

SCENA

OBSAH 1. ČÍSLA

František Zavřel: Skizy.

Heywood Thomas: Žena zabitá Otokar Fischer: Glossa o Wedekindově technice.
něžností.
Jan Bor: České kočovné divadlo a jeho reforma. Franz Werfel: Otec a syn.
V. Tille: Strindbergův Pelikán.
Otakar Theer: Dva hlasy. Štěpán Jež: F. V. Jeřábek.

Poznámky:

Wedekindova „Lulu“. – A. M. Ostrovského drama „Bez věna“. – Veselé ženy Windsorské. – Sofokleův Král Oidipus. – Molnárův Liliom. – Wedekind o osudech svého díla na jevišti. – Poznámky k Zavřelovým skizám. – Z činnosti „Sceny“.

II. ROČNÍK.

15. KVĚTNA 1914.

Osud tak mne ulovil,
že jako chycená ryba
kolem dokola nevidím než síť smrti.
Ale ne radostný návrat,
ne v praohň ducha slastný skok:
v rozklad a nicotu pád.

A ze všeho nejhorší, viz:
má píseň,
jako pták z kraje, kde mu je zima,
odlétla. —

Nech mne, plamenný dravče,
netrýzni mne svýma očima,
nedotýkej se mne nohama, jež zbrázdily nekonečnost.
Nejsem než kus trpícího masa,
které chce spát.

Otokar Fischer: Glossa o Wedekindově technice.

Za horlivých příprav k prvému divadelnímu večeru „Sceny“ docházelo mezi českými propagátory Wedekindovy „Lulu“ k čilým debatám o dramaturgických, scenických a zvláště technických otázkách; divadelní kritik, režisér, dramatický autor a překladatel snažili se zodpovědětí problem, již dříve příležitostně nadhozený, v čem záleží tajemství onoho tak životného a přec ne naturalisticky věrného Wedekindova dialogu, zda tu běží o nové umění či o zvlášť obratný trik; shledávali, že tento kus, pojednávající o zcela individuálních a nevědnicích osudech, nicméně obsahuje řadu typických míst, jichž lze užití v docela jiných situacích; pokoušeli se ze stavby scén a rozmluv vyvodit základní poučky moderní dramaturgie. V následujících řádkách buďtež zachycena některá z oněch pozorování, vytěžených rozbořením Wedekindova kusu.

Wedekindovy postavy přicházejí na scenu, prošeďše složitými dobrodružstvími, obtěžkány minulostí a vinami, ale vedou si co nejprostěji, jakoby byly neporušeny vyšly přímo z dramatikovy obrazivosti; jen co chvíli sahají nazpět do minula, citují to a ono, co prožily, jakoby u posluchače předpokládaly znalost svých privátních osudů. Nepředstavují se, nevypravují svého životopisu, ale narážkami, zdánlivě náhodnými, vy-

vstává, doplňuje se před námi celý svět, celý život, neznázornitelný akcí, jež předvádí bezprostřední přítomnost. Osoby jsou, mluveno řečí tragedie samotny, „odhalovány kousek po kousku“. Způsob, jak se to děje, mohl by vzbudit vzdálenou analogii k technice zralého Ibsena, v jehož společenských kusech až v pátém aktu rozumíme celé předchozí historii: ale Wedekind není zdaleka tak rafinovaný, vypočítavý, mathematicky úskočný; spíše se doporučuje analogie výtvarnická, a to s oním směrem pointillistů, kteří nesouvislými tečkami a skvrnami vytvářeli jednolitou představu, s oněmi obrazy, před nimiž divák sám musí nalézt pravou distanci přiměřenou jeho oku, aby viděl celek místo částic a zkraslenin. Jednotlivé věty, vytržené z dialogu, sváděly by proto na nesprávnou stopu, autor si do jisté míry zahrává s posluchačstvem; v 2. dějství musíme s dr. Schönem Lulu pokládati za Schigolchovu dceru a teprve čtvrtý akt přináší něco světla, ač o její matce úmyslně jsme necháváni v nejistotě a o Alvově matce se napovídá (snad jen finguje), že byla otrávena. Jak se zabil malíř Schwarz, poznáváme, indirektně, teprve z instinktivního posunku reportérova, Alvův poměr k otci jest odhalován docela nenápadně, a nejdůležitější příznání jsou vyslovována krátkými nervosními větickami („Nevím“ — „Miluji tě“ — „Můj vlastní syn“ — „Já myslela, žeš to ty“ — „Dábel“), sledujícími za sebou ráz na ráz a utvářejícími jakousi moderní analogii k stichomythiím antického dramatu. Těsně s touto methodou souvisí oblíbené užívání dialogického refrainu, který buď je rozdělován mezi účastníky jedné a téže rozmluvy (I 3 o tanečnici Corticelliové, I 7 Schwarzův výslech, v co Lulu věří, III 7 o bílém a růžovém tylu, IV 6 „já jsem si ji původně chtěl vzít“ a m. j.) anebo, ještě účinněji, zakládá se na tom, že stejné úsloví se opakuje za nestejných okolností: slovy „V Paříži je revoluce“ překvapí a vzruší i uklidní Alva otec po sebevraždě malířově, týmiž slovy překvapí otec syna, klečícího před Lulu; „jaké pak ó bože!“, odmítá Schön Schwarze a po té Lulu Schöna; na konci 2. dějství diktuje tvrdý Schön žurnalistovi („Píšte!“), stejně na konci III. dějství Lulu shroucenému Schönovi.

Tím je dán dvojí znak Wedekindovy techniky: jednak její snaha o paralelisující projádrění, typické povznesení, ba symbolické sevšeroecnění děje (odtud i titul „Erdgeist“), jednak komplikace dramatického dění, které je spolu progressivní, řadic výboj k výboji a obět k oběti, i regressivní, rozmotávajíc uzul zadržnutý dávno před počtetím hry. Tím je dále dána i možnost, zachytiti složitý děj ve zkratce, zhustiti dramatický osud do jediného výkřiku, a ve využití této mož-

nosti tkví snad nejsilnější účinky Wedekindovy hry. Podle principu zkratky a nápovědi je na př. sestrojena virtuosní scéna s Schigolchem v 2. aktu a tato nejtajemnější a nejosobitější postava, která v míře ještě vyšší než Schön uvádí kolo osudu do pohybu, je celá načrtnuta praequantními, polo symbolickými větami, elliptickými, dvojsmyslnými narážkami, nemluví přesně to, co má být řečeno, a přece touto oklikou, tímto nepřímým způsobem poví, napoví hrůznou minulost i hrůzné konce své svěřenky a milenky. Schigolch stejně jako ostatní postavy je plně zabrán svými vlastními myšlenkami a úmysly, proto mluví leckdy pro sebe, jakož vůbec monolog tu zaujímá poměrně značné místo, odpovídá spíše sám sobě než aby reagoval na vnější popudy. Tof způsob (v pozdějších Wedekindových kusech nadbytečně užívány) intenzivního hovoru: na zaslechnutou otázku se neodpoví přímo, někdy v odvetu následuje jiná otázka, jindy nutno prvý dotaz opakovat, čímž se stupňuje jeho intenzita a důležitost. Každá osoba tiše dále rozprává svou vlastní nápověď, odtud náhlost některých vět a hojnost nedorozumění, ježto se prolínají proslovené věty s tichými, zamlčenými, snad podvědomými myšlenkami. Bravurně stupňována je tato technika v groteskní scéně, kde Schigolch vůči naivnímu hochovi se staví nahluchlým, takže opětvání otázek samo sebou již má nádech komiky.

A při vši intenzitě předváděného děje, při všem napjetí a rozčilení jednajících osob dovede Wedekind do tragedie, odehrávající se v sevřených stěnách, tu a tam vhoditi záblesk tuchy, že zatím co se zde lidé milují a vraždí, život venku jde dál; slyšíme krátkou zmínku, jež nám přivede na mysl velkoměstský život s jeho ruchem, mosty, nábřežími; do dusné atmosféry zapadne výkřik, jímž se rozevře výhled na světovou událost významu pařížské revoluce; a tragédie nekončí se nížádnou moralisující fabula docet ani praequantním tragickým epigramem o osudu vůdčích osob, nýbrž výkřikem, jako refrain vloženým do úst školákovi, čímž jakoby byla navázána souvislost s dřívějším Wedekindovým kusem, „Frühlings Erwachen“. Uvědomíme-li si, že „Erdgeist“ má pokračování ve zvláštní tragedii a že některé postavy přecházejí u Wedekinda z dramatu do dramatu, poznáme, že jeho nejsilnější dramatický výtvar jest organicky zapíat jako jeden článek jeho vývoje, řešícího s takovou důsledností thema pohlavních vztahů a při tom přece neopomíjejícího, že tímto thematem dramatická náplň našeho života není vyčerpána.

Franz Werfel: Otec a syn.

Přeložil Otokar Fischer.

Jak jsme v lásce nekonečné kdysi
vesmírné své žerty tropili si,
by se Olymp smál —
prsa svá nám rozpiál azurová
Uranos a, jak se děcko chová,
svorné, radostné nás kolébal.

Ale nyní, žel! jsme rozpolceni,
ztracen ether, ve světě nám hřmění
zrozen těla tvar.
O polednách hody když se blíží,
zchmuřených se zraků skříží
ocelový svár.

A v svém černě přehozeném plášti
syn i stařec nosí chladnou zášti
zsinavělý kov.
Rozeštvání nepřátelstvím věků,
dusíme svůj hovor v dutém skřeku
sípajících slov.

Chtivě syn, kdy kmet už zemře, čihá,
chechtot starcův „dědit chceš!“ mne stihá
v plesu, jímž se Orkus chví.
Řinčí zbraně v našich lýtých rukou
a již, zdá se, neodbytně tlukou
do bran podsvětí.

— Smíme však i my být večer spolu,
v svatém míru rodného kdy stolu
spor i zmatek mře,
kdy se milujeme v den jak prvý,
příbuznou kdy vehnána jsouc krví
za slzou nám slza v oko vře.

Wedekindova „Lulu“.

S pocitem zadostičinnění konstatujeme, že výsledek Smíchovské premiery, kterou „Scena“ připravila a uskutečnila, kryl se s našimi předpoklady. Podařilo se nám dopomoci k vítězství na českém jevišti jednomu z nejsilnějších a nejosobitějších dramatiků německých; podařilo se nám odstraniti jeden z ostudných nedostatků českého repertoaru; podařilo se nám prokázati, že regijní umění, je-li silného, tvárného hmatu, dovede i zanedbaný herecký soubor umocnit k uměleckému výkonu. Byl očekáván selhávající předměstský pokus za účasti úzkého kruhu divadelních nadšenců a hle, dostavil se úspěch zcela nadprůměrný: vyprodaná premiéra, navštívená předními představiteli pražské kulturní obce a doprovázená projevy vřelého souhlasu, téměř jednohlasné uznání veškeré významné kritiky, dlouhá řada vyprodaných domů, naplněných všemi vrstvami obecnstva, pronikavý ohlas i v zahraniční veřejnosti, zasahující až do oblasti politické, a dokonce i zcela vyjimečný úspěch na venkově, který bude záhy ještě rozmnožen. S klidným sebevědomím a s pocitem dobře vykonané práce účtujeme tuto bilanci svého prvního divadelního večera: jím podali jsme důkaz, že není pravdivo tvrzení těch, kdož shledávají nejdolejší důvody, aby jimi omluvili divadelní nezdary v Praze; jím prokázali jsme, s jakým úspěchem hmotným i uměleckým bylo by lze žíti pražským divadlům, kdyby v repertoaru i reprodukci uvarovala se přehmatů a měla schopnost i odvahu k soustavné umělecké práci. Regisseur Zavřel ovládnul a podrobil si především smíchovský činoherní soubor, vytvořiv z něho těleso poddajné, receptivní a schopné výrazu. Vehrál tento ensemble v čistý wedekindovský stil, vyrůstající půl z illusivního realismu, půl nadskutečně typisující a pod povrchem symbolicky podezřívající, jimž rozměry konkrétních příběhů a normální vzhled postav v nadživotní velikosti byly promítány čočkou daleké, znásobňující perspektivy na věčné plátno života, a jímž odhalovány byly spodní kořeny prapůvodního smyslu, ztajeného v tomto dramatu mužství a ženství. Zásluhou Zavřelovou byly postavy ostře profilovány, výrazně rozestaveny na ideovém půdorysu děje, a dramaticky k sobě a proti sobě posouvány s čistou, ekonomicky vyváženou spádností bezpečného scenického citění. A s jakou jemnou, přehlednou výrazností byly herecky pro-

komponovány motivační linie děje, s jakým pronikavým přízvukem byly podškrtačovány opakující se leitmotivy a refrainy, soustředěné a ústící v jednotné myšlenkové pojetí hry. A to vše vneseno a vyjádřeno bylo do herectví, jehož mimická i slovní technika vlivem regie pročištěna byla od základu a zbavena manýrového a šablonovitého nánosů, vyjadřujíc se neobnošeně, svěžími, prudce a nově žitými, na výsost dramaticky raženými formami mimiky a deklamace. Zejména na výkonech pí. Švandové (Lulu) a p. Třebovského (dr. Schön) bylo lze změřiti obrodny vliv regie. Umělecká úroveň smíchovské premiery, jež byla výslednicí horlivé snahy talentovaného ensemblu a pevného vůdcovství regie, prokázala jasně, k jakým uměleckým činům bylo by lze pozvednouti produktivnost pražské činohry, kdyby byla oplodněna, vedena a podněcována regii vpravdě uměleckou.

A. N. Ostrovského drama „Bez věna“ (Безъприданница) mdlá, rozkolísaná, povídavá, vlekle únavná, nelogičností a bezradností k odporu dráždící scenická novella z r. 1879. již Národní di-

vadla tak divadelnického, že má sotva co společného s dramatem a dramatickým uměním ve vyšším slova smyslu: až na to ovšem, že hercům popřává hojně možnosti k účinné hře; vinohradský ensemble z možnosti té vděčně těžil; s neobyčejným zdarem pan Vydra, jenž vytvořil výbornou podružnou figuru.

Wedekind o osudech svého díla na jevišti.

I.

(Z Wedekindovy knihy „Herectví. Glossarium“.)

„Herec strčil si ruce do kapes u spodků, postavil se zády k obecenstvu, vedle napovědovy budky, a vyčkával spokojeně, až porozumí slovu, které mu napověda vykřikoval. Neporozuměl-li správně, nevzešla z toho také žádná zvláštní škoda, neboť jeho posluchačstvo tvořili v podstatě jen divadelní dělníci, kteří za kulisami hráli skat, anebo taroky. Divák však po dlouhá léta nepožadoval na herci více, než aby nebyl mluveným slovem vyrušen z nálady. Herci, kteří tímto uměním dobývali triumfů, jsou pro nás již nepotřebni. Nejednen z dnešních dramatiků nepropadnul snad proto, že by byl příliš špatný v scénické technice, nýbrž naopak, poněvadž dovede praco-

vati v scénické technice až příliš dobře pro výkonné schopnos dnešního literárního divadla.“

„Všechny výprasky, které mně tisk uštedřil za moje herectví, předávám a vracím neztenčeně a v plné míře dnešnímu německému herectví, jež již od let osvědčuje se být svrchovaně neschopno, aby přivedlo k platnosti dílo těch dramatiků, kteří dnes v Německu propracovávají se vzhůru.“

„Moderní německý herec od dvaceti let nezná vyššího ideálu, než hrát Ibsena. Pro herectví znamená to žalostně málo. Ulrik Brendel a Eylert Lövborg vyžadují sice duševní žár a temperament. Leč oba jsou epizodní postavy. Herbert Eulenberg není jediný z těch, kdo dnes píše dramata, v nichž celá hra chce být nešená duševním zárem, a temperamentem takového Lövborga. Odvážili-li se Ibsenovsky představitel zmoci takový problem, jest hra ztracena, poněvadž herci schází vytrvalost. Pozbude dechu, příliš málo se naučil. V nejpohnutějších situacích povahuje se líně z jednoho divanu na druhý, aby nabral nových sil.“

„K nejděčnějším úlohám, které jsou v mých hrách, tváří se německý herec od 20 let jako rozpačitý milovník. Bohužel právě pro tento obor jsem nikdy nenapsal žádnou úlohu.“

„Od pěti let všude v Německu, kde vystupuji v některém ze svých dramát, sklízejí herci uznání a pochvalu za práci, kterou vykonal jsem já a o kterou žádného herce nenapadlo se starati. O každé roli, kterou hraji, od pěti let píše veškerá kritika, že prý kterýkoliv herec by ji neporovnatelně lépe vytvořil a že prý jsem se osvědčil jako mizerný, neschopný, vtíravý dilettant. Až dosud nenapadlo žádnému herci, že by se mohl k tomuto tvrzení vyjádřiti slovem, anebo činem. Nechci kritice odporovati, ba nemohu si nic lepšího přát, než aby měla pravdu v nejširším rozsahu; leč dokažte pak konečně již jednou, velectění páni herci, že jste v právu, necháte-li se všude, kde se objevím, vychvalovati na můj účet. Zahrajte konečně již jednou nezkomoleného komorního pěvce, neboť zkomolení pěvci komorní leží už sto let za námi. Zahrajte Karla Hetmanna, krále Niccolu, markýze von Keith, markýze Casti Piani. Domníváte se, že slouží ku

cti německému herectví, je-li dramatik přinucen sám vystupovati ve svých stěžejných úlohách, nechce-li, aby byl kritikou sesměněn jako neobratný autor neproveditelných, knižních dramát? Po pět let klidili jste s veselou nerozpačitostí uznání za práci, již konal jsem já: vyzývám Vás dnes při cti Vašeho povolání, abyste mi konečně jednou ukázali, jak nutno role Gerardo, Hetmanna, Niccolu, Marquis von Keit umělečtěji a působivěji přivésti k platnosti, než jak je dovedu sehrát já. Přeslechnete-li mou výzvu, bude nám jasno, co si máme o Vás mysliti.“

Dnešní dramatik musí předpokládati, že nebude provozován, nýbrž popravován. Mé vlastní zkušenosti jsou skrovné, jsou-li měřeny zkušenostmi mých soudruhů. Má hra „Takový jest život“ byla v Mnichově, Berlíně a Frankfurtu popravena. Můj „Markýz z Keithu“ byl během deseti let dvakrát kolem lánán v Berlíně. Můj „Erdgeist“ před berlínským provedením byl popraven v Hamburku a ve Vratislavi. Můj nevinný žert „Nápoj lásky“ byl pranýřován v Lipsku, Norimberku a ve Vratislavi. Nebyli by herci ochotni slovo „provedení“ při premierách nahraditi k podstatě jejich činnosti přiměřenějším slovem „poprava“? Katovský úřad má také svůj význam, jakmile jde o cenné subjekty.“

II.

(Z dopisu Franka Wedekinda Františku Zavřelovi.)

„Velectný pane Zavřele, věnujete Svou uměleckou práci a Svou často osvědčenou silu pokusu, drama „Erdgeist“ přenesti na české jeviště. Dovolte mi, abych Vám při této příležitosti především co nejvroucněji poděkoval za skvělou inscenaci „Erdgeista“, již jste daroval mnichovskému Uměleckému divadlu. Zbavil jste „osoby“ všeho náhodného a dal jim vyvstati jako pozemským mocnostem, jako činitelům našeho bytí — tak, jak mi při práci tanuly na mysli. Nicméně musil jsem se sám sebe ptáti, nebyla-li při tak mohutné inscenaci Vaše důvěra v mé dílo větší, než jeho nosnost. Zdálo se však, že souhlas diváků Vám dával za pravdu. Jasně vynikal smrtelný zápas, jež bojuje přirozenost a samozřejmost ženské prabytosti se zděděnými zásadami mužství, ovládajícími svět.“

Poznámka k Zavřelovým skizzám.

Skizy, které na úvodním místě uveřejňujeme, zobrazují čtyři scény ze Shakespearovy tragoedie „Antonius a Kleopatra“, vystavené regii

Františka Zavřela v minulé letní saisoně na Uměleckém divadle mnichovském.

Inscenací Shakespearovy tragoedie podařilo se Zavřelovi poprvé na mnichovském reformním jevišti důsledně uskutečniti a s neobyčejným invenčním bohatstvím využití principu reliefní, do krajnosti zjednodušené, oproštěné, dekorační stilisace, bez porušení mohutné illusivnosti. Nejjednoduššími prostředky a nepatrnými obměnami skrovného dekoračního materiálu docílil Zavřel velkého počtu jevištních obrazů, které byly prostorově řešeny se svrchovanou scénickou účinností a v barvách, světle i rozvržení hmoty, vystaveny s jemným výtvarným citěním, aniž by uměnily illusivní suggestivnost dějového místa. Vteřinové střídání scen na otevřeném jevišti dopomohlo hře ke spádu, jímž její dramatické hodnoty poprvé byly objeveny a uplatněny v plné síle.

Z činnosti Sceny.

Wedekindova tragedie „Lulu“, jež jest v Praze hrána již po tři týdny s plným úspěchem, bude postupně uváděna také na mimopražská jeviště. Byla již provedena činoherním souborem Blažkovým 5. t. m. ve Dvoře Králové (15. t. m. v Nymburku); hru nastudoval a inscenoval v zastoupení p. Zavřelově a podle jeho mnichovské koncepce člen „Sceny“ Jan Bor. Rovněž byla přijata do repertoiru Městského divadla plzeňského. — Přednáškový cyklus „Sceny“ o divadelním umění zahájen bude 20. t. m. v Pražském obecním domě přednáškou Jana Bora „O výtvarném vývoji jeviště“. — Regisseur „Sceny“ František Zavřel, vrchní regisseur berlínského „Künstlertheatru“ nastuduje a inscenuje ještě v květnu na Městském divadle vinohradském Sullivanovu operettu „Mikado“ a Dykovu tragedii „Zmoudření Dona Quijota“ za součinnosti prof. Františka Kysely a hudebního skladatele Jaroslava Kříčky.

S C

Rudolf Krup

Dějství d

Dr. Sekavec: Fuj
Bambuti — ná
dám! (Bouch
Bambutti (rozru
ným šátečkem.)
Volánek (zach
změří si ji a ř
Bamb. (mechan
Vol. (střídavě p
myšlenky). V
která zamýšlí
Bamb.: Ano, m
Vol.: Žila jste

2/3

S C E N A

Rudolf Krupička: Ze satyrické komedie
„Velký styl“.

Dějství druhé. Starostova audienční síň.

Otokar Fischer: Dramatický styl Dykova Quijota.

Dykovo „Zmoudření Dona Quijota“ podobá se stromu, jenž, ze své prsti přesazen do méně úrodné půdy, štěpující rukou byl upraven tak, že místo jižních šťavnatých plodů vydává ovoce dráždivě zatrpklé chuti. Tak vzbuzuje obojí: i barvitý obraz bohaté epické pláně, z níž vybuchela vegetace nádherné fantastičnosti, i představu sychravého duševního podnebí, v němž těká zneklidněný stesk moderního autora, neukojeně roztouženého svým osudem, svým lidstvím a svým češtvím; tak působí tento mišenecký výtvar, vkládající přeжатé citáty do svého originálního pojetí a mísící vlastní a novou filosofii do vytvořeného již rámce, nejenom dojmem dvou křížících se rass, nýbrž leckde i nesouzvukem různorodých koncepcí a úryvkovitě provedení. Ale dissonance jsou tak podstatnou složkou Dykovy sentimentálně ironické letory, že je v duchaplné jeho hře přijímáme za skoro samozřejmou přísadu, vyzývající ke kritickému odporu, snad, a přece podporující, kořenící a přisolující osudu, palčivou náladu, již vyvolává jeho znervosnělá romantika.

Způsob, jímž Viktor Dyk přebásňuje španělský román v divadelní hru, jest ten, že jeho tendenci, jeho situace a jeho postavy důsledně zahrocuje v epigram. Nevytváří živelného dramatu, vyvěrajícího z utajených hybných sil myšlenek a vášní, nýbrž brousí a přebroušuje nápady v lesklé šipy, životní moudrost v úsečnou schematicnost, živoucí lidi v oduševněné pointy. „Jediná pomoc je proti touze: uskutečnit ji“; toto aperçu, názorně zobrazené posledním dějstvím, tvoří základní myšlenku; titul kusu se postupně v jednotlivých aktech opisuje, tu suše, tu břitce, vždy stručně a dialekticky, slovy a událostmi, jichž smysl dá se vystihnouti novým epigramem, že blázna umoudřovat znamená ho usmrcovat. Takovéto bolestné poznatky jsou váženy nejhloub z autorova nitra, v kontrastování vysněného světa s bezohlednou skutečností podařily se mu v prvním, třetím, pátém dějství momenty ryzí a bezprostřední působivosti, přesvědčující, přes celkovou, ne právě divadelní stavbu,

o dramatické síle Dykova antithetického ducha. Toto si uvědomiti, je tím důležitější, ježto spolu je konstatovati, že účinky jsou skoro vesměs získávány střizlivou hospodárností slova a aforisticky napovídajícím slohem, jdoucím ruku v ruce s přímočarou psychologií.

Dykova psychologie pohybuje se doslova v přímkách. Dyk si zjednodušuje bohatství života, povah a citů. Pro dvojici idealistického rytíře a střizlivého bojácného sluhy našel půdu Cervantem již připravenou. Stupňoval ještě jejich rozlišnost, takže jeho Quijote je celý vystižen svým doznáním „představoval jsem si všechno jinak“, a jeho Sancho Pansa mohl být důsledně proveden podle svého literárně již ustáleného typu. Ale i pro ostatní povahy platí zákon symetričnosti. Hotový geometrický obrazec je narýsován hned na počátku, kde vystupují komplementární páry magister - neř a farář - hospodyně. Souběžně jsou stavěny první a pátý akt, onen, předvádějící neúspěšné hojení nařízené farářem (spálení knih), tento s léčebnou, až příliš podařenou metodou magistrovou (ve shodě s románem je v knižním vydání též čtvrtý akt věnován magistrově pedagogickému pokusu). Stejná souřadnost a stejně kontrastování v druhém dějství; spojkou Dykovy psychologie vedle „a“ jest „ale“, též „ačkoli“ a „přec“; hlubokého, vnitřného sřetězení příčinného mezi jeho postavami není; dokladem scéna milenců v druhém dějství, nejabstraktnější, scénicky nejnemožnější, nejméně divadelně myšlená z celé hry: a kdyby ony dva symboly lidské všední lásky tam na svých horských vrcholcích mluvily řečí andělů, mně nebyly by — v dramatu — než alegorickou přítěží, zdržující vývoj děje a mlhavě dokreslující to, co chtěl bych vidět znázorněno přímou charakteristikou titulního hrdiny. Ale ježto oba milenci nad to mluví jako kniha spíše než jako příroda, znějí jejich paratakticky stavěné věty jako ozvěny, mrtvě házené od skály ke skále. Dykova záliba pro souřadnost výzvy a odezvy plně se uplatňuje v turnajové scéně čtvrtého dějství, kde rytíř Jasného Měsíce a hrdina de la Mancha prostřednictvím hlasatelů ohlašují svůj souboj; táž snaha o paralelisování součástí dialogu a děje proniká též ve zdařilém prostředním aktu, kde hříšné Dolores jsou přidruženi dva

zřetelně odlišeni partneri. A tato rušná a dramaticky i herecky vděčná postava sama, ta zločinná i blouznivá cikánka, jejíž původ je as v lesích německé romantiky, zda není zase vyplněním, vyzdobením, oživením bonmotu, jež její autor ostatně našel už dávno před svým dramatem? „Ne, nebojím se. Pouze nudy“, zpívala „milá sedmi loupežníků“ a věrně dle tohoto hesla moderní dekadence vede a zahrává si též Quijotova Dolores.

Dle téhož zákona jednoduché vazby, tu spojující, tu adversativní, řídí se zajímavý Dykův dialog. Je to opět: dialog epigramatikův, ba možná, že u autora, který od lyriky a satiry teprve vývojem se dostal k dramatické formě, jeho slovní výraz je duševní prius, dle něhož se utváří drama jak co do konfliktu, tak po stránce charakterů. Zvláště prvé dva akty se přímo hemží příklady, z nichž budiž uvedena alespoň tato fuga „myšlenkových rýmů“, anafor, refrainů (str. 30):

Hospodyně: Mluví zcela jinak nežli velebný pán. Net; Mluví zcela jinak nežli Magister. Hospodyně: A váš dům? Vaše sídlo? Don Quijote: Není mne tu potřeby. Nebylo mne tu nikdy potřeby. Byl jsem zde vždy něčím zbytečným. Ale věřím, že nejsem zbytečným vůbec. Odejdu. Chci si volně oddechnout: cosi po leta bránilo mi oddechnout volně. Chci jít, aniž bych věděl, kam večer dojdu. Jít, aniž bych věděl, s kým se potkám . . . Hospodyně: Blouzní. Net; Blouzní.

Tato metoda může vésti k manýře. Dyk se nebezpečí vyhnul. Má vybraný vkus. Jeho krátké věty řadí se v rytmus. Někdy jsou udýchány. Ale dovedou se stupňovati. A pak vzniká útvar, jež lze zvát ne už jen dramatickým, ale pravým tragickým epigramem. Tak praví farář v 1. aktu: „Bude zuřit. Bude truchlit. Bude vzpomínat. (Pokrčí rameny). Dozuří. Dotruchlí. Zapomene“ — slova, jež tak krásně dosvědčují dramatickou výraznost slovanského slovesa, sotva napodobitelnou jinými jazyky ve stejné úsečnosti. Tak zakončuje se celá tragedie mohutným trojvětím („Je dobrý.“ „Je moudrý.“ „Je mrtev!“), pádným, tklivým, bolestně se vrývajícím v posluchačovu mysl a plně vystihujícím zoufalou náladu této smutné a hluboce citěné hry.

Je dramatický styl „Dona Quijota“ schopen jevištního života? Ta otázka, ještě před dvěma týdny hádankou, dnes po vinohradské premiéře je rozhodnuta v autorův prospěch, a to v neposlední řadě zásluhou dramaturgické úpravy, jež zasáhla nadmíru významné jednotlivosti. Podtitul kusu v knižním vydání zní „tragedie“, v Zavřelově jevištní úpravě „romantická hra“. Tím jest udáno vůdčí hledisko, dle něhož se ukázala potřeba zvláštní úpravy proscenia i dekorací, součinnosti hudby a stilisovaných gest i slov hereckých. Kromě toho bylo dbáti požadavků scénické proveditelnosti, autorem leckde zanedbávaných. Proto přirozeně škrtnuta v 3. i 4. aktu účast němých tváří, jež by v tak niterně založeném dramatu působila poněkud operně, a následkem toho byla autorem překomponována celá turnajová scena; s jeho režijními poznámkami, na př. s předpisy pokoje či verandy, bylo nakládáno volně, se zřetelem na celkový ráz a ne na jednotlivý výstup vytržený ze souvislosti. A co se tkne nejvlastnějšího Dykova dramatického stylu, totiž jeho paralelujícího uspořádání figur a epigramatického rázu řeči, projevovalo se, že lze na tomto základě (na př. na počátku hry) tvořiti skupiny působivé ve svém přesném rozvrstvení a že pointované riposty dají se herecky vykořistiti ve smyslu dramatické dynamiky. Spolu však bylo zjevno nebezpečí schematicnosti tam, kde postavy, místo aby se vyvíjely, rozvádějí svůj daný, nehybný charakter a rozprádají své sentence. Prvý akt končí se u Dyka morálním poučením („Spalovali jsme knihy zbytečně“), v jevištní úpravě nastoupilo tu, jakožto nadmíru účinné finale, horoucí vyzvání Dulciney; k největším pak kladům Zavřelovy úpravy čítám, jak v posledním dějství byl lidsky prohlouben poměr mezi Quijotem a Sanchou: tu nebyl sluha jen „nemotorným těšitelem“, jak předpisuje text, nýbrž bral nejčinnější účast na bolu svého pána; právě že mezi obsahem bravurních humorných písní a srdceryvným tónem, jímž byly přednášeny, byl takový hluboký nesoulad, právě tím ztratil poměr pána a sluhy všechnu schematicnost, místo níž se uplatňovala soucitu plná lidskost.

Vydání a provedení Dykovy hry mají cenu dokumentu, ostře osvětlujícího poměry naší dramatické tvorby. Kdežto

v cizině drama se rozesílává předem v jevištní úpravě, byla Dykova hra zakleta do nejliterárnějších forem. Zprvu vyšla — a zapadla — v denním listě. Pak se čtla v luxusním vydání, odsouzeném k zájmu exklusivních kruhů. Byla myšlena knižně, s reálním jevištěm nepočítala, platila za neproveditelnou. Tím, že byla vinohradským divadlem zařazena do repertoiru, tím, že se Zavřel odhodlal provést ji v podstatě nezkrácenu (nepřetavenu ani v druhém aktu, jehož scenická forma je nejproblematictější), byl vykonán zdařilý experiment, jemuž přikládám velikou váhu. Předně s hlediska divadelní praxe, ježto Zavřel názorně ukázal, jak provádět nápravu, po níž jsme theoreticky a marně volali v diskusích, anketách, polemikách; za druhé s hlediska národně umělecké ethiky — a to zdá se mi být nejdůležitější v době, kdy se zas tak prostořece do divadelních otázek mísí falešné vlastenčení: nám není zapotřebí velkých slov o českosti umění, o slovanskosti repertoiru atd., nám je jen potřeba prosté činorodé víry ve jsoucnost a budoucnost českého dramatu. Tato víra to jest, kterou se lišíme od oficiální skepse a nevšímavosti reprezentativních divadelních kruhů, touto věrou byli prodchnuti oni činitelé, kteří vzácně harmonickou spoluprací umožnili, připravili a uskutečnili významný umělecký čin.

Edward Gordon Craig: Divadlo a stilové umění.

Feuilleton.

Libretto.

K palčivým záhadám moderního umění náleží otázka po budoucnosti velké opery. Jsou, kdož mají celý komplikovaný výtvar hudebně-dramatický za překonanou formu, neočekávající od powagnerovských pokusů podstatných novot, kdežto jiní v opeře posud uctívají nejvyšší myslitelnou uměleckou možnost, jejíž význam vzrůstá v poměru k intenzivní spolupráci jednotlivých složek — hudby, básnictví, výtvarnictví — pojících se ve velkolepou syntesu; ba nescházejí zastanci názoru, že nejen pro hudbu, než i pro literaturu zbývá opeře v budoucnosti úkol dalekosáhlého významu, ježto i slovní drama, pod vlivem nově ožilého vzoru antické tragedie na př., spěje pryč k monumentálním účinkům, v nichž možná i zpěvu bude zas vykázána činná účast. Jisto jest, že čím ostřejší povahokresba, čím silnější drama, tím menší touha po romantickém splývání umění, tím soběstačnější slovo a gesto, tím urážlivější pomyšlení, že by hudba musila slovu přispět na pomoc; neméně však je faktum, že onoho nejvyššího rozjásání a rozbouření lidských citů a vášní, jež dáno rozpoutatí hudebníkovi, nedosáhne pouhé slovo nikdy a že literáti leckdy závidívají skladatelům mocnější, sugestivnější, drásavější a dráždivější nástroj a účinek.

Zůstane tedy otázka opery nerozhodnutou prozatím záležitostí hudebníků, a literatura bude sem i nadále přímo zasahovati jen v podružných a často nespravedlivě přezíraných zájmech slovního podkladu a doprovodu. Je jen spravedливо, že v poslední době odbornické kruhy bedlivě přihlížejí též k podstatě, stavbě a působivosti libretta, od něhož přece v tolika případech odvisí zdar a duch celého operního díla. Divadelní praktik Edgar I st e l, autor několika spisů o Wagnerovi, o vztazích romantiky k hudbě, o dějinách melodramu a j., vydal nedávno v Berlíně u Schustera a Loefflera poučnou a nabádavou knížku „Libretto“, psanou lehkým slohem bez přítěže theorie a učnosti, sledující praktické cíle a zřetele spíš divadelně-režisérské než historické a dogmatické. Aktuálním účelem je určen ráz zajímavého spisku, vyhýbajícího se všem hlubším vztahům mezi literaturou a hudbou, ale obsahujícího řadu dobrých pokynů pro adepty hudebního umění, zvláště pro ty, kdož hledají thema pro operu a autora, jenž by jim je zpracoval. I st e l počítá s reálnými poměry, doporučuje, aby divadlo bylo oderváno od knižní literatury, staví do popředí zájem o obsazení, hratelnost, srozumitelnost, o vy-

hlídku na úspěch, o vkus a chápatost obecnosti; brojí proti pohodlnému a povýšenému povrhování technickými efekty, radí, též v běžném divadelním zboží ohlížet se po zákonech dobře vypočítané dramatické struktury a vykládá někdy i samozřejmosti a triviálnosti. Přece však obsahuje jeho prakticko-theoretický návod nejedno místo širšího zájmu a obecnější platnosti.

Istel rozeznává patero vztahů librettisty k skladateli a charakterisuje je jmény komponistů: Gluck, Mozart, Lortzing, Wagner, Strauss. Prvý poměr je dán, když obratný dramatik inspiruje hudebníka, když tedy text je popudem ke kompozici: „Byť byl skladatel sebe nadanější“, tak objasnil toto stanovisko Gluck v dopise z r. 1773, „bude přec jen vždycky skládati prostřední hudbu, pokud básník v něm nevbudí nadšení, bez něhož všechna umění jsou chabá a vadnou“. Opakem Mozart vycházel od hudby, hledal pro svůj musikální stav, pro svou náladu a schopnost přiměřený sujet a slovní jeho zpracování: „nelze jinak, než aby poesie byla v operě poslušnou dcerou hudby“, psal svému otci; pro dvě svá vrcholná díla, pro Dona Juana a Figara, našel v Italovi Da Pontovi nevhodnějšího ze soudobých librettistů, kdežto s německými texty (na př. ke Kouzelné flétně) měl daleko menší štěstí. Podvojně nadání básnické i hudebnické jest konstatovati u Lortzinga, jenž pro svůj neznámější výtvar, „Cara a tesaře“, i pro jiné své opery psal si texty sám; vycházel při tom z praktických divadelních předpokladů a požadavků živého, jednotného ievištního účinku, jsa přesvědčen, že nikdo nevyjde vstříc jeho plánům tak ochotně jako on sám; zajímavá rozmluva, již Istel otiskuje ze zapomenutého dokumentu z r. 1869, ukazuje autora-hudebníka v sympatickém světle střízlivého a velmi skromného posuzovatele vlastních zásluh. Je tedy Lortzing vzdáleným předchůdcem Richarda Wagnera, který uskutečnil své theoretické požadavky synthetického nadání a souhrnu všech umění a u něhož zřetele hudebnické, básnické, režiserské byly navzájem sebou podmiňovány a určovány. Z jedinečného případu Wagnerova nelze ovšem vyvozovati platných postulátů pro budoucí praxi, proto v novější operě přirozeně zavládly opět starší typy; novinkou je leda genre „literární“ opery, kde se komponuje dílo již hotové, vzniklé neodvisle od hudebníkovy účasti a bez aspirace býti zhudebněno: sem spadá Straussova Salome a Elektra, Debussyho Pelleas a j. (z české moderní produkce by tu bylo jmenovati na př. zhudebnění Poupěte nebo Milkování).

Co se vlastního sujetu libretta týče, dlužno především stanoviti, běží-li o drama vlastní invence či alespoň o drama bez přesné předlohy: sem je čítati Wagnerova dramata, která, byť se přimykají k pověsti anebo jiné literární tradici, jsou tvořena (tu s větším, tu s menším zdarem básnickým) originálně a s velkou odvahou myšlenek i námětů; často mívají libretta pro celkový ráz i pro jednotlivosti vzor v románu či novele (typický příklad: Carmen, dle Mériméeovy povídky) anebo dokonce v literárním dramatu. Zdálo by se, že tato poslední eventualita předpokládá nejskrovnější účast librettisty v technickém i formálním ohledu. Ale, jak ukazuje Istel náhornými příklady, právě zde nastává nejdělikátnější úkol, aby se rozrůznilo, co účinkuje v slovním dramate a co má působivost ryze operní. Dokladem dvě jmenované již práce Da Pontovy: Don Giovanni vznikl kontaminací a přeměnou dramatických námětů, jichž tradice sahá nazpět do 17. století; Figarova svatba pak je pracována dle sociální satiry Beaumarchaisovy a to tak, že dobový a tendenční ráz je setřen, povznesen do oblasti čirého, obecně lidského, osvobozujícího humoru. Rozboru libretta k této operě věnuje Istel objemnou kapitolu a slibuje, že, jako loni jinde provedl literární analýsu Verdiho Otella, podrobí obdobné kritice též jiné zpěvohry, na př. Mistry pěvce a Carmen. Podle nedávno objeveného záznamu Beaumarchaisova dá se prý konstatovati zvláštní věc, že Da Ponte svým přepracováním dal Figarově svatbě přibližně onen obsah a onu formu, jaké autorovi francouzské veselohry byly původně tanuly na mysli — nebylo tedy thema pokaženo, nýbrž v pravém smyslu slova očištěno od látkových a satirických příměsků a povzneseno, byť se ovšem ztratil britký a odvážný charakter společenské polemiky.

Istel podává řadu konkrétních rad, jak rozvrhnouti dispositi libretta, jak si vésti při exposici, při charakteristice, při závěrech aktů; udává názornost, stručnost a omezení se na hlavní osoby a myšlenky i události za přední podmínky úspěšného operního textu: ale více než těmito estheticko-normativními partiemi nabádá bohatými příklady, z nichž nejeden dokazuje, že i podružný literární genre libretta může poskytnouti příležitost k rozvíti a uplatnění pravého dramatického smyslu.

Dokument.

Ve dnech, kdy dramatický zájem byl soustředěn na Vinohradské divadlo, jež záslužně a úspěšně provedlo Dykovu hru, Národní divadlo ohlásilo prvou českou původní novinku v této saisoně, a to aktovku „V ohni“ od Ládi Nováka, autora „Princezny Hyacinty“, a balet Národního divadla hostuje v pražské noční místnosti pod záhadným jménem „Baletu královské opery“.

Z činnosti Sceny.

Článek o dramatické a n a g n o r i s i, jež z pera Otokara Fischera přinesl prvý půlročník našeho časopisu (č. 2. a 3.), vyšel německy v berlínském časopise „Das literarische Echo“ z 15. června.

Přednáškový cyklus „Sceny“ o divadelním umění zahájen byl 20. května v Pražském obecním domě přednáškou Jana Bora „O výtvorném vývoji jeviště“, doprovázenou bohatým souborem diapositivním, obsahujícím podrobně doložený vývoj moderní dekorace od renaissace až k obrodnému hnutí dnešnímu. — Wedekindova tragédie „Lulu“ sehrána byla činoherním souborem Blažkovým v Nymburku, Jaroměři a Úpici, a bude provedena 13. t. m. v Hradci Králové. Veškerá tato představení, která v zastoupení p. Zavřelově vystavil režisér „Sceny“ J. Bor, byla vyprodána a dosáhla u obecnstva i kritiky dokonalého úspěchu.

4

S C E N A

František Pocci: Kašpárek mezi divochy.

Kulturně historické drama ve dvou jednáních.

První dějství.

Africká Ostrovní krajina, v pozadí moře.

Mezi ouverturou, jež musí předváděti bouřlivou hudbu, zvedá se opona. Strašlivá bouře, blesk a hromobití. Koráb jest zmítán na vlnách sem a tam. Udeří do korábu, který

vadla a režisérem, tak doufám, že i pro vývoj hereček bude otevřena tato možnost, a brzy nebude jen výjimkou, že intelektuální ženy, jež osud zanesl na jeviště, budou se uplatňovati jako správkyně divadla, jako rádkyně a literární vůdkyně, jako organizátorky, vychovávající vkus.

Mám však mluvit o nás, pouhých herečkách, o naši psychologii, o tom, jak čítáme a posuzujeme kusy, o našich vztazích k velkým básnickým dílům a k saisonním kyčlům a vůbec o zcela zvláštním způsobu, jak my se díváme na literaturu? Nebylo by to tak jednoduché, chtít přesvědčiti ty, kdo scenu znají jenom z hlediště nebo z novin, o tom, jak my jsme v literárních otázkách hloupé, nevzdělané a surové, posuzujeme-li úlohu, z níž máme vytvořit umělecké dílo. Vyložiti, proč — smím-li se tak vyjádřit — v privátním životě milujeme jen skutečně dobrou literaturu, kdežto jako herečky dovedeme celou svou silu věnovat úloze ve hře literárně bezcenné, to by znamenalo popsat celou zeď, jež dělí náš soukromý život od našeho uměleckého povolání.

Otokar Fischer: Herec.

Dovnitř se nelze vrátit: nad vchodem šklebí se maska, tisíc tam chlípných je očí, před rampou bičem se práská, znesvěcujícím hmatem kdos po tajemství sáh, svědomí krčí se, zbito, a člověk se svíjí, nah; já dryáčnictvím krve a navoněnými vzdechy byl vyštván jako žhář z pod vlastní, již zapálil, střechy.

Jdu prázdnými ulicemi: kal vzpomínek na nich lpí; nad šplouchající řekou — a slyším: město spí; za okny ozářenými přebdělé tuším hráče, jdu podél domu slepců a zdá se mi: někdo tam pláče, a stoupám ve zvlhlý park.

Ó, kde jsem tak dlouho dlel? Zatím, co dýchal jsem v dusnu, strom za stromem rozpučel. „My bělostně bílé květy, my po tmě se rozvily samy. Proč jsi nás opustil? proč nerozkvetl jsi s námi? proč v těžkém vzduchu trpěl, kde jara neznají?“

Tak s výčitkou a steskem ty stromy dýchají,
jako bych po celý život nikdy nebyl živ z jara;
a náhle s vrcholku stromů zazní mi píseň stará,
ta neuvěřitelná, tajemná beze slov,
z níž neznáme jednoho verše, k níž hledáme tisíc strof,
již každý z nás milionů chce chytit v nápěv nový,
již každý chce pro sebe šeptat a panenskými slovy.

Zde tedy je to všecko. Co jsem kdy, ozvěnou, hrál,
co musil jsem cítit, zlosyn, teď šašek a teď král,
co potupně prázdným chechtem se šklebilo ze zrcadla,
co zabodlo se v mé srdce, kdykoli opona spadla,
— to všecko zde dýše a šeptá. Já toužím pod květy:
jen vsáhnout a vssát se do nich! a zřím jen — zakletý,
bych na prázdno do vzduchu sahal —, jak tajemství kvete a roste.

Nemáme pro ně slov. A je to přec tak prosté.

M. Bonč-Tomaševskij: Rythmus a režisér.

(Dokončení.)

A jako před září slunce kalí se lesk smutných hvězd, jako mizí potoky vlévající své proudy v tok mocné řeky, tak ustupuje hudba a jevištní dění, odevzdavši své povinnosti slovu, tak povoluje duševní a tělesný žal, neboť našel výraz v protestu rozumu...

Tvůrcové zvuku, slova a divadelního dění pohlížejí na boj života s různých výšin. Skladatel sám spoluprožívá, kdežto básník jest jen vyprávěčem událostí, ať již vášnivým nebo chladným. Hudba podává to, co se zrodilo v duši a uskutečnilo se. Doba, která odděluje vznik možnosti od rozumu, a uskutečnilo se. Doba, která odděluje vznik možnosti od rozumu, nemá důležitosti, a v daném případě jest nám lhostejno, nastalo-li nějaké faktum ihned po duševním prožití, nebo je-li od něho odděleno dlouhou dobou. Právě tak jest nám lhostejno vyvolala-li nějaká událost ihned reakci našeho rozumu, nebo probudilo-li se vědomí značně později. Ba není ani důležité, nastalo-li vůbec samo faktum či ne. Protože těžiště tvůrčího zvuku nebo slova neleží ve faktu. Protože ze spojené triady života vybírá tvůrčí předhodnocení jen moment, který potřebuje.

SCENA



PŮLROČNÍK PRVÝ.

ROK 1913. \

formy zužívají jen náhodně — a to jsou „knižní dramata“. Ony působí daleko intenzivněji v knize, kde čtenářova fantasie vysoko se rozlétá, zatím co scéna odhalí nemilosrdně vše, co ať jinak sebe básničtější, neživilo se z pramene, z něhož jediné zdárná scéna může žít: z dramatičnosti.

J. Kodíček.

Otokar Fischer: Anagnorise.

(Črta k psychologii dramatu.)

„Anagnorise“ je učený název prostinké věci, bez které se obejde málokterá divadelní hra. Uvedl jej do esthetiky starý Aristoteles a užívá se ho podnes takřka výlučně v úvahách o dramatu antickém. A přece by motiv anagnorise (poznávání) měl být studován též na technice moderní, ježto uvádí vždy k novým, složitějším a dráždějším záhadám.

V jedenácté a šestnácté kapitole své Poetiky rozbírá Aristoteles dramatický prostředek, jimž postava některá jest převáděna „z neznámosti ve známost“, t. j. kdy se dá poznati anebo jest poznávána od jiných. Nejkrásnější prý jest, když takovouto situaci přivodí se změna osudu, neboť pak obrat děje bývá s to, aby u diváka vyvolal „soucítí a bázeň“. Theoretik rozeznává pět druhů anagnorise. Prvá kategorie, umělecky nejméně cenná, jest poznání dle znamení (kdož by neznal dokladu, že v dramate hraje významnou úlohu n. př. očůka na malíku či na šiji!); na druhém místě jsou prostředky poznání, jež od autora bývají libovolně vymyšleny, aniž tvoří podstatnou část fabule; po třetí běží o vzpomínku, totiž tak, že někoho poznají dle citů, jež při pohledu na nějaký předmět dává na jevo; výše stojí poznání, zjednané řetězem logických úsudků, nejvýš pak ono, jež vyplývá bezprostředně z průběhu událostí. Aristoteles ilustruje tento výpočet doklady, jež vybírá s oblibou z jedné básně epické, totiž z Odyseie, a ze dvou dramát, totiž ze Sofokleova Oidipa Krále a z Euripidovy Ifigenie Taurské.

Co všechno znamenají tato tři díla pro poesii novějších časů! Kolikrát se tudíž v moderním dramatu obměňují veliké situace: sestrykněžky, jež před bratrem odhaluje svůj původ; královského zločince, jenž náhle hledí do své minulosti a tím se přesvědčuje o svém hříchu; dobrodruha, jehož poznává jen věrný sluha či dokonce nemá tvář! Není nutno přidržovat se aristotelovského rozdělení, ba doporučuje se stanoviti stupnici dle nových měřítek: tak na př. nejjednodušším způsobem zdá se býti, že neznámá osoba sama se „představi“. Ono

přeslavné Homerovo místo „já jsem Odysseus, Laertův syn...“, vložené do epizody Fajacké, má svoje pathetické obdoby též v historii jiných námětů: komu by nezněla v sluchu Lohengrinova arie, již před Elsou se zná k svým předkům („Můj otec Parcival...“); kdo, obeznámen s klassickým dramatem Němců, nevzpomínal by, kterak Ifigenie před Thoantem hrdě přiznává, že jest z rodu Tantalova!

Přirozeně, přerůzná zpracování antických látek užívají se zvláštní oblibou motivu, posvěceného dávnou tradicí starověku. Dva příklady snad objasní, jak může zděděný ten námět býti buď osobně zbarven či konservativně ponechán. Na počátku druhého dílu Vrchlického Hippodamie je typicky antická anagnorise, působící silou situace, bez point slovních a beze zvláštního psychologického prohloubení: Staříček Tantalos, než pozná vracejícího se syna Pelopa, zarazí se při zvuku jeho slov: „Ký známý byl to hlas?“ a dostav odpověď: „Hlas Pelopův!“, bojí se, „by nepad klamu v síť“, ale pak ihned synovi, klesajícimu k jeho nohám, ohmatává hlavu, prsa, ramena: „Je možno to? Mně přáli nesmrtelní se s tebou setkat zase!... Jsi ty to, hochu? Zdráv, jakš odešel? Ach, ano, to tvé vlasy, čelo tvé, toť ruka tvá tak měkká, oddaná, tos celý ty! Ó, buď mi vítaný!“ V nepatrném tom detailu zračí se, tuším, co určuje vůbec z největší části jednoduchý a poněkud konvenční poměr dramatika Vrchlického k antice, jež mu podává vítanou příležitost k figurálním komposicím; krásný a pravou antickou tradicí posvěcený motiv ohmatávání hlavy, prsou, ramenou svědčí o zálibě básníkově pro lidsky dojemné a cituplné momenty, ale individuální, prohlubující pojetí to není, nebylo as ani zamýšleno. Naproti tomu v jiných starověkých bájích od jiných moderních zpracovatelů jsou, až s křečovitou okázalostí, vyzdvihovány vzrušené a zneklidňující rysy. Dokladem: Hofmannsthalova Elektra, se svou stupňující, komplikující psychologií jak v povahokresbě jednotlivých osob tak v dramatické technice a tudíž i v anagnorisi. Řecká tragedie vracela se ráda k vrcholnému onomu bodu v dramatu o rodu Atreovců, kdy Orestes, přicházející mstiti otcovu smrt, jest poznán od své sestry vášnivě toužící po vykonání odplaty. V Aischylově Oběti na hrobě poznání se udá logickým usuzováním. Elektra spatří na otcově hrobu ustříženou kadeř; té nemohl tam dáti nikdo, než kdo mu je láskou nakloněn; a ježto kadeř je čerstvá, tedy mimo dceru žije otcí též někdo jiný z blízkých přátel; ale který? podle podobnosti s jejím vlasem nemohl to býti nikdo jiný leč její bratr. Ještě před osobním setkáním s Orestem tuší tudíž Elektra,

že k setkání dojde. Není divu, že krásné a složité to usuzování se líbilo racionalistovi Aristotelovi. Snad ještě vřeleji mluví k srdci poznání, jak se předvádí v paralelním dramate Sofokleově, v *Elektrě*: Sestra, tváří v tvář Orestovi, má v ruce nádobu s popelem mrtvého bratra; přestrojený Orestes v těle, „bezbožně a nectně ztýraném“, poznav sestru, vyvrací její tvrzení. Na to Elektra: „A kde je tedy nebožáka toho hrob?“ Orestes: „Ten není nikde: nemá hrobu, kdo je živ.“ Elektra: „Cos řekl, hochu?“ „V tom, co pravím, není lži.“ „Což žije muž ten?“ „Žije, ač-li živ jsem já.“ „Jsi ty snad onen?“ „Nuže, na mne pohlédnouc —“ „Ten prsten otcův?“ „Poznej, zdali pravdu dím.“ „Ó dni mně drahý!“ „Drahý, přísvedčuji též.“ „Ó hlase — přišel's?“ ... Z velebného tohoto místa vytvořil německý obnovitel sujetu rozčilující efekt. Nedosti na tom, že u Hofmannsthal je to Elektra sama, jež má poznat bratra: její poznání názorným a účinným způsobem se připravuje. Mluví s bratrem, jehož nepoznává, dotčena záhadnými jeho slovy o mrtvole otcově a o návratu dítěte, zasažena zvukem jeho hlasu, zvolá pojednou: „Kdo jsi?“ A v tom okamžiku vrhá se starý zachmuřený sluha ze dvora bez hlesu na jeviště k nohám Orestovým, líbá jeho nohy, vzchopí se, úzkostně se ohlíží a nelslyšně zas odkvapí. Načež Orestes dá sestře mírnou odpověď: „Psi na dvoře mne poznávají, a moje sestra nikoli?“, a Elektra vzkřikne: „Oreste!“ Tak Hofmannsthal v theatrálním výjevu kombinoval motiv řecké tragedie motivem řeckého eposu (starý, vychrtlý pes podle čichu poznal Odyssea a lísal se k pánovi, jehož po dvacet let neviděl); tak stupňuje vídeňský poeta obě přejaté situace svým raffinovaným způsobem, noře je do atmosféry předrážděného čekání a mstivého paroxysmu, a buduje krom toho své drama na motivu nemohoucnosti zapomnění: „ich bin kein Vieh. ich kann nicht vergessen!“, volala nedlouho před tím hrdinka kusu, motivujíc svou nenávisť k matce a lásku k otcí, a tak se dvojnásob odráží kontrast, že „psi“ lízají Orestovi nohy, co vlastní sestra, tak věrně vzpomínající, ho nepoznává. Kdežto tedy na př. Goethe se vyhýbal motivu anagnorisis i tam, kde mu jej látka podávala, sensitivní, nervosní obnovovatel starých temat z něho těžil pro psychologii a náladu. Theoretik dramatické techniky, Gustav Freytag, poznamenal, že prý anagnorisis hrála v starém dramatu tak význačnou úlohu jako v novějším umění scény milostné. Je-li tím přeceněn význam důležitého motivu pro látku starověké, je tím spolu nedoceněna jeho platnost pro doby moderní.

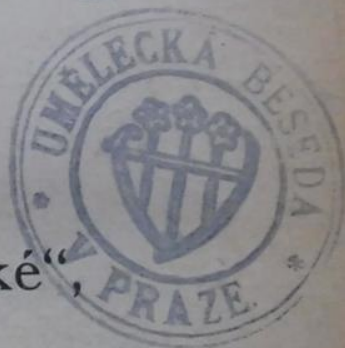
(Dok.)

Ce
Znenáhla, čím dále vša
v našich myslích nebezpečn
nám nejbližších zájmá, sta
vadel, počíná neodlišou
své polohy, nimbem tra
pevně tkví v prostých s
a odhrnou klamavou rou
nyní, ač neznatelně, pře
roste chladná, ničím nepo
jež jdou mimo zemskou
opravdový zájem obec
dokumentován posledně
„Sobeidině svatbě“, o
podrobněji.

Vývoj Divadla umě
zenost prostředků, z
bojovati. Porovnání
„Sen o říši krásy“ n
thalova ukazuje jas
konkretnost všeho
nejasných pokusů.
jsou příliš zastřeny
snad netřeba rozho
Již volba her sama
nebo předposlední
stěžejní díla dram
si, konkrétně mlu
a vedle nich ve v
pathosu. Jsou to
jinde nežli v ton
podmínkou neod
tomto místě hod
Ale uvědoměme
díla jeho, převl
dekorativní mos
na škodu mlad
her i pojetí je

č. 3-4 (4. 4. 1913)

S C E N A



Émile Verhaeren: Z „Heleny Spartské“

Dějství druhé. Třetí scena.

Helena: O hanba nová opět kryje osud můj,
jak vlna zčernalá, jež do moře se řítí!
O Bozi! K jakým strastem vlečena jsem znovu,
pro jaká laskání je stvořeno mé tělo!
Já navrátila se do země Atreovců
na prsa cudně tisknouc záhyb svého pláště.
O těchto žádostí vždy zářících a žhavých
a krutých vyznání, jak rána nože ostrých!

(K Elektře.)

Ty, od níž zasloužím a také čekám hněv,

ti, kteří mě zklamali a kletbou Heleně

Otokar Fischer: Anagnorise.

Je sice nesporno, že pro antiku poznávání osob znamenalo daleko víc než třeba pro Shakespearea: ale je nesprávně, v novější historii dramatu tento všelidský námět ignorovati. Mám na mysli takové vrcholné scény jako z Krále Leara poměr oslepeného Glostera k provázejícímu jej synovi, jež již již poznává a přece nepozná, čímž anagnorise se napínavým způsobem modifikuje; anebo z Corneilleova Polyekta shledání Pavlínino s dávným milencem, jež měla za mrtvého; anebo ze Schillerových Loupežníků závěrečný výjev, kde starý Moor, mučící se otázkou, kdo že ho vyvedl z hladomorny, definitivně pozná syna loupežníka a ohromen tím shledáním, vypouští duši.

Ale sestupme s výšin a poohlédněme se po běžné realistické dramatice, u níž není přímého spojení s antickou literaturou, nýbrž kde se líčí prostý, všední, střízlivý život. Dvě typických her, kreslících životní skutečnost (Jiráskova Vojnarka i Svobodův Rozklad), předvádí shledání a tudíž vzájemné poznání dvou někdejších milenců, a v druhém ze jmenovaných kusů scéna, umístěná v centru a tvořící vrchol, líčí zajímavým způsobem, kterak při pohledu na někdejší milenku do starcovy mysli se vkrádá ponenáhu vzpomínka na dávné city a kterak povlovně, nikoli bez oklik a ne bez námahy, se dostavuje osvobozující poznání. Prvá půlka Čapkova Slunovratu rozpadá se, ani ne

divadlo na zjemnění svého souboru? Ziská na zmatek a odvrácení od vlastního cíle o jiného; neboť že bychom my, ve střední divadle na trvalo usadit pod nejistým býtí řeči.

Jako zisk jen pout s pokladnou, věci, jež které s uměleckými cíly nemají co činiti; vybiravost hesla o Řecku, jehož díla byla nak viděna než naše, nehledíc ani k tomu, prostředí přísně architektonické úpravy, zbývá na konec z celého podniku, co naši divadelní epochu: rámo. Jádro — y v jeho pěstění chtěl viděti cíl, radost, o; jednou podle Reinhardta, po druhé romeni a to je hlavní.

Jaroslav Hilbert.

Her: Anagnorise.

iku poznávání osob znamenalo daleko ale je nesprávně, v novější historii ignorovati. Mám na mysli takové hra poměr oslepeného Glostera k pro- jíž poznává a přece nepozná, čímž em modifikuje; anebo z Corneilleova vným milencem, jež měla za mrtvého; ků závěrečný výjev, kde starý Moor, vedl z hladomorny, definitivně pozná shledáním, vypouští duši.

dně se po běžné realistické dra- ni s antickou literaturou, nýbrž kde život. Dvě typických her, kreslicích arka i Svobodův Rozklad), předvádí dvou někdejších milenců, a v druhém těná v centru a tvořící vrchol, líčí hledu na někdejší milenku do star- vzpomínka na dávné city a která bez námahy, se dostavuje osvobo- va Slunovratu rozpadá se, ani ne

v psychologickém, ale v komposičním smyslu, v řadu — anagnorisi; z ciziny vrací se muž dávno za mrtvého pokládán a osoby, jež zůstaly doma, postupem ho poznávají, jedna podle zvuku jeho hlasu, druhá z vnitřního vnuknutí, třetí z obavy, čtvrtá z dohadu. Jako v lec- kterém jiném ohledu, přičleňuje se tak tato hra k ustáleným tradicím, především k tradici dramatu „o navracejícím se příbuzném“, ježimž významným moderním představitelům jsou Ibsenovy Pilife společnosti se svými poznáními a setkáními, podmíněnými látkou. Spolu však zabo- čuje Čapkova hra, zajímavá pro historika, nikoli pro estetika, do oblasti oněch her o „vracejícím se příbuzném“, jež do realistického děje — zde matněji, jinde silněji — zanášejí představu o osudu bdícím nad náhodnou skutečností a jež tudíž zasluhují označení „dramat osudových“.

Osudové drama, jak zavládlo zvlášť v Německu v době asi před sto lety, nejraději předvádí cizince, jenž se dopustí nebo chce se dopustit zločinu anebo na němž zlý skutek má být spáchán, a teprve ku konci se odhalí, že neběží o cizince, nýbrž o nepoznaného člena rodiny. Takovéto dějové schéma ovšem zase významnou úlohu pone- chává motivu anagnorise: ať v nejstarším kuse toho druhu, v Moritzově Bluntu, ať v nejnámějším, Devětadvacátém únoru od Z. Wernera, dochází v efektní scéně k poznání příbuzenského svazku; stejně v pozdním výhonku téhož směru, v Grillparzerově Pramátěři, jež poslední dějství přináší vnějškové a málo přesvědčující odhalení pů- vodu Jaromirova: nebyl by s ním spokojen theoretik Aristoteles a též se stanoviska literární psychologie jeví se to řešením povrchním. Zde ovšem jako všude, kde běží o poměr jedince k osudu, mimoděk se ocitáme zas v okruhu motivů starověkých, a je přirozeno, že význam anagnorise vzrůstá ve všech útvarech, které mají nějaké, byť sebe odlehlejší, spojení s antikou: ale zákon continuity moderní literatury se starou tragedií platí v mnoha případech, kde na prvý pohled by se spíš soudilo na zcela originální a nový námět; platí n. př. o rozšířeném motivu (francouzský theoretik G. Polti jej pojímá za zcela stereotypní situaci), že — i mimo okruh dramatu osudových — násilník příliš pozdě pozná, že ruku vztáhl na drahého spřízněnce, anebo že hodlá v obět přinést člena své rodiny.

Rozšířenější nežli thema o násilí páchaném na pokrevném spřízněnci jest velký a nevyčerpatelný motiv krevní lásky, krvesmilství mezi rodiči a dětmi a zvlášť mezi sourozenci. A i komplex těchto báji a básní nutně používá prostředku anagnorise (O. Rank, jenž problemu incestu vě- noval obšírný spis, letmo se dotkl též naší otázky). Ať je motiv

jenom z daleka naznačen (jako při templáři a Reše v Lessingově Moudrém Nathanu) anebo se vši vášnivostí a vědomostí znázorněn (Siegmund a Sieglinda ve Wagnerově Walkyře); af zastřen mlhavými nápovědami (Rebeka a West v historii předcházející Ibsenův Rosmersholm) anebo rozveden v osudové drama (Schillerova Nevěsta Mes-sinská); af vede k odříkání (Goethovi Sourozenci) anebo k pohrdlivému oddálení (Osvald a jeho polosestra v Ibsenových Příšerách) anebo k tragice a zoufalství (případ Ninon de Lenclos, tak hojně dramatisovány): shledávám, že všude tu spolu běží o více méně rozvedenou a propracovanou anagnorisi s jejími peripetiemi děje a citů, jako jsou: smutek a skleslost a výčitky svědomí anebo resolutní vítězný pocit, že příbuzenství není s to utlumit hlas srdce; ve vtipných svých Dětech pohrává si Hermann Bahr všemi těmi možnostmi, probíhá celou škálou, propletá, stupňuje a posléze persifluje problem základní a spolu motiv anagnorise.

Pod hledisko dramatického, tragického anagnorismu spadá bolestně stupňované vědomí rozdvojenosti, vědomí nejistoty o vlastní identitě. Vybirám z bohaté psychologické té kategorie motiv t. zv. pretendentských dramát, jak jej variuje Ibsen v Nápadnicích trůnu a jak jej ve dvou imponantních fragmentech mohutně zachytili Schiller a Hebbel. Otázka: jsem synem královským? touha, za něho se vydávati; hra prostřed mezi podvodem a ctižádostí a pocitem vyvolenosti; analogie k staré historii o Lži-Smerdisovi a zpracování dějin Lži-Dmitrijových: to dráždilo autory obou německých Demetriů i novější jejich, af básnické či librettistické, pokračovatele. Dmitrij, vyrostší na dvoře polského šlechtice, vystoupí jakožto pretendent ruského trůnu, neboť je prý jediným bratrem zavražděného cara; měl sám být od nynějšího panovníka zavražděn, ve skutečnosti však neuhorel v plamenech carevič, nýbrž podstrčený hoch z nízkého rodu, a pravý dědic polovičním zázrakem byl — prý — zachráněn. Dojde tudíž ke konfrontaci domnělého následníka s carevnou matkou: otázka je, vyhlásí-li ho matka za syna či za podvodníka. Poměr Dmitrijův k Marfě je vlastní duší dramatu, jak u Schillera tak u Hebbela; běží tedy, mluveno dramaticky technicky, o to: dojde k anagnorisi čili nic? Je to; u obou básníků, zoufalý, protože marný boj o poznání, je to vrcholná aplikace tohoto psychologického momentu. Jmenovitě u Schillera, počínaje od první mocné scény (na říšském sněmu varšavském) až po hluboké poznámky k výjevům pohříchu již neprovedeným, zvláště pak v ústředním dialogu matky a syna, probírají se takřka všechny

možnosti poznání af náhodného a dle vnějších znaků, či citového, vzpomínkového, neklamného, dle hlasu srdce a svědomí. Schiller byl si dobře vědom, že moment, jež mnil vystihnout, „náleží k největším tragickým situacím“ a chtěl vyvrcholiti dílo tím, že vnesl pochybnosti do duše samého pretendenta, jehož sebevědomí mělo být zlomeno, jež si měl připadati, „jakoby byl cizí osobou“ a nemohl sám sebe přesvědčit o oprávněnosti svých nároků. U Hebbela ku konci dovídá se Demetrius o svém pravém původu, že je sice synem carovým, ale pouhým levobočkem: a toto poznání ho zřtí; dojem se sesiluje tím, že se octne tváří v tvář své matce — služebné — že tedy, marně si namlouvav, že ho za syna uznává carevna, dochází skutečně a pravě anagnorise — u služebné! Tak, bolestně ironicky, Hebbel přesunul odvěký motiv na nové pole.

Docela zvláštním a neméně bolestným způsobem stupňuje se námět dramatického poznávání v dramatu, kde mileneц marně se domáhá, by pod různými maskami byl poznán od své milenky, a ježto se mu to nedaří, opouští ženu, uražen a raněn v nejhlubším citu, provázen zvířetem: pes jediný ho poznal. Výkřik z Hofmannsthalovy Elektry: „ty mne nepoznáváš a pes se ke mně líká!“ v nesmírném pointování je zachycen — a zdůšen — v E. Hardtova Bláznu Tantristovi. U Hardta, používajícího za předlohu pozdní francouzské básně o Tristanově šílenství, slavný normanský mileneц setkává se ve dvou situacích s královnou Isoldou, již kdysi miloval a již milovati nepřestal přese svou nevěru. Poprvé, vydávaje se za malomocného, vplíží se k Isoldě, již žárlivý manžel určil za kořist chorým; Isolda s Tristanem mluví a nepoznává ho; přiznává se: „Ba, kdyby přede mnou stál pan Tristan, jehož jsem kdysi milovala, nepoznala bych ho!“ Po druhé vplíží se mileneц do královské komnaty, vydávaje se za blázna; tvrdí, že Isoldu zná, hraje si na Tristana, ale pojímají to za neomalený žert; ani když popisuje její krásu, ona ho nepoznává; Tristan prozrazuje tajemství, jež nemůže být známo nežli jemu, zpívá písně tajné své lásky, popisuje znaménko, jež Isolda má na levém prsu — vyčerpává tedy všechny možnosti anagnorise — ale nic naplat: nepoznán, když zpívá, nepoznán, an vyznává lásku, a příliš hrd, by se přiznal ke své lsti, zakouší nejhoršího příkoří; má na rozkaz Isoldin do klece, kde číhá Tristanův pes, lačný po kořisti. Ale divoký Husdent líká se k cizinci, a ten se zvířetem odchází do dálky, neohlížeje se po Isoldě, jež příliš pozdě lomí rukama: přítel, přítel tu byl! Ernst Hardt důsledně, krutě, až za hranice možnosti a pravděpodobnosti zahrává si motivem, že žena, příliš intensivně

upírající své hledy k minulosti a k minulé nevěře milencově, nemá porozumění pro přítomnost; muž podstupuje zkoušku věrnosti a opouští ženu, jež mu neprominula: je to jakýsi mužský pendant k motivu věrné, zkoušené, uražené Griseldy, způsob pak, jak muž se odvrací od ženy, zůstává věren věrnému zvířeti, jest pokračováním a obměnou dávné linie, jež ukazuje zase nazpět až k anagnorisi starořeckého eposu.

Thema anagnorise sebe více příklady by nebylo vyčerpáno; (úmyslně vyloučil jsem hojně námětů veseloherních); důkladný rozbor jednotlivých motivů by ukázal nutnost nového rozdělení a vedl by as k objevu nových odstínů. Výčet dokladů vzatých z literatury bylo by pak doplniti pozorováním z herecké praxe a z psychologie všeho herectví, jež je dána neustálou změnou a neustálým poznáváním, hájícím neměnnosti nejvlastnější individuality. Ale i kdyby se thema anagnorise sebe více zpestřovalo a komplikovalo, na jednu věc se nesmí zapomínati: že prvky tohoto pochodu jsou obsaženy v našem každodenním životě a pozorování; že anagnorise se udává takřka při každém našem kroku, ať ve společnosti, ať na ulici, ať v erotice, ať v životě vzpomínkovém. Budeme-li toho vědomi, pak nejen že se budem snažit, uvést do analys dramatických měřítká introspekce a nejběžnější základní psychologie: nýbrž poznáme též, co v našich úkonech, myšlenkách a denních stycích i starostech tají se dramatičnosti. Pro toho, kdo si zvykl dramaticky hodnotit a dovede dramaticky cítit, pro toho naslouchání dialogu i potkávání známých i rozpomínání se na někdejší přátele a zvláště pohled, jenž má v zápětí neurčité asociace, boj reminiscencí se zapomněním a ponenáhle vynořování určitého obrazu a soudu, povlovně se rodící poznávání předmětu či člověka kdys blízkého, pronikání do šerícího se minula a vítězné jeho zdolávání přítomnou myšlenkou: to vše jest proň napínavé, to vše má dynamiku a krize a peripetie; neboť v našem nitru a v našem nejbližším okolí odehrává se neustálé drama, a kouzlu dramatické poesie kořime se krom jiného proto, že jsme vděčni tomu, kdo naše dramatické tušení a cítění a tápání dovede zhustit v dramatickou báseň, dovede tvořit tam kde psychologisujem, dovede dynamikou řeči a vidění potencovat pocit našeho života.

K. H. Hilar: Renaissance balletu.

(Poznámky k pohostinským hrám ruského balletu.)

Ruský ballet idoucí dnes Evroponu jako před předáním ruské Ilmě-

nových podnětů a krásný příklad z mrtvého: vzkříšení balletu. Veliké opustily. Mis Ruth St. Denis, Barrisonová zanechaly tance sborového, jejich rytmus jen tanec solový. Nicméně tanec chorálního letu — jest umělecky mrtev, živoře ve na stanovisku barokní virtuosity pokročil hož přenesl všechny technické výsledky a obrátův, ale jehož dávno zašlého d tak všecken souvztah rytmické formy. Takto jsouc tradováno od školy ke letní umění v průměru pohybovou formou a rytmických pravidel, o jejichž chybováno, ale o jichž vlastním úč-

Zdaž vyučování balletnímu tanci, evropských produkci (velkolepostí) jest něčím jiným, než mechanickým stereotypisováním pohybového složení rytmickým tělocvikem? To ironií, opustil-li subjektivní element, vznět, lyrický obsah v tyranickou obratu. Odtud je také vysvětlitelné, jenž jest symbolem mechanického člověka dneška, tanečního projevu obtíží a uměleckého zápasu mechanického svalový výraz.

Jestliže však jest konstatováno, že ráz současného balletního i spíše znamená to ovšem nikterak, že nouti všemi rytmickými formami z umění, jimiž dávný člověk rýchl z rytmických hlubin všehor pohybu, ať již pohyb planetárního krystalujících nerostů, jest podmíněno, má-li vlastním a rytmus všehomíra, ovšem tedy uvědoměný, redukovat kosmický rytmus tu v podnětem náboženského tance