

Krystýnek, Jiří

Krasiński v českém kulturním životě po první světové válce

In: Krystýnek, Jiří. *Z dějin polsko-českých literárních vztahů : vlivy polské literatury a její recepce v českých zemích v letech 1914-1930*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1966, pp. 51-60

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119772>

Access Date: 17. 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.

KRASIŇSKI V ČESKÉM KULTURNÍM ŽIVOTĚ PO PRVNÍ SVĚTOVÉ VÁLCE

Významnou událostí v dějinách polsko-českých kulturních vztahů bylo uvedení Krasiňského *Nebožské komedie* na scéně pražského Vínohradského divadla na samém prahu meziválečného období dne 21. listopadu 1918.¹⁾ Sz y j k o w s k i²⁾ označil za historickou zásluhu režiséra K. H. H i l a r a, že jako první za hranicemi Polska objevil scéničnost *Nebožské komedie*, a to ještě před režiséry německými a sovětskými. Rovněž Stefania S k w a r c z y ŋ s k a³⁾ vysoko hodnotí průkopnický a novátorský čin Hilarův, zdůrazňuje nezávislost jeho pojetí na koncepci polské, lituje však, že česká inscenace zůstala v podstatě omezena jen na české prostředí, nevyvolala celkem žádný ohlas ve vlastním Polsku a nestala se ani výchozím bodem pro eventuální další inscenace *Nebožské komedie* na západoevropských jevištích. Tato významná zprostředkující úloha připadla pohříchu až německému provedení *Nebožské* roku 1923 v Katovicích, kde scénickou úpravu znamenitého dramaturga Franze Theodora Csokora režíroval Wilhelm Lichtenberg.

Před Hilarovým smělým pokusem byla Krasiňského *Nebožská komedie* u nás obecně pokládána za drama knižní, které v jeho původní podobě nelze realizovat na jevišti. Je to ve shodě s názory polských literárních vědců a teatrologů. Také Skwarczyńska, která se nejnověji a nejpodrobněji zabývala problematikou inscenace *Nebožské komedie*, označila Krasiňského nejproslulejší dílo jako „dramat literacki“ (Buchdrama, Lesedrama) a zdůraznila, že bez náležitých scénických úprav je nelze předvést na jevišti.⁴⁾ František Kvapil, první (a dosud jediný) překladatel *Nebožské komedie* do češtiny, vyslovil dokonce v době, kdy jeho překlad poprvé vycházel knižně, přesvědčení, že *Nebožská* nebude moci být nikdy provedena na jevišti.⁵⁾

1) Tato kapitola je převážně kontaktologická, avšak nutná, neboť jde o věci příznačné pro atmosféru polsko-českých kulturních vztahů v době těsně po osamostatnění obou sousedních slovanských národů. Bude užitečné i negativní zjištění, že někdy ani za okolností zdánlivě zevně značně příznivých nedošlo k vlivům tam, kde by se očekávaly, jestliže společenská situace literatury recepční je už podstatně jiná, než v jaké vzniklo dílo, jehož očekávaný vliv se neobjevil. Vracím se k inscenaci *Nebožské* u nás, přestože tomu Sz y j k o w s k i věnoval zvláštní kapitolu v díle *Polski romantyzm w czeskim zyciu duchowym* („*Nieboska komedia*“ na czeskiej scenie, str. 393–400). Bylo třeba doplnit Sz y j k o w s k iho stať novou literaturou a korigovat některé jeho názory.

2) *Polski romantyzm w czeskim zyciu duchowym*, Poznań 1947, 396.

3) Stefania S k w a r c z y ŋ s k a, *Leona Schillera trzy opracowania teatralne „Nieboskiej komedii“ w dziejach jej inscenizacji w Polsce*, Warszawa 1959, 227–228, 247, 280, 315, 588, 597.

4) Skwarczyńska, o. c., 13 a n.

5) Srov. předmluvu k *Vybraným spisům Zygmunta Krasiňského*, Praha 1880, Otto, Salonní bibliotéka, čís. XVI. Kromě *Nebožské komedie* byly do výboru zařaděny tyto další Kvapilovy překlady: *Pokoušení*, *Předsvíti*, *Zalmy budoucnosti*, *Sen*, *Tři myšlenky*, *Různé básně*. Podruhé vyšel Kvapilův překlad *Nebožské* r. 1900, rovněž u Otty, Světová knihovna 153–154.

Kvapilův názor byl tehdy plně pochopitelný, protože až do roku 1902 se ani v samém Polsku nikdo nepokusil o uvedení Krasińského díla na scénu a téměř plných sedmdesát let od svého vzniku byla *Nebožská komedie* dramatem v pravém slova smyslu jen knižním.

Krakovská světová premiéra r. 1902 byla dílem Józefa Kotarbińského, který je tak autorem první jevištní adaptace *Nebožské* vůbec. Před pražským provedením byla pak celá *Nebožská komedie* kromě několika fragmentálních inscenací uvedena v Polsku ještě dvakrát, a to r. 1914 ve Vilně v úpravě Bronisława Skąpského a r. 1916 ve Varšavě v adaptaci Tad. Frenkla.

Do jaké míry byly tyto první polské inscenace známy u nás, nelze dnes dost dobře a spolehlivě zjistit; zdá se však, že se o nich vědělo jen velmi málo. Sám Kvapil měl ještě v říjnu 1918 o polských inscenacích *Nebožské* jen zcela neurčité představy. V dopise krakovskému dramaturgovi M. Szukiewiczovi ze dne 20. října 1918 píše: „Byla »Nebožská komedie« již někdy dávána na polských divadlech? – Mně se tak jako ve vzpomínce zdá, že ano!“⁶⁾

V témž dopise Kvapil dále píše: „A tu by bylo třeba vědět: kde, a s jakým úspěchem, které scény básně uchvátily a které se minuly účinkem, jak byla rozluštěna otázka prologů k jednotlivým částem básně, byly-li tyto vynechány nebo předneseny a za jakého scénování, po případě obrazu, a bylo-li by možno, kdyby vskutku velebášeň ta byla v divadle brána, obdržeti bližší pokyny ohledně scénáře a celého představení.“

To byla jistě samostatná akce Kvapilova; Hilar o ní s největší pravděpodobností vůbec nevěděl. Měsíc před premiérou tak náročného kusu musel mít již dávno připravenou podrobnou scénickou úpravu podle překladu Kvapilova. Hilar sám znal dobře první polskou jevištní úpravu z r. 1902, jak dosvědčuje pozdější dopis Kvapilův Szukiewiczovi ze dne 11. listopadu 1918.⁷⁾ Přitom však není pochyby, že Hilar postupoval při své adaptaci zcela samostatně a osobitě; jeho ambice průkopnického a novátorského režiséra mu ani nedovolovaly, aby se přidržoval cizích předloh a podřizoval cizím vlivům. Vědomě a záměrně usiloval o nové, originální pojetí. Některé jeho režijní novinky, např. použití filmu (v r. 1918!) ve scéně se Zlým duchem, originální scénická hudba aj., daly jeho převážně expresionisticky laděné koncepci zcela svérázný charakter.

Maciej Szukiewicz nabídl Kvapilovým prostřednictvím a na jeho žádost přímou pomoc ředitelství Vinohradského divadla, ale to bylo již těsně před premiérou, takže Szukiewiczova nabídka nepřicházela prakticky již v úvahu ani za předpokladu, že by Hilar byl ochoten tuto pomoc akceptovat.⁸⁾ Zdá se však, že Hilar

⁶⁾ Kujó M. Kuev, *Kám češko-polskite literaturni vrzki ot kraja na XIX i načaloto na XX v.*, Izvestija na Instituta za bálgarska literatura 4, 1956, 274.

⁷⁾ Kvapil zde mimo jiné píše: „... celou úpravu provádí dramaturg p. Dr. Hilar. Ten se rozhodl spolu s ředitelem p. Dr. Fuksou, který jest „Nebožskou“ přímo nadšen, přidržeti se originálu více, nežli jak to učinilo Krakovské divadlo r. 1902. Nevynechá též scény s „Przechrzty“! Celkem však bude při rozdělení na dvě hlavní části, což je ovšem zcela přirozené, 22 proměn, což se mi zdá trochu mnoho. Obávám se, že dojem pak bude trochu rozbitý. Výpravě zevní, komparserii atd. se věnuje velký náklad, ale jak vše bude, zvlím sám až při premiéře, která jest určena již na příští pátek. Dr. Hilar osvědčil se jako velice obratný regisseur, pokus jeho, doufám, že nezůstane za Kotarbińským.“ (Kuev, l. c., 277–278.)

⁸⁾ Kvapil o tom píše v dopise ze dne 19. listopadu 1918: „Ovšem nebylo již možno Tvé vzácné ochoty použití, poněvadž k představení bylo již vše v proudu a nic nedalo se již na věci měniti. Ředitelství divadla Ti vřele děkuje za projevenou nabídku a vysoký zájem o představení „Nebožské komedie“, já činím tak rovněž z celého srdce. Škoda, že už nebylo času, abysi se mohl zúčastnit při její scenisaci a výpravě! Mé obavy stran příliš velkého počtu proměn (23) snad se

o této Kvapilově akci ani nevěděl. Kvapil podle všeho informoval jen ředitele divadla dr. Fuksu a i tato informace musela mít charakter jen formální, neboť i Kvapilovi samému muselo být jasno, že několik dní před premiérou nelze v připravené již inscenaci nic podstatnějšího měnit. Zdá se však, že Kvapilova akce měla ještě jiné pozadí. Z několika náznaků v jeho korespondenci s Szukiewiczem lze soudit, že velmi těžko nesl fakt, že ředitelství Vinohradského divadla připravuje inscenaci *Nebožské* bez přímé spolupráce s ním, s Kvapilem. Poukaz na nedostatek času je zde až příliš průhledným pokusem o zamaskování skutečné situace.⁹⁾ Ve skutečnosti byl Kvapil tak silně zainteresován na inscenaci díla, které ho jedinečným způsobem okouzlo již v dobách jeho mladosti, že by byl zcela jistě neliboval času ani námahy, kdyby byl přizván k spolupráci při přípravě jevištního provedení *Nebožské*, jejíž překlad před 45 lety byl prvním jeho významným překladatelským úspěchem. O tom, že vztah mezi ředitelstvím Vinohradského divadla a Františkem Kvapilem nebyl nejlepší, svědčí též pasáž v dopise Szukiewiczovi ze dne 11. prosince 1918, kde si Kvapil stěžuje: „Nemohl jsem sledovati další představení, protože mi ředitelství opomenulo posílati vstupenky, a já se o ně nehlásil. K premiéře mi poslalo dva lístky na balkon a teprve když jsem je vrátil, lóži. Pro tento nedostatek společenského „taktu“ vůči mně jsem ovšem již s ředitelstvím nemohl zůstatí v dalším „kontaktu“. Proším, abys sdělení toto zůstavil jen pro sebe, v diskretnosti, nechci z toho dělati žádné potřeby. Ale myslím si o tom – cokoli, se zřetelem k službám, jež, jak sám víš nejlépe, jsem k »Nebožské« ředitelstvu konal.“ (Kuev, I. c., 283.)

Hilara přivábila k úmyslu inscenovat *Nebožskou* především nevědnost a nepopíratelná velikolepost díla, jak víme i z jeho vlastních poznámek, o nichž bude pojednáno dále; převládající názor o „nesceničnosti“ *Nebožské* a fakt, že Krasinův nejproslulejší dílo ještě nikde za hranicemi Polska provedeno nebylo, stupňoval nepochybně ještě zájem vynikajícího režiséra, který byl znám jako hledač novinek a milovník scénických experimentů. Významnou okolností bylo i to, že šlo o dílo z literatury slovanské, což – jak uvidíme dále – mělo nemalý vliv na rozhodnutí zahájit přípravu k inscenaci *Nebožské* v době, kdy se již nezadržitelně blížil definitivní rozpad Rakousko-Uherska a vznik samostatného československého státu. *Nebožská komedie* byla záměrně vybrána, aby se stala první premiérou Vinohradského divadla v osvobozeném již státě.

Hilarův výběr byl o to záslušnější a odvážnější, že polskému dramatu se na české profesionální scéně již od dob Prozatímního divadla nijak zvláště nevedlo. Je pravda, že některé polské kusy, zejména veselohry Fredrovy, Baľuckého a Słowackého tragédie *Mazepa*, byly s velkým úspěchem

nesplní, poněvadž věc ta bude řešena technicky zcela novým a originálním způsobem. S dychtivostí již čekáme všichni na provedení, které však se stane nepochybně až zítra – dosud oznámené dny představení byly stále odročovány. A jestli dojde k němu zítra opravdu, také dnes ještě jistotně nevím. Technické obtíže jsou ohromné, poněvadž při úpravě nedošlo k zjednodušení, jak je provedl Kotarbiński a jak ještě pronikavěji je zamýšlil provéstí Ty.“ (Kuev, I. c., 280.)

Szukiewicz poslal Kvapilovi také celý scénář *Nebožské komedie* z krakovského divadla (šlo nepochybně o nově připravovanou inscenaci), jak víme z Kvapilova dopisu ze dne 11. listopadu 1918, avšak z důvodů výše uvedených nebylo už možné Szukiewiczovy nezištné pomoci patřičně využítí. I tak je však Szukiewiczova pohotová a ochotná akce dokladem polsko-české kulturní vzájemnosti a spolupráce.

⁹⁾ „Při výpravě „Nebožské komedie“ na jevišti Vinohradském nemám však jinak dalšího účastenství, nemáje k tomu vůbec času pro jiná nezbytná zaměstnání. Co bylo třeba, na to jsem upozornil hned od počátku. Ostatek, celou úpravu provádí dramaturg p. Dr. Hilar.“ (Dopis Szukiewiczovi ze dne 11. listopadu 1918. – Kuev, I. c., 277.)

uvedeny v minulém století na stálou českou scénu,¹⁰⁾ tvořily však dosti malé procento v celkovém počtu cizích her, kde naprosto převládaly hry německé. Významnější úlohu měly polské hry v repertoáru ochotnických divadel v Čechách a na Moravě v letech osmdesátých a devadesátých, ale i tu představují jen 4,17 % všech cizích her, zatímco např. kusy francouzské tvoří 15,02 % a kusy německé dokonce 77, 32 % cizího repertoáru na našich amatérských scénách.¹¹⁾ I přesto si však polské hry drží čestné třetí místo v našem ochotnickém repertoáru před dramaty ruskými (1,19 %), anglickými (0,78 %), norskými (0,27 %) a španělskými (0,23 %) aj. Byla však také období, kdy se polská dramata téměř vůbec neobjevila na českých jevištích. Tak např. v letech 1876–1880 nebyla na české scéně kromě Słowackého *Mazepy* hrána ani jediná polská divadelní hra.¹²⁾ Tehdy to ovšem bylo zaviněno především nepřiznání ředitele Wirsinga z pražského německého divadla, který měl velký vliv i na repertoár divadla českého, a postojem předsedy divadelního družstva dr. Čížka, za něhož i české hry byly z divadla vytlačeny.¹³⁾ Později se sice situace značně zlepšila, ale ani tehdy nezaujaly polské divadelní hry v české dramaturgii takové místo, jaké by jim pro jejich umělecký význam i blízkou příbuzností obou sesterských literatur a kultur náleželo.

K tomu přístupoval ještě trapný neúspěch, jaký vledouho před první světovou válkou a krátce po stém výročí Słowackého narození utrpěla na scéně pražského Národního divadla Słowackého tragédie *Beatrix Cenci*, neúspěch tím nepřijemnější, že uvedení dramatu na reprezentační české scéně dne 22. dubna 1910 mělo být ještě dodatkem k oslavám, jimiž Słowackého jubileum v minulém roce uctily české kulturní instituce, zejména Česká akademie věd a umění a Umělecká beseda. V divadelním oznámení, ohlašujícím uvedení druhé v pořadí Słowackého hry na české jeviště (první byl již zmíněný *Mazepa*) jako velikou uměleckou událost, se přímo uvádí, že drama mělo být provedeno již v jubilejním roce 1909 jako hold Národního divadla velkému polskému básníkovi, že však různé překážky odsunuly provedení dramatu až na rok 1910. Přestože dílu byla věnována velká péče ze strany režiséra Jaroslava Kvapila, velkého citele polského divadla, byl úspěch premiéry slabý a po nepřiznivých hlasech předních pražských kritiků, z nichž zejména Vodák, Hilbert a Fischer posoudili dílo zcela negativně, se při reprizách změnil přímo v neúspěch, takže slavnostně ohlašovaná a dlouho připravovaná Słowackého tragédie byla v Praze hrána všeho všudy jen čtyřikrát. Hlavní příčinou neúspěchu byla, jak se zdá, především nevhodná volba dramatu. Nelze dnes bezpečně zjistit, co přímělo pořadatele oslav k tomu, aby vybrali dílo nedokončené, pouhý fragment, i když rozsáhlý, na jehož dokončení sám autor již sedm let před svou předčasnou smrtí zcela pozbyl zájem.¹⁴⁾

Hilarova inscenace *Nebožské komedie* v Praze byla spojena s některými zajímavými a pro české poměry příznačnými momenty.

Pozoruhodné je např. Hilarovo zdůraznění „slovanské filosofie“ v závěru *Nebožské komedie*, ačkoli v nejslavnějším Krasiňského díle se o slovanství a Slovanstvu nikde přímo nemluví.¹⁵⁾ S z y j k o w s k i proto označil Hilarův výklad Krasiňského filosofie jako slovanské za „libovolný“, neboť podle jeho názoru jde o symboliku obecně křesťanskou; uznává však zdůraznění základní ideje *Nebožské*

¹⁰⁾ Srov. Jan Korzenny, *Polské drama v Čechách v období Prozatímního divadla*, Sborník VŠP v Olomouci, Jazyk a literatura VI, Praha 1959, SPN, 69–82.

¹¹⁾ Srov. Jan La de c k ý, *Příspěvky k dějinám českého divadla*, Praha 1895, str. 193.

¹²⁾ Srov. Korzenny, l. c., 75.

¹³⁾ Korzenny, l. c., 76.

¹⁴⁾ Srov. František K v a p i l, *O Juliově Słowackém* (Modré ostrovy, Praha 1926) 41.

¹⁵⁾ V stati určené pro divadelní program H i l a r píše:

„Jak nepokusit se uplatnit na jevišti tuto dosud knižní grandiosní epopej jedince a celku, ideálu tradičního a revolučního právě v naší velké době, která jediná od času vzniku „Nebožské komedie“ jest nejozvučnější deskou slovanské filosofie Krasiňského a může jí lehce propůjčiti vlastní životnost a pravdivost? Mysticism, jímž dílo končí, nemůže žádnému národu býti pochopitelnější než právě nám Slovanům. Není to mysticism náboženský. Kříž, zjevující se na konci díla, není pouhým křesťanským symbolem, toť symbol toho, co my – synové dneška – neumíme nazvatí pravým slovem, ježto toho slova neznáme – ale, o čem všichni v hloubi duše víme, že přijde, že přijíti musí, jako poslední moudrost vlastním utrpením vykoupeného lidstva, které krvácelo statisíci ranami, zasazenými válkou, obrodilo se revolucí, ale může dojíti vlastního touženého štěstí teprve oním tajuplným stavem třetího – jež z nedostatku jiného výrazu nazveme stavem milosti, stavem lásky k bližnímu, tajuplným a legendárním citem, především slovanské duši vlastním.“ (*Boje proti učerejšku*, Praha 1925, 141–142.)

komedie i v jejím „konjunkturálním slovanském omezení“, jak praví, za vhodné a správné pro českého diváka.¹⁶⁾ Szyzkowski dobře vystihl, jak hluboko je vědomí slovanské sounáležitosti vryto v myslí českého člověka, neprávem však označil Hilarovo zdůraznění slovanských prvků v *Nebožské komedii* za konjunkturální. V českém politickém a kulturním životě mělo slovanství stálou i významnou úlohu od obrození až do doby současné a jeho kořeny sahají hluboko do minulosti, až do období prvních počátků slovanské kultury vůbec. Je to markantní charakteristický faktor v českém národním životě, který sice prochází různými modifikacemi, silí nebo slábne v různých dobách a podmínkách, projevuje se zvláště výrazně v obdobích ohrožení národního společenství, nemá však v žádném případě charakter konjunkturální.

Szyzkowski však nemá pravdu ani v tom, že Hilarův poukaz na Krasínského slovanskou filosofii je pouhým Hilarovým libovolným výmyslem. Hilar v ducha- plně skice „*Zygmunt Krasínski*“,¹⁷⁾ kde se snažil přiblížit českému diváku náročné a nepadno pochopitelné Krasínského dílo, pronikavě odhalil základní ideu *Nebožské* a bystře postihl i onen grandiózní, vpravdě slovanský ethos humanity, lásky a soucitu, kterým mladíček (básník¹⁸⁾ si tak trochu pomohl z nouze po způsobu antických dramatiků, aby nějak zakončil ostrý třídní konflikt, který sice znamenitě naznačil, ale reálně vyřešit nedovedl a jistě ani nechtěl. Jako skutečný „deus ex machina“ se v poslední scéně najednou zjevuje Kristus s křížem a vítězný vůdce lidu Pankrác, do té doby zdravý a v plné síle, pod dojmem tohoto vidění padá jako bleskem zasažený a umírá.¹⁹⁾ Autor chtěl tímto dokonale nereálným a nelogickým zakončením dát výrazně najevo, že nevěří v kladné výsledky revoluce, že podle jeho přesvědčení jen idea humanity, tiché a pokorné lásky k bližnímu obrodí lidstvo. A přece si těsně před oním nelogickým a neorganickým závěrem sám naznačil řešení reálné a logické, plně organicky vyrůstající z dosavadního děje, když do Pankrácových úst vkládá téměř úplný budovatelský program:

„Patrz na te obszary – na te ogromy, które stoją w poprzek między mną a myślą moją – trza załudnić te puszcze – przedzaryć te skały – połączyć te jeziora – wydzielić grunt każdemu, by we dwójnasób tyle życia urodziło na tych równinach, ile śmierci teraz na nich leży. – Inaczej dzieło zniszczenia odkupionem nie jest.“²⁰⁾

V konfrontaci s tímto skvělým místem ještě výrazněji vynikne násilnost a nepři-

¹⁶⁾ „Podkreślenie „słowiańskiego“ elementu w idei „Nieboskiej“ jest oczywiście dowolne, wszak dogmat miłości bliźniego i jego najwyższy symbol, krzyż, znak męki Boga – człowieka – zbawiciela, miłości się bez reszty wśród praw chrześcijańskiej ewangelii.

Niemniej podkreślenie tej idei, choćby w koniunkturalnym jej „słowiańskim“ ograniczeniu dla czeskiego widza, jest w pełni trafne a słuszne.“

(Marian Szyzkowski, *Polski romantyzm w czeskim życiu duchowym*, 397.)

Celkové charakterizuje Szyzkowski Hilarovu interpretaci závěru *Nebožské* na téměř místě takto: „W zakończeniu „Nieboskiej“ znajduje Hilar piętno „słowiańskiej filozofii“. Opiera się ona na mistycznej koncepcji symbolu krzyża, który jest znakiem wytesknionego przez całą ludzkość jutra miłości bliźniego.“

¹⁷⁾ Poprvé otištěno v divadelním programu, vydaném k premiéře dramatu r. 1918. Podruhé v knize *Boje proti učerejšku* r. 1925.

¹⁸⁾ Krasínski napsal *Nebožskou komedii* ve svých necelých jedenadvaceti letech.

¹⁹⁾ Na nedostatky Krasínského díla, zejména na násilné zakončení a nelogické řešení konfliktu, upozornil již Frank Wollman r. 1928 v *Slovesnosti Slovanů*, kde na str. 113 praví:

„Ale myslitel Krasínski pomohl si k rozvázání uzlu staronovou mašinerií: Kristus s křížem na nebi poráží Pankracho. Próza má tu velké krásy básnické. Naznačení konfliktu je dramatické, charakteristika stejně jako scény v skizách mistrovská, ale řešení není rovnocestné.“

²⁰⁾ Pisma Zygmunta Krasínského, tom II, Warszawa b. r., Haskler. Str. 68.

rozenost závěru dramatu. Vnucuje se mimoděk myšlenka, že Krasiński dobře tušil sílu i tvůrčí možnosti revoluce, vždyť zde v básnické zkratce přímo konkrétně ukázal cestu, kterou je možno vítězství revoluce na troskách starého řádu dovršit velkolepou výstavbou, která by zajistila lepší život širokým masám lidu. Logické řešení třídního konfliktu se tu nabízelo samo sebou, nebylo ovšem přijatelné pro příslušníka magnátské šlechty a vášnivého katolíka. Odtud ten nepřirozený konec, s vlastním dějem dramatu naprosto nesouvisící.

Hilarova interpretace závěru *Nebožské komedie* „slovanskou filosofií“ Krasińského je zajímavým dokladem, jak často dílo ze zcela jiné epochy a jiného prostředí je v nové době a v novém prostředí aktuálně využito v jiném smyslu a k jinému cíli, než bylo původně určeno, přizpůsobeno zcela jiným společenským podmínkám a myšlenkovým proudům. Hilar si závěr *Nebožské* vyložil moderně, tak trochu po svém – a zde má výtka Szykowského i jisté oprávnění, ačkoli ten slovanský ethos, ten u Krasińského, třebaš latentní, byl vždy.

Hilar se zde dopustil přímo anachronismu, když zakončení *Nebožské komedie* interpretoval v duchu buržoazního demokratismu, v němž žil a jež vyznával; neuvědomil si reakčnost násilného a nelogického závěru, snažil se jej dokonce vyložit pokrokově, jako by Krasińského závěrečná vise směřovala k představě světa nového a lepšího, v němž nebude útrap, útlaku, nenávisti a utrpení. Proto také nijak nevyčítal a nevytkl nepřirozenost celého zakončení dramatu. Domnívá se, že Pankrác i Henryk, vítěz i poražený, umírají oba proto, poněvadž „zhřešili oba stejně, poněvadž oba zhřešili na soucitu a lásce k bližnímu“.²¹⁾

Bystrý a přemýšlivý Hilar měl dokonce jasnou představu o tom, že lepší život lidstva nastane až v beztřídní společnosti. V článku o Verhaerenovi v téměř cyklu *Divadlo století* píše o současnosti jako o době „toužící po osvobození jak krajním rozkvětem průmyslu, v němž mechanické energie nahradí lidské výkony, tak sociálními převraty, které vytvoří novou spravedlnost a zákonem všelidské lásky zruší výsady tříd, nadosobní cítem všeobecné pospolitosti přemohou egoismy a vyloučí všechny jednotlivých vrstev“.²²⁾ Co zde Hilar načrtl, je vlastně obraz komunistické společnosti. O správné cestě k beztřídní společnosti neměl ovšem Hilar jasno. Na jedné straně sice mluví o obrodné síle revoluce, na druhé straně však naznačuje, že lidstvo dojde k štěstí cestou humanity, lásky k bližnímu, zvláštním „stavem milosti“, jak to sám v článku o Krasińském nazývá. Zřejmě tedy pod dojmem sociální převraty nerozumí revoluci ve vlastním slova smyslu, nýbrž spíše sociální reformy rozmanitého druhu.

Hilarova interpretace tak dokládá různé využití starého literárního díla z jiného prostředí a jiné doby v nové době a v nových podmínkách a jeho přizpůsobení těmto novým podmínkám, současně však je přesvědčivým důkazem, že také v literatuře to, co je překonáno, co patří už nenávratně minulosti, a zejména to, co má základní myšlenku reakční, zaměřenou proti přirozenému a logickému společenskému vývoji, nemůže už působit v pozdější době způsobem tvůrčím a plodným.

Bylo by také zajímavé zjistit, jak převážně západnický orientovaný Hilar byl přiveden k tomu, aby v díle Krasińského objevoval skryté prvky „slovanské filosofie“. Zdá se velmi pravděpodobné, že tato jistá slovanská orientace Hilarova má v té době své kořeny v okruhu okolo časopisu „Život a mythus“, v jehož redakci byl tehdy Bohumil Mathesius a s nímž byl ve spojení také Hilar. Do okruhu časopisu patřili i František Tučný a Frank Wollman, již tehdy mladý literárně-

21) K. H. Hilar, *Boje proti učerejšku*, 141.

22) Hilar, o. c., 143.

vědný badatel se širokými slovanskými zájmy. Odtud, od Franka Wollmana přes Františka Tučného a Bohumila Mathesia dostal se zájem o slovanské věci s největší pravděpodobností až ke Karlu Hugovi Hilarovi. Hilar byl také ve spojení s významným polským režisérem L. S o l s k ý m, což rovněž snad podporovalo Hilarovy slovanské zájmy. Je možné, že zde částečně působily i názory M a s a r y k o v y, znal-li ovšem Hilar už tehdy Masarykovo dílo *Rusko a Evropa* z prvního německého vydání r. 1913 (české vyšlo až r. 1919).²³⁾ Sotva však asi tehdy mohl znát Masarykovu přednášku *Svět a Slované*, proslovenou v Paříži r. 1916 a vydanou tiskem teprve r. 1924, kde se Masaryk nejasněji, i když nepřímou, vyslovil o svém poměru ke Krasínskému, označil Krasínského za největšího polského básníka vedle Mickiewicze a řekl o něm, že je to „nejhlubší, nejjemnější duch polský“, který doporučuje „politiku nerevoluční, humanitní a bratrskou“ (*Slovanské problémy*, 161).²⁴⁾ V antirevolučním mesianismu Krasínského viděl Masaryk ideologii, kterou je možno postavit proti revolučnosti Mickiewiczově. Známý Masarykův reformistický program se mimo jiné opíral též o názory Krasínského, o němž Masaryk se zřejmým souhlasem říká, že se „vzdal zápalu předchozí generace pro slávu vojenskou“ (*Slovanské problémy*, 162).²⁵⁾

Není tedy vyloučeno, že při svém kladném ocenění Krasínského byl Hilar zčásti ovlivněn i reformistickým humanismem Masarykovým a snad přímo i Masarykovým kladným vztahem ke Krasínskému.

První české provedení *Nebožské komedie* bylo velikou událostí v našem národním životě a mělo u vyspělého a citlivého pražského obecnstva zasloužený úspěch, i když některé partie pro svou neobvyklost byly zpočátku přijímány s jistými rozpaky, jak dosvědčuje přímý účastník premiéry a překladatel *Nebožské* Kvapil.²⁶⁾ Pražské publikum mělo o inscenaci *Nebožské* živý zájem ze tří hlavních příčin: pro neobvyklost výstředně romantického námětu a náročnost inscenace; pro fakt, že autorem byl Polák, a tedy Slovan – to byla v době těsně po osamostatnění Československa věc závažná, jistě by už sama o sobě stačila zajistit úspěch Krasínského

²³⁾ Masaryk zde o Krasínském napsal: „Wronským (1778 až 1853) založený mesianismus byl po revoluci z roku 1830 Mickiewiczem formulován politicky důrazněji: Polsko na základě katolicismu a s pomocí Napoleonovou zachránil lidstvo i sebe. Tento politický a vědomě vojenský program mění Mickiewicz později sociálně, Krasínski odkazuje své krajany, roztroušené ve vyhnanství, na cestu vnitřních reforem; shrnul-li Mickiewicz svůj revoluční program v slova: jedinou zbraní nesvobodného jest zrada, tedy Krasínski se snaží překonat revolucionismus náboženský.“ (Citováno podle knihy T. G. M a s a r y k, *Slovanské problémy*, vybral Adolf Č e r n ý, Praha 1920, str. 120.)

²⁴⁾ Srov. o tom také Julius D o l a n s k ý, *Ecba mesjanizmu polskiego w literaturze czeskiej*, sborník Adam Mickiewicz 1855–1955, Wrocław-Warszawa 1958, 406–410.

²⁵⁾ O Masarykově poměru k Polákům a k polskému mesianismu srov. vedle uvedené studie Dolanského zejména: W. M. K o z ł o w s k i, T. G. M a s a r y k a m e s j a n i z m p o l s k i, Biblioteka Polsko-Czechosłowacka, Poznań 1925, nr 1, str. 23; W. M. K o z ł o w s k i, *Der tschechische Humanismus und der polnische Messianismus*, Festschrift Th. G. Masaryk zum 80. Geburtstag, II, Bonn 1930, 49 a n.; Henryk B a t o w s k i, T. G. M a s a r y k a P o l s k a, Przegląd Współczesny 1930, 24 a n.; Jiří H o r á k, T. G. M a s a r y k a s l o v a n s k é l i t e r a t u r y, přednášky Slovanského ústavu v Praze, Praha 1931, zvláštní otisk.

²⁶⁾ V soukromé zprávě M. Szukiewiczovi Kvapil píše:

„Třetí a čtvrtá část byla hrána trochu příliš hlučně, takže silnější duchovní jevy byly zatlačovány v pozadí. Ale na obecnstvo to působilo. Toto nevědělo si jaksi při prvních dvou částech rady. Bylo to pro ně cosi zcela nového. Ale napjatě pozorovalo dojemné scény rodinného dramatu, působily, ale neuchvacovaly. Ale velice silně chytly výborně při spuštění oponě mužským „géníem“ přednesené prology (všecky čtyři!), ovšem velice zkrácené. Nejmohutnější, způsobem až otřásajícím, prolog k části třetí. Při některých scénách části třetí a čtvrté obecnstvo jedva dýchalo. Dojem byl tedy velku silný, Hilarovo malebné a jiné uspořádání bylo opravdu trumfem. Drama samo vyvolalo ve veřejnosti živý interest nejen svou časovostí, ale vůbec svou neobvyklostí a genialostí. Na některé osoby působilo tak, že z rozčilení nemohly ani zůstaty po celé představení – tak je věc rozrušovala duševně.“ (Dopis Františka Kvapila M. Szukiewiczovi ze dne 11. prosince 1918. – Srov. K u j o M. K u e v, *Kám česko-polskíte literaturni vrzki ot kraja na XIX i načaloto na XX v.*, 283.)

dramatu; pro znamenitou režii Hilarovu a vynikající výkony předních českých herců, kteří vystoupili v hlavních úlohách.²⁷⁾

Otokar Fischer, jeden z nejvýznamnějších tehdejších znalců našeho i světového dramatu, označil Hilarovu inscenaci *Nebožské komedie* za „největší snad skutek, jímž české divadlo osvědčilo svůj čínorodý kult polského básnictví“.²⁸⁾ Vysoko hodnotí Hilara za to, že „vzrušené doby politické dovedl využití ne k laciným úspěchům, ale k výbojům vpravdě uměleckým“, poznamenává, že Hilara „zvlášť dráždily kusy, o nichž bylo mínění, že jich nelze provést“, a dodává, že v Hilarově režii a v provedení znamenitých herců Vydry, Tумы, Jičínského aj. „osvědčila Krasińského básně též u nás svou myslitelskou mohutnost a živě byla vytěžena po své aktuální stránce“. Fischerovo svědectví současníka a přímého účastníka je dokladem, že první inscenace *Nebožské komedie* na českém jevišti, ať již byl poměr diváků k problematice tohoto nepochybně svérázného díla polského romantismu jakýkoli, stala se mimořádnou událostí jak v historii českého divadelnictví, tak v dějinách polsko-českých vztahů.

Avšak přes tento výrazný zevní úspěch o premiéře i četných reprizách²⁹⁾ nepůsobilo Krasińského nejslavnější dílo nikterak na vývoj soudobé české literatury. Ta šla tehdy už docela jinými cestami, opírajíc se ve své nejpokrokovější části o rysující se už epochální převrat v dějinách lidstva, zahájený vítězstvím Velké říjnové socialistické revoluce, a v oné druhé hlavní části, ovládané ještě převážně buržoazní ideologií, orientovaná především k Západu. Krasińského řešení sociálního zápasu dvou antagonistických společenských tříd bylo anachronismem, který mohl zaujmout, vzbudit pozornost romantickou výstředností i velkolepostí básnické vise, nemohl však už tvůrčím způsobem ovlivnit literaturu, vyznačující se ve své drtivě většině vyhraněným smyslem pro realnost, věcnost, sociální spravedlnost a střízlivé hodnocení situace.

Jistou měrou, jak už bylo naznačeno výše, projevují a uplatňují se v českém kulturním životě v období meziválečném ideje Krasińského prostřednictvím Masarykovým. Roku 1919 vychází česky poprvé *Rusko a Evropa*, r. 1924 je vydána tiskem přednáška *Svět a Slované* a r. 1928 vydává Adolf Černý v edici *Knihy pro každého* populární výbor *Slovanské problémy*, kde jsou z různých Masarykových spisů a projevů vybrány hlavní pasáže o slovanství a Slovanstvu. Tím se také

27) Je zajímavé, že František Kvapil na rozdíl od oficiální kritiky považoval obsazení hlavních rolí za neuspokojivé. V citovaném dopise Szukiewiczovi ze dne 11. prosince 1918 píše: „Herci při premiéře nehráli stejně. Henryk v prvních dvou částech nebyl jaksi v pravé náladě, teprve v dalších dvou byl velmi dobrý. Pankrac byl v masce trochu zkarikován, zbytečně křičel, ale v celku byl jinak dobrý. Velcí herci by ovšem z obou postav byli vytvořili něco zcela jiného!“ (K u e v, I. c., 283.)

Zdá se, že tu jde spíše o subjektivní názor Kvapilův a také trochu o podceňování pražského hereckého ansámblu. Z odborných posudků (srov. např. dále v textu hodnocení Otokara Fischera) víme, že hlavní úlohy byly velmi dobře obsazeny předními tehdejšími českými herci (Henryka hrál Karel Jičínský a Pankráce Václav Vydra), kteří jistě při premiéře tak významného a obtížného díla vložili do hry celé své umění.

Jinak však je Kvapilova zpráva Szukiewiczovi cenná tím, že obsahuje Kvapilovy osobní dojmy a postřehy, které by Kvapil pravděpodobně nikam jinam než do soukromého dopisu příteli nenapsal.

28) Otokar Fischer, *Soudobé české divadlo a jeho vztahy k ostatním Slovanům* (Současné divadlo u Slovanů, Praha 1932, Slovanský ústav) 19.

29) Podle Kvapilovy zprávy Szukiewiczovi byla jen v době od 21. listopadu do 11. prosince 1918 *Nebožská komedie* hraná celkem šestkrát.

Masarykovy soudy o Krasińském a jeho filosofii dostávají do širší české veřejnosti a mají možnost se i jistým způsobem uplatňovat. Avšak míra toho je tak slabá a tak úzce jen a pasivně omezena na nevelký okruh přímých ctitelů a vyznavačů Masarykových, spřízněných se svým vzorem příbuznou nerevoluční nebo přímo antirevoluční filosofii a ideologií, že již sama o sobě je svědectvím, jak Krasińského názory v prudkých rozporech a protikladech pokročilého imperialismu jsou již jen zastaralým filosofickým balastem, který nanejvýš může buržoazní reakci posloužit jako brzda společenského vývoje, nemůže však přinést již naprosto nic pro přirozený rozvoj pokrokových sil, které v té době v české literatuře nezadržitelně rostou a nabývají stále drtivější převahy. Proto se přímo v umělecké literatuře té doby vliv Krasińského žádným způsobem neprojevil. Nepomohlo ani, jak je vidět, že se za ideologii Krasińského svou autoritou stavěla sama hlava státu, obestřená tehdy v české buržoazní společnosti legendárním nimbem osvoboditele. České literatuře dvacátých let našeho století neměl Krasiński již co říci.

Chtěl jsem v této kapitole především ukázat, jak ani literární dílo sebezpozorhodnější a sebezproslulejší nemůže – i když jsou pro to zdánlivě zevně příznivé podmínky – ovlivnit cizí literaturu, jestliže nepříjde do vhodného resonantního prostředí, které se pod údery jeho myšlenek nebo formových vymožeností rozezvučí stejnými nebo podobnými tóny.

Při tom resonantním prostředí nemíním obdobné politicko-sociální podmínky, ale celkovou situaci literatury přijímající samé, její orientaci, potřeby a tendence, celkovou její vnitřní strukturu. Při recepci cizích literárních jevů rozhoduje především tradice domácí literatury, která si vybírá a přizpůsobuje to, co se jí hodí, co v dané konkrétní historické situaci potřebuje. Přitahuje si někdy i jevy z politicko-sociální atmosféry jí odporující, pokud je potřebuje. Příkladem může být vliv ruského románu ve Francii v 19. století, jak upozornil už W o l l m a n.³⁰⁾

Tedy tradice literatury přijímající má vždy při recepci vlivů významný podíl; tato tradice rozhoduje, jak se cizí dílo přijímá, vykládá a přizpůsobuje. Při tom nezáleží ani tolik na tom, kdy dílo vzniklo, jako spíše na tom, zda je ještě živé ve své domácí literatuře, ve svém domácím prostředí. Pro působení jedné literatury na druhou je rozhodující hlavně současné literární prostředí obou národů, jejich soudobá kulturní situace. Pro Hilara nebylo proto důležité, že *Nebožská komedie* je typické dílo z období romantismu, staré téměř sto let; chápal ji jako aktuální,

³⁰⁾ Frank W o l l m a n opravil v zásadní historicko-metodologické studii *Srovnávací metoda v literární vědě* (Slovanské štúdie II, Bratislava 1959, 9–27) omyl Plechanovův. Plechanov se domníval, že „vliv literatury jedné země na literaturu země druhé je přímo úměrný podobnosti společenských poměrů těchto zemí“. (*O vývoji monistického názoru na dějiny*, Praha 1949, 186.) A šel dokonce tak daleko, že přímo napsal: „Není žádného vlivu, jestliže se tato podobnost rovná nule.“ Proti tomu W o l l m a n hned jako konkrétní doklad uvádí, že „francouzská literatura podlehla mohutnému vlivu ruského románu v 19. století, ačkoliv politicko-sociální podobnosti byly malé“ (l. c., 13). A dále dovozuje: „Tedy Plechanovova „podobnost společenských poměrů“ se rozpadá a je ji třeba nahradit dialektickým chápáním a prozkoumáním historické situace beroucí a dávající literatury. Při důkladném rozboru třídních činitelů nelze zapomínat na známou skutečnost, že se vývoj slovesného umění často nekryje s mezníky sociálně politickými: jednak je někdy zdržováno starší tradicí, která je ve spojení s materiální základnou, jednak někdy revolučně míří už k budoucnosti. Tedy v případě ruského realismu slovesná díla ze země se zaostávající sociální strukturou měla vliv na země se strukturou nejrychleji se vyvíjející v historickém prostředí, které se vytvářelo po Velké francouzské revoluci zcela jinak než carské Rusko statkářů a počínajícího ruského kapitalismu.“

živé dílo, které se v té době hrálo v Polsku. Zaujala ho nepochybně také základní idea třídního boje, v době těsně po první světové válce i v našem prostředí velmi aktuální.³¹⁾

³¹⁾ Nezapomínám se v této kapitole knihou *K branám věčnosti; Náboženské touhy v životě a díle Julia Słowackého a Zikmunda Kraszińského*, jejímž autorem je brněnský katecheta Emanuel Masák, před první světovou válkou pilný překladatel z polštiny. Studie, vyšlá v Olomouci r. 1918, je prací diletantskou, zcela nevědeckou, založenou sice na rozsáhlém materiálu, ale zpracovávající jej z apriorního hlediska úzce a zaujatě katolického, které zcela zkrsluje problematiku zejména v případě Słowackého. Ostré kritice podrobil Masákovu knihu už J. Matouš v *Moderní revue* r. 1919, její nedostatky ukázal také M. Szyskowski, který ji podrobně rozebral v knize *Polski romantyzm w czeskim życiu duchowym* na str. 437–444. Do českého kulturního života meziválečného Masákova kniha nijak nezasáhla; byla anachronismem již v době, kdy vyšla.