

## JOHN GABRIEL BORKMAN

Po oněch chvílích, kdy v Staviteli Solnessovi pokleslo drama Ibsenovo až k tragice, jež jest nejméně tragickou: k psychické rozvrácenosti, jež musí vyrůstati ze symboliky velmi pochybené, aby mohla býti scénicky pojata, vytvořil Ibsen v Borkmanovi aspoň konstrukci dramatu velmi živoucího ve svých obrysech: jako šelma, chytivší se v past a s nalomenýma nohama, obchází v ozvěnách opuštěného domu někdejší vládce a krále; toť základní postoj dramatu, jehož životní náplň zdá se tím větší, že jedná se o dramatickou katastrofu, k jejímuž zobrazení naléhá přímo život kolem nás. A přece ani v tomto obrysu, tak živém, tak teplém, nemá Henrik Ibsen dosti síly, aby vytvořil čistě myšlený tragický konflikt. Zdá se sice, že v Borkmanu pochopil nemožnost vytvoření tragicky silné situace, která by bázovala jen na tajemné symbolice a psychopatii, jež marně halí se v pláště živoucí síly; zvěděl snad, že tragického dojmu nedosáhne umělou výjimečností duševního založení, nýbrž jen výlučnou statečností a činem, jenž jest možností nám všem, lidem prostě a čistě vzrostlým, vyzvedneme-li ze sebe, co v nás dřímá největšího a nejčistšího. Od děl svého mládí vzdaloval se čím dále tím více dramatickosti tohoto rázu, jež život stupňuje a očišťuje, jeho díla jsou čím dále tím více temněna, stavěna na zrůdných psychologických motivech, na stařeckých utrpeních, rodinných strastech, společenských otázkách... jen čisté lidství že vymírá; a nepochopil-li toho zde, pochopil to jistě v mrazivém epilogu svého díla *Když mrtví procitáme*.

Avšak problém nezávisí na vůli a kázni nebo přesvědčení tam, kde jedná se o organický charakter člověka; Ibsen mohl sice zlomiti hůl nad sebou samým ve svém posledním díle, ale vidíme, že byla to opět jen analýza a zřívavě popírající rozum, jenž přivedl jej do oněch hloubek poznání života, o nichž věděl, do nichž však nemohl vejíti. Jak mohl dojíti jasné životnosti ten, jenž byl sám v sobě duch negativní, popíravý a kyselý? Nejde o popření skepse na prospěch snadného optimismu, jenž může býti velmi dekorativní, ani konečně o odvržení pesimismu a tvrdé ostnatosti, jakou má například Hebbel nebo Schopenhauer, nýbrž oněch snah stařeckých, zlobně octových radostí z odкрыtí lidské zrůdnosti, lži a fixní ideje. Jaký jízlivý smích starců lpí nad oněmi částmi druhého aktu Borkmana, kde jsou konfrontováni pošetilí nalomenci Borkman a Vilém Foldal, z nichž jeden pánovitý a nízce zneužívající, druhý sladký a měkký – a oba labilní, komediantští a lživí, jakmile dotkne se jeden s pochybností zamilovaných myšlenek druhého! Tatam je důvěra, to tam je život téměř trvajícím přátelstvím a jen malá zloba vládne a vítězí.

Není vůbec možno mluvit v poslední etapě Ibsenově o dramatickém reku, kdyžťe nezříme než smích, satiru a komedii. Jde-li o dramatické vylíčení viny a životního pádu po odvržení lásky a obětování jí abstraktním idejím, mohla by vzniknouti čistá a vysoká kolize mezi oběma mocnostmi, životem a myšlenkou. Avšak Ibsen nemá síly k tomu: Borkman obětuje Ellu v situaci velmi prostřední dramatické výšky (jedná se o pokus ženitby mocného přítele s Ellou Renheimovou) a obětuje jí své vůli k moci, hodně abstraktní a neurčité: tragickou scénou bylo by ono patetické místo druhého aktu, kdy Ella volá k Borkmanovi: „Vrahu mé lásky a mého života!“, kdyby byla obětována myšlenka, nikoliv malému egoismu, jenž sice mluví o rozdvání tisícům, ne však psychopatické osobní vášni; pak ovšem ono básnicky vysoce mocné obcházení po vězení pokoje nebylo by obcházením supy, jenž pozbyl síly, nýbrž obcházením raněného lva; pak nebylo by posměšných detailů s urovnáváním obleku a nákrčníku, pohlížení do zrcadel s marným úmyslem zachování dekora:... nebylo by satiry, bylo by drama.

Není pochybnosti, že jest ve smíchu, s nímž Ibsen jedná s Borkmanem, jistá až teplá blízkost a upřímné zaujetí všemi vlastnostmi postavy, ačkoliv ji osvětluje světlem tak sřívavým

a s leptavostí, jež nepřipouští heroismu (zde jsou zárodky reakce a kritiky heroismu, jak zejména vrcholí v díle Bernarda Shawa, jenž heroismu vůbec popírá), má důkladné porozumění pro svého pološíleného staříka. Nelze ovšem neviděti, že smích druhého aktu jest zmírňován od scény ke scéně, až v aktu posledním, ač Borkman nevzdá se staré naděje, jest ztlumen a zatlačen zúplna; ona básnicky jímavá apostrofa sil pod zemí, jež chtěl Borkman vysvoboditi, v poslední scéně hry má už jednoznačný patos; jest zde zjevný ústup Ibsenovy kritiky, slyšitelný celým rytmem aktu – způsobený snad tím, že poslední scény byly přikomponovány teprve po nalezení principu posuvných dekorací (Wandeldekorationen) Lautenschlägerem. Hrůza marného výstupu zlomených bytostí, jež se našly, na horu za mrazné noční bouře má přízvuk odlehlý již přízvuku druhého a třetího aktu.

Ač zjevně vnitřním popudem k Borkmanovi byla titulní postava, krystalizuje se děj, totiž shluk tří zápolících postav, kolem mladého Erharta. Ella Renheimová, nad pokrajem hrobu, upíná po mnoha letech celou naději k Erhartovi (pochopitelnější jest naděje Gunhildina v Erhartovo očistné poslání), avšak její příchod jest uzlem konfliktu, inspirovaného v Ibsenovi opětnou únavou životních sil, sázejících vše na jediný list: mládí. Zabílo-li mládí Hildino Solnessa, zanechá mládí Erhartovo tři zlomené životní naděje, tři starce jako rozdupané hliněné nádoby v truchlé opuštěnosti nešťastného domu.

Že se vrací Ella Renheimová náhle k Borkmanovi, aby jej podepřela, nezdá se dostatečně zdůvodněno scénicky, ač by to nebylo těžko básníkovi; podobně obrat Borkmanův k povrchnímu synu není motivován zevnitř; v boji tří sil o Erharta na konci třetího aktu vzniká lysý mechanismus, skřípající divadelními kolečky, a rozložení sil jest roztříštěno, neboť pokus připětí Borkmanova k Erhartovi není mu nejvnitřnější nutností a spásou, jako Gunhildě a Elle, nýbrž prostým návrhem. Neboť Borkman neměl k němu nikdy vnitřnějšího vztahu. Tím Paridův soud, jež tu Ibsen aranžuje s jakousi výtvarnickou machou, selhává, ač divadelně jest středem.

Vedle symbolismu, jímž jevové stránky života jsou podmalovávány vnitřními problémy, jest scéna na konci třetího aktu ve svém vnějškovém rouše z největších chyb díla divadelně velmi strhujícího a sugestivního. Jest potřebí pevného zakotvení v sobě, aby mistrovská technika, jež dovedla se učiti i na Sardouovi, i hloubka a analytická vážnost, jež však není poslední moudrostí, nestrhla kouzlem, jež nutno léčiti. Ibsen, Wagner, Böcklin nemůže déle vnitřně depravovati naši dobu, jdoucí dnes cestami svými a odlišnými. Není nutno zapírati geniální sílu toho či onoho ani možnost, že vrátí se jejich doba. Dnešek zná však devízu: k dramatické prostotě lidství, k Mozartovi, Smetanovi, k Nápadníkům trůnu! Neboť mládí jest prvním příkazem!

Provedení Borkmana bylo z nejsilnějších pokusů, jež viděli jsme po dlouhé a trapné stagnaci v Národním divadle. Zásluha o to jest zásluhou páně Vojanovou a paní Hübnerové. Po dlouhé době vytvořil pan Vojan roli, již nutno zkoumati a studovati. Od oděvu, chodu, hlasu až po konečnou gradaci podal výkon skvělý. Nalezl v hlubokém lidství paní Hübnerové rovnocenný doplněk a také paní Laudová hrála vnitřněji než obyčejně; neméně dobrý byl páně Hašlerův udivený Foldal.

1913