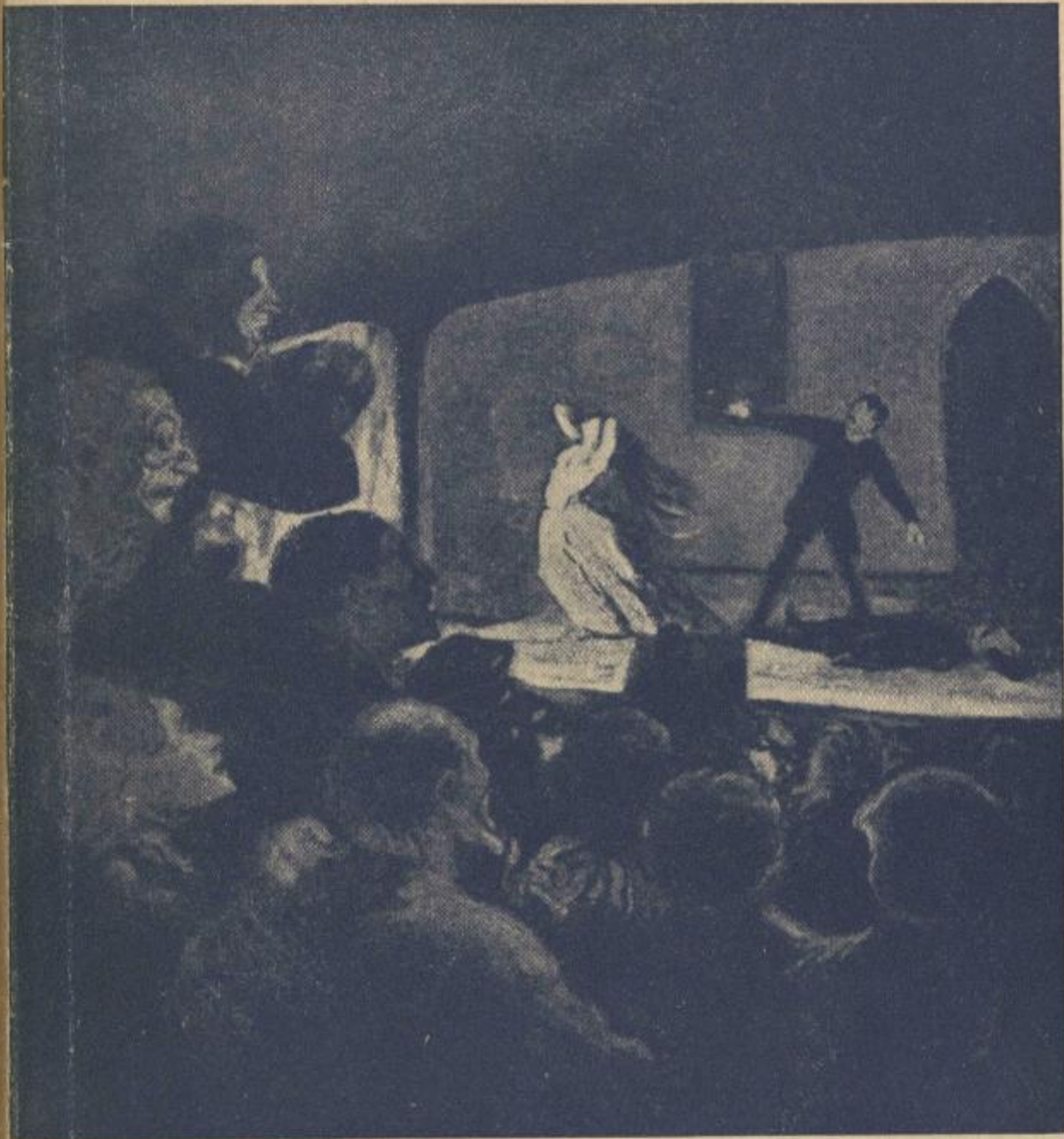


Knihovna divadelního prostoru • svazek **6**



GUSTAV FREYTAG

TECHNIKA DRAMATU

GUSTAV FREYTAG



1944

Č. km. 1156

Cena 60.— K

TECHNIKA DRAMATU

ÚSTAV PRO UČEBNÉ POMŮCKY

PRAG — PRŮMYSLOVÝCH A ODBORNÝCH ŠKOL — PRAHA

TISKEM: POLITIKA

1
104 - FREY-1-2
**ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY
BRNO**

3460-02

„Drama je samostatným literárním dílem, pokud je odloučeno od syntesy divadelní; ve styku s ní se stává libretem, na němž režisér, herec, výtvarník a hudební skladatel staví své umění, tak jako zdi domu se vytyčí nad jeho půdorysem.“ (Soutěž a tvorba, roč. XVI. 1943, č. 1, M. K.: Autorství a divadlo.) Rozvineme-li přirovnání o půdorysu domu a dramatu dále, můžeme říci, že také drama je samo o sobě složitou strukturou, tak jako je půdorys domu výslednicí úvah funkčních, provozních a snah o organizaci žití v zamýšleném prostoru; také drama se nám jeví (již ve své literární podobě) jako strukturální dílo, jako výslednice složitě souhry sil, která je zdrojem dynamických impulsů pro uměleckou práci další (viz theoretické podepření v pracích Dr. Jana Mukařovského, zejména v „Kapitolách z české poetiky“).

Freytagova kniha, jejíž překlad zde uvádíme, vznikla v roce 1863, tedy v době, kdy vlastní jevištní technika divadelní měla o mnoho nižší úroveň. Je založena na výslednici dlouholetého vývoje dramatu, nechce být zákoníkem, ale především slabikářem dramatika, knihou, která vede a učí. Nepředpisuje neměnné normy a jen v takové poloze chápání může být prospěšná. Učí řemeslu dramatika, něčemu, co ve vlastní divadelní práci je nezbytným a základním předpokladem tak, jako na příklad je malíři znalost plátna, štětce, barev a malovacích technik; musí být chápána jako učebnice řemesla, a nikoliv jako estetický zákoník.

České divadlo je chudé na dramatiky velkého formátu, poněvadž v neposlední řadě málo vyvolených mezi mnoha „povolánými“ zná aspoň řemeslo dramatika, jemuž učí Freytagova kniha; a přece je toto základ, z jehož popření a rozložení mohou teprve růst nové objevy norem dramatické tvorby. Naproti tomu vysoká úroveň českého básnictví a skladeb románových ukazovala by k možnostem, které literárně jsou dány pro vznik skutečného dramatu, jako literární předlohy dramatického díla, jako náplně dramatického života, jednání dramatických postav a metronomu dramatického času. České divadlo však dnes, v roce 1944, sešlo s pravé cesty dramatického umění; nadceňuje optickou složku představení; málo dbá o to, aby ve dvou hodinách jeho trvání přinášelo divákovi nejen stále zaujetí, ale i poučení a ukazatel morálních hodnot. Není proto organizací své umělecké práce živnou půdou, která by dala růst dramatikům. Konečně nedostatek souvisí i s celkovým přerodem světa a tak můžeme doufat, že s ukončením sociálních proměn společnosti a rozřešením organizace českého divadelnictví ukončí se také období, v němž v českém divadle není velkých dramát. Úroveň technická daleko předstihla, úroveň výtvarná přinesla řadu kladných objevů, jen řemeslo a tvorba dramatiků zůstávají pozadu; v tom jsou sledovány rozměry opožděným vývojem řemesla a tvorby herecké.

Naskýtá se tu otázka, proč knihu toho druhu uvádíme v knihovně, která si vytkla jako úkol obírat se divadelním prostorem. Mohl by se akademicky konstruovat vzdálený vztah o prostoru a dramatu, ale to by byl slabý důvod, ba skoro výmluva. Pravý důvod je v tom, že jsme přesvědčeni o tom: Umění je jen tehdy možné a pravé, je-li podepřeno poznáním a věděním. Vidíme dále jevištního výtvarníka (scenografa) jako druh výtvarného umělce, rozvíjejícího svou tvořivou práci s úrovně hotového výtvarníka (malíře, sochaře nebo architekta). Jsme konečně přesvědčeni o tom, že i on musí ovládat divadelní řemeslo v celé šíři, třeba jeho znalost bude nejhlubší v oboru jevištní techniky a technologie; má tedy znát řemeslo výtvarné, literární, hudební, dramatické a taneční, poněvadž divadelní řemeslo, v linii nazírání na dramatické dílo, rovné struktury uměleckých děl dílčích, jeví se nám jako souhrn všech těchto dílčích řemesel; jeví se nám jako souhrn technických úkonů a technologických vlastností, na nichž roste umělecké tvoření. Z těchto příčin musí jevištní výtvarník znát také základy techniky dramatu; to je ten nejsilnější důvod, který rozhodl o zařazení Freytagovy knihy do knihovny o divadelním prostoru. Jak jinak by jevištní výtvarník chtěl správně posoudit drama, k němuž má vytvořit funkční jevištní prostor, scénickou stavbu, kostýmy a masky.

Je nám jasné, že v mnohém detailu vývodů je kniha předstížena vývojem divadla; zůstane však i dále platnou v požadavcích, aby drama do držovalo logickou stavebnost, vycházelo ve svých situacích z konfliktu nitra dramatických postav a událostí osudových a aby souhrnem vedle divákovu pozornost od počátku do konce ve stoupající křivce zájmu a dávalo mu správně rozpoznávat dobré a zlé. V poměru k podobným pracím, zejména v české divadelní literatuře, poslouží překlad Freytagovy knihy především ke srovnání a pak jako korektiv, který citlivě odhalí jejich módnost; současně čtenáři spolehlivě zařadí „programy“, které tak rády „objevují“ pro nás věci, dávno již jinde probíjované.

Konečně závěrem budiž konstatováno, že jsme vypustili předmluvu autora pro její lokální zaměření (nikoli však vlastní „Úvod“). Některé kapitoly byly z téhož důvodu kráceny, ovšem bez újmy souvislosti vlastního textu knihy a celek terminologicky upraven podle estetiky Otakara Zicha.

Všem, kdož to myslí s českým dramatem poctivě, a všem, kteří usilují o povznesení českého divadla, je věnován překlad této knihy.

Miroslav Kouřil a Jaroslav Žert.

Úvod

Není snad třeba připomínati, že *technika dramatu není nic pevného a neměnitelného*. Od doby, kdy Aristoteles stanovil první vrcholné zákony dramatické, zestárlo lidstvo o více než dva tisíce let, změnily se podstatně nejen formy umění, jeviště a způsob zosobňování, ale — a to je nejdůležitější — veliké změny prodělal i duchovní a mravní obsah lidstva, poměr jednotlivce k rodu a k nejvyšším mocnostem pozemského života, idea svobody i představy o existenci božství; velká oblast dramatických látek byla pro nás ztracena, nový, větší okrsek nalezen. S mravními a politickými základy, které ovládají náš život, přetvořily se i představy o krásnu a umělecké účinnosti. Mezi nejvyššími uměleckými účinky řeckých slavnostních her, církevními hrami středověkými — autos sacramentales — a dramaty doby Goethovy a Ifflandovy je nemenší rozdíl než mezi hellenským divadlem s orchestrou, stavbou mysterií a plánem moderního jeviště. Je jisté, že *jednotlivé principy dramatického tvoření jsou pro všechny doby stejné. Celkem však musíme chápati v neustálém vývoji právě tak životní potřeby dramatu, jako umělecké prostředky, jimiž se účinků dosahuje*. Nemyslím, že technika poesie by byla určována tvorbou velikých básníků. Můžeme říci bez přeceňování sebe, že dnes jsou nám jasnější nejpůsobivější umělecké účinky v dramatu a potřeba technického vybavení nežli Lessingovi, Schillerovi a Goethovi.

Dnešní básník pohlíží s podivením na pracovní metodu, vytvářející scény, děje, charaktery a řadu efektů podle tradiční učebné osnovy pevných technických pravidel. Snadno nám může napadnout, že takové omezení znamená smrt pro svobodné umělecké tvoření. Nikdy by nebylo většího omylu. Právě vypracovaný systém jednotlivých předpisů, pevné, v lidovém obyčeji zakoreněné omezení při volbě látky a stavbě hry byly v různých dobách nejlepším pomocníkem tvůrčí síly, ano, jsou, jak se zdá, podmínkou oné bohaté užitečnosti, která nám připadá v jednotlivých obdobích nepravděpodobná a nepochopitelná. Poznáme ještě, že řecká tragedie má takovou techniku, že největší básníci tvořili podle pravidel řemesla, která byla částečně všem společná a částečně mohla být vlastnictvím určitých kroužků a rodin. Mnohá z nich dobře znala attická kritika, která posuzovala cenu hry podle toho, zda je peripetie správně umístěna a pathetická scéna vzbuzuje patřičně silný soucit. Španělské pláštikové a dýkové drama tvořilo niti svých intrik stejně podle pevných pravidel veskrze umělé. O tom nás sice nepoučuje žádná kastilská poetika, ale můžeme mnohá z těchto pravidel poznati ve stále se opakujících formách stavby a stále se opakujících charakterech. A nebylo by těžké poriditi z těchto her učebnou osnovu svérázných předpisů.

Přirozeně nebyla tato pravidla a umělecké triky něco neproměnlivého ani pro současníky. I oni zkoušeli se svou genialitou a chytrými nápady. Tak dlouho zdokonalovali a proměňovali, až užasli. Ale po nějaké době bezduchého napodobování byly výtěžky jejich práce ztraceny zároveň s tvůrčí silou básníků.

Pravda, *vyvinutá technika*, jež určuje nejen formu, ale i mnohé estetické účinky, *vytyčuje dramatické poesii určité doby cíl a hranice*, v nichž se dosahuje největších výsledků. Ty *nemůže někdy ani genius překročiti*. Snad se ukazuje taková hranice v pozdějších stoletích jako překážka všestranného rozvoje. Ale právě nám by se mohl oceňující posudek budoucích pokolení líbiti, kdybychom nyní ovládali všeobecně platnou techniku. Neboť my trpíme naproti tomu úzkým ohraničením, přílišnou nekázní, neforemností. Nám chybí něco jako národní styl, určitý obor dramatických látek, jakákoliv jistota obrátů. Naše tvorba je skoro ve všech směrech náhodná a nejistá; ještě dnes, osmdesát let po Schillerovi, je pro mladého básníka obtížné, má-li se pohybovati po jevišti s důvěrou a jako doma.

Kdybychom však neměli jisté a jakoby řemeslné tradice, kterou si osvojilo dramatické umění právě tak jako dřívější umělci minulých století, pak bychom museli odmítnouti hledání a srozumitelné používání technických pravidel starší i nové doby, která ulehčují našemu jevištní práci. Rozumí se, že tato pravidla se nedají vyvozovati z libovůle jedinců nebo

z vlivu nějakého velkého myslitele či básníka. Vyvozují se z prostředků našeho divadla, musí obsahovati jen to, co je pro naše jeviště podstatné, při čemž kritice a tvořivé síle nemají sloužiti jako násilný samovládce, nýbrž jako šlechtitný pomocník. Není tu vyloučena změna a další pokračování vývoje podle potřeby doby.

Je vždy nápadné, že technické pomůcky dřívější doby, podle nichž tvůrce sestavil umělecké drama, zachovají se ve spise pozdějším pokolením. Dva tisíce dvě stě let uplynulo od doby, co Aristoteles sepsal Řekům část těchto zákonů. Bohužel se nám zachovala *Poetika* neúplná. Zůstal jen kusý výtah, pořízený neumělou rukou. Má mezery a neúplný text. Jednotlivé kapitoly jsou pravděpodobně přeházeny. Přes tuto vadu má pro nás zachovaná část vysokou cenu. Věda o starověku je jí vděčna za pohled do zapadlého divadelního světa Hellenů. I našim estetickým učebnicím tvoří dosud podklad pro theorii dramatického umění a pro tvořícího umělce jsou některé kapitoly zachovaného spisu velmi poučné. Neboť dílo obsahuje vedle theorie dramatické účinnosti, jak ji upravil největší starověký básník pro své současníky, mimo podklad národní kritiky, jak ji používal vzdělaný Athénan před novou hrou, ještě i několik jemných triků starověké dramatické dílny, jež mohou prospěti i naší práci. Více o tom promluvíme, pokud dovolí praktický cíl této knihy.

Je to stovacet let od doby, co se pokusil Lessing rozluštit Němcům tajemství starého athenického spisu. Jeho *Hamburská dramaturgie* se stala východiskem pro lidové pojetí dramatického krásna. A vítězný boj, který v tomto díle vedl proti tyranii francouzského vkusu, mu zachová navždy pozornost a úctu. Pro naši dobu je bojovná část nejdůležitější. Tam, kde vysvětluje Lessing Aristotela, v tom dostatečně Řekům nerozumíme, protože my pracujeme s mnoha a jinými pomůckami. Kde je cílem naučiti se pravidlům, tam je posudek jeho omezen úzkým pojetím krásna a účinnosti, v nichž tehdy sám žil.

Ovšem nejlepším pramenem pro získání technických pravidel jsou dramata velkých básníků, jež dosud působí na čtenáře i diváky svým kouzlem. Především řecká tragedie. Kdo je zvyklý odkoukávati zvláštnosti staré formy, ten se dovídá s niternou radostí, že nejvyspělejší tragický básník athénský, Sofokles, nalézal svá hlavní pravidla dramatické stavby se záviděníhodnou jistotou a vynalézavostí. Pro stoupání, vrchol i obrát děje, druhý, třetí i čtvrtý akt našich her, je i dnes řídké dokonalým vzorem.

Asi dva tisíce let po Oidipovi na Kolonu psal *Shakespeare* truchlohrů Romeo a Julie. To je druhý geniální dar, kterým dala nesmrtelnost výraz k dramatickému umění. Tvořil drama germánské. Jednání je tu tragické; seřadění děje, druh a způsob vytváření charakterů, uvedení psychologických stavů, to vše stanovilo pro exposici dramatu a pro první polo-

vinu až k vrcholu několik technických zákonů, jež platí ještě i pro nás. Oklikou přicházejí Němci k poznání, že jeho práce je pro nás význačně důležitá. Nejbližší vzory, velcí němečtí básníci, na kterých se můžeme vzdělávat, žili v době duchaplných pokusů s dědictvím staré minulosti a proto chybí technice, kterou získali, jistota a důslednost v účincích. A poněvadž to, co našli, nám přešlo do krve, musíme se při práci vystříhati mnoha věcí, jež u nich spočívají na nehotovém nebo nejistém názoru.

Příklady, které budou dále rozebrány, jsou ze Sofokla, Shakespeara, Lessinga, Goetha a Schillera. Neboť se musíme omezit jen na všeobecně známá díla.

První kapitola

Dramatický děj

1. Idea.

V duši básníkově se tvoří obyčejně drama z hrubé látky, ze zprávy o nějaké události. Napřed vystupují jednotlivé momenty: vnitřní boj a rozhodnutí člověka, čím s důležitými následky, srážka dvou charakterů, protiklad hrdiny a jeho okolí — a to tak živě ze souvislosti s ostatními událostmi, že způsobí přetvoření (stylisaci) látky. Toto přetvoření (stylisace) vyniká natolik, že básník živě pocituje příčinu a její jednotnou souvislost s následkem. Nová jednotka, která takto vzniká, je ideou dramatu, středem, z něhož vycházejí další následky jako ze středu paprsků. Působí s podobnou tajemnou pravidelností jako síla vytvářející krystaly. Z ní pramení jednotka děje, význam charakteru, i konečně celková stavba dramatu.

Jak se hrubá látka zduchovňuje v poetickou ideji, ukáže tento příklad:

Mladý básník předešlého století čte tuto zprávu z novin: — Stuttgart dne 11. Včerejšího dne byli nalezeni v bytě hudebníka Kritze jeho nejstarší dcera Luisa a hraběcí dragoun major Blassius von Böller. Leželi na zemi. Podle sestavené skutkové podstaty a lékařského nálezu zemřeli oba po vypití jedu. Mluví se o milostném poměru, který chtěl otec majorův, známý president von Böller, překaziti. Osud dívky, jež byla známa svou bezúhonností, vzbuzuje účast všech citících lidí. . . .

Z této dané látky, podněcována soucitem, tvoří básníkově fantazie charakter ohnivého a vášnivého mladíka a nevinné, jemné dívky. Proti-

klad mezi dvorským prostředím, z něhož vyšel milenec, a úzkým kruhem malého občanského domu vycítí velmi živě. Nepřející otec se stává dvořanem bez srdce a plným úskoků. Nutně je třeba vysvětliti strašlivé rozhodnutí mladíka, který kypí životem a o němž se zdá, že je příčinou. Tuto vnitřní souvislost nachází tvořící básník v tušení, které vrhl otec do duše synovy: v podezření, že jeho milenka je mu nevěrná. Tímto způsobem vysvětluje sobě i jiným básník zprávu a hledá vnitřní souvislost. Doplní si detaily. Jeho příběh je sice podobný původní skutečnosti, ale je docela samostatným obrazem; má asi tento obsah:

V mladém šlechtici vzbudí otec tak silnou žárlivost vůči milence občanského rodu, že se rozhodne ji i sebe usmrtiti jedem. Tímto přetvořením skutečné události vznikla z ní dramatická idea. Skutečná událost je potom pro básníka docela vedlejší. Místo i rodinné jméno odpadnou a nezáleží na tom, zda ve skutečnosti postupovaly vlivy rodičů co do charakterů i postavení stejně. O to se už básník vůbec nestará. Vřelé citění a nával tvořivé síly dá události všeobecně srozumitelný obsah a vnitřní pravdivost. Motivy hry už nejsou náhodné. Mohou se opakovat stokrát. U přijatých charakterů a v nalezené souvislosti by byl výsledek vždycky stejný.

Naplnil-li básník takto látku svou duší, může si vzít ze skutečnosti titul otce i syna, příjmení nevěsty, obchod jejich rodičů a snad i jiné podrobnosti, jež mu mohly při kritickém ohodnocení pohodlně posloužiti. Při tom však pokračuje tvůrčí proces. Hlavní charaktery se rozvíjejí až do podrobnosti a s nimi i vedlejší figury: úkladný pomocník otcův, jiná žena, sokyně milencina, jakož i postavy rodičů. K tomu přistoupí nové momenty. Všechny nápady jsou určeny ideou a jí podřízeny.

Idea, první nápad básníkův — tichá duše, kterou on zduchovňuje všechnu látku, jež se do ní zvenčí dostává — *nevystupuje lehce jako myšlenka, nemá bezbarvou průhlednost odvozeného pojmu. Naproti tomu má básníková duše tu vlastnost, že hlavní části děje, hlavní charaktery, ano i něco z barvy hry prosvitá do duše zároveň s ideou v nedělitelné jednotě a plodí jako ve skutečnosti další obrazy. Tak je ovšem možné, že se básníkovi nepodaří oditi ideu hry do slov během tvoření, že teprve později všechno promyslí a přemění své niterné bohatství ve vyciselenou řec a pojme ji za základní myšlenku hry. Je právě tak možné, že objeví ideu lépe v zákonech svého umění, než by ji vyjádřil v jedné větě.*

Kdyby to pro něj bylo nepohodlné a někdy obtížné, aby ideu vznikajícího díla zachytil ve formuli a opsal slovy, pak udělá dobře, když bude počítati s ochlazením své vřelé duše již na počátku práce, a ideu, která mu napadla, podrobí přísné zkoušce ve smyslu základních podmínek

dramatu. I pro druhého je poučné vzhledati v hotovém díle skrytou duši a, pokud je to jen možné, vtěsnati ji do formulky. Z toho poznáme mnoho charakteristického pro jednotlivé básníky.

Tu je na př. základní akord *Marie Stuartovny*: vznícená žárlivost donutí královnu k usmrcení své sokyně. A tu opět *Úklady a láska*: podnícená žárlivost mladého šlechtice žene jej k zabiti milenky občanského stavu. Tato holá formule, ovšem plná citění barvitého života, který vězí v mysli tvůrcově, bude pak vyzdvížena. Básník tu byl nucen napřed zbásnit první část děje, která vysvětluje vznik žárlivosti. Hnací síly hlavních charakterů působí teprve od poloviny hry a první akty až k vrcholu zobrazují především úsilí vedlejších figur, jež mají vzbuditi v hlavním charakteru plán k vraždě. Pozorujeme snadno, jak podobné jsou motivy i stavba obou těchto Schillerových her. Obě překvapují svou podobností v ideji i rozvrhu s působivějším *Othellem*.

Látku, přetvářenou (stylisovanou) dramatickým básníkem, vymyslíl on sám nebo je to událost ze života kolem něho, nebo je to zpráva z dějin či obsah pověsti, novely nebo poetického vyprávění. V každém tomto případě, kdy básník používá toho, co má po ruce, je již látka vniknutím ideje více či méně zlidštěna. To je jasné již na uvedených zprávě z novin. V poslední větě: „... mluví se o milostném poměru, který...“ atd., pokouší se autor zprávy proměnití čin v historiku vnitřně souvislou, vysvětliti neštěstí a získati pro milence větší účast tím, že jejich životu dá poutavější ráz. Tato přeměna významu, která propůjčuje skutečným událostem obsah a souvislost odpovídající potřebám citu, není nikterak vyhrazena básníkovi. Sklon a schopnost k tomu se jeví u všech lidí a ve všech dobách. Tisíce let lidského pokolení tak proměnilo všecken život nebe i země a bohatě naplnilo své představy bohů lidskými ideami. Všechny takové příběhy vznikly z přeměny náboženských, přírodopisných a někdy i historických pojmů v poetické ideje. Ještě nyní, co nás ovládají historické představy a co účta k příčinné souvislosti světového dění vysoce stoupla, jeví se snaha vysvětlovati tento tlak událostí jak v malém tak i ve velkém. U každého příběhu — a při každém potlesku společnosti lze to pozorovat zjevně — skutečnost může býti nyní proměněna z pudu po vřelém a působivém předvedení nějakého rysu běžného života nebo také z potřeby vypravěče, aby se vůči jiným lidem cítil jistějším a lepším.

I dějepisná látka je již rukou historikovou uspořádána podle ideje, dříve než se jí vůbec básník zmocnil. Ideje historiků nejsou sice poetické, ale i ony vykonávají svůj vliv na všechny části díla, které jimi bylo vyvoláno. Kdo popisuje život nějakého muže, kdo předvádí nějaký úsek mi-

mulé doby, i ten musí chaotickou hmotu látky uspořádati podle pevného hlediska, nepodstatné vyloučiti a podstatné vyzvednouti.

Ba ještě více: Musí umět porozuměti obsahu života lidí nebo doby, snažiti se o nalezení podstatných znaků a vnitřní souvislosti událostí. Ovšem nejdříve musí pochopiti vnitřní souvislost své látky s mnohým jiným, co leží mimo ni a co on neuvádí. Ano, on musí právě tak doplňovati v jednotlivých případech ústní podání a objasňovati nesrozumitelné, že nalézá i jeho možný a pravděpodobný obsah. Je konečně omezen při řadení svého díla zákony tvoření, které v mnohém souhlasí se zákony básnické kompozice. A může svými vědomostmi a uměním vytvořiti z hrubé látky obraz vyvolávající mocný dojem v duši čtenářově. Ale od básníka se líší tím, že chce vědomě tomu, co se událo, porozuměti tak, jak se to asi zběhlo, a že vnitřní souvislost, kterou hledá, je vyvolána světovým pořádkem, jež ctíme jako božský, nekonečný a neobsáhnutelný.

Pro dějepisce je nejcenějším nálezem skutková podstata sama a význam její pro lidského ducha. Pro básníka je nejvyšším krásný účinek vlastního nápadu. Kvůli němu pohodlně a hravě přeměňuje skutečnou podstatu události. Proto je pro básníka každé historické dílo, třebaž v obsahu žije pohodlně poznanou historickou ideou, pouze hrubou látkou, surovinou, stejně cennou jako všední příběh. Umělé pojednání historikovo je pro něj jen potud užitečné, pokud ulehčuje porozumění události. Má-li básník získati v dějinách porozumění pro osobu válečnického vévody Valdštejna, cítí ze zprávy živě jistou souvislost mezi činy a osudem tohoto muže a člověka, je dojat a otřesen náhodnými jednotlivostmi skutečného života. Tak počíná u něho postup proměny (stylisace) tím, že uvádí do pochopitelné souvislosti činy a zánik hrdiny, že si hrdinovu bytost přetváří, jak toho vyžaduje jímavý a otřásající děj. Co bylo u skutečného hrdiny pouze vedlejší vlastností a příčinou, to povýší na podstatu jeho bytosti. Temný, strašný vůdce band převzal něco z povahy básníkovy, stane se vzletným, přemýšlivě zasněným mužem. Ve shodě s charakterem jsou i události proměněny, všechny ostatní charaktery usměrněny, vina i osudy přizpůsobeny. Takovou idealisací vznikl Schillerův Valdštejn, postava, jejíž poutavé rysy mají jen málo společného se vzezřením skutečného, historického Valdštejna. Ovšem básník musí dbáti, aby se nedostal ve svém vymýšlení do sporu s čtením současné doby ve věci historické pravdy. Později rozvedeme, jak velice je tím vázán novější básník.

Záleží při tom na osobnosti, věnuje-li při své činnosti hlavní pozornost poetickému půvabu charakterů nebo tomu, co rozhoduje ve skutečném osudu, nebo snad dokonce zajímavé kresbě doby, kterou nachází již v dějepisné zprávě. Ale od okamžiku, kdy byl zaujat vřelostí potřebnou

ke tvorbě, ví, jak věrně — i zdánlivě — se opírá o historickou látku. A přece pracuje ve skutečnosti neomezeně a svobodně. Proměňuje všechnu upotřebitelnou látku v dramatické momenty.

(Poznámka: Již Aristoteles dobře pochopil tento první nápad básníkův: vytvoření poetické ideje. Kdyby jako filosof a významný muž postavil poesii proti dějepisu, poněvadž poesie předvádí to, co je všem lidem společné, kdežto historie dává zprávy o náhodách a jednotlivostech a ukazuje, co se stalo, kdežto poesie říká, jak by se to mohlo státi, potom my moderní lidé, kteří jsme pronikli pádností a mohutností historických idejí, sice odmítneme srovnání těchto dvou rozdílných oborů tvoření, ale budeme chápati i jeho pojetí. Ve stejném smyslu označuje průběh idealisace ve své často špatně chápané větě (kap. 9, 4): „Ono všem lidem společné, co má poesie, pochází od toho, že řeči a jednání charakterů se jeví jako pravděpodobné a nutné a poesie to vypracovává ze suroviny, nahrazuje osoby účelně volenými jmény. Můžeme použiti látek, které jsou po ruce nebo vynalézati nové.“

Již Aristoteles byl ovšem toho názoru, že se má básník na počátku své práce vynasaziti, aby proti sobě postavil látku, která jej přivábila, ve formuli zbavené všech nahodilostí. Rozvádí to na jiném místě (kap. 17, 6, 7): „Ifigenie a Orestes tohoto dramatu nejsou přirozeně proto osobami, které nám traduje pověst. Pro tvůrčího básníka je skoro náhoda, že mají tato jména. Teprve když básník vyzvedá děje i charaktery z náhod a skutečností, jež se jednou udály, a nahradí je všepřijatelným obsahem, který se nám zdá pravděpodobným a nutným, teprve potom má proměňovati barvu i tón jména, jakož i vedlejší okolnosti“ (kap. 18, 7). Proto je také možné, že dramatika, která byla vzata z různých látkových oborů, představuje v principu tentýž obsah — nebo, jak říkáme, stejnou poetickou ideu. To je smysl pří-
tažlivých míst.)

Ale i při látce více či méně uspořádané podle zákonů epické tvorby — jako hrdinská píseň, pověst, uměle zpracovaná vypravování — je to pro jiný druh poesie pouze látkou. A nemyslíme, že příběh a osoby, objasněné již v příbuzném oboru, by se proto pro jeho drama více hodily. Je veliký rozdíl mezi výtvořmi epické poesie, která líčí hrdiny a události jak stojí vedle sebe, hotové, neměnné, a mezi dramatickým uměním, které předvádí děje a charaktery, jak se vzájemně prolínají, jak se tvoří, jak na sebe narážejí a splétají se. Tento rozdíl nezvládne tvůrce snadno. Právě poetický půvab, jímž ovlivňují tyto přizpůsobené výtvořmi duši básníkovu, mohou ztížiti zpracování v drama. Již Řekové zápasili tvrdě se svými látkami, branými z eposu, stejně jako naši básníci historičtí zápasí s proměnou idejí historických v dramatické.

Přetvořiti umělecky látku podle jednotné ideje, to znamená idealisovati ji. Osoby básníkovy nazveme odborným termínem ideály — proti látkovým obrazům ze skutečnosti (ideály = představy).

2. Co je dramatické.

(Zkráceně.)

Dramatická jsou taková silná hnutí mysli, která vyvrcholí v odhodlání a čin, a taková, která se činem projevují. Tedy vnitřní stavy, které člověk prodělává od záblesku nápadu až k vášnivému zaujetí a jednání, stejně jako vlivy, které vlastní i cizí jednání v nás vyvolává. Tedy vybití vůle z hloubi duše navenek a vliv určitých vnějších vlivů na nitro. Zkrátka: vznikání činů a jejich následky v mysli.

Nedramatická je akce sama a vášnivě pohnutí samo. Ne představování vášně, ale jen takové vášně, která vede k činu — to je záležitost dramatického umění. Ne uvedení události samé, ale jejího účinku na lidskou duši — to je úkol dramatického umění. Rozvedení vášnivých pohnutí je záležitostí lyriky, vyličení poutavých událostí úkolem epiky.

Oba směry, v nichž se dramaticčnost projevuje, nejsou v zásadě rozdílné. I když se člověk snaží napětím a prací obrátiti své nitro navenek, působí jeho okolí povzbudivě nebo jako překážka na jeho vášnivě vzrušení. A opět: působí-li na něj nějaká událost, nezůstává na trpném přijímání, ale dostává se do nového vzrušení, pohnutí a proměňování. Mezi oběma je tedy jen velmi malý rozdíl. Největší přitažlivost má vždy první, t. j. vnitřní boj člověka až k činu. Druhý vyžaduje spíše vnějšího dojmu, součinnosti různých sil. Patří k němu skoro všechny podívané. A přece to — což je pro drama nezbytné — napíná, budí uspokojení a netrpělivost přihlížejícího diváka, spěchá snadno přes něj pryč, hledajíc nové vášnivě napětí v nitru hrdinově. Nejvíce poutá ne, co již je hotové, ale co se právě vyvíjí, co vzniká a budí obdiv.

Dorozumívacími prostředky mezi básníkem a divákem jsou: řeč, hudba a gestikulace. Poesie tedy potřebuje ke svému ztělesnění hudbu a herecké umění. Diváci jsou zároveň posluchači. Dojmy se nazývají účinky. Dramatický účinek se potom liší od účinků obrazových umění nejen silou dojmu a přiměřenou stoupavostí, ale také hudbou, neboť působí zároveň na dva smysly a přitahují současně nejen fantasií, ale i rozum posluchačův.

Dramatická osoba musí tedy mít něco jiného než co známe ze skutečného života a z eposu, románu nebo lyriky. Musí představovati lidskou přirozenost ne jak se odráží ve svém okolí, ale jako velkolepě a vášnivě zaujaté nitro usilující o čin a přetvářející existenci a jednání druhých. Dramatická osoba má být poutavá, napínavá, obratná. Zvláště se uplatní ty vlastnosti, jimiž se sráží s jinými osobami: energie, vynalézavost, pád-

nost vůle, omezená, vášnivá žádostivost — prostě ty vlastnosti, jež tvoří a objasňují charakter. Termín charakteru, jímž označujeme dramatické osoby, má zde své opodstatnění.

Charaktery se projevují účastí na událostech, jednáním. Musí tedy zaujímati určité stanovisko k celku. U všech osob to vždy hned nepoznáme — a zvláště moderní drama rádo používá mnoha osob k vedení děje. Ale drama dosahuje plně účinnosti, jestliže tato jednota celku je důsledně provedena — až do tajných záhybů duše, alespoň u hlavních osob. Jinak chybí dramatu život. Náročná součinnost spojených umění činí pak tuto prázdnou, umělou formu dvojnásob trapnou. To platí i u ostatních složek hry — až k nejmenším rolím, které se zúčastňují hry jen několika slovy.

Příběh staví hlavní osoby ještě pevněji a jasněji nežli ve skutečnosti.

Vznik dramatu z lyriky a epiky předpokládá určitou výši vývoje národního života. Až si lidé zvyknou upozorňovati sebe i druhé na jisté momenty činů, až dosáhne jazyk potřebné pohyblivosti a pevné dialektiky, až se všechno jednání vymaní z obvyklosti a vytvoří si novou životní formu...

Stalo se to dosud jen dvakrát: kolem 500. roku před Kristem vyrostlo v rozkvětu obchodu, veřejných věcí a účasti občanů na správě obce divadlo mladých a svobodných národů řeckých po válkách perských, když se těsně po sobě objevili Aischylos, Sofokles a Euripides. Tu drama vyrostlo z lyrického zpěvu sborového. Kdežto u Germánů a Románů, v Anglii a ve Španělsku a později i ve Francii a Německu vzniklo drama ze záliby v epickém vyprávění a předvádění určitých událostí. Bylo to po reformaci. Tento rozdíl v původu se jeví v podstatě výtvořů obou vzácných dob.

Tím ovšem není řečeno, že díla těchto tvořících autorů jsou všechna dokonale dramatická. Antické drama má jednoduchý děj, bez charakteristického temperamentu hlavních osob, volně přivěšený chorem. Je to krásné, ale není to dramatické. Jen Euripidova *Hekabé* v závěrečném boji s Polymestorem činí vzácnou výjimku. Stejně i převážná většina dnešních prací má pouze scénickou formu, nikoliv dramatický obsah. I nejslavnější básníci jsou v tomto oboru slabí. Shakespearův *Jindřich V.*, ale i část *Jindřicha VI.*, *Macbetha* (až k banketu), *Coriolan*, *Othello*, *Romeo a Julie*, *Julius Caesar*, *Lear* (až ke scéně v chýši) a *Richard III.* — to vše jsou velmi silná dramata.

Podle silného napětí hlavních rolí cení pravidelně hodnotu hry již doba současná, v každém případě pak věk následující. Kde tento život chybí,

kde chybí dramaticčnost, nemůže oživit dílo žádný čin ani vhodná látka. Kde je dramatický život, tam dílo chrání věky. Příští doba mu věnuje živou pozornost a ráda přehlídá i jeho veliké nedostatky.

3. Jednota děje.

(Zkráceně.)

Jednota dramatu je příběh sestavený podle určité ideje. Jeho obsah předvádějí charaktery. Sestává z mnoha jednotlivostí a obsahuje mnoho dramatických momentů, vzájemně působivě odstupňovaných. Musí mít pevně sevřenou jednotu.

(Poznámka: U Aristotela není zmínky o jednotě místa, ale dramatik se má snažit, aby tragedie proběhla v jediném dni (od východu do západu slunce.)

Důvod Sofoklových jednoty místa a času byl ten, že si potrpěl na nádhernou výpravu scény, což při denních čtyřech hrách na Akropolis znamenalo značné vydání. Měnit pozadí i během hry by už přišlo příliš drahé. Periakty se tehdejší režisér vyhýbá.

Naproti tomu Shakespeare hraje ponejvíce na divadle s pevnou architekturou, vypomáhá si universálním proscením, jak jej zachovala doba od Římanů přes mystéria a lešení Hanse Sachse. Klasická perioda francouzského divadla se úzkostlivě vrací k antice, ale balet a opera vytvářejí kukátkové jeviště.)

*Drama se staví na určitých předpokladech, se kterými musí být divák obeznámen hned na počátku (čas, národnost, místo, poměry, situace hlavních osob a j.). To jsou základní nitě, ze kterých se snová děj (na př. rodinné poměry milenců v *Úkladech a lásce*). Zvláště nepřehledné množství dějepisné látky vede autora k opatrnosti, má-li zjednat v ději jasno.*

Potom přijde mocně působivý počátek děje: moment prvního napětí — jako počátek melodie po úvodních akordech. Pro účinnost dramatu má značnou důležitost. Bude o něm řeč později. I konce musí vyzníti uzavřením všech bojů a konfliktů, zjednatí úplné jasno. V těchto hranicích se pohybuje drama.

Vše, co následuje, vyplývá z předcházejícího, ať už se tím naplňují nutné události nebo je to vlastnost charakterů. Proto všechny události, které dějem překvapí diváka — třeba jsou i vedlejší — musí být jasně vysvětleny, i když docela nenápadně. To jsou motivy. Jimi se získává

jednotlivým zlomkům děje ucelená jednotnost. Právě tímto volným působením příčinného spojení vzájemně spoutaných událostí se dostává příběhu umělecké působivosti. Tím se stává dramatické idealisování účinným.

Příkladem převedení vyprávěné historiky v dramatický děj bude tu *Romeo a Julie*. Vypravování udává:

Ve Veroně žily dvě vznešené rodiny ve starém nepřátelství a rozbrojích. Synu jednoho z těchto rodů a jeho průvodcům napadl šelmovský kousek: dostat se v přestrojení na maskární ples, pořádaný druhým rodem. Na tomto plesu spatří vetřelec dceru svého nepřítele, v obou vznikne bezohledná vášně. Uzavrou tajné zasnuby a jsou oddáni dívčíným zpovědníkem. A opět se zachce náhodě, že novopečený snoubenec upadne do sporu se strýcem své nevěsty. Usmrtí ho v souboji a je za to knížetem vypovězen ze země pod trestem smrti. Mezitím se u rodičů o snoubenku uchází vznešený šlechtic. Otec nedbá úpěnlivých proseb dceřiných a stanoví den zasnub. Mladá paní dostane v této strašlivé situaci od svého zpovědníka uspávací prostředek, po němž má vypadati jako mrtvá. Zpovědník jí pak chce z rakve pomoci a jejího manžela vyrozuměti. V cizině, dříve než jej zastihne posel, dostane Romeo zprávu, že jeho snoubenka zemřela. Tajně spěchá do rodného města. Vrazí v noci do její hrobky. Nešťastnou náhodou se tam srazí s ženichem, vyslaným od rodičů, zabije ho a vypije nad rakví své milenky jed. Milá se probudí, spatří umírajícího manžela a probodne se dýkou. (Detaily staré novelly, a to, co Shakespeare vynechal, můžeme i my zde přejíti.)

Toto vyprávění je prostá zpráva o skutečné události, jak se stala. Jak a proč k tomu došlo, o to není třeba se starati. Postup vypravované události má velmi slabou motivaci: náhoda, hříčka osudu, nevypočitatelné střetnutí nešťastných momentů. Ano, právě náhodná hra osudu je půvabná. Taková látka se zdá pro drama nevhodná. A přece z toho básník vytvořil jedno z nejkrásnějších svých dramát.

Děj zůstal zhruba nezměněn, jen spojení jeho je jiné. Neboť úkolem básnickovým nebylo, aby nám na jevišti předváděl příběhy, ale aby je složil z nápadů, událostí, z činů svých osob, aby je vysvětlil, uvěřitelně a srozumitelně rozvedl. Na počátku udal východisko děje: spory v jednom italském městě za doby, kdy se nosily meče a ve rvačkách se snadno sahlo ke zbrani, za vlády, která výtržníky jen stěží držela na uzdě. Tu dojde k rozhodnutí Capuletovu uspořádati večerní slavnost. Potom musí přijít veselý vpád Romea s přáteli do Capuletova domu. Tento moment prvního napětí, počátek děje, musel vyplynouti z charakterů. A proto bylo třeba nejprve ukázati Romeovu společnost, nebojácnou a bystrou, jak si zahrává s mladistvou silou nevázaně se životem. Z této potřeby

vznikl Mercutio. V kontrastu k těmto poblázněným druhům byl vytvořen záduřivý hrdina Romeo, na němž od prvního vstupu do děje pozorujeme milostnou žádostivost. A při tom sen o Rosalindě. Potom je snadno uvěřiti vznikající náklonnosti milenců. Proto výstup s maskou a balkonová scéna. Veškerého kouzla poesie bylo zde použito, abychom jasně pochopili, že napříště bude určovati životní osudy milenců tato sladká vášeň.

Vedlejší figura, která tu vstupuje do děje, má pomáhati svým charakterem v motivaci, rozvíjení a truchlivém zakončení děje. Pro vypravování stačilo, aby páter osnoval dobře myšlené, ale nešťastně provedené intriky. Jakmile však sám vystoupí a mluví do děje, musí míti takovou osobnost a povahu, která by vše další vysvětlovala. Musí být dobrosrdečný a soucitný a pro své srdce si zasloužiti takové důvěry. Musí býti nepraktický a míti sklon k tajným pletichám — což není řídké ani u nejlepších kněží italských kostelů — aby se později rozhodl k opovážlivé hře se smrti svého kačičníka. Tak vznikl Lorenzo.

Po zasnoubení vpadla do vypravování nešťastná příhoda s Tybaltem. Tu se naskytl dramatickému básníku zvláštní důvod k náhlému přerušení náhodnosti. Nestálo předvésti Tybalta jako horkokrevného rváče. Musel již dříve založiti jeho nenávisť vůči Romeovi a jeho druhům — aniž to ovšem divák pozoroval. Proto je tu malá meziscéna při noční slavnosti, kdy vzplane Tybaltova nenávisť vůči vetřelci Romeovi. A ve scéně samé použil básník nejsilnějších motivů, aby Romea donutil k souboji. Proto musel padnouti napřed Merkutio. Tím se také stupňuje váha této tragické scény a objasňuje se hněv knížete.

Pošlati hned Romea do vyhnanství, jak to činí povídka, nebylo dramaticky možné. Bylo nezbytně třeba vystupňovati co nejvíce vzbuzenou vášeň, aby se dokázalo divákům, že rozloučení milenců je nemožné. Každý ví, jak se mu to podařilo. Scéna svatební noci je vrcholem děje a také poetickým rozvedením, které nás nezarmoutí, jak je dokonale krásná. Ale i z jiných důvodů byla tato scéna nutná. Charakter Juliin nutí ke stupňování ušlechtilosti. Musí se dokázati, že roztomilá dívka je schopna i velkolepého vzrušení, silné vášně, aby se odůvodnilo její pozdější rozhodnutí již povahovým rysem. Obdivuhodný boj v ní o Tybaltovu smrt a Romeovo vypovězení musí předcházeti svatební noci, aby se nevěstě touze dostalo pathetického přídavku, který stupňuje neustále účast na delikátní scéně. Ale musela býti i vysvětlena možnost této scény; její malé pomocné motivy pátera Lorenza a chůvy jako prostředníků jsou rovněž velmi důležité. Charakter chůvin, jeden z nepřekonatelných nápadů Shakespearových, je vytvořen tak nenáhodně jako ona sama. Hodí se za pomocnici. Vysvětluje vnitřní odloučení Julie od ní i katastrofu.

Bezprostředně po svatební noci je přikázáno Julii, aby se zasnoubila s Paridem. Že krásná dcera bohatého Capuleta nalézá vznešeného nápadníka, že otec, jehož drsná vznětlivost byla motivována již dříve, užije při tom tvrdého násilí — to by přijali posluchači i bez další přípravy jako pravděpodobnou samozřejmost. Ale dramatikovi záleží velmi na tom, aby tuto důležitou událost zdůvodnil již dříve. Dává tedy již před svatební nocí otcí slíbiti Paridovi souhlas dcerin. I tento veliký stín je vrhán na milostnou scénu a vysvětluje vznikající překážku docela jasně a všem srozumitelně.

Nyní je odevzdán osud milenců do slabých rukou Lorenzových.

Až sem vylučovalo drama pečlivě jakoukoliv náhodu. Do nejmenších podrobností se vše vysvětluje z charakterů a situací. Nyní již spočívá ohromný osud na více neštěstích: prolité krvi, smrtelném nepřátelství rodin, tajném manželství, vypovězení, nových námluvách. To vše působí na mysl posluchačovu s jistým násilím. Zavádění malých, objasňujících motivů již nepůsobí a není ho třeba. Tak má ztroskotati list bezhlavého a nepraktického pátera náhodou. Neboť nápad, že by zoufalé a vysoce rozvázné jednání mohlo zachrániti Julii na živu pomocí nepředvídaných náhod, uspávacího prášku a pochování — to se zdá divákovi samozřejmé a nešťastnou náhodou chápe jako pravděpodobnost.

Tak se přivádí a zakládá katastrofa. Ale protože divákovi úplně zmizí naděje na šťastný konec a protože vnitřní nutnost zániku přerůstá ještě v posledním okamžiku nevyhnutelné náhody, musí Romeo usmrtiti Parida ještě před hrobkou.

Smrt tohoto cizího muže je posledním motivem pro truchlivý konec milenců. Když se Julie sama v příhodném okamžiku probudí, stezka milenecká tolik přetéká krví, že jejich štěstí a jejich život by byly docela nepravděpodobné.

Ukolem našim bylo vysvětliti na několika hlavních věcech rozdíl mezi vnitřně dramatickým spojením a epickou událostí.

Hra obsahuje ještě řadu jiných motivů a je sestavena až do nejmenších detailů účelně, jakož i spojena pevnými závory, pevně skloubena.

Vnitřní jednota dramatického jednání není tu však proto, aby jakákoliv řada událostí byla chápána jako činy a vášně téhož hrdiny. Proti žádnému zákonu se autoři neprohřešují tolik — a to i velcí z nich — jako proti tomuto. A vždy zmenšila tato neváznost účinky i geniální síly. Bylo tomu tak již u Athéňanů a již Aristoteles vystupoval proti tomuto bezpráví vysloviv větu: „jednání je první podmínkou, charakteru teprve druhou. A děj (jednání) není jednotný tím, že jde o jedno.“ — A dnes zvláště zvábení tolika historickými látkami pocítujeme nezbytnou

nutnost říci, že *jednota osoby sama nestačí, aby události byly svázány v jedno.*

Ještě se pořád stává, že si básník umíní ukázati život hrdinského knížete, jak se rozkmotří se svými vasaly, se svými sousedy, bojuje s církví a usmíruje se s ní, nakonec v takovém boji podlehne. Rozdělí hlavní momenty historického děje do pěti aktů a tří hodin divadelní hry, vtěsná do dialogů a řečí politické zájmy a stranická rozhodnutí, splete dobře nebo špatně milostnou epizodu a domnívá se, že změnil historický obraz poetický. *Je snad mdlým fušerem dějin, ale nikoliv knězem své vznešené bohyně.* Nevytvořil ani historii, ani drama. Neboť šel všeobecně za požadavkem svého umění, vypustil důležité události, které se mu nehodily, přizpůsobil si jednoduše a uměle charakter hrdiny, nespořil ani s malými, ani s velikými příhodami, podstrčil skutečné souvislosti historických událostí souvislost jinou, vymyšlenou. Ale tím vším dosáhl celkového účinku, který je v dobrém případě slabým odvarem onoho, jež vytvoří přesný historický záznam hrdinova života. *Jeho omylem bylo, že postavil historickou ideu místo dramatické.*

Avšak i básník, který chápe vážněji svůj úkol, je u historické látky v nebezpečí, že bude vyhledávati falešnou jednotu. Historik jej poučil, že různé události historické lze často vysvětliti zvláštnostmi charakteru, které vedou k osudovému východisku. Mocný je účinek, který budí vnitřní souvislost dějin. U vědomí toho se snaží básník zachytiti vnitřní souvislost událostí v charakteristických rysech hrdinova života. Jeho povaha je mu jediným motivem k vyličení různých příhod během činného života.

Básník si má klásti otázku, zda dovede svými prostředky vytvořiti něco tak silného a působivého, jako nabízejí dějiny. Má se tázati, zda je s to vzíti si část historické látky, kterou obdivuje a která chybí, *zda se může ponořiti do nitra povahy svého hrdiny.*

Co se dělo v duši Jindřicha IV., když přišel v mnišské kutně do Canosy a stál před zdí zámku, to je tajemství básníkově. O tom nedovede historik nic říci. A právě toto jsou momenty skutečného života, které jsou nezcižitelným panstvím básnickým. Bytí a hledání historického hrdiny se nenaplnuje momentem osobního osamocení. Básník musí své záměry předvésti na různých událostech. Historik jich zná mnoho, ale básník se omezí jen na některé a na nejdůležitější. Musí je přetvořiti a dáti jim takový význam, jaký má ve skutečnosti život jeho hrdiny. S údivem pozná, jak je to obtížné a jak se tím jeho hrdina změní, jak zeslábně, má-li se historická idea zachytiti tak slabými prostředky. Ale i v tomto uvedení jen vybraných událostí je básník nekonečně chudší než dějepisec. Pro věrchno potřebuje vysvětlující úvod, všechny ty Jeníky, Ottony, Rudolfy

a Jindřichy musí divákům představit, jejich vlastnosti učiniti zajímavými, dvakrát či třikrát ve hře napínati a opět uklidňovati, osoby vzájemně krýti v lesním prostoru, aby tékavá účast diváka byla neustále podchycována. Dozví se s úžasem, že *napětí diváka nepůsobí vůbec charakter, i když je sebezajímavější — ale pouze stavba dějová.* A v nejlepším případě nemůže dosáhnouti více nežli jedné nebo několika velkolepě pojatých scén s opravdu dramatickým životem — jež samy stojí v poušti krátce naskizzovaných narážek zkomolené historie a fantasmie bez vzletu. To je obvyklý výhled moderního dramatu.

Při takové práci si básník prohlédá mnoho krásných historických látek, aniž by je pochopil. *Není snadné zidealisovati celý politický život tolika lidí. Na to sotva stačí i cyklická dramata, trilogie, tetralogie ve většině případů. Jediný historický moment může básníkovi dáti bohatou látku. Neboť začíná-li víra tam, kde končí vědění, začíná i poesie tam, kde končí dějiny. Historické výsledky jsou básníkovi pouze rámcem, ve kterém vymaluje nápadnými barvami tajné zjevení lidské povahy.* Kde má vzíti k tomu místo a vnitřní svobodu, jestliže se unavuje výkladem dějinných událostí,

Schiller má v obou největších historických hrách historickou jen katastrofu, která zhodnocuje poslední scény skutečného lidského života. A na tak malý historický výsek potřebují se ve Valdštejnovi tři dramata. Kéž by si vzal každý tento příklad k srdci!

V moderním dramatu působí charakter na spojení s dějem silněji než na jevišti starověkém.

Z epické povídky zpracovaná díla nedělají jednotě děje potíže, ale málokdy snesou dramatické vypracování charakterů. Novelistické látky dobře snášejí jednotu děje, ale charakter se v lehce běžícím ději vytrati nebo aspoň překáží pohybu lícení situace. Historické látky skýtají kresbě charakteru nejkrásnější a největší možnosti, ale je velmi těžko sestaviti z nich slušný děj.

Rozšířením vedlejších rolí a rolí kontrastních se dojde snadno až k dvojitě hře, dvojitému a vedlejšímu ději.

Úkolem děje je odhalovati vnitřní souvislost události, jak to odpovídá rozumu a tušení. Co tomu neslouží, toho se musí básník zříci.

Význam epizod se mění podle toho, ve které části dramatu se nalézají. Na počátku vstupují do rolí hlavních osob, aby dokreslily jejich vlastnosti, v poslední části se trpí jako rozšíření oněch rolí, které pomáhají běhu děje — ale vždy musí míti prospěšný účinek.

„Epeisodion“ znamená původně přechod od jednoho chóru k druhému.

Po zavedení sólových rolí se mění a odpovídá pak asi našemu aktu, přesněji naší scéně. Později se týká oněch částí děje, které básník volně zazazuje k oživení starých mytů, na př. v oné scéně *Antigony* mezi Antigonou, Ismenou a Kreontem, kde se nevinná Ismene prohlašuje za spoluvinnici své sestry. I zde znamená prostor mezi dvěma akty — pravidelně ovšem kratší. Napomáhala stoupavostí, někdy i obrátům děje, tedy funkci našeho třetího či čtvrtého aktu. Tento význam mají epizody všude tam, kde znamenají malý kus děje. Mohly vzejít z potřeb dramatu, ale pro souvislost událostí nejsou nezbytně nutné. Tuto roli hraje epizoda od Euripida stále častěji; obsahuje efektní scény, spojené s hlavní ideou dějovou stále volněji a dostává význam vedlejší, nemotivované, divoké vložky.

U Sofokla je epizoda vmontována do děje, je jeho součástí a vyplývá z něho. I tam, kde líčí široce — na př. počátek *Oidípa na Kolonu* — vyhovuje líčení děje i našemu jevišti. Skoro stejně chápal epizodu i Shakespeare. I jeho nejsevernější dramata mají skoro v každém aktu odbíhající scény a částečně i celé role episodické. Ale je to tak krásné a pro celkový účinek tak nutné, že ani nejpřísnější dnešní režisér se je neodvází odstraniti (viz Merkutio, šprýmy kojné, vyjednávání Hamleta s herci a dvorskými lidmi, hrobnická scéna). Příklady na ně najdeme skoro ve všech jeho hrách. Skoro zbytečně bohatě, zdánlivě nedbale umísťuje veliký umělec tyto zlaté ozdoby ve všech částech hry. Chceme-li je však vyloučiti, shledáme, jak jsou pevně srostlé s celkem.

Lessing vytváří v epizodě vedlejší, drobné role (malíř a hrabě Orsina v *Emilii Galotti*, Riccault v *Mině z Barnhelmů* a j.). Tyto hry byly vzorem německých epizod po celé 18. století. Goethe jich nepoužíval. U Schillera se naproti tomu bohatě vyskytuje něco jako líčení, vypravování o situacích, vedlejší charaktery atd. do hlavního děje. Často se tak dostane k překrásným momentům. Jsou vtipným prostředkem k dosažení silně zvláštěného pohybu. Ale ne vždy.

4. Pravděpodobnost děje.

Děj opravdového dramatu má být pravděpodobný.

V dramatické poesii se děje proměna prosté skutečnosti v poetickou pravdu tím, že základní fakta jsou spojena ve vnitřní jednotu příčinným

poutem a všechny vedlejší nápady se chápou jako pravděpodobné a možné okamžiky událostí.

Ale nejen tato poetická pravda je nutná. Divák se dává rád upoutat pojetím tvůrčovým, ale nemůže docela zapomenout na skutečnost. Nad poetické výtvary, jež se před ním zjevují, si cení obraz skutečnosti, ve které sám dýchá. Přináší si do hlediště celou řadu znalostí, požadavků a názorů na svět. Nemůže na to docela zapomenout, zvláště když dojde ke sporu mezi názorem jeho a pojetím autorovým. Mořské žluny na českých březích a střelba Karla Velikého z děl — to není dnešnímu divákovi pravděpodobné.

Tato představa světa a názor se mění s dobou a s lidmi, s prostředím. Básník má odlišné vzdělání stejně jako každý jedinec. Velkým úkolem autora je býti apoštolem svobodného a vysokého vzdělání, přitahovati své posluchače k sobě. Ale i to má své meze.

Dramatické dílo působí souhrnně, je složení synthetického. A stejně složené je i obecnstvo, třeba vytváří jednotnou davovou bytost, celek, který ovlivňuje každého jedince. Tento davový cit diváků je důležitou pomůckou. Může účinek hry zesilovati nebo oslabiti. Těžko podléhá vlivu osamělý divák, když mu před tím podlehl ve velkém davu, plném nadšení.

S tím vším musí počítat i herec, snažit se zachytit střední průměr diváka. Tím dosahuje i pravděpodobnosti životního obrazu.

Tato okolnost je důležitá pro autora, zvláště zabývá-li se látkou cizí a podivuhodnou. Snadno se přiblíží látka cizí — divadlo k tomu má spoustu prostředků. Ale je k tomu třeba síly a času — a i tu je dosažený výsledek leckdy sporný.

Musíme hledati ne to, čím se jeden od druhého lišíme, ale co máme společného, co nás sblíží — v tom je úspěch. Odlehlé kraje, národy i lidé podvracejí divákovu důvěřivost.

Dramatická poesie je o to chudší i bohatší než lyrika a epika, že může představovat jen lidi, přesněji řečeno: jen vzdělané lidi — zato však tak hluboce a plně jako snad žádné jiné umění. Dějinné události si upraví tak, aby daly souvislost lidským rozumem pochopitelnou. Klade si neustále otázku: jak by mohla nadzemské ztělesniti.

Všechny představy o antických bozích, prastarých bytostech s nebe i země, tak dobře známých z pohádek, pověstí a tradic, všechny mizí v ostrém světle reflektorů tragického jeviště. Jejich místo je v epice a tak také mezi lidem vznikly. Jedna stará lidová pověst německá lituje duchy, že nemají lidskou duši. Tento rozdíl platí i dnes, ovšem v poněkud jiném smyslu: Chybí jim vnitřní boj, svobodná vůle tu nezraje a nebolí, oni stojí mimo únavu, zákony a právo. Naprostá stálost, dokonalá čistota ani

úplná špatnost nejsou vhodné k uvedení na scénu, neboť vylučují vnitřní pohyb, boj.

Chtějí-li Řekové postaviti na scénu boha; pak musí míti lidskou tvář a všechnu bolest i hněv (Prometheus), nebo klesne pod důstojnost lidské přirozenosti — aniž by tomu mohl básník zabránit — a zde ztuhne zevšeobecněním v lásce a nenávisti, jako Athena v prologu k Aiantovi.

Daleko lépe se vede bohům a duchům v komedii. Příkladem je Goethův Faust s Mefistem, který je vlastně komickou figurou.

Tím se nevylučuje z dramatu všechno tajuplné, co přesahuje lidský rozum. *Sny, tušení, prorockví, strašidelné výjevy, vnikání duchovního světa do života lidí, vše, čím může býti povzbuzena chápatost divákova — toho všeho může básník všeobecně užívat k zesílení účinnosti.*

Shakespeare měl diváky proniknuté fantasií a silou končícího se středověku; takže si mohl dovoliti ony strašidelné scény a výstupy (Hamlet, Macbeth, Richard III. a j.) a jeho působivost byla mocnější nežli dnes, kdy v nich jen vidíme symboly snů. A on je také vzorem, jak tyto strašné výjevy umělecky přehodnotiti (čarodějnice v Macbethu na př. výtečně charakterisují dobu).

Tyto prostředky dodávají ději náladu a barvu. Patří tedy do exposice. Objeví-li se později v ději, má býti v exposici aspoň již narážka na ně, mají býti připraveny, uvedeny.

5. Závažnost a velkolepost děje.

Děj opravdových dramát musí míti svou závažnost, důležitost a velkolepost. Boje jednotlivých osob mají obsahovati nejniternější život; předmět sporu a boje má míti podle obecného pojetí vyšší význam; jednání má býti důstojné. Odpovídají-li charakteru takového obsahu, může drama dosáhnouti značného významu a účinnosti. Vyhovuje-li děj přiměřeně stanoveným zákonům, ale charakteru na vytýčené požadavky nestačí, nebo mají-li charakteru velká vzrušení, plná vášně, zatím co ději tyto vlastnosti chybějí, je pro diváka tento nepoměr trapný.

I okolí hrdinovo spoluvytváří důstojný význam děje. *Žádáme předem, aby životní obsah hrdiny přesahoval běžné měřítko lidské síly. Obsah jeho existence leží nejen v energii jeho vůle, v síle vášně, ale z velké části i ve*

vzdělání, mravní a duchovní hloubce jeho doby. Představil se v důležitých vztazích ke svému okolí jako silnější a jeho prostředí musí býti vytvořeno tak, aby divák měl dojem, že si je sám spoluvytváří. Není tedy žádná náhoda, že děj, který se vrací do minulých dob, je vyhledáván oněmi kruhy, které kdysi obsahovaly velkolepý život dobový, velké události národní, život vůdců a vládců, oněch velikánů, kteří vynikali nejen duchovním obsahem, ale také značnou silou vůle. Ze starých dob se nám přece zachovaly téměř jen tyto činy a životní osudy vládců.

Jsou i takové třídy lidí, které i v dnešní době žádají epické příběhy, řízené stále ještě zvyklostmi jejich kruhů, jež chradnou pod tlakem okolností, které divák přehlíží a odsuzuje jako bezprávi, a konečně jsou i takové, jež nemusí měniti plány a myšlenky tvůrčím pochodem. Hrdinovi dramatu zde nelze říci, do jaké míry zde působí vášně a jak samostatně vyniká jejich cit v jednotlivých chvílích.

Tragedie nemá svá vzrušení zakládati na motivu hodnoceném diváky jako žalostný, obyčejný nebo nesrozumitelný. Z téhož důvodu mohou pohutky přiváděti člověka do boje s okolím, ale dramatické umění celkem není s to rozhodnouti tyto protivy. Kdo žádostivě loupi, krade, vraždí, falšuje, kdo je zbaběle nečestný, kdo je z hlouposti a krátkozrakosti, z lehkomyšlnosti, a bezmyšlenkovitosti menší a slabší než okolnosti žádají, ten je na místě hrdiny opravdového dramatu naprosto nepotřebný.

Odhodlá-li se konečně básník svým uměleckým dílem zhodnotiti obraz skutečného života, moc a pomstu bohatých, utrpení potlačených, postavení chudých, kterým se od společnosti dostává skoro jen bolesti, čini-li to bojovně a tendenčně, vzbudí pravděpodobně takovou práci živou účast diváků. Ta však zajde ke konci hry v žalostném rozladění. *Líčení předností obecného zločince, porotní síně, starost o zlepšení poměrů u chudých a potlačených tříd je lépe ponechati skutečné práci v životě.*

Musa umění není žádná milosrdná sestra.

6. Pohyb a stupňování děje.

Dramatický děj musí býti vypracován do silného pohnutí charakteru a dostatečné stoupavosti, máme-li porozuměti jeho detailům.

Má míti především pohyb, spád dramatický. A ten má býti všem srozumitelný.

Jsou mnohé lidské činnosti, které nijak nezlehčují vyličení poutavého citění, žadonění a touh, a zase usilovné boje, jež mají právě velmi silné vnitřní přednosti pro zvnějšnění, u kterých se však předmět boje nehodí pro jeviště, třeba má svou závažnost a velkolepost

Pozor na politické události historické, stejně jako na osobnosti geniů! Je nutno si uvědomiti, zda právě to, co je činí velikými, je schopné jevištního provedení a ztvárnění. Neboť *nejde o slávu a lesk díla, ale o to, co hrdina na jevišti sám dělá*. V tom je drama ještě slabší a náročnější nežli novela nebo román.

Obecně vzato, není vždy a všude stejný názor na to, co se hodí pro jeviště. To záleží na národních zvycích i na zařízení divadla, na jeho technice. Rádi vidíme na scéně lidové povstání, válku nebo podobně, což uváděli na řeckém jevišti jen pomocí posílů. V tomto smyslu je novodobý básník spíše bohatší než chudší. A častěji než Řekové budeme moci předváděti více vnitřních nárazů, pohybů hlavních figur a důležité přechody: řady nálad a nuancí zůstanou zamlčeny.

Známým příkladem této mezery je *Princ Homburský*, v němž básník skvěle vyřešil jednu z nejtěžších úloh scénických, dispoice k bitvě a vyličení bitvy samé: Princ snášel lehce svou vazbu. Když mu přítel Hohenzollern přinese, že předkládá jeho rozsudek k smrti k podpisu, ulekne se a rozhodne, že poprosí vévodkyni o změnu. A v další scéně se vrhá mladý hrdina bez síly a nezadržitelně k nohám své ochránčyně, když ji spatří cestou. Upěnlivě prosí o svůj život, třeba je hanebně odmítán. Tento náhlý skok ke zbabělé bázní o život ruší na generálu nejtrapněji. Je jisté sám v sobě nepravdivý a my u vládce za takových okolností neradi snášíme nedostatek zdrženlivosti. Ale drama žádalo největší ponížení hrdiny. Právě ztráta odvahy jest rozhodujícím momentem, k němuž se musí ve svém zajetí dostat, aby se v druhé části hry důstojně zvedl. Hlavním úkolem tedy bylo předvedení sklonu mladické mysli až ke strachu ze smrti, a to tak, že účast diváka není sfouknuta opovržením. To se mohlo stát jen důkladným prokreslením vnitřního pohnutí až k propuknutí strachu ze smrti, k němuž se mohlo připojit pokleknutí, velmi těžký to úkol i pro silného básníka.

Již zde připomínáme důležité pravidlo se stanoviska diváka: *básník má rychle přejít ony části děje, které jsou nutné, ale nejsou zrovna vděčné k předvedení, nebudí sympatií divákovu. Naproti tomu musíme na takových místech rozvinouti veškeré technické umění, aby vystoupilo básnické kouzlo, samo o sobě snad nepohodlné*. Právě takové úkoly naplňují umělce pyšným pocitem, že pro ně není nepřekonatelných obtíží.

Podobný případ je v III. aktu *Antonia a Kleopatry*. Přirozeně se tam nevloudilo toto opominutí u Shakespeara vinou vadného názoru ani ve

spěchu. Chyba záleží v nedostatku vrcholu hry vůbec. Antonius se odloučil od Kleopatry, spojil se s Oktaviem; má opět svou moc. Divák dlouho tuší, že bude opět vržen nazpět ke Kleopatře. Vnitřní nutnost tohoto návratu je jasná z mnoha motivů hry, které se stále a stále opakují. Bezohledně žádáme, aby došlo k tomuto osudnému návratu vášnivých obrátů. To je bod, na kterém visí všechno, co předcházelo, a kterým musí být vysvětleno všechno další, pád Antoniiův až k zbabělému útěku a jeho smrti. Je tu předváděn v krátkých úsecích. Vrchol děje je tu rozpolcen v několik malých scén. Vložení do vypracované scény by bylo tím žádoucíjší, že i důležitá událost obratu, onen útek Antoniiův z námořní bitvy, neděje se na jevišti, a divák se o tom dozví z krátkých zpráv velitelů a potom otrásajícím zápasem zlomeného hrdiny.

Touto nepravdivostí v uspořádání děje, která vypadá jako návrat ke slavným zvyklostem anglického lidového divadla, je porušena stavba dramatu. Látka ideje nabízela v I. aktu: Antonius je u Kleopatry, odlučuje se od ní. V II.: Spojení s Caesarem a návrat k moci. Ve III.: Vracení se k Egyptance s vrcholem. IV.: Vnitřní rozvrat, útek a poslední zápas. V.: Katastrofa Antonia a Kleopatry.

Úchylka Shakespeara od obvyklé pravidelné stavby má hlubší důvod: Vnitřní život zpustlého Antonia neměl bohatosti a neposkytoval básníkovi v okamžiku opětného omámení nic přitažlivého. Ale Kleopatra, milenecká postava dramatu, na které Shakespeare osvědčil své nejvyšší mistrovství, to nebyl charakter způsobilý k velkým dramatickým obrátům. Různé scény této ženy plné vášnivosti bez vášně se rovnají trpytným variacím na totéž thema. Ve svém poměru k Antoniovi je líčena dosti často s různých stran, aby se získal bohatý obraz démonické kokety. Ani návrat Antoniiův nedává básníkovi nového úkolu. Naproti tomu pozvednutí tohoto charakteru v rozpolcení, za strachu ze smrti, bylo pro něj závažnou výčitkou, a to docela právem, neboť právě tím se mohlo dojít k vysoce účinnému stupňování. Tak obětoval Shakespeare těmto scénám část děje. Srazil dohromady vrchol a obrát a vtěsnav je do krátkých scén, určil pro katastrofu celé dva akty. Celku hry to škodí. Zazlíváme mu přirozeně scénu smrti Kleopatry v náhrobku, snad nejkouzelnější ze všech mimořádných, jež Shakespeare vytvořil. — Že vedlejší postavy Oktavia a jeho sestry byly mu na vrcholu důležitější nežli postava hlavní, to pochází z toho, že letitému člověku připadal jednotlivec se svým štěstím a svou bolestí malý ve srovnání s tušeným a uctivým ohledem na dějinný význam.

Úkolem básníka není přirozeně vyličení každého jednotlivého momentu, nutného pro souvislost, přímo na jevišti. Takové líčení episod by

hlavní děj spíše zahalilo nežli zesílilo a objasnilo, protože by bralo čas důležitějším věcem. Děj by se tříštil a scénická účinnost by se zeslabovala. I na našem jevišti je třeba, aby se epizody předvedly živě. Jsou-li na klidných místech děje — jako by mohl mluvit posel rozčileně! — nahrazují silně vzrušující napětí. *Divák musí býti napětím zúčastněných osob napjat napřed. Délka vypravování musí býti pečlivě promyšlena, neboť každá nadpočetná řádka, každé sebekratší zbytečné vypravování by mohlo unavit.*

Obsahuje-li vypravování širší podrobnosti, je třeba je rozčlenit na odstavce s krátkými vsuvkami, které zachycují náladu zúčastněných. Je třeba je psát s ohledem na stoupající napětí obsahu a řeči. Slavným příkladem, skvěle uspořádaným, je zpráva švédského hejtmana ve *Váldštejnovi*. Důležitá zpráva nemůže nikdy stát na místě, kde se děj prudce valí vpřed v rychlém sledu.

Jistým druhem scén poslu je vylíčení události, které se dějí za jevištěm. Herci je pozorují jako diváci. Předvádí se tu akce, při níž pozorovaný děj se prohání napřed charakterem. Tento způsob zprávy snese lehčí dramatické pohnutí. Může stát blízko tichému vypravování. Má snad býti přednesen s vášnivým zaujetím. — Jsou různé důvody k přeložení děje za jeviště. Především jsou to těžko předveditelné události (požár, zmíněná již námořní bitva, lidová vřava, jezdecký závod a všechno, kdy přicházejí k platnosti mocné živly přírodní). Jejich účinek můžeme zesílit voláním zvenku, signály, ostrým osvětlením, hromem a bleskem, dělostřelbou a podobnými vynálezy, které podněcují fantasi a jsou divákovi srozumitelné.

Nejlépe se daří náznaky a vtipné narážky na vzdálené osoby, líčí-li lidské jednání. Méně vhodné jsou přírodní pohromy, popisy krajín, všechny pohledy, kterým divák před rampou není zvyklý. Tehdy se snadno ztratí zmíněná již účinnost, neboť publikum se zdráhá chápati nezvyklé klamy.

Přeložení děje za scénu a zrcadlení jeho v dojmech pozorovatelů nabývá zvláštní důležitosti v okamžicích strachu, hrůzy, úžasu. Nelze dnes již se spokojovat po antickém vzoru vypravováním svědků o událostech. Neboť někdy má imponující akce na našich scénách značný účinek. A to:

1. Mají-li jednotlivé představované činy nějakou důležitost pro vlastní děj.

2. Nacházíme-li v takových činech náhle vystupující vrchol, naplnění vnitřního příběhu.

3. Když jen shlédnutím jednání můžeme dojít úplného přesvědčení

o věci. Přepadení, zabítí, vraždy, šermu, souboje postav, jež samy nejsou v dramatu nijak činné, těch se nemusíme bát.

Řecké divadlo se rozvíjelo z lyrické vášnivosti nápadů, germánské z epického líčení událostí. Obě si uchovala podání svých velmi starých tendencí. *Řecké rádo zatlačuje okamžiky činů do pozadí, jako zase germánské divadlo v okamžicích veselosti předvádí rádo rvačky a násilnosti.*

Jestliže však Řekové se vyhýbali velkým pohybům tělesným, ranám, úchopům, zápasu, srážení k zemi, pak to nebyl ohled na básníka, ale potřeba hercova. Řecký divadelní kostým byl pro větší pohyb nepohodlný a kothurny byly nutné, neměl-li se hrající smrtelník stát směšným. *Maska znemožňovala ukázat při vypětí mimických pohybů tvář. Aischylos si v tom směru všelicos vymýšlel. Chytrý Sofokles šel tak daleko, jak jen mohl. Odvážil se toho, že dal dovléci Antigonu z kraje na Kolonu ozbrojeným davem, ale neodvážil se již v *Elektře* usmrtití Aigistha na jevišti. Orestes a Pylades jdou za ním za scénu s napraženým mečem. Snad věděl Sofokles stejně dobře jako my, že je nutné na tomto místě omezení kvůli divákovi a snad i kvůli náboženskému přizpůsobení, jež cítil Řek před smrtí. Neboť toto je jedno z dramatických míst, kde divák musí vidět, že se děj naplňuje. Aigisthos pronásledovaný dvěma muži by se jim mohl ubránit, uprchnouti atd.*

Nám není třeba těchto ohledů pro větší lehkost a energii naší mimiky. Naše hry často používají efektů spočívajících na nejdokonalejších akčních momentech. Scéna, ve které *Coriolan* objímá Aufidia u oltáře, dostává se do plného světla teprve bitevní scénou v prvním aktu, ve které se soupeři rozhořčeně pobíjejí. Nutný je boj mezi Percym a princem *Indřichem*. A naopak, jak nevyhnutelná je po všem, co předcházelo, smrt obou milujících na jevišti. V *Romeovi* je nezbytné probodení Tybaltovo a Paridovo, jakož i obou milenců před zraky diváků. Mohli bychom tomu uvěřit, kdyby *Emilia Galotti* byla probodena otcem za scénou? A mohli bychom pohřešovatí onen veliký výstup, ve kterém je zavražděn *Julius Caesar*?

Naproti tomu se často předvádějí činy, jejichž spatření nás samo o sobě nezajímá. Souvisící okolnosti napínají obrazotvornost a dává se působiti hrůze z oněch okamžiků na duši hrdinovu. *Všude, kde je možno čin působivě připravit a kde čin sám nepřichází v náhlém překvapení hrdinově, i konečně všude tam, kde je užitečnější vzbuditi úžas a uvolniti mocně vzrušené napětí, udělá básník dobře, přeloží-li výkon za scénu.*

Mnoho silných dramatických účínů děkuje za svou působivost právě tomuto skrytí. Tak zajatá *Kassandra* v *Aischylově Agamemnonu* sděluje některé okolnosti vraždy, kterou viděla v domě. Tak *Elektra*, vlečená pochopy *Klytimestřinými* na jeviště, volá na bratra: *Uhoď ještě jednou!*

Hrůzná síla tohoto účinku nebyla nikdy překonána. Neméně velkolepé je zavraždění krále Duncana v *Macbethu*, líčení psychologie vrahů před činem i po něm.

Pro nás je třeba oceniti napětí, neurčitý úžas, příšernost a vzrušení, obsažené v těchto osudných činech, skrytých zvláště při stoupání děje. V rychlém spádu a mocném vzrušení druhé půle nelze jich vždy tak dobře upotřebiti. Při posledním vystoupení hrdinově se hodí jen v případech, kdy provedení smrti nelze ukázati na jevišti, jako při popravě nebo vykonání vojenského rozsudku, jakož i tam, kde to nelze jinak rozřešiti pro nepochybně větší sílu zabíjejících protivníků.

Zajímavým případem a příkladem je pro to *Valdštejn*. Temná postava Buttlerova, najímání vrahů, zatahování sítě kolem nic netušícího, vtiskla se v dlouhém a působivém stupňování diváku natolik do duše, že předvedení vraždy samé by nepřineslo již nic nového, silnějšího. Proto vidíme vrahy vtrhnout do ložnice, slyšíme rachot posledních dveří, třeskot zbraní. Nato náhle vzbuzené ticho dává fantazii ono příšerné napětí, kterým se vyznačuje celý akt. Pozvolné vzrušování představitosti, úzkostlivé očekávání a konečně zamaskování činu samotného, to se opět výborně hodí ke všemu dění plnému předtuch a tajuplnosti, jak pojal Valdštejna Schiller.

Básník však nemá jen předváděti, ale i zamlčovati. Především bude zatajovati jisté nelogické části látky, jež nemůže zvládnouti ani vysoké umění — ale o tom bude ještě řeč při pojednání o dramatické látce. Dále vyloučí všechno protivné, ošklivé, děsné, stydlivost urážející. To vše ovšem vyplývá z hrubé, i když jinak vhodné látky. Co se v tomto smyslu pro umění nehodí, tomu nelze nikoho učit — to musí uhodnouti tvůrce sám.

Básník musí stupňovati své prostředky a jejich účinnost od začátku až do konce dramatu. Divák není ve všech částech hry stejný. Na počátku chápe, co se mu nabízí, ochotně a pravidelně s malými nároky. Ale jakmile mu básník ukáže silným efektem svou tvůrčí sílu, jakmile sezná ze způsobu řeči a vedení charakterů jeho mužný úsudek, tu je divák schopen oddati se zcela jeho vedení s důvěrou. Tento souhlas trvá až asi k vrcholu hry. Dále je divák náročnější. Jeho schopnost chápati nové věci se zúží; sdružené efekty jej do jisté míry nasýtily. Se stoupáním napětí stoupá i netrpělivost pro větší množství zažívaných dojmů, která se lehce mění až v ohablost. Co dříve připoutávalo a napínalo, to nyní překáží soustředěné pozornosti, jdoucí jen za rozluštěním hlavního motivu.

Podle toho zařídí básník i jednotlivé části děje. Po stránce obsahové se nemusí starati o rostoucí účast divákovu, je-li únosná látka správně

seřaděna. Musí dbáti jen toho, aby ji znenáhla více a působivěji rozváděl. *První části obecně mají umožniti lehké a krátké výstupy. Básník tu snad může vypustiti i všechny efekty. Naproti tomu poslední akty od vrcholu až po vysvětlení vyžadují všech prostředků. Není lhostejné, kde scéna stojí, zda posel přednáší své vypravování v prvním nebo čtvrtém aktu, zda efekt uzavírá druhé nebo čtvrté dějství. Z tohoto důvodu je na př. spiklenecká scéna v *Caesarovi* tak krátká — aby se neubíralo vrcholu hry a velké stanové scéně ve čtvrtém aktu.*

Jiný prostředek ke stupňování záleží v rozmanitosti nálad, stejně jako v charakterech, které se vyvíjejí jednáním. Každý kus má tedy základní ladění, které můžeme přirovnati k akordu nebo barvě. Tato základní barva má však takové bohatství odstínů, jak je to jen nutné v protivácích.

Mnohdy si nepotřebuje básník uvědomovati tuto nezbytnost chladnou rozvahou, neboť tajemným zákonem všeho uměleckého tvoření je, že nápad vyvolává svůj kontrast, hlavní osoba svou kontraroli, jeden scénický účinek jiný efekt, odlišný. Zvláště Germáni zatahují do všeho jistou obecnost a všeplatnost. Posudek během práce přirozeně si vyžádá vyplnění mezer. Do našich dramát, bohatých na osoby, je možno vedlejšími figurami vložiti barevný tón, prospívající výborně celku. Již u Sofokla obdivujeme jistotu a pečlivost, s nimiž doplňoval jednostrannost svých charakterů žádoucími protiklady v každé tragedii. U Euripida byl tento cit harmonie velmi slabý. Všichni velcí germánští básníci od Shakespeara po Schillera tvořili podobně, celkem vzato, s krásnou jistotou. Potkáváme se tu málokdy s figurami, jež by nebyly silně citěny jako nutné kontrastní role a byly pouze dílem chladné rozvahy jako Parricida v *Tellovi*. Je zvláštností Kleistovou, že ucelené obrazy mu nebyly dosti jasné. Tu a tam vadí hlavním rysům a barvám jeho figur libovůle.

Z vnitřní potřeby scénického protikladu vzešly u germánské tragédie milostné scény, ona světlá část, ono vřelé vzepětí, jež obklopuje pravidelně tklivé momenty v protikladu k otřásajícím okamžikům hlavního děje. — Scénického kontrastu se dosahuje nejen různým zpracováním obsahu, ale i střídáním rozvádění a spojování, scénami dvou až čtyř osob. Řekové, kteří dbali přesnějšího rozlišení mezi scénami co do formy i obsahu, zachovali pro každou z nich pevnou a pravidelně se opakující stavbu. Dialogy a scény poslé byly přerušovány pathetickými scénami a pro každý druh měli vlastní, pevnou formu.

Nejen ostrý kontrast, ale i opakování téhož scénického motivu vede ke zvýšení účinku stejně paralelismem jako protikladem mezi podobnými. Zvláštní péči má autor věnovati tomu, aby opakovanému motivu dodal

zvláštního půvabu a vzbudil před opakováním napětí a po něm radost. A při tom nesmí zanedbat pravidlo, že na jevišti v pozdější části děje nevystačí snadno pro stupňování s opakováním efektů již použitých, kterých tu širě rozvádí.

Je tu i nebezpečí: náležité odlišení opakovaného motivu v nové souvislosti vyžaduje zvláštního umění hereckého. Shakespeare rád takto zesiloval účinnost. Příkladem je opilství Luciovo v *Juliu Caesarovi*, které ve spiklenecké scéně ukazuje protiklad v náladě pánů a sluhů, jakož i něžnou mysl Brutovu — a ve velké stanové scéně se skoro doslova opakuje. Druhý úder téhož akordu přivedilo poznání. Jeho měkký, mollový zvuk upomíná diváka velmi krásně na nešťastnou noc a vinu Brutovu.

Podobně působí v *Romeovi a Julii* souzvukem stejně kontrastní opakování souboje a usmrcení. Rovněž v *Othellu* se navracejí nádherné variace téhož thematického materiálu v malých scénách mezi Jagem a Roderigem. Ale vždycky nemá básník s těmito prostředky stejné štěstí: již opakování motivu čarodějnic v druhé půli *Macbetha* neznamená zesílení účinku. Strašidelnost motivu nedovoluje širší rozvedení při opakování. Velmi starým příkladem takového opakování jsou dvojí námluvy *Richarda III.* Scéna u nosítek a rozmluva s Eliškou Riverovou.

(Poznámka: Scéna nemusí odpadati, jak se to často děje. I po zkrácení musí však vyniknouti protiklad k dřívějšímu, rozkazující tvrdost, nepřátelství matčino a oklamání Richardovo ženou, kterou opovrhoval.)

Z dokonalého umění a širokého rozvedení obou scén je jasné, že opakování je pro Richarda důležité a že se jím dosahuje značné účinnosti. Také o druhé scéně se s oblibou tvrdí, že básník v ní rozvinul novou a sobě vlastní techniku, přidržel se antického vzoru řeči, dialogy sestavil stejně dlouhé, verš proti verši. Naši kritikové právě z této scény vyvozují zvláštní krásu velikého dramatu. Ve skutečnosti to je pro jeviště vadné.

Velkolepý děj nutí neustále kupředu, ke konci a bere divákovi možnost vnímati prostorné, umělé slovní potyčky této rozmluvy. Podobný nedostatek je v *Kupci benátském*, v trojí opakování volby se skřínkou. Dramatický spád obou prvních scén je sevřený a voliči nejeví v ozdobnosti řeči dosti půvabu. Shakespeare si rád dovoľoval tyto rhetorické něžnosti, neboť jeho stálejší publikum mělo zvláštní zálibu ve vybrané dvorské mluvě.

7. Co je tragické?

Německý básník se snaží již od dob Lessingových postihnouti onu tajemnou vlastnost dramatu, nazývanou tragika. Má to být směr toho, co básníkův mravní názor na svět ve hře uvádí a básník se má státi svým mravním působením vychovatelem své doby. Má to být etická síla, se kterou básník cítí jednání a charakter. V tom existuje velmi různé mínění o podstatě dramatického ethosu. Výrazy: tragická vina, vnitřní očista, poetické ospravedlnění — to vše jsou pohodlné fráze kritiků a každý z nich to myslí jinak. V tom však jsou všichni zajedno, že tragický účinek dramatu závisí na způsobu vedení charakterů dějem, na tom, jaký jim básník přidělí osud, jak rozvádí boje jejich jednostranné zaujatosti proti odporujícím silám a jak je zakončuje.

Vede-li svůj děj volně k jednotě a tuto jednotu předvádí sestavováním prvků událostí v logický, vnitřní celek, tu je ovšem jasno, že se musí vyjádřiti básníkova představa o lidské svobodě a nezávislosti, jeho pochopení velkých světových souvislostí, jeho zřetel k prozíratelnosti a osudu v poetickém nápadu, který odvozuje činy a utrpení významných osob především z jejich nitra. Je také jasné, že záleží na básníkovi, zda přivede tento boj k takovému konci, jenž neuráží rozumnou humanitu posluchačů, ale zaujme i ji. A to není pro účinnou působivost dramatu lhostejné, zda si počíná při vyvozování viny z nitra hrdinova a odplaty z nátnosti dějové jako muž zralého úsudku a správně vynalézavosti.

Podobně je jasné, že vynalézavost a úsudek básníků jsou v různých stoletích různé; ba i u jednotlivých básníků jsou odstupňovány. Často podle soudu současníků rozvádí některý své hrdiny dobře, zvláště ten, který ve svém vlastním životě rozvinul vysoké vzdělání, obsáhlou znalost lidí a mužný charakter. Neboť co vyplývá z dramatu, je jen odlesk jeho vlastního pojetí významných světových poměrů. Tomu se nedá naučiti, to nelze do jednotlivých dramát vpraviti jako nějakou roli nebo scénu.

Proto bude odpovědi na otázku jak by měl básník sestaviti svůj děj, aby byl v tomto smyslu tragický, jen velmi vážně míněná rada: že se o to nemusí starat. Má sám ze sebe učiniti důkladného muže, potom jíti s veselým srdcem za látkou, která přináší silné charaktery ve velkém boji a jinak ponechati vinnu i odplatu, očistu i povznesení dobře znějícím slozím.

Co je skutečně dramatické, to působí opravdu silně, a to je ve vzrušeném ději i tragické — byl-li mužem, kdo to psal. Vlastní charakter básníkův určuje daleko více u dramát vysokého stylu účinnost užitých prostředků než u jiných druhů umění. Avšak omylem dřívější doby byly pokusy o vysvětlování působivosti dramátů jen z morálky a ethosu

jeho. Zúčastňuje se jí přece i přízvuk, posunek, kroj a ještě mnoho jiných věcí.

Pro básníka má pojem tragický dvojný význam. Předně znamená vlastní souhrnný účinek, jaký má drama vysokého stylu na duši divákovu. Znamená však také jistý druh dramatické účinnosti, která je na některých místech dramatu užitečná nebo nezbytná. První má význam psychologický, druhá je termínem technickým.

Již Řekové znali dobře vlastnost souhrnného působení dramatu. Aristoteles vyzoroval velmi ostře zvláštní vlivy dramatického působení na život diváků a stejně dobře pochopil charakteristickou vlastnost dramatu, takže ve své slavné definici tragedie přijal toto pojetí: „... tragedie je umělecké přetvoření důležité a jednotně sevržené události, která má svou velikost atd.“ — a uzavírá slovy: „... a působí vzbuzením soucitu a básně očistu takových hnutí mysli.“ — Vynikajícím způsobem vysvětluje na jiném místě (Rhetorika II/8), co je soucit a čím se budí. Vzbuzení soucitu je pro něj celá oblast lidského utrpení, okolností a dějů, jichž zkoumáním dostaneme se k tomu, co nazýváme pohnutím a otrěsem. Avšak slova „katharse“ — které jako výraz starého lékařství označuje odvádění léčivých látek a jako výraz bohoslužebný značí osvobození člověka od poskvnění, jehož se mu dostane pokáním — používá pro onen druh účinku na diváky často. Tyto zvláštní efekty, které odkryl výborný pozorovatel svým současníkům, nejsou již zcela tytéž, jako vzbuzuje provedení velkého dramatického díla uměleckého v divácích našich. Ale jsou jim blízko příbuzné a je třeba poznati rozdíl mezi nimi.

Zkoumajíce účinnost tragedie s úžasem poznamenáváme, že pohnutí a otrěs, způsobené nárazem charakteru, musíme pokládati za nervový život se silným napětím. Vzniká ze souvislosti děje. Daleko snáze nežli ve skutečném životě se prolévají slzy a škrábají sebou koutky úst. Tato bolest je však zároveň spojena s blaženým pocitem. Zatím co divák sleduje myšlenky, utrpení a osudy hrdinovy s velkým zájmem, jako by to byly takřka jeho vlastní, je přes silné vzrušení naprosto svoboděn. To jej zároveň zvedá nad události a umožňuje přijímati další dojmy. Přes silnou námahu, se kterou prožil tyto hodiny zážitků, pozoruje po spuštění opony ne pokles, ale stupňování své životní síly. Oči se mu lesknou, krok je elastický, každý pohyb pevný a svobodný. Po otrěsu následoval pocit osvobozující jistoty. Ve vynalézavosti příštích jeho hodin pozorujeme ušlechtilý vzrůst. V jeho slovních obrazech zůstalo kus síly a veškerá jeho osobní výkonnost stoupila. Náhlera velkých efektů, které se vtiskly do jeho duše, spočívá jako světelné záření v jeho bytosti. Tato znamenitá chápavost tělem i duší, povznesení nad nálady dne, svobodný pocit

spokojenosti po silném vzrušení — to je právě to, co odpovídá v moderním dramatu Aristotelově katharsi. Není pochyby, že k takovým výsledkům scénických představení docházelo i tehdy. Jemným smyslem chápavosti nadaní Hellenové byli takto napínáni stoupajícími a klesajícími účinky po deset hodin.

Povznášející účinek krásna na duši je vlastností každého umění, ale zvláště silný vliv pozorujeme u dramatického umění, jež působí spojením bolesti, hrůzy a radosti se silným vypětím fantazie a soudnosti, se silným osvobozením našich požadavků proti logické světové souvislosti. I pronikavá síla tohoto dramatického efektu je při velkém množství lidí větší než vlivy jiných umění. Jen hudba může náš život ovlivniti ještě mocněji, ale otrěsy, které vyvolává tón, jsou bezprostřední a nezhmotňují se v myšlenky; jsou spíše vytržením než zduchovněním.

Povšechně není působivost dramatu dnešní doby stejná jako v době Aristotelově. On sám nám to vysvětluje, on, který tak dobře věděl, že hlavní věcí v dramatu je děj a že Euripides špatně sestavuje své děje, třebaš věděl, jak tento nejtragičtější básník dovede udělati svá dramata působivými. Na nás sotva působí některá hra Euripidova, třebaš v některých jeho lepších dramatech jsou vnitřní bouře hrdinů sebe více otrásající. Odkud tato odlišnost pojetí? Euripides byl mistrem v předvádění vášni s pramalým ohledem na čisté vycislování osob a logickou stavbu děje. U Řeků vzniklo drama ze spojení hudby a lyriky a uchovalo se přes Aristotela takto z první doby mládí. Musikální účast spočívala nejen v chórech. I hrdina stupňoval na vrcholu rytmicky pohnutou řeč snadno až ke zpěvu. Vrcholy mnohdy vyznačoval široce rozvedenými scénami patetickými. Celkový dojem staré tragedie byl tedy mezi naší operou a naší činohrou, snad bližší ještě opeře. Obsahoval cosi mocně bouřlivého — jako hudba.

Ostatní složky však byly v antické tragedii jen neúplně vyvinuty. A to především ty, jež naše truchlohry nezbytně potřebují. Dramatické ideje a děje postrádaly u Řeků logického světového názoru a uspořádání, t. j. spojení událostí vysvětlovaných jednostranností uvedených charakterů. My jsme se osvobodili a neznáme na jevišti jiného osudu než ten, který vyplývá z existence hrdiny. Moderní básník připravil divákovi pyšnou radost, že svět, do kterého jej uvádí, odpovídá ideálním požadavkům, pozvedajícím cit a soudnost divákovu proti skutečným událostem. Lidský rozum se jeví v moderním dramatu jako jediný a jednotný s božským. Všechn pořádek světa se přetvořuje podle potřeb našeho ducha a srdce. A zvláštnost děje posiluje ovšem u diváka nejlepších nových dramát krásný jas a veselou povznesenost, pomáhá vytvářeti jej na jis-

tou dobu větším, volnějším a šlechtetnějším. V tomto smyslu má charakter moderního básníka větší vliv na celkový dojem nežli ve starověku.

Tuto jednotu božského a logického hledal attický básník, ale jemu bylo těžko ji najít. Ovšem, toto svobodné tragické pronikne časem i do některého dramatu starověkého. I to je pochopitelné. Neboť životní zákony poetické tvorby zavazují tvůrce dlouho před tím, než pro to nalezl formuli uměleckého přetlumočení. Ve svých nejlepších chvílích může básník dosáhnouti vnitřní svobody a velikosti, která jej povznáší dále nad překážky doby. Sofokles uvádí několikrát skoro germánským způsobem charakter a osud svého hrdiny. Celkem však Řekové nepřestoupili zvyklost, která nám vadí i při nejpůsobivějším provedení. Již epická oblast jejich látky nebyla vhodná pro volné rozvedení hrdinova osudu. Nesrozumitelný osud zasahuje zvenčí do děje, proroctví a věštby působí na rozhodnutí, náhodná neštěstí padají na hrdiny, zločiny rodičů účinkují i na osud pozdějších potomků, personifikovaná božstva vstupují do děje jako radosti i nepřátelé. Mezi tím, co budí jejich zlost, a mezi tresty, které oni stanoví, není podle soudu našeho vždycky souvislost — a tím méně rozumný poměr. Jednostrannost a libovůle, se kterými vládnou, působí bázeň a úzkost a projeví-li se jednou milostivě, zůstávají cizí. Proti takové chladné přesile je pokorná skromnost člověka největší moudrostí. Kdo se domnívá, že stojí pevně na svých nohou, ten první propadá skrytému násilí, jež ničí vinníky i nevinné. Při tomto pojetí, které bylo v základě smutné, temné až drtivé, zbylo řeckému básníku jen to, aby uložil něco do charakterů svých nesvobodných hrdinů, co hrůzu do jisté míry vysvětlovalo a co měli vytrpět. A veliké umění Sofoklovo se ukazuje mezi jiným i v tomto zabarvení charakterů. Nedosahuje však vždy takového postavení, aby objasnil průběh jejich osudu. Motiv často nestačí. Velikost, které antičtí básníci dosáhli, spočívá především v síle básni, potom v obrovitosti bojů, do kterých byli hrdinové vrháni, a konečně v ostrosti, tvrdosti a bezohlednosti, se kterou nechávali charaktery jednati i trpět.

Řekové však velmi dobře cítili, že není radno pouštět diváka po takových zážitcích od postav krásného umění. Proto uzavírali představení dne parodií, ve které jednali vážní hrdinové tragedie se svévolným humorem. *Satyrské hry byly oním vnějším prostředníkem osvěžení, který v našich dobách obsahuje sama tragedie.*

Z těchto důvodů platí o představě Aristotelově poslední věta — bez omezení pro naše drama. Pro něho i pro nás tvoří hlavní účinek dramatu snůška kalných a tísnivých nálad dne, které nám vzházejí z nářku a hrůz ve světě. Ale dovede-li na jiném místě toto osvobození vysvětliti tím, že se člověk musí cítit dojat a otřesen a uspokojení mu dá vnitřní svobodu, pak je to vysvětlení ovšem i pro nás srozumitelné, ale přibírá jako po-

slední niterný důvod patologické stavy, kde poznáváme veselou dojmovost posluchačovu.

Neboť poslední důvod každého dramatického účinku není v potřebě diváka trpně přijímati dojmy, nýbrž v jeho ustavičném pudu tvořivém a zobrazovacím. Dramatický básník nutí diváka, aby spolupřetvářel. Celý svět charakterů, bolestí a osudů musí divák v sobě oživit. Vnímá-li v nejvyšším napětí, provozuje také úsilovnou tvůrčí činnost. Podobná vřelost a obšťastňující horkost, jakou nalézá básník v tvůrčí činnosti, naplňuje i sedujícího diváka. Hned je to bolest s pocitem blaha, hned opět povznesení, které přetrvává i konec díla. A toto probuzení tvořivé síly se prosvětluje v novodobém dramatu ještě laskavostí. Neboť s ní je úzce spojena povznesená vynalézavost věčného rozumu v nejtěžších osudech a bolestech lidí. Divák cítí a poznává, že božství řídí i jeho život, jedná s ohledem na láskyplný svazek všeho lidského plemene, i tam, kde láme jednohlavý lidský život. On sám se cítí jako tvůrce povznesen a spojen s velikou mocností znající svět.

V tom je celkový účinek dramatu a tragiky — u nás obdobný účinek dramatu antického. Nic více než to. Řek naslouchal v zeleném mládí lidského rodu zvukům z proscenia naplněn svatým opilstvím Dionysovým. Germán hledí na svět zdání, neméně pohnutě — ale jako pán země. Lidstvo prožilo od té doby dlouhé dějiny a my všichni jsme dějinami vychováni.

Ale slovem „drama“ se označuje nejen úhrnný účinek dramatu. Básník přítomnosti a občas také jiní lidé potřebují pro to slovo v užším významu. My pod tímto pojmem rozumíme i zvláštní způsob dramatické účinnosti. *Ještěže se přihodí v některém okamžiku děje náhle, neočekávaně a v protívě ke všemu předešlému něco smutného, temného, hrozného, co hned pochopíme jako následek příčinného spojení události a přirozené splnění předpokladu hry, to je ten nový moment tragický.*

Musi mít tyto tři vlastnosti:

1. býti důležitý a pro hrdinu významný,
2. přijíti neočekávaně,
3. býti v souvislém řetězu vedlejších událostí, do nichž divák vidí jasné, a býti v logické souvislosti s předchozím dějem.

Když spiklenci usmrtili *Caesara* a tím si podle svých předpokladů zavázali *Antonia*, popudí *Antonius* svou řečí právě ty Římany, pro jejich svobodu se *Brutus* dopustil vraždy, popudí je proti vrahům. Když se *Romeo* setká s *Julii*, je okolnostmi donucen zabít jejího bratrance *Tybalt* v souboji a je za to vypovězen. Když se *Marie Stuartovna* přiblíží *Alžbětě* natolik, že lze očekávat v budoucnosti smíření obou královen,

vypukne mezi oběma svár, který Marii usmrtí. Řeči Antoniovy, smrt Tybaltova, svár královen jsou zde tragickými momenty her.

Jejich účinek je v tom, že významné události diváka překvapí a přece je chápe v pevné souvislosti s předcházejícími. Řeč Antoniova mu připadá jako následek bezpráví, kterého se dopustili spiklenci na Caesarovi. Vztahem Antonia k Caesarovi a jeho chováním v předcházející dialogické scéně se spiklenci se nyní jeví jako následek šetrnosti a bezhlavé, ukvapené důvěry, kterou vrahové Antoniovi projevovali. Že Romeo musel Tybalta zabít, to je přece následek staré rodinné rozepře, jež se ani smrti nebojí, a je to i následek souboje s Mercutiem. Střetnutí obou královen připadá divákovi právě jako přirozený následek pýchy, nenávisti a staré žárlivosti.

V tomto technickém významu se používá slova tragický občas i při událostech skutečných. Že na př. Luther, starý bojovník za svobodu svědomí, byl v druhé půli svého života nesnášenlivým tyranem svědomí, neobsahuje v sobě nic tragického. V Lutherovi se mohla vyvinouti obrovská vládyčtivost, mohl sejít s vyččené cesty atd. Avšak od okamžiku, kdy je nám zřejmo, že tato nesnášenlivost byla nutným následkem poctivého a bezohledného zápolení o pravdu, jež mělo za následek prosazení reformace, že tato zbožná pevnost, se kterou Luther hájil své pojetí bible proti katolické církvi, jej přivádí k tomu, aby hájil své stanovisko proti odlišnému úsudku, a vime-li konečně, že nechtěl nad svým postavením zoufati mimo církve, chápeme snadno, že musel tvrdohlavě hájiti literu svého spisu. Tedy od chvíle, kdy chápeme vnitřní souvislost jeho nesnášenlivosti se vším dobrým i velkým jeho povahy, má tento zjev v jeho pozdějším životě výraz tragický.

Stejně u Cromwella nepůsobí tragicky okolnost, že národní vůdce vládl jako tyran. Že to však dělal proti své vůli, že to dělat musel, poněvadž strana, ze které vyšel, a jeho podíl na popravě krále proti němu vzbouřily srdce mírných lidí, takže silný hrdina se nemohl vyprostiti z násilí, k němuž jej dřívější život donutil, to nám činí tragickými stíny, které nezákonnou vládou padaly do jeho života. — Ze Konradin, dítě Hohenstauffovo, shromáždil dav lidí a v Itálii byl svým zástupcem zabít, to není samo o sobě nic dramatického ani tragického. Slabý jinoch s nepatrnými prostředky — to bylo v pořádku, že podlehl. Jestliže se však dovíme, že mladík se pustil jen do tradičního tažení svého rodu a že tutěž výpravu uspořádala takřka všechna knížata jeho domu, že tato výprava císařského domu nebyla nikterak náhodná, ale její význam spočíval na dějinně důležitém spojení Německa s Itálií — tu se nám ovšem ukáže smrt Konradinova ve světle tragickém, ne jím samým, ale proto, že takto byla skončena éra největšího vládnoucího rodu oné doby.

Zvláště musíme zdůrazniti, že tragickému momentu musíme rozuměti v logické, příčinné souvislosti se základními předpoklady děje. Pro naše drama jsou podřadné události, které vystupují nepochopitelně, případy, jejichž vztah k ději se zahaluje do tajemství, vlivy, jejichž význam spočívá na pověřivých představách, jakož i motivy ze snů, proroctví a tušení. Jestliže rodinný obraz spadlý se hřebíku má předpovědět významnou smrt a zkázu, jestliže dyka, upotřebená při zločinu, se zdá poskvřněna nešmytelnou kletbou, až přinese vrahovi smrt, pak jsou tyto pokusy, založené na tragických účincích z vnitřní souvislosti, která je nám nesrozumitelná nebo se zdá nelogická, pro svobodný lidský rod přítomnosti slabé a naprosto neúnosné. Co je náhodné, třeba samo o sobě překvapující, nehodí se pro velké efekty jevištní. Je to teprve několik desítek let, co se v Německu pokusili vedle jiných i o zhodnocení těchto motivů.

Hellenové byli mimochodem v používání těchto momentů tragické účinnosti poněkud méně kritičtí. Mohli se s tím spokojiti, jestliže vnitřní souvislost náhle se objevivšího tragického momentu s předcházejícím se nacházela jen v tušené hrůze. Aristoteles uvádí působivý příklad; sděluje, že socha zřízená jednomu muži zabila toho, kdo byl vinen jeho smrtí. V denním životě bychom sotva přikládali této náhodě jakýkoliv význam. Ani pro umění bychom jí už dnes asi nemohli použiti. Sofokles umí vyzvednouti v takových momentech přirozenou a srozumitelnou souvislost mezi příčinou a účinkem — pokud to jeho mythy dovolují. Velmi pozoruhodný je na př. způsob, jak vysvětluje jedovatý účinek Nessova pláště, který posílá Deianeira Heraklovi, a s jakou realistickou zevrubností to činí.

Tragický moment v dramatu je však jediný z mnoha efektů. Může přijíti jednou, jak se obyčejně stává, ale může býti v tomž kuse vyvolán i několikrát. Tak má *Romeo a Julie* tři tragické momenty — smrt Tybaltovu po sňatku, zaslíbení Julie Paridovi, smrt Paridovu před katastrofou. Postavení, které tento moment ve hře zaujímá, není vždycky totéž. Ale jeden bod jeho je zvláště způsobivý k tomu, aby případy, kde si žádá jiného místa, mohly býti vysvětleny jako výjimky. Bude dobře promluvit o tom v souvislosti s tím, co již bylo právě řečeno, ačkoliv o částech dramatu pojednáme teprve v další kapitole.

Bod, s něhož čin hrdinův působí zpět na totéž, je jedním z nejdůležitějších bodů dramatu. Tento počátek reakce je někdy spojen v jednu scénu s vrcholem, pokud to ovšem vysoké dramatické umění dovoluje. Omezenost hrdinova a závislost, ve které se octl, mají tím býti zdůrazněny. Zároveň má tento moment za úkol připravit druhému dílu hry nové napětí, a to tím spíše, čím blízkavější byl do té doby vnější úspěch hrdinův a čím velkolepěji dopadla scéna vrcholu. Co nyní vstupuje do hry, musí

míti vlastnosti nahoře uvedené: mít ostrý kontrast, nebýtí nahodilé a mít závažné následky. Musí to být důležité a významné. Tato scéna tragického momentu buď následuje bezprostředně za scénou vrcholu — jako zoufalství Juliina nad rozloučením s Romeem — nebo je svázána meziscénou — jako řeč Antoniova a zavraždění Caesarovo — nebo konečně je sepnuta se scénou vrcholu — jako v Marii Stuartovně, Úkladech a lásce, kde vrchol znamená Luisino psaní dopisu a tragický moment předsvědčení Ferdinandovo o milencině nevěře.

Tyto scény jsou ještě vždy v třetím aktu našich her a méně působí již na počátku čtvrtého aktu.

Nejsou však pro tragedii bezpodmínečně nutné. Je dobře možné dosáhnouti rostoucího zpětného účinku spíše údery znenáhla stupňovanými. To bude většinou případ, kdy je katastrofa způsobena dřívějšími stavy mysli hrdinovy. — jako v Othellu.

Pro moderní dobu je velmi cenné pozorovati, jak důležitý byl pro Řeky tento vstup tragického momentu do děje. Byl to pod jinými jmény přesně tentýž účinek — a attičtí kritikové jej vyzdvihovali ještě více, než je nutné činiti dnes. Ani pro jejich tragedie nebyl onen moment nepostradatelný, ale byl pokládán za jeden z nejkrásnějších a nejpůsobivějších nápadů. Ano, posuzovali účinnost podle toho, zda se uvedl sám do děje nebo postavením hlavního charakteru a měli pro každý takový případ zvláštní označení — často pojmy vzaté ze starého básnictví. Z toho se zachoval jeden případ v Aristotelově *Poetice*.

(Poznámka: Oba odborné termíny se pořád ještě špatně chápou. Peripetie znamená poslední část děje od vrcholu dolů. Aristoteles ji nazývá katabasis. Je to však jen náš tragický moment. Tvoří jej jediná scéna, někdy dokonce jen její část. Kapitola o anagnorisis je však jednou z nejpoučlivějších v Poetice, protože poskytuje pohled do rukodělné metody básnickovy práce. Vydatelí se zdála nepravá.)

Peripetii se nazývá u Řeků tragický moment, který žene vůli hrdinovu a tím i děj náhlým vpádem sice nepředpokládané a překvapující, ale právě tak v základě děje obsažené události, a to ve směru, který je od počátečního velmi odlišný. Takovou peripetii je ve Filokletovi proměna do podoby Neoptolaimovy, v Králi Oidipovi zpráva posla a pastýře Jokastě a králi, v Trachiňankách zpráva Hallonova Deianeiry o účinku Nessova šatu. Zvláště tímto momentem se dostal druhý díl do pohybu. Athéňané pečlivě rozlišují tragedie s peripetii a bez ní. Podle obecného soudu se považuje drama s peripetii za lepší. Jen v tom se liší tento moment antického děje od příslušného dnešního, že nejen označoval nešťastný obrát, poněvadž tragedie starověku neměla vždy truchlivý konec, ale také obrát k lepšímu.

Sotva se dožadují užšího významu a obsírnějšího pojednání scény, které mění vzájemné postavení jednajících osob tím, že neočekávaně jim zjevují starý, důležitý vztah. Tyto scény anagnorisis, scény poznání, prohlédnutí se ovšem projeví ve velkolepém rozvedení srdečných vztahů hrdinů. Poněvadž řecké divadlo ještě neznalo našich milostných scén, zaujímaly podobné postavení — při čemž to nebyla vždy náklonnost, ale i nenávisť, čím planuly. Příležitost k takovým scénám dávaly hellenské látky často velmi bohatě. Hrdinové řeckého příběhu jsou takřka bez výjimky toulavý pronárod. Vyvlékati se a opět se navraceti, nalézati náhle přátele i nepřátele, to patří k nejčastějším znakům příběhu. Téměř každý cyklus příběhu má děti, jež neznají rodiče, manžele, kteří se opět spatří po delším odloučení, pohostinné přátele a nepřátele, kteří se snaží chytřácky zatajiti své jméno i své úmysly. Proto nabyly u mnohých námětů scény setkání, opětného nalezení, vzpomínání na významnou událost rozhodujícího významu. Ale i krajiny a důležité věci mohly býti motivem pro silná vzrušení. Takové scény dávaly antickému básníku vítanou příležitost k uvedení zákonů své vynalézavosti, k oblíbeným patheticky rozvedeným scénám, ve kterých se valil mocně probuzený cit v dlouhých vlnách. Žena, která chce usmrtiti nepřitele a před činem nebo po něm pozná vlastního syna; syn, který v umírajícím nepříteli opět najde svou matku; kněžka, která má obětovati cizího muže a uhodne v něm bratra, jako Ifigenie; sestra, která oplakává svého mrtvého bratra a v doručiteli popelnice zadrží jej žijícího, jako Elektra; kojná Odysseova, která pozná podle jizvy na noze pána vracejícího se domů — to vše je jen několik příkladů z mnoha. Hojně jsou tyto scény poznání momentem peripetie jako uvedené již zprávy posla a pastýře královskému páru v Thébách. U Aristotela možno čísti, jak důležité byly u Řeků okolnosti, které způsobily poznání. Velký filosof je uvedl a zhodnotil podle vnitřní ceny. A je radostné, že již u Řeků neplatily náhodně vnější známky pro umělecké hodnocení motivů, ale vnitřní vztahy mezi poznávajícími, které se projevíly nenásilně a charakteristicky pro oba při rozmluvě. Právě tu vidíme, jak jemná a vzdělaná byla divadelní kritika Řeků a jak úzkostlivě a svědomitě u každého nového dramatika dbali na to, co podle jejich uměleckého náhledu platilo za krásné a působivé.

Stavba dramatu

1. Kontrapunkt hry (nahrávání, souhra).

Drama je charakterisováno jednáním charakterů pomocí slov, zvuků, posunků a těch stavů duše, které člověk prodělává od vzniku nápadu až k vášnivému chtění a k činu, stejně jako vnitřním hnutím vzbuzeným vlastním i cizím jednáním.

Dramatická stavba má svázati v jednotu obě tyto protivity dramatického dění, vybití i vpád vůle, skutečnost činu i jeho odrazy v duši, thesi i antithesi, boj i souboj, stoupání i klesání, svázání i rozpuštění. V každém okamžiku dramatu přicházejí obě součásti dramatického života a každá z nich ustavičně žádá uplatnění souhry. Ale v celku jsou děj dramatu a seskupení charakteru rozdvojeny. Obsahem dramatu je neustálý boj se silnými duševními pohnutími. Tento boj zaměřuje hrdina proti nepříznivým mocnostem. Hrdina musí čítí silně jednostranně a zaujatě a tak musí býti i zaměřena síla hercova projevu.

Napřed nezáleží na tom, na které straně bojujících je vyšší ospravedlnění, zda více mravnosti, zákonitosti, doby a etosu básníkova obsahuje hrdina či role kontrastní, jemu přihrávající. Na obou stranách může býti rozlišně smícháno dobro se zlem, síla se slabostí. Ale obojí musí míti všeobecně srozumitelný lidský obsah. A vždy se musí hlavní hrdina od svého spoluhráče pevně oddělovati, účast, kterou získává pro sebe, musí býti větší, a to tím větší, čím úplněji ukazuje poslední událost boje o jeho porobení.

Tyto dvě hlavní části dramatu jsou spojeny bodem děje, který leží uprostřed. Tento střed, vrchol dramatu, to je nejdůležitější místo úkolu. Až k němu děj stoupá, od něho klesá. Není rozhodující pro účinek dramatu, zda obsahuje oba lomy dramatického světla v prvním a jako převládající část v druhém dílu, nebo zda výpad a vpád, akci i nahrávání obsahovala první část. Obojí je dovoleno, obě spojení stavby mají své oprávnění vysoké ceny v dramatu. A oba tyto způsoby tvoření dramatu se staly charakteristickými pro jednotlivé básníky a pro dobu, ve které žili:

1. Bud' se hlavní osoba hry uvádí tak, že její existence a vlastnost se vypoví ještě ve chvíli nezaujetí — a ovšem až k okamžiku, kdy se v ní projeví po své mocný cit nebo vůle ze zaujetí vnějším vlivem nebž jako následek vnitřního spojení myšlenek. Niterné pohnutí, vášnivé napětí, žádostivost hrdinova se stupňuje, nové okolnosti, žádoucí a naléhavé zesilují zaujatost a bojovnost, hlavní charakter kráčí pevným krokem kupředu až k životnému zveřejnění, kdy se sráží plnou silou citění a chtění činu, jimž se vysoké napětí hrdinovo pro ten okamžik uvolňuje. Odtud začíná obrat děje. Hrdina se jeví až sem v jednostranném, ale úspěšném bažení, působícím zevnitř na venek a proměňujícím životní příhody, ve kterých vystupuje. Od vrcholu působí to, co učinil, zpátky na něj a přemáhá jej. Vnější svět, který dosud ovládal, zvedá se nyní proti němu mocněji, přemáhá jej. Stále silnější a silnější je jeho zpětný vliv, až nakonec v katastrofě nezadržitelně drtí hrdinu. Po takové katastrofě přijde rychle konec hry, onen stav, kdy opět vládne klid po boji.

Při tomto uspořádání je vidět nejprve akci a potom účinek reakce: první díl je určen požadavky tryskajícími z nitra hrdinova, druhý oněmi, jež pozvedá mocně vzrušené okolí. To je stavba Antigony, všech velkých tragedií Shakespearových, vyjma Othella a Leara, dále Panny Orleánské a — poněkud již méně — dvojtragedie Valdštejn.

2. Jiné uspořádání dramatu naproti tomu představuje hrdinu na počátku v poměrném klidu, za podmínek, které umožňují vliv cizí moci na jeho nitro. Tyto vlivy, kontrastní role (protihráči), působí na něj tak dlouho, stupňujíce své úsilí, až jej přivedou na vrchol, do osudné zaujatosti, od níž se řítí hrdina ve vášnivé umíněnosti plné žádostivosti a osudných činů, až ke katastrofě.

Tato stavba používá kontra rolí (protihráčů) k motivaci silných pohnutí hlavního herce. Poměr hlavních osob k ideji dramatu se tím mění. Ony neženou stoupající děj, ale jsou jim samy hnány. Pro tento druh stavby jsou příkladem: král Oidipus, Othello, Lear, Emilie Galotti, Clavigo, Úklady a láska.

Mohlo by se zdáti, že tato druhá stavební metoda je působivější. Ve zvláště přesném rozvedení se tu jeví konflikty, jež rozvracejí život hrdi-

ny a určují jeho nitro. Právě tu, kde divák žádá mocné stoupání účinku, vystupuje připravovaná dominantnost hlavního charakteru, napětí a účast, která by se těžko získala v druhé části dramatu. Zůstávají pevně připoutány k hlavním osobám; bouřlivý a nezadržitelný spád je pro otřásající účinnost zvláště prospěšný. A v činu jsou látky, ve kterých vystupují všemocné, osudné vášně, které nakonec hrdinu zničí a opět jeho jednání nejsou příznivé.

Ale nejlepší dramatické oprávnění tento druh a způsob nemá. Není také náhodou, že největší hry tohoto druhu mísí divákovi do pohnutí a vzrušení lehce trýznivé pocity, které radost a osvěžení zmenšují. Neboť *neukázejí hrdinu především jako činorodou, aktivní přírodou, ale jako přijímajícího, trpěného člověka, jehož skutky jsou převážně určeny protivrou doléhající na něj zvenčí. Nejvíce lidské síly, to, co neodolatelně strhává srdce diváků, jest ve všech dobách smělá mysl, která bezohledně staví vlastní nitro proti mocnostem, které je obklopují. Vlastní bytí dramatu, to je boj a napětí. Čím dříve byly vyvolány hlavním hrdinou, tím lépe.*

Je pravda, onen první způsob stavby dramatu skrývá nebezpečí, které nezmůže vždycky ani genius. První část dramatu, která vyháňá hrdinu ve stoupňovaném napětí až k vrcholu, má obyčejně úspěch jistý. Ale druhá část, která vyžaduje přece velkých účinků, závisí většinou na hře kontrastní. A tato souhra musí být motivována silným pohnutím a větším nárokem. To může naopak pozornost rozptýlit, místo aby ji upoutalo. K tomu přistupuje okolnost, že hrdina musí vypadati od vrcholu slabším než spoluhráči. Avšak přes tuto obtíž může býti básník bez pochybností, kterému uspořádání dáti přednost. *Obtížnějším pro něj bude — jak už to vyplývá z podstaty opravdového umění, aby dobře postavil poslední akt. Ale nadání a štěstí i to zdolají! A nejkrásnější, co může dramatické umění darovati, to je v dramatickém díle konec.* Ovšem, tu a tam je básník závislý na látce, která někdy nedovolí volbu druhu stavby. Proto je první otázkou, kterou si má autor stavěti nad lákavou látkou: postaví ji jako akci vlastní nebo jako souhru? Jako vyprávěný příběh nebo jako boj protivníků?

Poučné je v tomto smyslu srovnávat velké básníky. Z několika zbývajících náleží větší počet k těm, ve kterých vede hrdina, třebaž oblast epické látky nebyla zrovna příznivá volnému sebeurčení hrdinovu. — Největší sílu a umění tu však opět vyvinul Shakespeare. Především je básníkem rychle se rozhodujících charakterů, životního ohně; potlačena energie a vysoce napjatá, mužná síla jeho hrdinů se řítí v rychlém vystupňování hned po vstupní scéně.

V ostrém protikladu k němu stojí velcí básníci němečtí z 18. stol. Mají

rádi širokou motivaci, pečlivě založení něčeho neobyčejného. Z mnoha jejich dramát vysvítá, jak by jejich hrdinové klidně odpočívali v přiměřené náladě, jen kdyby je necháli. A jako chybí většině hrdinských charakterů německých radostná síla, tvrdá důvěra v sebe a rychlá rozhodnost k činu, tak jsou nejistí i v jednání, hloubaví, pochybující, nucení k rozhodnosti spíše vnějšími okolnostmi nežli bezodkladnými požadavky. To je významné pro charakteristiku minulého století, pro kulturu a duchovní život národa, kterému tolik chyběl radostný úspěch, veřejný život a vlastní vláda. Schiller, který přece dovedl vzbuditi tak silné vášně, svěruje rád vedení v první části vedlejším postavám a teprve v druhé půli, za vrcholem hrdinům hlavním. Tak je tomu v *Úkladech a lásce*. Ferdinanda a Luisu pohanějí intrikáni a teprve od Ferdinandovy scény s presidentem, po tragickém momentu až do konce přejímá vedení Ferdinand. Ještě hůře je na tom *Don Carlos*. Ten je poručníkován v půli vstoupně i sestupně! V *Marii Stuartce* má sice hrdinka osudné vedení svého života v rukou, ovládá nálady svých spoluhráčů až k vrcholu, do zahradní scény: ale dopředu ženou — jak to prikazuje látka — intrikáni a Alžběta.

Daleko známější je a přece užší význam pro stavbu dramatu má *rozdělení dramát podle toho, zda přivodí konečný osud hrdinův posledním obratem nebo katastrofou*. Nové jeviště rozlišuje dva způsoby opravdového dramatu: *truchlohru a činohru*. Ostré rozdělení v tomto smyslu není u nás dávno a provádí se teprve od Ifflanda. A jestliže se nyní proti sobě uvádí tři různé druhy recitovaného představení, totiž veselohra, činohra a truchlora (komedie, hra a tragédie), pak se nedělí divadlo podle třetího měřítka, jež by bylo pro dramatickou tvorbu stejně významné, ale pouze jen podle pododdělení opravdového dramatu. Attické jeviště neznalo pojmů, ale slova. Již v době Aischylově a Sofoklově nebyl smutný konec pro tragedii nikterak nezbytný. Ze sedmi zachovaných tragedií Sofoklových jsou dvě druhého druhu, totiž *Aias a Filoktètes*; ba v očích Athéňanů i *Oidipus na Kolomu* měl šťastný závěr, kterým se obrací osud hrdinův k lepšímu. A právě u Euripida, kterého slavila *Poetika* pro chmurné závěry, jsou ze sedmnácti zachovaných tragedií mimo *Alcesta* ještě čtyři (*Helena, Iffigenie v Tauridě, Andromaché a Ion*), jejichž konec odpovídá právě naší hře. Zdá se, že Athéňané měli takové gusto jako naši diváci a s oblibou viděli právě ty tragédie, které odpovídají našim činohrám, ve kterých byl hrdina těžce pronásledován, ale nakonec si zachoval zdravou kůži.

Na moderní scéně je oprávnění činohry nepopíratelně větší. Slechetně a svobodně chápeme lidskou povahu, můžeme líčiti účinněji a opravdověji vnitřní boje svědomí a vznikajícího přesvědčení. *V době, kdy se dokonce*

jedná o zrušení trestu smrti, můžeme mrtvé na konci hry postrádati. Věřme ve skutečnou lidskou sílu, která si udrží povinnost života hodně vysoko a odpyká těžké zločiny ne smrtí, ale čistým životem. Ale toto pozměněné pojetí pozemského bytí nepřichází dramatu v každém směru vhod.

Je pravda že zakončení s mrtvolami, zvláště u moderních látek, je méně potřebné než u dramatických příhod epických ság nebo starších dějinných příhod. Ale hru nečiní činohrou to, že hrdina nakonec zůstane naživu, jako spíše to, že z bojů vyjde vítězně nebo vyrovnán se svým protivníkem. Jestliže nakonec podlehne a musí být zlomen, pak má hra nejen charakter, ale i jméno truchlohry. Princ Homburský je činohra, Taso je tragedie.

Dramata nové doby přebrala v okruhu své látky další oblast, jež byla cizí nejen staré tragedii řecké, ale ještě i Shakespearovi: občanský život přítomný, konflikty naší společnosti. Není pochyby, že zápasy a utrpení moderních lidí mohou snad mít tragický charakter a že on se stal více méně jejich součástí. Ale to genrovité, krotké a ohleduplné, co tento druh látky pravidelně připojuje, dává i uměleckému pojetí plné oprávnění, aby právě zde předvádělo takové zápasy, u kterých věříme ve skutečném životě na smírné vyrovnání a přejeme si ho. Při širokém a obecném rozšíření, jakého tento druh dosáhl, by se to nemělo přehlížeti. Jednak proto ne, že zákony činohry a život charakterů jsou v zásadě tytéž, jako platí pro truchloru a že je pro tvůrce užitečné rozpoznati tyto zákony z dramatu vysokého stylu, kde každá chyba v tomto smyslu by mohla být na překážku úspěchu hry.

Dále však proto, že činohra, ve které je nutno v druhém díle vyrovnati konflikty smírně, má dvojnásobný důvod, aby v prvé půli motivovala srdečně a zřetelně žádosti svého hrdiny vylíčením charakteru. Jinak je nebezpečí, že se stane situační nebo intrikánskou hrou, aby v prvním případě obětovala mocné pohnutí jednoživého děje pohodlnému vylíčení okolností a charakteristických vlastností, v druhém případě pak zanedbala vypracování charakteru pro rychlé události neklidného děje.

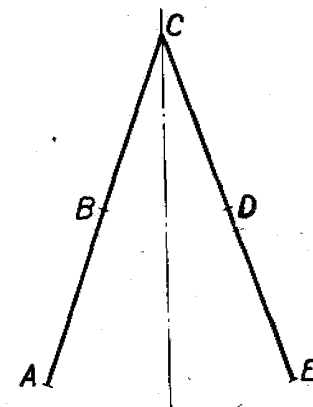
K prvnímu mají sklon Němci, ke druhému Románi. Oba způsoby způsobení látky nejsou vhodné k důstojnému zpracování opravdových bojů, patří komedii, ne vážnému dramatu.

2. Pět částí a tři body dramatu. (Trojí stavba dramatu.)

Těmito dvěma částmi děje, které se spojují v jednom bodě, totiž stoupáním a klesáním jeho, dostává se dramatu při grafickém znázornění tvar pyramidy. Stoupe od úvodu s výstupem momentu prvního napětí až k vrcholu a klesá odtud až ke katastrofě. Mezi těmito třemi částmi jsou umístěny části stoupání i klesání. Každý ze sedmi dílů může sestávat z jedné scény nebo z celého sledu rozčleněných scén. Jen vrchol bývá obyčejně pojat hlavní scénou.

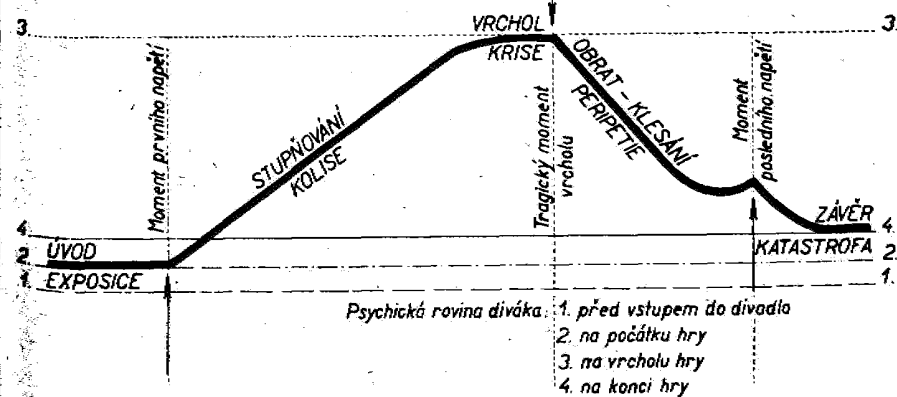
Tyto části dramatu — A) úvod, B) stoupání, C) vrchol, D) obrat, E) katastrofa — mají každá svou zvláštnost v účelu i stavbě.

Mezi nimi jsou umístěny tři důležité scénické body, kterými se těchto pět scénických částí odlišuje i spojuje. A na těchto třech dramatických momentech závisí předně to, co vyznačuje počátek vzrušeného děje mezi úvodem a stoupáním, za druhé počátek protihry a kontrastního jednání mezi vrcholem a obratem, za třetí to, co před vstupem katastrofy zname-



(Poznámka překladatele.)

ZÁKLADNÍ SCHÉMA IDEÁLNÍ LINIE DRAMATICKÉHO DĚJE.



ná ještě jednou *vzestup, mezi obratem a katastrofou. Nazývají se tu: moment prvního napětí, tragický moment, moment posledního napětí.* První z nich je v každém dramatu nutný, druhý a třetí jsou dobré. Nejsou však nezbytným pomocným prostředkem. Proto uvedeme dále pět základních částí dramatu podle jejich pořadí.

A. Úvod

Ve starověku bylo třeba uváděti, co předcházelo ději, v prologu. U Sofokla, ba vlastně již u Aischyla, je takto prolog podstatnou částí děje, je dramaticky oživený, rozčleněn a přesně souhlasí s naší úvodní scénou. Ve smyslu staré režie obsahoval onu část děje, která předcházela vstupnímu zpěvu choru. U Euripida, v nedbalém návratu ke staršímu zvyku, je to epická zpráva posla, která snímá divákům masku. Nejednou vystupuje ve hře — jako Afrodité v *Hyppolitu*, duch zabitého Polydora v *He-kabě*. U Shakespeara je prolog od děje docela oddělen. Je to promluva básníkova, obsahuje omluvu a prosbu, aby na sebe upozornil. (Není tedy dramaticky nutná.) Německá scéna, pokud tam již není zbytečný, si vyprošuje v prologu klid a pozornost. I zde je tedy účelný (i když ne dramaticky nutný, neboť se netýká přímo děje). Ponechává se tu jako slavnostní pozdrav, kterým se někdy vyznačují jednotlivá představení nebo náhodný rozmar básníkův. U Shakespeara jako u nás vstoupil na správné místo, byl naplněn dramatickým vzruchem i pohybem a stal se organickou součástí ve stavbě dramatu. *Á přece v jednotlivých případech novější scéna jinému pokusu nebrání: aby totiž byl úvod rozveden v celý situační obraz a předestlán jako zvláštní předehra dramatu.* Slavnými předehrami vynikají: *Panna Orleánská, Katuška z Heilbornu, Valdštýnův tábor.* Ale nejkrásnější je prolog *Fausta*.

Toto oddělení od úvodní scény je přirozeně záměrné. Básník, který je tvoří jako samostatnou část, je nucen je vypracovati obsírně a rozčleniti je často jinak než odpovídá jeho vnitřnímu významu. Co se zdá odděleno mohutným řezem, i to spadá pod zákony dramatické jednoty a má opět úvod, stoupání, přiměřený vrchol a konec. *Ale tyto úvodní události dramatu a okolnosti před počátkem děje nesmějí býti vzhledem k dalšímu stupňování příliš silné.* Básník tu proto uvádí své osoby ve vyšperkovaných a přiměřeně rozvedených situacích. Musí jim dáti plnost a bohatství, protože každá uzavřená stavba má vzbuditi i sama o sobě účast divákovu a uspokojiti — což je možné jen při určité délce trvání. Proto však dochází ke dvěma omylům: náš hlavní děj je omezen malým množstvím času nebo předehra širokým dějem a klidným obsahem dostává pravdě-

podobně barvu, která odvádí od dramatu, rozptyluje a uvolňuje pozornost divákovu, místo aby ji připoutávala.

Skoro vždy je podnětem k vestavení prologu do hry básníkova pohodlnost. *Žádnou látku nelze uvésti vhodněji než několika krátkými rysy. Přistoupí-li k tomu vylíčení místa, času, národnosti a životních poměrů hrdinových v úvodu dramatu, je třeba nejprve krátce charakterizovati okolí. Básník tu však může naznačiti náladu hry jako v krátké ouvertuře, stejně jako tempo, vzrušenost, klid atd.* Laskavé světlo Tassa se naznačuje vřelým leskem knížecí zahrady, klidným zaměstnáním nastrojených žen, věnci, výzdobou básníkovými obrazy. V *Marii Stuartce* udává základní polohu hry vypuknuvší spor a zápas mezi Pauletem a Kennedym. V *Nathanovi* je vhodným úvodem do děje vzrušená zábava vracejícího se Nathana s Dajou, což zároveň ukazuje protiklady dvou charakterů. V *Piccolominim* skýtá pozdrav generálů s Questenbergem zvláště krásnou přípravu rostoucího pohnutí.

Největším mistrem v dobrých začátcích je však zase Shakespeare. V *Romeovi*: den, veřejná ulice, sváry a potyčky protivných stran. V *Hamletovi*: noc, povely, východ stráže, zjevení ducha, neklidné, chmurné, nejisté vzrušení. V *Macbethu*: bouře, hrom, příšerné čarodějnice na pusté planině. V *Richardu III.*: nenápadné okolí, ojedinelý muž na jevišti, vše ovládající zlosyn, který režíruje celý dramatický život hry, sám k sobě mluvící prolog. A tak je tomu v každém jeho umělecky dokonalém dramatu.

Bylo pravidlem, že je prospěšné uhoditi po otevření opony první akord tak silně a účinně, jak to jen charakter hry dovoluje. *Clavigo* přirozeně nezahajuje vířením bubnů a *Tell* hádkou dětí v domácím zákoutí. *Krátký pohyb, přiměřený hře, vede nenásilně ke klidné exposici.* U Shakespeara, jemuž dovolovalo jeviště větší svobodu, byl tento první akord někdy odloučen od exposice scénickou přerývkou (přestávkou); tak v *Hamletu* přijde po něm dvorská scéna; v *Macbethu* výstup Duncanův a zpráva o bitvě. Právě tak v *Juliu Caesarovi*, kde rozmluva a rozepře tribunů s plebejci značí první silnější úder, od něhož se odděluje exposice: rozmluva Cassiova s Brutem a slavnostní vjezd Caesarův. I v *Marii Stuartovně* přichází po sporu s Pauletem exposiční scéna: Marie a Kennedy. Stejně tak je tomu i v *Tellovi*: úvod je melodramatickou předehrou k rozmluvě venkovanů.

Nyní ovšem nepůsobí tento počáteční akord hlasitým přízvukováním různých osob, jež by vyjadřovaly krátká duševní hnutí hlavních rolí, první rozčerení malých vlnek, které má uváděti bouří dramatu. V *Emilii Galotti* je ohromen princ u pracovního stolu rozmluvou s Contim až ke

scéně s Marinellim, která nese moment prvního napětí; zprávu o chystané svatbě Emiliině. Podobně je tomu i v *Clavigovi*, v rozmluvě s Marií u psacího stolu až k počátku děje sama: k návštěvě Beaumarchaise u Claviga. Ano, děj se může všeobecně takto vystupňovati, při čemž počáteční klid tvoří k tomu působivý protiklad — jako v Goethově *Ifigenii*.

Jestliže se Shakespeare a Němci dřívější doby — *Sara Sampsonová*, *Clavigo* — v úvodu nevyhnuli proměně scény, pak to nemusíme napodobovati.

Exposice se má zřítí všeho, co rozptýluje. Úkol přípravy plní nejlépe, přijde-li po úvodním akordu působivá scéna spojená rychlým přechodem s další scénou, snad momentem prvního napětí. Vhodnými příklady jsou zde: Julius Caesar, Marie Stuartovna a Valdštejn.

Není zrovna obtížné přivést na scénu v úvodu i kontrastní figuru. V řetězu scén musí básník cítiti svou vládu nad látkou a kontrolovat neustále svou fantasií úsudkem, zda je to možné. Kdyby však mělo býti zasazení kontrastní figury v exposici neúčinné, je možno ji přivést až v prvních scénách zauzlení.

Aniž bychom nutili do šablony, je třeba si uvědomiti pravidelnou strukturu úvodu: ostrý význačný akord, působivá scéna, krátký přechod do momentu prvního napětí.

a) Moment prvního napětí.

Náras se dostaví, když v duši hrdinově vznikl cit nebo rozhodnutí ženoucí další děj, nebo když kontrastní strana se rozhodne uvést hrdinu do pohybu. Druhý případ nastupuje zvláště tam, kde po celou první polovinu ovládá hru hlavní osoba silné vůle. Ale důležitá je u kteréhokoliv uspořádání.

V *Juliu Caesarovi* je touto hnací silou myšlenka na smrt Caesarovu, usadivší se neovladatelně v duši Brutově za rozmluvy s Cassiem. V *Othellovi* po bouřlivé noci, po exposici, přijde dvojitá rozmluva Jaga s Rodrigem, kdy padne rozhodnutí rozdělit Desdemundu s Mouřenínem. V *Richardovi III.* naopak stoupá hned od počátku hry zároveň s exposicí jako hotový plán z duše hrdinovy. V obojím případě je toto místo význačné pro charakter hry, v *Othellovi*, kde je uvedena protistrana na konci široké exposice, v *Richardovi*, kde vládne zlo samo již v prvním výstupu. V *Romeovi* přichází tento osudný motiv do duše hrdinovy za rozmluvy s Benvoliem, když se rozhodne k účasti na karnevalu a bezprostředně před touto scénou probíhá paralelně první rozmluva mezi Paridem a

Capuletem, která určuje osud Juliin. Oba scénické momenty, tak významně vedle sebe postavené, tvoří dohromady hnací sílu dramatu, která má dva hrdiny: oba milence. V *Emilii Galotti* padne do princovy duše zpráva o sňatku, v *Clavigovi* je to příchod Beaumarchaise se sestrou, v *Marii Stuartovně* vyznání Mortimerovo Marii.

Sotva bude někdo hájiti názor, že by *Faust* byl lepší jako obvyklé jevištní drama. Poučné je však, jak je třeba i v této největší německé básni a při naprosto volné vynalézavosti v dramatické formě býti poslušným zákonů tvoření. I toto drama má moment prvního napětí — vstup Mefista do Faustovy komnaty. Co předchází, je exposice. Dramaticky vzrušuje a zajímá i vztah mezi Faustem a Markétkou: stoupá od zjevení Mefistova až k vrcholu oddání se Markétky Faustovi. Odtud klesá až ke katastrofě. Zvláštnost struktury záleží na stanovisku pozdějších episod v tom, že úvodní scény a scéna momentu prvního napětí vyplňují první polovinu hry a snad i to, že vrchol není vysoko vyhnán. V ostatním má však hra, jejíž scény se zdají jako seřazené na niti, jednoduchý a spořádaný děj téměř obvyklé povahy. Je třeba mysliti si jen setkání s Markétkou na konci prvního aktu.

Shakespeare věnuje tomuto momentu prvního napětí velkou péči. Jednou je mu příliš malý a nedostačující, jako v *Romeu a Julii*, a tu jej musí zpevniti. Proto musí *Romeo* před vstupem do domu Capuletova vysloviti své tajné tušení. — Ve třech hrách se poddal sklonu k opakování motivu: jako scéna v *Othellovi* „Opatři měšec zlata“ je variací na úvodní akord, tak čarodějnice, které vzbudí v *Macbethovi* krvavé myšlenky, jakož i duch, který zjeví *Hamletovi* vraždu, je tohoto druhu. Co udává na počátku hry tón a barvu, bude hnací silou pro duši hrdinovu.

*Z uvedených případů je jasné, že tento moment děje se může vyskytnouti v různé podobě. Může vyplniti celou význačnou scénu, nebo býti pojat jen několika slovy. Dokonce nemusí ani vždy vstupovati do duše hrdinovy nebo kontrastní figury zvenčí. Myšlenka, přání nebo rozhodnutí mohou býti vyvábeny z duše hrdinovy řadou představ. Vždy však tvoří přechod od úvodu ke stoupání děje: buď tím, že se objevuje náhle (jako vyzvání Mortimerovo *Marii Stuartovně* či zachránění Baumgartena v *Tellovi*) nebo se znenáhla vytváří z rozmluvy a vnitřních předpokladů (jako rozhodnutí Brutovo k vraždě, třebaš nikde v hrozné scéně nejsou tato slova vyřčena a je to vyzvednuto podezřením právě vstupujícího Caesara).*

A přece musíme pro práci poznamenati, že tento moment jen zřídka snáší široké rozvedení. Stojí v počátku hry, kdy mocné zapůsobení na posluchače není ani nutné ani prospěšné. Má charakter motivu, který dává

a připravuje směr. Nikdy neposkytuje odpočinutí. Nemá být bezvýznamný, ale také ne tak silný, aby vyčerpal příliš mnoho citu divákov na úkor dalšího děje a napětí — aby rozhodoval současně o osudu hrdinově. Hamletovo podezření nemůže být zjevením ducha zesíleno v bezpodmínečnou jistotu, jinak by musel být průběh jiný. Rozhodnutí Cassiovo a Brutovo musí být podáno jasnými slovy, aby Brutovo spiknutí hnalo děj. Básník tedy musí dobře rozvážit důležitost tohoto momentu. Ale vždy jej má postavit co nejdříve, neboť teprve jím počíná skutečná dramatická činnost.

Pohodlným zařízením pro naše jeviště je: podání moment prvního napětí v přiměřené scéně po úvodu a první další stupňování zakončiti větším rozvedením. Takovou pravidelnou stavbu má na př. první akt Marie Stuartovny.

B. Stoupání (zauzlování) děje — kolise.

Děj počíná, hlavní osoby jsou uvedeny, zájem je probuzen. V daném směru se vede i nálada, vášně či zápletky. V moderních hrách není u tříhodinového dramatu bezvýznamné části, která by tomuto stoupání děje nepomáhala. Není příliš obtížné ji přizpůsobiti. Všeobecná pravidla tu uvádíme:

Leštěně nebylo dříve možno uvést hlavní osoby kontrahry, nebo hlavní skupiny, pak musí býti pro ně nyní vytvořeno ovzduší a dán podnět k jejich zásahu. I takové, s nimiž se divák setká až v druhé části dramatu jako s hybnými pákami děje, je třeba uvést již nyní. Záleží na látce a zpracování, zda stoupání probíhá v jednom či více stupních až k vrcholu. V každém případě je třeba tento oddíl děje vyjádřiti i scénicky tak, aby dramatické momenty, výstupy a scény, které náležejí k témuž úseku děje, byly vzájemně mezi sebou jednotně seřaděny jako hlavní a vedlejší scény a meziscény.

V Juliu Caesarovi se na př. vytváří kolise od okamžiku momentu prvního napětí k vrcholu jen jedním stupněm: spiknutím. To tvoří s předchozí scénou a kontrascénou — Brutus a Cassius — skupinu scén, sestavených již podle potřeb našeho jeviště. Na ně navazuje svazek scén kolem vrcholu: zavraždění. Naproti tomu v Romeovi a Julii probíhá stoupání až k vrcholu ve čtyřech oddílech: Struktura jejich je tato: 1. stupeň — karneval; je tříčlenná a má dvě předscény (Julie s matkou a chůvou, Romeo a jeho druhové) a jednu hlavní scénu: ples. Ten sestává z předehry, rozmluvy sluhů a čtyř momentů: Capulett popuzen, Tybaltova zlost a napomenutí, rozmluva milenců a na konci Julie s chůvou. —

2. stupeň: zahradní scéna: a) krátká předscéna — Mercutio a Benvolio hledají Romea, b) velká hlavní scéna — milenci se zaslubují. — 3. stupeň: svatba, čtyři díly: a) Lorenzo s Romeem, b) Romeo s druhy a chůva jako posel, c) Julie a chůva se zprávou, d) Lorenzo a milenci, sňatek. — 4. stupeň: smrt Tybaltova (jedna scéna). — Potom přijde skupina scén kolem vrcholu počínající slovy Julie: „Dolů plamenokopytné spřežení...“ — a sahá již k Romeovu rozloučení: „Bolest pije naši krev. Buď zdráva!“ — Povšimněme si rozličné stavby jednotlivých scén ve čtyřech stupních kolise. V karnevalu jsou malé scény spojeny v rychlém sledu až ke konci. Zahradní scéna je rozvedena ve velkou scénu mileneckou a v krásném odlišení od toho stojí ve skupině svatebních scén postavy Lorenza a chůvy. Stojí tu v popředí, takže kryjí milence. Tybaltova smrt je nejsilnějším oddílem, který odděluje stoupající děj od vrcholu, jehož scény mají větší svih a vášnivější pohyblivost. Srovnání scén je velmi pečlivé, kroky obou hrdinů a motivy pro ně jsou vždy položeny do dvou souběžných scén, pro každého zvláště.

Tento druh stoupání, ovšem pomalejší a s menším počtem proměn, je obvyklý u Němců. V Úkladech a lásce je na př. momentem prvního napětí zpráva Wurmova otci, že jeho Ferdinand miluje dceru muzikantovu. Odtud stoupá hra v provedení do čtyř stupňů:

1. stupeň: otec chce svatbu s Milfordem — dvě scény:
 - a) předscéna: oznámení zasnub Kalbem,
 - b) hlavní scéna: donucení syna k návštěvě Milforda.
2. stupeň: dvě scény:
 - a) Ferdinand a Milford,
 - b) velká hlavní scéna — lady se rozhodne ke sňatku.
3. stupeň: dvě předscény, velká hlavní scéna: president chce dáti Luisu do vězení, Ferdinand odporuje.
4. stupeň: dvě scény — plán presidentův s dopisem a zapřísahání padoucha.

Potom přijde vrchol: Hlavní scéna — sepsání dopisu.

I tato hra má tu zvláštnost, že se v ní dva hrdinové milují. Obsah dramatu je vůbec trapný, ale stavba je při nemotorném rozvedení v celku přece jen pravidelná a zaslouží si zvláštní pozornosti, protože se vyznačuje daleko správnějšími nápady mladého básníka nežli dokonalou technikou.

Pro kolisi platí věta, že scény jeho mají stále více zesilovati zájem divákův. Musí proto dosahovati většího účinku nejen obsahem, ale i formou a dějem, proměnami a odstíněním provedení. Je-li třeba více scén, musí míti předposlední z nich nebo poslední charakter scény hlavní.

C. Vrchol.

Vrcholem dramatu je ono místo hry, kde dochází k mohutné a rozhodující události stoupajícího boje. Je to obvykle vždy vrchol široce rozvedené scény, na kterou se napojují menší spojovací scény, zčásti stoupající, zčásti klesající. Všechna lesk poesie, všechna dramatickou silou obrátí básník k tomu, aby tento střed díla široce rozvedl. Skutečný význam to má přirozeně jen ve hrách, kde stoupající děj žene sám hrdina svými niternými vlastnostmi. Ve hrách poháněných kontrahrou znamená ovšem důležité místo, kde se hrdina chytí a stočí směrem k pádu. Nádherné příklady najdeme u Shakespeara, jakož i u německých dramatiků.

Tak je scéna v chýši u *Leara* hrou tří výtržníků a odsouzením stolice tím nejpůsobivějším, co vůbec kdy bylo na jevišti vytvořeno. Stejně tak stoupání Learovo až ke scéně propuknuvšího šilenství a strašlivé účinnosti. Scéna tato je pozoruhodná i tím, že básník tu použil k zesílení účinku humoru a že je to jedno z mála míst, kde přes obrovské napětí chápe divák skutečnost s jistým podivením, že Shakespeare používá úskoků k vyvolání účinku. Edgar není šťastným přídatkem scény.

V jiném smyslu je poučný banket v *Macbethu*. V této tragedii byla předešlá scéna — vražedná noc — tak silná a nabitá dramatickou poesí, že lze pochybovat o možnosti jejího stupňování. A přece ho dosáhla. Zápolení s duchem a strašlivé výčitky svědomí jsou u vraha líceny v neklidné scéně, kde tvoří slavná společnost a královský lesk působivý protiklad s takovou opravdovostí a s tak poetickou něhou, že až srdce divákovo usedá.

Naopak v *Othellu* je položen vrchol do velké scény, v níž Jago a Othello vzplanou záští. Je připravována pozvolna a je počátkem otřásajícího duševního boje, v němž hrdina podlehne.

V *Clavigovi* je to smíření Clavigova s Marií, v *Emilii Galotti* pokleknutí Emilie — v obou hrách je tento okamžik kryt převládající kontrahrou. Naproti tomu u Schillera se opět mocně rozvíjí.

Odhodlání k činu u hrdiny nebo přijetí osudného dojmu, první velký stupeň silně vyňmaného děje nebo počátek smrtícího vnitřního konfliktu se musí zjevit v pevném spojení právě tak s tím, co předchází, jako s tím, co následuje. Musí se zvedati významně, ale pravidelně se rozvíjí a stále stupňovaně působí na okolí. Proto tvoří hlavní scéna vrcholu často střed skupiny momentů, které míří na obě strany a běží nahoru i dolů.

V případě, kdy vrchol je svázán tragickým momentem s částí klesající (obratem, peripetií), dostává se struktuře dramatu čehosi zvláštního vstupem dvou důležitých míst, která se staví proti sobě v ostrém protikladu.

b) Tragický moment.

O tragickém momentu jsme mluvili dříve. Tento počátek peripetie se velmi často spojuje s vrcholem a je oddělen od dalšího momentu kontrahry, k němuž přece patří, přerývkou, naším závěrem aktu, která se uvádí obvykle nikoliv bezprostředně po vstupu tragického momentu, nýbrž poznenáhly vyzníváním ostrého zvuku. Je při tom lhostejné, zda ke spojení těchto dvou velkých částí dochází spoutáním do jedné scény nebo sesazením pomocí mezičlenu. Skvělým příkladem prvního druhu je *Coriolan*.

V této hře stoupá děj od momentu prvního napětí — od zprávy, že válka s národy je nevyhnutelná — přes první stupeň (boj mezi Coriolanem a Aufidiem) až k vrcholu (jmenování Coriolana konsulem). Tu se uzavírá tragickým momentem — vyňmanstvím. Co vypadalo jako největší povzbuzení hrdiny, to změnilo nezkrotná pýcha v opak. Proměna se neděje najednou. Pozorujeme ji, jako obvykle u Shakespeara, pomalu vstupovati na jeviště. Překvapení příběhu se najde teprve na konci scény. Oba body, spojené stoupajícím dějem, tvoří dohromady skupinu pohnutých scén a celek široce rozvedeného účinku. Ale i po skončení této dvojité scény se jednání nekončí náhle, neboť bezprostředně potom se připojuje jako protiklad krásná a důstojně pojatá smutná scéna rozloučení, která přesahuje dále. A ještě po odloučení hrdinově doznívá mocné pohnutí v těch, kteří zůstali, dříve než dojde k uklidnění.

Ještě těsněji je spjat vrchol a tragický moment v *Marii Stuartovně*. I zde je ostře vyznačen vstup vrcholu monologem a vzbuzená lyrická nálada Marie je spojena po způsobu antické pathetické scény s náladovou scénou článkem a velkým dialogem mezi Marií a Alžbětou. Ale dramatický vrchol zasahuje ještě i do této velké scény. Právě v ní je přechod k osudnému sporu, který se tu opět předvádí ve svém vývoji přesně až do jednotlivosti.

Poněkud ostřeji je rozdělen vrchol a tragický moment v *Julii Caesarovi*. Po chaotické scéně vraždy přijde rozvedená rozmluva spiklenců s Antoniem — a je velmi krásně vypracována. Potom teprve nastoupí dialog Bruta s Antoniem. I po této scéně ještě přijdou malé přechody k obratu. Toto úzké spojení obou důležitých částí dává dramatu s tragickým momentem velmi rozsáhlý střed, který proměňuje tvar pyramidální ve dvouvrcholový — máme-li si opět vypořádati obrazy geometrickými.

D. Obrat (peripetie).

Nejobtížnějším v dramatu je pořad scén v části klesající (peripetie) nebo, jak se rádo říká, v obratu. Největší nebezpečí je u her, ve kterých vedou hrdinové. Až k vrcholu byl divák upoután uzavřeným zaměřením hlavního charakteru. Po činu vznikne mezerá. Napětí musí být opět povzbuzeno. A k tomu je třeba nových sil, snad i nových rolí, jež by měl divák teprve nově poznati. Již proto hrozí rozptýlení a zapletení scénických účinků. K tomu přistupuje okolnost, že útoky kontrastů nelze již ponechat pouze na jedné osobě a v jedné situaci. Často je třeba ukázati, jak se na duši hrdinovu útočí znenáhla se všech stran. I tím se ovšem může proti jednotné první části o pevném spádu druhá půle roztrhnouti, rozdělití a zneklidnití. Zvláště je to u historických látek, kde pojetí protistrany v několika charakterech je nejtěžší. A přece je nutno i v obratu nasytiti diváka a zesílit děj vyzvednutím silných efektů. Proto je prvním zákonem pro stavbu tohoto dílu okolnost, že počet osob bude co možná nejvíce omezen, efekty uzavřeny ve velkých scénách. Všechna technická zručnost, všechna síla vynalézavosti jsou nutné, aby se zde zajistil další vzestup pozornosti.

A ještě něco jiného: V této části se především projeví charakter básníkův. Neboť osud získává moc nad hrdinou, jeho boje vrcholí a chýlí se k osudnému konci, který ovládne celý jeho život. Není už čas na umělecké drobnosti, pečlivá rozvádění, něžné nápady, pozornosti a čisté motivy. Jádro celku, idea děje zřetelně vystupuje, divák rozumí souvislosti událostí, poznává záměr básníkův, oddává se nejvyšším účinkům a, zkoušeje měřítkem svého svědomí, svých citových sklonů a potřeb, začíná pomýšlet na uměleckou cenu díla. Každá chyba ve stavbě, každý nedostatek v kresbě charakterů se nyní vnímá intenzivněji. Proto platí pro tuto část i druhé pravidlo: jen základní rysy a silné efekty. I epizody musí nyní míti jistý význam a energii.

V kolika oddílech má hrdina padnout, na to není předpisu. Obrat (peripetie) však vyžaduje méně scén nežli stoupání (kolise). Pro vystupňování napětí je třeba před katastrofu umístiti účinnou scénu, která buď předvádí napínavý boj hrdinův s protivníky a překážkami, nebo poskytuje hluboký pohled do jeho nitra.

Velká scéna: Coriolan a jeho matka je příkladem prvního, monolog Juliin před smrtí a noční bloudění lady Macbethové jsou příklady druhého způsobu práce.

c) Moment posledního napětí.

Rozumí se samo sebou, že katastrofa nemá připadati divákovi jako ne očekávané překvapení. Čím výše byl vrchol, čím prudší byl pád hrdinův, tím živější musí být konec. Čím sevřenější je dramatická síla básníkovy uprostřed hry, tím nutnější je dobře vypracované a pádné zakončení.

Shakespeare staví hry pravidelně. Lehce, krátce, jakoby nedbale přivádí katastrofu, aniž by překvapoval něčím novým. Vše je nutným následkem předchozího a mistr je tak bezpečně jistý, že diváky s sebou strhne a téměř spěchá přes výsledky a závěry událostí. Geniální muž velmi správně nahlédl, že je třeba včas připravit náladu pro katastrofu. Proto se zjeví Brutovi Caesarův duch. Proto praví Edmund vojákovi, že by měl za jistých okolností zabít Leara i Cordelii. Proto musí Romeo zabít ještě Parida před hrobkou Juliinou, aby diváci, kteří v tomto okamžiku nemyslí již na smrt Tybaltovu, nemohli podlehnouti naději, že hra snad skončí dobře. Proto se musí smrtelná nenávist Aufidiova vůči Coriolanovi projevit již před velkou scénou obratu a Coriolan říci slavná slova: Ztratíš svého syna... Proto ohlásí král s Laertem dříve zavraždění Hamletovo otráveným rapírem.

Naproti tomu se často až nemile spěchá bez přerušení ke konci. Právě potom, když váha nešťastného osudu spočívá dlouze a těžce na hrdinovi, kterému dojatá obraznost divákova přeje záchranu, třebas rozumně uvážení správně ujasní nutný záměr, právě tu má básník jeden skromný prostředek, jak dopřáti myslí posluchačově na několik okamžiků vyhlídku na ulehčení. Děje se to novým, malým napětím: ještě na konci bude naznačenému pohybu postavena překážka, oddalující možnost očekávaného řešení.

Brutus musí vysvětliti, že se sám považuje za zabitého pro zbabělost, umírající Edmund musí odvolati rozkaz k zavraždění Leara, otec Lorenzo musí vstoupiti v okamžiku, kdy se Romeo zabije, Coriolan může volně mluvit o soudcích, Macbeth je nezranitelný každým, kdo se z ženy narodil, když proti jeho hradu vytáhne celý les, Richard III. obdrží ještě zprávu, že loďstvo Richmondovo bylo rozbito bouří.

Užití tohoto prostředku je staré. Již Sofokles ho použil s dobrým účinkem v *Antigoně*: Kreont se obměkčí a odvolá rozkaz k usmrcení Antigony. Kdyby s ní bylo naloženo, jak nařídil, byla by zachráněna. Poznamenáme ještě, že Řekové zacházeli s tímto článkem svých her poněkud jinak nežli my. — Záleží na smyslu a citění básníkovu, zda tohoto momentu dobře využije. Nemůže být bez významu, chybí-li tu jinak zamýšlený účinek. Musí být vypracován z děje a z hlavních rysů charakteru. Ale nesmí zase vyniknouti tak významně, aby se při tom podstatně

měnílo postavení stran. Přes tento záhyb musí divák vždy bezpečně pociťovati tísnivou nutnost toho, co předcházelo.

E. Katastrofa.

Katastrofou děje je pro nás konec děje, který starověká scéna nazývá exodem. Tu plně vystupuje jednostrannost hlavního charakteru. Čím prudší byl jeho niterný boj, čím vyšší jeho cíl, tím nutnější je pád, podle-li.

Nesmíme trpěti měkkým srdcem moderní doby a šetřiti na scéně života hrdinova. Drama má představovati uzavřený a zcela zakončený děj. Jestliže zápas hrdinův skutečně obsáhne celý jeho život, pak není starým přežitkem, ale vnitřní nutností, bude-li jeho život působivě a úplně zničen. Nic na věci dramatu nemění okolnost, že člověk moderní doby může ve skutečnosti žiti silně i po takových smrtelných zápasech. Neboť síla a moc bytí, které leží za dějem hry, ony bezpočetné vzrušující a opět usmířující okolnosti, které může přinést nový život, ty již drama nemá a nemůže předváděti. A poukaz na to nemůže ušetřiti diváka jistého konce hrdinova.

Nad ním však musí býti usmířujícím i vzrušujícím způsobem dojem o nutnosti a logičnosti takového zakončení. To se stane jen, když osud hrdinův přinese skutečně vyrovnání bojujících protivníků. Úkolem posledních slov dramatu je vzpomenouti, že nebylo předvedeno nic náhodného, co se snad jednou stalo, ale že je to poetické, všeplatné a obecně srozumitelné.

Novodobí básníci váhají při katastrofě. Připadá jim obtížná právě pro zmíněné zacházení s hrdinou. To není správné. Je přece otázkou nepředpojatého úsudku, aby se našlo usmíření, které neodporuje pocitu diváka a přece zcela uzavírá nutné události hry. Hrubost a směkčilá citlivost škodí nejvíce tam, kde celé dílo má naléztí stálost a ospravedlnění v úsudku. Katastrofa obsahuje přece jen nutný následek jednání a charakterů. Kdo si všechny tyto okolnosti uvědomuje, ten může málo pochybovati o konci hry. Ano, poněvadž celá dramatická stavba je namířena na konec, může silnější duch vystoupiti proti hrozícímu nebezpečí dříve, konec příliš brzy vypracovati a vláčeti s sebou. Ten pak může vlivem jemného stupňování při vypracování toho, co předcházelo, přijíti s tím do sporu.

Tak je tomu v *Princi Homburském*, kde konec — ono bloudění ve snu, jež leželo pevně v duši básníkově, odpovídá začátku, ale nesouhlasí s krásným, jasným tónem a širokým rozvedením čtvrtého a pátého aktu. Podobně v *Ěgmontu*.

Pro stavbu katastrofy platí: Především vyloučiti všechna zbytečná slova a nezatajiti nic, co vysvětluje ideu hry z existence charakterů. Vyloučiti široká scénická rozvádění. Dramatické dění se vede krátce, jednoduše, bez ozdob slovních i dějových. Podává se jen to nejnmutnější. Scény se pojmají jako malá těla s rychle pulsujícím životem a pokud probíhá děj, vyloučíme obtížné jevištní efekty, zvláště davové scény.

Jsou různé vlastnosti básnické povahy, kterých vyžaduje těchto pět částí dramatu, na nichž spočívá umělecký účinek stavby. Naléztí dobrý úvod a půvabný moment prvního napětí, který uvádí nitro hrdinovo do varu — to je věc důvtipu a zkušenosti. Mocné vyhnání vrcholu je především věcí básnické síly. Dobrou katastrofu udělá mužné srdce a mocný cit. Ale nejtěžší je působivý obrat. Tu nezajistí úspěch ani zkušenost, ani poetické bohatství, ani čistý jas básníkovy ducha. To zmůže jen spojení všech těchto vlastností — a mimo to ovšem vhodná látka, dobré nápady — zkrátka štěstí.

Z uvedených částí — buď všech nebo jen některých, nutných — je sestaveno každé drama staré i nové doby.

3. Stavba dramatu u Sofokla.

Ještě stále má athénská tragedie mocný vliv na autory dneška. Nejen nepomíjející krása jejího obsahu, ale i antická forma ovlivňují naše básnické práce. Tragedie starověku podstatně přispěla k tomu, aby se naše drama odloučilo od divadla středověkého, dala mu uměleckou strukturu a hlubší obsah.

Dříve, než pojednáme o technickém zařízení Sofoklových tragedií, připomeneme si krátce ony zvláštnosti antické scény, které Athéňané — pokud na to jen náš úsudek dnes stačí — vyžadovali. Pojednáme o tom, co se zdá jinde pohodlné.

Tragedie starého světa vyrostla z dithyrambických sólových zpěvů s chórem, které se přednášely o attických svátcích Dionysových na jaře. Znenáhla přistupují mezi dithyramby a sborový zpěv řeči jednotlivců a rozšiřují se v děj. Tragedie podržela z těchto začátků sbor, zpěv jednotlivých hlavních rolí v okamžiku nejvyššího pohnutí, střídání zpěvu

herců a chóru. Byl to přirozený běh, že *dramatická součást tragedie získala časem větší vládu a zatlačila chór*. V nejstarších hrách Aischylových — *Peršané a Hiketidy* — jsou sborové zpěvy ještě dále podstatnou částí. Mají krásné, významné a tak mocné dramatické pohnutí, že se jim nevyrovná leccos ani v našich oratoriích a operách. Krátké vsuvky jednotlivých osob, nezpracované lyricko-musicky, jsou téměř jen motivy a přináší nové nálady sólovým zpěvákům i chóru. Avšak již za času Euripidova ustoupil chór do pozadí. Jeho souvislost s vytvořeným dějem byla volnější. Klesá od průvodce a důvěrníka hlavních osob v nepodstatnou součást dramatu. Sborových písní se v dramatu i nadále používalo a v konečném stadiu, jak se zdá, staly se tím, čím je nám meziaktní hudba. Avšak *lyrický prvek všel v ději samém*. Velkolepě založené a široce rozvedené citové scény hrdiny, zpívané i mluvené, zůstávají na důležitých místech děje nepostradatelnou součástí tragedie. Tyto *pathetické scény*, sláva prvního herce, jasné vrcholy antického provedení, obsahují lyrické prvky situací tak vynikající, že je ani my nedovedeme dobře pochopiti. V nich jsou působivé efekty tragedie. *Dlouhodechá vylévání niterných výjevů měla pro diváky tak veliký půvab, že jim byla u slabších básníků obětována jednota a pravděpodobnost děje. Ale jakkoliv krásně a plně u nich zněl cit, dramatické pohnutí přece není veliké*. Jsou to poetické úvahy o vlastním postoji a prosbě k bohům, cituplná vyličení vlastních poměrů. Můžeme je srovnati s novodobými monology, třebaš u nich chór představuje zúčastněného diváka chvílemi mluvícího i do děje.

Ono rozšíření dithyrambických zpěvů zprvu v oratoria, jejichž sólisté vystupovali ve slavnostním kostymu a jednoduše se pohybovali, potom k dramatu dokonalého stylu obrazového, bylo působeno vstupem děje téměř *vylučně čerpajícího z oboru hrdinských zpěvů a eposů*. Ojedinelé pokusy básníků, aby obor těchto látek byl rozšířen, zůstaly celkem bez výsledku. Již před Aischylem se snad pokusil občas některý básník oratorií zhodnotiti látku historickou. Nejstarší Aischylovy tragedie, které se nám zachovaly, použily právě historické látky z nejbližší minulosti. Ale Řekové ještě tehdy vlastně neměli historie v našem smyslu. *I zdařilý pokus uvést na jeviště svobodně nalezenou látku nenalezl v době rozkvětu řecké tragedie většinou vůbec pochopení*.

Takové omezení na určitý obor látkový bylo pro athénské jeviště pozehnáním i překážkou. Zúžilo dramatické situace a účinky na úzký kruh, ve kterém starší básníci dosáhli svěží silou nejvyšších výsledků a který u pozdějších způsobil, že hledali nové možnosti na postranních stezkách, což způsobilo nevyhnutelný úpadek dramatu. *Ve skutečnosti byl vnitřní protiklad mezi světem, ze kterého tyto látky byly, a mezi životními pod-*

mínkami dramatu, který musel býti přemáhán vysokým úsilím a kterým trpělo již nadání Euripidovo.

Druh poesie, která způsobila již před vznikem dramatu oblibu pověsti u lidu, uhájil místo i jiným scénám v dramatu. *Řekové museli býti přítomni lidovým radovánkám, veřejným přednáškám a později i předcítání epických básní. Tento zvyk vnutil i tragedii dlouhé zprávy o událostech, jež byly pro děj důležité. A ty zaujímaly větší prostor než by bylo dovoleno dnes*. Vypravování je pro scénu vystrojeno dramatickou životností. Heroldové, očití svědkové i poslové jsou stálými rolami pro takové zprávy. A scény, ve kterých vystupují, mají většinou toto zapojení: *Po krátkém úvodu vypravují zpravodajové, pak přijdou větší nebo menší dobře vyměřené nápovědi, rychle se střídající otázky a odpovědi a nakonec se událost několika slovy krátce zopakuje. Také tu přistupuje vypravování, které je nejnápadnější v katastrofě. Co se stalo, to hrdina často jen oznámí*.

Jinak bylo vedení scén ovlivněno velkou příležitostí attického trhu, soudním přelíčením. Naslouchati řečem žalobců i obhájců, to byla národní vášeň. Vysoce umělecké vypracování řeckých soudních řečí, ale i umělý způsob, se kterým se dosahovalo účinku, to vše přináší i na attické jeviště jemné umění sofistické a určuje obsah dialogických scén. I tyto scény se tvoří celkem podle pevného předpisu. První herec měl malou řeč, druhý odpoví na to podobně v opačném smyslu, někdy přesně stejně dlouhou řečí. Pak přijdou rozhodné, osudné verše, asi čtyři proti čtyřem, vždy dva proti dvěma, jeden proti jednomu. Potom tvoří snad ještě obě části místo pro obě řeči a kontrařeči dohromady, pak řinčí opět osudné verše vzájemně proti sobě, až ten, který má být vítězem, objasňuje své stanovisko krátce ještě jednou. Poslední slovo, nepatrná převaha ve verších, dává k tomu výklad.

Tato stavba, občas přerušovaná a členěná krátkými episodami chóru, nemá význačných řečí, vnějšně silně působivé životnosti a vysokého dramatického pohnutí. Je to řečnické rozvedení stanoviska, spor s důvtipnými důvody, pro naše chápání příliš řečnické, vypočítané, umělé. Zřídka je jedna strana přesvědčena druhou. Přirozeně to mělo ještě jiný důvod, neboť hrdinovi attické scény se snadno nedovolilo, aby po cizí řeči měnil své mínění. Také byla-li na jevišti třetí osoba, měl dialog charakter dialogu. Bystré a opakující se pochopení tří osob najednou bylo řídké a přechodné. Vstupuje-li třetí do rozhovoru, stahuje se druhý zpět a odstup byl dobře vyzvednut vestavěným chórem. Masové scény v našem smyslu antické jeviště neznalo.

V těchto pathetických scénách, scénách posluš, dialogu, řečech i zprá-

vých hlavních osob k chóru probíhá děj. Počítají-li se k tomu peripetie a scény poznání, je téměř celý obsah hry seřazen podle ustálené řemeslné formy. A nadání básníkovo se projevovalo v tom, jak dovedl tyto formy oduševnit. Největším je Sofokles, již proto, že u něho pevně ustálené formy nejvíce variiují a jako by byly ukryty.

V jiném smyslu byla zařazena stavba dramatu vlastními okolnostmi, za kterých došlo k provozování. Attické tragedie byly předváděny ve velkých dobách Athén o dni Dionysií. O tomto svátku bojoval básník nejen proti svým spoluuchazečům a konkurentům, nejen jako autor dramatu, ale i jako režisér, didaskalos, jestliže dokonce sám nehrál. A tu byl se svými herci a s vedoucím sboru spojen v jediné společenství. Každému básníku náležel jeden den a toho dne se dávaly čtyři jeho hry, z nichž poslední pravidelně byla hra satyrskou. Nelze pochybovat, co bylo obdivuhodnější, zda básníková tvůrčí síla či vytrvalost diváků. Posuzujeme-li podle zachované satyrské hry Aischylovy trilogie a podle zkušeností na našem jevišti, hodnotíme délku takového představení — uvážíme-li při tom pomalé tempo přednesu, jež bylo nutné pro dlouhé dozívání velké „místnosti“ a ostře vyznačovanou deklamaci, pak musí toto představení s krátkými přestávkami mezi hrami trvat nejméně devět hodin. Tři tragedie Sofoklovy se satyrskou hrou musely obsáhnout nejméně deset hodin.

(Poznámka: Ze chory pravidelně neplynuly spěšně a spotřebovaly mnoho času, na to můžeme usuzovat z toho, že u Sofokla nejednou krátký chor vyplňuje dobu, kdy se herec za scénou mohl převléci a udělati cestu od svých dveří až k postrannímu vchodu, ze kterého musel vyjít v nové roli. Třináct řádek a dvě strofy malého choru stačily, aby se protagonist, který odešel do pozadí jako Iokasta, mohl převléci a jako pasák opět se objeviti na jevišti. A to nebyla na akropolském jevišti žádná krátká cesta.)

Tři vážná dramata spojoval v dřívějších dobách souvislý děj. Vzat byl obvykle z báje. Pokud se tato stará trilogická forma udržela, měla podobu obrovských aktů, z nichž každý přiváděl děj až ke konci.

Když Sofokles svým příchodem tento stav změnil a postavil do soutěže tři samostatná a vzájemně uzavřená dramata, dostalo se hrám jistě vnitřního vztahu. Jak daleko se došlo ve významném sestavení idejí a dějů, paralelismu a vztahu situací pro zesílení účinku, to již dnes nemůžeme posoudit. Ale ze skutečnosti všech dramatických sestav vyplývá, že básník musel usilovat o stupňování a jistou souhrnnost všech možných tehdejších prostředků.

(Poznámka: Ze oblíbená řada přecházela ze zachmuřenosti a hrůzy k jasnu, na to můžeme usuzovat již z toho, že Antigona a Elektra byly prvními hrami dne. U Antigony to vyplývá nejen z prvního choru, jehož krásnou strofou je ranní píseň, ale i ze zpracování děje, které věnuje velké roli pathetického herce jen první polovinu hry a tím nevyzvedá závažný okamžik dramatu. Nebylo vhodné ani u sebekrásnější básně, aby konečné a vrcholné efekty poslední hry byly svěřeny méně váženému třetímu herci — kterého Sofokles silně zdůrazňuje — neboť ony mají pro posudek hry u rozhodčích velikou důležitost.

V Elektrě se v prologu připomíná právě vycházející slunce a bacitický kostým. Právě tak je krásná široce rozvedená situace v prologu Krále Oidipa a v Aiantu, jejichž těžiště tkví v prvé půli a jasné ráno prozrazuje, že jde o první kus dne. Trachiňanky pravděpodobně byly v soutěži uprostřed. Oidipus na Kolonu svým velkolepým koncem a Filoktetes s význačnou patheticou rolí a smířlivým koncem jako poslední. Domněnky, které můžeme vyvozovat z technické povahy hry, mají sotva tolik oprávnění jako ty, které vycházejí ze sestavování dramatu, která se nám zachovala.)

A jako seděli diváci v povznesené náladě náboženského svátku jara před jevištěm, tak byli oblečeni ve sváteční kostym i hlavní herci. Kroj jednotlivých rolí byl obvykle přesně předepsán podle sváteční potřeby. Herci nosili masku s ozvučníci na ústech, vysoké kothurny na nohou, tělo vycpané a ozdobené dlouhým rouchem. Právě takový měly význam ve hře obě strany jeviště, troje dveře v pozadí, ze kterých herci vycházeli a kterými odcházeli.

Básník bojoval však o svém divadelním dnu čtyřmi dramaty s herci, kteří zavedli o cenu. Starší attická oratoria měla jen jednoho herce, který po změně kroje vystupoval v různých rolích. Aischylos měl dva, Sofokles připojil třetího. Nad počet tři herců se v době rozkvětu attického divadla již nešlo.

Počet herců omezila nejspíše technika řecké tragedie. Nebylo to však žádné omezení, které by vadilo hře. A nejen vnější důvody nedovolovaly jít dále; také staré ústní podání a státní účast na představeních. Působily snad neméně i okolnosti, že obrovské otevřené prostranství divadla na Akropoli, které pojalo třicet tisíc lidí, vyžadovalo kovově zvučný hlas a velmi řídkou ukázněnost řeči. K tomu přistoupila i okolnost, že nejméně dva herci, první a druhý, museli býti pohotovými zpěváky — a to před publikem citlivým a vzdělaným.

První herec Sofoklův pak asi v desítihodinovém napětí odříkal na 1600 veršů a zazpíval nejméně šest větších i menších písní.

(Poznámka: Vyjmeme-li řeči a zpěvy chóru, obsahuje šest her Sofoklových každá průměrně 1118 veršů. Jen Oidipus na Kolonu je delší. Počítáme-li že počet veršů je u každého z herců zhruba stejný, tu připadá na jednoho úhrnem 1300 veršů, započítáme-li do toho satyrskou hru délky Kyklopa (asi 500 veršů pro tři sólisty). Avšak úloha prvního herce byla nerosovatelně větší — již pro ony patheticke scény a pro zpěvy. Mimo to musel i více přemýšlet. Jestliže se ve třech hrách Sofoklových, kde hrdina trpí nemocí seslanou bohy (Aias, Trachiňanky, Filoktetes), sečtou verše prvního herce (Aias, Teukros; Lichas, Herakles; Filoktetes), činí to 1440 veršů a tedy s rolí v satyrské hře více nežli 1600 veršů — a k tomu ovšem námaha asi ze šesti rolí a asi ze šesti písní.

Sofokles nepochybně při psaní své tetralogie musel pomýšlet i na zotavení svých tří herců. Každá poslední tragédie vyžadovala silné účinnosti. Byla tedy pravidelně přidělována pravděpodobně prvnímu herci. Ze Trachiňanky nebyly třetí hrou, to plyne z toho, že v nich má hlavní roli druhý herec.)

Úkol by byl větší, ale nemůžeme jej pochopiti. Jedna z nejtěžších rolí na scéně je *Richard III.* Obsahuje v tištěném textu 1128 veršů, z nichž ovšem více než 200 bylo vynecháno. Naše verše jsou kratší, hlasová námaha je jiného druhu a ve srovnání s Řeckem daleko menší. Napětí pro posunky je naproti tomu daleko větší. Je to velmi různý druh nervového napětí. *Našim divákům by se nejevil nezdolatelným rozsah úkolu antického, jako spíše právě to, co se zdá zasvěcenci ulehčením — totiž desíthodinová práce.* A jestliže se proti divadlu starověkému právem tvrdí, že dnešní úkoly divadla jsou vyšší, neboť dnes se tvoří svobodně nejen hlasem, ale i mimikou a gestem, pak se také nesmí zapomenouti, že omezenost řecké mimiky maskou, obvyklými pohyby a postoji byla opět vyvážena vynikajícím uměním recitačním. Staré doklady nás poučují, že jediný falešný tón, jediný nesprávný akcent, jediná chyba ve verši působila všeobecnou nevoli diváků a mohla vyrvati vítězný úspěch. Veliký herec byl vášnivě obdivován. Athéňané nejednou pro jeho umění zanedbali politiku nebo vedení války. Proto nelze vlastní práci hellenského umělce snižovati, nevíme-li ani, jak pracovalo jeho nitro na obvyklé hušebnosti dramatické řeči.

Mezi tyto tři herce byly rozděleny všechny role tři tragedií a satyrské hry. V každé hře měl herec vyjma svou roli, ve které pravidelně nosil kroj, ještě vedlejší partii, pro které mohl být postrádán. Ale nejednou při tom byla básníkovi dovolena jakákoliv úchylika.

Na osobnost hercovu diváci tolik nezapomínali pro představovanou roli, jako je tomu u nás. Zůstával v mysli Athéňanů přes různé masky a obleky vždy spíše dobrosrdečným přednášečem nežli hercem, který se snaží svou osobnost plně skrýti v charakteru své role. I v tomto smyslu bylo antické provedení i za času Sofoklova blíže oratoriu nebo předčítání hry s rozdělenými rolemi nežli našemu představení. To je podstatný rozdíl. Účinnost tragédie a její prostředky nebyly zmenšeny, ale jinak vybarveny.

První herec byl proto i na jevišti význačně postaven, jemu patřily pro vstup i odchod střední dveře pozadí, t. zv. královské. Hrál nejvýznačnější osoby a nejsilnější charaktery. Bylo by pod jeho odbornou důstojnost představovati někoho, kdo by se dal jinou osobou — vyjma bohy — ovlivňovati nebo vésti. Byl především pathetickým hercem, zpěvákem a hrdi-

nou — přirozeně pro role-mužské i ženské. Jeho role dávala jméno hře, ovládal-li děj — jinak bylo jméno hry odvozeno z kostymu nebo charakteru chóru. Vedle něho vystupoval druhý bojovník jako jeho průvodce a druh, proti němu stál třetí, méně vážený jako charakterní herec, intrikán, zástupce kontrastní hry.

Toto umístění tří herců se ustálilo při tvoření a přidělování rolí u Sofokla. V jeho kusech hrál i hlavní hrdina, jakož i jeho druh, kontrastní herec. Ale i vedlejší role hry, které musel každý z nich převzít mimo role odpovídající jeho postavení, byly pokud možno rozdělovány podle vztahu k roli hlavního hrdiny. Zástupce i stejně smýšlející druhy prvního hrdiny dostal první herec sám, cizí spřátelené osoby pokud možno herec druhý. Cizí, nepřátelské, protivné strany dostal herec třetí — mimo to ovšem někdy i se dvěma pomocnými rolemi.

A nyní se naskytují znamenité prostředky, které bychom dnes mohli nazvati neuměleckými, které však pro básníka attické scény měly značný význam: Prvním úkolem herce bylo, aby každou roli ve hře vyznačil zvláštní maskou, změněným hlasem, odlišným přednesem i pohyby. Přirozeně bylo i zde mnoho předepsaných zvyklostí a zákonů, na př. při výstupu a přednesu poslů, v kroku, držení těla, posuncích mladých i starých žen. Avšak druhou zvláštností tohoto pevného rozdělení rolí bylo, že hercova vlastní osoba ve všech rolích proniká a působí na diváka. Jeho osobnost byla ideálně jednotná ve všech rolích. Pod klamem, že mluví různé osoby, cítil divák, že je to v podstatě jedna a tatáž. Těto okolnosti použil básník ke zvláštním dramatickým efektům.

Když byla *Antigona* vedena na smrt, zazněl z hrozby Teireisiovy ke Kreontovi zvuk, který potom divák uslyší od Exangela, oznamujícího smutný konec Antigony a Haemona. *Antigona* se vrátila na jeviště stejně jako odešla na smrt, tímž hercem.

Proto dochází při provedení někdy ke stupňování tragických efektů na místech, kde to čtením nevytušíme, ba naopak — cítíme pokles. Když v *Elektře* představuje jeden herec Oresta i Klytimestru, syna i matku, vraha i jeho příští oběť, tu upomíná stejný hlas diváky na společnou krev, chladná rozhodnost a brádkost tónu (byly to role třetího herce) na vnitřní příbuznost obou povah. Ale tato jednota mírnila snad i hrůzu ze strašlivých činů. Když se v *Aiantovi* usmrtí hrdina hry již na vrcholu, je to nepochybně i v očích diváků nedostatkem hry, neboť tato okolnost jim sice nezmenšovala jednotu děje, ale váha hry byla položena příliš na její počátek. Jestliže nyní zazněla z Teukrovy masky tatáž pevná čestnost, jen čerstvější a nezloštější, tu vycítí Athéňan s radostí krevní příbuznost — a duše Aiantova dostávala tím živoucí podíl na pokračování boje.

Zvláště pozoruhodné jsou způsoby, jak Sofokles — ovšem ne sám — využívá tohoto prostředku, aby konec hrdinův byl pochopitelně vysvětlen v katastrofě. *V každém ze čtyř kusů, jež obsahují vynikající role poslů v katastrofě (v Trachiňankách chůva), je představitel hrdiny, jehož zánik posel oznamuje, sám poslem vyprávějícím tklivé okolnosti smrti, někdy v řeči podivuhodně živé.* Athénanu zněl v takovém případě do duše hlas odcházejícího ještě z Hadu (podsvětí). Tak: hlas *Jokastin, Oidipa na Kolonu, Antigony, Deianeiry.* Nejsvrázněji toho však užil ve *Filoktetovi* při návratu téhož herce v různých rolích. O tom se zmíníme později.

(Poznámka: Přidělování rolí hercům je v zachovaných hrách Sofoklových toto (Protagonista, Deuteragonista, Tritagonista se označují 1., 2., 3.):

- | | |
|--------------------|--|
| Král Oidipos: | 1. Oidipos,
2. kněz, Jokasta, pastýř, posel katastrofy,
3. Kreon, Teireisias, posel. |
| Oidipos na Kolonu: | 1. Oidipos, posel katastrofy,
2. Antigona, (snad) Theseus (scéna vrcholu),
3. Koloňan, Ismena, Theseus (ostatní scény), Kreon, Polyneikes. |
| Antigona: | 1. Antigona, Teireisias, posel katastrofy,
2. Ismena, hlídač Haemon, (snad) Euridiké, sluha,
3. Kreon. |
| Trachiňanky: | 1. (snad) služka, Lichas, Herakles,
2. Deianeira, chůva (jako posel katastrof), Greis,
3. Hyllos, posel. |
| Aias: | 1. Aias, Teukros,
2. Odysseus, Tekmessá,
3. Athena, posel, Menelaos, Agamemnon. |
| Filoktetes: | 1. Filoktetes,
2. Neoptolemos,
3. Odysseus, kupec, Herakles. |
| Elektra: | 1. Elektra,
2. pěstoun, Chrysothemis, Aigisthos,
3. Orestes, Klytimestra.) |

Mimo tři hlavní role mělo attické divadlo i vedlejší herce pro němé role. Tak v *Elektře* Pylades, v *Trachiňankách* zvláště význačná role Jole, ve které snad chtěl Sofokles ukázat bidu mladého herce, jehož si vážil. Je pravděpodobné, že tito herci přejímali od velkých herců malé vedlejší role, na př. roli Eurydiky v *Antigoně*, která je velmi krátká; a služky prologu v *Trachiňankách*. Jak by mohli jinak vyzkoušet svůj hlas? Takovou výpomoc snad divák pro masku ani nepozoroval a ona se do souhry nepočítala.

Vedlejší herci byli na jevišti nutní i jako zástupci herců hlavních, bylo-li třeba současně vyměnit masku a onen herec měl v téže době vystoupiti v jiné roli. Potom figurovali vedlejší herci ve stejném oděvu a masce, obvykle bez mluvení. Někdy ovšem měli přiděleno i několik veršů.

Tak představuje Ismenu a v druhé půli *Oidipa na Kolonu* vedlejší herec a hlavní herec hraje Thesea a Polyneika. Tato hra má i tu zvláštnost, že aspoň na vrcholu scény Theseovy je hrána druhým hercem, představitel Antigonou, zatím co třetímu jsou svěřeny ostatní scény této partie. Pro jednotlivou scénu nebyl tento záskok nijak obtížný, byl-li herec k tomu hlasem i jinak cvičen. Je však možné, že představitel Antigonou hrál i první scénu Theseovu. Antigona totiž zašla do zadního zákulisí, aby hlídala otce a mohla dobře vystoupiti opět jako Theseus — zatím co bylo vidět statistu v její masce. Kdyby v této hře byl příbrán jmenovitě čtvrtý herec, byla by se nám o tom jistě zachovala zpráva, neboť by to byla novinka.

Takové zesílení efektu zmenšením scénického klamu je nám cizí, ale nikoliv docela nové. Představování ženských rolí muži — jaké viděl ještě Goethe v Římě — má podobný účinek.

Zvláštnost attického jeviště určovala určitá pravidla stavby, kterých my již neuznáváme.

První hrdina mohl býti v hlavní roli i po delší část hry postrádán — jako Antigona a Aias. I když vystupoval v *Trachiňankách* hlavní hrdina Herakles teprve v poslední scéně, působil přece ve svých zástupcích od začátku: služkou z prologu, která poukazuje na nepřítomného Herakla, a svým heroldem Lichasem, který o něm vypráví přidušeným hlasem hrdiny.

Toto naznačení hlavních hrdinů bylo u starých básníků často chytrou a nutnou výpomocí, aby se šetřil první herec. Tato skoro nadlidská námaha celodenního dramatického napětí mohla se snést jen tehdy, když jeden herec neměl v každé ze tří tragedií nejdlejší a nejefektivnější role. *Hlavní role zůstávala u Řeků vždy protagonistovi, který měl náležitou důstojnost a pathos — i kdyby se snad tyto obtížné partie vyskytovaly jen v jediné scéně.*

Ale básník byl nucen svěřiti hlavní a nejobtížnější role a partie v jednotlivých hrách dne i druhému nebo třetímu herci.

(Poznámka: I v našem divadle má každá hra prvního hrdinu — ale i několik hlavních rolí. Zřídka jsou obsáhlejší než role hlavního hrdiny — na př. role Falstaffova v *Jindřichu IV.*)

Antický básník musel mysliti na to, aby verše tří tragedií rozdělil mezi své tři obhájce pokud možno rovnoměrně.

Zachované Sofoklovy tragedie se liší od germánského dramatu povahou svého děje více nežli svou stavbou. Část pověsti, kterou určil Sofokles pro svůj děj, měla zvláštní předpoklad. *Celkově vzato představuje*

jeho drama obnoví právě rozrušeného pořádku — pomstu, smír, vyrovnání. Jejich předpokladem je tedy úplné porušení, zmatek, zločin. Germánské drama v celku předpokládá jistý — i když snad nedostačující — pořádek a klid, proti kterému se hrdina zvedne, chaos a zmatek nese s sebou, až je nepříznivými mocnostmi upoután a obnoven opět pořádek.

Jednání Sofoklovo začíná tedy asi až po vrcholu naší hry. Někdo nevědomky zabije otce a ožení se s vlastní matkou — to je předpoklad. Hra vlastní ukazuje, jak tu nezdravost prohlédne. Dívka věří v návrat mladého bratra z ciziny, aby pomstil na zlé matce smrt otcovu. A jak tak truchlí a doufá, poleká se falešnou zprávou o jeho smrti, je obšťastněna jeho návratem a hledá pomstu — to je obsah hry. Vše, co předem vyplývá z neštěstí, krivdy a vědomí pomsty, ano i pomsta sama, to se uvádí reflexy, jež padají do duše ženy, mstitelovy sestry, dcery zavražděného a vražednice. Nešťastný kníže vyhnán z domova přinese pohostinnému městu, které jej přijme, tajuplný osud, jenž podle klatby bohů visí nad jeho hrobem. Dívka proti rozkazu knížete pohrbí bratra, který leží zabít v poli. Je proto odsouzena k smrti a stáhne s sebou k smrti i syna a manželku neúprosného soudce. Toulajícím se hrdinovi pošle manželka, která se doslechne o jeho nevěře a chce získati opět jeho lásku, kouzelné roucho, jež mu spálí tělo. Z bolesti nad tím se žena usmrtí a on se dá strávití ohněm.

(Poznámka: Předpoklady Trachiňanek jsou ovšem, jak Deianeira sama poznamenává, docela jednoduché, ale Herakles je prvním hrdinou a jeho příprava k přijetí mezi bohy byla velikým a ohromujícím cílem hry.)

Hrdina, který v šílenství rozbil ukořistěné bůžky místo nenáviděného knížete svého národa, se z hanby usmrtí a jeho druhové mu vymohou nádherný pohřeb. Hrdina vysazený svým vojskem pro odporou nemoc na pustém ostrově je s nenávistí přivezen zpět těmi, kteří jej sem dovlékli — neboť vůle bohů žádala jeho návrat k uzdravení vojska.

Co hře předchází, je vždy částí toho, co musíme zahrnouti do děje.

(Poznámka: Právě u Sofokla nelze sestavití konec ze zachovaných jmen a veršů ztracené hry. Co by se mohlo podle pověsti pokládati za obsah dramatu, může často býti pouhým prologem.)

Ale dovolíme-li si při sedmi zachovaných hrách Sofoklových počítati ještě na více než sto ztracených, nezdá se toto zpracování mythu ani u Řeků všeobecné, nýbrž příznačné pro Sofokla. Že Aischylos ve svých trilogiích zhodnotil výseky pověstí, bezpráví, zápletku a rozřešení, to je nám jasné. U Euripida je nejméně časté, že někdy vycházel z uzavřených končin pověstí, nebo to, co předcházelo, vysvětloval s větším pohodlím

než uměním epického prologu. V obou jeho nejlepších hrách, *Hippolytovi a Medeji* je děj postaven na předpokladech, které by se hodily i moderním hrám.

Tento pořad děje u Sofokla dovoľoval nejen největší vzrušení vášnivých citů, ale i pevnou charakterisaci. Ale vylučoval mnoho různých umírných obrátů, bez nichž by se naše hry neobešly. Účinnost ohromných událostí, z nichž se děj vyvínil a jež působily na hrdinu, to mohl uvést s nedosažitelným mistrovstvím. Ale hrdinu ovlivňovaly dané, nejvyšší všední okolnosti.

Tajemné a dráždivé vnitřní boje, které se ženou od zábavného klidu až k vášnivým činům, pochybnosti i snahy, svědomí a opět změny, které působí na cit a povahu hrdiny významným činem — to vše si nemůže Sofokles na svém jevišti dovoliti. Jak se někdo pomalu dovídal něco strašlivého, jak se choval, když pojal osudné rozhodnutí, to lákalo k vylíčení. Jak bojoval o rozhodnutí, jak si svým jednáním připravil hrozný osud, který jej stiskl — to se nezdálo jevišti Sofoklovu dosti dramatické. Euripides je v tom povolnější a nám bližší. Ale v očích současníků to nebyla naprosto žádná přednost.

Jedním z nejrozhodnějších charakterů našeho jeviště je *Macbeth*. Můžeme však říci, že pro Athéňany by byl neúnosný, slaboučkový, neschopný jednání. Co se nám zdá na něm nejlidštějším, co obdivujeme jako největší umění básnicko, jeho obrovitý zápas o čin, pochybnosti, výčitky svědomí — to nebylo tragickému hrdinovi řeckému dovoleno. Řekové byli na rozkolísanost vůle velmi citliví. Velikost jejich hrdinů spočívala především v jejich stálosti. První herec by těžko hrál charakter, který by se dal jinými osobami hry v zásadních věcech ovlivňovati. Každý nesouhlas hlavních osob v episodách musel býti opatrně motivován a ospravedlněn. Oidipus se zdráhal spatřiti svého syna, Theseus mu nadarmo vyčítá zatvrzelost. Teprve *Antigona* musí divákům vysvětliti, že naslouchati neznamená povoliti. Kdyby Filoktetes ustoupil rozumným vývodům druhého herce, byl by podle mínění divákova docela klesl a nebyl by již silným hrdinou. Neoptolemos ovšem mění svůj postoj k Filoktetovi a obecnostvo tím bylo vzrušeno. Ale to byl jen návrat k jeho vlastní podstatě a on byl pouze druhým hercem scény. Jsme ochotni Kreonta z *Antigony* pokládati za vděčnou roli: pro Řeky to však byla pouze role třetího řádu. Charakteru jeho chybí pathos. Právě rys, který jej přibližuje našemu citění — že byl sdělením Teireisiovým v hloubi duše otřesen a ovlivněn, onen básnický prostředek, který vnáší do děje nové napětí — to zmenšovalo u Řeků účast na citění s charakterem. A že tento rys se v rodině a ve hře ještě jednou vrací, že i Haemon chce ihned dát usmrtit otce po

zprávě poslově, ale potom se sám zabije — pro nás naopak velmi významný a lidský rys — to připadá attické kritice důvodem k výtce básníkovi, který předvádí dvakrát v tragedii tak nedůstojný sprým.

Že byl předveden charakter k nahlédnutí do druhého, to se stalo zřídka-kdy mimo katastrofu *Aiantovu*, kde předchází scéna zápolení obou stran s dlouhou řadou veršů. Proměna se klade často za scénu a ovlivněný divák i hrdina vstupuje do nové situace přemluven.

*Boj řeckého hrdiny je egocentrický, jeho plány nepřesahují jeho život. Pro germánského hrdinu je poměr k osudu již proto jiný, že smysl jeho života, jeho mravní obsah, jeho ideální citění přesahují daleko jeho život: láska, čest, patriotismus. Náš divák si přináší představu, že hrdinové dramatu nejsou zde jen pro vlastní vůli, ba nejednou ne vůbec pro sebe, ale že právě oni mají svou svobodnou vůli sloužiti vyšším cílům, čímž můžeme rozuměti vyšší, nad nimi ležící cíle, buď prozřetelnost a světový řád nebo občanskou společnost či stát. Ztráta života neznamenaá zánik, jako ve staré tragedii. V Oidipovi na Kolonu uchvátí mocně Athéňany mohutný obsah. Zase jednou tu živě nalézali humanitu života, který přesahoval své trvání a prokazoval svým koncem značnou službu společnosti obce. Právě odtud pochází silný účinek konce *Eumenidek*. I zde byl obrácen osud a utrpení jedinců ku blahu všech. Že největší nešťastníci pověstí, Oidipus a Orestes, platili za své zločiny tak vysokou pokutu, to připadalo Řekům vysoce ušlechtilé pro zhodnocení člověka na jevišti. Nebylo to v jejich životě, ale v jejich umění. Nás, moderní lidi, zanechá toto nedramatické stoupání soucitu v konečný, praktický a užitečný prospěch vlasti zcela lhostejnými. Ale je na tom vždy poučné, že oba největší dramatictí básníci hellenští nejednou zvedají život svých hrdinů ke světovému názoru, v jakém my jsme zvyklí dýchat i v jakém nacházíme hrdinství svých her.*

*Velmi pozoruhodné je, jak tvořil Sofokles své charaktery a situace pod tímto tlakem. Jeho cit pro kontrast působil takovou silou přírodního pudu, že jí skoro nemohl ani sám odporovati. Uveďme opět tvrdou, škodolibou Atheny v *Aiantovi*. Byla tvořena jako opak lidského Odyssea, má bezohledně tvrdou kontrastní barvu, takže při tom všem ztratí jako bohyně, poněvadž chce svým božstvím srozumitelně vysvětliti Menelaovi podobné odstínění jeho života. Tato hra poskytuje v každé scéně krásný pohled do způsobů tvoření. Jsou velmi samorostlé a přece ovládají všechny účinné prostředky divadelní tak neúnavně a suverénně, že dobře chápeme, proč Řekové v nich nalézali cosi božského. Jedna nálada tu všude vyvolává druhou, jeden charakter si všude vynucuje přesně a čistě barvu druhého, každá melodie vyvolává sobě odpovídající jinou. Středem hry je*

nálada Aiantova po probuzení. Jak šlechtným a lidským nalézá básník, žije-li tento muž v dobrodružstvích hry. Vřelý, čestný, horkokrevný hrdina, šlechtný Berliehing, vládce Hellenů, se pojednou stal hrubým vůči bohům. A tu na něj přišlo neštěstí. Otráasající zoufalství velkolepé povahy, zlomené pohaněním a potupou, dojemné zastírání rozhodnutí k sebevraždě a zdrženlivý pathos bojovníka, který se dopouští svého posledního činu z vlastního rozhodnutí — to byly tři pohnutky v charakteru prvního hrdiny, které daly básníkovi tři veliké scény a vytvořily předpoklady pro celou hru. Především jako kontrast v prologu sám obraz Aiantův. Tu je ještě ukrutníkem mezi zabitými zvířaty, ztrnulý jako v polo-spánku. Je to opak probuzeného hrdiny a zároveň nejvyšší chytrost. Situace byla na jevišti stejně směšná jako příšerná — básník se dobře chránil uděláti z ní něco jiného. Oba kontrastní herci se musí podříditi místu. Odysseovi se dostane lehkého nádechu této směšnosti, Athéně studené potupné tvrdosti. Je to přesně tatáž barva, jakou vyžadovala představa osoby, protiklad vytvořený s bezohlednou přisností, který nebyl vypracován chladným výpočtem rozumu ani nevědomým odhadem citu, nýbrž tak, jak tvoří veliký básník: *jistou přirozenou nezbytností a přece svobodným vědomím.*

V téze závislosti na hlavním hrdinovi se vytvářejí i ostatní role hry, podle podmínek, za kterých tvořili řeční básníci pro tři herce: v roli přítele, v roli pomocníka, v kontrastní roli: nejdříve vlastní já Aiantovo, jeho věrný a svědomitý bratr Teukros, potom obě ženské role, jeho žena, kořist oštěpu a Tekmessa, milující a starostlivá, která se však dovede hrdinovi postavit, a jemu přátelsky nakloněný Odysseus. A konečně jsou tu nepřátelé, opět tři stupně nenávisti: bohyně, nepřátelský straník a chytřejší bratr tohp, jehož zášť krotí ohled na státní záležitosti. Jestliže v poslední scéně kontrarole a nepřátelsky naladěný přítel hrdinův se smířili nad hrobem, tu poznal Athéňan ze smlouvy, kterou uzavřeli, zcela bezpečně opak zahajovací scény, kde se tytéž hlasy pozvedaly proti bláznům.

I uvnitř jednotlivých charakterů Sofoklových je neobyčejná čistota a síla vyrovnanosti a tento způsob tvoření v kontrastech je obdivuhodný. Uhodl tu opět bezpečně, co je na nich účinného a co jim není dovoleno. Hrdinové pověstí a eposů se těžko proměňují v dramatické charaktery, snášeji jen jisté měřítko vnitřního života a svobody. Kdo jim chce dát více, tomu potrhají jemné vlákno mytlu do nepotřebného hadru. Moudrý básník athénský rozpoznává velmi dobře vnitřní tvrdosti a nepoddajnosti postav, které měl přetvářeti v charaktery. Proto si bral pro své drama co možno nejméně z pověstí. Nalezl si vždy jednoduchý a srozumitelný rys mytické postavy, jak ho pro něj potřeboval a uplatňoval vždy velmi ostře a

důsledně tyto vlastnosti jeho charakteru. Tento pevný rys ustavičně žene k činů. Je to pýcha, nenávist, manželská láska, vědomí povinnosti a úřední horlivost. Básník vede své charaktery jako laskavý velitel, přičítá jim podle jejich povah a náklonností to nejsmělejší a nejvyšší, ano, je tak přísně tvrdý a nemilosrdný, že snad někdy uzasneme — my jsme měkčí povahy — nad strašnou jednostranností, se kterou je líčí, a že i Athéňané takové prostředky srovnávali s chapadly Molloského psa. Vzdorovitá láska sourozenců v *Antigoně*, smrtelně nemocná pýcha *Aiantova*, rozhořčení trýzněného *Filokteta*, nenávist *Elektrina* — všechny jsou vystupňovány do drsné obrovitosti a vystaveny boji na život a na smrt.

Ale naproti této základní poloze charakterů nacházíme u nich opět podivuhodně krásnou a jistou laskavost, jaké jsou jen schopni. Protiklad opět vystupňuje v nejsilnějším kontrastu u hrdiny. *Tato druhá a opačná vlastnost osob — téměř vždy měkká, srdečná a tklivá stránka bytosti: láska vedle zášti, přátelská věrnost vedle požitku z nepřátelství, šlechetná pociťovost vedle prudkého výbuchu zlosti — je vysoce poetisována, vyzdobena zářivě barevným leskem a nádherou.*

Aias, který chtěl v šílené nenávisti usmrtiti své odpůrce, projevuje neobyčejný rodinný smysl, věrnou a hluboce vroucí lásku ke svým druhům, ke vzdálenému bratru, k dítěti a k manželce. Elektra, žijící skoro jen nenávisti vůči své matce, věší se s nejjemnějšími odstíny něžnosti na šiji vytouženého bratra. Zmučený, úžasnou bolestí skučící Filoktetes, který sám žádá meč, aby mohl rozsekati vlastní kosti, vzhlíží bezmezně vděčně k mladíku, který může nahlédnouti v protiventství a utrpení, aniž by dal najevo svůj úžas.

Jen hlavní charaktery jeví toto rozvinutí mocně uchopené jednoty ve dvou protichůdných směrech. Vedlejší osoby mají pravidelně jen žádanou doplňkovou barvu. Kreon třikrát, Odysseus dvakrát jsou v téže hře jinak odstíněni. Podobně Ismena, Theseus, Orestes.

Toto sjednocení dvou kontrastních barev v jednom hlavním charakteru bylo možné jen u tohoto Řeka, protože byl velikým básníkem a znalcem lidí, t. j. *poněvadž jeho tvořivá duše obsáhla i nejhlubší kořeny lidské bytosti, z nichž rostly oba protichůdné listy jejího charakteru.* Jistý pohled od jádra lidského života — nejvyšší básníková vlastnost — vyvolává dojem, že jednoduché nastínění dvou opačných barev charakteru vypadá bohatě, plně a okrouhle. Je to okouzlující klam, ve kterém umí držet své diváky. Ten dává jeho obrazům přesně onen způsob života, jaký byl možný u jeho látek na jevišti.

U nás jeví charaktery velikých básníků daleko umělečtější podobu než v antice, kde jsou jednoduše vytvořeny list proti listu. Romeo, Hamlet,

Faust ani Valdštejn nemohou býti převedeni na tuto jednoduše obrovitou formu. Jsou svědectvím vyššího vývojového stupně lidstva. Proto však nejsou Sofoklovy postavy méně podivuhodné a poutavé. Neboť on je dovede načrtnouti jednoduchým obrysem s tak šlechetným vědomím a krásou, s tak imponující jistotou a velikostí, že budily obdiv již ve starověku. Nikde nechybí hlavním charakterům ani vedlejším figurám výsostná moc, všude projevují — v chování a úsudku — naprosto dominantní sílu básnické povahy autorovy.

Aischylos dal charakterům na jevišti příznačný rys, který jejich vlastnosti přibližuje: tak v Prometheu, Klytaimestře, Agamemnonovi. Sofokles prohloubil své velké role. Tím, že je postavil proti sobě, dal jim vlastnosti, kterých vyžadovaly a které je doplňovaly. *Euripides šel ještě dále a podle skutečnosti tvořil obrazy pro svá dramata — a tu se mu rozčečralá vlákna staré látky jako barevná tkanina Deianeirina ve slunečním světle. Radostná a jistá vynalézavost protikladů dovoluje básníku Sofoklovi přemoci i obtíže vyplývající z jeho mytů.* Mnoho význačných motivů se nezdá vhodné pro takovou situaci, pro tak silnou akci, která vychází ze samého hrdiny. Posledním hodinám osudu již nevládnou hrdinové volně. Ale čím větší tísní jsou vystaveni zvenku, tím mocněji působí. V první půli hry působí na hrdinu osud nebo cizí mocnost. Nestaví se k nim netečně, ale žene se s velkým důrazem proti nim. Je v podstatě hnán, ale zdá se mu, že sám žene celý děj, jako král Oidipus, Elektra, sám Filoktetes — vesměs činorodé až násilnické povahy, které se zlobí, utlačují jiné a vyvyšují se nad ně. Jestliže se někdo nalézá v obranném postavení — pro drama tak nebezpečném — pak to byl ubohý král Oidipus. Všimněme si, že jej Sofokles až k vrcholu pojímá jako soka ve stoupajícím vzrušení. Čím tajemnější je králi jeho zvláštní záležitost, tím mocněji on útočí na své okolí.

To jsou jediné podmínky básníkovy děje. *Třebas hry Sofoklovy s chóry vyžadují přibližně stejné doby jako naše hry, přece je děj daleko kratší.* Neboť nehledě k chórům, lyrickým a epickým vsuvkám, je celý rozvrh scén širší. *Kdyby byl děj vypracován po našem způsobu, vyplnil by sotva polovinu hry.* Přechody k dalším scénám jsou krátké, ale stejně motivované — odchod a příchod osob se zdůvodňuje, krátké spojovací články mezi rozvedenými scénami jsou řídké. *Počet přestávek je různý a teprve v pozdější době antické tragedie se ustálilo pět aktů dramatu. Jednotlivé části děje byly odděleny chóry.* Každý úsek, odpovídající zhruba pravidelně naší rozvedené scéně, byl od předešlého odsazen, ale ne tak ostře jako u našich aktů.

Skoro se zdá, že jednotlivé hry dne — ne části hry — byly odděleny

vytažením opony. Situaci počátečního obrazu krále Oidipa lze vysvětliti také jinak, ale jestliže dekorace Sofoklova hraje již ve hře — a on na to odkazuje stejně rád jako Aischylos na své vozy a létací stroje — tu musí být jejich upevnění přece od počátku nové hry skryto divákům.

Jinou zvláštností Sofoklovou — podle našeho dnešního mínění — je krásně *souměrná stavba hry*.

Více nežli u nás byl úvod a závěr dramatu oddělen od ostatního. Úvod se nazýval Prolog a obsahoval jeden nebo několik výstupů sólových herců před prvním chorem. V něm byly všechny důležité prvky exposice a zpěvem choru byl oddělen od kolise děje. Konec, Exodus, byl odlišen od peripetie hry stejným způsobem. Sestával ze skupiny pečlivě vypracovaných scén a obsahoval část dramatického děje, kterou nová doba nazývá katastrofou.

Prolog Sofoklův je ve všech zachovaných hrách umělecky účinně dialogisovaná scéna nevalného napětí a vzrušení, v níž vystupují dva, někdy i všichni tři herci, aby navzájem objasnili své postavení ve hře.

Obsahuje dvojí předpoklady děje:

1. všeobecné,
2. (to se zdá být zvláštností Sofoklovou): zvláště působivý moment napětí mající nésti děj po vstupu choru.

Za prologem jde první zpěv chóru, pak *moment prvního napětí, stupňování* ve dvou i více odstavcích až k vrcholu. *U Sofokla jsou to většinou velmi jemné, samy o sobě bezvýznamné motivy, které děj stupňují.*

Mocně se zvedá *vrchol* děje. Všechn barevný lesk a veškerá poetičnost je zaměřena k jeho vyvolání. A dovoluje-li děj náhlý *obrat*, přichází scéna obratu, peripetie nebo objasnění nikoliv najednou a nečekaně, ale s vlastním přechodem, vždy vysoce umělecky rozvedeným. Odtud se děj spěšně řítí ke konci. Jen někdy je před Exodem zasazen ještě jeden stupeň.

Katastrofa sama je postavena jako zvláštní děj. Není to jedna scéna, ale celý svazek scén. Napínavý výstup posla, dramatická akce a občas i lyricko-poetická scéna jsou tu svázány krátkými přechody.

Ve všech hrách není katastrofa vyjádřena stejně silnými a vysoce vystupňovanými efekty. *Vypracování konce záleželo pravděpodobně i na umístění hry v denním pořadu.*

Tragedie *Antigona* obsahuje mimo Prolog a katastrofu pět částí. První tři stupňují děj, čtvrtá je vrcholem a pátá tvoří obrat. Každá je oddělena od ostatních chorem a má dvouřádkovou scénu. Ideou hry je:

Dívka proti zákazu královi pochová svého bratra, zabitého v boji proti

rodnému městu. Je králem odsouzena k smrti. Král pro ni ztratí manželku i syna, kteří končí sebevraždou. — Prologem je dialogická scéna. Vysvětluje kontrast hrdinky proti spřáteleným pomocníkům a rozhodnutí Antigonino pohřbítí bratra (které je podkladem děje). Prvním stupněm děje je zpráva poslova po vstupu krále Kreonta, že Polyneikes byl tajně pohřben. Ukazuje vzrůstání hněvu Kreontova a jeho rozkaz strážní, aby vyhledala vinníka. — Druhým stupněm je přivedení dopadené Antigony, její vzepření se Kreontovi a příchod Isimeny, která se prohlásí za spoluvinnici sestřinu a chce s ní zemřít. — Třetím stupněm je úpěnlivá prosba a zoufalství milencovo, když Kreon zůstává neoblomným. — Od poslovy scény až sem postupují dialogy stále vypjatější. — Vrchol tvoří pathetická scéna Antigonina, zpívaná a recitovaná. Na ni navazuje rozkaz Kreontův, aby byla odvedena na smrt. — Potom děj rychle klesá. Věstec Teireisias předpoví Kreontovi neštěstí a trestá jeho vzdor. Kreon se obměkčuje a poručí, aby byla Antigona propuštěna z hrobky. — A nyní začíná katastrofa ve velké skupině scén: zpráva o smrti Antigony a Haemona, zoufalý odchod Eurydiky, scéna žalu Kreontova a nová zpráva o smrti Eurydiky, jakož i závěrečný nárek Kreontův. — Pokračovatelem Antigony je věstec Teireisias a Exangelos v katastrofě. Spřátelenými vedlejšími osobami jsou Ismena a Haemon. Protichůdce velmi sevřené práce a bez pathosu je Kreon. Eurydika je pouze pomocnou rolí.

Umělecky nejdokonalejší hrou Sofoklovou je *Král Oidipus*. Využívá všech vymožeností attické scény a mimo to i variace ve zpěvech a choru. Scény peripetie, vyjasnění, pathosu a působivé konečné scény poslovy. Děj nese protihra. Má krátké stoupání, poměrně slabý vrchol a delší klesání děje. Prolog nesou vesměs tři herci a sdělují v něm, co předcházelo ději: Théby pod Oidipem v době moru, předpověď, že vražda Laiova musí býti potrestána, aby město bylo osvobozeno od moru (moment prvního napětí). Odtud stoupá děj dvakrát: 1. Teireisias je přivolán Oidipem, ale zdráhá se předpověď vysvětliti. Tvrdě a bezohledně obviněn králem ukáže na tajemství vraha dvojsmyslnou hádankou a hněvivě odejde. — 2. stupeň: Zápas Oidipa s Kreontem o Jokastu. Nato přijde vrchol: Vypravování Jokastino o smrti Laiově a Oidipova slova: *Ó ženo, jak mne tvá slova náhle probodávají! Je to nejvyšší místo děje. Až dosud překáží Oidipovi utkvělá domněnka, nyní mu padá do duše tušení nejhroznějšího zločinu. Jeho roli proniká boj mezi vzdorovitým sebevědomím a bezedným pohrdáním vlastní osobou. Tu končí první díl a nastupuje druhý. Děj klesá opět ve dvou stupních, nádherně provedených. Napětí zvyšuje protihra Jokastina. Co jí dává bázlivou jistotu, klame znovu Oidipa. Efekt poznání je tu mistrovsky vypracován.* —

Katastrofa je trojčlenná: znamení posla — pathetická scéna — závěr s měkkým, smířlivým akordem.

Jednoduchá je naproti tomu stavba *Elektry*. Mimo prolog a katastrofu sestává ze dvou stupňů stoupání a dvou klesání. Obá jsou velmi blízko vrcholu. Jsou s ním spojeny ve velkou skupinu scén, která v této tragedii mocně vyzvedá i střed. Hra používá nejsilnějších dramatických efektů, pokud je u Sofokla známe. Je poučná i ve srovnání s Aischylovou *Choe-forou* a Euripidovou *Elektrou*, které zpracovávají tutéž látku. Zde vidíme jasně, jak si jeden básník po druhém slavnou pověst přizpůsobuje. U Sofokla je Orestes — střed Aischylovy trilogie — docela vedlejší postavou. Vykoná hrozné dílo pomsty na rozkaz Apollonův a je přemožen bez jakéhokoliv podrobování a kolísání, jako prostý bojovník, který vytáhl do nebezpečného podniku. Jen katastrofa dramatisuje hlavní součást staré látky. Obsah hry tvoří pocity energického a velkorysého ženského charakteru vynikajícím způsobem proměněné a vůlí zformované v čin — podle potřeb divadelních. Po prologu, v němž Orestes a jeho pěstoun předvádějí úvod, je moment prvního napětí — příchod vrahů — což však působí v ději teprve jako sen a předtucha Klytimestřina. Pak přijde první stupeň: Elektra obdrží od Chrysothemidy zprávu, že ona, nekonečně nařikající má být vsazena do vězení. Přemluví Chrysothemis, aby nekonalá smířlivou slavnostní úlitbu, kterou matka posílá hrobu zavražděného otce. Druhý stupeň: boj Elektry s Klytimestrou. Vrchol: Pěstoun přinesl klamnou zprávu o smrti Orestově. Zpráva účinkuje na každou ženu jinak. Pathetická scéna Elektrina. První stupeň klesání je uzavřen obratem: Chrysothemis se vrací radostně od hrobu otcova, zvěstuje, že na něm nalezla cizí kšticí jako zbožnou svátost a že je na blízku přítel. Elektra již nevěří dobrému poselství, žádá sestru, aby společně s ní zabila Aigistha, zlobí se na odpírající Chrysothemis a rozhodne se, že vykoná čin sama. Druhý stupeň: Orestes přijde jako cizinec s popelnicí Orestovou. Smutek Elektrin a poznání strhující krásy. Exodus obsahuje nejprve pomstu ve strašlivém rozčilení Elektrině, potom vstup a zavraždění Aigisthovo.

Obsah *Oidípa na Kolonu* vyhlíží pro dramatickou práci velmi nevděčně, posuzujeme-li ideu hry. Dá-li toulavý stařec požehnání nevděčnému městu a toto požehnání má být uvedeno na jeho hrobě, sdělí je pohostinnému cizinci. Tato látka se zdá vhodná jen pro patriotické založení divákovy. A přece ji dovedl Sofokles vystupňovat a dáti jí vášnivou bojovnost, plnou lásky a nenávisti. — Zvláštní je její stavba. Prolog byl rozšířen ve větší celek, který odpovídá i širší katastrofě. Skládá se ze dvou

dílů a každý z nich opět ze tří malých scén, spojených vzájemně pathetickým střídáním zpěvu mezi sólisty a již zde nastupujícím chórem. První díl prologu obsahuje exposici, druhý moment prvního napětí: zprávu, kterou přináší Ismena staříckému Oidipovi, že je svým rodným městem Thébami pronásledován. — Odtud stoupá děj v jediném oddílu: Theseus, pán země, se zjeví a slíbí ochranu — až k vrcholu, veliké bojovné scéně s mocnou akcí: vystupuje Kreon a odvádí dceru násilím pryč, Oidipa nenávisťně ohrožuje a nutí, aby se vrátil domů. Ale Theseus uplatní svou ochrannou moc a Kreonta zažene. Nastává obrat ve dvou stupních: dcery se vrátí ke starci zachráněnému Theseem, Polyneikes prosí o smíření s otcem ve smyslu sobě užitečném a o jeho návrat. Nesmíření posílá jej Oidípus pryč. Jen Antigona vysloví účast sester dojemnými slovy. Potom katastrofa: tajuplné vychvalování Oidípovo, krátká vedlejší scéna a chór, potom posel a závěrečný zpěv. Hra se prodloužila rozšířením prologu a katastrofy asi o tři sta veršů, jimiž se říší délkou od ostatních dramát Sofoklových, která se zachovala.

Volnější děj pevné scénické formy ukazuje — co známe i ze starých zpráv — že tato tragédie byla jednou z posledních, které napsal stařícký básník.

Staršího data jsou snad mezi zachovanými hrami *Trachiňanky*. I zde je leccos nápadného ve stavbě: Prolog obsahuje jen úvod — starost manželky Deianeiry o Herakla v dálce a vyslání syna Hyla, aby jej vyhledal. Moment prvního napětí tvoří první část dvoudílného stoupání: zprávu o příchodu Heraklova. Druhý stupeň: Deianeira se doví, že zajatá otrokyně, poslaná manželem napřed, je jeho milenkou. Vrchol: šlechetným svým srdcem rozhodne se Deianeira věnovati milovanému muži kouzlo lásky, které zanechal jí zabitý nepřítel. Odevzdá kouzelné roucho Nessovo heroldovi. Klesající děj ukazuje v jednom stupni její starost a lítost nad svým darem: poznala zkouškou, že v kouzlu je cosi příšerného. Vráťivši se syn jí oznamuje tvrdými slovy, že s darem poslala manželku smrtelnou nemoc. Tato dvoudílná katastrofa přivádí nejprve posla, který oznámí smrt Deianeiry. Potom přijde sám Herakles — hlavní hrdina hry — mučen smrtelnými bolestmi. Ve velké pathetické scéně žádá na svém synu, aby jej spálil na hoře Oeta.

Tragédie *Aias* má po třídílném prologu stoupání ve třech oddílech: napřed nářek a rodinný cit Aiantův, jeho rozhodnutí ke smrti; potom změnu plánu z ohledu na skutek přátel; a konečně (bez jediné proměny) přijde zpráva posla, že se Aias toho dne nemá vzdalovati ze stanu, dále odchod manželky a chóru, aby jej našli. Vrcholem je pathetická scéna

Aiantova a jeho sebevražda, význačná tím, že chór před tím odejde z orchestry a scéna tak dostává charakter monologu. Potom přijde obrat ve dvou částech: nalezení mrtvoly, nářek Tekmessin a vstupujícího bratra Teukra — potom roztržka mezi Teukrem a Menelaem, který chce nabídnouti pohřeb. Konečně přijde katastrofa: stoupání rozporu v dialogu mezi Teukrem a Agamemnonem, prostředkování Odysseovo a smíření.

Filoktetes se vyznačuje pravidelnou stavbou. Děj stoupá i klesá v krásné souměrnosti. Dialog prologu udává, z čeho děj vychází (dialog mezi Odysseem a Neoptolemem) a navazuje moment prvního napětí. Potom přichází první díl stoupání, a to ve skupině tří spojených scén, dále vrchol a tragický moment ve dvou scénách, z nichž první je nádherně rozvedenou dvoudílnou scénou pathetickou. Potom přijde třetí díl, obrat, odpovídající přesně prvnímu — opět ve skupině tří scén. Stejně přesně si odpovídají i sbory. První zpěv je střídání mezi druhým hercem a chórem, třetí opět mezi prvním hercem a chórem. Uprostřed je plný, sborový zpěv. Rozvedení vstupujícího sboru v dramatickou souhrnnou hru není ani ve *Filoktetovi* nahodilé (jako již v *Oidipovi na Kolonu*).

Podle bezpečného ovládnání formy a stavby vskutku mistrovské můžeme usuzovati, že toto drama náleží k pozdější tvůrčí etapě Sofoklově.

(Poznámka: Rozdělení rolí ve *Filoktetu*.)

Prolog: Neoptolemos a Odysseus. Chór a Neoptolemos se střídavým zpěvem.

Stoupání děje:

1. scéna posla — poznání: Filoktetes, Neoptolemos,
2. scéna posla: předešlí, Neoptolemos.
(Vrchol — tragický moment.)

1. dvojitá pathetická scéna: Filoktetes, Neoptolemos,
2. dialogy: předešlí, Odysseus.

Chór a Filoktetes ve střídavém zpěvu.

Klesání děje:

1. dialog: Neoptolemos, Odysseus,
2. dialog: Filoktetes, Neoptolemos, k tomu Odysseus.

Katastrofa: Filoktetes, Neoptolemos, Herakles.)

I zde má sólový herec Filoktetes pathetickou roli. Široká rozvedení jsou podivuhodně krásná a mají mnoho podrobností. Procházejí velikým kruhem nálad a zvedají se ve vrchol velikou pathetickou scénou otřásající účinností. Je to pro dramatika velmi povážlivé, ale i velkolepé, považuje-li stav osvobozujících tělesných bolestí a hladového přemítání za vhodný tak, jak byl zde napsán. Avšak šlechtný, roztrpčený, tvrdohlavý muž nedal ději příležitost k dramatickému spádu. Ten byl vložen do charakteru druhého herce. Neoptolemos je nositelem děje. V prologu se chytrácké

radě Odysseově přizpůsobí ne bez odporu. V první části děje se pokusí odvésti Filokteta lští. Ten se na něj důvěrně spolehne jako na pomocníka, který slíbil odvésti jej domů, a odevzdá mu posvátný luk. Ale pohled na těžké bolesti nemocných, tklivý dík Filoktetův za prokázanou službu vzbudí v synu Achillovu šlechtiné srdce. Po vnitřním boji zjeví nemocnému svůj úmysl přivésti jej s lukem k řeckému vojsku. — Námitky oklamaného Filokteta rozmnoží jeho výčitky svědomí. Přispěchavší Odysseus dá nemocného zadržeti násilím, což stupňuje Neoptolemovo rozčilení. Na počátku katastrofy se postaví šlechtný Neoptolemos proti samému Odysseovi v boji, vrátí Filoktetovi posvátný smrtící luk a znovu jej žádá, aby jej následoval k vojsku. Váhajícím slíbí vysokomyšlné splnění slova, které mu dal v první části s podvodným úmyslem: vzdorovati nenávisť celého řeckého vojska a zavést ubohé trpící do vlasti na své vlastní lodi. Tak je pohnutím charakteru vedoucího hrdiny děj uzavřen dramaticky, ovšem v jistém odchýlení od tradované báje. Sofokles sáhl k pomocnému prostředku, aby uvedl nezměnitelné prvky látky do souhlasu s dramatickým životem své hry. Nepoužil toho u žádné jiné ze svých zachovaných her: ukáže nakonec obraz Heraklův a nechá rozhodnouti Filokteta.

Tento konec, pro nás neorganický, je však dvojnásobně poučný. Ukazuje, jak již Sofokles byl tísněn epickou tvrdostí tradovaného mythu a jak jeho vysoké nadání bojovalo proti nebezpečím, na něž měla zajít starověká tragedie krátce po něm. Mimo to poučuje o prostředcích, jak zvládnouti překážku nesouhlasných zjevů, ne sice pro náš cit, ale pro chápání diváků. Nejdříve uklidnil své umělecké svědomí tím, že dokonale uzavřel vnitřní dramatické napětí. Hra mezi Neoptolemem a Filoktetem je u konce. Po bouřlivém boji se oba hrdinové čestně shodnou. Ale snášejí se i s předpověďmi bohů a zájmem hellenského vojska. A tento nejvyšší zájem zastupuje tu třetí herec, proslule bezohledný státník Odysseus. S oblibou třetího herce zhodnotil tu jeho osobnost Sofokles zvláště jemně.

Když kontraherec v prologu vyslovil dobře známý charakter Odysseův, objeví se hned nato v oděvu, z něhož divák nejen pozná lstivou vynalézavost Odysseovu, ale i jeho hlas a jeho jemné, chytrácké jednání.

Ještě třikrát vstupuje Odysseus do děje, aby poukázal na přednost celku a nutnost podřízení se celku — a vždy vyšší a působivější je jeho postoj. Naposledy v katastrofě, krátce po zjevení božského heroa, zazní s výše hlas a objeví se postava varujícího Odyssea — pravděpodobně ve skalním úkrytu — aby opět zvedl odpor Řeků. A tentokráte je hrozivé volání ostré a vítězoslavné. Zjeví se jen na okamžik. Po něm se objeví na tomtéž místě zjasněná postava Heraklova, představovaná opět třetím

hercem a žádající něžně a smířlivě totéž. Herakles tu připadá divákům jako stupňování Odyssea. Nejen působivý motiv zvenci, ale i mocně odporující vnitřní síla lidského rozumu bojuje v celém dalším ději proti vášnivě zaujatosti ostatních představitelů. Chytrost a důvtip tohoto stupňování, duchovní jednota tří rolí a tří herců byla chápána diváky jistě jako dokonale krásná.

4. Germánské drama (Shakespeare).

Radost z podívané, přetváření neobyčejných událostí hrou lidí ovládalo i počátky germánského dramatu. Je to patrné i dnes na dílech vyššího umění, stejně jako na sklonech publika, a především na začátečnických pokusech našich básníků.

Shakespeare užil starých lidových obyčejů. Lid měl rád podívanou. Proto dával do her dramatický život, tvořil z volně setkaných příběhů umělecky hodnotné drama. Ale až k němu a jeho romantickým současníkům sahaly téměř dvě tisíciletí světlé paprsky attického divadla.

I pro něj bylo sestavení dramatu závislé na stavbě scény. Jeho jevištní prostor měl, ba i v poslední době, sotva postranní kulisy a jednoduchou pévnou architekturu v pozadí. On měl *zvýšené malé jeviště, po stranách sloupy, nad nimi balkon, od něhož vedly schody do popředí. Přední část jevištního prostoru neměla oponu. Proměny ve hře mohly být vyznačeny jen pausami a trvaly proto daleko menší dobu nežli u nás. Nebylo možno jako u nás přivést diváka hned doprostřed situace nebo nechat situaci nedokončenou. V Shakespeareových dramatech musely osoby vystoupiti dříve, nežli mohly mluvit k publiku, a všechny před očima diváků odejiti, stejně jako mrtví museli býti průměřeným způsobem vyneseni. Jen vnitřní jeviště bylo kryto závěsem, který se dal při hře lehce vytahovati a stahovati a označoval pohodlně změnu scény.*

Napřed byla předscéna ulicí, na kterou vystoupil Romeo se svými průvodci v maskách. Když odešli, otevřela se opona a jsme v hostinském pokoji Capuletů, označeném čekajícími sluhy. Capulet vystoupí ze středu pozadí a pozdraví cizince. Jeho společnost se vrhne na jeviště, rozdělí se v popředí. Když se hosté vzdáli, zavře se střední opona za Julii

a chůvou. Na scéně je opět ulice. Romeo z ní vklouzne za oponu, aby se skryl veselým druhům, kteří jej volají. Když odešli, objeví se Julie na balkoně, jeviště je zahradou, Romeo vystoupí atd.

(Poznámka: Balkonová scéna na našem jevišti patří na konec prvního aktu, ne do druhého. Ale první akt by byl nepoměrně dlouhý. Není správné, že naše rozčlenění hry místy zde trhá i děj — tam, kde se žádá rychlý spád nebo krátké přerušování.)

Všechno je pohyblivější, lehčí, mění se skupiny herců, kteří rychle přicházejí a odcházejí. Tím vším se zesiluje úhrnný dojem. O této proměně scény a o starém zvyku diváků skákat fantasií v místu i čase se často mluví a toto *neutrální jeviště mělo rozhodující vliv na způsob Shakespeareovy práce a rozdělení hry.* Krátké přestávky mohly být častější než u nás, poněvadž nezdržovala výměna jeviště, zvláště když malé scény se upravovaly bez námahy. Co se nám zdá tříštěním děje, to nebylo pro technické zařízení tehdejší scény záležitostí nikterak obtížnou.

K tomu přistupuje okolnost, že *Shakespeareovo publikum, zvyklé na podívanou, mělo již dávno zálibu v dějích s mnoha lidmi a vzrušenými událostmi. Výstupy, souboje, scény s velikými ensembly byly vítány a náležely přes ubohé dobové vybavení k oblíbeným článkům hry. Jako tehdejší Angličané, jsou i hrdinové Shakespeareovi družnými lidmi. Rádi se dávají vidět v průvodu druhů, důvěrně se smlouvají o důležitých záležitostech svého života na tržišti, na ulici, při nenucené zábavě.*

Mimo to musel za Shakespeara herec převzít několik rolí, ale jeho úkolem bylo, aby své vlastní já co nejvíce skryl a krásnou pravdu oděd zdáním skutečnosti. Jen ženské role, které ještě byly hrány muži, uchovaly něco z antického způsobu scénického řešení, které připravovalo divákovu důvěru ve scénický klam.

Na takovém jevišti stálo dramatické umění Germánů ve svém prvním a nejkrásnějším rozkvětu. Technika Shakespeareova je v mnoha podstatných věcech tatáž, jaké se snažíme stále ještě dosáhnouti. Ustálil celkem vzato i formu a stavbu našich her. I dále bude o tom ještě řeč. Zde připomeneme jen několik zvláštností doby a Shakespeareovy osobnosti, které již nemůžeme opakovati a napodobovati.

Předně u nás čistá změna scén ruší malé meziscény. *Kde on sešněroval svazek scén, tam my musíme odpovídající část děje přetvořiti ve scénu jedinou. Když na př. v Coriolanovi vystupuje temná postava Aufidiova nebo jiný zjev z prvního aktu v malých scénách jako kontrastující dramatická osoba až k druhé polovině hry, kde silně vyniká totéž, tu není ani pomyslení, abychom tyto spěšné motivy — s výjimkou bojové scény na počátku kolise — zpracovávali na našem jevišti v působivější. Musí-*

me však i samotného hrdinu chápati přísněji a předvádět jeho pohnutí situací a tedy i okrouhlejší provedením.

Obdivujeme na Shakespearovi mocnou sílu, se kterou *vrhá po krátkém úvodu své hrdiny do veršujícího rozčlenění a žene je v prudkém stoupání až k vrcholu plnému překážek. Vzorné je pro nás jeho vedení charakterů a děje z první půle dramatu přes vrchol. A v druhé půli je sama katastrofa nasazena s tak geniální jistotou a velikostí, bez váhání nad překvapujícím dojmem, zdánlivě bez starostí, v těsném rozvedení, jako samozřejmý následek hry. Ale vždy se nepovedou velikému básníku momenty klesání děje, mezi vrcholem a katastrofou, v části, která vyplňuje asi náš čtvrtý akt. Tu se zdá ještě velmi tísňen zvyklostmi svého jeviště. V mnohých velkých hrách z oné umělecky tvůrčí a hodnotné doby stěpi se tu děj v malé scény s charakterem episod. Byly sem zasazeny jen proto, aby vysvětlily souvislost. Vnitřní stavy hrdinovy jsou zastřeny. Chybí často souhrnné pojetí, zde právě tak důležité, ba nezbytné. Tak je tomu v *Learu*, *Macbethu*, *Hamletu*, *Antoniu* a *Kleopatře*. Sám *Julius Caesar* obsahuje sice jako obrat onu nádhernou scénu rozepře a usmíření mezi Brutem a Cassiem a zjevení ducha, ale co přijde potom, je opět mnohočlenné a roztržité.*

V Richardu III. je sice klesání spojeno v několika velikých momentech, ale ty přece neodpovídají ve své scénické účinnosti plně ohromné působivosti prvního dílu.

Tuto zvláštnost Shakespearovu vysvětlujeme ze zbytků starého zvyku vysvětlovati na scéně historiky dialogem. V Hamletu pracuje temné podezření proti králi a Macbeth bojuje s myšlenkami na smrt, Lear klesá vždy hlouběji do bídy, Richard kráčí od jednoho zločinu k druhému — to vše má být v první polovině dramatu. Já hrdinovo zápasí o své prozazení a poutá na sebe zde skoro celou pozornost. Ale od bodu, kde se vůle stala činem, kde vášnivá zaujatost dosáhla vrcholu, kde působí následky toho, co se stalo, a počíná vítěziti protivhra — tu samozřejmě bude mít protivník větší význam.

Když zavraždí *Macbeth* krále a *Bancqua*, když básník musí ukázati škrtícího libovládce na nových lidech i událostech, musí jiní kontraherci vésti proti němu až do konce.

Když je *Coriolan* vypovězen z Říma, musí být ukázán v nových okolnostech a s novými cíli. Když *Lear* pobíhá jako šílený stařec, je nutno buď hru ukončiti, což není možné, nebo musí uvést nové obraty osudu a ostatní osoby.

Je tedy přirozené, že od vrcholu se do hry přivádějí nové motivy ve větším počtu, snad i nové osoby. Je dále přirozené, že tato hra protivných

stran má líčiti především vnější vlivy na hrdinu. Proto potřebuje více vnějšího děje a širšího rozvedení závažných motivů. A naprosto není nápadné, že Shakespeare povolil podívané právě zde a velmi pohodlně spojil scény volněji než je dovoleno na našem jevišti.

*Ale nejen to. Občas se fantazie nevyhne zúžení zájmu básníkovy pro hrdinu v druhé polovině — jako v *Romeu a Julii*. Zde se ovšem *Romeo* v obratu skrývá, ale básník jej zužuje tím mocněji. I v *Coriolanu*, kde obě nejkrásnější scény hry v domě *Aufidiově* a velká scéna s matkou jsou vloženy do obratu.*

Nápadné je to v *Learovi*. Co přijde po scéně v chýši, je pouze epizoda nebo dialog nedostatečně účinný. Ani druhá scéna *Learova* šílenství není stupňováním první. Stejně tak v strašlivém banketu *Macbetha* je básník hotov s vnitřním životem hrdiny. Rozvedená scéna čarodějnic, věštba, trpká scéna v domě *Macduffově*, figury protivhy plní tuto část ve scénickém pořadí, které již nemůžeme napodobiti a jen občas blýská síla básníkovy obrazotvornosti — jako v katastrofě lady *Macbeth*.

Činí mu patrně veliké potěšení vyháněti vůli a čin z nejtajnější hloubky lidské duše. V tom je nevyčerpatelně bohatý, hluboký a silný — jako žádný jiný básník. Aby rozřešil ve svých hrdinech tuto velikou úlohu, uvádí duševní vlastnosti až k osudnému činu. Potom ovládne děj protiv účinek světa a zahrnuje osud hrdinův vždy stejnou účastí.

Stejně v *Hamletu* je patrný slabý obrat. Tragedie byla básníkem pravděpodobně vícekrát přepracována a jím zajisté velmi oblíbena. Poesii ztajil uvnitř. Ale přepracování v drobných přestávkách vzalo dramatu i krásnou souměrnost, jaká je možná při současném provedení všech částí.

Hamlet sice není šsedlina poetických nálad z poloviny lidského života, jako je tomu ve *Faustu*, ale trhliny, mezery, malé rozpory mezi charaktery a v ději zůstanou pro básníka nevyhladitelně. Okolnost, že Shakespeare propracoval a prohloubil charakter *Hamletův* až přes vrchol tak láskyplně, činí rozdíl proti druhé půli tím větší. Ano, charakter sám dostal cosi třípytívého a mnohoznačného tím, že hluboké a duchaplné motivy byly zapojeny do žebrovní stoupajícího děje. Něco ze starého zpracování dějepisné látky na jevišti zůstalo vězeti i v posledním přepracování básníkovy a některá místa v *Ofeliině* odchodu a v hrobkách se zdají být nově vybroušena. Jsou to drahokamy, které asi básník zasadil při úpravě staršího celku. Jmenované scény snad jsou pozdějšího data.

Dále je poučné ujasnit si umělecké sestavení dramatu ze dříve zmíněných součástí ve schématu. Plánovitost a ucelenost stavby nenalezl

básník vždy zcela stejně jednoduchou úvahou, která je nutná čtenáři, sestavuje-li přehled. *Mnoho věcí vzniklo často bez dlouhého uvažování, jako přirozená nutnost tvůrčí síly, na jiných místech básník rozvázně přemýšlel, kolísal, rozhodoval se. Avšak naše zákony tvoření, třeba tajně řídily jeho fantasií, nebyly mu známy, aby povzbuzovaly jeho tvůrčí sílu uvědomením jistých efektů.* Pro čtenáře hotového díla jsou dnes jasné. Toto zákonitě se rozvíjející členění dramatu zde krátce uvedeme bez ohledu na obvyklé členění do oddílů.

Úvod:

1. Náladový akkord. Na terase se zjeví duch, strážce a Horatio.
2. Sama exposice: Hamlet v královské síni — před vstupem momentu prvního napětí.
3. Spojovací scéna: Horatio a hlídky poučují Hamleta o zjevení ducha.

Vložená exposiční scéna vedlejšího děje: Rodina Poloniova při loučení Laërtovu.

Moment prvního napětí:

1. Úvodní akkord: očekávání ducha.
2. Duch se zjevuje Hamletovi.
3. Hlavní část: zjevuje mu vraždu.
4. Přejít: Hamlet a svěření.

Oběma duchaplnými scénami, které uvádějí blávného hrdinů, jsou spojeny scény úvodu a prvního napětí ve skupinu, jejíž vrchol je blízko konci.

Stoupání ve čtyřech stupních:

1. Protihra: Polonius uplatní mínění, že Hamlet pozbyl smyslů z lásky k Ofelii.

Dvě malé scény: Polonius ve svém domě a před králem. Přejít.

2. Hamlet se rozhodne vyzkoušet krále při hře. Velká scéna s episodickým provedením: Hamlet proti Polonioví, dvořané, herci. Monolog Hamletův vede k dalšímu.

3. Zkouška Hamletova s herci.

a) Král a intrikáni, b) Hamletův slavný monolog, c) Hamlet varuje Ofelii, d) Konec — král pojme podezření.

Tyto tři stupně stoupání (kolise) jsou zpracovány každý s ohledem na účinek obou ostatních. První stupeň je úvodem, druhý širokým a pohodlným rozvedením v podstatnou část, třetí je pokračováním monologu krásně spojen s druhým a je vrcholem této skupiny rychlého spádu.

4. (Vede dále až k vrcholu): Divadlo. Potvrzení podezření.

a) Úvod: Hamlet, herci, dvořané. b) Hlavní stať: Představení a král. c) Přejít: Hamlet, Horatio a dvořané.

Vrchol: Scéna s předscénou: Král se modlí, Hamlet váhá. Těsně nato se rozhoduje.

Tragický moment: Scéna — Hamlet probodne za rozmluvy s matkou Polonia.

Dvě malé přechodní scény: Král se rozhodne odeslati Hamleta.

I tyto tři skupiny scén jsou svázány v celek, v jehož středu stojí vrchol. Na obě strany ve větším rozvedení poslední stupeň stoupání a tragický moment.

Obrat: Úvodní meziscéna: Fortinbras a Hamlet na cestě.

1. st. — Ofelie zešílí a Laërt se rozhodne k pomstě.
2. Laërt a král smlouvají smrt Hamletovu. Konec a přechod k dalšímu tvoří zpráva královnina o smrti Ofelie.
3. Pohřeb Ofelii.

a) Úvodní scéna s velkým episodním rozvedením: Hamlet a hrobníci. b) Krátká hlavní scéna: Zdánlivé smíření Hamleta s Laërtem.

Katastrofa: a) Úvodní scéna: Hamlet a Horatio — nenávisť proti králi.

b) Přejít: Ohlášení Osrikovo.

e) Hlavní scéna: Rozhodnutí.

d) Konec: příchod Fortinbrasův.

Tři stupně klesání jsou mnohem méně souměrné než první část. Malé mezihry jsou bez děje. Oznamuje se jimi Hamletova cesta a návrat. I epizoda s hrobníky tříští scénickou jednotu. Vypracování dramatického zakončení má starověkou stručnost i krutost.

5. Pět aktů německého dramatu.

Hellenské drama bylo tak pravidelně rozčleněno, že mezi uzavřeným úvodem a katastrofou mocně vystupoval vrchol svázaný několika málo scénami stoupání a klesání s počátkem a koncem, v nichž byl krátký děj vyplněn vzrušenou vášnivostí a široce rozveden.

Shakespearovo drama rozvádělo rozsáhlý děj v pestrou řadu dramatických momentů v hojných proměnách, vypracovaných i pouze naznačených scén, vyňmaných stupňovitě do strmé výše a klesajících ve stejných stupních opět dolů. Celek probíhal vzrušeně, byl napínavý, bohatý na figury a obsahoval mnoho silných efektů.

Německá scéna rozkvétající od Lessinga pracovala ve větších scénických celcích oddělených od sebe většími přerývkami. Promyšleně se připravují efekty, pomalu se stupňuje rozmach až k přiměřené výši a stejně znenáhla děj klesá ke konci.

Opona naší scény má podstatný vliv na stavbu dramatu. Uvedené části dramatu jsou rozděleny na pět oddělených částí. Dalším vývojem se osamostatnily. Tento přechod starých rozdělení dějů do našich pěti aktů byl již dlouho připravován. Cenné náladové spojení, které vytvářel antický chor mezi jednotlivými částmi děje, chybělo již u Shakespeara, ale otevřená scéna a jistě krátké pausy působily, jak často pozorujeme na jeho dramatech, řez v souvislosti ne tak hluboké, jako u nás stažení opony a mezihry s hudbou nebo bez ní.

S oponou přišla i snaha, aby okolí vystupující osoby bylo nejen naznačeno, ale při náročnějším představení i vymalováno na pozadí. Tak byla účinnost hry barvou podstatně zesílena. Jednotlivé části děje ovšem musely být od sebe odděleny více než ještě za časů Shakespearových. Neboť proměnou dekorací — často nádherných — byly vzájemně vyzvednuty nejen akty, ale i malé úseky děje ve zvláštní obrazy, odlišené od sebe barvou i náladou. Každá taková změna rozptyluje, každá nutí k novému napětí a stoupání.

Proto se tvořily malé, ale důležité změny ve stavbě hry. Každý akt měl charakter uzavřeného děje. Každý musel mít malou předehru, krátký úvod, mocně vystupující vrchol a působivý konec. Bohatě vybavení scénickým okolím nutilo k tomu, aby byla více omezována změna místa, což se dělo tak snadno za Shakespeara.

Nutila k vypuštění vysvětlujících meziscén, k sevření děje v jednom prostoru a časově blízké úseky. Tak prořídil počet scén, dramatický tok celku se uklidnil, velké i malé momenty byly hlouběji a umělečtěji propracovány.

Jednu velikou výhodu však skýtalo uzavření jeviště. Nyní bylo možno přivést diváka doprostřed situace a uprostřed situace i skončit. Divák mohl být rychleji zasvěcen do děje a rychleji z něho vyprostěn, bez přípravy či smíření. A to nebyl žádný malý zisk pro počátek a konec efektu, který byl možný pětkrát ve hře.

Ale tato přednost přinesla i nesnáz: líčení situací, předvedení sevřeného dramatického hnutí bylo nyní lehčí, delší společný pobyt charakterů v téže uzavřené místnosti dovolil často klidným Němcům tuto kresbu.

Na takto pozmeněném jevišti předváděli němečtí básníci předešlého století své akty, až na Schillera obezřetně založené a pečlivě rozvedené v obnošeném tempu scén prostředků scénických, jak to odpovídalo době a její obšírnosti.

V moderním dramatu obsahuje každý akt zhruba jednu z pěti částí dramatu. V prvním je *exposice*, v druhém *stoupání*, v třetím *vrchol*, ve čtvrtém *obrat*, v pátém *katastrofa*. Ale nutnost, aby byly velké části hry vytvořeny vzájemně stejnorodě i ve vnějším rozsahu, způsobila, že jednotlivé akty nemohly docela odpovídati pěti hlavním částem děje. Ze stoupání byl obvykle první stupeň ještě v prvním aktu, poslední někdy ve třetím. Z klesání právě tak počátek a konec byl někdy v třetím a pátém aktu a ostatní hlavní části tohoto aktu tvořily celek. Ovšem již Shakespeare vytváří pravidelně své rozdělení takto.

Pět aktů není tedy naprosto náhodou. Již římské jeviště na to dbalo. Avšak teprve vypracováním ve Francii a v Německu se ustálila dnešní stavba.

Mimochodem poznamenáme, že pět částí děje snese při méně obšírné látce a krátkém ději velmi dobře i menší počet aktů. Vždy tu musí být tři momenty: začátek boje, vrchol a katastrofa, všechny od sebe dobře oddělené. Děj se pak dá vtěsňati i do tří aktů. Ale i u krátkých dějů je uvnitř vždy těchto pět částí.

A jako má pro děj hry každý akt svůj význam, tak má i svůj vlastní význam. Je možno ovšem mnoho odchylek. Každá látka, každá básnická osoba žádá své vlastní právo. A přece můžeme z mnoha uměleckých děl, které jsou k dispozici, vyvoditi několik často opakovaných zákonů.

1. Úvodní akt.

Tento akt obsahuje pravidelně *exposici* i počátek *stoupání*, tedy celkem tyto momenty: *úvodní akkord*, *exposici*, *moment prvního napětí*, *první scénu stoupání*. Proto bývá často dvoudílný a jeho účinnost komuluje ve dvou vrcholech, z nichž poslední může vystoupiti výše.

Tak je tomu v *Emilii Galotti*. Scéna prince u pracovního stolu je náladovým akkordem. Rozmluva prince s malířem je *exposicí*. Ve scéně s Marinellim je moment prvního napětí: chystaný sňatek Emiliina. První stupeň stoupání však spočívá v další scéně: princ se rozhodne zastihnouti Emílii u dominikánů.

V *Tassovi* skýtá věnčení sloupu oběma ženami příznačnou náladu hry. Další její udržování a rozmluva s Alfonsem je *exposicí*. Ověnění Tassa princeznou je momentem prvního napětí, vstup Antonia a jeho chladné přehlížení Tassa prvním stupněm stoupání (kolise).

Právě tak jdou po sobě v *Marii Stuartovně*: prolomení hranic, vyznání Kennedymu, vstup Mořtimera a velká scéna Mariina s komisaři.

V *Tellovi*, kde jsou rozvinuty tři děje, stojí po souhlasné situaci po-

čátku a krátké úvodní scéně, rozmluvě vesničanů, moment prvního napětí pro děj Tellův; Baumgartenův útěk a jeho zachránění. Potom přijde jako úvod do děje švýcarského spolku scéna před Stauffacherovým domem. Nato první stoupání pro Tella: rozmluva se Stauffacherem před kloboukem na holi. Konečně pro druhý děj moment prvního napětí v rozmluvě Waltera Fürsta a Melchthala: oslepení Melchthalova otce. A jako finale prvního stoupání: rozhodnutí tří Švýcarů sejít se na Rütli.

2. Akt stoupání.

V našich dramatech má za úkol zvednouti děj *zesílením napětí* a při tom *uvésti představitele kontrahry, pokud nejsou známi již z prvního aktu*. Obsahuje-li nyní jeden nebo více stupňů stoupajícího vzrušení, divák právě přijal více dojmů a proto musí býti tyto boje větší a mají býti soustředěny v rozvedené scéně. I dobrý *sávěr aktu* je užitečný.

V *Emilii Galotti* na př. začíná akt — jako téměř vždy u Lessinga — opět úvodní scénou, v níž se krátce uvádí Emilja Galotti a potom prozrazují svůj záměr intrikáni Marinelliho. Následuje dvoudílný děj. Napřed se dovídáme o vzrušení Emilie po setkání s princem a v druhém o návštěvě Marinelliho a jeho žádosti vůči Appianimu. Obě velké scény jsou spojeny malou scénou situační, která vysvětluje Appianiho vztah k Emilii. Po krátké scéně Marinelliho následuje jako dobré zakončení bouřlivá nálada v rodině.

Pravidelná stavba *Tassova* má v druhém aktu opět dva stupně stoupání: sblížení Tassa s princeznou a — v ostrém protikladu — jeho spor s Antoniem.

Druhý akt *Marie Stuartovny* předvádí v úvodu Alžbětu a ostatní kontrarole. Obsahuje stoupání — sblížení Alžběty s Marií — ve třech stupních. Napřed boj dvořanů pro i proti Marii a účinek Mariina dopisu na Alžbětu, dále rozmluvu Mortimera s Leicesterem, uvedenou rozmluvou královny s Mortimerem, a konečně svedení Alžběty Leicesterem před očima Marie Stuartovny.

Tell obsahuje v tomto aktu exposici svých tří dějů, rodiny attinghauské, a potom pro spolek Švýcarů široce rozvedený vrchol s velkou scénou na Rütli.

3. Akt vrcholu.

Obsahuje úsilí *o soustředění momentů do prudce stoupající střední scény*. Tato jeho nejdůležitější scéna však, přistoupí-li k tomu *tragický*

moment, je spojena s druhou velkou scénou. V tomto případě *se posunuje vrcholná scéna ovšem na počátek třetího aktu*.

V *Emilii Galotti* po úvodní scéně, v níž princ vysvětluje napjatou situaci a po vysvětlující zprávě o prepadení je vstup Emilie a počátek vrcholné scény. Nato se uzavírá propuklá zášť Klaudivie vůči Marinellimu jako přechod ke klesání.

V *Tassovi* začíná akt vrcholem, přiznáním princezny Leonore o náklonnosti k Tassovi. Pak přijde jako první stupeň klesání: rozmluva mezi Leonorou a Antoniem, kde on se sblíží s Tassem a rozhodne se ponechat básníka trvale u dvora.

V *Marii Stuartovně* je vrchol a tragický moment ve velké dvoudílné scéně. Po ní přijde propuknutí Mortimerovy vášně k Marii — spojené s malou mezhrou — jako počátek klesání. Píseň přechodu k dalšímu aktu tvoří rozptýlení spiklenců.

Třetí akt *Tella* tvoří tři scény, z nichž první je krátkou situační scénou v Tellově domě: odchod Tellův. Druhým vrcholem je scéna mezi Rudenzem a Berthou. A třetí velmi rozvinutý vrchol Tellova jednání obsahuje sestřelení jablka.

4. Akt obratu.

Tento akt zpracovávali velcí němečtí básníci již od Lessinga velmi pečlivě. *Děj je skoro vždy pravidelně uzavřen ve významnou scénu*. U Němců se uvádějí nové role ve čtvrtém aktu častěji než u Shakespeara, který cítil přímo tělesnou potřebu zaplésti kontrastní role do děje již dříve. Nelze-li to provést, musíme dáti pozor, abychom netříštili pozornost situační scénou, kterou na tomto místě situace jen těžko snáší. *Noví lidé čtvrtého aktu musí zasahovati rychle a účinně do děje a odůvodniti své objevení silným efektem*.

Čtvrtý akt *Emilie Galotti* je dvoudílný. Po přípravné rozmluvě Marinelliho s princem vstupuje nový charakter Orsiny jako pomocnice v kontrastní hře. Vadu nové role umí Lessing výtečně překonat tím, že dá jmenovaným vášnivě pohyblivý charakter, který vede v dalších scénách až do konce aktu. Po velké scéně s Marinellim přijde — jako druhý stupeň — Odoardův vstup; vysoké napětí, kterého se tím dostane ději, samo děj uzavře.

V *Tassovi* probíhá obrat právě tak ve dvou scénách — Tasso s Leonorou a Tasso s Antoniem. Obě jsou uzavřeny monologem Tassovým.

O pravidelnosti čtvrtého aktu *Marie Stuartovny* bude řeč později.

V *Tellovi* obsahuje tento akt pro Tella samého dva stupně klesání: záchranu v člunu a smrt Gesslerovu. Mezi tím stojí scéna návratu pro rodinu attinghausenskou, která na tomto místě je spletena s dějem spolku Švýcarů.

5. Akt katastrofy.

Obsahuje téměř vždy mimo ukončení děje i poslední stupeň klesání.

V *Emilii Galotti* začíná se opět úvodním duetem mezi princem a Marinellim poslední stupeň klesání: velká rozmluva mezi princem Odoardem a Marinellim — zdráhání při vrácení dcery otci. Potom přijde katastrofa: zavraždění Emiliino.

Stejně v *Tassovi*: Po úvodní rozmluvě Alfonsově s Antoniem jako hlavní scéna přijde prosba Tassova o vrácení básně. Potom katastrofa: Tasso a princezna.

Marie Stuartovna má jinak v jednotlivých aktech vzornou stavbu, ale v tomto aktu jeví následky látky, která postavila hrdinku již od středu do pozadí a kontrastní roli Alžbětinu učinila hlavní osobou. První skupina scén — Mariino vyšetřování a smrt — má katastrofu s episodickým situačním obrazem — její zpovědí. Básník takto chtěl získati pro Marii ještě malý vzestup. Po její katastrofě uzavírá se katastrofa Leicesterova jako spojovací zpěv k hlavní katastrofě hry — odplatě pro Alžbětu.

Poslední dvoudílný akt *Tellův* je pouze situačním obrazem s epizodou *Parricida*.

Ze všech německých dramát má dvojitá tragedie *Valdštejn* nejspleti-
tější stavbu. Přes svou složitost je celkem pravidelná a pevně svírá děj
jak v *Piccolominim*, tak i ve *Valdštejnově smrti*. Kdyby byla idea hry
pojata stejně jako je tomu v historické látce, vypadal by takto: cti-
žádostivý vojevůdce sbírá vojsko, aby ho použil k odpadnutí od svého
panovníka; je však většinou svých bojovníků opuštěn a zabit. Taková
idea by ovšem dala dramatickosti pravidelným stoupáním i klesáním po-
hyblivost nikoliv bezvýznamnou a možnost věrného zobrazení histo-
rického hrdiny. Ale při tomto pojetí by ději scházelo to nejlepší. Neboť
plánovaná zrada, která dríme v duši hrdinové od počátku, by vylučovala
nejvyšší úkol dramatu: vypracování a zrod rozhodnosti z vášnivě vzru-
šené duše hrdinovy. Valdštejn musel býti veden v tom smyslu, že se zrád-
cem stane — ovšem pro svou vlastní povahu a na nátlak okolností. Bylo
tedy nutné jiné pojetí ideje — rozšíření děje: Z vojevůdce, jehož moc
přerostla meze, jehož odporové oplývají pletichami a který je sám pyšné

povahey, se stává zrádce. Pokusí se použití svého vojska k odpadnutí, je však při tom opuštěn většinou svých důstojníků i vojáků a zabit.

Při tomto pojetí ideje musela polovina stoupání vyličiti pokračující pomatení hrdinovo až k vrcholu: rozhodnutí ke zradě. Potom přijde svádění vojska k odpadnutí — v místě, kde se děj pohybuje na stejné výši. Nato dojde v prudkém spádu, k nezdaru a zániku. Boj vojevůdcův s vládcem se stal druhou částí dramatu. Rozdělení tohoto děje v pět aktů tragédie bylo by asi toto:

1. akt: Úvod — shromáždění valdštejnského vojska u Plzně.

Moment napětí: Odbytí císařského vyslance Questenberga.

2. akt: Valdštejn si chce pro všechny případy zajistiti generály podpisy. Banket.

3. akt: Našeptávači, vzpurná pýcha a pánovitost doženou Valdštejna k vyjednávání se Švédy.

Vrchol: Scéna s Wranglemem, po níž se uzavírá — jako tragický moment — první vítězství kontrahry — Octavia. Získání generála Buttlera pro císaře.

4. akt: Obrat. Odpadnutí generálů a většiny vojska.

5. akt: Valdštejn v Chebu a jeho smrt.

Avšak při širokém a obsáhlém rozvedení nebylo možno v rámci pěti aktů vtisknouti postavám a významným momentům takové bohatství látky. Mimo to se mu stal z jistých důvodů důležitým charakter Maxův. Cítil potřebu světlé postavy uprostřed temných tlup a chtěl zesílit vztah mezi Valdštejnem a jeho protivníkem Octaviem.

Těsně spojená s Maxem vyrůstala dcera Frydlantova. A tito milenci, vlastní výtvar Schillerův, rychle získali v duši tvůrčově význam, který přesahuje význam epizody. Max, postavený mezi Valdštejna a Octavia, byl pro básníka působivým protikladem obou a vstoupil do dramatu jako druhý hrdina, hrdina episodní milenecké scény. A boj mezi otcem a synem na jedné i mezi mladým hrdinou a Valdštejnem na druhé straně se rozšiřuje ve významný děj. Ideou tohoto druhého děje bylo: Šlechtetný, bezelstný jinoch, milující dceru svého velitele, pozná, že jeho otec kuje politické intriky proti veliteli a odloučí se od něj. Zjistiv, že se jeho velitel dopouští zrady, opouští jej, třebaš to zaplatí životem svým i milenci-
ným. Ve stoupání je naznačeno zaujetí milenců a jejich vášnivě sblížení až k vrcholu, který je uveden slovy Teklínými: „Nevěř jim, smýšlejí špatně!“ — Vzájemný poměr milenců sledujeme až k vrcholné scéně jen povznesenou náladou, kterou se v prvním aktu Max a v druhém Tekla odlišují od svého okolí. Po vrcholu přijde obrat ve třech velkých stupních. Každý má dvě scény: odloučení Maxovo od Valdštejna. — Nato přijde katastrofa: Tekla se dovídá o smrti milencově — opět ve dvou scénách.

Při takovém pojetí dvou dramatických idejí rozhodl se básník oba děje proplésti ve dvě dramata, která tvoří dohromady dramatickou jednotu o desíti aktech a jedné přehděře.

I v *Piccolomini* je moment prvního napětí aktu dvojí: schůzka generálů s Questenbergem a příchod milenců do tábora. Hlavními osobami hry jsou Max a Tekla. Vrcholem dramatu je rozmluva obou, která naznačuje odloučení bezelstného Maxe od okolí. Katastrofou je úplný rozchod Maxe s otcem. Z děje *Valdštejnovy smrti* jsou převzaty scény s Questenbergem, rozmluva Valdštejnova s věrnými a banket — tedy největší část prvního aktu, druhý a čtvrtý.

Ve *Valdštejnově smrti* je pramenem momentu prvního napětí scéna oznámeného zatčení Sesiny s velkou rozmluvou Valdštejna a Wrangela. Vrcholem je odpadnutí oddílů — odchod kyryšníků od Valdštejna. Katastrofou je dvojí zpráva o smrti Maxově s útekem Tekliným a zavraždění Valdštejnovo. Z děje *Piccolominiho* jsou spleteny scény: rozmluva Maxe s Valdštejnem a Octaviem — Tekla se staví proti svým příbuzným — Max se odlučuje od Valdštejna — poselství švédského setníka a konečný útek Teklin; tedy jedna scéna a konec z druhého aktu, vrchol třetího aktu a konec čtvrtého.

Nyní však by bylo těžko omluviti takové spletení dvou dějů, aby tím vzniklo spojení. *A dvojdrama samo netvoří dramatickou jednotu. To je vynikající případ, že spletený děj celé tragédie stoupá i klesá s jakousi majestátní velikostí.* Proto jsou v *Piccolomini* dva momenty napětí těsně spoutány: první patří celku, druhý *Piccolomini*. Právě tak má toto dvojdrama dva vzájemně vedle sebe postavené vrcholy, z nichž jeden je katastrofou *Piccolominiho* a druhý zahájením *Valdštejnovy smrti*. A na konci posledního dramatu jsou opět dvě katastrofy: jedna se týká milenců, druhá patří Valdštejnovi a dvojdramatu.

Je známo, že Schiller během práce přeložil hranici mezi *Piccolomini* a *Valdštejnovou smrtí*. *Piccolomini* zasahuje původně ještě do dvou prvních aktů *Valdštejnovy smrti*, tedy také ještě do vnitřního rozchodu Maxova s Valdštejnem. A to bylo ovšem výhodou Maxova děje. Při tomto přízpůsobování padla scéna s Wranglelem, t. j. osudný čin Valdštejnův — a mimo to odpadnutí Buttlerovo k Octaviiovi — t. j. první stupeň k *Valdštejnově smrti* a první stupeň obratu pro celé drama. Tato adaptace by byla pravděpodobně nedostatkem hry, neboť druhé drama by mělo jen poslední část obratu a katastrofu pro oba hrdiny — Maxe i Valdštejna. Přes velkolepé rozvedení by velmi chyběl druhé hře moment napětí. Schiller se tu rozhodl právem přeložit dělení dále dopředu a první hru zakončiti velkou scénou boje mezi otcem a synem. *Piccolomini* ztratil na svěrenosti, ale *Valdštejnova smrt* získala nepostradatelnou pravidelnost

ve stavbě. Správně se říká, že Schiller učinil tuto změnu teprve v poslední chvíli a že jej k tomu asi vedl méně ohled na stavbu díla, jako spíše ohled na nestejnou délku časovou, jaké by si vyžádalo provedení obou kusů podle původního rozdělení. V duši básnikově se neformoval mohutný tento děj tak, jak my se nyní domníváme podle hotového díla.

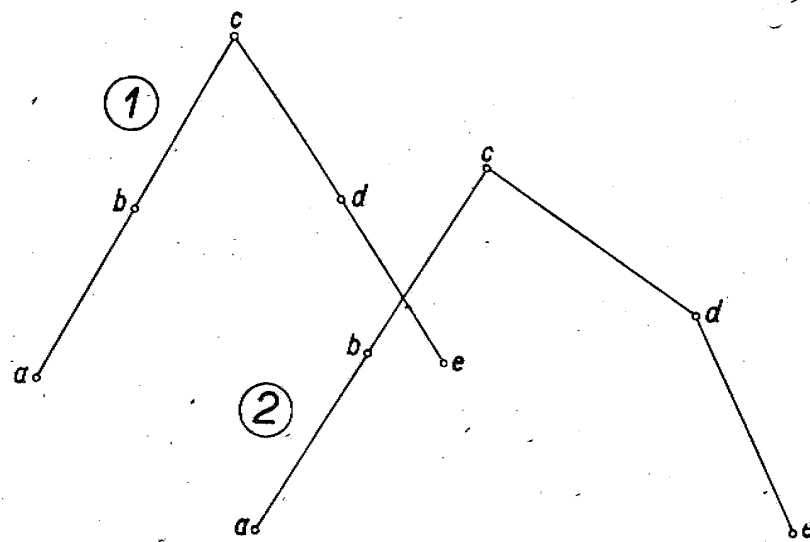
(Poznámka: Při grafickém znázornění dojdeme k těmto výsledkům:

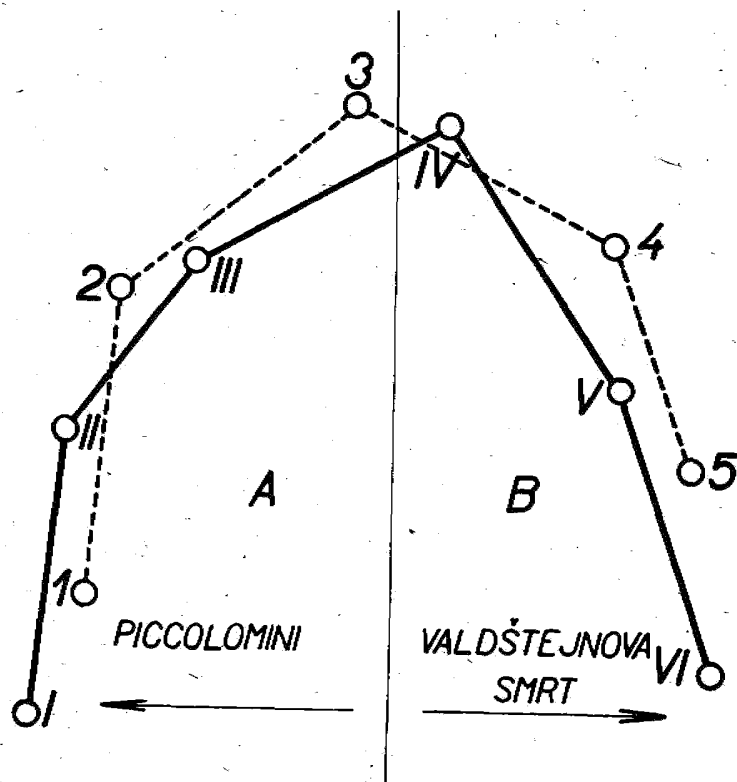
1. Drama, jak nebylo v plánu Schillerově: Idea — nevěrný vojevůdce sbírá vojsko, aby s ním odpadl od svého panovníka; je svými vojáky opuštěn a zabit:

- a) Moment prvního napětí: Rozhodnutí ke zradě.
- b) Kolise: Jednání s nepřítelem.
- c) Krise: Zdánlivý úspěch. Vyžádání písemného souhlasu generálů.
- d) Peripetie: Svědomí vojska se bouří.
- e) Katastrofa: Smrt vojevůdce.

2. Schillerův *Valdštejn bez Piccolominiho*: Idea — Vojevůdce dosáhl příliš velké moci. Intrikami protivníka, vlastní pýchou a j. se dostane až ke zradě panovníka, sbírá vojsko atd.

- a), b), c) stoupá v ději až k vrcholu: vnitřní boje a pokusy. ✓
- a) Questenberg v táboře a odtrhnutí od císaře.
- b) Zkouška generálů — banket.
- c) Vrchol: První dílo zrady — smlouvání s Wranglelem.
- d) Pokusy o svedení vojska.
- d) Obrat: Svědomí vojáků se bouří.
- e) Katastrofa: Smrt Valdštejnova.





plně — Valdštejn
čárkovaně — milenci

3. Dvojdrاما Valdštejn: A) Piccolomini

B) Valdštejnova smrt

- | | |
|---|---|
| I,1 — Momenty prvního napětí: | VI — Valdštejnova. |
| I — generálové a Questenberg,
pro celé drama, | 2 — milenecká scéna Maxe a
Tekly, vrchol Piccolominiho, |
| 1 — příchod Maxe a Tekly. | 4 — Max se odlučuje od Vald-
štejna. |
| IV,3 — Oba vrcholy: | II a III jsou ve Valdštejnově smrti
vpletenými scénami: pletič-
ká hra Octaviova, odchod
Maxův, zpráva o jeho smrti
a při tom Teklin útěk: 2., 3. a 4. akt, |
| 3 — odloučení Maxe od Octavia,
zároveň katastrofa Piccolo-
miniho, | V — scéna kyrysníků a zároveň
vrchol druhého dramatu.) |
| IV — Valdštejn a Wrangel, záro-
věn rozvedení momentu prv-
ního napětí z Valdštejnovy
smrti. | |
| VI,5 — koncové katastrofy: | |
| 5 — milenců, | |

S rozváznou jistotou pochopil průběh a poetickou účinnost celku. *Jednotlivé části umělecky náročné stavby se mu rovnaly v hlavních věcech s jistotou přirozenou nutností. Zákonitost členění netvořil všude rozumnou rozvahou, tak jasnou, jako my zde nad hotovým dílem. Můžeme být důslednější nežli básník a hledati formuli tam, kde to on nedělal.* Neboť celé drama *Valdštejn*, vytvořené básníkem částečně v rozběhu prvního nápadu a rozdělené teprve později, snad pod vnějšími vlivy, je pevně sevrěným a souměrným dramatem.

Je politováníhodné, že naše divadelní poměry nedovolí předvedení celého díla v jednom představení. Teprve tím by dosáhlo plného účinku, který spočívá v umělecky dokonalém seřazení.

Jak se hry nyní dávají, zůstává tu vada, že ději schází plné zakončení a předpokládá se, že katastrofa zabírá příliš mnoho místa (dva akty). Tomu by se odpomohlo správnými poměry souvislého provedení.

Nádherný prolog *Tábor*, jehož krásné obrazy bychom si přáli mítí spojeny pevněji jednotným dějem, by byl v úvodu nepostradatelný.

Možná, že přijde doba, kdy pro Němce bude radostí strávití své největší drama najednou. Neproveditelné to není, třebaš by to byl nadměrný požadavek na herce. Ale i když by se dávaly obě hry najednou, žádná z rolí není pro dokonalou uměleckou osobnost neproveditelná. Ani diváci dnešní doby nejsou neschopni vnímati ve zvláštních případech delší řadu dramatických účinků, jaké skýtá večer v našem divadle.

Takové provedení by ovšem bylo výjimečné, asi jako slavnostní představení, snad v nějakém jiném prostředí než je při našem večerním představení. Neboť co v nádherných a náročných stavbách vyčerpává tělesnou sílu herce i diváka v době menší než tři hodiny, to je především nepřijemně ostré, pronikavé plynové světlo namáhající oči. A stejně působí stále ještě nerozřešená otázka dokonalé ventilace zkaženého vzduchu.

Stavba scén

1. Rozčlenění.

Akt — krátké cizí slovo má německý název *Aufzug*, *Abteilung* (u nás též *dějství* atp.).

Pro potřebu scény je rozdělen ve *výstupy*. Příchodem a odchodem osob, s výjimkou sluhů a podobných nepodstatných rolí, začíná a končí výstup. Pro režiséra je toto rozčlenění aktu nutné, aby měl přehled o každé jednotlivé roli. Výstupy představují malé jednotky, jež tvoří souvislý akt. *Ale dramatické úseky, z nichž sestavuje básník svůj děj, obsáhnou někdy i více než jeden výstup. Úsek básníkův, jednotlivý dramatický moment, tvoří oddíly, v nichž pracuje fantazie.*

Jako na řetěze uzavírají se během práce spřízněné představy — pod nátlakem logiky vyžaduje jedna druhou. V takové malé části se řadí jednotlivé prvky děje, jejichž nárys nosí básník v hlavě. Tyto logické a poetické úseky vznikají u tvůrčích duchů podle toho, jak různě pracují. Při správném a přesném pozorování je můžeme v hotové básni přesně rozpoznati a najíti na nich širší nebo sevřenější sílu, vřelost, básnickou plnost a jistý způsob čisté práce.

Takový úsek obsahuje tolik monologů a dialogů osob přicházejících a odcházejících, kolik je nutno, aby byla sloučena úzce sevřená řada poetických představ, která se liší od předcházející nebo následující. Délkou jsou tyto úseky děje velmi nestejně. Mohou se skládati z několika

vět nebo obsáhnouti více stran textu. Mohou tvořiti krátkou scénu, mohou mít vlastní úvod nebo přesahovati závěrem do další scény a tvořiti tak větší celky uvnitř aktu. Pro básníka jsou to články, z nichž kove řetěz děje. Je si vědom svého vlastního způsobu práce a zvláštnosti i zde, kde tvořivým úsilím dává je dohromady a začleňuje je pevnou a jistou rukou.

Z dramatických momentů sestavuje scény. Tohoto slova se u nás užívá v různém smyslu. Režiséru naznačuje především jeviště samo a potom část děje, která obsahuje stejnou dekoraci.

Pro básníka však je scéna spojením více dramatických momentů, vytvářených týmiž dramatickými osobami a tvořících děj, někdy celou scénu režisérovu, někdy pouze její část.

Není-li nutné při odchodu hlavních osob měniti dekoraci, pak nesouhlasí scéna básníkova se scénou režisérovou.

(Poznámka: Při tisku našich dramát bývají v aktu odděleny a čísla označeny jen ty scény, při nichž je třeba změnit dekorace. Správné však by bylo označiti a počítati dramatické scény uvnitř aktu a tam, kde se poznamenává změna dekorací, připojiti k běžnému číslu scény slovo Proměna s popisem nového jeviště.)

Uvedme zde příklad:

Čtvrtý akt *Marie Stuartovny* rozdělil básník na dvanáct výstupů a změnou kulís v aktu ve dvě režijní scény. Sestává však ze dvou malých a jedné velké, tedy ze tří dramatických scén. První z nich — dvorní intrikáni — se skládá ze dvou dramatických momentů:

1. Po krátkém charakterisačním úvodním akordu vypovězení Aube-spiny.

2. Spor mezi Leicesterěm a Burleighem.

Druhá scéna — konec Mortimerův — je úzce spoutána s tím, co předchází, osobou Leicesterovou, jež zůstává na jevišti. Obsahuje tři dramatické momenty:

1. Spojovací monolog Leicesterův.

2. Rozmluvu Leicesterera s Mortimerem.

3. Smrt Mortimerovu.

Třetí velká scéna — boj o rozsudek smrti — je vytvořena uměleji. Podobně jako obě předešlé je to úzeji připojená dvojscéna a skládá se z desíti momentů, z nichž první čtyři — spor Alžběty s Leicesterem — spojené ve skupinu a posledních šest — podpis rozsudku — stojí proti sobě. Šest momentů druhé půle odpovídá šesti posledním výstupům textu. Poslední z nich — Davison a Burleigh — je zakončením této pohnuté scény a převodem k pátému aktu.

Nelze vždy pohodlně a snadno rozpoznati z hotového dramatu tyto logické prvky tvůrčího ducha. Tu a tam je hodnotící posudek nejistý. Ale nezaslouží si větší pozornosti než jsme jim až dosud věnovali.

V předešlém oddílu jsme naznačili, že každý akt, chce-li vyplniti svou část děje účelně a působivě, musí míti článkovanou stavbu. I tu musí býti pozornost divákova vedena a stupňována jistou rukou, musí míti svůj vrchol a velkou, rozvedenou a působivou scénu. Obsahuje-li více takových vrcholů, pak je musí spojit malými scénami na způsob spojovacích článků tak, že větší zájem a účast diváka vzbudí vždy scéna pozdější.

Jako akt, musí i každá jednotlivá scéna — stejně tak scéna přechodu jako scéna rozvedená — míti uspořádání, které je s to vyjádřiti nejúčinněji její obsah. Momentem napětí se musí uvést v rozvedené scéně duševní pochody, účinně stupňovati, podtrhnouti na vrcholu, kde se bohatě rozvádějí, a potom krátce a rychle spěti ke konci. Neboť dosáhly svého účelu, napětí se uvolnilo a každé slovo je tu pak přítěží. A jako na počátku jim pomáhá jisté rozčlenění z očekávání, tak i jejich konec potřebuje malé nadnesení, důležitý a výrazný projev hlavních osob dříve než odejdou ze scény. Tak zvané odchody nejsou bezvýznamnou libovůli představitelů, třebas jich často zneužívají z touhy po hrubých efektech. Hluboká přerývka na konci scény a nutnost, aby napětí a zájem byly předvedeny dále, vedou tím spíše k vypočítaným umělým efektům, zvláště na konci aktu — přirozeně ovšem jen při masovém předvedení.

Básník má často důvod k nařikání na dlouhou meziaktní přestávku při provedení na našem jevišti. Je zaviněna technickou změnou scény, ale často i neúčinnou změnou oděvu hlavních osob. Básník usiluje o omezení příležitosti k takovým změnám pokud je to jen možné. *Kde je převlek nutný, musí na něj bráti ohled již při sestavování děje. Delší přestávka, která nemá nikdy přesahovati pět minut, bude moci přijíti podle potřeby hry po druhém nebo třetím aktu. Souvislé akty jí nelze trhati. Po ní opět musí přijíti něco poutavého a napínavého. Proto jsou pausy mezi čtvrtým a pátým aktem ze všech nejnepříznivější. Tyto dvě poslední části děje mají býti rozděleny jen zřídkakdy přerývkou větší, nežli je mezi jednotlivými scénami aktu. Básník se tu musí vyhnouti scénickým efektům, které by vyžadovaly zdržení pro složitou scenerii a nové ensemble.*

Ale ani změna dekorací uvnitř aktu není vždy stejná. Neboť každá proměna scény během aktu přináší přerušeni děje a tříštění divákovy pozornosti se ještě zvětšuje. V poslední době dochází ke zlovyku, že se proměna scény provádí bez spuštění opony, před očima diváků. Neboť skoro jen z barvy opony poznáme, jde-li o režiséřskou scénu nebo končí-li akt.

Proti takové nepřistojnosti je zbytečná snaha básníková, aby se vyhýbal každé změně dekorace v aktu. Kdyby se při práci spoléhal jen na své síly, mohl by to vše dobře zmocí. Neboť často cítí jeho zaujatá mysl potřebu změny scenerie, zatím co by se nepatrnými změnami v ději mohla snadno odstraniti.

Nelze-li však změnu kulis během aktu zcela vyloučiti, má se básník vyhýbat tomu, aby jí dával do aktu, který vyžaduje nejširšího rozvedení, jmenovitě do čtvrtého, kde beztoho je třeba stupňovati plnou tvůrčí sílu básníkovu sevřeností. Nejsnadněji se překoná tato překážka v první polovině děje.

Silný účinek spočívá ve střídání scén rozvedených a spojovacích. Tím se každá část odlišuje od svého okolí, hlavní věci se dostávají do plného osvětlení, ve kterém je vedle sebe vnitřní souvislost světél a stínů děje srozumitelná. Básník proto musí dobře hlídati svou horkou fantasií a rozmyslně zkoumati, které dramatické momenty jsou pro děj podstatné a které vedlejší. Musí omeziti svůj sklon k rozvádění určitých způsobů charakterů nebo situací, nemají-li pro celek důležitost. Nemůže-li však odolati touze, aby se od tohoto pravidla odchýlil a věnuje-li nepodstatnému momentu více práce, času a místa, pak ať to činí s vědomím, že porušení stavební linie musí nahraditi zvláště krásným rozvedením.

Vedlejší scény však, ať už v nich doznívají scény hlavní nebo jsou přípravou k novým nebo konečně jsou samostatným mezičlánkem, dají vždy básníku příležitost, aby prokázal své nadání v největší krátkosti na rolích. Zde je místo pro skrovné, příznačně naznačení, které dovede několik slovy poskytnouti potěšující pohled do nitra figur v pozadí.

2. Scény podle počtu osob.

Volné tvoření scén na novém jevišti a větší počet účinkujících dává básníkovu zdánlivě pohodlnou možnost, aby svůj děj vedl scénami libovolně. Scény rozvíjejí vzájemný dialog a bez dostatečného uspořádání unavují svou délkou, neurčitými větami, buď co do výšky nebo co do kontrastu silně rozvinutými. Ovšem, scénická skladba nechybí často ani nemotorné práci začátečníků. Neboť *formy jsou do té míry výrazem osobnosti, že i neškolená dramatická vynalézavost v jádře správně míří. Ale ne vždy a ne každá!* Proto si může básník během práce uložit na zkoušku několik známých pravidel.

Je-li scéna části dramatu od hlavních scén oddělenou, má-li připravit obsah, upoutati a objasniti konečný výsledek a potom převésti k dalšímu, tu má přesně pět částí, které odpovídají částem dramatu. U rozvedených scén můžeme tyto části hledati rovněž. Není možné dovésti děj ke konečné události v přímé linii. „A“ cítí, chce, žádá něco, „B“ jde proti němu, chce totéž, něco jiného, odporuje. V každém případě jeden druhého zdržuje a nejméně nějakou dobu se mu vzpírá. U takových scén, ať už obsahují nějaký čin nebo slovní půtku, nebo uvádějí nějaký cit, je záhodné, aby vrchol neležel v přímé linii, vedoucí od toho, co předcházelo ke konečnému výsledku, ale aby vyznačoval poslední bod klesání, od něhož začíná obrat k přímé linii. U kolem scény budiž, aby B byl od A zneškodněn, jeho příkázaným výsledkem budiž slib B, že už nebude škodit. Počátek scény: A žádá B, aby nerušil pokoj. Kdyby toto přání B ihned splnil, nebylo by jiné scény třeba. Přijímá-li trpné důvody A, probíhá scéna v přímé linii, ale je nebezpečí, že unaví. Vzepře-li se B, buď svou rušitelskou činností přizná nebo zalže, probíhá dialog k bodu, kde je B pokud možno nejdále od přání A. Potom dojde ke sblížení názorů, neboť důvody A se projevují silnějšími, až se B poddá.

Má-li však každá vlna sklon k dalšímu, pak bude často pyramidální stavba míti v průřezu tvar neměnné nárazové vlny s dlouhotrvajícím stoupáním a rychlým spádem: počátek, stoupání, koncová událost.

Někdy dostanou scény určení a tvar podle počtu vystupujících osob.

Monology jsou pro hrdinu moderního jeviště příležitostí, aby bez ohledu na pozorující sbor prozradil své tajné plány a svou touhu. Mohlo by se mysliti, že takové svěření musí být divákovi velmi vítané. A přece tomu tak často není. Tak silný je vliv a působení jednoho člověka na jiný účel dramatu, že každé izolování jednotlivce musí míti určité důvody. Jen tam, kde byl delší dobu ukrýván bohatý vnitřní život v souhře, snáší divák jeho tajné zveřejnění. Ale již tam, kde umělá hra intrik usiluje o zaslavení publikā, záleží to méně na tichém vyslovení jednotlivce. Raději sám najde souvislost v protikladech charakterů v dialogu. Monology jsou podobné antickým pathetickým scénám, předvádějí však často nitro charakteru, ale neznamenají pro moderní dramatické umění žádný přínos.

Představují-li monology klidný bod v běžícím ději a stavějí-li mluvčího zvláštním způsobem proti divákovi, je třeba, aby jim právě předcházelo značné napětí, přerýva děje na jedné nebo na druhé straně.

Začínají-li nebo uzavírají-li akt nebo jsou postaveny mezi dvě pohnuté scény, vždy musí míti dramatickou stavbu. Věta, odpověď, výsledek. A zvláště konečný výsledek, který získává význam pro sám děj.

Často se srovnávají oba monology Hamletovy ve stoupajícím ději.

Druhý slavný monolog — být či nebýt — je hlubokomyslné otevření Hamletovy duše. Ale pro sám děj tak dalece nemá významu, když neuvádí žádný nový záměr hrdinův. Zobrazením vnitřního zápasu podává vysvětlení váhavosti. Naproti tomu první monolog je mistrný kousek dramatického pohnutí, je vyzněním scény a má podkladem jednoduché rozhodnutí. Hamlet praví:

1. Herec dokáže velký úskok při pouhé hře,

2. já však se plazím nečinně v hrozné úzkosti.

3. Do toho! I já chci nastrojiti hru, abych pro nebezpečný čin získal rozhodnutí.

A v této poslední větě je i výsledek celé předcházející scény a následky ponechávají zábavu s herci v charakteru hrdinově a v průběhu děje.

Zdařilé monology jsou ovšem u publika oblíbeny. V dramatech Schillerových a Goethových jim i další pokolení ráda naslouchají. Lessing — i kdyby byl v našich iambech napsal více než *Nathana* — byl by těžko vyhledával tento druh dramatických účinků.

Nejblíže monologům stojí *zprávy posílů* na našem jevišti. Jako ony zastupují lyrický element, tak tyto zastupují *element epický*. O nich jsme mluvili již dříve. Mají-li za úkol usmířiti vzburzené napětí, pak musí býti velmi dobře zřejmé účinky, které vzbudí v ostatních osobách nebo v hrdinovi samiotném. *Delší řeč musí provázeti a přerušovati stupňovaná kontrahra — ovšem aniž by ji přerůstala*. Schiller, který si zprávy posílů velmi oblíbil, poskytuje mnoho příkladů poučných i výstražných. *Valdštejn* sám obsahuje celý výběr z nich. V nejkrásnějších, vzorných hrách — stává se v životě a nenadáli jsme se přepadení — zaujal básník zároveň vysoce dramatickým napětím na epických místech. Inspirace a vidění Valdštejnova se nikde neuplatňují tolik jako v jeho vyprávěních. Při zprávě Švéda však stojí němohra smrtelně zraněné Tekly v nejostřejším protikladu k chování a řeči zúčastněného cizince. Vedle toho však přináší toto drama také popis: českého poháru, jizby hvězdárovy. Silné zkrácení tu prospívá představení.

Nejdůležitější část dramatického děje probíhá v *dialogích*, nejvíce v rozmluvě dvou. Obsah těchto scén, řeč a reakce na ni, nápad po nápadu, vůle proti vůli došla u nás v odchylce od jednotvárného antického způsobu velmi rozmanitého zpracování. *Účelem dialogických scén však je opět vytěžení výsledku z řeči, což vede děj dále. Kdežto antická rozmluva byla sporem dvou osob, který obyčejně neměl na jednajícího pražádného vlivu, moderní dialog chce přemlouvati, dokazovati nebo převáděti na druhou stranu*. Argumenty hrdinovy a protivníků nejsou — jako často v řecké tragedii — rhetorickými slovními půtkami, ale jsou odvozeny

z charakterů a citění osob a přesně poučují diváka, jak dalece opravdově a přesvědčivě jsou tato mínění a nápady vysloveny nebo zatajeny, jak jsou míněny.

Napadený zařizuje své důvody přesně podle osobnosti protivníkovy nebo je musí hluboce a pravdivě vytvořit ze své duše. A třeba divák rozumí jeho účelnosti a opravdovosti, je třeba ji vésti jistými obraty řeči i dialogů — ne jak bylo zvykem na jevišti antickém nebo španělském — a přece podstatně se lišícími od způsobu, kterým někoho přesvědčujeme v životě.

Charakteru na jevišti je čas vymezen, on přednesl své argumenty stále stupňovanými prostředky, důrazně vložil i divákovi, co je pro jeho postavení nejpůsobivější. *Ve skutečnosti může být takový boj názorů ohatřen četnými důvody a protidůvody — a přece může vítězství kolísati a rozhodující ránu může zasaditi bezvýznamný důvod vedlejší. To na jevišti zpravidla není možné, protože by to nepůsobilo.*

Proto je úkolem básníkovým, aby protivu pojal krátce a vviádlil je v pokračujícím stoupání a vnitřním pohnutím. *V našich dramatech bývají důvody jednoho jako vln na duši druhého, nejdříve proráží odporem, potom dosáhne výše, až snad převyší protivníka.*

Podle prastarého komposičního pravidla často třetí takový náraz vln přináší rozhodnutí. Potom přichází dialog a oběma těmito stupni je divák dostatečně připraven na rozhodnutí. Dostane se mu silné účinnosti, může porovnávat pohodlně váhu důvodů s obsahem charakterů, na něž může mít vliv. Takové rozhovory se na našem jevišti tvoří od Lessinga se zvláštní oblibou a zájmem. Odpovídají zálibě Němců v obšírném rozvažování záležitostí. Slavné role naší scény vědčí právě jim za svůj úspěch: Marinelli, Carlos v *Clavigovi* a Wrangel ve *Valdštejnovi*.

Když básník takto vypracoval dialogickou scénu, že na diváka působí spád, který dialogy přináší a vytváří v ději, musí být odlišná i technika těchto scén — vždy podle postavení, ve kterém se nalézají a opouštějí účastníky.

Nejjednodušší je to, když útočník přemáhá nabačeného. Potom dochází k jednomu nebo dvojímu sblížení, až k vítězství jednoho nebo, je-li nabačený obratný, k jeho přetažení.

Scéna takového přemlouvání s jednoduchou stavbou je počáteční dialog Bruta a Cassia (*Julius Caesar*). Cassius naléhá, Brutus se jeho požadavkům přizpůsobuje. Dialog má krátký úvod, tři díly a konec. Střední část je zvláště krásná a velmi široce rozvedená.

Úvod: Cassius: Vy mi nejste přátelsky nakloněn?

Brutus: Ne z chladu.

Části: Cassius: 1. Spoléháme na vás (živě přerušeno ujišťováním, že mu Brutus může důvěrovati, a voláním zvenčí, což přivádí pozornost na Caesara).
2. Ač je Caesar více než my.
3. Jen vaše vůle nás může osvobodit!

Konec: Brutus: Já si to rozmyslím.

Když se mluví, rozloučí, aniž by se sjednotili, nemůže přece zůstat jejich vzájemné postavení beze změny. U nás není pro diváka možné, aby takový nedostatek spádu pochopil. I v tomto případě se musí zaměření jednoho či druhého změnit — asi v tom smyslu, že se na jednom místě děje zdánlivě sejdou a po tomto bodu přiblížení se od sebe opět energicky odvrátí. Vnitřní pohnutí, jež způsobilo tuto změnu postavení, musí ovšem být právě tak pravdivé jako pro další děj účelné a užitečné. Příčné rysy, porízené ze záliby ve scénických efektech, bez užítku pro děj i charaktery, jsou nemístné a zbytečné.

Při nevázané řeči je možno přivést do pole mnoho důvodů a protidůvodů, linii ostře obracet. V celku zůstává stavba, jak jsme ji nahoře poznali, s rozedmutými vlnami: pomalým stoupáním na vrchol, výsledek, krátké zakončení. Tak je tomu u velké scény sporu mezi *Egmontem* a *Oranžem* — snad nejlépe zpracované části dramatu — sestavené ze čtyř částí, před nimiž je úvod a po nich konec.

Úvod: Oranž: Regentka odchází.

Egmont: Nejde.

Části: 1. Oranž: A přichází-li někdo jiný?

Egmont: Pak udělá, co předešlí.

2. Oranž: Tentokrát se chce chopit našich hlav.

Egmont: To je nemožné.

3. Oranž: Alba je na cestě. Pojďme do své provincie.

Egmont: Pak jsme rebelové.

(Zde je rozmach. Odtud útočí Egmont.)

4. Egmont: Jednáš nezodpovědně.

Oranž: Jen obezřetně.

Konec: Oranž: Jdu. A oplakávám tě jako ztraceného.

Poslední sjednocení obou, kteří se dosud hádali, v srdečné náladě tvoří dobrý protiklad ku předešlé tuhosti Egmontově.

Zvláštní význam dostaly v novém dramatu scény dvou lidí, v nichž bývají charaktery velmi rozhodné, ale jednoho mínění: *scény milostné*. Nevznikly z chvilkové nálady nebo přechodné změkčilosti básníka a diváka, nýbrž z prastarého germánského rysu.

Již z dřívějších dob bylo zvláště působné v německém básnictví na-

mlouvání — sblížení mladého hrdiny s dívkou. Byla to převládající poetická náklonnost národa: vztah milenců před sňatkem přisvojiti si s důstojnou šlechtností, o níž antický svět ničeho nevěděl. V každém směru se vypracoval protiklad Němců k národům starověku. Celým uměním středověkým se táhne tento významný rys až k přítomnosti. I v sevrženém dramatu se uplatňuje plnoprávně. Nejpriznivější a nejroztomilejší zábava se spojuje s temnými a hroznými prvky v úplném protikladu a tragické účinky se stupňují co nejvíce.

Pro pracujícího básníka ovšem nejsou tyto scény zrovna nejpohodlnější a ne každému se podaří. Není bez užítku porovnatí vzájemně největší milostné scény, jež máme: tři scény *Romeovy* (na karnevalu, u balkonu a po svatbě) se scénou *Markétčinou* v zahradě. V první scéně *Romeově* si postavil básník pro umění herecké nejvyšší úkol, v němž je okouzlující řeč počínající vášně podivuhodně krátce zlomena způsobnou hrou slov, jež byla obvyklá za časů Shakespearových a která prosvěcuje děj jako blesk. Správně chápe básník, jak mohutně potom účinkuje plný výraz.

První balkonová scéna se vždy pokládá za mistrovské dílo básnické. Ale rozčleníme-li tyto nádherné verše, překvapí nás, jak bohatými slovy a neomezeně požívačně dovedou již duše milenců zacházeti se svými vášnivými city. Krásná slova a křehká srovnání jsou tak čistá, že chvílemi shledáváme toto umění umělým. Pro třetí, ranní, scénu, je zhodnocena idea starých lidových písní o lásce v půvabném způsobu.

I Goethe poeticky zhodnotil ve svých nejkrásnějších scénách národní zvyklosti: sestavil milostné vyznání svým způsobem z malých epických a lyrických momentů, které — ne vždy docela šťastně pro celek — přerušuje řezavým protikladem *Markétky* a *Mefista*. Velikého básníka připomíná i to, že se sem *Faust* vrací. Tyto scény nejsou ničím jiným nežli samomluvou *Markétčinou*. Ale každá z těchto tří malých her, z nichž se skládá obraz, je podivuhodně krásná.

Pružnému Schillerovi se nechtělo naproti tomu v období iambů zabývat se touto scénou. Nejlépe ještě v *Nevěstě Messinské*. Ale v *Tellovi* je scéna mezi *Rudenzem* a *Berthou* bez života a v samotném *Valdštejnovi*, kde to bylo naprosto nutné, nasadil jí přítomnosti hraběnky *Terzky* dusítko. Tekla musí poučovati milence z vojenského tábora v astrologické místnosti, až může konečně v krátkém osamění vysloviti své varování.

Efektní příklady Shakespeara a Goetha ukazují i na nebezpečí těchto scén a bude o něm ještě řeč. *Když vyznávání lyrické nálady na jevišti při delším rozsahu diváka unaví přes veškeré básnické umění, bude vděčným úkolem dramatika, aby našel událost, kde by se mohl uplatniti na okamžik vřelý cit milujícího páru za všeobecné účasti diváků. Děj může*

na chvíli odložití a dostane tím dramatickou snůru, na kterou perly navlékne. Sladkého, samoúčelného mileneckého žvatlání se bude právem obávat. Není-li to jinak možné, nahradí krásou poesie co musí jako dobře vedoucí a zkušený muž vzíti takovým scénám na rozsáhlosti.

Vstup třetí osoby do dialogu dává mu jiný charakter. Jeho jevištní obraz dostane v třetí osobě střed a skupinu postav; tak bude i pro obsah důležité postavení tlumočnicka nebo soudce, kterému položili na srdce své důvody. Každá strana hájí své důvody podle svého charakteru. Spád scény se zpomalí, v dialogu přistupuje úsudek, kterým se musí na diváka významně zapůsobiti.

Nebo je třetí herec sám stranou a je přívržencem některé strany. Pak budou muset býti projevy jedné strany prudší, aby ve vnímajícím divákovi byla udržena pro obě strany stejná pozornost. Neboť obě strany byly tu vrženy na jednu misku vah.

Třetí, řídnější případ, je konečně ten, že každý ze tří charakterů se obrátí proti dvěma jiným. Takové scény mohou občas být výzvěním napětí. Přivedou jen krátký resultát, neboť tři mluvčí ve skutečnosti vedou monology.

Taková je scéna *Markéty* v *Richardu III.*, kde jeden charakter nese melodii a obě strany obstarávají kontrastní doprovod.

Scény takové trojice mohou však při větším rozvedení získati jen tehdy, jestliže alespoň jeden v předstírané hře přejde na stanovisko druhého.

Scény, které shromáždí k činné účasti na ději více než tři osoby, t. zv. scény *ensemblové*, se staly nezbytnou podstatou našeho dramatu. Stará tragedie je neznala. Část jejich úkolů byla tu zastupována spojením sólového herce se sborem. Nedosahují dnes nejvyšších účinků, třebaž je v nich rozvedena větší část životných akcí. Tu platí jedno často zanedbávané pravidlo:

Méně napíná a poutá, co sestává z mnoha jedinců než to, co žije z duše hlavní postavy.

Účast divákova na dramatickém životě vedlejších osob je menší a pobyt mnoha lidí na scéně může snadno rozptýliti, neboť podiváná vsbudi více zájmu než je třeba. Celkem spočívá existence a význam těchto scén v tom, že při dobrém básnickově vedení živě zaměstnávají diváky a uklidňují napětí, vzbuzené hlavními hrdiny nebo v tom, že pomáhají takové napětí v duši hlavního hrdiny vyvolati. Proto mají především charakter přípravných nebo závěrečných scén.

Není třeba připomínati, že jejich vlastnosti nevystupují do popředí,

není-li na jevišti více než tři osoby. Neboť také tam, kde tvoří děj výhradně několik osob, mohou býti vedlejší figury žádoucí v dosti značném počtu. Snad může sněm či trünní scéna shromážditi na jevišti mnoho osob, aniž by se činně zúčastnily děje.

Prvním pravidlem pro stavbu ensemblových scén je:

Všechny osoby zaměstnati charakteristicky a podle potřeb děje. Jsou jako pozvaná společnost, o jejíž duševní činnost a zaměstnání se musí básník — hostitel — neustále starati. Při pokračování děje musí přesně hledati účinek, který v každém zanechají dřívější události a rozmluvy.

Je jasné, že osoba v přítomnosti jiných na jevišti nemůže říci to, co oni slyšeti nemají. Staré triky *mluvení stranou* lze upotřebiti jen v naléhavých případech a několika slovy. Ale větší obtíž spočívá v tom, že role nemůže cokoli vysloviti, aniž by na to některá z přítomných osob podle svého charakteru musela reagovati. Je v moci básníkově nad hrdiny a nad živým zájmem o jevištní obraz, aby všem postavám scény o mnoha osobách dal, co jim patří. Neboť každá jednotlivá role působí na náladu a chování ostatních a přispívá se své strany k tomu, aby omezovala nevázané řeči ostatních. V takových scénách se především ukáže umělecká potence básníková, dovede-li ostrými detailními rysy vzájemně odlišiti charaktery.

Je třeba podotknouti, že přiměřené zaměstnání osob na jevišti je ztiženo povahou naší scény, která ve svých kulisách uzavírá dramatické osoby jako v nějaké místnosti. Kdyby básník nepoužil některých zvláštních opatření — což někdy opravdu nejde — bylo by obtížné některé jednotlivosti oddělit.

Dále však: čím více herců je na scéně, tím menší prostor připadá na jednotlivce, aby se v něm volně pohybovali a projevovali. Básník tedy nebude příslušnou část děje třístiti větším počtem účastníků, kteří by odtud v krátkých vlnách jednotvárně odcházel. Jak rozděluje osoby do skupin, tak řídí i děj na jevišti, aby pobytem a pohybem hlavních herců nezmenšoval prostor pro hlavní osoby.

Proto platí zásada:

čím větší je počet účastníků na scéně, tím pevnější musí být stavba a rozčlenění.

Hlavní části potom musí vystupovati tím mocněji, hned aby se jednotlivé základní hlasy oddělovaly od celku, hned aby vystoupil do popředí úhrnný obraz všech.

Jestliže se při větším počtu herců jedinec lehce skryje, jsou tato místa ensemblových scén zvláště obtížná — a to v těch, kde děj nesou všechny osoby společně. Kde v tomto případě nestačí krátce nahozené slovo, tam

je třeba nalézt prostředek, který by jednotlivce nenásilně oddělil od skupin a postavil je do popředí. Nemá účinku, jestliže se v tomto případě dramatický pohyb většího počtu lidí přeruší a jednotlivci jsou nečinnými diváky tajemného zveřejňování.

Čím rychleji probíhá děj v souhře, tím těžší je toto izolování jednotlivců. Dosáhne-li však děj určité spádnosti a výšky, není ani největšímu umělci možno, aby dal hlavnímu hrdinovi potřebný prostor k zamýšlenému předvedení nejniternějších nálad.

A proto platí pro tyto scény třetí zákon:

Básník nedá mluvíti svým osobám všechno, čím se vyznačují a čeho by role potřebovala.

Zde nastupuje vnitřní protiklad mezi požadavkem jednotlivých rolí a potřebou celku. Každá osoba na scéně se chce zúčastniti spádu děje, pokud to dovoluje její postavení k ostatním charakterům scény.

Básník však přichází do situace, kde musí její podíl na ději omezovat. I hlatní hrdinové musí často děj pouze doprovázeti němohrou, kdežto ve skutečném životě by v takových případech živě zasahovali řečí.

Pro herce naproti tomu je dlouhé mlčení trapná. Vedlejší herec klesá ve statistu, hlavní herec živě cítí bezpráví, kterého se mu tím dostává — více méně z nutnosti. Pro správný úhrnný účinek nepostačí vždy, aby básník pamatoval na pohyb význačných figur a několika narážkami nebo zaměstnáním udával představiteli směr němohry a přechody k místům, kde mohou opět zasáhnouti.

Jsou krajní případy, kdy na scéně platí totéž, co je dovoleno u velkých maleb, jež zobrazují mnoho postav v mocném pohnutí a vzájemně se proplétajících. Jako jsou někdy důležité hlavní linie, že se jim musí i obětovat správná velikost paží a nohou, tak v mohutném proudu, bohatém na lidi, se někdy musí autor zřítí správného portréty jednotlivých charakterů z ohledu na celkový účinek scény.

Abyste básník mohl vyvarovati těchto chyb, musí je živě cítit. Je pro něj skutečně velmi užitečné, omezi-li počet účinkujících co nejvíce. Každá role zatěžuje obsazení, činí potíže při onemocnění či odchodu hercovu s opakováním hry. Již tento vnější zřetel určí básníkovi, aby při pojetí velkých ensemblových scén dobře uvážil, která z postav je pro něj nutná. A vnitřní důvod udává, že čím větší je počet účinkujících vedlejších osob na scéně, tím více místa a prostoru zabírají.

Ensemblové scény jsou ovšem prostředkem k dodání barevného lesku. Historické látky se bez nich skoro neobejdou. Ale i v takové hře musí se jich užívati s mírou, neboť právě v nich záleží mnoho na obratnosti

režisérovi. Tu se těžko názorně líčí duševní stavy hlavní osoby vyžadující značné dramatické součinnosti. *Druhá polovina děje bude mít prudší spád, protože tu silněji zasáhnou kontrarole. Stane se to jen tehdy beze škod, když tu byl divák vřele zaujat. Ani zde nesmí básník ukrývat vnitřní život hrdinů po delší dobu.*

Jednou z nejkrásnějších Shakespearových ensemblových scén je banket na galérii Pompeiově v *Antoniově a Kleopatře*. Není podstatnou částí děje a je vlastně situační scénou — což je v tragických částech děje u Shakespeara řídké. Má však jistý význam: je na konci druhého aktu, tedy na místě, které vyžaduje něco pozoruhodného — tím spíše, že pro předešlé události politické se sem hodí pestrý obraz. Podívujeme se náplní drobných charakteristických rysů, jejich pevnému uchopení a sjednocení — neméně jako technickému uspořádání.

Scénu uvádí krátká rozmluva sluhů — jako obvykle u Shakespeara, má-li se přinést na jeviště potřebný nábytek. Sama scéna je trojdílná:

1. Zpupný žvást smířených triumvirů o pedanterii opilého, slabomyslného Lepida — na což poukazovali již sluhové.
2. Odvážný protiklad tajné rozmluvy Pompeia a Maeny.
3. Vynášení opilého Lepida — stupňování divokého bakchanale a převládající opilství.

Spojení tří dílů, jak Maena a Pompeius odcházejí stranou, jak Pompeius opět navazuje na osobu Lepidovu a pokračuje v pitce, je velmi pozoruhodné. Ani slovo v celé scéně není bez užítku a významu. Básník ovládá v každém okamžiku postavení všech jednotlivých hlavních i vedlejších figur, z nichž každá vhodně zasahuje do děje. Pro režiséra i pro herce je celek mistrně sestaven.

Od první zprávy Antoniovy o Nílu, kterou se táhne i v této scéně obraz Kleopatřin, a od sprosté poznámky Lepidovy: vy tam máte zvláštní hady — připravující divákům Kleopatřinu smrt uštknutím, až k posledním slovům Antoniovým: Dobře, ruku nato, pane! — kdy opilec bezděky pozná převahu Caesara Augusta, a až k dalším opilým řečem Pompeia a Enobarda — všechno se podobá jemně ciselované práci na pevně spojených kovových člancích.

Poučné je i srovnání této scény s banketem *Piccolominiho*. Vnitřní podobnost je značná. Musí vzniknout domněnka, že Schiller pomýšlel na Shakespearovské rozvedení. I zde musíme obdivovati básnickou sílu, jež dovede s naprostou jistotou vésti velký počet osob. I zde je velké množství významných momentů a vzrušujících stupňů děje. Ale pro Schillera je příznačné, že tyto momenty jsou částečně episodní a širší, větší význam má celek.

To je zde oprávněné. Neboť scéna není na konci druhého, ale na konci čtvrtého dějství a obsahuje podstatnou část děje. Obtížné dosažení podpisu má tedy širší základ — i kdyby banket nenaplňoval celý čtvrtý akt. Je uspořádán přesně podle Shakespeara.

(Poznámka: Akt je dvoudílný. První, přípravná část obsahuje krátké dramatické součásti: vstup Maxův, předložení falšované listiny intrikány, rozhodnutí Buttlerovo o ní. Odtud — opět uveden sluhů — počíná velký závěr. Není možno pořádkem vidět uprostřed a v pozadí popíjející generály. Scéna raději ukazuje předsíň, oddělenou od sálu sloupovými a zástěnou, takže společnost je možno spatřiti až do jejího vstupu na konci scény jen nezřetelně a vnímati jen blahobytné výkřiky a pohyby skupin. Schiller byl ve Valdštejnovi ještě pečlivějším režisérem a od té doby věnuje scénickému uspořádání více pozornosti. Ke zvláštnostem ostré kresby patří neúčastná zadumanost Maxova, opakovaná ještě nádherněji Kleistem v *Princi Homberském*. Shakespeare nevyznačuje snílky mlčením, ale rozříštěnými řečmi hlubšího významu.)

Především úvodní rozmluva sluhů je tu nepoměrně široká. Popis poháru nás nemůže naprosto zajímat, poněvadž číše sama nemá již se hrou nic společného a četné postranní paprsky, které z tohoto popisu dopadají na jádro celku, nejsou dosti silné. Potom přijde stejně trojdílný děj. Předně úsilí Terzkyho o dosažení podpisu vedlejších figur. Za druhé: V ostrém protikladu k tomu krátká rozmluva *Piccolominiho*. Za třetí: Rozhodnutí jako půtka mezi opilým Illem a Maxem. I zde je pečlivé spojení jednotlivých částí scény. Octavio převádí pozornost obezřetným pátráním Buttlerovým od rozčilené skupiny generálů na svého syna a plně pozornosti Maxovi se dostane při hledání chytřejšího jména. Nato se opilý Jallo obrací významně na Octavia — dříve než se srazí s Maxem. Spojování a uvádění jednotlivých skupin, vynikání *Piccolominiho*, děj vrcholu i účinná mezihra vedlejších figur až k působivému krátkému závěru jsou velmi krásné.

Mimo to máme ještě dvě davové scény u Schillera, největší z velkého tvůrčího období básníka: scéna na Rütli a první akt *Demetriův*. Obě jsou vzorem, který nelze napodobiti, ale jehož vynikající krásy by si měl každý dramatik všimnouti.

I když máme leccos proti dramatické stavbě *Tellově*, přece musíme říci, že na jednotlivých scénách spočívá kouzlo, které vždy znovu strhuje k obdivu. I ve scéně na Rütli je dramatické napětí nadměrné, rozvedení široké, nádherné, plné krásných lokálních barev.

Úvod udává náladu: příchod unterwaldenských, rozmluva Melchthala se Stauffacherem a pozdrav občanů ze Schwyzu. Správné je upozornění, že se básník vyhnul únavě trojím vyzvednutím příchodu obyvatel ze tří

kantonů. Dvě hlavní postavy se tu velkolepě odrážejí od vedlejších figur a tvoří úvod, malý vrchol, který brání rozervanosti několika stejně vysoko položenými momenty. Vstupem občanů z Uri, podtrženým zvuky rohů, sestupováním s hor i poznámkami přítomných začíná právě děj.

Probíhá v pěti částech:

1. Spádné stání s krátkými řeči a značnou účastí vedlejších osob.
2. Velkolepé, vysvětlení Stauffacherovo o podstatě a účelu spolku.
3. Po tomto mohutném uvedení jednotlivců vzrušený boj názorů a stran na postavení spolku vůči císaři.
4. Vysoké stupňování sporu až k odlišnému pojmání prostředků na ochranu spolku před násilnickou vládou Vogtů a odhlasování rozhodnutí.
5. Slavnostní přísaha.

Po tomto zakončení vyznění nálady, která nabývá lesku přírodním okolím a vycházejícím sluncem.

Při takovém rozčlenění je krása v poměru jednotlivých částí zvláště poutavá. Střed celé této skupiny dramatických momentů, Stauffachero-va řeč, představuje vrchol. Po něm přichází jako protiklad neklidný pohyb masy, usmíření a vysoký rozmach společného vědomí. Neméně krásná jsou vystoupení četných vedlejších figur, samostatná pochopení četných jednotlivých malých rolí, které stojí vedle sebe co do významu pro scény a vyjadřují tím jistou republikánskou rovnoprávnost.

Největším vzorem státních akcí je však nádherná úvodní scéna *Demetriova* — polský sněm. Látka tohoto dramatu vyžadovala scelení mnoha dřívějších událostí, aby byl divákovi cizí svět přiblížen. Schiller tak učinil s osobitou a výsostnou umělostí epickým vyprávěním uprostřed výpravné podívané a obklopil dlouhou zprávu jedinců vášnivým vzrušením mas.

Po krátkém úvodu vstoupí Demetrius a následuje čtyřdílná scéna:

1. Vyprávění Demetriovo.
2. Stručné jeho opakování arcibiskupem a první vlny ve shromáždění.
3. Prosba Demetriova o podporu (a stupňování děje).
4. Odmítnutí a nárok Sapichy.

Scéna končí shlukem a náhlým zlomem. Krátkým dramatickým momentem je spojena s další rozmluvou krále a Demetria. Vzrušení vedlejších figur jsou krátká a silná, u hlasů vedoucích menší — kromě Demetria se zvedl jen jeden z davu k odporu. Domýšlíme a dovidáme se, že masa byla již dříve naladěna a vyprávění Demetriovo tvoří v jejím zdobném rozvedení hlavní část scény, jak se sluší na první akt.

Goethe — s výjimkou krátkých scén v *Goetzovi* — nám nezanechal davových scén velkého dramatického účinku. I lidovým scénám v *Egmontu* chybí účinnost, krásná procházka ve *Faustovi* je sestavena z malých dramatických obrázků, studentské scény v *Auerbachu Kellerovi* nemají tragické účinnosti a vadou hlavní role *Fausta* je, že je nechává zahálet a nezaměstnává je na jevišti.

Davové scény vyžadují zvláštní péče režisérovy. Má-li naše operní scéna určitý počet lidí zvětšený o staty, pak je toto množství daleko menší na jevišti, než se obvykle zúčastňuje lidových scén, souboje či pozdvížení ve skutečnosti. Proto divák snadno cítí prázdnotu a chudobu v uvedených davech. I zde ruší okolnost, že moderní divadlo nedovede ukázat větší dav. *Uspořádání takových scén patří ovšem většinou režisérovi. Ale básník mu úlohu usnadní tím, že svým uměním vzbudí zdání živého množství. Již příchod a odchod většího množství osob vyžaduje času a rozptyluje pozornost. Tu musí připoutati malé poutavé nápady a rozdělení davu na skupiny.*

Jevištní prostor je třeba upravit tak, aby poměrně malý počet skutečně jednajících herců nemohl býti přehlédnut: rozestavením, dobrou perspektivou, umístěním na boky, což vede fantasi divákovu k představě neviditelného množství, které se projevuje jen náznaky, výkřiky za scénou atd.

Za skvělou podívanou, kterou připravil Iffland v *Panně Orleánské*, si právem zaslouží básník tragedie pochvalu — a příležitost k tomu se bohužel zanedbává.

Naproti tomu i takové masové efekty, kde dav spěchá v živém pohnutí, lidová shromáždění, velké sněmy, obrazy z tábora a souboje jsou občas žádoucí.

Pro lidové scény jsou vzorem často napodobované prvky Shakespearovy — úsečné řeči, jednotlivé figurky z lidu, skoro vždy v próze, přerušované a oživované výkřiky množství, jemuž se dostává vzrušení několika vedoucími figurami.

S lidovými scénami se mohou dostat na jeviště i jiné prostředky, ne vždy vrcholně dramatické, ale přece významné, jež naši básníci málokdy oceňují.

Máme-li stavěti pro lidové scény verše, je tím již naznačen jiný druh jednání, jako rád činival Shakespeare. Nyní nelze uvést starý chór. Jeho vzkříšení, o něž se pokusil Schiller, nemůže dojíti napodobení přes poetickou krásu sborů z *Messinské nevěsty*. Ale mezi hlavními herci a velkým počtem vedlejších figur je možná ještě jiná, dramaticky vzrušená

souhra, která vedoucí figury zároveň s davem spojuje i staví proti sobě. Nejen krátké výkřiky. I mnohoveršové řeči dostávají stupňovaný účinek souhrou davu s nacvičeným přízvukem a trváním. Básník je při tomto uvedení mnoha lidí v situaci, že musí dáti davu důstojnou účast na ději změnou jednotlivých hlasů, troj-, čtyř- i mnohohlasem, kontrastem mezi jasnými tenory a temnými basy. Tím dosáhne četných nuancí a různých stupňů zabarvení. *Při této sborové řeči, deklamaci, recitaci většího množství lidí musí dbáti toho, aby smysl vět, jakož i pádnost a energie výrazu dobře odpovídala situaci, aby slova byla snadno srozumitelná a bez pa-zvuků, aby se jednotlivé části vět vzájemně dobře odrazely.*

Není pravda, že by tento způsob práce stavěl na místo jednoduchých a přirozených pravdivých pohnutí na scénu pohnutí umělá, neboť i dosavadní způsob davových scén je přechodný, umělý a přetváří se podle schématu. Navrhovaný způsob je pouze účinnější. Básník u něj může osvědčiti svou obratnost a střídavým používáním akcí a protiakcí dosahovati značné rozmanitosti.

Zvučná sborová recitace hodí se nejen k živému slovnímu boji, ale i pro každou náladu shromážděných mas.

Na našich jevištích se používání sborové recitace neprávem zanedbává. Není to často více než těžko srozumitelný křik.

Proto udělá básník dobře, když ve své knize pro scénu přesně rozliší skupiny hlasů. Musí ovšem takové efekty předem sám procítiti než je naznačí.

Bitky mají na německém jevišti špatnou pověst a obezřetný básník se jim vyhýbá. Příčina je opět v tom, že to naše divadlo dělá špatně. Shakespeare měl nepopíratelnou zálibu ve válečných vzrušeních mas a ve svých pozdějších hrách ji nijak neomezoval. A třebaž on sám mluví příležitostně a prostředcích, jak prováděti bitky na jeho jevišti, přece by je pokládal za daleko lepší, kdyby pro diváka nebyly nepříjemné.

Takový výrok u národa, jenž se rád honosil zbraněmi a pěstoval všechna válečnická tělesná cvičení vášnivě, byl by jen tehdy možný, kdyby se v těchto scénách uplatnilo jisté umění a jistá technika a kdyby jevištní konvence tento dojem nečinila žalostným.

Scény jako bitka *Coriolanova* s Aufidiem, *Macbetha* s Macduffem, bojové scény v *Richardu III.* a *Juliu Caesarovi* jsou tak důležité a významné, že je jasné, jak bezpečně Shakespeare důvěřoval těmto prostředkům.

V nové době se tento efekt na anglických jevištích očišťuje pomocí různých věcí a divák se jím jen příliš zaměstnává. Jestliže se v tomto

směru ještě příliš málo děje, nemůže býti tato okolnost pro básníka důvodem, aby se tohoto prostředku úzkostlivě střežil. *Různé pomůcky mu dobře poslouží — bude-li ovšem dbáti proveditelnosti a donutí-li jeviště ke splnění povinnosti.*

1. Národy a básníci.

Tvoření dramatického charakteru a stavba děje u Germánů jasně ukazují pokrok, který učinilo lidstvo od vzniku dramatického umění u Řeků. Vysvětlují to jednak přirozené vlohy našeho národa i jeho místo nad tisíciletými zasypaného světa a tím přikázané vzdělání dějinného smyslu. Úkolem nového dramatu se stala snaha působením poesie a hereckého umění na jevišti předvésti zdání individuálního života přesně až k omámení. Tu získalo vylíčení charakteru pro umění význam, který ve starém světě nemělo.

Poetická síla dramatického básníka spočívá bezprostředně v nalezení charakteru. Při stavbě děje, v přizpůsobování jevišti pomáhají mu i jiné vlastnosti: jistá obraznost, mužný rys jeho povahy, dobrá škola a zkušenost. Kde je schopnost k ostré kresbě charakteru malá, tam bude možná vytvořeno dílo jevištně správné, ne však významné. Je-li naproti tomu vlastní představa jednotlivých rolí pozoruhodná, je velká naděje na úspěch, třebaž ještě není bez vady součinnost postav v souhrnném obrazu. Proto je třeba právě v tomto oboru uměleckého tvoření pomáhati učním méně nežli všude jinde.

Poetika řeckého myslitele, jak se nám zachovala, obsahuje o charakterech jen několik řádek. Ani dnes nemůže poetika stanovit více než předpisy, které tvůrci nejdou podstatně pomohou. *Co mohou dáti tato pravidla práci, to má jistě básník v sobě — a čeho nemá, to mu nedají.*

Charakterisace básníková spočívá ve staré vlastnosti lidí chápati všechno živoucí jako uzavřenou osobnost, ve které se předpokládá duše zrovna jako v bytosti pozorovatelově — jako hybná síla a to, co se cizí bytosti jeví jako půvabné. Pod tímto nátlakem přetváří člověk — dlouho před tím než počal se svým poetickým tvořením — všechno, co jej obklopuje, v osobnosti, jímž zaujatou obrazivostí propůjčuje mnoho z vlastního lidského typu. Z hromu a blesku se vynoří božská postava, projíždí na bojovém voze přes prázdné nebe metajíc ohnivá kopí, mraky se mění v nebeské krávy a ovce, od nichž dojí božská postava nebeská mléko na zemi. I tvorové, kteří bydlí vedle lidí na zemi, jsou chápáni jako osobnosti lidem blízké: vlk, liška, medvěd. I kočce či psovi přisuzujeme představy a nápady, které jsou běžné nám. Pro nás je takové pojmání cizího živlu potřebou a potěšením. Zvířata se nám tím přibližují.

Ustavičně pracuje tento tvořivý pud. I při denním styku s lidmi při každém seznámení s cizím člověkem si tvoříme z několika projevů, slov, tónů hlasu, z výrazu tváře *ucelený obraz jeho osobnosti* — především proto, že *bleskové a neukončené dojmy doplňujeme ze zásoby fantazie podle svých dřívějších zážitků a zkušeností.* Pozdější poznání téže osoby mohou náš obraz obohatiti, přetvořiti či prohloubiti, ale již při prvním dojmu, třebaž víme jen velmi málo, *nazíráme na tuto osobu jako na celek důsledně a úzce sevřený. Poznáváme na něm určité, všeobecně lidské vlastnosti.*

Toto tvoření postav je všem lidem společné a všem dobám rovněž. Působí nadosobní nutnou silou, je to pro každého silnější nebo slabší schopnost a půvabná potřeba.

A na tom právě spočívá účinek dramatické charakterisace. Vynalézavá síla básníková přináší umělecké zdání bohatého individuálního života. Neboť *nemnoho životních projevů jedné postavy se doplňuje tak, že divák i herec si vytváří pro sebe srozumitelnou celou bytost. I u hlavních hrdinů dramatu je mnoho povahových rysů a projevů, které může básník omeziti v času i prostoru a přece úhrnné číslo charakteristických rysů je určité. A u vedlejších figur musí vzbuditi zdání nějaké vlastnosti dva tři znaky, nebo pár slov.*

Jak je to možné?

Básník rozumí tajemství, jak vzbuditi vnímaný cit divákův. *Porozumění a současné prožívání charakteru se dostavuje tím, že se využije samočinnosti vnímajícího vědomí, které samo přichází obratnému tvůrci vstříc.*

Co tedy básník a herec sami dávají, to jsou pouze jednotlivé rysy. Z nich může vyrůst bohatý a vyzdobený obraz, v němž předpokládáme

plno věci z vlastního života, poněvadž básník a herec *nutí probuzenou obraznost divákovu k samostatné tvůrčí činnosti a spolupráci.*

Druh a způsob dramatické stavby charakterů u básníků je značně rozmanitý: podle času i národů. Velmi různý je u Románů a u Germánů.

Radost z charakteristických jednotlivostí byla vždy u Germánů větší. U Románů bylo opět větší potěšení nad účelným spojením zauzleného děje. Němec chápe hluboce své umělecké výtvořiny. Je třeba bohatého vnitřního života k jejich ztělesnění. Osobité vlastnosti jej zvláště přitahují. Románi však chápou omezení jednotlivostí především jako stanovisko konvence a účelnosti, tvoří středem společnost, kdežto pro Němce je středem vnitřní život hrdinův. Romána těší hotové osoby často jen spěšně načrtnutého charakteru, postavené proti sobě. Zajímají jej rozličné tendence v souhře přitažlivé. I tam, kde se tvoří charakter — jako u Moliéra — a kde poutají nejvíce charakteristické prvky, jsou tyto charaktery — lakomec, pokrytec a j. — ponejvíce vnitřně hotové. Básník je uvádí až s unavující jednotvárností v různých společenských vztazích. A přes výbornou kresbu jsou našemu jevišti cizí, poněvadž jim chybí dramatický život, podstata charakteru.

Raději vidíme, jak se někdo na jevišti lakomým stává než jak už jím je.

Co tedy leží Germánům na srdci, co činí látku cennou, co nutí k tvůrčí činnosti, to je především *vlastní zaujetí charakterů hlavních figur.* Pro ně jsou především lehké v tvořivém nitru ty charaktery, k nimž nalézají děj, z nichž září světlo, barva a vřelost i na vedlejší figury. Romány láká mocněji pevné spojení děje, podřízenosti podrobností potřebě celku, napětí, intriky. Tento protiklad je starý a trvá dosud. Pro Němce je obtížnější postavit děj k hluboce viděným charakterům, kdežto Romány vábí lehké a umělé nití pletiva dějového.

Tato vlastnost se jeví i v rozdílu plodnosti a v ceně dramatu. Románská literatura má málo věcí, které by mohly býti postaveny po bok nejvyššího úsilí germánského ducha. Slabším talentům našim se snad podaří při jejich založení jednotlivé scény a charaktery, ale celku chybí čistě a poutavě rozvedení. Cizincům se daří nadprostřednost lépe. I tam, kde není nároku na básnickou cenu ani pro ideu ani pro charaktery, baví ještě chytrá vynalézavost intrik a umělé spojení lidí k pohnutému životu. Zatím co u Germánů všechno vyšší dramatické zpracování míří od myšlenky k činu s neodolatelnou silou, u Románů se projevuje spíše druhá vlastnost dramatického tvoření: protivníci, boj a překážky pro hrdinu.

Stejně rozmanitě kreslí básníci postavy a staví je do více méně bohatého a jasného světla. I zde je Shakespeare nejbohatší a nejhlubší. Až nás někdy udivuje. Měl-li vzdělané diváky, musel s nimi počítat. Divák si vždy u Shakespearových hrdinů neuvědomuje motivy děje. Ano, plná síla básnické velikosti se ukazuje právě tím, že vytváří v hlavních charakterech duševní předpoklady od prvního zajímavého procitění až k vrcholu vášní lákavou silou a pravdou jako nikdo jiný. Ani ženoucí protivníci jeho dramát — Jago, Shylock — nezapomenou v diváku vzbudit důvěru ve svou vůli.

A možná, že *bouřlivé vášnivé charaktery Shakespearovy* dovolují nahlédnouti do nitra spíše než postavy jiných básníků. Ale tato hloubka je někdy i pro herce i pro diváka nevístičná, neboť jeho charaktery nejsou vždy docela průhledné a jednoduché. Ano, mnohé z nich mají cosi hádankovitého, těžko pochopitelného, co věčně vábí ke zjasnění, ale přece nemůže být nikdy zcela pochopeno.

Takoví jsou nejen *Hamlet, Richard III.*, Jago, v nichž je zvláště hluboký smysl, těžko srozumitelný hlavní rys existence a jednotlivé skutečné nebo zdánlivé rozpory, nýbrž i charaktery, které již při povrchním pozorování krácejí rovnou ulicí jako na jevišti.

Zkoušejme úsudky, vyslovené v Německu asi před sto lety o charakterech v *Juliu Caesarovi* a radostný souhlas, s nímž vnímají současníci šlechtěné účinky této hry! Pro horkokrevnou mládež je Brutus šlechtěným, vlast milujícím hrdinou. Ušlechtilý profesor vidí v Caesarovi velký, pevný a vše překonávající charakter. Odborný politik se těší z ironicky bezohledné přisnosti, s níž básník od úvodu pojednává o Brutovi a Cassiovi jako nepraktických bláznech, o jejich zradě jako o bezhlavém, odvážném kousku neschopných aristokratů. Hlubající herec konečně objeví v tomto Caesarovi, kterého mu učitel vyličil jako vzorného velitele, vnitřně až k smrti nemocného hrdinu, silnou duši — rozežranou slavo-mamem.

Kdo má pravdu?

Všichni.

A přece každému napadne, že charaktery nejsou tím smíšeny z nevhodných prvků, uměle složených nebo nějak nepravdivých. Každý z nich jasně cítí, že jednají na jevišti vhodně, žijí velmi působivě — a nejvíce by to cítil herec sám, kdyby mu i nebylo tajemství básnické síly Shakespearovy zcela srozumitelné. Poznání-li však toto tajemství, bude jej ctít snad i natolik, že to povede až k oné zbožnosti Řeků, která postavila oltář geniu Sofoklovu.

Neboť Shakespearův způsob tvoření charakterů se ukazuje neobyčejně účinným a dokonalým, což je vůbec vlastností tvůrců germánských —

proti národům starého světa a proti kulturním národům, které byly německým životem prosazeny. Tato germánská vlastnost je však plná a laskavá vřelost tvořící každou jednotlivou postavu přesně podle potřeb každého uměleckého díla. Promýšlí však i celý život mimo hru a snaží se jej pochopit v celé jeho zvláštnosti a rázovitosti. Zatím co Němec pohodlně obestírá obrazy ze skutečnosti pestrými vláknými předoucí fantasií, nazírá skutečné základy svých charakterů, skutečný protiobraz s vlídnou pozorností a pokud možno nejpřesnějším porozuměním celkovému obsahu. Tento hluboký smysl, láskyplná oddání individuálnímu a opět vysoké cíle svobodně účelně spojené s obrazem jako s cennou radostí daly už za starých dob zdařilým postavám tohoto umění zvláště bohatý obsah. A proto je v nich spousta bohatých rysů, srdečný půvab a mnohostrannost, jimiž se rozhodnost dramatických charakterů nejen pozvedá, ale vrcholně stupňuje.

Shakespearův Brutus je šlechtitný muž, ale jako aristokrat je vychován v požitku, zvyklý čísti a mysliti, je nadšený pro velké myšlenky, ale nemá bezohlednost a chytrost k jejich provedení. Caesar je majestátní hrdina, který prosazuje velký život plný vítězství a zkoušel svou vlastní sílu a cenu v době zisknosti a náročné slabosti. Ale s vysokým postavením, které si určil nad svými současníky, vešlo do něj i velikášství, herectví, jakož i tajný strach. Je to pevný muž, který svůj život stokrát zvážil a ničeho se nebál více než zdání strachu. Je potají pověřivý, určitě vystavený vlivu slabochů. Básník to neskrývá. Dává to charakterům vždy přesně říkati. Jedná samozřejmě o jeho existenci a vysvětluje, ne že to poznal chladnou rozvahou, nýbrž přirozeně cestou, která vyšla ze všeho, co předcházelo.

Obdivovateli Shakespeara činí tento mohutný pohled tu a tam potíže. V první části Caesara na př. vystupuje Casca ostře do popředí. V peripetii hry se o něm nedovíme ani slova. On i ostatní spoluvinníci jsou zřejmě jemu i divákovi lhostejní. Při bližším pohledu pochopíme i důvod: básník tuto osobu, která jej napřed tolik zajímala, bezdůvodně odhazuje. Jemu i hře je Casca bezvýznamným náčiním.

O mnoha vedlejších rysech a rolích mlčí. Jednoduchými tahy žene je vpřed. Porozumění jejich bytostí, které hledáme, zůstává nakonec pochybné. Je jasné jen v pruhu světla, které na ně padá zvenčí.

Tak jsou na př. změny mysli u Anny z *Richarda III.* během slavné scény umírání kryty jistým způsobem, jakého by se žádný jiný básník nemohl odvážit. Tím se tato skrovná role stává jednou z nejtěžších.

Něco podobného platí o mnoha postavách, které promíseny zlem i dobrem vystupují jako pomocníci děje. Při nich ponechává mnoho herci. Při provedení může básník zaměnit mnohé zdánlivé i skutečné tvrdosti za nové krásy. Ano, mnohdy se naskytuje případ, že zapomene připojit vy-

světlení role, poněvadž psal pro určité herce a s jejich osobností již počítal. Jinde vidíme muže, který je více než jiní básníci zvyklý vidět se jako herec i divák ve vznešené společnosti a který dovede za formou dobrého mravu zakrýti i propustiti omezenosti charakteristické pro tehdejší dvořany. Takový muž vstípi mlčením, příkrými přechody a zdánlivými mezerami diváku více než kdokoliv jiný. *Občas jsou jeho slova jen jako tečkovaný podklad vyšívání málo vypracovaný. Ale při dobrém představení spatří divák uvnitř přesně vyznačený, účelně promyšlený pro nejvyšší efekty jeviště a bohatě okrouhlý život — i tam jej při čtení netušil.*

Zřídka se přihodí básníkovi, že pro charakter činí skutečně příliš málo. Tak malá role Cordeliina nevystupuje ani při dobrém provedení ve správném poměru, jaký jí ve hře patří.

Mnohé věci, které byly snad pro současníky průhledné a snadno srozumitelné jako odraz jeho života a tvoření, se nám zdají dnes cizí a nejasné.

*Jak již bylo řečeno, je nejvýznamnější vlastností tohoto básníka obrovská hnací síla, která panuje v jeho hlavních charakterech. Neodolatelně se řítí vstříc svému osudu až za vrchol dramatu skoro vždy příznačný život a vášnivá energie. Dosáhnou-li výše, se které jsou jako zajatci vlečení silami, které je přemohly, uvolní se napětí v osudném činu; několik scén rozvádí situace a líčí podrobnosti. Obsahují to nejvyšší, co nová dramatická poesie přinesla. Dýková a banketová scéna v *Macbethu*, svatební noc v *Romeu a Julii*, soud uvnitř chatrče v *Learu*, návštěva u matky v *Hamletu*, *Coriolanus* u oltáře Aufidiova — to jsou příklady.*

Občas se zdá, že od vrcholu bude účast na charakterech menší — hned v *Hamletu* při hřbitovní scéně, která obsahuje tak hluboké úvahy — a nakonec proti napětí první půle vskutku opadá. U *Coriolana* leží přirozeně obě nejkrásnější scény v druhé půli hry, právě jako v *Othellu*, který ovšem má i jiné technické zvláštnosti.

Jestliže nebylo vždy snadné charakterisovati Shakespearovy postavy již pro herce jeho doby, je přirozené, že i my cítíme jeho zvláštní vlastnosti velmi živě. Neboť nelze si mysliti většího protikladu než jsou u charakterů jeho a německých tragických básníků Lessinga, Goetha a Schillera. Zatím co vzpomínáme při uzavřenosti mnohých charakterů na to, že Shakespeare stál dosud blízko epické době středověké, mají naše dramatické charakterky mnoho prvků lyrických, široké a pohodlné rozvedení vnitřních stavů, o nichž hrdinové občas zkoumavě přemýšlejí, a k tomu mají sentence, které vždy nepochybně ujasní stanovisko charakteru k mravnímu pořádku. U Němců není tu nic temného a nejasného a s výjimkou Kleista nic násilného.

Z velikých německých básníků dovedl Lessing nejlépe předvésti své charaktery v mocném dramatickém vzrušení a nárazech vln. A právě v charakterisaci je Lessing veliký, podivuhodně silný. Bohaté podrobnosti, pádnost životních projevů, které překvapují nejen krásou, ale i pravdivostí, je u něho v omezeném okruhu větší nežli u Goetha a častější nežli u Schillera. Počet jeho základních dramatických forem není veliký. Něžná, šlechtaná, rozhodná dívka Sara, Emilia, Minna, Recha a jejich kolísaví milenci Melfort, princ, Tellheim, Templer vyžadují důvěry. Důstojný otec, záletnice, intrikán — vše je psáno podle oborů tehdejších hereckých tlup. A přece právě v těchto typech je podivuhodná rozmanitost. Je mistrem v předvádění takových vášní, jaké se ukazují ve veřejném životě, kde vřelý zájem o krásu a vznešenost duše tak podivně stojí vedle surové žádostivosti. *A jak pohodlně je všechno vymyšleno: pro herce! Nikdo mu to tak z duše nevykřesal. Mnohé jednotlivosti, které se zdají při čtení neklidné a příliš theatrální, vystoupí teprve při provedení ve správném poměru.*

Jen v několika okamžicích nepůsobí jeho jemná dialektika vášně dojmem pravdivosti, poněvadž jí příliš jemně vyhrotil a pro zábavu publika obohatil slovní hrou přitaženou za vlasy. Na málo místech prostupuje i u něho přemýšlivost — a to tam, kam nepatří. Často je uprostřed poetického nápadu rys, který studí místo aby dojem zesílil.

Poučné je proto mimo mnohé věci v *Nathanu* místo o Saře Sampsonové, akt III., scéna 3., kde Sara přechází vášnivě, třeba má přijmouti dopis otcův. Okamžiku je využito k její podrobné charakteristice, jejíž široké rozvedení je až trapné.

Ještě dlouho budou Lessingova dramata vysokou školou německých herců a láskyplná pozornost umělců je bude i potom ještě na našem jevišti střežiti, i když nebudou mít diváci dostatečnou fantasi pro slabý obrat a katastrofu *Míny z Barnhelmů* a *Emilie Galotti*. Neboť silný muž a básník se mýlil v domněnce, že zasahuje-li mocná vášně charakter, činí jej dramatickým, kdežto problém tkví v poměru vášně a rozhodnosti charakteru. Jeho vášně působí bolest a budí občas v divákovi odcizující soucit. K tomu ještě kolísají hlavní osoby dramatu — a to není poznávací značka autora, ale slabost doby — v bouřlivém pohybu sem a tam, než dojdou k osudovému činu, chybí jim občas jistá motivace. Tragické rozvinutí Sary Sampsonové spočívá v tom, že Melforta se zmocní ničemnost a dřívější milenka připravuje dostaveníčko s miss Sarou, kdežto *Emilia Galotti* je probodena otcem z opatrnosti.

Neboť svoboda a šlechtanost, s nimiž básníci vyjadřují své nálady, nejsou provázeny mistrovským dějem. Příliš často není charakter zachycen a zocelen pevným veřejným míněním, jistým obsahem, který dává muži

ve státě politický život. *Libovůle v mravním stanovisku a nejistá vynalézavost ruší geniální sílu nejvyšších uměleckých účinků.* Často se vytýká dramatum Goethovým, že v nich je pokrok pouze naznačen, což zavedl v dramatu on a Schiller.

Goethe není v charakterisačních detailech svých rolí o nic bohatší nežli Lessing. Weislinger, Clavigo, Egmont jsou skoro stejně dramaticky potřební jako Melfort, Princ a Tellheim. Jeho figury nemají nic z mocně pulsujícího života, neklidného, ba horečnatého, co se chvěje v zaujatosti charakterů Lessingových, ani nic uměle zneklidněného. Nezničitelný půvab jeho ducha zušlechťuje i jeho chyby.

Teprve Goethe a Schiller postavili Němcům historické drama, vyšší styl v jednání charakterů, nezbytný pro velkou tragickou účinnost. I když jí Goethe nedosáhl ani silou charakterů, ani dějem, nýbrž nepřekonatelnou krásou a vznešeností, se kterou dává ve slovech vyznít zmužilosti svých hrdinů, zvláště tam, kde měla zaznít u dramatické osoby niternost lyrického nadání, ukazuje se v detailech poetické kouzlo, kterého nedosáhl jinak žádný Němec — i kdyby se mu byl chtěl jen přiblížiti. Tak působí role Markétčina.

Není náhodou, že tato vysoká krása vane především z Goethových vysokých charakterů. Muži většinou neženou děj vpřed. Jsou jim sami hnáni. Ba vyžadují občas účasti, které si na jevišti nezaslouží. Objevují se vždy jako věrní přátelé básníka samotného, jejichž dobré vlastnosti zná jen on, zatím co ve společnosti, do níž je přivedl, neukazují právě své nejlepší stránky. I to, co činí z Fausta naše největší básnické dílo, není náplň dramatického života — nejméně pak přímo v roli Faustově.

Není-li však hnací síla Goethových hrdinů dosti silná, aby vyvolala vznešený dojem a tvrdé boje, pak je dramatické pohnutí jejich v jednotlivých scénách dostatečné, moudře a pečlivě dbající divadelních zákonů. Vedení dialogů je přímo podivuhodné. Neboť nejkrásnější v Goethových dramatech jsou scény mezi dvěma herci. Lessing dovedl zaměstnati vášnivým sporem i tři herce. Schiller ovládá na jevišti s rozmyslnou jistotou i větší počet lidí.

Druh a způsob vyličení charakteru u Schillera je v mládí docela jiný než ve zralém věku. Je to veliký pokrok, ale ne docela bez kazů. Od nápadu krásných duší, které v *Loupežnících* vyzvedl v obrovitost a později hrdinskost až k shakespearovskému pevné sevřenosti charakteru v *Demetriovi* — jaká to proměna!

Po více než půl století ovládala německé jeviště nádhera a šlechtanost charakterů Schillerových. A ubozí napodobovatelé neporozuměli jeho

stylu v tom smyslu, že nepocítili pod jeho plnou dikcí bohatý dramatický život a že se spokojili pouze pozlátkem. Tento silný život osob je nápadný již v jeho prvních hrách. Ano, v *Úkladech a lásce* získal tak významný výraz, že v tomto směru pozdější díla již nepostupují. Verši a vysokému stylu vtiskl stručnost, scénicky účinné vyjádření vášně a nikdy nezanedbával herce. Vždy plnější a výmluvnější bylo jeho vyjádření nápadu slovy.

I jeho charaktery — nejvíce ty bohatě rozvedené — mají zvláštní vlastnost doby: své myšlení a nápady chtějí posluchači účinně přiblížit. A činí to jako vysoce vzdělaní a rozjímaví lidé, neboť na vášnivě chápání navazuje hned krásný a často bohatě rozvedený obraz. A po náladě, která vyznívá z jejich nitra, přijde úvaha — jak všichni víme, často velmi krásná — kterou se objasňují mravní základy vzbuzeného citu a situace se povyšuje ze své omezenosti aspoň na okamžik. Je zřejmé, že taková metoda dramatického tvoření představě silných vášní všeobecně není příznivá a jistě se bude jevit jednou v budoucnosti osaměle. Ale právě tak je jisté, že tento způsob chápání, vlastní vzdělaným Němcům 18. století, se nevrací. A v tom spočívá velká část účinnosti Schillerových dram na lid. Ovšem jen část. Neboť velikost básníka je i v tom, že přičítá svým charakterům i v napjatých momentech tolik klidu a přece je dovede neustále udržovati v napětí. Skoro všichni mají silný, nadšeně vnitřní životní obsah, se kterým stojí jistě proti vnějšímu světu. Tvoří často dojem náměsíčníků, jimž rušení vnějšího světa je překážkou. Tak *Panna Orleánská*, *Valdštejn*, *Max*, *Tekla*. Nebo při nejmenším mocné nárazy na jejich vnitřní život způsobí, že se rozhodují k činu, jako sám *Caesar*, *Manuel* a j. Proto je i vášnivě pohnutí hlavního charakteru Schillerova v nejhlubším základě ne vždy dramatické. Ale tato nedokonalost je kryta bohatým detailem, krásnou charakteristikou, jimiž ozdobil pomocné figury.

Konečně je největším Schillerovým pokrokem, že v silných tragických látkách učinil své osoby účastníky dějů, které se již nevztahují pouze na soukromí, nýbrž zasahují nejvyšší zájmy lidí, státu, víry, které stojí v pozadí.

Pro mladého básníka i herce je ovšem jeho síla nebezpečná, poněvadž vnitřní jeho život tryská i do jeho charakterů. To jde někdy tak daleko, že herci mnohdy zbude ke tvoření jen malý zbytek a jeho jeviště potřebuje jen malou scénu.

2. Charaktery v látce na scéně.

Práva a povinnosti dramatického básníka nutí jej ustavičně k boji proti obrazům, které mu nabízejí dějiny, epos i jeho vlastní zážitky.

Patrně je dána německému básníku vřelost a schopnost k vytváření charakterů. Takový způsob práce se zdá nesrovnatelný se starými zákony pro vytváření děje: děj na prvním místě, charaktery teprve na druhém. Může-li dáti básníku podnět k vlastnímu životu hrdinova radost a děj se z toho teprve sestavuje, tu přece stojí děj pod vládou charakteru a jím se tvoří, k němu se hledá. Nesouhlas je tu jen zdánlivý.

Tvořivé duši nepřipadá život a charakter hrdinův stejný jako dějepisci, který na konci svého díla shrne události života, nebo jako čtenáři historického díla, který z dojmů různých osudů a činů vykresluje zvolna obraz muže. *Tvořící síla vstupuje do zaujaté mysli v tom smyslu, že vyháňá dráždivě charakter hrdiny v jednotlivých momentech poměru k jiným lidem. Tyto momenty, v nichž charakter ožívuje, jsou u epika situacemi, u dramatického básníka akcemi, v nichž se dostává hrdina do varu.* Jsou podkladem ne ještě živě upraveného děje; na nich spočívá idea dramatu, pravděpodobně ještě neujasněná a neuzavřená. Vždy však je podmínkou těchto prvních počátků básnické práce, aby *charakter byl pod tlakem části děje živý.* Jen za těchto podmínek je možné jeho poetické pojetí.

Proces idealisace však počíná tím, že se v duši přetvářejí obrysy dějinného nebo jinak významného charakteru podle potřeb situace. Rys charakteru, který je nalezenému momentu děje užitečný, stává se základním rysem existence, jemuž se podřizují všechny ostatní charakteristické vlastnosti jako doplňující přídavek. Dejme tomu, že básníka upoutá povaha císaře Karla V. *Poeticky jej může vytušiti tehdy, dá-li mu projít určitou situaci: císař na říšském sněmu ve Wormsu nebo jak stojí tváří v tvář zajatému králi Františkovi nebo ve scéně, kde hrabě von Hessen z Halle podléhá nebo v okamžiku, kdy se dovídá o hrozcím přepadení kurfirsta Moritze.* Pod vlivem situace se vždy hodně mění. Dostane snad ještě všechny rysy dějepisné tradice, ale výraz se tu stane jeho vlastním výrazem a ovládá do té míry celý obraz, že by právě nyní již nemohl býti historickým portrétem.

Na první básnický nápad navazují jiné. Potom se zápasí o celek, vznikne počátek a konec. A každý nový člen děje, který se tvoří, vnucuje charakteru něco z barvy a motivů nutných k jeho vysvětlení. Je-li děj sestaven takto, pak se plně přetvořil básníkovi pod rukou skutečný charakter podle potřeby ideje. Ovšem nese-li tvůrce během této celé práce rysy

skutečné postavy pro kontrast, přijímá, co z podrobností může potřebovat. Ale co z toho stvoří, to je vyzvednuto volně podle potřeb děje a vlastním pochopením slito v novou hmotu.

Nápadným příkladem je charakter *Valdštejnův* v Schillerově dvoj-dramatu. Není náhodou, že básník tak dokonale přetvořil postavu dějinného císařského vojevůdce. Požadavky děje mu daly vzhled.

Básník byl zaujat Valdštejnem právě po smrti Gustava Adolfa. Měl vysoké plány, byl velkolepým egoistou, měl nezaujaté pojetí politického postavení atd. Nyní měl drama, které líčilo jeho konec a úkol: uvést na co možná nejužších předpokladech, jak se jeho hrdina zvolna stává zrádcem, vlastní vinou a pod nátlakem okolností.

Schiller viděl v sobě postavu Valdštejnovu, jak chce podle znamení poznati svůj osud (pravděpodobně první nápad) — potom, jak se staví proti Questenbergovi, k Wrangelovi, potom jak si ponechá jen věrné muže. To byly první momenty akce. Nyní bylo však povážlivé, že tak odvážný začátek při nezdaru ukáže hrdinu slabším, více krátkozrakým a menším než jsou postavy proti němu. Aby mu zajistil velikost a účast, musel pro svůj charakter Valdštejna *naléztí průbojný základní rys, který by jej stupňoval* a svádění ke zradě ukázal jako svévolné a svobodné, a který by též vysvětlil, jak významný a rozvážný muž se mohl státi více krátkozrakým než jeho okolí. Ve skutečném Valdštejnovi byl pro to nalezen způsob, že byl pověřivý a dal na astrologii — ne právě více než ostatní jeho současníci. Tento rys mohl býti umělecky zhodnocen. Ale jako malého motivu, jako podivuhodnosti jeho života by toho bylo málo využito. Musel býti zušlechtěn a zduševněn. Tak vznikl obraz zádumčivého, vznětlivého, povýšeného muže, který v krvavé době nedbá lidských životů ani práva. Stále se dívá do výše a věří, že tam někde najde ředitele svého osudu. A tato chmurná, zasněná hra s nepochopitelnou velikostí mohla proti němu pozvednouti i vnější okolnosti. Neboť *tento rys jeho bytosti, jistý sklon k dvojsmyslnému a skrývanému ději, hloubavý pokus a hledání mohly jej zdánlivě svobodného pozvolna zaplésti do sítě zrady*. Tak byl získán velmi osobitý dramatický motiv pro jeho nitro.

Ale tento základní rys jeho povahy a života by snad poutal. Aby působil tragicky, musela tato zvláštnost býti přivedena do vztahu k nejlepším, nejlaskavějším pocitům jeho srdce. Víra ve zjevení nepochopitelných sil posvěcuje hrdinův radostný vztah k Piccolominimu, Tatáž víra nebyla vyvolána, ale osudně stupňována tajemnou potřebou uctívání a svěřování. A právě toto svěřování se lidem, kteří důvěrně znali obsah jeho nitra, musí jej zničit. To přibližuje cizí bytost našemu srdci, dává ději vnitřní jednotu a charakterům hloubku. V tomto smyslu se přetvořily první nápady a potřeba vytvořiti z těchto situací a zlomků pevný, sou-

vislý děj, dramaticky účinný a zaokrouhlený, který přetváří dějinný charakter rys za rysem.

Právě tak byl přetvořen jeho protivník Octavio — ze snahy dáti mu nějakou vnitřní souvislost. Chladný intrikán, který zatahuje důvěřivce síti, by nestačil. I on musel být vyzvednut a postaven citově do blízkosti hlavního hrdiny. A byl-li chápán jako přítel klamaného, který právě tak z pocitu jakési povinnosti se přítele odříká, pak bylo účelné, aby i v jeho životě byl nalezen *rys, který jej poutá s osudem Valdštejnovým*.

Pro temnou látku se hodí *jako kontrast* vřelost, jasné barvy, řada jemných a tklivých citů. A tu nalézá autor *Maxe*, čisté, bezelstné dítě tábora, protivu svého otce i velitele. Básníka tu asi trápilo velmi málo, že čistá, neposkvrněná a nevinná povaha tu stojí v rozporu s předpokladem nevázaného života vojenského, ve kterém vyrostla. Schiller na to zrovna nedbal při motivaci toho, co mu sloužilo. Stačilo mu, že mohl tuto bytost postaviti pro charakter a způsob do ušlechtilého a při tom ostře řezaného protikladu k hrdinovi a ostatním hercům. Předvedl jej a postavu jeho milenky s takovou zálibou, která skoro určovala stavbu dramatu.

Ne rozmar a náhodný nápad básníkův zformoval charakter Valdštejnův a charakterý jeho odpůrců. Jako každý básnický obraz i tyto postavy jsou zabarveny osobností básníkovou. A Schiller dával svým hrdinům zvláště patrné myšlenky, které byly obsahem jeho nitra. Tyto duchaplné úvahy, stejně jako velkolepá, jednoduchá linie, se pokládají právě za jeho osobitou zvláštnost. Je ovšem jiná než jsou zvláštnosti jeho doby.

Mistrovství v hloubání a uvažování se nedostalo u Valdštejna do rovnováhy rozhodující silou vůle. Není nic zvláštního na tom, že naslouchá i řeči hvězd, která je nakonec i řeči jeho srdce. Ale on závisí ve hře též na okolí. Hraběnka Terzky jej ovlivňuje, Max jej přemlouvá a náhoda, že Wrangel zmizel, zabrání snad obratu událostí. Jistě bylo úmyslem básníkovým, aby rozvedl Valdštejnovu nerozhodnost. Ale kolísání je i u nás zlem, použije-li se ho pro každého dramatického hrdinu jen jako ostrého protikladu k dosažení osvědčené důraznosti.

Jeví-li se tato přednost tvůrci charakteru z vnitřní nutnosti děje jako záležitost rozumné rozvahy, tu je třeba dobře rozpoznati, zda se tak stalo ve vřelé duši básníkově.

Dlouhá chladná rozvaha vystupuje jako přehlídka a doplnění tvořivého vzepětí. Ale *tvoreni se děje hlavně přece s přírodní silou. Nevědomky v básníkově působí myšlenka, kterou v hotovém díle nacházíme dodatečně jako niterný zákon duševního tvoreni*.

Zvláště u historických charakterů se děje přetvoření podle potřeb děje různě. *Nejen jednotliví básníci, ale ani tentýž básnický duch se nestaví ke*

všem svým hrdinům stejně nestranně. Je možné, že básnický duch chce někdy uvést historické podrobnosti ze života hrdiny z jakéhosi důvodu zvláště pečlivě. Tato pečlivost se pozná v hotovém díle podle bohatství osobních charakteristických rysů.

Tak dostává Jindřich VI. od Shakespeara více osobních rysů nežli kterákoliv jiná hrdinská postava jeho dramatu. I ona je přetvořena v základu podle potřeb děje. Od historického Jindřicha VI. oddělena jest další mezerou. Ale portrétní způsob kresby stejně jako četné ohledy, které měl básník při stavbě děje na skutečné události, dávají dramatu cizí barevný odstín. Jak četné jsou drobné rysy v tomto bohatě vyzdobeném charakteru, to pochopí málokterý herec jako velmi vděčný úkol.

Z podobných důvodů je zvláště obtížné uvádění historických hrdinů, jichž podoba příliš zlidověla — jako třeba Luther, Friedrich Veliký. Neboť tu svádí pokušení ztvárniti tyto dobře známé dějinné rysy, které jsou někdy pro děj dramatu i nepodstatné.

Taková pomoc ze skutečnosti pro jednotlivou postavu se projevuje neustále mezi ostatními postavami cizorodě. *Přání vytvořiti pokud možno nejpřesnější obraz skutečnosti převládá i u herce a nutí k drobnomalbě.* I divák žádá přesný obraz a je překvapen, když ostatní charaktery a děj působí méně proto, že vzpomíná tak živě na pravého přítele z dějin.

Snadno se předepíše pravdivost dramatického charakteru, že totiž jednotlivé jeho prvky mají býti v souzvuku, aby bylo zřejmo, že patří k sobě a že charakter celému ději přesně odpovídá barvou i duševním obsahem.

Obecně takové pravidlo nepřinese básníkovi užitek, zvláště tam, kde se liší jeho záměr umělecký a skutečnost dějinná. Rozumí se, že tu bude dbáti dějinných dokladů pokud mu poslouží a neruší. Naše doba je pokročilá v historickém vzdělání a ve znalostech dřívějších kulturních poměrů. Pečuje i o historické vzdělání svých dramatiků. *Básník se vystříhá především toho, aby nedával svým hrdinům příliš mnoho znaků doby a moderní citění charakteru se neocitlo v protikladu k dobře známým jednostrannostem a vlastnostem duševního života doby staré.* Mladí básníci budou snadno vidět hrdinu očima své doby, propůjčí jim obratnost ve filosofování a v navozování takových předpokladů pro činy, jaké byly zřejmy z běžných novodobých děl historických. Není zrovna příjemné, pronášejí-li staří císařové z domu franckého nebo hohenaufského účelně a rozumně tendence doby po způsobu Stenzela Raumela. *Neméně nevhodné je, snaží-li se básník živě se zmocniti tendencí minulé doby. Snadno potom pokládá za charakteristické a působivé to, co nám starou*

dobu naopak vzdaluje. Je v nebezpečí, že zakryje snadno pochopitelné a všeobecně lidské stanovisko hrdinovo a ještě ve větším nebezpečí, že postaví svůj děj na pomíjivé minulosti, která uprchla a která činí v umění dojem náhody a libovůle.

A přece zůstává v historické hře nepopiratelný protiklad mezi dramaticky upravenými charaktery a dramaticky upraveným dějem. Stojí za to, abychom se u tohoto nebezpečného bodu zastavili.

Musi-li básník u historické látky dbáti barvy a kostymu doby, jsou-li charakter i děj vzaty z doby vzdálené, pak bude jistě i v ideji hry a děje, v motivech a situacích něco nejen všeobecně lidsky srozumitelného, ale i něco, co se objasňuje teprve v paprscích doby. Předvede-li se na př. královská vražda ctižádostivých hrdinů — *Macbeth a Richard III.* — napadne-li intrikán své odpůrce jedem a dýkou, je-li manželka hraběte vržena do vody, poněvadž je občanským dítětem — bude osud hrdinů rozveden především z události, mravů a zvláštností jejich doby.

Jsou-li postavy z doby t. zv. epické, kdy je vnitřní svoboda lidí ještě omezena, kdy jeden na příkladu, mravech a chování druhých daleko více závisí, kdy není sice nitro lidí chudé na pocity, jako spíše je nedovedou vyjádřiti — pak vůbec není třeba v charakterech dramatu uváděti tyto příčiny. Tu působí ne tak činy a krásné řeči jako spíše postup citů, jež se zhušťují v odhodlání a čin. *Dramatické charaktery ukazují pak stupeň vnitřní svobody, vznik a průběh vášně, která stojí ve vnitřním protikladu ke skutečné zaujatosti a navivě starých předloh.*

Nyní by umělec snadno naplnil své postavy silným a bohatým životem. Kdyby se přesto nezdál skutečným, je to tím, že jednotlivé předpoklady děje nesnesou takto upraveného života hlavního hrdiny. Neboť děj z povídky či pověsti obsahuje mravní stupeň tvoření a *vlastnosti doby básník vystihne stejně těžko jako charakter.* Může na př. orientálcí vložit do úst jemné myšlenky a něžné citění, sladké vášně a přece zabarviti charakter krásným zdáním umělecké pravdivosti. Nyní však děj nutí k tomu, aby charakter zanechal dámy z harému nebo poručil ostříhati hlavu. Tu nepochybně propukne rozpor mezi dějem a charakterem. Tutou občasnou potíž nepřekoná občas ani největší nadání. Je třeba veškerého umění, aby se tento rozpor skryl.

Proto jsou milostné scény v historických hrách obtížné. Žádáme zde bezprostřední neposkvrněnou vášeň a těžko se tu udrží dobová barva. Nejsnážší je způsob Goethův v Markétce, kdy básník může malovati charakterové zvláštnosti sytou barvou a zajíti až na hranice genu.

Každý básník se musí obtížně vyrovnávat s tím, co ději předchází a jej vysvětluje. V epických látkách hrdinských pověstí velkých kulturních národů je již děj umělecky přizpůsoben, a to podle jiných zřetelů než dramatických. Životy a osudy hrdinů jsou uzavřené, jejich činy osudem určené a tvoří obyčejně řetěz jednání i utrpení. Je však možno z nich některé články pro drama oddělit. Postavy kolísají v obrysech, jejich charakteristické vlastnosti jsou mocně rozvinuty. Představují vrcholnou sílu a tvořivou potenci národa. Jsou osobitě a vznešeně rozvinuty. Osudné události jejich života jsou právě tak hojné jako žádá drama pro lásku i nenávisť, egoistické úsilí, boj i zánik. Jsou dále posvěceny nejdražšími vzpomínkami národa. Byly pýchou, radostí a potěšením milionů. Jsou přetvořeny lidovou tvůrčí silou, která dbala, aby i po staletích byly ještě dosti ohebné a dovolily i dramatickému básníku prohloubení charakterů stejně jako změny v ději. Mnohé z nich se nám zachovaly v pouhých zlomcích nebo byly částmi eposu a většina z nich má i v našem zpracování mnoho společného s původní předlohou.

To platí o velkém cyklu pověstí řeckých, jež po dlouhodobém tradování přešly do dějin římských, o hrdinských pověstech německého i románského středověku.

Při bližším posudku se ovšem epické charaktery odlišují podle osoby, jak je to v dramatu nutné. Hrdinové Homérovi i Nibelungů jsou velmi určitými osobnostmi. Pohled do nitra lidské duše a nestálých citů není pro epické básníky příznivý, protože odvozují často osud hrdinův z jeho charakteru a osudné činy z jeho vášní. Již v básních dřívější doby obdivujeme znalost lidského srdce a někdy správný smysl, který by rád vysvětloval osudy lidí z jejich ctností, chyb a vášní. Méně úspěchu mívali v předvádění toho, co předcházelo. Život osob se jeví v charakteristických rysech anekdoticky zabarvených, často velmi ostře vyzorovaných. Přechází se však a krátce odbývá to, co po takovém činu následuje — tichá příprava a účinek na duši. Hlavním půvabem vyprávění je, jak se člověk drží mezi lidmi, jak se probíjí nebo podléhá v boji se silnějšími — tedy popis vyšší pevnosti, souboje, bitvy, dobrodružství na cestách atd. Nejtvrději vyráží city tam, kde se někdo tvrději brání přesile. I zde tuhne výraz v mnohokrát opakovanou formu jako nárek a prosba k bohům. Snad proto, že vypravěč vysvětluje svůj stav.

Téměř vždy mluví hrdinové jednoduše, chudě, monotonně, stále opakují určitá citoslovce. Tak monolog Odysseův i Penelopin v básni, která vystihuje nejbohatěji i nejcharakterističtější osobitý život. I tam, kde vnitřní souvislost události spočívá na tajemných nárazech a vlastní vášni jednotlivých osob, kde z nitra charakteru se rozvíjí osudový děj, sotva básník vášeň analyzuje. Kriemhildin plán pomsty za vraždu manželovu,

rozčilení a napětí tohoto poutavého charakteru, který žije tak silně v duši básníkově — jak krátce a skrytě jsou naznačeny ve vyprávování. Tu jsou příznačné lyrické přídavky, monology, žaloby a otřásající výkřiky daleko chudší nežli v Odyssei. Naproti tomu jsou zvláště živé a široce rozvedené vlastnosti hlavního charakteru určující jeho náklonnost či nepřátelství k druhým.

Ale jakmile se zdají mocné stíny postavy na jevišti lidsky blízko, ztrácejí důstojnou velikost obrysu. Jejich řeči, účinné v epickém vyprávění, ztratí v jevištním iambu svou živost, jsou malé a všední. Jejich jednání se nám zdá pojednou hrubé, divoké, barbarské, ba docela nemožné — jako vily a skřítkové ze starých lidových pověr.

První snahou básníkovou tedy musí býti přetvoření a prohloubení charakteru, čímž se nám tyto postavy stanou lidsky srozumitelnými. Víme, jak lákala tato práce Řeky. A oni přejímali své hrdinské látky. Byly spojeny s přítomným životem tisíci vlákny, místním podáním, modloslužbou i tvůrčím uměním. Volné tvoření doby dovolovalo provést určité změny, takže minulost podávala pouze surovinu. A přece! *Historika atticke tragedie je ve skutečnosti historikou vnitřního boje, který vedli básníci v oblasti látky, jež odporovala jednotlivým hlavním zákonům dramatické tvorby.* Tato látka pak činila tím větší nároky na umění herecké. A také nároky divákovy na bohatý obsah charakteru se stupňovaly.

Euripides je pro nás příkladem, jak byla řecká tragedie rozdělena vnitřním protikladem mezi potřebou látky a většími požadavky uměleckého provedení. Nikdo z jeho předchůdců nedovedl lépe plnit postavy epické báje plamennou, až do morku hlodající vášní, nikdo se neodvážil přiblížit svým divákům dramatické charaktery s tak realistickou vynalézavostí a s takovým porozuměním, nikdo tolik nečinil pro herecké umění. Všude v jeho pracích je patrné, že jeviště i postavy získaly na významu.

Ale herecky působivé jednání a práva jevištní, třebaš stouply, přece přispěly ke zhoršení jeho děl. Muselo býti protivné, jestliže osoby myslily a cítily jako současní Athéňané, ale jednaly jako barbarští Skytové. Jeho *Elektra* je zavržená dívka ze vznešeného rodu, která se vdá z nouze za chudého, ale hodného rolníka. S podivem pozorujeme, že pod její hrubou halenou přece bije statečné srdce. Ale jen velmi těžko uvěříme ujišťování, že je dcerou zabitého Agamemnona. — Jestliže v *Ifigenii v Aulidě* matka a dcera při prosbě o pomoc položí ruku na bradu Achilla a Agamemnona a zaklínajíce ji podle lidového zvyku najdou ji změkklou, a jestliže Achillés Klytimestře ruku odsune, byl tento mimický nápad sám o sobě podařeným hereckým motivem, ale nesouhlasí s obvyklým pohy-

bem maskovaných a krojovaných osob. A třeba tento pokrok mocně stupňoval scénický účinek na diváka, činil zároveň z Ifigenie utlačenou Athéňanku a zamýšlené její obětování nepravděpodobným.

I jinde povoluje básník žádostem svého pathetického herce po velkých pěveckých efektech tak dalece, že srozumitelný a srdečný průběh svého děje náhle a bez důvodu přerušuje malbou starých příhod z bájí, zběsilostí, vražd dětí a pod. Příčinné spojení událostí se stává pro tyto operní a činoherní efekty vedlejší, tragická pádnost se ztrácí, osoby se stávají nádobami na všelijaké city, hravě a sofisticky se odlučují od své minulosti. Skoro v každé hře můžeme vycítiti, že básníkovi se rozjela stará látka z bájí stupňováním jevištních účinnů jako zpuchřelá vlákna, takže nebyla již s to, aby se z ní utkalo pevné dramatické tkanivo. Kdyby se nám dochovaly hry jiných současníků, poznali bychom asi, že i jiní nadarmo usilovali o smíření mezi danou látkou a životními podmínkami dramatického umění.

Neboť musíme zdůrazniti:

Co zmenšuje básnickou velikost Euripidovu, to není nedostatek ethosu, nýbrž přirozené a nepřetržité rozkládání, které muselo přijíti v dramatické látce pro její podstatu nedramatickou. Přispívalo k tomu její stále přemýšlení. Novější básníci, kteří použili pro dramatické umění takřka všech pověstí, chtěli získati nový naléhavý podnět, něco poutavého pro diváky. Nacházeli to v kladení nových úkolů svým hercům. A tento přirozený pokrok zkazil postupně děj i role.

My se díváme na epickou roli daleko nepříznivěji. Je pro nás rozbitým světem. I ta, která zdomácněla — Homér a Nibelungové — působí radost především vzdělančům. Naše jeviště se od dob řeckých ještě více zrealisovalo a žádá si charakterly bohatší a složitější, do detailu vypracovanější obsah. Hrdina je ovlivňován okolím, na něž hbitě reaguje. Živé, přírodní, energicky zaostřené city vyúsťují v rozhodnutí a činy. Lehce se vypíná sobectví jednotlivců, hbitě se napojuje samostatná prostota dětské duše a obě mohou býti v téže osobě spojeny s proslhanou, až neřestnou lstivostí, jež tak dobře charakterisuje zkaženou civilizaci.

Tato nesvoboda, sjednocení zdánlivě protikladných rysů, rozličné způsoby a důvody jednání nacházíme u velkých vůdců národa stejně jako u malých, prostých lidí. Tím ovšem byl ztížen náš úsudek o charakterech, o jejich ceně či škodlivosti, o jejich náladách a pohnutkách. Máme posuzovati člověka podle vzdělání a morálky, podle mravního citění jeho doby — dobu pak podle vzdělání a morálky sebe sama. *Nyní se lidé pokoušejí nazírati na dřívější staletí a středověk z jakéhosi středního průměru morálky v národě. A tu se s úžasem vidí, jak je to obtížné.*

Máme posuzovati podle trestů, které staré právo ukládalo odporným zločincům nebo podle ohavnosti dvoru Merowingerů? Tehdy bylo setva něco, co dnes nazýváme veřejným míněním. Můžeme nejvýše říci, že dějepisci nám zanechali zprávy o mužích, kteří si zasloužili důvěry. Jestliže se knížecí syn opět a opět zvedal proti otci, byl míněním své doby souzen nebo omlouván? *Již při velmi jasných událostech cítíme, že nám cosi chybí k plnému pochopení.* Nejen proto, že víme příliš málo o době; ale i proto, že často nerozumíme tomu, co se traduje, jako musí rozuměti dramatický básník při svém příčinném spojení a vznikání z jádra lidského života.

Kdo by ovšem nechtěl vyšetřovati skutečné poměry a dějinný charakter svého hrdiny, kdo použít pouze jeho jména chtěl by na jevišti ukázati pevně viděné události oné doby podle pohodlně sestaveného historického díla, ten by se vyhnul všem obtížím. Ale hledal by těžko látku opravdu dramatickou. *Neboť dramaticky cenná hmota je obsažena tam mezi kamennou hmotou dějin, kde začíná intimní život hrdinského charakteru — a to se musí umět najít.*

Dejme si nyní vážnou práci a poznejme co možno nejvíce hrdiny vzdálené minulosti. Tu se nám v jejich životě objeví něco nedramatického. Neboť jako u epických básní, tak i u dějinného života starých dob je obvyklé, že nenalzáme stopy po vnitřním boji lidí, jejich citění, myšlenkách. A také je nenalzáme u žádného pozorovatele. Lid, jeho básníci a dějepisci vidí člověka dobře a ostře v okamžiku činu, cítí velmi niterně, co charakterisuje jeho životní projevy, cítí to s dojetím, nadšením, rozmarem i odporem. Avšak jen v okamžiku, kdy se jeho život projevuje navenek, je i pro dobu přitažlivý, poutavý a srozumitelný. Dokonce i řeč má potřebný výraz pro vnitřní příčiny až k činu. I vášnivé vzrušení se vyžívá především v účinku na jiné a jeví se nám pouze ve vysvětlení, které podává okolí.

V citění i zpětném účinku na charakter onoho člověka chybí jakákoliv technika představovací, podíl na veřejném vyličení charakteristických vlastností. Ani bohaté rozvedení událostí nebývá u těchto vypravěčů časté. Poměrně suché seřazení událostí bývá více či méně často přerušováno anekdotami, které předjímají nějaké životní události hrdiny, důležité pro současníky. Někde se tak děje vhodným slovem, jinde energickým činem. Právě na takových pověstech spočívá cena, která vede lid k vypravování o hrdinovi a jeho činech. Víme, že i přes reformaci, ba i přes polovinu osmnáctého století bývá toto pojetí časté i u vzdělanců, takže ještě nyní svému národu nezmizely.

✓ Tento nedostatek dramatického života ztěžuje básníkovi porozumění

a předvedení hrdiny. Ale i v povaze našich praotců bylo ještě něco zvláštního, co činí jejich život občas velmi tajemným. Již ve své nejstarší epické době ukazují ve svých charakterech, řečích, poesii i mravech sklon k tomu, aby uplatňovali své vlastní niterné hloubání a pojmání událostí. Velmi bohatě zasahují obrazy vnějšího světa do duše starých Germánů, kteří byli mnohostrannější a vnímavější než kterýkoliv jiný národ světa.

Avšak v krásném, jasném, klidném způsobu Řeků nebo v pevné, praktické jednostrannosti Římanů se jeví, co přijali v řeči i skutcích. Oni zpracovávají zvolna, vnitřně. Co vytryskne, má silné subjektivní zabarvení a příměsek jejich citu, který jsme mohli nazývat již v nejstarších dobách citem lyrickým.

Proto stojí také nejstarší německá poesie v nápadném protikladu k řeckému eposu. Jejím základem není plné a bohaté vyprávění děje, nýbrž ostré vyzvednutí jednotlivých nápadných rysů, spojení momentu s rozvedeným obrazem, uvedení v krátkých, oddělených vlnách, na nichž se pozná vzrušení posluchačovo. Docela stejně je tomu u charakterů, které spojují vzdorovité sobectví s oddáním ideálnímu citění, jež Němcům dávalo od pravěku nápadnou odlišnost a které se báli Římané více nežli jejich tělesné síly a bojovnosti. *Žádný národ nepojal ženskou bytost tak cudně a ušlechtilé, žádná pohanská víra nepřemohla strach ze smrti tolik jako víra německá. Neboť umřítí na bojišti, to je největší pocta a radost hrdiny.*

Tímto pronikáním citu a ideálních představ dostává se charakterům německých hrdinů v životě i eposu již velmi časně poněkud jednoduché skladby, originální a někdy i podivuhodné podoby, která jim dodává hned zvláštní významnosti a hloubky, hned opět dobrodružného a nerozumného vzhledu.

Často se srovnává nikoliv poetická cena líčení, ale poloha charakteru u řeckých hrdinů v *Iliadě* a *Odyssei* s hrdiny *Nibelungů*. *Statečnému Řekovi zůstává smrt čímsi strašným, nebezpečí boje obtížným. Není pro něj v našem smyslu nečestné zabít spícího či bezbranného nepřítel. Není pro něj méně slavným, kdo se chytře vyhne přímému střetnutí a napadne nepřítel, když nic netuší. Německý hrdina naproti tomu podstoupil z věrnosti ke svému pánu nejbezbožnější činy a bezbranného muže napadl lživě zezadu. Mohl by se vyhnouti smrti a zániku, kdyby v pravý čas vykřikl, že je v dosahu nebezpečí. Bohové předpověděli zkázu jemu i jeho přátelům, kdyby pokračoval v osudné cestě a tlačil prám, umožňující návrat, do proudu. Ještě u královského dvora, kde hrozí smrt, může prosebné slovo k dobromyslnému králi, šlechtitná odpověď na srdečně míněnou otázku odvrátiti nejhroší. Ale on mlčí. Ba ještě více: on i jeho věrní*

hanobí a popichují rozhořčené nepřátele a s jistým výhledem na zánik vyzolávají ve hře krvavý zápas.

Řekovi i všem ostatním národům starověku — snad s výjimkou Gallů — by se tento druh hrdinnosti snad zdál trapný a nepravděpodobný. Byl však ryze německý divokým, temným výrazem národního bytí, při čemž znamená pro jedince čest a pýcha daleko více nežli život.

Stejný je tento stav u historických hrdinů. Ideální citění, které ovládá jejich život, bylo nerozumné často již před vznikem a rozvojem rytířství, povinnosti a věrnosti, cti, citu mužské pýchy a vlastní důstojnosti, pohrdání smrtí. Láska k jednotlivým lidem měla často sílu a moc, kterou těžko oceníme a která vždy převládá.

Tak se vznášela Germánská duše již v nejstarších dobách ve svazku, který někdy ani dobře nepochopíme. Zbožné oddání a touha, pověra i pocit povinnosti, tajemná kouzelná slova nebo tajemné sliby hnaly k rozhodnutím a činům, které se snažíme marně vysvětliti rozumnými důvody podle svého vzdělání.

Z toho konečně pocházely veliké středověké nálady, zákony a fantastické sny, které pronikaly s křesťanstvím. Zatím co na jedné straně nápadný protiklad něžné, odříkavé víry a hrubých náklonností válečnického národa Němcům velmi množil rozpory mezi povinností a náklonností, mezi vnějším a vnitřním životem, odpovídal na druhé straně nápadně potřebě oddání, kterou cítil Němec vůči velikým ideám již dávno. Když na místo Wuotana a usmrcených Asengotů nastoupil otec křesťanů a jeho jednorozený syn, na místo bojovné panny stíny svatých, dostal i posmrtný život novou posvátnost a srdečnější významnost. A ke starým mocnostem, jež určovaly rozhodnutí mužova, k danému slovu, naběhnuvšímu zvěřeti, k pitce a hře v kostky, k napominání pohanských kněží a proroctvím moudrých žen přistupovaly nyní požadavky nové církve, její požehnutí i klatba, sliby i zpovědi, kněží i mniši. Po hrubém a bezohledném požitku přišla pokání a nejprísnější askese. A vedle domů krásných žen se zvedaly i ženské kláštery.

Tak se od počátku křesťanství v hrubých rysech citění a pohnutí jednání stávaly rozmanitějšími, hlubšími a umělejšími. To ukazují na př. četné postavy z doby saských císařů, kde se vžila zbožná vřelost právě mezi vznešenými lidmi a mužové i ženy byli vedeni hned touhou po dobytí světa, hned lítostivým přáním smířiti se s nebem.

Kdo cítí, jak obtížné je porozuměti lidem středověku formovaným hloubavou povahou i starou církví, ten si tyto krátké náznaky doplní v každém směru. Proto zde opakujeme dřívější příklad s jiného stanoviska:

Co pracovalo v duši Jindřicha IV., když stál v rouchu kajicníka u zámecké zdi v Canosse? Aby na tuto otázku básník umělecky odpověděl, zjistí, co praví dějepisec. S úžasem pozná, že chápání situace je rozdílné, zprávy jen sporé a srdce tohoto středověkého hrdiny lze těžko vystihnouti. Snadno pochopíme, že nejel k papeži vnitřně zkrusem, on, vypínavý, mocný muž, který nenáviděl v římském knězi svého nejnebezpečnějšího protivníka. Musíme předpokládati, že dlouho ve svém nitru rozvažoval hořkou nutnost tohoto kroku a neoblékal kajicnické roucho bez vztekklé postranní myšlenky. Ale přišel právě tak málo jako lstivý státník, který se pokořuje s chladnou vypočítavostí, aby poznal chybný krok protivníkův a cítil již vyrůstati z této porážky plody svého příštího vítězství. Neboť Jindřich byl středověkým křesťanem. Třebas hluboce nenáviděl Řehoře, kletba církevní byla pro něj přece čímsi příšerným a strašným. K jeho bohu a křesťanskému nebi nebylo pro něj jiné cesty než přes církev. Řehoř seděl na mostě do nebe a měl rozkázati andělům — těmto novým bojovým pannám — aby vyprovodili mrtvého bojovníka před trůn praotcův a nestrčili jej do propasti ke starým drákům.

Papež se dovídá, že císař mnoho pláče a prosí o slitování a že i okolí Řehořovo se dívá na toto pokání císařovo se slzami v očích. Kajicník přece tedy pevně věřil v papežovo právo soužití jej tolik?

Tento vliv církevního svědomí na světskou moc, dobrodružné a neurčitě míchání protikladů, hned pýcha, vyšší smysl, dlouhotrvající a neprožitelná síla, kterou pokládáme téměř za nadlidskou a opět žalostná prázdnota a slabost, která nám připadá opovržením hodnou — to vše dává básníkovi úkol, který není snadno zvládnouti. Ovšem, je pádem své látky, může dějinný charakter volně přetvořiti podle své potřeby.

Je možné, že skutečný Jindřich stál před Canossou jako nevázaný, bezbožný kluk, který si odpykával těžký trest. Co by to rmoutilo básníka? Ale právě tak naléhavá je povinnost napřed vystihnouti skutečný život císařův až do nejhlubších záhybů. Třebas litostivý kajicník nebude jako chladný státník zde pravdivý, musí básník charakter císaře zde smístiti z podstatných částí, pro které ve své vlastní duši nenachází odpovídající názory a které teprve promyšlením dostal do své představy.

Je několik středověkých knížat, která našim rozumovým a mravním měřítkům připadají krátkozrakými hlupáky nebo nevědomými zlosyny — a nezřídka obojími. Historik je s takovými obtížnými úkoly při svém nenáročném způsobu brzy hotov. On hledá porozumění v souvislosti s dobou a přiznává čestně, kde jeho vědění končí. Básník staví tutéž dobrodružnost velitelky do světla dnešního dne, naplní nitro vřelým životem a vyjádří moderní řečí, kusem rozumu a vzdělání své doby. Zapomene,

že děj pochází ze staré doby, která náhodou špatně souhlasí s vyšším lidským obsahem, jaký dal jejím charakterům.

Historické látky z šerého dávnověku a méně známých dějinných úseků našeho národa ponoukají naše mladé básníky k podívaným, jako kdysi epické látky inspirovaly Euripida k deklamacím. Proto by se jejich postavy neměly odkládati jako nepotřebné. Ale básník si položí otázku, zda přetváření, které musí provázeti každý jeho charakter dřívější doby, nebude tak dokonalé, že zmizí všechny podrobnosti historické podoby a zdá dřívější děj snese jeho volné zosobnění. To bude ovšem někdy kamenem úrazu.

Neméně pozoruhodný je boj, který musí dramatik ve svých rolích vésti proti tomu, co má jako povahu idealisovati. Jeho úkolem je dáti velké vášni i velký výraz. Pomáhá mu herec vášnivými akcenty svého hlasu, postavy, mimiky i pohybu. Přes tyto bohaté prostředky nemůže nikdy skoro — a právě v momentech vrcholné vášně ne — ztvárniti skutečný život tak, aby se u stejně silných povah projevila i vašeň a působila tak i na náhodného diváka. Na jevišti musí zjev působit vzdáleně. U malého divadla je třeba naplniti malý prostor výrazy vášně. Ale právě nejjemnější akcenty skutečného citu v hlase, pohledu i ději nebudou pro vzdálenější publikum již tak jasné a poutavé jako jsou v životě. Je třeba také tuto vašeň učiniti ve všech momentech srozumitelnou a působivou. Neboť tu nepůsobí vašeň sama, nýbrž její dramatické vyličení řečí a mimikou. Charaktery na jevišti se stále snaží otevřiti své nitro divákovi. Básník si proto musí voliti vhodné prostředky. Neklidné myšlenky, vášnivě, bleskové uzávěry a střídavá duševní pohnutí hned nejasná, hned živá, vše nemezeně plně, rychle probíhající a nedokonale výrazně, až chaotické — toho všeho nemůže umění tolik nakupiti. Pro každé předvedení významných citů potřebuje jistý počet významných pohybů a slov, jejichž spojení přechody a ostrými protiklady vyžaduje účelnou a promyšlenou hru. Každý jednotlivý moment musí býti širěji rozveden a zesílen pečlivým stupňováním. Básnické umění se musí sice stále řídit povahou, ale nesmí ji kopírovati. K rysům povahy musí přimísiti ještě něco více, co v povaze není. Toto doplnění spočívá jednak v řečech, jednak v hereckém umění.

Pro básníka je nejbližším prostředkem srovnání. Tato nejstarší ozdoba vstupuje do řeči všude tam, kde duše volně rozevře svá křídla v povznesené náladě. Nadšenému řečníkovi, básníkovi i národu, každému vzdělanému člověku je srovnání a obraz bezprostředním projevem stupňovaného života a usilovného duchovního tvoření. Úkolem básnickým je však povýšeně a rozhodně předvésti jednostrannost svých povah a jejich vášni: Bude tedy nevyhnutelné, aby charaktery prozradily i v momentech vyšší

vášně, jak se projevují nejen řečí, ale i nezvladatelným výbuchem pohybovým, tancem, jako někdy v přírodě. Ano, tato vnitřní svoboda projevu je tím nutná a divák ji vyžaduje. A přece je tu veliké nebezpečí pro tvůrce. Musí dbáti, aby jeho slovní vyjádření vášně vypadlo umělecky. I naši největší básníci použili k vyličení vášně prostředků, které až ruší. Je známo, že již Shakespeare při svém sklonu k pathosu velmi rád vytvářel mythologická srovnání a nádherné obrazy. Řeč jeho charakteru je pak nabubřelá a zaviňuje to jen přespříliš bohatých výrazů odpozorovaných životu. Velcí básníci němečtí jsou blíže našemu vzdělání, ale u nich, a zvláště u Schillera, se protlačuje do pathosu nezřídka krásné řečnictví, které se nám dnes už zdá nepohodlné.

Jestliže můžeme rozpoznati protiklad mezi uměním a přírodou v každém vášnivém výrazu, pak to platí tím více v nejniternejším a nejsrdečnejším citění.

Vzpomeňme si znovu na t. zv. milenecké scény! *Ve skutečnosti je výraz milostné vášně, přiváděný z jedné bytosti do druhé, tak jemný, diskretní a málomluvný, že přivádí umění do pochybnosti. Zběžný pohled, měkký tón hlasu může říci milencům více nežli jakákoliv řeč.* Právě nejbezprostřednější projev sladkého citu potřebuje slova jen mimochodem. I okamžiky t. zv. vyznání lásky probíhají často beze slov a jiný člověk je sotva pozoruje. Divákovi může nahraditi i největší sílu básníka a herece v podotknutém již mlčení a tajemném chvění vášně jen největší počet pomocných prostředků. Ano, básník a herec musí užiti právě zde mnoha slov a mimických proků, což je ve skutečnosti nepravděpodobné. Herec může slova básníkova stupňovati tónem hlasu a posunkem. K promyšlenému stupňování však žádá od básníka tvůrčí činnost, která není kopii skutečnosti, ale poskytuje něco zcela jiného — umění. *Máme-li básníkovi při předvádění vyšší vášně poraditi, bude nejlépe dovoliti jeho nadání, aby se volně projevilo a stupňovalo jednotlivé momenty, rozvedlo je v široké, bohaté vyzdobené obrazy — ale zůstávalo životně pravdivé. Neboť plně a bohatě řeči často jen zakrývají chudobu poetické vynalézavosti. Má-li si básník všude všimati okolí, pak to platí především o silných vášních. Musí si však býti vědom, že právě zde může přírodu napodobovati nejméně.*

Jiná nesnáž básníkova spočívá v poměru k herci. *Básník vymýšlí a tvoří pohnutí svých charakterů a reakce na ně: ne jak je čtenář čte, ale jak je herec hraje.* Pevné a vznětlivé tu stojí charaktery v každém momentu scény, reakce jejich jednání na ně navazují a básník nezapomíná, jaké záměry s nimi má v ději dramatu. Vytváří příslušný akord mysli. Projevy charakterů, poutavý děj, působivé scény jej lákají a vidí je ostře

dříve, nežli pro ně najde slovní výraz. Tento výraz často jen neúplně vystihne jeho představu. Snaží-li se pevně zachytiti duševní stránku svých osob z nitra pomocí zapisovaných slov, cítí jejich účinnost jen nedokonale a teprve zvolna si zvyká na jejich tón a zvuk. *I uzavřený jevištní prostor, vnější podobu svých osob, účinek tónu cítí jen jako vedlejší věc, tu více, tu méně jasnou. Celkem je tvůrce slova ještě blíže potřebám čtenáře či diváka, než herec, zvláště není-li sám výkonným umělcem.* Vymyšlené efekty odpovídají někdy spíše potřebám čtenářů, jindy opět potřebám herece.

Nyní však musí dáti básník své velké představě plný a silný výraz slovní. *Vliv jedné duše na druhou bude se stupňovati vlnami řeči, které se zvedají vždy silněji a mocněji a tak také narážejí na pozorující duši. K tomu je třeba jisté doby a jisté šire rozvedení.*

Herec se svým uměním naproti tomu potřebuje přesvědčující proud poutavé řeči a nepotřebuje silný výraz vášně. Tvoří i jinými prostředky, které básník necítí tak živě. Posunkem strachu, nenávisť, opovrzení může někdy strhnouti více než básník nejlepšími slovy. Netrpělivě bude vždy sahati po nejsilnějších svých efektech a tím poněkud změni zákony jevištních účinků, jak si je představoval básník. *Stačí mu často jedině slovo, aby na ně navázal nejsilnější mimické prvky.* Vše ostatní v jeho řeči, i kdyby to bylo sebe poetičtější, bude jemu i divákovi připadat zbytečným prodlužováním. *Při provedení lze vynechati mnoho věcí, s nimiž se při psaní dramatu počítá.*

Rozumí se samo sebou, že povinností hercovou je pečlivě vyhovovati básníkovi a poddati se pokud možno resignovaně jeho záměrům. Nezřídka však bude jeho právo větší než právo řeči — již proto, že jeho zvláštní technika a prostředky ukládají jeho nervům hranice, jichž básník necítí. *A básník bude hájiti své představy čím dále stojí od jeviště a vynasnaží se vymýšleti své děje a situace tak, aby hercovým uměleckým prostředkům napomáhal. A nemusí vždy povolovati herci, klade-li pouze na jeho výkonnost větší požadavky. A rozhodně se vynasnaží prostudovati co nejdůkladněji zákony d možnosti hereckého tvoření, aby s nimi mohl počítat již u svého pracovního stolu a dát se jimi případně i inspirovat.*

3. Drobná pravidla.

Pro *charaktery* na jevišti platí stejná pravidla jako pro *děj*. I ony musí mít *dramatickou jednotu, býti pravděpodobné, důležité a velké, schopné zesílení a stupňování dramatického života.*

Charaktery dramatu mají ukazovati jen ty stránky lidské povahy, kterými se děj popohání a motivuje. Žádný lakomec pořád nelakotí, žádný pokrytec se pořád nepřetvařuje. Žádný zlosyn nezrazuje svou podlou duši každým činem, který podniká. Nikdo nejedná vždy stejně, konsekventně. Myšlenky jsou nekonečně mnohostranné. V lidské duši bojují proti sobě. Různé jsou i směry duševních citění a vyjadřování.

Drama však, jako každý umělecký obor, nesestavuje se z množství životních projevů podle libosti. *Umění náleží jen to, co poslouží ideji dramatu a ději. Ději však slouží jen takové vybrané momenty charakterů, které jsou ze souvislosti lehce srozumitelné. Richard III. anglický byl krvavý a bezohledný násilník. Nebyl jím však stále a vůči každému. Byl mimo to chytrým knížetem a je možné, že jeho vláda se zdá historiku v mnohém směru pozhánáním pro Anglii. Dá-li si básník za úkol předvésti tuto krvavou tvrdost a násilnickou falešnost mocné a lidmi pohrdající povahy, je samozřejmé, že mírné a dobromyslné rysy, které snad měl tento charakter ve skutečnosti, v dramatu mít nebude nebo jen potud, pokud budou zesilovati hlavní povahový rys a pokud toho idea potřebuje. A poněvadž počet převzatých vlastností je malý, má i dramatická postava poněkud jiný charakter než měla ve skutečnosti. Co však bylo u hlavní figury nutné, platí dokonce i u vedlejších. Předivo jejich duše musí býti ovšem o tolik srozumitelnější, o méně místa jim básník věnoval. Tu se sotvakdy dopouští dramatický básník chyb; i necvičenému talentu je tato věc jasná.*

První zákon — jednoty — můžeme i přizpůsobiti takto: *drama má mít jen jednoho hrdinu, kolem něhož se stupňovitě seřadí všechny osoby, ať je jich libovolný počet.* Drama tedy má monarchistickou formu. Jednota jeho děje je v podstatě závislá na tom, že děj se odehrává v rozhodujících osobách. Avšak i jistá působivost vyžaduje zaměření především na jednu osobu, aby divák se pokud možno brzy dověděl, kdo jej má především zajímat. *Když několik vedlejších osob uvádí děj, naznačují již, na kom bude spočívat. A pro diváka není nic nepříjemnějšího nad nejistotu, které roli věnovat nejvíce pozornosti.*

Je tedy předností hry, soustředí-li se na jediný bod.

Kdo se tomuto pravidlu vyhne, má si uvědomiti, jakou výhodu ztrácí, a nedovoluje-li jí látka, má se ptáti pochybovačně, zda je tato nejistota v účinku hry jinde dostatečně vyvážena jinými dramatickými přednostmi.

Od dávných dob je tu ovšem pro naše drama *výjimka. Kde je podstatou děje osud milenců, chápeme je jako jednotku.* Tak v *Romeovi a Julii, Ukladech a lásce, Piccolominim, Troilovi a Cressidě. Ale i tu učiní básník dobře, vloží-li na jednoho z nich podstatnou část děje, a není-li to možné, podepře vnitřní rozvoj obou odpovídajícími motivy na obě strany.* U Shakespeara vede v první půli hry Romeo, v druhé Julie, v *Antoniovi a Kleopatře* vede Antonius až do konce.

Zatím co u Shakespeara, Lessinga a Goetha je hlavní hrdina nepochybný, Schiller jeví sklon ke dvěma hrdinům — a ne vždy sklon prospěšný. Vystupují již v *Loupežnicích*, ale i v pozdějších letech. Od doby, kdy znal antickou tragedii, je to ještě nápadnější. Carlos a Rosa, Marie a Alžběta, nepřátelsky naladěni bratři, Max a Valdštejn, Tell, Švýcaři, Rudenz. Tento sklon se dá snadno vysvětliti: Pathetický rys byl seznáním antické tragedie ještě zesílen. Přichází často do sporu s dramatickou energií. Tak se mu rozkládalo pod rukou dvojí zaměření jeho bytosti — pathetické a dramatické — ve dvě odlišné osoby, z nichž jedna dostala podstatu pathetickou, druhá dějovou (často s příměskem též pathetickým). Toto dělení stišňovalo prvního hrdinu, hrdinu pathetického.

Obtížněji se básník vyhne druhé chybě. *Podíl charakteru na pohybu děje musí být upraven tak, aby úspěšný čin spočíval vždy na lehkém srozumitelném rysu povahy, ne na důvtipnosti jeho úsudku či náhodně projevené zoláštnosti. Pohyb děje se nemůže odvozovati z nemotivovaných podivností charakteru nebo z takových, které zmenšují obecnost jeho poutavost.* Tak pro nás už není katastrofa *Emilie Galotti* tragická, protože i od Emilie i od jejího otce vyžadujeme rozvahu. Dcera se bojí svedení a otec je zoufalý pro poškození dceřiny pověsti únosem. Místo, aby hledali východ ze zámku s dýkou v ruce, končí nejdříve Emilie — to nám už vadí, třeba právě tato katastrofa nádherně vytváří charakter Odoardův. Za časů Lessingových byly představy o libovůli knížecích vládců tak živé, že situace působila docela jinak nežli dnes. A přece by mohl Lessing za tohoto předpokladu motivovati smrt dceřinu silněji. Divák musí býti přesvědčen, že pro Galottioho není východu ze zámku. Otec se musí s posledním napětím sil pokusiti, aby principi bránil násilím. Potom tu však zůstává závadná okolnost, že Odoardovi vskutku záleželo více na zabití ničemného prince než nevinné dcery. To by bylo lidsky pravdivější. Přirozeně tragedie nemohla takový konec potřebovat. To je důkazem, že povážlivost hry spočívá hlouběji nežli v katastrofě. I německý vzduch doby silného Lessinga činil potíže při tvoření velkých tragických účinků.

Nejlepší cítili jako Římané za doby císařské, že smrt osvobozuje.

(Poznámka: Rozumí se, že *Emilie Galotti* se musí provádět v dobovém kroji (1772). Od třetího aktu se nemá spouštět opona a přestávky mají být velmi krátké.)

Předpisuje-li řecký autor *Poetiky*, že *charaktery hrdinů musí být smíšeny z dobrého i zlého, aby vzbudily účast*, pak platí tato věta ještě dnes v přizpůsobení našim poměrům. Germánské jeviště bere své charaktery z živých lidí. I tam, kde básník zhodnocuje postavy z báje, pokouší se je naplnit svobodným lidstvem a bohatým životem, což vede i k idealisování dějinných charakterů i osob přítomných. Básník může pro drama použití každého charakteru, který mu umožňuje sestavení působivého dramatického příběhu. *Bezmezná dobrota a bezmezná špatnost je již proto z hlavních rolí vyloučena*. Umění samo neukládá dalšího omezení. Neboť charakter, na němž se dají bohatě předvést působivé dramatické příběhy, stává se uměleckým výtvozem, pokud jen to dovozuje jeho vztah k mravnímu obsahu nebo společenským poměrům diváků.

Básníková volba je omezena jeho vlastním mužným charakterem, zálibou, morálkou a mravem, ohledem na ideálního posluchače a obecenstvo. Vše, co předvádí, musí zahrát a přizpůsobit v proměnlivých citových příbězích pro zpracování hercovo. *Aby se vystříhal soucitu, musí volit osobnosti poutavé nejen svou důležitostí a silou své bytosti, ale i takové, které dovedou získati pochopení a vkus diváka*. Musí tedy rozumět tajemství, jak zušlechťovati a zkrášlovati svým současníkům události strašlivé, hrozné, špatné i odpuzující smíšením v charakteru. U germánskou scénu je otázkou od Shakespeara sotva více pochybnou, čeho a kam se až v tom má básník odvážit. Kouzlo jeho tvůrčí síly působí snad na každého snad nejvíce rozvedením zlomyslných charakterů. *Richard III.* a *Jago* jsou vzory toho, jak má básník mísiti dobré a špatné. Životní síla a ironická nevázanost, jak si zahrávají se svým životem, dává vysoce významný prvek, abychom se jim i přes svůj odpor obdivovali. Oba jsou padouši bez kousku něhy. Ale sebevědomím své povahy ovládají okolí s téměř nadlidskou silou a jistotou. *Richard* je divoký syn doby, plný krve a ukrutnosti. Nezná povinnosti a vše ovládá sobectvím. Nedorozumění mezi duchem a churavým tělem se mu stalo pramenem chladné nenávisti k lidem. Je praktickým mužem i knížetem, který užívá zla jen když mu prospívá. Je nemilosrdný, plný divokých rozmarů. *Jago* je naproti tomu spíše ďáblem. Jemu činí radost páchat ničernosti. Koná zlo s pocitem vnitřního uspokojení. Motivuje a ve hře jiným opakuje, proč ničí *Maura*. Dává přednost jinému důstojníku, že prý je oblíben jeho paní. To vše není pravda a pokud ano, není to poslední důvod jeho potměšilosti. Hlavní pohnutkou je slast ze splétání pletich a úkladů ke

svému užitku a své výhodě. Bylo těžší jej dramaticky zhodnotiti jako knížete a velitele, jemuž dává důležitost již okolí a velké cíle. Proto jej obdaril *Shakespeare* také ještě více humorem, zkrášlujícím duševní náladu, majícím tu vlastnost, že dodává osklivému a sprostému půvabného osvětlení.

Základem humoru je neomezená svoboda bohaté mysli, která osvětluje svou sílu na postavách svého okolí s hravou rozmanitostí. Epický básník, který má prostředky, vlohy a sklon k nim, může si sám dělati humoristické postavy nebo na postavách zkoušet svůj humor. Tragický básník, mluvící jen svými postavami, může samozřejmě jen to první: že se s nimi o svůj humor dělí. Toto moderní zaměření myslí stále působí na diváky, zároveň poutá i osvobozuje. Pro vážné drama však má toto zpracování jednu obtíž. *Předpokladem humoru je vnitřní svoboda, klid, rozvaha. Základním rysem dramatického hrdiny je však zaujatost, bouřlivost, popudlivost. Klidná a pohodlná hra není průběhu pohnutého děje příznivá. Scéna, do níž se vtačí, rozšiřuje se nevyhnutelně v situační obraz. Kam tedy vstupuje s hlavní osobou do dramatu humor, tam musí mít vyzvednutý charakter jiné vlastnosti, které jej vypuzují z klidu: v sobě samém musí mít ženoucí sílu a nad to děj, nesený k dalším obrazům*.

Je ovšem možno vésti humor dramatu tak, aby nevykloucal mocné vzrušení mysli a volný obzor vlastního i cizích osudů byl stupňován odpovídající schopností charakteru pro velkou vášeň. Pro poučení tato výjimka však není.

Spojení hluboké mysli, jisté síly se značným rozměrem je dar, kterého se dostává ještě řídko našemu dramatickému básníku. Komu se ho dostane, ten s ním nakládá jako bohatý muž a sám si tvoří pravidla, jež vnutí svým vrstevníkům. Kdo jej nemá, ten se nadarmo namáhá, aby své scény zdobně a leskle vymaloval.

Rekli jsme již, jak v našem dramatu mají charaktery motivovati postup děje a jak osud, který je ovládá v posledním principu, nemá být nic jiného nežli sběh situací podnícený jejich osobnostmi. *V každém okamžiku musí divákovi připadat rozumným a pravděpodobným*, třeba jsou jednotlivé jeho momenty snad i překvapující. Právě tím prokazuje básník svou sílu, dovede-li své charaktery tvořit hluboce a mohutně a dovede-li vésti děj se značným smyslem pro jasné porozumění se strany diváka. A znovu opakujeme, že *každé drama musí být pevně sestavenou skladbou, ve které příčinnou souvislost události tvoří události dřívější a vše, co odporuje rozumné pravděpodobnosti, nemá v moderním dramatu místa*.

Musíme si vzpomenouti na vedlejší motiv pro pokračování děje, kterého jsme se dříve nedotkli. V jednotlivých případech mohou charaktery tvořit stín jiných rolí, což v moderním dramatu neradi vidíme. Zakládá-li se děj na ženoucích jej osobách, nemůže jednotlivec s jistotou vésti souvislou událost. Když však v *Králi Learovi* zlosyn Edmund, v *Antigoně* násilník Kreon dají i odvolají rozkaz k usmrcení, tu se zdá náhodné, že rozkaz byl proveden již tak rychle a neočekávaně. Když ve *Valdštejnovi* chce hrdina zrušit smlouvu uzavřenou s Wranglem, je třeba hned zdůraznit, jak nepochopitelně rychle Švéd zmizel. Když v *Romeovi a Julii* dojde zpráva o Juliině smrti dříve než poselství pátera Lorenza, opět se ukáže náhoda rozhodující pro průběh hry. *Toto zasažení nepředvídané okolnosti není však v podstatě žádným rušivým motivem zvenčí, ale pouze následkem charakteristického jednání hrdinova.*

Charaktery totiž učinily osudná rozhodnutí závislá na událostech, na něž už nemohou mít vlivu. Přišlo rozhodnutí, k němuž se Edmund odhodlal pro smrt Cordeliinu. Kreon dal Antigonu zazdíti do hrobky. Zda ve vzduchu očekávala smrt hladem nebo sama smrt volila, to už není v jeho moci. Valdštejn položil svůj osud do ruky nepříteli. A Wrangel přirozeně učinil opatření, aby loudavce donutil k neovladatelnému rozhodnutí. Romeo a Julie se dostali do své situace tím, že jejich život závisí na odvážném a dobrodružném opatření páterově. V tomto a podobných případech přistupuje náhoda jen proto, že charaktery pod přesilou už ztratily svobodnou vůli.

Pro básníka a hru to již není náhoda, t. j. něco cizího, co trhá souvislost děje, nýbrž motiv vzešlý z vlastností charakterů jako všechny motivy ostatní — v základu jen nutný následek předcházejících událostí. *Tohoto působivého prostředku je však užívati obezřetně a motivovati jej přesně podle vlastností charakterů a vytvořenou situací.*

O technických pravidlech stran charakterů v jednotlivých aktech a bodech děje platí:

Každý charakter dramatu má ukázati základní své rysy jasně, rychle a působivě. I tam, kde účinek spočívá ve skryté hře jednotlivých rolí, musí do ní býti divák — až do jistého stupně — zasvěcen. Čím později se objeví nový povahový rys charakteru, tím pečlivěji musí býti již od počátku motivován, aby divák strávil překvapující novost s radostí, že to vše přece odpovídá povaze charakteru.

Na počátku hry, při představení hlavních charakterů, se pravidelně používá krátkých charakterisací. Významné rysy musí býti ovšem objasněny jinak než anekdoticky. Tu je možno k tomu účelu vplést do děje i malé epizody a ne příliš rozsáhlé situační kresby. Počáteční scény, udá-

vající barvu hry, připravující náladu, mají zároveň připravit základní tkanivo hrdinů a jejich charakterů.

Vynikajícím uměleckým způsobem si tu počíná Shakespeare. Ještě dříve než zamotá hrdinu do děje, dává mu projevit se význačnou povahovou vlastností: Hamlet, Othello, Brutus, Romeo, Richard III. Není náhodou, že Goethovi hrdinové (Faust v obou dílech, Ifigenie a Goetz) se začínají monologem nebo tichou rozmluvou (Tasso, Clavigo). Egmont nastupuje teprve v druhém aktu. Lessing projevuje ještě starý zvyk a uvádí hrdiny pomocí důvěrníků. Ale Schiller opět položil velkou váhu na charakteristické uvedení nezaujatého hrdiny. Ve *Valdštejnské trilogii* se představuje povaha hrdinova táborem a v prvním aktu *Piccolominiho* napřed význačnou řadou obrazů. Valdštejna sama však uvádí astrolog v kruhu rodiny a důvěrníků, z něhož během celé hry vystupuje jen zřídka.

Nová role v druhé polovině děje žádá obrat. Divák má tendenci dívat se na vedení děje novými osobami s nedůvěrou. Básník jej pak nesmí rozptylovati a činiti jej netrpělivým. *Proto vyžadují charaktery obratu bohatšího vybavení, poutavého uvedení působivých detailů a skrovnějšího děje.*

Známymi příklady vhodného rozvedení jsou — mimo již zmíněné hry — Deveroux a Macdonald ve *Valdštejnovi*, zatím co Buttler v téže hře opět může býti příkladem, jak se má šetřit charakterem, který zasáhne v posledním dílu hry.

Konečně se má nezkušený básník při mluvení jiných osob s hrdinou stříci toho, aby kladl značnou váhu na toto vyprávění. Stejně rezervovaně se postaví k vlastnímu úsudku charakteru o sobě. *Neboť co o nějaké osobě říkají jiní nebo ona sama, má v dramatu nepatrný význam. Důležitější je, co divák pozoruje ve vzniku a vývoji, prostě v ději.* Může dokonce trapně působiti, doporučuje-li básník své hrdiny jako vznešené, veselé či chytré, ale nedovedou-li toho v ději potom nijak dokázati.

Charaktery se musí vésti scénami s neustálým zřetelem ke scénickému obrazu a potřebám scénického provedení. Neboť i ve vedení scén má herec vůči básníkovi své požadavky a básník učiní dobře, bude-li jich poslouchati. Stojí v přátelském poměru k herci, což ukládá oběma stranám ohledy. Hlavně cíl obou je společný. Oba se zúčastňují na téže látce svou tvůrčí silou: *básník jako tichý vedoucí, herec jako moc výkonná.* A básník se dozví, že herec rychle a rád přináší svou vřelost a dává své vzrušení do jeho služeb. Jen zřídka jej zatěžuje nároky, jimiž chce postavit své umění do popředí — na škodu poesie. Tu má ovšem jednotlivý herec na mysli svou roli, kdežto básník myslí na úhrnný účinek. Rozdílný zá-

jem mnohdy vystupuje při provedení. Ne vždy postoupí básník svému spolupracovníku lepší právo, je-li třeba, aby charakter ustoupil do pozadí. *Zkušenost učí, že herec se rád básníkovi i v takovém případě přizpůsobí, cítí-li jeho dokonalou znalost věci. Neboť umělec má ve zvyku pracovat jako účastník ve větším kolektivu a je-li pozorný, pozná vždy potřeby hry.*

Požadavky právem postavené: *dobrá role, silně a efektní účinky, šetření silami, pohodlné zařízení scény.* To vše musí oběma stranám ležeti na srdci.

Tyto požadavky se však dají stáhnouti ve dva hlavní zákony:

1. *Tvůrčímu básníkovi mají být jasné jevištní účinky.*
2. *Básník má umět vytvořiti tyto efekty pro své charaktery.*

Nejdříve tedy musí básník mít jasný scénický obraz, cítiti stanoviště a pohyby osob k sobě i od sebe, jak je vyžadují jednotlivé momenty děje.

Nutí-li herce častěji, pokud to charakter a hodnost jeho role dovolují, aby se přizpůsoboval vedlejším rolím a ulehčil jejich účinek — opomine-li motivovati přechody z jednoho postavení do druhého, s jedné strany jeviště na druhou, kterou později sám v ději předpokládá — nutí-li herce do polohy, která mu nedovoluje neřucené a působivé rozvedení akce nebo navázání spojení s kontrastujícími rolemi, jak mu bylo přikázáno — nedbá-li toho, které z rolí je neustále třeba přiváděti do hry a které vypouštěti — ponechává-li hlavní role delší dobu na jevišti bez zaměstnání nebo herce příliš namáhá, pak je to poslední důvod k slabému a neúčinnému představení, třebaš básník v průběhu děje dobře dramaticky cítil. Ve všech takových případech se má bráti ohled na požadavky herce. A stejnou pozornost věnuje autor potřebám jeviště. Není pro to lepší metody než *procházení s hercem jednotlivé, nově nacvičené role a navštěvování pilně zkoušky svědomitého režiséra.*

Starý požadavek, aby básník přizpůsobil své charaktery hereckým oborům, se zdá nemotornější, než ve skutečnosti je. Ovšem právě na našem jevišti jsou zvyklosti, které nedovolují překročiti začarovaný kruh. Intrikánu není možno hráti roli z prvního oboru a bonvivant těžko překoná propast k mladohrdinovi. Nicméně je v tom ještě dnes alespoň to dobré, že *talent se připoutává podle své zvláštní náklonnosti k určitému oboru a obsazování rolí je tím ulehčeno.* Každý herec se při tom těší z jisté zásoby dramatických prostředků, které získal ve svém oboru: tón hlasu, akcent řeči, držení údů, postoje, mimika a pod. *Uvnitř obvyklých hranic se pohybuje herec poměrně jistě. Mimo ně je nejistý. Žádá-li básník v těžké roli stejnou pohotovost v různých oborech, je obsazení role těžké a úspěch problematický.* Je-li na př. italský náčelník strany z XV. století zvenčí ostrým, vychytralým, zahaleným a bezohledným zlosynem, ve své

rodině však vřelého citu, důstojný a vážený — žádná nepravděpodobnost — dopadl by jeho obraz různě, kdyby jej hrál charakterní herec, starší hrdina či důstojný otec. Některá stránka povahy by tím asi ztratila. To se stává nezřídka. Výhody správného obsazení podle oborů i nebezpečí obsazení vadného musíme míti neustále na zřeteli.

Básník se ovšem nedá omezovati takovým chytráckým ohledem na bezpečnou jistotu svého úspěchu, kde pro něj jsou charaktery důležité. Musí jen vědět, co je pro něj a pro jeho herce nejpohodlnější a co mu činí obtíže.

A žádá-li se konečně od básníka, aby tvořil pro herce působivé charaktery, je to nejvyšší požadavek, který může býti vůči dramatickému básníkovi postaven. Neboť *tvořiti roli pro herce účinnou — to znamená tvořiti dramaticky.* Duše i tělo herce jsou připraveny dáti se vědomě do tvůrčí práce, aby zobrazily nejtajemnější tušení, pocity i myšlenky, vůli i činy. Básník nechť dbá toho, aby dovedl náležitě a důstojně využití této zásoby pomocných sil pro své dramatické záměry. Jeho umělecké výrobní tajemství — první a poslední, co bylo na těchto stranách uvedeno — je jen jedno:

ať líčí až do detailu přesně a pravdivě, jak silné nápady vyrážejí z tajemného života, jaká žádostivost a čím, jak silné dojmy dotírají zvenčí na nitro hrdinovo.

To nechť popisuje s poetickou plností, která vidí přesně, ostře a bohatě každý jednotlivý okamžik tohoto příběhu a nalézá zvláštní radost v tom, že jej zobrazuje krásnými detailními rysy. Tak ať pracuje a dá svým hercům největší úkoly, důstojně a plně zhodnotí jejich sílu.

Oplet je třeba říci: *žádná technika sama o sobě nikoho nenaučí, jak by se mělo začít, aby se psalo v tomto smyslu.*

Verš a barva

Století, v němž se stal román vedoucím druhem poesie, nepokládá již verš za nepostradatelný prvek básnického tvoření. Jsou i mnohá dramata vysokého stylu, oblíbené repertoární hry našich jevišť, zbásněné řeči nevázanou. Nejméně se veršů používá u dramatických látek z novější doby. Podle toho bychom se mohli domnívat, že prosa je přiměřeným materiálem pro vyjádření myšlenek a nápadů na jevišti dobře nám známých ze skutečného života. *Ale vážné drama se přece jen těžko rozhoduje k tomu, aby se zřeklo výhod, které mu poskytuje verš, a používalo jen prosy.*

Nevázaná řeč běží sice prudčeji, méně namáhavě, ba je i v mnohém ohledu dramatictější. Snadněji se v ní rozliší různé charaktery, poskytuje od tvoření vět až k mluvitelným zvukům větší bohatství barev a odstínů. Všechno je v ní nenucenější, přizpůsobuje se bystře každé náladě, umožňuje půvab lehkého tlachání i humoristického pohodlí, což činí verši potíže. Dovoluje větší neklid, silnější protiklady, mocnější vzrušení.

Ale tyto výhody jsou bohatě vyváženy povznesenou náladou diváka, vyvolanou a udržovanou veršem. Zatím co prosa snadno upadá do nebezpečí, že stáhne umělecké obrazy k okopírování skutečnosti, stupňuje verš charakter až do ušlechtilosti. V každém okamžiku se udržuje v diváku pocit jiný. Stojí tvář v tvář uměleckým efektům, které sej vytrhují ze skutečnosti a nesou do jiného světa, pro jehož poměry je lidský

duch svobodně zařazen. Ani omezení, které má dialektika a stručná strohost výrazu, není příliš citelnou ztrátou. Poetickému účinku není tak důležitá jemnost či strohost jako spíše vliv na cit, jako lesk výrazový, srovnání a protiklady, jež umožňuje verš.

V rytmickém zvuku verše krouží — nad skutečnost povzneseno — vidění a citění divákovy, jak se zjasňuje v jeho duši. Tyto výhody mohou být velmi účinné právě u látek z nové doby, neboť u ní je pozvednutí z denní nálady nejnütnější. Jak to může být uděláno, ukazuje nejen Princ Homburský, ale i způsob, kterým vypracoval Goethe látku samu o sobě nedramatickou v Nemanželské dceři — třeba verše tohoto dramatu nejsou pro herce psány zrovna pohodlně.

Pětistopý iamb se u nás stal dramatickým veršem od doby Goetha a Schillera. Převládající počet trochejských slov v němčině to zvláště umožňuje. Je ovšem poněkud krátký ve srovnání s logickými jednotkami mluvené věty a řádky jsou spoutány ve dvojici. Nemůže stisniti v desíti nebo jedenácti slabikách plný obsah a básník přichází tak při sklonu k bohatšímu a zvucnějšímu výrazu snadno k tomu, aby větu rozšířil na půl druhého nebo i celé dva verše, třeba byla po jednom verši lépe přerušena — a tím proud řeči příliš prodloužil. Ale pětistopý verš má výhodu největší možné plynulosti a pohyblivosti. Může se přizpůsobiti více než kterýkoliv jiný verš náladám, každé změně tempa i hnutí duše.

Ostatní druhy veršů, které dosud byly zhodnoceny pro drama, trpí nedostatkem, že mají příliš silnou osobní barvu zvuku a charakterisaci řeči — pro drama tolik nutnou — více než mírně omezují.

Německý trochejský tetrametr, jehož užil mezi jinými metry účinně na př. Immermann v katastrofě své Alexis, běží jako všechny trochejské verše příliš stejnoměrně s rytmem naší řeči. Ostré kroky taktů, které vyražejí v řeči své stopy, a dlouhý vzletný běh dávají mu v německé řeči — na rozdíl od řečtiny — cosi neklidného, pobuřujícího, temnou barvu zvuku, která by se hodila jen pro vysoce tragickou náladu.

Iambického šestistopého verše, jehož caesura leží uprostřed třetí stopy a který byl tragickým metrem řeckým, bylo v Německu jen řídko použito. Překlady z řečtiny dostalo se mu pověstné tuhosti a ztrnulosti, která k němu nepatří. Je velmi dobře schopen živějšího pohybu a častějších změn. Jeho zvuk je majestátní a plný, pro bohatý výraz dlouhého dechu výborně způsobilý. Má jen tu vadu, že hlavní přerývka, která musí být položena za pátou slabiku, dává oběma polovinám verše velmi nestejný tvar. Proti pěti stopám stojí sedm nebo při ženském rýmu dokonce osm. Snadno se tu v druhé půli tlačí druhá caesura tak silně, že štěpí verš na

tři části. Toto doznívání delší poloviny vyžaduje mužského rýmu a slabika před mužskou koncovkou přispívá k tomu, aby se mu dostalo pádnosti a občas i tvrdosti.

Alexandrin, iambický šestistopý verš, jehož přerývka je umístěna po třetím zdvihu a dělí verš na dva stejné díly, německý verš nápadně rozřezává. Ve francouzštině je účinný, poněvadž v této řeči je akcent daleko více ukryt a různými způsoby přerušován. Působí nejen rozmarným a neklidným slovním přízvukem, ale i volnými, rytmickými záchvěvy mluvené řeči, spojováním i protahováním slova, které my nemůžeme tušit. To spočívá na výraznějším vystupování zvukového prvku řeči, s nímž si umí tvůrčí síla mluvícího hrátí originálním způsobem.

Iambického verše, schopného živého pohnutí, se dosud málo používá. Šestistopý verš *Nibelungů*, v nové době šestistopý iamb, jehož čtvrtá stopa může být nejen iambem, ale i anapestem a má hlavní caesuru stále za prvním poklesem, je toho druhu. Osobitá a německé řeči přirozená je i pozdější přerývka, která se odchyluje ode všech antických meter, jež vykazují pravidelně větší počet slabik v první půli. Kdyby verše tohoto metra nebyly vázány do strof, ale bylo jich užito s malými změnami ve stavbě jako průběžného volného verše s častým přesahováním vět z jednoho verše do druhého, bylo by toto metrum vysoce účinné pro výraz a vášnivý spád. A je možné, že on, který rytmickým vztahům německé řeči snad nejlépe odpovídá, by získal značný význam ve vyprávění, ba někdy i pro obor veselohry. Pro vysoké drama rým, který při tomto metru nemohou dlouhé verše postrádati jako spojovacího prostředku, by mohl vždy dobře znít, nabýti hravosti i tlumiti se přesahováním z verše do verše.

Pro moderní drama je nepostradatelná barva zvuku, tedy jednota metra. Naše řeč a vnímací schopnost divákova jsou ve zvukových ohledech málo vyvinuté. Různosti ve zvuku veršů mohou být pojímány jako rušivé přestávky nebo jako žádoucí výpomoc. Dále však vystoupila účast na zvukovém obsahu řeči a na dramatickém pohnutí osob natolik kupředu, že i každé metrum verše, které ve svém odlišení od toho, co předcházel, poutá na sebe pozornost, by mohlo být chápáno jako rozptylování.

To je také důvod, který by měl vylučovati prósu mezi verši našich dramát. Neboť ona ještě zesiluje kontrast v zabarvení. *Prosa vložená mezi verše dodává osobám cosi hrubě okopírovaného ze skutečnosti.* Tato vada se zvětšuje tím, že je básníkovi prostředkem k vyjádření nálady, pro niž se zdá ušlechtilý zvuk verše příliš vznešeným.

Iambický pětistopý verš nejlépe teče na papír německému básní-

kovi, jehož nitro se napřed vcítilo do jeho struktury. Ale jeho zpracování ve verš dramatický je těžké a mnoha básníkům se nezdařilo. Vytlačuje tak jasně dramatickou vlastnost básníkovu, že můžeme již z několika veršů vzrušeného dialogu rozpoznati, má-li autor dostatečnou dramatickou sílu. Němec ovšem může vždy cítiti lehčeji než se mu podaří vyjádřiti tento vnitřní život v odpovídajícím druhu verše.

Dříve než bude iambický verš způsobilý pro jeviště, musí být básník s to, aby jej správně ovládal, bez chyb, bez přílišné námahy a zvučně, hlavní přerývky i pomocné caesury, zdvihy i poklesy, mužský i ženský rým sestavoval podle známých pravidel a s libozvuknou změnou.

Když získal básník tuto techniku ve stavbě, když se mu daří zvonivé verše libého toku a jadrného obsahu, neznamená to ještě, že jeho verš je již bezpečně dramatický. Těžší práce teprve počíná. *Nyní musí básník získati jiný způsob rytmického citění, jímž by dovedl místo pravidelnosti zasazovati na různá místa zdánlivé nepravidelnosti a tím stejnoměrný tok rozmanitě rušiti, t. j. naplňovati silně vzrušujícím životem.*

Bylo již řečeno, že alexandrin se u Francouzů mění a ožívá nepravidelným zvukovým chvěním v řeči. Dramatická řeč německá nedovoluje herci, aby vedl neomezenou hru se slovy, rychle se střídajícím metrem, ostrými akcenty, prodlužováním a nastavováním zvuků téměř nezávislých na významu, jaký mají jednotlivá slova v řeči. Naproti tomu mají Němci vynikající schopnost vyjádření niterných pohnutí stavbou řeči, spojováním či dělením vět, vyzvedáním a přesmykováním jednotlivých slov.

Rytmika vzrušené duše se projevuje u Němců ještě silněji logickým spojováním a rozčleňováním částí vět, než u Románů zvučnými obraty recitace.

V iambu dramatu vystupuje tento život proto, že se jím pravidelná stavba verše přerušuje, zdržuje a člení v nekonečně různých odstínech, způsobovaných niterným pohnutím charakteru.

Každé náladě se verš poslušně přizpůsobí a odpovídá jí svým rytmem a logickým spojením v jednotu vět, kterou uzavírá. Pro klidné citění a jemné pohnutí, jež nese důstojně nebo ve vzrušené živosti, má svou formu, krásný libozvuk, stejnoměrný tok. V takové klidné kráse běží rád dramatický iamb Goethův. Zvedne-li se citění a stupňovaná nálada, vytéká v nádherné, dlouhodeché řeči, nadnáší se v dlouhých vlnách hned vyznívaje v převážně ženském zakončení, hned se mocně uzavíraje častějším mužským rýmem. To je pravidelně verš Schillerův. — Vzrušení se zesiluje, jednotlivé vlny řeči přesahují verše a vyplňují

i část dalších — a mezi tím se tlačí krátké nárazy vášně a rozbijejí stavbu jednotlivých veršů. Tak je tomu u Lessinga. První a poslední slovo verše — dvě důležitá místa — odskakují a vystupují jako zvláštní členy v řeči, verš zůstává neúplný, místo klidné změny měkkých a tvrdých koncovek následují dlouhé řady veršů s mužským zakončením a caesurou. V těchto poklesech, přes něž se musí při pravidelnosti rytmu rychle přeběhnouti, značně překážejí těžká slova, jak chaoticky se pohybují mezi sebou části verše. To je dramatický verš, dosahující nejmohutnějšího účinku na nejlepších místech u Kleistha — přes všechnu básníkovu manýru řeči. A jak vibruje ještě silněji a uměleji ve vášnivých scénách Shakespearových!

Teprve naučí-li se básník verše takto používat, naplní je dramatickou duší. Vždy však musí dbáti zákona:

Dramatický verš se nemá číst ani tiše recitovat, nýbrž má jej mluvit charakter!

Proto je nutné, aby logické spojení vět pomocí spojek a zájmen bylo snadno srozumitelné, aby výraz citění odpovídal charakteru mluvícího a nebyl nesrozumitelně krátce přerušován ani rozvláčně neběžel dál, aby byla vymýcena tvrdá a špatně znějící spojení hlásek, těžko srozumitelná slova. Pro mluvenou řeč bude jednak lehčí, jednak těžší, aby byl slovu vrácen smysl. Především vadí a rozptyluje každý nesouzvuk, který snad čtenář ani nepozoruje. Každá nejasnost ve spojení vět vrhá herce i diváka do nejistoty a vede k falešnému pochopení. Ale při přesném výrazu je v jemném a duchaplném vzájemném zasazení čtenář bystřejší a vnímavější než snadno rozptýlený a živěji zaměstnaný divák. Naproti tomu dovede herec i leccos vysvětliti. Čtenář sleduje v poměrně klidné náladě krátké věty, přerušované řeči, jejichž vnitřní souvislost mu není snadno pochopiti z obvyklé částice logického spojení vět, snadno vedoucí k únavě. Naproti tomu jsou herci právě taková místa nejuvítanějším důvodem pro tvoření. Akcentem, pohledem, posuňkem dovede rychle objasnit diváku nejzazší souvislost míst básníkem vypuštěných a smysl, který sám vloží do slov, vášně, která z něho prýští, je vedoucím prostředkem, jenž přetváří divákovi obsah zkrácené a nesouvislé řeči v silnou jednotu.

Herec někdy při tom vytváří to nejlepší, neboť jeho umění je silné právě tam, kde básník ponechává myšlenku pouze načrtnutou. Neporozumění čtenáře proto někdy zavíná on sám, neboť nedovede tolik vnímati, jak by měl. Snadno rozeznáme tento zvláštní styl ve verších Lessingových: hojné přerušování řeči, krátké věty, otázky a námitky uvádějící do pohybu dialektické procesy, jež prodělávají jeho osoby, se jeví při čtení

jako vyumělkovaný neklid. Ale jsou až na několik výjimek tak přesné, pravdivé a hluboce procítěné, že básník byl právě proto oblíben herci.

Ještě nápadnější je tato vlastnost u Kleistha — ale ne vždy zdravá a pravdivá. V neklidu, horečnatosti, vzrušenosti jeho řeči nalézá své charaktery vnitřní život, který mooně a občas i nemotorně usiluje o výraz a odpovídající obraz. Ani zbytečné přerušování řeči, ani bezdůvodná oživení, bezúčelné otázky a neporozumění neklade. Má na mysli spíše praktický účel: chce jen vzbuditi jednotlivé důležité představy. Jemu se však často zdá důležité, co ve skutečnosti žádné důležitosti nemá. Časté malé skoky mimo děj ruší nejen čtenáře, ale i diváka.

Účinek verše může býti v německém dramatu zesílen paralelismem veršů nebo i celých sloh. Často v dialogu ostře za sebou následuje klad i protiklad a účinně naznačují odstup. Rozsahu řeckého dramatu nemůžeme my ovšem v této věci dosáhnouti. My dovedeme proti sobě snad vyzvednouti čtyři verše, že je divák chápe v celku, jako klad a protiklad. Při recitaci, která vyzvedá méně logickou stránku a více stránku řeči, která dovoluje hlasu větší změnu, mohly by působiti dobře i delší řádky veršů. Kdyby Řekové svým způsobem spojovali deset trimetrů v jedno a v odpovědi opakovali tentýž tón, není v tom pro nás nic nepochopitelného. Možná, že ve starší době řecké tragedie byl jistý počet recitovaných melodií nebo způsobů, které byly pro hru nově vymyšleny nebo divákům již známy a které, aniž by stupňovaly zvuk řeči až ke zpěvu, spojovaly delší oddíl veršů v jeden celek.

U nás nelze tohoto způsobu přednesu užití. Ano, i při obyčejných verších, které se vyskytnou po jednom, dvou či čtyřech, je určeno metrum. *Neboť náš způsob dramatického tvoření se vyhýbá strojenosti omezující pohyb charakterů a jejich citění.* Potěšení z této stylovosti je menší nežli péče, aby pravdivé působení nebylo zmenšeno umělým omezením. *Básník tedy udělá dobře, zřekne-li se tohoto prostředku a přerušil-li paralelní věty pravidelně sestaveným veršem.*

V duši básníkově se zjevuje s charaktery a dějem v prvním nápadu i barva dramatu. Tento osobitý přídavek každé látky je u nás daleko silnější nežli v dobách dřívějších. Dějepisné vzdělání u nás podnítilo zájem o to, co se odchyluje od našeho života. Básník cítí živě charaktery a děj, jejich zvláštnosti dobové i místní, vzdělání hrdinovo i způsob mluvy, jednání, kroj i společenské formy. Tuto originalitu závislou na látce přenáší básník i do svého díla, do řeči hrdiny, jeho kroje a prostředí, až k dekoraci a rekvizitám. I tuto zvláštnost idealisuje. Cítí to určitě z ideje své hry.

Správná barva je důležitou věcí. Působí vzrušivě a poutavě hned na počátku hry a zůstává až do konce podstatným půvabem, který občas může zakrýti slabiny děje.

V každém básníku se tyto ozdobné barvy nerozvíjejí stejně živě. Nevycházejí stejně silně ani u každé látky. Ale docela nechybějí nikde, kde se líčí charaktery a lidské stavy. Pro epos i pro romány jsou stejně nepostradatelné jako pro drama.

Barva je nejdůležitější u historické látky. Zde pomáhá podstatně charakterisovat hrdiny. Dramatický charakter sám musí mít ve svém eiténi a úsilí obsah, který jej vzdělanci přítomnosti přibližuje daleko více než jeho skutečný portrét. Barva však je to, co odkrývá divákovi vnitřní protiklad mezi postavou z historie a hrdinou dramatu, obléká hrdiny i jejich činy v krásnou podobu cizí bytosti, která vábí naši fantasií. Novější scéna se proto právem snaží, aby předváděným charakterům vtiskla již krojem dobový rys, společenské postavení a mnohé jiné vlastnosti. Jsme vzdálení sotva sto let od doby, kdy vystupoval na německém jevišti Caesar s parukou a kordem. Kdy Semiramis obkládala svou sukni obručemi a několika cizími cetskami, vlasy zdobila nápadnou obroučkou, aby vypadala jako cizinka.

Nyní se došlo na některých jevištích v napodobení historického kroje velmi daleko a překonaly se již nedostatky dějepisných znalostí o dobovém vybavení scény u obecnstva. *Úkolem jeviště není napodobení antikvárních rarit, ale nesmí vmucovati hrdinům oblek, který nikde neexistoval a neexistuje nebo aspoň nebyl možný v tom století. Jestliže básník musí někdy omezovati záliby horlivých herců v oblékání hrdinů, poněvadž to hře neprospívá, ale ruší ji, bude mít ještě častěji důvod, aby si zakázal při hohenstaufském dramatu španělský plášť a na saském císaři blýskavé brnění, které mění jeho Ottu či Jindřicha ve Zlatohlávka a dokazuje nesnesitelně vyciděným leskem, že nebyl zachycen při souboji.*

Podobně je tomu s divadelními malbami a rekvizitami. Rokokový stůl ve scéně z XV. století, řecké sloupoví, pod nimiž kráčí král Romulus, jsou divákovi stejně odporné. *Abyste zamezil tyto nedbalosti jednotlivých režisérů a herců, udělá básník dobře, předepíše-li u her z odlehlé doby scénické vybavení i kroj docela přesně, a to na zvláštním listu.*

Pro něj však je důležitějším materiálem, který udává hře barvu, řeč jeho osob. Pravda, iamb má sám jistou zvukovou barvu a poskytuje charakteristický výraz spíše nežli prósa. Ale i on dovoluje ještě velmi mnoho odstínů, ba dokonce může dáti slovům i lehce dialektické zbarvení.

Pro látku ze starší doby musí býti i v řeči nalezena odpovídající barva.

To je pěkná a potěšující práce, do které se právě tvůrce dává s radostí. *Nejvíce je třeba, aby si pečlivě pročítal zachované písemné památky z oné doby. I jejich cizí řeč působí osobitým přízvukem, stavbou vět, lidovým způsobem mluvy na básníka podnětně. S perem v ruce prostuduje, co se mu zdá vhodné a upotřebitelné pro silný výraz, případný obraz, pádné srovnání či mluvitelný způsob řeči. U každého cizího národa, jehož literatura je někde přístupná, bude taková práce žádoucí — nejvíce ovšem u pohanského dávnověku. Naše řeč měla dřívě — jako dosud ještě řeč slovanská — daleko větší a bohatší obrazotvornost. Smysl slov se neobjasní dlouhou vědeckou prací. Vždy na nich spočívá v lidové duši cosi z prvního smyslového dojmu, kterému děkují za svůj vznik. Je mnoho průpovědí, jinotajných formulí a obrazných mluvních obrátů, které nahrazují reflexe naší doby. Takové obraty si měl tvůrce dobře zapamatovati. Podle jejich melodie vytvoří brzy samostatný základní tón a náladu pro řeč dramatu.*

A při takovém prohlášení děl ze staré doby zůstávají básníkovi ještě jiné malé rysy, anekdoty, leccos zvláštního, co mu jeho obrazy doplňuje a osvětluje.

Co takto nalezl, toho nemůže ovšem používati pedanticky nebo to zasazovati do řeči jako arabesky. Každá drobnost pro něj může znamenati málo, ale podnět, kterého se mu tím dostane, má nejvyšší cenu.

Tato nálada, kterou dodal své duši, jej neopouští ani vede-li své hrdiny scénami. Ona neřídí jen jeho řeč, ale i součinnost osob, způsob, s jakým se k sobě chovají navzájem, formy styku, mravy a obyčeje doby. Ba účinkují i na charaktery a jejich pohyb ve scénách. *Neboť na každé místo dramatu, na každý nápad, na každý čin se věší kolem lidství idealisovaných postav jako zdobný přídavek ta zvláštnost, která nám připadá na těchto obrazech osobitou. Zřídka je třeba varovati básníka, aby v těchto scénických efektech příliš mnoho nedělal. Neboť jeho nejdůležitějším úkolem je, aby dal mluvit svým hrdinům řeči naší vášně a objevil u nich tuto zvláštnost na takových projevech a činech, které budou srozumitelné každé době, poněvadž jsou v každé době možné a myslitelné.*

Zabarvení hry tedy bude zřejmé z vybavení řeči, z charakterů a jednotlivostí děje. *Co básník přináší barvou do svého dramatu, to je stejně málo napodobením skutečnosti, jako jsou jím i osoby jeho hrdinů. Je to volné tvoření. Ale tato přísada napomáhá vykouzlit ve fantasií diváků obraz, který se zdá historicky věrným tím více, čím více se básník staral o skutečný stav oné staré doby — přirozeně ovšem jen tehdy, když mu nechybí síla k předvedení toho, co jej lákalo.*

Básník a jeho dílo

Je mnoho krásných a poetických děl minulých národů — naposledy ze století našich velkých básníků — která vzdělávají úsudek a podněcují obrazotvornost. Toto skoro nepřehledné bohatství uměleckých výtvorů bude snad největším požehnáním pro budoucnost. *Lidová síla pracuje zvláště intenzivně přibírajíc, co je jí blízké a zakazujíc, co se jí přičí. Nedostatek klidu národního byl na újmu i tvůrčí činnosti básníků, protože přimášel nestylovosti.*

Ještě před několika lety bylo v Německu opravdu náhodné, zda duši básníkovu táhl nějaký Athéňan či Říman, Calderon či Shakespeare, Scribe nebo Dumas svým stylem a svými formami.

Dnešní básník začíná dále než kopista a eklektik, kteří bohatě vnímají krásné umění jiných a jím jsou inspirováni k vlastní práci. Nemá obyčejně žádného civilního povolání, které by jej vázalo k některému oboru poesie, a je skoro opět náhodou, který druh poetického tvoření jej právě přivábí. Může jako lyrik nechat vyznít své city, může napsat román a konečně jej může vábiti i divadlo: Lesk večera v divadle, pochvala shromáždění, síla uchovaných tragických dojmů.

Je nemálo našich básníků, kteří se napřed představí veřejnosti svazkem lyrických básní a potom zkouší své štěstí na jevišti, aby se konečně spokojili s mírným úspěchem románů. Nepochybně prokazuje toto básnické nadání značnou schopnost v některém z těchto oborů. Ale kdyby

jím vnější poměry neukládaly žádného omezení a hned je vábil ten, hned onen obor, tu by nebylo možno dosáhnouti dokonalého vzdělání ani v okruhu, pro nějž se jejich síla hodí nejlépe. *Velikým tajemstvím bohaté tvůrčí činnosti je omezení se na jeden úsek krásného umění. To znali Helleni velmi dobře. Kdo psal tragedie, zůstal vzdálen komedii, kdo tvořil v hexametru, vyhýbal se iambu.*

Avšak i básník, pro kterého jsou dramatické postavy potřebou, žije vzdálen od divadla, neběhá-li sám jako herec nebo organisátor pod prozvištěm jeviště. Může psát nebo nemusí.

Vnější nutnost, mocná páka k uvedení talentu do pohybu, mu téměř docela chybí. Divadlo se stalo denní zábavou klidného občana, která neshromažďuje ani nejspatnější, ani nejnáročnější společnost. Neztratil při tomto bohatém rozšíření něco z důstojnosti a výše, které si básník musí přát pro drama vysokého stylu? *Na scéně se úsmí frašky, opery, komedie, formy, světové názory různých staletí. Všechno se chce líbiti — to nejnovější a nejzvláštější a opět to, co je nepohodlnější velkému davu, zatlačuje osatní stranou.*

I látková oblast se stala pro básníka téměř nepřehlednou. Řecký a římský svět, všecken středověk, pobožné knihy a básně židovské i křesťanské, stejně jako národy Orientu, dějiny, pověsti i přítomnost otvírají hledajícímu své poklady. Ale právě to je vada, že při tak nekonečné plnosti látky je volba obtížná i nejvíce náhodná, že žádná z těchto látek není s to, aby výlučně nebo především upoutala.

Pro nás asi ještě nepřišel čas, kdy dramatický život v národě sám bohatě a volně vyprýstí. S potěšením můžeme pozorovati v přítomné době počátky nového rozvoje národního charakteru, které ovšem ještě dramatu nepomáhají. Není náhoda, že to bude pro dramatického básníka německého tak těžké, aby z lyrických a epických pojetí vyzvedl charakter a situace.

Básník však má pracovati pro jeviště. Jen ve spojení s hereckým uměním dosahuje nejvyšších účinků, jakých jen je jeho poesie schopna. Knižní drama je v principu pouze nouzovou pomůckou doby, v níž se buď ještě nedostavila nebo již zmizela plná síla dramatického umění národního. Je to starý druh. Již ve starém Řecku se psaly hry pro recitaci. Mnohé z římských deklamačních her se nám zachovaly. I v Německu má knižní drama dlouhé dějiny od komedie hroswithovské přes stylistické pokusy prvňích humanistů až k největší básni německé — Faustovi. Básnická cena těchto děl je nekonečně rozdílná.

Pokusili jsme se již o důkaz, že technika tvořivé práce u dramatu není docela snadná a bez námahy. Pro tento druh poesie se žádá od básníka více než pro kterýkoliv jiný, a to: *osobitá, ne příliš častá způsobilost uváděti příběhy významných činorodých lidí, vášní a jasnosti dobře temperovaná povaha, bezpečně cvičené a spolehlivé nadání, k tomu znalost lidí a to, co nazýváme ve skutečném životě charakterem, mimo to dokonalé obeznámení s jevištěm a jeho potřebami.* A přece je nápadné, že z mnoha lidí, kteří se pokusili o štěstí v tomto oboru tvoření, většina se stala jen diletujícími přáteli krásy. Právě oni volí práci bez námahy a takovou, která jim slibuje nejméně úspěchu. *Je to přece také vážná práce napsati román, který si zaslouží názvu uměleckého díla.* Ale při ojedinele-tvořivé síle a znalosti lidí může přece každý vzdělanec, který se jinak jako básník nepokoušel, nabídnouti ke čtení něco, kde jsou cituplně se-tkány významné dojmy z vlastního života, viděného i pročitěného. *Proč vábí vzdělané lidi právě nejsvěvolněji ze všech mus, která je tak těžko přístupná a tak nezpůsobná vůči každému, kdo jí cele nepatří?* Který nepřítel jejich životů vede tyto dobrosrdečné přátele, pěstující v prázdných chvílích svého života trochu poesie, k básnickému oboru, v němž předpokladem každého opravdového úspěchu je těsné spojení stále řídké tvořivosti s neobyčejně pevným ovládnutím uměleckých forem? Svádí snad touha člověka po tom, co mu nejvíce chybí? A vyhledává diletant právě proto drama v sobě, poněvadž mu při živých básnických názorech přece je odpíráno tvořivé prožití neklidně poletujících představ ve tvaru umělecké formy? Jistě je u takových lidí pokus o práci pro scénu marný a beznadějný.

Avšak básníkovi, který byl pro svůj život opatřen dramatickou silou, přejeeme před jinými dary trpělivost.

Jeho řemeslo potřebuje i jiné vlastnosti. Má rychle a radostně postřehnouti přitažlivou vlastnost látky a umění ji v sobě nositi, až dozraje. Dříve než sám vystoupí v roli tvůrce na jeviště, má se delší dobu seznamovati s hlavními zákony tvoření. Neboť musí umět vycítit, zda je látka v podstatě pro jeviště upotřebitelná. I v tom musí jeho vřelé srdce dbáti úsudku od prvního okamžiku, kdy po prvé pocítil touhu tvořit. Scénické dílo, které se nezdaří, značí pro něj průměrně jeden ztracený rok života.

Obrazotvornost jednotlivých básníků se nespojuje stejnou rychlostí s látkou. U začátečníka vylétá hledající duše snadno na vrchol, který se nabízí a na první zelené větvi si staví hnízdo. Kdo je poučen zkušenostmi, je vybíravější a dlouho zkouší. Neať častý případ, který nabízí duši látku, nýbrž náladu a *dojem z vlastního života, který fantazie určitým směrem*

přetváří. Nitro pracuje na hře tajně, když si našla hrdinu a hlavní scény, a co od látky žádá, je to, aby jí dávala možnosti jistých scénických efektů.

Obtíže jednotlivých látkových oborů byly dostatečně naznačeny. Básník je však pevně přesvědčen, že u všech příběhů záleží na síle jeho nadání, zda je proměněn v upotřebitelný děj. *Bezpečná básnická síla potřebuje jen několik momentů z pověsti, historie či vyprávování, jen jediný silný a osudný protiklad, aby z něj vytvořila děj.*

Jestliže dramatický básník starověku našel tyto rysy ve své pověsti krátce před zánikem hrdinů eposu, můžeme se tázati, zda je to právě tak nutné v historickém dramatu, abychom středem děje učinili hrdinu historiky, jež by se pohybovala kolem jeho osudu a zániku. Jak těžké a nemilé je umělecko přetváření významných historických událostí, bylo již naznačeno. A nelze také namítati nic proti tomu, že historická účast hrdinů a vlastenecké vědomí básníka i diváka rozhodují často o výběru. Především poskytuje starší německá historie poměrně málo hrdinských postav, jejichž památka by rostla velkým zájmem přítomnosti. *Ale čím jsou pro náš národ císařové z domu saského, franckého, stauffského nebo habsburského? Čile, pro které vítězili a podléhali, možná dnešek odsuzuje. Jejich životní boje nám nezanechaly snadno srozumitelných událostí. Jsou pro národ mrtví, pohřbeni.*

Dále bude rozeznávati vědecky založený básník u nečetných historických hrdinů, žijících ve vzpomínkách národa, zvláštní a nové okolnosti, které setrou část svěžesti jeho práce. Právě patriotická účast, kterou sám přináší a od diváků očekává, zmenší svobodu jeho myšlení, s níž musí jako básník kroužiti kolem svých charakterů, jež ho svádějí k tendenčnímu zosobnění nebo portrétní kresbě. Podaří-li se jednomu německému básníku dramatický obraz velkého kurfiřta, pak jsou Luther, Marie Terezie a starý Fritz tím nepovedenější.

Není nutné, aby se z králů a vůdců dějin dělali hlavní hrdinové historického dramatu, k jehož postavení by se mohlo použití jejich historického života. Daleko pohodlnější a vděčnější je zpracování zpětných účinků, jež padají z jejich osoby na životy jiných. Jak dobře to udělal Schiller již v *Carlosovi* a potom v *Marii Stuartovně!* Filip první hry je zárný příklad, jak je třeba použití dějinného charakteru pro drama.

Neboť s životem známých historických hrdinů je spojeno mnoho postav, z nichž o některých máme zprávy stran jejich vlastností, což umožní jejich chápání. Takové vedlejší dějinné postavy, jejichž život i konec může básník libovolně ovládati, jsou pro něj zvláště pohodlné. Někaká zrada a trest za ni, nějaký vášnivý čin z nenávisti a jeho následky, nějaká scéna z velkého rodinného nesváru, nějaký vzdorovitý boj nebo

podvodná hra proti silnější moci dávají mu mnoho látky. A takové rysy najdeme na každé stránce svých dějin, stejně jako u jiných vzdělaných národů.

Kdo má sebevědomí, zvolí jistě své obrazy raději z látky, která ještě nebyla pro umění připravena, kterou je třeba hledat ve skutečném životě doby minulé či dnešní, jako i z jiných předloh, které nabídl jiné druhy poesie. *Pro vážné drama jsou látky vzaté z románů a moderních novel málo vděčné. Kdyby Shakespeare používal látky novel, nebyly by jeho prameny v našem smyslu nic než krátké anekdoty, v nichž ovšem byla nalezena umělecká souvislost a působivý konec.* V rozvedených epických vypravováních přítomné doby prokazuje přece fantazie básníka svou sílu. Právě v účincích, které jsou pro drama vnitřně nepřiznivé — ozdobné a pohodlné vyličení lidí a situací v románě — může dramatickému básníku obrazotvornost spíše otupiti nežli přiostriti. Neprávem se však proti cizímu vlastnictví těžce pohřeší, bere-li svou látku také z tohoto kruhu výmyslů. Neboť *je-li umělcem, přechází jen velmi málo z tvoření jiných do jeho dramatu.*

Tragický básník ovšem může si svůj děj nařezti aniž by používal látky, která je po ruce. Stává se to však řídkěji a tíže než si myslíme. U velkých dramát naší scény — právě jako jednou ve starověku — je tomu málokdy, aby nebyl sestaven z látky přístupné. Neboť *fantazie má tu vlastnost, že vycitíže pohnutí v životě člověka živěji a přesněji, může-li se připnouti na danou postavu a její osud. Málokdy je samostatný obraz tak pevný a pádny, aby stál za tolik práce.*

A ještě jedno přesvědčení má si básník chrániti: *žádná látka není dokonale dobrá a jen málokteré nelze použiti.* Nejde tu o žádné dokonalé dílo. Každá látka má vnitřní nedostatky, které může básníkovo umění přemáhati tak dlouho, až působí dojmem krásy a velikosti. Každé zasvěcené oko ovšem tyto vlastnosti pozná a každé umělecké dílo bez výjimky dává kritice důvod k výtkám. *Posuzující kritik má dbáti toho, aby i přes tento nedostatek látky poznal, zda básník vykonal svou povinnost, t. j. použil všech prostředků k přehlušení a ukrytí.*

V povznesené náladě, že začíná významné dílo, postaví si básník proti sobě látku přísně zkoušeje, co si oblíbil, jakmile ji začíná jeho nitro zkrášleně chápati. *Ujasní si dobře ideji, odvrhne vše náhodné, co ve skutečnosti na tom závisí.*

K prvnímu vábení, které cítí ve své duši, náleží *charakteristické projevy hrdinovy* v jednotlivých okamžicích vnitřního pohnutí nebo významnějšího činu. Aby tento obraz rozmnožil a charaktery prohloubil, bude pátrati po *vážném porozumění skutečnému životu svého hrdiny a*

jeho okolí. Podnikne tedy *před historickým dramatem důkladnou studii.* Tato práce se mu vyplatí, neboť z ní vyjde řada nápadů a obrazů, které fantazie rychle zasadí do vznikajícího díla. Rozeznávací schopnost naše má právě pro takové význačné jednostrannosti velmi živé pochopení. Básník se proto bude umět vyhnout přecenění historického kostymu a všech podivuhodných zvláštností doby.

Když tímto způsobem rozšířil pokud možno nejvíce svět svého uměleckého názoru, *odloží knihy a opět se rozběhne za svobodou,* kterou nutně potřebuje ke zvládnutí a hravému zacházení s látkou. V duši však má pevně uložena čtyři omezující pravidla:

1. *Děj kratšího průběhu,*
2. *málo osob,*
3. *málo proměn,*
4. *vyzvednutí důležitých částí děje již ve skizze.*

Může si napsati plán nebo ne. Celkem to není důležité. *Síroká písemná sestavování mají to dobré, že jednotlivé nápady se promyšlením objasňují, ale zase tu vadu, že snadno ochromují obrazotvornost a potřebné změny nebo vylučování znesnadňují.* List musí pro návrh plně postačiti.

Dříve, než básník přikročí k vypracování, má míti ustálené charaktery hrdinů, jejich vzájemné postavení ve všech hlavních věcech a právě tak události v každé jednotlivé scéně. Potom se tvoří lehce, obrazy scén a jejich dramatický průběh nekladou práci žádné překážky.

Úsilovná práce před počátkem psaní nevylučuje pozdější malé změny v charakterech, neboť tvořivá síla básníkovy se nechová klidně. Domnívá se, že své postavy žene a je jimi sám tajně popoháněn. Je to radostný běh, který při práci pozoruje sám na sobě tím, jak jeho tvůrčí silou a pod logickou nutností události ožívají vymyšlené postavy ve scénách. Na jednu scénu se navazuje nová, ráhle se zablýskne krásný a velkolepý efekt. A zatím co upevňuje rozjasněnému duchu cíle a přestávky cesty, pracuje viníci se fantazie na efektech, vzrušuje a povznáší při tom sama básníka. Je to silné vnitřní pohnutí, příznivě naloženého básníka obšťastňující a posilující. Neboť *nad silným napětím úsilovně pracující fantazie, která na vášnivých místech napíná nervy, až cítí škrábání, a tváře mu rozehrává, poletuje v radostném jasu ovládací, svobodně se rozhodující a pořádací duch.*

Práce těchto básníků na jednotlivých momentech je různá. Mnohé z nich vycházejí třpytně, citění jejich účinků živě vzrušuje cit. *Co napsali, zdá se jim pouze slabým odleskem světlého vnitřního obrazu, jehož kouzelné barvy zmizely. Jiné momenty se snad rozvíjejí volněji, ne bez*

*námahy. Fantasie je líná, nervové napětí není dosti silné. Někdy to vy-
padá, jako by se tvořivá síla vzpírala situacím. Takové scény nebudou
vždy nejspatnější.*

Velmi různá je i síla tvořivé potence. Jeden píše rychle, druhému se
zosobňují nápady zvolna, těžce tekou na papír. Ne vždy jsou ti rychlejší
ve výhodě. Jejich nebezpečím je, že příliš brzy a snadno tvoří obrazy,
dříve, než fantasie dosáhla nutné zralosti. Často je básníkovi možno, aby
sám řekl, že vnitřní nevědomá práce je hotova, a poznal okamžik, kdy se
správně vytvoří jednotlivé efekty. Nechat obrazy dozrát, to je důležitá
věc. *Tvořící síla je v činnosti i v hodinách, kdy se básník svou prací ne-
obíral.*

*Ne bez významu je řada událostí, kdy básník píše svou hru. Jednomu
vypracovává výborná fantasie scény i akty ve vzájemném postupu. U ji-
ných se připíná hned tu hned jinde na silnější efekt. Co bylo napsáno,
získává převahu nad nenapsaným. Jakmile je názor a nápad uchopen ve
slozech, vystoupí proti básníkovi jako cosi cize souhlasného. Znovu vzru-
šují jejich barvy a jejich účinky mají vliv na pozdější. Kdo pracuje v zá-
konitém pořadí, že se mu rozvíjí nálada z nálady, situace ze situace v pra-
videlném sledu, nevyhne se vždy tomu, aby se mu tiše a znenáhla ne-
uhmula pod rukama cesta, kterou chce vésti své postavy. Zdá se, že takto
pracoval Schiller. Kdo však naproti tomu zapisuje, co mu právě osvětlila
hravá fantasie, ten přehlédně celkový dojem, průběh a záměr díla bude
měnit v motivech hned tu a hned tam — aspoň v jednotlivostech. To byla
aspoň v několika případech cesta Goethova.*

*Je-li hra hotova až za katastrofu a srdce se radostí povznáší nad hoto-
vým dílem, začíná protiúčiněk, který se uplatňuje proti vysoce vystupňo-
vané náladě člověka. Duše básníková je stále ještě vřelá. Je to souhrn
krávy, kterou vycítil v díle, ona vnitřní představa, která se ještě vznáší
nad napsaným dílem. Po chvíli se mu to zdá pochybené, jindy zase opět
vysoce zdařilé. Celkem však jeví při zdravém úsudku sklon k tomu, aby
důvěřoval síle, kterou dílem osvědčil.*

Ale jeho práce ještě není většinou dokončena. Pomýšlí-li básník na
provedení, necítí přece, jak již bylo řečeno, v každém okamžiku dojmy,
které vzbudily na jevišti momenty jeho hry. Nestejně pracuje drama-
tická síla i v tomto směru a je poutavé pozorovat její kolísání samo o sobě.
Můžeme to poznati i na dílech velikých básníků. Hned vyniká jedna scé-
na živým nápadem scénického děje, řeč se přerušuje a jednotlivé efekty
se spojují přechody. Jindy je pohodlnější pro čtenáře nežli pro herce,
umí-li básník dobře cítiti celek scénického účinku. V jednotlivostech přece
spíše pečoval o slovo a efekt, kterým působil u psacího stolu na chápavou

duši. Ale nejen herec žádá silné účinky, tu mocnější, tam opět přitlumené.
*I obecnstvo stojí proti ideálnímu ztělesnění, vyžadujícímu určitý druh
jednání. Za Shakespeara byla fantasie diváků bystřejší, zásoba použí-
vaných slov větší, ale porozumění celku pomalejší. Dnes má rovněž obe-
censtvo duši určitých vlastností. Pochopila již mnoho, porozumění cel-
kové souvislosti je rychlé a nárok na rychlý spád velký, záliba v určitém
druhu situací je nadměrně vyvinuta.*

*Básník je nucen přizpůsobiti dílo divadlu i obecnstvu. Tuto záležitost,
zesilovanou režii, nemůže ovšem provést vždy básník sám.*

*Škrty jsou pro dramatické dílo často velikým dobrodiním a nepostrá-
datelnou podmínkou úspěšného provedení. Jsou nárokem divadla vůči
básníkovi, neviditelnými pomocníky a prostředníky mezi záměrem básní-
kovým a nárokem divákovým.*

*Kdo pocituje u pracovního stolu básnickou krásu díla, ten nerad myslí
na to, jak se efekty změní ve světle rampy. I velcí spisovatelé, kteří odha-
lují krásy velikých myšlenek současníkům, shlížejí rádi s pohrdáním na
potřeby jevištního řemesla, které nejkrásnější poesii nemilosrdně mrzačí.
Kdo takto chápe, těžko ocení zákony a pravidla nutná pro životní zosob-
nění lidmi. Teprve tužka režisérova uvede do krásných forem umělecká
díla Shakespeara a Schillerova, přizpůsobí je dokonale jevišti. Ovšem
každé jeviště se netěší takovému technickému vedení a vybavení, jež by
konalo tuto práci s úpravou vět a slov v dokonalém porozumění pro po-
měry scénické. Velmi odporuje tvrdá pěst, která se zařezává do drama-
tického krásna, poněvadž bude jednou nepohodlná nebo odporuje vkusu
usedlého obecnstva.*

*Autor díla nemá proto zkrácení svého díla ponechávati cizím lidem.
Nemá-li jevištní zkušenosti, činí to těžko bez cizí pomoci. Má si tedy vy-
hraditi sám poslední posudek, aby se zkrácení provedlo jen s jeho sou-
hlasem. Ale vyslechne náhledy lidí, kteří vědí více, se sebezapřením a ho-
tov jim vyhověti tam, kde mu to dovoli umělecké svědomí. Když však
jeho úsudek ještě není nepodjatý, musí se vyhýbatí při prvním vníkaní
dobromyšlné kritiky do jeho duše nejistotě a vnitřním bojům. To bude
jeho úsudku velmi užitečné. První rušení v pohodlném míru básnického
citu, který se těší naplněním díla, je pro vřelou duši poněkud bolestivé, ale
to se vyléčí jako čerstvý průvan v létě.*

*Básník si má svého díla vysoce vážit a milovati je, dokud je nosí jako
ideál v sobě a pracuje na něm. Hotové dílo musí býti také pro něj odbytou
věcí. Musí mu být cizí, aby se jeho duši dostalo nezávislosti pro dílo nové.*

Nejdříve se má básník pokusiti o první přizpůsobení ve své pracovně.
Je to nepřátelská činnost, ale je velmi nutná. Snad pokládal při psaní

jednotlivé detaily za nepostradatelné, rozvedl mnohdy oblíbenou náladu, která je mu zvláště milá, jako by chtěl dovoliti tiché upomínky svému svědomí. Ano, je možné, že dílo v okamžiku dokončení práce, když je pokládá za hotové, má skoro ještě charakteristickou hmotu ne zcela správných a uměleckých proporcí.

Nyní přišel čas, aby dokončil, co zmeškal při práci. *Scénu za scénou přezkoušuje, v každé podrobuje průběh jednotlivých rolí revisi. Stejně hledí i na postavení a přikázané pohyby jednotlivých osob. Snaží se o oživení scény v každém ohledu a momentu, aby dosáhl přesného určení příchodu a odchodu osob, aby přeložil dekorace a rekvizity na místo nejvhodnější, aby nepřekážely. A neméně přesně usiluje o dramatický proud scény samé. Snadno někde objeví příliš dlouhý výjev, řeč, některý vedlejší výraz se mu zdál příliš důležitým, nebo role milence ruší celkový účinek vystupující příliš do popředí, nebo konečně rozvedení dialogu je příliš široké a rozvláčné. Neúprosně škrtá a vymazává, co ruší stavbu scén — i kdyby to bylo sebekrásnější. Jde dále a zkouší spojení scén jednoho aktu, potom jejich celkový účinek. Usiluje, seč je, o odstranění proměn dekorací, především tam, kde se takovými přerývkami akt dvakrát přerušuje. Při prvním pohledu se mu to zdá pravděpodobně nemožné. Ale musí to být možné.*

Zdají-li se mu akty uzavřené, jejich členění na scény uspokojivé, potom nechť sleduje stoupání děje v jednotlivých aktech a přesvědčí se, zda síla druhého dílu odpovídá síle prvního. Ať stupňuje vrchol svou nejlepší poetickou silou a má bystré oko pro akt obratu. *Neboť kdyby diváci neměli býti spokojeni s katastrofou, leží často chyba v předešlém aktu.*

Pro básníka je určen zvykem současníků čas, v němž musí děj ukončiti. S údivem čteme o schopnosti Athéňanů, že dovedli skoro celý den prožívat mocná tragická hnutí. Ještě *Shakespearovy hry* byly daleko delší než by se hodilo pro naše obecnost. *Nezkráceny i v malém sále, kde se dá mluvit rychleji, zabraly by skoro čtyři hodiny.* Náš divák snáší v uzavřeném divadle jen těžko představení delší než tři hodiny. To není nijak jednostranné a úzké pozorování. Neboť v době delší lze sotva zabrániti rušení odcházejících diváků a jistému neklidu těch, kteří zůstali. Omezení toto je však nutné jen proto, že vzdor nádhernému a bohatému příběhu jsou tři hodiny pevnou hranicí, ale zvláště proto, že za našich poměrů se při čtyřech přestávkách ztratí skoro půl hodiny. Je známo, že Schiller se z německých básníků nejtíže vyrovnává s časem a třebaš jeho verše běží rychle, byly by jeho hry přece zabraly delší dobu než snesou diváci.

Pětiaktová hra, která po přízpůsobení jevišti obsahuje v jednom aktu průměrně pět set veršů, přestupuje již daný čas. Celkem se může

2000 veršů považovati za pravidelnou délku jevištní hry. Její trvání je přirozeně podmíněno charakterem hry, středním tempem řeči, stručností nebo lehčím tokem verše a tím, zda děj sám vyžaduje mnoha přerývek, paus, davových hnutí a mimické hry herců, a konečně jevištěm, na kterém se hraje. Neboť velikost a dobrá nebo špatná akustika místnosti, jakož i místní zvyk působí podstatným vlivem. Mnoha významných děl našich básníků by se autor marně dovolával.

(Poznámka: Dvacet našich velkých jevištních her má tuto délku ve verších:

Carlos	5471	Othello	3133
Maria Stuart	3927	Coriolan	3124
Valdštejnova smrt	3865	Romeo a Julie	2979
Nathan	3847	Nevěsta Messinská	2845
Hamlet	3715	Piccolomini	2669
Richard III.	3605	Kupec benátský	2600
Torquato Tasso	3435	Julius Caesar	2590
Panna Orleánská	3394	Ifigenia	2174
Vilém Tell	3286	Macbeth	2116
Král Lear	3255	Princ Homburský	1854

Čísla nejsou naprosto přesná. Verše neúplně se připočítávají a prósu nelze — zvláště ne u Shakespeara — také přesně sečíti.

Dramata v próse: *Emilia Galotti, Clavigo, Egmont, Úklady a láska*, odpovídají našim jevištním poměrům asi nejlépe. Z vypočtených veršovaných dramát se provádějí najednou jen některá. Jedním z nejobtížnějších je *Carlos*, který přesahuje všechny meze. *Valdštýnův tábor* s několika zpěvy má 1105 vzletných veršů a všechny tři dramatické básně cyklu čítají dohromady 7639 veršů. Při provedení najednou by si vyžádal tento cyklus asi stejné doby jako pašijové hry v Oberamergau. Každá jednotlivá role klade požadavky — při celkovém provedení — které se vymyká silám jednoho herce.)

Jejich díla pocházejí většinou z doby, kdy byly jevištní poměry poněkud odlišné. *Kdo chce nyní na jevišti zdomácněti, musí se poddati požadavkům, které nelze hned odstraniti.* Básník tedy bude nakonec chrániti své dílo i co do počtu veršů, a kdyby přesahovalo jevištní dobu, pak je znovu a znovu přezkoušiti. Má-li tuto trpkou práci sebezkoušky za sebou, pak může pomýšleti na to, aby připravil hru pro veřejnost.

Pro tuto práci potřebuje náš básník nezbytně *zkušeného divadelníka*. Nalezne jej v řediteli nebo režiséru velké scény. Pošle mu svůj rukopis.

Nyní začíná nové uvažování, ménění, zkracování, až je znění hry připraveno k provozování. Provede-li básník účelné změny, pak bude jeho hra obvyčejně provedena v divadle, se kterým nastoupil důvěřivě ve spojení. Je-li možné, *aby byl při provedení*, bude to pro něj velmi užitečné nejen proto, že sám hned pozná vady a nedostatky své práce, neboť u mladých spisovatelů se zřídka vyskytuje taková znalost sebe, nýbrž i proto, že se zkušenému řediteli divadla objasní mnohé slabiny a nedostatky hry teprve při představení.

Pravda, první styky básnickovy s divadlem nejsou pro něj bez nepohodlí. Péče o přijetí hry stíší i zmužilá srdce. Zkracování hry boli a přecházení jevištních prken v polotemnu není příjemné pro vnitřní nejistotu a pro úvahy o nehotových výkonech představitelů.

Ale toto spojení s divadlem má i mnoho srdečného a poučného: zkoušky, vnímání skutečného scénického obrazu, obeznámení se s potřebami a organizací divadla. A při snesitelném úspěchu dramatu zůstane snad vzpomínka na ně básníkovi cenným majetkem pro další život.

Zde je jedna výstraha: *Mladý básník se má zajímat o přípravu k představením. Má se přesně učit znát do nejmenších podrobností zařízení scény, správu velkého organismu i přání herců — ale nemá chodit na své hry. Nemá v nich tak horce setrůvati, nemá tak ohnivě hledati pochvalu nových lidí. A dále — nemá hráti režiséra a během zkoušek se má vměšovati pouze tam, kde je to nutné. Není hercem a nemá měniti chyby herců vylepšováním. Poznámá si, co mu napadne, pohovoří o tom s herci. Básníkovo místo je ve čtené zkoušce. Tu zařídí se tak, že na před — pokud mu hlas a cvik dovolí — své drama přečte a že tam, kde je to možné, v druhé zkoušce opět herci čtou své role. Tu se může osvědčiti básníkův dobrý vliv.*

Větší samostatnost jednotlivých krajů v Německu zabránila, aby úspěchy jedné divadelní hry na velkém jevišti v hlavním městě byly rozhodující pro úspěchy na ostatních divadlech kraje. Německé drama musí mít štěstí, aby získalo úspěch na pěti až desíti velkých divadlech v různých částech země, dříve než by se rozneslo, že jeho úspěch na ostatních scénách je bezpečný. Zatím co vychází pověst hry z vídeňského „Burgu“, je téměř jistý i v ostatních divadlech císařství, kdežto již berlínské divadlo má mnohem menší okruh, ve kterém udává tón. Co se líbí v Drážďanech, nelíbí se snad v Lipsku, a úspěch v Hannoveru neznamena ještě stejný úspěch v Brunswicku.

Ni méně tak daleko přece sahá souvislost německých scén, že dobrý úspěch scénického díla na jedné scéně nebo ve dvou divadlech na to upozorní i ostatní. Vůbec je nedostatek pozornosti k tomu, co jinde se pokládá za vhodné.

Když prodělá divadelní hra první představení, pak jsou odtud dvě cesty k rozšíření na jevišti. Jednou je snaha o vydání tiskem a rozeslání jednotlivým divadlům, druhá cesta vede k tomu, aby byl rukopis odevzdán agentuře k vyřízení.

Nyní zastupuje sdružení autorů a skladatelů v Lipsku svým přednostou právní nároky svých členů na německém jevišti. Obstarává vše, čeho je třeba k provedení hry, bdí nad provedením a vede příjem honorářů

a tantiém. Má-li nějaký mladý autor co dělat s divadlem, nemůže se obejít bez podpory sdružení a je tedy v jeho zájmu, aby se stal jejím členem.

Mimo to je žádoucí pro mladého autora, aby vstoupil do bezprostředního styku s divadlem samým, s jeho představenými, s vynikajícími členy atd. Učí se tím divadelnímu životu, poznává jeho požadavky a potřeby. Proto jeho prvním hrám přísluší nejlépe střední cesta. Je-li jeho hra prováděna jako rukopis, nevolí příliš malé písmo, aby nad ním oči suflerovy neplakaly. Pak odevzdá hru pro jiná jeviště ředitelství oněch společností, naváže a podrží spojení s jednotlivými divadly, od nichž může očekávati různé věci.

Mimo to je výhodné, aby jednotlivým hercům, kteří mají zvláštní význam v „jeho“ divadle, zaslal výtisk svého díla. Potřebuje-li vřelé okolí a laskavou účast herců, ulehčí jim takto studium rolí. Toto navázání spojení s váženými hereckými talenty je básníkovi nejen užitečné, ale může mu to získati i jiné významné a vřelé obdivovatele krásy, snad i žádoucí a věrné přátele. Našemu dramatikovi je bystré, rušné okolí vzdělaných herců nutné. Tudy získává, co mu obyčejně chybí — přímou znalost jevištní skutečnosti. To věděl již Lessing.

Když to vše básník učinil, bude při příznivém úspěchu své hry brzy zasvěcen obsáhlou výměnou dopisů do tajemství divadelního života.

A konečně, kdyby se mladý básník-spisovatel, v jistém smyslu dítě svých snů, dostal do světa, potom by měl příležitost, aby získal něco jiného pro své vzdělání mimo znalost jeviště.

Bude jeho povinností míti skvělé úspěchy, aniž by se stal zpupným, chlubitvým, a smutné porážky nésti beze ztráty zmužilosti. Bude míti mnoho příležitosti, aby své sebevědomí přezkoušel a přetvořil i ve vadašně řiši divadla, vůči hercům, novinářům i divákům. Bude moci ze sebe ještě něco dáti, co je daleko cennější a vhodnější pro technicky vyspělého básníka: pevného muže, který nejen chápe šlechtnost ve svých snech, ale i svým životem ji ustavičně hájí a objasňuje.

Rejstřík

- Abteilung 100
Afrodité 52
Agamemnon 33, 70, 77, 82, 133
Achilles 83, 133
Aias 28, 49, 67, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 81
Aigisthos 33, 70, 80
Aischylos 19, 33, 49, 50, 64, 66, 67, 72, 77, 78, 80
Agentura 168
Akcie 32, 47, 127
Akcent 154
Akropole 20, 66, 67
Akt 100
 I. úvodní 91
 II. stoupání 92
 III. vrcholu 92
 IV. obratu 93
 V. katastrofy 94
Alba 107
Alcestes 49
Alexandrin 152, 153
Alexis 151
Alfonso 91, 94
Alžběta 41, 59, 92, 94, 101, 143
Anagnorisis 44, 45
Anapest 152
Andromaché 49
Angličan 85
Anglie 19, 142
Anna 122
Antigona 26, 33, 47, 61, 66, 69, 70, 71, 73, 76, 78, 79, 81, 146
Antická tragédie 39
Antické drama 19
Antonio 91, 92, 93, 94
Antonius 31, 41, 42, 44, 59, 143
Antonius a Kleopatra 30, 86, 112, 143
Appiani 92
Apollo 80
Aristoteles 9, 10, 17, 20, 23, 38, 39, 40, 43, 44, 45
Asengot 137
Athéna 28, 70, 74, 75
Athény 66
Athéňan 11, 23, 44, 49, 68, 69, 70, 73, 74, 76, 158, 166
Athéňanka 134
Athénská tragédie 63
Attické divadlo 84
Attické jeviště 49
Attická kritika 10
Attické svátky 63
Attická tragédie 66, 133
Attinohausen 92, 94
Aubespina 101
Auerbach Keller 115
Aufidius 33, 59, 61, 85, 86, 116, 123

Aufzug 100
Augustus 112
Autor dramatu 66
Autos sacramentales 9
Bakchanale 112
Balkonová scéna 85, 108
Bancquo 86
Banket 95, 97, 110, 112, 123
Barva zvuku 149—157
Básník a jeho dílo 158—169
Baumgarten 55, 92
Beaumarchais 54, 55
Beevolio 54, 57
Berliching 75
Bertha 93, 108
Bitka 116
Blaisius von Boller 13
Boj osob 28
Boj vnitřní 27
Bonvivant 148
Brunswick 168
Brutus 36, 41, 53, 54, 55, 56, 59, 61,
86, 106, 107, 121, 122, 147
Burgtheater (Burg, Vídeň) 168
Burleigh 101
Butler 33, 95, 96, 113, 147
Canossa 24, 138
Caesar (Nevěsta Messinská) 126
Caesar Augustus 112
Caesar Julius 19, 31, 33, 35, 36, 41, 42,
44, 53, 54, 55, 56, 59, 61, 86, 106, 107,
116, 121, 122, 156, 167
Calderon 158
Capulet 21, 23, 54, 55, 56, 84
Carlos viz Don Carlos
Carlos (Clavigo) 106
Casca 122
Cassius 53, 54, 56, 86, 106, 107, 121
Cíl a hranice dramatické poesie 10
Clavigo 47, 53, 54, 55, 58, 106, 125,
147, 167
Conti 53
Cordelie 61, 123, 146
Coriolan 19, 33, 59, 60, 61, 85, 86, 87,
116, 123, 167
Cromwell 42
Cyklické drama 25
Čarodějnice 28
Části dramatu 51
Činohra 49, 50
Čtenář 154
Daja 53
Dav 27, 114 (viz ensemble)
Davové scény 63, 65, 111—116, 113
Davison 101
Deianeira 43, 44, 70, 72, 77, 81

Děj 127
Děj za scénou 32, 33
Dějství 100
Délka hry 97, 166
Demetrius 113, 114, 125
Démonická koketa 31
Desdemonda 54
Deuteragonista 70
Deveroux 147
Dialog 65, 86, 100, 105, 109
Didaskalos 66
Dílo hotové 165
Dionysie 66
Dinosos 41, 63
Dithyramby 63, 64
Don Carlos 49, 143, 161, 167
Drama 41
Dramatický děj 13, 28
Dramatické hnutí mysli 18—20
Dramatická jednota 96
Dramatický moment 17, 20
Dramatická osoba 18
Dramatická poesie 27
Dramatická scéna 101
Dramatický spád 29
Dramatická stavba 46
Dramatický tok 90
Dramatický účinek 18
Dramatické umění 17
Dramatický úsek 100
Dramatické vylíčení 139
Dramatický verš 154
Dramatičnost charakteru 124
Drážďany 168
Drobná pravidla 142
Drobnomalba 130
Dumas 158
Duncan 34
Dveře 67
Dveře královské 68
Dvojitý děj 25
Dvojitá hra 25
Dvojsmyslný děj 128
Dvoj drama 96, 98, 128
Dvojscéna 101
Dvojtragedie 47
Dvouvrcholový tvar 59
Edgar 58
Edmund 61, 146
Egmont 62, 107, 115, 125, 147, 167
Egyptanka 31
Eklektik 158
Elektra (Sofokles) 33, 45, 66, 67, 69,
70, 76, 77, 80, 133
Elektra (Euripides) 80
Eliška Riverová 36

Emilie 54, 58, 124, 143
Emilia Galotti 26, 33, 47, 53, 55, 58,
91, 92, 93, 94, 143, 144, 167
Enobard 112
Ensemble 85, 109, 111—116
Epický básník 145
Epický element 105
Epická role 134
Epika 18, 19, 25, 27, 83, 105
Episoda 25, 31, 89, 95, 145
Epos 17, 64, 136
Ethos 37
Eumenidky 74
Euridiké 70, 79
Euripides 19, 26, 35, 39, 49, 52, 64, 65,
72, 73, 77, 80, 133, 134, 139
Exangelos 69, 79
Exodus 62, 78, 80
Exposice 28, 51, 52, 53, 54, 78, 79, 80, 81,
88, 89, 91, 95
Falstaff 71
Faust 28, 52, 55, 77, 87, 108, 115, 125,
147, 159
Ferdinand 44, 49, 57
Filip 161
Filoktetes 44, 49, 67, 70, 73, 76, 77,
82, 83
Fortinbras 89
Francie 19, 91
Francouz 153
František 127
Friedrich Veliký (Fritz) 130, 161
Frydlant 95
Fürst Walter 92
Gall 137
Galotti Emilia viz Emilia Galotti
Germáni 85, 120, 136
Germánské drama 11, 19, 33, 35, 41,
72, 84, 144
Germánská daše 137
Gessler 94
Goethe 9, 13, 26, 28, 71, 105, 108, 115,
123, 124, 125, 131, 143, 147, 151, 153,
164, G. F.
Goetz von Berlichingen 115, 147
Gesto 68
Grafické znázornění děje 51, 97, 98
Greis 70
Gustav Adolf 128
Hades 70
Haemon 69, 70, 73, 79
Halle 127
Hallon 44
Hamburská dramaturgie 11, 55
Hamlet 26, 28, 53, 56, 61, 76, 86, 87,
88—89, 104, 105, 121, 123, 147, 167
Hannover 168
Hekabé 19, 52
Helena 49
Hellenové 11, 39, 43, 75, 159
Hellenický 68
Hellenické drama 89
Herakles 43, 67, 70, 71, 72, 81, 83
Herec 67, 68, 140, 147, 154
první 68, 70, 73
druhý 69, 70
třetí 67, 69, 70
vedlejší 70, 76
Hercova osoba 68, 69
Hercovy požadavky 147
Herecké obory 148
tvoření 141
umění 139
Herold 65
Hessen (von) 127
Hippolytos 52, 73
Historik viz dějepisec
Historik a básník 16, 17, 25, 138
Hlas 67, 69
Hloubání 136
Hnací síla dramatu 55, 123
Hohenstauff 42
Hohenzollern 30
Homér 132, 134
Honoráře 163
Horatio 86
Hra 49
Hrdina 28, 29, 30, 46, 48, 55, 65, 68,
73, 75, 85, 86, 95, 105, 111, 119, 130,
161
germánský 74
historický 130
hlavní-71, 111, 119
německý 136
řecký 74, 105, 136
vedlejší 119
Hrobnická scéna 26
Hroswithovská komedie 159
Humanisté 159
Humor 145
Hylos 70, 81
Charakter 19, 74, 75, 76, 95, 106, 118
až 149, 127, 142, 163
epický 132
historický 129
působivý 148
vedlejší 76
Charakterisace 119, 146
Cheb 95
Choefora 80
Chór 63, 66, 77, 80, 82, 90
Chrysothemis 70, 80

Iamb 105, 151
 pětistopý 151, 152
 šestistopý 151, 152
 alexandrin 152
 Nibelungů 152
 Idea dramatická 13—17, 39, 78, 80, 94,
 95, 97, 127
 historická 24
 Ideál 17
 Idealisace 17, 21, 127, 139, 144
 Iffland 9, 49, 115
 Ifigenie (Goethe) 54, 147, 167
 Ifigenie v Aulidě (Euripides) 17, 45,
 49, 133, 134
 Ilias 136
 Ilo 113
 Intimní život 135
 Immermann 151
 Intrikán 148
 Intrikánská hra 50
 Ion 49
 Ismena 26, 70, 71, 76, 79, 81
 Jago 36, 54, 58, 121, 144
 Jednostrannost 139
 Jednota 142
 času 20
 děje 20, 23
 dramatická 96
 duchovní (tří rolí) 84
 falešná 24
 logická 40
 metra 152
 místa 20
 Jevíště vnitřní 84
 Jindřich 33, 156
 Jindřich IV. 24, 71, 138
 Jindřich V. 19
 Jindřich VI. 19, 130
 Jokasté 44, 66, 70, 79
 Jole 70
 Julie 22, 23, 41, 43, 44, 54, 56, 57, 60,
 61, 84, 85, 143, 146
 Julius Caesar viz Caesar Julius
 Kaib 57
 Karel Veliký 27, 127
 Karneval 108
 Kastilská poetika 10
 Katabasis 44
 Katastrofa (závěr) 31, 49, 51, 62—63,
 78, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 89, 91, 94,
 95, 96, 97, 98, 99, 124
 Katharse 38
 Kasandra 33
 Katuska z Heilbornu 52
 Keller Auerbach viz Auerbach

Kennedy 53, 91
 Klaudie 53
 Kleist 35, 113, 123, 154, 155
 Kleopatra 31, 113, 143
 Klesání děje 51, 60, 72
 Klytimestra 33, 69, 70, 77, 80, 133
 Kněz 70
 Knižní drama 159
 Kolise (stoupání) 56—57, 78, 79, 80, 81,
 82, 85, 88, 89, 91, 92, 97, 104
 Koloňan 70
 Komédie 28, 49, 159
 Konradin 42
 Kontrapunkt hry 46
 Kontrast 35, 76, 95, 114, 129
 osudný 161
 Kontrastní figura 55
 Kopista 158
 Kostym 33, 156
 Kothurny 33, 87
 Kouřil Miroslav (Autorství a di-
 vadlo) 5
 Král Lear viz Lear
 Královské dveře 68
 Kreont 26, 61, 69, 70, 73, 76, 79, 81, 146
 Kriemhilda 132
 Krise viz vrchol
 Kritika divadelní 45
 Kritz 13
 Kukátkové jeviště 20
 Kyklop 67
 Kupec (Filoktetes) 70
 Kupec benátský 36, 167
 Látka dějepisná (historická) 15, 24, 94,
 111, 139, 156
 dramatická 15
 Látka epická 17, 132
 hrdinská 133
 novelistická 25
 Látková oblast 159
 Látkové nedostatky 162
 Laert 61, 88, 89
 Laos 79
 Lear 19, 47, 58, 61, 86, 87, 123, 146,
 167
 Leicester 92, 94, 101
 Leonora 93
 Lepidus 112
 Lessing 9, 11, 13, 26, 37, 90, 92, 93,
 105, 106, 123, 124, 125, 143, 147, 154,
 169
 Létací stroje 78
 Libovůle 125
 Libreto 5
 Líčení na scéně viz vypravování
 Lidová tvářčí síla 158

Lichas 67, 70, 71
 Lipsko 168
 Lorenzo 22, 23, 57, 61, 146
 Loupežníci 125, 143
 Lucius 36
 Luisa 13, 44, 49, 57
 Luther 42, 130, 161
 Lyrika 18, 19, 27, 64, 136
 Lyrík 158
 Macbeth 19, 28, 34, 36, 53, 55, 58, 60,
 61, 73, 86, 87, 116, 123, 131, 167
 Macdonald 147
 Macduff 87, 116
 Maena 112
 Manuel 126
 Marie (Clavigo) 54, 58
 Marie Stuartovna 15, 41, 42, 44, 49,
 53, 54, 55, 56, 59, 91, 92, 93, 94, 101,
 143, 161, 167
 Marie Terezie 161
 Marinelli 54, 91, 92, 93, 94, 106
 Markéta (Richard III.) 109
 Markétka 55, 108, 125, 131
 Maska 33, 67, 68, 69
 Maur 144
 Max 95, 96, 98, 113, 126, 129, 143
 Medeia 73
 Mefisto 28, 55, 108
 Melfort 124, 125
 Melchthal 92, 113
 Menelaos 70, 74, 82
 Mercurio 22, 26, 42, 57
 Merowinger 135
 Messinská nevěsta 108, 115, 167
 Metrum 151, 155
 Mezihra 93
 Meziscéna 56, 85, 90
 Milenci 31, 98, 143
 Milford 57
 Milostná scéna 35, 45, 95, 98, 107, 131
 Milostné vášně 140
 Mimika 68, 141
 Mina z Barnhelmu 26, 124
 Mladobudina 148
 Mlčení 111
 Mluvení stranou 110
 Mnohostrannost 142
 Molière 120
 Molloský pes 76
 Moment akce 128
 dramatický 89, 100, 101
 historický 25
 posledního napětí 51, 52, 61—62
 prvního napětí 20, 51, 52, 54, 63,
 78, 79, 80, 81, 82, 88, 91, 92, 95,
 96, 97, 98, 102

tragický 41, 42, 43, 44, 51, 52, 59,
 82, 89, 92, 93, 95
 Monarchistická forma dramatu 142
 Monolog 64, 82, 88, 100, 101, 104, 105,
 109, 132, 133, 147
 spojovací 101
 Moritz, kurfišt 127
 Mortimer 55, 91, 92, 93, 101
 Motivy hry 14, 20, 29
 Mouřenín 54
 Mukafovský Jan, dr. (Kapitoly z čes-
 ké poetiky) 5
 Muša umění 29
 Musikální účast 39
 Mysteria 20
 Náčrt děje 163
 Náhoda 21, 43, 146
 Náladový akord 53, 88
 Nápad básnický 127
 Napětí 19, 25, 33, 36, 38, 92, 104
 Napodobení kroje 156
 přírody 140
 Nároky na dramatika 159
 Nathan 53, 105, 124, 167
 Naznačení hrdiny 71
 Nedramatická postava 134
 Nemanželská dcera 151
 Němci 50, 54, 57, 123, 125, 137
 Německá dramatická řeč 153
 Německá scéna 52, 90
 Německé drama 89—99
 Německo 19, 151, 158, 159, 168
 Německý hrdina 136
 Némohra 111
 Neoptolemos 44, 70, 73, 82, 83
 Nessos 44, 81
 Neutrální jeviště 85
 Nevěsta Messinská viz Messinská ne-
 věsta
 Nibelungové 132, 134, 136
 verš Nibelungů viz verš
 Nil 112
 Novella 162
 Občanský život současný 50
 Oberamergau 167
 Oblékání 156
 Obory herecké 148
 Obrat děje viz peripetie
 Obrazotvornost 160
 Octavio (Piccolomini) 95, 96, 98, 129
 Octavianus (Octavius) 31
 Očista vnitřní 37
 Odchody 102
 Odoard 93, 94, 143
 Odyssea 133, 136

Odysseus 45, 70, 74, 75, 76, 82, 83, 132
 Oeta 81
 Ofelie 87, 88, 89
 Oidipus 73, 74, 78
 na Kolonu 11, 26, 49, 67, 70, 71, 74,
 80, 82
 král 44, 47, 67, 70, 77, 79
 Okolí 90
 Omezení na jeden úsek 159
 Opakování 35, 36
 Opona 90, 102
 Oranžský věvoda 107
 Oratoria 64, 67
 Orestes 17, 33, 69, 70, 74, 76, 80
 Orsina 26, 93
 Osobnost 119
 Ospravedlnění 37
 Osrik 89
 Othello 15, 19, 36, 44, 47, 54, 55, 58,
 122, 147, 167
 Otta 156
 Ovlivňování dramatické postavy 68
 Ozvučnice 67
 Panna Orleánská 47, 52, 115, 126, 167
 Paralelismus veršů a strof 155
 Paris 23, 33, 43, 54, 61
 Parodie 40
 Parricida 35, 94
 Pastýř 70
 Pathetická scéna 10, 35, 39, 64, 65, 79,
 80, 81, 82, 104
 Pathetický herec, hrdina 68, 82, 134
 rys 143
 Pathos 71, 79, 140
 Paulette 53
 Penelopé 132
 Periakt 20
 Peripetie (obrat děje, klesání) 10, 11,
 44, 51, 56, 59, 60, 63, 78, 79, 80, 81,
 82, 86, 87, 89, 91, 93, 94, 95, 97, 104,
 122, 124
 Percy 33
 Peršané a Hiketidy 64
 Pěstoun 70
 Pět aktů 77, 89—99, 95
 části dramatu 51—63
 Piccolomini 53, 94, 96, 97, 98, 112, 113,
 128, 143, 147, 167
 Písemné památky 157
 Pláštikové drama 10
 Plzeň 95
 Počet osob 103
 Podívaná 84
 Podnět 157
 Poetika 11, 44, 49, 118, 144
 Pohled 154
 Pohyb děje 29, 143
 dramatický 111
 herce 68, 69, 148
 masy 114
 Poiský sněm 114
 Pokleknutí 30
 Polonius 88, 89
 Polydor 52
 Polymestor 19
 Polyneikes 70, 71, 79, 81
 Pompeius 112
 Porušení stavební linie 103
 Posel 30, 32, 33, 65, 70, 79, 81, 105
 Poslední obrat 49
 Postoj 68
 Posudek hry 165
 Posunek 154
 Povstání lidu 30, 115
 Poznámka 17, 20, 36, 44, 51, 66, 66—67,
 67—68, 70, 71, 72, 72, 82, 85, 97—98
 Poznání (scéna) 45, 79, 80
 Požadavky herce 148
 Pravděpodobný děj 26—28
 charakter 145
 obsah 16, 27
 Pravdivost dramatického charak-
 teru 130
 vnitřní 14
 Pravidelnost stavby 97
 Pravidla pro stavbu hry 163
 Princ Homburský 30, 50, 62, 113, 151,
 167
 Principy dramatického tvoření 9
 Prohloubení charakteru 133
 Prolog 52, 53, 72, 73, 78, 79, 80, 81,
 82, 99
 Proměna 85, 90, 102
 Prometheus 28, 77
 Prorocství 28
 Prosa 149
 Proscenium 20
 Prostor jevištní 84, 110
 Protagonista 66, 70, 71
 Protiklad viz kontrast
 Provedení 167
 Průměr diváka 27
 Předehra 52
 Přednes 69
 Přeměna významu 15, 18
 Přemlouvání 106
 Přestávka 53, 102
 Převlek 66, 102
 Přezkoušení hotové hry 168
 Příčinnost 26—27
 Přízpůsobení hry 165
 Příprava hry 168

Psaní hry 163
 Psychická rovina 51
 Publikum Shakespearovo 85
 Pylades 33, 70
 Questenberg 53, 95, 96, 97, 98, 128
 Reakce 47
 Recitace 68
 Recha 126
 Režisér 66
 Rhetorika 38
 Riccault 26,
 Richard III. 19, 28, 36, 53, 54, 61, 68,
 86, 109, 116, 121, 122, 131, 142, 144,
 147, 167
 Richmond 61
 Roderigo 36, 54
 Role epická 134
 hlavní 71
 kontrastní 25, 46
 mužské 69
 němé 70
 vedlejší 25
 ženské 69, 71, 85
 Román 18
 Románi 19, 50, 120, 153
 Romeo 21, 22, 23, 33, 41, 42, 44, 53,
 54, 55, 56, 57, 61, 76, 84, 85, 87, 108,
 143, 147
 Romeo a Julie 11, 19, 21—23, 36, 43,
 55, 56, 87, 123, 143, 146, 167
 Romulus 156
 Rosalinda 22
 Roucho 67
 Rozčlenění 100—103, 110
 Rozklad dramatu 134
 Rozkolísanost vůle 73
 Rozpolcení 31
 Rozšíření děje 94
 Rozvaha 129
 Rozvedená scéna 102
 Rozvedení 55
 Rudenz 93, 108, 143
 Rukopis 167
 Růthi 92, 113
 Reč 87, 156
 Rečnictví 140
 Rehoř 138
 Řecká tragédie 10, 11
 Řecké divadlo 33
 metrum tragické 151
 slavnostní hry 9
 Řecko 68, 159
 Řekové 11, 17, 28, 30, 35, 38, 39, 40,
 41, 44, 45, 64, 71, 73, 121, 133, 136,
 137
 Remeslo 160, 165
 divadelní 6
 dramatika 5
 Řím 71
 Římané 20, 41, 136, 143, 158
 Římské deklamační hry 159
 jeviště 91
 Sachs Hans 20
 Sapicha 114
 Sara Sampsonová 54, 124
 Satyrská hra 40, 66, 67
 Sborová deklamace, recitace 116
 Sborový zpěv 19, 63, 64
 Scéna 101
 balkonová 85
 davová 113
 dialogická 65, 106
 ensemblóvá 109, 111—116
 hlavní 56
 poslů 65
 přechodní 102
 režisérská 102
 rozvedená 102, 104
 spojovací 88
 vedlejší 56, 103
 závěrečná 109
 Scénický obraz 147
 Scénické vybavení 156
 Scribe 158
 Sdružení autorů a skladatelů 168
 Semiramis 156
 Sesina 96
 Sevřenost 103
 Shakespeare 11, 12, 20, 21, 22, 26, 28,
 30, 31, 35, 36, 47, 48, 50, 52, 53, 54,
 55, 58, 59, 61, 84—89, 90, 91, 93, 108,
 112, 113, 115, 116, 121, 122, 130, 140,
 143, 144, 145, 147, 154, 158, 162, 165,
 166, 167
 Shromáždění 115
 Shylock 121
 Schéma děje 51
 Schiller 9, 10, 12, 15, 16, 25, 26, 33, 35,
 49, 58, 90, 95, 96, 105, 108, 112, 113,
 115, 123, 124, 125, 128, 129, 140, 143,
 147, 151, 153, 161, 164, 165
 Schwyz 113
 Situace 74, 127
 Situační hra 50
 obraz 52, 94
 scéna 93
 Skupina scén 56
 Skutečnost 27
 Skythové 133
 Slabikář dramatika 5

Slavnostní představení 99
 Sluha 70, 112
 Služka 70
 Smělá mysl 48
 Smrt na scéně 50
 Sněmy 115
 Sněm polský viz polský sněm
 Symboly snů 28
 Sny 28
 Sofistika 65
 Sofokles 11, 12, 19, 20, 26, 33, 35, 40, 43, 49, 52, 61, 63—83, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 83, 121
 Souboje 85, 115
 Soud 65
 Souhra 46
 Souměrnost 78, 82, 87
 Soustředění 142, 159
 Soutěž a tvorba XVI. — 1943, č. 1. 5
 Souvislost děje 38
 Spiklenci 42
 Spiklenecká scéna 35
 Spojení hlásek 154
 Spojení s divadlem 169
 Společenská práce 66
 Spor 28
 Srovnání 139
 Stálost 73
 Statista 71, 111
 Staufacher 92, 113, 114
 Stavba článková 102
 děje 25
 dramatu 46, 63
 scény 84, 100—117, 110
 Stenzel Raugel 130
 Stoupání děje 11, 51, dále viz kolise
 Strašidelné výjevy 28, 36
 Stroje létací viz létací stroje
 Střídání 35, 103
 Stuartovna Marie viz Marie Stuartovna
 Studie 163
 Stupňování děje 29, 34, 69, 78, 102
 Stuttgart 13
 Stylisace 13, 15, 16, 131
 Svár královen 42
 Svoboda 163
 vnitřní 140
 Synthetické složení 27
 Systém předpisů 10
 Svědek 65
 Škrty 165
 Španělské drama 10, 19
 Švéd 105, 146
 Švédové 95
 Švédský hejtman 32, 96
 Svýcaři 92, 94, 143
 Tábor 99
 Tantiémy 169
 Tasso Torquato 50, 53, 91, 92, 93, 94, 147, 167
 Technika dramatu 9
 představovací 135
 veršová 153
 Teireisias 69, 70, 73, 79
 Tekla 95, 96, 98, 105, 108, 126
 Tekmessa 70, 75, 82
 Tell Vilém viz Vilém Tell
 Tellheim 124, 125
 Templer 124
 Tendence minulé doby 130
 Terzky 113, 129
 Tetralogie 25, 68
 Teukros 67, 69, 70, 75, 82
 Théby 45, 79, 81
 Theseus 70, 71, 73, 76, 81
 Tradice 10
 Tragedie 38, 49, 50
 Tragická vina 37
 Tragický básník 145
 děj 37
 Tragika 37, 38
 Trachiňanky 44, 67, 68, 70, 71, 72, 81
 Trilogie 25, 66
 Tritagonista 70
 Trochejský tetrametr 151
 Troilus a Cressida 143
 Truchlohra 49, 50
 Třetí herec 67
 osoba dialogu 109
 Tři akty 90
 body dramatu 51
 děje 91
 nezbytné momenty 90
 Tušení 28
 Tužka režisérova 165
 Tvoření dramatu 47, 129
 postav 119
 Tvořivý pud 41, 120
 Tybalt 22, 33, 41, 42, 43, 56, 57, 61
 dramatu
 Účinek (efekt) 18, 35, 63, 64, 111, 134, 148, 161
 dramatický 39
 scénický 164
 tragický 37
 verše 155
 zpětný 161

Účinnost tragedie 38
 Úklady a láska 15, 20, 44, 47, 49, 57, 126, 143, 167
 Úkol děje 25
 Unterwaldenští 113
 Uri 114
 Úroveň herecká 6
 technická 6
 výtvarná 6
 Úsek dramatický 100
 Úvod viz exposice
 Úvodní akord 91
 Valdštejn 16, 25, 32, 33, 47, 54, 77, 94—99, 105, 106, 108, 113, 126, 128, 129, 143, 146, 147
 Valdštejnova smrt 94, 96, 97, 98, 167
 Valdštejnská trilogie 147
 Valdštýnův tábor 52
 Válka 30
 Velkolepost děje 28—29
 Ventilace 99
 Verona 21
 Verš 149—157
 Nibelungů 152
 Veselohra 49
 Věštec viz Teireisias
 Vilém Tell 35, 53, 55, 91, 92, 93, 94, 108, 113, 143, 167
 Vogt 114
 Vozy 78
 Vrchol děje (krise) 11, 39, 50, 58, 78, 79, 80, 81, 82, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 101, 104, 114, 123
 dramatu 47
 Východisko děje 21
 Vychovatel-doby 37
 Vypravování 17, 32, 65,
 dramatické 139
 Výstupy 100, 101
 Význačná scéna 55
 Vyznání lásky 140
 Vzdělání 27
 Vznik dramatu 19
 Weislinger 125
 Worms 127
 Wrangel 95, 96, 98, 106, 128, 129, 146
 Wuotan 137
 Wurm 57
 Základní akord 14
 Základní rysy charakteru 146
 Zamlčení 34
 Zápětka 56
 Závažnost děje 28—29
 Závěr aktu 92
 Zesílení účinnosti 28
 Zkoušky 148, 168
 Zlatohlávek 156
 Zotavení herců 68, 71
 Zpěv hrdinský 64
 Zpěvák 67, 68
 Zpravodaj 65

Obsah

Předmluva	5— 7
Úvod. Technika dramatu není nic pevného. Bezpečné ovládní řemesla v dřívějších dobách. Stav moderních dramát. Poetika Aristotelova. Lessing. Velká scénická díla vzorem	9— 12
První kapitola: Dramatický děj	13— 45
1. <i>Idea.</i> Jak vzniká drama v duši básníkově. Vytvoření ideje. Látka a její přetváření. Historik a básník. Obory látkové. Přetvoření skutečnosti podle Aristotela	13
2. <i>Co je dramatické?</i> Vysvětlení. Účinnost, charakter. Děj. Dramatický život charakterů. Vstup dramatickosti do lidského pokolení. Vzácnost dramatické síly	18
3. <i>Jednota děje.</i> Zákon. U Řeků. Jak se k tomu dojde. Příklad. Jak se nezískává jednota u historických látek. Falešná jednota. Jak hledati dramatickou látku? Charakter v novém dramatu. Protihra a její nebezpečí. Episoda	20
4. <i>Pravděpodobnost děje.</i> Co je pravděpodobné? Úhrnná účinnost dramatu. Cizorodost. Obdivuhodnost. Mefisto. Logičnost. Shakespeare a Schiller	26
5. <i>Závažnost a velkolepost děje.</i> Slabé charaktery. Přednosti hrdinů. Soukromé osoby. Zneuctění umění	28
6. <i>Pohyb a stupňování děje.</i> Státnické akce. Básnická dramata. Vnitřní boje. Nic důležitého nemůže odpadnout. Princ Homberský. Antonius a Kleopatra. Scény poslů. Zastření a působení reflexemi. Účinnost samotného děje. Nutnost stupňování. Protiklady. Paralelní scény	29

7. <i>Co je tragické?</i> Pokud se o to nemusí básník starat. Účinnost antické truchlohy. Protiklad německého dramatu. Tragický moment. Peripetie a anagnorisis	37
Druhá kapitola: Stavba dramatu	46—96
1. <i>Kontrapunkt hry</i> (souhra). Dvě poloviny. Stoupání a klesání. Dva způsoby stavby. Drama, v němž vede hlavní hrdina. Drama protihry. Příklady. Činohra a truchlohra	46
2. <i>Pět částí a tři body</i> . (Trojí stavba dramatu.) Úvod (exposice) 52. Moment prvního napětí 54. Stoupání (kolise) 56. Vrchol (krise) 58. Tragický moment 59. Obrat a klesání (peripetie) 60. Moment posledního napětí 61. Katastrofa (zakončení) 62.	51
3. <i>Stavba dramatu u Sofokla</i> . Dithyramby. Vznik z lyrických zpěvů, oratoria. Prvky antické tragedie. Trilogie a tetralogie. Chór, dialog, jeden až tři herci. Požadavky na herce. Jeho osobnost. Několik rolí. Aischylos, Sofokles, Euripides. Jednostrannost látky z bájesloví, pevná pravidla zpracování. Souměrnost. Antigona. Král Oidipus. Elektra. Oidipus na Kolonu. Trachiňanky. Aias. Filoktetes	63
4. <i>Germánské drama (Shakespeare)</i> . Neutrální jeviště. Záliby publika. Vnější děj a vnitřní zhodnocení. Příklady. Hamlet	84
5. <i>Pět aktů německého dramatu</i> . Vliv opony a moderního jeviště. Vytvoření aktu. Pět částí. Jejich technické zvláštnosti. První akt. Druhý. Třetí. Čtvrtý. Pátý. Příklady. Stavba dvoj dramatu Valdštejn	89
Třetí kapitola: Stavba scén	100—117
1. <i>Rozčlenění</i> . Výstupy. Jednoty básníkovy. Spojení scén. Stavba scén. Meziaktí. Proměna. Hlavní a vedlejší scény	100
2. <i>Scény podle počtu osob</i> . Vedení děje scénami. Monology. Scény poslů. Dialogy. Různé druhy stavby. Milostné scény. Tři osoby. Ensemble scény. Jejich pravidla. Scéna na galérii v Antoniově a Kleopatře. Banket v Piccolominim. Scéna na Růtli. Sněm v Demetriovi. Dávkové scény. Rozdělení hlasů. Souboje	103
Čtvrtá kapitola: Charaktery	118—149
1. <i>Národy a básníci</i> . Předpoklady dramatické charakterisace. Tvoření a kopírování. Různost charakterů podle národů. Germáni a Románi. Různost podle básníků. Shakespearovy charaktery. Lessing, Goethe, Schiller	118
2. <i>Charaktery v látce a na jevišti</i> . Charaktery závisí na ději. Příkladem Valdštejn. Charaktery portrétní. Dějinné charaktery. Básník a dějiny. Protiklad mezi charakterem a dějem. Epičtí hrdinové jsou vnitřně nedramatičtí. Euripides. Němci a jejich hrdinské pověsti. Starší německé dějiny. Nostnost historických hrdinů. Vnitřní chudoba. Směs protikladů. Nedostatek jednotnosti. Vliv křesťanství. Jindřich IV. Postavení básníkovy vůči skutečným zpěvům. Protiklad básníka a herce	127
3. <i>Drobná pravidla</i> . Charaktery musí být dramaticky jednotné. Drama má mít pouze hlavního hrdinu. Dva hrdinové — mi-	

lenci. Děj má spočívat na lehce srozumitelném základním rysu charakteru. Směs dobra a zla. Humor. Náhoda. Charaktery v různých dějstvích. Požadavky herce. Scénický obraz má být živý. Obory činohry. Co znamená psátí účinně 142

Pátá kapitola: Verš a barva 150—157

Prosa a verš. Pětistopý iamb. Tetrametr, trimetr, alexandrin. Verš Nibelungů. Dramatičnost verše. Barva.

Šestá kapitola: Básník a jeho dílo 158—169

Básník a dnešek. Látky. Práce. Přizpůsobení jevišti. Skrty. Délka hry. Studium scény.

Rejstřík 171

Knihovna divadelního prostoru. • Svazek 6. • Řada C.
Řídí Ing. architekt Miroslav Kouřil

<i>autor</i>	<i>Gustav Freytag</i>
<i>název knihy</i>	<i>Technika dramatu</i>
<i>originál</i>	<i>Technik des Dramas, vyšlo u J. B. Hirschfelda, Lipsko 1873</i>
<i>přeložil</i>	<i>Jaroslav Žert</i>
<i>návrh obálky</i>	<i>Miroslav Kouřil (použito obrazu Honoré Daumiera)</i>
<i>nakladatel</i>	<i>Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol</i>
<i>počet výtisků</i>	<i>3000</i>
<i>vyšlo</i>	<i>v srpnu 1944</i>
<i>vytiskla</i>	<i>Knihtiskárna Politika (písmo: Old Style garmond)</i>
<i>štočky</i>	<i>Jindra Kříž</i>
<i>č. km.</i>	<i>1156</i>
<i>cena brož. výtisku</i>	<i>60 K</i>