poledne od půlnoci, ani léto od zimy... raději bych nežil... A nelze to naprosto vyléčit?“ Otec: „Zdá se, že ne.“¹²⁵ A slepý stařec opět praví sám o sobě: „Jsou

¹²⁵ S. 217.

okamžiky, kdy jsem méně slepý než vy, rozumíte?"¹²⁹⁾

První pokus Maeterlinckův, vytvořit nové drama na základě svého názoru na poměr bezvolného člověka k věčnosti, je velmi primitivní. Uchyluje se k naivně nápadným a ještě naivněji užitým prostředkům, jimiž proti své vůli způsobuje právě nejpovrchnější pocity u diváka, zvědavost a úzkost, nedotýkaje se „hlubin duše“ a neprobouzeje vědomí věčných pravd. Stejný charakter v základním pojetí i v technickém provedení má druhá, současně vzniklá jeho hra o smrti, *Slepí*.

V *Slepých* alegoricky zdramatisoval thema jiné kapitoly Pokladu, nazvané „Hvězda“ a jednající o neznámém Osudu, vůči němuž lidé jsou slepí.¹³⁰⁾ Středověk měnil abstraktní pojmy v živé postavy z masa a krve a skládal o nich celé příběhy, v nichž byly Cnosti, Hříchy, Smrt, Láska atd. hlavními osobami. Maeterlinck naopak z lidských postav podloženým „neviditelným principem“ vytvořil typy, jež zastupují jisté pojmy v jeho názoru světovém a mění se téměř v alegorie. Jeho hra není dramatem, ale mystickým, nehybným obrazem lidského života, jenž se postupně odhaluje rozmluvami a končí příchodem neviditelné Smrti.

Svět je znázorněn ostrovem, obklopeným bouřlivým, neznámým mořem. Na ostrově je hospic, útulek slepců, kde staré jeptišky a stáří kněz pečují o slepce — lidstvo, kteří se tam sešli, nevědouce, odkud pocházejí. Na ostrově je maják, ale ti, kteří jej opatrují, nesestupují nikdy dolů a

¹²⁹⁾ S. 236.

¹³⁰⁾ Poklad s. 71 a n.

starají se jen o obzor a moře. Slepí jsou různých povah a různého stáří, mnozí slepí od narození, jeden, stařec, trochu rozeznává světlo, jiný je i bluchý a ke všemu lhostejný, jiný zas nespokojen se vším, jiný hrubý pořítkář. Staré ženy, od narození slepé, se jen mechanicky modlí, slepá matka, která porodila vidoucí děťátko, je šilená a domnívá se co chvíli, že prohlédne; jen mladá, slepá dívka, z cizí jakési země, vzpomíná na krásu země, z které přišla a kterou jako děcko viděla, má naději, že prohlédne — kněz ji tím těší, ale je příliš stár, než aby ji mohl pomoci. Starý ten kněz vodi slepce po ostrově, nutí je vycházet na slunce, prozkoumávat ostrov, poznávat na něm cesty, aby mohli samostatně se po něm pohybovat. Sám touží po slunci, po přírodě, chodí na břeh neznámého moře a dívá se na obzor — ale i na ostrově jsou hory, jichž ani on neslehl. Slepí se stále bouří, reptají, když je nutí kněz vycházet, libují si jen ve svém útulku, stěžují si na rozmary svého pastýře, na jeho povzbuzování a napominání, neposlouchají ho — až kněz jednou na vycházce s nimi náhle zemře a oni se choulí bezradní, bezmocní, nic netušící v pustém lese, v zimě, vzdáleni od hospitalu, od něhož je odděluje řeka; vede sice přes ní most, ale žádný z nich neví kde.

Pozorujete, jak celý ten obraz v každém řádku je jen pesimistickou alegorií pozemského života, v němž ti, kteří vrhají z majáku světlo na neznámé moře — ono „polární moře“ z úvodu k Ruysbroeckovi — nestarají se o ostatní a svítí jen lodím, vyjíždějícím z řeky na ono moře, t. j. těm, kteří se pokoušejí proniknout jeho taje. A vůdcové slepého lidského stáda sami jen touží, tápají, třeba vidoucí,

jsou upoutáni na svůj ostrov, a i ten má pro ně nedostupné hory. Lidské stádo slepé, lhostejné vůči tajemství Neznáma, požívačné, navzájem se neznající a o okolí své se nestarající, prožívá svůj bědný život ve tmách, jež je obklopují, vyrušováno jsouc jen netušenými a neznámými událostmi zvenčí, ovládáno silami, o jejichž původu nemá tušení. Maeterlinck rozvinul tento pesimistický obraz viditelného světa na scéně rozmluvou slepců, kteří představují různé typy lidí. Scéna je pustý les na ostrově v nočním temnu, nad nímž svítí hvězdy a do něhož doléhá příboj nepokojného moře, slabý zvuk hodin z hospitalu a šum řeky. Uprostřed scény sedí mrtvý kněz, u něho vyrůstá trs květin smrti, asfodelů, před ním, odděleno od sebe kmeny a balvany, sedí po pravé a levé straně po šesti slepých mužích a ženách. Kněz mluvil k nim stále o svém odchodu, ale oni mu nerozuměli — nevědí, že umřel — až jej zachvátila smrt uprostřed nich, daleko od jejich bezpečného útulku, a nyní netrpělivě čekají, až se vrátí ten mrtvý, jenž zatím tuhne mezi nimi.

Jejich rozmluvu, která není než neustálými nárázkami na alegorický význam celé té scény, ruší let ptáků nad lesem, listí, padající na jejich hlavy a ruce, víchř, třesoucí lesem, prosté přírodní jevy, jež však slepci nedovedou si vyložit. Jedině nejstarší slepec — jako ve *Vetřelkyni* děd — taší víc než ostatní. A stejně jako ve *Vetřelkyni*, o půl noci blíží se katastrofa. Přijde pes z hospitalu, jenž je upozorní na mrtvolu — i ve *Vetřelkyni* zvířata cítí lépe než lidé přítomnost smrti — slepci se zděsí, poznají, že jejich vůdce je mrtev, marně snaží se najít prostředek, jak by se vrátili do své útulny.

Náhle nejstarší slepá zaslechne kroky, a nejstarší slepec potvrdí její domněnku. Naslouchají, v tom děcko šiléně ženy začne naříkati. Ono jediné je vidoucí, a mladá, sličná slepá dívka vezme je do náručí, dotýká se jeho hlavy, aby poznala, kam jí obrací, a poznala tak směr, kterým neznámý přichází. Dítě, jako ve *Vetřelkyni*, vidí příchod Smrti, kroky se blíží, až ztichnou uprostřed skupiny slepců. Mladá dívka marně ptá se, kdo to; stařena prosí o slitování; a na slepé nebožáky sype se sněh — neviditelná Smrt stanula uprostřed nich.

Hra tato jeví stejnou zálibu v groteskní přisérnosti, v hmatavé symbolice a v zevním scénickém účinku jako *Vetřelkyně*. Theoretické úsilí po názorném vyjádření tajemných hlubin věčnosti mění se na scéně v efektní divadelní prostředky, jakmile má být — a musí být — podáno tak, aby na diváka působilo smyslovým dojmem. Ze hry lze odstranit děj, psychologickou kresbu osob, ale na scéně nelze potlačit dojem na smysly diváka — naopak, Maeterlinck užívá až nadbytečně tohoto prostředku ke vzbuzení účinku, a tím princip věčného Neviditelná mění se v scénický prostředek na rozněcování fantasmie a zvědavosti divákovy slovním naznačováním a přibližováním čehosi neznámého, co zároveň se oddaluje zrakovému dojmu.

Druhé dvě hry o Smrti, vydané roku 1894, „*Vnitřek*“ a „*Smrt Tintagila*“¹³¹) jsou stylisovány úměrně dvěma prvním. „*Vnitřek*“ je hra o „tragice všedního života“ jako „*Vetřelkyně*“, a její scenerie je jen prostě obrácena: jedná večer v zahradě domu,

¹³¹) Intérieur (1894.) — La mort de Tintagiles (1894.) Théâtre Bruxelles, P. Lacomblez II. 1908.

z níž je osvětlenými okny viděti dovnitř pokoje, v němž sedí shromážděna rodina, ohrožená katastrofou Smrti. Smrt Tintagila je, stejně jako „Slepci“, alegorií, v níž život je pustým ostrovem. Ale obě hry již umělečtěji vyjadřují Maeterlinckovu myšlenku, jsou dokonaleji stylisovány a technicky účelněji řešeny.

Ve „*Vnitřku*“ — jenž již názvem symbolicky vystihuje svůj dvojitý charakter, vnějšího a vnitřního života — podařilo se Maeterlinckovi výstižně splnit svůj sen o nehybném téměř obrazu všedního života, kolem jehož útulku krouží netušené síly věčnosti, až na konec zasáhnou dovnitř katastrofou. Maeterlinck pochopil, že tradiční personifikovaná postava Smrti s kosou musí v obraze všedního, denního života působit jen groteskně. Personifikace Smrti zmizela. Osudná, smrtelná katastrofa je skutečný příběh, vyprávěný dvěma postavami v temné zahradě, před ozařenými okny, za nimiž sedí klidná rodina, otec, matka, dvě dceryšky a dítě, netušící, že nejstarší dcera rodiny, která ráno odešla k příbuzným, leží mrtva na nosítkách u břehu řeky. Přítel rodiny, stařec, a cizinec, který mrtvou vylovil, naznačují katastrofu jen jako faktum, které váhají oznámit těm tam za oknem; teprve starcovy vnučky, Marie a Marta — jsou patrně kresleny v povahách pod vlivem Marty a Marie v bibli — dokreslují obraz, když přicházejí sdělit, že průvod s mrtvolou se blíží k domu, a naznačují zmínkou o prsténku, který mrtvá měla na prstě, příčinu samovraždy. Ale to vše jsou vedlejší, velmi šetrné a něžně kreslené rysy. V podstatě nejde než o zjevení hrozného, nevyzpytatelné moci osudu, která lhostejně a slepě zasahuje zvenčí

do tichého, klidně plynoucího života rodiny. Vidíme je okny bezstarostně shromážděné večer kolem lampy, a zatím v temnu venku radí se stařec s cizincem, jak oznámit jim hroznou novinu. Váhají, neštěstí se však blíží, dívky zvěstují příchod průvodu: venkovanů, zahrada se plní lidmi, a stařec konečně vchází dovnitř se smutnou zprávou. Vidíme jak vstupuje k svým přátelům, jejich očekávání, míle přivítání, údiv, leknutí a zoufalou bolest. Uhodilo — v zahradě zůstan jen cizinec, vnitřek domu je pustý, a otevřenými dveřmi je vidět skrz pokoj na vodotrysk, trávník a hvězdy.

Reči starcovy jsou klidnější a upravenější než úzkostné projevy slepého děda ve Větelkyni. Náznaky, jež pronáší o životě, jsou — někdy i shodnými větami — tytéž, které Maeterlinck vykládá v Pokladu: do duše není viděti tak jako do vnitra pokoje. Lze žít měsíce s někým, aniž bychom si naklonili jeho duši. Dívka, s níž ráno ještě mluvil, mluvila o všedních věcech; nic netušil, ale ve vzpomínce pociťuje, že měl si všimnouti jistého neklidu, jako by se mu byla chtěla s něčím svěřiti. Život rodinný zdál se mu prostý a všední, teprv pod dojmem katastrofy vidí, že „k všednímu životu třeba vždy připojiti cosi, dříve než možno jej pochopit“.¹³²⁾ Rodina cítí se tak bezpečná proti všemu, kolem své lampy, v pevném domě, dobře opatřeném zavěšenými vraty, ale neštěstí přichází přes všechna opatření — a oni nic nevidí a netuší, zatím co neštěstí již kvapem po dvě hodiny se blíží. Jejich prosté očekávání nočního klidu stává se náhle neobyčejně vážným

¹³²⁾ *Il.*, s. 181/2.

a zvláštním, pod dojmem věčnosti, která již již k nim vsahuje a kterou bezděčně vycitují.¹³³⁾

V dialogích se Maeterlinck nevzdal oněch prázračných nárazek, jimiž slova nabývají dvojího smyslu, onoho „dialogu druhého stupně“, ale příběh sám není již zatížen onou vynucenou symbolikou detailu, která ani v prvních dvou hrách nesiluje, ale zeslabuje účinek. Ve všech podrobnostech není nic nepřirozeného, smrt dívky jeví se jako prostý, nešťastný příběh všedního života, ale tím účinněji vyvolává onu náladu věčnosti, kterou Maeterlinck hledá. A po technické stránce vyřešil ji mistrně. My diváci jsme v těsném, bezprostředním styku s onou katastrofou, již náhle do viditelného života padá stín věčnosti, poznáváme ji dříve, než ji lidé, kterých se dotýká, tuší. A ti lidé jeví se nám na scéně jako nehybný téměř obraz, světlá skvrna v temnu ji obklopujícím, z něhož blíží se Osud. Maeterlinckovi zdarilo se vytvořit reálné svou představou o bezděčném, neovědomělém životě uprostřed temnot věčnosti prostými, skutečnými fakty; dokázal svým scénickým výmyslem, rozdělením jeviště v temno pod širokou oblohou, v němž rádi mlčelivé síly věčna, a v světlý nehybný obraz vnitřku, plynoucí v tomto temnu, že dá se scénicky účinně spodobit onen poměr viditelného života, jenž jeví se jen obrazem, k temné věčnosti, která se jeví na scéně skutečněji, než jak je theoreticky vyložena v „Pokladu“. Je to ovšem jen výjimečný, snad i jen náhodně šťastně upravený případ, ale důkaz o možnosti takové symbolické scenerie se zdařil. Mae-

¹³³⁾ Ib. s. 188, 190.

terlinck objevil tu nové a účinné užití scény, nový styl hry, jenž ovšem stěží asi bude schopen rozmanitějšího rozvíjení a aplikace na různá témata, ale pro jeho případ stačí.

Ve „Vnitřku“ nabývá Smrt podoby prosté katastrofy všedního života, která zasahuje nic netušící rodinu zvenčí. Ve „*Smrti Tintagila*“ je však uvedena na scénu skvěle rozvítenou alegorií smrtelného zápasu nemocného dítěte — vnitřní postup nemoci je promítnut na venek a rozvinut v úchvatný děj. Maeterlinck nepokouší se již alegorii uvést v souvislost se skutečným, současným životem, jako ve *Vetřelkyni*, ani měnit postavy skutečného života v bytosti alegorické. Zalidňuje ostrov, jenž mu značí svět, vysněnými alegorickými postavami, jež se nebojí uvést na scénu, a dosahuje tím pro ně pravděpodobné reality, působící životným dojmem. Smrt je věčná, neviditelná královna, vládnoucí tajemně na pustém ostrově — světě, v němž vyhubila již všechny silné muže; sídlí v pevné věži, jejíž okna září do tmy a v jejímž stínu se rozpadává starý hrad, útočiště dvou sester, Ygrainy a Bellangéry se starým sluhou Aglovaem. Rozkazy královniny splňují se neznámým způsobem, její sluzky, jež nevycházejí ve dne, sídlí v nekonečných koridorech, úleňkách a chodbách věže. U sester octne se na její tajný rozkaz jejich bratříček, Tintagiles, jenž byl dříve v bezpečí za mořem. Ygraina ukazuje mu na procházce zámek a věž a znepokojuje se, proč tajemná, nikým neviděná královna jej povolává na ostrov. Tintagiles je jedním z oněch „zasvěcených smrti“, o nichž mluví Maeterlinck v „Pokladu“. V jeho rysech jeví se

příznačná bledost, a v jeho pohybech únava, kterou sestry přičítají vykonané cestě po moři. Bellangere zaslechla u paty věže, jakoby skrz mnohé dvře, rozhovor královských služek o malém dítěti, jež královna chce uzřít, a chvěje se o Tintagila. Sestry bouří se proti královně a chtějí se vzepřít jejímu přání, třeba nemají naděje na úspěch. Ohledávají brány zámku, Agloval sedí u jediných nezamčených dveří s mečem na kolenou. Ale Tintagiles má horečku, sestry marně jej chovají a laskají, jeho oči se kalí, on křičí, že slyší již královniny služby přicházet z venčí. Blíží se krise nemoci — a služby, neviditelné, přicházejí, dvře povolují jejich tlaku, Agloval marně láme o veřeje svůj meč: otevrou se, prázdné, do kořán — ale krise ustane, a dvře prudce zapadnou. Sestry jásají radostí, zatím však tři služby v chodbě chystají se v noci k novému rozhodnému útoku. Těžký spánek stihne sestry i Aglovala, služby vnikají do komnaty, rozplétají ruce sester, kolem dítěte semknuté, stříhají jim zlaté vlasy, za něž se Tintagiles drží pěstičkami, a unášejí umírající dítě — nastává jeho smrtelný zápas. Ygraina zaslechne jeho výkřik, hledá jej, letí s hliněnou lampou chodbami po stopě roztroušených zlatých kadeří. Letí pustými koridory, tmavými chodbami, po nesmírných, točitých schodech bez dechu do temna, až ke stěně, v níž zapadly právě za Tintagilem hladké kovové dvře — nastává poslední krise umírajícího děcka. Ygraina stojí u hladké kovové plochy, která ji dělí od uneseného hošíka, slyší jeho slabý hlásek, volající o pomoc, ale již ji dělí od něho neproniknutelná, pevná stěna. Tintagiles vidí ještě

tenouký pramének světla její lampy, padající do tmy kolem něho neviditelnou šterbinou dveří, jež za ním na vždy zapadly, slyší dech blížící se královniny, cítí její prsty na svém hrdle a padá na druhou straně dveří, zatím co zoufalá, šílená Ygraina tluče hliněnou lampou o kovovou stěnu, krvaví si nehty, drápajíc po hladkém kovu, a křičí marné prosby a kletby.

Vytvořit z prostých, pozorně sledovaných fází smrtelné dětské nemoci viditelnou, pětiaktovou tragedii, která má reální život, jsou zároveň alegorií o zákonech věčna, je novým a silným uměním. Maeterlinck je tu skutečným tvůrcem, a jsou-li jeho první dvě hry o Smrti pouhými školními pokusy o primitivní realizování theoretických požadavků pro nové drama, jsou tyto dvě druhé hry novým dramatickým uměním, vytvořeným živou silou duše. Nevidíme ovšem v jeho hrách pokračování a stupňování tragického umění od antické tragedie přes Shakespeara a romantickou tragedii do nové doby: jeho hry jsou spíše příbuzny středověkým moralitám a arabské stínohře, ale obnovují tento genre na hlouběji procitněm a promyšleném filosofickém podkladě, tvoří jej z nových i současných prvků, sblížují jej se současným životem a tím vytvářejí nový druh romantického dramatu.

Hry o Lásce.

Ze čtyř her o lásce, které vznikly z Maeterlinckova pesimismu, jsou první dvě, Sedm princezen a Pelléas a Mélisande, téměř současně prvními dvěma hrám o Smrti, Alladine a Palomides vyšla téhož roku jako Vnitřek a Smrt Tintagila, Aglavaine a Sélysette stejně jako Poklad chudých duchem.¹²⁴⁾

Láska v Pokladu chudých duchem je onou věčnou silou z Neznáma, která od věčnosti spojuje nerozlučně duše sobě příbuzné, je pojátkem mezi nesčíslnými formami jedné duše světa, je prostředkem k dosažení úsměvného a vznešeného klidu i pod zevními nepřátelskými silami Osudu, je v polibku ženicha, líbajícího nevěstu, výrazem touhy bytostí, dychtivě toužících po svatbě matce. Je to abstraktní pojem věčné síly, které se Maeterlinck neodvažuje ještě přičítati vítěznou moc nad nepřátelskými silami neštěstí a Smrti, která však přece již zjednává útěchu a resignaci, naději do

budoucná, až postupem času „zmnoží se vědomí země“ a sesílí projevy transcendentních duší.

První hry o lásce neprojevují však ještě tento názor. V Princezně Maleině jsou dva typy lásky: smyslná, vražedná vášeň královny Anny a vroucí, ale pasivní láska princezny Maleiny, věčný cit, pramenící z hlubin duše, ale bezvládný proti Osudu, Smrti — naopak bezděčně vrhá duši, z které vyvírá, v neštěstí a smrt. V dalších hrách o lásce mizí smyslná láska královny Anny — vášně jsou jen projevy povrchního, viditelného života, podstaty duše se nedotýkající, — a láska dívek Maeterlinckových je onen věčný cit, jímž žena více než muž sblíží se s věčností a „uchovává nám na zemi do dnes mystický smysl“. Ale láska ta stejně jako v Maleině podléhá vítězným vražedným silám vnějšího osudu, neštěstí a smrti, vyrůstajíc nanejvýš, v poslední hře, až k dobrovolné oběti života.

V *Sedmi princeznách* Maeterlinck ještě těžce a váhavě hledá myšlenku i formu. Stává na myšlence, kterou později jasněji rozvedl v Pokladu chudých duchem, v kapitole „o ženách“. Ženy jsou svým vnitřním, neovedomělým životem bližší věčnosti, „onomu světu“, než muži, kteří nechápu jejich hluboký, instinktivní život. Jsou jakoby z jiného světa, cítí strach před pochmurným, viditelným životem, tráví život jako v snění, v němž vzpomínají na rozkošnější, světlejší kraje, jež jsou domovem jejich duší. Jsou vůči vnějšímu světu a jeho drsnosti uzavřeny jako v nitru paláce, v němž svítí zvláštní, umělé světlo, jehož okny je vidět do pouště života, a kam zaléhá jenom z dále zpěv těch, kdož vyjždějí daleko do temné moře života. Žijí po

¹²⁴⁾ Les Sept Princesses. P. Lacomblez Bruxelles [1891]. Pelléas et Mélisande (1892). Alladine et Palomides (1894) (Théâtre II. 1908). — Aglavaine et Sélysette (1896) (Théâtre III. 1905).

kráse života, vycházejí do zahrady sbírat květiny, na břeh mořský zírat s touhou do neznámé dálky a čekat s chvěním na toho, který je jim určen osudem. Muž, který se jim blíží, přichází, nechápe jejich vnitřní život, přichází zaujat zájmy vnějšího světa, a marně se snaží proniknout do jejich duše. I když sestupuje do hlubin duše, nechápe věčné lásky duši, tápe ve tmách věčnosti, kde vládnu osud a smrt; a když domnívá se konečně, že se přiblížil té, která je mu osudem určena, je pozdě, smrt zmocnila se jí dříve, než se splnily její věčné touhy.

Scénu tohoto obrazu řeší Maeterlinck formálně pod vlivem scénické úpravy Vetfelkyně. Jevišť je dělena ve dva světy: sál, v němž spí sedm princezen a jehož okny v prospektu je viděti do smutného vnějšího života. Ve Vetfelkyni je soustředěna pozornost na vnitřek, kolem něhož venku vládnu věčné moci a do něhož z venčí přichází neviditelný host. V Sedmi princeznách je přední část jeviště alegorií života vnitřního, zadní alegorií života vnějšího. Sál se spícími princeznami je vytvořen pod vlivem obrazů anglických praeraffaelistů, pln měkkého, rozřádného světla, mramoru, bledého hedvábí, symbolických květů a vázých, rytmických linií. Vnější svět, za okny sálu, je smutná, bažinatá holandská krajina, s kanálem, kolmo ústícím k terase zámku; kanálem blíží se loď od moře s princem, který z ruchu života tam venku přijíždí do smutného ovzduší, obklopujícího vzácný „skleník“, v němž v marné touze žijí dívky naň čekající. Setká se na terase za okny sálu se svým dědem a se svou babičkou, hledí okny do sálu spících dívek, ale marně snaží se je probudit, a zá-

vory dveří, umístěných mezi okny, jsou zastrčeny. Král sděluje mu, že je ještě jiný vchod do sálu spících dívek. Nutno sestoupit tmavou chodbou pod zem, do krypty, a vystoupit po úzkých schodech, zatažených řetězy, až k balvanu v podlaze sálu, jenž je „popsán nápisy“, zdvihnout jej tiše a proniknout tak k dívkám, jež netuší, jaké hlubiny jsou pod jejich útlukem, v němž ve snění tráví svůj život. Princ s matnou lampičkou v ruce sestupuje do krypty. Námořníci na vzdálené lodi chystají se zatím vesele k odjezdu na širé moře a zpívají, že se již nenavrátní — princ nepůjde již s nimi bezstarostně do víru života, v němž důvěřivě mohl zahrávat s osudem. Staří královští manželé čekají za okny s úzkostí, podaří-li se princovi zdvihnout mramorovou plotnu. Konečně zdvihne se v podlaze deska, princ vystoupí do sálu, dívky se probudí ze sna, jen ta jediná, Uršula, která nejtoužebněji na něho čekala, a na kterou on nejvíce vzpomínal, se neprobouzí.

V řeči i v obrazech hry vracejí se několikrát reminiscence ze „Skleníků“, a se zvláštní zálibou rozvíjí Maeterlinck symboliku nádherného vlasu, dívčina, jenž jako by vyjadřoval touhy její duše a plynul v zlatých vlnách po bílém mramoru směrem k princovi, když, stoje za oknem, snaží se uzřít svoji dívku, spící na mramorovém stupni, na níž již padá tajemný stín smrti.

Alegorie je velmi barevná, ale hali se v myšlenkové temno, osvětlované jen nejasnými narázkami; působí především výtvarně scénicky, ne slovy, za to však tím náladověji, ač nálada sama nevyvolává nijaký instinktivní „vztah k věčnosti“, působící

jen na fantazii barevným, smutným obrazem. Režii ukládá scéna příliš těžký úkol: celá hra je mluvena za zadním proscpektem, popředí jeviště úmyslně je nehybné a mlčí. Autor, opačně než ve „Vnitřku“ chce divákovi přiblížit onen tajemný, hluboký, vnitřní život duše a oddálit od něho život vnější, jenž svým ruchem jen nejasně zaléhá do hlubin života. Při tom však autor nedbá technických požadavků scénické reprodukce a tím se míjí zamýšleným dojmem.

Ve všech třech ostatních hrách o lásce upouští Maeterlinck od této scenerie, od scénického znázorňování rozdílu viditelného světa a vnitřního života, o něž se pokoušel již ve Větelkyni a pak ve Vnitřku: rozvíjí raději ve své fantazii obraz Ysselmondu z Princezny Maleiay. Obraz pochmurného zámku v otráveném bažinatém ovzduší, stojícího v smutném, chudém kraji všedního života, nabývá ode hry ke hře prostších a určitějších rysů, a postavy v něm bloudící mění se stále úsilnější v smutné loutky, jež Osud - autor oživuje záblesky projevů svého vnitřního, domněle věčného života.

V Pelléasovi a Mélisandě má ještě příznačné jméno tento hrad snů, Allemonde, je obklopen ohromnými lesy, vzduch jeho je otráven bahnem hlubokých propastí, na nichž stojí, plných vod, hlodajících na jeho základech a souvisících s blízkým mořem. V jeho zahradě je studánka, která kdysi vracela slepým zrak, ale od té doby, co král sám téměř oslepl, je zanedbána. U moře jest jeskyně plná skvělých krápníků a nádherných podob; nad mořem stojí v dálece majáky, svítící bloudícím plavcům, a z jeho

dálého obzoru přicházejí nenadále bouře. Kolem hradu bydlí chudí ubožáci, zmirající hladem.

V „loutkové hře“ o Alladině a Palomidovi je zámek pln nesmírných chodeb, sálů a dveří, stojí nad propastmi, z nichž vyvírají otrávené vody do hlubokých příkopů kolem, a přes příkop vede padací most do širých lesů, plných podivných vzácných květin. V zahradě šumí vodotrysky, jež tryskaly za sebou ze země, kdykoliv zemřela některá z dcer králových.

V Aglavaině a Sélysettě je symbolika tohoto hradu zmírněna: v zahradě jsou hluboké, nebezpečné nádržky pitné vody, vzduch večer je jedovatý, od hradu vede chodba k opuštěné věži u moře, v níž sídlí rackové, a odkud je vidět širý, dálný obzor.

V Maleině přeplnil Maeterlinck ještě obraz spoustou detailů, líčí život ve vsi, scény na hřbitově, groteskně příserné scény v zahradě, vyvolává bouři, drtící věže hradu, plní hrad množstvím podružných postav. V Pelléasovi objevují se v okolí zámku jen tři chudšasové, zmirající hladem v jeskyni u moře, a stáda ovcí, hnaných na porážku. Zbyla ještě též scéna čeledi, shromážděné v čeledníku před smrtí Mélisandy, a postava služky, jež má rysy Maleininy kojné. V Alladině a Palomidovi zmizelo již okolí plné trpícího lidu, a ze zámku zmizelo služebnictvo na scéně — zbyla jen zmínka o něm, když Alladine a Palomides si vypravují, jak byli králem a jeho sluhý v noci přepadeni. A v Aglavaině a Sélysettě zbývá již jen několik jednajících osob, jimiž Maeterlinck znázorňuje projevy věčné lásky.

Výtvar-Maeterlinckovy fantazie, tonoucí s počátkem v množství detailů a osob, se tak postupně zjednodušuje, nejasná, hustá drobnomalba Maleiny prohlubuje se v symboliku Pelléase a Mélisandy, zjednodušuje se v čistší a výraznější rysy v Alladině a Palamidovi a stává se pouhou scénérií dramatu lásky v Aglavaině a Sélissetté. Postupně se zjednodušováním rysů zevní, obrazné kresby prohlubuje se myšlenkový obsah her, a stoupá od schválně, zevní symboliky Pelléase a Mélisandy k vnitřnější symbolice Alladiny a Palomida, až k čistě filosofickým výkladům v Aglavaině a Sélissetté.

Ideový podklad, scenerie i figury v dramatech lásky jsou vytvořeny — mimo zevní, podružné vlivy — Maeterlinckem z jeho mystického názoru a z obrazů fantazie, jež vyrostly v jeho duši. Jsou to ve své podstatě sny o životě, v nichž dojmy ze skutečna jsou jen dálnými, slabě znatelnými ozvěnami. Proto ani jeho krajiny, ani jeho figury nemají individuálních rysů: jsou to dekorace, různým způsobem stavěné, a loutky, mající stále tutéž podobu, měněnou zevně podle potřeby situace, ale promyšlenou stále hlouběji vzhledem k vnitřnímu životu, který do nich vkládán. Výtvarná fantazie, s počátku kypící barvami, světly a tajemnými zjevy, bledne, filosofický obsah, s počátku nejasné a pak symbolicky naznačovaný, se ujasňuje.

V *Pelléovi a Mélisandě* je znáti, jako v *Princezně Maleině*, ač již poněkud slaběji, vlivy pohádky a Shakespeara. Maeterlinck, chtěje vytvořit nejen obraz — jako v *Šedí princeznách* — ale děj, hledá ještě oporu v literární tradici pro látkový obsah

i pro stavbu scén. Pohádkovým motivem je úvodní scéna látkové osnovy, v níž Golaud zabloudí v lese na honě za kancem a nalezne u studánky neznámou zlatovlasou dívku, která nechce zjevití svůj původ: odvede si ji domů a ožení se s ní. Je to motiv z pohádky o dívce, které kmotra pěstounka zakázala jednu komnatu. Je pravděpodobno, že Maeterlinck, jenž vzal látku k *Princezně Maleině* ze sbírky německých pohádek bratří Grimmů, přejal i tento motiv z pohádky jimi vyprávěné.¹³⁵

Zlatovlasá dívka octne se v pustém lese, protože přes zákaz Panny Marie, která ji byla kmotrou a ji vychovávala, nahlédla do zakázané komnaty, kde sídlí božská Trojice. Dívku najde král, jenž pronásleduje na honě laň, vidí, jak je krásná, majíc zlatý vlas, sahající až na paty, a vezme si ji. Dívka je němá — nemůže říci, co viděla a zkusila: když má děťátko, bere jí je Panna Maria, poněvadž nelituje své zvědavosti, a teprve, když je pro domnělou vraždu děcka odsouzena na hranici, přizná se, a Panna Maria jí odpustí. Maeterlinck, podobně jako v *Maleině*, přejal počátek pohádky a jeho náladu, připojil pak svoje thema o lásce — v němž oznívají některé rysy z *Fordovy Annabell* — a skončil tragicky. I *Mélisande* nemůže sdělit, co se s ní dělo dříve, má překrásné zlaté vlasy a žije na zámku manželově se svým tajemstvím v srdci, má děťátko, ale na konec umírá. Její muž Golaud, vášnivý lovec, muž obrovské síly, s prokvétajícím jíz vousmem, je ve vášnivě, nahlé lásce k lí-

¹³⁵ Kinder- und Hausmärchen etc. č. 3. „Marienkind“. Maeterlinck i ve scénárii poslední své dramati ké práce, *Modrého ptáka*, odkazuje k těmto německým pohádkám.

bezné nevinné dívky, i ve své žárlivosti, zřetelně kreslen pod vlivem vzpomínky na Othella. Maeterlinck později marně se několikrát ve svých filosofických pracích brání hlubokému dojmu, jímž naň Othello působil, vykládaje, že v této tragedii vládnu jen vášně, že neprojevuje se v ní podstata života. Podlehl svému dojmu — a snad podlehl mu i vědomě, chtěje vedle Golauda, žijícího jen viditelným životem lidských vášní, postavit Mélisandu s Pelléem v jejich věčném styku duší. Pelléas je nevlastním bratrem Golaudovým, a když Golaud s Mélisandou přijdou na hrad děda Arkela, poznají se duše Pelléa a Mélisandy, proti své vůli jsou nuceni se milovat, podléhají onomu věčnému citu, jenž vyvívá z hlubin Osudu a k němuž byli před svoji pozemskou existencí předurčeni. Vznikání a propuknutí jejich lásky je obsahem hry — je líčeno, přes filosofické reflexe, čistě lidsky, s hlubokou něžností a úchvatně krásně. Jejich ještě neovědomělý cit, jemně se oddávající v naivní čistotě, zatím co jejich duše si již jásají vstříc, je spodoben ve vášnivě scéně¹³⁶) v noci u věže, z níž Mélisande vyhlídá k Pelléovi, stojícímu na stezce pod oknem. Symbolika, již chce Maeterlinck zdvihnout dialog na „vyšší stupeň druhého řádu“, nemá nic násilného. Mélisande praví: „Vidím růži ve tmách.“ Pelléas: „Kde? ... Nevidím než větve smuteční vrby, přesahující přes zeď...“ Mélisande: „Níž, níž, v zahradě; tam dole, v zelenavém přítmí.“ Pelléas: „To není růže...“ Mélisande vyklání se z okna, a záplava jejich zlatých vlasů zahrne Pelléa,

¹³⁶) Akt. III. scéna 2.

třesouc se v jeho rukách jako zlatí ptáci, a Pelléas volá: „Tvé vlasy... mne milují tisíckrát více než ty.“

Hrůza, která je zachvacuje, když si ovědomí svou lásku, je vystižena velmi mocně ve scéně,¹³⁷) v níž Golaud, umučení žárlivostí, vyptává se svého synka z prvního manželství, Yniolda, co činí Pelléas a Mélisande, když jsou sami. Je večer, Golaud se synem sedí pod oknem Mélisandiny komnaty. Zdvihne Yniolda k oknu, a dítě vypravuje, co vidí: vidí stát Mélisandu a Pelléa nehnuté u zdi na několik kroků od sebe a dívat se upřeně, široce rozevřenými očima do světla. Golaud naléhá na dítě otázkami, Yniold nevidí stále nic jiného než nepohnuté postavy a široce rozevřené oči, křičí strachem, až jej otec postaví opět na zem. Golaudova žárlivost je stále vášnivější, scéna, v níž se hrubě osopuje na Mélisandu, připomíná živě shodné scény Othella s Desdemonou.¹³⁸) Spíše, než obdobnou scénu Annabellu se Soranzem.¹³⁹) Pelléas chce prchnout před svoji láskou, sejde se ještě večer s Mélisandou u studánky, rozloučit se, ale láska je silnější, než jejich vůle. Golaud je překvapí, zabije Pelléa a zraní Mélisandu. Mélisande předčasně slehne a umírá zálem — nesaší tíhu skutečného života, v němž je cizinkou.

Maeterlinck nevzdaluje se ještě v líčení citů od skutečnosti, znázorňuje své myšlenky o síle věčné

¹³⁷) Akt. III. scéna 5.

¹³⁸) Akt. IV. scéna 2. Othello akt IV. scéna 1. a 2. Shoda jeví se i jinde, na př. když Golaud posílá Mélisandu hledat ztracený sňubní prsten (Pelléas akt II. scéna 2. Othello akt III. scéna 4.)

¹³⁹) Annabellu akt IV. scéna 1.

lásky, třístíci lidské řády a lidskou vůli, reálnými scénami, v nichž je mnoho vzácné tvůrčí síly. Symbolického charakteru hledí dodati své hře zvláštními symbolickými scénami, jež vyvolávají sice tajemnou náladu, aniž by však byly s to, aby vyznačily zamýšlený vztah děje k věčnosti. Hned úvodní scéna hry má jen čistě symbolický význam: Služky z nitra hradu tlukou časné ráno na bránu a volají na vrátného, aby otevřel. Vrátný je odkazuje na postranní branky, jichž se užívá každodenně. Služky však tlukou znovu, chtějí umýt prach veřejí a chodník,¹⁴⁰⁾ volají, že „nastanou velké události, slavné dny“. Vrátný odkazuje je, až bude světleji, ale ony vidí již stěrbinami dveří slunce. Vrátný otevře, služky drhnou, ale dveře jsou příliš zašlé, vrátný se jim posmívá, že na to ani všecka voda potopy nestačí.

V textu vrací se dvakrát scéna se stádem ovcí, — jež jdou smutně, jakoby věděly, že jdou na porážku,¹⁴¹⁾ — s narážkou na předtuchu blížící se vraždy. A zlověstná znamení zabíhají až za mez skutečnosti, když na př. Mélisande, rozmlouvajíc s Pelléem v okamžiku, jak bije dvanáct hodin, upustí snubní prsten do studánky slepých, a týmž okamžikem Golauda, jenž slyšel v lese bít poledne, při posledním úhozu náhle shodí a zraní kůň, rozdivočený bez vší zjevné příčiny.

¹⁴⁰⁾ V Holandsku je obecným zvykem umývat často dveře domu a chodník před domem velmi pečlivě. Maeterlinck užívá tu tedy symbolicky téměř každodenního obrazu z holandských ulic.

¹⁴¹⁾ Akt III. scéna 4. akt IV. scéna 3. Smutná stáda jsou stálým obrazem „Skleníků“.

V celém textu neustále mluvená slova, zdánlivě bezvýznamná, mají pro posluchače druhý, hlubší význam. Maeterlinck snaží se tím vyznačit dvojí význam jevů viditelného života, mimo to však vkládá starému dědovi, poloslepému Arkelovi — tak jako dědovi ve Větelkyni a nejstaršímu slepci v Slepících — do úst sentence, osvětlující jeho názor na vztahy k věčnému životu a vracející se pak v „Pokladu“. Arkel praví, že je sice velmi stár, ale přece ani okamžik neviděl jasně do sebe; nechce tudíž soudit činy jiných. Nevidíme nikdy než rub osudu, a rub sebe sama. Nikdy se sám nepřičil osudu. Svě činy a svůj úkol v životě nesmíme sami vyhledávat, třeba je očekávat na prahu a pozvat do vnitř, když jdou kolem — a přicházejí denně. Pelléovi zdá se, že myšlenky Arkelovy přicházejí z „onoho světa“. Arkel praví Pelléovi, že v jeho tváři je výraz těch, kteří nebudou dlouho žít. Mélisandé praví, že v její tváři jeví se jakoby očekávání velkého neštěstí. A když Mélisande umírá, zabraňuje Arkel Golaudovi ji rušit: „nevíte, co je duše... duše lidská je velmi mlčelivá, odchází ráda sama, trpí tak bojácně.“ A nad mrtvolou praví: „Byla to ubohá malá bytost, tajemná jako všichni lidé.“

Pelléas a Mélisande vyměňují navzájem celé věty, jež se objevují později v Pokladu, a každé hnutí Mélisandino je promítáno do věčnosti.

Ačkoliv tedy celá hra, i scenerie, i postavami, i dějem má býti jen obrazem vztahů viditelného lidského světa k věčnému životu, jenž se projevuje ve světě vnějším neodolatelnými, často i nepřátelskými silami, proti nimž jsou lidský rozum a lidské

povrchní vášně bezmocny, nespočívá účinek hry v této základní myšlence, ale právě ve scénách, jež jsou rozvity jí na úkor. Scény lásky, zářivosti a vraždy, čistě lidsky podané, působí mocným dojmem, za to scény čistě symbolické zdají se pouhýmibledými obrazy, dosti násilně do děje vpravovanými. Pelléas s Mélisandou jdou v noci hledat ztracený prsten do krápníkové jeskyně u moře. Mélisande hlala Golaudovi, že jej tam ztratila — ač mohla právě tak prostě říci pravdu, že jí sklouzl do studánky. Raněný Golaud je poután na lože a posílá jí s Pelléem k moři prsten hledat. Jdou, aby, jak Pelléas vykládá, mohla Mélisande Golaudovi říci, jak vypadá vnitřek jeskyně. Jak je ubohý a násilný ten přechod, jehož má Maeterlinck potřebí, aby přičlenil tuto scénu, v níž vnikají milenci do tajů zázračné jeskyně, k osnově děje, chtěje tím symbolicky znázornit jejich vnoření se do tajemných hlubin citu. Stejně bez významu pro děj je návštěva Golauda a Pelléa v podzemních dutinách pod hradem, v nichž to páchne „zápachem hrobovým“. Pelléas přiblíží se srázu, Golaud s těží jej zachytí. Celá scéna není než scénickým obrazem vnitřního vztahu mezi milujícími Pelléem a žárlivým Golaudem, kteří octli se v nebezpečných hlubinách. Pelléas praví, že „neviděl (když se octl na srázu) — lampa mu nesvítla“. Golaud opět že „učinil chybný krok“: „... jsou oba u vod a srázu, kde ve zdech sídlí podivné ještěrky, kde stále pracuje ničivá síla podrážvající jejich útulek na tomto světě a kde šíří se „zápach smrti“. Narážky jsou jasné každým slovem, ale obraz sám přes to nesplyvá se scénickými dojmy z výjevů ostatních, onen „neviditelný princip“.

jenž má ovládat celou hru, nemá dosti síly, aby názorně se projevil; a ani tyto scény, jež mají mu býti pomůckou, aby vynikl i tam, kde bezděčně se autor oddává kresbě viditelného žití, nedovedou jej zdůrazniti — a naopak, v divákoví, ještě více než v čtenáři, obnažují příliš očitě vnitřní osnovu hry a ruší tím onen bezprostřední, bezděčný dojem, jímž jedině hra na jevišti, zaujímající především smysly diváka, může působit.

V *Alladině* a *Palomidovi* objevuje se poprvé věčná láska ve spojení s „neviditelnou dobrotou“, která učí oběti a odříkání. Vedle nešťastných milenců, hynoucích svojí předurčenou láskou, stojí dívka, která dovede překonat svoji vášně, tise jí obětovat na prospěch věčných milenců. Je to již myšlenka z posledních kapitol „Pokladu“. V oběti Astolainy, která zřiká se Palomida a pomáhá mu zachraňovat Alladina, je již projev účinné dobroty proti bezmocné, osudu a smrti podléhající lásce Alladiny. Je to zárodek oné činorodé síly duše, která v pozdějším optimistickém světovém názoru Maeterlinckové se stává pramenem nových, svěžích projevů života, vítězícího nad osudem. V této hře je obět Astolainy ještě marna, ale tato postava moudré, obětavé ženy vrací se v pozdějších hrách v určitéjších a výraznějších rysech.

Hra o Alladině a Palomidovi je vytvořena již bez cizích látkových a formálních vlivů. Jen postava starého krále Ablamora, otce Astolainy, jenž sešlil láskou k Alladině, připomíná krále Hjalmaru z Princezny Maleiny. Alladine je cizinkou na pochmurném zámku Ablamorově; pochází ze slunných krajů Arkadie, — její původ je průzračně symbolický — Ablamor

koupil ji jako otrokyni, a zahořel k bojácné, něžné dívce stařeckou láskou. Palomides, rytíř, je z oněch šťastlivců, jimž svítí „mlčelivá hvězda“ a kteří mohou směle zahrávat se svým osudem — pokud nestihne je věčná, předurčená láska, dráždící žárlivý, nepřátelský osud. Je ženichem moudré, krásné Astolainy, ale sotva uvidí Alladinu, podlehe svému předurčenému, věčnému citu. Žárlivý Ablamore sledí po obou milencích. Maeterlinck vytvořil tu podružnou, ale rozkošnou scénu,¹⁴²⁾ která má čistě loutkový charakter — hra je myšlena pro loutky. Přes hradní příkop leží padací most, u brány stojí Alladine s krotkým jehňátkem. Na druhé straně Palomides, z okénka věže vyhlédá Ablamore. Alladine nesla ještě přes most vedoucí nad hlubokou, vířící vodou, Palomides jí líčí hluboký les se zvláštními stromy a květy, ležící v tu stranu, zve ji, aby přešla. Jehně jej spatří a chce k němu. Alladine se o ně bojí, ale jehně běží, sklouzne s mostu a zmizí v hlubokém, tmavém víru páchnoucí vody. Ablamore vyskočí z brány a vtáhne Alladinu mlčky dovnitř. Symbolika scény je něžně naivní, zahynutí jehněte, běžícího k Palomidovi, má věstit Alladině její osud, ale púvab scény nespočívá v symbolice, nýbrž v naivním, prostém podání, v čisté kresbě scenerie a ladném rytmu děje.

Ablamore mučí se žárlivostí, ale moudrá Astolaine miluje tak hluboce Palomida, že chápe jeho nutnou, nezaviněnou lásku k Alladině a ustupuje jí v nesmírné dobrotě svého srdce. Chce přesvědčit otce, že ne Palomides, ale ona sama se změnila — ale

duše její a Ablamorova jsou navzájem v příliš těsném, mlčelivém styku, aby se mohly slovy klamat. Ablamore, rozrušen její bolestí a hnán žárlivostí, chce násilím přerušit lásku bezděčných milenců, zavře Alladinu, svázav jí ruce jejími krásnými vlasy, do tmavého pokoje. Jeho rozum se již kalí, třeá s klíčem v ruce po zámku a zpívá. Astolaine s Palomidem Alladinu osvobodí, král zdá se uklidněn. Palomides nedůvěřuje mu a chystá se s Alladinou k útěku do zámku svého otce, do kraje, jenž je podoběn její Arkadii; Astolaine sama koná přípravy k útěku. Ale v noci Ablamore přepadne milence a dá je svázané donést do podzemních dutin pod zámek. Palomides se vybaví z pout, rozzváje Alladinu, a oba vyznají si svou lásku, která je povznáší daleko od bolesti a nebezpečí. Rozhlížejí se po temné jeskyni, svém vězení, v záři jejich lásky mění se její temno v tisíceou krásu. Ti, kdož je tam pohřbili, domnívali se, že je vrhají do noci a měli „plameny pochodní a neviděli než temnoty, kdežto nám přichází vstříc světlo, poněvadž nemáme ničeho“. Palomidovi se zdá, že ranní záře proniká zelenými vlnami okeanu a vniká jimi spodem do jeskyně. Stojí s Alladinou na úzkém skalním hřebenu nad ozářenou vodou, která na ně vrhá modré světlo. Na vodě domnívají se viděti krásné, vzácné, nehybné květy, na klenbě lesknou se drahokamy, a tisíce a tisíce žhavých růží se vine po pilířích. Zdá se jim, že jsou na prahu nebe a že se v jejich duších otvírají zlaté brány ráje, zpívající ve svých stěžích. Náhle však zazní úderý motýk, část stěny se provalí, a světlo vnikne do vnitř. V oslňujícím denním světle objeví se smutná podzemní jeskyně, záračné jezero

142) Akt II. scéna 2.

nabude tmavé a příšerné podoby, drahokamy zhasnou, z růží zbudou shnilé zbytky a slizký hlen. Alladině s Palomidem ustupují zděšené před světlem, jež jim tak krutě objevuje místo ráje skutečnost, a spadnou do páchnoucí vody.¹⁴³) Zárodek tohoto skvělého obrazu vyklíčil již v Pelléovi a Mélisandě, v popisu jeskyně u moře, zde je však rozvit v symbolické, scénicky velmi účinné zobrazení duševního stavu milenců. Jejich duše nesou trochlívu skutečnost. Astolaině je sice zachráně, ale v závěrečném aktu umírají oba, oddělení od sebe ve dvou komnatách, spojených chodbou, na níž sestry Palomidovy a Astolaina marně prosí lékaře o pomoc. Hovoří spolu v umírání skrze zeď o svém krásném vidění — „světlo nemělo smilování“. Jejich láska nebyla z tohoto světa, lidská vůle neměla na ni vlivu, ale jejich sen sám se rozplynul ve světlo skutečnosti. „Ztratila jsem touhu po životě,“ praví Alladine, a oba umírají se jménem miláckovým na rtech.

Starý král, jenž na konec prchá ve svém šilenství, je na počátku, stejně jako jeho předchůdci v dřívějších hrách, mluvčím autorových myšlenek o Osudu a pronáší věty, shodné téměř slovně s myšlenkami Pokladu, prozrazující již, jak se v Maeterlinckově nitru rodí představa o vybavení z temnot pesimismu účinným životem. Jsou lidé, kteří zdají se odvracetí události. I neštěstí je lepší než spánek, a život je účinnější a vyšší než očekávání. „Mám moc, chci-li, zbouřiti zdánlivě mrtvou vodu velikých nádržek budoucnosti“; Alladině praví: „Tys

¹⁴³) Akt IV. scéna 1. a jediná.

poslouchala zákonů, jež neznáš, a nemohla jsi jenati jinak.“ V lidském životě náhle „nadejde okamžik, kdy celá duše vytryskne z hloubi bolesti jako čistá a živá voda“. Avšak přes to, že Abilmore tuší sílu, která dríme v duši a může podstoupit s osudem zápas, podléhá ještě sám šilené vášni: projevy transcendentní duše jsou ještě pouhými bezmocnými výkřiky, a i věčná láska, zlatice Alladině a Palomidovi podzemní vězení v kouzelný palác, podléhá smrti, když na ni padne světlo skutečnosti. Tragická nadvláda Osudu a Smrti nad ubohými loutkami, zmítanými bouří věčných sil, dodává hře tajemného významu, a scenerie, vytvořená jednotnou náladou a skvělými scenickými účinky, vytváří ze hry skvělý barevný sen, jež nedovedou porušiti ani obsírné filosofické dialogy o projevech sil věčna.

V *Aglavaině a Sélýsettě* prohlubuje Maeterlinck cit věčné lásky nejen „neviditelnou dobrotou“, jako v Alladině a Palomidovi, ale i „vnitřnou krásou“, plnící celý svět. Když duše pomocí své lásky dochází k poznání věčné vnitřní lásky, tu nenalézá kolem sebe, i ve svém životě, než krásu; v krásu mění se jí i žalost a bolest, duše ta rozzařuje všechny duše, s nimiž se stýká, vše, cokoliv se jí dotkne, rozzhavuje se věčnou krásou, a ona sama zří i nepřátelskému osudu, i smrti s úsměvem a klidem vstříc. Není s to, aby zvítězila nad jejich vševládou silou, ale nedovoluje osudu, aby stihl ji v slabosti, zoufání, v skleslosti, stává se sama ze své vůle a jen krásným činem jeho obětí.

Vedle této nejvyšší a nejčistší lásky bledne i láska milenců sobě předurčených. Maeterlinck v této hře

vzdal se vši scénické symboliky, omezil i symboliku slova a založil celý děj jen na filosofických úvahách a vzájemném vysvětlování různých druhů lásky tří hlavních figur, Sélysetty, Aglavainy a Méléandra.

Sélysette je duše bojácná a mlčelivá ve styku denního života, tím skvěleji však září věčnou krásou ve svém nitru. Pozoruje, že její muž, Méléandre, vzplanul mocnou láskou k vdově po svém bratru, moudré a krásné Aglavaině, která rovněž pocítila v srdci, že jsou si vzájemně předurčení. V Sélysettě nabývá postava Maleiny, Mélisandy, Alladiny, těchto rozkošných, křehkých loutek, vrcholného, nejčistšího typu. V Aglavaině nabývá určitějších rysů typ energické ženy, která z divoké a smyslné královny Anny změnila se v moudrou a rozhodnou Astolainu. Astolaine však ještě kruté trpí a klesá téně pod tíhou svého citu. Moudrá a skvělá Aglavaine však nechce být obětí, zmocňuje se své lásky a chce být šťastna, ovědomuje si jasně city své, Sélysetty i Méléandrovy, a dovede s moudrým klidem ovládat situaci — vidí jasně lidským zrakem. Méléandre je stejně a více ještě než Hjalmar, Pelléas, Palomides pouhá loutka, předmět lásky ženy. Ani v jediném — i z pozdějších Maeterlinckových dramát — neobjevuje se mužná síla: jsou to vždy jen dramata citu, jenž se mocněji a vroucněji projevuje v duši ženy.

Drama mezi Sélysettou, Méléandrem a Aglavainou je dáno teorií o lásce předurčené a o nejvyšší lásce, zářící vnitřnou krásou. Předurčená, věčná láska, prýstící z podstaty života, existuje mezi Aglavainou a Méléandrem. Sélysettu a Méléandra váže jen pozemská láska, jejich duše se nesetkaly, nejsou

vázány vzpomínkou z „onoho světa“. Sélysette v prvním hnutí vášně, zářlivosti, nenávidí Aglavainu, Nalezne ji spící těsně u hlubokých vodojemů zámku,¹⁴⁴ připomene si, že by mohla Aglavaina jediným hnutím zmizet v hlubině: ale „neviditelná dobrota“ zapudí z duše Sélysetty povrchní vášeň. Sélysette překrývá Aglavainu svým šatem a varuje ji před nebezpečím. Obě ženy přilnou k sobě a rozmlouvají o své lásce k Méléandrovi. Aglavaine pomyslí na možnost žít ve třech, na vzájemnou lásku tří bytostí — pohlavní motivy zdají se vyloučeny z těchto abstraktních pojmů lásky — ale Sélysette cítí, že je nutno se rozhodnout. Méléandre miluje obě ženy, a Sélysette, milující z nich nejčistší a nejbožštější láskou, rozhodne se k oběti sebe sama. Chodívá na starou věž na břehu moře, obletovanou mořskými ptáky. Vrhne se s věže, ale úmyslně snaží se před tím zatajit svůj sebevražedný úmysl: chce, aby se zdálo, že spadla náhodou, vyhlédajíc za podivným bledě zeleným ptákem, jenž prý věž obletuje. Ale Aglavaine a Méléandre tuší její obět, prosí ji úpěnlivě, když umírá na loži, na které ji donesli, aby je vysvobodila z nejistoty a řekla pravdu. Sélysette však chce provést svoji obět dokonale a poskvrní své rty první a jedinou lží: trvá na tom, že spadla náhodou.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Tato scéna (akt II. scéna 2.) připomíná svou kompozicí zřetelně scénu mezi Golaudem a Pellém v podzemí Aliemondy (akt III. scéna 3.).

¹⁴⁵ Scéna ta je analogická závěrečné scéně mezi Golaudem a Mélisandou, jako vůbec celá hra je stavěna jen na zjednodušené a prohloubené osnově i základní myšlence Pelléa a Mélisandy.

Scény, v nichž se Sélysette loučí s nemocnou babičkou Meligranou, přípravy k sebevraždě a rozmluvy se sestřičkou Ysalinou na věži před smrtí jsou velmi živé, půvabné a uchvacující. Ale vznikání lásky Aglavainy k Méléandrovi, Sélysettinu žárlivosti, smíření obou žen, to vše není než únavnými a vleklými filosofickými rozmluvami o různých formách lásky; neustálé ovědomování, vykládání a zdůvodňování vzájemných poměrů vzhledem k podstatě vzájemných citů. Maeterlinck potlačil skvělost a náladovost i symboliku předchozích her a zdůraznil a rozvedl filosofické úvahy.

Hned v prvním aktu, před příchodem Aglavainy, uvažují Méléandre se Sélysettou velmi obsírně o podstatě své lásky. Méléandrovi zdá se, že se milovali potud, pokud možno se lidsky milovali, že však Sélysette má hlubší duši, než kterou mu projevila. V Aglavaině však vidí bytost, která „dovede sloučiti duše v jejich pramenu“ a doznává Sélysettě, že s Aglavainou vzájemně poznali, že jejich dva životy mají týž cíl.¹⁴⁶⁾ V druhém aktu vykládají si Aglavaine s Méléandrem podrobně podstatu své lásky. „Nevím již ani,“ praví Aglavaine, „jsi-li ty mojí jasností, či stávám-li se já tvým světlem. Vše se do té míry slučuje v našich bytostech, že není již možno říci, kde jeden z nás počíná, a kde druhý končí . . . Cítím, že rozkvétám v tobě, jako ty rozkvétáš ve mně; a oba obrozujeme se stále v sobě navzájem.“ Méléandre dokládá, že „bůh se bezpochyby zmýlil, když stvořil dvě bytosti z naší bytosti.“ Obává se jen nenávisti nepřátelského

¹⁴⁶⁾ *Ib.* s. 14-17.

osudu a pak vzpomíná na Sélysettu. Aglavaine nechápe její žárlivost: „Proč by nemohla zároveň s námi stoupati k lásce, která si nevšímá podružných věcí lásky?“ Méléandre však připomíná Aglavaině, že se nebudou moci milovati jen bratrskou a sesterskou láskou, a že se budou zbytečně vysilovati mukami vzájemně zdržlivosti. Ale Aglavaine nechce, aby Sélysette trpěla — nechápe, „proč tyto věci by měly se rodit, aby končily slzami“, ale má-li již někdo trpět, je třeba, aby to byli oni dva.¹⁴⁷⁾ Pak Aglavaine a Sélysette se domlouvají obsírnými úvahami o svém vzájemném poměru, cítí k sobě lásku, ale obě milují Méléandra jiným způsobem. Aglavaine snaží se konečně vyloužit Sélysettě jejich lásku k Méléandrovi.¹⁴⁸⁾ „Bude milovati v tobě to, co miloval ve mně, neb je to totéž . . . Není bytosti na světě, která by se mi tak podobala, jako Méléandre. Jak by tě nemiloval, když já tě miluji, a jak bych já jej mohl milovati, kdyby tebe nemiloval? . . . Nebyl by již podoben sám sobě, ani mně . . .“

Aglavaine je na konec šťastna, že probudila, jak se domnívá, Sélysettinu duši. Ale Sélysettu toto probuzení jen potvrzuje v jejím bezděčném citu, že je třeba oběti. Aglavaine mluví a uvažuje o tom, že je třeba trpět a odejít, kdybychom měli svým citem druhému působit bolest — ale Sélysette cítí nutnost oběti. Hovoří dlouho s Méléandrem o jeho lásce k Aglavaině a o své lásce k němu. Méléandre, podobně jako Aglavaine, snaží se ujasnit sobě i Sélysettě city moudré duše Aglavainy a dětské,

¹⁴⁷⁾ *Ib.* s. 24-33.

¹⁴⁸⁾ *Ib.* 45.

instinktivní duše Sélysetty k sobě, i navzájem své city k nim. „Když jsem u tebe,“ praví Sélysettě, „myslím na ni, a když jsem u ní, sním o tobě.“

Popírá, že by se mohl s Aglavainou milovat, kdyby to mělo Sélysettě působit bolest. Chce také, aby se Sélysette probudila a povznela k jejich výši. „Milujeme se (s Aglavainou) nad sebou samými, milujeme se tam, kde jsme krásní a čistí a tam se také s tebou setkáváme; a od nějakého času, díky tobě, nejsme s to, abychom se milovali, nevidouce tě.“¹⁴⁹⁾

Avšak Sélysette nemůže pochopit svojí dětskou duši výklady Aglavainy a Méléandra, pláče a chystá se k oběti. Aglavaine pozoruje její bolest a rozhodne se odejít. Praví Sélysettě: „Není to podivné, Sélysetto? Miluji tě, miluji Méléandra, Méléandre miluje mne, tebe miluje též, ty miluješ nás oba, a přece nemůžeme šťastně žít, poněvadž nenastala dosud chvíle, kdy lidské bytosti se budou moci tak sjednotit.“¹⁵⁰⁾

Proto chce se obětovat a odejít. Ale Sélysette jí předejde svojí obětí, chtějí svou smrtí vykoupit jejich klid — marně však, neboť v jejich srdci zůstává krutý osten nejistoty, že způsobili její smrt.

Tyto dialogy o lásce nejsou než únavným filosofickým traktátem: nemají ani děje, ani nálady, osoby je pronášející pitvají sice zdánlivě vlastní nitro do posledních záchvěvů, ale v pravdě nemají vůbec nijakého vnitřního života, jsou pouze mluvčími jistých názorů o jistých citech, kterých sami nijak neprojevují individuálně. Jejich otázky a odpovědi,

¹⁴⁹⁾ Ib. s. 60-61:

¹⁵⁰⁾ Ib. s. 79.

jejich vzájemné slovní projevy nezpůsobují nijakých dojmů v jejich nitrech, které by se projevovaly skutečným individuálním reflexem. Je očitě znáti loutkáře, který sám pronáší své názory jako obšírný monolog a jen mění hlas dle toho, jak pohybuje loutkami. Jediná Sélysette má v posledních, půvabných scénách trochu vnitřního skutečného života: Aglavaine a Méléandre jsou pouhými schematickými, kterým schází ono náladové mysterium dřívějších her, aby nabyly aspoň zdánlivého života snových vidin.

* * *

Maeterlinckovy hry vyjadřují lépe jeho pesimistický názor na lidský život, než jeho filosofické dílo. V Pokladu dospěl již k ušlechtilé resignaci, a zároveň probouzí se v něm již vědomí účinné síly duše, schopné nepoddávat se tupě s tupým zoufalstvím osudu. V jeho hrách je přesněji znáti vývoj tohoto jeho myšlení.

Na počátku, kdy po studiu bible a po zoufalém, marném volání k Bohu u nadpřirozené světlo ztrácí víru a ocitá se v pustých temnotách věčna, v nichž bouří neznámé síly, necítí nic než svoji bezmocnost vůči těmto silám, jež mění se v jeho fantasiích v nepřátelské, příšerné bytosti vládnoucí v otravném, neštěstí plném ovzduší. Smrt řadí mezi lidmi v tradiční podobě ženy s kosou a neznámé královny, zachvacuje je sebevraždou a náhlým úmrtím, rozsévajíc neštěstí kolem sebe. Vražedná, bezděčná láska umučí k smrti toužící dívku, dožene tichou, nežnou a čistou ženu ku katastrofě, vraždí milence, a i v nejčistší své podobě dohání k smrtelné

oběti. Od příser Větelkyně a neviditelného chodce v Slepcích až po vznešenou obět Astolainy a Selysetty jasně se sice neproniknutelné tmno, v němž tápe Maeterlinckova duše, svítá konečně již na obzoru, ale vítězná Smrt stále ještě „sedí na svém trůně“ vládnouc chvějícím se a bezmocně tápajícím lidským stínům.

Bůh, k němuž se Maeterlinck v zárodcích svého tvoření obracel, zmizel v temnotách — a zatím co Maeterlinck úsilně rozumem hledal v středověkém mysticismu, v romantickém optimismu i pesimismu jeho sídlo ve snech o onom světě, tonula jeho duše v hrůzách a úzkostech zoufalé nejistoty, a jeho tvořivá fantazie budovala pochmurné alegorie světa, ohroženého Osudem a zalidněného lidskými příznaky, vydanými na pospas neznámým mocnostem.

Ovědomění lidské malomocí vůči Neznámu zbavilo Maeterlincka víry v útěchu, plynoucí z náboženského citu, i víry v sílu lidského intelektu. Opustil poznatky a představy, plynoucí z náboženské víry, nenalézal odpovědi na své pochyby a úzkosti ve faktech, zjištěných lidským rozumem a vydal se sám na novou pout do Neznáma, spoléhaje na intuici, že jej dovede k světlu, a hledaje zatím jen v lásce prostředek k resignovanému snášení hrůz, člověka zachvacujících.

Ale ačkoliv Maeterlinck se stále obrací od intelektu k citu a intuici, ačkoliv nevidí než v ušlechtilém citu lásky v nejčistší formě poměrný klid, řídí se přece v celém svém filosofickém i tvořivém myšlení jen rozumem. Usiluje o ovědomělé poznávání a ovědomělé, zřetelné tvoření. Jeho romantism nechce ztrácet se v nejasných náladách. Usiluje

o „transcendentální psychologii“ která má být „nejpřesnější vědou“, a barevné stíny jeho fantazie jsou vytvářeny z velmi chladně a rozvázně formulovaných abstrakcí. Je to příznačným rysem jeho nového romantismu, že snaží se vším úsilím o rozjasnění vědomí, že chce určitě a jasně nejen cítit, ale i poznávat, rozumem si ovědomovat své city, práci své fantazie a svůj poměr k abstrakcím věčna, vesmíru a jejich sil. Přenáší bezděčně metody pozitivních věd a literárního naturalismu i realismu do své abstraktní filosofie a do světa výtvoří své fantazie. Je pozitivistou mysticismu a naturalistou. Ohledává jako přírodopzpytec projevy věčna v životě a popisuje s přesností Zolovův vidiny, postavy a kraje v jeho fantazii vznikající, podkládaje jim — stejně naivně jako Zola svým kopiím vnějšího světa — abstraktní theorie o zákonitosti světa za hybné síly jejich života.

Chce ovědomit si obsah vnitřního života, stejně jako předchozí naturalism si ovědomoval zjevny vnějšího života.

Toto úsilí vede přirozeně s počátku ke zklamání. Nenachází v nitru nic než pochybné projevy onoho Neznáma, jež dříve nabývalo v lidské mysli, dokud mohla promítat své sny do nepoznaných skutečných krajů země a nebes, skvělé a zdánlivě reálné podoby, dnes však zmizelo před zákonností smyslům dostupného světa a uchýlilo se jen do říše abstrakcí. Zklamání způsobilo úzkost a hrůzu z existence tohoto Neznáma, jež ztratilo ve světě smyslům přístupného všechnu realitu, ale objevilo se přece jako nutný postulat rozumu. Když však minul první úžas, počíná se rozsvětlovati v Maeterlinckově vědomí,

staré obrazy Neznáma, jež jej děsily svoji realitou, již nabyly v lidských myslích, blednou v jeho fantasii. Odvrací se od představ o Neznámém, v nichž nepostihuje nijaké reality, a obrací se k projevům silného, vnitřního života duše, k její činné schopnosti, a dochází později až k projevům „obecné inteligence“ i ve veškerém životě viditelném. Tento postup rozjasnění v jeho duši je však dosti zvolný a probíhá ještě několika stupni.

V jeho duši zrcadlí se jasně přerod západoevropského myšlení v minulém století. Romantism vzbouřil se proti víře a tradici, naturalism vypudil ze skutečna minulé sny o duchových říších i utopie romantismu, nahradil je zákony hmoty; nový romantism shodně s novým realismem cítí nedostatečnost materiálního názoru světového a vydávají se na novou cestu do říší ducha. Počátkem je nutně pesimism, vyvolaný ztrátou víry i v staré sny lidské duše, a později i v nová „fakta“ hmotného světa.

Písně.

V pesimistické době Maeterlinckova myšlení a v době přechodu k optimismu vzniklo vedle essayí, překladů a her několik písní,¹⁵¹⁾ buď samostatných variantů na myšlenky essayí a her, neb jako vločky ve hrách.

¹⁵¹⁾ Souborně vyšly Douze chansons r. 1897, později byly připojeny pod názvem Quinze chansons k vydání „Skleníků“. Užívám vydání z r. 1906. Ve hrách se vyskytují: č. 5. (4) Les trois soeurs aveugles ... Zpívá Mélisande v (III. aktu 2. scéně). Č. 7. (6) Les sept filles d'Orlamonde ... Zpívají uvězněné ženy v Ariane et Barbe-Bleu (I. akt). Č. 10. (11) Quand l'amant sortit ... Zpívá Sélvsette (III. akt). Č. 15. A toute âme qui pleure ... Zpívá Panna Maria v Sestře Beatrici (počátek II. aktu). Quinze chansons mají proti původnímu vydání mimo zpěv Panny Marie ještě č. 9. Elle est venue vers le palais ... a č. 14. Les trois soeurs ont voulu mourir ...

Ve znění písní původního a pozdějšího vydání a ještě více ve znění textu her a sbírky jsou některé odchylky. Např. v písní Les sept filles d'Orlamonde zní první sloka sbírky:

Les sept filles d'Orlamonde
Quand la fée fut morte,
Les sept filles d'Orlamonde
cherchèrent les portes.

Maeterlinckovo literární dílo.*)

1883. Les Joncs.

La Jeune Belgique 1883. (báseň podepsaná pseudonymem „Mater“.)

1885. Le massacre des innocents.

La Pliéade**). Série I. 1886. Mars No 3. Otisky: Gil Blas illustré hebdomadaire 14 janvier 1898. — Vers et prose. Gérard A. Salmon. Paris, Jouve. Tome I. Mars 1905. s. 48—60. (Udává rok vzniku 1885). — G. M. Harry: Maeterlinck. 1909. s. 85.

1887. Oraisons nocturnes. (En mes oraisons endormies ... (17).***) — J'entends les virides poisons ... — Offrande obscure (6) (ukázkou z chystaného

*) Seznam, ač je obsírnější než ty, které dosud vydány, není úplný. Studie v „Dvoji zahradě“ a v „Inteligenci květin“ vycházely na poč. XX. století po časopisech, na př. v Neue Freie Presse a Figaro. Mimo to měl jsem v rukou list Maeterlinckův, v němž oznamuje svému příteli, že psal „un article sur le 18. brumaire“ do The Forum 1899 a drobné povídky do bruselského denníku Indépendance Belge asi v letech 1892 a 1893. The Forum nebylo mi přístupno a v Indépendance Belge, pokud jsem mohl její objemné svazky prohlédnout, jsem jména Maeterlinckova ne našel. Kapitoly druhé části „Pokladů“ vyšly v Nouvelle Revue 1894—1895.

**) Vyšlo tuším jen 6 sešitů v malém počtu výtisků. Originál není v Národní knihovně pařížské, a nemá ho též žádný z přátel Maeterlinckových, s nimiž jsem se setkal.

***) Číslo v závorkách značí zde i později pořadové umístění básni později ve „Sklencích“.

„Parnassu“) — La morte des yeux (Vous allez devenir des flammes absolues...)*)

La Jeune Belgique. Dir. M. Waller. Bruxelles. Tome 6. Str. 152, 286, 352.

1887. Tentations (4). Oraison (26). Offrande obscure (6). Oraison nocturne (17). Reflets (24). Fauves las (12). Feuillage du coeur (7). Serre d'ennui (3). Visions (25). Lassitude (10). Ronde d'ennui (19). Désirs d'hiver (18).

Parnasse de la Jeune Belgique. Paris, Vanier (Bruxelles) 1887. s. 207 a n.

1888. Oraison (Ayez pitié de mon absence) (2). Ame chaude (8). Intentions (31).

La Jeune Belgique. Bruxelles Tome 7. s. 248—250.

1889. Amen (20). (Uvedeno jako ukázka z chystané knihy Serres chaudes.)

La Jeune Belgique. Bruxelles. T. 8. s. 136.

1889. Serres chaudes. Poèmes. Paris, Vanier 1889; nouv. éd. ibidem 1895. Serres chaudes suivies de Quinze chansons Nouv. éd. Bruxelles, Lacomblez 1900. Poslední vydání 1910.

1889. Onirologie (Novela).

La Revue générale. A. 25. T. 49. Bruxelles, Polleunis 1889 s. 771—787.

1889. Ruysbroeck l'Admirable.

La Revue générale. A. 25. T. 50. Bruxelles, Polleunis 1889 s. 453—482, 633—668. (Kritika překladu Hellova a obsírnější rozbor děl než později v úvodu k překladu.)

1889. La Princesse Maleine, drame en 5 actes. Gand. (Imp. Louis van Mellé 1889**). — [Druhé vyd.] tamtéž, téhož roku 155 výtisků. — La Société

*) Básně bez čísla nepojaty do sbírky.

**) Cet essai dramatique a été tiré à 25 exemplaires seulement. Nous l'avons imprimé, un de mes amis et moi, avec une machine à bras; c'est moi-même, qui tournais la roue.

Le Temps 29 Mai 1903.

Nouvelle. Revue internationale. Paris, Savine, Bruxelles. A. 5. T. 2. 1889. s. 558—578. Akt 1. a 2. A. 6. T. 1. 1890. s. 70—94, 208, 223. Akt 3.—5. La Jeune Belgique. T. 9. 1890. s. 68, 71. Akt 2. Scena 6. — [Třetí vyd.] Bruxelles, Lacomblez 1899. Troisième édition [4. vydání] tamtéž 1890. — Cinquième édition. Tamtéž 1891.

1890. La damnation de l'artiste [par Odilon Redon].

La Pliéade. Bruxelles, Lacomblez 1890. T. 2. s. 17—19. Posudek.

1890. Confession de poète.

L'Art moderne. 1890. A. 10. s. 61—62.

1890. Menus propos. Le Théâtre. A. Jules Destrée.

La Jeune Belgique. Bruxelles 1890. T. 9. s. 331 336.

1890. L'Intruse. *) Drame en un acte. A. Edmond Picard.

La Wallonie. Revue mensuelle de littérature et d'art. Liège. A. 5. 1890. s. 3. a. n. Knizní vyd. viz „Les Aveugles“.

1890. *Les Aveugles* **) (L'Intruse. Les Aveugles). Bruxelles, Lacomblez. Bez roku (1890). — [2. vyd.] tamtéž 1891. 3e éd. tamtéž 1892. — 4e éd. tamtéž 1892. — 7e—9e éd. tamtéž 1898.

1890. Dopis 4. října, jímž si M. stěžuje na oslavy (Harry, G.: M. Maeterlinck 1909. s. 18).

1891. Lied. (Vous avez allumé les lampes . . .) ***)

La Conque. Anthologie des plus jeunes poètes. Red. Pierre Louijs. Annonay, J. Royer 1891. 1. déc. Livraison 10. (100 výtisků.)

1891. Menus propos.

La Jeune Belgique. Bruxelles. T. 10. 1891. s. 36—41. (Reflexe.)

*) Hrána 21. května 1891. v Théâtre d'Art; v Brusselském Théâtre du Parc koncem března 1892.

**) Hráni 7. prosince 1891 v Théâtre d'Art.

***) V Douze chansons č. 12. V Quinze chansons č. 12.

1891. L'ornement des noces spirituelles (fragments).

Le Magasin littéraire. Paris, Savine, Bruxelles. 1891. I. s. 245—249 (kap. 51—53 chytané knihy ukázkou).

1891. *Ornement des noces spirituelles, de Ruysbroeck l'Admirable*, traduit du flammand et accompagné d'une introduction. Bruxelles, Lacomblez 1891. — 2e éd. tamtéž 1891. — Nouv. éd. tamtéž 1908.

1891. *Les Sept Princesses*. Bruxelles. Lacomblez 1891. 2e éd. tamtéž 1891; 3e éd. tamtéž 1891.

1891. Interview s Huretem: naturalism, dokonalá díla, význam symbolu.

Huret, J. Enquête sur l'évolution littéraire 1891. s. 116—129.

1891. Dopisy: L'Art moderne 1891. roč. 11. č. 48. s. 307 (odmítnutí ceny Akademické), tamtéž s. 320. z 30. září Huretovi o témž předmětu; tamtéž s. 380. 29. listopadu o Sedmi princeznách.

1892. Úvod k prvnímu představení Van Lerberghových *Flaieurs* v Théâtre d'Art 5. února 1892.

Program divadelní. Otisk Vers et prose. Livr. 12. s. 60—61.

1892. *Ballades*. (Les trois soeurs ont voulu mourir . . . — Elle est venue vers le palais . . .) *

La Wallonie. 1892. VIIIe et dernière année. 301—303.

1892. *Pelléas et Mélisande*. **) Bruxelles, Lacomblez 1892. 2e éd. tamtéž 1892; 6e éd. tamtéž 1898; poslední tamtéž 1902.

*) První v Quinze chansons č. 14., druhá tamtéž č. 9.

**) Hráno v Théâtre des Bouffes Parisiens 16. května 1893. V Bruselu v Théâtre du Parc 11. června 1893 (Lugné-Poe).

1893. Vieilles chansons: Ma bonne amie est au couvent.*)
— Elle l'enchaina dans une grotte.**)
— Ma mère, n'entendez-vous rien?**) — Ils ont tué trois petites filles.**)
La Jeune Belgique. Bruxelles. T. 12, 1893. s. 21 a n.
1893. Ballade. — Matin.***)
Le Réveil. Mensuel de littérature et d'art. 1893. III. s. 145. 186†).
1894. *Alladin et Palomides. — Intérieur.*††) — *La Mort de Tintagiles.*†††) Trois petits drames pour marionnettes. Bruxelles, Collection du „Réveil“, chez Ed. Deman. 1894.; 2e éd. tamtéž 1894.
1894. A propos de Solness le Constructeur.
Figaro 1894 (Nové spracování v „Pokladu“ pod názvem „Tragika všednosti“.)
1894. Annabella. ('Tis pity she's a whore). Drame en cinq actes. (Représentée, pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de l'Oeuvre, le 6 novembre 1894). De John Ford. Traduit et adapté pour le théâtre de l'Oeuvre par Maurice Maeterlinck. Paris, Ollendorf. 1895.
1894. Sept essais d'Emerson. Confiance en soi-même. Compensation. Lois de l'esprit. Le poète. Caractère. L'âme suprême. Fatalité. Traduits par J. Will (M. Malí). Avec préface de M. M. Bruxelles, Lacomblez 1894. Troisième édition 1907.
1894. Le livre de Monelle par Marcel Schwob.
Mercure de France 1894. s. 367—368. Srpen. (Kritika.)

*) Nepojata do sbírky.

**) Otistény v Douze chansons jako čísla 1, 10, 3, v Quinze chansons jako čísla 1, 11, 3.

***) Nepojata do sbírky.

†) Jediný veřejně přístupný výtisk, v král. knihovně v Bruselu, má „Baladu“ vytrženu.

††) Hrán v Théâtre de L'Oeuvre 15. března 1895.

†††) Hrána s Nougésovou hudbou v Théâtre des Mathurins 28. prosince 1905.

1894. Les disciples à Sais, trad. de Novalis. — Fragments, trad. de Novalis.
Le Réveil. Mensuel de littérature et d'art. 1894. (IV.) s. 229—232, 321—330.
1895. Les Disciples à Sais et les fragments de Novalis; traduits de l'allemand et précédés d'une introduction. Bruxelles, Lacomblez 1895. 2e éd. tamtéž à Paris, Nilsson 1895.
1895. Quand il est sorti . . . — On est venu dire . . . — Et s'il revenait un jour . . .*)
Pan 1895. č. 2.
1895. Une enquête franco-allemande. Question: Toute politique mise de côté, êtes-vous partisan de relations intellectuelles et sociales plus suivies entre la France et l'Allemagne, et quels seraient, selon vous, les meilleurs moyens pour y parvenir?
Mercure de France 1895. T. 14. Avril-Juin. (Maeterlinckova odpověď na str. 19—20.)
1895. Couronne de clarté [par C. Maclair].
Mercure de France. 1895. T. 15. Juillet—Septembre. s. 224—226. (Kritika.)
1895. Exposition des Oeuvres de M. Franz M. Melchers chez Le Barc De Bouteville 15 nov. 1895. Préface de Maurice Maeterlinck [str. 3.—4.] Paris, Girard.
1896. Introduction à un essai sur Jules Laforgue par Camille Maclair.
Mercure de France. 1896. T. 18. No 77. Mai s. 161—165. (Pozdějí i v knize.)
1896. *Aglavaine et Sélyssette.****) Paris, Mercure de France 1895. 2e éd. tamtéž 1896.
1896. *Le Trésor des Humbles.* Paris, Mercure de France. 1896. 2e—5e éd. tamtéž 1896; 22e—24e éd. tamtéž 1901.

*) Zafazeny do Quinze chansons jako čísla 10, 6, 2. Prvá odchyluje se prvním a třetím veršem: Quand l'amant sortit.

**) Michel Salmon oznamuje referátem ze 14. pros. 1896 (Art et Littérature 1901. s. 67 a n.) chystané představení v Odeonu.

1896. *Douze chansons*, illustrées de 12 planches et 12 culs-de-lampes par Charles Douclet. Paris Stock (imp. Louis van Melle, Gand) 1896. 4-*. (Pojatý 1900 do *Quinze chansons*.)
1896. Interview s Brissonem: Kritika současné dramatické tvorby. Theorie dramatu. Theorie o probuzení duše.
Brisson: Le Temps 1896 25. 7.; Portraits intimes 1897. III. s. 1—9.
1897. *La Mystique flammande*.
Revue encyclopédique. Paris, Larousse 1897. s. 626—627.
1898. Dopis Fr. von Oppeln-Bronikowskému, týkající se „Pokladu“.
Die Gesellschaft. Lpz. Haacke 1898 II. s. 841—842.
1898. Dopis Harrymu o příští návštěvě Gentu.
Harry, G.: M. Maeterlinck 1909. s. 40—41.
1898. *La Sagesse et la Destinée*. Paris, Fasquelle 1898. — 2—4 mille 1898. 14. mille 1902. 34e mille 1909.
1899. Napoleon. (Vřazen pak do německého vydání „Moudrosti a Osudu.“)
Die Zukunft. Berlin 1899. č. 24.
1899. *Weltordnung und Sittlichkeit. Auf Wunsch d'es Dichters übertragen von F. v. Oppeln-Bronikowski*.
Wiener Rundschau. Zeitschrift für Kultur u. Kunst ... Wien 1898/9. Jg. III. s. 345—348.
1899. *Blaubart und Ariane*, oder die vergebliche Befreiung. Drama in 3 Akten. Aus dem Manuscript übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. (Original později v „Théâtre“.)
Wiener Rundschau 1899. Lief. 17. 15. Juli. s. 393—414.
1900. *Schwester Beatrix*. Drama in 3. Akten. Aus der noch nicht veröffentlichten Handschrift ... übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski

*) Thieme cituje 1897.

- Berlin, Insel-Verlag 1900. (Otisk z Die Insel 1900 č. 6. března. Original později v „Théâtre“.)
1900. *Die Entwicklung des Mysteriums*. (Original v „Skrytém chrámu“.)
Die Insel, Berlin-Leipzig 1900. č. 10—11. I. s. 111—131. Fijen-prosinec.
1900. *Äussere und innere Gerechtigkeit*. (Original v „Skrytém chrámu“.)
Neue deutsche Rundschau. Berlin, Fischer 1900. č. 11.
1900. *Le Mystère de la justice*. (Les pages qui suivent forment la conclusion d'une étude qui paraîtra prochainement sous ce titre.) Vřazeno později do „Skrytého chrámu“.
La Revue de Paris*). Paris 1900. str. 93 a n.
1900. *Das moderne Drama*. (Vřazeno do „Dvojí zahrady“.)
Die Insel. Berlin, Leipzig 1900. č. 4. leden.
1900. *Quinze chansons viz Serres chaudes*.
1901. *L'essaim*. (Les pages qui suivent forment le chapitre 2. d'un livre intitulé „La vie des abeilles“, qui paraîtra prochainement.)
La Revue de Paris 1902. č. 10. s. 225 a n.
1901. *Aus dem Bienenleben*.
Neue deutsche Rundschau, Berlin, Fischer 1901. č. 4.
1901. *La Vie des Abeilles*. Paris. Fasquelle 1901. 13e mille 1902. 15e mille 1903.
1901. *Théâtre*: I. La Princesse Maleine. L'Intruse. Les Aveugles.
III. Aglavaine et Sélvysette. Ariane et Barbe-Bleu. Soeur Béatrix. Bruxelles, Lacomblez, Paris Per Lamm. 2 svazky. 2e et 3e éd. 1901.; 12e éd. 1903. Poslední vydání 1909.

*) V „La Revue de Paris“ vyšla r. 1900 neb 1901. též jiná část „Skrytého chrámu“, „La Chance“. Nemám časopisu toho po ruce a v zápiskách mi přenesl údaj schází.

1902. II. Pelléas et Mélisande. Alladine et Palomides, Intérieur. La mort de Tintagiles. Bruxelles, Lacomblez, Paris Per Lamm 1902.; 12e éd. 1905. Poslední vydání 1908.
1902. *Théâtre* (týž obsah jako předešlé vydání) avec une préface inédite de l'auteur, illustré de 10 compositions originales lithographiées par A. Donnay. Bruxelles, Ed. Deman 1902. 3 svazky.
1902. *Le Temple enseveli*. Paris, Fasquelle 1902. — 2e—9e mille 1902. Poslední 1908.
1902. Monna Vanna. Pièce en trois actes.
La Revue de Paris. Paris 1902. č. 10.
1902. *Monna Vanna*. Pièce en trois actes. Représentée au théâtre de „L'Oeuvre“ le 17 Mai 1902. (Scène du Nouveau Théâtre, direction de Lugné-Poe.) Paris, Fasquelle 1903.
1903. *Joyzelle*. Pièce en cinq actes. Représentée pour la première fois au théâtre du Gymnase le 20 mai 1903. Paris, Fasquelle 1903.
1903. Interview s Galtierem: Životopisné údaje. Tisk Maleiny. Výklad o přechodu z pesimismu v optimismu.
Le Temps 29. května 1903.
1904. Charles Van Lerberghé et La chanson d'Eve.
Figaro 1904 (Otiak Vers et prose 1905—1906 prosinec-únor.)
1904. *Das Wunder des heiligen Antonius*. Satirische Legende in zwei Aufzügen. Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Autorisierte Ausgabe. Leipzig, Diederichs 1904.
1904. *Le Double Jardin*. Paris, Fasquelle 1904. 14e mille 1907.

1905. Interview: O romantismu, o románu, o vědecké poesii, o tvořivosti žen, o současném divadle.
G. le Cardonnel et Ch. Vellay: La Littérature contemporaine 1905. s. 277—281.
1907. *L'Intelligence des fleurs*. Paris, Fasquelle 1907.
1908. Сивия птица. (литературно-художественные Альманахи издательства «Шивоник». Книга 6. С. Петербургъ. 1908. s. 3—119.)
1909. *L'Oiseau bleu*. Férie en cinq actes et dix tableaux. Représentée pour la première fois, sur le Théâtre Artistique en Moscou; le 30 septembre 1908. 5e mille Paris, Fasquelle 1909.
1909. Macbeth par W. Shakespeare. Traduction nouvelle de M. M. (Úvod a překlad.) Knižně s poznámkami vyjde u Fasquelle 1910.
Vers et prose. Paris, Jouve 1909 Juillet-Septembre A. 5. T. 18. s. 6—40.
1909. *Maria Magdalena*. Drama in drei Aufzügen. Autorisierte Übersetzung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Jena, Diederichs 1909. (Vydáno teprve v únoru 1910.)*

*) Premiera v dubnu 1910 na městském divadle v Lipsku.