

Jeřábek, Dušan

Josef Merhaut a Rudolf Těsnohlídek o dramatech A.P. Čechova

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1984, vol. 33, iss. D31, pp. [101]-110

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107717>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

DUŠAN JERÁBEK

JOSEF MERHAUT A RUDOLF TĚSNOHLÍDEK O DRAMATECH A. P. ČECHOVA

Brněnské české divadlo — které roku 1884 zahájilo pod názvem Proza-
timní národní divadlo v Brně provoz ve vlastní budově — zůstávalo sice
od počátku své existence do značné míry poplatné konvenčnímu repertoáru
dobových divadelních společností, usilujících především o přízeň nejširších
diváckých vrstev, přece však bylo přístupné i moderním dramatickým smě-
rům a proudům, jež působily na naše tehdejší divadelnictví a proměňovaly
postupně jeho dramaturgickou a jevištní podobu. Zásahu na tom, že brněn-
ské divadlo začalo svým repertoárem i scénickým úsilím sledovat náročné
umělecké cíle, si jako první získal Pavel Švanda se Semčic, ředitel brněn-
ského divadla v letech 1886 až 1891. Opíral svůj dramaturgický plán o Sha-
kespearu, pro jehož nejvýznačnější dramatické postavy měl v letech 1886
až 1888 ideální interprety v Haně Kubešové (Kvapilové) a Eduardu Voja-
novi. Ale pro lásku k Shakespearovi Švanda nijak nezanedbával současnou
dramatiku. Švandova choť, bývalá herečka Eliška Pešková, převáděla do češ-
tiny (většinou prostřednictvím německých překladů) hlavní dramata Henrika
Ibsena, který byl v českém prostředí autorem skoro neznámým. Na brněn-
ském jevišti se tehdy (v sezóně 1887/88) objevily hry Nepřítel lidu, Nora
a Rosmersholm, později ještě Paní z námoří. Kroně toho uváděl Švanda
i řadu moderních autorů francouzských a německých.

Zvláštní pozornost však věnoval Švanda od počátku svého brněnského
působení dramatické ruské. Poprvé v Brně inscenoval (r. 1887) Gogolova Re-
vizora. Ale především mu šlo o to, aby postupně seznamoval brněnské obe-
censtvo s rozlehlou oblastí soudobé ruské divadelní kultury a aby prostřed-
nictvím ruské dramatiky uváděl na brněnské jeviště moderní realistickou
tvorbu, jejímž byl vyznavačem. Zpočátku uváděl některé ruské autory méně
dnes známé, ale ve své době velmi populární: Viktora Alexandrova (jehož
hra Havrani aneb Chytrák nad chytráka měla v Brně r. 1886 svoji českou
premiéru), Ippolita Špažinského (Paní majorka), A. I. Palma (Náš přítel Ně-
klužev) nebo Alexandra Potěchina (Román mladé vdovy). Vedle toho se však
ve Švandově repertoáru objevuje r. 1889 i A. N. Ostrovskij (Vinný bez
viny) a první, byť nepřilíhající významná ukáзка z Čechova, aktovka Medvěd.

Po smrti Pavla Švandy ze Semčic (1891) repertoárová linie brněnské čino-
hry po několik let značně kolísá. Rychle se střídají ředitelé, a nikdo z nich

nevtiskuje divadlu osobitý umělecký ráz. Projevuje se to i ve vztahu k moderní evropské realistické dramatičce, zvláště ruské. Místo cílevědomé Švandovy dramaturgie převládá nyní repertoárový eklecticismus. Z vrcholných děl novější ruské dramatické produkce nacházíme v repertoáru brněnské činohry v letech 1891—1900 jen jedno dílo, Ostrovského *Les*. Uvedl jej — poprvé v Brně — r. 1893 tehdejší ředitel brněnského divadla Vendelín Budil, avšak zřejmě bez většího ohlasu u obecnostva i kritiky. Téhož roku se objevila na brněnské scéně Čechovova aktovka *Námluva*. Ani ona neupoutala pozornost a nijak nepovzbudila zájem o Čechovovu divadelní tvorbu.

Malý ohlas připomenutých her v Brně nebyl u nás v té době výjimečný, třebaže může dnes (především pokud jde o *Les*) působit překvapivě. Ruská divadelní tvorba byla kritikou i obecnstvem přijímána a posuzována poněkud z aspektu a podle konvencí moderní francouzské komediální produkce; z tohoto hlediska vyhovovaly dobovému vkusu daleko více než díla Ostrovského a Čechovova například hry *Palmovy* nebo *Špažinského*.¹

Úroveň činoherního repertoáru se pozvedla teprve od nástupu ředitele Františka Laciny r. 1898. Podobně jako Pavel Švanda snažil se i Lacina dát brněnské scéně osobitý charakter a zvýšit její umělecký význam a společenský účín.² Dosahoval toho především soustavným uváděním moderního — českého i cizího — realistického dramatu i tím, že jako režisér těchto her se s úspěchem snažil o jejich jevištně a ideově působivé ztvárnění. Jedním z dokladů toho byla například česká premiéra hry Františka Adolfa Šuberta *Dramata čtyř chudých stěn* r. 1902, jež byla podle svědectví dobové brněnské kritiky³ přijata obecnstvem jako jeden z uměleckých a ideových vrcholů českého dramatického repertoáru posledních let a stala se přínosem pro sociální zápas brněnských lidových mas.

Z cizí dramatické produkce stála ve středu Lacinovy pozornosti ruská realistická tvorba. Odpovídala nejlépe Lacinově snaze o vyjádření nové dobové, zvláště sociální skutečnosti. Několik inscenací vrcholných dramaturgického realismu v éře Lacinově patří k nejvýznamnějším uměleckým činům v historii brněnského divadla před první světovou válkou. Byly to *Vláda tmy* L. N. Tolstého (1901), *A. P. Čechova Strýček Váňa* (1901) a *Višňový sad* (1905) a *Gorkého Na dně* (1903). Tyto inscenace znamenaly podle brněnské divadelní kritiky umělecký úspěch a prohloubily společenské působení divadla v brněnském prostředí.

Ve svém zájmu o ruský realismus stýkal se Lacina co nejužší s Josefem Merhautem (1863—1907), kritikem Moravské orlice a význačným beletristou. Merhaut podporoval a přímo podněcoval orientaci brněnské dramaturgie na ruskou oblast už v éře Švandově. Svými tehdejšími programovými statěmi o moderním ruském dramatu předcházal analogické studie Pavla Durdíka, který si jimi získal věhlas znalce a průkopníka ruského realistického dramatu v našich zemích. V konfrontaci s moderní tvorbou francouzskou jevil se Merhautovi soudobé ruské drama jako daleko hlubší, myšlenkově závažnější a psychologicky pronikavější. „Francouzská komedie — psal

¹ Viz Ilja Svatoňová, *A. P. Čechov na českých scénách 1889—1914*. In: Čtvero setkání s ruským realismem. Příspěvky k dějinám rusko-českých literárních vztahů. Nakladatelství ČSAV, Praha 1958.

² Viz *Dějiny českého divadla* III. Praha 1977, 425n.

³ Josef Merhaut v *Moravské orlici* 19. 11. 1902.

tehdy Merhaut⁴ — je vzorný výrobek pekařského umění [. . .], ale je tam mnoho pšeničné mouky a všeho chuti a někdy také sádry. Ale ruské drama, to je domácí chléb tuhý, černý a neúhledný na pohled, ale zdravý, chutný, vonný, posilující, nefalšovaný, celý z pravého žita, jak vyrostlo na domácí půdě v rodné zemi, pod slovanským nebem. To právě realistické zboží literární, o němž se v poslední době tak mnoho mluví, dováží se k nám právě, bohužel ze tak poskrovnu, z Ruska. Ruští dramatikové kreslí postavy, a to je právě umění: formě se přiučí každý trochu šikovnější a chápavější človíček a nějaký zamotaný děj dovede si vymyslet i prostřední duch, ale sáhnout přímo do života, vybrat rázovitě lidi a postavit je na jeviště — k tomu je třeba uměleckého posvěcení.“ — V době, kdy Merhaut psal tato slova (1887), znal sice dobře dílo Gogolovo, jemuž se obdivoval, dále několik her Ostrovského a některé aktovky Čechovovy, jinak se však na brněnském jevišti setkával — jak už uvedeno — spíše s ruskými autory druhého řádu. Přesto správně odhadl velký význam nové vlny dramatického umění, přicházejícího z Ruska.

Teprve v éře Lacinové měl Merhaut příležitost seznámit se s řadou vynikajících děl ruského kritického realismu. Byl to pro něho velký zážitek. Dobře rozpoznal, že zejména hry Čechovovy a Gorkého znamenají začátek nové epochy nejen divadelní, ale i společenské.

Nehledě k několika menším aktovkám setkal se Merhaut na podzim roku 1901 poprvé s dílem A. P. Čechova; hrál se Strýček Váňa. Bylo to za ředitelování Františka Laciny (jehož první éra u brněnského divadla trvala od r. 1898 do r. 1905). Brněnská inscenace Strýčka Váni (premiéra 19. 10. 1901) se konala pouhého půl roku po prvním uvedení hry v pražském Národním divadle. Hrál se — stejně jako v Praze — v překladu Bořivoje Prusíka; režii měl František Lacina. Titulní role byla svěřena Františku Zvíkovskému, Astrova hrál Ladislav Pech, Jelenu Andrejevnu Františka Bursová, Serebrjalkova Alois Vojta-Jurný, Soňu Ema Pechová.

Nebylo náhodné, že jako první z dramát Čechovových se Brně objevuje Strýček Váňa. Právě tato hra byla totiž u nás z Čechovova dramatického díla nejvíce ceněna.⁵ Přesto však ani Strýčkem Váňou nedošel Čechov v našem prostředí skutečného porozumění. Na přelomu století převládal v našem divadelnictví vliv Ibsenův a Hauptmannův. Dílo obou těchto velkých básníků bylo jistě právem oceňováno pro svoji ideovou působivost, byl v něm shledáván protest proti konvenční morálce soudobého měšťáctva a navíc i protest proti sociální diskriminaci v tehdejší společnosti. Ve srovnání s Ibsenem a Hauptmannem zdál se Čechov ideově mlhavý a tvarově nepevný, nedramatický. Jeho tvorba byla poměřována a hodnocena měřítky dobového realismu, popřípadě naturalismu. Mnohovýznamovost jeho her, jejich druhý myšlenkový plán, zvláštní povaha jejich symboliky — to vše tehdejší kritice (ostatně nejen u nás, ale i v Rusku) víceméně unikalo. Vyplyvá to i z většiny našich kritických ohlasů na dosavadní inscenace Strýčka Váni.⁶ V Čechovově metodě „obrazů z venkovského života“ — jak autor

⁴ Moravská orlice 1. 11. 1887.

⁵ Jako první z velkých her Čechovových byl u nás uveden (v překladu Bořivoje Prusíka) Racek, a to ve Švandově divadle v Praze 26. 11. 1898. — Viz I. Svatoňová, A. P. Čechov na českých scénách 1889—1914.

⁶ V Městském divadle v Plzni 4. 1. 1901 a v pražském Národním divadle 20. 4. 1901.

označil v podtitulu Strýčka Váňu — spatřovali recenzenti ponejvíce postup vyprávěcí, nedivadelní, statický; jen ojediněle se kritika přiblížila k chápání básnické hodnoty hry a její myšlenkové závažnosti.⁷

Brněnské provedení Strýčka Váni bylo přijato kritikou (a podle jejího svědectví i obecně) s opravdovým, snad dokonce mimořádným zájmem; přispěla k tomu patrně i velmi dobrá úroveň inscenace. Ale pozornost vzbuzovalo a upoutávalo především samo Čechovovo dílo. Už před premiérou — což nikterak nebylo běžné — otiskly Moravské noviny a Lidové noviny informativní články o autorovi a jeho připravované hře.⁸ V obou statických je Čechov charakterizován jako vrcholný zjev současné ruské literatury; v Lidových novinách se zdůrazňuje Čechovovo úsilí o zachycení životní pravdy i Čechovův pesimistický životní postoj, vyplývající „z neutěšených poměrů společnosti, ve které žije“. — Premiéra Strýčka Váni v Brně se stala podnětem k několika pokusům o charakteristiku tohoto Čechovova dramatu. Z nich zaslouží pozornosti recenze Lidových novin a Moravské orlice.

Referent Lidových novin hned v úvodu označuje Strýčka Váňu jako práci „vzácné ceny, která již základní myšlenkou je silná, nadto pak dramaticky účinná“. Líčí pak děj hry, „jehož rozluštění jest přirozené, logické, diváka však neuspokojí. Profesor se svou krásnou chotí vrací se do velkého města a druhá strana ve všedním životě a vodce hledatí míní tupý klid a zapomenutí. Čechov jest pesimista, líčí černě. Jeho názory jsou samý děsivý stín. Ale v ponurých barvách a v ostrých rysech postav dramatu jest zjevnou snaha poučovati, přispěti k nápravě“.⁹ — Referát Lidových novin patří nepochybně k pozitivním dobovým projevům českého vztahu k Čechovovu dílu. Nespokojuje se tehdy běžnou charakteristikou Čechova jako autora bez skutečného smyslu pro dramatickou akci, jako básníka tklivých nálad a neurčitých, nejasných názorových stanoviska. Na druhé straně se však ani referent Lidových novin nevymaňuje ze zajetí dobového názoru o Čechovově jednoznačném naturalismu, fatalismu a pasivním vztahu k životu. Nepokouší se doložit a osvětlit, v čem vidí dramatickou účinnost díla, na niž sám v úvodu poukazuje. A nejasné zůstává, hodnotí-li údajnou didaktickou tendenci hry kladně nebo záporně — z kritikova celkového výkladu vyplývá spíše mínění, že dramatik svého ideového cíle nedosáhl.

Téhož dne jako v Lidových novinách (22. 10. 1901) vyšel v Moravské orlici obsáhlý referát Josefa Merhauta, věnovaný brněnské premiéře Strýčka Váni. Referát zaslouží pozornosti především proto, že jde o pokus vyložit hru z poněkud jiného než ryze naturalistického hlediska; Merhaut se snaží proniknout k podstatě této složité hry odkrytím její ideové povahy i objasněním autorovy tvůrčí metody.

„Dech hlubokého, bezútěšného smutku vane všemi scénami sobotní ruské novinky našeho repertoáru, Strýčka Váně od A. P. Čechova. Vědomí života ztraceného a marně probíjeného, hřyzavá bolest cílů nedosažitelných a zvrácených, muka omrzlosti a vzteku, jenž vyšlehuje až k záchvatům šílenství, zmítají tu několika dušemi v samotách opuštěného ruského dvorce. Tyto

⁷ Nepodepsaná recenze v časopise Samostatnost 27. 4. 1901.

⁸ Moravské noviny 16. 10. 1901, bez podpisu; Lidové noviny 18. 10. 1901, bez podpisu.

⁹ Lidové noviny 22. 10. 1901, šifra št. (Bohumil Štecho vsky).

obrazy z ruského vesnického života jsou malovány napohled se skrovnou jen zásobou obvyklých divadelních barev. Je tu víc náladové drobnomalby, plné jemných stínů a chytlavé jiskřivosti. Někde scéna plyne klidným, širokým tokem novelistického vyprávění. A přece Strýček Váňa působí i z jeviště plnou silou dramatického vzrušení. Jsou tu výjevy, které otrásají jako bouře, jsou jednotlivosti, jež chytají za srdce tragickou svojí mohutností. Tragédie — třeba podle starých pravidel nakonec na jevišti v krvi se nevalí jediná mrtvola. Ale ono bezútěšné, černé, zoufalé ‚nikdy víc‘, které lpi tu na všech rtech, visí ve vzduchu, pálí v slzách strýčka Váně i Soniných, třese se v tónu chladných meditací tékavce Michaila Lvoviče, to ryje se do duše víc než všechny jakýkoli schematický truchloherný závěrek. Drama má řadu výjevů, které nezapomenutelně zapadají v srdce i paměť. Nejsou to ovšem výjevy strižené podle běžných divadelních pravítek; jsou to poetické nálady s hlubokým pozadím duševních bojů i přírodních doprovodů. Že za takových těžkých a nezvyklých okolností úspěch sobotního večera byl úplný, svědčí o tom, s jakou oddaností a s jakými schopnostmi byl připravován tento triumf naší činohry. — Ano byl to triumf — a těšíme se, že ne poslední v této sezóně. Vrata jsou vyražena — nuže dále k úspěchům novým.“¹⁰

Podobně jako největší část naší tehdejší kritiky také Merhaut zdůrazňuje ve svém referátu Čechovovu schopnost navodit specifickou jevištní atmosféru, jemně charakterizovat postavy a vyjádřit jejich tragický životní pocit. Tento pocit však není — jak vyplývá z Merhautovy charakteristiky hry — pouhým projevem fatalistického pesimismu; je výsledkem „vědomí života ztraceného“, důsledkem poznání, že cíle, k nimž lidé Čechovova dramatu směřují, jsou v dané situaci nedosažitelné. Podle pojetí Merhautova nejsou Čechovovy postavy zcela pasívními oběťmi života a okolností, jež na ně doléhají: reagují na skutečnost, s níž se setkávají, brání se marnosti života, který je obklopuje; ale jejich tragédie je v tom, že tuto marnost nedokáží překonat. Zbývá jim tedy jen vnitřní vzpoura — a toto drama, odehrávající se v jejich duších, je, jak dokládá ve své stati Merhaut, zdrojem a základem jevištní účinnosti Čechovovy hry.

Merhaut zde aspoň v náznaku vystihl některé podstatné rysy Strýčka Váni: dobově společenskou podmíněnost hry, sepětí postav s konkrétní situací, kterou prožívají, i zvláštní povahu Čechovových dramatických postupů, jež nesou znaky epičnosti, a přece dosahují — především hloubkou autorova pohledu do lidského nitra — dokonalé působivosti dramatické. Takový názor na povahu Čechovovy dramatické tvorby nebyl tehdy u nás zcela běžný. „Čechovovo drama se druhově vymykalo z okruhu realistických her, do té doby u nás provozovaných. Vnějšíkově připomínalo takzvané ‚obrazy ze života‘, podstatou však náleželo k psychologickému dramatu“.¹¹ K poznání této podstaty Čechovovy hry (a Čechovovy dramatické metody vůbec), přispěl svou měrou i Josef Merhaut. A přispělo k němu nepochybně i brněnské provedení Strýčka Váni, jež zřejmě patřilo k dobově nejzdařilejším inscenacím Čechova u nás. „Bylo to“ — napsal Merhaut — „zas jednou vzorné, přímo koncertní představení naší činohry. Ukázalo se, že soubor náš činoherní stojí

¹⁰ Moravská orlice 22. 10. 1901.

¹¹ I. Svatoňová, *A. P. Čechov na českých scénách 1889—1914*, 308.

na výši všech velikých požadavků moderní scény, že dovede si zahrát a přiblížit se svojí reprodukcí k opravdovému umění.“

Přes umělecký úspěch inscenace Strýčka Váni trvalo několik let, než se na repertoáru brněnské činohry objevila další hra Čechovova. Byl to Višňový sad, jehož premiéra se konala 26. ledna 1905 (tedy půl roku po autorově smrti).¹² „Každá nová práce Čechovova jest hotovou literární událostí dne,“ psal před premiérou kritik Moravských novin.¹³ Jestliže v dobovém českém tisku převážilo po pražské premiéře mínění, že Višňový sad je slabší než ostatní hry Čechovovy,¹⁴ ohlas díla u brněnské kritiky takový názor nepotvrzuje. Obsáhlý referát Lidových novin, věnovaný skoro výhradně hře samé, oceňuje na Višňovém sadu s největším uznáním „charakteristické známky moderního dramatu realistického“ a zdůrazňuje Čechovovu schopnost rozpoznat, „co dramatické síly je v lidech a událostech našeho okolí, v tomto všedním životě, jak jsme si uvykli říkat. Mnoho poví divákovi tento výsek života, nakreslený geniální rukou, a k mnohým myšlenkám dá podnět. Nemůžeme našemu obecenstvu ani doporučiti dosti vřele, aby se naň šlo podívat a aby se podívalo dobře.“¹⁵

Brněnská inscenace Višňového sadu znamenala jistě důležitý dramaturgický čin, i když o její úrovni se z dobových zpráv dovidáme příliš málo. Rozhodně však povzbudila v Brně zájem o Čechovovo dílo; tento zájem pak trval i v době, kdy se už Lacina vedení divadla vzdal.

Od sezóny 1905/1906 stál v čele brněnského divadla Antoš J. Frýda (vlastním jménem Antonín Friedl). Působil ve své funkci do roku 1909, kdy se Lacina do Brna vrátil. Za Frýdovy éry repertoárová úroveň brněnské činohry — ve srovnání s obdobím Lacinovým — poklesla. Místo dramaturgického záměru projevoval se spíše repertoárový eklekticismus; do popředí se dosti často dostávaly umělecky málo významné hry, vyhovující publiku, jež v divadle hledalo jen lehké rozptýlení. Nespokojenost s tímto stavem vyjadřovala soudobá brněnská kritika.

V té době se v Brně věnovalo divadelní kritice několik významných žurnalistů. Koncem roku 1904 skončil sice svoji divadelně kritickou činnost Josef Merhaut, zato však začali působit představitelé mladé literární a žurnalistické generace. Do Lidových novin psal o brněnské činohře mj. Karel Zdeněk Klíma, do časopisu Moravský kraj Adolf Veselý, po něm — v letech 1906 a 1907 — St. K. Neumann. Byl kritik velmi náročný, a nespokojení nad stavem divadla vedlo asi také k tomu, že Neumann u divadelně kritické činnosti dlouho nevytrval. Jakmile se stal členem redakce Moravského kraje Rudolf Těsnohlídek (v únoru 1907), Neumann mu odevzdal divadelní referentství. Těsnohlídek se pak této činnosti věnoval po celou dobu svého působení v Moravském kraji, tj. až do konce roku 1907, kdy list zanikl.

¹² Český poprvé byl Višňový sad uveden na jevišti jen o necelé dva měsíce dříve než v Brně, tj. 30. listopadu 1904 ve Švandově divadle v Praze na Smíchově. Zde a ovšem i v Brně se hrál překlad B. Prusíka.

¹³ Moravské noviny 20. 1. 1905. Bez podpisu.

¹⁴ Viz I. Svatoňová, A. P. Čechov na českých scénách 1889—1914, 319.

¹⁵ Lidové noviny 31. 1. 1905, šifra W. W. — Jevištvnímu ztvárnění hry věnoval referent jedinou, a to poslední větu svého článku: „I provedení je u nás slušné.“

Těsnohlídkovy předpoklady pro divadelní kritiku vyplývaly spíše z jeho literárních znalostí než ze zkušeností ryze divadelních; tak tomu však bylo i u jiných, často dokonce význačných tehdejších (a ostatně i pozdějších) divadelních kritiků. Intenzivní zájem o soudobou literaturu — zvláště severskou — přiváděl Těsnohlídka od mládí k oblasti moderního dramatu. Mezi autory, kteří nejvíce znamenali pro Těsnohlídkův vnitřní vývoj, patřili především Ibsen a Björnson. I třetí z nejvlastnějších básníků Těsnohlídkova mládí byl dramatik; Maurice Maeterlinck. Těsnohlídek pak rozšiřoval svůj rozhled po soudobém evropském dramatu směrem na západ i na východ. Upoutával jej Gerhart Hauptmann — tehdy nejproslulejší jevištní autor vedle Ibsena —, dále L. N. Tolstoj, Čechov a Gorkij. Ve všech těchto autorech spatřoval Těsnohlídek především umělce usilující o mravní očistu člověka a o spravedlivější budoucnost lidstva. Ač nikde výslovně neformuloval svoje postuláty na moderní drama a divadlo, přece je zřejmé, že od obou žádal, aby působily co neaktivněji na soudobý společenský život, aby se podílely na jeho uspořádání. — Těsnohlídek jako publicista účinně napomáhal tomu, aby brněnské divadlo mohlo takový úkol plnit. Znovu podnikl snahy o zřízení nové divadelní budovy v Brně a usiloval o to, aby brněnskému divadlu vtiskl vyšší umělecké ambice. Podlé Těsnohlídka mohlo brněnské divadlo těžit z toho, že jeho obecnstvo — na rozdíl od pražského Národního divadla — mělo daleko lidovější ráz. Neboť lidové obecnstvo je přístupnější progresivním tendencím moderního divadelnictví než obecnstvo měšťácké. Je ovšem, jak Těsnohlídek upozorňoval, nutné soustavně vychovávat diváka k chápání skutečného umění na jevišti. Prostředky k tomu viděl Těsnohlídek — kromě zvýšené úrovně inscenační práce — především ve zkvalitnění repertoáru, a to jak domácího, tak zahraničního.

Ale během roku 1907, kdy se věnoval divadelně kritické činnosti, měl Těsnohlídek jen málo příležitosti setkat se na brněnském jevišti s významnými ukázkami světové nebo české dramatiky. Z domácí tvorby jej upoutal Hilbertův Falkenštejn; z cizího repertoáru Hauptmannův Bobří kožich, vedle toho pak hra, jež dala Těsnohlídkovi během jeho divadelně kritického působení snad nejvíce myšlenkových podnětů, totiž Čechovův Ivanov.

Premiéra Ivanova se konala 5. října 1907,¹⁶ Těsnohlídek o ní otiskl obsáhlý referát v Moravském kraji 17. října 1907. Už předtím (8. října) věnovaly uvedení hry pozornost Lidové noviny a Moravská orlice.

Referent Lidových novin posuzoval Ivanova z hlediska celé dramatické tvorby Čechovovy; podle jeho mínění se Ivanov nevyrovná ostatním hrám Čechovovým, neboť zde chybí „přirozený tok událostí, který ve vrcholných jeho dramatech vyvolává neodolatelnou iluzi života, že se divák stává tičným účastníkem děje, ani oné dramatické účinnosti „nedramatického“ děje tu ještě není, tak podivuhodné a virtuózní“. Podle referenta má v sobě hra některé romantické prvky, monology a dialogy nahrazují dramatickou akci. Nadto hra byla provedena špatně, zklamal i L. Pech v titulní roli.¹⁷ — Kritik Moravské orlice naopak konstatoval, že „hra byla hrána se značným

¹⁶ Bylo to první provedení na české profesionální scéně; hru přeložil B. Prusík, režii měl Antoš Frýda. Vůbec poprvé u nás uvedla Ivanova ochotnický Městanská beseda v Praze na Vinohradech v listopadu 1906. Viz Ilja Svatoňová, *A. P. Čechov na českých scénách 1889—1914*, 339.

¹⁷ Lidové noviny 8. 10. 1907, šifra W. W.

pochopením jak režie, tak herců. Pan Pech v Ivanovu vytvořil charakter pevné linie, neuhýbající z pevně vytčené dráhy. Ví, kterak ovládne situaci, aby zájem se poutal takřka pouze k jeho osobě". O dramatu samém se vyslovuje recenzent sice stručně, ale přece s poněkud větším pochopením než kritik Lidových novin. Podle jeho názoru jde o drama rázu psychologického, v němž je ústřední pozornost věnována titulní postavě, kdežto vše ostatní tvoří jen rámec. V tom se liší Ivanov od ostatních her autorových, v nichž „víc záleželo na vyzdvižení celku, realistického prostředí, než na přesném vyrýsování mohutného tragického charakteru, který svou ponurostí zastihuje ustavičně celé ovzduší dramatu. Ivanovovo drama duše je hlavní podstatou kusu [. . .]. Hruzně krásná je tragika postavy Ivanovovy, jako by v něm bylo odhaleno na jevišti bouřemi nejistoty svědomí zmítané srdce znavené Rusi"¹⁸

Rozhodně nehlouběji k podstatě hry pronikl ve svém referátu Rudolf Těsnohlídek. Především nevyčleňuje Ivanova z ostatní Čechovovy tvorby jako dílo začátečnické, ale naopak v něm nachází typické rysy Čechovovy vyzrálé dramatiky. Čechov ho okouzluje jako básník — a Těsnohlídek tomu dává osobitý výraz ve své stati o Ivanovu, jež má spíše ráz eseje než divadelního referátu; úvod článku dokonce stylisticky připomíná Těsnohlídkovy mladistvé lyrické prózy:

„Venku je podzimní večer, ticho a chladná rosa napadaly na zemi. Od země k obloze rozestřel se nekonečný mír. A v divadle hrají věc jemné, mlhavé krásy, její smutek je lehký, smířený nárek padajícího listí, její úsměvy obestřeny jsou ještě slzami. Není ta hra sám život, je to jen jeho odlesk na utichlých hlubinách zčernalých a zesmutnělých jeseň. Slova mají dalekou, jasnou ozvěnu mollového odstínu, ticho je nestálé, neboť sloučilo se v něm nesčíslně zvuků, ševl lupení po zemi, chřestivé vzlyky uschlých lodých svlačců na pokraji vinic. Pozorujeme tuto hru udivenýma očima milenců, které se hledají v tmách těchto večerů touhou čistou, až dětskou, a ruce jejich setkávají se, aby se vedly. — Čechov je takový bledý květ, kterému dalo rozkvéstí slunce září. Znal nemocné, znal šetrně odhadovat, znal rozechvěné doteky, jež doufají v uzdravení, i ony, které zmrazila beznaděje.“

V další části své stati se Těsnohlídek pokouší vystihnout Čechovovu tvůrčí metodu a prokázat ji charakteristikou Ivanova.

„Prázdnota života s veškerou hrůzou je základním tématem, k němuž se Čechov vrací s novou a novou láskou. U Baudelaira zkameněla v ledové, mramorové verše, spád jejich hořekuje těžce; u Maeterlincka proměnila se v opojené vize a horečně vytřeštěné sny. Čechov zdánlivě nestylizuje, život provalil se jako pramen s nánosem, blátem a pískem. Hledíme na jeviště a máme dojem zpuštěné zahrady, do zdi zahrnzidil se laštovičník a na zbytcích bývalých růžových záhonů těžce brání se ještě statné keře kopřivám a pleveli. Katastrofy dramát Čechovových her jsou koncem procesu rozkladu. Jeho lidé nosí v sobě smrt, živoří a je dávno, co „bylí““

Těsnohlídek tedy rozpoznává v uměleckých postupech Čechovových znaky metody impresionisticko-symbolistické; ale nachází v ní i některé symptomy psychologického realismu. Čechov — jak dále dovozuje Těsnohlídek —

¹⁸ Moravská orlice 8. 10. 1907, šifra a-. (Snad Adolf Veselý.)

dokáže mistrným způsobem postihnout atmosféru někdejšího Ruska; především je však schopen nahlédnout hluboko do nitra člověka. Tím vyniká nad Ibsena. „Po Ibsenovi znamená Čechov uzdravení. Je nám bližší, mluví s námi tam, kde Ibsen soudí. Neboť Ibsen je skutečně soudce, tvrdý, necitelný soudce, jenž pouze vyšetřuje a pronáší rozsudky. V jeho dramatech prožíváme celou paniku citovou jako v soudní síni, vidouce růsti čin, jeho následky a trest. Dál Ibsen nejde.“

Těsnohlídkovo pojetí Čechova odporuje názoru, že Čechovovy hry jsou statické. Čechovův přínos modernímu dramatu je — jak vyplývá z Těsnohlídkova rozboru Ivanova — v tom, že přesunul hybnou sílu a vlastní dramatický impuls hry do její spodní vrstvy, do jejího druhého významového plánu. „Děj u Čechova“ — píše Těsnohlídek — „není stupňován. Nedefinují se fakta, vrhá se na ně pouze rozmanité světlo. Těmito prostředky Čechov také pracuje: světlem i melodií.“

V brněnské inscenaci Ivanova našel Těsnohlídek jediný klad, a to ve výkonu Ladislava Pecha v titulní roli. „Dal své postavě život, zvláště v oněch okamžicích hrůzy, kdy Ivanov poznává, že v jeho prsou je prázdno, že vše vymřelo.“ Celkově však představení Těsnohlídkova zřejmě neuspokojilo. „Měli jsme lacinou kopii vzácného obrazu.“ soudí závěrem.

Josef Merhaut a Rudolf Těsnohlídek se setkali s Čechovovým dílem na brněnském jevišti v době, kdy Čechovova tvorba právě začala pronikat do našeho i ostatního evropského prostředí a kdy u nás — jako i jinde — narážela většinou na principiální nepochopení. Oba brněnští publicisté se svými statěmi o Čechovových dramatech zařadili k prvním a nemnohým našim tehdejším kritikům, kteří se názorově neztotožnili s běžnými námitkami proti poetice A. P. Čechova, ale snažili se jí porozumět a odhalit specifické rysy dramatické tvorby tohoto zdánlivě tak nedramatického autora. Merhaut především dobře rozpoznal, že Čechov nevyjadřuje jen své osobní postoje a pocity, ale že jeho divadelní tvorba — se vši svou náladovostí, melancholičností i tragikou — odráží životní pocity a problémy dobové ruské společnosti, že to tedy není tvorba životu vzdálená, ale naopak vyjadřující skutečnost, z níž vyrůstala a již byla podmíněna. Hluboký pohled do života byl příznačný pro Čechova-dramatika i podle názoru Těsnohlídkova; vedle toho poukázal Těsnohlídek na osobitý ráz Čechovových postav a na jejich psychologicky hlubokou charakteristiku. Z Merhautovy i Těsnohlídkovy stati vyplývá, že oba aspoň zčásti rozpoznali zvláštní povahu Čechovova realismu a specifické rysy jeho dramatickosti. Merhaut začlenil Čechova-dramatika do kontextu moderního ruského dramatu jako autora, který povyšuje dobový realismus do vyšší básnické a současné ideové polohy; Těsnohlídek přispěl k osvětlení Čechovových tvárných postupů, vedoucích k tomu, že myšlenkový záměr dramatu není divákovi odhalován, jako je tomu u Ibsena, ale naopak zůstává skryt pod textem a musí být rozpoznán skrze první, zdánlivě popisnou a nedramatickou rovinu hry.

Merhaut i Těsnohlídek mají tedy nepopíratelnou zásluhu na hlubším pochopení Čechovova díla u nás, na tom, že tvorba vynikajícího ruského dramatika pronikala na naše jeviště a do našeho divadelního života už brzo po svém vzniku a přispěla nemalou měrou k vývoji jak českého dramatu, tak českého jevištního stylu.

ЙОЗЕФ МЕРХАУТ И РУДОЛЬФ ТЕСНОГЛИДЕК О ДРАМАХ А. П. ЧЕХОВА

В 1886—1891 годах директором брненского театра был Павел Шванда из Семчи. Он уделял большое внимание и проявлял живой интерес к русской драматургии; впервые в Брно инсценировал гоголевского „Ревизора“ (1887), пьесы А. Н. Островского, А. И. Палма, И. Шпажинского и др. В 1889 году Шванда поставил на брненской сцене одноактную пьесу А. П. Чехова „Медведь“. После смерти Павла Шванды большая заслуга в постановке русских драматических произведений в Брно принадлежала директору театра, ныне известному режиссеру Франтишеку Лацине, который работал в Брно с 1898 года. Его починания поддержал Йозеф Мерхаут, писатель и театральный критик газеты „Моравская орлица“. Мерхаут был большим поклонником Гоголя, пропагандировал на чешских сценах пьесы А. П. Чехова и М. Горького. Как первая из крупных драматических произведений была в Брно поставлена пьеса „Дядя Ваня“. Мерхаут посвятил этой постановке обширный доклад, в котором стремился постигнуть идейную основу пьесы и объяснить творческий метод Чехова. Ему удалось понять общественную подоплеку произведения, оценить глубину чеховского проникновения в духовный мир персонажей и своеобразии драматургических приемов Чехова. После Мерхаута одним из выдающихся театральных критиков в Брно был писатель и журналист Рудольф Тесноглидек, публиковавший свои статьи и рецензии в журнале „Моравский край“. В 1907 году он опубликовал подробную рецензию на пьесу А. П. Чехова „Иванов“, получившую воплощение на подмостках брненского театра. Тесноглидек высоко оценил эту пьесу, не считая ее произведением начинающего автора, а напротив, найдя в ней типические черты поэтики зрелого Чехова-драматурга. В художественных приемах А. П. Чехова Тесноглидек прозорливо увидел признаки импрессионистическо-символического метода и некоторые симптомы психологического реализма. По мнению Тесноглидека, Чехов как драматург превосходит Ибсена. Чехов передвинул драматический импульс своих пьес в другой, подспудный смысловой план; поэтому было бы несправедливо считать чеховские пьесы статичными. Мерхаут и Тесноглидек внесли свой вклад в углубление понимания драматического искусства А. П. Чехова в чешской среде. Оба имеют заслугу в том, что творчество А. П. Чехова быстро и прочно проникло в чешскую театральную жизнь и поныне продолжает оказывать на нее благотворное влияние.