

DYK, Viktor

Veliký Mág

Drama o pěti dějstvích

(vyd. 1915 – prem. 1915)

Dramatické podobenství o romantické touze po absolutní kráse (umění) a lásce, která stojí v kontrastu s přízemním egoismem a honbou za bohatstvím.

Děj dramatické fantazie rozdělené do pěti částí se odehrává během jedné noci roku 1915, kdy drama vzniklo. Hra je dedikována mrtvé Dykové sestře Hedvice a vlastní text dramatu předznamenávají dvě básnické strofy věnované vzpomínce na zemřelou. První dějství začíná ve večerních hodinách v prostém pokoji. U lože nemocného mladého sochaře Jana bdí jeho Matka, s níž právě hovoří neodbytná Sousedka a vnucuje jí pro syna bylinný čaj. Do jejich rozmluvy vstupuje hlas nemocného, jenž sní o slávě a blouzní o sousoší Láska, které chce poslat do umělecké soutěže. V horečce navíc podezřívá svou dívku Helu, že ho zrazuje s těmi, kdo mu nepřejí úspěch. O chvíli později za nemocným přichází Kamarád, který ho žoviálně povzbuzuje, a také sama Hela, která Matku i Jana lehkomyšlně utěšuje: „Bude dobře. Je mi lehká a úsměvno: tedy je všechno v pořádku.“ Stejně jako Kamarád ale spěchá na zasnubní večírek přítelkyně Anny a Janovi slibuje, že za ním ráno opět přijde. Po jejím odchodu se konečně dostaví také Doktor, prohlédne pacienta a stroze konstatuje, že nastala krize a následující noc rozhodne, zda bude žít. Když Matka Doktora vyprovází, do pokoje vstoupí fantaskní postava Velikého Mága, s nímž Jan přímo vchází do vlastního snu. Mefistofelský Mág Janovi slibuje moc, lásku, štěstí i bohatství a podává mu kouzelný elixír, po němž pro jedinou noc nabude zdraví a sílu. Druhé dějství se odehrává večer v zahradě císařského rady Kořínka, kde probíhá zasnubní oslava jeho neteře – scénérie má dle scénické poznámky působit „*lehce fantasticky*“. Ženich s Nevěstou Strýci

Kořínkovi bez ustání dokazují svou náklonnost a on jim nepřímou slibuje pohádkové dědictví. Během oslavy se však postupně odhaluje jejich pokrytectví, neboť snoubenci se neberou z lásky, naopak jim nejsou lhostejní někteří jiní hosté na oslavě. V zahradě se s Nevěstou setkává Hela, obě spolu vzpomínají na dospívání, první zamilovanost a v jejich nostalgicky něžném dívčím rozhovoru zaznívá motiv zapomnění a pomíjivosti lásky. Na oslavě se objeví Veliký Mág v masce žebráka a žádá od hostů „zbytečné srdce“. Jeho výstup působí přízračně a Mág naznačuje, že od některých přítomných už takovou „almužnu“ kdysi dostal. Po jeho odchodu se Strýc ujme slova a v obsáhlém proslovu účastníkům oslavy vypráví, jak se z ničeho dopracoval k bohatství, ale nakonec zůstal sám. Na závěr překvapeným novomanželům oznámí, že své jmění odkáže chudým z rodné vesnice. Ženich vyhrožuje, že ze svatby sejde, vtom se vrací Mág, tentokrát v masce šoféra, a ohlašuje příchod Pana Carnegieho – muže ztělesňujícího bohatství, moc a štěstí a vzápětí na scénu přivádí Jana v masce amerického miliardáře. Ten okamžitě vyhledá Helu, vyzná jí lásku a přemlouvá ji, aby s ním odjela. Hela zprvu váhá, ale brzy se nechá zlákat a odchází s ním s nezodpovězenou otázkou na rtech: „Ale koho mi připomíná tvůj hlas?“ Třetí dějství se odehrává v kabinetu boháče Grimma, kam sluhové právě přinášejí Janovo sousoší Lásky. Grimm je posedlý vlastněním, proto nechá sochu zahalit, aby ji nemohl vidět nikdo jiný. Po chvíli vstoupí Jan s Mágem, jenž ho pokusitelsky svádí ke krádeži náhrdelníku a diamantu

s odůvodněním, že si to Grimm pro svou nenasytnost zaslouží. Grimm se vrací, kontroluje klenoty a dokumenty a opájí se bohatstvím a mocí. V záchvatu žárlivosti navíc svrhne Janovu sochu z podstavce a zničí ji. Jan přesto stále váhá, zda má klenoty ukrást a souhlasí až ve chvíli, kdy okamhem nahlédne Hela, která už nechce dál čekat. Když Grimm zjistí, že náhrdelník diamant Veliký Mogul z trezoru zmizely, skácí se mrtev k zemi. Čtvrté dějství se odehrává brzy ráno v nádherně zařízeném pokoji, Hela obdivuje šperky. Těší se na cestu po světě, ale také vzpomíná na nemocného Jana. V tom okamžiku ji však Jan, stále v přestrojení za Carnegieho, překvapí myšlenkou na smrt a ptá se jí, zda by s ním nechtěla zemřít. Hela však příliš miluje život, veselí a krásu, než aby byla ochotna jej následovat na poslední cestě. Carnegie ji pak přiměje uvědomit si, koho jí připomíná, až nakonec odloží masku. Usínající Hela dokáže roztomilou ženskou logikou převrátit význam mravních pojmů a činů, když svou zradu omlouvá tím, že v Carnegiem milovala Jana, protože „oba byli jedno“. Před svítáním se vrací Veliký Mág a slibuje Janovi život za život: Jan se může vykoupit a žít, pokud zabije Helu. Podá Janovi nůž, jímž má Helu probodnout, ale v tom okamžiku Hela ze sna zavolá Janovo jméno, procitne a vypráví mu zlý sen o hadovi, jehož oči se podobaly Mágovým. V té chvíli se Jan definitivně rozhodne. Poznává, že je více milovat, než být milován. Nechce se zpronevěřit sám sobě a když do pokoje proniknou první paprsky nového dne, vrací Mágovi nůž, aby ukončil jeho život. Páté dějství pak tvoří krátký epilog odehrávající se opět v Janově skromném pokoji. Jan spí, u postele sedí Matka s Helou a do místnosti vstoupí Lékař. Prohlédne spícího a konstatuje, že překonal krizi a „Bude žít“.

Syžet *Velikého Mága* autor rozvíjí silně koncentrovaně a úspornými dějovými, charakterotvornými i slovními prostředky vytváří básnické podobenství. Rámcová konstrukce a sféra snu

Dykovi umožňují pracovat s maximální kondenzovaností vnějšího časoprostoru při jeho vnitřní rozlehlosti a navenek dovolují dodržet klasicistní jednotu času: hrdina projde životní zkoušku a dospěje k mravnímu rozhodnutí během jediné noci. Hra navíc zachovává i tradiční kompozici pěti dějství, která jsou však řazena pouze volně epicky za sebou. Dyk tak nebuduje dramatické napětí, které by vyklenul do dramatického oblouku, ale každým dějstvím demonstruje výchozí ideu hry. V textu se opakuje quijotovský rozpor mezi snem a pragmatismem všední skutečnosti, obohacený o spor mezi „milovat“ a „mít“, tedy mezi láskou a sobectvím. V Janových argumentech zaznívá quijotovský protiklad mezi láskou ke skutečné ženě a touhou po ideální lásce v podobě dokonalého uměleckého díla. V jeho horečnatých výkřicích na začátku hry se opakují slova „Dílo“, „Láska“ a „Klíč“ nebo „Pramen“, v nichž zaznívají hrdinovy nadosobní ambice a touha po absolutnu: „Láska, aby se všichni zachvěli před ní; muži, starci a ženy. Láska, jako osud.“ Zatímco mefistofelský Mág charakterizuje sám sebe popřením nejvyšších křesťanských ctností – víry, naděje a lásky, Jan symbolicky odpovídá: „Žízním.“, což lze chápat jako odkaz na Kristovu oběť a smrt na kříži, ale také jako faustovskou žízeň po vědění, respektive po moci, lásce, štěstí a bohatství. Zásadní mravní dilemata, na nichž autor buduje dění ve třetím a čtvrtém dějství, pak přímo vycházejí z biblického přikázání Nepokradeš a Nezabiješ. Rozpor mezi snem a skutečností ztvárnil autor rovněž pomocí dvojí identity hlavního hrdiny: „Váš ženich! Jeho pole je sen; má je skutečnost. Jemu je třeba snít; mně je potřeba mít. On je Jan. Já jsem Carnegie.“ Oproti *Zmoudření dona Quijota* (1911) je však dramatická řeč *Velikého Mága* výrazně plynulejší, protože Dyk opustil krajní jazykovou koncentraci a minimalismus. Pro slovní dění je příznačný neustálý návrat protikladných symbolických

pojmu a leitmotivů – v každém dějství tak text předvádí různé podoby sobectví a hamižnosti. Jisté dramatické stupňování lze spatřovat i v tom, že se tak děje u odlišných postav, v jejichž charakteristice tyto motivy postupně sílí: v prvním dějství je nositelkou manipulace a egocentrismu jinak celkem neškodná Sousedka, ve druhém autor rozehrává satiru sobectví a lakoty prostřednictvím postavy Strýce, která však bledne před groteskním Grimmem, jehož posedlost vlastněním je doslova vražedná. S bohatstvím spojuje autor vedle moci i motiv výlučnosti. Poklady těší, jen když druzí takové nemají. Leitmotiv „mít“ je ale rovněž navázán na motiv smrti. Motivická dvojice vlastnit = nežít se v průběhu jednotlivých dějství vrací v různých podobách a kulminuje v Grimmovi. Žít pro něj znamená, že celý okolní svět bude mrtvý: „Mrtvo, poněvadž kážu. Mrtvo, poněvadž nechci život kromě sebe.“ Grimm se s poklady ztotožnil, neutvářejí jen jeho identitu, ale bezmála fyzicky určují i jeho bytost. Samotný motiv bohatství je přitom v Dykově hře značně ambivalentní, neboť pohádkové bohatství dodává protagonistovi i jeho průvodci zdání všemohoucnosti. Pro okolí tak Carnegie, stejně jako Mág, získává až nadpřirozené rysy, jako by mohl zvítězit i nad vlastní smrtí. S tím souvisí též Helino opojení představou svatební cesty po světě, „kterou dosud nikdo nevykonal a nevykoná“, nazývá ji dokonce cestou do ráje. Oslavné obrazy diamantů, skvostů, paláců, hor, jezer a moře tak evokují spíše obraz Zaslíbené země hojnosti a krásy než reálná místa a kraje. To vše neposiluje jen atmosféru horečného snu, ale přenáší veškeré slovní dění do oblasti kouzelné, fantastické pohádky. Do motivu bohatnutí na cizí úkor se navíc promítla i dobová realita, neboť hra vznikla na začátku I. světové války, která sice znamenala šanci na realizaci české státnosti, ale také výbuch kořistnických tendencí, i mezi českým měšťanstvem a buržoazií (viz Grimm).

Hlavním inspiračním zdrojem Dykova dramatu je pravděpodobně Goethův *Faust*, zejména jeho druhý, filosoficky založený díl (1831). Dyk využívá motiv smlouvy, byť v jeho hře není zpečetěna krví, ale, podobně jako u Goetha, je spojena s určitou lhůtou a s předem stanoveným okamžikem konce života. Podobně převzal i motiv bohatství a lásky, které Mág Janovi jako pokušitel slibuje. Navíc je postava lehkomyšlné nevěrné Hely očividně inspirována postavou Heleny Trojské, již Faust zachrání a která se stane jeho ženou. Na Marlowova *Doktora Fausta* (1593) zase upomíná zejména časová a motivická koncentrovanost Dykovy hry, groteskní komičnost některých scén i pojetí postavy ďábelského pokušitele. Podobně jako Mág Janovi přináší Marlowův Mefistofilis Faustovi v rychlém sledu jen náhražky, preludy a masky namísto skutečných požitků a hodnot. Pokud jde o zpracování faustovského mýtu v moderním českém dramatu, je třeba zmínit hry J. Suchého *Faust, Markéta, služka a já*, která vznikla v roce 1959 pro Divadlo Na zábradlí, a *Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40* (1982). Vizí zaslíbené země a postavou pokušitele, jenž přináší smrt, se Dykova hra pomyslně protíná i s linií českého modelového dramatu 60. let, konkrétně s hrou *Mistr* (1967) I. Klímy. Nejznámější z českých faustovských her je pak jistě *Pokoušení V. Havla* (1985), v němž autor akcentuje především hrdinovu kolaboraci s mocí. Doktor Foustka se mylně domnívá, že může vyzrát nad mocí reprezentovanou Primářem vědeckého ústavu i nad pokušitelem Fistulou. Sám se však ve snaze o vlastní prospěch zaplétá do sítě polopravd, hře s „ďábelskou“ politickou mocí obětuje i sekretářku Markétu. V celkovém vyznění je tedy Havlův antihrdina spíše protipólem Dykova Jana. Obdobně politicky a společenskokriticky působila na sklonku normalizace i *Báj* (1987) D. Fischerové, která propojuje faustovskou látku s legendou o Krysaři. Člověk, jenž se zaplete s ďábelskou mocí, nad ní podle Havla a Fischerové nikdy nemůže

zvítězit. Antitetická jazyková a myšlenková vy-
hrocenost pak Dykova *Velikého Mága* zřetelně
řadí k linii expresionistické dramatiky. Lze v ní
nalézt řadu paralel s „expresionistickým Faus-
tem“ pražského německy píšícího židovského
spisovatele F. Werfela, jakkoli jeho *Magická tri-
logie Zrcadlový člověk* (1923) vznikla až pět let
po faustiádě Dykově. Mág nese podobně me-
fistofelské rysy jako Werflův *Zrcadlový člověk*
(nebo *Člověk ze zrcadla*). Oba pokusitelé slibují
moc, slávu, bohatství a lásku a oba jsou spjati
se sférou snu – snové dění je v obou hrách za-
rámováno bdělými scénami, jež se odehrávají
v realisticky vylíčeném prostředí. S expresionis-
mem pojí *Velikého Mága* také mesianistické rysy
protagonisty, typické pro „duchovní“ linii ex-
presionismu s jeho vizí nového Člověka. *Veliké-
ho Mága* tak lze řadit k linii tzv. expresionistické
ich-dramatiky, v níž je veškeré dění přizpůsobeno
individuální perspektivě a prožitku ústřední
postavy, která mu dodává silně subjektivní a ly-
rický ráz. Zde se mohl Dyk inspirovat u před-
chůdce expresionismu A. Strindberga, jehož
dramata *Do Damašku* (1898–1901) a *Hra snů*
(1901–1902) se rovněž odehrávají ve sféře snu,
která umožňuje volné řazení jednotlivých obra-
zů obohacených nadpřirozenými a fantaskními
motivy. Snová stylizace však u Dyka postrádá
strindbergovskou rozpoutanou fantazii a iraci-
onální logiku. Motiv mystického snu najdeme
například i v Hauptmannově *Haničce* (1893).
Při psaní textu mohl být Dyk ovlivněn i českým
i německým romantismem, například obrazy
kouzelných říší a postav a prolínáním reálné-
ho a fantaskního světa v pohádkových prózách
E. T. A. Hoffmanna (např. *Zlatý kořenáč*, 1814).
Motivy pohádkové krásy a bohatství jsou v Dy-
kově hře navíc propojeny s modernistickým
okouzlením mocí techniky (zázračně rychlé
auto), čímž Dykův text předjímá tvorbu české
avantgardy. Faustovskou látku pak autor ve hře
kombinuje s řadou dalších inspiračních podně-
tů. Motiv života jako snu, spojený s prchavostí

pozemského života, stejně jako širší tematické
pole životní zkoušky, mravního rozhodnutí
a poznání, na němž závisí hrdinův život či smrt,
signalizuje inspiraci barokním filozofickým
dramatem *Život je sen* (1636) P. C. de la Barcy,
stejně jako romantickou lidovou hrou *Sen jako
život* (1834) význačného rakouského dramati-
ka 19. století F. Grillparzera. Přestože Dykova
hra nemá religiozní ani spirituální charakter,
Dyk zde přejímá barokní ladění života jako snu
a ukotvení snového bytí, které má přímý vliv
i na bdělý život, v etické rovině. Dialog Carne-
gieho a Hely o poslední cestě může připome-
nout i středověkou moralitu *Kdokoli* z konce
15. století a její zpracování z pera H. von Hof-
mannsthalu (*Jedermann*, 1912). U negativní figu-
ry Grimma se zase autor evidentně inspiroval
Moliérovou komedií *Lakomec* (1668). Když se
Grimm „s ohyzdnou něhou“ laská s klenoty, zní
jeho promluva jako citát z Harpagona: „Sem ke
mně, holoubci! Ozdobte mne, potěšte mne!
Rozkošní ptáčekové, líbezná stvoření, podivu-
hodný lesku!“ Tento archetyp se však vyskytuje
už v starověkém římském dramatu – v Plautově
Komedii o hrnci (kolem roku 195 př. n. l.). Jako
předobraz pro postavu Strýce i Grimma pak
mohli jistě sloužit váleční šmelináři, obchodují-
cí s bídou lidí na frontě i v týlu, které zesměšňu-
je rovněž K. Kraus v olbřímím dramatu *Poslední
dny lidstva* (1922).

Do literatury vstupoval Dyk jako gymnazista
společně s generací 90. let sdruženou kolem
Moderní revue, která představovala platformu
symbolistně dekadentní generace, ale publiko-
vala v ní i mladší generace anarchistických bu-
řičů. Dykovo pojetí dramatu vycházelo z kritiky
realismu a naturalismu i dramatu ibsenovské-
ho. Stejně jako umělci kolem Moderní revue
v dramatu neuznával zásady životní pravděpo-
dobnosti. Dykova raná tvorba se tak vyznačuje
bipolaritou „mezi rozervanou melancholií a ne-
návistným pohrdáním“ (Med 1988) – dramatic

ké pokusy z této doby vyšly v roce 1902 pod souborným názvem *Tragikomedie*, jejichž součástí je i hra *Kouzelník*, první Dykova faustiáda, na niž *Veliký Mág* navazuje. Autoři Moderní revue navíc iniciovali vznik experimentální divadelní scény, Intimního volného jeviště (1896–1899), po vzoru mnichovského Intimního divadla M. Halbeho (zal. 1895) a pařížského L'Ouvre se zaměřením na symbolistická, psychologická a dekadentní dramata, která spojoval zájem o subjektivní problematiku jedince, o tajemné lidské nitro. Činnost zahájilo Intimní volné jeviště 6. března 1896 a v červnu 1896 zde měla, týden před básnickovou maturitou, premiéru Dykova dramatická prvotina *Pomsta* (Šormová 2000). Od poloviny desátých let 20. století už byly Dykovy hry, byť sporadicky, uváděny v Národním divadle. *Epizodu a Smuteční hostinu* (prem. 14. 11. 1906) a drama *Posel* (prem. 1. 10. 1907) zde režíroval J. Kvapil. V samotném *Velikém Mágovi* se pak zrcadlí i politické peripetie předválečné doby a počátku války a Dykova role v nich. Literární historici považují hru za dramatický pandán k básnickým skladbám *Prohrané kampaně* (1914) a *Lehké a těžké kroky* (1915). Dykova vize národa a českého státu nabývala v této době až mesianistických rozměrů, vyrůstajících z prožitku „bratrské pospolitosti“. Dyk dospívá k „až eschatologické víře v sílu oběti“, a to oběti osobní, „kterou musíme splatit dluh své vlasti“ (Med 1988). Téma očisťující síly mravní oběti nalezneme právě v závěru čtvrtého dějství *Velikého Mága*. Janovo rozhodnutí obětovat raději vlastní život než zabít milovanou, ač nevěrnou ženu lze interpretovat i jako podobnostv téhdejší situace českého národa a role umělce v něm. Janovu neochvějnost tváří v tvář pokušiteli lze číst jako programové odmítnutí oportunistu a zbabělosti: „Jsem připraven. Čiň. Zab. Neuhnu ani o píd' napravo, ni nalevo. [...] Báľ jsem se o lásku i o život. Zneužil jsi mé bázně. Vedl jsi mne až na okraj propasti a cestu pokrývaly vždycky květy. Prolhané, liché květy!

Prolhaná, lichotná slova! [...] Žít, ale zůstat sebou. Umřít, nelze-li zůstat.“

Při prvním uvedení (prem. 22. 3. 1915) v režii K. H. Hilara v Městském divadle na Královských Vinohradech byl *Veliký Mág* označen jako dramatická fantasmie. Premiéra se odehrála na scéně, kde měla necelý rok předtím premiéru první význačná česká expresionistická inscenace *Zmoudření Dona Quijota* v režii F. Zavřela. Podle recenzentů prvního divadelního uvedení celkově „paradoxní styl“ Dykovy hry kladl mimořádné požadavky na režii, herce i vnímavost publika. Hilar, který se roku 1914 stal šéfem činohry, se údajně nesoustředil dostatečně na dramatikovy myšlenky, a snažil se spíše evokovat snovou náladu, i když realistické části trpěly množstvím detailů (Fischer 1915a). Inscenace *Velikého Mága* patřila k těm Hilarovým pracím, v nichž režisér bezprostředně navazoval na Zavřelovu jevištní poetiku. Typickým rysem Hilarových válečných inscenací „byl výrazný kontrast mezi symbolickou staticností do prostoru aranžovaných postav a dynamicky vypjatým vzrušeným dialogem, který tyto často nehybně strnulé postavy vedly.“ (Černý 1977) K tomuto stylu lze řadit i Hilarovu režii *Velikého Mága*, rovněž založenou na symbolismu prostorové kompozice, symbolickém budování situací i charakteristiky postav, které se současně projevovaly expresivním dialogem, jenž odrážel moderní dynamický rytmus vnitřní nervové soustavy člověka (Černý 1977). Doboví recenzenti se nicméně k Hilarově režii vyjadřovali minimálně nebo jen obecně, například: „bizarnost scén vyžadovala jak mimořádného scénování, tak nešablonovité hry“ či že se Hilarovi podařilo vzbudit iluzi snu co největším zjednodušením scény (Čvančara 1915). Kritika ocenila především herecký výkon V. Vydry v roli Mága jakožto „vážného, vmlouvavého a neodbytného Mefista“, hostující J. Kučerovou -Jahnovou, která zahrála „nejobtužnější“ postavu

Hely „s taktem a jemným smyslem pro delikátní citové nuance“ (Jelínek 1924). Poněkud zklamán byl výkonem J. Kučerové-Jahnové recenzent Lumíru, neboť podle jeho mínění postava Hely klade na představitelku vysoké nároky, protože „je z nejkrásnějších, jež Dyk napsal.“ (-K.K.- 1915) Umírněnou chválu sklidilo i groteskní ztvárnění postavy Strýce B. Zakopala (Čvančara 1915; -K.K.- 1915). Podruhé byl *Veliký Mág* uveden v předválečné atmosféře, mezi Mnichovem a vznikem protektorátu. Premiéra se uskutečnila v listopadu roku 1938 v režii B. Stejskala a s výpravou J. Sládky v rámci zahájení IV. Literárního cyklu Městského komorního divadla. Stejskalově režii se podařilo zachovat básnické kouzlo hry, když postupování snové a reálné skutečnosti vyřešil tak, že se předměty z Janova pokoje ve snových scénách proměňovaly a získávaly fantastickou a celkově nadskutečnou podobu. Rámec výpravy jevištní dění výrazně scelil a jeho obměny dodaly jednotlivým scénám odlišnou atmosféru (Engelmüller 1938; -A.V.- 1938). Stejskalova režie byla vedle Zavřela a E. F. Buriana příkladná ve způsobu, jak Dyka hrát, „aby se křehké předivo jeho poesie nepotrhalo pod syrovou divadelní hmotou.“ (Rutte 1938) Kritici kladně hodnotili Janovu ušlechtilost v podání O. Korbelaře a vzájemnou komplementárnost hlavních představitelů. J. Plachý vytvořil jednu „ze svých velkých kreačí“ (Scherl 1983) a v Mágovi „ztělesnil s přízračnou civilností intelektuálního Mefista, z něhož to číší nelidskou bezkrevností zjevu i amorálním, bezcitným chladem řezavého přízvuku a úsměchu“. (-AMP- 1938) Mág ovšem působil ve světlivé namodralé masce také groteskně „skučivým, svištivým ďábelským svodem“ (-A.V.- 1938). I moderní Harpagon-Grimm M. Nedbala došel ocenění a postava Hely se pak díky J. Štěpničkové očividně ocitla v centru dění jako něžná i pudově podmanivá, žensky dvojaká hrdinka (Engelmüller 1938; -A.V.- 1938; -kd- 1938). Na inscenaci vyšly rovněž tři recenze v pražských

německých novinách, podle nichž hra neztratila nic ze své umělecké hodnoty a aktuálnosti (-L.W.- 1938). Příznačně právě recenzenti židovského původu vyzdvihovali Dykovo přihlášení se k humanitě a ke kritice nietzscheovské teorie nadčlověka. Autoři rovněž pochválili režii a scénografii, které podpořily kouzelně pohádkový a poetický snový charakter hry. Ocenili i Mága J. Plachého jako mefistofelského komedianta, vrtkavou, svůdnou Helu J. Štěpničkové a horečnatou naléhavost a oduševnělost Korbelařova Jana (-op- 1938; -M.B.- 1938). Za války byl *Veliký Mág* uveden v roce 1943 Dramatickým studiem „Radostně vpřed“ v režii a výpravě M. Frauenterka a také kolektivem Divadélka ve Smetanově muzeu na scéně Intimního divadla v Umělecké besedě v režii A. Dvořáka. Vzhledem k technické nevybavenosti sálku byl hlavním výrazovým prostředkem „hercův mluvný projev. Mizanscény byly [...] rozvrhovány značně staticky, herci se na pódiovém jevišti pohybovali jen minimálně.“ Inscenace *Velikého Mága* byla současně nejvýznamnějším pokusem navázat na odkaz J. Honzla oživením jevištního surrealismu, jaký pěstoval před válkou v Osobozeném divadle (Scherl 1983). Dvořák, inspirován rovněž jevištní poetikou E. F. Buriana, jeho prací se světlem a projekcemi, se snažil technickými jevištními prostředky ukázat, „co se děje v mozku těžce nemocného a umírajícího člověka.“ Janův sen proto inscenoval jako asociativní surrealistické pásmo jevištních metafor, „proud fantastických snových představ, uskutečňujících se v prostoru nemocí uvolněné obrazotvornosti [...], které svou přízračností a hrůzností chtěly tíživě dolehnout na mysl diváků.“ (Srba 1988) S výtvarníky A. Paderlíkem a J. Rabanem zastřel scénou tylovým závěsem, rámcové realistické scény nasvítit plně, ale ve snových výjevech využil tyl pro „vršivou projekci“ a bodovými reflektory vyzdvihl ze tmy jen určité motivy snu. Výjevy horečnatých Janových vizí působily jako zamlžené přeludy a stíny, postavy i předměty

byly jakoby odhmotněny. Nerealistické stylizace dosahovali tvůrci také výtvarnou deformací vzhledu postav (některé měly obinadlem zafačovanou hlavu), fantastickými kostýmy a rekvizitami (Srba 1988). K pátému a současně jedinému poválečnému uvedení hry pak došlo až v roce 1970 v Západočeském divadle v Chebu v úpravě a režii P. Vosáhla. Úprava umístila veškeré dění do sféry snu a snažila se potlačit teozovitost střetu dvou filozofických stanovisek: idealistického a materialistického. V inscenaci byl Jan od začátku uvězněn ve zlém snu, ve světě krutosti. V interpretačním posunu hry lze spatřovat dobovou aktualizaci, vzhledem k nedávnému obsazení Československa vojsky Varšavské smlouvy a počátku normalizace. Jan byl na jevišti obklopen zrudnými postavami, připomínajícími marionety, přičemž na stylizaci jejich pohybů spolupracoval režisér s Krejčovou choreografkou L. Janečkovou. Aplikace Krejčovy jevištní poetiky se však dle recenzenta inscenace V. Mrázka nezdařila, neboť nebyla vhodná pro symbolické drama (-vm- 1970).

Dobová kritika oceňovala epigramatičnost Dykova dialogu a dramatickosti antiteticky vyhocené dramatické řeči, i když někteří recenzenti vyjádřili zásadní nepochopení pro nerealisticky básnický charakter textu. Zasazení děje do snu totiž považovali za nedramatické a příliš lyrické. Ve hře tak především postrádali dramatické zákonitosti a logické rozvíjení a rozuzlení dramatického děje i konkrétnější a vzájemně se podmiňující charakteristiky postav v reálných a snových scénách (Procházka 1915; J.M.- 1915). Postavy se kritice jevily podobně jako v případě *Zmoudření Dona Quijota* jako neživotná schémata, „symboly lidských vlastností, slabostí a vášní“, jejichž počínání je založeno především na filozofických diskusích (Čvančara 1915; -Hr.- 1915), nikoli jako plnokrevné dramatické figury. I když většina recenzentů autorovi nemohla upřít schopnost jazykového vyhocení a poin-

tování dialogu i jednotlivých scén (J.M.- 1915; Fischer 1915a; -Hr.- 1915, Jelínek 1924), ve většině hodnocení se projevilo neporozumění pro ideové drama založené na autorské tezi, které do té doby nemělo v českém divadle a dramatu příliš dlouhou tradici. Výjimku představuje například kritika O. Fischera, v níž autor vedle nevýhod zmiňuje i přednosti Dykova „epigramaticko-dramatického stylu, jímž se recenzent pokouší o nový literární útvar“ (Fischer 1915b). H. Jelínek pak jako jediný hodnotí Dykovu poetiku jednoznačně kladně a za autorovu největší přednost považuje právě „ideologický, konstruktivní [...] ráz jeho prací, které nereprodukuje realitu, ale na jevišti život komponují dle myšlenkového schématu autora“ (Jelínek 1924). Paradoxně nejmenší vnímavost pro symboliku textu projevil někdejší Dykův druh ze symbolicko-dekadentního tvůrčího okruhu A. Procházka, který hře na jedné straně vytykal nedostatek „vnitřní logiky“ v motivaci i charakterech z hlediska realistické pravděpodobnosti a na druhé straně absenci „vyššího smyslu“ a uměleckého „zákona a řádu“ (Procházka 1915). Jan je dle některých recenzentů příliš pasivní na to, aby v díle mohlo dojít ke skutečnému zápasu se zlem (Procházka 1915). „Stojíš tu kdosi, s kým by podnikali zápas? Nikoli, bez vůle, bez vlády potácí se od jednoho zlosyna k druhému“ (Fischer 1915). Podle O. Fischera se celkově Dykovi nepodařilo znázornit ve hře to, co chtěl, tedy „překonání svůdného démona, odklon od sobectví, vítězství mravnosti“. Jiní naopak oceňují autorův pozitivní myšlenkový vývoj ve smyslu opuštění negace a individualismu a k přitakání lásce, odříkání a oběti pro druhého (Jelínek 1924; -K.K.- 1915; -Hr.- 1915). V době nacistického ohrožení naproti tomu kritická recepce vyzdvihla etickou hodnotu díla, *Veliký Mág* znamenal pro Dyka zejména přechod „od skepse k víře, od nenávisti k lásce.“ (-A.V.- 1938) Tehdejší kritika navíc zdůrazňovala literární, básnický charakter textu, který nepředstavuje tzv. pravé

drama, „v němž by se něco řešilo a vybojovávalo“ (Engelmüller 1938), ale právě proto má „cenu průkopnického experimentu“ (Jelínek 1938). Dle některých kritiků však hra postrádá dramatické, psychologické i logické zdůvodnění a přesvědčivost (Engelmüller 1938) a celkově reprezentuje typ filozofické reflexe v dramatu, známý z Goethova *Fausta*, Shakespearova *Prospera* nebo Ibsenova *Peer Gynta* (Brousil 1938). Zároveň se v textu opakuje, i když méně zdařile než ve *Zmoudření Dona Quijota*, romantický rozpor mezi skutečností a iluzí, snem a životem a z něj plynoucí deziluze (Engelmüller 1938; -AFŠ- 1938). Kritika již tradičně oceňuje epigramatický dialog jako největší z Dykových předností, dialog „sršivé jízlivosti a ironie“, „jako leptaný dialog aforistických zvrátů“, „v němž není prázdného slova a tak i nejjednodušší věty mají svůj těžký, osudový zvuk.“ (Engelmüller 1938; Brousil 1938; -kd- 1938; Rutte 1938) Hlavní postavě však vytýká pasivitu, Jan je po tři dějství jen trpným nástrojem Mága a nebojuje se špatností, s níž se setkává (Brousil 1938; Engelmüller 1938). Kupodivu pouze E. Konrád a H. Jelínek interpretují Dykovu hru výslovně ve vztahu k aktuální politické situaci a ve smyslu národního boje: v počestně naivním Janovi, který se vzbouří proti filosofii „nadpráví“, se „způsobem nejčestějším ztotožňuje s mravním zdravím lidkost“. Janovo závěrečné vyznání zní „téměř jako jinotajné vyznání nejryzejší národní víry.“ (-kd- 1938; H. Jelínek 1938) Podle A. M. Píši pak hra „přispívá zásadně k osvětlení romantické podstaty Dykovy“, typicky romantickým motivem je „motiv osudného vztahu mezi životem a snem, skutečností a touhou“. (-AMP- 1938) M. Rutte hodnotí hru jako mimořádné dílo v rámci české literatury: „V naší divadelní literatuře není mnoho děl, jež by zabírala tak hluboko pod povrch života a spojovala tak výsostnou poesii s pronikavou myšlenkou.“ (Rutte 1938) Postava Mága je odchovaná „nadčlověčskou filosofií Nietzscheovou, nespokokuje

se tím, že zabil v Janovi víru, lásku i naději: žádá cosi více – jeho svědomí.“ (Rutte 1938) M. Rutte a A. M. Píša v souvislosti s motivem snu považují Dyka za předchůdce surrealistů. Pokud jde o Jana, odkazuje M. Brod dokonce na Chelčického a nazývá hru českým *Faustem*: „I zde je zachráněna jedna duše, která ale nemusela sama sebe snižovat hříchy, měla totiž sílu hříchů se vzdát.“ Co se týče myšlenkové hodnoty, může český básník soutěžit s Goethem i Strindbergem (-M.B.- 1938). Také pozdější reflexe hry tematizovala myšlenkovou podstatu textu. Podle M. Lukeše je *Veliký Mág* posledním významným Dykovým (před)válečným dramatem, „v němž zúčtoval s mravní korupcí a bezohledným uchvatitelstvím“, „démon[em] moci a egoismu“. (Lukeš 1957) Shodně s dalšími kritiky však považuje hru za „dílo silné myšlenkou, ne jejím uměleckým uskutečněním.“ Stínové postavy jsou jen projekcemi filozofických koncepcí (Lukeš 1957; Med 1988 a 2003). V pozdějších letech byl *Veliký Mág označen* za jedno „z mála zdařilých symbolických českých dramát“ (-vm- 1970). *Veliký Mág* je současně prvním dramatickým dílem, kde dává autor přednost skutečnosti a procitnutí z romantického snu: „Tvářív v tvář válečnému nebezpečí a díky identifikaci básnickova osudu s osudem národa jako by se krunýř Dykova individualismu a skepse rozpadl. [...] ve Velikém mágovi je naopak identita skutečnosti potvrzena falešností snu.“ (Med 1988)

VYDÁNÍ: *knižní:* Borový 1915 * *souborná:* *Dramata*, Borový 1942; *Dramata a prózy*, NLN 2003.

INSCENACE: *české:* 22. 3. 1915, MD Vinohrady, r. K. H. Hilar; 24. 11. 1938, Městské komorní div., r. B. Stejskal; 5. 9. 1943, Divadlo ve Smetanově muzeu, r. A. Dvořák; 12. 10. 1943, Dramatické studio Radostně vpřed, r. M. Frauenterk; 24. 10. 1970, Cheb, úpr. a r. P. Vosáhlo.

LITERATURA: poznámky: J. Kepřta, LN 1938, 15. 11.; -od-, LN 1938, 24. 11.; -mp-, div. prog., Západočeské divadlo v Chebu 1970 * **vzpomínky:** „Viktoru Dykovi k padesátinám“, Lumír 1928, č. 9–10 * **recenze:** K. Čvančara, Osvěta 1915, č. 5, s. 392–395; O. Fischer, NárListy 1915a, 24. 3., s. 3–4; O. Fischer, ČesRev 1915b, č. 7, s. 447–448; -Hr.-, Zlatá Praha, 1915, č. 25, s. 296; -K.K.- (K. Kamínek), Lumír 1915, č. 4, s. 238–240; -J.M.- (J. Máchal), Zvon 1915, č. 1, s. 390–391; -AFŠ-, A-Zet 1938, 25. 11., s. 5; -M.B.- (M. Brod), Prager Tagblatt 1938, 26. 11., s. 6; A. M. Brousil, Venkov 1938, 26. 11., s. 6; K. Engelmüller, NárPol 1938, 26. 11., s. 6; -hc- (M. Hudec), Samostatnost 1938, 1. 12., s. 3; H. Jelínek, Lumír 1938, č. 2, s. 99–101; -kd- (E. Konrád), LN 1938, 26. 11., s. 7; K. Koval, Pražský večer 1938, 25. 11., s. 4; -L.W.-, Legie 1938, 1. 12., s. 5; -op-, Prager Presse 1938, 26. 11., s. 7; -AMP- (A. M. Píša), PL 1938, 26. 11., s. 1; M. Rutte, NárListy 1938, 26. 11., s. 3; -A.V.- (A. Veselý), Pražské noviny 1938, 26. 11., s. 4; -vm- (V. Mrázek), ZN 1970, 1. 12., s. 3 * **předmluva/doslovy:** M. Lukeš, „Dykovo drama“, in V. Dyk, *Zmoudření Dona Quijota, Krysař*, SNKL-HU 1964, s. 163–167; J. Med – Z. Trochová, „Komentář“, in V. Dyk, *Dramata a prózy*, NLN 2003, s. 483–484 * **studie:** A. Procházka, „Dvě prohry“, ModRev 1915, č. 1, s. 75–81; H. Jelínek, „Viktor Dyk: Veliký Mág“, in *S prvního balkonu*, Kočí 1924, s. 33–39; M. Rutte, „Dramatik deziluzionismu“, Lumír 1928, č. 9–10, s. 468–477;

A. Veselý, „Viktor Dyk dramatik“, Lumír 1932, č. 7, s. 371–374 a č. 8, s. 439–442; M. Lukeš, „Dramata Viktora Dyka“, Divadlo 1957, č. 2, s. 124–130; A. M. Píša, „Tragický ironik Viktor Dyk“, in *Stopami dramatu a divadla*, ČS 1957, s. 37–57 * **kapitoly:** O. Fischer, „Viktor Dyk“, in *K dramatu. Problémy a výhledy*, Grossman a Svoboda 1919, s. 130–139; P. Buzková, „Drama Viktora Dyka“, in *České drama*, Melantrich 1932, s. 87–116; M. Rutte, „Veliký Mág“, in F. Götz – F. Tetauer, *České umění dramatické. Činohra*, Šolc a Šimáček 1941, s. 221–223.

KONTEXT: dějiny: F. Černý – L. Klosová (eds.), *Dějiny českého divadla III*, Academia 1977, s. 390–414; A. Scherl – E. Šormová – F. Černý (eds.), *Dějiny českého divadla IV*, Academia 1983, s. 338–410 a s. 525–536 * **monografie:** M. Rutte, *Viktor Dyk. Portrét básníka*, Topič 1931; H. Jelínek, *Viktor Dyk*, ČAVU 1932; A. Novák, *Viktor Dyk*, Borový 1936; F. Buriánek, *Generace buřičů*, UK 1968; Z. Myšička, *Viktor Dyk*, DÚ 1971; J. Med, *Viktor Dyk*, Melantrich 1988; B. Srba, *O nové divadlo*, Panorama 1988; J. Tomeš (ed.), *Básník a politik*, Akropolis 2004 * **kapitoly:** P. Čornej, „Historický horizont 1897–1918“, in I. Vízdalová, *Počátky expresionismu, Česká literatura na předělu století*, H&H 2001, s. 7–22; J. Med, „Česká symbolistně-dekadentní moderna“, in I. Vízdalová, *Počátky expresionismu, Česká literatura na předělu století*, H&H 2001, s. 43–92.

Zuzana Augustová