



"Ignorujeme masku komedianta a vidíme, jak si básník potají nasazuje tuto masku." (Procitnutí jara, s. 95)

O. FISCHER:

FRANK WEDEKIND.

„... Wir ignorieren die Maske des Komödianten und sehen den Dichter im Dunkeln die Maske vornehmen.“

Frühlings Erwachen, Akt 3.

I.

Drama, kterým Frank Wedekind r. 1891 vystoupil na veřejnost, má podivné věnování: Zakuklenému pánovi autor. Zakuklený pán vystupuje v závěreční scéně, jež se odehrává na hřbitově. Geniální hoch utekl z polepšovny a hledá útočiště na hrobech. Odpočívají tu dvě bytosti drahé uprchlíkovi, obě zčásti jeho oběti: dívka, jejíž život jím byl zničen, a přítel, vlastní rukou zhynuvší. Přes zanedbaný hrob tohoto přítele klopýtá mladý zločinec a vyrušil tím sebevraha z věčného spánku. I blíží se umrlec k živému; svou hlavu nese pod pažďím; vykládá taje záhrobní a mluví o božském klidu těch, kteří překonavše frašku života, kochají se komedií nebeskou; láká mladíka za sebou v neznámo a napřahuje po něm ruku. — Tu vystupuje zakuklený pán. Mrtvý hoch cítí jeho přemoc. Živý hoch ptá se, kdo to je; zda to snad otec, či zda to ďábel. Po krátkém zdráhání podává ruku cizinci a nechá se od něho odvádět; kam, netuší; proč, se neptá; s kým, nechce vědět. Ale má v sobě posud sílu mládí. Z mrtvého hřbitova, od mrtvého přítele odchází do života proudícího dravými tisícířými proudy, v prsou enervující pochybnost o všech věcech, v srdci vzpomínku na věrného druha a na své paži ruku zakukleného pána.

Kdo je ten zakuklený pán? Snad je to tedy vskutku ďábel; snad je to skepse, která dráždí, ale pudí vpřed; anebo obojí současně; anebo symbol strhujícího žití. — Ale v zakukleném pánovi jest zároveň víc i méně nežli symbol. V zakukleném pánovi jest také kus Franka Wedekinda.

Nebylo by lze naléztí přiléhavějšího označení pro tohoto básníka záhadných gest, masopustních situací, v bolesti se svíjejících úsměvův a neprůhledné škrabošky. Pokuste se nahlédnouti pod jeho larvu a naleznete druhou, třetí; pokuste se odmysliti si úšklebek s jeho tváře a zničili jste výraz. Snad tedy pod škraboškou nevězí než zoufalé prázdno, snad se škraboškou zmizela by duše? Jest ještě jiná možnost: že grimasa, že kukla nerozlučně jsou spojeny s jeho bytostí; jako pósa může býti pravou přírozeností člověka, tak zde veselí jest jeho pravou vážností, dovádivost jeho skrytou tragikou. Analysujte sebe bedlivěji jeho duši, ke konci dojdete k něčemu, co se už v prvky rozložiti nedá a co přece není prvkem; naslouchejte sebe pozorněji jeho disharmoniím, nebudete s to postřehnouti nesmišený, jednotlivý tón. Složitě individuality, u kterých složitost jest jevem priméřným, nutně postulují pro své světy něco, co je ruší, a někoho, kdo v ně nevěří. Představte si, že by se Frank Wedekind byl mohl vyvíjeti v oblasti, ve které jeho vůdčí typy by se cítily šťastnými; pak by se nebyl stal Frankem Wedekindem. Představte si, že by byl mohl dýchat ve volné a uvolňující atmosféře pohanské nevázanosti, pohanské krásy! Ne, Frank Wedekind jest tím, čím je, pouze součinností naší kultury, té kultury, jejímž je nepřitelem, právě tak jako jeho velký předchůdce a spřízněnec, ironik a pohan Heinrich Heine, tomu, co nenáviděl, děkoval tolik toho, čím se stal láskyhodným.

Ze současných německých básníků Frank Wedekind působil snad nejvíc pohoršení, vzbuzoval nejvíce hrůzy, setkával se s největším odporem morálním i fysickým a s největším neporozuměním. Kolik čtenářů se obává jeho „mystifikací“; kolik posuzovatelů, kteří naprosto nejsou šosáky, shledává lekturu jeho děl „unerquicklich“; kolik diváků bylo as naplněno hnusem! Vskutku, Wedekind jest příliš extrémní a konsekventní, aby bral ohled na chápavost, vkus a zásady svého publika; není divu, že jeho někdy příliš hlasité efekty odpuzují zadumané duše, jež touží tiše naslouchati vnitřnímu růstu a jež každý okázalý pohyb prohlašují za způsob jarmareční. Ještě větší žal působí Wedekindovo umění lidem ethicky hodnotícím. Kdežto některá jeho díla, jsouce namířena proti dnešní společnosti, jsou protimorální, nemorální

nepříjemnou

v běžném smyslu, ale právě proto s mravností v souvislosti a dokonce morální se stanoviska autora — jinde Wedekind pohybuje se v liniích, které ethickému nazírání nejsou snad protichůdné, nýbrž prostě mimoběžné, na poli zcela amorálním, pro které posuzování ethické je zhora nemožné. Státní orgány přirozeně nemívají v lásce podobné genry; Wedekindovo drama „Die Büchse der Pandora“ na př. bylo v Německu konfiskováno, nedávno pak noviny oznamovaly, že konfiskace sice zrušena, všechny exempláře však určeny ke zničení, ježto lektura díla naplňuje hnusem. Také jemnocitná kritika nesnáší dávek příliš silných; r. 1901 napsal berlínský kritik Julius Hart: In der deutschen Literatur von heute gibt es nichts, was so gemein ist, wie die Kunst Frank Wedekinds.

Wedekind pochází z Hanoverska a je ve dvačtyřicátém roce. Mladá léta strávil v Curychu; v Paříži a Mnichově pil nenasytně hlubokými doušky z překypujícího poháru života; v sedmadvaceti letech uveřejnil své první dílo. Jeho básnické opus čítá deset dramatických prací, dva scénáře k balletům, jednu sbírku básní, jednu sbírku novell, jeden povídkový fragment; k stálým repertoírním kusům dnešního jeviště náleží snad jediný „Kammersänger“. Literární tendence sblížily Wedekinda s Überbrettlem a s kruhem básníků, sdružených kol mnichovského vydavatele Langena; v poslední době našel hlučného propagátora ve vídeňském Karlu Krausovi, jenž jednak ve svém časopise „Fackel“, jednak privátními představeními přivádí k platnosti zneuznávaného básníka. Dvě léta Wedekind strávil v žaláři; svým povoláním byl zprvu, tuším, pouze literát, od minulého roku náleží hereckému ensemblu berlínského ředitele Reinhardta; vystupuje ve svých kusech a hraje prý s úchvatnou vášnivostí.

„Proč nepíšete věci tak zajímavé jako je život?“ táže se v jednom Wedekindově kuse milenka svého básníka. „Protože by jim nikdo nevěřil,“ zní odpověď. Překvapujícími událostmi, neuvěřitelnými detaily oplývá as Wedekindův život — naše data nepodávají než holou kostru. Ale v dílech lze nalézt bohatý komentář. Každé slovo dýše životností. Není falešnější výtky, než že Wedekind je příliš „literární“, naopak: „Schází vám plný pokál z občerstvujícího pramene, jež podává jenom život skutečný“, — v těchto slovech z Hidally obsažena je též kritika běžné produkce literární. Zřetelněji ještě žádá Wedekind na jiném místě, aby básníci se nevzdělávali mrtvou literou, nýbrž aby se stýkali s lidmi, a to s lidmi nezkaženými, kteří za celý život jediné knihy neměli v ruce. Tak

V německé literatuře se dnes nenajde nic tak zlého jako umění Franka Wedekinda

zvaní lidé přírody nejsou výjimkami u něho; básníci, učenci a paedagogové skoro vždy mají příchut parodistickou. Nejhuř nakládá s pány paedagogy. Již jejich jména jsou urážkou. Takový professor Ilsebein, který se bez příčiny červená za svou toaletu před nezbednými žačkami, jest pouze komickou figurkou; takový pastor Kahlbauch, který nad čerstvým rovem cituje cosi o zbožnosti — „první ke Korintským, 12. 15.“ —; takový rektor Sonnenstich, který žáka, skončivšího sebevraždou, jmenuje „der weiland Ruchlose“, jsou stvůrami, jaké dovedla vytvořiti jen bezmezná nenávisť básníkova. Tot hlavní představa, jež se vnucuje při čtení Wedekindových prvotin: jak velice jeho mládí bylo otráveno, že tak nemilosrdně dovede persiflovat krotitele rozpustilé mládeže. To byly první jeho trpké zkušenosti a jejich stopy se vinou celým jeho dílem. Jako hoch, o němž s počátku byla řeč, právě tak i nejmladší milenec paní Lulu v obou dramatech o této hrdince putuje ze školy do polepšovny a prchá odtud; tak ještě v jedné z posledních dramatických prací Wedekindových (Totentanz) vzpomíná Casti Piani svého nešťastného mládí, kterak byl týrán rodiči a školou, až v návalu mstivosti vlastního otce utloukl. Ba, paedagogickou, ovšem že proti běžné paedagogice směřující, paedagogickou a reformní jest činnost Wedekindova od počátku až po dnešní den. Že pozoroval zvrácenosti výchovy, odhodlal se k ráznému protestu; že pokládá celý společenský řád za špatný, odhodlává se k návrhům, kterak zkáže odpomoci, kterak stvořiti společnost novou.

Zcela stručně se zmiňuji o prvním jeho dramatu, jež uveřejnil téměř deset let později, než vzniklo. Je to „Mladý svět“, pravá komedie lásky, s výchovně erotickými experimenty asi podle vzoru Molièreova; počíná v dívčím pensionátě, končí se paterým sňatkem. Je s podivem, že duch tak jedinečný, jako Wedekind, dovedl — třeba že na samém počátku — vytvořiti něco tak krotkého a konvenčního, a ještě více s podivem, že tato veselohra kromě ducha plného „Komorního pěvce“ jediná byla přeložena do češtiny. Pravda, pozdější Wedekind se tu již ohlašuje alespoň v několika nápadech a vtipných situacích a rovněž v zájmu o věci mladého světa. Ale ten mladý svět je líčen tak dobrácky, tak, skoro bych řekl, v duchu pensionátním, tak zcela newedekindovsky! Za to hned následující dílo pojímá mládí pod zorným úhlem tragiky, jež se nevyžila, jež povstala dotykem luzných snů s neslýchanou brutalitou; tragiky, již předčasně vykrvácejí osudem znamenáné oběti. Zvláštní a jímavá bolest vznáší se jako goriola nad hlavami

čtrnáctiletých mučedníků za své mládí. „Frühlings Erwachen“, procitnutí jara, nazval Wedekind tuto řadu volně spjatých scén, zakuklenému pánovi věnovaných. Mluví z nich bouřné vzrušení; jako by Sturm und Drang XVIII. století ožil ve Wedekindových trhaných rozmluvách. Je cítit vůni pučících ratolestí a mízy divoce proudí; všechno stvoření je zpito svou smutnou radostí, svou těžkou tuchou tvůrčí síly. Jako příšernou a zcela výjimečnou kletbu pojímají tu děti své procitající přirozené pudy, jako láková, neodolatelná touha po zakázaných a neznámých plodech hlásí se u nich puberta. Pod rouškou tajemství svěřují si hoši svůj stud a ukájejí palčivou zvědavost, kterak vůbec lidé na svět přicházejí; pod zástěrou maminčinou skryta, žebróní dívka, aby přece směla zvěděti něco více, než hloupou pohádku o čápovi. Nezdravá fantasmie svádí k naivním zvrácenostem; v noci ve své komůrce modlí se chlapec k obrazu Desdemony a obětuje ji plamenům, ježto „věc tak žádá“; jiný se tváří, jako by všechno už byl prožil, zatím co ho stravuje žádostivost a vnitřní plamen, jen aby ho nepokládali za hloupého; anebo dobře vychované děvče závidí své chudé kamarádce a nemá vřelejšího přání, než aby rovněž byla hodně citelně metlami mrskána. Ale v této dusné atmosféře, v níž krátkozrakost rodičů nemůže zabrániti příliš brzkému spojení mladých těl, v níž zabeđenost učitelův urychluje zkázu nešťastného života, v níž nadějný dívčí život jest obětován pohodlné morálnosti domácích prostředků, v této atmosféře přece svědčí několika vonným lučným květům. „Ich möchte hinaus, im Abendschein über die Wiesen gehn, Himmelschlüssel suchen den Fluss entlang und mich ans Ufer setzen und träumen...“ blouzní pacientka; a dvě holky, jimiž se povrhne, přicházejí na hřbitov s chrpami v náruči a pěstují růže na opuštěném hrobě; a dva hošáci jdou na procházku při západu slunce, smutně řeší problémy života, až případnou na to, že nejlépe je jenom smetánku sebrati s mléka životního, a v radosti z tohoto poznání padnou si do náruči a políbí se na ústa.

Těžkými boji musili se probojovat mladí Wedekindovští hrdinové; v dětství už bylo jim dáno nahlédnouti v hluboké propasti. Proto může se zroditi v mozku gymnasisty (v Marquis v. Keith) přesvědčení, že Mnichov je příliš malý, aby bylo lze v něm něco prožiti. Proto od jiného žáka (v Pandoře) dospělí lidé mohou bráti vyučování v pohrdání světem a v nenávisti. Ale v měkkých chvílích vzpomínal básník blahé doby, kdy jeho duše byla ještě slepa, jeho oči však ještě plny jasu; v některých básních zachytily

Chci jít ven, ve večerním světle přes louky, hledat klíč od oblohy podél řeky a sedět na břehu a snít...

se odlesky toho blaženého věku. Miluje na dětech neobmezené možnosti velikých činů nebo zločinů. Ve zkažených dětských duších vyhledává znaky čistého heroismu. Neboť jest ze zamilovaných thesí Wedekindových, jichž nepřestává parafrasovati, že tam, kam příliš brzo vsáhly nekalé ruce snižujícího života, tam sídlí pravá nevinnost! Tot základní akkord povídek sebraných ve „Fürstin Russalka“, nejzvláštnější autorovy knihy, která s „Frühlings Erwachen“ a „Erdgeist“ tvoří trojici jeho nejbohatších děl. Se snahou mnohem pokročilejší po tuhé komposici, ale stejně bezstarostně, rozsila tu jeho štědrá ruka hojnost šťastných darů, ač obměňuje se skoro stále jediné thema. Kultura leží stranou; morálka se ztrácí v nedozírnu; snad ještě nepřišlo pomyslení na ni, snad jsou tu lidé ještě příliš bujaří pro ni. Zní to úplně bez sentimentality a právě proto stokrát ukrutněji, dochází-li v povídce „Der Brand von Egliswyl“ dělník k poznání: „Vše jedno: člověk nebo dobytek —“; a celá zpověď, v jeho bezprostředním podání, odhaluje hroznou neodolatelnost pudu v příšerném osvětlení, ve kterém jako by posud poskakovaly jiskérky z požáru, jenž zabodl se v dělníkovo nitro a jímž vzplanula ves Egliswyl. Vypravování nevěstky (v novelle „Das Opferlamm“) zarývá se ve sluch jako pláč nevinného dítěte a povznáší víc než hudba varhan. Smyslnost dává se naivně jako před dědičným hříchem; dívky nemají ponětí, co na nich muži chtějí; kněžna Rusalka prohlašuje za nestoudnou lež, že by neprovdaná žena mohla se stát matkou a obětuje svou svobodu této utkvělé představě, již provádí jako vědecký experiment; exaltovaná milenka umírá přepiatou touhou po ženichovi; jako tupý hřích leží na zdravém muži povinnost soužití s chorou manželkou. V nezdravém tom podnebí, kde praží smyslná vášeň a kde vysychá nezdravý vzduch, přesycený miasmy touhy a zkázy, kyne jediná spása: ve víře, že není rozdílu mezi životem vnějším a vnitřním, že kde je skutečná krása, tam také sídlí nevina a vznešenost, že na prvý pohled se vytuší, zda dva tvorové, jež svedla náhoda, jsou pro sebe určeni. Zklame-li tato víra, pak se zlomilo veškero blaho; splní-li se, pak sázka života jest vyhrána. „U ženy jsou rozum, zdraví, smyslnost a krása nerozlučné pojmy, z nichž z jednoho každého samy sebou plynou tři ostatní,“ tak formuluje pozdější Wedekind. V novellistické sbírce jest rabín Esra jeho mluvčím: „I vyhledal jsem, co bylo rostlé jak cedr na Libanonu, co bylo zdobeno vším, co ženu krášlití může. A shledal jsem, že čím více byla po chuti mým smyslům, tím rozumněji mohl jsem mluvit k ní, tím rozumněji ona promlouvala

ke mně, tím vlídněji se přiblížila, tím více byla po chuti srdci mému. A shledal jsem, Mojžíši, synu můj, že čím více po chuti byla mým smyslům, tím méně jsem cítil hříšného, tím spravedlivěji mi bylo v nitru mém, tím blíže cítil jsem se bohu všemohoucímu.“ Wedekind zbožňuje krásu. Ale za něžného trouvéra není zrozen; k epickému vnímání schází mu klid; miluje pohyb; miluje arabesku. V chůzi člověka se prozrazuje duše. V rytmických gestech chví se záblesk věčnosti. Vlnící se linie může být odměnou za strasti života, a pro krásný pohyb dalo by se umřít.

Odtud ty nevyrovnatelné postřehy, jež v jediném okamžiku zachycují celý osud. Odtud eminentně dramatický ráz též Wedekindových povídek a sklon k podání na způsob pantomimy. Třeba čísti mnohem více, než je na papíře; třeba míti jeho postavy před očima; přimysliti zabarvení řeči, pausy v rozmluvách a výraz tváře. Proč by se nedala celá hra naznačiti pouhými pohyby jako písni beze slov? Proč by se nedal celý životní obsah — vytančiti? Heine proměnil nejvážnější — faustovský — problém v ballet. Wedekind přenáší ballet do skutečnosti, do výchovy. Ve fragmentární grotesce, již nazval „Minne-Haha čili O tělesné výchově mladých dívek“, provádí takovouto paedagogickou fantasií. Odmýšlí si od dívčího zjevu všecko duševní; odmýšlí od animální stránky, která zbyla, všecko konkrétní a hmotné; co zbývá, jest forma, linie, pohyb. A s těmi experimentuje. Zvláštní učitelky nabádají mladé dívky, kterak mají zdvihati a klásti nohu, kterak tančiti. O vážných požadavcích života prozatím ani zmínky; mladé tanečnice účinkují na jevišti a netuší, proč jim tleská obecenstvo; nemají ponětí o necudnostech, jež diváci spatřují v jejich pósách nejnevinněji předváděných — —

Tak netělesně, dekorativně, tak abstraktně Wedekind dovede pojímati ženský element; Wedekind, ten velký misogyn, o němž se řeklo, že v nenávisti proti ženě převyšuje vše, co bylo napsáno od doby otců církevních po Nietzscheho a Strindberga. Ale je to správná představa? Je Wedekind vskutku nepřítelem ženy? Nemyslil bych. Je k tomu málo zaujat. Je k tomu příliš velkým entusiastou pro ženskou krásu. Konstatuje prostě. A říká výsledek svého pozorování hlasem, v němž se pojí chechtot s klidným odevzdáním se osudu; hlasem, který se stydí prozraditi jakýkoli cit; hlasem, který snad kdysi chtěl plakat a nedovedl, a který v hrdle přeskočil, takže zní skoro jako smích. Vyznívá-li hlas ten zoufale, pak není to nenávistí k ženě, ale nenávistí k stvoření vůbec, hrůzou ze života. Poslední slova Wedekindových básní znějí

velmi pádně: Der Teufel soll ihn holen; skoro všechny jeho osoby umírají s prokletím na rtech; a jeho akty končí poznámkou, která naznačuje, že tragikomedie nejkřutější teprve nastává. Dávati komukoli vinu, bylo by pošetilé, vymlouvati se na osud, zbytečné, svalovati břímě odpovědnosti na ženu, krátkozraké. Třeba že žena jeví se jako prvek destruktivní, jako démon zlý, lze s ní proto zavádět protokol? Lze vůbec hrát si na soudce? Žena není než poslušný nástroj vyššího ničícího démona, je poslušna vrozených chťiců, které jsou stejně nesporny jako její krása. A stává-li se muž míčem jejích rozmarů, vyznává tím už víru ve vyšší bytost: Erdgeist . . . Pod tímto symbolem z Goethova „Fausta“ Wedekind pojal ženu, pravěkou elementární sílu, v níž obsaženo trvání a zánik — „zrození a hrob, moře věčné, měnivé bytí, žhoucí život“ . . . Celá jeho pozdější produkce opakuje stále stejný motiv pohlavních vztahův; ale třeba že někdy cítil povinnost tu neb onu scénu zkarikovati, nikdy se už Wedekind nepovznosl k onomu živelně výbušnému vzruchu, jenž otřásá čtyřmi akty jeho „Erdgeistu“.

Démon žena má určitý název a svůj přesně vyznačený osud životní. Jmenuje se Lulu; do dvanácti let prodávala květiny v nočních kavárnách. Či vlastně nejmenuje se Lulu: „slyší na to jméno“. Jak byla křtěna, nepamatuje si, matku svou nepoznala; otce snad vůbec prý neměla. Ale s novým milencem nové jméno. Tomu je Lulu, onomu Nellie, jednomu Eva, jinému Mignon. A má věčné, má nahé ženství Evino i Mignonin tajemný původ a fatalistickou oddanost. Kdosi ji zachránil z kalu ulice; od té doby se potácí z náručí do náručí, od manžela k manželu, od milence k milenci; všichni před ní klečí, všichni se před ní třesou, všichni se s ní loučí otrávení v duši nebo v životě zlomeni. Lulu činí, co se jí poroučí. Potřebuje biče. Tančí, žádá-li se; stojí modelem, žádá-li se; vystupuje na jevišti, žádá-li se; inspiruje, je-li třeba. „Princip“ zůstává vždycky nezměněn. Nikdy nepotřebuje se přetvařovati, nemůže za to, vidí-li se v ní něco jiného, než zač se vydává. Tančí-li, zpíjí se celá svou krásou, do níž jest k smrti zamilována; ale nejraději tančí bosa na kobercích. Událostem hledí tváří v tvář; svého muže nikdy nejmenuje; svým milencům nedovede tykat. Její život jest jako život květiny; nepřemýšlí o sobě; neví o sobě; jen jedno si uvědomuje: že v ní jest něco, co hrůzu plodí. Kannst du die Wahrheit sagen? táže se jí malíř. — Ich weisz es nicht. — Glaubst du an einen Schöpfer? — Ich weisz es nicht. — Kannst du bei etwas schwören? — Ich weisz es nicht.

Lassen Sie mich. Sie sind verrückt. — Woran glaubst du den. — Ich weisz es nicht. — Hast du denn keine Seele? — Ich weisz es nicht. — Hast du schon mal geliebt? — Ich weisz es nicht. — Sie weisz es nicht! — Ich weisz es nicht. — Málokterá z jejích vět jest delší šesti, sedmi slov; ale kapka jedu v každé hlásce. V těchto malých bodavých, pichlavých, dráždivých větičkách vyjadřuje se, skoro tak němě jako v pouhých posunech, vši konkrétnosti, vši časovosti zbavený poměr dvou nahých duší. Odpověď následuje po otázce, po otázce nová otázka. Následují po sobě, ale nevyplývá jedna z druhé. Věty mají neslyšný doprovod; rány krvácejí dovnitř. Na taková neproslovená slova se vztahují nesmělé odpovědi, takže skoro každá věta má dvojí vztah; na první poslechnutí části rozhovoru spolu ani nesouvisí; ale ke konci je slyšet to, co vůbec nebylo řečeno a co jediné tvořilo podklad bolestných zvolání.

V tomto tkví nejkrvavější ironie: oběti vražednice nevinné sice, ale již osudem byl vdechnut duch smrtící, nejsou určovány slepou náhodou. Dr. Schön, týž, který dvanáctiletou Lulu z ulice přivedl k sobě do pokoje a jenž se staral o její vychování, stará se též o její milence a dvakrát vede ji k oltáři s muži, jež sám pro ni vyvolil. Ale přitom stále jest jeho milenkou, proti jeho vůli. On chce se vyprostiti z jejích osidel, chce očistiti svou bytost od její otravující blízkosti, chce podati ruku čisté a vznešené dívce, a není s to. Čím více míní, že je pánem žití svého a jejího, tím bezbrannějším nástrojem se stává neúprosnému osudu. Chtěl býti, jako později onen „Loutkář“ Artura Schnitzlera, režisérem, a není více nežli marionettou. Po dlouhých oklikách dochází toho, k čemu byl hned s počátku určen: stává se chotěm své chráněnký. Dlouholeté zkušenosti ho nepoučily o její pravé bytosti, stále ještě věří v její neporušené jádro. A přesvědčiv se na své oči, kterak je podváděn mimo jiné vlastním synem, klesá skolen kulí z revolveru, jež své milence, paní a zdánlivé loutce sám byl vnutil. Dr. Schön jest prvou obětí... ryzího wedekindovského idealismu.

Scéna, ve které Lulu střílí na dra Schöna, je chef d'oeuvre groteskní tragiky. Milenec za portiérou, milenec na galerii, milenec pod stolem — lze si mysliti situaci fraškovitější? A před tímto auditoriem účtování mezi mužem a ženou, v tomto prostředí rozhodování o bytí či nebytí všech jednajících osob. Ale v tom se skrývá jedno z tajemství básnickových úděsných efektů: při nejbizarnější příhodě ani brvou nepohnouti, při úplně nemožné situaci tvářiti se, jako by jinak ani nemohlo býti, jako by to byla zcela všední příhoda. Abstrahujeme-li od komediantského temperamentu

Wedekindovi vlastního a připustíme-li, že podobným věcem lze se učit, tož učil se od romantických ironiků, zvláště v t. zv. mladoromantické škole, svým neslýchaným tricům. Ryze romantická jest též hra, kterou si dovoluje se svými figurami, když najednou jim dává pocítovati, že nejsou z kosti a krve, nýbrž pouhými výtvary jeho fantasmie, když na př. s jeviště slyšeti je disposici a plán dramatu, jež se právě hraje. Většina vtípův a kapricí, jimiž Wedekind útočně vymáhá smích svého publika — při čemž loyálně sluší doznati, že na některé čtenáře nejrozdováděnější situace třeba z jeho „Liebestrank“ vůbec nepůsobí — dá se uvésti na dvě formule: buď „vše obrátit vzhůru nohama“, anebo nezvyklý parallelismus. Jen dva primitivní doklady. Přítel žádá na příteli peníze (v Marquis von Keith); snažnější a snažnější jsou jeho prosby; místo však, aby sumu snižoval, prosí zprvu o dvacet tisíc marek, po druhé jen o třicet, posléze pouze o čtyřicet tisíc. V prvném dramatu („Mladý svět“) nalezl jsem scénickou poznámku, jež obsahuje in nuce celou tu eskamotérskou techniku. Zní: „Všichni hluboce pohnuti. Meir srdceryvně vzlyká. Alma pláče tiše v šátek, Markéta a Arna snaží se ji upokojiti. Oskar připravuje v pozadí šumivou limonádu.“ Ta prostá koordinace zcela všedního a bezvýznamného zaměstnání k popsání smutku a pohnutí — tot Wedekindova dramatika, tot příčina, že se svaly stahují ke konvulsivnímu smíchu, tot podstata groteskní hrůzy v závěrečné scéně Erdgeistu. Ale Wedekindova komika nezná mezí; překonává se; sama se vydává za komiku a přitom současně pochybuje, zda vůbec existuje. I tento duch, který popírá, dospívá k negaci své vlastní negace, ke smíchu nad vlastním smíchem — a resultát jest vyjádřen v básni, jež nese titul „Rozklad“ (Selbstzersetzung):

Auch hab ich, den mörderischen Kampf in der Brust,
 Am Altar gelehnt, übernachtet,
 Und hab mir, dem Gotte, zu Kurzweil und Lust
 Mich selber als Opfer geschlachtet.

II.

U Wedekinda není pouhou básnickou frází, praví-li, že z kratochvíle sám se obětoval na oltáři. Je srdcervoucí podívaná, která si ponenáhlu pod nohama půdu podkopává, až, jakoby zavrátí jat, ztrácí představu, kde je nahoře a kde dole, a pojednou subjekt a objekt, básník a dílo se zmítá v pustém chaosu. Snad že si příliš zahrával se svými nebezpečnými úsměchy, které třeba

již v „Komorním pěvci“ mohly nepředpojatému divákovi vynutiti ustrašenou otázku: Copak se vlastně stalo? stalo se vůbec něco? či je to pouhý vtip; snad že příliš přemítal o svých úšklebcích; snad že maska, kterou nasadil, přestala mu být pouhou maskou a změnila se v předmět přemítavého studia; snad že se mu stal vzorem onen šílený sebevrah, který před zrcadlem pozoroval smrtelný zápas ve svých tazích. Není ani vyloučena možnost, že se jeví následky nějaké životní katastrofy, třeba nuceného pobytu za mřížemi: ale jisto je, že všechna jeho díla počínaje asi od roku 1901 — Marquis von Keith, Die Büchse der Pandora, Hidalla, Totentanz, So ist das Leben — ukazují člověka zlomeného. Ironické šlehy zůstaly tytéž, ale básník sám se pod nimi svíjí. Jdou rychleji a rychleji po sobě, jsou stále bolestnější. Vnitřní hlas šeptá, že nesmí být ani chvílky krví nepotřísněné, že stále třeba vpřed a nikdy nepopadat dechu. Divoká honba žene se prostorem, rány a chechtot vzduchem sviští, ale pronásledovaný nemůže zraků odtrhnouti od vlastních fantomů, vyřítivších se po jeho stopě. Tak sahá neklidně třesoucí se rukou v bezdechém spěchu Marquis von Keith po jednom projektu, po druhém, po třetím, jen aby neměl kdy o sobě a o světě uvažovat; tak pachtí se jeho moralisující přítel, aby zapomněl na svou těžkopádnou povahu, a poznav, že se nehodí k požívání pozemských rozkoší, odchází dobrovolně do bláznince; tak pohybuje se jiný reformátor světa (v Hidalle) na úzkém prahu mezi normálností a šílenstvím, onen Karel Hetmann, jenž miluje život jak milovati dovede člověk nežijící, jenž miluje krásu jak milovati dovede jenom člověk ohyzdý, jenž musil by prý (podle krkolomného výrazu svého druha) sám uznati, že je bláznem, kdyby byl při rozumu, a jenž posléze má býti angažován za hloupého Augusta; tak klesá Lulu v dramate, jež jest myšleno jako pokračování Erdgeistu, v Büchse der Pandora, z propasti do propasti, z berlínského žaláře mezi pařížskou bandu internacionálních dobrodruhů, z rukou básníkůvých do objetí atletova, do moci moderního otrokáře, až posléze ve špinavé londýnské komůrce klesá tato nejsmyslnější všech žen jako sprostá prostitutka pod nožem nejohrovnějšího všech mužů, Jacka rozparovače; tak chytá se nejabsurdnější ze všech Wedekindovských idealistů, Casti Piani, v aktovce Totentanz jako záchraného stébla své životní víry, že jediné světlé okamžiky v našem bědném údolí jsou okamžiky zjedávané smyslným požitkem, a nemůže déle život snášeti, jakmile poznává, že také dívky rozkoši zasvěcené mají duši spálenou ďábelským žářem perversní touhy po bolesti. Ve zvláštní světy uvádí

tento pozdní Wedekind. Nejen že každá částice vzduchu, jež třeba dýchat, jest otrávena oněmi hříšnými plyny, které vyrazily zpod víka schránky Pandořiny, nejen že ze všech koutů číhá smyslnost s vyvalenýma očima a se srdcem rozdrásaným marnými touhami, nejen že pohlavní pud se obrací v malomocném vzteku sám proti sobě a svíjí se hadovitě zkroucen a znetvořen: každá jednotlivá osoba neznamená nežli střed magického kruhu, opsaného radiem nevýslovného neštěstí. Magický kruh ten nepropouští paprsků mimo se. Bědující muž neslyší stesků svého bližního. Život jednoho každého není než nahromaděním fixních představ. Jsou-li tři osoby pohromadě, vedou se vedle sebe tři monology. To není už ono jemné slyšení neproslovených slov, jež jsme konstatovali v Erdgeistu, nýbrž úmyslné neporozumění, úmyslné naslouchání hlasům, jež šeptají jen a jen o vlastní bídě a o vlastní ztřeštěnosti. Jsou třeba vedle sebe na jevišti: básník Alwa Schön, atlet Rodrigo Quast, lesbická milenka hraběnka Geschwitzová. Hraběnka blouzní o kráse uvězněné Lulu, básník osnuje nové drama, atlet odpovídá úvahami o svých něžně modrozelených trikotech. Utkvělá představa vzrůstá k velikosti životního názoru. Na vyplnění či nevyplnění předpojaté myšlenky závisí možnost dalšího života. Tot základ Wedekindových ideologií. Jediný pohled — pozorovali jsme — či spíše postřeh jediného pohybu měl již v novellách rozhodnouti o celém štěstí jednotlivcově; dr. Schön musil zahynouti, protože se zklamal ve svém nepochopitelném názoru na Lulu; Karel Hetmann a Casti Piani odcházejí s jeviště životního, protože sen o krásných rozkoších byl lživou fantasií jejich předrážděných smyslů. Tak znovu začíná se chvít a viklat poslední vybojovaná píď půdy; pod nohama tančících párův otvírají se jícny soptících vulkánů. Pod rozvalinami chrámu svíjí se božstvo. Životní dobrodružství končí bídnou katastrofou; hra o život končí bizarním bankrotem.

To však není moudrosti závěr poslední. Marquis von Keith má v jedné ruce revolver, v druhé bankovky, zastrčí zbraň a dochází k závěru: Das Leben ist eine Rutschbahn. Konečné slovo bývá vyhrazeno cynickému vtípu, který se směje utrpení, utrpitelům i soustrastnému publiku. Výslední efekt bývá uschován pro výsměch akrobata, který nechává diváky v němém úžasu, zda to vše „bylo míněno vážně“, či zda jeho eskamotérské kousky měly jenom ohromit svou smělostí a nezvyklostí. Jako zůstává nerozhodnuta otázka, zda ten či onen patří do blázince nebo do svěřací kazajky, tak také můžeme si vybrati, zda Casti Piani

byl lotrem či idealistou nebo obojím, zda Karel Hetmann, jenž chtěl uvolniti všechny erotické svazky, byl hlubokým filosofem či byl-li skutečně i pro hloupého Augusta příliš hloupý. Scenerie Wedekindovské, ať už jsou vskutku na jevišti anebo alespoň v pozadí, jsou zcela vážné: žalář, nevěstinec, ústav pro léčení nervových chorob. Osoby se v jedné z těchto lokalit buď nalézají nebo odtud vracejí nebo jsou tam transportovány, jestliže se tam neubírají z vlastního rozhodnutí. Ale v pozadí zve k návštěvě vždy a všude — cirkus, Wedekindovský cirkus; vmyslete si všechny scény jeho dramát po sobě provedeny: jejich ideálním průmětem bude cirkus; rovinou, v níž skoro všechny osoby si mohou dáti dostaveníčko, ne jako diváci, nýbrž jako účinkující artisté, bude cirkus. Morální filosof Hetmann obdrží engagement hloupého Augusta; clown bude vykládati morálku; krasojezdec učí moderní filologii; ruská kněžna, jež (v komedii Liebestrank) přechází po jevišti jako Sfinx, byla první ze sedmi manželek komika v pařížském Variété; mladá krásná hraběnka Kata, jež z překypující životnosti se honí za dravou zvěří, odhodlává se ke kariéře u Renze, ježto tam jí kyne svoboda a právo rozhodovat nad svou osobou; Minne-Haha podává ideální návod výchovy pro cirkus; athlet Rodrigo Quast chce s Lulu produkovat se ve Folies Bergères; jiný athlet (v pantomimě Die Kaiserin von Neufundland) dobývá srdce císařovny, o něž marně se ucházeli básník Pustekohl, císař Napoleon a vynálezce Adison; milenka klečí před nejsilnějším mužem světa a prosí ho o milost, by jí rozdrtil hlavu padesátilibrovým závažím; krasojezdec presentuje kouzelný nápoj, jenž účinkuje jen, nemyslí-li se při pití na medvěda; básník srovnává své dílo se zaměstnáním komedianta; jiný básník s maskou dekadentního clowna (v Mladém světě) studuje se zápisníkem v ruce každé hnutí své manželky — ptá-li se ho z rána: Jak jsi se vyspal? napíše to, vypráví-li mu za večera, že přejeli dítě, napíše to, řekne-li mu, aby přec toho psaní nechal, napíše to, řekne-li mu, že toho déle nesnese, že se zblázní, napíše to, prosí-li ho, aby ji přec měl rád, napíše to; člověk, jenž vyrostl v počestných zásadách (v Marquis von Keith) mermomocí se chce přetvořiti na nemorálního světáka; mrtvý hoch (z Frühlings Erwachen) přichází s hlavou pod pažím; šasek se zjevuje přestrojený za krále a pokouší sám si stoupnout na hlavu; jiný bajazzo přichází a vykládá, že hřích je mythologickým označením pro špatné obchody a život že je skluzavkou; ekvilibrista hází do výšky barevné míče hrající všemi odstíny fantasmie a lži, zachycuje je zas a hází do obecenstva; v záři ohňostroje, jakého

svět neviděl, dohodují se (v Marquis von Keith) lidé o svých poměrech; v přítomnosti tří skrytých milenců, z nichž jeden je za portiérou, jeden na galerii, třetí pod stolem, končí strastný život žárlivého manžela; balletky vykračují k tanci: provádí se tanec bolesti, frenetický kankán, pustý tanec vítězný a radostný; nescházejí ani zkrocená zvířátka (v balletu Der Schmerzenstanz); dvě stě tanečnic současně zvedá levou nohu; pak současně pravou nohu, a vždy divěji a divěji se pohybují jejich údy za vírné hudby bizarního orchestru; po graciósním valčíku filosofický tanec mezi vejci; po dováděném balletu smyslný tanec břišní, po masopustním mumraji jednotvárná danse macabre — Totentanz — za doprovodu chřestících kostí; a znovu pak šílený, nesmyslně smyslný tanec lásky, „tanec života“, při němž v těsném objetí se vrhly křepčí a létají páry, že všechno zaléhá a ztrácí se v chaotické změti a že nelze rozeznati nežli zde bílé splývavé roucho a tam dva krvavě rudé rty, se kterých sálá neuhasitelná smyslnost . . . Uprostřed svého cirku stojí principál; se skříženými rukama pozoroval zprvu produkci svého ensemblu; najednou však mu hlavou projela bolestná myšlenka, že diváci v cirku snad neuvidí více nežli cirkus, že drastické jeho situace budou se jim zdát dobrým vtipem, že za divoký ballet budou vděční, ježto lechtá jejich smyslnost. Stane se něco neočekávaného. Zakuklený pán strhuje masku, strhuje druhou a třetí a ukazuje svou tvář bolestí strhanou. „Pokládali jste mne za člověka necitu,“ praví, „ale já vám ukážu, co jsem vytrpěl; prohlásili jste mne za nejsprostšího básníka v celém Německu, však pohleďte, jak hlubokou tragiku dovedu vložit do děje; mysleli jste, že pokládám život za frivolní hru, klamali jste se: takový jest život, „so ist das Leben“. — A dává hráti drama svého života právě pod titulem „So ist das Leben“: O králi, který byl vypuzen ze své země a na jehož trůn dosedl mistr řeznický; nepoznán potuluje se král mezi svými někdejšími poddanými, nepoznán vstupuje do služeb jako pastýř, pak jako krejčovský pomocník a posléze jako komediant. Nepoznán vrací se do hlavního města a hraje před plebejským králem svou životní roli, vystupuje jako vladař na jevišti a získává si přízeň nového krále do té míry, že k němu smí vstoupiti do služeb — jako dvorní šašek. Když se chýlí k smrti, naplní se míra jeho utrpení; odhaluje svému pánu původ svůj, přiznává se, že sám byl kdysi králem. Ale nikdo mu nevěří; pokládají ho za blázna. Bije svou starou hlavou v bezmezném zoufalství o zemi, zapřísahá se, že na hlavě, kterou teď zdobí bláznovská čapka, seděla kdys koruna

královská, ale není s to dokázati pravdu svého tvrzení. — Tot, čeho se obával Frank Wedekind: že mu nikdo neuvěří, že se při všem sarkasmu, při vší zdánlivé sprostotě cítí králem svého oboru, že byl pánem a tvůrcem v říši umění. Proto se vyzpovídal ve své zoufalé a málo diskretní zpovědi, proto se odhodlal odložit kuklu a ukázat své rysy strastí strhané, proto na okamžik vyšel z cirku a stoupl si na kothurn. Vynutil tím velkou naši soustrast s člověkem Wedekindem, neboť — a toť poslední náš poznatek, jako naší prvou zkušeností bylo tušení jeho nešťastného mládí — co as vytrpěl zakuklený pán, když vystoupil tak ze své rezervy, když stanul bez masky před svými soudci! Máme neméně soustrast — s umělcem Wedekindem, neboť jak asi ho bolelo neporozumění, jak asi ho pátilo stigma kritikou na čelo mu vpálené, že odhalil tak bez obalu svou krvácející duši...

