

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.

EPOS A DRAMA

DR. Otakar Hostinský

ÚVOD.

Rozpravu svou „Epos a drama“ napsal Dr. Otakar Hostinský pro „Květy“ již r. 1881, ale s názory, které tehdy v ní vyslovil, srovnával se do posledních dob. Důkazem toho jest nejen zajímavý článek jeho v Ottově Slovníku naučném „Drama“ (VII, 920 a n.), ale i jeho přednášky o „Esthetice dramatu“, které se na universitě několikrát opakovaly.

Hostinský věnoval značnou část záslužné činnosti své studiu dramatu a nejraději obíral se rozdílem mezi ním a eposem v širším slova toho smyslu, i román atd. zahrnujícím. Jak směřodonné a působivé byly jeho práce ve vývoji hudebního dramatu našeho a v odvětví tom vůbec, jest všeobecně známo, neprávem však pozapomínávalo se při tom, co vykonal Hostinský i vzhledem k třibení vkusu a vzdělání obecnstva a literárního čtenářstva českého. Teprve Dr. Jan Máchal v „Lístku z dějin české kritiky literární“, jímž přispěl do lednového čísla „České Mysli“ z r. 1907 (ročníku VIII), za příležitosti šedesátých narozenin dra Hostinského, stručně, ale výstižně seznamuje čtenářstvo s estetickými názory, uloženými v rozpravách o theorii umění básnického a s hlavními principy literární kritiky Hostinského. Vyplývá odtud, že předmětem jeho kritických úvah bylo opět především drama, jemuž jako divadelní referent Pokroku (1872 – 4), Lumíra (1873), Národních Listů (1881 – 2) věnoval dlouhou řadu rozborů. „V duchu své theorie posuzoval při každém dramatě básnickou hodnotu, umění herecké i scenickou úpravu.“

Jak pohlížel Hostinský na drama, vysloveno jest v přítomné jeho rozpravě zcela jasně a určitě: podle něho není drama pouhým jednoduchým druhem poesie vedle lyriky a epiky, nýbrž sdružením umění básnického s uměním mimickým a výtvarným. Zvláštního přechodu z epiky do dramatiky, jakým bývá všeobecně pokládáno t. zv. drama knihové, Hostinský neuznává, tvrdě, že i „nejknihovější“ drama předpokládá scenické umění a skutečné jeviště právě tak, jako každá hra repertoární.

Vývody a názory Hostinského podány jsou všude tak, logicky a přesvědčivě, že souhlasíme s ním i vzhledem k polemické části rozpravy, třeba namířena nebyla proti nikomu menšímu než samému zakladateli české kritiky divadelní Janu Nerudovi. Poněvadž věc ta je snad nejméně známa a bez předchozího výkladu nedostí jasna, jest zmíniti se o ní podrobněji.

Jde o tak zv. herce meiningské či, jak Neruda psává, majninské. O jejich objevení vypráví Neruda úhrnem asi to, že duchovním otcem „nové divadelní éry“ byl prý vévoda majninský sám a že tím „malý potentátek německý“ hleděl především k tomu, aby po příkladu jiných území německých též jeho drobná residence skvěla se jako sídlo umění. „Nemohl-li mít vévoda majninský velkých herců, umínil si, že bude mít tedy velké staty, nemohly-li na jevišti jeho dojíti náležitěho zobrazení nesmrtelné postavy Shakespearovy samy, umínil si, že dojde alespoň zobrazení rámeč jich: přísná dekorace, historická věrnost kostýmů až do prasky na střevíci dole, barevně harmonické akkordy ve všem, efektní osvětlení, vskutku dramatický pohyb komparsů – statů.“

Herci meiningsští, k nimž náležel nějakou dobu i náš chvalně proslulý Bittner,

umělecké snahy své uplatňovali nejen ve svém domově, ale i pohostinsku na jevištích cizích. V Praze se ukázali r. 1878 a docílili neobyčejného úspěchu, ale Neruda a po něm i jiní kritikové nezahrnuli právě výkony jejich velikými chválami.

Jan Neruda již v roce 1875 (v Národních Listech z 8. října článkem „Dvorské divadlo na cestách“) odsoudil jejich umění, napsav, že „sbor statistů je při společnosti majninské osobou hlavní, a pokud je statista činný, že je hra pozoruhodná, někdy až úchvatná, jakmile však má působiti herec co představitel povah, že viděti jest pouhou prostředností, často ještě méně.“ R. 1878 znovu proti nim bojovně vytáhl feuilletonem v „Lumíru“ (v č. 29 z 20. října 1878, na str. 463 – 4) a zakončil svou ostrou kritiku výmluvnými slovy svého uměleckého nazírání: „Nám jde básnický celek nad virtuosní arrangement scenické jednotlivosti. Mistrně podaná povaha nad každý efekt optického zrcadla. Duchaplně pronesená věta nad sebe líp se stupňující hluk mručících statistů. Slepým obdivem majninských dokázalo pražské obecenstvo, že ani nerozumí, čeho žádá slůvko: umění“.

Ot. Hostinský v třetím díle své rozpravy, věnovaném úpravě scenické, obrací se proti příkrému odsuzování a pojmání divadelního směru Meiningských a výslovně uvádí, že názor o podstatě dramatu v jeho rozpravě přednesený shoduje se namnoze s uměleckým stanoviskem Meiningských, „jejichž nepopíratelně slabé stránky jen neprávem uváděny bývají mezi důvody proti oné váze, která se v novější době čím dále, tím důrazněji klade na všechna odvětví umění scenického“.

Zbývá ještě seznámiti čtenáře s životem nejpovolanějšího esthetika našeho. V té příčině platně poslouží úryvky z vlastního životopisu Otakara Hostinského, otištěné po smrti jeho v lednu r. 1910.

„Narozen jsem 2. ledna 1847 v Martinovsi u Budyně. Otec můj byl správcem cukrovaru v Heřmanově Městci a tam vlastně jsem vychován. R. 1855 přišel jsem do Prahy k Piaristům do školy „hlavní“, pak studoval jsem na novoměstském gymnasiu od roku 1857 až 1865, načež jsem se stal právníkem, ale již po roce přestoupil jsem na fakultu filosofickou. Zde prokazoval mi hojnou přízeň prof. Volkmann, jehož hlas vlastně rozhodl, že jsem opustil práva a věnoval se esthetice. On mi radil také, abych k dalšímu vzdělání šel do Mnichova, i nelitoval jsem toho: třetí rok universitních studií odbyl jsem v bavorském hlavním městě a vedle sbírek a divadla nabyl jsem tam: v professoru Brunnovi (v každém slova smyslu klassický archeolog) učitele, na něhož vzpomínám s největší vděčností. S hudbou a s kreslením byl jsem seznámen od dětství a nebyl bych jakživ napsal verš, kdyby mne osud nebyl učinil redaktorem studentského jubilejního Almanachu roku 1869. V Mnichově studoval jsem hlavně pomocné vědy esthetiky, především dějiny umění, a konal praktické studie (byl jsem přítomen prvnímu provozování „Meistersingrů“) a seznámil jsem se se Smetanou, jenž se vracel r. 1868 z pouti Kostnické. Zpráva o premiéře „Meistersingrů“, feuilleton v „Politice“, byla mojí první prací žurnalistickou. Navrátiv se do Prahy, psal jsem operní referáty do „Dalibora“ a zprávy o umělecké výstavě do „Pokroku“ a tím octl jsem se na dráze žurnalistické. Na konci r. 1869 promoval jsem. Habilitace provedena až r. 1877. Zaměstnání žurnalistické (v „Hudebních Listech“, „Daliboru“, „Pokroku“ a „Politice“), nechut k smutným poměrům našim od r. 1874 a delší pobyt (3^{1/2} roku) mimo Prahu vysvětlují opoždění to, jehož podnes lituji. Byl jsem vychovatelem u bar. Rajského ve Vilímově a u hraběte Sig. Thuna, místopředsedatele solnohradského. R. 1876 dostal jsem na základě slibu habilitace vládní stipendium na cestu do Itálie, kde strávil jsem 5 měsíců, z toho 4 měsíce v Římě. Předmětem mých studií bylo výhradně, výtvarné umění a zabýval jsem se i jeho prvotinami, uměním praehistorickým. Na podzim r. 1877 nastoupil jsem docenturu na pražské universitě, habilitovav se pro esthetiku hudby a dějiny hudby; po rozdělení university rozšířil jsem habilitaci svou i na esthetiku všeobecnou. R. 1883 byl jsem jmenován mimořádným professorem esthetiky, r. 1877 professorem dějin umění na akademii výtvarných umění, r. 1882 professorem dějin hudby na konservatoři. – R. 1869 redigoval jsem s Čechem a Šolcem

Almanach českého studentstva, r. 1872 Almanach Umělecké besedy „Máj“, r. 1873 – 74 byl jsem s Čechem redaktorem „Lumíra“ (po Nerudovi a Hálkovi), r. 1873 redigoval jsem – ale jen několik měsíců – „Věstník kritický a bibliografický“, pak stal se zase jenom „bibliografickým“ pokus, jehož nezdaru podnes lituji. Od r. 1879 rediguji s Gollem „Sbírku přednášek a rozprav“. – Moje východisko v esthetice je Herbart – ale držím se více ducha Herbartova než jeho – školy. A myšlenku tu provedl jsem ve spisku „O významu praktických ideí Herbartových etc.“ Přiznávám-li tudíž, že jsem „Herbartian“, nikterak tím nepřidávám se k běžným názorům Herbartovy „školy“. Nač kladu váhu? Především na to, že mi štěstí dopřálo bojovati za Smetanu právě v dobách, kdy toho bylo nejvíce zapotřebí (na začátku let sedmdesátých). Pak na to, že jsem odmítáním repertoiru operetního a fraškového ode dávna k tomu pracoval, co nyní provedeno, k vymytění obou druhů z Národního divadla (to byl hlavní program můj, pokud jsem byl v Národních Listech). Ze svých vědeckých prací cením nejvíce nauku o sdružování uměn v prvním a nauku o konsonanci a dissonanci v druhém spisu habilitačním a pojednání „O významu praktických ideí Herbartových“. S výsledkem prací svých za hranicemi jsem úplně spokojen.“

(prof. Ferdinand Strejček)

EPOS A DRAMA.

I.

Dramatům nezdídko vytýká se „epický ráz“ jakožto podstatná vada. Rozumí se tím obyčejně přílišná rozvláčnost dialogu, nehybnost děje, plýtvání epizodami a vůbec momenty vedlejšími, podřízenějšími. Že pouhé vyskytnutí se delšího vypravování v dramatu neopravňuje nás ještě ku káravému vytknutí epičnosti, to dokazuje celá řada vzorů klassických; zde záleží všechno, na tom, jak a kdy se vypravuje. Naopak zase mluví se dosti často o „dramatičnosti“ nejen básní výpravných nebo románů, nýbrž i uměleckých děl oborů zcela jiných, jako na př. komposic malířských nebo sochařských. Avšak zde nebývá to výtka, nýbrž ve většině případů i přímo chvála: konstatuje se jakási živost, pružnost, názornost a při tom zároveň úsečnost, která žádnému plodu krásného umění nemůže býti na úkor. Jen tam, kde dramatický dojem uměleckého díla se zevnějším určením jeho se neshoduje, jako na př. v umění chrámovém, na němž žádáme, aby podřídivo se vždy onomu vážnému klidu, jenž nejdokonalejší výraz svůj nalézá v architektuře posvátné, nebo tam, kde se nesnáší s nepatrností, snad i malicherností látky a se skromností rozměrů díla samého, jako při jednoduché písni, jíž ani v hudební komposici ani ve způsobu zpěvného přednesu nesluší dodávati více dramatického ruchu, než ospravedlněn je slovy básníkovými. Práví-li se však o kapitole nějakého románu, že nám předvádí scénu opravdu dramatickou, pochlebuje se tím přímo autorovi. Dramatičnost tedy sama o sobě nepovažuje se za vadu epického díla básnického, kdežto epičnost vždycky bývá v podezření, že alespoň zeslabuje citelně dojem dramatu.

Úvaha podobná zajisté každému, kdo pozornost svou jen poněkud věnuje zjevům literárním, již nejednou se vnutila a při tom vzbudila otázku: v čem vlastně spočívá rozdíl mezi uměleckým slohem epickým a dramatickým? Přítel umění, jenž v takovém případě sahá po spisech estetických, zřídka nalézá takového poučení, jaké byl očekával: odpověď na otázku tu buď ho neuspokojuje stanoviskem svým, anebo je temnými frásami až k nepoznání zastřená, anebo zase – a to je ovšem případ nejpříznivější – příliš stručná. Bylo by zde od místa, rozebírati kriticky různé náhledy o slohovém rozdílu mezi básnictvím epickým a dramatickým; avšak nemohu mlčením nadobro pominouti některé názory všeobecně známé a dle zdání mého nesprávné.

Že látka sama o sobě nemůže býti pramenem oněch rozdílů slohových, plyne již ze zkušenosti: ve všech dobách tytéž příběhy namnoze sloužily za předměty i epikům a dramatikům, a má-li epos jistý kruh látek pro sebe, jenž dramatu jest nepřístupný, tož nikterak nelze opak toho tvrditi, jelikož děj každého dobrého dramatu, třeba docela věrně vypravovaný, může se státi základem dobré novelly, ba někdy i dobrého románu. Říci tudíž na př., že epické básnictví předvádí nám pouhé události, dramatické však děje, jest patrně libovolné, zejména vůči románu, jenž přece jest representantem moderní epiky, právě v naší době rozhodujícím.

Idealistická estetika tři způsoby básnické: lyriku, epiku a dramatiku, velmi pěkně umí vpraviti do svých trojdílných schemat: Schellingovi je na př. lyrika básnictvím reálním, t. j. skutečnou náladu vyjadřujícím, epika pak básnictvím ideálním, podávajícím obraz příběhu, pouze ve fantasmii básníkově přítomného, dramatika pak sloučením obou těchto momentů je zároveň ideální i reální. Stačí na posouzení tohoto schemata, když si vzpomeneme, že lyrik při vyjadřování citů svých musí namnoze více idealisovati než románopisec při líčení osudů cizích; neboť v lyrice vždy krásný způsob podání zůstává rozhodujícím činitelem, kdežto v epice může někdy básníkovi již věrné vylíčení příběhu o sobě zajímavého a poutavého zabezpečiti okamžitý úspěch.

Hegel zase a po něm valná část novějších esthetiků nazývá epiku básnictvím objektivním, lyriku subjektivním a drama co „vyšší jednotu“ obou objektivně – subjektivním nebo, chceme-li, subjektivně – objektivním. Rozvržení to na první pohled je správné: epická báseň předvádí nám zevnější příběh, lyrická vnitřní život duševní a drama jest jednak názorným obrazem děje, jednak osoby jednající v něm samy vyjadřují své city a své myšlenky. Avšak, připouštíme-li i to, že rozdíl mezi epickým a lyrickým básněním je zde dostatečně charakterisován, přece nelze spřátelit se s úlohou „vyšší jednoty“, protivy směřující, jež se přiděluje dramatu. Má-li se naproti lyrickému výlevu postavit nejobjektivnější forma básnická, bude to zajisté drama, v něm básník sám dokonale ustupuje, nikdy nemluvě vlastními slovy, kdežto v epické formě má mnohem více příležitosti, aby svou vlastní osobnost přivedl k platnosti, aniž by se uschovával za škrabošku hereckou. A bylo-li kdysi v starém věku dramatikům (zajisté právem) dovoleno, popřáti lyrismu velmi značného podílu na dramate, nesmí se zapomenouti, že naopak moderní drama stanovisku tomu méně je příznivo než moderní epika i sám prosou psaný román nevyjímaje; nechci tím říci, že tento moderní směr dramatu je snad lepší, ba spíše bych v něm pohřešoval dostatečný výraz života vnitřního, tedy toho, co především bývá předmětem lyriky; ale dozajista směr ten není proto již méně dramatickým a tím musel by býti, kdyby ono vyšší sloučení objektivnosti a subjektivnosti bylo pravou a jedinou podstatou dramatu.

Také se způsobem, jakým estetika formální obyčejně určuje rozdíl mezi eposem a dramatem, nebudeme moci souhlasiti. Zimmermann, tedy první zástupce tohoto směru, praví, že epika předvádějíc nám příběhy své především k posloupnosti jejich dle průběhu časového přihlíží, kdežto drama hlavně k odůvodňování jejich dle zákona příčinnosti zřetel svůj obrací. Avšak jednak jest drama k dodržování posloupnosti časové mnohem více zavázáno nežli epos; román na př. smí uprostřed příběhu svého celou kapitolu věnovati událostem, které se přihodily v minulosti třeba dávno před začátkem vlastního děje, a sice ne co vypravování do úst některé osoby kladené, nýbrž co skutečné objektivní líčení přímo od autora podané, jako kterákoli jiná část románu, kdežto drama podobné dodatečné vracení se k dobám minulým patrně naprosto vylučuje, neznajíc v tom, co nám na jevišti předvádí, vlastně žádné minulosti, nýbrž výhradně jen přítomnost, ovšem vyvinující se nenáhle a postupující. Jednak zase není zdůvodňování děje v. epické básni o nic podřízenějším a malichernějším momentem než v dramate; jeť všeobecným požadavkem v celém oboru básnictví líčícího jakékoliv příběhy, ne však speciální známkou toho neb onoho druhu. Zkušenost alespoň učí, že u věci té román právě tak přísně posuzujeme, jako drama, je-li látka obou čerpána ze společného zdroje.

Jaký tedy uznáme podstatný rozdíl mezi slohem epickým a dramatickým? Na to odpověděl již Aristoteles způsobem tak jasným, že věru s podivením jest, jak mohla moderní estetika výroku jeho tak důsledně sobě nevsímati. V nejnovější době byl to hlavně Kirchmann, jenž poukázav k náhledu slavného mudrce hellenského, stal se jeho zastancem v této otázce. Náhled ten je velmi jednoduchý. Ne tím, co nám předvádí epos nebo drama, nýbrž způsobem, jakým to činí, liší se od sebe; epos totiž všechno vypravuje a líčí pouhým slovem, kdežto drama předvádí totéž přispěním herců na jevišti našemu oku tělesnému. Tragedie představuje příběh „ne vypravováním, nýbrž pomocí herců“, praví Aristoteles ve své definici tragedie, aby jasně poukázal k rozdílu mezi ní a básní epickou, která co do předmětu může se jí úplně rovnati. Mimo to uvádí Aristoteles arci ještě jiný rozdíl, jenž za našich dob ztratil platnost svou: drama řecké bylo totiž zvykem odkázáno k jistým zvláštnostem co do volby veršů a co do užívání hudby a již tímto zevnějším rouchem lišilo se od epiky, jež pravidelně užívala hexametru a sice v době Aristotelově již dávno bez hudby.

Náhled ten budiž základem a východiskem této rozpravy, která má zároveň podati ukázkou, jak estetika z daných prostředků uměleckých může odvozovati pravidla slohu. Že tento postup od specifických prostředků kteréhokoliv umění k jeho specifickým formám a

jejich pravidlům tedy ku slohu uměleckému jest nejspolehlivější cestou pro exaktní esthetiku, snadno lze pochopiti; neboť jen v tomto případě stojíme na pevné, nepošinutelné půdě a vystříháme se veškeré libovůle – – –

Čteme nějaký román. Spisovatel místy uvádí sice přímou řečí slova jednajících osob, ale místy mluví i sám, líčí místnost děje, vzezření svých hrdinů, jejich posuňky a pohledy, ba i způsob mluvení a barvu hlasu, nebo vypravuje všeliké příběhy bez uvádění slov při tom pronesených a odhaluje nám nejtajnější myšlenky i nejmlčelivějších povah, jako by byl vševědoucí, a mimo to dle libosti nám předkládá své vlastní mínění o osobách a jejich jednání nebo i své reflexe o věcech všeobecnějších. Všechno to může se uvést na míru nejmenší, ale zůstane to vždy charakteristickým znakem slohu epického, že básník slova jednajících osob doplňuje slovy svými vlastními, líčením nebo vypravováním alespoň všeho toho, co ve slovech jednajících osob není uvedeno a přece k porozumění celku přispívá. Že na věci té pranic se nezmění, když básník se skrývá za některého účastníka děje, jenž to, co sám zažil, vypravuje v první osobě, avšak zase způsobem epickým, ani tehdy, když úlohu tu rozdělí mezi dvě osoby nebo i více jich, jako se na př. děje v románech psaných ve formě listů beze všeho spojovacího textu, samo sebou se rozumí.

Jedna věc při tom je důležitá: všechno popisování a vypravování autorovo je podstatnou částí básně samé, patří k uměleckému dílu a má tudíž plné účastenství na slovesném a rhythmickém vyzdobení. Není to snad jen nutné zlo, bez něhož by se slova jednajících osob stala namnoze nesrozumitelnými a nesouvislými, nýbrž přímo předmět tvoření uměleckého. Tam arci, kde romanopisec snaží se býti u vypravování a líčení svém pouze věrným, bez básnického naladění a vzletu, bez přičinění obraznosti poetické, tam, kde popis místa děje podobá se kapitole topografické nebo nějakému seznamu inventárnímu, kde zevrubné líčení hrdinů má na sobě ráz osobního popisu v zatykači, kde každé hnutí osob zaznamenává se se svědomitostí psychiatrickou nebo kriminalistickou, raději to uvidíme, když prosaické přítěže té bude co možná nejméně. Ale to věru není pravý způsob epického básnictví.

Že ostatně v žádném případě nesmíme vliv pouhého líčení a vypravování podceňovati, že nezřídka plný básnický dojem uvedených řečí přímých teprve z oněch vysvětlujících poznámek vzniká, i kdyby byly sebe stručnější a sebe prostší co do výrazu, o tom můžeme se přesvědčiti z každé belletristické knihy, již nám náhoda do ruky klade. Uvádím zde za příklad následující dialog:

„Nepohrdnete-li mou úlohou, přinesu vám některé ze svých knih.“

„Budu vám velmi povděčna. K nám je nesmíte přinést; teta by mne plísnila. Pošlete je po Jahodovi anebo –“

„Anebo?“

„– přineste mi je sem do parku.“

„A kdy, kde vás tu najdu?“

„Třeba u sfingy – zejtra ráno.“

Laskavý čtenář, i kdyby nepoznal, odkud úryvek je vyňat, ihned pozná ze slov těch červánky něžného milostného poměru. Avšak bližší charakteristiku obou osob a celého výjevu toho musí čerpati ze své fantasmie, dokud nedostane nějaké určitější pokynutí od autora samého. Jak plasticky naproti tomu stojí před námi mluvící osoby, čteme-li místo to v plném znění originálu, i s poznámkami popisnými:

„Nepohrdnete-li mou úlohou, přinesu vám některé ze svých knih.“

„Budu vám velice povděčna,“ zvolala živě, však dodala přitlumeným hlasem, ohlížeje se na všechny strany: „k nám ji nesmíte přinést; teta by mne plísnila. Pošlete ji po Jahodovi anebo –“

„Anebo –“ opakoval Václav dychtivě.

„– přineste mi je sem do parku,“ dokončila váhavě a tvář její se zapálila.

S tlukoucím srdcem pohlížel Václav na milostný obličej, s řasama stydlivě svěšenýma, s novými rozpaky v tazích. „A kdy, kde vás tu najdu?“

„Třeba u sfingy – zejtra ráno,“ zašeptala, že ji opět sotva bylo slyšeti.

Zvolil jsem zúmyslně příklad, jenž je prost vši okázalé efektnosti a nic neobyčejného nezahrnuje, zároveň pak ono psychologické prohloubení dociluje popisnými slovy nejprostšími, ač spisovatel, čtenářům „Květů“ ovšem velmi dobře známý, kde toho zapotřebí jest, v líčení užívati umí nejsytějších, nejživějších barev bohaté své palety básnické. Obraz, který slova epikova staví před naše oko duševní, ovšem není tak živý, zejména pak ne tak určitý a význačný, jako to, co ve skutečnosti spatřujeme zrakem tělesným. S druhé strany však nelze neuznati, že volnost, kterou i sebe zevrubnější popis vždy ponechává fantasii naší, činí možným, aby se v jistých mezích vyhovělo i nejrůznějším směrům vkusu. Jeť známo, že hrdinové románů velmi často přijímají tvář a postavu našich známých ideálů. Společnost, do které čtenáře uvádí romanopisec, je tudíž mnohem intimnější, důvěrnější než ta, již nám malíř nebo herec vnucuje obrazem určitě ohraničeným a nezměnitelným.

Cesty umění jsou rozličné a každá přece může vésti k cíli. Někdy na př. záleží básníkovi mnohem více na určitosti a živosti dojmů samých, než na kráse a zábavnosti jejich líčení; čím však zevrubněji a věrněji popisuje, tím prosaičtější se stává, aniž by ostatně docílil názornost dokonalou. Neseli se k této jeho snaha, nezbyvá mu patrně nic jiného, než zřici se všude tam, kde neuvádí řeči jednajících osob, pouhých popisujících slov, a přenechati provedení toho, co by jinak musil líčiti a vypravovati, umělcům jiným, především herci a divadelnímu malíři. A jako všechno to, co oku se jeví na jevišti a co zahrnouti můžeme společným názvem umění scenického, prostornost výtvarnou s proměnou časovou spojujícího, tak ovšem i deklamace a všechny její různé odstíny a stupně svěruje pak básník osobě třetí. Tak povstává drama, které jednali ovšem vychází z tvůrčího ducha básníkova, jednak dokonalým uskutečněním svým vázáno je ku spolupůsobení uměleckých odborů jiných, jeví se nám tudíž, pokud k hotovému dílu přihlížíme, jakožto dílo ne jediného umění, ale již celé družiny jich, zde hlavně umění básnického a výtvarného. Jako zpěv, sdružení to slova básníkova se zvuky hudebníkovými, padá již mimo obor pouhé hudby, tak i drama opouští již říši pouhého básnictví a vstupuje na půdu, kde různé uměny podávají sobě sesterské ruce k dílu společnému. Nestačí tudíž porovnávat epos a drama pouze co dvě souřízené formy básnické; dlužno přihlížeti při dramatu i k novému živlu výtvarnému, jenž právě o zvláštích slohu dramatického rozhoduje v přední řadě.

Básník dramatický arci musí umělcům, kteří se uvazují v provádění jeho záměrů, dáti jakási pokynutí, musí jim naznačiti cestu, alespoň do jisté míry. Činí to poznámkami, které nikterak nepatří k básnickému dílu samotnému, nýbrž jsou jen prostředkem dorozumění mezi básníkem a umělci výkonnými. Poznámky podobné proto bývají netoliko stručné, nýbrž i docela prosaické, nemajíce pražádného podílu na všelikých ozdobách slohu poetického. Žádný rozumný spisovatel dramatický nebude poznámky týkající se dekorací, kostymů, rozestavení a posunků osob, určené pro režiséra a pro herce, psáti veršem a šperkovati obrazy básnickými.

Jak snaha vypravovati co možná nejnázorněji, vede nejprve k drastičnosti herecké a tím pak na dráhu dramatickou vůbec, můžeme pozorovati každou chvíli. Děti a rovněž tak i lidé letory živé a rozhodné, jichž fantasie není nadobro utlumena bezbarevnými formami vzdělání společenského, při vypravování nejen řeči přímé vždy dávají přednost před nepřímou, nýbrž bezděky i spád hlasu a mimiku mluvícího napodobují, ba namnoze posunky jeho opakují.

Avšak i člověk, jenž jinak v životě varuje se oné přílišné živosti u vypravování, již „dobrý ton“ moderního života společenského kárá jakožto prý poněkud „komediantskou“, přichází nezdědkou do rozpaku, má-li předčítati román a chce-li v posluchači vzbuditi takový interes, jaký má na díle tom on sám. Vraťme se zase k onomu svrchu uvedenému příkladu

z Čechovy povídky „Mezi knihami a lidmi“. Možno zajisté čísti slova rozmluvy klidným hlasem a stejným spádem i rytmem, jelikož „živost“, „přitlumený hlas“, „dychtivost“, „váhavost“, „šeptání“ a všechny podobné odstíny přednesu dostatečně naznačeny jsou vypravováním. Arci tento popis deklamace následuje obyčejně teprve po uvedených slovech a tak velmi snadno odporuje obrazu, jež si posluchač byl již před tím učinil na základě slov klidně pronesených. Staré epos u věci té má značnou výhodu naproti modernímu románu: uvádění osoby, která mluví, i způsobu, jakým to činí, zpravidla předchází vlastní slova její, tak že tím fantasmii posluchačově dán již jistý směr, jemuž pak ani sebe klidnější přednesení slov oněch nemůže býti valně na úkor.

Předčítateli moderní prosy epické patrně nezbyvá nic jiného, než přizpůsobiti spád hlasu svého alespoň do jisté míry poznámkám popisujícím. Jaká však tato míra býti má, nelze ovšem rozhodnouti všeobecnou normou; zde musí individualitě předčítatelově ponechána býti volná ruka. Nesmíme ho kárati ani tenkrát, když tak přirozeně, ohnivě a živě deklamuje jako herec, v kterémžto případě arci následující poznámky v příkladě našem: „zvolala živě“, „opakoval dychtivě“, „dokončila váhavě“, „zašeptala“ atd., staly by se docela zbytečnými a připomínaly pověstné ono „totoť jsou svíčky, totoť jest mýdlo, totoť jest lev“. Co z toho následuje? Nic jiného, než že novověcí belletristé dávno již uvykli psáti pouze pro čtenáře, ne však pro deklamatora. Chybou to nazvati nelze, poněvadž moderní svět cítí potřebu takového němého čtení a není věru nikoho nedůstojno, vyhověti potřebě té způsobem uměleckým. Ale nechťjme z toho souditi, že veškeré účastenství citu a vášně při deklamaci epické je vlastně nemístné, že epický „klid“ je naprosto vylučuje. Řekl jsem právě, že staré epos má velikou přednost před moderním románem proto, že ono klidný, stylisovaný přednes spíše snáší, než tento. Z toho arci následuje jen možnost podobného přednesu, nelze však nikterak tvrditi, že staré epos skutečně se takovýmto jednotvárným způsobem deklamovalo a tudíž i nyní ještě deklamovati má. Homer a Virgil zajisté nebyli méně populární mezi lidem řeckým a římským, než na př. Ariosto nebo i Torquato Tasso jsou nyní ještě v Itálii, a co do živosti letory a fantasmie zajisté Hellenové, zejména kmene jonského, nestáli za nynějšími Vlchy. Kdo v Neapoli slyšel muže z lidu s plamenným zápalem a se všemi efekty hereckými deklamovati, nebo vlastně předčítati sloky některého z oněch epiků italských a pozoroval napnutost a účastenství, s nímž posluchači sledují každý verš, každé slovo, ten sotva dovede si představiti, že by kdysi před dvěma tisíciletími na tomtéž snad místě, u přístavu, a před stejným obecnstvem, námořníky to a dělníky, byl nějaký rhapsoda dobře pochodil, kdyby Homerovy verše byl přednášel asi tak, jako jsme je kdysi skandovati musili ve školách latinských. Že umírněnost a klidnost antická zajisté i zde se činila platnou, dodávajíc ovšem epickým hexametrum více důstojnosti a vážnosti, nežli jí míti mohou stanze romantické, o tom nelze pochybovati; avšak že umírněnost a klidnost ta nikterak není totožná s nedostatkem života a přirozenosti, to hlásá sterými výmluvnými ústy všechno to, co z oboru výtvarného umění a básnictví řeckého se nám zachovalo. Tím arci, že se epos živě deklamuje a deklamace třeba i posuňky provází, nestává se epos dramatem. K tomu bylo by zapotřebí, aby všechno vlastní autorovo vypravování a líčení z kontextu poetického úplně zmizelo a jen přímá řeč jednajících osob v něm zůstala; samo sebou se rozumí, že pak zachování souvislosti a srozumitelnosti děje vymáhalo by různé změny toho, co zbývá. A právě tyto změny, o nichž později zevrubněji bude jednáno, jsou podstatnými znaky slohu dramatického. Ze změn těch plynou mnohé přednosti dramatu, nehledě k živosti a přesvědčivosti dojmu scenického, ať již ve skutečnosti nám podaného, ať na základě našich zkušeností divadelních pomocí stručných poznámek čtených ve fantasmii naší sestrogeného. Z některých výhod slohu dramatického, na př. z většího soustředění děje, ostřejší charakteristiky, obmezení i počtu osob i rozměru celého díla atd. může sice také epický básník těžiti, aniž by proto dílo jeho přestalo býti výpravným; ale namnoze nemá ani interes, aby po vlastnostech těch toužil, an jiným směrem nalézá dostatečnou náhradu jinými opět výhodami, jen jemu a nikdy pravému dramatikovi, t.

j. takovému, jenž pro divadlo píše, přístupnými.

Především má epik, jak již bylo naznačeno, mnohem volnější ruku co do volby předmětu. Již tím, že při každém kroku nemusí uvažovati možnost nebo nemožnost provedení scenického, stávají se mu přístupnými i látky, na něž dramatik ani pomýšleti nemůže. Než tento zevnější ohled přece jenom méně váží. Horaciovo známé „Ne pueros coram populo Medea trucidet!“ („Před lidstvem pacholátek svých Medea nevráždiž!“) má mnohem širší význam, než moderní spisovatelé dramatičtí připouštěti se zdají. Jako leccos lze s náležitým taktem a s jemnocitnou opatrností vypravovati každému, co na jevišti provésti nikterak nelze, tak smí nás i vůbec epik, zejména romanopisec uvést do kruhů společenských a do životních poměrů a situací takových, které nikdy nemohou nebo vlastně nemají se státi předmětem dramatu. Pouhé vypravování z příčin již známých všechno mnohem více idealisuje, než neúprosný obraz scenický. Vzpomeňme si na některé senační hry divadelní, na př. na „Dva sirotky“: co v románu by nás sice rozechvělo a rozčililo, ale přece neuráželo, to stává se na jevišti přímo hnusným, nesnesitelným. A jaký požitek měli bychom z věrně dramatisovaných povídek Bret Hartových, jež ve formě knihy tak rádi čítáme? Realismus umělecký v dramatech mnohem dříve dospívá k nepřekročitelným hranicím svým, nežli v eposu. I k tomu sluší konečně poukázati, že moderní epik mluví k nám mezi čtyřma očima, že mu intimnost ta poskytuje leckterou volnost, na niž se kolega jeho, pišící pro veřejné divadlo, čtenou a rozmanitou společností navštívené, nikdy odvážiti nesmí. Nejedná se zde snad o jakési ospravedlňování veškeré bezuzdnosti a frivolnosti belletristické, nýbrž naopak o to, aby alespoň umění dramatické chráněno bylo před tím, co jinde třeba se snáší.

I jiným ještě směrem rozšiřuje se obor látek epických. Vypravováním je totiž možno vniknouti mnohem hloub do nejtajnějšího vnitřa duše lidské, než provedením dramatickým. Na jevišti jen to poznáváme, co přímo slovy i skutky se projevuje; jest však mnoho jiných ještě momentů v životě duševním, o nichž zvědětí můžeme nanejvýš delším pozorováním jednajících osoby, ne však z pouhého dialogu nebo monologu dramatického, byť by i sebe delšího a zevrubnějšího, nenáhlych psychických postupů totiž a změn povahy, myšlenek a citů jasněmu uvědomění úplně se vymykajících: slovem v duši lidské mnoho se; děje, co v rámci dramatu lze nanejvýš jen nedokonale naznačiti, nikdy však plným plastickým obrazem podati. Epik naproti tomu okem, které každou roušku proniká, zpytuje srdce a ledví svých reků, ví o jejich tajemství více, než oni sami prozraditi mohou a líčí nám tudíž jejich duševní život tak podrobně a tak přesvědčivě, že s poměrně menším uměním než dramatik může získati naši sympathii pro děj a činitele jeho. Všechno to, co v nejtajnějším úkrytu srdce lidského se děje mezi jednotlivými scénami a akty dramatu, předvádí nám epos bezprostředně, aniž bychom z pozdějších výjevů a následků musili teprve zpět souditi na to, co předcházelo, a udržuje tím větší plynulost a nepřetržitost vypravování, kdežto drama spíše smělymi skoky spěje k cíli svému. Zevrubně provedené obrazy nejjemnějších a nejtůtlejších stránek duševního života mnohem snadněji objevují se v rouše epickém, zejména v rouše moderního románu, než ve způsobě hry divadelní a proto také zase naopak mívá romanopisectví větší vliv na smýšlení a cítění obecnstva a na jeho celou náladu duševní než divadlo. Vzpomeňme si jen na Göthova Werthera, na pozdější romány školy romantické, anebo chceme-li míti příklad z doby nejnovější, na novelly Turgeněva a pak zajisté nepřihlídneme básnictví epickému „události zevnější“ jakožto obor látek jemu jedině svědčící, kdežto prý „vnitřní ruch duševní“ náleží lyrice výhradně a dramatu do jisté míry.

Z podobných příčin může také epik celkem s větším úspěchem čerpati z historie než dramatik. Poměry společenské, stav politický, příběhy válečné, to všechno pouhým vypravováním a líčením stručně a přece úplně lze podati, kdežto v dramatech se musí vyhledávati a odůvodňovati teprve vhodná příležitost, aby se podobné poznámky klásti mohly do úst té neb oné osoby. Zde arci na váhu padá i jiná ještě výhoda eposu: není obmezeno rozměry svými. Drama musí býti v každém ohledu takové, aby bylo možno za jeden večer

bez přílišné únavy sledovati jeho děj, z čehož ovšem plyne také jisté maximum, délky představení. Při historických látkách dramatických nezřídka k dokonalému charakterisování celé doby a okamžité situace bývá zapotřebí právě tolik, ne-li ještě více veršů nežli zbývá k předvedení vlastního děje tragického a nepoměrem tím vzrůstá pak snadně prosa nad poesii. Jednající osoby mimo to z valné části jsou nuceny vykládati sobě navzájem takové věci, které vlastně samy sebou se rozumějí, poněvadž každý je dobře zná, a o nichž vlastně by mezi sebou neměly ani mluvíti. Epická báseň naproti tomu nemusí se vázati co do délky své a může volně a pohodlně probrati celý děj i při sebe obšírnějším líčení historickém.

Uvedl jsem některé výhodné zvláštnosti básnictví epického, abych je obhájl naproti předsudku, jenž snadně vzniknouti může z předneseného zde náhledu o poměru mezi eposem a dramatem. Liší-li se tyto dva způsoby básnické především tím, že v onom se pouze vypravuje a popisuje, co v tomto se skutečně provádí na jevišti, jest myšlenka velmi blízká, že epos je pouhým surrogátem dramatu, nižším, průpravním stupněm k němu, jakožto k umělecké formě vyšší, dokonalejší. Že v jistém ohledu dramatik bývá nucen činiti sobě sám přísnější požadavky než epik a že následkem toho osnova dramatického děje bývá nezřídka promyšlenější a souměrnější než osnova děje románového, nelze upříti; smím-li užití výrazů hudebníkům dobře známých, řekl bych, že drama vyžaduje „přísný sloh“, na způsob vícehlasého zpěvu neprovázeného (a capella), kdežto epos rádo připouští „sloh volný“, jako zpěv podporovaný průvodem instrumentálním – proti tomu, aby se parallela ta nerozváděla příliš daleko, musil bych se ovšem ohraditi. S druhé strany však má zase epos neocenitelnou přednost tím, že takofka neobmezeně smí voliti své látky. Jen v malém kruhu předmětů vítězí drama rozhodně nad epikou; větší obor již jest onen, v němž výhody a nedostatky obou těchto forem básnických navzájem se vyvažují; říše však ostatních látek, jež dramatikovi jsou buď nadobro nepřístupny anebo jichž se zmocniti může jen tenkrát, když obětuje právě specifický půvab umění svého, účinek scénický, je nepřehledná. Proto je marným blouzněním, chtíti nahraditi epos dramatem. Pokud k látce přihlížíme, spíše naopak mohli bychom drama nahraditi epikou; pokud však při posuzování a oceňování různých forem uměleckých, jak sluší a patří, na zřeteli máme především jejich zvláštní, charakteristické dojmy esthetické, nemůže o nějakém nahrazení epiky dramatem nebo dramatu epikou býti ani řeči.

II.

Z názorů zde naznačených plyne ovšem přirozeně, že v následujícím více bude řeči o dramatu než o eposu. Záležit' především na rozdílu mezi oběma a ten nejlépe se jeví změnami, jež látka epická podstoupiti musí, má-li se z ní státi drama. Epický sloh má širší pole než dramatický. Všechna kladná pravidla prvního stejně platí i pro druhý; ale volnost epikova v přemnohých věcech ustupovati musí novým přísným pravidlům dramatikovým. Jinými slovy: při tvoření dramatickém u porovnání s epickým přibývá povinností a ubývá práv uměleckých.

Jak účinkuje různost zevnějších prostředků podání na volbu látky, výběr dramatikův arci valně obmezujíc, bylo již naznačeno. Hleďme, co z oné různosti dále odvoditi lze vzhledem ku kompozici děje. Zde vznikají pravidla nejdůležitější a pro způsob básnický nejvýznamnější.

Pouhý dialog arci ještě nečiní drama. Avšak činí je tenkrát, když se stává principem útvárným pro tvoření básníkovu, když z něho vyvádí se jednotně a důsledně veškerá pravidla slohová. Především dlužno míti na zřeteli, že básník v dramatu podává výhradně slova jednajících osob, že nikde sám nevypravuje a nepopisuje. Celá vnitřní jednota děje, celá souvislost jeho a tudíž i všechno odůvodňování musí se dokázati ústy mluvících a vůbec tím, co se nám na jevišti přímo poskytuje. Jak nepadno však bývá, vpraviti všechny závažnější momenty nenucené a přirozeně do dialogu, nemusíme ani zkoušeti vlastním tvořením; stačíť

úplně, když v divadelních hrách, jinak o značné zručnosti autorově svědčících, slyšeti musíme věci patrně jen na obecenstvo adresované, jež by jednající osoby ve skutečnosti mezi sebou zajisté nikdy nemluvily, snad ani mluvit nemohly.

Nejčastěji hřeší se proti tomuto základnímu pravidlu monology. Pohodlný výklad, že monologem hrdina objevuje toliko své myšlenky, že tudíž je dovoleno pohlížeti tímto okénkem do jeho vnitřka, kdykoliv se to zdá autorovi býti na prospěch plánu hry, zakládá se na částečném omylu. V dramatu má býti odůvodněno nejen všechno to, co se mluví, nýbrž vůbec již i to, že se mluví. Kdo sám sebe umí jen poněkud pozorovati, zajisté se dosti často, v okamžicích pohnutějších, přistihl o samotě při myšlenkách, které neprolétají mozkiem s onou obvyklou hbitostí, jež jim ani tolik času nepřeje, aby se uspořádaly ku řesnému vyjádření slovesnému, nýbrž které houževnatě drží se místa svého v duševním obzoru, zaujímající celou pozornost, a nechť již více nebo méně volně plynou, přece vždy pevně nabývají formy slovesné. Pak jsou to zcela určitá slova, zcela určité věty, ba i s výrazem a důrazem zcela určitým, jež pronášíme v duši své. A jen v duši své? Namnoze – arci dle letory a zvyku jednotlivcova – i rty naše nevědomky se pohybují, v celém ústrojí hlasovém cítíme innervaci, jako kdybychom skutečně mluvili a následkem toho dostavuje se pak i únava jakási, třeba ke skutečnému zvuku ani nedošlo. Někdy dokonce i hlasitě hovoříme sami s sebou. Toť jsou ony okamžiky, v nichž v dramatu nastupuje monolog: okamžiky, v nichž nás zvláštní stav duševní nutí k mluvení, nechť již ku hlasitému nebo utajenému, okamžiky, v nichž výslednici svého myšlení, cítění a snažení bezděky upravujeme v plastickou formu mluvy. V takových případech zajisté jen tím se zabýváme, čím dle celé situace zabýváti se musíme; nebudeme si sami vypravovati věci nám již dávno známé, odbyté, snad dokonce i lhostejné. Jinými slovy: tomu, kdo na jevišti mluví monolog, divák tajně a nepozorovaně naslouchá; i ruší to veškerou illusi, když v monologu obsaženy jsou výroky, které patrně nemají jiného účelu, než informovati diváka.

A jako každý monolog, tak musí v dramatu i každé vypravování býti dostatečně motivováno. Jednající osoby musí míti vždy důvody k vypravování, plynoucí z povahy jejich, ze situace, vůbec z děje; pouhý umělecký interest autorův, snaha na př. objasniti přítomnost minulostí nebo poučiti obecenstvo o podrobnostech k pochopení děje nevyhnutelných, odůvodňuje dostatečně vypravování tam, kde básník mluví vlastními slovy, jako často v eposu činívá, ne však tam, kde vypravování klade do úst cizích, což bez výjimky se děje v dramatu. A jelikož exposice namnoze se zakládá na znalosti, událostí předešlých, bývá právě začátek divadelní hry nejlepší příležitostí pro spisovatele, osvědčiti své dramatické vlohy. Exposice zajisté je tím zdařilejší, čím více je maskována dějem samým.

Pravidlo, co možná nejvíce scenického děje a co možná nejméně vypravování, znali i staří Řekové. Oblíbené u nich epické epizody jen zdánlivě tomu odporují; bylyť přirozeným následkem zvláštních slohových názorů a pravidel, směřujících k největšímu soustředění dramatu i co do osob jednajících i co do místa děje. V nejlepších tragediích bývá i vypravování prologu – který ostatně nelze porovnat s první scénou moderní hry – pečlivě motivováno a to, co vypravují pověstní „poslové“, nebývá ničím jiným, než náhradou za scény dramatické, které tehdejší vkus nepřál si viděti na jevišti, nebo které by co epizody jednotný proud děje více ještě přervaly, než vypravování. Novověký básník i v té věci má volnější ruku: devatenácté století není tak útlocitné jako doba Perikleova a zařízení našich divadel přeje změnám scenerie.

Z toho, že básník dramatický nadobro vzdává se slova ve prospěch reků svých, plyne, že také veškerou charakteristiku vložiti musí jednak do vlastních slov a skutků jednajících osob – samo sebou se rozumí, že i herec maskou atd. mnoho přičiniti může – jednak do úst druhých činitelů děje, jakožto úsudek přímo nebo nepřímě pronesený. V eposu doplňuje básník tuto, jemu a dramatikovi společnou charakteristiku ještě vlastními poznámkami, a pak si zejména tím, že hned na začátku svého vypravování podati může zevrubné vyličení povahy,

kteřé nás pak jako stálý, určitý obraz provází po celý děj, velice usnadňuje úkol svůj. Doplnující tyto poznámky a popisy v dramatu ovšem mizejí a jen ve velmi řídkých případech poskytuje monolog jakousi takousi náhradu za ně.

Nejnesnadnější, ale pro pravého dramatika také nejděčnější bývá vylíčení nenáhlého vývinu charakteru a různých jeho změn. Říká se, že drama žádá povah již vyvinutých, ustálených, pevných. Tolik je patřno, že žádá určité, plastické kresby povah, jelikož jednající osoby státi musí na vlastních nohách, nemohouce opířati se o vysvětlující a doplňující poznámky, vypravovatelovy. Avšak pevný, určitý obraz povahy nemusí býti zároveň obrazem pevné, určité, v sobě ustálené, hotové povahy. Nemusí se nám rekvův charakter jeviti hned v první scéně tak, jak ho spatřiti máme později na vrcholu děje, nebo při samé katastrofě, a s druhé zase strany může se nám tatáž povaha, v podstatě své se neměnicí, v různých scénách ukazovati v různém světle a s různých stran a poskytovat tak obrazy velmi rozličné. I zde musí dramatik leccos uvěsti na scénu, co epik odbýti může stručnou poznámkou, ať tak dím: za kulisami. Proto jest největší obtíž při dramatisování novellistických látek, uvarovati se všelikých skoků a docílití plynulý, nepřetržitý postup děje, kdežto epik může na př. pouhé trosky románového příběhu (bezprostředně, t. j. s přímým uváděním slov jednajících osob podaného) pomocí vlastních poznámek, dodatků a vysvětlivek mnohem snadněji spojití v jeden souvislý celek.

Avšak nejen takové podrobnosti, které se vztahují k motivování děje, k líčení charakterů atd., tedy ku věcem závažným, podstatným, musí dramatik podávati na jevišti, kdežto epik několika slovy mimochodem pronesenými spokojiti se může; velmi často vidí se nucena, popřáti ve hře místa i věcem docela vedlejšími, podřízenými, o kterých romanopisec obyčejně mlčí. Vypravování na př. o návštěvě, třeba v nejvznešenějším saloně, může spisovatel románu zahájití bez okolků hned dialogem obou osob, ba může to učiniti třeba i bez obvyklého vzájemného vítání se a pozdravení; dramatik naproti tomu musí šetřiti etikety a dáti příchozího sloužícím ohlásiti – ač nestojí-li scéna ta na samém začátku jednání, tak že po vyzdvižení opony uveden jest divák in medias res. Epik, nejsa vůbec povinen podati započatou scénu celou, stejně obšírně a podrobně, než řídka valnou část dialogu jen naznačuje. V novelle může, na př. státi: „následoval pak delší hovor o věcech zcela všedních, při nichž však ani s té ani s oné strany nescházely jemné sice, ale přece dosti jízlivé narážky“; nebo: „dlouho ještě se umlouvali, plány jejich nenáhle se probířaly z dosavadní mlhavosti své, a když všechny prostředky, které jen poněkud sloužití mohly jejich záměrům, náležitě byly oceněny a prozkoumány, rozloučil se p. X s p. Y těmito významnými slovy:...“ V dramate na místech těch musí se podati úplný dialog, má-li se vůbec příslušný moment hře zachovati. Nenamítej nikdo, že jsou to malichernosti. Příliš často slycháme na jevišti nejjalovější řeči jen proto, že autor byl nucen vyplniti při tom časovou mezeru dialogem a nemohl si pomoci způsobem romanopisců a novellistů právě naznačeným. Jindy zase bývají návštěvy nepřirozeně krátké, rozmluvy nepřirozeně stručné, a přece jejich následky zůstávají neztenčeny, stávající se takto strojenými, nezdůvodněnými. Co se pak týče sluhů, komorných, sklepníků, stráží a podobných osob episodních, zajisté každý ví ze zkušenosti, že na valné většině i lepších divadel bývá herecké jich provedení namnoze velmi nebezpečným pro úspěch celku. Episody takové jsou nutné zlo; kdo hře své chce zabezpečiti úspěch na jevišti, musí počet jich uvěsti na míru pokud možná nejmenší. Divadelní cedule s příliš dlouhým seznamem jednajících osob opravňuje nás vždy k obavě, že nebude lze ve všem vyhověti požadavkům básníkovým.

A stávají-li se nebezpečnými již jednotlivé vedlejší úlohy episodní, na jejichž představitelích nežádá se ničeho více, než aby slušně promluvili několik slov, tím větší měrou mohou dojem hry ohrožovati velké scény lidu, vůbec dramatické ensembly, při nichž na četných hercích ovšem mnohem více se požaduje. Jaký to veliký rozdíl mezi podobnými scénami na divadle, kdež i v poměrně dosti příznivém případě odkázání jsme skoro jen

k umělcům druhého a třetího řádu, a romanopiscovským živým líčením téhož výjevu, stojícího. Co do formy podání ovšem na téže výši, jako kterákoliv scéna „solová“! A jestli dovolena aplikace na naše poměry umělecké, zajisté sluší konstatovati, že ne jeden z našich spisovatelů přílišným počtem jednajících osob, zejména v tragediích historických, úspěchy své zbytečně sám ztenčuje. Také zevnější uspořádání děje, jeho článkování a jeho stoupání i klesání podmíněno jest jediné zvláštními prostředky dramatickými. Že každému dramatu vykázano jest jakési maximum trvání, bylo již podotknuto. Arci jsou pravidla podobná vždy jen relativní. O délce divadelního představení rozhoduje zvyk doby, národa, města. Staří Atheňané strávili o slavnosti Dionysově celý den v divadle, v Itálii a Francii trvá operní představení nejméně tři, často i čtyři hodiny nebo ještě více, u nás nejoblíbenější délka jest půltřetí hodiny, Prokrustovo to lože, na němž zmrzačeno již nejedno dílo umělecké. To však jsou ustanovení zcela zevnější, vlastní vnitřní stránky umělecké hrubě se nedotýkající. Proto také námítky, které z této příčiny bývají činěny dramátům, nemají váhy. „Don Carlos“ proto, že nezkrácené provozování jeho trvá třeba šest hodin, ne-li ještě déle, nepozbývá vysoké umělecké ceny své a „Hugenotti“, kteří v původní formě své zajisté tutéž dobu vyžadují, nestávají se tím horšími. Rozměry takové arci nepříslušely by repertoiru všednímu; ale při zvláštních, vzácných příležitostech, a jedná-li se o díla významu neobyčejného, vytrvá vnímavé, pro umění opravdu nadšené obecenstvo zajisté tak dlouho v divadle, aby pěti – nebo třeba i šestihodinová hra provozovati se mohla.

Mnohem určitěji jeví se slohová pravidla, ze způsobu podání dramatického plynoucí, vzhledem ku článkování dramatu. Především dlužno zde na zřeteli míti, že akty hry divadelní nejsou tím, čím kapitoly nebo oddíly románu. Román mohu dáti z ruky, kdykoliv jsem unaven, a délka přestávky takto povstávající úplně je dána do mé ruky. Proto sice romanopisec při komposici dbáti musí jakési přehlednosti a souměrnosti stavby, ale zřetel k jakýmkoliv přestávkám; v nichž by takoruka unavenému čtenáři dopřál oddechu, u něho nerozhoduje. Drama však celou divákovu bytost mnohem více zaujímá a unavuje, nežli pouhé čtení; a jelikož patrně chvíle blahodárného odpočinku, t. j. meziakty, nemohou se ponechati volbě divákově, nýbrž musí mu vnuceny býti pořádkem divadelním, nastává i básníkovi povinnost, přihlížeti k tomuto požadavku techniky již při osnování děje.

Zde rozhodují především zákony psychologické. Z počátku bývá pozornost diváková čerstvá, svěží; on sám trpělivě sleduje všechny obraty i rozvláčnějšího dialogu, třeba by se na jevišti mnoho nedělo, třeba by se scenický obraz rozmanitými změnami nestával zajímavým. Proto v prvním jednání poměrně nejlépe snášíme delší vypravování, jakož vůbec nejspíše naklonění jsme převládajícímu zaměstnání rozumu. Čím dále však hra pokračuje, tím více ochabuje činnost výlučně rozumová, pozornost potřebuje živějších, dráždivějších podnětů, smysly žádají sobě větší rozmanitosti a pestrosti dojmů a také duševní rozčilení, probouzející se a rostoucí v diváku při bedlivém sledování děje, podmiňuje jakýsi rytmický a dynamický postup prostředků uměleckých. Avšak dostavuje se vrchol všestranné vnímavosti a nastává pak citelná reakce: divák nedočkavě hledí konci vstříc a jen napnutím veškerých pomůcek uměleckých udržován bývá při náležité pozornosti.

Básník tudíž po takovém vrcholu nesmí se spouštěti živosti a působivosti svých prostředků a zároveň musí všemožně dbáti stručnosti výrazu a rychlosti děje, chce-li vyhověti oprávněným požadavkům obecenstva. Z toho plyne známé pravidlo, že poslední akty musí býti kratší předešlých, ale co možná nejživější, nejnapínavější. Prostřední akty mohou býti nejdelší, jsou-li v náhradu dostatečně živé a pestré. Z počátku přenechává básník z valné části předmětu samotnému, aby k sobě obracel a poutal pozornost divákovu; na konci především se jí domáhá prostředky umělými. Z počátku smí se více mluvit a méně jednati; na konci naopak zase dlužno více jednati a méně mluvit. A tato stránka techniky dramaturgické bohužel jen příliš často se zanedbává k velké škodě her jinak snad dosti dobrých.

Co zde řečeno bylo o celém dramatě, stejně platí též o jednotlivých aktech; tvořit i ty

uzavřené v sobě celky, o jichž vnímání rozhodují tytéž psychologické zákony.

Avšak nejen všeobecná dispoice postupu, skupení a dojmů děje závisí na těchto zákonech, nýbrž přímo i počet aktů. Jeť přirozeno, že první polovice děje, zauzlení, musí mít širší základy a větší rozměry, než polovice druhá, rozuzlení. Po peripetii musí děj pokračovati rychleji a uvádění nových činitelů jeho stává se nevhodným právě tak, jako přílišné zabírání se do malby podrobné. Z toho však nutně následuje, že i počtem aktů musí první část hry vynikati nad druhou, a jelikož přece jakási rovnováha jest nevyhnutelnou, že rozdíl mezi oběma může obnášeti toliko jeden akt. Jinými slovy: lichý počet jednání dramatu nejlépe slouží. Ze to ostatně není nedotknutelný zákon, nýbrž toliko předpis, od něhož se básník ze zvláště závažných příčin odchýliti může, samo sebou se rozumí.

Pravidlem však se děje, že při hrách tříaktových první dvě, při pětiaktových první tři jednání věnována jsou zauzlení děje, končícímu ovšem nástupem peripetie, ostatní pak dějství obsahuje rozuzlení.

Jsou to pravidla příliš známá, leckomu budou se snad zdáti již i triviálními; ale zde nebylo našim účelem vynalézati pravidla nová, netušená, nýbrž toliko ukázati, jak všechno to, co básníci na základě dávných tradic činí, jediný pravý základ svůj má ve zvláštnostech oněch prostředků, jimiž umění dramatické vládne. Mluví-li se tudíž zde onde o jakémisi mystickém významu lichého čísla aktů, nebo o čistě kvantitativních poměrech různých částí tragedie, na př. o pověstném poměru „zlatého seku“, jenž prý sám sebou jest libým i když se jeví na počtu veršů nebo aktů, tudíž v oboru, kde o vlastním měření nemůže býti ani řeči, nýbrž toliko o dosti povrchním odhadování, zajisté nedáme se tím svést a setrváme raději na stanovisku bezpečnějším, jež slohová pravidla odvozuje především z důvodů technických.

Ovšem nelze upříti, že kompoiční pravidla právě naznačená nikterak nejsou vyloučena z theorie básnictví epického. Také epik mohl by dílo své článkovati na způsob dramatu, také on mohl by se řídití těmitěž vzhledy při sestrojování půdorysu a při dalším provádění stavby. Avšak není to nutně; jisté stránce románu dostalo by se tím větší dokonalosti, ale podstaty slohu epického netknulo by se takové zdokonalení pranic. Naopak má se to při dramatě. Zde musí básník činiti, co při eposu činiti nemusí, ač smí; jeť zachovávaní dotčených pravidel přímo životní otázkou umění dramatického, rozhodujíc o nejvlastnější podstatě jeho, o dojmu scenickém.

Nežli se rozloučíme s básnickou stránkou dramatu, obracejice se ku scénice a herectví, nesmíme pomlčeti o hlavní věci, která se vznáší vysoko nad kompoičí děje a nad charakteristikou osob: o vlastní poesii. Zapomíná-li dramatická literatura naší doby příliš často, že především má býti dramatickou poesíí, snadně nalezneme toho příčinu. V eposu poskytuje líčení poměrů časových, místností děje, zevnějšku osob, vůbec popisy, vypravování, reflexe atd., jež pronáší básník vlastními ústy, tolik nejrozmanitějších příležitostí k rozvinutí všech kouzel poesie, že celkový dojem i tenkrát může býti opravdu básnický, když slova jednajících osob jsou zcela prostá, střízlivá, ba i prosaická. Drama však za střízlivou prosu dialogu nemá žádné náhrady poetické; umění scenické a herecké může sice básnický dojem valně zvýšiti a sesílití, ale nikdy nedovede jej nahraditi úplně. Z toho patrně plyne, že dramatik jedině poetičností díkce v dialogu způsobiti musí to, co epikovi pomocí hojných básnických popisů, reflexí a p. v. stává se mnohem snadnějším. Jinými slovy: má-li drama státi co do dojmu básnického na stejné výši s eposem, musí dialog jeho býti mnohem poetičtější, než dialog epický. Zde opět shledali jsme se s jednou oněch příčin, ze kterých realismus v oboru epiky mnohem šťastnější bývá, než v dramatě. Romanopisci nepoměrně snadněji se může podařiti, aby příběhu třeba fotograficky věrně líčenému svými subjektivními přídavky dodal patřičné nálady básnické. Dramatik však veškerou poesii vložití musí jen do příběhu samého a do díkce jednajících osob. Tím stává se epické básnictví volnějším, všestrannějším, dramatické však obmezenějším, vázanějším. Za to arci je zase drama – pokud básnickovy práce se týče – u porovnání s eposem mnohem plastičtější, poněvadž výhradně

účinkuje objektivně podanou duševní postavou lidskou, jako socha tělesnou, a zároveň mnohem ideálnější, poněvadž tuto lidskou postavu musí povznášeti vysoko nad hladinu všedního života, ač chce-li vůbec právem slouiti básní.

III.

Je-li nahražování slova básnického obrazem scénickým pravou podstatou slohu dramatického, pak zajisté na ona umění, jejichž cílem bývá při skutečném provedení dramatu obraz ten, nemalou sluší klásti váhu. Hartmann praví ve svých „Aphorismen über das Drama“ přímo: „Dramatické jest jenom to, co konáním zevnějším lze znázorniti.“ Míra tohoto zevnějšího konání čili akce divadelní arci není stálá. Někdy děje se na jevišti velmi mnoho, tak že obsah leckteré scény, ba někdy i celé hry lze pojmouti i beze slov, výhradně na základě mimiky a scenerie, jako při pantomimě. Jindy zase viditelné změny ve hře značně obmezeny jsou a hlavní interest divákův spočívá v dialogu a jeho postupu, jako na př. v mnohých moderních hrách konverzačních. Avšak i v tomto posledním případě nesmí to, co spatřujeme v rámci proscénia, býti obrazem nehybným a nevýmluvným. I v průběhu každého francouzského „proverbe“ mohl by genrista nalézt celou řadu výjevů, znázorňujících nejdůležitější fáse děje i jeho nejjemnější odstíny a přechody.

Obraz scénický provází současné slovo hercovo asi tak, jako hudba instrumentální provází nápěv písň. I jesti patrné, že nesmí spokojovati se tím, když dojem díla básníkovy nikterak neruší, nýbrž že všemožně musí jej podporovati, a stupňovati. Toho bylo si dramatické umění všech dob a národů dobře vědomo, kdykoliv ku značnější výši se povznášelo, a jen nedostatek prostředků, buď uměleckých buď hmotných, snaže té kladl jisté meze. Staří Řekové věnovali nejen velkou péči, ale i velký náklad zevnější úpravě divadelních her a ta část umění hereckého, která určena byla pro oko, podrobena estetickým zákonům neméně přísným, než deklamace a zpěv. Ano, snaha na př. poskytnouti ději dramatickému důstojné jeviště, byla tak mocná, že překročivši tehdejší hranice umění výtvarného, zavdala blahodárný podnět k jejich rozšíření: teprve na základě malby dekorací divadelních vyvinulo se samostatnější krajinářství a vzniklo bedlivé studium perspektivy. Drama tudíž i v oboru výtvarném hledalo si nové, neobyčejné cesty a prostředky a to právě v době Aischylově a Sofokleově. A byla-li v době Shakespearově dekorativní úprava jeviště dosti primitivní, nesmíme zapomenouti, že hlavní příčinu úkazu toho spatřovati sluší v nedostatku hmotných prostředků, jelikož divadla činoherní tehdy obyčejně jen na výdělek byla poukázána, kdežto jiným hrám a zábavám, při dvorech knížecích oblíbenějším, dostávalo se všech pomůcek scenických a dekorativních měrou nejhojnější. V době, když Shakespeare psal svého „Julia Caesara“, svého „Leara“ a svého „Hamleta“, obdivovala se Italie již prvním operám, jichž úprava nadmíru nádherná těžila všemi směry z vynalézavosti malířů dekorací, mašinstů i divadelních krejčích. A jako opery, tak i ballety i jiná podobná představení štedře bývala obmyšlena všemi prostředky scenických efektů: účelům těm věnovali velmožové namnoze summy přímo úžasné. S nákladem tím nelze ovšem skromné podpory, jichž se zde onde dostávalo společností činoherním od některého mecenáše knížecího, ani porovnat i při dvorech bylo pěstování činohry tenkrát velmi vzácnou výjimkou – než v případech takových zajisté i scenickému umění dostávalo se vydatnější podpory. Tou měrou konečně, kterou drama mluvené přestávalo býti popelkou kruhů bohatých, stoupala i bohatost i umělecká hodnota úpravy senické.

Nyní vším právem žádáme na každém slušném divadle, aby i při činohře poskytovalo nám scenický obraz co možná nejdokonalejší. Tomu ovšem nesmíme rozuměti tak, jakoby nákladnost a zevnější lesk scenerie byly podmínkou pravých úspěchů umění dramatického; ne

o její oslňující nádheru zde běží, nýbrž o hodnotu uměleckou. Bohužel tyto dvě velice různé věci přechásto se zaměňují a pozornost, která se obrací ku scenickému obrazu, nezřídka pravým záměrům básnickým spíše se přičí, než prospívá. Odloučení všeho zbytečného přepychu od nezbytných požadavků uměleckých není arci příliš snadné; ale záhada patrně zasluhuje bedlivějšího uvážení u těch, kteří spravují divadla, zejména divadla menšími hmotnými prostředky vládoucí.

Dekorace slohem a náladou správné a tudíž umělecky cenné, nejsou o nic nákladnější než nesprávné a nemístné; sluší toliko podnikati všechno v oboru tom s náležitou rozvahou a opatrností. Ba, zdá se mi, že zbývá ještě ne jeden prostředek, dosud poměrně málo zužitovaný, jímž by bylo možno, docílit větší rozmanitosti a přístojnosti dekorací, aniž by se. náklad na ně zvětšil. Jen o jedné věci se zde chci krátce zmíniti: o nahražování velkých malovaných prospektů – hlavně krajin a měst – kombinacemi jednotlivých samostatných kusů dekoračních. Jistou ani ne příliš velkou zásobou jednotlivých stromů, keřů, skal a p. v. a menších partií lesních možno na př. provésti tak četné, zvláštním požadavkům scény zcela přiměřené kombinace krajinové, že by se tentýž scenický obraz v různých hrách nikdy nemusil opakovati. V popředí a v postraní děje se to pravidlem; použití téhož principu i pro pozadí zajisté by se osvědčilo všude tam, kde jeviště není příliš těsné. Že ovšem musilo by se všechno to díti s patřičným zřetelem na perspektivu a na osvětlení, netřeba podotýkati. Pořízení pak některých zvláště charakteristických podrobností vedle nové kombinace starších částí v mnohých případech úplně by stačilo, aby obraz krajiny nabyt rázu individuálního, zcela zvláštního. A podobně mohlo by se díti i při sestavování dekorací představujících města. Nepodceňuj nikdo návrh zde zcela skromně učiněný a nedej se odstrašiti ani obtížemi, které se vyskytují snad na první pohled, ani lichým domněním, že scenické umění našich dnů nelze již ničím zdokonaliti a překonati. Návrh ten ostatně nepřináší věc naprosto novou, nýbrž chce pouze to, co v jistých případech vzácnějších osvědčilo se již býti nadmíru efektním, učiniti obecným pravidlem. Arci jenom pravidlem, ne však nedotknutelným zákonem; neboť že mohou býti i případy takové, v nichž jednotná malba celého pozadí bude vhodnější, než jakákoliv kombinace částí jednotlivých, nikterak nepopírám.

Také vzhledem ke kostýmům možno tvrditi, že správnost a vhodnost nevyžaduje vždy nádheru a nákladnost. Ba velmi často byla by právě zde větší správnost zároveň větší úsporou. Řeknu to zcela krátce: herci na jevišti chodí příliš často v bohatém slavnostním kroji, i když by třeba oblek všední, prostší a skromnější, lépe byl na místě. Jsou to ještě zbytky oné doby, v níž král neobjevoval se na jevišti bez úplného ornátu královského, v níž rytíř vystupoval vždy v dokonalém ozbrojení, v níž i sám chudý pastýř a pastýřka svátečně vyfintěni, jako na maškarním plesu, pásli svá stáda. Nyní nejsprávnější bývají kostymy ve hrách ze života moderního, jelikož každodenní zkušenost podporuje zde pojmání realistické. I známá snaha hereček, vynikati elegancí a bohatostí toilett, není ničím jiným, než odleskem života skutečného. Hry historické však z valné části snesly by velmi dobře, kdyby místo nedělní okázalosti zaujala všední správnost.

Přiznávám se, že poznámky tyto poněkud vybočují z rámce této rozpravy, aniž zapírám, že hlavní podnět k nim zavdaly ohledy praktické: kárá-li se totiž cokoli na scenické úpravě našich představení divadelních, vždy bývá odpovídáno poukazováním k otázce finanční, jako by umělecký vkus a historická správnost závisely jedině na penězích. Až se všeobecným stane přesvědčení, že umělecké illusi více slouží prostá pravda než nádherná lež, pak zajisté nové období nadejde umění scenickému. Jeho účelem jest a navždy zůstane: nerušiti ničím dojmy slov básnickových a uvésti diváka v náladu takovou, která ho činí právě nejvnímavějším pro ony dojmy.

Zde vyskytuje se nám celá řada zajímavých otázek, týkajících se umění hereckého. Jen o jedné chci učiniti stručnou zmínku. Že herec masku svou přizpůsobuje co možná povaze

úlohy své, rozumí se samo sebou a nikým nebývá káráno. Avšak v jedné věci nezřídka rozcházejí se mínění velice: klade-li se totiž otázka, jaký má býti zevnějšek hercův. O tom arci není sporu, že postava musí býti úhledná, mírou svou obou výstředností stejně vzdálená; tváři hercově však dosti často uděluje se odpustek a o zpěvácích operních dokonce velmi zhusta se tvrdí, že zpěvem svým zastříti mohou veškeré nedostatky zevnějšku. Náhled ten zdá se mi býti docela křivým. Pravda jest, že jsou herci a zpěváci, jejichž vzezření není nikterak příznivé, kteří však uměním svým tak nás poutají, že na nedostatek onen rádi zapomínáme. Ale to může se podařiti jen umělcům prvního řádu; a z takových vzácných výjimek nesluší odvozovati pravidla všeobecná. Z toho, že někdy navzdor nepříznivému zevnějšku umění herecké nás okouzluje, nesmíme souditi, že postava a tvář hercova je věcí docela vedlejší. Zkušenost učí nás naopak, že namnoze bývá všechno nadání i umění marné, není-li podporováno zjevem příjemným, ne-li krásným, tedy alespoň sympathickým; i jesti známo, že dosti často o úspěchu herečky nebo zpěvačky rozhoduje krása její v řadě první. Buďme jen spravedliví a nehorlemež přílišně proti podobné „profanaci umění“ ! Vzpomeňme si jen, že nemilosrdně – a vším právem zajisté – vytýkáme malíři, když nám předvádí typy nepěkné a neušlechtilé, třeba jinak byla kompozice celého obrazu i výraznost jednotlivých tváří sebe zdařilejší. Obraz scenický nemůžeme přece posuzovati jinak, a může-li herec jinými prostředky nahrazovati to, čeho se jeho zjevu nedostává, musíme s druhé strany zase míti na zřeteli, že na př. kontrast mezi zevnějškem nějaké osoby a způsobem jejího mluvení stává se tím patrnějším a tím nemilejším, čím ideálněji si ona počíná, a že teprve tenkrát nadobro mizí, když nás osoba ta přímo okouzluje a unáší. Bylo by zajisté nedorozuměním, kdyby tato slova moje vykládal někdo v ten smysl, jako bych z jeviště vyloučiti chtěl každého, kdo není Adonis nebo Venuše. Zastávám se jen toho, co v celém moderním umění tak příliš se podceňuje: krásy člověka, jejíž zvláštní kouzelné půvaby ničím nelze nahraditi, ani charakteristikou obrazu, ani poesii myšlenek. Netřeba, než poukázati k umění antickému, chceme-li z výmluvného příkladu poznati, jaký význam pro veškeré obory umění má tělesná krása člověka. Utíká-li se tudíž herec nebo herečka k nejrafinovanějším pomůckám kosmetickým, koná tím vážnou povinnost uměleckou, třeba by snad mezi skutečnými pohnutkami nestála osobní ješitnost na místě nejposlednějším. Tam ovšem, kde nežádáme anebo snad ani žádati nesmíme zjevu ideálního, nebudeme také přísně posuzovati zevnějšek hercův; ba jest na bíledni, že na př. pro mnohé úlohy karakterní a komické hodí se výborně i postavy i tváře jinak snad velmi málo sympathické.

Vraťme se ku svému východisku: k důležitosti scenického umění pro sloh dramatický. Neníť ono pouhou zbytečnou okrasou, pouhým nezávažným přílepkem dramatu, nýbrž podstatnou částí jeho, osnovu děje namnoze touže měrou určující, jakou ono samo ve svých výkonech určováno bývá slovem básnickým. Nemůžeme si tudíž mysliti pravého básníka dramatického bez dokonalé znalosti jeviště, všech jeho prostředků, nedostatků a efektů. Při tom arci nejedná se jen o to, aby básník znal co možná nejlépe to divadlo, pro které právě píše, tedy jeho pomůcky dekorativní, jeho personál a jeho obecenstvo; neboť jsou i případy velmi husté, v nichž dramatik, pomýšleje na budoucnost, lépe činí, neváže-li si zbytečně ruce všelikými ohledy na okamžité, snad i dosti neutěšené poměry, které se třeba snadno a rychle mohou zlepšiti. Mnohem více záleží na tom, aby autor hry divadelní dobře znal přirozené hranice umění scenického vůbec, aby na něm nežádal výkonů buď naprosto nemožných, buď u porovnání s konečným výsledkem bezúčelných. Není to náhoda, že největší dramatičtí básníci bývali buď sami herci nebo alespoň v blízkém styku s divadlem. Kdo zná jen dramatickou literaturu a ne jeviště, bude při vypočítávání svých efektů operovati vždy s několika veličinami neznámými. A nemysli si nikdo, že jen představení vzorných dramat jsou pravou školou spisovatele, věnujícího se divadlu; naopak: právě Sofokles, Shakespeare, Molière, Schiller a Goethe poučují nás při pouhém čtení skoro více než při provedení scenickém, poněvadž jednak největší jejich přednosti spočívají v tom, co rozumem bedlivě

zkoumati a rozbíratí musíme, jednak plný básnický dojem předvedeného děje a hluboká moudrost pronesených myšlenek příliš nás zaměstnává, než abychom všem zevnějším prostředkům a prostředkům technickým věnovali patřičnou pozornost. Za to zase drama ceny podřízenější čtenáře nepoučuje tou měrou, jako diváka; záleží ovšem hlavně na tom, jak se provozuje: z výkonů dobrých herců bude mítí dramatik vždy značný zisk.

Hranice toho, co na jevišti je působivé, arci nejsou a nemohou býti zcela pevné, nepošinutelné. Závisí zde přemnoho netoliko na představitelích, nýbrž i na obecnstvu. Básník, jehož snahy nesou se za cílem nejvážnějším, má bez odporu plné právo spoléhati na dokonalou virtuositu herců v deklamaci i mimice a na obratnost komparsů tak, jako na vnímavost a jemnocitnost diváků, tedy představovati si oba tyto činitele co nejideálněji. Kdo však hrou svou chce především jen pobaviti a dosáhnouti takto úspěchu pro přítomný okamžik co možná největšího, musí herce i diváka bráti tak, jak právě jsou, nesmí zapomenouti ani na jejich nahodilé chyby a vady. A podobně jako s herectvím, má se to i s úpravou scenickou. Kdo okamžitý hlučný úspěch neklade na místo první, smí činiti na regisseura, na malíře dekoračního, na mašínistu nároky sebe přísnější, i když v přítomnosti náhodou není valná naděje, že by se jim naveskrz vyhovělo měrou dokonalou. Arciže při tom nesluší zapomínati na meze možnosti fysické. Nezná-li na př. spisovatel, jenž předpisuje dekorace, zevrubně zákony scenické perspektivy, měl by alespoň ze zkušenosti věděti, čeho na malíři žádati smí; a tu věru dosti zhusta setkáváme se s požadavky přímo nepochopitelnými. Jest pravda, že leccos podaří se důmyslu lidskému, co na první pohled zdá se býti nemožným; ale v případech takových musí básník své věci úplně býti jist, musí ji dříve zrale uvážiti a o prostředcích provedení nabýti určitého názoru, než s nároky svými předstupuje před regisseura.

Jak mnoho žádati lze. zejména na komparserii a na scenerii i při činohře a jak skvělými výsledky odměňuje se každá opravdivá snaha u věci té, nejlépe dosvědčuje příklad dvorního divadla Meiningského, jehož pohostinské hry způsobily nemalý ruch v divadelních kruzích již po celé téměř Evropě. Nechci zde psáti apologii tohoto směru; ale některé výtky jemu často činěné přece mlčením nesmím pominouti, poněvadž názor o podstatě dramatu v této rozpravě přednesený namnoze shoduje se s uměleckým stanoviskem Meiningských, jejichž nepopíratelné slabé stránky ovšem jen neprávem uváděny bývají mezi důvody proti oné váze, která se v novější době čím dále tím důrazněji klade na všechna odvětví umění scenického.

Nelze upříti, že dramatická živost a činnost komparserie Meiningské někdy zabíhá až do jakéhosi nervosního, rozčileného neklidu – ale svědčí takovéto výjimečné upřílišení již proti principu samotnému? Meiningsští dále prý nás poutají svým zevnějším aparátem scenickým a svými episodami na úkor vlastního jádra dramatu. Namnoze skutečně se tak děje. Pátráme-li však po příčinách úkazu toho, nebudeme jim to vykládati ve zlé. Jednak obrací se pozornost obecnstva, jemuž tak pečlivá, promyšlená, vkusná a bohatá úprava činoherní jest věcí neobvyklou, přirozenou cestou především k dojmům novým – pokud jim nepřivykne. Scenická úprava „Hamleta“ v očích našich sebe skromnější, snad přímo chatrná, jakou na př. spatřiti jnůžeme za našich dnů i na jevištích třeba menších, byla by zajisté v době Shakespearově na divadle „Globe“ nebo „Blackfriars“ v Londýně způsobila alespoň tutěž sensaci, jako nyní Meiningsští, a naši zastancové „střídmosti umělecké“ byli by patrně i tenkrát horlili ve jménu básnictví proti pokroku umění scenického zrovna tak, jak to činí dnes. Druhá příčina, kterou u Meiningských vedlejší dojmy někdy vítězí nad tím, co vlastně má býti věcí hlavní, spočívá v tom, že výkony prvních herců nestojí vždy na téže výši, jako výkony umění scenického. Nechci tím zlehčovati personál herecký; jsou v něm síly vzácné a zejména jednou vlastností vynikají všichni: pravým uměleckým podřizováním se celku. O nějakém lichém virtuosství není řeči. Avšak na takovém stupni dokonalosti, jako umění scenické, vlastní herectví Meiningských přece nestojí; toto poslední překonáno jest

nepopíratelně nejedním dvorním divadlem německým, ono však nikde nebylo dostiženo, neřku-li předstiženo, a v každém městě, kdekoliv se jednou objevilo, zanechalo blahodárné, trvalé stopy. Umělecký princip Mejninských jest celistvost a jednodušnost dramatu, k níž přispívají mají všichni účastníci činitelé stejnou, t. j. nejsvrchovanější měrou. A jestliže se jim ve všem a vždy nepodařilo, zjednatí tomuto zajisté chvalitebnému principu dokonalou platnost, tož zdá se mi býti alespoň všeobecně uznáno, že co do uměleckého dojmu povšechného, tedy co do vlastního požitku z dramatu celého, stojí představení Mejninských právě o tolik nad představeními, v nichž Rossi nebo Salvini okouzlovali severní obecenstvo, o kolik tito právě jmenovaní tragedové vlašští, virtuosové nad míru skvělí, vynikají nad jednotlivé první herce mejninské.

Dosti již o tom, co v dramatech nejvíce se vzdaluje básnictví epického, o umění scénickém. Vraťme se za to ku konci na okamžik k onomu druhu plodů dramatických, který dle mínění mnohých jednou nohou stojí takofka na půdě epiky: k dramatu knihovému. Co je vlastně drama knihové? Skutečné drama, jehož scénická působivost nám nedostačuje? Pak bylo by to drama slabé, špatné, ale nikoliv zvláštní druh umělecký. Ostatně jsou náhledy o scénické působivosti, jak svrchu již bylo řečeno, velmi relativní. „Antigona“ mnohým jest dnešního dne dramatem knihovým, ač současník Sofokleův sotva pohřešoval účinnost tragedie té při skutečném provedení na jevišti. Shakespeare zajisté nebyl muž knihových dramát, a přece setkáváme se nezdědky s tvrzením, že „Hamlet“ lépe se čte v soukromí než se poslouchá v divadle. Toť patrně nedorozumění. Špatné provedení „Hamleta“ arci nás nepovzneslo tak, jako pouhé jeho přečtení; ale z takových případů jeho zneuctění nelze vážit soud o mistrovském díle uměleckém. Že však dobré provedení, této tragedie účinkuje na nás dojmy mnohem hlubšími než čtení, ano i než sebe šťastnější recitace, o tom nelze pochybovati; bylo by to věru nejrozhodnější odsouzení herce – dramatika Shakespeara. A obecenstvo, které by se při zdařilém provedení „Torquata Tassa“, „Ifigenie na Tauridě“ nebo „Nathana Moudrého“ nudilo, zajisté jen z nejmenší části by se povzneslo a pobavilo s knihou v ruce mezi svými čtyřmi stěnami. Jsou ovšem také výborná dramata, která zdají se na první pohled býti psána jen pro čtenáře, ne pro obecenstvo divadelní. Avšak i hry takové účinkují na jevišti úchvatně, je-li v nich pravá poesie a činí-li forma jejich scénické provozování vůbec možným. Že se při tom předpokládati musí i herecký personál i obecenstvo na básnické výši díla toho stojící, samo sebou se rozumí. Má báseň mistrovsky deklamovaná činiti chatrnější dojem než čtená, snad dokonce němě čtená od dilettanta? A máme snad pro tu neb onu slabou stránku technickou dramatické básně prvního řádu vypuzovati z jeviště a vězniti v knihách? Mezi nejkrásnější a nejhlubší dojmy, jež jsem kdy zažil v divadle, vždy počítati budu provozování Byronova „Manfreda“ s hudbou Schumannovou na mnichovském divadle residenčním.

Chceme-li tudíž právem mluviti o knihovém dramatech, může to býti jen drama takové, jehož divadelní provozování z jakýchkoliv příčin jest naprosto nemožné. Avšak ani takovéto výjimečné zjevy nejsou zvláštním druhem básnickým. Co v divadle vnímáme okem tělesným, poskytuje fantazie zraku duševnímu, čteme-li drama v soukromí; a tak stává se vlastně z každé čtené hry divadelní – drama knihové. Na podstatě formy umělecké a slohu básnického se tím ničehož nemění; neboť i „nejknihovější“ drama – smím-li se odvážiti na výraz takový – předpokládá scénické umění a skutečné jeviště právě tak, jako každá hra repertoární: jen z těchto pramenů plyne jeho forma a jeho sloh. Kdyby nebylo divadel, mohli bychom míti sice dialogisované eposy, ale nikdy knihové drama, tento surrogát skutečné hry divadelní. Že konečně v poetickém plodu, jenž jest určen ku čtení, nelze nikterak spatřovati dovršení onoho druhu básnického, jenž vznikem i vzrůstem svým vázán jest k umění scénickému, je tuším patrné. Jednu nemalou výhodu však upřítí nesmíme dramatu knihovému: neohlížejíc se po možnosti nebo nemožnosti scénického provedení, zachovává si volnou ruku při volbě a úpravě látky, asi podobně jako epos. Proto bylo zajisté nemístné zavrhovati ze zásady drama,

keré není určeno pro jeviště; ale střežme se, abychom v něm nespátřovali ani zvláštní druh poesie dramatické vedle dramata divadelního nebo snad dokonce i nad ním, ani jakýsi přechod z epiky do dramatiky. Přechod takový způsobují všeliké smíšené formy z části dramaticky dialogisované, z části výpravné, celkovým slohem svým však vždy k epice se klonící, jichž zejména nejnovější literatura nemá nedostatek. Avšak ani ty nelze nazvat samostatnou kategorií básnickou, která by měla zvláštní a určitá pravidla estetická.

*Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. **Užití tohoto díla je možné pouze formou studia.** Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.*