

HERAKLES

I.

Ježto básnické dílo je květem duchovní přírody, stůž zde přirovnání, jehož cílem není poetičnost, nýbrž pouhá analytická explikace: hledíce na květinu, jsme nejprve upoutáni tvarem, skladbou, barvou. Ale o málo poté, za nepatrnou chvíli voníme již ke květu, a aniž se tážeme, vyrůstá v nás představa půdy, ze které vzrostl, ovzduší, jež sál, paprsků, které jej hřály. Oba tyto city vznikají bleskurychle za sebou, takže vzpomínka na ně je současná. Při díle básnickém jest toto spojení stejné. Proto rozbor struktury (stavby, řeči atd.) nějakého díla nedá se oddělit od psychické atmosféry, kterou dílo přináší a ze které rostlo. Bývá často rozlišováno mezi tím, jak jest něco „vytvořeno“, a mezi povahou básníka, jenž dílo vytvořil. To jest jen napolo správné, neboť otázka „jak?“ nedá se oddělit od otázky „kdo?“. Předpokládáme-li, že by byl někdo s to, aby vytvořil dílo stejně dokonalé jako Corneille, v corneillském stylu – nebude to přece dílo stejné síly. Neboť bude mít nutně jinou atmosféru, vzniknuvší z jiného člověka z jiné doby. To jest principiální stanovisko k pokusům o antické drama v naší době. Lze správně namítnouti, že tento Herakles jest člověkem zcela odlišným od Herakla Euripidova, že do něho básník vložil svou věc a své nervy. Avšak věc a forma jsou u básnického díla nerozlučně spjaty. Jde-li o naši věc, nemůže žít ve staré tónině.

Vracíme-li se ke tvaru a skladbě květiny, jest nám konstatovati ušlechtilou literární rácii, z níž jest tato Fischerova tragédie. Jest v ní duch, vzlet, čistota, rytmus, vkus, umírněnost, mnoho ušlechtilé práce: úsilí, napětí, vzdělání, krásné slovo. V českém písemnictví není mnoho případů dějnosti tohoto druhu a těmto vlastnostem jest děkovati za značný úspěch tohoto díla, jež jest po literárněhistorické stránce velmi zajímavou složeninou docela vzdálených psychických prvků. Jest v ní antika, nietzscheovský dionýsismus, zápas Faustův, jest v ní velmi silný ozvuk německé romantiky, kus Holoferna Hebbelova, Ibsenových dramát mladé periody, jest v ní parnasismus, filozofická pojmovost i dramatická vzrušenost, jež zdá se spíše vetkána z teorie než z povahy; jest v ní mnoho myšlenek s dalekým a složitým historickým rodokmenem, jichž rozprávění a pátrání po filiacích by žádalo dlouhé studie. Literární zjev Fischerův jest u nás z nejsložitějších a tak mnohostranný, že jeho váha, průbojnost, síla, realitnost tím trpí. Jest v něm vzlet i školskost, skepse i víra, nepokoj i měkkost, hluboká rozvrácenost i jakási poddajnost, jest to vířivé bohatství směrů a cest, jež touží a volají po usměrnění, sebeohrazení, jež by jim dodalo za to těžké platnosti, bez níž není velkosti v umění. Otokar Fischer, duch analytičtější ostatně a kritičtější, ukazuje tu zjevně k případu Jaroslava Vrchlického. A přece hledáme s úsilím centrální jádro této osobnosti, z níž by ji bylo lze vyřešiti: „Světlem jsem bloudil. Zmítalo se nitrem klubko dravců, chroptění, skok a skřek. Sebe bych přehlušil, já hnal se v boj s obry, s hydrou a lvem. Hlas v nitru nezmlk.“ V těchto verších, zdá se mi, jest nejen jádro Heraklovy osobnosti, hnané z místa na místo, od boje v boj, od Alkestidy k Antaiovi, od Antaia k Omfale, odtud do marně vytouženého snu zahrady hesperské, nýbrž i démon, jenž žene osobnost básníkovu. Kdo jest tento „kdo“? Zdaž neslyšíte zde problém starého Ahasvera? Ano, toto neukojení, tato přílišná mnohostrannost úkolů, tyto vysoké cíle, z nichž co chvíli letíme do propasti, jest prostě problémem křížovky – problémem moderního židovství. Zde, zdá se mi, mohl by Otokar Fischer vytvořiti dílo hluboké a platné, kdyby bezohledně se soustředil, přiznal sám k sobě, zbavil cest jinotajných. Zde jest jádro jeho a spolu s ním mnohých, kdož nejhoub hledí sami do sebe, objímajíce tradice starých staletí v podvědomí a bez vlasti, bez domova mají strašný a přece nade všechny čestný úkol: státí nad propastí, hleděti současně v minulo i budoucno a ze svého bezdomova nalézti domov věčného

ducha, býti revolučními předbojníky náboženství, jež pravděpodobně dají Evropě poněkolkáté. Jest to úkol, jenž mohl by postaviti dílo Fischerovo do okruhu esencialit života, kdežto takto pohybuje se spíše na periférii života, v literárních problémech a úkolech, při nichž toužíme po skutečném lidství. Jeho psychologický případ jest analogický případu Schnitzlerovu a jiných moderních literátů židovských, jichž heslo „wir spielen alle, wer es weiß, ist klug“ vrcholilo v krvavě vážných sebeobžalobách Weiningerových, končících sebevraždou, jako Herakles končí šílenstvím, kteří však našli právě ve své rozeklanosti strunu, na níž hráli, a našli tím svůj osobitý tón.

II.

Cesta, kterou jsme včera naznačili, vede od literátství k spisovatelství a umělectví. Nerozlišujeme dnes, kdy takzvaná intelektualita se stala stejně platnou složkou duševního života jako takzvaná spontánnost a citovost, mezi „umělcem“ a „spisovatelem“. Avšak naučme se rozlišovat mezi „spisovatelem“ a „literátem“. Literát jest například ten, kdo zabývá se vztahem mezi věcmi a pojmy, kdo kombinuje jinými stvořené formy, aniž cítíme z jeho práce původní, přímý, plastický a komplexní dech života, citu a myšlení. Spisovatel-umělec jest spontánní, i když je intelektuální, neboť čím vyšší duch, tím méně znamená pro něho dělení na hlavu a srdce, naivitu a reflexi – jde o sílu, samostatnost, tvrdou ježatost celého duchovního života; o výši osobnosti: vznešenost, šíři, překvapivost. O sugesci, již vyzařuje do světa. A naprosto nemá jíti jen o literární úkol. Sebedokonaleji vypracované drama neobohatí světa, nezní-li v něm tón, v přírodě ducha dosud neslyšený.

Tolik jest nutno říci o nebezpečí, jež skrývá se v literární snaze po novém pojetí nějaké osobnosti, po nové formulaci nějakého problému. To jsou všechno kombinace daných a prožitých hodnot. U opravdového umění máme býti poděšeni jako odhalením roušky z něčeho neznámého, máme býti – vyšinuti z kolejí svého života.

Jest zajímavé, jak u díla tak vysoké kultivovanosti, jako jest toto dílo Fischerovo, vyžívá se náš zájem v pozorování formálního řešení problému, v literárněhistorických reminiscencích, aniž vystoupí před nás nějaké nové cítění života a světa. Postava Heraklova jest vystřelena z jednoho bodu: z jeho rozervanosti a neuspokojenosti, jejíž důvod nám zůstává zatemněn. Slyšíme, pravda, nutkání matčino k pomstě a k činům. Ale proč podněcuje Alkména stále svého syna Herakla? Jedině proto, že jeho otec, Zeus, ji podvedl, vtělil se v postavu jejího muže. Tato argumentace jest vnějškového rázu, libovolná a lidsky nesrozumitelná. Velmi triviálně řečeno: Byla to opravdu taková pohana, náležeti bohu a z boha zploditi syna? Netouží spíše každá žena, aby právě bohu náležela? A konečně, netkví člověkobožská síla Heraklova právě v tom, že jest zplozen Diem? Bojovný nepokoj Heraklův má tedy platnost čistě subjektivní a osobní, kdežto v tragédiích antických bývá motivace osudová, hluboko v nezměnitelné minulosti kotvící, a tím tragicky nutná. Vzepětí Heraklovo proti bohům jest titanismus, ukazující historicky k Byronovu Kainu a k mnohým motivům romantické poezie z první poloviny devatenáctého století. Tento titanismus nalezl ve filozofii Nietzscheově formulaci hluboce vyzrálou. Odtud čerpá také Otokar Fischer opovržení k soucitu, jímž traktuje Herakles ztročenou lán Antaiovu, Heraklovu osamocenost, stále sebezpřekonávání lidských citů, erotických vztahů k ženě, cestu k „mimodobru a zlu“, opovržení lidstvím, „jež musí býti překonáno“. A zde vyjadřuje Fischer svůj vlastní poměr k Nietzscheovi: jako v začarovaném kruhu potácíme se kolem dokola, marně se snažíme o roztržení okovů, jimiž jsme spoutáni svým lidstvím. V nejvyšším okamžiku ozve se člověk a Herakles roztouží se po své Alkestidě, později zřítí se, poznaje svou bezmoc proti bohům a smrti, v šílenství. Z povahy Heraklovy známe jen volání v boj. Nezříme ji osvětlenou ze všech stránek, ba nezříme ji ani v situaci, z níž by bylo lze souditi na její uzpůsobení. Nerozvívá

se. Od prvopočátku zříme téhož člověka, s týmž cílem, ve stejných bojových pozicích. Není také znám okamžik, od něhož nastává v něm rozlom a cesta k pádu. Antaios jest jedním z odpůrců, mohl by býti stejně vzat jiný příklad jeho bojů, scéna s nymfou Omfale jest jen a jen epizodou. Nemá tedy ani Antaios, ani Alkestida, ani Alkmena, ani Omfale nutné platnosti v jeho osudu: za všechny lze supponovati něco jiného. Jde tedy jen o otázku bohočlověčství nebo člověkobožství, řešenou abstraktně a ilustračně, nikoliv v dramatické plnosti. Jest tu vysloveno téma o mezích lidství, o pádu z nejvyšších cílů, není tu dramatu.

Tyto námitky nemění úcty k motivu tak vysokému, jenž po mnohých našich tragédiích problémů morálních, vzepjal se vysloveně k cíli cele filozofickému. Problém jeho jest stejně velký jako problém Faustův; nedosáhnuv žádoucí plastičnosti, zachytil aspoň něco z věčného ohně, jímž plálo lidstvo od prvních svých dob. Naši dobu jistě naplňuje zotročená chasa Antaiova bezprostřednějším zájmem než leckteré gesto velikého hrdiny a litujeme, že básník mohl v dnešní chvíli beze všeho pominouti tohoto prvku; ale nezapomínáme pro povstání mas, jež zříme jako největší hnutí doby, na vzpoury těch, kdož usilují o nejvyšší cíle v jedincích.

Vinohradské provedení dalo dramatu vše, čeho žádalo. Představoval bych si Herakla, jež s podivuhodnou vytrvalostí dohrál pan Vydra až ke konci, rozsochatěji, mykénštěji, s hlavou, podobnou Medúze. Ale v klidu, jímž hrál pan Vydra navenek, soustřeďuje se na potáčení hlavou a podivné napínání prstů, byl velmi cenný a moderní rys herecký. Pan Vydra ze své postavy neučinil „antického zápasníka“, nýbrž vnitřního člověka, na jehož trhavých rysech bylo zřítí bezútesný, nezachranitelný boj a úporné napětí až k pádu. Učinil nad jiné srozumitelným šílenství, do něhož Herakles upadá, mávaje divě na konci pochodní, rozechvěl nás. Nebyla v něm winckelmannovská krása a síla, nýbrž něco jako antická gotika. Tím podivuhodně přiblížil svou postavu našim dnům a zachránil drama z nebezpečí recitačního umění, které mu na mnohých místech hrozí. Jeho výkon jest z nejcennějších vedle režie Hilarovy, jež učinila pro hru vše v této chvíli pomyslitelné. Znamenitě rozvrhla postavy, vypjala hlas na místech, kde jsou hlavní slabiny dramatu, oživila mrtvé detaily. Ruku v ruce s ní byla výstavba architekta Hofmana. Mezi závěsy, jež ve druhém a třetím aktu byly poněkud preciózní, vystavěla rychle proměnlivé pozadí. Ve druhém aktu byli bychom si přáli rozsáhlejší vyprahlost a mohutnější vztýčení balvanů lidské strážně, ve třetím mohutnější oceán, zde poněkud dekorativní. Avšak ve čtvrtém byla v zahradě Hesperidek mohutná fantazie. Z herců druhých úloh jest s potěšením konstatovati zmírnění patetického medu v recitaci páně Tumově a paní Iblové. Zhostí-li se ho oba herci docela, vyrostou o celou třídu. Slečna Hellerová s hlasem ojedinelého kovu a elasticity, umějším švihnouti jako bičem, jest na scestí pro přílišnou horečnost a kulisový patos některých míst, jež kontrastovaly velmi nevýhodně s ušlechtilou výrazností jejích postojů. Způsob této mluvy žádá očištění ze základu. Pan Karen, vážný a jasně oproštěný v podobě Herma, podlehl ve čtvrtém aktu příliš militárnímu tónu. Tím čistěji působil jeho Teiresias. I ostatní herci se ctí se zasloužili o zdar večera, jenž jest rozhodně jedním z nejzajímavějších a nejcennějších z tohoto celkem bohatého období. Autor, režie, výstavba i interpreti dokumentovali tu vývojovou a vzestupnou cestu, na niž se v poslední době opět dostalo naše divadlo.

1920

Herakles Publikováno v deníku *Tribuna* 2, 1920, č. 106, 5. 5., s. 4 a č. 107, 6. 5., s. 5, kde uvozeno: Tragédie o pěti dějstvích. Napsal Otokar Fischer. Režie K. H. Hilara. Výprava dle návrhů Vlastislava Hofmana. Poprvé na Vinohradském divadle dne 3. května [1920]. Knižně vyšlo v edici Aventinum u Štorch-Mariena.