

I

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

Úvaha podobná zajisté každému, kdo pozornost svou jen poněkud věnuje zjevům literárním, již nejednou se vnutila a přitom vzbudila otázku: v čem vlastně spočívá rozdíl mezi uměleckým slohem epickým a dramatickým? Přítel umění, jenž v takovém případě sáhá po spisech estetických, zřídka nalezá takového poučení, jaké byl očekával: odpověď na otázku tu buď ho neuspo-

kojuje stanoviskem svým, anebo je temnými frázemi až k nepoznání zastřená, anebo zase — a to je ovšem případ nejpříznivější — příliš stručná. Bylo by zde od místa rozebírat kriticky různé náhledy o slohovém rozdílu mezi básnictvím epickým a dramatickým; avšak nemohu mlčením nadobro pominouti některé názory všeobecně známé a dle zdání mého nesprávné.

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

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

Hegel zase a po něm valná část novějších estetiků nazývá epiku básnictvím objektivním, lyriku subjektivním a drama co „vyšší jednotu“ obou objektivně subjektivním, nebo chceme-li, subjektivně objektivním. Rozvržení to na první pohled je správné: epická básně předvádí nám zevnější příběh, lyrická vnitřní život duševní a drama jest jednak názorným obrazem děje, jednak osoby jednající v něm samy vyjadřují své city a své myšlenky. Avšak připouštíme-li i to, že rozdíl mezi epickým a lyrickým básněním je zde dostatečně charakterisován, přece nelze správně se s úlohou „vyšší jednoty“ protivy smírující, jež se přiděluje dramatu. Má-li se naproti lyrickému výlevu postaviti neobjektivnější forma básnická, bude to jistě drama, v němž básník sám dokonale ustupuje, nikdy nemluvě vlastními slovy, kdežto v epic-

ké formě má mnohem více příležitosti, aby svou vlastní osobnost přivedl k platnosti, aniž by se uschovával za škrabošku hereckou. A bylo-li kdysi v starém věku dramatikům (zajisté právem) dovoleno popřáti lyrismu velmi značného podílu na dramate, nesmí se zapomenouti, že naopak moderní drama stanovisku tomu méně je příznivo než moderní epika, i sám prózou psaný román nevyjímá; nechci tím říci, že tento moderní směr dramatu je snad lepší, ba spíše bych v něm pohřešoval dostatečný výraz života vnitřního, tedy toho, co především bývá předmětem lyriky; ale dozajista směr ten není již méně dramatickým, a tím musel by býti, kdyby ono vyšší sloučení objektivnosti a subjektivnosti bylo pravou a jedinou podstatou dramatu.

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

Jaký tedy uznáme podstatný rozdíl mezi slohem epickým a dramatickým? Na to odpověděl již Aristoteles způsobem tak jasným, že věru s podivením jest, jak mohla moderní estetika výroku jeho tak důsledně sobě nevsímati. V nejnovější době byl to hlavně Kirchmann, jenž poukázav k náhledu slavného mudrce hellenského, stal se jeho zastancem v jeho otázce. Náhled ten je velmi jednoduchý. Ne tím, co nám předvádí epos nebo drama, nýbrž způsobem, jakým to činí, liší se od sebe; epos totiž všechno

vypravuje a líčí pouhým slovem, kdežto drama předvádí totéž přispěním herců na jevišti našemu oku tělesnému. Tragedie představuje příběh „ne vypravováním, nýbrž pomocí herců“, praví Aristoteles ve své definici tragedie, aby jasně poukázal k rozdílu mezi ní a básní epickou, která co do předmětu může se jí úplně rovnati. Mimo to uvádí Aristoteles arci ještě jiný rozdíl, jenž za našich dob ztratil platnost svou: drama řecké bylo totiž zvykem odkázáno k jistým zvláštnostem co do volby veršů a co do užívání hudby a již tímto zevnějším rouchem lišilo se od epiky, jež pravidelně užívala hexametru, a sice v době Aristotelově již dávno bez hudby.

Náhled ten budiž základem a východiskem této rozpravy, která má zároveň podati ukázkou, jak estetika z daných prostředků uměleckých může odvozovati pravidla slohu. Že tento postup od specifických prostředků kteréhokoliv umění k jeho specifickým formám a jejich pravidlům, tedy ku slohu uměleckému jest nejspolehlivější cestou pro exaktní estetiku, snadno lze pochopiti; neboť jen v tomto případě stojíme na pevné, nepošinou- telné půdě a vystříháme se veškeré libovůle.

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

Jedna věc při tom je důležitá: všechno popisování a vypravování autorovo je podstatnou částí básně samé, patří k uměleckému dílu a má tudíž plné účastenství na slovesném a rytmickém vyzdobení. Není to snad jen nutné zlo, bez něhož by se slova jednajících osob stala namnoze nesrozumitelnými a nesouvislými,

nýbrž přímo předmět tvoření uměleckého. Tam arci, kde románopisec snaží se býti u vypravování a líčení svým pouze věrným, bez básnického naladění a vzletu, bez přičinění obraznosti poetické, tam, kde popis místa děje podobá se kapitole topografické nebo nějakému seznamu inventárním, kde zevrubné líčení hrdinů má na sobě ráz osobního popisu v zatykači, kde každé hnutí osob zaznamenává se se svědomitostí psychiatrickou nebo kriminalistickou, raději to uvidíme, když prozaické přítěže té bude co možná nejméně. Ale to věru není pravý způsob epického básnictví.

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

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

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

„Anebo?“

„— přineste mi je sem do parku.“

„A kdy, kde vás tu najdu?“

„Třeba u sfingy — zejtra ráno.“

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

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

„Budu vám velice povděčna,“ zvolala živě, však dodala přítulmeným hlasem, ohlížeje se na všechny strany: „K nám je nesmíte přinést; teta by mne pláslila. Pošlete je po Jahodovi anebo —“

„Anebo —“ opakoval Václav dychtivě.

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

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

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

Zvolil jsem zúmyslně příklad, jenž je prost vší okázalé efektivosti a nic neobyčejného nezahrnuje, zároveň pak ono psychologické prohloubení dociluje popisnými slovy nejprostšími, ač spisovatel, čtenářům Květů ovšem velmi dobře známý, kde toho zapotřebí jest, v líčení užívati umí nejsytějších, nejživějších barev bohaté své palety básnické.

Obraz, který slova epikova staví před naše oko duševní, ovšem není tak živý, zejména pak ne tak určitý a význačný jako to, co ve skutečnosti spatřujeme zrakem tělesným. S druhé strany však nelze neuznati, že volnost, kterou i sebezvrubnější popis vždy ponechává fantasii naší, činí možným, aby se v jistých mezích vyhovělo i nejrůznějším směrům vkusu. Jeť známo, že hrdinové románů velmi často přijímají tvář a postavu našich známých ideálů. Společnost, do které čtenáře uvádí romanopisec, je tudíž mnohem intimnější, důvěrnější než ta, již nám malíř nebo herec vnucuje obrazem určitě ohraničeným a nezměnitelným.

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

nému, jenž právě o zvláštностech slohu dramatického rozhoduje v přední řadě.

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

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

Avšak i člověk, jenž jinak v životě varuje se oné přílišné živosti u vypravování, již „dobrý tón“ moderního života společenského kárá jakožto prý poněkud „komediantskou“, přichází nezřídka do rozpaků, má-li předčítati román a chce-li v posluchači vzbuditi takový interes, jaký má na díle tom on sám. Vratme se zase k onomu svrchu uvedenému příkladu z Čechovy povídky „Mezi knihami a lidmi“. Možno zajisté čísti slova rozmluvy klidným hlasem a stejným spádem i rytmem, jelikož „živost“, „přítlumený hlas“, „dychtivost“, „váhavost“, „šeptání“ a všechny podobné odstíny přednesu dostatečně naznačeny jsou vypravováním. Arci tento popis deklamace následuje obyčejně teprve po uvedených slovech a tak velmi snadno odporuje obrazu, jež si posluchač byl již předtím učinil na základě slov klidně pronesených. Staré epos u věci té má značnou výhodu naproti modernímu románu; uvádění osoby, která mluví, i způsobu, jakým to činí, zpravidla předchází vlastní slova její, takže tím fantasii posluchačově dán již jistý směr, jemuž pak ani sebeklidnější přednesení slov oněch nemůže býti valně na úkor.

Předčítateli moderní prózy epické patrně nezbyvá nic jiného než přizpůsobiti spád hlasu svého alespoň do jisté míry poznámám popisujícím. Jaká však tato míra býti má, nelze ovšem rozhodnouti všeobecnou normou; zde musí individualitě předčítatelově

ponechána býti volná ruka. Nesmíme ho kárati ani tenkrát, když tak přirozeně, ohnivě a živě deklamuje jako herec, v kterémžto případě arci následující poznámky v příkladě našem: „zvolala živě“, „opakoval dychtivě“, „dokončila váhavě“, „zašeptala“ atd. staly by se docela zbytečnými a připomínaly pověstné ono „totož jsou svíčky, totož jest mýdlo, totož jest lev“. Co z toho následuje? Nic jiného, než že novověcí beletristé dávno již uvykli psáti pouze pro čtenáře, ne však pro deklamátora. Chybou to nazvati nelze, poněvadž moderní svět cítí potřebu takového němého čtení a není věru nikoho nedůstojno vyhověti potřebě té způsobem uměleckým. Ale nechťjme z toho souditi, že veškeré účastenství citu a vášně při deklamaci epické je vlastně nemístné, že epický „klid“ je naprosto vylučuje. Řekl jsem právě, že staré epos má velikou přednost před moderním románem proto, že ono klidný, stylisovaný přednes spíše snáší než tento. Z toho arci následuje jen možnost podobného přednesu, nelze však nikterak tvrditi, že staré epos skutečně se takovýmto jednotvárným způsobem deklamovalo a tudíž i nyní ještě deklamovati má. Homér a Vergil zajisté nebyli méně populární mezi lidem řeckým a římským, než na př. Ariosto nebo i Torquato Tasso jsou nyní ještě v Itálii, a co do živosti letory a fantasie zajisté Hellenové, zejména kmene ionského, nestáli za nynějšími Vlasy. Kdo v Neapoli slyšel muže z lidu s plamenným zápalem a se všemi efekty hereckými deklamovati nebo vlastně předčítati sloky některého z oněch epiků italských a pozoroval napnutost a účastenství, s nímž posluchači sledují každý verš, každé slovo, ten sotva dovede si představit, že by kdysi před dvěma tisíciletími na tomtéž snad místě, u přístavu, a před stejným obecnstvem, námořníky to a dělníky, byl nějaký rhapsoda dobře pochodil, kdyby Homérový verše byl přednášel asi tak, jako jsme je kdysi skandovati musili ve školách latinských. Že umírněnost a klidnost antická zajisté i zde se činila platnou, dodávajíc ovšem epickým hexametřům více důstojnosti a vážnosti, nežli jí míti mohou stance romantické, o tom nelze pochybovati; avšak že umírněnost a klidnost ta nikterak není totožná s nedostatkem života a přirozenosti, to hlásá sterými výmluvnými ústy všechno to, co z oboru výtvarného umění a básnictví řeckého se nám zachovalo.

Tím arci, že se epos živě deklamuje a deklamace třeba i posuňky provází, nestává se epos dramatem. K tomu bylo by zapotřebí, aby všechno vlastní autorovo vypravování a líčení z kontextu poetického úplně zmizelo a jen přímá řeč jednajících osob v něm zůstala; samo sebou se rozumí, že pak zachování souvislosti

a srozumitelnosti děje vymáhalo by různé změny toho, co zbývá. A právě tyto změny, o nichž později zevrubněji bude jednáno, jsou podstatnými znaky slohu dramatického. Ze změn těch plynou mnohé přednosti dramatu, nehledě k živosti a přesvědčivosti dojmu scénického, ať již ve skutečnosti nám podaného, ať na základě našich zkušeností divadelních pomocí stručných poznámek čtených ve fantasii naší sestrojeného. Z některých výhod slohu dramatického, na př. z většího soustředění děje, ostřejší charakteristiky, obmezení i počtu osob i rozměrů celého díla atd. může sice také epický básník těžiti, aniž by proto dílo jeho přestalo býti výpravným; ale namnoze nemá ani interest, aby po vlastnostech těch toužil, an jiným směrem nalezá dostatečnou náhradu jinými opět výhodami, jen jemu a nikdy pravému dramatikovi, t. j. takovému, jenž pro divadla píše, přístupnými.

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

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

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

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

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

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

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

Pouhý dialog arci ještě nečiní drama. Avšak činí je tenkrát, když se stává principem útvárným pro tvoření básníkovo, když z něho vyvádí se jednotně a důsledně veškerá pravidla slohová. Především dlužno míti na zřeteli, že básník v dramatu podává výhradně slova jednajících osob, že nikde sám nevypravuje a nepopisuje. Celá vnitřní jednota děje, celá souvislost jeho a tudíž i všechno odůvodňování musí se dokázati ústy mluvících a vůbec tím, co se nám na jevišti přímo poskytuje. Jak nesnadno však bývá vpraviti všechny závažnější momenty nenuceně a přirozeně do dialogu, nemusíme ani zkoušeti vlastním tvořením; stačit úplně, když v divadelních hrách, jinak o značné zručnosti autorově svědčících, slyšeti musíme věci patrně jen na obecenstvo adresované, jež by jednající osoby ve skutečnosti mezi sebou zajisté nikdy nemluvily, snad ani mluvit nemohly.

Nejčastěji hřeší se proti tomuto základnímu pravidlu monologu. Pohodlný výklad, že monologem hrdina objevuje toliko své myšlenky, že tudíž je dovoleno pohlížeti tímto okénkem do jeho vnitř, kdykoliv se to zdá autorovi býti na prospěch plánu hry, zakládá se na částečném omylu. V dramatu má býti odůvodněno nejen všechno to, co se mluví, nýbrž vůbec již i to, že se mluví. Kdo sám sebe umí jen poněkud pozorovati, zajisté se dosti často, v okamžicích pohnutějších, přistihl o samotě při myšlenkách, které neprolétají mozkiem s onou obvyklou hbitostí, jež jim ani tolik času nepřije, aby se uspořádaly ku přesnému vyjádření slovesnému, nýbrž které houževnatě drží se místa svého v duševním obzoru, zaujímající celou pozornost, a nechť již více

nebo méně volně plynou, přece vždy pevně nabývají formy slovesné. Pak jsou to zcela určitá slova, zcela určité věty, ba i s výrazem a důrazem zcela určitým, jež pronášíme v duši své. A jen v duši své? Namnoze — arci dle letory a zvyku jednotlivcova — i rty naše nevědomky se pohybují, v celém ústrojí hlasovém cítíme innervaci, jako kdybychom skutečně mluvili, a následkem toho dostavuje se pak i únava jakási, třeba ke skutečnému zvuku ani nedošlo. Někdy dokonce i hlasitě hovoříme sami s sebou. Toť jsou ony okamžiky, v nichž v dramatu nastupuje monolog: okamžiky, v nichž nás zvláštní stav duševní nutí k mluvení, nechť již ku hlasitému nebo utajenému, okamžiky, v nichž výslednici svého myšlení, citění a snažení bezděky upravujeme v plastickou formu mluvy. V takových případech zajisté jen tím se zabýváme, čím dle celé situace zabývati se musíme; nebudeme si sami vypravovati věci nám již dávno známé, odbyté, snad dokonce i lhostejné. Jinými slovy: tomu, kdo na jevišti mluví monolog, divák tajně a nepozorovaně naslouchá; i ruší to veškerou iluzi, když v monologu obsaženy jsou výroky, které patrně nemají jiného účelu než informovati diváka.

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

Pravidlo: co možná nejvíce scénického děje a co možná nejméně vypravování, znali i staří Řekové. Oblíbené u nich epické epizody jen zdánlivě tomu odporují; bylyť přirozeným následkem zvláštních slohových názorů a pravidel, směřujících k největšímu soustředění dramatu i co do osob jednajících, i co do místa děje. V nejlepších tragediích bývá i vypravování prologu — který ostatně nelze porovnat s první scénou moderní hry — pečlivě motivováno a to, co vypravují pověstní „poslové“, nebývá ničím jiným než náhradou za scény dramatické, které tehdejší vkus nepřál si viděti na jevišti nebo které by co epizody jednotný

proud děje více ještě přervaly než vypravování. Novověký básník i v té věci má volnější ruku: devatenácté století není tak útlocitné jako doba Perikleova a zařízení našich divadel přeje změnám scenerie.

Z toho, že básník dramatický nadobro vzdává se slova ve prospěch reků svých, plyne, že také veškerou charakteristiku vložití musí jednak do vlastních slov a skutků jednajících osob — samo sebou se rozumí, že i herec maskou atd. mnoho přičiniti může —, jednak do úst druhých činitelů děje jakožto úsudek přímo nebo nepřímo pronesený. V eposu doplňuje básník tuto jemu a dramatikovi společnou charakteristiku ještě vlastními poznámkami a pak si zejména tím, že hned na začátku svého vypravování podati může zevrubné vylíčení povahy, které nás pak jako stálý, určitý obraz provádí po celý děj, velice usnadňuje úkol svůj. Doplňující tyto poznámky a popisy v dramatu ovšem mizí a jen ve velmi řídkých případech poskytuje monolog jakousi takousi náhradu za ně.

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

Avšak nejen takové podrobnosti, které se vztahují k motivování děje, k líčení charakterů atd., tedy ku věcem závažným, podstatným, musí dramatik podávati na jevišti, kdežto epik několikola slovy mimochodem pronesenými spokojiti se může; velmi

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

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

téhož výjevu, stojícího co do formy podání všem na téže výši jako kterákoliv scéna „sólová“! A jest-li dovolena aplikace na naše poměry umělecké, zajisté sluší konstatovati, že ne jeden z našich spisovatelů přílišným počtem jednajících osob, zejména v tragediích historických, úspěchy své zbytečně sám ztenčuje.

Také zevnější uspořádání děje, jeho článkování a jeho stoupání i klesání podmíněno jest jediné zvláštními prostředky dramatickými. Ze každému dramatu vykázáno jest jakési maximum trvání, bylo již podotknuto. Arci jsou pravidla podobná vždy jen relativní. O délce divadelního představení rozhoduje zvyk doby, národa, města. Staří Athénané strávili o slavnosti Dionysově celý den v divadle, v Itálii a Francii trvá operní představení nejméně tři, často i čtyry hodiny nebo ještě více, u nás nejoblíbenější délka jest půl třetí hodiny, Prokrustovo to lože, na němž zmrzačeno již ne jedno dílo umělecké. To však jsou ustanovení zcela zevnější, vlastní vnitřní stránky umělecké hrubě se nedotýkající. Proto také námitky, které z této příčiny bývají činěny dramatum, nemají váhy. Don Carlos proto, že nezkrácené provozování jeho trvá třeba šest hodin, ne-li ještě déle, nepozbývá vysoké umělecké ceny své a Hugenoti, kteří v původní formě své zajisté tutéž dobu vyžadují, nestávají se tím horšími. Rozměry takové arci nepříslušely by repertoáru všednímu; ale při zvláštních, vzácných příležitostech a jedná-li se o díla významu neobyčejného, vytrvá vnímavé, pro umění opravdu nadšené obecenstvo zajisté tak dlouho v divadle, aby pěti nebo třeba šesti-hodinná hra provozovati se mohla.

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

Zde rozhodují především zákony psychologické. Z počátku bývá pozornost diváková čerstvá, svěží; on sám trpělivě sleduje

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

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

Co zde řečeno bylo o celém dramatu, stejně platí též o jednotlivých aktech; tvořit i ty uzavřené v sobě celky, o jichž vnímání rozhodují tytéž psychologické zákony.

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

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

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

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

Nežli se rozloučíme s básnickou stránkou dramatu, obracejíc se ku scénice a herectví, nesmíme pomlčeti o hlavní věci, která se vznáší vysoko nad komposicí děje a nad charakteristikou osob: o vlastní poesii. Zapomíná-li dramatická literatura naší doby příliš často, že především má býti dramatickou poesii, snadně nalezneme toho příčinu. V eposu poskytuje líčení poměrů časových, místností děje, zevnějšku osob, vůbec popisy, vypravování, reflexe atd., jež pronáší básník vlastními ústy, tolik nerozmanitějších příležitostí k rozvinutí všech kouzel poesie, že celkový dojem i tenkrát může býti opravdu básnický, když slova jednajících osob jsou zcela prostá, střízlivá, ba i prozaická. Drama však za střízlivou prózu dialogu nemá žádné náhrady poetické; umění scénické a herecké může sice básnický dojem valně zvýšiti a sesílit, ale nikdy nedovede jej nahraditi úplně. Z toho patrně

plyne, že dramatik jediné poetičností dikce v dialogu způsobiti musí to, co epikovi pomocí hojných básnických popisů, reflexí a p. v. stává se mnohem snadnějším. Jinými slovy: má-li drama státi co do dojmu básnického na stejné výši s eposem, musí dialog jeho býti mnohem poetičtější než dialog epický. Zde opět shledali jsme se s jednou oněch příčin, ze kterých realismus v oboru epiky mnohem šťastnějším bývá než v dramatech. Románopisci nepoměrně snadněji se může podařiti, aby příběhu třeba fotograficky věrně líčenému svými subjektivními přídavky dodal patřičné nálady básnické. Dramatik však veškerou poesii vložití musí jen do příběhu samého a do dikce jednajících osob. Tím stává se epické básnictví volnějším, všestrannějším, dramatické však obmezenějším, vázanějším. Zato arci je zase drama — pokud básnickovy práce se týče — u porovnání s eposem mnohem plastičtější, poněvadž výhradně účinkuje objektivně podanou duševní postavou lidskou, jako socha tělesnou, a zároveň mnohem ideálnějším, poněvadž tuto lidskou postavu musí povznášeti vysoko nad hladinu všedního života, ač chce-li vůbec právem slouti básní.

3

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

Obraz scénický provází současné slovo hercovo asi tak, jako hudba instrumentální provází nápěv písň. I jesti patrné, že nesmí spokojovati se tím, když dojem díla básnickova nikterak neruší, nýbrž že všemožně musí jej podporovati a stupňovati. Toho bylo

si dramatické umění všech dob a národů dobře vědomo, kdykoliv ku značnější výši se povznášelo, a jen nedostatek prostředků, buď uměleckých, buď hmotných, snaze té kladl jisté meze. Staří Řekové věnovali nejen velkou péči, ale i velký náklad zevnější úpravě divadelních her, a ta část umění hereckého, která určena byla pro oko, podrobena estetickým zákonům neméně přísným než deklamace a zpěv. Ano, snaha na př. poskytnouti ději dramatickému důstojné jeviště byla tak mocná, že překročivši tehdejší hranice umění výtvarného, zavdala blahodárný podnět k jejich rozšíření: teprve na základě malby dekorací divadelních vyvinulo se samostatnější krajinářství a vzniklo bedlivé studium perspektivy. Drama tudíž i v oboru výtvarném hledalo si nové, neobyčejné cesty a prostředky, a to právě v době Aischylově a Sofokleově. A byla-li v době Shakespearově dekorativní úprava jeviště dosti primitivní, nesmíme zapomenouti, že hlavní příčinu úkazu toho spatřovati sluší v nedostatku hmotných prostředků, jelikož divadla činoherní tehdy obyčejně jen na výdělek byla poukázána, kdežto jiným hrám a zábavám, při dvorech knížecích oblíbenějším, dostávalo se všech pomůcek scénických a dekorativních měrou nejhojnější. V době, když Shakespear psal svého Julia Caesara, svého Leara a svého Hamleta, obdivovala se Itálie již prvním operám, jichž úprava nadmíru nádherná těžila všemi směry z vynalezavosti malířů dekorací, mašinistů i divadelních krejčích. A jako opery, tak i balety i jiná podobná představení štědře bývala obmyšlena všemi prostředky scénických efektů: účelům těm věnovali velmožové namnoze sumy přímo úžasné. S nákladem tím nelze ovšem skromné podpory, jichž se zde onde dostávalo společně s činoherním od některého mecenáše knížecího, ani porovnat, a při dvorech bylo pěstování činohry tenkrát velmi vzácnou výjimkou — než v případech takových zajisté i scénickému umění dostávalo se vydatnější podpory. Tou měrou konečně, kterou drama mluvené přestávalo býti popelkou kruhů bohatých, stoupala i bohatost i umělecká hodnota úpravy scénické.

Nyní všim právem žádáme na každém slušném divadle, aby i při činohře poskytovalo nám scénický obraz co možná nejdokonalejší. Tomu ovšem nesmíme rozuměti tak, jako by nákladnost a zevnější lesk scenerie byly podmínkou pravých úspěchů umění dramatického; ne o její oslňující nádheru zde běží, nýbrž o hodnotu uměleckou. Bohužel tyto dvě velice různé věci přecházejí se zaměňují a pozornost, která se obrací ku scénickému obrazu, nezřídka pravým záměrům básnickým spíše se přičí, než prospívá.

Odloučení všeho zbytečného přepychu od nezbytných požadavků uměleckých není arci příliš snadné; ale záhada patrně zasluhuje bedlivějšího uvážení u těch, kteří spravují divadla, zejména divadla menšími hmotnými prostředky vládnoucí.

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

Také vzhledem ke kostýmům možno tvrditi, že správnost a vhodnost nevyžaduje vždy nádheru a nákladnost. Ba velmi často byla by právě zde větší správnost zároveň větší úsporou. Řeknu to zcela krátce: herci na jevišti chodí příliš často v bohatém slavnostním kroji, i když by třeba oblek všední, prostší a skromnější, lépe byl na místě. Jsou to ještě zbytky oné doby, v níž král neobjevoval se na jevišti bez úplného ornátu královského,

v níž rytíř vystupoval vždy v dokonalém ozbrojení, v níž i sám chudý pastýř a pastýřka svátečně vyfintěni, jako na maškarním plesu, pásli svá stáda. Nyní nejsprávnější bývají kostymy ve hrách ze života moderního, jelikož každodenní zkušenost podporuje zde pojmání realistické. I známá snaha hereček vynikati elegancí a bohatostí toalet není ničím jiným než odleskem života skutečného. Hry historické však z valné části snesly by velmi dobře, kdyby místo nedělní okázalosti zaujala všední správnost.

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

Zde vyskytuje se nám celá řada zajímavých otázek, týkajících se umění hereckého. Jen o jedné chci učiniti stručnou zmínku. Že herec masku svou přizpůsobuje co možná povaze úlohy své, rozumí se samo sebou a nikým nebývá káráno. Avšak v jedné věci nezřídka rozcházejí se mínění velice: klade-li se totiž otázka, jaký má býti zevnějšek hercův. O tom arci není sporu, že postava musí býti úhledná, mírou svou obou výstředností stejně vzdálená; tváři hercově však dosti často uděluje se odpustek a o zpěvácích operních dokonce velmi zhusta se tvrdí, že zpěvem svým zastříti mohou veškeré nedostatky zevnějšku. Náhled ten zdá se mi býti docela křivým. Pravda jest, že jsou herci a zpěváci, jejichž vzezření není nikterak příznivé, kteří však uměním svým tak nás poutají, že na nedostatek onen rádi zapomínáme. Ale to může se podařiti jen umělcům prvního řádu; a z takových vzácných výjimek nesluší odvozovati pravidla všeobecná. Z toho, že někdy navzdor nepřiznivému zevnějšku umění herecké nás okouzlují, nesmíme souditi, že postava a tvář hercova je věcí docela vedlejší. Zkušenost učí nás naopak, že namnoze bývá všechno nadání i umění marné, není-li podporováno zjevem příjemným, ne-li krásným, tedy alespoň sympatickým; i jesti známo, že dosti často o úspěchu herečky nebo zpěvačky rozhoduje krása její v řadě první. Buďme jen spravedliví a nehorlemež přílišně proti podobné „profanaci umění“! Vzpomeňme si jen, že ne-

milosrdně — a vším právem zajisté — vytykáme malíři, když nám předvádí typy nepěkné a neušlechtilé, třeba jinak byla kompozice celého obrazu i výraznost jednotlivých tváří sebezdařilejší. Obraz scénický nemůžeme přece posuzovati jinak, a může-li herec jinými prostředky nahrazovati to, čeho se jeho zjevu nedostává, musíme s druhé strany zase míti na zřeteli, že na př. kontrast mezi zevnějškem nějaké osoby a způsobem jejího mluvení stává se tím patrnějším a tím nemilejším, čím ideálnější si ona počíná, a že teprve tenkrát nadobro mizí, když nás osoba ta přímo okouzluje a unáší. Bylo by zajisté nedorozuměním, kdyby tato slova moje vykládal někdo v ten smysl, jako bych z jeviště vyloučiti chtěl každého, kdo není Adonis nebo Venuše. Zastávám se jen toho, co v celém moderním umění tak příliš se podceňuje: krásy člověka, jejíž zvláštní kouzelné půvaby ničím nelze nahraditi, ani charakteristikou obrazu, ani poesii myšlenek. Netřeba než poukázati k umění antickému, chceme-li z výmluvného příkladu poznati, jaký význam pro veškeré obory umění má tělesná krása člověka. Utíká-li se tudíž herec nebo herečka k nejrafinovanějším pomůckám kosmetickým, koná tím vážnou povinnost uměleckou, třeba by snad skutečnými pohnutkami nestála osobní ješitnost na místě nejposlednějším. Tam ovšem, kde nežadáme anebo snad ani žádati nesmíme zjevu ideálního, nebudeme také přísně posuzovati zevnějšek hercův; ba jest na bíle dni, že na př. pro mnohé úlohy karakterní a komické hodí se výborně i postavy i tváře jinak snad velmi málo sympatické.

Vraťme se ku svému východisku: k důležitosti scénického umění pro sloh dramatický. Není ono pouhou zbytečnou okrasou, pouhým nezávažným přílepkiem dramatu, nýbrž podstatnou částí jeho, osnovu děje namnoze touže měrou určující, jakou ono samo ve svých výkonech určováno bývá slovem básnickým. Nemůžeme si tudíž mysliti pravého básníka dramatického bez dokonalé znalosti jeviště, všech jeho prostředků, nedostatků a efektů. Přitom arci nejedná se jen o to, aby básník znal co možná nejlépe to divadlo, pro které právě píše, tedy jeho pomůcky dekorativní, jeho personál a jeho obecnost; neboť jsou i případy velmi husté, v nichž dramatik, pomýšleje na budoucnost, lépe činí, neváže-li si zbytečně ruce všelikými ohledy na okamžité, snad i dosti neutěšené poměry, které se třeba snadno a rychle mohou zlepšiti. Mnohem více záleží na tom, aby autor hry divadelní dobře znal přirozené hranice umění scénického vůbec, aby na něm nezádal výkonů buď naprosto nemožných, buď u porovnání s konečným výsledkem bezúčelných. Není to náhoda, že největší

dramatičtí básníci bývali buď sami herci nebo alespoň v blízkém styku s divadlem. Kdo zná jen dramatickou literaturu a ne jeviště, bude při vypočítávání svých efektů operovati vždy s několika veličinami neznámými. A nemysli si nikdo, že jen představení vzorných dramát jsou pravou školou spisovatele, věnujícího se divadlu; naopak: právě Sofokles, Shakespeare, Molière, Schiller a Goethe poučují nás při pouhém čtení skoro více než při provedení scénickém, poněvadž jednak největší jejich přednosti spočívají v tom, co rozumem bedlivě zkoumati a rozbíratí musíme, jednak plný básnický dojem předvedeného děje a hluboká moudrost pronesených myšlenek příliš nás zaměstnává, než abychom všem zevnějším prostředkům a prostředkům technickým věnovali patřičnou pozornost. Zato zase drama ceny podřízenější čtenáře nepoučuje tou měrou, jako divák; záleží ovšem hlavně na tom, jak se provozuje: z výkonů dobrých herců bude mít dramatik vždy značný zisk.

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

Jak mnoho žádati lze zejména na komparserii a na scenerii

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

Nelze upříti, že dramatická živost a činnost komparserie meiningské někdy zabíhá až do jakéhosi nervosního, rozčileného neklidu — ale svědčí takovému výjimečné upřílišnění již proti principu samotnému? Meiningští dále prý nás poutají svým zevnějším aparátem scénickým a svými episodami na úkor vlastního jádra dramatu. Namnoze skutečně se tak děje. Pátráme-li však po příčinách úkazu toho, nebudeme jim to vykládati ve zlé. Jednak obrací se pozornost obecnstva, jemuž tak pečlivá, promyšlená, vkusná a bohatá úprava činoherní jest věcí neobvyklou, přirozenou cestou především k dojmům novým — pokud jim nepřivykne. Scénická úprava Hamleta, v očích našich sebeskromnější, snad přímo chatrná, jakou na př. spatřiti můžeme za našich dnů i na jevištích třeba menších, byla by zajisté v době Shakespearově na divadle Globe nebo Blackfriars v Londýně způsobila alespoň tutéž sensaci jako nyní Meiningští, a naši zastancové „středmosti umělecké“ byli by patrně i tenkrát horlili ve jmenu básnictví proti pokroku umění scénického zrovna tak, jak to činí dnes. Druhá příčina, kterou u Meiningských vedlejší dojmy vítězí nad tím, co vlastně má býti věcí hlavní, spočívá v tom, že výkony prvních herců nestojí vždy na téže výši jako výkony umění scénického. Nechci tím zlehčovati personál herecký; jsou v něm síly vzácné a zejména jednou vlastností vynikají všichni: pravým uměleckým podřizováním se celku. O nějakém lichém virtuosství není řeči. Avšak na takovém stupni dokonalosti jako umění scénické vlastní herectví Meiningských přece nestojí; toto poslední překonáno jest nepopíratelně nejedním dvorním divadlem německým, ono však nikde nebylo dostiženo, neřku-li předstiženo, a v každém městě, kdekoliv se jednou objevilo, zanechalo blahodárné, trvalé stopy. Umělecký princip Meiningských jest celistvost a jednotnost dramatu, k níž přispívati mají všichni současní činitelé stejnou, t. j. nejsvrchovanější měrou. A jestliže se jim ve

všem a vždy nepodařilo zjednatí tomuto zajisté chvalitebnému principu dokonalou platnost, tož zdá se mi býti alespoň všeobecně uznáno, že co do uměleckého dojmu povšechného, tedy co do vlastního požitku z dramatu celého, stojí představení Meining-ských právě o tolik nad představeními, v nichž Rossi nebo Salvini okouzlovali severní obecnstvo, o kolik tito právě jmenovaní tragédové vlašští, virtuosové nadměru skvělí, vynikají nad jednotlivé první herce meiningské.

Dosti již o tom, co v dramate nejvíce se vzdaluje básnictví epickému, o umění scénickém. Vraťme se zato ku konci na okamžik k onomu druhu plodů dramatických, který dle mínění mnohých jednou nohou stojí takořka na půdě epiky: k dramatu knihovému. Co je vlastně drama knihové? Skutečné drama, jehož scénická působivost nám nedostačuje? Pak bylo by to drama slabé, špatné, ale nikoliv zvláštní druh umělecký. Ostatně jsou náhledy o scénické působivosti, jak svrchu již bylo řečeno, velmi relativní. Antigona mnohým jest dnešního dne dramatem knihovým, ač současník Sofokleův sotva pohřešoval účinnost tragedie té při skutečném provedení na jevišti. Shakespeare zajisté nebyl muž knihových dramát; a přece setkáváme se nezdědka s tvrzením, že Hamlet lépe se čte v soukromí, než se poslouchá v divadle. Toť patrně nedorozumění. Špatné provedení Hamleta arci nás nepovznese tak jako pouhé jeho přečtení; ale z takových případů jeho zneuctění nelze vážití soud o mistrovském díle uměleckém. Že však dobré provedení této tragedie účinkuje na nás dojmy mnohem hlubšími než čtení, ano i než sebešťastnější recitace, o tom nelze pochybovati; bylo by to věru nejrozhodnější odsouzení herce-dramatika Shakespeara. A obecnstvo, které by se při zdařilém provedení Torquata Tassa, Ifigenie na Tauridě nebo Nathana Moudrého nudilo, zajisté jen z nejmenší části by se povzneslo a pobavilo s knihou v ruce mezi svými čtyřmi stěnami.

Jsou ovšem také výborná dramata, která zdají se na první pohled býti psána jen pro čtenáře, ne pro obecnstvo divadelní. Avšak i hry takové účinkují na jevišti úchvatně, je-li v nich pravá poesie a činí-li forma jejich scénické provozování vůbec možným. Že se při tom předpokládati musí i herecký personál i obecnstvo na básnické výši díla toho stojící, samo sebou se rozumí. Má báseň mistrovsky deklamovaná činiti chatrnější dojem než čtená, snad dokonce němě čtená od diletanta? A máme snad pro tu neb onu slabou stránku technickou dramatické básně prvního řádu vypuzovati z jeviště a vězniti v knihách? Mezi nejkrásnější a nejhlubší dojmy, jež jsem kdy zažil v divadle, vždy počítati budu

provozování Byronova Manfreda s hudbou Schumannovou na mnichovském divadle residenčním.

Chceme-li tudíž právem mluvit o knihovém dramate, může to býti jen drama takové, jehož divadelní provozování z jakýchkoliv příčin jest naprosto nemožné. Avšak ani takovéto výjimečné zjevy nejsou zvláštním druhem básnickým. Co v divadle vnímáme okem tělesným, poskytuje fantasie zraku duševnímu, čteme-li drama v soukromí; a tak stává se vlastně z každé čtené hry divadelní — drama knihové. Na podstatě formy umělecké a slohu básnického se tím ničehož nemění; neboť i „nejknihovější“ drama — smím-li se odvážit na výraz takový — předpokládá scénické umění a skutečné jeviště právě tak jako každá hra repertoární: jen z těchto pramenů plyne jeho forma a jeho sloh. Kdyby nebylo divadel, mohli bychom míti sice dialogisované epos, ale nikdy knihové drama, tento surogát skutečné hry divadelní. Že konečně v poetickém plodu, jenž jest určen ku čtení, nelze nikterak spatřovati dovršení onoho druhu básnického, jenž vznikem i vzrůstem svým vázán jest k umění scénickému, je tuším patrné. Jednu nemalou výhodu však upřítí nesmíme dramatu knihovému: neohlížejíc se po možnosti nebo nemožnosti scénického provedení, zachovává si volnou ruku při volbě a úpravě látky asi podobně jako epos. Proto bylo zajisté nemístné zavrhovati ze zásady drama, které není určeno pro jeviště; ale střežme se, abychom v něm nespatořovali ani zvláštní druh poesie dramatické vedle dramata divadelního, nebo snad dokonce i nad ním, ani jakýsi přechod z epiky do dramatiky. Přechod takový způsobují všeliké smíšené formy, z části dramaticky dialogisované, z části výpravné, celkovým slohem svým však vždy k epice se klonící, jichž zejména nejnovější literatura nemá nedostatek. Avšak ani ty nelze nazvati samostatnou kategorií básnickou, která by měla zvláštní a určitá pravidla estetická.