

Bude lehkou uhodnout, že podnětem k napsání tohoto listu je nová správa zdejšího divadla.

Jeho konečný cíl se má srovnávat s dobrými úmysly, jež není možno nepřipisovat mužům, kteří se hodlají této správě ujmout. Sami se o tom dostatečně vyslovili a jejich výroky byly jak zde tak venku přijaty vybranější částí obecnstva s pochvalou, jaké si každá dobrovolná podpora obecného dobra zaslouží a jakou si za našich časů smí slibovat.

Samozřejmě jsou vždy a všude lidé, kteří — protože se sami nejlépe znají — nevidí v žádném dobrém podnikání nic jiného než postranní úmysly. Toto sebeukájení by jim bylo lze přáti; popouzejí-li je však tyto domnělé postranní úmysly proti věci samé, snaží-li se jejich potměšilá závist zničit i samou věc, aby zmařila ony úmysly, nechť vědí, že si ze všech členů lidské společnosti zasluhují nejhlubšího opovržení.

Šťastné místo, kde tito bídáci neudávají tón, kde větší počet dobře smýšlejících občanů je udržuje v mezích uctivosti a nedovolí, aby se blaho celku stalo obětí jejich úkladů a vlastenecké úmysly záminkou k jejich posměvačným poštilostem.

Kéž by byl Hamburk tak šťastný ve všem, na čem spočívají jeho blaho a svoboda, neboť si zaslouží být tak šťasten.

Když Schlegel podával návrhy na založení dánského divadla (německý básník dánského divadla!) — Německu se bude moci ještě dlouho vytýkat, že mu nepo-

skytlo příležitost, aby navrhl založení divadla našeho — bylo jeho prvním a hlavním návrhem, „aby hercům samým nemusila být ponechána starost práce pro vlastní ztrátu a zisk“. Principálové mezi nimi ponížili svobodné umění na řemeslo, které mistr dává většinou provozovat tím nedbaleji a zjištěji, čím jistější zákazníci, čím početnější odběratelé mu slibují živobytí nebo přepych. I kdyby se zde tedy až dosud nestalo nic více, než že společnost přátel jeviště přiložila ruku k dílu a spojila se k práci podle obecně prospěšného plánu, přece by bylo už jen tím mnoho vyhráno. Neboť z této první změny mohou i za mírné podpory obecnstva snadno a rychle vyrůst všechna ostatní zlepšení, jichž má naše divadlo zapotřebí.

Nebude se jistě šetřit na pili ani na výlohách; bude-li se nedostávat vkusu a úsudku, o tom nás musí poučít čas. A což není v moci obecnstva odstranit a zlepšit, co by tu snad uznalo za chybné? Ať jen přijde a shlédne a vyslechne a zkoumá a soudí. Jeho hlas nebudiž nikdy podceňován nebo přeslechnut, jeho soud nebudiž nikdy vyslechnut bez podrobení!

Jen ať se každý maličký sudílek nepovažuje za obecnstvo a ten, jehož očekávání bude zklamáno, nechť se také trochu poradí sám se sebou o tom, jakého druhu bylo jeho očekávání. Ne každý milovník je znalcem; ne každý, kdo vyciřuje krásu představení, správnou hru hercovu, může proto odhadnout i hodnotu všech ostatních. Kdo má jen jednostranný vkus, nemá žádný vkus, ale zato je často tím stráničtější. Pravý vkus je vkus všeobecný, který se rozprostírá na krásy všech druhů, ale neočekává od žádné z nich více potěšení a rozkoše, než kolik jich podle svého druhu může poskytnout.

Je mnoho stupňů, po nichž musí vznikající scéna stou-

pat až k vrcholu dokonalosti; zkažené scény jsou však od této výšky vzdáleny ještě víc a velice se obávám, že německá scéna patří spíš mezi ně.

Všechno se tedy nemůže stát najednou. Avšak to, co nevidíme růst, najdeme za nějaký čas již vyrostlé. I nejpomalejší, jen neztrácí-li s očí cíl, jde stále ještě rychleji než ten, kdo bloudí bez cíle.

Tato dramaturgie má obsahovat kritické záznamy všech kusů, jež budou uvedeny na scénu, a sledovat každý krok, který zde učiní jak básníkovo tak hercovo umění. Volba kusů není maličkost, volba však předpokládá množství; a kdyby nebyla vždy předváděna mistrovská díla, víme dobře, kde hledat vinu. Zatím bude dobře, nebude-li se průměrnost vydávat za nic víc než za to, čím je, a naučí-li se na ní neuspokojený divák aspoň posuzovat. Chceme-li člověku se zdravým rozumem vštípit vkus, stačí mu jen vyložit, proč se mu něco nelíbilo. Jisté průměrné kusy musí být ponechány také proto, že jsou v nich jisté výtečné úlohy, v nichž může ten nebo onen herec ukázat celou svou sílu. Právě tak nezavrhujeme hned hudební skladbu proto, že je k ní bídný text. Největší jemnost dramatického soudce se projeví tenkrát, dovede-li v každém případě svého uspokojení i neuspokojení neomylně rozeznat, co a kolik z toho připadá na vrub básníka nebo herce. Kárat jednoho z nich za něco, co zavinil druhý, znamená zkažit oba. Jednomu se tím odnímá odvaha a druhému se do- dáva jistoty.

Zvláště herec má právo žádat, aby se v tomto ohledu dbalo co největší přísnosti a nestrannosti. Básník se může ospravedlnit kdykoliv, jeho dílo je tu a může nám být kdykoliv znovu předloženo. Avšak hercovo umění je ve svých dílech pomíjející. Jeho dobro a zlo hned

rychle odsumí a nezřídka je dnešní divákova nálada více než on sám příčinou, proč to nebo ono zapůsobí na diváka živějším dojmem.

Krásná postava, okouzující tvář, výmluvné oko, půvabný krok, příjemný tón, melodický hlas jsou věci, které se ovšem nedají vyjádřit slovy. A přece to nejsou ani jediné ani největší přednosti herce. Drahocenné dary přírody, velmi potřebné k jeho povolání, ale ani zdaleka je nenaplňující! Všude musí herec myslet s básníkem; musí myslet za něho tam, kde se básníkovi něco lidského postavilo v cestu.

Máme všechny důvody, abychom si od našich herců slibovali hojnost takových příkladů. Nechci však dále zvyšovat očekávání obecenstva. Oba škodí sami sobě — ten, kdo příliš mnoho slibuje, i ten, kdo příliš mnoho čeká.

Dnes dochází k otevření scény. Rozhodne o mnohém, nemusí však rozhodnout o všem. V prvních dnech se budou úsudky poněkud křížit. Dožádat se klidného sluchu by stálo mnoho námahy. První list tohoto spisu nebude proto uveřejněn dříve než začátkem příštího měsíce.

Hamburk, 22. dubna 1767.

Divadlo bylo šťastně otevřeno 22. dubna truchlohrou Olint a Sofronie.

Olint a Sofronie je dílo mladého básníka, které zanechal nedokončené. Cronegk zemřel příliš mlád; jeho sláva se však zakládá více na tom, co podle úsudku jeho přátel mohl pro naše divadlo učinit, než co skutečně vykonal. A který dramatický básník, všech věků a národů, by mohl zemřít v šestadvaceti letech, aniž by úsudek o jeho skutečném talentu nebyl tak nerozhodný?

Látkou je známá epizoda z Tassa. Náboženství dává lásce příležitost, aby se ukázala ve vší své síle. Ale náboženství, které je u Tassa jen prostředkem, aby ukázal sílu lásky, stalo se v Cronegkově zpracování hlavní věcí. Jistě, zbožné zlepšení, ale také nic víc než zbožné.

I když jsme sebevíce přesvědčeni o bezprostředních účincích milosti, přece se nám nemohou líbit na divadle, kde vše patří k charakteru osob, musí vyplývat z přirozených příčin. Trpíme tu jen zázraky ve fysickém světě; ve světě morálním musí vše zachovávat svůj řádný běh, poněvadž divadlo má být školou morálního světa. Pohnutky každého rozhodnutí, každé změny sebemenších myšlenek a názorů musí být navzájem přesně vyváženy podle zákonitosti jednou přijatého charakteru a nesmí nikdy způsobit více, než jsou podle nejprísnejší pravdy s to. Básníkovo umění může nám krásami podrobností zastřít tento nepoměr, oklame nás však jen jednou a jakmile opět ochladneme, bereme zpět potlesk, který nám vyloudilo. Použijeme-li těchto slov na čtvrtý

výstup třetího dějství, shledáme, že Sofroniiny řeči a chování by sice mohly Clorindu pohnout k lítosti, že jsou však příliš nemohoucí, než aby způsobily obrácení osoby, jež postrádá jakýchkoliv sklonů k entusiasmu. U Tassa přijímá Clorinda rovněž křesťanství, avšak až ve své poslední hodině, když krátce předtím zvěděla, že její rodiče byli oddáni této víře: uslechtilé a závažné okolnosti, které do řady přirozených událostí vplétají vyšší moci. Nikdo lépe nepochopil, kam až je možno v tomto směru na divadle zajít, než Voltaire. Když citlivá šlechtná duše Zamorova je zdolávána příkladem a prosbami, velkodušností a napomínáním a až do hloubi otřesena, dává mu pravost náboženství, na jehož vyznačích vidí tolik velikého, spíše hádat než v ni věřit. A snad by byl Voltaire potlačil i tuto jeho domněnku, kdyby se nebylo musilo stát něco pro upokojení diváků.

Sám Corneillův Polyeukt je chybný a jsou-li jeho napodobeniny stále chybnější, pak můžeme první tragedii, která si zaslouží název křesťanská, bezpochyby teprve čekat. Mínil jsem kus, v němž by nás křesťan zajímal jako křesťan — je však takový kus možný? Není snad charakter pravého křesťana zcela nedivadelní? Neodporuje snad tichá odevzdanost, nezměnitelná dobrota, které jsou jeho podstatnými rysy, celému dění tragedie, které se snaží vášně potírat vášněmi? Neodporuje snad jeho očekávání blažené odměny po tomto životě nezištnosti, kterou si přejeme vidět při podnikání a provádění všech velkých a dobrých činů na jevišti? Než dílo genia, o němž se můžeme jen ze zkušenosti poučit, kolik dovede překonat potíže, rozhodně vyvrátí tyto pochybnosti, a radil bych: nechme všechny dosavadní křesťanské truchlohry. Tato rada, vyplývající z potřeb umění, která nás nemůže připravit o nic než o velmi průměrné kusy,

není o nic horší proto, že přichází vhod slabším myslím, jež prožívají nevím jakou hrůzu, uslyší-li v divadle myšlenky, jaké jsou zvyklé slýchat jen na světlejším místě. Divadlo nemá urážet nikoho, ať je to kdokoliv, a přál bych si, aby také samo umělo a chtělo zabránit každé urážce sebe.

Cronegk dovedl svůj kus jen ke konci čtvrtého dějství. Ostatní k tomu připojilo jedno vídeňské pero — neboť práce hlavy zde není příliš patrná. Pokračovatel zakončil podle všeho zdání příběh docela jinak, než jak jej chtěl zakončit Cronegk. Smrt řeší nejlépe všechny zápletky; proto dá oběma zemřít, Olintovi i Sofronii. U Tassa oba vyvážnou, neboť Clorinda se jich ujme s nejnezištnější velkodušností. Cronegk však dal Clorindě se zamilovat a tu bylo ovšem těžko uhadnout, jak chtěl smířit dvě sokyně, aniž povolal ku pomoci smrt. Při jiné, ještě horší truchlohře, v níž jedna z hlavních osob umírá se zcela zdravou kůží, zeptal se jeden divák svého souseda: Ale na copak umírá? — Na co? Na páté jednání — zněla odpověď. Opravdu, páté jednání je ošklivý, zlý mor, jenž schvátí mnohého z těch, kterým prvá čtyři jednání slibovala mnohem delší život. Nechci se však pouštět hlouběji do kritiky kusu. Jakkoli je průměrný, byl proveden znamenitě. Pomlčím o vnější nádheře, neboť toto zlepšení našeho divadla nevyžaduje ničeho kromě peněz. Umění, kterého je k tomu zapotřebí, je u nás právě tak dokonalé jako v kterékoli jiné zemi; jen umělci chtějí být právě tak placeni jako v každé jiné zemi.

Musíme být s představením spokojeni, jestliže hrály ze čtyř, pěti osob některé výtečně a ostatní dobře. Koho ve vedlejších úlohách uráží nějaký začátečník nebo někdo jiný, dobrý z nouze, tak velice, že ohrnuje nos

nad celým představením, ten ať odjede do Utopie a navštívuje tam dokonalá divadla, kde i čistič lamp je Garrickem.

NOVÁ HELOISA

Čtvrtého večera (v pondělí, dne 27. dubna) byl proveden nejnovější původní kus, nazvaný Julie čili Spor povinnosti a lásky. Jeho původcem je pan Heufeld z Vídně, jehož jméno nám říká, že již dva jiné jeho kusy došly pochvaly u tamějšího obecenstva. Neznám jich, nemusí však být docela špatné, soudě podle kusu právě předvedeného.

Hlavní rysy příběhu a největší část situací jsou vypůjčeny z Rousseauovy Nové Heloisy. Přál bych si, aby si byl pan Heufeld, dříve než přikročil k dílu, přečetl a prostudoval posudek o tomto románě v Dopisech, týkajících se nejnovější literatury: byl by pracoval s jistějším pohledem na krásy svého originálu a byl by možná měl na mnoha místech více štěstí.

Cena Nové Heloisy je co do vynalézavosti velmi malá a to, co je v ní nejlepší, není naprosto schopno dramatického zpracování. Situace jsou buď všední nebo nepřirozené a těch několik dobrých situací je od sebe navzájem tak vzdáleno, že se nedají bez násilí vměstnat do těsného prostoru hry o třech dějstvích. Není možné, aby příběh skončil na jevišti tak, jako se v románě nekončí, ale spíše ztrácí. Milenec Juliin by tu musil dojít štěstí a pan Heufeld mu dává dojít štěstí. Dostane svou zákytni. Uvážil však pan Heufeld také, že jeho Julie už není Julie Rousseauova? Ale ať je Julie Rousseauova či ne,

Šestého večera (29. dubna) byla provedena Semiramis páně Voltairova. Tato truchlohra byla uvedena na francouzskou scénu roku 1748, sklidila velký úspěch a tvoří do jisté míry epochu v dějinách této scény. Když pan Voltaire vytvořil svoji Zairu a Alziru, svého Bruta a Césara, byl posílen v domnění, že tragičtí básníci jeho národa předstihli v mnoha dílech staré Řeky. Od nás Francouzů, řekl, byli by se mohli Řekové učit obratnější expositi a velkému umění spojovat výstupy za sebou tak, aby jeviště nezůstalo nikdy prázdné a aby žádná z osob nepřicházela ani neodcházela bez příčiny. Od nás, řekl, byli by se mohli učit, jak sokové a sokyně spolu mluví ve vtipných antithesích, jak musí básník oslňovat a uvádět v úžas množstvím ušlechtilých, skvělých myšlenek. Od nás by se byli mohli učit — ó ovšem, čemu všemu se nelze naučit od Francouzů! Tu a tam by snad mohl některý cizinec, který také trochu četl staré klasiky, skromně poprosit o dovolu, aby směl býti jiného názoru. Namítl by snad, že všechny tyto výtečnosti Francouzů nemají velký vliv na podstatu tragedie, že jsou to krásy, jimiž staří ve své prosté velikosti opovrhovali. Co je však platné namítat něco proti panu Voltairovi? Promluví a věří se mu. Jedno jediné u svého divadla postrádal: že jeho velká mistrovská díla nejsou uváděna s nádherou, jakou poctívali Řekové drobné pokusy teprve se rodičího umění. Pařížské divadlo, stará plesová síň s ozdobami, svědčícími o nejhorším vkusu, kde se ve špinavém přízemí tísni a strká stojící lid, ho

právem uráželo; a zvláště ho urážel barbarský zvyk trpět diváky na jevišti, kde nechávali hercům sotva tolik místa, kolik potřebovali k nejnnutnějším pohybům. Byl přesvědčen, že jen tento špatný stav připravil Francii o mnohé, čeho by se bezpochyby bylo možno odvážit ve volnějším, pohodlnějším a nádhernějším divadle. Aby to dokázal, napsal svou Semiramis. Královna, která svolává stavy své země, aby jim oznámila své zasnoubení, strašidlo, jež vystupuje z hrobky, aby zabránilo krve-smilství, aby se pomstilo svému vrahu, hrobka, do níž vstupuje blázen, aby z ní vyšel jako zločinec, to vše bylo Francouzům opravdu nové. Nadělá to na jevišti tolik hluku, vyžaduje to tolik pompy a proměn, jako jsme zvyklí vidat jedině v opeře. Básník se domníval, že vytvořil vzor pro zcela zvláštní druh hry, a i když tak neučinil pro francouzskou scénu jaká byla, nýbrž jakou by si ji přál mít, přece byla prozatím hrána na téže scéně asi tak dobře, jak se zahrát dala. Při prvním představení seděli ještě diváci na jevišti; rád bych viděl zjevení staromódního strašidla uprostřed tak galantního kroužku. Teprve při následujících představeních bylo této nejapnosti odpomoženo, herci si uvolnili jeviště a to, co tehdy bylo jen výjimkou, učiněnou pro zdar tak mimořádného kusu, stalo se po čase stálým zařízením, avšak výlučně v pařížském divadle, pro něž, jak již řečeno, znamená Semiramis epochu. Na venkově ještě zhusta zachovávají starou módu a zřikají se raději veškeré iluse, než by se zřekli práva moci šlápnout Zaire nebo Meropě na vlečku.

Zjevení ducha bylo ve francouzské truchlohře novinou tak smělou a básník, který se ho odvážil použít, odůvodňuje to tak zvláštním způsobem, že stojí za námahu, abychom se u toho na okamžik pozdrželi. „Kři-

čelo a psalo se se všech stran,“ praví pan Voltaire, „že se již nevěří ve strašidla a že zjevení mrtvých nemůže být v očích osvětleného národa ničím jiným než dětinstvím. Jakže,“ namítá proti tomu, „celý starověk věřil těmto zázrakům a nám by nemělo být dopřáno, abychom se řídili podle něho? Jakže? Naše náboženství posvětilo takováto výjimečná řízení prozřetelnosti a jejich uvádění by bylo směšné?“

To jsou zvolání, zdá se mi, spíše řečnická než zdůvodněná. Především bych si přál, aby náboženství zde bylo ponecháno mimo hru. Ve věcech vkusu a kritiky jsou důvody vzaté z něho dobré k tomu, aby umlčely protivníka, nejsou však s to, aby ho přesvědčily. Náboženství tu nemá co rozhodovat jako náboženství, jen jako jeden druh pozůstatků starověku a jeho svědectví tu neplatí o nic více a o nic méně než ostatní starověká svědectví. A tudíž máme i zde co činit se starověkem.

Velmi dobře; celý starověk věřil ve strašidla. Dramatičtí básníci starověku měli tedy právo využít této víry; najdeme-li u některého z nich oživlé mrtvé, uvedené na scénu, bylo by nevhodné odsuzovat ho podle našich nynějších, lepších názorů. Má však proto nový básník, sdílející tyto naše lepší názory, totéž právo? Rozhodně ne. — Když však vloží svůj příběh do oněch lehkověrnějších časů? Ani pak ne. Neboť dramatický básník není dějepisec; nevypravuje, o čem kdysi věřili, že se událo, nýbrž dává tomu udát se znovu před našimi zraky, ne pro pouhou historickou pravdu, nýbrž s docela jiným a vyšším úmyslem; historická pravda není jeho účelem, nýbrž jen prostředkem k jeho účelu. Chce nás klamat a tímto klamáním dojmout. Je-li tedy pravda, že nyní už nevěříme v žádná strašidla, musila by tato okolnost nevyhnutelně znemožnit naše oklamání, není-li

možno, abychom soucítili, nejsouce oklamáni, pak jedná dramatický básník sám proti sobě, jestliže nám přesto vypravuje takové neuvěřitelné pohádky; veškeré umění, jehož při tom používá, jde nazmar.

Co z toho plyne? Plyne z toho, že není naprosto dovoleno uvádět na jeviště strašidla a zjevení? Plyne z toho, že tento zdroj hrůznosti a pathetičnosti pro nás vyschl? Ne, tato ztráta by byla pro básnictví příliš krutá a což nemáme dost příkladů, kde genius vzdoruje veškeré naší filosofii a dovede učinit naší představitosti strašnými věci, jež chladému rozumu připadají velmi směšné? Musí z toho tedy vyplývat něco jiného a jen předpoklad bude špatný. Že již nevěříme ve strašidla? Kdo to říká? Nebo lépe, co to znamená? Znamená to, že jsme konečně dospěli ve svých názorech tak daleko, že můžeme dokázat nemožnost existence strašidel; jisté nezvratné pravdy, stojící v rozporu s vírou ve strašidla, vešly ve známost tak všeobecnou, jsou i nejprostšímu člověku vždy a stále tak vlastní, že vše, co jim odporuje, musí mu nezbytně připadat směšné a nechutné? Tak tomu není. „Nevěříme nyní ve strašidla“ může tedy znamenat jen tolik: v této věci, v níž se dá uvést takřka stejně důvodů pro jako proti, jež není rozhodnuta a nemůže být rozhodnuta, zjednal nyní převládající způsob myšlení převahu důvodům mluvicím proti; nemnozí lidé ovládají tento způsob myšlení a mnozí předstírají, že jej ovládají; ti působí křik a udávají tón; největší houf mlčí a chová se lhostejně a smýšlí brzy tak, brzy onak, za bílého dne slýchá s potěšením posměšky o strašidlech a za temné noci s hrůzou vypráví o nich.

Avšak nedostatek víry ve strašidla v tomto smyslu nemůže a nesmí básníkovi ani v nejmenším bránit, abych jich ve svém kuse použil. Símě víry ve strašidla

je uloženo v nás všech a nejvíce v těch, pro něž básní především. Záleží jen na jeho umění, dovede-li způsobit, aby toto símě vzkličilo, jen na jistých hmatech, jež dovedou dát v rychlosti pádnost důvodům, mluvicím pro opravdovost strašidel. Má-li toto umění ve své moci, můžeme ve všedním životě věřit, v co chceme; na divadle musíme věřit, co chce on.

Takovým básníkem je Shakespeare a Shakespeare téměř sám a jediný. Před jeho strašidlem v Hamletovi vstávají hrůzou vlasy, ať zakrývají mozek věřící či nevěřící. Pan Voltaire neučinil dobře, že se odvolal na toto strašidlo. Činí tím sebe i svého Ninova ducha — směšným.

Shakespeareovo strašidlo přichází opravdu z onoho světa; tak se nám zdá. Neboť přichází ve slavnostní hodinu, ve strašidelném nočním tichu, v plném doprovodu všech těch temných, tajemných vedlejších pojmů, s nimiž jsme od dětských let zvykli očekávat a představovat si strašidla. Voltairův duch se však nehodí ani na strašáka pro malé děti, je to prostě převlečený komediant, na kterém nic není, který nic neříká, nic nedělá, co by pravděpodobně měl dělat, kdyby byl tím, zač se vydává; všechny okolnosti, za nichž se zjevuje, spíše ruší klam a prozrazují výtvar chladného básníka, který by nás rád oklamal a postrašil, ale neví, kde začít. Uvažme také jen toto jediné: za bílého dne, uprostřed shromáždění zemských stavů, ohlášeno úderem hromu, vystupuje voltairovské strašidlo ze své hrobky; kde kdy Voltaire slyšel, že strašidla jsou tak smělá? Každá stařenka by mu mohla říci, že se strašidla štítí denního světla a že vůbec nerada navštěvují velké společnosti. Voltaire to však zajisté také věděl, ale příliš se obával, příliš si ošklivil použití těchto obvyklých okolností; chtěl

nám ukázat ducha, avšak měl to být duch ušlechtlejšího druhu; a tímto ušlechtlejším druhem zkazil vše. Strašidlo, které si vybírá věci, jež jsou proti zvyklostem, proti všem dobrým mravům mezi strašidly, nezdá se mi pravým strašidlem a vše, co zde nepodporuje ilusi, ruší ji.

Kdyby si byl Voltaire trochu všiml pantomim, pocítil by i s druhé strany nevhodnost zjevení strašidla před zraky velikého množství osob. Při jeho spatření musí všichni vyjádřit strach a zděšení, každý to musí vyjádřit různým způsobem, nemá-li vzhled scény mít mrazivou symetrii baletu. Vycvičme k tomu nyní stádo hloupých statistů, a když jsme je šťastně vycvičili, pomysleme, jak musí tento rozmanitý výraz téhož efektu třístit pozornost a odvracet ji od hlavních osob. Mají-li na nás hlavní osoby učinit správný dojem, tedy nejenže je musíme vidět, nýbrž je dobře, neuvidíme-li nic jiného než je. U Shakespeara je to jen Hamlet, s nímž strašidlo mluví; ve scéně, kde je přítomna matka, matka je nevidí ani neslyší. Všechna naše pozornost tudíž směřuje k němu a čím více znaků hrůzou a strachem rozrušené mysli na něm objevujeme, tím jsme ochotnější pokládat zjevení, které v něm toto rozrušení vyvolalo, za to, zač je pokládá on. Strašidlo na nás působí více skrze něho než sebou samým. Dojem, který na něho činí, přechází na nás a účinek je příliš očividný a příliš silný, než abychom mohli pochybovat o mimořádné příčině. Jak málo pochopil Voltaire i tento umělecký kousek. Jeho strašidla se děsí mnozí, ale ne mnoho. Semiramis jednou vzkřikne: Nebesa! Umírám! a ostatní s ním nedělají více okolků, než by dělali s domněle odcestovavším přítelem, který znenadání vstoupí do pokoje.

Pozoruji ještě jeden rozdíl mezi strašidlem anglického

a francouzského básníka. Voltairovo strašidlo není nic než básnická mašina, která je tu jen pro zápletku; samo o sobě nás ani v nejmenším nezajímá. Shakespearovo strašidlo je proti tomu skutečně jednajícím osobou, na jejímž osudu máme účast; budí hrůzu, ale i soucit.

Tento rozdíl vytryskl bezpochyby z různosti způsobu smýšlení obou básníků o strašidlech vůbec. Voltaire pokládá zjevení zemřelého za zázrak, Shakespearo za zcela přirozenou událost. Kdo z obou myslí filosofičtěji, není třeba se ptát, Shakespearo však myslí básničtěji. Duch Ninův nepřichází u Voltaira v úvahu jako bytost, která je ještě na onom světě schopna příjemných a nepříjemných pocitů, a s níž tedy můžeme cítit. Voltaire jím chtěl pouze říci, že i nejvyšší moc učiní výjimku ze svých věčných zákonů, aby vynesla na světlo a potrestala utajený zločin.

Nechci říci, že je chyba, zaměří-li dramatický básník svůj příběh tak, aby posloužil objasnění nebo potvrzení nějaké veliké morální pravdy. Smím však říci, že toto zaměření příběhu není ničím méně než nutností, že může být mnoho poučných, dokonalých kusů, nezaměřených na žádné takové naučení, že je křivda pohlížet na poslední mravní napomenutí, které nacházíme na konci různých starých tragedií tak, jako by tu celek byl jen kvůli němu.

UMĚNÍ HERECKÉ

I když Shakespearo nebyl tak veliký výkonný herec jako dramatický básník, věděl alespoň stejně dobře, co patří k umění jednoho i k umění druhého. Ba možná,

že přemýšlel o hereckém umění tím hlouběji, že k němu měl mnohem méně vloh. Alespoň každé slovo, jež vkládá do úst Hamletovi, poučujícimu potulné herce, je zlatým pravidlem pro všechny herce, jimž záleží na rozumné pochvalě.

„Mluvte tu řeč,“ říká mezi jiným k potulným hercům, „prosím vás, jak jsem vám ji předříkal, mrštně od jazyka. Ale budete-li to v ústech obracet, jako mnozí z vašich herců to činívají, raději bych, aby mé verše přednášel městský vyvolavač. A nešermujte přílišně rukama do vzduchu; ale konejte vše s mírou, neboť v samém slapu, bouří i abych tak řekl vichru vášně musíte si osvojit a vytvořit umírněnost, která jí dodá hladkosti.“

Mluví se tolik o hercově ohni; bývá tolik sporů o to, zda herec může mít příliš mnoho ohně. Uvádějí-li ti, kdož tvrdí, že smí, jako důkaz, že herec může být na nepravém místě prudký anebo alespoň prudší než okolnosti vyžadují, ti, kteří tvrdí opak, mají právo říci, že v takovém případě neukazuje herec příliš mnoho ohně, nýbrž příliš málo rozumu. Vůbec však záleží na tom, co rozumíme slovem oheň. Jsou-li ohněm prudké pohyby a křik, je nesporné, že v něm herec může zajít příliš daleko. Záleží-li však oheň v rychlosti a životnosti, s jakou všechny složky, které tvoří herce, přispívají k tomu, aby jeho hře dodaly zdání pravdivosti, nemůžeme si přát, abychom viděli toto zdání pravdivosti vyhnané až k nejzazší ilusi, kdyby ovšem bylo možné, aby herec mohl vynaložit příliš mnoho ohně v tomto smyslu. Nemůže to tedy být ani tento oheň, jehož zmírnění žádá Shakespeare i ve slapu, bouří a ve vichru vášní; musil mít na mysli onu prudkost hlasu a pohybů; a je lehké najít důvod, proč i tam, kde básník nedbal

ani sebemenšího umírnění, se herec přece musil v obou případech mírnit. Je málo hlasů, které by ve svém nejvyšším vypětí nebyly protivné; a příliš rychlé, příliš bouřlivé pohyby budou zřídka užlechtilé. A právě tak se nemají urážet ani naše oči ani naše uši; a jen tehdy, vyloučí-li se při vyjadřování prudkých vášní vše, co by mohlo být očím či uším nepříjemné, nabudou ony vášně té hladkosti a vláčnosti, kterou od nich žádá Hamlet i tam, kde mají působit nejsilnějším dojmem a vyburcovat ze spánku svědomí zatvrzelých zločinců.

Hercovo umění tu stojí uprostřed mezi uměním výtvarným a poesíí. Jakožto viditelnému malířství musí mu být sice krása nejvyšším zákonem, avšak jako malířství přechodné nemusí vždy propůjčovat svým postojům onen klid, jimž nám tolik imponují stará umělecká díla. Smí si, musí si často dovolit divokost Tempestovu, smělost Berniniho; má všechno to výrazové, které je jim vlastní, aniž má ono urážející, jehož se výtvarnému umění dostává trvalým stavem. Nesmí v tom však prodlévat příliš dlouho; musí si to předcházejícími pohyby pohnout a následujícími pohyby opět rozptýlit do všeobecného tónu mírnosti; nesmí do toho však vkládat všechnu sílu, k níž by je mohl básník svým zpracováním dohnat. Neboť je sice němou poesíí, ta se však chce učinit bezprostředně srozumitelnou našim očím a každý smysl chce být polichocen, má-li nefalšovaně vyjádřit pojmy, dané mu proto, aby je vnesl do duší. Mohlo by se lehce stát, že by se naši herci necítili dobře při mírnění, k němuž je umění zavazuje, i v nejprudších vášních, s ohledem na potlesk. Ale na jaký potlesk? Galerie je ovšem velkým milovníkem hluku a řádění a zřídka opomene odpovědět dobrým plicím hlasitým potleskem svých dlaní. I přízemí má v Němec-

ku zčásti týž vkus a jsou herci dosti chytří, aby tohoto vkusu využívali. I nejspalejší z nich se ke konci scény, když má odejít, vzchopí, pozvedne pojednou hlas a přežene hru, aniž uváží, zda smysl jeho řeči vyžaduje tohoto zvýšeného napětí. Nezřídka to dokonce odporuje náladě, v jaké má odejít, ale co mu na tom záleží? Stačí, že upozornil parter, aby mu věnoval pozornost a chce-li být tak dobrý, aby mu zatleskal. Měl by ho vypískat!

Bohužel však obecenstvo není natolik znalcem, kromě toho je příliš dobrosrdečné a považuje touhu líbit se za skutek.

Pohlížíme-li na složené souvětí jako na samostatný hudební kus a na jeho části jako na takty, nesmí být tyto části nikdy předneseny stejnou rychlostí, byť i měly dokonale stejnou délku a skládaly se z téhož počtu slabik se stejným přízvukem. Poněvadž nemohou mít stejnou hodnotu a dosah ani co do zřetelnosti a důrazu, ani co do efektu, převládajícího v celém souvětí, je přirozené, že herec rychle vyrazí méně významné části, zběžně a nedbale po nich klouzne, na závažnějších však prodlí déle, prodlouží je, vybrousí a vypočítá nám každé slovo a v každém slově každou hlásku. Tato různost má nekonečné množství stupňů a přestože se nedají určit a navzájem měřit žádnou umělou částičkou času, přece je rozezná i ucho nejméně učené, tak jako i nejméně učený jazyk zpozoruje, plyne-li řeč z pohnutého srdce, nikoli jen z pohotové paměti. Účinek tohoto neustále se měnícího pohybu hlasu je neuvěřitelný a spojí-li se s ním konečně všechny změny tónu, nejen co do výšky a hloubky, síly a slabosti, nýbrž i co do drsnosti a jemnosti, ostrosti a zaoblenosti a dokonce i klopýtavosti a vláčnosti na pravém místě, vzniká ona přirozená hudba,

již se naše srdce musí nevyhnutelně otevřít, neboť cítí, že vytryskla ze srdce a že umění na ní má podíl jen potud, že i ono se může stát přirozeností. Umělci, ať toho či onoho pohlaví, dovedou zalichotit jen jedním způsobem; záleží v tom, že předpokládám, že je vzdálen vši marnivé citlivosti, že umění je mu nade všecko, že rád slyší soudit o sobě volně a nahlas a že chce být raději posuzován tu a tam falešně, než být posuzován zřídka. Kdo této lichotce nerozumí, u toho brzy zbloudím a nestojí za to, abychom ho studovali. Pravý virtuos ani neuvěří, že uznáváme a cítíme jeho dokonalost, ani kdybychom s tím nadělali sebevíce křiku, nezpozoruje-li, že máme také oči a cit pro jeho slabost. Sám sobě reptá na každý neomezený obdiv a lichotí mu jen chvála člověka, o němž ví, že má také srdce pokárat ho.

PROLOG A EPILOG

U Angličanů má každý nový kus svůj prolog a epilog, jež píše buď autor sám nebo některý z jeho přátel. Nepotřebují sice prolog k tomu, k čemu jej potřebovali staří, totiž k tomu, aby zpravili posluchače o různých věcech, napomáhajících k rychlejšímu pochopení příběhu, který si vzali za námět. Není však proto bez užítku. Dovedou v něm sterým způsobem říci to, co dovede vzbudit zájem hlediště o básníka nebo o látku jím zpracovanou a předejít odmítavým kritikám básníka i herců. Ještě méně používají epilogu tak, jak ho kdysi používal Plautus; totiž tak, že se v něm vykládá úplně rozřešení kusu, na které v pátém dějství nezbylo místa. Dělají z něho jakýsi druh mravního naučení, plného dob-

rých rad, plného jemných poznámek o mravech vylíčených ve hře a o umění, s nimž by byly tyto mravy popsány; a to vše v nejšprýmovnějším, nejrozumnějším tónu. Ani při truchlohách nemění rádi tento tón a není nic neobyčejného, když po nejkrvavějších a nejdojímavějších scénách vyvolá satira tak hlasitý smích a vtip se stane tak odvážným, že se zdá, jako by tu byl vyslovený úmysl tropit si posměch ze všech dobrých dojmů. Je známo, jak velice zuřil Thomson proti těmto šaškovským rolničkám, jimiž se vyzvání Melpomeně. Přeji-li si proto, aby se také u nás nové původní kusy neuváděly obecenstvu bez úvodu a doporučení, rozumí se samo sebou, že tón epilogu by musil být při truchlohře přiměřenější naší německé vážnosti. Po veselohře by mohl být vždy tak šaškovský, jak by bylo libo. Dryden vytvořil u Angličanů mistrovské kousky tohoto druhu, které se ještě nyní čtou s největší oblibou, zatím co samy hry, k nimž je skládal, jsou zčásti již dávno zapomenuty. Hamburk by měl německého Drydena nablízku a nemusím ještě ukazovat, kdo z našich básníků by dovedl kořenit mravní naučení a kritiku attickou solí právě tak dobře jako onen Angličan.

Prolog ukazuje činohru v nejvyšší důstojnosti, představuje ji jako doplněk zákonů. V mravním jednání lidí jsou věci, které jsou co do bezprostředního vlivu na blaho společnosti příliš bezvýznamné a samy o sobě příliš proměnlivé, než aby byly hodny nebo aby byly s to být postaveny pod vlastní dozor zákona. Jsou opět jiné, na které je všechna síla zákonodárství příliš krátká; které jsou ve svých hnacích silách tak nepochopitelné, samy v sobě tak strašné, ve svých následcích tak nezměrné, že buď úplně ujdou zákonité odplatě, nebo naprosto nemohou být po zásluze potrestány. Nechci ome-

zovat komedii na první z nich, jakožto na odrůdy komiky, a tragedii na druhé, jakožto na mimořádné zjevy v říši mravů, jež uvádějí rozum v úžas a srdce ve zmatek. Nesporné je však tolik, že činohra si volí svou látku buď s této či s oné strany zákona a zabývá se jejími vlastními předměty jen potud, že se buď ztrácí ve směšnosti, nebo zabíhají do příšernosti.

Byl jsem velmi dotčen, když se mi dostalo ujištění, že prý jsem svým nepokrytým úsudkem vzbudil nevoli různých svých čtenářů. Nelíbí-li se jim skromná volnost, při níž jsou jakékoliv postranní úmysly zcela nemyslitelné, vydávám se v nebezpečí, že jejich nevoli vzbudím ještě často. Neměl jsem vůbec v úmyslu ztrpčit jim četbu básníka, jehož doporučuje jeho neumělkovaný vtip, ušlechtilé cítění a nejčistší morálka. Tyto vlastnosti mu budou vždy dodávat ceny, i když je mu nutno upřít vlastnosti ostatní, ke kterým buď vůbec neměl vlohy, nebo které potřebují k dozrání jistých let, jichž se básník zdaleka nedožil. Jeho Codrus byl korunován autory bibliotéky krásných věd, ne však jako dobrý kus, nýbrž jako nejlepší z těch, které tehdy soutěžily o cenu. Můj úsudek mu tedy neubírá na cti, již se mu tehdy od kritiky dostalo. Běží-li kulhaví o závod, zůstane ten, který doběhne k cíli první, přece jen kulhavý.

MĚŠŤANSKÁ TRUCHLOHRA

Měšťanská truchlohra našla ve francouzském kritickovi, jenž seznámil svůj národ se Sarou, velmi důkladného obhájce. Francouzové jinak zřídka schvalují něco, co u nich samých nemá příkladu.

Jména knížat a hrdinů mohou dodat kusu pompy a vznešenosti. K dojmu však nikterak nepřispívají. Neštěstí těch, jejichž poměry se nejvíce podobají našim, musí přirozeně proniknout do naší duše nejhluběji. A máme-li soucit s králi, máme je s nimi nikoliv jako s králi, nýbrž jako s lidmi. Činí-li jejich stav jejich osud důležitým, nečiní je proto zajímavějším. Mohou do něho být zapleteny celé národy; naše sympatie si žádá jednoho jediného předmětu a stát je pro naše pocity pojem příliš abstraktní.

„Křivdí se lidskému srdci,“ říká také Marmontel, „zneuznává se povaha, má-li se za to, že potřebuje titulů, aby nás pohnula a dojala. Posvátná jména přítele, otce, milence, manžela, syna, matky, člověka vůbec, jsou pathetičtější než všechna ostatní, uplatňují své právo vždy a věčně. Co záleží na tom, jaký je stav, rodové jméno, rod nešťastníka, kterého laskavost k nehodným přátelům a svůdný příklad zaplétají do hry, který tím ničí své postavení a svou čest a nyní úpí v žaláři, rozerván studem a lítostí? Na otázku, kdo to je, odpovídám, byl to čestný muž a ke svému většímu utrpení je to manžel a otec. Choť, jež ho miluje a již je milován, strádá v největším nedostatku a nemůže dát svým dětem, volajícím po chlebě, nic než slzy. Ukažte mi v dějinách hrdinů dojmavější a mravně působivější, jedním slovem tragičtější situaci! A když se konečně tento nešťastník otráví, když otrávil se zví, že ho nebesa chtěla ještě zachránit, co chybí tomuto bolestnému a strašnému okamžiku, v němž se ke smrtelným hrůzám druží mučivá představa, jak šťastně mohl žít, co mu chybí, táží se, aby byl hoden tragedie? Podivuhodnost — bude znít odpověď. Jakže? Není dost podivuhodného v náhlém přechodu ze cti k hanbě, z nevinu k zločinu, od nejslad-

šího klidu k zoufalství? Zkrátka v nejvyšším neštěstí, do něhož byl uvržen pouhou jedinou slabostí?“ Nechť si však Diderotové a Marmontelové sebevíce káží Francouzům podobné úvahy, přece jen se nezdá že by se proto měšťanská truchlohra u nich zvláště zavedla. Národ je příliš marnivý, je příliš zamilován do titulů a jiných vnějších předností; každý až po nejprostšího muže chce mít co činit se vznešenými a společnost jemu rovných znamená pro něho tolik, co špatná společnost. Šťastný genius však zmůže u svého lidu velmi mnoho. Příroda se nikde nevzdala svých práv a snad čeká i tam jen na básníka, který ji dovede ukázat v celé pravdě a síle. Pokus, jež učinil nejmenovaný autor v kuse nazvaném *Obraz bídy*, má v sobě hojně krás. A až mu Francouzi přijdou na chuť, měli bychom jej přijmout též na naši scénu.

To, co prve zmíněný kritik vytkl německé Saře, je zčásti odůvodněno. Přece však myslím, že autor raději setrvá při svých chybách, než aby se podrobil možná neúspěšné námaze s úplným přepracováním díla. Vzpomínám si, co při podobné příležitosti řekl Voltaire: „Není možné provést vždycky všechno, co nám naši přátelé rádi. Jsou také nutné chyby. Hrbáči, jemuž bychom chtěli napravit hrb, bychom musili vzít život. Mé dítě je hrbaté; ale jinak se mu vede docela dobře.“

VOLTAIRE A SHAKESPEARE

Šestnáctého večera (13. května) byla provedena páně Voltairova *Zaira*. „Milovníkům učené historie,“ praví pan Voltaire, „nebude nepříjemné vědět, jak vznikl

Komedie chce napravovat smíchem, ne však výsměchem, a to nejen ony zlozvyky, jimž se smějeme, a nejen ty, u kterých se tyto směšné zlozvyky projevují. Její pravý všeobecný užitek je ve smíchu samém: v cviku naší schopnosti zpozorovat směšné, zpozorovat je lehce a rychle pod všemi pláštiky vášně a módy, ve směsi s horšími nebo s dobrými vlastnostmi, ba dokonce i ve vráskách slavnostní vážnosti. Připusťme, že Molièrův Lakomec nenapravil ani jednoho lakomce, Hráč Regnardův ani jednoho hráče. Dejme tomu, že smích nemůže tyto blázny vůbec napravit: tím hůře pro ně, ne však pro komedii. Nemůže-li vyléčit žádnou zoufalou nemoc, stačí jí, utvrdí-li zdravé v jejich zdraví. Lakomec je poučný i pro štědrého. Hráč i pro toho, kdo vůbec nehraje; podivínství, která se u nich nevyskytují, vyskytují se u jiných, s nimiž jsou nuceni žít. Je prospěšné znát ty, s nimiž se můžeme dostat do konfliktu.

HISTORICKÁ PRAVDA V DRAMATU

Třicátého večera (4. června) byl sehrán Hrabě z Essexu od Tomáše Corneille.

Tato truchlohra je téměř jediné, co se z velkého počtu kusů Corneille mladšího udrželo na scéně. A myslím, že se na německých jevištích opakuje ještě častěji než na francouzských. Je z roku 1678, Calprenede zpracoval tentýž příběh již o čtyřicet let dříve.

„Je jisté,“ píše Corneille, „že hrabě z Essexu byl u královny Alžběty ve zvláštní milosti. Byl od přírody velmi pyšný. Služby, které prokazoval Anglii, učinily

ho ještě nadutějším. Nepřátelé ho obvinili z dohody s hrabětem z Tyronu, kterého si irští rebelové zvolili za vůdce. Podezření, které na něm proto ulpělo, připravilo ho o velení armády. Rozhořčen přišel do Londýna, pobuřoval lid, byl zatčen, odsouzen a protože nebyl vůbec ochoten prosit o milost, byl 25. února 1601 sťat. Tolik mi pověděla historie. Klade-li se mi však za vinu, že jsem ji v jedné důležité části zfalšoval, protože jsem nepoužil příhody s prstenem, jež dala královna hraběti jako záruku jistého omilostnění pro případ, že by se někdy dopustil zločinu proti státu, velice mne to zaráží. Jsem si jist, že tento prsten je vynálezem Calprenedovým, aspoň já jsem se o něm nedočel ani v nejmenším u žádného z dějepisců.“

Rozhodně měl Corneille na vybranou, chce-li použít této příhody s prstenem nebo ne; zašel však příliš daleko, prohlašuje-li ji za básnický výmysl. Její historická správnost byla nedávno zjištěna nade všechny pochybnosti a nejopatrnější, nejskeptičtější dějepisci, Hume a Robertson, ji pojali do svých děl.

Robertson, mluvě ve svých dějinách Skotska o trudnomyslnosti, do níž upadla Alžběta před smrtí, říká: „Nejobecnější a snad i nejpravděpodobnější mínění té doby bylo, že příčinou tohoto zlého stavu je zármutek a lítost nad hrabětem z Essexu. K památce tohoto nešťastného pána chovala mimořádnou úctu a jakkoli nařikala často na jeho tvrdošijnost, zřídka kdy vyslovila jeho jméno bez slz. Krátce předtím se udála příhoda, která oživila její náklonnost novou něhou a ještě více ztrpčila její zármutek. Hraběnka z Nottinghamu, ležíc na smrtelné posteli, přála si vidět královnu a zjevit jí tajemství, jehož zamlčení by jí nedalo klidně zemřít. Když královna vešla do pokoje, řekla jí hraběnka, že

Essex si po vynesení rozsudku přál, aby mohl královnu poprosit o milost a to způsobem, který mu Její Veličenstvo kdysi samo předepsalo. Chtěl jí totiž poslat prsten, jež mu za dob své přízně věnovala s ujištěním, že pošle-li jí jej jako znamení, kdyby se někdy dostal do neštěstí, může si býti opět jist její plnou milostí. Lady Scroopová prý byla osobou, po níž chtěl prsten poslat; nedopatřením se však nedostal do rukou Lady Scroopové, nýbrž do rukou hraběnky z Nottinghamu. Vyprávěla o tom svému choti (byl jedním z nesmiřitelných nepřátel Essexových) a on jí zakázal, aby prsten odevzdala královně nebo poslala zpátky hraběti. Když hraběnka odhalila královně svoje tajemství, prosila ji za odpuštění, ale Alžběta, která poznala zlobu nepřátel hraběte i svou vlastní nespravedlivost, když jej podezřívala z bezuzdné tvrdohlavosti, odpověděla: ‚Odpusť Vám Bůh; já už to učinit nemohu.‘ Vyděšena opustila pokoj a od toho okamžiku úplně poklesla její chuť k životu. Nepřijímala jídlo ani pítí, odmítala všechny léky, nešla na lože, seděla zamýšlena bez jediného slova na polštáři deset dní a deset nocí, prst v ústech, s rozevřenýma, na podlahu upřenýma očima, až konečně, zcela vysílena vnitřním strachem a dlouhým půstem, vypustila duši.“

Pan Voltaire kritisoval Essexu pozoruhodným způsobem. Nechci jemu navzdory tvrdit, že Essex je neobyčejně dobrý kus, ale je lehké dokázat, že mnohá chyba, kterou mu Voltaire vytýká, v něm buď není, nebo jsou to bezvýznamné maličkosti, které podle něho nepatří právě k nejsprávnějšímu a nejdůstojnějšímu pojmu tragédie.

Mezi slabosti pana Voltaira patří, že chce být velmi důkladným historikem. Vyšvihl se tedy i při kritice

Essexe na tohoto svého válečného oře a pořádně jej prohnal. Škoda je, že všechny činy, jež na něm vykonal, nestojí za prach, který přitom zvířil.

Je toho názoru, že Tomáš Corneille věděl jen málo z anglických dějin a že na štěstí pro básníka bylo tehdejší obecenstvo ještě nevědomější. Teď, říká, známe královnu Alžbětu a hraběte z Essexu lépe; dnes bychom básníkovi vytkli ostřeji takové hrubé přestupky proti historické pravdě.

A jaképak jsou to přestupky? Voltaire vypočítal, že v době soudu nad hrabětem z Essexu bylo královně osmašedesát let. „Bylo by tedy směšné,“ říká, „kdybychom si chtěli namlouvat, že láska měla na tomto příběhu třeba jen sebemenší podíl.“ Proč to? Neděje se ve světě nic směšného? Domnívat se o něčem směšném, že se to událo — je to tak směšné? „Když byl nad Essexem vynesena rozsudek,“ praví Hume, „byla královna v největším neklidu a nejstrašnější nejistotě. Pomsta a náklonnost, hrdost a soucit, starost o vlastní bezpečí a obavy o život jejího miláčka v ní neustále zápasily a snad byla v tomto mučivém stavu více hodna politování než Essex sám. Několikrát po sobě podepsala a opět odvolala rozkaz k popravě; hned byla téměř rozhodnuta vydat ho na smrt, za okamžik nato se znovu probudila její něha a královna ho chtěla ponechat naživu. Nepřátelé hraběte ji nespouštěli s očí, vykládali jí, že sám touží po smrti, že sám prohlásil, že jinak od něho nebudou mít nikdy pokoj. Pravděpodobně měl tento projev lítosti a úcty ke královnině bezpečí, ježž chtěl hrabě raději zpečetit smrtí, zcela jiný účinek, než si jeho nepřátelé slibovali. Rozdmychal znovu starý oheň vášně k nešťastnému vězni, ježž královna tak dlouho v sobě živila. Co však zatvrzovalo její srdce proti němu, byla domnělá umíně-

nost hraběte, to, že nechtěl prosit o milost. Očekávala tento jeho krok každou hodinu a jen z nevole nad tím, že tak neučinil, dala konečně právu volný průchod.“

Proč by neměla Alžběta milovat ještě ve svých osmašedesáti letech, ona, která se tak ráda dávala milovat? Ona, které tolik lichotilo oslavování její krásy! Ona, která s takovým zalíbením hleděla na toho, kdo se zdál nosit její řetěz! Svět snad neviděl marnivější ženy v tomto ohledu. Všichni dvořané proto předstírali, že jsou do ní zamilováni a ve styku s Jejím Veličenstvem používali nanejvýš vážného vzezření, stylu nejsměšnější galanterie. Když Raleigh upadl v nemilost, napsal svému příteli Cecilovi dopis — bezpochyby, aby jej Cecil ukazoval — v němž je mu královna Venuší, Dianou a nevím čím ještě. I tenkrát bylo už bohyni šedesát let. O pět let později s ní mluvil Jindřich Unton, její vyslanec ve Francii, toutéž řečí. Zkrátka, Corneille měl dosti oprávnění k tomu, aby jí připisoval tuto zamilovanou slabost, s jejíž pomocí staví do zajímavého sporu něžnou ženu s hrdou královnou.

Právě tak málo skreslil nebo zfalšoval povahu Essexovu. „Essex,“ praví Voltaire, „nebyl vůbec hrdinou, jakého z něho dělá Corneille: nikdy nevykonal nic pozoruhodného.“ Avšak nebyl-li jím, přece se jím domníval být. Zničení španělského loďstva, dobytí Cadizu, na němž mu Voltaire ponechává jen malý nebo vůbec žádný podíl, považoval natolik za svoje dílo, že nechtěl naprosto připustit, aby si z něho někdo přivlastňoval sebemenší díl slávy. Nabídl se, že s kordem v ruce dokáže proti hraběti z Nottinghamu, proti jeho synu, nebo proti komukoliv z jeho příbuzenstva, že tato sláva náleží jen jemu samému.

Corneille dává hraběti mluvit s velkým opovržením

o nepřátelích, zvláště o Raleighovi, o Cecilovi, o Cobhanovi. Ani to Voltaire neschvaluje. „Není dovoleno,“ říká, „zfalšovat tak hrubě tak nedávný příběh a nakládat tak nedůstojně s muži tak urozenými, s muži takových zásluh.“ Ale zde přece vůbec nezáleží na tom, čím tito muži byli, nýbrž zač je Essex pokládán a Essex byl dosti hrdý na své vlastní zásluhy, aby jim nepřikládal na-prosto žádné.

Dává-li Corneille hraběti prohlásit, že mu chybí jen vůle, aby se sám zmocnil trůnu, dává mu ovšem říkat něco, co je velmi vzdáleno od pravdy. Ale Voltaire přece nemusil vykřikovat: „Jak? Essex na trůně? Jakým právem? Pod jakou záminkou? Jak by to bývalo možné?“ Neboť Voltaire si měl připamatovat, že Essex pocházel po matce z domu královského a že měl přívržence opravdu dosti ukvapené, aby ho počítali k těm, kteří by si mohli činit nárok na korunu. Proto když vešel v tajné jednání s králem Jakubem Skotským, první co učinil bylo, že ho ujistil, že sám nikdy neměl takových ctižádostivých myšlenek. To, co zde od sebe odvrhuje, není o mnoho méně než to, co u něho předpokládá Corneille.

Zatím co Voltaire nenachází v celém kuse než historické nesprávnosti, sám se jich nezřídka dopouští. Z jedné si již tropil žerty Walpole. Voltaire totiž, chtěje vyjmenovat přední milce královny Alžběty, uvádí Roberta Dudleye a hraběte z Leicesteru. Nevěděl, že oba jsou jedna a táž osoba a že by se stejným právem daly udělat dvě osoby z básníka Aroueta a komořího Voltaira. Právě tak neodpustitelné je hysteron proteron, do něhož upadá ve věci pohlavku, který královna uštěďřila Essexovi. Není pravda, že jej dostal po své nešťastné výpravě do Irska, dostal jej mnohem dříve;

a právě tak není pravda, že by se byl tehdy snažil zmírnit královnin hněv sebemenší ponížeností, že by byl dokonce nejživějším a nejušlechtilejším způsobem ústně a písemně vyjádřil své cítění. Nepodnikl ani první krůček k svému omilostnění, musila jej učinit královna.

Ale co je mi do historické nevědomosti pana Voltaira? Právě tak málo, jako by jemu mělo být do historické nevědomosti Corneillovy. A vlastně jen té se chci ujmout proti panu Voltairovi.

Celá Corneillova tragedie je prý román. Je-li působivý, ztratí na působivosti tím, že básník použil skutečných jmen?

Proč volí tragický básník skutečná jména? Bere své charaktery z těchto jmen, nebo bere tato jména, protože charaktery, které jim dějiny připisují, se více či méně podobají charakterům, jež zamýšlí ukázat ve svém příběhu? Nemluvím o způsobu, jakým snad tragedie většinou vznikly, nýbrž o tom, jak vlastně měly vzniknout. Nebo, abych se vyjádřil shodněji s obvyklou básnickou praxí: Co rozhoduje o tom, že si básník raději zvolí tento příběh než jiný? Jsou to pouhá fakta, okolnosti času a místa, nebo jsou to charaktery osob, jimiž se fakta uskutečňují? Jsou-li to charaktery, máme hned zodpověděnu otázku, jak dalece se může básník odchýlit od historické pravdy. Ve všem, co se netýká charakterů, se může odchýlit, jak si přeje. Jen charaktery jsou mu svaté; posílit je, ukázat je v jejich nejlepší světlo, to je vše, co k nim může přidat ze svého; nejmenší podstatná změna by zrušila důvod, proč vystupují pod tím, a ne pod jiným jménem, a nic není urážlivější než to, pro co nemůžeme najít důvod.

Je-li charakter Corneillovy Alžběty básnickým ideálem skutečného charakteru, jež královně tohoto jmé-

na připisují dějiny, nacházíme-li v něm vyličenou pravyými barvami nerozhodnost, rozpory, úzkost, lítost, zoufalství, do jakého hrdé a něžné srdce, jako je srdce Alžbětino, za takových a takových okolností, neříkám skutečně upadlo, nýbrž bylo by pravděpodobně upadlo, učinil básník vše, co mu jako básníkovi přísluší. Zkoumat jeho dílo s chronologií v ruce, postavit ho před soudnou stolicí dějin a žádat, aby doložil doklady každé datum, každou přibližnou zmínku, třeba i o osobách, u nichž jsou samy dějiny na pochybách, znamená zneuznávat jej a jeho povolání, znamená to u člověka, od něhož nemůžeme takovéto zneuznávání očekávat, jedním slovem šikanování.

U pana Voltaira by to nemusilo být ani zneuznání ani šikanování. Neboť Voltaire je sám tragický básník a nesporně větší než mladší Corneille. Znamenalo by to pak, že je možno být mistrem ve svém umění a přesto mít nesprávné ponětí o umění. A co se týká šikanování, není jím jeho dílo, jak celý svět ví, vůbec. Co se tu a tam při jeho prvních krocích šikanám podobá, není než rozmar; z pouhého rozmaru si tu a tam hraje v básnictví na historika, v historii na filosofa a ve filosofii na vtipnou hlavu. Cožpak ví nadarmo, že Alžbětě bylo osmašedesát let, když dala popravit hraběte? V osmašedesáti letech ještě zamilovaná a žárlivá? Přidejme k tomu ještě Alžbětin velký nos, jak veselé nápady z toho musí vzejít! Tyto veselé nápady jsou ovšem obsaženy v komentáři k tragedii, tedy tam, kam nepatří. Básník by měl právo říci svému komentátoru: „Milý pane poznámkáři, tyto šprýmy patří do vašich všeobecných dějin, ale ne pod můj text. Neboť není pravda, že mé Alžbětě je osmašedesát let. Ukažte mi přece, kde to říkám. Co vám v mém kuse bránilo, abyste ji ne-

považoval za stejně starou jako Essex? Říkáte: Ale ona nebyla stejně stará. Kdo je to „ona“? Vaše Alžběta v Rapinovi de Thoyras; to je možné. Ale proč jste četl Rapina de Thoyras? Proč jste tak učený? Proč zaměňujete tuto Alžbětu s moji? Myslíte vážně, že paměť toho či onoho diváka, který také někdy četl Rapina de Thoyras, bude živější než smyslový dojem, který u něho vyvolá dobře školená herečka ve svých nejlepších letech? Vždyť vidí mou Alžbětu a přesvědčuje se vlastním zrakem, že to není vaše osmašedesátiletá Alžběta. Či bude věřit Rapinovi de Thoyras více než vlastním očím?“ —

A podobně by se mohl básník vyjádřit o úloze Essexově. „Váš Essex v Rapinovi de Thoyras,“ mohl by říci, „je jen embryo mého Essexu. Čím se ten váš domníval být, tím můj skutečně je. Co by byl ten váš za šťastnějších okolností pro královnu snad učinil, to můj opravdu vykonal. Vždyť slyšíte, že to královna sama doznává; nechcete věřit mé královně právě tolik jako Rapinovi de Thoyras? Můj Essex je zasloužilý a velký, avšak hrdý a nepoddajný muž. Váš nebyl ve skutečnosti ani tak velký ani tak nepoddajný, tím hůř pro něho. Mně stačí, že byl přece jen dosti velký a nepoddajný, abych ponechal jeho jméno své představě, kterou jsem si o něm vytvořil.“

Zkrátka: tragédie není dějepis ve formě dialogu; dějiny nejsou pro tragedii ničím jiným než rejstříkem jmen, s nimiž jsme zvyklí spojovat jisté charaktery. Najde-li básník v dějinách více okolností, vhodných k okrášení a k odlišení jeho látky, dobře, nechť jich použije. Ať se mu to však nepřičítá za zásluhu, právě tak, jako se mu nesmí vytýkat jako přečin, dopustí-li se opaku.

Vyrovnav se s otázkou historické pravdy, jsem velmi

ochoten podepsat ostatek páně Voltairova soudu. Essex je průměrný kus jak zápletkou, tak slohem. Učinit z hraběte vzdychajícího milence Irtonové, vést ho na popraviště spíše pro zoufalství, že nemůže být její, než pro povznešenou hrdost, která mu nedovoluje, aby se snížil k omluvám a prosbám, to byl nejnešťastnější nápad, jaký mohl Tomáš mít, jež však jako Francouz mít musil. Sloh je v původní řeči slabý, v překladu často plazivý. Ale vcelku není kus nezajímavý a tu a tam má šťastné verše, které jsou však šťastnější ve francouzštině než v němčině. „Herci,“ dodává k tomu pan Voltaire, „zvlášť na venkově, hrají velmi rádi úlohu Essexe, protože se v ní mohou objevit s vyšívanou stuhou po kolena a s velkou modrou šerpou přes rameno. Hrabě je hrdina první třídy, pronásledovaný závistí: to budí dojem. Ostatně je počet dobrých tragedií u všech národů světa tak malý, že ty, které nejsou docela špatné, stále ještě přitahují diváky, jen jsou-li hrány dobrými herci.“

HUDBA V DIVADLE

Poněvadž orchestr zastupuje v našich divadelních hrách do jisté míry staré chóry, přáli si znalci již odedávna, aby hudba, hraná před kusem, mezi ním a po něm, více odpovídala jeho obsahu. Pan Scheibe je první z hudebníků, kdo tu zpozoroval zcela nové pole umění. Uznáv, že každá hra vyžaduje svůj vlastní hudební doprovod, nemá-li být divákovo pohnutí nepřijemným způsobem oslabeno a přerýváno, nejen, že se pokusil již roku 1738 o vytvoření symfonií k Polyeuktovi a Mithridatovi,

to, jež byly provedeny společností Neuberové zde v Hamburku, v Lipsku a jinde, nýbrž pojednal také obšírně ve zvláštním listě o tom, čeho má dbát skladatel, který chce úspěšně pracovat v tomto novém oboru.

„Všechny symfonie,“ praví, „komponované k divadelní hře, mají mít vztah k obsahu a jeho vlastnostem. K truchlohře tedy patří jiný druh symfonií než k veselohře. Jak rozdílné jsou tragedie a komedie samy mezi sebou, tak rozdílná musí být i hudba, která k nim patří. Zvláště je však dbáti, co se jednotlivých oddílů hudby týká, vlastností míst hry, k nimž ten který oddíl patří. Proto se začáteční symfonie musí vztahovat na první dějství kusu, avšak symfonie, hrané mezi dějstvími, musí odpovídat zčásti konci předcházejícího, zčásti začátku následujícího dějství, tak jako poslední symfonie musí být přizpůsobena závěru posledního výstupu.“

Všechny symfonie k truchlohram musí být komponovány s nádherou, ohněm a duchaplností. Zvláště jest si však všimati charakteru hlavních osob a hlavního obsahu hry a zaříditi podle nich svou tvorbu. To má nemalé následky. Setkáváme se s tragediemi, k nimž je látkou ta nebo ona hrdinova či hrdičina ctnost. Postavme Polyeukta proti Brutovi nebo Alziru proti Mithridatovi; uvidíme hned, že se k nim nemůže v žádném případě hodit táž hudba. Truchlohra, v níž při všech událostech provázejí hrdinu či hrdinku náboženství a boží bázeň, vyžaduje takových symfonií, v nichž se do jisté míry projevují nádhera a vážnost církevní hudby. Převládá-li však při každé události v truchlohře velkomyslnost, statečnost nebo vytrvalost, musí být i hudba mnohem ohnivější a živější. Cato, Brutus a Mithridates jsou truchlohry tohoto druhu. Alzira a Zaira si však naproti tomu žádají hudby poněkud pozmeněné, neboť příhody

a charaktery v těchto kusech mají vlastnosti jiné a vyžadují více střídání efektů.

Právě tak musí být symfonie ke komediím vůbec volné, plynulé a místy i žertovné, zvláště se však musí řídit charakteristikou obsahu té či oné komedie. Tak jako je komedie hned vážnější, hned zamilovanější, hned žertovnější, musí být utvářena i symfonie. Na příklad komedie „Sokol“ a „Oboustranná nestálost“ by vyžadovaly jiné symfonie než „Ztracený syn“. Stejně by se symfonie, hodící se výborně k „Lakomci“ nebo ke „Zdravému nemocnému“, nehodily k „Nerozhodnému“ nebo k „Roztržitému“. Prvé musí být veselejší a žertovnější, druhé však tesknější a vážnější.

Začáteční symfonie se musí vztahovat na celý kus, zároveň však musí připravit jeho začátek a tudíž odpovídat jeho prvnímu výstupu. Může se skládat ze dvou nebo tří vět, jak to skladatel uzná za vhodné. Avšak u symfonií mezi dějstvími bude nejpřirozenější, budou-li se skládat ze dvou vět, protože se mají řídit koncem předcházejícího a začátkem následujícího dějství. V prvé je možno přihlížet více k předcházejícímu, ve druhé však spíše k následujícímu. Ale to je nutné jen tehdy, jsou-li afekty v předcházejícím a v následujícím dějství příliš protichůdné; jinak postačí jedna věta, jen je-li dost dlouhá, aby se zatím mohly obstarat všechny záležitosti představení, jako čištění lamp, převlékání atd. — Konečná symfonie se musí co nejpřesněji shodovat s koncem hry, aby příběh divákům ještě více zdůraznila. Co je směšnější, než když nešťastná příhoda připraví hrdinu o život a nato následuje veselá a živá symfonie? A co je nechtutnější, než končí-li komedie vesele a pak následuje symfonie smutná a dojemná? — —

Protože hudební doprovod hry tvoří jen nástroje, je

velmi nutné je střídat, aby se udržela jistěji pozornost posluchačů, kterou by snad mohli ztratit, kdyby poslouchali stále jedny a tytéž nástroje. Je však takřka nutné, aby začáteční symfonie byla velmi silná a úplná a zapůsobila tím důrazněji na sluch. Ke střídání nástrojů tedy musí docházet především v přestávkových symfoniích. Je však třeba dobře posoudit, které nástroje se pro věc nejlépe hodí a kterými se dá nejjistěji vyjádřit to, co se vyjádřit má. Musí se tedy i zde provést rozumná volba, chceme-li obratně a jistě dosáhnout svého záměru. Naproti tomu však není příliš dobře, použije-li se ve dvou po sobě následujících přestávkových symfoniích téhož nástroje; je vždy lepší a příjemnější vyhnout se tomuto zlu.“

Toto jsou nejdůležitější pravidla, podle kterých je možno i zde uvést do těsnějšího spojení hudbu a poesii. Chtěl jsem je raději přednést slovy hudebního umělce, a to toho, jemuž náleží čest jejich objevu, než slovy svými. Neboť básníkům a uměleckým kritikům nezřídka hudebníci vyčítají, že od nich čekají a žádají daleko více, než je hudební umění s to poskytnout. Většina jich musí nejprve slyšet od příslušníků svého uměleckého cechu, že se tato věc dá zvládnout, dříve než tomu věnují menší pozornost.

Pravidla sama bylo lehké vytvořit; učí jen, co se má stát, aniž říkají, jak se to může stát. Výraz vášní, na nichž přitom záleží vše, je výlučně dílem geniovým. Neboť jsou-li a byli-li hudebníci v tomto ohledu až ku podivu šťastní, rozhodně nám chybí filosof, který by se naučil znát jejich cesty a vyvodil z jejich příkladu všeobecné zásady. Čím jsou však tyto příklady četnější, čím více materiálu se pro odvození těchto zásad sbírá, tím spíše je můžeme očekávat; a musil bych se velice

mýlit, kdyby nebylo možno učinit značný krok kupředu vášnivým zájmem hudebníků o takovéto dramatické symfonie. Ve vokální hudbě příliš napomáhá výrazu text: i nejslabší a nejkolisavější výraz je určován a zesilován slovy; v instrumentální hudbě naproti tomu tato pomoc odpadá a instrumentální hudba neříká nic, neříká-li pravým způsobem to, co říci chce. Umělec tu tedy bude musít vynaložit všechnu svoji sílu; z různých pořadí tónů, která jsou s to vyjádřit nějaký pocit, musí volit vždy jen ta, která jej vyjadřují nejzřetelněji; budeme je slyšet častěji, budeme je častěji navzájem srovnávat a zjištěním toho, co je jim vždy společné, vnikneme do tajemství výrazu.

Jak tím vzroste potěšení, jež nám skýtá divadlo, pochopí každý sám. Proto se od počátku nové správy našeho divadla nejen všeobecně usilovalo o uvedení orchestru do lepšího stavu, nýbrž našli se i zasloužilí muži, ochotní přiložit ruku k dílu a vytvořit vzory tohoto druhu skladeb, jež dopadly nade všechno očekávání. Již ke Cronegkovu kusu „Olint a Sofronia“ složil pan Hertel vlastní symfonie a při druhém představení Semiramidy byly provedeny rovněž zvlášť pro tuto hru psané symfonie od pana Agricoly z Berlína.

Chci se nyní pokusit podat obraz o hudbě pana Agricoly. Ne ovšem co do jejich účinků — neboť čím je smyslový požitek živější a ušlechtilější, tím méně se dá popsat slovy; není možné neupadnout přitom do všeobecných pochvalných výroků, do neurčitých zvolání, do křiklavého obdivu, což je stejně málo poučné pro milovníka, jako odporné pro umělce, kterého chceme poctit — nýbrž jen co do záměrů mistrových a vůbec co do prostředků, kterých používá k jejich dosažení.

Počáteční symfonie se skládá ze tří vět. První věta

je largo — kromě houslí, hoboje a flétny, základní bas je zesílen fagoty. Její výraz je živý, místy dokonce divoký a bouřlivý; posluchač se má domýšlet, že může čekat hru přibližně takového obsahu. Nejen však takového obsahu, i něžnost, lítost, strach svědomí a oddanost na ní mají podíl, a druhá věta, andante s tlumenými houslemi a koncertujícími fagoty, obírá se tedy temnou a lítostivou žalobou. V třetí větě se mísí dojmavý sled tónů s hrdým, neboť jeviště se odkrývá v nádheře víc než obvyklé, Semiramis se blíží konci své slávy; a tak, jako musí tuto slávu pocítit oko, má ji pojímat i ucho. Charakter třetí věty je *allegretto* a nástroje jsou tytéž jako ve větě první, až na to, že hoboje, flétny a fagoty mají několik zvláštních malých vět pro sebe.

Hudba mezi dějstvími má vesměs jen jedinou větu, jejíž výraz se vztahuje na dějství předcházející. Zdá se tedy, že pan Agricola neschvaluje druhou větu, která by se vztahovala na dějství následující. V tom se mi jeho vkus velice zamlouvá. Neboť hudba nemá básníkovi nic kazit; tragický básník miluje neočekávanost a překvapení víc než kdo jiný, nerad dává předem prozrazovat svůj postup a hudba by jej prozradila, kdyby chtěla vyjádřit vášeň následujícího dějství. U počáteční symfonie je to něco jiného; nemůže se vztahovat na nic předcházejícího; a přece i ona musí udávat jen povšechný tón kusu, a to ne silněji, ne určitěji, než jak jej přibližně udává název hry. Posluchači je sice možné ukázat cíl, k němuž má být doveden, avšak různé cesty, po nichž se k němu má dostat, musí mu zůstat zcela skryty. Tento důvod proti druhé větě mezi dějstvími je výhodou pro básníka a je posilován dalším důvodem, plynoucím z mezi hudby. Neboť v případě, že by vášně, převládající ve dvou po sobě jdoucích dějstvích byly zcela proti-

chůdné, nezbytně by musily mít i obě věty právě tak protichůdné vlastnosti. Chápu velmi dobře, jak nás může básník přenést od jakékoli vášně k jejímu úplnému protikladu bez nepříjemného násilí; činí tak pozvolna a znenáhla, stoupá nebo sestupuje po celém žebříku, příčku za příčkou, aniž kde učiní nejmenší skok. Může to však učinit i hudebník? Dejme tomu, že to může učinit v *jednom* kuse náležitě délky, avšak ve dvou zvláštních, navzájem úplně oddělených kusech musí nezbytně skok, na příklad od klidu k bouřlivosti, od něhy k hrůznosti, být velmi nápadný a mít v sobě všechno to urážející, co v sobě mívá každý náhlý přechod z jedné krajnosti do druhé, ze tmy do světla, ze zimy do horka. Teď se rozplýváme steskem a najednou se máme rozzuřit. Jak? Proč? Proti komu? Právě proti tomu, pro koho měla naše duše jen samé lítostivé pocity? Nebo proti někomu jinému? Hudba nedovede určit všechno; nechává nás v nejistotě a zmatku; cítíme, aniž si uvědomujeme správný sled svých pocitů; cítíme jako ve snu a všechny tyto neuspořádané pocity spíš oslabují než skýtají požitek. Proti tomu poesie nikdy nepřipustí, aby chom ztratili nit svých pocitů, zde nejen víme, co máme pociťovat, ale i proč to máme pociťovat; a jen toto „proč“ činí nejnáhlejší přechody nejen snesitelnými, ale i příjemnými. Ve skutečnosti je tato motivace nenadálých přechodů jednou z největších výhod, jež plynou hudbě ze spojení s poezií, ne-li největší vůbec. Neboť není ani zdaleka tak nutné poutat slovy všeobecné, neurčité hudební pocity, na příklad radost, k jistému jedinému předmětu, protože i ony temné kolísavé pocity jsou ještě dost příjemné, jako je nutné spojit kontrastující, odporující si pocity zřetelnými pojmy, jaké mohou poskytnout jen slova, aby se z nich tímto spojením utkal

celek, v němž není vidět jen rozmanitost, ale i soulad této rozmanitosti. Při dvou větách mezi dějstvími hry by však došlo k tomuto spojení teprve později; dověděli bychom se teprve dodatečně, proč musíme přeskočit z jedné vášně do pravého opaku, a to je pro hudbu tolik, jako bychom se to nedověděli vůbec. Skok už vykonal svůj zlý účinek a neurazil nás méně proto, že nyní uznáváme, že jsme se neměli urazit. Nedomnívejme se však, že by všechny symfonie byly hodné zavržení, protože se všechny skládají z většího počtu vět, lišících se od sebe, z nichž každá vyjadřuje něco jiného než ostatní. Vyjadřují něco jiného, ne však něco různého; nebo lépe řečeno vyjadřují totéž, jen jiným způsobem. Symfonie, vyjadřující v různých svých větách různé, navzájem si odporující vášně, je muzikální nestvůra; v *jedné* symfonii musí převládat jen *jedna* vášně a každá jednotlivá věta musí dát zaznít téže vášni, jen v různých obměnách, ať co do stupně její síly a živosti nebo co do různého smíšení s ostatními příbuznými vášněmi, a hledět v nás vašeň probudit. Začáteční symfonie měla tyto vlastnosti, bouřlivost první věty se rozplývá ve stesk věty druhé, který se v třetí větě pozvedá k jakési slavnostní důstojnosti. Hudební umělec, který si ve svých symfoniích dovoluje více, který s každou větou ukončí i afekt, aby v následující větě pozvedl afekt nový, zcela odlišný, a zanechá i toho, aby se vrhl do třetího, stejně odlišného, může vyplývat bez užitku mnoho umění, může překvapovat, může omračovat, může lehtat, jen pohnout nás nemůže. Kdo chce hovořit k našemu srdci a probudit v něm stejné cítění, musí dbát souvislosti stejně jako ten, kdo hodlá zaujmout a poučit náš rozum. Bez souvislosti, bez nejnaternějšího spojení všech částí a každé části je i nejlepší hudba



pouhou hromadou písku, která není s to zanechat trvalejší dojem; jen souvislost z ní činí pevný mramor, v němž se může zvěčnit ruka umělce.

Věta následující po prvním dějství snaží se tedy jen udržet Semiramidiny obavy, jimž básník věnoval první jednání, obavy, smíšené ještě s jakousi nadějí: andante mesto, jen s přidušenými houslemi a violou.

Úloha, kterou hraje v druhém dějství Assur, je příliš důležitá, než aby neurčovala ráz následující hudby. Allegro assai v G-dur, s lesními rohy, zesílené flétnami a hoboji a fagoty, hrajícími základní bas, vyjadřuje zoufalstvím a strachem podlomenou, ale vždy znovu oživující pýchu tohoto zpronevěřilého a panovačného ministra.

V třetím dějství se zjevuje strašidlo. Poznamenal jsem už při příležitosti prvního představení, jak malým dojmem dává Voltaire působit tomuto zjevení na přítomné. Avšak skladatel se tím neřídí; nahrazuje, co básník zameškal, a allegro v E-moll s týmž nástrojovým obsazením jako v předcházející větě, s tím rozdílem, že se jinak střídají E-rohy a G-rohy, nelíčí němý a mdlý úžas, nýbrž opravdové a divoké překvapení, jaké musí mezi lidem vyvolat takový zjev.

Semiramidina trýzeň ve čtvrtém dějství v nás budí soucit; litujeme kajícnice, i když sebevíc obviňujeme zločinnou ženu. Lítosti a soucitu dává tedy zaznít i hudba; v larghetto A-moll s přidušenými houslemi a altovou violou a koncertujícím hobojem.

Konečně následuje i po pátém dějství jen jediná věta, adagio E-dur — kromě houslí a altové violy rohy, zesilující hoboje a flétny, a fagoty hrají základní bas. Jejím výrazem je zármutek, přiměřený osobám truchlohry a povýšený až k vznešenosti, s jistým vztahem, jak

se mi zdá, k posledním čtyřem řádkům, v nichž pravda stejně důstojně jako mocně pozvedá svůj varovný hlas proti mocným tohoto světa.

Vypozorovat skladatelův záměr znamená doznat, že ho dosáhl. Jeho dílo nemá být hádankou, jejíž výklad je stejně namáhavý jako vratký. Chce říci to, co v něm zdravé ucho postřehne nejrychleji, a nic jiného; jeho chvályhodnost roste s jeho srozumitelností; čím snazší, čím obecnější srozumitelnost, tím zaslouženější chvála. Není mou zásluhou, že jsem správně poslouchal, zásluha pana Agricoly je však tím větší, že v této jeho skladbě nikdo neslyšel nic jiného než to, co já.

SYRSKÁ KLEOPATRA

Pětatřicátého večera (1. července) byla v přítomnosti Jeho Veličenstva krále dánského provedena Rodoguna od Petra Corneille.

Corneille přiznal, že si na této truchlohře nejvíc zakládá, že ji klade mnohem výš než Cinnu a Cida, že jeho ostatní kusy mají málo předností, které bychom ne našli v tomto kuse spojeny: šťastný námět, zcela nově vybájené příběhy, silné verše, hluboké úvahy, prudké vášně, poutavost rostoucí od dějství k dějství.

Sluší se, abychom se pozdrželi u mistrovského díla tohoto velikého muže.

Příběh, na němž je dílo vybudováno, vypráví Appianus Alexandrinus ke konci své knihy o syrských válkách. „Demetrius, příjmením Nicanor, podnikl válečné tažení proti Parthům a žil nějakou dobu jako válečný zajatec u dvora jejich krále Phraata, s jehož sestrou

Corneille, mohl napsat takový nesmysl. Dramaturg bezpochyby chodil k jednomu z nich do školy a podle všeho k tomu poslednímu, protože to obyčejně bývá Francouz, kdo otvírá cizincům oči, aby viděli chyby jiného Francouze. Zcela jistě to odřikává po něm — a ne-li po něm, tedy po tom Vlachovi — ne-li dokonce po tom Hurovi. Od někoho to přece mít musí. Cožpak si někdo dovede představit, že by Němec sám myslil, že by sám v sobě našel odvahu zapochybovat o výtečnosti nějakého Francouze?

Při příštím opakování Rodoguny povím o těchto svých předchůdcích více. Mí čtenáři se chtějí dostat s místa a já s nimi. Teď jen slovíčko o překladu, v němž byl tento kus hrán. Není to ten starý wolfenbüttelský překlad Bressandův, nýbrž zcela nový, zde pořízený, který leží dosud netištěn (v rýmovaných alexandri-
nech). Nemusí se stydět před nejlepšími překlady tohoto druhu a je plný silných, zdařilých míst. Víím však, že překladatel má příliš mnoho úsudku a vkusu, než aby se chtěl ještě jednou ujmout tak nevděčného úkolu. Překládat dobře Corneille znamená umět vytvářet lepší verše než on sám.

CHARAKTERY A FAKTA

Třicátého šestého večera (v pátek dne 3. července) byla uvedena veselohra pana Favarta, Soliman II.

Nebudu zjišťovat, do jaké míry je historicky zjištěno, že se Soliman zamiloval do evropské otrokyně, která jej tak spoutala, tak jej podrobila své vůli, že se s ní proti zvykům své země formálně oženil a musil ji prohlásit za

císařovnu. Stačí, že Marmontel toho použil k jedné ze svých morálních povídek, v níž však z oné otrokyně, která prý byla Italka, udělal Francouzku, bezpochyby proto, že považoval za zcela nepravděpodobné, že jiná kráska než Francouzka by mohla dobýt tak vzácného vítězství nad velkým Turkem.

Marmontel začíná své vyprávění úvahou o tom, jak často nepatrné maličkosti vyvolaly velké změny ve státě, a jeho sultán si tajně, pro sebe, klade otázku: Jak je to možné, že ohrnutý nosík dovede převrátit zákony říše? Skoro by se tedy dalo věřit, že chce tuto poznámku, tento zdánlivý nepoměr mezi příčinou a následkem, osvětlit nějakým příkladem. Toto poučení by však bylo beze sporu příliš všeobecné a sám nám v předmluvě prozrazuje, že přitom byl veden zcela jiným, mnohem užším záměrem. „Umínil jsem si,“ praví, „ukázat pošetilost lidí, kteří chtějí přimět ženu k povolnosti okázalostí a násilím, zvolil jsem si tedy pro tento příklad sultána a otrokyni jako dva extrémy panování a závislosti.“

Francouzi sami vyslovili své pochybnosti o Marmontelově podkladu Favartovy hry. „Soliman II.“ říkají, „byl jedním z největších panovníků svého století. Turci neměli císaře, jehož památka by jim byla dražší než památka tohoto Solimana. Pro jeho vítězství, jeho nadání a jeho ctnosti si ho vážili i nepřátelé, které porazil; ale jak skrovnou, ubohou úlohu mu dává Marmontel! Roxelana byla podle historie ctižádostivá žena, která byla pro ukojení své pýchy schopna nejspolehlivějších, nejtemnějších činů, která dovedla přivést sultána svou předstíranou roztomilostí tak daleko, že zanevřel na svou vlastní krev a poskvrnil svou slávu popravou nevinného syna; a tato Roxelana je podle Marmontela malá bláznivá

vá koketka, jaké neustále pobíhají po Paříži, spíš dobrého než zlého srdce.

Smí básník nebo vypravěč používat své volnosti i u nejnámějších charakterů vůbec, i když je mu taková volnost dovolena? Smí-li měnit události podle své vůle, smí také líčit Lukrecii jako záletnici a Sokrata jako galantního člověka?“

To při nejmenším znamená útok na někoho. Nechtěl bych převzít obhajobu pana Marmontela. Vyslovil jsem se už mnohokrát o tom, že charaktery musí být pro básníka mnohem posvátnější než činy. Za prvé proto, že všímáme-li si bedlivě charakterů, nemohou činy samy o sobě dopadnout o mnoho jinak, pokud jsou následky charakterů; ale proti tomu je možné odvodit též čin z charakterů zcela rozdílných. Za druhé proto, že poučení netkví v pouhých činech, nýbrž v poznání, že charaktery mají za těchto okolností přivodit takové činy a že je přivodit musí. U Marmontela je tomu právě naopak. Že jednou byla v serailu evropská otrokyně, která dokázala stát se císařovou zákonitou manželkou, to je fakt. Charaktery této otrokyně a tohoto císaře určují způsob, jak se tento fakt opravdu udál; a protože se to může opravdu stát s pomocí více než jednoho druhu charakterů, záleží na básníkovi jako takovém, který z těchto druhů si chce zvolit, zda ten, který je potvrzen historií, nebo nějaký jiný, podle toho, zda ten či onen více odpovídá morálnímu záměru, jež básník spojuje se svým vyprávěním. Měl by se také aspoň vyhnout historickým jménům, volí-li jiné charaktery než historické, nebo dokonce historickým charakterům přímo odporující, a měl by raději přičítat neznámým osobám známý skutek, než přibásňovat známým osobám charaktery podle své libovůle. První způsob rozmnožuje naše

vědomosti, nebo se aspoň zdá, že je rozmnožuje, a proto je příjemný. Druhý odporuje vědomostem, které již máme, a proto je nepříjemný. Na skutky se díváme jako na něco nahodilého, jako na něco, co může být společné více osobám; proti tomu charaktery vidíme jako něco podstatného a příznačného. S osobami necháváme básníka zacházet, jak se mu zlíbí, pokud je nepřivádí do rozporu s charaktery; charaktery proti tomu smí postavit do jasnějšího světla, ale pozměňovat je nesmí; při sebenepatrnější změně se nám zdá, že jí ruší osobnost a že se nám místo ní podstrkují jiné osoby, osoby podvodné, které se násilím zmocňují cizích jmen a vydávají se za něco, čím nejsou.

Přece však se mi zdá, že mnohem odpustitelnější chyba je, nedávají-li se osobám charaktery, které jim připisuje historie, než když se básník prohřešuje těmito svévolně volenými charaktery, ať už proti vnitřní pravděpodobnosti nebo proti mravnímu poučení z kusu. První z těchto chyb lze docela dobře sloučit s genialitou, druhou nikoli. Geniovi je dovoleno nevědět tisíc věcí, které zná každý školák; ne získaná zásoba jeho paměti, nýbrž to, co dovede přinést sám ze sebe, ze svého vlastního citění, tvoří jeho bohatství. To, co slyšel nebo četl, buď zase zapomněl, nebo to nechce vědět dále, než pokud se mu to hodí. Prohřešuje se tedy hned z jistoty, hned z pýchy, hned úmyslně, hned bez úmyslu, tak často, tak hrubě, že my, ostatní dobří lidé, nemůžeme se tomu dost vynadivit. Stojíme a žasneme a spináme ruce a voláme: „Ale jak to mohl tak veliký muž nevědět — jak je možné, že mu to nenapadlo! — Cožpak nepřemýšlel?“ Ach, mlčme raději; myslíme si, že jsme ho pokořili, a zatím se v jeho očích zesměšňujeme; všechno, co víme lépe než on, jen dokazuje, že

jsme docházeli do školy pilněji než on, a měli jsme toho, bohužel, zapotřebí, jestliže jsme nechtěli zůstat dokonalými hlupáky.

Marmontelův Soliman by pro mne za mne mohl být jakýmkoliv jiným Solimanem a jeho Roxelana jakoukoli jinou Roxelanou, než těmi, které znám z historie, jen kdybych byl zjistil, že i když nejsou z tohoto skutečného světa, mohli by patřit do světa jiného, do světa, jehož události jsou spojeny jiným řádem, ale jsou spojeny stejně jako na tomto světě, do světa, kde se sice příčiny a následky odehrávají v jiném pořadí, ale směřují k témuž všeobecnému konání dobra; zkrátka, do světa genia, který (budiž mi dovoleno označit bezejmenného tvůrce jménem jeho nejušlechtilejšího výtvaru), pravím, aby napodobil v malém největšího genia, přesazuje, zaměňuje, zmenšuje a zvětšuje části našeho světa, aby si z nich utvořil celek, s nímž spojuje své vlastní záměry. Protože to však v Marmontelově díle nenacházím, mohu být spokojen, že to, čeho se dopustil, neušlo trestu. Kdo nás nemůže nebo nechce pokládat za neškodné, nemusí nás úmyslně urážet. A to zde Marmontel opravdu učinil, ať už nevědomky nebo bez úmyslu.

Neboť podle naznačeného pojmu, který si máme učinit o geniu, máme právo vyžadovat shodu a záměr ve všech charakterech, které básník vytváří, nebo které si opatřuje, požaduje-li od nás, abychom ho viděli ve světle genia.

Nepopírám, že by Soliman při všech těch rozporech, které nám jej činí tak ubohým a hodným opovržení, opravdu nemohl takový být. Je dost lidí, kteří v sobě spojují ještě bědnější rozpory. Ti však právě proto nemohou být vzorem básnického napodobení. Jsou pod ním,

protože jim chybí poučnost; i kdyby se z jejich rozporů samých, ze směšnosti nebo z jejich nešťastných následků učinilo něco poučného, čehož však byl Marmontel u svého Solimana zřejmě velmi dalek. Avšak charakteru, kterému chybí ona poučnost, chybí *záměr*. Jednat záměrně je to, co člověka povyšuje nad nižší tvory; záměrně básnit, záměrně napodobovat je to, co odlišuje genia od malých umělců, kteří básní jen proto, aby básnili, kteří napodobují jen proto, aby napodobovali, kteří se spokojí s nepatrnou potěchou, spojenou s používáním svých prostředků, kteří si dělají z těchto prostředků celý svůj záměr a žádají, abychom se i my spokojili se stejně malou potěchou, která vyvěrá z pohledu na jejich umělé, ale nezáměrné používání jejich prostředků. Je pravda, že genius se začíná učit také takovým ubohým napodobováním, jsou to jeho průpravná cvičení; potřebuje je i ve větších dílech k výplnkům, k přestávkám v naší vřelejší účasti; jen se zakládáním a rozvíjením hlavních charakterů spojuje širší a větší záměry: záměr poučit nás, co máme dělat a čeho se máme vyvarovat, záměr seznámit nás s vlastními znaky dobra a zla, slušnosti a směšnosti; záměr ukázat nám dobro ve všech jeho souvislostech a následcích jako krásné a jako šťastné i v neštěstí, a proti tomu zlo jako ošklivé a nešťastné i ve štěstí; záměr zaměstnat u předmětů, které v nás nebudí bezprostřední rozhorlení, bezprostřední zastrašení, aspoň naši žádostivost a opovržení takovými předměty, které si toho zaslouží, a stavět tyto předměty vždy do pravého světla, aby nás nesvedl žádný falešný pohled k opovrhování tím, čeho bychom měli být žádostivi a k žádostivosti po tom, čím bychom měli opovrhovat.

Když Favart chtěl uvést toto vypravování na scénu,

pocítil brzy, že dramatickou formou se z větší části ztratí intuice mravní zásady a že i kdyby mohla zůstat zcela neporušena, přece by potěcha plynoucí z ní nebyla tak velká a živá, aby při ní bylo možné postrádat jinou potěchu, která je dramatu více vlastní. Mám na mysli potěchu, kterou nám skýtají stejně čistě promyšlené jako správně vykreslené charaktery. Nic nás v nich neuráží víc než rozpor, který odkrýváme mezi jejich mravní hodnotou nebo bezcenností a básníkovým počínáním, zjistíme-li, že buď podvedl sám sebe, nebo že chce podvést aspoň nás tím, že malé zvedá na chůdy, že odvážnému bláznovství dává nátěr radostné moudrosti a že vyšperkovává neřesti a nepřístojnosti všemi podvodnými půvaby módy, dobrého tónu, ušlechtilých mravů velkého světa. Čím víc jsme tím na první pohled oslněni, tím přísněji postupuje naše úvaha; ošklivou tvář, kterou vidíme tak krásně nalíčenou, prohlásíme za dvakrát ošklivější než je ve skutečnosti, a básník má nyní na vybranou, zda chce být od nás pokládán za traviče nebo za hlupáka. Tak by se bylo vedlo Favartovi, tak by se bylo vedlo jeho charakterům Solimana a Roxelany, a to Favart vycítil. Protože však nemohl změnit tyto charaktery od počátku, aniž by se tím připravil o množství divadelních kousků, dokonale lahodících, jak se domníval, vkusu parteru, nezbylo mu nic jiného než to, co učinil. Jsme nyní rádi, že jsme se netěšili z ničeho, co bychom nemohli zároveň ctít; přitom uspokojuje tato úcta naši zvědavost a obavy o budoucnost. Poněvadž iluse dramatu je mnohem silnější než iluse pouhého vyprávění, zajímají nás osoby dramatu více a nespokojujeme se tím, že vidíme, jak byl rozhodnut jejich osud jen v přítomném okamžiku, nýbrž chceme být uspokojeni v tomto směru provždy.

s výkřikem za jinou kulisu, načež Polyfontes zase zahájí čtvrté dějství a neprojevuje žádnou nevoli nad tím, že ho královna nenásledovala do chrámu (protože se zmýlil, na sňatek je dost času), nýbrž povídá si se svým Eroxem o věcech, o kterých s ním neměl žvanit zde, nýbrž doma, ve své komnatě. Nyní končí čtvrté dějství a končí právě tak jako třetí. Polyfontes znovu nutí královnu, aby šla do chrámu, Merope sama volá: „Courrons tous vers le temple où m'attend mon outrage,“¹¹⁾ a obětním kněžím, kteří ji tam mají odvést, říká: „Vous venez à l'autel entraîner la victime.“¹²⁾ Budou tedy na začátku pátého dějství jistě v chrámu, nebudou-li dokonce už zase zpátky? Ani to ani ono, dobrá věc potřebuje svůj čas, Polyfontes ještě něco zapomněl a přichází znovu. Výborně! Nejen, že se mezi třetím a čtvrtým a mezi čtvrtým a pátým dějstvím nestane to, co by se mělo stát, ale nestane se zhola nic, a třetí a čtvrté dějství končí jen proto, aby mohlo začít čtvrté a páté.

VÝROBCI PRAVIDEL UMĚNÍ

Něco jiného je dostát pravidlům, a něco jiného je skutečně je vyzorovat. To první dělají Francouzi, to druhé, jak se zdá, dovedli jen staří.

Jednota děje byla prvním dramatickým zákonem starých; jednota času a jednota místa byly zároveň výsledkem oné jednoty děje, kterou by sotva byli dodržovali přísněji, než toho jednota děje nezbytně vyžadovala,

¹¹⁾ *Běžme všichni do chrámu, kde na mne čeká má pomsta.*

¹²⁾ *Vy jděte k oltáři rozřezat oběť.*

kdyby nebylo došlo k připojení chóru. Poněvadž totiž svědkem jejich jednání musilo být množství lidí a toto množství zůstávalo stále totéž, nemohouc se ani vzdálit od jejich obydlí, ani zůstat déle mimo ně, než se to obyčejně dělá z pouhé zvědavosti, nezbyvalo jim nic jiného, než omezit místo na jeden a týž určitý prostor a čas, na jeden a týž den. Tomuto omezení se sice podrobovali *bona fide*, avšak s takovou pružností a rozumem, že v sedmi případech z devíti získali mnohem více než ztratili. Neboť toto omezení jim bylo popudem, aby tak zjednodušili sám děj, aby jej tak pečlivě zbavili všeho zbytečného, že z děje omezeného na nejpodstatnější části zbyl děj ideální, který se vyvinul nešťastněji právě v té formě, která vyžadovala nejmenšího přídavku určení času a místa.

Proti tomu Francouzi, kteří neměli žádnou zálibu v jednotě místa, kteří už byli tak zhýčkaní divokými zápletkami španělských kusů ještě dříve, než poznali řeckou jednoduchost, pohlíželi na jednotu času a místa ne jako na následek jednoty děje, nýbrž jako na požadavky nezbytné k předvedení děje, které by musili přizpůsobit svým bohatším a zauzlenějším dějům se stejnou přísností, jaké by mohlo vyžadovat použití chóru, kterého se přece úplně zřekli. Protože však přišli na to, jak je to těžké, ba mnohdy nemožné, shodli se s tyran-skými pravidly, nemajíce dost odvahy, aby jim úplně vypověděli poslušnost. Místo jednoho jediného místa uvedli místo neurčité, pod kterým by si člověk mohl představovat hned to hned ono; stačilo, že obě místa nebyla příliš daleko od sebe a že žádné z nich nepotřebovalo zvláštní dekorace, nýbrž že tytéž dekorace mohly přibližně odpovídat tomu i onomu místu. Místo jednoty dne podstrčili jednotu trvání a dali platit za jediný den

jisté době, v níž nebylo slyšet o žádném východu a západu slunce, v níž nikdo nešel spát, aspoň ne častěji než jednou, i když se v ní událo sebevíc seberůznějších věcí.

Nikdo by jim to nebyl zazlíval, protože i tak se ještě dají vytvořit výtečné kusy, a přísloví praví: Vrtej prkno tam, kde je nejslabší. Musím však svého souseda nechat, aby si tam také vrtal. Nesmím mu stále jen ukazovat nejsilnější okraj, nejsukovatější část prkna a křičet na něho: „Tady mi to provrtej! Tady vrtávám já!“ Právě tak křičí všichni francouzští kritikové, zvláště když přijdou na dramatické kusy Angličanů. Co povyku natropí pro dodržování pravidel, které si tak nesmírně ulehčili! Je mi však protivné zdržovat se déle u těchto žvlů.

Pro mne za mne by mohla trvat Voltairova a Maffeiho Merope osm dní a odehrávat se na sedmi místech Řecka! Jen kdyby však měla takové krásy, které by mi daly zapomenout na toto pedantství!

Je-li nesporné, že člověka musíme posuzovat víc podle jeho činů než podle jeho řečí, že jeho prudké slovo, vyražené v zápalu vášně, dokazuje málo o jeho charakteru, ale uvážené, chladné jednání všechno, pak přece jen budu mít pravdu. Merope, která se v nejistotě o osud svého syna oddává nejhlubšímu zármutku, která se vždycky obává nejhoršího, a při představě neštěstí, v jakém možná žije vzdálený syn, rozšiřuje svůj soucit na všechny nešťastné lidi, je krásný ideál matky. Merope, která v okamžiku, kdy se doví o ztrátě předmětu své něžné lásky, klesá omráčena boěstí a náhle, jakmile uslyší, že vrah je v její moci, opět vyskočí a zuří a řádí a hrozí, že na něm vykoná nejkrvavější, nejhrůznější pomstu, a také by ji skutečně vykonala, kdyby byl právě v jejích rukou, je týmž ideálem, jenže ve stavu násilného jednání, v němž získává na výrazu

a síle, co ztratila na kráse a dojemnosti. Avšak Merope, která si při této pomstě dává na čas, připravuje se na ni, nařizuje k ní slavnosti, která chce být sama katem, která nechce usmrtit, nýbrž mučit, která nechce trestat, nýbrž pást se zrakem na trestu, je také ještě matka? Ovšem, zajisté, ale matka, jakou si představujeme u lidojedů, matka, jakou je každá medvědice. Ať se toto Meropino jednání líbí, komu chce; jen ať mi nikdo neříká, že se mu líbí, nemám-li jím stejně opovrhovat jako ho zavrhovat.

Pan Voltaire by snad mohl i z toho udělat chybu látky; možná by mohl říci, že Merope přece musí chtít zabít Aegistha vlastní rukou, jinak by celý *coup de théâtre*, kterého si Aristoteles tolik váží, který odedávna přiváděl k nadšení citlivé Athéňany, odpadl. Avšak pan Voltaire by se opět mýlil a opět by považoval Maffeiho svévolné odchyly za látku. Látka sice vyžaduje, aby Merope chtěla zavraždit Aegistha vlastní rukou, ale nevyžaduje, aby to chtěla učinit zcela uváženě. A tak se zdá, že tak nečinila u Euripida, smíme-li ovšem považovat Hyginův příběh za výtah z jeho kusu. Stařec přichází a s pláčem říká královně, že její syn zahynul; královna se právě dověděla, že do města přibyl cizinec, který se chlubí, že ho zabil, a že tento cizinec klidně spí pod její střechou; chopí se prvního předmětu, který jí padne do ruky, spěchá plna hněvu do pokoje spícího cizince, stařec za ní, a k poznání dojde v okamžiku, kdy mělo dojít k zločinu. To bylo velmi prosté a přirozené, velmi dojemné a lidské! Athéňané se chvěli obavou o Aegistha, aniž směli zavrhovat Meropu. Chvěli se obavou o samou Meropu, která se nejušlechtilejším ukvapením vydávala v nebezpečí, že se stane vražednicí vlastního syna. Maffei a Voltaire však způsobují, že se chvějí

jen o Aegistha, neboť na jejich Meropu jsem tak roze-
zlen, že bych jí bezmála přál, aby svůj čin dokonala.
Patřilo by jí to! Má-li dost času na pomstu, měla věno-
vat čas i vyšetřování. Proč je taková krvelačná šelma?
Zabil jejího syna, dobrá, v prvním zápalu ať naloží
s vrahem, jak se jí zlíbí; odpustím jí to, je člověk a
matka, i já bych s ní chtěl naříkat a zoufat, kdyby měla
poznat, jak zlořečený byl její první, náhlý zápal. Ale,
madam, chtít odpravit mladého muže, který vás krátce
předtím tolik zaujal, u kterého jste zpozorovala tolik
známek upřímnosti a nevinnosti, jen proto, že se u něho
našla stará zbroj, kterou měl nosit jen váš syn, chtít
ho odpravit vlastní rukou jako vraha vašeho syna na
náhrobku otce, vzít si na pomoc tělesnou stráž a kněze
— fuj, madam! Musil bych se velice mýlit, kdyby vás
v Athénách nevypískali. O tom, že stejně málo je chy-
bou v látce nejspíš, s níž Polyfontes po patnácti le-
tech žádá zestárlou Meropu o ruku, jsem se už zmínil.
Neboť podle Hyginova příběhu si Polyfontes vzal Me-
ropu hned po zavraždění Kresfonta a je pravděpodob-
né, že sám Euripides uvedl tuto okolnost takto. A proč
ne? Právě tyto důvody, kterými chce Eurikles u Voltai-
ra o patnáct let později pohnout Meropu, aby se pro-
vdala za tyрана, mohly ji k tomu pohnout o patnáct let
dříve. Způsobu myšlení starověkých řeckých paní zcela
odpovídalo, že přemohly svou zášť k vrahovi svého
manžela a přijaly ho za svého druhého muže, jestliže
viděly, že dětem z prvního manželství z toho mohou
vzejít nějaké výhody. Vzpomínám si, že jsem kdysi
dávno četl něco podobného v řeckém románě Charito-
nově, který vydal d'Orville, kde se matka velmi dojem-
ným způsobem dovolává dítěte, které ještě nosí pod
srdcem, jako soudce. Myslím, že toto místo by si zaslou-

žilo, abych je uvedl, nemám však knihu po ruce. Stačí,
že to, co Voltaire sám vkládá Euriklovi do úst, by sta-
čilo k ospravedlnění Meropina jednání, kdyby ji byl uvedl
jako Polyfontovu choť. Odpadly by tím chladné výjevy
politické lásky a vidím ne jeden způsob, jak by se touto
okolností dal ještě víc oživit zájem a ještě mnohem víc
zauzlit situace.

Voltaire však chtěl zůstat úplně na cestě, kterou mu
vytýčil Maffei, a protože mu vůbec ani nenapadlo, že
by mohla existovat lepší cesta, že tato lepší cesta je
právě ta, která byla sledována již před věky, spokojil
se s tím, že na Maffeiho cestě odklidil s kolejí pár ka-
menů, na nichž by se byl podle jeho domnění jeho před-
chůdce málem převrhl. Což by byl jinak ponechal podle
něho tu okolnost, že Aegisthes, neznámý sám sobě, do-
stane se do Messeny náhodou a upadne tam pro různé
nepatrné, dvojznačné známky do podezření, že je Aegis-
thovým vrahem? U Euripida se Aegisthes znal doko-
nale, přišel do Messeny s vysloveným úmyslem pomstít
se a sám se vydává za Aegisthova vraha, jen aby se
neprozradil před matkou, ať už z opatrnosti nebo z ne-
důvěry, nebo z nějaké jiné příčiny, kterou mu básník
jistě neopomněl dát. Nahoře jsem sice Maffei mu půjčil
ze svého některé důvody všech změn, jimž podrobil
Euripidův plán, jsem však dalek toho, abych vydával
tyto důvody za závažné a tyto změny za dost šťastné.
Tvrdím spíš, že krok, který se odvažuje učinit mimo
šlépěje Řeků, je chybný krok. To, že se Aegisthes nezná,
že přijde do Messeny náhodou a *per combinazione d'ac-
cidenti*¹³⁾ (jak to vyjádřil Maffei) a je považován za
Aegisthova vraha, nejen dodává celému příběhu zma-
teného, dvojznačného a románového vzhledu, ale i v ne-

¹³⁾ *Shodou okolností.*

malé míře oslabuje zajímavost. U Euripida věděl divák od samého Aegistha, že je to Aegisthes, a čím bezpečněji věděl, že Merope přichází zavraždit vlastního syna, tím větší nezbytně musil být strach, který se ho nad tím zmocnil, tím mučivější musil být soucit, který předem cítil pro případ, že Meropě nebude včas zabráněno v provedení činu. Proti tomu u Maffeiho a u Voltaira jen tušíme, že domnělý synův vrah by mohl být sám syn, a náš největší strach zůstává ušetřen pro jediný okamžik, v němž přestává být strachem. Nejhorší na tom je, že důvody, které nám dávají v mladém cizinci tušit Meropina syna, jsou právě ty důvody, z nichž by to měla vytušit Merope sama, a že zvláště u Voltaira ho neznáme ani v nejmenším blíž a spolehlivěji, než jak ho může znát sama. Buď tedy věříme těmto důvodům právě tolik jako Merope, nebo jim věříme více. Věříme-li jim právě tolik, pak stejně jako ona považujeme mládence za podvodníka a osud, který mu určila, nemůže nás příliš dojímat. Věříme-li jim více, pak vytýkáme Meropě, že jim nevěnuje větší pozornost a dává se strhnout důvody mnohem slabšími. Ani jedno, ani druhé však nestojí za nic.

Je pravda, že naše překvapení je větší, nedovíme-li se s naprostou jistotou, že Aegisthes je Aegisthes, dříve než Merope sama. Ale ta ubohá potěcha z takového překvapení! A k čemu nás básník potřebuje překvapovat? Ať překvapuje své osoby, jak je mu libo; my si už dovedeme přijít na své, i když jsme sebedéle předvíдали, co je musí potkat zcela nenadále. Ba, naše účast bude tím živější a silnější, čím déle a čím spolehlivěji jsme to předvíдали.

Nechám o tom promluvit za sebe nejlepšího francouzského kritika: „V zauzlených kusech,“ říká Diderot,

„zaujme nás více účinek plánu než účinek řeči; proti tomu v jednoduchých kusech je to spíš účinek řeči než plánu. K čemu se však musí jediné obracet zájem? K osobám? Nebo k divákům? Diváci jsou jen svědkové, o kterých nic nevíme. Je tedy nutné mít na zřeteli osoby. Rozhodně! Těm dejme zavíjet uzal, aniž by o tom věděly; pro ty budiž všechno neproniknutelné; ty přivádějme, aniž by to pozorovaly, blíž a blíže k rozřešení. Cítí-li osoby pohnutí, poddáme se my diváci témuž pohnutí, pocítíme totéž pohnutí. Jsem dalek toho, abych s většinou lidí, kteří psali o dramatickém básnickém umění, věřil, že rozuzlení je třeba před divákem skrývat. Spíš bych si myslel, že by nebylo nad mé síly, kdybych si předsevzal vytvořit dílo, v němž by bylo rozuzlení prozrazeno hned v první výstupu a kde by z této okolnosti pramenila nejsilnější poutavost. Divákovi musí být všechno jasné. Je důvěrníkem každé postavy; ví o všem, co se děje, o všem, co se událo, a je sto okamžiků, kdy nemůžeme udělat nic lepšího, než říci mu rovnou předem, co se má ještě udát. Ó, vy výrobci všeobecných pravidel, jak málo rozumíte umění a jak málo máte z onoho genia, který vytvořil vzory, na nichž svá pravidla stavíte, a který je může porušovat tak často, jak se mu zlíbí! Mé myšlenky se mohou zdát sebevíc paradoxní, jedno však vím jistě — že za *jednu* příležitost, kdy je užitečné zatajit před divákem nějakou důležitou událost do té doby, než se sběhne, je deset a více příležitostí, kdy si poutavost kusu žádá pravý opak. Básník vyvolá svým zatajováním krátké překvapení; a do jakého trvalého neklidu by nás mohl uvést, kdyby nám nebyl nic zatajoval! Toho, kdo je v *jednom* okamžiku zasažen a sražen, mohu litovat také jen *jeden* okamžik. Jak je to však, očekávám-li ránu, vidím-li, že se bouře stahuje

a dlouho vyčkává nad mou hlavou nebo nad hlavou někoho jiného? Pro mne a za mne se nemusí osoby navzájem vůbec znát, jen když divák je všechny zná. Ba, chtěl bych skoro tvrdit, že látka, při níž je takové zatajování nezbytné, je látka nevděčná, že plán, při němž se k němu utikáme, není tak dobrý jako ten, při němž se mu můžeme vyhnout. Zatajování nikdy nedá popud k něčemu silnému. Vždycky se budeme musit zaměstňovat přípravami, které jsou buď příliš temné nebo příliš zřetelné. Celá báseň bude spojením drobných uměleckých kousků, kterým se nedá vyvolat nic jiného než krátké překvapení. Je-li proti tomu známé vše, co se týká osob, vidím v tomto předpokladu zdroj nejmocnějších pohnutí. Proč mají jisté monology tak silný účinek? Proto, že mi svěřují tajné záměry osoby a tato důvěrnost mě v týž okamžik plní bázní nebo nadějí. Je-li stav osob neznám, nemůže se divák zajímat silněji o děj, než o osoby. Divákův zájem se však zdvojnásobí, má-li dost světla a cítí-li, že děj a řeči by byly zcela jiné, kdyby se osoby znaly. Budu tedy sotva moci čekat, co z nich bude, mohu-li to, čím skutečně jsou, srovnávat s tím, co činí nebo chtějí činit.“

Aplikujeme-li toto na Aegistha, je jasné, pro který z obou plánů by se byl Diderot vyslovil, zda pro starý plán Euripidův, kde diváci hned od začátku znají Aegistha stejně dobře, jako se zná on sám, nebo pro novější plán Maffeiho, který Voltaire tak slepě převzal a kde je Aegisthes pro sebe i pro diváky hádankou a dělá tím z celého kusu „spojení drobných uměleckých kousků“, které nevyvolává nic než krátké překvapení.

Diderot není také zcela v nepravu, vydává-li své myšlenky o postradatelnosti a malichernosti všech nejistých očekávání a náhlých překvapení, vztahující se na divá-

ka, za nové a opodstatněné. Jsou nové co do svého odvození, avšak velmi staré co do vzorů, z nichž byly odvozeny. Jsou nové proto, že jeho předchůdci vždy požadovali jen pravý opak; k těmto předchůdcům však nepatří ani Aristoteles ani Horatius, kterým neuklouzlo nic, co by mohlo posílit zálibu jejich vykladačů a následovníků v tomto opaku, jehož dobré účinky nemohli zhlédnout ani v mnohých ani v nejlepších kusech starých autorů.

Z nich zvláště Euripides si byl svou věcí tak jist, že téměř po každé ukazoval divákům předem cíl, k němuž je chce dovést. Ba, byl ochoten s tohoto hlediska převzít obhajobu jeho prologů, které se novějším kritikům tak velice nelíbí. „Nedosti na tom,“ praví Hédelin, „že většinou dává jedné ze svých hlavních osob vyprávět divákům všechno, co předcházelo ději kusu, aby jim tak učinil srozumitelným to, co bude následovat; často k tomu používá i boha, o němž musíme předpokládat, že všechno ví, a jehož prostřednictvím nám dává na vědomost nejen to, co se stalo, ale i všechno, co se ještě má stát. Dovídáme se tedy hned na začátku, jaké bude rozuzlení a celá katastrofa, a vidíme každou příhodu přicházet už z dálky. Toto je však velmi zřejmá chyba, zcela odporující nejistotě a očekávání, jež musí na divadle neustále převládat, a ničící všechny půvaby kusu, které záleží v novosti a v překvapení.“ Ne, nejtragičtější ze všech tragických básníků nesmyslel o svém umění s takovým podceňováním; věděl, že je schopné mnohem vyšší dokonalosti a že ukojení dětinské zvědavosti je to nejmenší, nač si činí nárok. Dával tedy bez rozpaků svým divákům zvědět o příštím ději právě tolik, kolik o něm mohl vědět právě jen bůh, a sliboval si, že vzбудí pohnutí ne tak tím, co se má stát, jako způsobem,

jakým se to má stát. Umělci soudci by tu tedy nemusili narážet na nic jiného než na to, že nám nepodává potřebnou znalost minulosti a budoucnosti jemnějším uměleckým kouskem, že k tomu používá vyšší bytosti, která se ještě k tomu děje nezúčastní, a že dává této vyšší bytosti obracet se rovnou k divákům, čímž se dramatický útvar mísí s vypravěčským. Kdyby však omezili svou výtku jen na to, co by vytýkali? Nejsou nám užitečné a potřebné věci vítány jinak, než jsou-li nám kradmo podstrčeny? Což nejsou — zvláště v budoucnosti — věci, o kterých nemůže vědět vůbec nikdo jiný než bůh? A závisí-li poutavost na takových věcech, není lepší, zvíme-li o nich předem zásahem nějakého boha, než nezvíme-li o nich vůbec? A konečně, co chtějí s tím mísením obou útvarů? Ať se v učebnicích od sebe odlišují tak přesně, jak je to jen možné; ale když jich genius nechá v jednom a témž díle splynout několik dohromady pro vyšší záměry, ať se zapomene na učebnice a ať se jen zkoumá, zda dílo dosáhlo těchto vyšších záměrů. Co je mi po tom, že takový Euripidův kus není ani zcela vyprávěním ani zcela dramatem? Ať o něm říkají, že je to míšenec, mně stačí, že mě tento míšenec baví více, uspokojuje více než legitimní zplození vašich přesných Racinů, nebo jak se ještě jmenují. Přestává být mezek nejužitečnějším soumarem proto, že to není ani kůň ani osel?

Zkrátka tam, kde se Euripidovi pomlouvači domnívají vidět jen básníka, který si z nemohoucnosti nebo z pohodlnosti nebo z obou příčin usnadňuje práci, jak je to jen možné, kde se domnívají nacházet dramatické umění v kolébce, tam se domnívám spatřovat toto umění v jeho dokonalosti a obdivuji jeho mistra v člověku, který se v zásadě drží pravidel tak, jak si to oni přejí,

a zdá se, že to dělá méně, jen proto, že chtěl své kusy obohatit o krásu, o níž oni nemají ani potuchy.

Nazývá-li Aristoteles Euripida nejtragičtějším ze všech tragických básníků, nepřihlíží jen k tomu, že většina jeho kusů má nešťastnou katastrofu, i když vím, že mnozí lidé chápou Stageiřana právě takto. Neboť tento umělecký kousek by mu brzy odkoukali a břídil, který by dával směle zabíjet a vraždit a nedopouštěl, aby některá z osob odešla z jeviště zdráva nebo živa, směl by se považovat za stejně tragického jako Euripides. Aristoteles měl nepochybně na mysli více vlastností, pro které mu udělil tento název, a bezpochyby k nim patří i vlastnost uvedená výše, totiž ta, s jejíž pomocí ukazuje divákům mnohem dříve všechno neštěstí, které má překvapit jeho osoby, aby vzbudil v divácích soucit už tehdy, kdy se tyto osoby ještě cítí velmi vzdáleny toho, aby zasluhovaly soucitu. Sokrates byl učitelem a přítelem Euripidovým a leckdo by si mohl myslit, že básník nevděčí tomuto přátelství s filosofem za nic víc než za množství krásných mravních naučení, která ve svých kusech tak marnotratně rozsevá. Myslím, že mu vděčí za mnohem víc, bez něho by mohl být stejně bohat mravními naučeními, ale nebyl by se bez něho stal tragikem. Krásné sentence a krásná naučení vůbec, to je právě to, co od filosofa, jako byl Sokrates, slyšíme nejméně; běh jeho života je jediné mravní naučení, které hlásá. Avšak znát lidi a sebe, věnovat pozornost našim pocitům, vyhledávat a milovat nejprímější a nejkrásnější cesty přirozenosti, posuzovat každou věc podle jejího účelu, to je to, co se učíme z jeho jednání, to je to, co se Euripides naučil od Sokrata a co ho učinilo prvním v jeho umění. Šťastný básník, který má takového přítele.

Zdá se, že i Voltaire vycítil, že by bylo dobře, kdyby nás hned na začátku seznámil s Meropiným synem, kdyby v nás hned mohl vzbudit přesvědčení, že roztočilý, nešťastný mladík, kterého Merope nejprve vezme pod svou ochranu a kterého chce krátce nato odpravit jako vraha svého Aegistha, je právě onen Aegisthes. Mladík se však nezná sám a není tu ani nikdo, kdo by ho znal lépe a s jehož pomocí bychom ho mohli poznat my. Co tedy učiní básník? Jak to zařídí, abychom s jistotou věděli, že Merope pozvedá dýku proti vlasnímu synovi, ještě dříve, než jí to výkřikem oznámí starý Narbas? Ó, zařídil to velmi důmyslně! Na takový umělecký kousek mohl přijít jen Voltaire! Jakmile vystoupí neznámý mladík, dává Voltaire nad jeho první slova vysadit krásnými, čitelnými literami celé, plné Aegisthovo jméno a stejně i nad každý jeho další výrok. Teď to víme; Merope nazvala už v předcházející části svého syna nejednou tímto jménem; a kdyby to nebyla udělala, stačilo by jen nahlédnout do tištěného seznamu osob, tam stojí ono jméno v celé délce! Je ovšem směšné, když osoba, nad jejíž řeči jsme již desetkrát četli Aegisthovo jméno, odpovídá na otázku:

„— — — — — Narbas vous est connu?
 Le nom d'Egiste au moins jusqu' à vous est venu?
 Quel était votre état, votre rang, votre père?“⁽¹⁴⁾
 „Mon père est un vieillard accablé de misère;
 Polyclète est son nom; mais Egiste, Narbas,
 Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.“⁽¹⁵⁾

¹⁴⁾ ... Narbas je vám znám?

Jméno Aegisthovo aspoň dostalo se k vám?

Jakého jste byl stavu, jaké bylo vaše postavení, váš otec?

¹⁵⁾ *Můj otec je stařec skličný bídou;*

jeho jméno je Polykleutos;

avšak Aegistha, Narbase, o nichž mi říkáte, neznám.

Je ovšem podivné, že neslyšíme žádné jiné jméno tohoto Aegistha, který se nejmenuje Aegisthes; že když odpovídá královně, že se jeho otec jmenoval Polykleutos, nedodá, že sám se jmenuje tak a tak. Jedno jméno přece mít musí, a to už mohl pan Voltaire jistě také vymyslet, když toho už vymyslel tolik! Čtenáře, kteří dobře nerozumí všemu, co k tragedii patří, může to snadno zmást. Čtou, že je sem přiveden hoch, který se na silnici dopustil vraždy; vidí, že tento hoch se jmenuje Aegisthes, neříká však, že se tak jmenuje, a přece neříká, jak se jmenuje; ó, s tímto chlapcem to není v pořádku, pomyslí si čtenáři, je to prohnáný silniční lupič, i kdyby byl sebestradší, i kdyby se stavěl sebevinnějším. Je tu nebezpečí, pravím, že by tak mohli soudit nezkušení čtenáři, a přece myslím, docela vážně, že pro zkušenější čtenáře je lepší, dovědí-li se také hned na začátku, kdo je ten neznámý mladík, než nedovědí-li se to vůbec. Jen ať mi nikdo neříká, že tento způsob, jímž se to prozrazuje, je v nejmenším umělečtější a jemnější než prolog podle Euripidova vkusu! U Maffeiho má mladík dvě jména, jak se to sluší, Aegisthes se jmenuje jako syn Polydorův a Kresfontes jako syn Meropin. V seznamu jednajících osob je také uváděn jen prvním jménem a Becelli považuje za nemalou zásluhu svého vydání, že tento seznam u něho neprozrazuje předem právě Aegisthovo postavení. To znamená, že Italové jsou ještě většími milovníky překvapení než Francouzi.

Ale stále ještě Merope! Opravdu, je mi líto mých čtenářů, kteří si od tohoto listu slibovali, že bude divadelním časopisem, tak rozmanitým a pestrým, tak zábavným a šprýmovným, jak jen může divadelní časopis být. Místo obsahu hraných kusů, podaného v malém, veselém nebo dojemném románě, místo přibližných ži-

votopisů směšných, podivných, bláznivých tvorů, jakými přece musí být ti, kdož se zabývají psaním komedií, místo kratochvilných a ovšem i poněkud skandálních historek o hercích a zvláště o herečkách, místo všech těch pořádných věciček, které očekávali, dostává se jim dlouhých, vážných, suchých kritik starých, známých kusů, těžkopádných úvah o tom, co by mělo a nemělo být v tragedii, dokonce i s názory Aristotelovými. A to mají číst? Jak jsem řekl, je mi jich líto, pořádně se napálili. Ale mezi námi: je lepší, jsou-li napáleni *oni*, než kdybych byl napálen *já*. A byl bych velice napálen, kdyby jejich očekávání pro mne bylo zákonem. Ne, že by bylo těžké jejich očekávání splnit, to vskutku ne, bylo by mi to spíš velmi příjemné, jen kdyby se chtěli lépe shodnout s mým záměrem.

Musím se ovšem snažit, abych byl s Meropou už jednou hotov. Chtěl jsem vlastně jen prokázat, že Voltairova Merope není v základě nic jiného než Merope Maffeiho, a myslím, že jsem to dokázal. Ne táž látka, jak říká Aristoteles, nýbrž táž zápletka a totéž rozuzlení působí, že dva nebo více kusů musíme považovat za jeden a tentýž kus. Tedy nikoliv proto, že Voltaire a Maffei zpracovali týž příběh, nýbrž proto, že jej Voltaire zpracoval právě tímto způsobem, není ho možné prohlásit za nic více než za překladatele a napodobitele Maffeiho. Maffei nevytvořil jen znovu Euripidovu Meropu, vytvořil Meropu vlastní, neboť se zcela odchýlil od Euripidova plánu a přetvořil celý příběh s úmyslem vytvořit kus bez galanterie, v němž by všechna poutavost vyvěrala jen z mateřské něhy; zda jej přetvořil dobře nebo špatně, to zde neklademe jako otázku; stačí, že jej přece jen přetvořil. Voltaire si však vypůjčil od Maffeiho celý takto přetvořený příběh; vypůjčil

si od něho tu okolnost, že Merope není oddána s Polyfontem, vypůjčil si od něho politické důvody, pro které tyran teprve nyní, po patnácti letech, myslí, že musí naléhat na sňatek; vypůjčil si od něho to, že Meropin syn se sám nezná; vypůjčil si od něho to, jak a proč odejde syn od svého domnělého otce; vypůjčil si od něho příhodu, která přivede Aegistha do Messeny jako vraha; vypůjčil si od něho temné záchvěvy mateřské lásky, když Merope po prvé spatří Aegistha; vypůjčil si od něho záminku, pro kterou má Aegisthes zemřít před Meropiným zrakem její vlastní rukou, odhalení jeho spoluvinníků — zkrátka, Voltaire si vypůjčil od Maffeiho celou zápletku. A nevypůjčil si od něho i celé rozuzlení, když se od něho naučil spojit s dějem oběť, při níž má být usmrčen Polyfontes? Maffei z ní udělal svaatební slavnost a možná, že vnukl svému tyranovi myšlenku na sňatek s Meropou teprve teď proto, aby mohl přirozeným způsobem odůvodnit onu oběť. Co Maffei objevil, udělal Voltaire po něm.

Je pravda, že Voltaire dal různým okolnostem, které si vypůjčil od Maffeiho, jiný obrat. Tak na příklad, zatím co u Maffeiho vládl Polyfontes již patnáct roků, Voltaire dává trvat nepokojům v Messeně celých patnáct let a stát se u něho zmitá tak dlouho v nejnepravděpodobnějším bezvládí. Zatím co u Maffeiho je Aegisthes přepaden na silnici lupičem, dává ho Voltaire přepadnout v Herkulově chrámu dvěma neznámými lidmi, kteří mu zazlívají, že vzývá Herkula ve jménu Heraklidů, chrámového boha ve jménu jeho potomků. Kdežto u Maffeiho upadá Aegisthes do podezření pro prsten, Voltaire dává vzniknout tomuto podezření pro starou zbroj, a tak dále. Všechny tyto změny se však týkají nejméně významných maličností, které jsou tak-

řka vesměs mimo kus a na uspořádání kusu samého nemají žádný vliv. A přece bych je rád ještě považoval u Voltaira za projevy jeho tvůrčího genia, jen kdybych zjistil, že to, co považoval za nutné změnit, dovedl také změnit do všech důsledků. Objasním to na prostředním z příkladů, které jsem uvedl. Maffei dává přepadnout svého Aegistha lupičem, který si vyčihá okamžik, kdy je s ním na silnici sám, nedaleko jednoho mostu přes Pamisu; Aegisthes skolí lupiče a hodí tělo do řeky z obavy, že kdyby bylo tělo nalezeno na silnici, byl by vrah pronásledován a zjištěn. Voltaire si myslil, že lupič, který chce princí svléci šaty a odebrat měsíc, je pro jeho zjemnělý, povznešený parter příliš sprostou podivnou; lepší je udělat z tohoto lupiče nespokojence, který chce napadnout Aegistha jakožto Heraklida. A proč jen jednoho? Raději hned dva; Aegisthův hrdinský kousek je tím větší a ten z obou nespokojenců, který uteče, učiníme-li ho o něco starším, může být považován za Narbase. Velmi dobře, milý Jane Ballhorne, ale co dál? Když Aegisthes skolí jednoho z těchto nespokojenců, co udělá potom? Také hodí mrtvolu do vody. Také? Ale jakpak? Pročpak? S opuštěné silnice do blízké řeky, to je zcela pochopitelné, ale z chrámu do řeky? To také? Což v onom chrámu nebyl nikdo kromě nich? Budiž tomu tak, ani to není ještě největší nesrovnalost. Ono „jak“ by si člověk mohl ještě domyslit, ale toto „proč“ rozhodně ne. Maffeiho Aegisthes uvrhne tělo do řeky, protože se obává, že jinak by byl pronásledován a poznán, protože se domnívá, že když odstraní mrtvolu, nemůže být jeho čin ničím prozrazen, že čin bude pohřben ve vlnách zároveň s mrtvolou. Může si to však myslet i Aegisthes Voltairův? Nikdy, ledaže by druhý nespokojenec nebyl unikl. Spokojí se ten druhý s tím,

že si zachránil život? Nebude ho, i kdyby byl sebevíc bázlivý, sledovat zpovzdáli? Nebude ho pronásledovat svým křikem tak dlouho, až ho jiní zadrží? Neobžaluje ho a nebude proti němu svědčit? Co tedy bude vrahovi platné, že odstranil corpus delicti? Je tu svědek, který může jeho zločin dosvědčit. Tuto marnou námahu si měl ušetřit a místo toho raději pospíchat, aby se co nejdříve dostal za hranice. Ovšem, musil hodit tělo do vody kvůli pokračování; Voltaire stejně jako Maffei potřeboval, aby Merope nebyla jeho prohlídkou vyvedena z omylu; jenže to, co u Maffeiho dělá Aegisthes pro své vlastní dobro, musí u Voltaira dělat jen kvůli básníkovi. Neboť Voltaire odstranil příčinu, aniž uvážil, že potřebuje následek této příčiny, který nyní nevyplývá z ničeho jiného než z básnickovy potřeby.

Jediná změna, kterou provedl Voltaire v plánu Maffeiho, zaslouží si názvu zlepšení, totiž ta, již bylo potlačeno opakování Meropina pokusu o pomstu na domnělém vrahu jejího syna a již zato dochází k poznání s Aegisthovy strany v přítomnosti Polyfontově. Zde poznávám básníka, a zvláště druhý výstup čtvrtého dějství je výtečný. Přál bych si jen, aby poznání vůbec, k němuž, jak se zdá musí dojít s obou stran ve čtvrtém výstupu třetího dějství, bývalo provedeno s větším uměním. Neboť to, že Aegisthes je pojednou odveden Euriklem a že se za ním uzavře výklenek, to je velmi násilný prostředek. Není ani o vlásek lepší než útěk, kterým se spasí Aegisthes u Maffeiho a z něhož si Lindelle u Voltaira tropí takový posměch. Nebo, lépe řečeno, tento útěk by nebyl o mnoho přirozenější, jen kdyby básník později svedl dohromady syna s matkou a nezatajoval nám tak zcela první dojemné výbuchy jejich vzájemných citů. Voltaire by možná nebyl poznání vůbec roz-

děloval, kdyby nemusil nastavovat svou látku, aby vyplnila pět dějství. Nejednou naříká nad „cette longue carrière de cinq actes, qui est prodigieusement difficile à remplir sans épisodes.“¹⁶⁾

A tentokrát již tedy dosti o Meropě!

MOLIÈRE

Dvaatřicátého večera (v pondělí dne 13. července) byla provedena Molièrova Škola žen.

Molière už vytvořil svou Školu mužů, když poté roku 1662 dal následovat této Škole žen. Kdo nezná oba kusy, velmi by se mýlil, kdyby si myslel, že se tu ženám káže o jejich vinách, jako tam mužům. Obojí jsou vtipné frašky, v nichž za párem mladých dívek, z nichž jedna byla vychována ve vši přisnlosti a druhá vyrostla ve vši prostotě, chodí párek starých hlupáků. Obě by se musily nazývat Škola mužů, kdyby v nich Molière nechtěl hlásat nic jiného než to, že i nejhoupější dívka má vždycky dost rozumu k podvádění, a že nucení a dozor přináší menší užitek a prospívá méně než shovívavost a svoboda. Pro ženské pohlaví je ve Škole žen opravdu málo poučení; snad proto, že Molière mířil tímto názvem na pravidla manželského stavu v druhém výstupu třetího dějství, v nichž jsou však ženské povinnosti spíš zesměšňovány.

„Dva nejšťastnější náměty k tragedii a ke komedii,“ praví Trublet, „jsou Cid a Škola žen. Oba však byly zpracovány, a to Corneillem a Molièrem, dokud tito

¹⁶⁾ „Tento dlouhý kus o pěti dějstvích, který je úžasně nesnadné vyplnit bez episod.“

básníci ještě nedosáhli své plné síly. Tuto poznámku,“ dodává, „mám od pana de Fontenelle.“

Kdyby se byl Trublet pana de Fontenelle aspoň zeptal, jak to myslí! Nebo, jestliže mu to bylo už dost srozumitelné, kdyby se to snažil aspoň několika slovy vysvětlit svým čtenářům! Aspoň já se přiznávám, že vůbec nevidím, kam Fontenelle touto hádankou mířil. Myslím, že se přeřekl, nebo že se Trublet přeslechl.

Je-li tedy podle mínění těchto mužů námět Školy žen tak neobyčejně šťastný a přišel-li při něm Molière zkrátka, nesměl by si tento básník na celém tomto kuse mnoho zakládat. Neboť látka není jeho, nýbrž zčásti z jedné španělské povídky, kterou nacházíme u Scarrona pod názvem „Marná opatrnost“, zčásti ze žertovných nocí Stroparelových, kde se jistý milenec denně svěřuje svému příteli, jak daleko pokročil u své milenky, aniž tuší, že tento přítel je jeho sokem.

„Škola žen“, praví pan Voltaire, „byl kus zcela nového druhu, v němž všechno je sice jen vyprávění, ale vyprávění tak umělecké, že se všechno zdá být dějem.“ Záležela-li jeho novota v tom, pak je dobře, že nechali tento druh vyhynout. Vyprávění zůstane vždycky vyprávěním, ať je umělecké více nebo méně, a na divadle chceme vidět skutečné děje. Je však také pravda, že se v onom kuse všechno jen vypravuje? Že se všechno jen zdá být dějem? Voltaire by neměl znovu ohřívát tuto starou námitku; nebo — místo aby ji obracel ve zdánlivou chválu — měl k ní aspoň připojit odpověď, kterou na ni dal sám Molière a která je velmi zdařilá. Vyprávění je totiž v tomto kuse — díky jeho vnitřnímu zpracování — skutečným dějem; je v něm všechno, čeho je ke komickému ději zapotřebí a pokus učinit tento název děje sporným je tu pou-

hým slovíčkařením. Neboť záleží mnohem méně na příhodách, které se vyprávějí, než na dojmu, jakým tyto příhody zapůsobí na podváděného starce, když je vyslechne. Molière chtěl především vylicit směšnost tohoto starce; musíme tedy vidět především jeho, jak se tváří při hrozící nehodě; a to bychom neviděli tak dobře, kdyby básník dal sehrát před našimi zraky to, co dává vyprávět, a kdyby zato dal vyprávět to, co dává sehrát. Rozmrzelost, kterou pociťuje Arnold, násilí, s jakým ji skrývá, výsměšný tón, jaký si osvojuje, když se domnívá, že učinil přítrž dalším Horácovým kouskům, úžas, tichý vztek, v jakém ho vidíme, když se doví, že Horác přesto zdárně sleduje svůj cíl, to je děj a děj mnohem komičtější než všechno to, co se děje mimo scénu. Ba, i v Anežčině vyprávění o známosti, kterou navázala s Horácem, je víc děje, než kolik bychom ho našli, kdybychom viděli skutečně uzavírat tuto známost na jevišti.

Myslím tedy, že místo abych říkal o Škole žen, že všechno se v ní zdá dějem, ačkoliv všechno je pouhé vyprávění, mohu větším právem říci, že všechno je v ní dějem, ačkoliv se všechno zdá být jen vyprávěním.

VELKÉ A MALÉ FRAŠKY

Jsme tak málo obeznámeni s dramatickými díly Španělů; nevím ani o jediném, které by u nás bylo přeloženo, nebo aspoň podáno ve výboru. Neboť Virginia od Augusta de Montiano y Luyando byla sice napsána španělsky, ale není to španělský kus; pouhý

pokus přesně podle francouzské manýry, odpovídající pravidlům, ale chladný. Velice rád doznávám, že o něm nesmýšlím ani zdaleka tak příznivě, jako kdysi. Nedopadl-li druhý kus téhož autora lépe, jestliže nenastoupili tuto cestu mladší básníci téhož národa, kteří se rozhodli právě pro ni, o nic šťastněji, nechť mi nezazlívají, sáhnu-li stále ještě raději po starém Lopem a Calderonovi než po nich.

Pravé španělské kusy jsou zcela na způsob tohoto Essexu. Ve všech jsou tytéž chyby a tytéž krásy; více nebo méně, to se rozumí. Chyby bijí do očí, ale na krásy se mě snad někdo zeptá. Zcela původní příběh, velmi duchaplná zápletka, velmi časté a velmi zvláštní a vždycky nové divadelní kousky, nejzvláštnější situace, většinou dobře založené a až do konce pevně udržované charaktery, nezřídka velmi mnoho síly a důstojnosti ve výrazu.

To jsou krásy, neříkám, že nejvyšší; nepopírám, že zčásti mohou velmi snadno zaběhnout do románovitosti, dobrodružnosti, nepřirozenosti, že u Španělů jsou zřídka prosty tohoto přehánění. Avšak vezměte většinu francouzských kusů jejich mechanickou pravidelnost a řekněte mi, zbudou-li jim jiné krásy než krásy tohoto druhu. Co je na nich ještě dobrého kromě zápletky a divadelních kousků a situací?

Slušnost, řekne se. Ano tedy, slušnost. Všechny jejich zápletky jsou slušnější a jednotvárnější, všechny jejich divadelní kousky slušnější a otřepanější, všechny jejich situace slušnější a škrobenější. To je z té slušnosti!

Avšak Cosme, tento španělský paňáca, toto úžasné spojení nejhrubší frašky s nejslavnostnější vážností, tato směs komiky a tragiky, již se španělské divadlo

tolik proslavilo? Jsem dalek toho, abych se jí zastával. I když je v rozporu se slušností — chápete už, jakou slušnost mám na mysli — i kdyby neměla jinou vadu než že útočila na bázeň, již vyžadují velcí, že se protivila životním obyčejům, etiketě, ceremonie!u a všemu tomu kejklířství, kterým se má většina lidí namluvit, že existuje menšina, jež je z mnohem lepšího těsta, byl by mi vítanější nejnesmyslnější přechod od nízkosti k velikosti, od pošetilosti k vážnosti, od černého k bílému, než chladná jednotvárnost, již mne uspává dobrý tón, vznešený svět, dvorský mrav a jak se podobné ubohosti ještě nazývají. Zde však je třeba uvažovat o zcela jiných věcech.

Lope de Vega, přestože je považován za tvůrce španělského divadla, nebyl původcem tohoto nesouladu. Lid mu přivykl už do té míry, že se Lope de Vega musil k němu přidat proti své vůli. Ve své poučné básni o umění psát nové komedie, o které jsem se zmínil už dříve, nařiká nad tím dost a dost. Když viděl, že není možné pracovat pro současníky podle pravidel a vzoru starých, snažil se aspoň vytýčit hranice bezpravidelnosti; to byl záměr jeho básně. Myslí si, že vkus národa musí mít své zásady, ať je jakkoliv divoký a barbarský, a že je lepší jednat ve stálé shodě třeba jen s těmito zásadami, než vůbec bez nich. Kusy, které nedbají klasických pravidel, mohou přece dbát pravidel jiných a musí jich dbát, chtějí-li se líbit. Chtěl tedy stanovit tato pravidla, vzatá z čistě národního vkusu, a tak se spojení vážnosti a směšnosti stalo prvním z nich.

„I králům,“ říká, „můžete dát vystupovat ve svých komediích. Slyšel jsem sice, že náš moudrý panovník (Filip II.) to neschvaluje, buď proto, že podle jeho názoru to odporuje pravidlům, nebo proto, že myslí,

že je pod důstojnost krále, aby se vmísil mezi sprostý lid. Rád připouštím, že to znamená zase návrat k nejstarší komedii, která uváděla na scénu i bohy, jak je kromě jiných her vidět v Plautově Amfitruovi, a vim velmi dobře, že Plutarchos, když mluví o Menandrovi, nechválí příliš nejstarší komedii. Je mi tedy ovšem zatěžko chválit naši módu. Ale když jsme se už ve Španělsku tolik vzdálili od umění, musí o tom i učenci mlčet. Je to pravda, komika smíšená s tragikou, Seneca spojený s Terenciem, nedává dohromady menší nestvůru, než byl minotaurus Pasifain. Tato změna se však pojednou líbí; obecnost nechce pojednou vidět jiné kusy, než zpola vážné a zpola veselé; příroda sama nás učí této rozmanitosti, jež jí propůjčuje část její krásy.“

Toto místo uvádím pro jeho poslední slova. Je pravda, že příroda je nám vzorem i v tomto mísení sprostého a vznešeného, šprýmovného a vážného, veselého a smutného? Zdá se, že tomu tak je. Je-li to však pravda, pak učinil Lope víc, než si předsevzal; nejenže zkrášlil vady svého divadla, ale vlastně dokázal, že aspoň tato vada žádnou vadou není, neboť nemůže být vada nic, co je napodobením přírody. „Shakespearovi,“ říká jeden z našich nejmladších autorů, „který od časů Homérových ze všech básníků nejlépe znal lidi od krále až po žebráka a od Julia Caesara až po Jacka Fallstaffa a který je prohlédl skrz naskrz jakousi nepochopitelnou intuicí, se vytýká, že jeho kusy nemají žádný nebo jen chybný, pravidlům odporující a špatně promyšlený plán, že komičnost a tragičnost jsou v nich naházeny nejpodivnějším způsobem jedna přes druhou, a že často táž osoba, která nám dojemnou řečí přirozenosti vyloudila slzy do očí, nás o několik okamžiků později ne-li rozesměje, tedy

aspoň tak zchladí nějakým podivným nápadem nebo zvláštním výrazem svých citů, že pro básníka je pak těžké uvést nás znovu do nálady, v jaké by nás chtěl mít. Vytyká se mu to a neuváží se, že právě v tom jsou jeho kusy přirozeným zobrazením lidského života.“

„Život většiny lidí a (smíme-li tak říci) sám běh života velikých státních útvarů, pokud je považujeme také za mravní bytosti, podobá se v tolika bodech státním činům podle starého gotického vkusu, že bychom skoro připadli na myšlenku, že původci těchto činů byli chytřejší, než se obecně myslí, a že chtěli napodobit přírodu aspoň tak věrně, neměli-li dokonce tajný úmysl zesměšnit lidský život, jako se ji Řekové snažili zkrášlit. Nehledíc na náhodnou shodu v tom, že v těchto kusech stejně jako v životě hrají nejdůležitější úlohy právě nejhorší herci, co se sobě může podobat víc než oba druhy státních činů v založení a dispozici scén, v zápletky a rozuzlení? Málokdy se ptají původci toho nebo onoho činu, proč to nebo ono udělali právě tak a ne jinak. Jak často nás překvapují událostmi, na které jsme nebyli ani v nejmenším připraveni? Jak často vidíme přicházet a odcházet osoby, aniž můžeme pochopit, proč přišly, nebo proč zase mizí? Kolik věcí se v obojím ponechává náhodě? Jak často vidíme největší následky, vyvolané nejubožejšími příčinami? Jak často se nakládá nejléhemyslnějším způsobem s věcmi vážnými a důležitými a s věcmi bezvýznamnými se směšnou vážností? A když se nakonec v obojím všechno tak zoufale poplete a zaklíčkuje, že začneme pochybovat o možnosti rozuzlení, jak jsme šťastni, spatříme-li, jak se s pomocí boha, seskočivšího za blesků a hromů s papírového mraku nebo čerstvou ranou meče pojednou uzel ne sice uvolní, ale aspoň nasekne, což vede k tomu, že se tím nebo oním

způsobem kus skončí a diváci mohou tleskat nebo syčet, jak chtějí, nebo jak — smějí. Ví se ostatně, jak důležitá osoba je v komických tragediích, o nichž mluvíme, vzácný hansvuřt, který, jak se zdá, chce se udržet na divadle hlavního města německé říše jako věčný pomník vkusu našich prarodičů. Dej Bůh, aby hrál svou úlohu jen na divadle! Ale kolik velikých výstupů na jevišti světa bylo za všech časů hráno s hansvuřtem, nebo — což je poněkud horší — hansvuřtem? Jak často musili vidět největší mužové, zrození k tomu, aby se stali ochrannými genii trůnu, dobrodinci celých národů a věků, všechnu svou moudrost a statečnost přivedenu vniveč malým fraškovitým kouskem hansvuřta nebo lidí, kteří, ač právě nenesli jeho kabátec a žluté kalhoty, přece nosili dojista celý jeho charakter? Jak často dochází v obou druzích tragikomedie k zápletce jen proto, že hansvuřt nějakým svým hloupým nebo šelmovským kouskem pokazí moudrým lidem hru dříve, než tomu mohou zabránit?“

Kdyby v tomto srovnání velké a malé, původní a napodobené hrdinské frašky (které jsem s potěšením opsal z díla, jež nepochybně patří k nejlepším dílům našeho století, ale zdá se být napsáno pro německou veřejnost předčasně. Ve Francii a v Anglii by vzbudilo největší pozdvižení; jméno jeho původce by bylo ve všech ústech. Ale u nás? Máme je, a tím je to odbyto. Naši velcí se učí přežvykovat především a šťáva z francouzského románu je ovšem chutnější a stravitelnější. Zostří-li se jejich chrup a zesílí-li jim mozek a naučí-li se zatím německy, přečtou si snad jednou i — Agathona. To je dílo, o němž mluvím, o němž chci promluvit raději na méně vhodném místě, raději zde, než nepromluvit o něm vůbec, jak velice je obdivuji; neboť pozoruji s největším překvapením, do jak hlubokého mlčení o něm upadají

naši kritikové, nebo jakým chladným a lhostejným tónem o něm mluví. Je to první a jedinečný román pro myslící hlavu s klasickým vkusem. Román? Jen mu dejme toto jméno, možná, že tím najde víc čtenářů. Na těch nemnohých, které tím ztratí, stejně nezáleží.)

Kdyby v tomto srovnání, pravím tedy, nebila příliš do očí satirická nálada, bylo by je možné považovat za nejlepší spis na obranu komicky tragického nebo tragicky komického dramatu (v jakémsi titulku jsem to jednou viděl pojmenováno „smíšená hra“), za nejdůslednější rozvinutí myšlenky Lopeho. Zároveň by však bylo vyvrácením této myšlenky. Neboť by se ukázalo, že právě příklad přírody, který má ospravedlnit spojení slavnostní vážnosti s fraškovitou veselostí, mohl by stejně dobře ospravedlnit každou dramatickou nestvůru, postrádající plánu, souvislosti a lidského rozumu. Napodobování přírody by tedy vůbec nesmělo být uměleckou zásadou, nebo, kdyby jí přece jen zůstalo, přestalo by tím umění být uměním, nebo by aspoň nebylo o nic vyšší než umění napodobit pestré žilky mramoru na sádře; jeho chod a běh může být jakýkoliv, ani nejpodivnější chod a běh nemůže být tak podivný, aby se nemohl zdát přirozený; přirozený se nezdá jen ten, v němž se projevuje příliš mnoho symetrie, rovnoměrnosti a poměrnosti, příliš mnoho toho, co v jiném umění tvoří umění; nejumělejší je v tomto případě nejhorší a nejdivočejší nejlepši.

Jako kritik by náš autor mluvil možná zcela jinak. To, co tu chtěl tak duchaplně vybudovat, ztratil by bezpochyby jakožto zrůdný výplod barbarského vkusu nebo aspoň jako první pokusy znovu oživujícího umění nevzdělaných národů, na jejichž formu působil nějaký sběh jistých vnějších příčin nebo ponejvíce náhoda a na nichž rozum a úvaha měly co nejmenší nebo vůbec žád-

ný podíl. Sotva by řekl, že první objevitelé smíšené hry (když už zde to slovo je, proč bych ho neměl použít?) „chtějí napodobit přírodu stejně, jako se ji Řekové snažili zkrášlit.“

Slova věrný a zkrášlený, použijeme-li jich o napodobování a o přírodě, jakožto předmětu napodobování, vykládají se namnoze falešně. Jsou lidé, kteří nechtějí slyšet o přírodě, která by se dala příliš věrně napodobit; i to, co se nám v přírodě nelíbí, líbí se ve věrném napodobení, je schopno napodobení. Jsou jiní, kteří považují zkrášlování přírody za vrtoch; příroda, která chce být krásnější než příroda, není prý právě proto přírodou. Obojí se prohlašují za ctitele jediné přírody, jaká je; jedni myslí, že z ní není třeba nic vylučovat, druzí, že ji není čím doplňovat. Těm prvním by se tedy rozhodně musila líbit gotická smíšená hra a druzí by se musili velice namáhat, aby našli zalíbení v mistrovských dílech starých autorů.

Neděje se to však? Jestliže se však ti, kteří jsou tak velkými obdivovateli i nejprostší a nejvšednější přírody, přece jen vyslovili proti směsi fraškovitosti a poutavosti? Jestliže ti, kteří považují za nehorázné všechno, co chce být lepší a krásnější než příroda, přece jen prošli celým řeckým divadlem, aniž v tomto ohledu na něco narazili? Jak si máme vysvětlit tuto nesrovnalost?

Musili bychom se nezbytně vrátit zpět a odvolat, co jsme prve tvrdili o obou těchto druzích lidí. Ale jak to můžeme odvolat, aniž upadneme do nových nesnází? Srovnání takových státních činů s lidským životem, s obecným během světa je přece tak správné!

Chci tu nadhodit několik myšlenek, které, i když nejsou dost důkladné, mohou vyvolat myšlenky důkladnější. Hlavní myšlenka je tato: je pravda a není pravda,

že komická tragédie, gotický objev, věrně napodobuje přírodu. Napodobuje ji věrně jen zpola a druhou půli úplně zanedbává, napodobuje přírodu jen co do zjevů, aniž při tom sebemeně dbá přirozenosti našich pocitů a duševních sil.

V přírodě je všechno spojeno se vším, všechno se kříží, všechno se střídá se vším, všechno se navzájem proměňuje. Ale příroda je touto svou nekonečnou rozmanitostí divadlem jen pro nekonečného ducha. Aby se tohoto požitku mohl zúčastnit i duch obyčejný, musí mu být dána schopnost položit jí meze, kterých nemá, aby rozlišoval a mohl řídit svou pozornost podle svého dobrého zdání.

Tuto svou schopnost cvičíme v každém okamžiku svého života, bez ní by pro nás nebylo života, pro přílišnou různost vjemů bychom nevnímali nic, byli bychom stálou kořistí okamžitého dojmu, snili bychom, aniž bychom věděli o čem.

Posláním umění je, aby nás v oblasti krásna povzneslo k tomuto rozlišování, aby nám usnadnilo soustředit naši pozornost. Všechno, co si v přírodě oddělujeme, nebo co si přejeme oddělit od nějakého předmětu nebo od spojení různých předmětů v čase nebo v prostoru, skutečně se odděluje, a umění nám podává tento předmět nebo toto spojení předmětů tak jasně a výstižně, jak to jen dovoluje pocit, který má vzbudit.

Jsmeli svědky významné a dojmavé události a křížili ji jiná, která má nepatrný význam, snažíme se co možná vyhnout rozptýlení, jímž nám hrozí tato bezvýznamná událost. Abstrahujeme ji; a musí v nás nezbytně vzbudit odpor, když v umění najdeme znovu to, co jsme v přírodě chtěli odstranit.

Jen tehdy, přijímá-li tato událost ve svém průběhu všechny odstíny zajímavosti a nenásleduje-li hned jedna

událost za druhou, nýbrž vyplývá-li jedna z druhé, plodí-li vážnost smích, zármutek radost nebo naopak tak bezprostředně, že se nám zdá nemožné abstrahovat jedno nebo druhé, nežádáme si abstrahování ani v umění a umění samo dovede z této nemožnosti těžit. Dost však o tom; je již vidět, kam mířím.

BÁZEŇ A SOUCIT

Osmačtyřicátého večera (22. července) byla provedena truchlohra pana Weisse, Richard Třetí.

Tento kus je rozhodně jedním z našich nejvýznamnějších původních děl; oplývá velkými krásami, které jsou dostatečným svědectvím, že nebylo nad básnickovy síly, aby se vyhnul chybám, jimiž jsou tyto krásy protkány, jen kdyby si byl sám chtěl tyto síly přiznat.

Již Shakespeare uvedl na jeviště život a smrt Richarda III., pan Weiss si na to však vzpomněl teprve tehdy, až už bylo jeho dílo dokončeno. „Prohraji-li tedy při tomto srovnání,“ říká, „zjistí se aspoň tolik, že jsem se nedopustil plagiátu — ale možná by bylo zásluhou plagovat Shakespeara.“

Ovšem, za předpokladu, že je ho vůbec možné plagovat. Avšak to, co se říkalo o Homérovi, že totiž je těžší připravit ho o jeden verš než Herkula o jeho kyj, dá se doslova říci o Shakespeareovi. I nejnepatrnější z jeho krás nese pečeť, která volá do celého světa: „Já jsem Shakespeareova!“ A běda cizí kráse, která má odvahu postavit se vedle ní!

Shakespeare chce být studován, ne vylupován. Máme-li nadání, musí nám být Shakespeare tím, čím je

krajinářům temná komora: nechť do ní pilně nahlíží, aby se poučili, jak se příroda v různých případech promítá na plochu, ale ať si nic z toho nevypůjčují.

Neznám opravdu v celém Shakespearově kuse jediný výstup, ba ani jediný odstavec, kterého by pan Weiss mohl použít tak, jak je v Shakespearovi. Všechny části, i nejmenší, jsou u Shakespeara střiženy podle velikých rozměrů historické hry, která se má k tragedii podle francouzského vkusu asi tak, jako rozsáhlá fresková malba k miniatuře v prstenu. Co je možné vzít do takové tragédie ze Shakespeara, až snad na jednu tvář, jednu jedinou postavu, nanejvýš jednu skupinku, kterou je pak nutné zpracovat jako vlastní celek? Stejně tak by se musily z jednotlivých Shakespearových myšlenek stát celé výstupy a z jednotlivých výstupů celá dějství. Neboť chceme-li pro trpaslíka použít rukávu z oděvu obrova, musíme mu z něho ušít ne rukáv, nýbrž celý kabát.

Ale i když to uděláme, nemusíme se bát, že nás někdo obviní z plagiátu. Většina lidí nepozná v nití vlákno, z kterého je upředena. Ti nemnozí, kteří rozumějí umění, neprozradí mistra a vědí, že zrnko zlata se dá vytepat tak dovedně, že hodnota formy daleko převyší hodnotu obsahu.

Pokud jde o mne, lítuji tedy, že náš básník přišel na Shakespearova Richarda tak pozdě. Mohl ho znát dříve a přesto zůstat stejně původní, jako je nyní; mohl ho použít, aniž by o tom svědčila jediná přenesená myšlenka.

Kdyby mě potkalo totéž, použil bych Shakespearova díla aspoň dodatečně jako zrcadla, abych se svého díla setřel všechny skvrny, které mé oko nedovedlo ihned postřehnout. Odkud však vím, že to pan Weiss neučinil?

A proč by to neměl učinit?

Nemůže se stát, že to, co já považuji za takové skvrny, jemu se skvrnami nezdá? A není velmi pravděpodobné, že on je více v právu než já? Jsem přesvědčen, že umělcovo oko je obvykle mnohem bystřejší než nejbystřejší oko jeho pozorovatelů. Uvedou-li mu dvacet námitek, vzpomene si, že devatenáct z nich si vznesl při práci sám a že si na ně už také sám odpověděl.

Nebude ho mrzet, uslyší-li je i od jiných, neboť je rád, že se jeho dílo posuzuje; je mu jedno, zda vlašně či důkladně, zleva či zprava, způsobně či potutelně; i nejvlastnější a nejnesprávnější, nejpotutelnější úsudek je mu milejší než chladný obdiv. Úsudku dovede využít tím nebo oním způsobem k svému prospěchu, co si však počne s obdivem? Nechce pohrdat těmi dobrými, poctivými lidmi, kteří ho považují za cosi tak mimořádného, a přece nad nimi musí pokrčit rameny. Není marnivý, ale obvykle je hrdý a z hrdosti by na sobě nechal desetkrát raději ulpět nezasloužené pokárání než nezaslouženou chválu. Tušíte, jakou kritiku si tímto připravuji. Ne však u autora, nanejvýš u toho nebo onoho kolegy. Nevím, kde jsem to nedávno musil číst, že Amalii, kterou napsal můj přítel, jsem pochválil na úkor jeho ostatních veseloher.¹⁷⁾ Na úkor? Ale aspoň tedy na úkor dřívějších? Přejí vám, milý pane, aby vaše starší díla nemohla být nikdy takto kárána. Chraň vás Bůh před potměšilou chválou, že vaše poslední dílo je vždycky nejlepší! K věci. Je to především Richardův charakter, o němž bych chtěl od básníka vysvětlení. Aristoteles by jej vůbec zavrhl: s Aristotelovým názorem bych byl brzy hotov, jen kdybych dovedl udělat totéž i s jeho důvody.

¹⁷⁾ *Právě si vzpomínám: v dodatcích pana Schmidta k jeho Theorii básnictví, str. 45. — G. E. L.*

Podle něho má tragedie budit soucit a hrůzu; z toho vyvozuje, že její hrdina nesmí být ani docela ctnostný muž ani úplný zlosyn, neboť neštěstím jednoho ani druhého se nedá onoho účelu dosáhnout.

Soudím-li takto, je Richard Třetí tragedie, která se míjí svým účelem. Nesoudím-li takto, pak vůbec nevím, co to tragedie je.

Neboť Richard Třetí, jak ho vyličil pan Weiss, je nepochybně největší, nejodpornější obluda, jakou kdy jeviště nosilo. Říkám jeviště; pochybuji, že by ji opravdu byla nosila země.

Jaký soucit může vzbudit záhuba této obludy? To však také nechce a na tom básník nezaložil své dílo; jsou v něm zcela jiné osoby, z nichž učinil předměty našeho soucitu.

Ale hrůza? Což tento zlosyn, který naplnil mrtvolami propast, zejíci mezi ním a trůnem, mrtvolami těch, kdož mu musili být nejmilejší na celém světě, tento krvežiznivý ďábel, honosící se svou krvežiznivostí, smějící se svým zločinům, by neměl budit hrůzu ve vrchovaté míře?

Ovšem, že budí hrůzu, rozumí-li se hrůzou úžas nad nepochopitelnými zločiny, hnus nad nepravostmi, které se vymykají našemu chápání, rozumí-li se bázní mrazení, které nás přechází při pohledu na úmyslné ukrutnosti, páchané s rozkoší. Této hrůzy mi dal Richard Třetí zakusit pořádný díl.

Tato hrůza je však tak málo záměrem tragedie, že se jí staří básníci snažili všemi způsoby zmírnit, když se jejich osoby musily dopustit nějakého velkého zločinu. Často raději sváděli vinu na osud, raději udělali ze zločinu dopuštění nějakého mstícího se božstva, raději proměnili svobodného člověka ve stroj, než aby nás ne-

chali v hrozném domnění, že člověk je od přírody schoopen takové zkaženosti.

U Francouzů má Crebillon přídomek Hrozný a velice se obávám, že spíš pro tuto hrůzu, která by v tragedii neměla být, než pro onu pravou hrůzu, kterou filosof počítá k podstatě tragedie.

A té by se vůbec nemělo říkat hrůza. Slovo, které používá Aristoteles, zní bázeň: tragedie má budit, říká, soucit a bázeň, nikoli soucit a hrůzu. Je pravda, hrůza je jeden druh bázně, je to náhlá, překvapující bázeň. Avšak právě to náhlé, to překvapující, které je v tomto pojmu obsaženo, zřetelně ukazuje, že ti, kteří zde uvádějí slovo hrůza místo slova bázeň, nepoznali, jakou bázeň má Aristoteles na mysli. Nevrátím se na tuto cestu tak brzy, dovolte mi proto, abych trochu odbočil.

„Soucit,“ praví Aristoteles, „potřebuje někoho, kdo trpí nezaslouženě, a bázeň někoho, kdo je nám roven. Zlosyn není ani jedno ani druhé, proto také jeho neštěstí nemůže budit ani jedno ani druhé.“

Tuto bázeň, říkám já, pojmenovali novější vykladači a překladatelé hrůzou a touto záměnou slov se jim podařilo dostat se do nejpodivnějšího sporu s filosofem. „Nebylo možné shodnout se,“ říká jeden z mnoha, „ve výkladu této hrůzy; vskutku má v každé úvaze o jeden článek víc a tento článek vylučuje její všeobecnost a přespřilíši ji omezuje. Mínil-li Aristoteles dodatkem ‚nám roven‘ jen pouhou podobnost lidí, protože divák i jednající osoba jsou lidé, i když je nekonečný rozdíl v jejich povaze, hodnosti a postavení, pak byl tento dodatek zbytečný, protože se rozumí sám sebou. Byl-li však toho názoru, že jen ctnostné osoby nebo osoby s odpustitelnou chybou mohou budit hrůzu, neměl pravdu, neboť rozum i zkušenost jsou pak proti němu. Hrůza vyvěrá

beze sporu z pocitu lidskosti, protože jí podléhá každý člověk a každý člověk se díky tomuto pocitu zachvěje při nehodě, která postihne jiného člověka. Je sice možné, že někomu napadne zapírat si to, to by však bylo zapírání jeho přirozených pocitů a tedy pouhé vychloubání ze zvrácené zásady a žádná námitka. I když se nešlechtné osobě, k níž je právě obrácena naše pozornost, neočekávaně přihodí neštěstí, ztrácíme s očí nešlechtníka a vidíme pouhého člověka. Pohled na lidské utrpení vůbec nás rozesmůtňuje a náhlý pocit smutku, který v nás vzniká, je hrůza.“

Zcela správně, avšak na nesprávném místě! Neboť v čem to odporuje Aristotelovi? V ničem. Aristoteles nemá na mysli tuto hrůzu, když mluví o bázni, do níž nás může uvést neštěstí někoho, kdo je nám roven. Tato hrůza, která se nás zmocňuje při neočekávaném pohledu na utrpení někoho jiného, je soucitná hrůza a je tedy obsažena v pojmu soucitu. Aristoteles by neříkal „soucit a bázeň“, kdyby bázní nerozuměl nic než pouhou modifikaci soucitu.

„Soucit,“ říká autor listů o citech, „je smíšený pocit, který je složen z lásky k nějakému předmětu a z nelibosti nad jeho neštěstím. Pohyby, jimiž se dává poznat soucit, liší se od prostých příznaků lásky i nelibosti, neboť soucit je přelud. Jak mnohotvárný však může být tento přelud! Změňme jen určení času u neštěstí, kterého litujeme; tu dojde soucit výrazu zcela jiným způsobem. S Elektrou, plačící nad bratrovou urnou, pocítujeme soucitný zármutek, protože považuje neštěstí za dokonané a oplakává utrpenou ztrátu. To, co cítíme při bolestech Filoktetových, je rovněž soucit, avšak soucit poněkud jiné povahy, neboť muka, jež musí vytrpět tento ctnostný muž, jsou zpřítomněna a přepadají ho

před našimi zraky. Když se však Oidipus zděsí rozuzlujícího se tajemství, když se Monima zhrozí spatřivši, jak žárlivý Mithridates zbledl, když se bojí ctnostná Desdemona, slyšíc hovořit tak výhrůžně svého jindy něžného Othella, co cítíme zde? Stále ještě soucit! Avšak soucitné zděšení, soucitnou bázeň, soucitnou hrůzu. Dojmy jsou různé, jen podstata pocitů je ve všech těchto případech táž. Protože každá láska je spojena s ochotou postavit se na místo milovaného, musíme s milovanou osobou sdílet všechny druhy utrpení, čemuž se velmi výstižně říká soucit. Proč by tedy také bázeň, hrůza, hněv, žárlivost, pomstychtivost a vůbec všechny druhy nepříjemných pocitů, nevyjímajíc dokonce ani závist, nemohly povstat ze soucitu? Z toho vidíme, jak velmi neobratně dělí většina uměleckých kritiků tragické vášně na hrůzu a soucit. Hrůza a soucit! Což není divadelní hrůza soucitem? Za koho se divák zhrozí, když Merope vytasí dýku na vlastního syna? Ovšem, že ne za sebe, nýbrž za Aegistha, jemuž tolik přejeme, aby zůstal na živu, a za podvedenou královnu, která ho považuje za vraha svého syna. Chceme-li však nazvat soucitem jen nelibost nad přítomným neštěstím někoho jiného, musíme nejen hrůzu, ale i všechny ostatní vášně, které jsou nám touto osobou sdělovány, rozeznávat od vlastního soucitu.“

Tyto myšlenky jsou tak správné, tak jasné, tak samozřejmé, že nám napadne, že by je mohl a musil mít každý. Nechci však podstrkovat důvtipné poznámky nového filosofa filosofovi starému; znám jeho učení o smíšených pocitech příliš dobře, za její pravou teorii mám co děkovat jen jemu. Avšak to, co tak výborně vyložil, mohl přece přibližně vcelku cítit Aristoteles; nedá se aspoň popřít, že Aristoteles buď musil věřit, že

tragedie nemůže a nemá budit nic než vlastní soucit, než nelibost nad přítomným neštěstím někoho jiného, což se u něho dá těžko předpokládat, nebo že pod pojem soucit zahrnoval všechny vášně vůbec, jež jsou nám sdělovány někým jiným.

Neboť on, Aristoteles, jistě není ten, kdo provedl ono právem odsuzované rozdělování tragických vášní na soucit a hrůzu. Byl špatně chápán, špatně překládán. Mluví o soucitu a bázní, ne o soucitu a hrůze; a jeho bázeň naprosto není bázní, kterou v nás budí neštěstí hroziící někomu jinému, pro tohoto jiného je to bázeň prýšticí z naší podobnosti s trpící osobou, je to obava, že neštěstí, které postihlo ji, může postihnout nás samy. Zkrátka, tato bázeň je soucit vztahovaný na nás samy.

Aristoteles chce být všude vykládán sám ze sebe. Kdo nám chce dodat nový komentář k jeho dílu O básnictví, který by daleko předstihl komentář Dacierův, tomu radím, aby si především přečetl filosofovo dílo od začátku do konce. Najde výklady k dílu O básnictví tam, kde by je nejméně čekal; zvláště musí prostudovat knihy o řečnictví a o morálce. Mělo by se sice mít za to, že scholastikové, kteří měli Aristotelovy spisy v malíčku, musili by už dávno tyto výklady najít. Kniha O básnictví je však spis, o který se starali nejméně. Přitom jim chyběly jiné znalosti, bez nichž jsou tyto výklady neplodné; neznali divadlo a jeho mistrovské kusy.

Autentický výklad této bázně, kterou Aristoteles spojuje s tragickým soucitem, je v páté a osmé kapitole druhé knihy jeho díla o umění řečnickém. Nebylo vůbec těžké vzpomenout si na tuto kapitolu, ale snad si žádný z jeho vykladačů na ni nevzpomněl, nebo aspoň ji nepoužil tak, jak se jí použít dá. Neboť i ti, kteří bez ní uznali, že tato bázeň není soucitná hrůza, mohli se z ní

poučít o jedné důležité věci, totiž o příčině, proč Staigeiran zde připojuje k soucitu bázeň, a proč jen bázeň, proč ne žádnou jinou vášeň, a proč ne více vášní. O této příčině nic nevědí a rád bych slyšel, co by ze své vlastní hlavy odpověděli na otázku, proč na příklad nemůže a nesmí tragedie budit právě tolik soucitu a obdivu jako soucitu a bázně.

Všechno však záleží na představě, jakou si Aristoteles vytvořil o soucitu. Myslil totiž, že neštěstí, které se má stát předmětem našeho soucitu, musí mít nezbytně tu vlastnost, že může hrozit nám nebo lidem nám blízkým, myslil, že kde není tato bázeň, nemůže ani zbývat místo pro soucit. Neboť ani ten, koho neštěstí srazilo tak hluboko, že se už nemá čeho bát, ani ten, kdo se cítí tak dokonale šťastný, že vůbec nechápe, odkud by ho mohlo zasáhnout neštěstí, ani zoufalec, ani domýšlivec nemívají soucit s ostatními. Tím se také navzájem vysvětlují pojmy strašného a hodného politování. „Připadá nám hrozné,“ praví, „všechno to, co by vzbudilo náš soucit, kdyby se to přihodilo nebo mělo přihodit někomu jinému, a hodným politování je pro nás všechno to, čeho bychom se báli, kdyby to hrozilo nám samým. Nestačí tedy, že nešťastník, s nímž máme mít soucit, si svého neštěstí nezaslouží, i když si je přivodí nějakou svou slabostí, jeho mučená nevinnost, nebo spíše jeho příliš tvrdě splácená vina, by pro nás byla ztracena, nebyla by s to vzbudit náš soucit, kdybychom neviděli možnost, že jeho utrpení může postihnout i nás. Tato možnost se však najde a může vést k velké pravděpodobnosti tehdy, když ho básník neučiní horším, než býváme obvykle my, dá-li mu myslit a jednat zcela tak, jak bychom v jeho postavení myslili a jednali my, nebo jak se aspoň domníváme, že bychom musili myslit a jednat,

zkrátka, když nám ho vyličí jako člověka stejného zrna jako jsme my. Z této podobnosti vzniká bázeň, obava, že náš osud se může velmi snadno zvrtnout jako osud jeho, neboť cítíme svou podobnost s ním a právě tato obava dává uzrát soucitu.“

Tak smýšlel Aristoteles o soucitu a jen z toho je možné pochopit pravou příčinu, proč ve výkladu o tragedii uvedl vedle soucitu jedinou bázeň. Ne, že by tato bázeň byla zvláštní, na soucitu nezávislá vášeň, která může být vzbuzena tu společně se soucitem, tu bez něho, tak jako soucit může být vzbuzen tu s ní, tu bez ní, což byl falešný výklad Corneillův, nýbrž proto, že podle jeho výkladu soucitu je v soucitu nezbytně obsažena bázeň, neboť náš soucit vyvolává jen to, co může zároveň vyvolat bázeň.

Corneille už měl napsány všechny své kusy, když se posadil, aby komentoval Aristotelův spis O básnictví. Padesát let pracoval pro divadlo a po této zkušenosti by nám byl nepochybně mohl povědět o starověkém dramatickém zákoníku výtečné věci, jen kdyby jej byl při své práci bral pilněji na potaz. Zdá se, že to učinil jen s ohledem na mechanická pravidla umění. V podstatnějších věcech ho nedbal, a když nakonec zjistil, že se proti němu prohřešil, přestože tak nechtěl učinit, snažil se pomoci si výklady a dával svému učiteli říkat věci, na které by učitel nebyl zřejmě ani pomyslíl.

Corneille uvedl na scénu mučedníky a vyličil je jako nejdokonalejší lidi bez jediné chybičky; v Prusiovi, ve Focovi, v Kleopatře nám předvedl nejodpornější obludy; a o obou těchto odrůdách tvrdí Aristoteles, že nejsou pro tragedii vhodné, protože žádná z nich není s to vzbudit ani soucit ani bázeň. Co na to odpoví Corneille? Jak začne, aby tímto rozporem neutrpěla ani jeho ani

Aristotelova pověst? „Ó,“ říká, „s Aristotelem se snadno shodneme. Stačí jen mít za to, že nechtěl právě tvrdit, že je zapotřebí obou prostředků, bázně a soucitu, současně, aby se dosáhlo očistění vášni, které je mu konečným účelem tragedie, nýbrž podle jeho názoru k tomu postačí jeden z nich. Tento výklad můžeme doložit z Aristotela samého, uvážíme-li správné důvody, které uvádí pro vyloučení příhod, které v tragedii neschvaluje. Neříká nikdy: to nebo ono se pro tragedii nehodí, protože to budí jen soucit a žádnou bázeň; nebo: toto je v tragedii nepřipustné, protože to budí jen bázeň, a ne soucit. Ne, odmítá je proto, že, jak říká, nevyvolávají ani soucit ani bázeň, a dává nám tím poznat, že se mu nelíbí proto, že jim chybí jak jedno tak i druhé, a že by jim neodepřel svou pochvalu, kdyby budily aspoň jedno z obojího.“

Ale to je od základu nesprávné! Nemohu se dost nadivovat tomu, jak Dacier, který si přece jinak dost všiml překrucování Aristotelova textu, jehož se Corneille hleděl dopouštět k svému prospěchu, mohl přehlédnout toto největší překroucení. Jak je však mohl nepřehlédnout, když mu nikdy nenapadlo vzít na potaz filosofovo vysvětlení o soucitu? Jak již bylo řečeno, to, co si Corneille namlouvá, je od základu nesprávné. Aristoteles to nemohl mít na mysli, jinak bychom se musili domnívat, že mohl zapomenout na svůj vlastní výklad, musili bychom se domnívat, že dovedl odporovat sám sobě nejhmatatelnějším způsobem. Jestliže podle jeho učení nebudí náš soucit žádné neštěstí, kterého se neobáváme sami, nemohl by být spokojen s žádným jednáním v tragedii, které budí jen soucit, a ne bázeň; neboť sám považoval tuto věc za nemožnou; taková jednání proň neexistují; on myslí, že jsou-li s to vzbudit

v nás soucit, musí v nás vzbudit i bázeň, nebo ještě spíš, touto bází budi soucit. Ještě méně si uměl představit děj tragédie, který by v nás mohl vzbudit bázeň, aniž v nás zároveň probudil soucit, neboť byl přesvědčen, že všechno, co v nás budi bázeň, musí budit i soucit, vidíme-li, že je tím někdo ohrožen nebo postižen, a to se právě děje v tragedii, kde vidíme, jak všechno neštěstí, kterého se obáváme, potkává ne nás, nýbrž jiné.

Je pravda, že Aristoteles, když mluví o dějích nevhodných pro tragedii, několikrát o nich říká, že nebudí ani soucit ani bázeň. Dal-li se však Corneille svést tímto *ani ani*, tím hůř pro něho. Tyto rozdělovací částice nezahrnují vždycky to, co do nich zahrnuje on. Řekneme-li na příklad o nějaké ženě, že není ani krásná ani vtípná, chceme říci, že bychom byli spokojeni, kdyby měla aspoň jedno z obojího, neboť vtíp a krása se dají od sebe oddělit nejen v myšlenkách; jscu odděleny skutečně. Řekneme-li však: „Ten člověk nevěří ani v nebe ani v peklo,“ chceme tím také říci, že bychom byli spokojeni, kdyby věřil jen v jedno z obojího, kdyby věřil jen v nebe, a ne v peklo, nebo jen v peklo, a ne v nebe? Ovšem, že ne, protože kdo věří v jedno, musí nezbytně věřit i v druhé; nebe a peklo, trest a odměna jsou na sobě závislé, je-li jedno, je i druhé. Nebo, abych použil příkladu z příbuzného umění, řekneme-li, že tento obraz za nic nestojí, protože nemá ani kresbu ani barevnost, chceme tím říci, že dobrému obrazu stačí jedno z obojího? Je to tak jasné! Kdyby však vysvětlení, které podává Aristoteles o soucitu, bylo falešné? Což kdybychom mohli mít soucit i s takovými nesnázemi a takovým neštěstím, kterých se v žádném případě nemusíme obávat?

Je to pravda, není zapotřebí naší bázně, abychom

pocítli nelibost nad fyzickými nesnázemi předmětu, který milujeme. Tato nelibost vyplývá z pouhé představy jeho nedokonalosti, tak jako naše láska vyplývá z představy jeho dokonalosti; a ze směsi této libosti a nelibosti vzniká smíšený pocit, který nazýváme soucitem.

A přece nemyslím, že bych se musil Aristotela vzdát.

Neboť i když můžeme zakoušet soucit s jinými, aniž se sami bojíme, přece nemůže být spor o to, že náš soucit, přistoupí-li k němu ona bázeň, stane se živějším a silnějším a přitažlivějším, než by mohl být bez ní. A co nám brání v domnění, že smíšený pocit z fyzických nesnází milovaného předmětu v nás vzroste jen touto bází do té míry, že si zaslouží název afektu?

Aristoteles se to vskutku domníval. Neposuzuje soucit podle jeho prvotních pohnutek, pozoruje jej pouze jako afekt. Aniž popírá tyto pohnutky, upírá jiskře název plamene. Soucitné pohnutky bez naší vlastní obavy nazývá filantropií a jen silnějším hnutím tohoto druhu, spojeným s naší vlastní obavou, dává jméno soucit. Tvrdí tedy sice, že zlosynovo neštěstí nebudí v nás ani soucit ani obavy, neupírá mu však proto jakoukoli působivost. Vždyť i zlosyn je člověk, je to bytost, která si při vši své mravní nedokonalosti uchovává dost dokonalosti, abychom si raději nepřáli jeho záhuby, jeho zničení, abychom pociťovali něco, co se podobá soucitu, prvky soucitu. Jak už však bylo řečeno, Aristoteles nenazývá tento soucitu podobný pocit soucitem, nýbrž filantropií. „Žádný zlosyn,“ říká, „nesmí se dostat z nešťastných poměrů do šťastných, protože to je to nejméně tragické, co se může stát; není v tom nic z toho, co by tam mělo být; nebudí to ani filantropii ani soucit ani bázeň. Nesmí to také být úplný zlosyn, který ze

šťastných poměrů upadne do nešťastných, protože taková příhoda může sice vzbudit filantropii, ale ani soucit ani bázeň.“ Neznám nic pustšího a nechutnějšího než obvyklé překlady slova filantropie. Uvádějí totiž přidavné jméno odvozené od tohoto slova v latině jako „hominibus gratum“, ve francouzštině „ce que peut faire quelque plaisir“ a v němčině jako „was Vergnügen machen kann“. Zdá se, že jediný Goulston, pokud vím, neporušil smysl přeloživ *φιλάνθρωπος* jako „quod humanitatis sensu tangat“. ¹⁸⁾ Neboť touto filantropií, na niž si činí nárok i neštěstí zlosynovo, nemáme rozumět radost nad jeho zaslouženým trestem, nýbrž nejpudovější cit lidskosti, který se v nás v okamžiku jeho utrpení probudí přes představu, že toto utrpení je zasloužené. Pan Curtius sice omezuje tyto pohnutky soucitu s nešťastným zlosynem jen na jistý druh neštěstí, které ho postihuje. „Takové zlosynovy příhody,“ říká, „které v nás nebudí ani hrůzu ani soucit, musí být následky jeho nepravosti, protože potkají-li ho náhodou, nebo je-li jimi dokonce stížen nevinně, zůstávají mu v srdcích diváků zachovány výsady lidskosti, jako neodpíráme svůj soucit ani bezbožníkovi, který trpí nevinně.“ Zdá se však, že si to dost nerozvážil. Neboť i tehdy, je-li neštěstí, do něhož upadá zlosyn, následkem jeho zločinu, nemůžeme se ubránit tomu, abychom s ním necítili.

„Pohleďte na to množství lidí,“ říká pisatel listů o pocitech, „tísňící se v hustých zástupech kolem odsouzence. Znají všechny hrůzné činy, kterých se zločinec dopustil, odsoudili jeho chování a možná i jeho samého. Teď ho vlekou zohyzděného a bezmocného na odporný pranýř. Lidé se tlačí zástupem, vystupují na špičky, šplhají na střechy, aby uviděli, jak smrtelné rysy zne-

¹⁸⁾ Co se týče smyslu pro lidskost.

tvorí jeho obličej. Rozsudek nad ním je vyřčen, kat se blíží k němu, jediný okamžik rozhodne o jeho osudu. Jak toužebně si nyní všechna srdce přejí, aby mu bylo odpuštěno! Jemu? Předmětu jejich opovržení, jež by byli o okamžik dříve sami odsoudili k smrti? Čím se v nich nyní znovu probouzí paprsek lásky k člověku? Není to blízkost trestu, pohled na nejstrašnější fyzické zlo, co nás smiřuje dokonce i se zvrhlikem a získává mu naši lásku? Bez lásky bychom rozhodně nemohli mít soucit s jeho osudem.“

A právě tato láska k našim bližním, říkám já, které nemůžeme za žádných okolností úplně pozbyť, která neuhastitelně žhne pod popelem, kterým ji přikrývají ostatní, silnější pocity, a čeká na příznivý závan neštěstí a bolesti a zkázy, aby vypukla v plamen soucitu, právě tato láska je to, co Aristoteles rozumí pod pojmem filantropie. Máme pravdu, zahrnujeme-li ji pod pojem soucitu. Avšak ani Aristoteles nebyl v nepravu, když jí dal zvláštní jméno, aby ji, jak už bylo řečeno, odlišil od nejvyššího stupně soucitných pocitů, na kterém se za současného působení naší vlastní bázně stává afektem.

Je zde nutné odvrátit ještě jednu námitku. Jestliže Aristoteles chápal pojem soucitného afektu tak, že musí být nezbytně spjat s naší vlastní bázní, k čemu bylo třeba uvádět bázeň ještě zvlášť? Slovo soucit ji už obsahovalo v sobě a bylo by stačilo prostě říci: „Tragedie má vzbuzením soucitu provést očistění naší vášně.“ Neboť dodatek „bázeň“ neříká o nic víc, a ještě tomu, co má říkat, dodává kolísavosti a neurčitosti. Odpovídám: Kdyby nás byl Aristoteles chtěl poučit jen o tom, které vášně může a má tragedie budit, byl by si mohl ušetřit dodatek „bázeň“ a bezpochyby by si jej byl ušetřil, protože žádný filosof nebyl skoupější na slovo než on. Chtěl nás

však zároveň poučit o tom, které vášně v nás mají být očištěny vášněmi vyvolanými v tragedii a s tímto úmyslem musil se zmínit o bázni zvlášť. Protože, i když podle něho afekt soucitu nemůže být ani na divadle ani mimo ně bez naší vlastní bázně, je-li tato bázeň nezbytnou složkou soucitu, neplatí to přece obráceně a soucit není složkou naší vlastní bázně. Jakmile tragédie skončí, skončí i náš soucit, a ze všech hnutí myslí, jež jsme pocítili, nezbyvá nic než pravděpodobná obava, kterou sami pocítujeme, čerpající z neštěstí, které bylo předmětem našeho soucitu. Tu si odnášíme a tak jako ona, jsouc složkou soucitu, pomáhá očišťovat soucit, tak také nyní pomáhá, jako vašeň existující sama o sobě, očišťovat sebe samu. Aby tedy Aristoteles upozornil, že to může činit a skutečně také činí, považoval za nutné uvést ji zvlášť.

Nemůže být sporu o tom, že Aristoteles vůbec nechtěl podat nějakou přísně logickou definici tragédie. Neboť, aniž se omezil jen na její podstatné vlastnosti, přibral k nim různé vlastnosti nahodilé, protože podle tehdejšího obyčeje byly nezbytné. Odečteme-li tyto nahodilé vlastnosti a zredukujeme-li ostatní znaky navzájem, zbude nám dokonale přesný výklad, totiž ten, že tragédie je jedním slovem báseň, která budí soucit. Svým rodem je to napodobení nějakého děje, tak jako epopej a komedie, co do druhu, je to však napodobení děje budícího soucit. Z obou těchto pojmů se dají dokonale odvodit všechna její pravidla a dokonce se z nich dá stanovit její dramatická forma.

O tom posledním snad někdo zapochybuje. Nedovedl bych aspoň jmenovat uměleckého kritika, kterému by napadlo pokusit se o to. Všichni přijímají dramatickou formu tragédie jako něco daného, co je takové proto,

že je to takové, a co se tak ponechá, protože to bylo uznáno za dobré. Jediný Aristoteles se dopátral příčiny, ve svém výkladu ji však spíše předpokládá, než zřetelně naznačuje. „Tragedie,“ říká, „je napodobení nějakého děje, které nikoli vypravováním, nýbrž soucitem a bázní působí očištění těchto a jiných vášní.“ Tak to vyjadřuje slovo od slova. Koho by tu neudivil zvláštní protiklad — nikoli vypravováním, nýbrž soucitem a bázní? Soucit a bázeň jsou prostředky, jichž používá tragédie, aby dosáhla svého záměru, a vypravování se zde může týkat jen způsobu, jakým se těchto prostředků používá nebo nepoužívá. Zdá se tedy, že tu Aristoteles něco přeskočil? Nezdá se, že tu chybí vlastní protiklad k vypravování, které je dramatickou formou? Co však učiní s touto mezerou překladatelé? Jeden se jí velmi obezřetně vyhne a druhý ji vyplní, ale jen slovy. Žádný v ní nenachází víc než nedbalý slovosled, kterého se podle svého domnění nemusí přidržovat, jen když přetlumočí smysl filosofických slov. Dacier překládá: „d'une action — qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur...“¹⁹⁾ atd. a Curtius: „einer Handlung, welche nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlung selbst) uns, vermittelt des Schreckens und des Mitleids, von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaft reinigt“.²⁰⁾ Ó, výborně! Oba říkají to, co chce říci Aristoteles, jenže to neříkají tak, jak to říká on. Záleží na tom „jak“, protože to opravdu není jen nedbalý slovosled. Zkrátka, věc se má takto: Aristoteles si všiml,

¹⁹⁾ *Jednání — které bez pomoci vyprávění, soucitem a bázní...*

²⁰⁾ *Jednání, které nikoliv vyprávěním básnickovým, nýbrž bázní a soucitem (předváděním děje samého) nás očišťuje od chyb předváděných vášní.*

že soucit nezbytně vyžaduje existence nějakého zla, že s dávno zašlým nebo daleko v budoucnosti ležícím neštěstím nemůže mít soucit buď vůbec, nebo ani zdaleka ne takový soucit, jako s neštěstím přítomným, a že je tudíž nutno děj, kterým chceme vzbudit soucit, napodobit ne jako minulost, ve formě vypravování, nýbrž jako přítomnost, to jest ve formě dramatické. A jen to, že náš soucit se vypravováním budí buď málo nebo vůbec ne, ale že je probouzen takřka jen a jen přítomným předvedením, opravňovalo ho, aby ve výkladu uvedl místo formy věc samu, protože tato věc může mít jen jedinou formu. Kdyby byl považoval za možné, aby náš soucit byl probuzen i vypravováním, bylo by ovšem velmi chybným přeskočením, kdyby byl řekl „nikoli vypravováním, nýbrž soucitem a strachem“. Poněvadž však byl přesvědčen, že soucit a bázeň mohou být vzbuzeny napodobením jen v dramatické formě, mohl si pro ukrácení cesty dovolit tento skok. Poukazuji proto na tutéž, devátou kapitolu druhé knihy jeho díla O umění řečnickém.

Pokud pak jde o mravní účel, který Aristoteles přisuzuje tragedii, a o němž se domnívá, že jej ve výkladu o ní musí uvést, je známo, jak často, zvláště v novější době, oň zuřily spory. Troufám si však dokázat, že nikdo z těch, kdo se vyslovili proti Aristotelovi, mu neporozuměl. Nemohu se zde pouštět do bližšího rozboru této věci. Aby se však nezdálo, že mluvím zcela bez důkazů, chci učinit dvě poznámky.

1. Dávají Aristotelovi říkat, že „tragedie nás má s pomocí hrůzy a soucitu očistit od chyb předváděných vášní“. Předváděných? Dostane-li se tedy hrdina svou zvědavostí, ctižádostí, láskou nebo hněvem do neštěstí, má tragedie očistit naši zvědavost, naši ctižádost, naši lásku,

náš hněv? To nikdy nepřípadlo Aristotelovi na mysl. A tak se pánům dobře bojuje, jejich obrazotvornost proměňuje větrné mlýny v obry, ženou se proti nim s jistou nadějí na vítězství a neohlížejí se na Sancha, který nemá než zdravý lidský rozum, jede za nimi na mnohem horším koni a volá na ně, aby se neukvapovali a otevřeli přece pořádně oči: τὰν τοιούτων παθημάτων ²¹⁾ říká Aristoteles a to neznámá „představovaných vášní“; to měli přeložit „těchto“ nebo „takových“ nebo „probuzených vášní“. Slovo τοιούτων ²²⁾ se vztahuje jedině na předcházející soucit a bázeň; tragedie má vzbudit náš soucit a naši bázeň, aby jen tyto a takové vášně, nikoliv však všechny vášně bez rozdílu očistila. Říká však τοιούτων a nikoliv τούτων, říká „těchto a takových“, nikoliv prostě „těchto“, aby naznačil, že soucitem nerozumí jen onen soucit, který se tak nazývá obecně, nýbrž všechny filantropické pocity, tak jako bázní nerozumí jen nelibost nad hrozícím nám zlem, nýbrž i každou s ní spřízněnou nelibost, nelibost nad přítomným i nelibost nad minulým zlem, zármutkem a smutkem. V celém tomto rozsahu mají soucit a bázeň jež tragedie vzbudí, očišťovat náš soucit a naši bázeň, ale jen ty a žádné jiné vášně. V tragedii je sice možné najít i poučení a příklady, prospěšné při očišťování jiných vášní, ty však nepatří k jejímu záměru, ty má společně s epopejí a komedií, pokud je básní, napodobením děje vůbec, ne však, pokud je tragedií zvláště, napodobením děje budícího soucit. Všechny druhy poesie nás mají polepšovat, je smutné, musí-li se to teprve dokazovat; a ještě smutnější je, jsou-li básníci, kteří o tom pochybují. Všechny druhy však nemohou polepšovat

²¹⁾ Takových vášní

²²⁾ Takových

všechno; aspoň každý z nich není tak dokonalý jako kterýkoliv jiný; avšak to, co každý z nich může nejdokonaleji napravit, v čem se mu nemůže vyrovnat žádný jiný druh, to jediné je jeho vlastním posláním.

2. Protože Aristotelovi protivníci nedbali toho, jaké vášně v nás chce vlastně očistit soucitem a bázní v tragedii, bylo přirozené, že se musili mýlit i pokud šlo o očistění samo. Aristoteles slibuje na konci své *Politiky*, kde mluví o očišťování vášní hudbou, že o tomto očišťování pojedná obsáhleji ve svém díle *O básnictví*. „Protože v něm však,“ praví Corneille, „nenacházíme vůbec nic o tomto předmětu, došla většina jeho vykladačů k názoru, že se nám nezachovalo celé.“ Vůbec nic? Co se mne týká, myslím, že i v tom, co nám zbylo z jeho díla *O básnictví*, ať je to mnoho nebo málo, nacházíme všechno, co asi považoval za nutné říci tomu, komu není filosofie zcela neznámá. Corneille si sám všiml jednoho místa, které by nám, podle jeho mínění, mohlo dostatečně objasnit způsob, jakým se v tragedii děje očišťování vášní, totiž místa, kde Aristoteles říká, že „soucit si žádá někoho, kdo trpí nezaslouženě, a bázeň někoho, kdo je nám roven“. Toto místo je opravdu velmi důležité, jenže Corneille je nesprávně pochopil a nemohl jinak, protože měl v hlavě očišťování všech vášní vůbec. „Soucit s neštěstím někoho, kdo je nám roven,“ říká, „budí v nás obavu, že nás může potkat podobné neštěstí; tato bázeň vyvolává žádost vyhnout se mu a tato žádost snahu očistit, zmírnit, zlepšit, ba dokonce zahladit vašeň, skrze kterou si osoba, s níž máme soucit, přivodila před našimi zraky své neštěstí; neboť každému říká rozum, že chceme-li ujít následkům, musíme odstranit příčinu.“ Avšak toto rozumování, které dělá z bázně pouhý nástroj, jímž soucit působí očistění, je falešné a

a není možné, aby bylo názorem Aristotelovým, protože podle toho by právě tragédie mohla očišťovat všechny vášně, nejen ony dvě, které výslovně připouští Aristoteles. Mohla by očistit náš hněv, naši zvědavost, naši ctižádost, naši zášť a naši lásku, podle toho, kterou vášní si osoba, s níž máme soucit, přivodila své neštěstí. Jen náš soucit a naši bázeň by musila nechat neočištěné, neboť soucit a bázeň jsou vášně, které v tragedii pocítujeme my, a ne jednající osoby; jsou to vášně, jimiž nás jednající osoby dojmají, ne však vášně, kterými na sebe přivolávají své neštěstí. Víím dobře, že se může vyskytnout kus, v němž by byly těmi i oněmi vášněmi. Zatím však neznám takový kus, totiž kus, v němž by osobu, s níž máme soucit, strhl do neštěstí špatně pochopený soucit nebo špatně pochopená bázeň. Zároveň by byl tento kus jediný, v němž by se, jak tomu rozumí Corneille, dělo to, co chce Aristoteles, aby se dělo ve všech tragediích; a ani v tomto jediném kuse by se to nedělo takovým způsobem, jak to Aristoteles žádá. Tento jediný kus by byl zároveň bodem, v němž by se setkávaly dvě k sobě skloněné přímky, aby se již nikdy víc, ani v nekonečnu, neseťkaly. Dacier se neměl tolik odchylovat od Aristotelova smyslu. Byl povinen věnovat slovům svého autora větší pozornost a tato slova říkají příliš jasně, že náš soucit a naše bázeň mají být očistěny soucitem a bázní tragédie. Protože si však bezpochyby myslel, že užitek tragédie by byl příliš nepatrný, kdyby byl takto omezen, dal se svést k tomu, aby jí podle Corneillova výkladu připisoval i očišťování všech ostatních vášní. Když je Corneille nyní popřel a ukázal na příkladech, že je to spíš krásná myšlenka než věc, která by se ve skutečnosti obyčejně přiházela, musil se s ním sám pustit do těchto příkladů, ale tam se dostal tak do úz-

kých, že se musil dopouštět nejnásilnějšího překrucování a provádět nejnásilnější obraty, aby jimi proklouzl i se svým Aristotelem. Říkám se svým Aristotelem, protože pravý Aristoteles je příliš vzdálen toho, aby používal takového překrucování a takových obrátů. Aristoteles, abych to opakoval znovu a znovu, neměl na mysli žádné jiné vášně, které může očistit soucit a bázeň tragedie, nežli jen náš soucit a naši bázeň, a bylo mu velice lhostejné, přispívá-li tragedie více nebo méně k očištění ostatních vášní. Dacier se měl přidržet jen tohoto očišťování, musil by s ním však přirozeně spojit úplnější pojem. Říká: „Jak tragedie budí soucit a bázeň, aby očistila soucit a bázeň, není těžké vysvětlit. Budí je tím, že nám staví před oči neštěstí, do něhož upadli nám rovní lidé neúmyslnou chybou a očišťuje je tím, že nás seznamuje s tímto neštěstím a tím nás učí, abychom se ho příliš neobávali a abychom se jím nedávali příliš pohnout, kdyby opravdu potkalo nás samy. Připravuje lidi, aby statečně nesli i nejhorší příhody, a působí, že i ti nejbídnější jsou ochotni považovat se za šťastné, když srovnají své neštěstí s neštěstím větším, které jim předvádí tragedie. Neboť v jakých poměrech by musil být člověk, který by při spatření Oidipa, Filokteta nebo Oresta neuznal, že všechno zlo, které musil vytrpět, nedá se vůbec přirovnat ke zlu, které musili vytrpět oni?“ To je tedy pravda, s tímto výkladem si Dacier nemusil příliš lámat hlavu. Našel jej uveden takřka týmiž slovy u jednoho ze stoiků, který vždycky obracel svou pozornost k bezvášnivosti. Aniž bych mu namítal, že pocit našeho vlastního neštěstí vedle sebe nesnese mnoho soucitu a že tedy u nešťastníka, jehož soucit se nedá probudit, nemůže dojít k očištění nebo zmírnění jeho zármutku soucitem, jsem ochoten ponechat v plat-

nosti všechno tak, jak on to říká. Musím se jen zeptat: Kolik tím řekl? Řekl tím třeba jen o kousíček víc než to, že soucit očišťuje naši bázeň? Jistě ne; a to by byla sotva čtvrtina Aristotelova požadavku. Neboť tvrdí-li Aristoteles, že tragedie budí soucit a bázeň, aby soucit a bázeň očistila, kdo nevidí, že je tu řečeno mnohem více, než považoval za vhodné vyložit Dacier? Neboť podle různých kombinací pojmů, které se tu vyskytují, musí ten, kdo chce úplně vyčerpát Aristotelův smysl, postupně ukázat, jak může očišťovat a jak skutečně očišťuje 1. tragický soucit, náš soucit, 2. tragická bázeň naší bázeň, 3. tragický soucit naší bázeň, 4. tragická bázeň náš soucit. Dacier se však přidržel jen třetího bodu, a i ten vyložil jen velmi špatně, jen napolo. Kdo se snažil správně a plně pochopit aristotelovské očišťování vášní, zjistí, že každý z těchto čtyř bodů v sobě zahrnuje dvojí případ. Protože, abych to řekl stručně, toto očišťování nezáleží v ničem jiném, než v proměně vášní v ctnostné odhodlání; podle našeho filosofa však najdeme u každé ctnosti na té i na oné straně extrém, mezi nimiž se ona ctnost nalézá; má-li tedy tragedie změnit náš soucit ve ctnost, musí být s to očistit nás od obou extrémů soucitu; totéž platí i o bázni. Tragický soucit musí, přihlížíme-li k soucitu, nejen očistit duši toho, kdo má příliš mnoho soucitu, nýbrž i duši toho, kdo jej pociťuje příliš slabě. Tragická bázeň musí, přihlížíme-li k bázni, nejen očistit duši toho, kdo se vůbec a naprosto nebojí žádného neštěstí, nýbrž i duši toho, u koho každé, i nejvzdálenější, i nejnepravděpodobnější neštěstí vyvolává strach. Stejně musí tragický soucit, přihlížíme-li k bázni, brzdit zde velmi málo, tam velmi mnoho, stejně jako tragická bázeň, přihlížíme-li k soucitu. Dacier však, jak už bylo řečeno, ukázal jen to, jak tragický soucit mírní naši

příliš velkou bázeň, a ani neukázal, jak odpomůže jejímu úplnému nedostatku, nebo jak ji zvýší na zdravější stupeň u toho, kdo ji pociťuje příliš málo; ani nemluví o tom, že měl ukázat i ostatní. Ti, kteří přišli po něm, nedoplňli ani v nejmenším to, co on opomněl; ale zato, aby podle jejich mínění nemohlo být pochybnosti o užítku tragedie, zatáhli tam věci, které se týkají básně vůbec, rozhodně však ne tragedie jako takové; na příklad že žíví a posiluje lidské pudy, že chová lásku k ctnostem a nenávisť ke zlu, a tak dále. Pane Bože, to by měla dělat každá báseň! Má-li to však dělat každá báseň, pak to nemůže být to, co jsme hledali.

DRAMATICKÁ FORMA

K čemu tato trpká práce s dramatickou formou? K čemu vychovává divadlo, k čemu se oblékají muži a ženy, k čemu se mučí paměť, k čemu se shromažďuje celé město na jednom místě, nechci-li svým dílem a jeho provedením vzbudit nic jiného než několik hnutí mysli, která by asi přivodila dobrá povídka, čtená kýmkoliv v jeho vlastním koutku?

Dramatická forma je jediná, již se dá vzbudit soucit a bázeň; aspoň žádnou jinou formou se nedají tyto vášně vzbudit na tak vysokém stupni. A my chceme raději budit touto formou právě všechny ostatní vášně kromě těchto dvou; a právě těchto vášní chceme používat ke všemu jinému než právě k tomu, k čemu se tak výborně hodí. Obecenstvo je s tím spokojeno. Je to dobré a zároveň to není dobré. Neboť člověk netouží příliš po tabuli, u které se musí neustále uskrovnovat.

Je známo, jak řecký a římský lid dychtil po hrách, a zvláště řecký lid po hrách tragických. Jak lhostejný, jak chladný je náš lid k divadlu! Odkud tento rozdíl, ne-li odtud, že Řekové se cítili před svým jevištěm prodchnuti tak silnými, tak výjimečnými pocity, že se nemohli dočkat okamžiku, až je spatří znovu a opět; my proti tomu zakoušíme před svým jevištěm dojmy tak chabé, že málokdy nelitujeme času a peněz, abychom si je opatřili. Téměř všichni chodíme do divadla téměř vždy ze zvědavosti, z módy, z dlouhé chvíle, ze společenské nutnosti, z dychtivosti okukovat a dát se okukovat, a jen málokterí z nás, a to jen poskrovnou, s jiným úmyslem.

Říkám my, náš lid, naše jeviště; nemíním tím však jen nás Němce. My Němci upřímně doznáváme, že ještě nemáme žádné divadlo. Co si přitom myslí mnozí naši kritikové, kteří s tímto poznáním souhlasí a jsou velkými ctiteli francouzského divadla, to ovšem nemohu tak podrobně vědět. Vim však dobře, co si přitom myslím já. Myslím si přitom totiž, že nejen my Němci, ale ani ti, kteří se chlubí, že mají divadlo už sto let, ano, honosí se tím, že mají nejlepší divadlo v celé Evropě — že ani Francouzi nemají ještě žádné divadlo. Tragické rozhodně ne! Neboť i dojmy, kterými působí francouzská tragedie, jsou tak mělké, tak chladné! Slyšme, co o tom říká sám Francouz: „Při vynikajících krásách našeho divadla,“ praví pan Voltaire, „byla tu skrytá chyba, kterou nebylo vidět, protože obecenstvo nemohlo mít samo od sebe vyšší myšlenky, než jaké mu přinášeli největší mistři ve svých vzorech. Jediný Saint Evremont vytkl tuto chybu, říká totiž, že naše kusy nevzbudily dostatečný dojem, že to, co má budit soucit, budí nanejvýš něžnost, že dojetí zde zastává místo otřesu a údiv místo hrůzy,

zkrátka, že naše pocity nešly dost do hloubky. Nedá se popřít, že Saint Evremont ukázal prstem na nejskrý-
tější bolest francouzského divadla. Ať si říkají, že Saint
Evremont je autorem ubohé komedie „Pan politik
Wouldbe“ a ještě jedné, stejně ubohé, zvané „Opery“,
že jeho drobné společenské básně jsou nejprázdn-
nější a nejobyčejnější verše, jaké máme, že nebyl ničím
jiným, než soustružníkem frázi: člověk nemusí mít ani
jiskřičku genia a přitom může mít hodně vtipu a vkusu.
Jeho vkus však byl rozhodně velmi jemný, poněvadž
uhodl tak přesně příčinu, proč je většina našich kusů tak
bezbarvá a chladná. Chyběl nám vždy jistý stupeň vře-
losti, „všechno ostatní jsme měli.“ To jest, měli jsme
všechno, jen to ne, co jsme měli mít; naše tragedie byly
tak výtečné, jenže to nebyly žádné tragedie. A jak to, že
ne?

„Avšak tato chladnost,“ pokračuje, „tato jednotvárná
ochablost pochází zčásti z malosti ducha galanterie,
který tehdy tolik vládl mezi našimi dvořany a dámami
a měnil tragedii v řetěz milostných rozhovorů ve slohu
Cyra a Clelie. Které kusy snad ještě činily výjimku, ty
se udržely pro rozvleklé politické úvahy, které činily
Sertoria tak zkaženým, Othu tak chladným a Surenu
a Attilu tak ubohými. Byla ještě jiná příčina, která brá-
nila vysokému pathetismu v přístupu na naše jeviště
a nedovolovala, aby děj byl opravdu tragický, a to bylo
těsné, špatné divadlo se svou ubohou výpravou. Co se
dalo dělat na několika tuctech prken, která byla ještě
k tomu plná diváků? Jakou nádherou, jakou úpravou
se tu daly podplatit, upoutat, osálit oči diváků? Jaký
veliký tragický čin se zde dal uvést? Jakou volnost tu
mohla mít básníková obrazotvornost? Kusy se musily
skládat z dlouhých vyprávění, a tak se z nich staly spíš

rozmluvy než hry. Každý herec se chtěl blýsknout
v dlouhém monologu a kus, který jej neměl, byl zavržen.
Při této formě odpadl veškerý divadelní děj, odpadly
všechny velké výrazy vášně, všechny mohutné malby
lidských neštěstí, všechny hrůzné rysy, pronikající až
na dno duše; místo aby rozdrásaly srdce, sotva se ho
dotkly.“

Pokud jde o první příčinu, je to správné. Galanterie
a politika nás nechávají vždy chladné a ještě žádnému
básníkovi na světě se nepodařilo spojit s nimi vzbuzení
soucitu a bázně. Neozývá se v nich nic jiného než po-
krytec nebo školomet, bázeň a soucit však vyžadují,
abychom slyšeli jen člověka.

Ale druhá příčina? Bylo by možné, aby nedostatek
prostorného divadla a dobrých dekorací býval měl tako-
vý vliv na genia básníků? Je pravda, že každý tragický
děj vyžaduje nádheru a příprav? Nebo by měl mnohem
spíše básník uzpůsobit svůj kus tak, aby vyvolal plný
účinek i bez těchto věcí?

Podle Aristotela to měl učinit. „Bázeň a soucit,“ říká
filosof, „dají se sice vzbudit pohledem, mohou však také
vytrysknout ze samého spojení událostí, což je zname-
nitější a což je způsob lepšího básníka. Neboť příběh
musí být uzpůsoben tak, aby přiměl k soucitu a bázni
i toho, kdo průběh jeho příhod nevidí, nýbrž jen slyší,
tak jako příběh Oidipův, který nám stačí jen slyšet, aby-
chom pocítili toto pohnutí. Avšak úmysl vzbudit je po-
hledem vyžaduje méně umění a je záležitostí toho, kdo
se ujal provedení kusu.“

Jak postradatelné jsou divadelní dekorace vůbec,
o tom máme snad zvláštní zkušenosti z kusů Shakespea-
rových. Které kusy potřebovaly při neustálém přerušo-
vání a změně místa úpravu scény a dekoratérovo umění

více než právě ony? A přece byly kdysi doby, kdy jeviště, na nichž se hrály, neměla nic jiného kromě opony ze špatné, hrubé látky, která po zvednutí odkryla jen holé, nanejvýš rohožemi a tapetami ověšené stěny; představitost bylo to jediné, co mohlo pomoci divákovi pochopení a hercovu provedení; a přesto se říká, že tehdy byly Shakespearovy kusy bez upravených scén srozumitelnější než později s nimi.

Nemá-li tedy básník vůbec zapotřebí starat se o výpravu, může-li výprava odpadnout i tam, kde se zdá, že je nutná, aniž to zvláště vadí kusu, proč by to mělo být vinou těsného, špatného divadla, že nám francouzští básníci nenapsali žádné působivější kusy? Ne, byli tím vinní sami.

A to je dokázáno zkušeností. Neboť nyní mají Francouzi pěknější, prostornější jeviště, diváci se na něm už netrpí, zákulisí je prázdné, dekorátér má volné pole, maluje a staví s básníkem všechno, co po něm žádají, ale kde jsou ty vřelejší kusy, které Francouzi od té doby dostali? Lichotí si pan Voltaire, že jeho Semiramis je takovým kusem? Tam je dost nádhery a výpravy a strašidlo nádavkem, a přece neznám nic chladnějšího, než je jeho Semiramis. Chci tím však nyní říci, že neexistuje schopný Francouz, který by vytvořil vskutku působivé tragické dílo, že těkavý duch národa na takovou práci nestačí? Styděl bych se, kdyby mi to jen bylo přišlo na mysl. Německo se nezesměšnilo žádným Bouhoursem. A pokud jde o mne, neměl bych k tomu nejmenší chuť. Neboť jsem přesvědčen, že žádný národ na světě nedostal nějaký dar ducha, jímž by vynikal nad jiné národy. Říká se sice: hlubokomyslný Angličan, žertovný Francouz, ale kdo provedl toto roztržení? Příroda jistě ne, ta příroda, která rozděluje všechno mezi všechny.

Je právě tolik žertovných Angličanů jako žertovných Francouzů a právě tolik hlubokomyslných Francouzů jako hlubokomyslných Angličanů; většina národa však není ani jedno ani druhé.

Co tedy chci? Chci jen říci, že co by Francouzi mohli mít, ještě nemají — opravdovou tragedii. A proč ji ještě nemají? V tom by se musil vyznat lépe sám pan Voltaire, kdyby to byl chtěl dokázat.

Myslím, že ji ještě nemají proto, protože se domnívali, že ji už dávno mají. A v této věře se nyní zřejmě utvrzují něčím, čím vynikají nad ostatní národy — to však není dar přírody — marnivostí.

S národy je to jako s jednotlivci. Gottsched (pochopíte snadno, proč ho jmenuji právě zde), platil ve svém mládí za básníka, protože tehdy ještě nedovedli rozeznat veršotepce od básníka. Filosofie a kritika osvětlily postupně tento rozdíl a kdyby Gottsched byl býval chtěl pokračovat s tímto stoletím a kdyby se jeho názory a jeho vkus byly chtěly šířit a vyjasňovat s názory a vkusem jeho věku, mohl se snadno opravdu stát z veršotepce básníkem. Poněvadž však často slýchal, že ho nazývají největším básníkem, poněvadž ho přemluvila jeho vlastní marnivost, že jím opravdu je, nedošlo k tomu. Nebylo možné, aby dosáhl toho, o čem věřil, že to už má; a čím byl starší, tím tvrdošijněji a nestoudněji se utvrzoval v tomto domnělém vlastnictví.

Napadá mi, že stejně se vedlo Francouzům. Sotva Corneille poněkud vytrhl jejich divadlo z barbarství, domnívali se, že má už docela blízko k dokonalosti. Zdálo se jim, že Racine poslední přiložil ruku k dílu; a dál pro ně už neexistovala otázka (která ostatně neexistovala nikdy), zda může být básník ještě pathetičtější, ještě dojímavější než Corneille a Racine, nýbrž bylo to pova-

žováno za nemožné a všechna horlivost pozdějších básníků se musila omezit na to, aby se co nejvíc podobali buď jednomu nebo druhému.

Sto let napodobovali sami sebe a zčásti i své sousedy; ať nyní někdo přijde a řekne jim to a ať si poslechne, co mu odpovědí!

Z těchto dvou je to však Corneille, který napáchal nejvíc škod a který měl nejškázonosnější vliv. Neboť Racine sváděl jen svými vzory, Corneille však svými vzory a zároveň svým učením.

Zvláště toto učení, přijímané celým národem (až na jednoho nebo dva pedanty, Hedelina a Dacier, kteří však sami často nevěděli, co chtějí) jako věštba, následované všemi pozdějšími básníky, nemohlo přinést nic jiného než naprosto chudý, rozbředlý a vši tragiky zbavený brak, což se odvážím dokázat kus po kuse.

Všechna Aristotelova pravidla jsou vypočítána na nejvyšší působivost tragedie. Co s nimi však dělá Corneille? Přednáší je dost chybně a skresleně, a protože se mu zdají ještě příliš přísná, hledá u jednoho po druhém quelque modération, quelque favorable interprétation,²³⁾ každé z nich zbavuje síly a komolí je, puntičkářsky je vykládá a maří je, pour n'être pas obligé de condamner beaucoup des poèmes, que nous avons vu réussir sur nos théâtres; abychom nemusili zavrhnout mnoho básnických děl, která došla pochvaly na našich jevištích. Pěkný důvod! Chci se rychle dotknout hlavních bodů; několika z nich jsem se již dotkl; musím je však opakovat kvůli souvislosti.

1. Aristoteles říká: tragedie má vzbudit soucit a bázeň. Corneille říká: Ó, ano, ale jak to už bývá, obojí zá-

²³⁾ *Nějaké zmírnění, nějaký příznivý výklad.*

roveň není vždy nutné, spokojíme se i s jedním. Jednou soucit bez bázně, po druhé bázeň bez soucitu. Neboť kde bych jinak zůstal já, já, veliký Corneille, se svým Rodrigem a se svou Chimenou? Ty dobré dívky budí soucit, a velmi velký soucit, bázeň ovšem sotva. A dál: Kde bych zůstal se svou Kleopatrou, se svým Prusiem, se svým Fokasem? Kdo může mít soucit s těmito nehodnými? Bázeň však přece jen budí. Tak uvažoval Corneille a Francouzi uvažovali podle něho.

2. Aristoteles říká: tragedie má vzbudit soucit a bázeň, obojí, rozumí se, jednou a touž osobou. Corneille říká: Když se to tak povede, je velmi dobře. Ale naprosto nutné to právě není, a můžeme použít i různých osob, abychom vyvolali tyto dva pocity, jak jsem to udělal já ve své Rodoguně. To udělal Corneille a Francouzi to dělají po něm.

3. Aristoteles říká: soucitem a bázní, které budí tragedie, má být očištěn náš soucit a naše bázeň a to, co s nimi souvisí. Corneille o tom neví vůbec nic a namlouvá si, že Aristoteles chtěl říci: Tragedie budí náš soucit, aby vzbudila naši bázeň, aby v nás touto bázní očistila vášně, kterými předmět, s nímž máme soucit, přivodil své neštěstí. Nechci mluvit o ceně tohoto záměru; stačí, že není aristotelický a že Corneillovy tragedie se musily stát dílem zcela jiného druhu než tragedie, z nichž odvozoval svůj záměr Aristoteles, protože Corneille jim dal zcela jiný záměr. Musily se stát tragediemi, které nejsou žádnými pravými tragediemi. A tím se nestaly jen jeho tragedie, nýbrž všechny francouzské tragedie, protože jejich autoři před sebou neměli záměr Aristotelův, nýbrž záměr Corneillův. Řekl jsem už, že Dacier by byl dovedl oba záměry spojit, ale i tímto pouhým spojením by se první z nich oslabil a tragedie by nemohla dosáhnout

svého nejvyššího účinku. Kromě toho Dacier, jak jsem už ukázal, měl o prvním z nich jen velmi neúplné pojetí a nebylo divu, když si proto představoval, že francouzské tragedie dosahují spíš prvního než druhého záměru. „Naše tragedie,“ říká, „je co do prvního záměru ještě dost šťastná v tom, jak budí a očisťuje soucit a bázeň. Avšak vzbudit bázeň, která je přece důležitější, se jí podaří jen velmi zřídka a ta bázeň očisťuje ostatní vášně jen velmi málo, nebo — poněvadž obyčejně neobsahuje nic jiného než milostné zápletky — kdyby očistila jednu z nich, byla by to jen láska, z čehož je jasně vidět, že její užitek je jen velmi malý.“ Právě naopak! Jsou ještě francouzské tragedie, které vyhovují spíš prvnímu než druhému záměru. Znam různé francouzské kusy, které velmi dobře osvětlují nešťastné následky nějaké vášně, z nichž si můžeme vzít mnohé poučení, týkající se této vášně; neznám však žádný kus, který by vzbudil můj soucit do té míry, v jaké by jej měla tragedie budit, v jaké jej může budit, což vím zcela jistě z různých řeckých a anglických kusů. Různé francouzské tragedie jsou velmi jemná, velmi poučná díla, jež vesměs považuji za hodná chvály. Jenže to nejsou tragedie. Jejich pisatelé nebyli nic než vtipné hlavy; část si jich nezaslouží ani nejnižšího postavení mezi básníky; jenže to nejsou tragičtí básníci, jejich Corneille a Racine, jejich Crébillon a Voltaire mají málo nebo nic z toho, co činí Sofokla Sofoklem, Euripida Euripidem, Shakespeara Shakespearem. Tito druzí se málokdy dostávají do rozporu s Aristotelovými základními požadavky, ti první však tím častěji. Ale jen dále.

4. Aristoteles říká: v tragedii nesmíme připustit, aby se každý celkem dobrý člověk dostal do neštěstí bez jakékoli vlastní viny, protože něco takového je hrozné.

„Zcela správně,“ říká Corneille, „takové východisko budí víc hněvu a nenávisti proti *tomu*, kdo utrpení působí, než soucit s *tím*, koho utrpení potká. Onen pocit, který nemá být vlastním výsledkem tragedie, udusil by tedy soucit, který se má vlastně vzbudit, nebude-li se s ním zacházet velmi jemně. Divák by odcházel znechucen, protože se tu mísí příliš mnoho hněvu do soucitu, který by se mu byl líbil, kdyby si byl mohl odnést jen jej. Ale,“ pokračuje pak Corneille, neboť tímto ‚ale‘ musí pokračovat, „ale odpadne-li tato příčina, zařídil-li to básník tak, že ctnostný člověk, který trpí, budí víc soucitu k sobě než nevole proti tomu, kdo ho nechává trpět, co potom? Ó,“ říká Corneille, „pak mám zato, že se nesmíme vůbec rozpakovat, abychom ukázali na divadle i nejctnostnějšího člověka v neštěstí.“ Nechápu, jak někdo může neustále žvanit filosofovi do věci, jak si někdo může dodávat zdání, že mu rozumí, zatím co mu vkládá do úst věci, na které filosof nikdy nepomyslel. „Zcela nezaviněné neštěstí počestného muže,“ říká Aristoteles, „není látka pro tragedie, protože je to hrůzné.“ Z tohoto *protože*, z této příčiny, dělá Corneille *pokud*, pouhou podmínku, za níž to přestává být tragické. Aristoteles říká: „Je to veskrze hrůzné a proto netragické.“ Corneille však říká: „Je to netragické, pokud je to hrůzné.“ Hrůznost vidí Aristoteles v samém druhu tohoto neštěstí; Corneille ji však vkládá do nevole, kterou budí proti původci neštěstí. Nevidí nebo nechce vidět, že ona hrůznost je něco zcela jiného než tato nevole; že i kdyby ta zcela odpadla, mohla by se hrůznost projevit v plné míře. Stačí, že se tímto *qui pro quo* především zdají ospravedlněny jeho různé kusy, které snad vytvářel tak málo proti duchu Aristotelových pravidel, že je dost opovážlivý, aby se domýšlel, že Aristotelovi chyběly jen

takové kusy, aby podle nich blíže vymezil své učení a aby z nich odvodil různé způsoby, jak se neštěstí zcela počestného muže přesto může stát předmětem tragedie. „En voici,“ říká „deux ou trois manières que peut-être Aristote n'a su prévoir, parce qu'on n'en voyait pas d'exemples sur les théâtres de son temps.“²⁴⁾ A od koho jsou tyto příklady? Od koho jiného než od něho samého? A které jsou ony dva nebo tři druhy? Podívejme se na ně letmo. „První,“ říká, „je, když je velmi počestný člověk pronásledován člověkem neřestným, ujde však nebezpečí, a to tak, že neřestník se do něho zaplete sám, jak se to děje v Rodoguně a v Herakliovi, kde by bylo zcela nesnesitelné, kdyby v prvním kuse Antiochus a Rodoguna a v druhém Heraklius a Pulcheria a Martin zahynuli, ale kdyby Kleopatra a Fokas byli zvítězili. Neštěstí prvních budí soucit, který se neudusí odporem, jež cítíme k pronásledovateli, poněvadž stále doufáme, že přijde nějaká šťastná náhoda, která jim nedá podlehnout.“ Corneille může poučovat někoho jiného o tom, že Aristoteles neznal tento způsob. Znal jej tak dobře, že nezavrhl-li jej úplně, při nejmenším jej prohlásil za přiměřenější komedii než tragedii. Jak bylo možné, že na to Corneille zapomněl? Ale tak se daří všem, kteří ze své věci dělají věc pravdy. V zásadě tento způsob vůbec ani nepatří k věci, o níž jde. Neboť podle tohoto způsobu se nestane počestný člověk nešťastným, nýbrž je jen na cestě k neštěstí, které může docela dobře probudit soucitné obavy o něho, aniž je hrůzná. — A teď druhý způsob! „Může se také přihodit,“ říká Corneille, „že velmi počestný muž je pronásledován a zahyne na rozkaz někoho jiného, který není dost neřestný, aby si

²⁴⁾ Zde jsou dva nebo tři druhy, které Aristoteles asi nemohl předvídat, protože na divadlech za jeho času nebylo vidět jejich příklady.

zasloužil naší přílišné nevole, poněvadž při pronásledování počestných dává najevo víc slabosti než ničemnosti. Když Felix nechá zahynout svého Eidama Polyekta, není to ze zuřivé žárlivosti proti křesťanům, která by nám ho učinila hodným opovrzení, nýbrž jen z plazivého strachu, který mu nedovoluje zachránit ho v přítomnosti Severově, jehož nenávisti a msty se obává. Pojmeme tedy k němu jistou nevoli a neschválíme jeho chování; avšak tato nevole nepřevažuje nad soucitem, který máme s Polyektem a nezabraňuje ani tomu, aby ho obdivuhodný obrat kusu nesmířil zase úplně s posluchači.“ Myslím, že tragických břidelů bylo dost za všech dob, i v Athénách. Proč by tedy měl Aristotelovi chybět kus podobné stavby, aby jim byl stejně osvícen jako Corneille? Frašky! Strašné, kolísavé, nerozhodné charaktery jako Felix jsou v takových kusech chybou navíc a kromě toho je činí chladnými a odpornými, aniž je na druhé straně činí aspoň méně hrůznými. Neboť, jak již bylo řečeno, hrůznost nezáleží v nevoli nebo v odporu, který budí, nýbrž v samém neštěstí, jež postihuje nevinné; postihuje je po každé bez jejich viny, ať jsou jejich pronásledovatelé zlí nebo slabí, ať se jim zdají tak neúprosní úmyslně nebo neúmyslně. Myšlenka, že lidé mohou být nešťastní bez jakéhokoliv svého zavinění, je sama o sobě hrůzná. Pohané by se snažili oddálit od sebe tuto myšlenku co nejvíc, a my bychom ji chtěli žít? My bychom se chtěli radovat z her, které ji potvrzují? My, které náboženství a rozum měly přesvědčit, že je to stejně nespravedlivé jako bezbožné? Totéž by se dalo jistě uvést i proti třetímu způsobu, kdyby jej Corneille sám nebyl zapomněl blíže označit.

5. Corneille podává i své vysvětlení proti tomu, co říká Aristoteles o neschopnosti neřestníka stát se tra-

gickým hrdinou, protože jeho neštěstí nemůže budit ani soucit ani bázeň. Doznává, že soucit sice budit nemůže, bázeň však rozhodně ano. Neboť, i když nikdo z diváků se nepovažuje za schopna jeho neřestí a nemusí se tedy obávat celého jeho neštěstí, přece může kdokoli v sobě skrývat nedokonalost podobnou oněm neřestem a naučí se mít před nimi na pozoru z obavy před následky sice přiměřenými, ale přece jen nešťastnými. To se však zakládá na nesprávné představě, kterou měl Corneille o bázni a očiště vášni, jež má tragedie probudit, a odporuje si to. Ukázal jsem již, že probuzení soucitu je neodlučitelné od probuzení bázně a že zlosyn by musil nevyhnutelně vzbudit náš soucit, kdyby bylo možné, aby probudil naši bázeň. Protože však, jak Corneille sám doznává, toho není schopen, nemůže probudit ani náš soucit a nehodí se naprosto k tomu, aby pomohl splnit záměr tragedie. Ba, Aristoteles ho považuje za méně vhodného než zcela počestného člověka, neboť výslovně požaduje, aby pro případ, že není možné vybrat hrdinu středního druhu, byl raději zvolen hrdina lepší než horší. Důvod je jasný; člověk může být velmi dobrý, a přece mít nejednu slabost, dopustit se nejedné chyby, čímž se uvrhne do nedozírného neštěstí, které nás naplní soucitem a smutkem, aniž je v nejmenším hrůzné, poněvadž je následkem jeho chyby. To, co říká Du Bos o použití zločinných postav v tragedii, není to, co chce Corneille. Du Bos je připouští jen ve vedlejších úlohách, jen jako nástroje, které nesou část viny hlavních osob. Corneille však chce, aby na nich spočíval hlavní zájem tak jako v Rodoguně. A to je vlastně to, co odporuje záměru tragedie. Du Bos přitom také velmi správně poznamenává, že neštěstí těchto subalterních zlosynů na nás nijak nepůsobí. „Smrt Narcisovu v Bri-

tanicovi,“ říká, „sotvaže zpozorujeme.“ Ale už proto by se jim tedy měl básník co možná vyhýbat. Neboť jestliže jejich neštěstí nepodporuje přímo záměr tragedie, jsou-li pouhými pomůckami, s jejichž použitím chce básník dosáhnout tohoto záměru skrze hlavní osoby, není sporu o tom, že kus by byl ještě lepší, kdyby dosáhl stejného účinku bez nich. Čím je stroj jednodušší, čím méně má per a koleček a závaží, tím je dokonalejší.

6. A konečně falešný výklad první a nejpodstatnější vlastnosti, kterou Aristoteles požaduje od mravů osob v tragedii. Tyto mravy mají být dobré. „Dobré?“ říká Corneille. „Znamená-li zde *dobré* tolik jako *ctnostné*, bude to dopadat špatně s většinou starých i nových tragedií, v nichž se vyskytuje dost špatných a neřestných osob nebo aspoň osob obdařených slabostí, která nemůže dost dobře trvat vedle ctnosti.“ Je mu líto zvláště jeho Kleopatry v Rodoguně. Dobro požadované Aristotelem nechce uznat za mravní dobro; musí to prý být nějaký jiný druh dobra, který se snese s mravním dobrem. A přece má Aristoteles na mysli mravní dobro vůbec, jenže činí rozdíl mezi osobami ctnostnými a osobami, které za jistých okolností dávají najevo ctnostné mravy. Zkrátka, Corneille spojuje se slovem mravy zcela falešnou představu a vůbec nepochopil, co je proairese, která je to jediné, čím se podle našeho světového mudrce svobodné jednání stává dobrým nebo zlým mravem. Nemohu se nyní pouštět do obšírného dokazování, které se dá náležitě jasně vést jen souvislostí, sylogickým sledem všech myšlenek řeckého kritika umění. Ušetřím si je proto pro jinou příležitost, poněvadž v tomto případě stejně záleží jen na tom, abych ukázal, jaké nešťastné východisko si zvolil Corneille, když sešel s pravé cesty. Jeho východisko vyústilo v ten smysl,

že Aristoteles rozumí dobrotou mravů skvělý a vznešený charakter nějakého ctnostného nebo zločinného sklonu, tak jak je uváděné osobě vlastní, nebo jak jí může být vhodně přiřčen: le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit. „Kleopatra v Rodoguně,“ říká, „je nanejvýš zlá; nešťítí se žádné úkladné vraždy, jen když jí pomůže udržet se na trůně, kterému dává přednost před vším ostatním na světě, tak tvrdošíjná je její panovačnost. Všechny její zločiny jsou však spojeny s jistou velikostí ducha, která má v sobě cosi tak vznešeného, že i když tyto její činy zavrhuje, přece musíme obdivovat zdroj, z něhož pramení. Totéž si troufám říci o lháři. Lhaní je beze sporu neřestný návyk, ale Dorant přednáší své lži s takovou duchapřítomností, s takovou živostí, že mu tato nedokonalost neškodí, a diváci musí přiznat, že dar takového lhaní je neřest, jaké není schopen žádný hlupák.“ — Opravdu, Corneille nemohl mít škodlivější nápad! Sledujte jej v provedení, a všechna pravda, všechna iluze, všechen mravní užitek vezmou za své! Neboť ctnost, která je vždy skromná a prostá, stane se oním skvělým charakterem marnivou a romantickou, neřest se však s jeho pomocí pokryje nátěrem, který nás oslňuje všude, ať se na ni díváme s kteréhokoli hlediska. Chtít odstrašovat před neřestí jen jejími nešťastnými následky a přitom zakrývat její vnitřní ošklivost je bláznovství! Následky jsou nahodilé a zkušenost učí, že bývají stejně často šťastné jako nešťastné. To platí o očišťování vášní, jak si je představoval Corneille.

Tak, jak si je představuji já, jak mu učí Aristoteles, nedá se rozhodně spojit s oním klamným leskem. Falešná ozdoba, která se takto přivěšuje neřestem, působí,

že nacházíme dokonalost tam, kde není, působí, že mám soucit tam, kde ho nemám mít.

Dacier se sice už ozval proti tomuto vysvětlení, avšak z méně pádných důvodů; a nechybí mnoho, aby vysvětlení, které nachází s páterem Le Bossem, nebylo stejně škodlivé, nebo aby aspoň nemohlo uškodit básnické dokonalosti kusu. Má totiž zato, že „mravy mají být dobré“ neznamená nic více než: mají být dobře vyjádřeny, qu'elles sont bien marquées. To je však pravidlo, jež správně chápáno zaslouží si především veškeré pozornosti dramatického básníka. Jen kdyby francouzské vzory nedokazovaly, že „dobře vyjádřit“ chápali jako *silně vyjádřit*. Přetížili výraz, hromadili tlak na tlak, až se z charakterisovaných osob staly zosobněné charaktery, z neřestných a ctnostných lidí vysušené kostry neřestí a ctností.

DIDEROT O KOMEDII A TRAGEDII

Jednapadesátého večera (v pondělí dne 27. června) byl proveden Otec rodiny od pana Diderota.

Poněvadž tento výtečný kus, který se Francouzům líbí jen tak tak — (aspoň se směl s velkou námahou jednou nebo dvakrát objevit na pařížské scéně) — udrží se na našich jevištích dlouho, velmi dlouho — a proč ne navždy? — protože nikdy zde nemůže být hrán dosti často, doufám, že budu mít dost místa a příležitosti, abych vyhrabal všechno, co jsem čas od času poznamenával jak o kuse samém tak o celém dramatickém systému autorově. Rozmáchnu se hodně zešíroka.

vyšli. Chtěli jsme vyzkoumat, je-li pravda, že tragédie má osobnosti, komedie však druhy; to znamená, je-li pravda, že osoby komedie musí v sobě obsahovat a zároveň představovat velký počet lidí a že proti tomu hrdina tragédie je a má být jen ten a ten člověk, jen Regulus nebo Brutus nebo Cato. Je-li to pravda, pak není žádný rozpor ani v tom, co Diderot říká o osobách středního druhu, který nazývá vážnou komedií, a charakter jeho Dorvala by nezasloužil tolik výtek. Není-li to však pravda, odpadá samozřejmě i tento střední druh a z rozdělení, které je tak neodůvodněné, nemůže vyplynout pro Dorvalův charakter žádné oprávnění.

BÁSNÍK A HISTORIK

Nejprve musím poznamenat, že Diderot nechal své ujištění bez jakéhokoliv důkazu. Musil je považovat za pravdu, o níž nebude pochybovat a nebude moci pochybovat nikdo, na kterou stačí jen pomyslit, abychom zároveň myslili i na její odůvodnění. A našel snad toto odůvodnění v pravých jménech tragických postav? Protože se nazývaly Achilles a Alexandr a Cato a Augustus, a protože Achilles, Alexandr, Cato, Augustus byly skutečně jednotlivé osoby, vyvozoval z toho snad, že tedy všechno, co jim básník dává v tragedii říkat a činit, musí patřit také jen těmto jednotlivým, takto pojmenovaným osobám a zároveň už nikomu jinému na celém světě? Skoro se tak zdá.

Tento omyl však vyvrátil Aristoteles už před dvěma tisíci lety a ukázal, že právě v opačné pravdě tkví rozdíl mezi historií a básnictvím a že druhé je užitečnější než

první. Učinil to přitom tak osvětlujícím způsobem, že stačí, uvedu-li jen jeho slova, abych vzbudil nemalý údiv nad tím, jak mohl být Diderot jiného názoru v tak zřejmé věci.

„Z nich tedy,“ říká Aristoteles, když stanovil podstatné vlastnosti básnického příběhu, „jasně vysvitá, že básnickým úkolem není vyprávět, co se událo, nýbrž vyprávět, jakého druhu byly události, a co při nich bylo podle pravděpodobnosti nebo nutnosti možné. Neboť dějepisec a básník se od sebe neliší vázanou nebo nevázanou řečí, protože Herodotovy knihy je možné převést do vázané řeči, a přece ve vázané řeči nebudou dějinami o nic méně, než byly v řeči nevázané. Liší se však od sebe tím, že dějepisec vypráví, co se stalo, ale básník vypráví, jakého druhu byly události. Proto je také básnictví filosofičtější a prospěšnější než dějiny. Neboť poesie směřuje spíš k všeobecnému a dějiny k zvláštnímu. Všeobecné však znamená: jak by takový nebo takový muž podle pravděpodobnosti nebo nutnosti mluvil a jednal; ne aby si básnické umění všímalo jmen. Proti tomu zvláštní znamená: co Alkibiades vykonal nebo zkusil. U komedie se to už ukázalo zcela zřetelně, neboť je-li příběh sepsán podle pravděpodobnosti, dáme osobám nějaká jména a nepočínáme si jako iambičtí básníci, kteří se drží jednotlivého jména. V tragedii se však přidržujeme jmen, která jsou již dána, proto, že možné je věrohodné a že nepovažujeme za možné, co se nikdy nepříhodilo; proti tomu to, co se přihodilo, musí být zřejmě možné, neboť by se to nebylo přihodilo, kdyby to nebylo bývalo možné. A přece jsou i v některých tragediích jedno nebo dvě známá jména a ostatní jsou vybásněna, v některých nejsou známá jména vůbec, jako v Agathonově Květu. Neboť v tomto kuse jsou děj i jména

vybásněny stejně, a přece se proto nelíbí o nic méně.“

V tomto místě, uvedeném v mém vlastním překladu, při němž jsem se držel co možná přesně jednotlivých slov, jsou různé věci, jimž vykladači, které bych mohl ještě vzít na potaz, neporozuměli buď vůbec, nebo je pochopili falešně.

Nedá se popřít, že Aristoteles vůbec nečiní rozdíl mezi osobami tragédie a komedie co do jejich všeobecnosti. Jedny jako druhé, nevyjímajíc ani osoby epopoje, všechny osoby básnického napodobení bez rozdílu, mají mluvit a jednat ne tak, jak by tomu mohlo být jen a jedině u nich, nýbrž tak, jak by každý člověk s jejich vlastnostmi za týchž okolností mluvil a jednal a musil mluvit a jednat. Jedině v této všeobecnosti tkví důvod, proč je básnictví filosofičtější a tedy i poučnější než historie. A je-li pravda, že komický básník, který by chtěl dát svým postavám jejich vlastní fysiognomii, takže by se jim podobal jen jeden jednotlivec na světě, vrátil by komedii, jak říká Diderot, zpátky do jejího dětství a zvrátil ji v satiru, je stejně pravda, že tragický básník, který by chtěl předvést jen toho a toho člověka, jen Césara, jen Catona, se všemi zvláštnostmi, které jsou nám o nich známy, aniž by nám zároveň ukázal, jak všechny tyto zvláštnosti souvisely s charakterem Césarovým a Catonovým, jež mohou mít společný s více lidmi, že by tento básník, pravím, zbavil tragedii síly a ponížil ji na historii.

Aristoteles však také říká, že básnictví směřuje k oné všeobecnosti osob jmény, která jim dává, což se zvlášť zřetelně projevuje v komedii. A to je to, co vykladačům stačilo opakovat po Aristotelovi, aniž to však vysvětlovali. Zato se však mnozí z nich o tom vyslovili tak, že je jasné vidět, že buď přitom nemysleli vůbec, nebo si

myslili něco zcela falešného. Otázka zní: Jak básnictví přihlíží při udílení jmen svým osobám k všeobecnosti těchto osob? A jak se již dávno projevil tento jeho ohled na všeobecnost osoby? Komédie dávala svým osobám jména, která svým gramatickým odvozením a složením nebo i jiným významem vyjadřovala vlastnosti těchto osob, zkrátka, dávala jim výmluvná jména, jména, která stačilo jen slyšet, abychom hned věděli, jakého druhu budou ti, kterým tato jména patří. Kdo se o tom chce přesvědčit na větším počtu příkladů, ať prozkoumá jen jména osob u Plauta a u Terencia. Poněvadž všechny jejich kusy jsou převzaty z řečtiny, jsou i jména jejich osob řeckého původu a mají vždy etymologický vztah ke stavu, ke způsobu myšlení nebo k něčemu jinému, co mohou tyto osoby mít společného s mnoha jinými, i když nemůžeme původ jména vždycky jasně a bezpečně určit.

Nechci se zdržovat u tak známé věci, musím se však podívat tomu, jak si na ni mohli Aristotelovi vykladači nevzpomenout, když na ni Aristoteles tak rozhodným způsobem odkazuje. Neboť co může být pravdivější, co může být jasnější než to, co filosof říká o ohledu, který má básnictví k všeobecnosti při udílení jmen? Co může být nepopíratelnější, než že se tento ohled v komedii dávno zřetelně projevil? Od samého prvopočátku, to jest od doby, kdy se i iambičtí básníci povznesli od zvláštního k všeobecnému, kdy z urážející satiry vznikla poučná komedie, projevovala se snaha naznačit onu všeobecnost ve jménech osob. Vychloubačný, zbabělý voják se nejmenoval jako ten nebo onen náčelník toho nebo onoho kmene, jmenoval se Pyrgopolinices, setník Zdi-zbořil. Bídny příživník, který mu lichotil, nejmenoval se jako některý městský chudý, jmenoval se Artotrogus,

Drobydrtil. Mladík, který svými výdaji, zvláště za koně, přivedl otce do dluhů, nejmenoval se jako syn toho nebo onoho počestného měšťana, jmenoval se Phidippides, Spoříkůň.

Dalo by se namítnout, že taková výmluvná jména jsou sice možná objevem nové řecké komedie, jejímž básníkům bylo přísně zakázáno používat skutečných jmen, že však Aristoteles nemohl tyto novější komedie znát a nemohl se na ně tedy ve svých pravidlech ohlížet. Toto tvrdí Hurd, ale je to stejně nesprávné, jako je nesprávné, že starší řecká komedie používala jen skutečných jmen. I v kusech, jejichž jediným hlavním záměrem bylo zesměšnit jistou známou osobu a vzbudit nenávisť k ní, byla téměř všechna ostatní jména kromě jména této osoby vybásněna, vybásněna s ohledem na jejich stav a charakter.

Ba, dá se říci, že i sama pravá jména nezřídka mířila spíš k všeobecnému než k jednotlivému. Pod jménem Sokrates chtěl Aristofanes zesměšnit a učinit podezřelým nejen jednotlivce, Sokrata, ale i všechny sofisty, kteří se zabývali výchovou mladých lidí. Jeho předmětem byl nebezpečný sofista vůbec, a toho pojmenoval Sokratem jen proto, že Sokrates byl vykřičený jako takový člověk. Proto ono množství rysů, které se na Sokrata vůbec nehodí, takže Sokrates mohl směle v divadle povstat a nabídnout se k porovnání. Jak málo však zná podstatu komedie ten, kdo neprohlašuje tyto nehodící se rysy za nic jiného než za odvážné osočování a nechce je uznat za to, čím jsou, za rozšíření jednotlivého charakteru, za povznesení jednotlivého k všeobecnému!

Dalo by se tu vůbec říci o používání pravých jmen v řecké komedii leccos, co učenci dosud nerozebrali tak

přesně, jak by si to rozhodně zasloužovalo. Dalo by se poznamenat, že toto používání pravých jmen rozhodně nebylo ve starší řecké komedii všeobecné, že se ho jen příležitostně odvážil ten nebo onen básník, a že je tedy nelze považovat za rozlišovací znak tohoto období. Dalo by se ukázat, že když konečně bylo zákonem výslovně zakázáno, přece jen byly vždycky jisté osoby buď jmenovitě vyloučeny z ochrany tohoto zákona nebo aspoň mlčky považovány za vyloučené. I v Menandrových kusech bylo ještě dost lidí pojmenováno svým vlastním jménem a zesměšněno. Nesmím však neustále zabíhat. Chci ještě promluvit o používání pravých jmen v tragedii. Tak jako Aristofanův Sokrates nepředstavoval jen muže tohoto jména a jako ho ani neměl představovat, tak jako tento zosobněný ideál domyšlivé a nebezpečné školské moudrosti dostal jméno Sokrates jednak proto, že Sokrates byl známý jako takový klamač a svůdce, jednak proto, aby se tak stal ještě známější, tak jako pouhý pojem stavu a charakteru, který byl spojen se Sokratovým jménem a měl s ním být spojen ještě těsněji, určoval básníkovu volbu jména, tak je také pouhý pojem charakteru, který jsme zvyklí spojovat se jménem Regulus, Cato, Brutus, příčinou, proč tragický básník udílí svým osobám tato jména. Předvádí nám Regula, Bruta ne proto, aby nás seznámil se skutečnými zážitky těchto osob, ne proto, aby oživil jejich památku, nýbrž proto, aby nás zaujal takovými příběhy, které mohou a musí potkat muže jejich charakteru vůbec. Je sice pravda, že jsme tento jejich charakter odvodili z jejich skutečných příhod, z toho však nevyplývá, že by nás jejich charakter musil přivést zase zpátky k jejich příhodám; nezřídka nás může přivést mnohem kratší cestou, mnohem přirozeněji k příhodám jiným, které

nemají s jejich skutečnými příhodami společného nic než to, že vytryskly z téhož pramene, avšak dospěly k nám nesledovatelnými oklikami a půdou, která zakalila jejich čirost. V tomto případě dá básník přednost vymyšleným příhodám před skutečnými, nechá však ještě osobám pravá jména, a to ze dvou příčin: jednak proto, že jsme už zvyklí představovat si při tomto jméně charakter, jak jej ukazuje v jeho všeobecnosti, jednak proto, že ke skutečným charakterům zdánlivě patří i skutečné příhody, a všechno, co se jednou událo, je věrohodnější než to, co se neudálo. První z těchto příčin vyplývá ze spojení aristotelovských pojmů vůbec; je základem a Aristoteles neměl zapotřebí zdržovat se u ní, zato však u druhé příčiny, jako u příčiny přistupující odjinud. Ta však nyní leží mimo mou cestu a všichni vykladači dohromady ji pochopili méně špatně než příčinu první. Nyní se tedy vrátím k Diderotovu tvrzení. Smím-li se domnívat, že jsem správně vyložil Aristotelovo učení, smím se také domnívat, že jsem svým výkladem dokázal, že není možné, aby se věc měla jinak, než jak učí Aristoteles. Charaktery v tragedii musí být stejně všeobecné jako charaktery v komedii. Buď rozdíl, o kterém nás přesvědčuje Diderot, je falešný, nebo musí Diderot rozumět všeobecností charakteru něco jiného než Aristoteles.

A proč by to nemohlo být pravda? Nacházím přece ještě jiného, neméně zdatného uměleckého kritika, který se vyjadřuje takřka stejně jako Diderot, zdá se, že takřka stejně odporuje Aristotelovi a odporuje mu v podstatě stejně málo, takže ho musím prohlásit spíš za kritika, který vrhl na tuto látku poměrně nejvíc světla.

Je to anglický komentátor Horatiova básnického umění Hurd, spisovatel toho druhu, který je u nás znám

v překladu vždycky nejpozději. Nerad bych ho tu však chválil proto, abych urychlil toto seznámení s ním. Ne našel-li se dosud Němec, který by na to stačil, nebude mezi námi snad ani mnoho čtenářů, kteří by o to stáli. Ať s tím tedy příčinnivý muž dobré vůle raději nepospíchá a ať nepovažuje to, co zde říkám o dobré knize, která je dosud nepřeložena, za nějaký pokyn, jež chci dát jeho vždy ochotnému peru.

Hurd připojil ke svému komentáři pojednání o různých úsecích dramatu, neboť se domníval, že doposud byl brán zřetel jen na všeobecné zákony tohoto básnického odvětví, aniž byly stanoveny hranice jeho různých druhů. Zároveň je nutné provést i toto, aby bylo možné pronést náležitý úsudek o každém druhu zvlášť. Když tedy stanovil záměr dramatu vůbec a jeho tři druhů, které před sebou vidí, tragedie, komedie a frašky, zvlášť, vyvozuje z oněch všeobecných a z těchto zvláštních záměrů jak vlastnosti, které jsou jim společné, tak vlastnosti, kterými se musí od sebe lišit.

K těmto druhým vlastnostem počítá, pokud jde o komedii a tragedii, i to, že pro tragedii je vhodnější pravdivý příběh, proti tomu pro komedii příběh vybásněný. Potom pokračuje: The same genius in the two dramas is observable in their draught of characters. Comedy makes all its characters *general*; tragedy *particular*. The Avare of Molière is not so properly the picture of a *covetous man*, as of *covetousness* itself. Racine's Nero on the other hand is not a picture of cruelty, but of a *cruel man*. To znamená: V tomtéž duchu ličí oba druhy dramatu své charaktery. Komedie činí všechny své charaktery *všeobecnými*, tragedie *jednotlivými*. Molièrův Lakomec není vlastně ani tak obrazem *lakomého muže* jako obrazem lakoty samé. Proti tomu Racinův Nero

není obrazem *ukrutnosti*, nýbrž jen obrazem *ukrutného muže*.

Zdá se, že Hurd usuzuje takto: Žádá-li si tragedie pravdivý příběh, musí být i její charaktery pravdivé, to jest utvářené tak, jak opravdu u jednotlivců existují; může-li se proti tomu komedie spokojit s vybásněnými příběhy, jsou-li jí pravděpodobné příběhy, v nichž se mohou charaktery projevit v celém svém rozsahu, milejší než příběhy pravdivé, které jim neponechávají tak široké pole, smí a musí být i její charaktery samy všeobecnější, než jaké existují v přírodě, máme-li za to, že k všeobecnému přistupuje v naší obrazotvornosti jakýsi druh existence, který se má ke skutečné existenci jednotlivce stejně jako pravděpodobné k pravdivému.

Nechci nyní zkoumat, není-li tento způsob usuzování jen pouhý kruh, chci vzít závěr jen tak, jak tu leží a jak se zdá skrz naskrz odporovat Aristotelovu učení. A přece, jak už bylo řečeno, zdá se jen odporovat, což vysvětluje z dalšího Hurdova vysvětlení.

„Bude však užitečné,“ pokračuje, „zabráním-li zde *dvoji* námitce, o které by se mohlo zdát, že ji právě uvedená zásada podporuje.

První se týká tragedie, o které jsem řekl, že uvádí jednotlivé charaktery. Mním tím, že její charaktery jsou jednotlivější než charaktery v komedii. To znamená: *záměr* tragedie nežádá a nedovoluje, aby básník sjednotil tolik charakteristických okolností, kterými se ličí mravy, jako v komedii. Neboť v tragedii se neukazuje z charakteru nic víc, než čeho je k průběhu děje nevyhnutelně zapotřebí. Proti tomu v komedii se pilně hledají a uplatňují všechny rysy, jimiž se charakter odlišuje. Je to bezmála jako s malbou portrétu. Má-li velký mistr namalovat jeden *jednotlivý* obličej, dá mu

všechny rysy, které v něm najde, a učiní jej podobným obličejům podobného druhu jen do té míry, do jaké je to možné bez porušení sebemenšího charakteristického rysu. Má-li proti tomu tentýž umělec namalovat hlavu vůbec, bude se snažit použít všech obvyklých vzezření a rysů, které, jak pozoroval u celého druhu, nejsilněji vyjadřují myšlenku, která mu přišla na mysl, kterou chce svým obrazem znázornit.

Stejně se od sebe liší líčení v obou druzích dramatu, z čehož vysvítá, že nazývám-li tragický charakter *jednotlivým*, chci tím jen říci, že představuje druh, k němuž patří, méně než charakter komický; ne však, že to, co z charakteru považujeme za vhodné ukázat, i když je toho sobeméně, nemusí být rozvrženo podle *všeobecného*; na jiném místě jsem prohlásil a obsírně osvětlil pravý opak.

Za druhé, pokud jde o komedii, řekl jsem, že musí obsahovat všeobecné charaktery a uvedl jsem jako příklad Molièrova Lakomce, který spíš odpovídá pojmu *lakoty* než pojmu skutečného *lakomého muže*. Ani zde se však nesmí brát má slova ve vší přísnosti. Sám Molière, jak se mi zdá, v tomto případě chybuje, není-li nevhodné, že ve svém vysvětlení projevují i svůj názor.

Poněvadž záměrem komické scény je líčit charaktery, mám za to, že tento záměr může být nejdokonaleji splněn tehdy, jestliže se charaktery zevšeobecní tak, jak je to jen možné. Neboť zatím co se takto osoba uvedená v kuse stává zároveň představitelkou všech charakterů tohoto druhu, dá se jí, pokud je to možné, živit naše záliba v pravdivosti představení. Potom se však nesmí tato všeobecnost rozšiřovat na náš pojem o *možných* účincích charakteru, nahlížíme-li na to abstraktně, nýbrž jen na *skutečný* projev jeho sil, jak se dají ospra-

vednit zkušeností a jak se mohou vyskytovat v obyčejném životě. V tom Molière a před ním Plautus chybili; místo zobrazení lakomého muže podali nám podivné, odporné vyličení *vázně lakoty*. Nazývám to podivným vyličením, protože nemá svůj vzor v přírodě. Nazývám to odporným vyličením, protože je to vyličení jednoduché, nesmíšené vášně, a tudíž mu chybí všechna světla a stíny, jejichž správným spojením mu lze jediné dodat síly a života. Tato světla a tyto stíny jsou směsí různých vášní, které spolu s hlavní nebo převládající vášní tvoří lidský charakter, a tato směs se musí vyskytovat v každém dramatickém zobrazení mravů, poněvadž se předpokládá, že drama má především zobrazovat skutečný život. Přece však musí být kresba převládající vášně rozvržena tak všeobecně, jak jen to její svár s jinými vášněmi v přírodě dovolí, aby představovaný charakter nabyl výrazu tím silnějšího.

To všechno se dá zase objasnit na malířství. V charakteristických portrétech, jak můžeme nazvat ty portréty, které mají zobrazovat mravy, nebude se umělec, má-li opravdu schopnosti, vypracovávat k možnosti abstraktní ideje. Všechno, co si usmyslí ukázat, bude to, že nějaká vlastnost je převládající, tu pak vyjádří silně a takovými znaky, které se v účincích převládající vášně projevují nejzřetelněji. A jestliže to učinil, smíme, abychom mluvili prostě, nebo, chcete-li, abychom se sklonili před jeho uměním, říci o takovém portrétu právem, že nám neukazuje tak člověka jako vášeň; stejně jako poznamenali staří o slavné Silaniově soše Apollodora, že nepředstavuje tak hněvivého Apollodora jako vášeň hněvu. Tomu však musíme rozumět jen tak, že dobře vyjádřil hlavní rysy zpodobené vášně. Neboť jinak nakládá s touto výtkou stejně, jako by nakládal

s každou jinou, to jest, nezapomíná na ostatní připojené vlastnosti a dbá všeobecné rovnováhy a úměrnosti, jaké očekáváme u lidské postavy. A to pak znamená líčit přírodu, v níž nenajdeme žádný příklad člověka, který by byl skrz naskrz proměněn v jednu jedinou vášeň. Žádná metamorfosa by nemohla být podivnější a neuvěřitelnější. Stejně jsou s tímto vadným vkusem zhotoveny portréty, které jsou předmětem obdivu obyčejných zevlounů. Ti, najdou-li v nějaké sbírce na příklad obraz lakomce (neboť nic jednoduššího v tomto žánru asi není) a zjistí-li podle této myšlenky, že každý sval, každý tah je přepjatý, přetažený, přehnaný, jistě nepomenou projevit svou pochvalu a obdiv. Podle tohoto názoru na výtečnost obsahovala by Le Brunova kniha o vášních řetěz nejlepších a nejsprávnějších mravních portrétů a charakterům Theofrastovým by se musila s ohledem na drama dávat přednost před charaktery Terenciovými.

Prvnímu z těchto úsudků by se každý virtuos výtvarného umění rozhodně zasmál. Bojím se však, že druhý z nich se možná nebude zdát všem tak podivný, soudím-li aspoň podle praxe našich nejlepších pisatelů komedií a podle pochvaly, s jakou se takové kusy obyčejně setkávají. Daly by se snadno uvést příklady, takřka ze všech charakteristických komedií. Kdo však chce uvídnout v plném světle, jaká nesrovnalost je v líčení dramatických mravů podle abstraktních pojmů, ať si vezme Johnsonův kus „Každý podle své nálady“, který má být charakteristickým kusem, ve skutečnosti to však není nic jiného než nepřirozené a — jak by to nazvali malíři — tvrdé vyličení skupiny vášní existujících osamoceně, které nemají příklad nikde ve skutečném životě. Přesto měla tato komedie vždycky své obdivovatele a zvláště

Randolph musil být jejím zpracováním velice okouzlen, protože ji, jak se zdá, výslovně napodobuje ve svém „Zrcadle Musy“. Musíme poznamenat, že i v tom, tak jako ve všech ostatních, ještě podstatnějších krásách dramatu, je dokonalým vzorem Shakespeare. Kdo chce takto pozorně pročíst jeho komedie, zjistí, že jeho charaktery, třeba i sebesilněji vykreslené, vyjadřují se ve větší části své úlohy zcela tak jako všichni ostatní a dávají najevo své podstatné a převládající vlastnosti jen příležitostně, když je jejich nenucený projev vyvolán okolnostmi. Tato zvláštní výtečnost jeho komedií pochází z toho, že věrně kopíroval přírodu a že jeho živý a ohnivý genius si všiml všeho, co by mu mohlo být prospěšné v průběhu scén; proti tomu napodobování při menších schopnostech svádí drobné pisálky k tomu, aby se snažili dosáhnout zručnosti, aby ani na okamžik nespouštěli se zřetele tento jediný účel a aby s nejúzkostlivější péčí udržovali své oblíbené charaktery v neustálé hře a nepřetržité činnosti. O této nezapomené snaze jejich vtipu by se dalo říci, že zacházejí s osobami svého kusu nejinak, než jistí žertovní lidé se svými známými, kterým dají svými zdvořilostmi tak co proto, že se nemohou vůbec zúčastnit všeobecné zábavy a neustále musí dělat různé poskoky a poklony pro obveselení společnosti.

Tolik tedy o všeobecnosti komických charakterů a o mezích této všeobecnosti podle Hurdovy myšlenky! Bude však nutné uvést druhé místo, kde ujišťuje, že vysvětlil, do jaké míry i tragickým charakterům, přestože jsou jednotlivé, přísluší přece jen jakási všeobecnost, dříve než budeme moci posoudit, zda a jak se Hurd srovnává s Diderotem, a zda a jak se oba srovnávají s Aristotelem.

„Pravdivost“, říká, „znamená v poesii takový výraz,

jaký je přiměřený všeobecné povaze věci; falešnost je proti tomu takový výraz, který se sice hodí na zamýšlený zvláštní případ, ale nesouhlasí s onou všeobecnou povahou. K dosažení pravdivosti výrazu v dramatické poesii doporučuje Horatius dvě věci: za první, studovat sokratovskou filosofii, za druhé, snažit se získat přesnou znalost lidského života. To první proto, že příznačnou zálibou této školy je ad veritatem vitae propius accedere²⁶⁾; to druhé proto, aby se našemu napodobení dala přiřknout podobnost tím všeobecnější. Abychom se o tom přesvědčili, stačí uvážit, že v napodobování je možné držet se pravdy přespříliš věrně a to dvojnásobem. Neboť umělec, který chce napodobovat přírodu, může se buď příliš úzkostlivě snažit, aby vyznačil všechny zvláštnosti a každou zvláštnost svého předmětu, a nedosáhnout přitom vyjádření všeobecné myšlenky druhu. Nebo, snaží-li se zachytit tuto všeobecnou myšlenku, může ji složit z mnoha případů ze skutečného života podle svého nejširšího pojetí, zatím co by jej měl spíš vzít z čistšího pojmu, který nacházíme jen v představě duše. Toto je všeobecná výtka, která se dá vznést proti škole holandských malířů, protože ti si brali vzory z přírody, a ne jako malíři italští z duchovního ideálu krásy.

Vidíme tedy, že básník, když se vzdaluje od vlastní a zvláštní pravdy, napodobuje tím věrněji pravdu všeobecnou. A z toho vyplývá odpověď na onu ostrovtipnou námitku, kterou Platon vyhrabal proti poesii a kterou, jak se zdá, přednáší ne bez uspokojení, totiž tu, že básnické napodobování nám může ukázat pravdu jen z velké dálky. Neboť básnický výraz, říká filosof, je odrazem vlastních pojmů básníkůvých; básníkovy po-

²⁶⁾ Přistupovat blíže k pravdě života.

jmy jsou odrazy věci a věci jsou odrazem pravzoru, který existuje v božské moudrosti. Básníkův výraz je tedy obrazem obrazu a podává nám původní pravdu také až z třetí ruky. Všechno toto rozumování však odpadne, jakmile pořádně uchopíme toto pouze myšlené básnické pravidlo a svědomitě je uplatníme. Neboť odloučí-li básník od bytosti všechno, co se týká jen jednotlivce a co ho odlišuje, přeskočí zároveň jeho pojem všechny zvláštní předměty ležící uprostřed a pozvedne se, pokud je to možné, k božskému pravzoru, aby se tak stal bezprostředním napodobením pravdy. Z toho se také učíme poznávat, co a kolik chce říci ta nezvyklá chvála, kterou velký umělecký kritik poctivá básnické umění, že básnické umění je proti dějinám vážnějším a filosofičtějším studiem: φιλοσοφώτερον και σπουδαιότερον ποιησις ιστορίας ἐστίν. Důvod, který následuje hned nato, je stejně lehké pochopitelný: ἡ μὲν ποιησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

Dále z něho vysvitá podstatný rozdíl, který se prý, jak se říká, jevil mezi dvěma velkými soupeři řeckého divadla. Jestliže Sofoklovi se vytýkalo, že jeho charakterům chybí pravdivost, ospravedlňoval se tím, že líčí lidi takové, jací by měli být, Euripides však takové, jací jsou.

Smysl toho je takový: Sofokles rozšířil svými rozsáhlými styky s lidmi omezenou úzkou představu, která vzniká pozorováním jednotlivých charakterů, v dokonalý pojem rodu; proti tomu filosofický Euripides, který strávil většinu času v akademii, odkud chtěl přehlédnout život, upínal svůj pohled příliš k jednotlivci, ke skutečně existujícím osobám, snížil rod na jednotlivce a v důsledku toho maloval charaktery podle předmětů,

²⁷⁾ Poesie líčí spíše všeobecně, kdežto historie v jednotlivostech.

keré si vzal za vzor, přirozeně a pravdivě sice, ale tu a tam bez oné vyšší všeobecné podobnosti, jaké vyžaduje dokonalá básnická pravda.

Zde se vynořuje námitka, kterou nesmíme nechat bez povšimnutí. Mohlo by se říci, že filosofické úvahy činí pojem člověka spíš abstraktním a všeobecným, než aby jej omezovaly na individualitu, že toto omezování je nedostatek vyplývající z malého počtu věcí, které se nabízejí lidskému pozorování, a že tomuto nedostatku se dá odpomoci nejen tím, že se seznámíme s větším počtem jednotlivců, v čemž záleží znalost světa, ale i tím, že budeme přemýšlet o všeobecné povaze lidí tak, jak to učí dobré morální knihy. Neboť autoři takových knih nemohli mít všeobecný pojem o lidské povaze odjinud než z rozšířené zkušenosti (ať už vlastní nebo cizí), bez níž by jejich knihy neměly žádnou cenu.“

Myslím, že odpověď na to je taková: Uvažováním o všeobecné povaze člověka se filosof učí, jak musí být uzpůsobeno jednání, vytrysklé z převahy jistých sklonů a vlastností, to jest, učí se chování, jehož určitý charakter vyžaduje, vůbec. Avšak vědět jasně a spolehlivě, jak dalece a na jakém stupni síly by se ten nebo onen charakter při zvláštních příležitostech pravděpodobně projevil, to je jen a jen plod naší znalosti světa. Nedá se dobře předpokládat, že příklady nedostatku této znalosti by byly příliš početné u básníka, jakým byl Euripides; a i tam, kde je snad v jeho dochovaných kusech najdeme, budou sotva tak zřejmé, aby byly nápadné i prostému čtenáři. Mohou to být jen jemnosti, které dovede rozeznat jen opravdový umělecký kritik, a i jemu se může při takovém časovém odstupu pro neznalost řeckých mravů zdát chybou něco, co je v podstatě krásou. Byl by to tedy příliš nebezpečný krok, kdybychom

chtěli označit v Euripidovi místa, která by si podle Aristotela zasloužila této výtky. Chci se však odvážit uvést jedno místo, které, i kdybych je neposoudil zcela spravedlivě, může aspoň posloužit k objasnění mých názorů.

Příběh jeho Elektry je dobře znám. Básník chtěl v charakteru této princezny vyličít ctnostnou, avšak pýchou a vzdorem posedlou ženu, která zahořkla pro tvrdost, s jakou se k ní všichni chovali, a která byla hnána ještě silnějšími pohnutkami, aby pomstila otcovu smrt. Takové nepoddajné založení myslí, může si myslit filosof ve svém koutku, musí být vždycky velmi ochotné se projevovat. Může snad uznat, že Elektra musí při první vhodné příležitosti dát najevo svou nenávisť a přát si, aby mohla uspišit provedení svého záměru. Jaké výše však může dostoupit tento její hněv? To znamená, jak silně smí Elektra vyjádřit svou žízeň po pomstě, aniž by člověk, úplně obeznámený s lidským pokolením a s účinkou vášni, mohl zvolat: „To je nepravděpodobné!“ K objasnění toho nám bude abstraktní theorie málo platná. Dokonce ani povrchní znalost skutečného života nestačí, aby nás tu vedla. Možná, že jsme zpozorovali množství jednotlivců, zdánlivě ospravedlňujících básníka, který dohnal výraz takového hněvu až do krajnosti. Možná by nám dějiny mohly posloužit příklady, kdy ctnostné rozhořčení bylo zahrnuto dokonce ještě dále, než to zde předvedl básník. Kde jsou tedy jeho vlastní hranice a čím mají být určovány? Jen a jen pozorováním co největšího počtu jednotlivých případů, jen a jen nejširší znalostí, čeho je takové rozhořčení u týchž charakterů za týchž okolností ve skutečném životě obyčejně schopno. Jak různá je tato znalost co do svého rozsahu, tak rozličný bude i způsob předvedení. A nyní se podí-

vejme, jak Euripides opravdu zpracoval charakter, který měl na mysli.

V krásné scéně, k níž dochází mezi Elektrou a Orestem, o kterém však Elektra dosud neví, že je to její bratr, stočí se rozhovor zcela přirozeně na Elektrino neštěstí a na jeho původkyni, na Klytaimnestru, jakož i na Elektrinu naději, že ji Orestes vysvobodí z jejich nesnázi. Rozhovor pak pokračuje takto:

Orestes: A Orestes? Dejme tomu, že by se vrátil zpátky do Argodosu.

Elektra: K čemu tato otázka, když podle všeho zdání se nikdy nevrátí?

Orestes: Ale dejme tomu, že by se vrátil! Jak by si musil počínat, aby pomstil smrt svého otce?

Elektra: Odvázat se právě toho, čeho se odvázili nepřátelé proti jeho otci.

Orestes: Chtěla by ses s ním odvázat zavraždění své matky?

Elektra: Zabiji ji toutéž zbraní, kterou zavraždila mého otce!

Orestes: A mohu to sdělit tvému bratrovi jako tvé pevné rozhodnutí?

Elektra: Chci zabít svou matku nebo nežit!

Řecký originál je ještě silnější:

Ráda chci náležet smrti, jakmile zabiji svou matku!

Nedá se však tvrdit, že tato poslední věta je zcela nepřirozená. Bezpochyby se naskytlo dost příkladů, kdy se pomsta za podobných okolností projevila stejně krutě. Ostatně myslím, že tato tvrdost výrazu nás může nanejvýš jen trochu urazit. Aspoň Sofokles nepovažoval za vhodné hnát ji tak daleko. U něho říká Elektra za stejných okolností jen toto: Nyní ti budiž ponecháno provedení! Věř mi však, že kdybych byla zůstala sama,

jistě by se mi musilo zdařit jedno z obojího: buď se čestně osvobodit nebo čestně zemřít!

Je-li toto Sofoklovo zpracování mnohem přiměřenější pravdě, pokud byla nashromážděna z rozšířené zkušenosti, to jest ze znalosti lidské povahy vůbec, než zpracování Euripidovo, ponechávám k posouzení těm, kdož jsou tohoto posouzení schopni. Je-li přiměřenější pravdě, nemůže to mít jinou příčinu než tu, kterou jsem předpokládal, „že totiž Sofokles líčil své charaktery tak, jaké měly být podle jeho mínění, utvořeného na základě nesčetných, jím pozorovaných příkladů téhož druhu; Euripides je však vyličil tak, jaké skutečně jsou, jak je poznal v užším okruhu svého pozorování.“

Výborně! Nehledíc k úmyslu, s nímž jsem uvedl tato obšírná místa z Hurda, je v nich tolik jemných poznámek, že čtenář snad nebude žádat, abych se omlouval za to, že jsem je sem zařadil. Bojím se však, že tím ztratil s očí právě můj úmysl. Byl takový: ukázat, že i Hurd, stejně jako Diderot, připisoval tragedii zvláštní charaktery a jen komedii charaktery všeobecné, a přece nechtěl odporovat Aristotelovi, který žádá všeobecnost od všech básnických charakterů, tedy i od tragických. Hurd se totiž vyslovuje takto: Tragický charakter musí být sice jednotlivý nebo méně všeobecný než komický, to jest, musí méně představovat druh, ke kterému patří; zároveň však to málo, co v něm uznáme za vhodné ukázat, musí být nastíněno v souhlase s všeobecností, kterou požaduje Aristoteles.

A nyní by zbývala otázka, chce-li i Diderot, aby mu bylo rozuměno takto. Proč ne? Kdyby mu bylo záleželo na tom, aby nebyl nikde přistižen v rozporu s Aristotelem? Aspoň mně, kterému záleží na tom, aby dvě myslící hlavy neříkaly o téže věci ano a ne, by mělo být do-

voleno, abych mu podstrčil tento výklad, abych mu poskytl tuto vytáčku.

Ale raději pár slov o vytáčce samé. Napadá mi, že to vytáčka je a není. Neboť slovo všeobecný se tu zřejmě chápe ve dvojím a zcela rozdílném významu. První význam, který Hurd a Diderot u tragického charakteru popírají, není tentýž, s nímž Hurd u tragického charakteru souhlasí. A právě v tom tkví ona vytáčka. Ale co když jeden význam úplně vylučuje druhý?

V prvním významu znamená všeobecný charakter takový charakter, v němž je shromážděno to, co jsme zpozorovali u mnoha nebo u všech jednotlivců. Znamená zkrátka přetížený charakter, je spíš zosobněnou ideou charakteru než charakterisovanou osobou; v druhém významu však znamená všeobecný charakter takový charakter, v němž byl přijat jistý průměr, jakási střední míra toho, co bylo zpozorováno u mnoha nebo u všech jednotlivců, to znamená zkrátka obecný, ne sice pokud jde o sám charakter, nýbrž pokud jde o stupeň, o míru. Hurd má zcela pravdu, vykládá-li Aristotelovo καθόλου podle druhého významu. Žádá-li však Aristoteles tuto všeobecnost stejně u komických jako u tragických charakterů, jak je možné, že týž charakter může mít i onu první všeobecnost, jak je možné, že může být přetížený a obecný zároveň? I když předpokládáme, že není ani zdaleka tak přetížený jako charakter v kuse vytýkaném Johnsonovi, i když předpokládáme, že by byl myslitelný u jednoho jednotlivce a že bychom měli příklady, kdy se u více lidí projevoval stejně silně, stejně nepřetržitě — nebyl by přesto ještě mnohem neobyčejnější, než jak připouští ona Aristotelova všeobecnost?

Jsou to potíže! Připomínám zde svým čtenářům, že tyto listy nemají obsahovat nic menšího než dramatický

system. Nejsem tedy povinen objasňovat všechny potíže, které vyvolávám. Mé myšlenky by se spojovaly čím dál méně, ba, zdálo by se dokonce, že si odporují. Stačí, že jsou to myšlenky, v nichž najdete látku k vlastnímu přemýšlení. Nechci zde rozsévat nic víc než fermenta cognitionis.²⁸⁾

MENANDER A TERENCEUS

Dvaapadesátého večera (v úterý dne 28. července) byli opakováni Bratři od pana Romana.

Čeho my Němci máme ještě v krásné literatuře nejvíc, jsou pokusy mladých lidí. Ano, vládne u nás takřka všeobecný předsudek, že jen mladým lidem přísluší pracovat na tomto poli. Muži, říká se, mají vážnější studium nebo důležitější záležitosti, k nimž je povolává církev nebo stát. Verše a komedie znamenají hračku, nikoli neužitečná průpravná cvičení, jimiž se člověk může zabývat do svého pětadvacátého roku. Jakmile se přiblížíme mužnému věku, máme šlechetně věnovat všechny své síly prospěšnému úřadu a ponechá-li nám tento úřad nějaký volný čas k psaní, nemáme psát nic jiného než to, co se dá srovnat s jeho vážností a měšťanským stavem: pěkné kompendium z vyšších fakult, dobrou kroniku milovaného otcovského města, povznášející kázání a podobné.

To je také důvod toho, že naše krásná literatura vyhlíží a ještě dlouho bude vyhlížet tak mladě, ba dětsky, neříkám, že jen proti krásné literatuře starých, ale i proti krásné literatuře takřka všech novějších vzdě-

²⁸⁾ Zárodky poznání.

laných národů. Nechybí jí ostatně krev a život, barva a oheň, ještě se jí však velmi nedostává sil a nervů, morku a kostí. Má ještě tak málo děl, která rád bere do rukou člověk cvičený v myšlení, chce-li někdy pro své osvěžení a posilu myslit mimo jednotvárný, protivný okruh svého každodenního zaměstnání! Jakou potravu může takový člověk najít na příklad v našich triviálních komediích? Slovní hříčky, pořekadla, žertíky, jak je denně slýcháme na ulicích; takový brak sice rozesměje přízemí, které se baví, jak může; kdo však chce víc než popadat se za břicho, kdo se chce zároveň smát i rozumem, ten tu byl jednou a už nikdy se sem nevrátí.

Kdo nic nemá, nemůže nic dát. Mladý člověk, který sám teprve vstupuje do světa, rozhodně nemůže znát a líčit svět. I největší komický genius je ve svých mladistvých dílech dutý a prázdný. I o Menendrových prvních kusech říká Plutarchos, že nesnesou srovnání s jeho pozdějšími a posledními kusy. Z těchto posledních kusů, jak dodává, dalo by se však soudit, co by byl ještě vytvořil, kdyby byl žil déle. A jak mladý, myslíte, že Menandros zemřel? A kolik, myslíte, že teprve napsal komedii? Neméně než sto pět, ne mladší než dvaapadesát.

Žádný z našich zesnulých komických básníků, o nichž by stálo za to mluvit, nedožil se takového věku; žádný z dosud žijících není tak stár. A žádný z jedněch ani z druhých nevytvořil ani čtvrtinu takového počtu kusů. A kritika by o nich neměla říci to, co, jak zjišťuje, bylo řečeno o Menandrovi? Ale jen ať se odváží a promluví! Nejsou to jen spisovatelé, kteří ji slyší s nelibostí. Máme nyní, díky Bohu, pokolení kritiků, jejichž kritika záleží v tom, že budí podezření proti jakékoliv kritice:

„Genius! Genius!“ vykřikují. „Genius se přenáší přes všechna pravidla! Co udělá genius, je pravidlem!“ Tak lichotí genu, snad proto, abychom je také pokládali za genie. Prozrazují však příliš jasně, že v sobě necítí ani jiskru genia, když dodávají jedním a týmž dechem: „Pravidla potlačují genia!“ Jako by se genius dal něčím na světě potlačit, a ještě k tomu něčím, co, jak sami doznávají, je z něho odvozeno. Ne každý umělecký kritik je genius, ale každý genius je rozený umělecký kritik. Má měřítko správnosti všech pravidel v sobě. Pochopí a podrží a sleduje jen ta pravidla, která mu slovy vyjadřují to, co cítí. A toto jeho citění vyjádřené slovy by mohlo omezovat jeho činnost? Filosofujte s ním o tom, jak chcete. Rozumí vám jen potud, pokud uzná vaše všeobecné věty na okamžik v daném případě za výstižné. A zůstane v něm vzpomínka jen na tento jednotlivý případ, která nemůže působit na jeho síly při práci více ani méně než vzpomínka na šťastný příklad, než vzpomínka na vlastní šťastnou zkušenost. Tvrdit tedy, že pravidla a kritika mohou potlačit genia, znamená jinými slovy, tvrdit, že ho mohou potlačovat příklady a cvičení. Znamená to omezovat genia nejen na něho samého, ale dokonce jen na jeho první pokus.

Stejně málo vědí tito moudří pánové, co chtějí, když tak směšně kňourají nad nepříznivými dojmy, kterými působí kritika na kochající se obecnstvo. Chtěli by nám raději namluvit, že motýl se už nikomu nezdá pestrý a krásný od té doby, co nám zlé zvětšovací sklo dalo poznat, že jeho barvy jsou jen prášek.

„Naše divadlo,“ říkají, „je ještě v příliš útlém věku, než aby mohlo snést vladařské žezlo kritiky. — Je skoro potřebnější ukázat prostředky, jimiž lze dosáhnout ideálu, než vykládat, jak velice jsme ještě od tohoto ide-

álu vzdálení. — Jevišťe musí být reformováno příklady, ne pravidly. — Rozumovat je snazší než samostatně vymýšlet.“

Znamená to oblékat myšlenky do slov, nebo to spíš znamená hledat k myšlenkám slova a nakonec žádná neulovit? A kdopak jsou ti, kteří tolik mluví o příkladech a o samostatném vymýšlení? Jaképak příklady nám dali? Co samostatně vymyslili? Ty moudré hlavy! Dostanou-li k posouzení příklady, chtějí mít raději pravidla; mají-li posuzovat pravidla, chtěli by raději příklady. Místo aby dokázali o nějaké kritice, že je ne-správná, dokazují, že je příliš přísná, a domnívají se, že se s ní vypořádali! Mají-li vyvrátit rozumovou úvahu, poznamenají, že vymýšlení je těžší než rozumování, a mají za to, že ji vyvrátili.

Kdo správně uvažuje, ten také vymýšlí; a kdo chce vymýšlet, musí umět uvažovat. Že jedno se dá oddělit od druhého, tomu věří jen ti, kteří nemají sklon k jednomu ani k druhému.

Ale proč se zdržuji s těmito povídkami? Chci jít svou cestou a nemíním se starat o to, co cvrkají cvrčci u cesty. Je škoda i jediného kroku mimo cestu, abych je zašlápl. Vždyť to jejich léto uplyne tak brzy!

Přikročím tedy bez dalšího úvodu k poznámkám o Bratrích od pana Romana, které jsem slíbil při příležitosti prvního provedení. Hlavní poznámky se budou týkat změn, které autor podle svého domnění musil provést v Terenciově příběhu, aby jej přiblížil našim mravům.

Co by bylo třeba říci o nutnosti těchto změn vůbec? Jestliže nás tak málo ruší římské nebo řecké mravy vyličené v tragedii, proč by tomu mělo být u komedie jinak? Odkud pochází pravidlo, pokud je to

ovšem pravidlo, podle něhož se dějiště tragédie přenáší do vzdálené země mezi cizí lid, dějiště komedie však do naší vlasti? Odkud pochází závazek, ukládaný básníkovi, aby v tragedii líčil mravy onoho národa, mezi nimž se odehrává jeho příběh, co možná přesně, když v komedii chceme mít vyličený své vlastní mravy? „Toto,“ říká na jednom místě Pope, „zdá se být na první pohled pouhá umíněnost, pouhý rozmar, má to však svůj dobrý důvod v přirozenosti. Hlavní, co v komedii hledáme, je věrný obraz obyčejného života, o jehož věrnosti se však nedáme ujistit tak snadno, vidíme-li jej převlečený do cizích mód a obyčejů. Proti tomu v tragedii je to děj, co nejvíce poutá naši pozornost. Avšak k tomu, aby byl uveden na jeviště domácí příběh, je třeba zpracovat děj volněji, než to příliš známý příběh dovoluje.“

Přesně vzato, mohl by tento rozbor sotva uspokojovat u všech kusů. Neboť připustíme-li, že cizí mravy neodpovídají záměru komedie stejně dobře jako domácí, zůstává stále ještě otázka, nejsou-li domácí mravy v lepším poměru k záměru tragédie než cizí. Alespoň obtíže, s nimiž je spojeno přizpůsobení domácího příběhu pro scénu bez příliš zřejmých, rušivých změn, nám tuto otázku nezodpovědí. Domácí mravy vyžadují ovšem také domácích příběhů, kdyby však tragédie dosahovala svého záměru nejsnáze a nejbezpečněji domácími mravy, musilo by být přece lepší zdolat všechny obtíže, spojené se zpracováním domácích příběhů, než přijít zkrátka v nejpodstatnější věci, totiž v záměru, který je bezesporu účelem. Všechny domácí příběhy nebudou také vyžadovat tak zřejmých a rušivých změn, a ty, které jich vyžadují, nemusíme přece zpracovávat. Už Aristoteles si všiml, že dokonce mohou být a jsou

události, které se zběhly právě tak, jak je básník potřebuje. Protože však takové události jsou příliš vzácné, rozhodl už také, že básník raději nemusí tolik dbát o menšinu svých diváků, kteří snad znají skutečné okolnosti, než nedostát plně své povinnosti.

Výhoda, kterou mají domácí mravy v poesii, záleží v našem vnitřním obeznámení s nimi. Básník nás nemusí teprve seznamovat; ušetří si všechna potřebná líčení a poznámky; může dát svým osobám jednat ihned podle jejich mravů a nemusí nám nejprve tyto mravy zdlouhavě popisovat. Domácí mravy mu tedy ulehčují práci a podporují divákovu ilusi.

Proč by se tedy měl tragický básník vzdávat této důležité dvojí výhody? I on má důvod, aby si práci co možná ulehčil, aby neplýtvat vedlejšími silami na vedlejší účel, nýbrž aby si je všechny uchoval pro účel hlavní. Také u něho záleží všechno na ilusi diváků. — Možná mi někdo odpoví, že tragedie nepotřebuje mnoho mravů, že se bez nich může vůbec obejít. Ale pak tedy nepotřebuje ani cizí mravy, a bude přece vždycky lepší, jestliže to málo, co chce z mravů mít a ukazovat, vezme z mravů domácích než z cizích.

Řekové aspoň nikdy nebrali za základ jiné mravy než své vlastní, nejen v komedii, ale i v tragedii. Ba, propůjčovali cizím národům, z jejichž historie si vypůjčili látku ke svým tragediím, raději své vlastní, řecké mravy, než aby jevištní účinky zbavili sil nesrozumitelnými barbarskými mravy. Na kostym, který se našim tragickým básníkům tak úzkostlivě doporučuje, dali málo nebo nic. Důkazem toho mohou být v první řadě Aischylovi Peršané, a příčinu, proč se domnívali, že se smějí tak málo přidržovat kostymů, můžeme snadno vyvodit ze záměru tragedie.

Dostávám se však příliš daleko od oné části problému, která se mě právě nyní týká nejméně. Tvrdím-li, že domácí mravy by byly i v tragedii prospěšnější než cizí, předpokládám, že jsou rozhodně prospěšnější aspoň v komedii. A jsou-li, jak aspoň myslím, že jsou, pak nemohu nepochválit změny, které provedl pan Romanus v mravech v Terenciově kuse.

Měl pravdu, že přetvořil příběh, do něhož jsou tak důkladně vetkány tak zvláštní řecké a římské mravy. Příkladem dodává vnitřní sílu jen jeho vnitřní pravděpodobnost, kterou každý člověk posuzuje podle toho, co je jemu samému nejobvyklejší. Nemůže toho však použít tam, kde se musíme nejprve s námahou přenášet do cizích poměrů. Přenést se takto není lehké. Čím dokonalejší je příběh, tím méně se dá i v maličkostech měnit, aniž se tím poruší celek. A běda, spokojíme-li se jen záplatováním, místo abychom přetvářeli ve vlastním slova smyslu. Kus se jmenuje Bratři, a to u Terencia z dvojího důvodu. Neboť nejen oba starci, Micio a Demea, ale i oba mladí, Aeschinus a Ktesifo, jsou bratři. Demea je otec obou mladíků, Micio přijal jednoho z nich, Aeschina, za vlastního. Nechápu, proč se našemu autorovi toto adoptování nelíbilo. Pokud vím, je přijímání dětí za vlastní běžné i u nás, za našich časů, a běžné ve stejné míře jako u starých Římanů. Přesto od něho upustil; vyskytují se u něho jen dva starí bratři a každý z nich má vlastního syna, kterého vychovává svým způsobem. Možná někdo řekne: Ale tím lépe! Takto jsou oba starci skutečnými otci a kus je opravdovou školou otců, to jest těch, jimž otcovskou povinnost uložila příroda, ne těch, kteří ji na sebe sice dobrovolně vzali, kteří se jí však podrobují sotva více, než jim to dovoluje jejich vlastní pohodlí.

Pater esse discite ab illis, qui vere sciunt!²⁹⁾

Výborně! Škoda jen, že uvolněním tohoto jediného uzlu, který u Terencia spojuje Aeschina a Ktesifa navzájem a oba s Demeou, jejich otcem, rozpadá se celá stavba a z jednoho všeobecného zájmu vznikají dva různé, zcela rozdílné, jež drží pohromadě jen básník, ne jejich vlastní povaha.

Neboť je-li Aeschinus nikoli jen adoptovaný, nýbrž vlastní Miciův syn, proč by se o něho měl Demea tolik starat? Bratrův syn mi není tak blízký jako můj vlastní. Vidím-li, že někdo zhýčkává mého vlastního syna, i když to dělá s nejlepším úmyslem na světě, je správné, vystoupím-li proti tomuto dobrosrdečnému svůdci se vši prudkostí, s jakou u Terencia vystupuje Demea proti Miciovi. Není-li to však můj syn, je-li to vlastní syn toho, kdo ho zhýčkává, co mohu a co smím učinit více, než varovat tohoto člověka, a je-li to můj bratr, varovat ho častěji a vážněji? Náš autor neuvádí Demeu v takovém poměru, v jakém je u Terencia, ponechává mu však tutéž prudkost, k níž by ho přece mohl opravňovat jen tento poměr. Ba, Demea u něho láteří a zuří ještě mnohem hůře než u Terencia. Vyletěl by z kůže nad tím, že se musí „dožít potupy a hanby na dítěti svého bratra“. Kdyby mu však bratr odpověděl: „Nejsi moudrý, milý bratře, domníváš-li se, že by ses mohl dožít potupy a hanby na mém synovi. Je-li a zůstane-li můj syn darebákem, bude to jen mé neštěstí a má hanba. Možná, že to se svým rozhořčením myslíš dobře, zacházíš však v něm příliš daleko; mne to uráží. Chceš-li mne stále jen takto zlobit, nechod' mi raději přes práh,“ a tak dále. Kdyby Micio, pravím, takto odpověděl, bylo by rázem po komedii, nemám pravdu? Či snad nemoh!

²⁹⁾ Uč se být otcem od těch, kteří skutečně dovedou otcem být!

Micio tak odpovědět? Ba, dokonce, nebyl by vlastně musil takto odpovědět?

Oč vhodněji se rozhořčuje Demea u Terencia! Tento Aeschinus, který se domnívá, že vede tak bídný život, je stále ještě jeho synem, i když ho bratr přijal za vlastního. A přece trvá římský Micio na svém právu mnohem pevněji než německý. „Jednou jsi mi,“ říká, „postoupil svého syna; starej se o toho, který ti zůstal —

— — nam ambos curare; propemodum

Reposcere illum est, quem dedisti — —³⁰⁾

Tato skrytá výhrůžka, že mu syna vrátí, to je také to, co ho umlčí, a přece nemůže Micio žádat, aby v něm potlačila všechny otcovské city. Micia musí s'ce krušit, že Demea mu ani později nepřestává činit tytéž výčitky; nemůže však otci zazlívát, že nechce nechat syna docela zkazit. Zkrátka, Terenciův Demea je muž, strachující se o blaho toho, o něhož mu příroda uložila péči; činí to sice nesprávným způsobem, ale tento způsob není onomu důvodu na škodu. Proti tomu Demea našeho autora je žalostný kolisavec, který se domnívá, že jako příbuzný má právo na všechny hrubosti, které by mu Micio jako pouhému bratrovi rozhodně nemohl trpět.

Odstraněním dvojího bratrství se stává stejně nejpapným a falešným i poměr obou mladých lidí. Zazlívám německému Aeschinovi, že „často si myslil, že se musí zúčastnit Ktesifových bláznovství, aby ho jakožto svého bratrance uchránil před nebezpečím a před veřejnou hanbou“. Bratrance, proč? A hodí se snad, aby mu na to vlastní otec odpověděl: „Schvaluji péči a opatrnost, kterou jsi tím projevils, neupírám ti ji ani pro budoucnost?“ Co neupírá otec synovi? Aby se zúčastnil bláz-

³⁰⁾ — — Neboť ses staral o oba; je skoro třeba, aby sis vzal zpátek, toho, kterého jsi mi dal — —

novství nezvedeného bratrance? Opravdu, to by mu měl odepřít! Nanejvýš by mu mohl říci: „Hleď odvrátit, pokud je to možné, svého bratrance od bláznovství. Zjistíš-li však, že na něm přesto trvá, vyhni se mu, neboť tvé dobré jméno ti musí být cennější než jeho.“

Je sice pravda, že náš autor dovedl svého Aeschina ušetřit bláznovství, jehož se Aeschinus Terenciův dopouští pro svého bratra. Násilný únos změnil v malou rvačku, na niž jeho dobře vychovaný mladík nemá větší podíl, než že by jí byl rád zabránil. Dal však tomuto dobře vychovanému mladíkovi učinit pro nezvedeného bratrance ještě příliš mnoho. Cožpak by musil dovolit, aby mu přivedl do domu takovou stvůru, jako je Citalisa? Do domu jeho otce? Před zraky jeho ctnostné milenky? Není to svůdnický Damis, tento hubitel mladých lidí, kvůli němuž německý Aeschinus dovolí, aby ho jeho prostopášný bratranec porazil, je to pouhá básníková libovůle.

Jak výtečně to všechno spolu souvisí u Terencia! Jak správně a nezbytně je tu motivována i nejnepatrnější maličkost! Aeschinus unese násilím z domu jistého otrokáře dívku, do niž se zamiloval jeho bratr. Učiní to však ne tak proto, aby vyhověl náklonnosti svého bratra, jako spíš proto, aby zabránil většímu zlu. Otrokář chce neprodleně odejít s touto dívkou na kterýsi vzdálený trh a bratr chce za dívkou, chce raději opustit domov, než ztratit s očí předmět své lásky. Aeschinus se doví o tomto jeho rozhodnutí v pravý čas. Co má učinit? V rychlosti se zmocní dívky a přivede ji do domu svého strýce, aby tomuto dobráckému muži odhalil celou záležitost. Neboť dívka byla sice unesena, ale přesto se za ni musí jejímu majiteli zaplatit. Micio také bez odmluvy zaplatí a raduje se, ne tak z činu mladých lidí jako

z bratrské lásky, která, jak vidí, byla zde pohnutkou, a z důvěry, kterou přitom v něho skládají. Největší čin byl vykonán. Proč by k němu neměl přidat ještě maličkost, aby jim připravil dokonale radostný den?

Když koupil Ktesifovi dívku, proč by mu neměl dovolit, aby se s ní v jeho domě pobavil? Podle starých mravů na tom není nic, co by odporovalo ctnosti a počestnosti. U našich bratrů však tomu tak není! Domu dobráckého otce se tu zneužívá nejnevhodnějším způsobem, zprvu bez jeho vědomí a později dokonce s jeho souhlasem. Citalisa je mnohem nepočestnější osoba než Psaltria a náš Ktesifos se s ní chce dokonce oženit. Kdyby to byl zamýšlel učinit Terenciův Ktesifos se svou Psaltrii, byl by se Terenciův Micio jistě choval zcela jinak. Byl by Citalise ukázal dveře a byl by se s otcem dohodl na nejúčinnějších prostředcích, jimiž by udržel na uzdě hocha, který si počíná tak trestuhodně.

Německý Ktesifos je vůbec od počátku líčen jako zkažený a i v tom se náš autor odchýlil od svého vzoru. Místo, kde se baví s bratrance o svém otci, budí ve mně vždycky hrůzu.

Leander: Ale jak se to shoduje s bázní, s láskou, již jsi svému otci povinen?

Lykast: Bázeň? Láska? Hm! Tu ode mne snad nebude požadovat!

Leander: On, že by neměl požadovat?

Lykast: Ne, ovšem, že ne. Vůbec nemiluji svého otce. Musil bych lhát, kdybych to chtěl tvrdit.

Leander: Nelidský synu! Nevíš, co mluvíš! Nemilovat toho, který ti dal život! Tak mluvíš teď, dokud ho ještě vidíš na živu. Až ho však jednou ztratíš, otáží se tě znovu.

Lykast: Hm! Nevím, co by se v tom případě stalo.

Rozhodně bych však nejednal tak zcela nesprávně. Neboť myslím, že ani on by nejednal lépe. Vždyť mi říká takřka denně: „Jen kdybys se tě zbavil! Jen kdybys byl pryč!“ Tomu se říká láska? Můžeš po mně žádat, abych ho miloval?

Ani nejprísnější výchova by nemohla svést dítě k takovému nepřirozenému myšlení. Srdce, které je ho schopno, nezaslouží si nic jiného, než být drženo v otroctví. Máme-li se ujmout neposlušného syna proti přísnému otci, nesmí jeho rozpustilost prozrazovat od základu zlé srdce; musí to být jen rozpustilost temperamentu, mladistvá nerozvážnost, bláznovství chuti a odvahy. Podle této zásady líčili svého Ktesifa Menandros a Terencius. Přestože je naň otec přísný, neuklouzne mu nikdy ani sebemenší zlé slovo proti otci. Jediné, co by se tak dalo nazvat, napraví výtečným způsobem. Chtěl by aspoň několik dní v klidu užívat své lásky. Těší se, že otec zase pojede na venkov za svou prací a přeje si, aby se jí otec tak vysílil, aby celé tři dni nemohl povstat z lože. Jaké ukvapené přání! Ale s jakým dodatkem:

Nesmělo by mu to uškodit! Správně, můj milý hochu! Jdi si vždy tam, kam tě volají radost a láska. Nad tebou rádi přimhouříme oko. Zlo, jehož se dopustíš, nebude přílišné zlo! Máš sám v sobě přísnějšího strážce, než jakým je tvůj otec! A ve výstupu, z něhož je vzato toto místo, je víc takových rysů. Německý Ktesifos je však prohnaný darebák, pro kterého jsou lži a podvody velmi běžnou věcí; proti tomu římského Ktesifa uvádí v nejvyšší zmatek nepatrná záminka, kterou by mohl před otcem ospravedlnit svou nepřítomnost. Dobrý mladík hledá záminku a zchytralý pacholek mu navrhuje lež. Lež! Ne, to nejde: Non potest fieri!³¹⁾

³¹⁾ To nemůže být.

Terencius tedy neměl zapotřebí ukazovat nám svého Ktesifa zahanbeného a zahanbením uvedeného na cestu k nápravě. Právě toto však musil učinit náš autor. Obávám se jen, že divák nemůže považovat tuto plazivou lítost a bázlivé podrobení takového lehkomyšlného darebáka za příliš upřímné, stejně jako citovou změnu jeho otce. Obrácení obou je tak málo odůvodněno jejich charakterem, že zde člověk trochu silněji pociťuje, jak básník potřebuje zakončit kus a je na rozpacích, jak jej zakončit lepším způsobem. Vůbec nevím, odkud vzalo tolik komických básníků pravidlo, že zlý člověk buď musí být na konci kusu potrestán, nebo se musí polepšit. V tragedii by mohlo toto pravidlo platit spíš, tam nás může smířit s osudem a obrátit naše reptání v soucit. Myslím však, že v komedii nejen nic nepomůže, ale spíš ještě mnoho pokazí. Při nejmenším učiní vždycky východisko neobratným a chladným a jednotvárným. Jestliže různé charaktery, které spojují v jediný děj, tento děj dokončí, proč by neměly zůstat takové, jaké byly? Potom však musí děj samozřejmě záležet v něčem víc než v pouhé srážce charakterů. Ta ovšem nemůže skončit jinak než podlehnutím a změnou jedné části těchto charakterů; a takový kus, který má tak málo, nebo který nemá nic víc než tuto srážku charakterů, nejenže se tedy neblíží k svému cíli, nýbrž ochabuje čím dál víc. Jestliže proti tomu tato srážka, ať se děj sebevíce blíží ke konci, trvá ve stejné síle dál, je pochopitelné, že konec může být stejně živý a zábavný, jako byl střed kusu. A to je právě rozdíl, který se jeví mezi posledním dějstvím Terenciovým a posledním dějstvím našeho autora. Jakmile v něm slyšíme, že se přísný otec dověděl pravdu, můžeme si všechno ostatní vypočítat na prstech, protože je to páté

dějství. Zprvu bude hartusit a zuřit, brzy poté se dá uchlácholit, uzná, že nebyl v právu, a bude se snažit být takový, aby už nikdy nemohl poskytnout látku k takové komedii. Stejně dopadne nezvedený syn, který odprosí a slíbí, že se polepší; zkrátka, všechno splyne v jediné srdce, v jedinou duši. Proti tomu bych však chtěl vidět toho, kdo by dovedl uhodnout básníkův obrat v pátém dějství Terenciově. Zápletka je pomalu u konce, avšak neustálá hra charakterů nám dá sotva zpozorovat, že je u konce. Nikdo se nezmění, nýbrž každý obrousí druhého jen potud, pokud je to nutné, aby ho uchránil před nebezpečím výstřelků. Štědrý Micio je přiveden manévrem lakomého Demey k tomu, že sám uzná nemírnost svého chování, jako naopak zase přísný Demea konečně manévrem shovívavého Micia pozná, že nestačí stále jen kárat a trestat, nýbrž že je také dobře obsecundare in loco.³²⁾

Chci připomenout ještě jednu maličkost, v níž se náš autor rovněž ke své škodě odchýlil od svého vzoru.

Terencius sám říká, že do Menandrových Bratří přenesl epizodu z jednoho Difilova kusu a tak sestavil své Bratry. Touto epizodou je násilný únos Psaltrie Aeschinem a Difilův kus se nazýval Společně umírající.

Difilus podle všeho uvedl pár milenců, pevně rozhodnutých raději společně zemřít, než se dát rozdvojit. A kdo ví, co by se bylo stalo, kdyby se do toho nebyl rovněž vložil jeden z přátel a neunesl násilím dívku pro přítele. Rozhodnutí společně zemřít zmírnil Terencius v pouhé milencovo rozhodnutí prchnout za dívkou a opustit pro ni otce a domov. Donatus říká výslovně: Menander mori illum voluisse fignit, Terentius fugere.³³⁾

³²⁾ Být laskavý na pravém místě.

³³⁾ Menander líčí, že chtěl zemřít, Terencius, že chtěl prchnout.

Nemá však být v této Donatově poznámce uveden místo Menandra Difilus? Docela jistě, jak už poznamenal Petr Nannius. Neboť básník, jak jsme viděli, říká sám, že si celou epizodu únosu vypůjčil ne od Menandra, nýbrž od Difila, a Difilův kus měl umírání dokonce ve svém názvu.

V Menandrově kusu musila ovšem být místo onoho únosu, vypůjčeného od Difila, jiná zápletka, v níž byl rovněž zúčastněn Aeschinus ve prospěch Ktesifův, a již vzbudil u své milenky právě to podezření, které nakonec tak šťastně uspíšilo jejich vzájemné spojení. V čem tato zápletka záležela, bude asi těžko uhodnout. Ať však záležela v čemkoliv, jistě předcházela ději kusu stejně těsně jako únos, kterého použil Terencius, neboť to musila být tato zápletka, o níž se všude mluvilo, když Demea přišel do města. I ona musila být příležitostí a předmětem, o který Demea hned na začátku přichází se svým bratrem do sporu, v němž se tak výtečně rozvíjí způsob myšlení každého z nich.

Řekl jsem už, že náš autor změnil násilný únos v malou rvačku; snad pro to měl i své dobré důvody, jen kdyby nedal vypuknout této rvačce tak pozdě. I ona měla a musila být tím, co popudilo přísného otce. Takto je však popuzen ještě dříve, než k ní dojde, a my vůbec nevíme, proč. Vystoupí a láteří bez nejmenšího popudu. Říká sice: „Všichni mluví o špatném chování tvého syna. Jakmile jen vkročím do města, jsem zarmoucen tím, co slyším.“ Ale o čem to lidé právě mluví, co v něm právě vyvolalo tento zármutek a oč se hašterí se svým bratrem, to neslyšíme a nemůžeme to ani z kusu uhodnout. Zkrátka, náš autor mohl sice změnit okolnost, která tolik rozhněvala Demeu, ne ji však přeložit o kus dál. Nebo aspoň, když už ji chtěl přeložit dále, měl dát

Demeovi v prvním dějství vyjadřovat nespokojenost se způsobem, jakým jeho bratr vychovává syna, poněnáhu, ne však dát jí vybuchnout naráz. Kdyby se nám byly aspoň zachovaly ony Menandrovy kusy, kterých použil Terencius! Nedovedu si představit nic poučnějšího než porovnání těchto řeckých originálů s latinskými kopiemi.

Je totiž jisté, že Terencius nebyl pouhý otrocký překladatel. I tam, kde se úplně přidržel Menandrova kusu, dovolil si přece jen často mnohý přídavek, zesílení nebo zeslabení toho nebo onoho rysu, jak nás o tom poučuje Donatus ve svých scholiích. Škoda jen, že se o nich Donatus vyjadřuje vždy tak stručně a často tak nejasně (neboť za jeho časů se Menandrovy kusy dostaly do rukou každému), že je těžko říci něco spolehlivého o ceně nebo méněcennosti takových Terenciových uměleckých kousků.

STO PRVÝ, STO DRUHÝ, STO TŘETÍ A STO ČTVRTÝ KUS

Dne 19. dubna 1768.

Sto prvý až sto čtvrtý? — Předsevzal jsem si, že ročník těchto listů bude sestávat jen ze sta kusů. Dvaapadesát týdnů a týdně dva kusy, to ovšem dělá dohromady stočtyři. Ale proč by neměl mít ze všech denních pracovníků jedině týdně spisovatel žádný svátek? A za celý rok čtyři, vždyť je to tak málo!

Avšak Dodsley a spol. slíbili mým jménem obecenstvu výslovně sto čtyři kusy. Nesmím z těch dobrých lidí udělat lháře.

Je jen otázka, jak bych měl nejlépe začít. Celá věc

je již přistřížena a budu ji muset záplatovat nebo nahatovat; ale to zní tak břidilsky. Napadá mi — co mi mělo napadnout hned: budu následovat zvyky herců, kteří uvádějí po hlavním představení malý dodatek. Dodatek může jednat o čemkoli a nemusí být v žádné spojitosti s předcházejícím kusem. Takový dodatek nechť tedy vyplní listy, které jsem si chtěl vůbec ušetřit.

Především slovíčko o sobě samém! Neboť proč by neměl mít i dodatek prolog začínající poetou, cum primum animum ad scribendum appulit?³⁴⁾

Když zde před rokem a dnem napadlo několika dobrým lidem zkusit, zda se nedá učinit pro německé divadlo něco víc, než se může dít pod správou tak řečeného principála, nevím, jak tehdy přišli na mne a jak mohli snít o tom, že bych mohl být při tomto podnikání prospěšný. — Stál jsem právě na tržišti a zahálel jsem; nikdo mě nechtěl najmout, bezpochyby proto, že mne nikdo nedovedl použít, až právě na tyto přátele! Dosud mi byla v životě všechna povolání velmi lhostejná; nikdy jsem se k žádnému netlačil, ba ani nenabízel. Ale ani nejmenší, k němuž jsem se pro nějakou svou zálibu mohl cítit povolán, jsem odmítl.

Zda chci přispět ke zřízení zdejšího divadla? Na to byla tak snadná odpověď. Pochybnosti byly jen tyto: jsem s to tak učinit? A jak to mohu učinit nejlépe?

Nejsem ani herec ani básník.

Někdy mi sice prokazují tu čest, že mě uznávají za básníka. Ale to jen proto, že mě neznají. Z několika dramatických pokusů, jichž jsem se odvážil, by se neměly činit tak štědré závěry. Ne každý, kdo vezme do ruky štětec a plýtvá barvami, je malíř. Nejstarší z těchto pokusů byly napsány v letech, kdy tak rádi považou-

³⁴⁾ Když po prvé přiměl ducha k psaní.

jeme chuť a lehkost za genia. Uvědomuji si velmi dobře, že za to, co je v novějších pokusech snesitelné, mám co děkovat jen a jen kritice. Necitím v sobě živý pramen, který by se vlastní silou dral vzhůru, který by vlastní silou vyrážel paprsky tak bohatými, tak čerstvými, tak čistými: všechno ze sebe musím vyssávat pumpou a potrubím. Byl bych tak chudý, tak chladný, tak krátkozraký, kdybych se nebyl do jisté míry naučil vypůjčovat si skromně cizí poklady, hrát se u cizího ohně a posilovat své oči skly umění. Proto jsem se vždy zastyděl nebo rozmrzel, kdykoli jsem četl nebo slyšel něco proti kritice. Dusí prý genia: a já jsem si lichotil, že jsem od ní získal něco, co se geniu velmi blíží. Jsem chromý, který nemůže mít radost z hanopisu na berle.

Ovšem, tak jako berle sice pomáhají chromému pohybovat se s místa na místo, ale nemohou z něho udělat běžce, tak i kritika. Dokáží-li s její pomocí něco lepšího, než by mé nadání dokázalo bez kritiky, stojí mě to tolik času, musím mít takový klid od ostatní práce a od mimovolného rozptylování, musím mít celou svou sečtělost tak pohromadě, musím při každém kroku tak klidně proběhnout všechny poznámky, které jsem kdy učinil o mravech a vášních, že nikdo na světě se pro svou nemotornost nehodí za pracovníka, který má zásobovat divadlo novinkami, méně než já!

Co pro italské divadlo vykonal Goldoni, který je za jeden rok obohatil třinácti novými kusy, nemohu tudíž pro německé divadlo učinit. Ano, neučinil bych to, ani kdybych mohl. Jsem nedůvěřivější ke každé první myšlence, než kdy byli De la Casa a starý Shandy. Třeba ji nepokládám za vnuknutí zlého nepřítele, ani skutečného, ani alegorického, přece si vždycky myslím, že první myšlenky jsou první a že ani v každé polévce neplave to

nejlepší nahoře. Mé první myšlenky nejsou jistě ani o vlas lepší než myšlenky kohokoliv jiného a s myšlenkami kohokoliv jiného je nejlépe zůstat doma.

Konečně přišli na nápad, že na mne použijí dokonce toho, co ze mne dělá tak pomalého, nebo jak se mým zdatnějším přátelům zdá, líného pracovníka: totiž kritiky. A tak vznikl námět tohoto listu.

Libil se mi ten námět; připomněl mi řecké didaskalie, to jest ony krátké zprávy, jaké uznal za vhodné psát i sám Aristoteles o hrách řeckého divadla. Připomněl mi, jak se kdysi dávno smál Casaubonovi, který si z opravdové úcty k solidnosti ve vědě namlouval, že Aristotelovi šlo v jeho didaskaliích především o uvedení chronologie na pravou míru. Opravdu, byla by to pro Aristotela věčná hanba, kdyby se v nich staral více o básnickou cenu kusů, o jejich vliv na mravy, o vytvoření vkusu, než o olympiádu, o rok olympiády, o jména archontů,³⁵⁾ za nichž byly hry po prvé provedeny!

Už jsem chtěl nazvat tento list Hamburské didaskalie. Ale název mi zněl příliš cize a teď jsem velmi rád, že jsem mu dal raději jiný nadpis. Záleželo na mně, co chci nebo nechci pojmut do dramaturgie. Aspoň v tom mi Lione Alacci nemá co předpisovat. Jak však musí vyhlížet didaskalie, domnívají se vědět učenci, i když jen z dosud zachovaných didaskalií Terenciových, které právě onen Casaubonus nazývá breviter et eleganter scriptas.³⁶⁾ Neměl jsem chuť psát své didaskalie ani tak stručně ani tak uhlazeně; a naši žijící Casaubonové by pěkně potřásali hlavami, kdyby zjistili, jak zřídka vzpomínám nějaké časové okolnosti, která by

³⁵⁾ Archonti — sbor devíti nejvyšších úředníků v Athénách, vzniklý z původní moci královské za historického věku, vykonávající vůli lidu a rady.

³⁶⁾ Stručně a vkusně napsané.

mohla jednou, až se ztratí miliony jiných knih, vrhnout nějaké světlo na nějakou historickou skutečnost. V kterém roce Ludvíka XIV. nebo XV., zda v Paříži nebo ve Versailles, zda v přítomnosti královského prince nebo v nepřítomnosti královského prince bylo po prvé provedeno to či ono francouzské mistrovské dílo, to by u mne hledali a ke svému velkému překvapení nenašli.

Čím měly být jinak tyto listy, o tom jsem se vyjádřil v jejich úvodu. Čím se skutečně staly, budou mi čtenáři vědět. Ne zcela tím, čím jsem je slíbil učinit; něčím jiným, ale přece myslím, že ničím horším.

„Měly provázet každý krok, který zde učiní jak básníkovo, tak hercovo umění.“

Ta druhá polovina se mi velmi brzy omrzela. Máme herce, ale nemáme herecké umění. Bylo-li kdysi takové umění, nemáme je již; je ztraceno, musí být objeveno úplně znovu. Všeobecné žvásty o něm máme v různých řečích. Avšak speciální, všemi uznávaná, zřetelně a přesně utvořená pravidla, podle kterých by se dala v nějakém zvláštním případě stanovit hana či chvála herce, znám sotva dvě nebo tři. Proto se zdá všechno rozumování o tomto předmětu vždycky tak kolísavé a mnohznačné, že není divu, cítili se jím herec, který má jen šťastnou rutinu, každým způsobem uražen. Vždycky si bude myslet, že není dost chválen a že je přespříliš kárán. Ba, často nebude ani chtít vědět, zda je kárán nebo chválen. Ostatně, bylo již dávno podotčeno, že citlivost umělců vůči kritice se zvyšuje tou měrou, jakou ubývá jistoty, zřetelnosti a množství pravidel jejich umění. Tolik na mou omluvu i na omluvu těch, bez nichž bych neměl co omlouvat.

Avšak první polovina mého slibu? U té jsem ovšem

nevzal ještě příliš v úvahu slovíčko zde. — A jak jsem také mohl? Sotva byly zdviženy závory a už bychom chtěli vidět běžce raději u cíle, který se každým okamžikem víc a více vzdaluje? Táže-li se obecenstvo: „Copak se vlastně stalo?“ a odpovídá-li si samo výsměšným: „Nic!“; táži se zase já: „A copak učinilo obecenstvo pro to, aby se mohlo něco stát?“ Také nic, ba, ještě něco horšího než nic. Nejen, že samo ono dílo nepodporovalo, ale neponechalo mu ani jeho přirozený běh. — Ten dobromyslný nápad opatřit Němcům národní divadlo, zatím co my Němci ještě žádným národem nejsme! Nemluví o politickém zřízení, nýbrž jen o mravním charakteru. Mělo by se skoro říci, že záleží v tom, že nechceme mít žádný vlastní charakter. Jsme ještě stálými zapřísáhlými napodobiteli všeho cizího a zvláště jsme ještě stále nejoddanějšími obdivovateli nikdy dosti neobdivovaných Francouzů; vše, co k nám přichází s druhého břehu Rýna, je krásné, rozkošné, nejmilejší, božské; raději zapřeme zrak a sluch, než abychom na to měli pohlížet jinak. Raději přijímáme neotesanost za nenucenost, drzost za grácii, grimasu za výraz, cinkot rýmů za poesii, skučení za hudbu, než abychom zapochybovali v nejmenším o převaze ve všem, co je dobré a krásné a vznešené a slušné, která uchránila tento obdivuhodný národ, tento první národ světa, jak se často sám velmi skromně nazývá, před spravedlivým osudem. Tento locus communis je však tak otřepaný a jeho bližší použití by mohlo snadno tak zhořknout, že od něho raději upustím.

Místo u kroků, jež zde mohlo skutečně učinit umění dramatického básníka, musel jsem se tedy zdržet u kroků, které muselo učinit předtím, aby pak mohlo proběhnout svoji dráhu kroky rychlejšími a většími. Byly

to kroky, jimiž se musí bloudící vracet, aby se zase dostal na správnou cestu, aby uviděl zpřímá svůj cíl. Každý se může chlubit svou pilí: já myslím, že jsem studoval dramatické básnické umění, že jsem studoval víc, než dvacet těch, kteří je provozují. Provozoval jsem je také, pokud je nutno, abych tu směl o něm mluvit: neboť vím dobře, že tak jako se malíř dává nerad kárat od někoho, kdo vůbec nevládne štětcem, tak také básník. Alespoň jsem zkusil, co musí básník dokázat a mohu přece posoudit, zda se dá udělat, co já bych udělat nedovedl. Žádám pro sebe také jen jeden hlas mezi námi, kde si přivlastňuje hlas mnohý, který by byl němější než ryby, kdyby se nebyl naučil papouškovat po tom či onom cizinci.

Člověk však může studovat a vestudovat se hluboko do omylu. Co mi tedy dává jistotu, že mne nepotkalo něco podobného, že jsem nepochopil špatně podstatu dramatického básnictví, je to, že ji poznávám úplně tak, jak to odvodil Aristoteles z nesčetných mistrovských kusů řeckého divadla. Mám o vzniku, o základech básnictví tohoto filosofa své vlastní myšlenky, které zde nemohu vyjádřit, aniž zaběhnu příliš daleko. Nerozpakují se doznat (a měli by se mi za to v této osvícené době vysmát!), že je pokládám za stejně dokonalé dílo, jako jsou Elementy Euklidovy. Jejich zásady jsou stejně tak pravdivé a jisté, jen ovšem ne tak pochopitelné, a proto více vystavené šikanám. Zvláště si troufám nezvratně dokázat o tragedii, že se nemůže ani na krok vzdálit od Aristotelových směrnic, aniž se stejnou měrou vzdálí od své dokonalosti.

V tomto přesvědčení jsem si předsevzal, že posoudím podrobně některé z nejslavnějších vzorů francouzského divadla. Neboť toto divadlo má být vytvořeno zcela

podle Aristotelových zásad. A zvláště nám Němcům chtěli namluvit, že jen s pomocí těchto pravidel dosáhlo takového stupně dokonalosti, že vidí scény všech největších národů tak hluboko pod sebou. Dlouho jsme tomu také tak pevně věřili, že napodobit Francouze bylo pro naše básníky právě tolik, jako pracovat podle pravidel starých autorů. Tento předsudek však nemohl stát věčně proti našemu citění. Náš cit byl na štěstí probuzen ze svého spánku některými anglickými kusy a konečně jsme přišli ke zkušenosti, že tragédie je schopna ještě docela jiného účinku než jaký jí přisoudili Corneille a Racine. Avšak oslepeni tímto náhlým paprskem pravdy, řítili jsme se zpět na okraj druhé propasti. Anglickým kusům chyběla příliš očividně jistá pravidla, s nimiž jsme se tak dobře seznámili v kusech francouzských. Co jsme z toho usoudili? Toto: že účelu tragédie se dá dosáhnout i bez těchto pravidel, ba, že tato pravidla mohou být dokonce vinna tím, dosáhne-li se ho méně. A to by bývalo ještě prošlo! Avšak s t ě m i t o pravidly se začala směšovat v š e c h n a pravidla a začalo se vůbec prohlašovat, že je pedantstvím předpisovat genu, co musí a co nesmí dělat. Zkrátka došli jsme tam, že jsme si odvážně tropili žerty ze všech svých zkušeností z minulých dob a žádali raději od básníků, aby si každý z nich objevil umění pro sebe od počátku.

Jsem dost marnivý, abych si připisoval nějakou zásluhu o naše divadlo, kdybych směl věřit, že jsem našel jediný prostředek proti tomuto kvasu. Smím si alespoň lichotit, že jsem k tomu pracoval, neboť nic mi neleželo na srdci více než potírání bludu o pravidlech francouzského divadla. Žádný národ nechápal pravidla starého dramatu hůře než právě Francouzi. Několik neurčitých poznámek o nejvhodnějším vnějším vybavení dramatu,

kteřé našli u Aristotela, považovali za podstatné; a podstatné zato různými omezeními a výklady tak oslabili, že z toho nemohlo vzniknout nic jiného, než kusy, zůstávající daleko za nejvyšší účinností, na kterou filosof propočítal svá pravidla. Odvážuji se učinit zde prohlášení, ať si je každý má zač chce. Jmenujte mi kus velikého Corneille, který bych nedovedl udělat lépe. Oč se vsadíme?

Ale ne; nerad bych, aby se tento projev mohl pokládat za vychloubačství. Pamatujte si dobře, co k tomu dodávám: zaručeně jej udělám lépe — a přece ještě dlouho nebudu Corneillem — a přece ještě dlouho nevytvořím žádné mistrovské dílo. Zaručeně je udělám lépe — a přece si na něm nebudu moci příliš zakládat. Nevytvořím nic, než to, co může vytvořit každý — kdo věří tak pevně v Aristotela jako já.

To je sousto pro naše kritické velryby! Těším se už předem, jak pěkně si s ním pohrají. Je hozeno jen a jen jim; zvláště pro tu malou velrybku ve slané vodě v Halle!

A tímto přechodem — duchaplnějšího není zapotřebí — nechť splyne tón vážnějšího prologu s tónem dodatku, za který jsem určil tyto poslední listy. Kdo jiný by mi mohl připomenout, že je na čase, abych zahájil tento dodatek, než právě pan Stl., který již oznámil jeho obsah v německé bibliotéce pana tajného rady Klotze?

Ale copak dostane ten šprýmovný muž v pestré kažajce, že tak ochotně přispěchal se svým bubnem? Nevzpomínám si, že bych mu byl za to něco slíbil. Snad bubnuje jen pro svoje potěšení; a bůhví, odkud má všechno to, co se od něho z první ruky dovídá na ulicích naše milá mládež, která jej sleduje s obdivuplným

— ach! — Musí mít prorockého ducha, většího než ona dívka v apoštolském příběhu. Neboť kdo mu mohl říci, že autor dramaturgie je také jejím nakladatelem? Kdo mu odhalil ty tajné příčiny, proč jsem jedné herečce připisoval sonorní hlas a proč jsem tolik chválil zkušební vystoupení druhé herečky? Byl jsem tehdy přirozené do obou zamilován, ale nebyl bych nikdy přece věřil, že to živá duše uhodne. Je také vyloučeno, že by mu to řekly ony dámy; s tím prorockým duchem to tedy bude pravda. Ó, běda nám, ubohým spisovatelům, když velkomožní páni, novináři a žurnalisté se chtějí chlubit takovými věcmi! Chtějí-li používat ke svým posudkům kromě své obvyklé učenosti a ostrovtipu ještě také takových kousků z nejtajnější magie, kdo jim odolá? „Mohl bych ohlásit,“ píše tento pan Stl. z návodu svého skřítka, „i druhý svazek dramaturgie, kdyby pojednání proti knihkupcům nezaměstnávalo příliš autora, než aby mohl dílo vbrzku dokončit.“

Nesmíme chtít udělat ze skřítka lháře, když jím jedenkrát právě není. Na tom, co dobrý duch našeptal Stl., něco je. Zamýšlel jsem ovšem něco podobného. Chtěl jsem vypravovat svým čtenářům, proč bylo toto dílo tak často přerušováno; proč teprve za dva roky, a k tomu ještě s námahou, z něho bylo dohotoveno tolik, kolik mělo být podle slibu za rok. Chtěl jsem si stěžovat na patisk, jímž byl podniknut přímý pokus o zadušení díla v jeho zrodu. Chtěl jsem uvést několik náhledů o škodlivých následcích patisků vůbec. Chtěl jsem navrhnout jediný prostředek k jeho zamezení vůbec. — Ale to by pak nebylo žádné pojednání proti knihkupcům, nýbrž naopak pro jejich dobro: alespoň ve prospěch počestných mužů mezi nimi; jsou takoví. Nedůvěřujte tedy, milý pane Stl., tak docela svému skřítkovi!

Vidíte to: co taková havěť zlého nepřítele snad o budoucnosti ví, ví jen zpola.

Ale teď už přestanu odpovídat bláznovi podle jeho bláznovství, aby se nepovažoval za moudrého. Neboť právě tato ústa říkají: „Neodpovídej bláznovu podle jeho bláznovství, aby ses mu nestal rovným!“ To jest: neodpovídej mu podle jeho bláznovství tak, aby se pro to zapomnělo na věc samu; tím by ses mu vyrovnal. — A tak se obracím opět ke svému vážnému čtenáři, kterého vážně prosím, aby mi tento žert prominul.

Je čistá pravda, že patisk, který měl přispět k větší obecné prospěšnosti těchto listů, je jedinou příčinou, proč se až dosud váhalo s jejich vydáním a proč nyní zůstaly vůbec ležet. Než o tom řeknu více, dovolte mi, abych odmítl podezření ze ziskuchtivosti. Divadlo samo krylo výdaje, doufajíc, že prodejem získá zpět alespoň značnou jejich část. Tím, že tato naděje zklamala, neztrácím nic. A ani mne vůbec nemrzí, že nenajdu odbyt pro látku, kterou jsem shromáždil pro pokračování. Vzdaluji svou ruku od tohoto pluhu stejně rád, jako jsem ji k němu přiložil. Klotz a společníci by si stejně přáli, abych ji byl nikdy nepřiložil, a snadno se mezi nimi najde někdo, kdo dovede denní rejstřík nezdařeného podniky až do konce a ukáže mi, jaký pravidelný zisk jsem mohl a měl dodat takovému pravidelně vycházejícímu listu.

Neboť nechci a nemohu zapírat, že tyto poslední archy byly napsány téměř o rok později než říká jejich datum. Sladký sen o založení národního divadla zde, v Hamburku, již zase zmizel a pokud jsem toto místo poznal, bude asi právě tím místem, v němž se takovýto sen uskuteční nejpozději.

Ale i to mi může být jedno! — Byl bych velice ne-

rad, kdyby se zdálo, jako bych považoval za velké neštěstí, že byly zmařeny snahy, jichž jsem se zúčastnil. Nemohou mít žádnou zvláštní důležitost, právě proto, že jsem se jich zúčastnil. Ale což kdyby ztroskotaly snahy většího významu na těchže špatných službách jako moje? Svět nepřijde o nic tím, že místo pěti a šesti svazků dramaturgie mohu dát spatřit světlo světa jen dvěma. Mohl by však o něco přijít, kdyby jednou stejně uvízlo užitečnější dílo lepšího autora a kdyby se našli lidé, kteří by si výslovně stanovili plán, podle něhož by mělo a muselo ztroskotat i nejprospěšnější dílo započaté za podobných okolností.

Vzhledem k tomu neváhám a považuji za svou povinnost odhalit veřejnosti zvláštní spiknutí. Právě tyto Dodsey a spol., kteří si dovolili přetiskovat dramaturgii, rozšiřují od jisté doby mezi knihkupci tištěný a psaný článek, který zní doslova takto:

SDĚLENÍ PÁNŮM KNIHKUPCŮM

S pomocí různých pánů knihkupců jsme se rozhodli znemožnit napříště těm, kteří se bez potřebných vlastností budou plést do knihkupectví (jako na příklad nedávno v Hamburku a v jiných místech), vydávání vlastním nákladem a budeme po nich bez ohledu přetiskovat; a budeme také jimi stanovené ceny vždy snižovat o polovinu. Páni knihkupci, přistoupivší již k tomuto záměru, kteří nahlédli, že takové neoprávněné rušení by se musilo stát pro všechny knihkupce velkou nevýhodou, rozhodli se zřídit k podpoře tohoto záměru pokladnu a složili již značnou sumu peněz s prosbou, aby jejich jména