

1. PRVKY DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

Není *populárnějšího* umění nad *dramatické*, alespoň za našich časů. Tak hojně a tak stále, vytrvale, jako *divadlo* žádá jiná místnost zasvěcená umění se nenavštěvuje.

Populárnost ta má ovšem různé *zdroje*. Především *sociální zjev*: hra divadelní denně shromažďuje v hledišti množství diváků, jdoucí do set a někdy až do tisíců! A třeba byly mezi nimi *nemalé rozdíly* co do zralosti duševní a společenského postavení, co do vzdělání a smýšlení, přece zájmem pro to, co děje se na jevišti před jejich zrakem a sluchem, jsou tak pevně semknuti, že tvoří dosti solidární, dosti jednotnou, ba někdy téměř jednolitou *obec*, podléhající vzájemným vlivům druhu na druhu, třeba vlivům bezděčným, jemným a nepozorovaným, ale přece silným, neodolatelným; vlivům to, které z většího počtu jedinců za jistých okolností vedou udělati to, co novější psychologie nazývá — beze vší zásadní příhany — *davem* (Le Bon).¹

Řekněme to slovem starším, slovem obvyklejším: umění divadelní mluví přímo k mnohohlavému *obecenstvu*, jehož dojmy, druhy snad i soudy, ze společných pramenů plynoucí, podivuhodným způsobem se *soustřed'ují a stupňují* k takové *živosti*, ba *hlučnosti* projevů, o jaké není řeči ani před obrazem výtvarným, ani při pouze čtené básni.

Jeť u *hudby* nalézáme něco podobného: jeť ona v té věci ze všech umění dramatu nejbližší. Také ona — míním především hudbu instrumentální — shromážd'uje své *obecenstvo*, někdy neméně četné, v *koncertní síni*. Ale z různých důvodů, jež naléztí nikomu nebude nesnadno, kruh tohoto obecnstva jest přece značně užší, a tudíž i počet koncertů nedá se porovnat s počtem představení divadelních.

Ostatně i hudba nabývá ještě větší populárnosti, spolčuje-li se s divadlem — v *zpěvohře*.

Ale to ještě nevysvětluje všechno: přitažlivost a působivost divadelní hry má ještě druhou příčinu, a tu hledati sluší v *uměleckém díle samotném*.

Ať nám umělecké dílo podává cokoliv, tolik je jisto, že síla a hloubka, živost i přesvědčivost jeho dojmů stoupá. užívá-li — samosebou se rozumí, že za jedním a tímže cílem — prostředků hojnějších, rozmanitějších: nevěříme-li hned naslovo jednomu jedinému svědkovi, dáme se snadněji přesvědčiti dvěma nebo dokonce třemi svědky — ovšem jestliže souhlasně vypovídají totéž.

Pozorujeme třeba sami sebe. Věta, kterou čteme v knize, má svůj význam a svou účinnost jen z toho, že přichází nám na mysl způsob, jak bychom ji asi pronesli slyšitelně, s jakým přízvukem a spádem; někdy čtenář živější letorou nadaný již při němém čtení pohybuje rty, kaboní nebo zase vyjasňuje čelo. On sám tudíž k myšlenkám, jež mu hlásají litery, netoliko přidává alespoň ve fantazii *zvuk slova*, nýbrž provází je i *mimikou*, již třebas sám ani nepozoruje. Tak úzce sdruzeny jsou myšlenka, slovo a posunek.

A při četbě zvláště vzrušující nebo při vlastním vážném, opravdivém *uvažování a přemítání* stává se i to, že člověk jme se dokonce čisti nebo *mluviti hlasitě* a k tomu živě *posunkovati*, i když je snad docela o samotě, bez svědků.

Tím spíše vyžitkuje spolupůsobení slova a posunku člověk, jenž *vypravuje* a vypravováním chce vzbudit živý zájem, chce přesvědčit. Poslouchejme a dívejme se, jak vypravuje prostý muž nebo žena z lidu příběh, na nějž z jakýchkoli důvodů klade váhu. Uvádí nejvíce *přímé řeči*, napodobuje spád mluvy, ba někdy i hlas mluvící osoby dle stáří, povahy, pohlaví, provází řeč příslušnými posunků a postoji, ba někdy mění i místo své, líčí-li např. hodně živě nějakou hádku.

Jak zcela jiný to způsob v porovnání s tím, jež pozorujeme na člověku, jemuž vyšší vzdělání a tužší formy společenské ukládají jakousi zdrženlivost v přízvucích a pohybech.

Je to tedy docela *přirozené*, když také dílo básnické, které nám slovy sděluje myšlenky a city, mluví nejen k našemu *sluchu* hlasitým *slovem*, nýbrž i k našemu *zraku* viditelným *posunkem*, když *k poslechu* přistupuje i příslušný *shodný pohled*. Každý projev jeho stává se tím silnějším a hlubším, přesvědčivějším.

Jsou tedy slovo — čímž míněno je ovšem slovo mluvené — a posunek prostředky uměleckými, které se navzájem potvrzují, podporují, stupňují. (Deklamátor někdy násilně se musí přemáhati; parlamentárník anglický raději strčí ruce do kapes.)

Dramatické umění pak, které jakožto prostředků užívá *dvou těchto prvků svých*, a to naveskrz a důkladně, zaručuje si tím onu větší *působivost* u porovnání s básní čtenou anebo i prostě deklamovanou.

Dosud měli jsme na mysli jen případ, v němž přednes slova bezděky vede k posunku.

Nemůže-liž nastati také případ opačný, v němž posunek vyžaduje si slovo?

Zajisté. Mezi nejprimitivnější projevy umělecké (na nejstarších a nejnižších stupních kulturních právě tak jako v rozličných jejich přezítcích až do našich dnů zachovaných) patří i *tanec*. A v tanci hned zpočátku

uplatňují se živly *mimické*, tj. on stává se víceméně volným napodobením jakéhokoliv lidského konání: výjevů loveckých, např. hledání zvěře. plíže- ní se za ní, odvážný útok a zápas, návrat s trofejí, anebo příběhů válečných, jako lstivé přepadnutí nepřátelského kmene, dobytí jeho tábora, rozhodný osobní souboj s jeho pohlavárem, slovem vítězství, anebo zase násilný únos nevěsty z domu rodičů . . .

Takové mimické hry bývají však namnoze prováděny přímo tanečním *rytmem*. Tento rytmus někdy zdůrazňuje a řídí nejen rozličné nástroje hudební, ale také příslušné zpěvy, tedy slova (výkřik, radostný nebo žalostný, z počátku neartikulovaný, pak slovo), kterým teprve povšechný ráz děje pouhými posunků představeného stává se určitější, nabývá vztahu k osobnostem a událostem konkrétním, snad divákům i známým.

Vidíme tedy, že slovo k posunku přistupující *blíže ho pojmově určuje* a přesněji vykládá, kdežto posunek k slovu přistupující dává mu *živější zbarvení* a většího důrazu. Konečný výsledek je ovšem týž: vzájemná pomoc a posila obou těchto činitelů, zdvojená působivost jich.

Vedou tedy dvě cesty k umění dramatickému: od slova (od eposu nebo lyriky) a od posunku (od tance); ono chce posunkem nabýti větší důraznosti a jímavosti, tento pak slovem větší zřetelnosti a srozumitelnosti. Že je tomu tak, ukazuje nám pohled na některé prvotiny dramatického umění, v nichž oba živly se ještě náležitě nepronikly; stojí víceméně samostatně vedle sebe.

A. Cesta k dramatu od mimického tance

Cesta od mimického tance, tedy od posunku, zdá se býti proto přirozenější, kratší, že vlastně již pouhá *pantomima*, obmezující se výhradně na posunků beze všeho doprovodu slovního, činí dojem skutečné divadelní hry, ovšem zatím němé a následkem toho myšlenkově nedosti určité. Ale ty pantomimy, které kdysi u starých Římanů v době císařské došly takové obliby, že dovedly zatlačit i tragédii, nepohrdaly slovem básnickým nadobro, nýbrž nemá hra hercova provázena byla zpěvy příběhu představenému odpovídajícími, ale jinými osobami přednášenými. To však není zjev ojedinelý; naopak zdá se býti pravidlem pro první stupeň dramatu všude tam, kde vyvíjí se z posunku a přibírá slovo, z počátku ovšem nesoustředěné, s posunkem v jedné osobě. Že mimické tance národů umělecky málo vyspělých provázeny jsou příslušnými písněmi, které však nezpívá herec, nýbrž obyčejný sbor v ději nezúčastněných osob, víme již. Jistý druh japonských divadelních her lidových není ničím jiným než pantomimou v onom smyslu čínském; němou hru hercova vykládá pěvecký sbor s orchestrem před jevištěm umístěný svými písněmi.

Ale bylo tak i v našich kruzích. Při okázalých slavnostech doby renesanční, před vynalezením opery a jednohlasého umělého zpěvu čili monodie, velmi často herec představoval pantomimicky nějakého antického boha nebo heroa pouze posunkoval, kdežto ukrytý sbor zpíval jeho slova.

V starém lidovém dramatu indickém bylo to zas jinak. Původně herci zpívali písně mimickým tancem provázené, které líčily situaci a náladu

jejich, ale souvislost děje objasňoval spojující text prózou mluvený od osoby, která stála úplně stranou.

A konečně můžeme spatřovati stopu onoho ještě nepřekonaného dualismu posunku a slova i na útvaru, jenž má již úplně vzezření naší veselohry nebo, chceme-li: frašky. Je to italská *commedia dell'arte* doby renesanční. To znamená doslovně: komedie řemeslná, tj. od herců řemeslných, z povolání prováděná, na rozdíl od *commedia erudita*, učené komedie, kterou hráli učení diletanty dle textů buď přímo antických, nebo dle nově sepsaných, tyto vzory napodobujících. Ona *commedia dell'arte* (jejíž původ hledati sluší až v hrách starořímských) byla totiž — pokud slovního znění se týká — improvizací herců, kteří daný děj, o jehož hlavních rysech byli ovšem dorozuměni, předváděli dialogem zcela volně, dle okamžitých nápadů svých upraveným. Časem autoři staré tradicionální příběhy nahradili vlastními výtvary dramatickými, ale zpočátku dali tisknouti jen scénář, tj. pouhé naznačení osnovy hry, a teprve později také zevrubně celý dialog. Zde tudíž bylo autorství rozděleno: děj, jenž byl by se popřípadě mohl předváděti také jen mimicky, němou hrou, náležel jinému autoru a slovní doprovod jeho opět jinému (nebo vlastně jiným, poněvadž herců bylo víc).

Ale ještě k jednomu druhu dramatickému sluší ukázat, z něhož je nepochybné, že vznikl z mimiky, která v něm podržela vrch, i když tu a tam, at' větší, at' menší měrou, přibírala na pomoc slovo. Je to *balet*, mimický tanec předvádějící děj nějaký a provázený hudbou. Nikdo nebude ani dost málo pochybovati o tom, že přibírala-li např. *Excelsior*² sebevíce mluveného textu, zůstává přece jen baletem; a jak slovo má napomáhati jen větší srozumitelnosti mimického děje, nejlépe ukázala Pohádka o Honzovi, již předeslán mluvený prolog.

Zajímavé jsou některé zjevy v dějinách opery. Kdežto italská opera kolem 1600 původ svůj vzala ze snahy obnoviti — ovšem způsobem novým poměrům přiměřeným — antické drama, francouzská opera v XVII. století vznikla vlastně z oblíbených nádherných baletů výpravných, třeba ne bez všeho vlivu nové dramatické hudby italské; ale balet a scénická výprava ve velké francouzské opeře zůstaly součástíou důležitou, ba někdy s úspěchem rozhodující i potom, když dospěla na skutečné zpívané drama. To cítili Italové velmi dobře. Je např. významné, že nedávno ještě na divadelních cedulích italských velké francouzské opery (např. Meyerbeerovi³ Hugenoti nebo jeho Robert d'ábel) označovaly se někdy jako opera-ballo, na rozdíl od pravých ryze italských oper, které baletu neznaly; takže mělo-li se vkusu obecnstva vyhověti po té stránce, balety vkládány byly do meziaktí, takže se opera a balet (jí docela cizí) po jednáních střídaly. Teprve když italští skladatelé přiklonili se k vzorům francouzským a velké baletní ansámby kladli doprostřed děje, zmizel tento rozdíl.

Melodram: Původně Rousseau⁴ v *Pygmalionu* chtěl podati formu, v níž pantomima (hudbou provázená) střídá se se slovy hercovými mluvenými tak, že hudba (a mimika) oznamují napřed a připravují frázi mluvenou.

Uvádím tyto drobné příklady historické, abychom poznali rozmanitost forem umění dramatického, kterými projíti musilo, než dostalo se k pevné organizaci.

B. Cesta k dramatu od slova (eposu a lyriky)

Druhá cesta k dramatu, od slova básnického, jemuž pak mimika je posílou a doplňkem, nastoupena byla většinou tam, kde spatřujeme vývoj k skutečnému vrcholu dramatického umění. Je to pochopitelné. Děj z mimického výkonu vzešlý vidí hlavní úkol svůj v povšechném znázornění zevnější, viditelné stránky, a přistoupil-li k němu také slovo jakožto komentář, nemění se přece nic podstatného na něm. K pravé síle a hloubce básnické dospívá však drama nejsnadněji tam, kde od počátku vedeno a řízeno je fantazií básnickou.

Tak bylo to při dramatu řeckém, jež stalo se pevným základem a předním činitelem dramatického umění evropského, pokud šlo k vyšším metám.

Tragédie vyvinula se z dithyrambů, sborových to písní ke cti boha Dionýsa (boha bujné, plodné síly přírodní, symbolizované révou a plynoucího z ní vytržení a nadšení v tvoření uměleckém) zpívaných o slavnostech jemu zasvěcených. Je pravda, že zpěvy ty byly zároveň provázeny tancem a tanec u Řeků že byl rázu mimetického. Ale z této taneční chórické lyriky nevyvíjelo se řecké drama přímo: dithyramb rozšířil se o prvky *d e j o v é*, původně snad z mýtu o Dionýsovi, později ovšem i z jiných bájí čerpané, tedy podstatou vlastně epické, ne pouze prostě vyprávěné, nýbrž živou mluvou a živými prostředky, tedy po herecku přednášené.

Toto odloučení se dějových epizod od taneční lyriky původní odpovídalo totiž i místu odloučení se jednoho zvlášť kostýmovaného, brzo i maskovaného herce na zvláštním výstupku stojícího od ostatního sboru v kruhu kolem oltáře Dionýsova rozestaveného. Ale v oněch *epizodách* později dvěma a konečně třemi herci prováděných, zčásti mluvených, zčásti zpívaných, obsaženo bylo vlastní *drama*; vždyť i název *episodion* v řečtině zůstal k naznačení toho, co my jmenujeme jednání nebo akt. Naproti tomu sborové zpěvy tlumočící původně vlastní názory a city básníkův, ovšem v podobě ideálních, objektivních diváků a svědků děje, nenáhle ztráceli tento svůj význam, ztrácely i souvislost s dějem a klesaly nenáhle k úrovni asi meziaktní hudby naší, až posléze úplně zmizely, takže drama spočívalo jen na oněch dějových epizodách, které se kdysi k oné původní taneční lyrice byly přidružily a nyní nadobro ji potlačily. Tam dospěla řecká tragédie na konci svého vývoje a římská, která ji napodobila, rovnala se již úplně naší činohře.

Také *komedie* vznikla ze zpěvů při slavnostech Dionýsových; ovšem ze zpěvů výsměšných a hanlivých. Byl to komický rub (nebo, chceme-li, protiobraz) vážné tragédie.

STYKY PRVOTNÍHO DRAMATU S BOHOSLUŽBOU

1. Starý věk

Zde pozorujme jednu věc: drama řecké v Athénách, v nichž byla kolébka jeho, činilo přímo část bohoslužby Dionýsovy, několikrát do roka s okázalou nádherou odbyvané. Bylo tudíž docela přirozeno, že věnoval se diva-

dlu jakožto záležitosti veřejné, náboženské a státní nejenom velký náklad hmotný, nýbrž i velký náklad duchový, že mezi tvůrci tragédií a komedií vidíme řadu největších básníků řeckých. Aischylos, Sofokles, Euripides, Aristofanes podnes ještě jsou nám představiteli génia hellenského a díla jejich — pokud jsou nám zachována — nikdy nepozbyla vliv na umění národů pozdějších, dobou a místní povahou a kulturou sebevzdálenějších, až na naše dny.

2. Středověk

Také v křesťanském středověku začalo se vyvíjeti samostatné drama z těchže pramenů: z náboženského obřadu a z epického vypravování. Navazovati přímo na antické drama tak vysloveně pohansko-náboženské bylo prvním křesťanům nemožno; vždyť právě kult Dionýsův byl jim nad jiné protivný a mimoto původní ušlechtilý umělecký směr tragédie řecké v době císařů římských ustoupil skoro nadobro pantomimám, vypočteným na dráždivou smyslnost a požitkářství tehdejší společnosti. Zato však snaha některé podstatné části křesťanské liturgie předváděti obci co možná nejzřetelněji a nejdojemněji, vedla časem k tomu, že především o velikonočních zmrtvýchvstání Kristovo jakožto nejslavnější průkaz božství jeho, předváděno bylo dle zpráv evangelíí Markova a Janova namnoze i s použitím vlastních slov jejich (Marek kap. XVI, 1—8; Jan kap. XX, 11—18) přímo herecky. Nejprve Marie, pak apoštolové jdou k hrobu Kristovu, zvědí, že vstal z mrtvých, a on sám pak se Marii Magdaléně zjevuje. Tento prostý děj vlastních velikonočních her je obohacován pak podrobnostmi a epizodami, druhdy i lidově fraškovitými (mastičkářem, u něhož Marie kupuje vonné masti, během kněžích o závod, kratochvilí vojáků na stráž u hrobu atd.); dále přibráno i líčení utrpení Kristova, dialogicky přednášené opět dle evangelíí, z něhož vyvíjely se hry *pašijové*, jako v jiných dobách vynikaly hry vánoční, svatodušní atp. Konečně vyrostly takovéto hry na dramatický obraz nejen vykoupení samotného, nýbrž i všeho toho, co následovalo a následovati bude, až k poslednímu soudu, takže někdy představení takových *mysterií* zabralo několik dní. Bible a legenda byly tedy pramenem (epickým).

Pozdější zesvětštění dramatu

Ale tou měrou, kterou hry se rozmáhaly a rostly, ustupoval latinský zpěv liturgický nenáhle mluvenému slovu v jazyku lidovém, světské epizody porušovaly původní vážný ráz, takže uznána potřeba vyobcovati takové hry z kostela, později dokonce i zakázati kněžím jakékoliv účastenství v nich. Tak dostaly se hry ty úplně do rukou laiků. K těmto vlastním *mysteriím*, jejichž jádrem bylo poslání Kristovo, přistoupily ještě hry legendární o jednotlivých svatých a jejich zázracích čili *mirakule* a mravoučné alegorické příběhy čili *morality*. A ovšem osamostatnily se také všelijaké světské epizody, ba vznikaly tu i tam již za středověku hry pastýřské a historické. Tak nenáhle pokračovalo *zesvětštění dramatu*.

K nějakému vysokému stupni uměleckému však celý vývoj ten samostatně nedospěl. Vliv umělecky vyspělého dramatu antického, jenž ostatně

ani za středověku docela neutuchl (čtly se ve školách komedie římské, ba i jeptiška Roswitha⁵ podle těchto vzorů skládala podobné hry), v době renesanční uplatnil se mocně i tam, kde drama v přísném duchu křesťanském dospělo umělecky nejvýše: v Španělsku (*autos*⁶), tím více pak rozhodoval při rozvoji moderní dramatické literatury jiných národů, která stála již podstatně na půdě světské, jako u Italů, Angličanů, Francouzů, později Němců atd. Nehledě k uvědomělému *napodobení antiky* (klasicismus francouzský!) vznikla z těchto renesančních snah i *opera italská* (cca 1600).

Bohatost uměleckých prostředků. Pestrost a mnohostrannost, síla a hloubka dojmů

Styky s náboženstvím, které původně mělo drama jak starořecké, tak středověké, přispělo k oné vážnosti a přisnosti, s níž na vrcholy umění dramatického, především na tragédii, pohlížejí jak básníci, tak obecnstvo. Ale neméně, ba snad ještě více působí tímto směrem rozmanitost, ba všestrannost uměleckých prostředků divadelních na mysle diváků i moderních, jejichž zaujetí představenou na jevišti hrou tak často a nikoliv neprávem uazývá bývá »pobožným nasloucháním«.

Soustředěnému útoku z tolikerých stran, je-li řízen pravou snahou uměleckou, tak snadno neodoláme. Pohledme na scénický obraz, jež nám odhaluje vytažená opona. Je to krajina, náměstí, nádherný nebo chudobný vnitřek lidského obydlí, slovem obraz podaný uměleckými prostředky malířskými. Na obraze tom objevují se i postavy lidské, ale nikoliv jako strnulá stafáž malovaná, nýbrž pohyblivá, jakoby kouzelným prutem oživená, činící něco, ba dokonce i mluvící; a popřípadě i na celém obraze leccos se mění, zejména nálada způsobená světlem a barvou. Není-liž to *živý obraz* v nejvlastnějším a nejkrásnějším slova toho smyslu, ideál, štětcí malířskému naprosto, navždy nepřístupný?

A sblížíže-li se drama takto na jedné straně s uměním *výtvarným*, s nímž splývá v jeden organický celek spjatý rámcem prosceniovým, na druhé zase řeč stupňovaná ve zpěv, jenž nalézá podobné pozadí v průvodu nástrojovém, uvádí do dramatu *hudbu*.

A tak všechna umění, pokud vůbec mohou jakýmkoliv způsobem zobraziti a tlumočiti život lidský, mohou se na jevišti divadelním setkati v díle jednom, v jehož středu však vždycky stojí *slovo a posunek skutečného, živého člověka*.

Dle míry, jakou se jednotlivá umění na divadelní hře zúčastňují, povstávají ovšem velmi rozličné útvary dramatické, jež mohou tlumočiti a znázorňovati i nejvyšší zájmy lidské; od pouhé pantomimy nanejvýš hudbou doprovázené, již představuje — nebo vlastně představovati by měl — náš balet, řada jde přes mluvené drama k melodramatu a končí zpěvohrou.

Ale jednu věc pochopíme zcela dobře i v pohledu na dějiny umění sebeklidnějšího, objektivnějšího, strážlivějšího: že sebevědomí, s nímž vystupuje umění dramatické a vystupují jeho přední zástupci, není pouhou okáza-

lostí, zevnějšími poměry způsobenou nebo planou domýšlivostí, nýbrž plyne z uvědomění historického faktu: počátky dramatu a pokusy o ně jsou téměř všude, i mezi prvotinami umělecké kultury. Ale čím dokonalejší má být drama, tím propracovanější musí být prostředky jeho, aby z nich těžiti mohlo co nejvydatněji. Proto předpokladů zdaru a úspěchu dramatického umění je mnoho a jsou velmi rozmanité.

Proto výše opravdu umělecké a rozkvětu svérázného divadelní umění dostupuje jen ve vyspělých kulturách, ale pak staví se do první řady, pak také drama *dobu svou a svůj národ* charakterizuje ze všech projevů uměleckých nejvšestranněji, nejintenzivněji.

2. EPOS A DRAMA

Dosavadní úvahy naše, které nebyly ničím jiným než povšechným orientujícím úvodem, ukázaly nám:

1. Ze v řadě možných forem uměleckých od baletní pantomimy přes činohru a melodram k zpěvohře vlastní střed, který nám podstatu a povahu dramatu zcela jasně a zřetelně ukazuje, tvoří slovo společně s posunkem, tedy to, co nazýváme *mluvené drama**. Budeme tedy k němu přihlížeti především;

2. že drama je uměleckým dílem složeným, v němž k *výtvaru* básnickému přistupuje *výkon* herecký (popřípadě s celým svým pozadím scénickým); není tedy drama pouhý prostý druh, prosté odvětví básnictví, jako román nebo lyrická báseň. To dlužno mítí stále na zřeteli: drama je spolek dvou jinak samostatných umění;

3. a konečně: že již pantomima je vlastně divadelní hrou, tedy dramatem, ač pouze jednostranným — beze slova, němým (slovo jen myšlené) — takže přibrání slova nepotřebuje již nic měniti na jeho celkovém útvaru. Proto poslouží nám k bližšímu seznání povahy dramatu a jeho poměru k jiným dílům uměleckým hlavně uvažování o tom případě, v němž drama vzniká ze slova, z něhož teprve výkon herecký činí onu novou formu uměleckou, již právě nazýváme *dramatickou*.

Jinými slovy: rozdíl mezi pantomimou a mluveným dramatem týká se jen stupně dokonalosti, jen bohatství prostředků, ne základní formy, kdežto rozdíl mezi eposem (nebo románem atd.) a dramatem znamená právě hranici umění dramatického.

Budeme tedy (nyní) z hlediska těmito dosavadními úvahami získaného blíže a zevrubněji probíratí otázky:

- a) jaký je rozdíl mezi eposem a dramatem;
- b) jaké z toho plynou následky i pro tvoření básnické samo.

Nebudu se šířiti o přerozmanitých pokusech rozlišiti *e p o s* — tím slovem budiž zde naznačováno všechno výpravné, tj. lidské děje pouhým slo-

* V podstatě je to všechno *drama*; a jen potud, pokud rozdíl co do uměleckých prostředků nezbytně toho vyžadují, nároky na drama se mění.

vem předvádějí básnictví, ať je umělecká forma jakákoli — od dramatu jediným stručným heslem slovním nebo jedinou stručnou frází*.

Jen jednoho mínění o věci té dosti rozšířeného také u nás chci se zde stručně dotknouti. Spatřuje rozdíl mezi eposem a dramatem v tom, že prý *epos* předvádí nám pouhé události, pouhé příběhy, *drama* však vlastní děje, tj. skutky, činy.

A poněvadž rozdíl mezi událostí a dějem nebyl by dosti jasný, určuje se blíže:

v epice vládne časová *posloupnost* událostí čili příběhů;

v dramate pak vnitřní *příčinnost* činů lidských.

Ale to je úplně pochybeno: není to epos, které zachovává posloupnost událostí, nýbrž drama! Každý román nás o tom poučí! Básník třeba až v poslední kapitole předvádí nám mládí svého hrdiny, tedy něco, co se událo dávno před první kapitolou.

V dramate něco takového je vyloučeno. Některá z jednajících osob může sice vyprávěti kdykoliv o minulosti, jako se zajisté napařád děje i v skutečném životě, ale básník dramatický nesmí nám v posledním jednání na jeviště uváděti děj, jenž časem patří do doby dřívější než to, co předcházelo. Jinými slovy: pořadí scén musí odpovídati postupu skutečnému. Je také

* [Přeškrtnutá část rukopisu:] Dotknu se jen některých, abych je odmítl.

V rozřídění básnictví na lyriku, epiku a drama za starších dob braly velkou úlohu pojmy: subjektivní a objektivní nebo ideální a reální, které tu stavěly se proti sobě (jako lyrika a epika) tu zase k vyšší prý jednotě se slučovaly (obyčejně v dramate). Pojmy ty již samy o sobě připouštějí rozmanitý výklad a zejména jejich vzájemný poměr je velmi pružný, takže se jimi dá charakterizovat všechno — a to znamená tolik jako nic. Kdo si vezme za předmět pozorování jen některé zjevy z dějin literatury, domnívaje se, že podstatu uměleckých forem pozná na vzorech tradic za klasického uznání, kdo např. z Homéra, jakožto mistra epika, ze Shakespeara, jakožto klasického dramatika a z Goethových lyrických básní nebo třeba i z lidových písní chce vytěžiti rozdíl mezi epikou, dramatem a lyrikou, upraví si tyto pojmy (subjektivní—objektivní nebo reální—ideální) jaksi tak souhlasně s charakteristickými znaky těchto zjevů literárních. Kdo však — jak se sluší a patří — na myslí má celý široký proud dějin umění, všechny přerozmanité jeho směry a útvary, ten shledá, že každý z oněch hlavních tří oborů básnických, tedy jak drama, tak i epos a lyrika, může se vykázati zjevy, jež rozhodně sluší pokládati za subjektivní, tj. z osobní povahy a nálady básnickovy plynoucí, nebo za reální, tj. skutečnosti náležící, vedle jiných, které naopak dlužno nazvati objektivními, z názoru na věci zevnější čerpané nebo ideálními, z pouhých představ o věcech takových vzniklými. A také všelijak protkávati se mohou tyto proti sobě stojící živly, popřípadě mohou dospěti k harmonické rovnováze v lyrice právě tak jako v epice nebo v dramate.

Slovem: takovými hesly pro poznání věcného, obecně platného rozdílu mezi eposem a dramatem nezískáme praničehož.

Ani zřetel dobový nebude nám mnoho platný: epos předvádí prý děje minulé jakožto minulé, drama sice také minulé, ale jakožto přítomné. Což živé vypravování romanopiscovo nečiní druhdy také dojem přítomnosti, nehledě ani k tomu, že může se podati i v zevnější formě přítomného času (deníky, dopisy atd.)? A není zase při dramatu přihlížení k tomu, že děj je přece jen minulý, vlastně více rušivým živlem nežli podstatným znakem? Snad se nám vědomí o minulosti dějů těch vtírá při historickém románu zrovna tak jako při historickém dramate; a živost dojmů jakoby přítomných rovněž v obou může býti stejná. [Konec škrtu.]

málo příkladů, že by se dramatik k tomu (tj. k rozbití časové posloupnosti) odhodlal*.

Sirotek lowoodský⁷: pořadí (předehra a vlastní děj) nemůže se převrátit v dramate — v románě může!

Věc má se tedy právě naopak: Drama jest vázáno skutečnou posloupností dějů; básnictví výpravné má v tom docela volnou ruku.

A jak je to s *příčinností*?

Myslím, že nebude nikoho, kdo by při románu nebo novele byl ochoten slevovati něco na *odůvodnění* dějů, ať zevnějším, jež se týká dějů samotných ze vztahů a styků mezi lidmi vznikajících, ať vnitřním, jež na zřeteli má vlastní pohnutky jednání lidského, a vůbec celý vnitřní život — a to jen proto, že je to básnické vypravování, ne drama.

Zdůvodněnost toho, co se děje, jménem psychologické pravdy zůstává stejně závaznou, nechť se děj předvádí epicky nebo dramaticky.

Jen v jedné věci je ovšem značný rozdíl: Epický básník, poněvadž sám svým jménem může cokoli vysvětlovati jako zpravodaj, má odůvodnění poměrně velmi *snadné* v porovnání s dramatikem, jenž sám nemůže nám přímo vysvětliti pranic, nýbrž musí všechno, co k jakémukoli odůvodňujícímu výkladu náleží, vložit do úst některé z jednajících osob; a tu bývá někdy *velmi nepadno* nalézt k tomu pravou osobu, pravý okamžik, pravý způsob.

Snad tato zkušenost, že motivace v dramate je někdy obtížnější, způsobila, že se omylem pokládala také za důležitější než v eposu.

Nechť díváme se na tuto věc z kterékoliv strany: *podstatný* rozdíl mezi eposem a dramatem nespočívá v první řadě v látce, v předmětu, jenž se nám podává, nýbrž jen v *prostředcích*, jimiž se předvádí, a na všem tom, co z roznosti těchto prostředků dále plyne. Látka může býti a namnoze také jest společná. Vzpomeňme si jen: jak mnoho dramát vzniklo z novel, povídek, z epicky zpracovaných pověstí atd., a to nejen na základě nějakého povšechného podnětu, nýbrž s použitím dosti věrným mnohých detailů a celé osnovy dějové; a mezi dramatiky, kteří rádi do novelistiky a vůbec do epických pramenů sahali — přímo i nepřimo — vidíme i Shakespeara! Dále pak — a to je asi rozhodující důvod — mějme na mysli, že kterýkoliv děj dramatický dá se vypravovati, tedy přiodítí formou epickou, aniž by se v nejmenším musil měniti. Vždyť o tom svědčí i literární historie. Shakespeare do naší literatury v druhé polovině XVIII. století vnikl ne původní svou formou dramatickou, nýbrž lidovými povídkami nebo chceme-li

* [Celou tuto část, kterou zařazují pod čáru, si Hostinský označil velkým otazníkem, čili nebyl si zcela jist, že je přesvědčivá:] A případy takového dramatu na prospěch nejsou, nečiní je zřetelnějším a jasnějším, spíše naopak diváka jen matou. Viz Jeřábková Závist: v III. jednání má odbiti dvanácté hodiny na staroměstské radniční věži býti signálem k útoku Smiřických na Jiřího z Poděbrad; ale hlásný Fra Orfano zadržel klavíro, takže nebije dvanáct, nýbrž jen jedenáct. To vidíme a slyšíme.

Ale v následující scéně, po proměně v nádvoří domu Smiřického, spiklenci onen signál teprve očekávají, a když bije jedenáct, ne dvanáct, jsou tím pomateni, útok je zmeškán, a tím i zmařen. Zde tedy jeden okamžik představuje se nám dvakrát po sobě, v rozličných scénách.

romány, dle jeho her (třeba dle jejich německých překladů a zpracování) upravenými, a také v nejnovější době, v posledních letech učiněn podobný pokus rozšířiti znalost Shakespearových děl i tam, kde nelze počítati na návštěvu divadla.

Je tedy styků mezi dramatem a výpravným básnictvím na všech stranách dost a dost, pokud společných látek se týká.*

Než vraťme se k úvaze o rozdílných prostředcích dramatického umění.

Jestliže z básnického díla vypravovaného může se přispěním umění hereckého státi drama*, neznamená to zajisté, že by stačilo k románu nebo povídce — tak, jak jest — přidati prostě posunky hercovy.

Básnické dílo epické musí se zajisté v leccěms změnit, musí nabýti jiných tvarů i slovesných, aby se organicky mohlo spojit s mimikou hercovou a s ostatním uměním scénickým.

Jaké budou tyto nezbytné změny?

Jakými prostředky podává nám epik, např. romanopisec, průběh děje?

1. Mimo jiné uvádí *přímo vlastní slova jednajících osob*. Uvádím to na prvním místě, poněvadž právě v této věci počíná si básník právě tak, jako malíř nebo sochař zobrazující nějaký příběh. Prostředky umělecké jsou téhož druhu jako to, co vidíme ve skutečnosti: tam slova, jimiž lidé vyjadřují svůj vnitřní život, zde barvy, světla a stíny, tvary.

V této věci — ale jen v této! — je nepopíratelná přesná analogie mezi básníkem a malířem nebo sochařem jakožto umělci zobrazujícími. Ale tu spatřujeme také styk mezi dramatem a eposem: obě formy užívají přímo a doslova uvedených řečí jednajících osob. V tom tedy drama a epos jsou si rovny. Celé třeba kapitoly románu vyplňuje zevrubný dialog. Již z toho lze viděti, že dialog nikterak není zvláštností dramatu!

2. Ale mimo tato přímo uvedená slova jednajících osob romanopisec vlastními slovy přidati musí ještě mnoho jiného, aby nám předvésti mohl obraz celého děje.

* [Škrtnutá část rukopisu:] Jednou věcí však nesmíme se dáti mýliti, nýbrž nanejvýš musíme v tom spatřovati pobídku k opatrnosti. Jak často odsuzuje se drama prostými slovy: to je látka epická, nikoli dramatická. Někdy děje se to právem, jindy neprávem. Stíhají se tím zejména pokusy z oblíbených románů upravovati divadelní hry; za našich dob stalo se tak — s výsledkem ovšem pochybným — některým románům Zolovým (Zabiják, Nana atd.), Dostojevského (Raskolnikov), Tolstého (Vzkříšení).

Je-li drama špatné, je ovšem nadmíru pohodlné svěstí to na jeho původ z románu. Ale nemůže býti příčina nezdaru v něčem jiném? Vzpomeňme si na případy, v nichž romanopisci sami své romány upravili pro jeviště. Jednomu — Dumasovi s Dámou s kameliemi — podařilo se to tak, že pokládána hra jeho za epochální zjev v dramatické literatuře francouzské, druhému, Ohnetovi,⁸ však stal se román nevalný sice, ale přece dosti působivý, Majitel hutí, v dramatickém zpracování hrou chatrnou, která hlučného zevnějšího úspěchu na krátký čas dojiti mohla jen znalostí původního románu rozšířeného po celém světě, a pak několika parádními úlohami.

Naproti tomu zase slova »dramatický«, »dramatičnost« atd. často znamenají nepodmíněnou chválu v nejrozdílnějších oborech uměleckých; mluvit' se ve smyslu tom o *dramatické živosti*, u malovaného obrazu právě tak jako u románu, ba někdy dokonce i u hudby. [Konec škrtnu.]

* Epos: jen slovo, ale s neobmezenou volností jeho užití; drama: slovo, ale jen cizí slovo, ne básnickovo, ale zato ještě posunek.



a) Především naznačuje nám, *jak slova ta byla přednesena*, s jakým zvukem a s jakým důrazem, v jakém tempu a v jaké náladě. Tím teprve slovům těm dostává se alespoň do jisté míry plastičnosti a určitosti. Ale je patrné na první pohled, že takové poznámky vlastně mají plné oprávnění jen při *knize němě čtené*, hlavně při románu a novele.*

V dramate samo sebou se rozumí, že poznámky ty se nepřednášejí, že z textu hercem mluveného naprosto mizí. Nanejvýš stávají se z nich pokyny pro studium hercovo — třeba v knize tištěné — ale v závorkách nebo jinak od slov k mluvení určených odlišně. To platí také v takových popisech, které se netýkají slovního výrazu, nýbrž *posunků* atd. mluvících: v dramatu musí odpadnout, ale v eposu dlužno je ponechat, i když se deklamuje.

[Škrt:] Tak pravil Peleovec, svým žezlem pak o zemi praštil, žezlem to pobitým zlatými hřeby, potom si sedl.

Staří rapsodové deklamovali jistě tak živě jako nyní přednášejí Ariosta⁹ nebo Tassa¹⁰ anebo jako mnozí pohádkáři u nás! Vždyť vypravovatel, je-li »při věci«, sám dojmům vylíčených scén nemůže se ubránit! [Konec škrtu.]

b) Ale toto pozorování přivedlo nás již k dalšímu prostředku vypravování: *k popisu* toho, co ve skutečnosti jeví se zraku. Jsou to především *posunky* jednajících a mluvících osob (jako jsme již viděli), ale také jejich *zevnějšek*, tvář, postava, oblek, dále i *okolí* jejich, místnost atd.

Všechno to v dramate rovněž odpadá, pokud to předvésti může přímo zraku našemu *herec posunkující a kostýmovaný* a pak *úprava jeviště* (dekorace, rekvizity atd.).

Příklad z Griseldy Zeyerovy (Poetických besed číslo VII). Praha 1883. [Z původních 54 veršů básnických je 16 veršů dramatických; Hostinského úprava.]

Výstup . . . (Popis scenérie, pohled do zimní krajiny — Venku ruch, štěkot psů, shon lidí)

(Dva staří muži přinášejí máry houní přikryté a postaví je na zemi. Předěší.)

První muž: My v lese našli ji.

Druhý muž: Ubohá!

* Příklad: Svatopluk Čech, Mezi knihami a lidmi, XII, str. 174—175: »zvolala živě«, »však dodala přitlumeným hlasem«, »opakovala dychtivě«, dokončila váhavě«, »zašeptala, že ji opět sotva bylo slyšet«.

[Škrtuto:] Jakmile se však epické vypravování přednáší hlasitě, deklamuje, stává se všechno označování spádu hlasu atd. vlastně zbytečným, ba více: rušící přítěží; je to popis a výklad vedle živé skutečnosti. Vždyť deklamátor ta slova pronesl již tak, jak sluší a patří, a jak to spisovatel naznačí — mohl by tudíž docela dobře příslušné poznámky potlačit již v epickém díle.

(Ale což ve verši? Ten by se porušil.)

A když se hlasitě přednášejí, jak se poznámky takové mají přednáseti? Také s výrazem, s účastenstvím, s náladou situaci odpovídající? [Konec škrtu.]

Alena: Kdo?
(Strhne přikrývku s mar a spatří na nich Griseldu nepohnutě ležící)
Ha!

(Salomena vrhne se na zem. Alena pro sebe:)
Tak tedy navždy jsem jí zbavena!

Estera: Jak ubohé to dítě do lesa as přišlo?

Alena: Hřích její nejspíš z kláštera ji hnal
neb vzpoura snad. Nuž buď si tak neb tak,
hned odneste ji odtud, vidíte
přec, dceru mou jak k zemi skrušilo
to velké leknutí.

Estera (která se byla sklonila nad Griseldu):
Já cítím slabě její srdce bít!
Smrt dosud s žitím o ni zápasí!

Alena: Ty mylíš se; je mrtva docela.

Estera: Já vím, že žije — ha, teď slabý vzdech
jí vyšel z úst! Ó bože, budiž dík!
V mou doneste ji rychle komnatu,
tam teplo je, a já ji zachráním!

Všichni: Ó, bohu díky!

Alena (pro sebe):
Proklatě!

(Oba mužové odnášejí máry.)

Bylo by to snad příliš stručné, příliš úsečné, příliš ukvapený závěr aktu.

Velký aparát divadelní žádá si více času, větší šíře, aby nálady mohly býti vyčerpány, aby se příliš rychle nestřídaly. Nálada z epického líčení dá se jen zčásti nahradit názorem, neboť v ní nepůsobí jen, co básník líčí, nýbrž i jak to činí. Zde, v scéně Griseldy, např. popis dívky na marách ležící, nedá se plně nahraditi pohledem na jeviště. A také tajné myšlenky Aleniny jen zčásti prozradí mimika herečky. V dramate musí se tudíž alespoň dopřáti výjevu tolik času, mnoho-li zabírá celé epické podání i s líčením; nesmí se času ubrati to, co vyžaduje popis.

Ale nestačí nikterak ponechat prostě přímo uváděná slova jednajících osob a nahraditi vyškrtnuté popisy hereckým přednesem a úpravou jeviště, aby se z eposu stalo drama. To jsou změny sice důležité, ba zásadní, avšak jen velmi zřídka bylo by jimi dramatisování odbyto. Vlastně bylo by to jen *inscenování hotového již epického dialogu*. I příklady takové, jak byl onen výjev ze Zeyerovy Griseldy, nenalézají se jen tak namátkou. (A přece i tam viděli jsme, že by to úplně nestačilo.) Máť epické vypravování mnoho — snad celkem většinu — takových partií, které by se podobnému přespříliš snadnému — ať nedím mechanickému — dramatisování vzpíraly.

Ale někdy i v dramate se *popisují* věci, které zároveň předvádějí se oku, popřípadě i sluchu nebo alespoň předváděti by se mohly. (Pražský Žid — poprava.)

Má-li se ukázati *dojem*, jímž zjevy takové na někoho působí, je to bez-

vadné (Orfeus při vstupu do Elisia, obdiv jeho; Faust — reflex jarní krajiny při velikonoční procházce!).

[Škrt:] Někdy, jsou-li scénické pomůcky nedostatečné, musí býti dán fantazii divákově podnět, aby si scénický obraz sama doplnila. To děje se v primitivním umění dramatickém.

Jevišťe lidových divadel doby Shakespearovy! A přece Shakespeare, rozený dramatik, herec duší tělem (Hamlet!) nepopisoval přílišně, ač jeho doba jinak básnickému líčení přála! [Konec škrtu.]

Příklad přílišného pozorování, líčení v okamžiku, kdy osoba jedající měla by vlastně zahloubati se do vlastního nitra a ne široce popisovati své okolí. (Z Mikovcovy¹¹ Záhuby rodu přemyslovského — 9. 1. 1848.)*

Monolog Přecha (IV. jednání, 1. výstup), očekávajícího za bouřlivé noci své spoluspiklence:

Luna zhasla; hrozná noc černým pláštěm zakryla hvězdy, děsně zní sovy pláč, vystrašení kulichové poletují kolem hlavy mé. Třesou se okna chrámu, vzlykaje se točí věžní kohout na své rezovaté jehle. Vůkol v teskném polosnu vše dřímá, ani dost malý šumot v pustém městě! — Avšak bouře vždy strašlivěji si počíná, vždy silněji hřmí. Z hrozných búrnych chmur řítí se vztekle Meluzína na větrném voze, štvaná deštěm divoce šlehajícím. Rudé blesky syčí kol a kol. Země s rozvzteklenými živly bojující sténá a kvílí. Strašný to umíráček rodu přemyslovského! Tak si příroda poděšená vztekle počíná, když se kácí slavných králů rod. (Bije jedenáctá.) Slyš — jedenáctkrát již udeřilo železné srdce v nadra zvonu. Určená hodina již dopršela a žádný z druhů mých se tu ještě nedostavil? Nevím, co netrpělivostí počítí! Čistí to mstitelé — vyhladit chtějí ze světa Přemyslovců rod — a bojí se hloupé bouře.

O míře toho, co může v jeho slovech zůstatí, mohou býti náhledy různé, ale že Mikovec kladl mu do úst víc než situace připouští a scénický obraz vymáhá, o tom pochybovati nelze. Z celého monologu stačila by již pouhá třetina. Alespoň první polovice monologu je docela zbytečná, v té formě epické totiž, jak se podává. Řeč má být nahrazena scénérií, pokud je to možné.

[Návrh:]

IV. jednání, 1. výstup.

(Noc. Bouře, hrom a blesky. Z počátku prokmitává oblaky ještě světlo měsíční, pak je úplná tma.)

P ř e c h (vystoupiv přechází sem tam, netrpělivě nahlížeje všemi stranami do ulic. Dlouhé, silné zahřmění, provázené burácením vichřice a hýkáním sov):

Strašný to umíráček rodu přemyslovského! Tak si příroda poděšená vztekle počíná, když se kácí slavných králů rod.

(Bije jedenáctá.)

* Mikovec byl váženým kritikem, znal literaturu; ale snad právě literatura dramatická, která si v popisech, sebeopozorování atd. libovala, svedla ho na scesti.

Slyš — jedenáctkrát již udeřilo železné srdce v nadra zvonu a žádný z druhů mých se tu ještě nedostavil? Co počítí? Čistí to mstitelé — vyhladit chtějí ze světa Přemyslovců rod — a bojí se hloupé bouře.

Zato správné: vypravování o popravě v Pražském Židu.

[Škrt:] Jiný příklad: Kámen úrazu při scénování II. dílu Fausta je vypravování a líčení hlasatelovo při dvorské slavnosti maškarní. Popisuje to, co bychom měli vlastně viděti, co však tak snadně provésti se nedá; ale pak pouhý popis všeho toho jen ještě více upozorňuje na nedostatky skutečného názoru.

Podobný do jisté míry výjev Noci Walpuržiny v I. díle poskytuje obtíže mnohem menší — alespoň nejsou nepřekonatelné. [Konec škrtu.]

c) Ne vždy podává se v románu, povídce atd. dialog celý — a ne vždy v přímé řeči.

Často nalézáme řeč nepřímou, aby se mohla podati stručná zpráva o rozmluvě třeba delší.

V románu třeba čteme: »Tak spustil Mít'a, ale hned po prvních slovech přetrhla se nit jeho myšlenek. Nebudeme však uváděti doslovně celé jeho řeči a podáme pouze její obsah. Záležitost jeho spočívá prý v tom, že on, Mít'a, už před třemi měsíci se »naschvál« radil s advokátem v gubernském městě, se znamenitým advokátem Pavlem Pavlovičem Kornepolodovem, »ráčil jste bezpochyby slýchat o něm, Kuzmo Kuzmiči? Má široké čelo a rozum zrovna jako státník . . . vás také zná . . . vyslovoval se o vás co nejuctivěji«. Tu se Mít'ovi podruhé ztrhala nitka souvislosti. Ale tyto přerovy ho nezdržovaly; ihned přesně preskakoval a spěchal pořad dál a dále.«

Tak vypravuje Dostojevskij v Karamazových (II, 121).

Jak by tuto scénu podal dramatik? Stručnější než ve skutečnosti může, ba musí býti někdy divadelní výjev, ale musí býti přece souvisle podán; musili bychom viděti přímo toto přetrhávání nitky. Dialog musí zůstatí dialogem; v dramate nemůžeme se přes něj přehoupnouti tak snadno jako činí romanopisec slovy: »nebudeme uváděti doslovně celé jeho řeči«. V dramate jinak než *doslovně* řeči uváděti nelze a pouhý referát je naprosto vyloučen.

Někdy to, co epik šťastně přeskočí a jen naznačí, je zcela vedlejší pro účel jeho, je pouhá přítěž: »Průběhem hovoru o politických událostech Anna Pavlovna se rozehrála« (Tolstoj, Vojna a mír); těch několik (devět) slov romanopisec stačí. Dramatik, jenž se tohoto charakteristického rysu nechce zříci, musil by napsati zevrubný, třeba ne dlouhý dialog*. Ale takový dialog někdy byl by nejen zbytečný, nýbrž i rozvláčný, ba snad nudný, nezábavný pro diváka, a přece zase někdy i tato rozvláčnost, nudnost a nezábavnost je právě něčím charakteristickým, patří k věci. Například kdyby v románě stálo:

»Následoval pak delší hovor o věcech zcela všedních, při němž oba se

* Dialog tedy je znakem dramatu ne v tom smyslu, že by ho epika neužívala, nýbrž jediné v tom, že dialog v dramatu panuje naveskrz — v něm ovšem je zahrnut i monolog.

vlastně nudili, ač příležitostně ani z té ani z oné strany nescházely jemné sice, ale přece dosti jízlivé narážky«, anebo:

»Dlouho ještě se umlouvali, plány jejich poznenáhlu se probíraly z dosavadní mlhavosti své, a když všechny prostředky, které jen poněkud sloužiti mohly jejich záměrům, náležitě byly oceněny a prozkoumány, rozloučil se p. X s p. Y těmito přátelskými slovy . . .«

Takové 3—4 řádky epikovi stačí úplně.

Dramatik, ač záleží-li mu na tomto výjevu tak, že ho z hry své vypustiti nemůže, musí z nich učiniti souvislý dialog, a pak vynakládati všechno své umění, aby přece zbytečně nemařil čas, jenž mu je dosti skoupě vyměřen a snad dokonce nevyvolával nudu!

Vidíme již nyní: užívá-li dramatik epické látky, není to mechanická formální úprava; on musí někdy ze skoupých narážek a pokynů epikových dopodrobna plasticky vytvořiti úplně nové pasáže svého díla, a to za poměrů velice nepříznivých a choulostivých tam, kde epik docela pohodlně a hladce vyváznouti může.

Jsou však nesnáze ještě jiné, a to větší — a ty činí právě nejvážnější nároky na umění dramatikovo, na jeho tvůrčí fantazii. Romanopisec zpytuje srdce a ledví svých hrdinů a podává nám pak vlastními slovy svými zprávu o nálezu svém. Je to někdy *nejintimnější* vnitřní život, o němž nikdo jiný neví; ba snad ani hrdina sám není si toho plně vědom tak, aby to mohl vysloviti; ale básník epický je zasvěcen do všech, i nejskrytějších tajemství — a smí je, kdykoliv se mu zlíbí, *vyzraditi*.

Dramatik naproti tomu sám svými slovy k nám mluvit nemůže: všechno, až do nejmenšího, co nám vůbec slovy má být pověděno, musí vložit do úst některé z jednajících osob: osoba ta to musí především *vědět*, musí mít nějaký *důvod* nebo alespoň *příležitost* říci to té neb oné osobě, a ovšem zase nesmí to být věc, kterou každý beztoho již ví a zná, takže je to holá zbytečnost sdělovati mu ji jen proto, že — divák o ní má zvědět.

Zde se uplatňuje to, o čem byla již řeč: motivování každé řeči, každého na jevišti proneseného slova hraje v dramatu velkou úlohu: básník vypravující sice nesmí nám také podávati příběhy nezdůvodněné, ale nemusí teprve hledati příležitosti nebo záminky, aby nám důvody sdělit mohl (Dostojevskij: Raskolnikov).

Velmi pohodlným prostředkem říci divákovi, čeho třeba, jest *monolog*. Zásadně je oprávněný: každý člověk sám pro sebe uvažuje, urovnává si myšlenky, a to ve formě slovesné; ba někdy dokonce hlasitě mluví a jako-by sám se sebou rozprávěl, ale jako obsah takového monologu musí být odůvodněn, tak odůvodněno musí být tím spíše i to, že vůbec k němu dochází, že si hrdina o samotě právě tyto nejintimnější myšlenky pro sebe sprádá, ba že je *musí* právě v tomto okamžiku a právě takto sprádat.

Ale je mnoho, přemnoho monologů, které tomuto požadavku nevyhovují, které zcela zjevně jen proto se mluví, aby *obecenstvo* zvědělo to neb ono, čehož potřebuje k porozumění hře. Mluvicí neodhaluje své nitro, stržen tísní situace, nýbrž jakoby sám sebe zcela klidně, nanejvýš zvědavě pozoroval, ne bezděky, nýbrž schválně. A proti tomuto *zneužívání* monologu ne-

jen že je opozice úplně oprávněná, nýbrž oprávněno je také doporučovati užívání jeho co nejmírnější. Ostatně vady monologů vyskytují se i v dialogu.*

Na druhé straně epik *celé děje* jakékoliv stručným *vyličením* klade na pravé místo v pravém okamžiku — neuváděje ani znění řečí, nýbrž zaznamenáváje pouze *holá fakta*. Několika řádky nebo jednou, dvěma stránkami zpraví nás tak o důležité části děje, která by v dramatu zabrala celé scény — snad celé jedno jednání. Zase nezbyvá než: vložit to do úst některé jednající osobě.

Tedy: jednak rozšiřovati, jednak srážeti děj vypravovaný musí dramatik.

Uvažme nyní, že postupem zcela přirozeným moderní umění básnické lne se zvláštní zálibou k nejjemnějším záhadám intimního života, že jádrem jeho rady bývají děje vnitřní; i jest pochopitelno, že tím dramatu — v porovnání s románem — vznikají obtíže, které překonati lze jenom zvýšenou uměleckou technikou. Nepravím tím nikterak, že takové převahou psychologické děje — zejména ty, jež zakládají se na nenáhlém vývoji nebo nenáhlé změně názorů a citů nebo i celých povah — vymykají se dramatickému zpracování; ale tolik je jisto, že některé z nich dramatik podati může jen tak kuse, úryvkovitě, přetržitě, že tím mizí největší jejich půvab, jenž spočívá právě v jejich plynulosti, přeměně celých povah a poměrů mezi nimi, účastníkům samotným téměř nepozorovatelné, alespoň u porovnání s románem.

A rovněž tak nemohli jsme nepozorovati, že i při látkách historických drama je v nevýhodě proti románu.

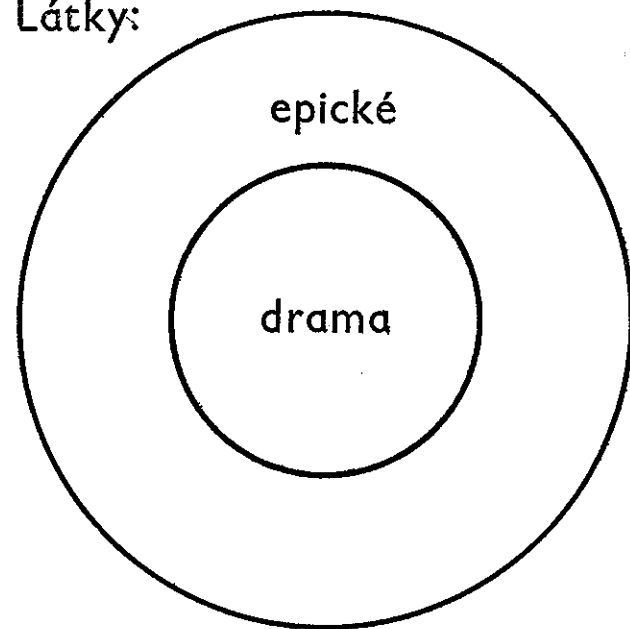
Samo sebou se rozumí, že z těchto podobných úvah o rozdílu mezi eposem a dramatem a o následcích jeho nikterak neplyne paušální vylučování celého některého oboru látek z dramatu; ale, zejména přibereme-li k těmto překážkám povahy básnické ještě jiné, scénického umění se týkající, tedy překážky povahy výtvarné, shledati musíme bez odporu, že se nám na obou stranách, básnické i výtvarné, hranice dějů dramatu přístupných, tj. dokonalého, bezúhonného podání dramatického schopných, *dostí citelně zužují*.

Řekli jsme: Každé drama dá se bez nejmenší újmy na své ceně věrně podati v podobě epické; ale obrátiti to nesmíme. Velmi dalecí byli bychom pravdy, kdybychom chtěli tvrditi: každý epos dá se věrně a přitom úspěšně upravit v drama. Obor látek básnických — jen o těch zde mluvím — je při románu a vůbec eposu nepoměrně širší než při dramatu.

* [Škrt:] Uvedu jen jedno: lidé např. v historických hrách vypravují si a vykládají navzájem věci, které dávno vědí, o kterých vrstevníci mezi sebou nemluví, poněvadž je všichni sami zažili a ještě zažívají, a tudíž znalost jejich u každého předpokládati mohou. Ale obecenstvo do tehdejších poměrů nezasvěcené to musí zvědět! A proto v hrách toho druhu vypravuje se tolik neodůvodněného, poněvadž pro účastníky děje samozřejmého.

Historický román však bez nejmenší újmy umělecké hodnoty může čtenáři cokoliv vysvětlovati — vlastními slovy básnickými. (Smiřičtí.) [Konec škrtu.]

Látky:



Je to málem tak, jako ve výtvarném umění vzhledem k malířství a sochařství: co může sochař zobraziti — zase mám na mysli jen látky, předměty zobrazené —, to je malíři přístupno také; ale ne všechno, co dokáže malíř, může nám podati také sochař.

Jestliže jsme v úvodu těchto rozprav uznati musili, že síla a živost bezprostředního dojmu při dramatech je nepoměrně větší než při kterémkoliv jiném uměleckém díle, tedy také při básnickém výtvaru epickém, poznamenáme nyní, že na jiné straně — co se týká bohatosti a rozmanitosti básnických látek předmětů — epos, zejména moderní román, má přednost před dramatem. Epos proto nahraditi dramatem nelze.

Ovšem protivu nějakou nebo spor mezi oběma těmito útvary básnickými hledati nesmíme. A také dramatu nevytkneme, že tak rádo čerpalo, ba namnoze i dnes ještě čerpá, z podání epického, ať umělého, ať lidového. *Originálnosti* tvoření otázka ta se nikterak netýká; alespoň nelze pochopiti, proč by dramatik měl býti méně »originálním«, když kostru svého děje vzal z básně epické, než když ji — snad v tomtéž rozsahu — čerpal přímo ze skutečné události přítomné nebo minulé, anebo zase z báje, pověsti atd. A k životu, jakožto nevysychajícímu prameni látek uměleckých, odkazuje přece básníky kdekdo. Originálnost nezávisí na pramenech tvoření, nýbrž na výsledcích jeho; nezáleží na tom, odkud to vzal, nýbrž co z toho udělal, kam to pozvedl. Vždyť vezmeme-li to přísně, všechno umělecké tvoření je vlastně jen *přetváření* toho, co umělec nalézá v životě, v přírodě, v umění — kdekoliv — a co ho z jakýchkoli důvodů láká k novému, vlastnímu osobitému podání; ač je to přetváření někdy velmi smělé, do samých kořenů jdoucí, někdy zase velmi krotké, na povrchu přestávající, — ale

přetváření vždy! O tom ovšem, zdali vůbec a jakou měrou autor je povinen citovati své prameny, v různých dobách velice různě se smýšlelo; je to konvence podrobená změně.

3. DRAMATICKÉ UMĚNÍ BASNÍKOVO

Nepředpojaté pozorování básnictví výpravného, epického a dramatického vedlo nás k tomu výsledku, že podstatný, základní rozdíl, z něhož pak všechno ostatní plyne, v čemkoliv se rozcházejí, je součinnost umění mimického s básnickým.

Proti tomu zdá se svědčiti jeden zjev, který na první pohled neznámá nic jiného než emancipaci dramatu od herectví a divadla: zkušenost, že drama, které se jen čte, a tudíž bez provozování na jevišti, při pouhé četbě samotné poskytuje umělecký požitek. A často slyšíme, že požitek z takového čteného dramatu bývá větší než z divadelního představení. Mluví se o *knihovém dramatech* jakožto zvláštním druhu dramatu, někdy dokonce druhu vyšším. A bud' me upřímní: snad každý z nás má alespoň některou zkušenost toho druhu, že čtení dramatu na nás příznivěji působilo než jeho provozování.

Nás nezajímá v tomto okamžiku otázka jinak velmi zábavná, proč to neb ono drama zakleto je do knihy. Příčiny jsou nadmíru rozmanité: scénické obtíže a vysoké nároky na divadelní aparát vůbec, jindy cenzura nebo nepřijeň obecnstva i nepochopení, někdy však i slabé stránky dramatu jakožto dramatu při jinaké hodnotě básnické, třeba největší. Nás zajímá jen zásadní svědectví čteného dramatu vůbec proti divadlu.*

* [Škrt:] Z toho, co zde předneseno, plyne také, že vlastně každé drama je potud »knihovým dramatem«, pokud se jen čte a neprovozuje. Zvláštním samostatným druhem knihové drama není. Kde by také byla hranice? Z repertoárů divadelních odstavují se někdy z příčin nejrůznějších i dramata nejdívaldelnější, jen pro jeviště, a to namnoze od herců psaná. Sem patří nejstarší antická tragédie zrovna tak jako Shakespeareova — a tím odsuzují se do té nešťastné kategorie »knihového dramatu«. Změnili-li se však divadelní povětrnosti, octne se na prknech Antigona i Hamlet — a uchvátí obecnstvo, jsou-li dávány dobře.

Někdy do knihy je zakleto drama ještě jinými vlivy zevnějšími, jako např. cenzurou: osud ten po řadu let měl Tylův Hus i Kollárova Žižkova smrt. Jindy zase technickými obtížemi scénickými, toho času nepřekonatelnými nebo alespoň příliš náklad vyžadujícími, někdy dokonce nechápavostí obecnstva, jež premiéru odmítlo.

Jest-li však příčina v dramatech samotném, takže formou svou vylučuje pomýšlení na předvedení i ideálními herci na divadelním jevišti a před ideálním obecnstvem, pak je to prostě drama technicky chybné, rozumějme: chybné jakožto drama, tj. má základní, zásadní vadu nějakou nebo nedostatek, třeba jeho básnická cena byla sebevětší, byla nade všechnu pochybnost povýšena.

Jestliže však báseň toho druhu sama za divadelní hru se ani nevydává, třeba by se dle podobnosti zevnější formy nazývala »dramatickou«, nelze ji z takových dramaticko-technických nedostatků činiti ani nejmenší výtky; pak sluší ji posuzovati jako epickou báseň, třeba její zevnější útvar byl jakýmsi přechodem z eposu do dramatu.

Samo sebou se rozumí, že zde — mluvíme-li o dramatech — především máme na mysli díla básnická, které dramatem býti chce. [Konec škrtu.]

Zajisté pouhá lektura je lepší než provozování opravdu a navěskrz špatné; o tom nelze pochybovat ani dost málo. Ale je pouhé čtení také pramenem většího uměleckého požitku u porovnání s dokonalým představením divadelním?

Jen v tomto případě byla by výhoda beze vší pochybnosti na straně pouhé knihy.

Ale ptejme se dále: Dovede průměrný čtenář vystihnouti z tištěného slova všechny ty jemné odstíny výrazu citového, ty podrobnosti charakteristiky, ty přízvuky a důrazy, někdy dost skryté, které znamenitý herec nejen ostře postřehuje, ale hlasem svým i posuníkem také plně, přesvědčivě znázorňuje. Čtenář, který by to dovedl hned při prvním čtení, kdežto herec snad potřebuje na to delší studium, byl by sám již nevšedním talentem hereckým nebo přinejmenším talentem deklamátorským.*

Někdy čtenář troufá si to, je přesvědčen, že ve své fantazii lépe vyhověl dramatu než herci na jevišti. Je to sebeklam: kdyby on měl třeba jen naříditi, jak se hráti má, ukázalo by se teprve, jak velice se mylí, ač nemá-li dostatek talentu a vzdělání hereckého. Avšak tento sebeklam snadně si vysvětlíme. Čteme-li román, předstupují osoby a děje, jejich okolí a pozadí před nás. Sympatickým hrdinům propůjčujeme ideální vzezření. Čteme-li však drama pro sebe, tím spíše vidíme bezděky před sebou scénický obraz herce a jeviště, jakoby se hra skutečně prováděla v divadle. Arci dojem není tak živý, ostrý, určitý, je nepoměrně slabší, mlhavý, proměnlivý. Ale má jednu vlastnost, která u čtoucího koneckonců rozhoduje: on představuje si způsob přednesu a podání podle svého vkusu, podle svého stanoviska, popřípadě v jednajících osobách spatřuje herce, jež pokládá právě pro tyto úlohy nejlepší; slovem, v jeho fantazii jde všechno podle jeho přání. Nic se mu nevnucuje, a proto také nic mu nevádí; on idealizuje podání kusu. třeba si toho plně není ani vědom. V divadle však cítí se obmezen ve své fantazii. Herec nebo herečka v leccěms — třeba v zevnějšku, zvuku hlasu, v temperamentu — nevyhovuje jeho zcela osobním požadavkům, ač jinak o výbornosti jejich výkonů hereckých nikterak nepochybuje. On by si to představoval jinak — a toto zklamání u něho rozhoduje.**

Nechť ostatně příčiny tohoto zjevu (volná fantazie čtenářova vidí vše krásněji a dokonaleji nežli oko divákovo v divadle) jsou jakékoliv, jedna

* [Škrt:] Ostatně ani nejlepší herec někdy na prvním čtení dramatu nemůže vždy přestat: čte podruhé, potřetí, přemýšlí o své úloze, studuje ji, zahloubá se do ní, ba ztotožňuje se s ní, pak zkouší a srovnává různé spády mluvy a různé posunky, než ustálí se na tom, co konečně na jevišti nám předvádí; a všechno toto umělecké úsilí troufal by si každý čtenář nahraditi svou fantazií? [Konec škrtu.]

** [Škrt:] Ideálním hrdinům a hrdinkám eposu propůjčujeme ideálně krásné anebo svrchované charakteristické postavy a tváře. Kdo nám v tom může bránit? A to činíme rovněž při čtení dramatu. V divadle však musíme se bohužel spokojit s tím, co nám ukazuje jeviště.

Ale jen v divadle? Také malovaný obraz může někdy z této příčiny zklamat a tím snížit náš estetický požitek. Ovšem pak větším právem svalujeme vinu na malíře, který podle domněni našeho nedovedl vystihnouti pravý charakter té neb oné osobnosti, než při dramate vyvíjíme herci, že naší ideální představě o jednající osobě plně nevyhovuje. Umění má velkou moc, ale všemocným přece není: nalézá své meze v přirozených prostředcích hercových. [Konec škrtu.]

věc je jistá: čtení dramatu je pouhý surogát, pouhá náhrada za skutečný názor scénický.

Kdyby nebylo herců a divadla, nebyla by vůbec vznikla umělecká forma dramatu; že pouhý dialog drama nečiní, již víme. Proto všechno to, co se v čteném dramate mluví a píše, mohlo by býti pravdivé; ale nikdy by to nedokazovalo, že drama spočívá v něčem jiném nežli v sdružení díla básnického a hereckého. Je-li stránka herecká a vůbec scénická přístupna skutečným smyslům našim, orgánům sluchu a zraku, anebo jen přítomna ve fantazii (jak čítáme: v našem duševním sluchu a zraku), to na věci nic nemění.

Že jsme dosud mluvili skoro výhradně o zevnější, formální stránce dramatu, je přirozeno: rozdíl uměleckých prostředků epikových a dramatikových ukazuje se v první řadě na umělecké úpravě, na formě.

Obsah myšlenkový může míti epos i drama popřípadě stejný. Básník utvořil si obraz světa a lidí, zaujal proti nim pevné stanovisko, posuzuje je, má vůči nim své ideály, své tužby a snahy — a všemu tomu chce dáti výraz, silný, přesvědčivý výraz u příležitosti nějakého vhodného motivu dějového; ale to všechno může učiniti eposem právě tak jako dramatem. Najdeme-li tedy i zde rozdíl mezi dramatem a eposem, o čemž zajisté nelze pochybovat, přece nebudou podstatné, nebudou takové, aby se dotýkaly vlastního básnického jádra děl.

Víme sice, že ne každá látka románová hodí se na divadlo, ale víme také, že žádný obor látkový divadlu není uzavřen. Od polobohů a bohatýrů řecké tragédie přes středověkou legendu a přes historie Shakespearovy až do příběhů z občanského života her moderních a v těch zase od aristokratických salónů až na dno společnosti . . .

A také pojmutí látky a podání ze strany básníkovy může býti tak rozličné jako při eposu: idealizující nebo neúprosně realistické.

Přece však, chceme-li poznati pravou povahu umění dramatického, musíme k tomuto myšlenkovému obsahu obrátiti svou pozornost. Neboť tímto obsahem zase dva velké obory uvnitř básnictví dramatického od sebe odlišují, tvoříce obě točny divadelního světa, a představující zároveň vrcholy těchto ideových snah uměleckých vůbec. Chceme-li totiž poznati — alespoň v nejhrubších rysech — co je tragédie a co komedie a jak proti sobě stojí, nezbyvá nám, než přiblížiti se onomu básnickému jádru; nyní však již jenom se zřetelem k dramatu, bez ohledu na epos, v němž ovšem tragičnost i komičnost také se může jeviti, s nímž však se teď loučíme.

Dramatik staví na jeviště osoby určitých povah a v určitých životních poměrech, situacích. Osoby ty mluví a posunkují, činí, konají něco. »Konání« znamená vlastně slovo »drama«. Mají tedy i své záměry, plány, volí i prostředky, o nichž se domnívají, že povedou k cíli.

Nyní představme si: na jevišti objeví se více lidí; každý něco chce — a daří se mu to, daří se to všem. Navzájem si vyhovují dobrovolně z lásky a přátelství nebo zase rezignovaně ustupují, povolují, poddávají se. Vše jde hladce, bez sporů, bez nesnází, přímou schůdnou cestou k cíli.

Je taková hra na divadle provozovaná možná?

Je zajisté — ale nanejvýš jen v nejskromnějších rozměrech. Jeden vý-

jev, snad i několik krátkých scén provedených herecky dokonale, mohlo by býti pramenem uměleckého požitku třeba vzácného. (Příklady: v slavnostních příležitostných hrách.)*

Celý večer při takové hře strávití bylo by nemožno; snad jen zcela zvláštní, naprosto mimoumělecký zájem na osobě, o niž běží, mohl by takový experiment učiniti snesitelným.

Velké, objemné dílo, vládnoucí ještě k tomu bohatým pestrým uměleckým aparát, jako je divadlo, vyžaduje od diváka i posluchače jisté vzpružení a napětí pozornosti, ku kterému samo musí přispěti v první řadě vzbuzením živého, vytrvalého zájmu. Neběží prozatím ještě o nic jiného než o podmínku tohoto zájmu, o jakousi přitažlivost pro pozornost divákovu. Je známo, že ji budí a vzbuzenou udržuje novost, nezvyklost, zvláštnost zjevů jakýchkoliv, hrdinnost i směšnost, ideál i karikatura, hlavně pak značné *odchylky* od normálního běhu věcí, velká utrpení, neštěstí, zločiny, na druhé straně zase velké pošetilosti, nejapnosti, neočekávané obraty v štěstí i neštěstí.

Ze všeho nejvíce však vyzývá nás k účastenství s jednajícimi osobami a jejich osudy: *spory* mezi nimi, *překážky*, které navzájem strojí svým snahám. A zde pak nalézáme i něco více ještě než pouhý osten pro vnímavost: je to jako v hudbě disonance, která žádá si rozvodu, způsobuje tím *napětí*, očekávání, dychtivost, kterou ukojí teprve nastoupení přiměřeného rozvodu; a to je již rozhodně *prvek umělecký*, k tomu zde, v dramatech, jeden z nejmočnějších, neboť člověku nic není tak blízkého, tak sympatického, tak cenného, jako právě zase — *člověk*.

Proto *duši* dramatického děje, jeho střediskem a ohniskem jest *spor nějaký* — popřípadě celá řada, celá osnova sporů. Způsob pak, jakým spor je proveden a řešen, je hlavním činitelem umělecké hodnoty dramatu.*

Jednání lidské, které se v drsném životě sráží a křížuje v tolika a tolikových sporech, zakládá se na pohnutkách čili motivech, jež rozvrhnouti lze na dvě velké, obsáhlé a v sobě zase rozmanitě členěné skupiny:

a) motivy z přirozeného pudu sebezachování a sebeuplatnění pocházející, a tudíž původem a podstatou *sobecké* (egoistické — idiopatické);

b) motivy z taktéž přirozené vzájemnosti a solidárnosti mezi lidmi plynoucí zase jsou založeny na *družebnosti* čili *lásce* (altruistické — sympatické).

Arci musíme v těchto dvou skupinách zahrnouti všechny jejich obměny, s celou tou nepřehlednou rozmanitostí, vyskytující se v složitém ústrojí lidské společnosti.

* [Škrt:] Ale z čeho by požitek ten plynul? Z pravdivosti a důslednosti, s níž by osoby byly charakterizovány básníkem a hercem, snad i z půvabu mluvy nebo z úhlednosti scénické výpravy. Ale to všechno dovedlo by poutati jen nakrátko.

Životopis člověka šťastného, jenž nikdy nesetkal se s nezdarem, můžeme čísti, třeba byl obsírnější; ale tu zabaví nás umění vypravovatelovo víc než vlastní obsah dějový. [Konec škrtu.]

* NB! V dramatech běží o řešení určitého, konkrétního sporu, platícího jen pro daný případ. Řešení opravdu všeobecné, pro všechny případy podobného druhu platné, nenáleží umění, nýbrž vědě, hlavně: etice. Snaha po řešení obecně platném, po obecných »tezích«, jsou v dramatech a v umění vůbec iluzorní, vedou k výsledkům jen domnělým.

Ad a) Označením motivů těch jakožto »*sobeckých*« míněn je pouze přirozený jejich původ; tím nejsou odsouzeny jakožto špatné, nemravné. Vždyť v kulturní společnosti vznikají z nich vedle špatných i dobré snahy, mohou se týkati zájmů nejušlechtlejších.

Mezi motivy *sobeckými* je nejen čistě osobní snaha po vlastním prospěchu, nejen zápas o vlastní existenci, nýbrž stejně i snaha po uplatnění svých názorů třeba nejvyšších, nejideálnějších, takže sem spadá i všechno mučednictví pro etnost a pravdu, a dále podmětem snah takových nemusí býti jen jedinec, může jím býti též rodina, kmen, vrstva společenská, kasta, strana, církev, celý národ nebo stát. Národ bojující o svou svobodu a nezávislost je pouze rozšířením a zveličením případu, v němž jednotlivec hájí svůj život a svou svobodu osobní.

Ad b) Mezi motivy z družebnosti, *družebnými*, stojí na prvním místě láska pohlavní mezi mužem a ženou a láska rodinná mezi rodiči a dětmi. Vzrůstem a pokračující organizací společnosti rozšiřuje [se] i předmět lásky a přátelství na osoby mimo nejužší kruh rodinný, na celý rod, kmen, stav, kasty, národ, stát atd., jako shora při egoismu rodu, kmene, národa samotného atd. Ale zde přistupuje k tomu ještě něco vyššího: láska k celému lidstvu, ideál humanity, v oboru náboženském zase láska k Bohu. A láska ta může býti obětavá až k sebeobětování, sebezničení, tedy k naprostému potlačení všeho pudu po sebezachování osobním.

Jinými slovy: boj o život — výběr pohlavní. Tyto motivy ovšem jako v životě, tak i v dramatech nevyčerpatelným způsobem se sestavují, seřad'ují, splétají, posilují a potírají.

Hledíme-li na děj dramatický z tohoto stanoviska připouštějícího rozhled co nejšířší, jeví se nám dramatický děj jako *malá epizoda z velkého boje všech proti všem*, jehož stopy nemizí ani v zákonitě uspořádané společnosti (Hobbes¹²), přičemž arci nikterak není míněn pouze surový existenční zápas o statky a požitky hmotné, smyslové, nýbrž — na druhém konci nepřetržitě stupnice — stejně i zápas o statky a požitky duchové, ideální a nejideálnější.

Spor dramatický, necht' ocit'ují se v něm rozličné osoby proti sobě stojící anebo rozličné snahy, zájmy a povinnosti v nitru téže osobnosti zápasící, necht' dále pohnutky sporných stran plynou z té neb oné obou právě naznačených skupin motivů, může býti dvojí, pokud se týká jeho velikosti, napjatosti, opravdovosti a hrozivosti: velký, vážný a opravdový, nebo malicherný, směšný, jen domněle velký, tj. tolik, jako tragický nebo komický.

A dle toho, do které z obou těchto kategorií spadá hlavní spor dramatu, sluší drama to řaditi mezi tragédie nebo komedie.

Tento rozvrh je arci příliš povšechný, příliš jednoduchý, nežli abychom na něm mohli přestati bez bližšího výkladu.

Sporu, který by nebyl ani vážný a opravdový, ani malicherný a směšný, tedy vlastně sporu pro diváka lhostejného v dramatech nenalezneme — alespoň nikterak jako středisko a ohnisko celého děje. Takový spor odporoval by požadavku, jež jsme nezbytně musili vznésti na drama: aby dovedlo vzbuditi živé účastenství a napjatou pozornost. Takový spor by diváka nezajímal.

Koncem konců motivy děje tragického neplynou z jiných pramenů než motivy děje komického. Jsou to v obou případech tytéž přirozené pudy, zájmy, snahy, tužby, vášně, jednak sobectví, jednak láska a přátelství. Ale síla a váha jejich stupňuje se velmi rozmanitě. (Příklady: Richard III., Romeo a Julie, Othello, Antigona.)

Co je to »tragické«, »tragičnost«? Málokterý pojem estetický tak horlivě byl probírán a zkoumán jako tento; ale skoro vždy dělo se to předpojatě: se zřetelem k určitým zjevům literatury dramatické, v nichž spatřována pravá tragičnost, a to na vrcholu svém, pak často došlo na vyloučení drammat jinak umělecky cenných, ale např. smrti hrdiny nekončících, [škrt:] nebo zase her takových, jejichž hrdinové nezdáli se býti dosti hrdinští, dost vznešení, nýbrž naopak příliš všední, příliš nízcí, než aby mohli býti stavěni vedle polobohů a heroů řecké tragédie nebo vedle obrovských, velmožských postav Shakespearových. [Konec škrtu.]

I odštěpovalo se od tragédie tzv. mírné drama, někdy prostě činohrou zvané, ale také zase občanská truchlohra atd., jakoby to byly samostatné druhy dramatu vedle tragédie. Uvidíme ihned, že dělo se to neprávem. Zodpovíme si tedy otázku tu zcela stručně, ale tak, aby odpověď obsáhla co možná všechny příbuzné zjevy celé literatury dramatické, až na naše dny.

A.

Tragický spor je spor vážných a neodbytných, ale také nesmiřitelných, nesrovnatelných pohnutek a zájmů (pro hrdinu i diváka nerozřešitelný spor povinností — Antigona), jimž vzniká *krutá tíseň*, hluboký *rozvrat* myslí, z něhož bez úhony vyváznouti zdá se býti naprosto nemožné, protože každé jednostranné rozhodnutí hrozí přitom pohromou, vyžaduje tudíž *odhodlání* k velké těžké *oběti*, buď klidu svědomí a cti, buď samého života. Tato tíseň, tento rozvrat způsobuje velké *utrpení* jednajících osob, v jejichž nitru se srážka oněch zájmů a povinností, třeba v zevnějším světě vzniklá, odráží; je to utrpení podstatou mravní, týká se toho, co na člověku je nejlidštějšího: vůle jeho, rozumem řízené.

A toto utrpení budí naši *soustrast* měrou tak svrchovanou, že otřesný dojem odtud plynoucí rozhodně převládá nade všemi ostatními účinky dramatického díla. Dává mu určitou barvu a náladu, tak silnou, že možno říci: *dojem tragičnosti je nejsilnější a nejhlubší dojem umělecký vůbec*. Jinak rovná se mu nanejvýš dojem vznešenosti ze zjevů přírodních a z dějů světových. A poněvadž ve formě dramatické síla tohoto dojmu nejvíce vyniká, je pochopitelné, že se v tragédii spatřuje *vrchol* umění básnického.

Jestliže k takovému sporu, k takovému utrpení a k takové soustrasti došlo, jest tragičnosti již dosaženo. Na zevnějším zakončení děje nezáleží; rozhodnutí přináší hrdinovi buď nové utrpení, třeba i smrt, cizí nebo vlastní rukou, anebo smír neočekávaným odvrácením hrozícího zla. (Filoktét — Ifigenie — Eumenidy; moderní hry: Ibsen!)*

Ještě jiný význam svádí k nedorozumění: »hrdina«. U Řeků skutečně na jevišti uváděni praví »heroové«, »hrdinové«. Název ten v moderní este-

* Truchlohra nevystihuje nikterak pojem »tragédie«, pokud v truchloře se žádá »smutný konec«. Nanejvýš byla by truchlohra vedle smírného dramatu druh tragédie.

tice a kritice stal se běžným a pak odvozován z něho požadavek, že hlavní osoba vážného dramatu *musí* býti doopravdy pevná, hrdinská, v sobě hotová, nepoddajná atd. (Hamlet — námitky proti němu.)¹³

B.

Komický spor je vlastně rub sporu tragického. Netýká se *opravdově* nejvyšších nesmiřitelných mravních zájmů, názorů a povinností; povstává jen z rozličných chyb, slabostí, pošetilostí, vášni. Jest pouhým střetnutím se zájmů a závazků nižšího řádu, při nichž běží o *statky pozemské*, zevnější formy společenské, předsudky, zvyky atd. Není tedy doopravdy nesmiřitelný, nýbrž *zdá* se jím pro okamžik býti těm, kteří v ději jsou zúčastněni a zaslepeni, *ne však diváku*, který správně pohlíží na děj a možné následky jeho. Tyto jsou celkem *neškodné*: nepřinášejí záhubu nebo těžké utrpení, nýbrž nanejvýš snadné oběti vyžaduje (mírnou, spravedlivou pokutu, zasloužené zahanbení), a tak může končiti vyrovnáním pomíjejících nesnází. *Odtud veselá nálada propukávající v smích*. A to i tenkrát, když jednající osoby pocítují se v nesnázích pro ně třeba dost trapných. Ba zde — proti tragické soustrasti — vyskytuje se v divákovi dokonce jakási *škodolibost*, jsou-li nesnáze ty zasloužené postiženým samotným.

Drama, jehož děj je naveskrz tohoto druhu, zakládá se na sporu čistě komickém, je *komedie*.

Arci v běžné literatuře dramatické takovýchto drammat, která by naveskrz byla čistě komická, beze všech součástek vážných, je dosti málo! Tragédii ryze a úplna tragických je nepoměrně více!

Pravá »komedie« v tomto smyslu byla komedie *starořecká*, hlavně v prvních svých dobách: tzv. stará komedie, Aristofanova.

Nyní: burleska, opereta Offenbachova, parodie, travestie, satira, fantastika; také římská komedie; zčásti — ale jen zčásti! — naše fraška.

Ve velké části dramatické literatury se živly vážné, tragické a [živly] komický nejrozmanitějším způsobem kombinují, splétají a pronikají.

a) *Zevně*: Vážný děj nejen smírně, ale přímo vesele končící; komický děj, smutně, tragicky končící: *tragikomedie* (Don Juan).

b) *Organičtěji*: Jako v tragédiích bývají komické epizody, tak i do komedií dostávají se výjevy, ba celé vedlejší děje vážné, které by se popřípadě daly stupňovati až k tragičnosti. Také již ve frašce nezřídka, ale pravidlem [je to] zrovna u těch her, alespoň většinou, jimž říkáme: *veselohra*. Veselohra tedy není naprosto a výhradně »veselým dramatem«, nýbrž z velké části právě smíšeným dramatem.

Mezi oběma krajními body, ryzí tragédií a ryzí komedií je celá ta řada drammat, majících velmi různé, někdy dost nahodilé a libovolné názvy; ale dle *hlavního* děje, tj. dle povahy jeho základního *sporu* patří každé drama do jedné z obou velkých skupin zde naznačených: vážné, v tragédii vrcholící, nebo komické.

Názvy ty již známe: tragédie, truchlohra, činohra, drama, obraz ze života, veselohra, blueta,¹⁴ proverbs,¹⁵ komedie, fraška, burleska... Tyto názvy ostatně všelijak se měnily během času, ba někdy nabyly významu docela opačného: »komedie« u Dumase nebo Augiera.¹⁶ Mají význam především pro literární dějiny.

Z hlediska estetického nesluší pomoci názvů ohraničovatí a obmezovatí pole, na němž smí se fantazie básníkovy osvědčovat. Pro tu není žádných určitých, pohraničních čar. Zde platí jen jeden požadavek: ať je to *dobré drama*, které všim, co slyšíme a vidíme, pozornost dovede připoutati a zájem nás udržuje až do konce. Ale ovšem vyhovuje zároveň i vyšším požadavkům, jež klásti oprávněni jsme vůči umění básnickému vůbec, ať již nazývá se hra jakkoliv, ať dá se do některé z dosavadních literárně historických příhrádek vpraviti nebo ne. |

Bisson,¹⁷ známý autor lehkých francouzských frašek řekl to, svým arci způsobem, takto: »Dovésti rozesmát patnáct set osob po tři hodiny je těžká práce, hygienicky i morálně cenná. Ať tragické či komické, divadlo žije toliko ze zajímavosti.«

Věc je vážná. Požadavek zajímavosti není nic povrchního, mělkého, pravého umění snad nedůstojného; neběží jen o kratochvíli, která by zaháněla nudu čímkoliv, nýbrž — a to říká nám původní smysl slova již sám: o skutečný zájem na věci, o to, aby nás *děj poutal*, čili v pravém smyslu *zajímal*, svými zajatci učinil od počátku do konce.*

Necháme-li stranou, co drama má společno s každým jiným uměleckým dílem básnickým, jako např. odůvodnění (motivaci) dějů nebo charakteristických osob, necháme-li stranou také to, co poskytnouti může jediné fantazie génia, vrozené nadání ničím jiným nenahraditelné (jako původnost a působivost myšlenek, bohatou, vždy pohotovou vynalézavost, sílu a plastičnost slovního výrazu), necháme-li konečně stranou také všechno to, v čem spatřovati sluší jen pokyny, rady, předpisy, které vynořují se z proudů literárních právě panujících, aby v nich časem opět zanikly jakožto požadavky pouze pomíjející, ať nedím módní, můžeme se přece ptáti: Není v dramatu něčeho, co by básníkovi ukládalo povinnosti zvláštní, jen tomuto druhu umění vlastní? Povinnosti? Proti [= vůči] komu? Proti [= vůči] obecenstvu. (Arci je toho méně než by se staré teorii zdálo.)

Obecenstvo navštěvuje divadlo na určitou dobu: tří, nejvýše čtyř hodin. Nemůže volně dle své okamžité nálady a chuti vnímati dílo a rozvrhnouti si požitky jeho: román čteme, kdykoliv chceme a jak dlouho chceme, obraz prohlížíme si dle libosti dlouho nebo krátce a vracíme se k detailům, které se nám zalíbily, jako konečně i při čtení románu můžeme se vraceti ke kapitolám již přečteným. Drama na jevišti hrané plyne svým *tempem* neúprosně dál: co jsme nepostřehli v pravý okamžik, je pro nás ztraceno. V tomto smyslu možno říci: *divák je otrokem jeviště*. Ale zato bez odporu má právo žádati, aby všichni, kdož při dramatickém díle spolupůsobí, s tím počítali, aby se řídili psychologickými zákony ovládajícími naši vnímavost a pozornost.

Klademe-li si [tedy] otázku, jakou cestou umění dramatické dochází cíle, [tj. vzbudit zájem o to, aby nás *děj upoutal*], shledáme, že je nutno uvážiti dvě věci.

* Poznámka editora: Od tohoto místa existují dvě varianty textu této třetí přednášky. Propojují je vzájemně tak, aby všechny myšlenky byly zachovány a aby přitom text plynul nepřerušeno dál.

1. Především proměnlivost jedné podmínky, která je na straně divákově: *pozornost a vnímavost na začátku je největší a nejsnadnější*.

Obecenstvo, třeba jinými dojmy znavené, osvěženo je změnou, která nastává, když opona se vyhrne. Nový svět se otvírá, jenž nás vábí a poutá. Na začátku dramatu nejpozorněji, s vnímavostí ještě čerstvou, klidnou, naslouchá[me] každému slovu, sleduje[me] každý pohyb. Časem však dostavuje [se] nenáhle únava, ale roste také rozčilení; a to právě tím více, čím lepší, životnější a pravdivější je děj; až ke konci přímo dychtivě očekává[me] výsledek jeho. Proto:

a) Na začátku působí především látka sama. Je pouze zapotřebí jasného podání, aby zejména všechny předpoklady a podmínky děje (tzv. *expozice*) náležitě se objasnily; může se tudíž na jevišti *více a širě mluvit a méně jednati* než v dalším průběhu hry.

b) Když však děj spěje k rozřešení sporu, nutno na diváka působiti silněji, zrychlití spád děje, užiti drastičtějších prostředků, aby se čelilo možnému ochabnutí pozornosti; nyní očekáváme *více skutků než slov*. Přichází tedy k platnosti především básníkovy umění, kterým buď očekávání naše se splní, aneb — úspěšně překoná.

A ještě jedna věc souvisí s touto zkušeností psychologickou, třebaže je to věc, již nesmíme nikterak přeceňovat. Praxe divadelní sama k tomu vedla, že — alespoň v mluveném dramatu, pokud rozměrů jednotlivých aktů se týká — první jednání *mohou* býti (samosebou rozumí se, že *nemusí* býti) delší, poslední pak zase kratší. Rekl to kdysi A. Dumas mladší: »Moji dramatickou estetiku možno krátce naznačiti slovy: První akt buď jasný, poslední krátký, všechny pak zajímavé. Tak dělal to také můj otec.«

Ale to nebylo jen tajemství rodiny Dumas; tak dělal to také Shakespeare — alespoň ty tragédie, které se nejvíce hrají, pravidlu tomu odpovídají.*

Ale neběží o podrobnosti: chtěl jsem jen ukázati, že jsou jisté zkušenosti, které závisí na psychologických zákonech; a co z těch se vyvozuje pro praxi uměleckou, není sice neomylným estetickým příkazem, ale také ne pouze konvencionálním, módě podrobeným předpisem, nýbrž zcela prosté pravidlo z divadelní praxe odporované.** A básník epický právě tak jako kterýkoliv jiný umělec, těchto zřetelů je zbaven.

2. Za druhé pak účinnost dramatu závisí nejen na ekonomii, s níž básník slova a skutky rozvrhuje, pokud jeho vlastního, básnického podílu na dramatu se týká, nýbrž také — a snad ještě větší měrou — na tom, *jak se o zamýšlené účinky rozdělí s hercem*.

Jestliže opravdu všechna životní síla dramatu pochází z toho, že souhlasně spolupůsobí v něm básníkovy slovo s posunkem hercovým — a toto přesvědčení bylo vlastním základem všech našich úvah —, je patrné, že oba na sebe odkázaní umělci musí napnouti všechny svoje síly, ne snad spoléhati jeden na druhého, ač má-li se dostaviti netoliko pravděpodobnost

* A poněvadž přestávkami — meziakty vždy se divák osvěží a rozptýlí, je to uvnitř každého jednotlivého aktu přibližně takové, jako při celé hře. [Tuto větu označil Hostinský velkým otazníkem, proto ji uvádím pod čarou — pozn. editora.]

** To platí zase jen *ceteris paribus*.

toho kusu života, jenž se na jevišti odehrává, nýbrž jeho dokonalá *přesvědčivost*, ba přímo jeho *nezbytná nutnost*, tak, abychom si říci musili: tyto povahy v této situaci jinak jednati ani nemohou — a to i tenkrát, když snad rozhodnutí jejich v prvním okamžiku svou neočekávaností nás zaráží. Musí se uplatniti železná, neomylná logika ve všem. Pak strhne nás *pravda umělecká* mocným proudem svým, nechť láska je vztah z ideálního světa báje, legendy, pohádky, o jehož neskutečnosti jsme přesvědčeni, anebo ze skutečného, reálného života lidského, jenž nás všude obklopuje.

Ale toto napětí všech sil neznamená nikterak, že básník má plýtvati slovy a herec zase posunky, nýbrž to, že i slovo i posunek musí býti upraveny tak a postaveny tam, aby nejsilněji působily; běží tedy o největší, tj. nejhospodárnější využitkování jich. Ve většině případů sice oba činitelé pracují svorně pospolu, ale jsou okamžiky, v nichž slovo stává se skoupým anebo i nadobro umlká, ustupujíc výmluvnějšímu posunku, němé hře, jiné zase naproti tomu, kde sebeživější akce hercova nevyvází opravdivý přízvuk, charakteristický spád slova a přiměřené zbarvení hlasu: pak básník slovo své musí uchystati herci tak, aby umělecký účinek nemohl se minouti cíle. Jinými slovy: *básník neméně musí studovati herce, než-li herce básníka*. Ale to převádí nás k úkolu, jenž připadá již rozpravě příští.

4. HERECTVÍ

Básník tedy musí napřed již studovati herce, jako potom studuje herce básníka. *Oba jsou na sebe odkázáni*. A přece je mezi nimi, právě při této vzájemnosti, velký, podstatný rozdíl.

Básník sice představuje si při svém tvoření *někdy* určitého herce, ba píše třeba úlohu právě pro něho, ale vlastně představuje si i tenkrát jen herce z jakýchkoliv důvodů zvlášť sympatického, kterého ihned povyšuje do jakéhosi ovzduší *ideálního*; představuje si herce *nejdokonalejšího*. Počítá-li tedy básník s výkony hereckými, počítá s *uměním hereckým vůbec*, a to s jeho největší dokonalostí. A na tu vlastně spoléhá.

Herec naproti tomu má před sebou *určitého* básníka, určitou hru a v ní určitou úlohu.

Předmět, syžet, látku, na niž má ukázati své umění, do níž má vložití nejlepší, co v sobě chová, volí si *básník* sám docela *svobodně*, dle své vlastní povahy a nálady, on tedy již volbou tou sám sebe uplatňuje a projevuje; kdežto *herci* se předmět jeho uměleckého výkonu *vnucuje*, takže individualita jeho nezbytně musí se odhodlati ke *kompromisu* s individualitou cizí. Ta neobmezená volnost, kterou má stejně básník, malíř, hudební skladatel — herci je vzata!

Herec má zajisté také své vlastní osobní názory, tužby, ideály, jež dovede uplatniti; ale on smí to činiti jen v rámci cizího díla. Herec uvádí v skutečnost především dílo básníkovy, asi tak, jako virtuos, hráč nebo zpěvák, dílo hudebníkovy.

Herec je umělec výkonný. To je věc nepopíratelná. Ale nesmíme z toho souditi: herectví je umění nesamostatné, podružné, poněvadž samo nie netvoří. A soudilo se tak, ba namnoze dosud se soudí. Kolik je knih o umění jednajících, v nichž v řadě umění nalezneme básnictví, hudbu, malířství, sochařství, stavitelství, ale — herectví marně hledáme (nebo se milostivě postaví někam do koutku)!

Ale to není jen tak pochybení v teorii, není to jen nedostatek klasifikace umění; jde to hloub, neboť váží-li si teoretikové tak málo herectví, teoretikové, kteří by sami měli býti strážci jeho důstojnosti, tím spíše může na ně vrhati své stíny starý, středověký předsudek o *poníženosti herectva i po stránce společenské*; předsudek to, jenž nikterak není tak nadobro odbyt v naší osvícené době, jak lidé dobrého srdce snad se domnívají.

Malý příklad:

François-Jules Edmond Got¹⁸, jeden z nejslavnějších francouzských herců, měl dostati kříž čestné legie. »Konečně tedy,« řekli jedni, ale u jiných narazilo to na odpor: »Herec? Nikoliv!« Směšné námitky: řád nemůže mít »při práci«, sám sebe musí maskovat. Záminka: Herectví není umění, alespoň ne — samostatné!

Constantin Coquelin¹⁹ se ujal Gota i svého umění. Mluvil, psal (L'art et le comédien, 1881; česky 1884), cestoval, aby dokázal, že herec není ničím horším než jiný umělec, než učenec, voják, inženýr, obchodník, řemeslník, rolník . . . Všichni ti smějí dostati řád čestné legie. Ukazoval, že v monarchiích hledí se na herce příznivěji: on sám (a jiný herec francouzský) dostal řád Franze Josefa, v Rakousku Sonnenthal²⁰ dostal řád, La Roche²¹ dokonce povýšen do stavu šlechtického, a tak i v jiných státech.* A všechno bylo marné: *herec* Got nedostal řád; ale konečně našla se pomoc: dostal ho *profesor konzervatoře* Got. Jaká to satira!

A změnilo se něco od té doby? Nevím; ale zpráva, jež proběhla před několika dny novinami, zvěstuje nám, že také slavná tragédka Sarah Bernhardtová²² dostala kříž čestné legie — jakožto profesorka konzervatoře. Jak osudný to vliv nesprávných teorií o umění hereckém!

Podívejme se na to blíže.

I. *Herec je vskutku výkonným umělcem* nejinak než virtuos hudební, hráč, zpěvák, ale jen jednou stránkou svého umění, slovesnou totiž, *jako deklamátor*.

Zde analogie je nepopíratelná, úplná.

II. Ale *umělcem opravdu tvořícím*, na básníkovi nezávislým a jemu tudíž rovnocenným, je v oboru výtvarném: *svým výkonem mimickým*.

Ad I.

Není to snad libovolné oddělování toho, co patří k sobě? S důrazem připomínám, že nechci ublížiti ani deklamátorovi: jet' on — jako výkonný hudebník — nejen podřízeným pomocníkem, nýbrž spolupracovníkem, nebo ještě lépe: *pokračovatelem* tvořícího umělce — zde tedy básníkovým.

Slovo má zníti jako hudba — a tvůrce zajisté přeje si, aby znělo určitým

* Ironie osudu: Francie, zdroj vši naší občanské svobody a zaslíbená země umění hereckého!

způsobem. Leccos autor naznačuje, ale všechno naznačiti nemůže. Jestliže již znamená přednesu v notovém písmu nestačí, stačí slovní písmo se svou interpunkcí a všelikými jinými pokyny ještě mnohem méně, ač zde zase znalost způsobů mluvení deklamací usnadňuje.

Tedy poslední nuance přednesu: spád hlasu, dynamika, tempo atd., to, co slovo oživuje, to všechno dodává mu deklamátor, jako hráč oživuje skladbu hudební. Kdyby skladatel sám zahrál skladbu, básník sám přednesl svou báseň, dodal by zajisté ony poslední nuance. To je sice původní a přirozený zjev, přece však dnes již vzácný: jako všude, i zde nastalo dělení práce mezi umělcem tvořícím a výkonným.

Studium dramatu (celého! nejen jedné úlohy!) ze strany hercovy znamená, že on musí se do osobnosti a jejích situací vžít tak, jako se do nich vžil tvořící básník; jen pak může v tvoření tom se zdarem pokračovat. Zde skutečně běží v první řadě o to, uplatnit básníkovo slovo se svrchovanou zřetelností a přesvědčivostí. Zde třeba *podříditi* se autorovi hry a uskuptečňovat jeho umělecké záměry. Myslím, že i to není úkol malý, nebo snad dokonce nečestný: vzpomeňme si na skvělá jména mezi výkonnými umělci prvního řádu; jedno zde stačí: František Liszt.

Ovšem moderní směr právě klade na to váhu, aby výkonné umění opravdu pokračovalo tam, kde tvůrčí přestalo, když narazilo na hranice písma. A vzpomeňme si i na to ještě, že v hudbě naše doba čím dále tím více si váží umění výkonného, toho ovšem, které úkol svůj spatřuje v dokonalém tlumočení ducha skladby, ne snad pouze v okázalosti technické. Důkaz toho jest, že dnes vážíme si i dirigentů, kteří pohostinsku řídí cizí orchestry. To před sto léty bylo by se pokládalo za nesmysl, ne-li za bláznovství. Tenkrát sice také cestovali dirigenti, ale aby dirigovali skladby své!

Tedy ještě jednou: neznámá to snižování umění deklamátora, jestliže v zásadě musíme uznati, že tato stránka umění hereckého je skutečně uměním výkonným, že tudíž herec neměl by většího nároku na *samostatné* postavení vedle jiných umělců, než hráč nebo zpěvák koncertní, kdyby tato slovesná stránka celé herectví již vyčerpala.

Ad II.

Ale tomu tak není. Je zde i mimická stránka a v té je herec opravdu *tvořícím* umělcem, umělcem vlastně *výtvarným*. Tato stránka netýká se již přednesu slova básníkova, nýbrž tlumočení uměleckých záměrů *jinými* prostředky, viditelnými totiž. Básník vládne slovem, herec tvary a pohyby svého těla.

Na první pohled arci se zdá, že i zde je podobná závislost jako při deklamaci. Či nemá být *shoda* mezi textem dramatu, tedy slovem básnickým a posunky hercovými? A dáno je zde slovo: nezávisí tedy i mimika na básníkově? A ještě více: *nepředpisuje* dosti často básník, co se má na jevišti dít (scénické poznámky!)?

Zajisté. Ale to není pranic jiného než látka, syžet, který je herci dán, aby z něj vytvořil dílo samostatné, dílo výtvarné. Vždyť i tam, kde sebezvrubněji předpisuje básník, může jen předepsati, že má býti to a to: tu úsměv, tam zase úžas, tu projev nevole, tam zase blaženosti, tu má herec

pokleknout, tam zase vzpřímiti se . . . Ale *jak* se to má udělati, je věc *hercova*, čistě jen hercova; na to slovo básníkovo nestačí — není ono prostředkem výtvarným! *Zde* závislost hercova na básníkově není o nic větší, nežli závislost malířova nebo sochařova na předmětu, jež zvolil si z říše slovesné.

Nemysleme hned na pouhého ilustrátora, ačkoliv opravdu dobrý ilustrátor při vši *věcné* vázanosti své je přece umělec docela nezávislý. Uvažme, že malířství a sochařství, které pro své nejvyšší monumentální výtvořby bere si látku z historie, z mýtu, z pověsti, je jí také vázáno; a to vázáno tím více, čím opravdověji, umělecky vážněji na svůj úkol nazírá. Leonardo da Vinci například maloval svou Večeři páně dle evangelií. Mnoho uvažoval o textech těch a můžeme citovat i verše (Matouš XXVI, 21, 22; Marek XIV, 18; Lukáš XXIV, 21, 23, 24; a zejména Jan XIII, 21, 22, 23, 24). Ale bude z toho rozumný člověk souditi, že malířství není umění samostatné, svézákonné?

A tak je to i s herectvím. Résumé:

1. Mezi hercem-deklamátorem a básníkem-dramatikem je spojení nepřetržitě; oba pracují na tomtéž díle slovesném.

2. Mezi hercem-mimikem však a básníkem-dramatikem je ona hranice, která slovesné umění dělí od výtvarného.

Dovede-li básník-autor popřípadě herci poraditi víc, snad dokonce i ukázati, jak to má dělat, činí to již ne jako básník, jako vládce slova, nýbrž mocí svého talentu mimického.

Dáme tedy úplně, bez výhrady, za pravdu Coquelinovi: *Herectví jest umění samostatné*. Herec jakožto umělec nejen výkonný, ale také tvořící, právem stavěti se smí vedle ostatních umělců, básníků, výtvarníků, hudebníků.*

V *praxi* arci je herec těsně spjat s básníkem, avšak ne poutem, které by bránilo jeho tvůrčímu rozmachu; ten básník naopak jen podněcuje a živí, ale solidárností vůči obecenstvu.

Úspěch hry děliti mezi básníka a herce je věc nesnadná, ba choulostivá. Ptejte se sta osob, kde končí zásluha toho a začíná zásluha onoho — a každá odpověď bude jiná. Vždy však je zde herec, jen ve vzácných případech básník — a i pak ten zůstává mimo rámec svého díla, za kulisami, ukáže se nanejvýš v meziaktí. Všechny elementární výbuchy pochvaly sklízí herec — za sebe i za autora. Klaní-li se představitel Hamleta nebo Mefistofela před obecenstvem, přijímá nadšený hold jeho nejen pro svou osobu, nýbrž také pro Shakespeara a Goetha.

[Škrt:] Často o tom bývá řeč, ba mnohé krásné slovo básnické o tom se rádo cituje, že »potomstvo hercům nepodává věnců«. Ale je to pravda? Tak docela, tak doslova to pravda není: Jsou jména slavných herců, jako Garrickovo²³, Talmovo²⁴, Rachelové²⁵ a Ristoriové²⁶ (abych zůstal

* Arci každé umění má své prostředky, cesty a cíle; v tom se rozchází s ostatními. Ale právě proto tyto rozdíly nesrovnatelné, nesměrné, nemohou sloužiti k tomu, abychom jedno umění povyšovali nad druhé. [Obě věty jsou od Hostinského označeny otazníkem — pozn. editora.]

u jmén pokolení starších), jejichž jména jsou nesmazatelná v historii divadla a jejichž výkony alespoň do jisté míry žijí v tradici. Ale kolik je básníků a jiných umělců, jejich vrstevníků, kteří dnes již i dle jména jsou nám neznámí! Kolik zapadlo jich beze stopy!

Je opravdu ten úspěch okamžitý, přítomný, to hluboké pohnutí, které si podmaňuje zástup pobožně naslouchající, nebo zase to neodolatelně propukávající veselí téhož zástupu, které předchází a ovšem i podmiňuje hřímavý potlesk, opravdu věci tak nicotnou? Mně naopak zdálo by se, že tento úspěch herecký, zakládající se na bezprostředním dojmu a dostavující se ihned bezděky, je cennější než uznání, kterého se jiným umělcům alespoň na veřejnosti dostává teprve po čase, oklikami a ne bez nejrozmanitějších vlivů cizích. To je snad věc názoru docela osobního — připouštím. Ostatně: okamžitému výkonu a dojmu jeho odpovídá okamžitý úspěch nebo neúspěch, a to přiměřeně silný a živý; může-liž býti něco přirozenějšího? [Konec škrtu.]

Chci-li dokončiti úvahu o umění hereckém a scénickém, musím se obmeziti a ze všech podrobnějších otázek sem náležitých vybrati si jen jedinou: otázku po pravdě na jevišti. To týká se ovšem také básníka; ale zde mějme na mysli především výkon hercův a scénický obraz.

Především: co myslíme tou pravdou?

Drama předvádí nám kus vnitřního lidského života. Ten projevuje se především slovy, pak posunky. Tedy psychologická pravda v projevech sluchu nebo zraku svědčících je pro drama svrchovaným požadavkem. To je jako perspektiva nebo anatomie v obrazném umění výtvarném. Zde po dobrém neslevíme ničehož.

Ale je otázka, zda-li v ostatní úpravě jeviště v kostýmech, v rekvizitách a v malbě dekorací máme také právo žádati pravdivost až do podrobností? Zejména pravdu historickou, místní a národopisnou?

Máme, ba máme i povinnost!

Jestliže něco předvádíme oku divákovu, buď to správné, pravdivé, neboť má to přispěti svým podílem k přesvědčivosti celku! Jak velký ten podíl je, nelze stanoviti nějakým procentem. Jak pestré je obecnstvo: přemnohým nevadilo by, kdyby se Antigona odehrávala s dekoracemi barokního slohu, jiným vadilo to, když kdysi v nádvoří karlštýnském ve Vrchlického veselohře byl renesanční portál.

Oboje stanovisko, hledíme-li k osobám mezi diváctvem, má své oprávnění: kdo o slozích něčeho neví nebo si jich alespoň nevšímá, tomu takový poklesek nevádí — výkon hercův je mu všim. Kdo však má smysl také pro umění výtvarné, nejen pro divadlo v nejužším slova smyslu, a pro historii umění výtvarného, toho nedopatření takové, jakmile je postřehne, zajisté zarazí, ba snad urazí. Voláme vytrvale po umělecké výchově... A chtěl by někdo doopravdy, aby návštěvnosti umělecké a historické, nejen svrchovní, nýbrž také všechny své vědomosti umělecké a historické, když jsou nároky z nich plynoucí těm, kdož o úpravu jeviště pečují, z jakýchkoli důvodů nepohodlné?

A konec konců: má divadlo se řídit spíše shovívavostí těch, kteří jsou lhostejní a nevšímaví ve věcech výtvarného umění, ať nedím nevědomí a

tupí, nežli požadavky těch, kteří mají bystré oko a zdravý smysl také pro kostým, krajinu, architekturu? To by bylo přímo reakční heslo!

Arci říká se: Byly doby slavné pro dramatickou literaturu a pro herectví — a nebylo vůbec dekoračního přepychu, nebylo ani toho, co dnes pokládáme za nezbytné; tím méně byla snaha po iluzi, po realismu atd. A cituje se — Shakespearovo divadlo.

Ano, ale proč nebylo dekorací atd.? Z nouze! Byla to divadla lidová, herci byli podnikateli; náklad na uměleckou výpravu byl tedy vyloučen. Ale tehdejší dvorská divadla znala přepych scénický velmi dobře! Je to doba vzniku opery! Balet, výpravné hry! Ale víme již ze XVI. století, jak nákladné kostýmy, dekorace atd. pořizovaly se i pro činohru! Nebyla to umělecká zásada, ale hospodářská nezbytnost, co scénickou výpravu Shakespearova divadla činilo tak chudou.

My, kteří známe již umělecky vypravené jeviště, nemůžeme již odstavit požadavek, aby všechny pomůcky umění scénického sloužily dramatu tak, jako umění hercovo. V tom však je také zahrnut již ten požadavek, který samojediný má své oprávnění při opozici proti přepychu scénickému: jako herec sám nesmí se uplatňovati na úkor dramatu, nýbrž musí mu sloužiti a přispěti, tak také ostatní umění scénické tím více si má býti vědomo svého služebného poměru — ať tak dím — ne snad k básníkovi, nýbrž k celému dílu dramatickému. Podříditi se dramatu však neznamená odsouditi se k vlastní chudobě, nýbrž naopak: celé své bohatství vynaložiti na prospěch díla dramatického.

[Škrt:] Tedy platí požadavek »pravdy na jevišti« bez podmínky, bez omezení, naprosto? Nemá žádných hranic?

Má, ale jsou dvojího druhu.

Jedny proměnlivé: Snaha po pravdě nenáhle se uplatňuje, ale nikdy necouvá. Dnes herec smí mluvit, i když zády je obrácen k obecnstvu; před třiceti, čtyřiceti léty si to troufali jen umělci odvážní, smělí, jimž se říkalo »naturalisté« (někdy s příhanou). Před stoletím pokládalo se to za samozřejmé, že mluvící herec má býti tváří obrácen k obecnstvu. A takových předpisů bylo mnoho (malichernosti). Kdysi herec představující člověka vášní zmítaného, nemocného nebo umírajícího, musil se držeti uvnitř jistých mezí. Dnes tyto meze jsou pošinuty hodně vpřed. A i to umění dnešní, které nechce býti realistické, velmi rádo těží právě z této větší volnosti, realismem vydobyté. [Konec škrtu.]

Ale pro nás má větší zajímavost ta hranice umělecké snahy po pravdě, která je nepovšimnutelná, poněvadž je diktována vlastní povahou dramatu. Je dvojí: akustická a optická (správněji — místo optická — řekli bychom snad: režiséřská, scénická).

První z nich, akustickou, divák-posluchač vlastně nemá ani postřehnouti, jestliže se správně zachovává. »Herec má mluvit na jevišti tak, jako v životě.« To je nemožné. Neslyšeli by ho ani vprostřed přízemí, neřku-li na poslední galerii. Mluvil by slabě a nezřetelně.

Správně tedy: má se mluvit tak, aby posluchačům se zdálo, že slyší hovor nelíčený, v životě skutečném. Ale obecnstvo je nestejně vzdáleno; je třeba jakéhosi akustického průměru — ten stačí.

Režisérská hranice pravdy diktovaná je tím, že pohled na jeviště nemůže být jiný v našich divadlech než jednostranný.

Příklad:

Shon lidí: Valentin (ve Faustovi) umírá obklopen množstvím susedů ze sna vyburcovaných. Dle pravdy nesmělo by být vidět ani Valentina, ani Markétu. Ale skupina navzdor tlačenici v ní panující je jednostranná, napřed otevřená. Proč? Aby bylo vidět. Herec mluvící může nám ukázat na chvíli záda. Proto přeče jej vidíme, neztrácíme z očí. Ale odehrátí celou důležitou scénu nejen tak, že jeho samotného vidíme, nýbrž dokonce tak, že jsme nuceni dívat se na množství lhostejných nám a zády k nám obrácených lidí — to by bylo pošetilé.

Nezapomínejme: Realismus jakožto pravda umělecká v pravém smyslu toho slova nespočívá v tom, abychom viděli pravdivě zobrazené nebo vyličené »něco« (ať je to cokoliv), nýbrž abychom viděli silně a přesvědčivě podané to, co nám umělec podati chtěl. Věc nemůže být však pravdivě, přesvědčivě podána, jestliže se zastírá, odstraňuje, umlčuje. Musíme tedy i Valentina a Markétu vidět; cokoli by tomu překáželo, musí odstoupiti. Co bychom v podobném případě učinili na ulici sami, ač měli-li bychom na Valentinovi a Markétě takový zájem, jako jej máme v Goethově hře? Tlačili bychom se mezi diváky tak dlouho, až bychom umírajícího a jeho sestru viděli. To v divadle není možno, tam jsme odkázáni na své místo; musí nám to tudíž umožniti — režisér.

Z rukopisné pozůstalosti, Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV, svazek 39, listy 370—402.

DEKLAMACE

Deklamace (latinsky *declamatio*) jest umělecký způsob přednášení slov básnických a řečnických. Výtvar básníkův i řečníkův nezbytně má zapotřebí deklamace, neboť teprve slyšitelným sdělením je dílo samo dovršeno, záměr autorův plně uskutečněn. Némé čtení jest pouhou náhradou za hlasitý přednes. Jako každý projev umění výkonného i deklamace má činiti dojem dokonalé *improvizace*, tj. přednášející musí mluvit tak, jako by podával *vlastní* své myšlenky v okamžiku, kdy právě se rodí, nikoliv cizí, v hotovosti již odjinud přejaté a pracně snad naučené. Deklamuje-li původce textu sám (což v dobách nejstarších zajisté bylo pravidlem), není arci v pochybnosti o uměleckých záměrech svých, běží mu tudíž hlavně o dostatečné ovládnutí všech technických *podmínek a prostředků* deklamace: *hlas* musí být *zvučný a vytrvalý* a přizpůsobovati se pokaždé zvláštním akustickým poměrům místním (docela jinak dlužno mluvit v salóne, ve škole, na jevišti, ve sněmovně, s kazatelny, pod širým nebem); dále jen *poddajný a ohebný* hlas, jakož i *hospodárny* dech připouští onu rozmanitost a jemnost melodického spádu (výšky zvuku), rytmu a tempa (trvání) i dynamického odstínování (sily) mluveného slova, bez níž dobrá deklamace obejít se nemůže; žádá se ovšem také bezvadná *výřečnost* a konečně i *průvodní posuňky* (tj. pohyby tváře a hlavy, popřípadě i rukou, jež bezděčně dostavují se skoro při každém přednesu slovním tou měrou, kterou cit se v něm obráží), alespoň takové, aby dojem slova nerušily.

Nyní však jen výkon *řečnický*, jakožto projev povýtce osobní a příležitostný zpravidla zůstaven jest *autorovi* samotnému, kdežto deklamátorem *básně* jen velmi zřídka bývá původce její, obyčejně však *osoba cizí*, přednášející na základě textu psaného nebo tištěného. Obecné *písmo* naše (nehledě ovšem k pokusům již v starověku činěným, užívání všelikých umělých značek při odborném vyučování deklamaci) přímých předpisů pro deklamaci poskytuje nemnoho: leccos naznačuje interpunkcí, pomlčkami, podškrtnutím nebo prokládáním jednotlivých slov a frází atd., ale způsob, jak to i všechno ostatní provádí se až do nejmenších podrobností v daném případě, podmíněn jest jednak zevrubným, všestranným *prozkoumáním básně*, vedoucím k pravému poznání záměrův autorových, jednak bohatou