

Knihovna FF MU Brno



2570203608



Lečimka, dynamika.

Učimka pro poměr ost psychiky.

Poměr 2 diam. ost k osti, zvláště vlna, je „přátelský“ či nepřátelský, tedy, poměr je vždy lichý, má 3 kombinace: { přátel. nepřátel. } { přátel. nepřátel. } { nepřátel. nepřátel. } obecněji: shovívá (2 přátel.)

Vždy vlnitá kombinace (přátelská) musí se lín, to když některý poměr je dogmatický ať je a chování, je obecně ovšem přímou „přátelskou“ by ať a jednání „ „ si domnívá logicky, tj. v „ a slouží i partner, to když ani není „ to, co v „

Je tedy možný poměr ká mojí i obecní epistola:

jev: <u>jei a chování</u>	jiat	nepřiat	jiat.	nepřiat.	obecněji: <u>shovívá</u> (2 přátel.)
skutečnost: <u>oik a jednání</u>	jiat	nepřiat.	nepřiat.	jiat.	z jevu se skládá, oba (resp. kus) tvoří se z toho. Přátel. ost je pro a jevu.
	přijetí hra		jiat. hra	nepřiat. hra	
	přijetí hra		jiat. hra	nepřiat. hra	

Obecně přátel. → nepřátel. arvo, jev čarov a chování & skutečnost čarov a chování &

Přátelský je vlnitý „dvojčíslo“ 10, z nichž vlna přátelská nelineární jev jevlog. učením či aspoň poměr poměr ká jevu osty bývá odlišný, vlna vlna jevu (přátelská i nepřátelská) poměr dle toho. To přání klouze pro učením nepřátelský poměr, jevu k vlně a projev ostre poměr chování /

Učimka:

2 přátelská jevu	dva jevu vlna a chování	nepřátelská vlna a chování	vlna nepřátelská (křivka nepřátelská nepřátelská)
			vlna vlna (jevu ostre potvrdit nepřátelská)
2 nepřátelská jevu	dva křivky vlna a chování	jiat. se chová (mucni) jevu tyranu	vlna vlna (jevu ostre potvrdit nepřátelská)
			Grotia "je vlna a"
2 nepřátelská jevu (obě vlna)	dva vlna a chování	dva křivky vlna a chování (jevu ostre potvrdit nepřátelská)	"Inkarta" je "
			ale
			Grotia se jevu jevu
			chování se jevu jevu

Připomenutí: (část vlna vlna a chování)

2 přátel. (jiat vlna) z nichž jevu je grotia + oba jevu grotia (obě vlna a chování)

2 nepřátel. (jiat vlna) z nichž jevu je grotia + oba jevu grotia (obě vlna a chování)

Přátel. a nepřátel. (obě vlna a chování) | Grotia a nepřátel. (obě vlna a chování)

Nepřátel. a nepřátel. (obě vlna a chování) | Grotia a nepřátel. (obě vlna a chování) | Přátel. a nepřátel. (obě vlna a chování) | Německé potvrdit.

13: Při tom lze odlišit na osti, jevu ostre potvrdit nepřátelská (obě vlna a chování)

OTAKAR ZICH / ESTETIKA DRAMATICKÉHO UMĚNÍ



OTAKAR ZICH
ESTETIKA
DRAMATICKÉHO
UMĚNÍ
TEORETICKÁ DRAMATURGIE

PANORAMA
PRAHA 1986

PAMÁTCE
OTAKARA HOSTINSKÉHO

492-2141-2
ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY
BRNO
3608-02

Kniha, již tu veřejnosti předkládám, vznikla z přednášek, jež jsem o tomto oboru konal jako odborný estetik na Karlově univerzitě. Poprvé přednášel jsem v zimním běhu 1913—14 „Teoretickou dramaturgii“, věnovanou nejen dramatu mluvenému, nýbrž závěrem též opeře. Po delší přestávce vrátil jsem se k témuž předmětu ve snaze, najít formulaci co nejobecnější. Výsledky svých úvah přednesl jsem r. 1922 ve Filozofické jednotě v Brně ve dvou přednáškách, nazvaných „Principy teoretické dramaturgie“. Část přednášky byla pod titulem „Podstata divadelní scény“ uveřejněna v „moravsko-slezské revui“ 1923; k ohlášenému tam vydání celku však nedošlo. Problémem divadelní iluze zabýval jsem se ve studii „Estetická příprava mysli“ (Č. Mysl XVII. 1921) a v článku „Loutkové divadlo“ (Drobné umění 1923) vedle drobnějších statí. V letním běhu 1925 konal jsem speciální přednášku univerzitní „Estetika opery“, ukázkami z ní jsou dva články: „Dramatické možnosti opery“ v publikaci „Nové české divadlo 1918—26“ a „Jak se komponuje opera“ v „Novém českém divadle 1927“. Obdobnou speciální přednášku „Estetika dramatu“ měl jsem v letním běhu 1927.* To jsou asi vnějšně dokumentované etapy mé práce v tomto oboru.*

Základní myšlenka této knihy je za prvé ustavení dramatického umění jako samostatného a soběstačného umění, v němž by činohra, zpěvohra a žánry jim příbuzné byly zahrnuty jako speciální druhy. Za druhé formulace obecných zákonů tohoto umění, z nichž by zákony řečených žánrů vyplývaly specializací podle svých zvláštních podmínek látkových. Tedy zkrátka systematické zpracování nového umění, souřadného známým a uznaným uměním dosavadním. K této myšlence mne vedle teoretických popudů, z nichž zvlášť vytýkám názory svého učitele Hostinského, vedla má vlastní umělecká praxe; jako operní skladatel*

* Znaménka v textu knihy odkazují na Poznámky a komentáře zařazené na str. 329.

cítil jsem vždy živě a přesvědčivě, že dramatik je jiný umělec než básník nebo skladatel, byť se s nimi spojoval v jakousi personální unii. To je první část knihy.

Co se týče podrobného vypracování tohoto plánu v druhé části spisu, je pojetí a uspořádání látky mé vlastní; věcně ovšem neobsahuje — a není to ani při soustavném spisu možné — jen mé vlastní myšlenky, zvláště pokud se činohry týče, jejíž teorie je dnes již dost propracována. Nicméně odborníci poznají, kolik je i tu mých nových myšlenek a pojetí. Ve zpracování zpěvohry mohl jsem se k tomu opřít o vlastní skladatelskou zkušenost. Myslím, že teorie a estetika dramatického umění v té přísně vědecké formě jak jsem ji tu podal, je novum. Co se tkne otázek stylových, řešených v části třetí, hleděl jsem si ve změní nejasných a zmatených, ba protichůdných názorů dosavadních zjednat pevný podklad tím, že jsem vypracoval problém divadelní iluze na základě psychologickém, vlastně noetickém, a odtud řešil otázky další, zvláště věcnou alternativu realismu a idealismu. Naději se, že jsem tím vnesl aspoň trochu jasna do problémů vždy, a zvláště nyní aktuálních v uměleckém, speciálně v divadelním životě. Teorie ovšem nedělá umění; k tomu jsou umělci. Ale umělci se musejí vyvíjet. Dobrá teorie vede dobře a přímo, špatná pak zavádí. To neb ono zkusil z nich každý, kdo chtěl poctivě vpřed.*

V Praze v květnu 1931

Otakar Zich

Tato kniha jedná o *teorii a estetice dramatického umění*.

Teoretické vyšetřování určitého uměleckého oboru týká se specifické *struktury*, již mají díla do toho oboru patřící; estetické zkoumání vztahuje se k jejich estetické, tj. citové *působnosti*. Zásadně vzato je estetické vyšetřování širší, protože esteticky působit mohou i předměty, jež se do umění nepočítají, nejenom např. přírodniny, ale i četná díla lidská. Běží-li však, jako v našem případě, o estetické zkoumání děl *uměleckých*, zužuje se patrně tímto výběrem estetické vyšetřování na zkoumání, jak působí esteticky ten moment, který řečená díla činí „uměleckými“ — a to je právě specifická jejich struktura. Také teoretické vyšetřování vůbec je širší, protože může morfologicky zkoumat předměty existující i mimo umění; jde-li však, jako zase u nás, o předměty *umění*, musí vyšetřování struktury respektovat opětně to, že běží o strukturu díla esteticky působivého. Jak patrně tedy, *prostupují se* právě při zkoumání *umění* obě řečená stanoviska, teoretické a estetické, tak pronikavě, že je v praxi nejlépe obě spojit, sice bychom se nevyhnuli stálému opakování nebo odkazům. Je to důsledek metody *vědecké estetiky*, jež odvozuje své výsledky induktivně z materiálu daného zkušeností, a nikoli deduktivně z nějakých apriorních principů filozofických, jako činí estetika spekulativní.*

Sloučení stanoviska teoretického s estetickým má též za následek, že materiál, jenž bude podkladem našeho vyšetřování, nebude obsahovat všechna dramatická díla vůbec, nýbrž jen jejich výběr, tj. jen ta, jež jsou vskutku *hodnotná*.* Přísně vzato je takový výběr vždy subjektivní, ale skutečnost ukazuje, že lze dosíci značné míry objektivity ze souhlasu mnohých, zvláště ze souhlasu znalců, a z výběru, který činí sám čas, jenž napravuje, někdy rychleji, jindy ovšem loudavěji, četné nespravedlnosti současníků k uměleckým dílům jak vynikajícím, ale svou dobou odmítaným, tak zase slabým, ale svou dobou obdivovaným. Čeho se třeba vyvarovat, je výběr dogmatický, nikoli podle ne-

předpojatého dojmu díla, ale podle nějakých norem nebo hesel, jimiž se, jak známo, vyznačuje každá doba uměleckého života. Existuje přece nejenom dogmatismus konzervativní, nýbrž i — pokrokový. Ostatně i z méně cenných děl, popřípadě, jako právě u dramatického umění bývá, z děl jen po některé stránce slabších lze čerpat teoretické poučení třeba negativní, ale neméně důležité, což také učiníme.

Naše kniha člení se ve tři části, z nichž první, nadepsaná „Pojem dramatického umění“, je v podstatě metodologická. Druhá, nazvaná „Princip dramatičnosti“, obsahuje, i při zdůrazněném svrchu pronikání obou stanovisek, více úvahy estetické, kdežto v třetí, označené „Princip stylizace“, převažují zase úvahy teoretické, resp. uměnoslovné.

POJEM
DRAMATICKÉHO
UMĚNÍ

I. POVAHA DRAMATICKÉHO DÍLA

Bývá zvykem rozumět slovem „dramatické umění“, drama mluvené čili činohru a počítat ji do umění básnického. Teoretické a estetické úvahy o ní patřily by pak do poetiky. Naše pojetí dramatického umění je však širší a zahrnuje v sobě i operu neboli zpěvohru, jež zase bývá obvykle zařazována do hudby, resp. do hudby vokální, a již tedy obvykle vyšetřuje teorie a estetika hudební. *Činohra a zpěvohra** jsou sice jediné dva obory *dramatického umění* v našem smyslu slova, ale jsou to obory nejpočetnější a umělecky nejnáročnější, mohli bychom říci reprezentační; proto budou hlavním předmětem našich úvah.

Spojení činohry a zpěvohry v širší obor dramatického umění tak, jak je zamýšlíme, není mechanické, nýbrž organické. Znamená to vlnění obou z umění básnického a hudebního a sloučení jejich v *nové umění*, jež sice má s oběma jmenovanými uměními četné vztahy a styky, ale přesto je samostatné a svéprávné. To je zásadní stanovisko této knihy.

Ale jak je možno sjednocovat takto umělecké obory, jež byly až dosud — ovšem jen v teorii — rozhozeny do dvou různých umění? Toto sjednocení je důsledek zásadně jiného nazírání na činohru i zpěvohru, než je to, jež dosavadní teorie obvykle zaujímá. Mluví-li literární teoretik o činohře, myslí tím knížku s jejím textem a obdobně hudební teoretik považuje za operu její partituru. Vědí sice, že se obojí díla provádějí na divadle, přesto však považují řečené *texty* — slovní i hudební — za zcela postačitelé pro své úvahy. Jinak je ovšem v praxi. Nejenom divadelní umělci, ale i divadelní obecnost považují za činohru nebo zpěvohru to, co se provádí na divadle. Toto jediné správné stanovisko zaujmeme i my. Subjektivně, tj. z hlediska obecnosti, lze je vyslovit takto:

Činohra i opera, krátce dramatické dílo, je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle.

Tato pravda, že dramatické dílo je divadelní představení, zdá se být

na první pohled samozřejmá až k triviálnosti. Bohužel není tomu tak a omyl považovat za dramatické dílo pouhý jeho text (slovní i hudební) je příliš zakořeněn, aby se do něho znovu a znovu neupadalo. V celé naší studii budeme „dramatické dílo“ chápat jediné a důsledně ve smyslu svrchu vytčeném a prosíme čtenáře, aby to měli stále na paměti.

Dramatické dílo je tedy krátce dílo divadelní a úhrn dramatických děl, tj. dramatické umění, patří do umění divadelního. Tak soudí, jak jsme uvedli, nejenom obecenstvo, ale i divadelní umělci. Ba ti, kteří „dělají divadlo“, jsou — alespoň většinou — přesvědčeni, že dramatické a divadelní umění je totéž. Tomu není tak a my jsme s dobrým rozmyslem nadepsali tuto knihu „Estetika dramatického umění“, a nikoli „divadelního“, třebaže by se tím snad naše svrchu zdůrazněné stanovisko bylo zřetelněji vytklo. Umění divadelní je širší než dramatické; obsahuje v sobě vedle něho ještě umělecké obory, jimž termín „dramatický“ aspoň zásadně nepřísluší. O tom později, až vyšetříme, co tento termín přesně znamená. Zatím jsme chtěli jen upozornit na to, že svrchu vytknutá věta nepodává ještě definici dramatického díla, nýbrž jen pouhé jeho určení. Větou tou je zdůrazněna *pravá povaha* dramatického díla, z ní plynou nejen charakteristické, ale i specifické jeho znaky, tj. takové, jež dramatické (širše: divadelní) umění odlišují od všech umění jiných, kde takových znaků nenajdeme. Jaký to má význam, plyne z této úvahy:

Každé bádání, jež chce být vědecké — a tím chce být i naše — musí pracovat metodou empirickou, tj. vycházet od zkušenosti a k ní se neustále vracet na potvrzení svých výsledků. V našem případě jde o zkušenost uměleckou, tj. o díla, jež jsme označili slovem „dramatická“ a jichž nám zajisté umělecký život poskytuje s dostatek. To je konkrétní materiál, z něhož máme odvodit rozborem a srovnáním obecné zvláštnosti dramatického umění a zákony, jež v něm vládnou. Je pochopitelné, že tyto výsledky budou jiné, vezmeme-li za základ — stručně řečeno — materiál „divadelní“, nežli jsou výsledky získané na materiálu pouze „textovém“, čímž myslíme text jak slovní, tak hudební. Empirická metoda právě dovolí nám, abychom výsledky svého šetření ověřili zase uměleckou zkušeností — my a kdokoliv jiný. Zákony dramatického umění, takto nalezené, nebudou v rozporu s uměleckou praxí, nebudou ji jednostranně znásilňovat, jako činí dogmatické teorie tolikerých „směrů“ neboť vznikly z ní, a tedy také platí pro ni.

Které jsou tedy *specifické znaky* dramatického díla (v našem „divadelním“ smyslu slova)? Stačí si vzpomenout na kterékoliv představení činoherní nebo operní, abychom si uvědomili, že jsme při něm nejenom *diváky*, nýbrž, a to zároveň, i *posluchači*. Toto spřežení *dvojího současného* vnímání nevyskytuje se v žádném jiném umění než v dramatickém (širše: v divadelním). Před dílem výtvarným, stavbou, sochou nebo obrazem, jsme jen diváky, při díle básnickém nebo hudebním jen posluchači. Je sice pravda, že díla básnická nebo hudební také čteme, ale není snad třeba dokazovat, že to, co vnímáme přitom zrakem, tj. písmo obyčejné, resp. notové, nepatří do toho díla básnického, resp. hudebního, a také ho tam nepočítáme, byť by mělo, samo o sobě posuzováno, též umělecké kvality, a to výtvarné (grafická úprava knihy). Naproti tomu to, co vidíme při divadelním představení, rozhodně do dramatického díla patří a tvoří jeho složku stejně podstatnou jako to, co slyšíme. Spřežení obou složek, viditelné (optické) a slyšitelné (akustické) je však nejen charakteristické, nýbrž i *nerozlučné*, a to právě pro díla dramatická proti dílům divadelním vůbec (např. baletu). To znamená, že umělé vyloučení jedné z obou složek a tím omezení na pouhou složku druhou cítíme nikoli jen jako ochuzení, nýbrž přímo zkomolení díla, jež se tím stává kusým.

Představme si, že bychom si při představení činoherním nebo operním zacpali uši, abychom pranic neslyšeli, jen viděli, nebo že bychom naopak zamhouřili oči, abychom nic neviděli a jen slyšeli (tento druhý případ vyskytuje se např. při rozhlasovém přenosu divadelního představení). Tím, že odpadla jedna složka, nepoškodil se jen celek, nýbrž i *zbylá složka* sama. Co a jak mluví asi tito lidé, jež vidím v této situaci, kteří se takto chovají — neboť jistě mluví! A jak jednají osoby — neboť nějaké osoby to jsou, ale já je nevidím — při této jejich řeči, a co se děje dokonce teď, když je pořád ticho — snad něco závažného, a já to nevím! Řeč bez viděné akce je jakoby abstraktnější, akce bez slyšené řeči mátožnější. Je to, jako bychom rozřízli nějaký organismus a odhodili jednu půlku; i druhá se tím zakrvácí, a dříve, v celku, tak čilá, je teď ochromena. Komu to nevadí, kdo je spokojen s takovýmto jednostranným vnímáním díla, nemá pravý smysl pro skutečné dramatické umění. A to jsou, jak uvidíme, všichni ti, jimž za dramatické dílo postačí — dramatický text.

Jsou ovšem díla, jež neutrpí valně omezením na jednu z obou uvedených složek. Jako příklad těch, která snesou potlačení *optického* dojmu, lze uvést především tak řečená „*knížní dramata*“. Obstojí zcela dobře, když je jen slyšíme, ba obstojí někdy i lépe, než kdybychom je viděli na scéně, pro niž leckterá z nich nejsou ani myšlena. Jsou to spíš básně než činohry. Za druhé jsou to mnohé staré opery, zvl. italské opery XVII. a XVIII. století. Třebaže jejich scénování poskytovala zhusta skvělou podívanou, neby-

la optická složka tak organicky sloučena s akustickou, že by jejím vyloučením vznikl svrchu vylíčený dojem neuspokojivé kusosti. Abstrahujeme-li od jejich recitativů nebo próz, jsou to spíše koncerty než zpěvohry a stačí úplně, takové „*koncertní opery*“, jak je nazveme, jen poslouchat. Oba uvedené případy netvoří přesně ohraničené žánry, nýbrž přecházejí plynule do pravých dramát mluvených i zpívaných, nelze je však, i když jsou scénována, hodnotit jako díla plnokrevně dramatická.

Opačný případ vyskytuje se u dvou žánrů, jež však jsou ostře ohraničeny již tím, že se vzdávají složky akustické dobrovolně. U *pantomimy** to platí ovšem jen zčásti, protože zpravidla je provázena hudbou. Nicméně okolnost, že se v ní ani nemluví, ani nezpívá, působí na nás svrchu řečeným neuspokojivým dojmem kusosti, jenž se stupňuje tím více, čím více se pantomima snaží přiblížit dramatu, a oslabuje či mizí tam, kde naopak vyústí v čistý tanec. Ještě nápadnějším příkladem je film,* jež třeba též zařadit do umění divadelního, aspoň v širším slova smyslu, neboť biograf není vlastně než divadlo přizpůsobené zvláštním podmínkám mechanické reprodukce. Ačkoliv poskytuje skvělou podívanou, chybí nám přece jen akustická složka dojmu. Touha po tom, abychom slyšeli osoby, jež vidíme, i mluvit, je tak veliká, že nestačí k jejímu ukojení pouhé nápišy vysvětlujícího textu: vede k filmu zvukovému.

Třeba nám však ještě zvlášť vytknout jednu okolnost, jež je v předchozím rozboru sice obsažena, ale mohla by ujít pozornosti. K našemu zdůrazňování dvojí složky pravého dramatického díla bylo by možno totiž namítnout, že se *obojí* vyskytuje i při pouhém čtení dramatického textu. Nejenže tu slyším v duchu řeči dramatických osob, nýbrž, řídě se textem, zvlášť jeho scénickými poznámkami, vidím tyto osoby, jejich akci, ba i scénu ve své fantazii. Nejsou to sice optické vjemy, nýbrž jen představy, ale pro svou názornost jsou zajisté postačitelnou náhradou dojmu smyslového. Vždyť přece i pouhou báseň čteme, ba dokonce zpravidla čteme jen *v duchu* a spokojujeme se úplně s „vnitřním slyšením“ a nejinak je i v hudbě. Odborný hudebník čte partituru a slyší přítom i složitou skladbu do všech podrobností jen ve své fantazii. Rozdíl mezi čtením písma obyčejného a notového je jen ten, že první umí každý, druhé jen málokdo, protože je k tomu zapotřebí zvláštního nadání i vzdělání. Zajisté že pouhé představování nemá tu živost, tu sílu, ba účinnost, jako má smyslový vjem, ale to přece každý ze čtoucích ví; rozhodující je, že se jím lze *bez újmy dílu* spokojit. Proč by tedy nemělo být i čtení dramatického textu slabou sice, ale postačitelnou náhradou za dílo provozované?

Tato argumentace je správná, pokud se básnictví a hudby týče, a bylo by si jen přát, aby si lidé více zvykali vnitřně slyšet i čtené bás-

ně, zvlášť lyrické. Pro dramatické umění však neplatí a neplatila by ani pak, kdyby se dokonce čtenář dramatického textu snažil představit si hru i scénicky — věc jinak zajisté velmi žádoucí. Neboť sluchové představy toho, kdo čte báseň nebo hudební skladbu, jsou textem *určeny*, takže jsou pro všechny čtenáře stejné; naproti tomu při čtení dramatu jsou sice sluchové představy (jakžtakž, jak uvidíme) textem *určeny* a tedy pro všechny čtenáře skoro stejné, ale zrakové představy značně *libovolné* a pro různé čtenáře *různé*. Je to s nimi docela tak jako třeba při čtení románu (tedy díla básnického), kde si též zhusta představujeme osoby, věci, děje, ale každý z nás jinak, jeden bohatě, druhý mdlé, třetí vůbec ne. Jenomže při básnickém díle je tato optická vize osobní přídatek čtenářův, k dílu samému nepatřící, kdežto při díle dramatickém by měla být *podstatnou* částí díla.

Velmi jasně nám vynikne tento rozdíl v optické složce díla v tom případě, když složka akustická je smyslová, tj. když dílo skutečně, nejen v duchu, slyšíme. Představme si, že nasloucháme vyprávění nějaké povídky a že nám fantazie tím podnětená kreslí nějaké „obrázky“. Naproti tomu si myslíme, že nasloucháme třeba rozhlasovému přenosu nějaké činohry davané na divadle a že si i tu doplňujeme slyšené představami zrakovými, dokonce přímo představami scénického dění. V prvním případě není naše vize než osobním požitkem, kdežto v druhém má být náhradou toho, co se v té době na divadle skutečně děje a co vidí ti, kteří jsou představení přítomni. Jak libovolná je to náhrada, netřeba dokazovat.

Ale i teď mohlo by se ještě namítnout: není tomu podobně při provádění *téhož dramatického díla*, např. Shakespearova Othella, za různých podmínek, tj. na různých divadlech, s různými herci, režiséry atd.? Není i tu optická složka, tj. to, co na scéně vidíme, různá a do jisté míry osobně libovolná? Tato námitka skrývá v sobě petitio principii, protože „tímtež dramatickým dílem“ myslí zřejmě též dramatický text. Pro nás, kteří jsme přijali „divadelní“ pojetí dramatického díla, je jasné, že uvedená např. představení Shakespearova Othella *nejsou „totéž“* dramatické dílo,* nýbrž dramatická díla různá, byť ne úplně různá. Tvoří dohromady *skupinu* dramatických děl *o témž textu* — a ovšem i o témž autoru; jde-li o operu, třeba přidat ještě: *o téže hudbě* a o témž skladateli. Je pochopitelné, že takovou skupinu dramatických děl značíme společným jménem dramatického autora, resp. skladatele a společným názvem, jež *svému textovému výtvoru* dali: Shakespearův Othello, Smetanova Prodaná nevěsta. Ale tímto společným pojmenováním neučiníme ze skupiny dramatických děl dílo jediné. Rozpomeňme se jen ze své divadelní zkušenosti na taková představe-

ni Othella, resp. Prodané nevěsty na různých divadlech, řekněme jen českých, za různých dob, pokud jsme je zažili, v různé režii, s různými herci, resp. zpěváky! Jaká rozmanitost celkového dojmu! Tato představení měla *sotva více společného* než právě *holý text* (ani již jeho mluvu ne!), resp. i *hudbu*. Říci, jak je zvykem, že to byla *jenom* „různá provedení“ téhož díla, znamená — doslova — mhouřit oči pro vše ostatní, především pro celou složku viditelnou.

Lze-li však tu — jak uvedená námitka činí — mluvit o období s fantazijním doplňováním optické složky při pouhém čtení dramatického textu? Zajisté že nikoli. Optické vize různých čtenářů jsou totiž nejen různé, ale též, jak bylo ostatně řečeno, v pravém slova smyslu *libovolné*. Jsou to osobní asociace každého z nich, vybavující se mechanicky a bez nároků na vlastní hodnotu. O takové libovůli se při optickém dojmu, jež má divák při představení, nemůže přece mluvit, neboť to, co vidí, je určeno tím, co se děje na jevišti — a toto scénické dění je formováno *zákonitě*, s uměleckým rozmyslem a s nárokem na vlastní hodnotu.

A tím jsme došli až na kořen věci. Akustickou složku dramatického díla lze si ještě představovat podle čteného textu, poněvadž je jím do té míry určena, že i v pouhé naší představě bude zákonitá, umělecká. Při složce optické to není možné, poněvadž nemáme obdobně pevné opory. Čtení slovního nebo hudebního textu je tedy postačitelou náhradou za poslechnutí básně nebo skladby hudební, ať instrumentální nebo vokální, naproti tomu čtení dramatického textu, knihy nebo partitury, není *dosatečnou* náhradou za vnímání dramatického díla, činohry nebo zpěvohry, protože není právo — ve smyslu právě vyloženém — složce optické, stejně podstatné, jako je akustická složka tohoto díla. Odtud plyne, že dramatické dílo může subjektivně existovat *jedině jako vjem*,* jež máme z nějakého *skutečného*, reálného provozování, kde tedy obě složky, viditelná i slyšitelná, mají *smyslovou názornost*. Toto faktum, odůvodňující definitivně naše odmítnutí „textového pojetí“ dramatického díla a přijetí „divadelního pojetí“, je tedy konečným důsledkem problému *fixace* pro umělecké dílo časové. O tom ještě později.

Rozbor, jež jsme takto provedli, abychom vyhledali specifické znaky dramatického díla, lze tedy shrnout v tuto větu:

Dramatické dílo skládá se ze dvou současných, nerozlučných a ná-

zorných složek různorodých, totiž z viditelné (optické) a slyšitelné (akustické).

Vedle toho získali jsme ještě tuto větu, jež ostatně s předešlou souvisí:

Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je skutečné (reálné) jeho provozování.

První větou odlišuje se dramatické umění (tj. souhrn dramatických děl) od umění s jedinou složkou, buď jen optickou (umění výtvarná, nebo jen akustickou (básnictví a hudba). Co se tance týče, platí proň sice tato věta též, ale s vynecháním slova „nerozlučných“, neboť v čistém baletu zachovávají si obě složky, viditelná taneční a slyšitelná hudební, přes vzájemnou jednotu rytmickou i náladovou vždy samostatnost a soběstačnost.

Druhou větou odlišuje se dramatické umění od básnictví a hudby, kde může existovat dílo nejen jako vjem, daný reálným provozováním, nýbrž i jako pouhá představa na podkladě čteného textu slovního a hudebního.

* *
*

Jak je však možno, zeptáme se po těchto výsledcích našeho vyšetřování, že „textové pojetí“ dramatického díla nejen vzniklo, ale i trvá a že vede k takovým omylům, jako je zařazení činohry do básnictví a opery do hudby? Příčiny toho jsou dvě.

První spočívá v tom, že dramatické dílo je dílo *časové*. Probíhající v reálném čase přijímá jeho vlastnosti, především jeho *tranzitornost*, pomíjejícnost. Každé dramatické dílo existuje jen určitý, omezený čas: začíná v jistém okamžiku, probíhá určitou dobu, načež se zase v jistém okamžiku končí. Před tímto začátkem a po tomto konci neexistuje. Tuto zdánlivě všední okolnost uvědomíme si citelně např. tehdy, když zmeškáme začátek představení, protože pak je pro nás tento začátek díla neodvratně ztracen. Propaseme-li určité představení, např. premiéru, docela, nemůžeme to již nahradit; dojde-li vůbec k repríze, bude už aspoň trochu jiná, ne-li hodně (jiné obsazení apod.). Stejně je tomu ovšem u děl hudebních a vlastně i u básnických, pokud jsou prováděna hudební hrou, zpěvem, recitací, vypravováním. Tu však jsou možné zápisy, zachycující písmem obyčejným a notovým vše, co je třeba. Taková kniha nebo partitura ovšem „nezní“, obsahuje, jak se říká, jen „mrtvé“ značky, jež nutno teprve provedením „oživit“; nicméně je to něco *trvajícího*, něco mimo čas, něco,

z čeho lze kdykoliv umělecké dílo samo uskutečnit ať již reálně — provedením — nebo ideálně — čtením. Svou objektivní existencí podobá se básnická kniha i hudební partitura dílům výtvarného umění, budově, soše nebo obrazu; liší se však od nich — a na to by se nemělo zapomínat — tím, že *není uměleckým dílem samým*, nýbrž jen jeho *možností*. Básnický nebo hudební text lze tedy nazvat nanejvýš jen uměleckým dílem potenciálním. Je pochopitelné, hledíc k vylíčené tu nevýhodě časových umění a spolu výhodám „textů“, že i dramatická umění touží po takovém zápisu a že jsme nakloněni vidět jej v knize činoherní a v operní partituru, tím spíše, že z *minulosti* dramatického umění zbylo nám sotva víc než holé tyto texty. Ukázali jsme však, že „dramatický text“ je zápis jen kusý.

Druhá příčina omylů svrchu vytčených je v tom, že se jak v básnictví, tak v hudbě vyskytují *texty*, jež jsou *velmi podobné* dramatickým *textům* činoherním i operním. Literární teoretikové, jsouce zvyklí (a právem) posuzovat díla svého oboru podle textu, usuzují z toho (neprávem), že také činoherní texty patří mezi básnické a činohra — nebo, jak se zpravidla říká, drama — do básnictví, tvoříc tu s lyrikou a epikou tři hlavní obory poetické. Takových „mimikrů“ — ovšem jen textových — dotkli jsme se již dříve: jsou to tzv. knižní dramata, popřípadě „dramatické básně“. Stačí uvést příkladem třeba tuto řadu: Goethův Faust, Gobineauova Renesance, Mickiewiczův Konrád Wallenrod*. Ještě nápadnější je to v hudbě. Tam se vyskytují totiž celé veliké žánry hudební, jejichž partitury — neboť také hudební teoretikové se zabývají jen texty — jsou partiturám operním podobné „jako vejce vejci“, protože obsahují nejenom texty hudební, tj. notové, ale spolu i slovní. Jsou to četné druhy hudby vokální, na prvním místě zajisté oratoria, duchovní, a zvláště světská, dále rozmanité kantáty, pašije, balady atd. Jako příklady uvedeme zase pořadem: Berliozovo Prokletí Faustovo, Haydnovo Čtvero ročních dob, Bachovy Pašije sv. Matouše. Pro hudební teoretiky je něčím samozřejmým, že v nauce o hudebních formách, kam svrchu vypočtené žánry vokální patří, připojí vedle oratoria i operu. Vědí ovšem, že se opery „provazují“ na divadle; ale při hudbě rozumí se přece „provazování“ samo sebou. Umělci, kteří tak činí, jsou v obou případech titíž: zpěváci (sóloví i sboroví), hráči orchestrální a dirigent. Že tito zpěváci jsou při opeře též herci a že hrají na nějakém jevišti, o to se teoretikové nestarají. Divadlo nebo koncertní síň, jeviště nebo pódium — rozdíl je jen v tom, že v druhém případě je ještě něco vidět, ale to přece již není hudba! A tak bývá zpěvohra v hudební teorii opravdu odbyta, bez nejmenšího porozumění pro její dramatickou podstatu.

Dlužno přiznat, že literární teoretikové neignorují tou měrou divadelní existenci dramatu mluveného, jako činí jejich hudební kolegové při opeře. Příčina je v tom, že provazování hudebních skladeb je zcela obvyklé, jejich čtení jen výjimečné, kdežto básnická díla se naopak skoro vždy čtou a jen výjimečně provazují, tj. přednášejí. Proto je

pro literáty zajisté nápadným zjevem, že díla celého jednoho velikého oboru básnictví, totiž tak řečené básně dramatické, jsou určena k provazování, dokonce k provazování divadelnímu, a že se tak obvykle provazují. Obdoba s hudbou zdá se být nesporná: sboru hráčů nebo zpěváků, řízených dirigentem, odpovídá tu ansámbl *herců* vedených režisérem. Výstavbě scény. (tj. jeviště) nevěnují však ani literární teoretikové pozornost, považující ji — v nejlepším případě — za věc výtvarného umění. O herce proti tomu mají přece zájem, už jen proto, že to jsou ti, co mluví text dramatické básně. Herectví je pro ně *výkonné umění*, nutné k tomu, aby se dramatická báseň realizovala, jak jí přísluší — na divadle. Toto stanovisko je zajisté spravedlivější k pravé povaze dramatického díla než výlučné zření k jeho textu; z teorie herectví lze objasnit leckteré zvláštnosti „dramatických básní“ proti básním jiným, zvl. epickým. Ale pojetí to naráží na odpor herců samých, kteří právem ukazují na to, že jejich umění není jen reprodukcí, nýbrž i produkcí, že nevykonávají pouze to, co je jim přímo dáno dramatickým textem, nýbrž tvoří i něco nového a že právě v tomto novém je jádro jejich umění.

Dokazujeme-li následujícím rozbohem, že *herectví není umění výkonné*, nečiníme tak proto, že bychom snad považovali výkonné umění za méněcenné, dokonce za jakési poloumění. Uměleckou hodnotou je zajisté — obecně vzato — rovno kterémukoliv tvůrčímu umění — stačí si vzpomenout např. na geniální zjevy výkonného umění hudebního, abychom to plně uznali. Nám jde jen o čistě teoretické rozlišení pojmů. Není to však spor o slovo, nýbrž o věc. Slova bývají mnohoznačná, mohou mít několik různých významů, mohou mít užší nebo širší smysl. Chceme-li uvažovat vědecky, musíme si vždy napřed přesně stanovit, co určitým slovem míníme, a *tento* význam mu pak důsledně *zachovat*. Jinak se zvrhne každá úvaha v plané povídání. Takováto terminologická šetření budeme konat i v dalším, a to dosti často, protože právě v úvahách estetických a uměnoslovných užívá se četných slov a rčení neurčitě a mnohoznačně.

Jaké jsou znaky tzv. „*výkonného umění*“, ukáže nám nejlépe rozbor jeho vzoru, totiž výkonného umění hudebního. Skladatel slyší hudební své dílo ve své vlastní fantazii; jde mu však o to, aby mohlo vsutku zaznít, k čemuž je často zapotřebí součinnosti mnohých hudebníků, a aby mohlo zaznít kdykoli v budoucnu. Musí tedy z něho zapsat to, co je možno. Úkolem hráčů i zpěváků je vlastně hrát a zpívat tóny podle „not“. Které stránky tónů jsou notovým zápisem zachyceny a jak určitě? Jejich tón je dům předpisem nástroje, na nějž se má hrát, počítaje v to i lidský hlas. Výška a relativní trvání tónů je přesně určeno notami samými. Ale i dynamiku a tempo skladatel předepíše, třebaže již ne tak určitě, aby neměli výkonní umělci aspoň jakousi volnost v jejich odstihování. Přidáme-li k tomu, že mohou po své vůli měnit, byť jen v jistých mezích,

i tónbr (způsobem hry i zpěvu), vidíme, že tvůrčí jejich svoboda spočívá v *odstiňování toho, co je notovým zápisem dáno*. Výkonné umění hudební je umění nuance; co přidává ze svého, je proto *stejnorodé* s tím, co je notovým textem dáno. To je ovšem teoretické konstatování, nikoli hodnocení, neboť právě v těchto „jen nuancích“ je život díla; ba můžeme říci, že právě ty nejpodrobnější, iracionální odstíny, jež vůbec nelze sklada- teli v notovém zápisu zachytit nižádnými značkami ani poznámkami (jako činí při hrubších nuancích), jsou ve svém účinku nejmocnější a že jimi, jejich volbou, jejich provedením, promlouvá k nám i umělecká osobnost výkonného hudebníka.

Stejně tomu je s výkonným uměním v básnictví, tj. s recitací. Zdálo by se ovšem, že básnický text určuje přednes mnohem méně nežli text hudební a že ponechává recitátoru mnohem více tvůrčí svobody než jí má hudebník. To by byl omyl. Básnický text je vždy psán v určité řeči, např. v češtině, a tato řeč má *svůj způsob mluvy*, daný konvencí v určité skupině lidí, např. Čechů, čímž jsou různé stránky její, třeba rytmus, ale i melodický spád, do značné míry stanoveny. Básník, předpokládá je, že kdo chce jeho dílo recitovat, umí dokonale mluvit řečí, v níž je napsáno, nemusí svým textem zachycovat víc, než je nutné třeba; přesto je v něm řečenou konvencí dáno i to druhé do té míry určitě, že recitátoru, nechce-li mluvit chybně, ne-li nesrozumitelně, nezbyvá také než jistá omezená možnost *nuancování* jednotlivých stránek mluvy.

Lze tedy říci obecně, že výkonný umělec *provádí* to, co je *textem* (slovním nebo hudebním) *dáno*, přidává ze svého jen *nuance* toho, tedy něco *s tím daným stejnorodého*. Jak je to naproti tomu s výkonem hercovým, hledíc k dramatickému textu, prozatím činohernímu? Tento text — přímé řeči dramatických osob — je vskutku obsažen v hereckém výkonu, totiž v jeho mluvě. Lze tedy herectví po jeho slyšitelné stránce nazvat uměním výkonným, nicméně s dvojitým omezením. Především totiž není hercova mluva „recitací“, užívajíc svrchu řečené svobody v nuancování k jinému konci, totiž k charakteristice dramatické osoby; za druhé není tato mluva jediným hlasovým a vůbec slyšitelným projevem hercovým (vzpomeňme smích, sténání, úmyslného hřmotu a mnoha jiného). O tom obojím budeme podrobněji mluvit v kapitole jednající o herectví; teď nám stačí zjištění, že ani po akustické své stránce není herecký projev uměním čistě výkonným. Přináší nejenom nuance, a to specificky herecké nuance toho, co je dramatickým textem dáno, ale i leccos, co tímto textem dáno není a co tedy nemá jen nuancovat, nýbrž musí vůbec sám vytvořit. Dramatický autor naznačí ovšem tu a tam *poznámkou mimo* dramatický text, že si toho či onoho hlasového projevu přeje (např. „vybuchne v smích“, „zaštká“), ale taková poznámka není víc než pouhý pokyn, aby tak herec na tom místě učinil. Tolik ovšem třeba přiznat, že všec-

ky takové projevy hercovy jsou s vlastní jeho mluvou aspoň stejnorodé, tj. též slyšitelné. Co však říci o viditelné stránce hereckého projevu, o jeho masce, mimice, gestech, o tom, jak se osoba dramatu chová a jak jedná? To vše zajisté není dramatickým textem *dáno* ve smyslu našeho předchozího rozboru, tj. tak přímo jím určeno, že by herec měl jen svobodu nuancování, a nadto je to jakožto něco viditelného *různorodé* s tím, co vůbec provedením textu může vzniknout, tj. s něčím slyšitelným. Je sice pravda, že se i tato viditelná hra hercova řídí zase někdy a v něčem podle *poznámek*, jež autor *mimo* dramatický text podal, ale i tyto poznámky jsou, jako hořejší, jen pouhým přáním a pokynem autorovým, a nelze dokonce mluvit o tom, že by je herec „prováděl“ tak, jako provádí dramatický text samý! Představme si, že by si někdo objednal u malíře obraz a pověděl mu nebo napsal, co na něm chce mít: bude malíř, jenž ten obraz podle toho namaluje, výkonným umělcem? Je výkonným uměním, když grafik ilustruje např. nějaký román obrázky řídicími se snad velmi podrobnými popisy určitých scén v textu? Zajisté že nikoli; přes všechny předpisy a pokyny je uměním plně tvůrčí. Že pak je možno výtvarníkům i takto vázaným vytvořit díla umělecky hodnotná, je faktum právě tak, jako že mohou jejich úplně svobodná díla být bezcenná. Otázka hodnoty je tu, jak patrně, zásadně odlišnou věcí.

Dospěli jsme tudíž k obdobnému, vlastně témuž výsledku, jako při dřívější úvaze o „čtení“ dramatického textu. Také teď mohl by nám někdo namítnout, že nehledíc k řečeným *poznámkám*, jichž ostatně autor často ani nepodal, je nejen slyšitelná, ale i *viditelná* hra hercova dostatečně určena *celým* dramatickým textem, že v něm rozhodně *je obsažena*, byť jen *potenciálně*, a že herci jsou povoleny jen její — ovšem značně široké — nuance. Tomu odporuje již zkušenost, ukazující, že se výkony znamenitých herců v „těže roli“ shodují vespolek sotva víc než v pouhém textu, že se však naopak zvláště po viditelné stránce liší zhusta tou měrou, že je věru již nelze nazvat „nuancemi téhož“ v tom smyslu, jak jsme to zjistili při skutečném umění výkonném. Ale jde tu nadto o *zásadní* omyl, plynoucí odtud, že si sice můžeme na základě dramatického textu, popřípadě i poznámek, takovou viditelnou hru představit, jenomže bez nároků na její uměleckost. Dramatický text je sice *ideově* směrnici pro viditelnou hru hercovu, ale neurčuje *konkrétně* její specificky umělecké kvality, jež jsou *opticky pohybové*.

V přehlížení této specifické povahy herectví vězí zmatek názorů, jež právě kritizujeme. Především, jak patrně, je herectví i po optické své stránce umění časové. Kdežto tedy výtvarné dílo — obraz, socha, budova — patří do logické kategorie „věcí“, *dílo herecké celé patří do kategorie „dějů“*. Není to něco statického, nýbrž kinetického: hercovo *dílo* je zkrátka hercův výkon — a přesto není herectví výkonné umění! Spor je jen zdánlivý, neboť název „výkonné umění“ — též „reprodukční“ zvané — je technický termín, předpokládající existenci textové předlohy, podle níž se dílo provádí, tedy „*výkon podle zápisu díla*“. Není-li však skladatel improvizující svou skladbu výkonným umělcem? Mohli bychom nanejvýše říci, že je — hledíc k té skladbě — umělec tvůrčí, jenž náhodou je zároveň sám sobě umělcem výkonným. A *totéž* mohli bychom říci o herci, nahradivše slovo „náhodou“ slovem „nutně“. Rozdíl mezi nimi je totiž v tom, že skladatel *může* své dílo *zapsat* i pro jiné, tj. pro výkonné hudebníky v pravém smyslu toho slova, kdežto herec, pokud jde o viditelnou stránku jeho díla, tak učinit *nemůže*.

Neuvědomění si této *nemožnosti fixovat* nějakým „písmem“, tedy neproměnnými značkami*, optické kvality proměnlivé, je druhou příčinou omylu považujícího herectví za umění jen výkonné. Kdyby se mohly psát partitury hercovy hry, jako se píšou partitury skladeb, bylo by každému jasné, že to jsou svého druhu umělecká díla. Kdo by je psal? Snad autor dramatu, nejspíše však režisér. Herci sami by je sotva mohli psát, protože by jim při souhře „nešly dohromady“. Zato by je však mohli „provádět“ jako provádějí hráči orchestru nebo zpěváci své party, tj. svobodní *jen v nuancích*, a byli by skutečnými výkonnými umělci. To však není možné.

Herecké dílo je tedy tvůrčí dílo; není obsaženo v dramatickém textu, nýbrž naopak obsahuje jej — a nadto ještě jej doplňuje vlastní tvorbou hercovou. Tato tvorba je ovšem ve vztahu k dramatickému textu, ale vztah ten nemá ráz výkonného umění; je to vazba mezi dvěma uměleckými výtvary *různých oborů*, relace „*umělecké korespondence*“ mezi nimi.

Případy, že na podkladě jednoho díla vzniká dílo jiného druhu, ale přesto mu odpovídající, jsou v umění velmi časté. Sami jsme si uvedli při úvaze o tak řečených scénických poznámkách jako příklad ilustrace románu. V tom případě je korespondence jen obsahová, nikoli formální, a k tomu nedokonalá, neboť ilustrace nemůže líčit průběh děje v románu obsaženého, nýbrž jen jeho určitý okamžik. K dokonalé, tedy i formální korespondenci je zapotřebí, aby, je-li primární (tj. napřed vzniklé) dílo časové, bylo jím

i sekundární (tj. z něho vzniklé): jen pak mohou obě díla tvořit vespolek naprostou jednotu. Jako *úplnou obdobu* našeho problému můžeme tudíž uvést *hudební kompozici básnického textu*, např. píseň s průvodem hudby. Tu je zřejmé, že hudba, již skladatel na podkladě básnického textu vytvořil, je jeho vlastním tvůrčím dílem, že není obsažena v řečeném textu básnickém, nýbrž naopak obsahuje jej v sobě, tj. ve svém zpěvním partu, a že nadto jej doplňuje něčím novým, totiž právě hudbou. Zajisté, že tato hudba, zpěvní melodie se svým tzv. „průvodem“, není tak volná, jako by byla bez tohoto textu; je jím zřejmě vázána, ale nikoli *určena* v našem slova smyslu. Jak rozdílná je taková hudba, i když vznikla na podkladě *téhož* textu, ukazují zajímavě písňové kompozice téže básně od různých, vesměs znamenitých skladatelů (kteří tedy textu jistě vyhověli), např. Goethův Král duchů (Schubert, Loewe) nebo Mignon (Beethoven, SchuBERT, Wolf) aj. To je docela tak, jako „různé obsazení téže role“ v činohře. Aby pak obdoba byla naprostá, myslíme si, že skladatel svoje „zhudebnění“ básnického textu provedl, aniž je zapsal, a že nám je sám zahraje z paměti jakoby improvizací. Mohlo by se to nazvat — výkonným uměním? A přece na zcela obdobný výkon hercův, jež bychom mohli nazvat „zherečtění“ dramatického textu, se tak nazírá! Okolnost, že dramatické texty se píšou pro divadlo, ne však tyrické pro hudbu, je pro platnost vylíčené obdoby bezvýznamná; ostatně je tomu někdy též — v obou případech — obráceně. Je tím vylíčena jen *soběstačnost* textů básnických proti dramatickým. Psychologický důvod toho poznáme v kapitole, jednájící o tvorbě dramatikové.

To, co jsme konstatovali tímto rozbořem pro herce činoherního, platí i pro herce operního. I u něho lze mluvit o „výkonném umění“ nanejvýš jen pro slyšitelnou stránku jeho výkonu, takže je výkonným umělcem jen potud, pokud je „zpěvákem“, a i tu zase s tím omezením, že jeho operní zpěv je jinak zaměřen nežli je zpěv koncertní (obdoba recitace), totiž opět na charakteristiku osoby. Podrobný výklad toho bude podán v úvahách o zpěvohře. Opera ovšem má vedle zpěvu ještě hudební složku instrumentální a úděl orchestru i s jeho dirigentem patří samozřejmě do umění výkonného, ač i tento výkon — proti instrumentálním produkcím koncertním — řídí se v odstiňování zřetel dramatickým.

Dosavadní výsledek našeho vyšetřování byl, že jsme odmítli názor, že dramatické umění patří činohrou do básnictví a zpěvohrou do (vokální) hudby, herectví pak že je zvláštní obor umění výkonného. Už vytýkané rozhození dvou příbuzných žánrů dramatického umění do dvou různých umění svědčilo o jednostrannosti takového názoru, jenž zcela nespravedlivě, vskutku stranicky, vyzvedává jednu složku těchto děl, a přehlíží vše ostatní. Nesprávný tento názor, bohužel dosud platící a kritikou i částí obecnstva zastávaný, mohli bychom pojmenovat názorem *aristokratickým* — pojmenování ovšem jen obrazné, neboť „aristokraty“ jsou tu míněna obě protežovaná umění podle známých výroků: Činohra je — vůbec nebo aspoň *především* — poezie a zpěvohra je — vůbec nebo aspoň *především* — hudba. Obojí toto heslo natropilo již mnoho zlého v umělecké praxi.

Problém dramatického umění lze však teoreticky řešit ještě jiným způsobem nežli redukcí na jediné umění. Vede k tomu neobyčejná pestrost složek v dramatickém díle, obzvlášť ve zpěvohře. Již na počátku první kapitoly jsme vytkli, že dramatické dílo obsahuje dvě složky různorodé, totiž viditelnou a slyšitelnou. Obě z nich však štěpí se ještě dále ve složky poukazující k několika různým uměním svou podobností s nimi. Akustická složka v činohře (řeč herců) vypadá jako umění básnické, v operě přistupuje k tomu ještě umění hudební. Optická složka připomíná nám umění výtvarná, jež jsou stavitelství, sochařství a malířství. Je tedy nasnadě názor, že podstata dramatického umění je ve *spojení několika umění*, z nichž žádné nemá z estetického hlediska přednost před druhými, nýbrž všechna jsou — v hotovém námi vnímaném díle — *umělecky rovnocenná*. Tento názor, který bychom obdobně předešlému mohli nazvat *demokratickým*, je rozhodně skutečností bližší a k řečeným složkám dramatického díla spravedlivější.

Zpěvohra spojovala by podle toho všechna obecně uznaná umění, tvořila by tedy dílo „*všeumělecké*“. Toť známý „Gesamtkunstwerk“ Wagnerův, jak jej vyložil teoreticky

ve svých spisech a prakticky provedl ve svých „hudebních dramatech“. *Wagnerova teorie* neobstojí však před vědeckou kritikou, protože je spekulativní a dogmatická. Jeho názor bychom mohli nazvat vlastně „*komunistickým*“ — ovšem zase v obrazném smyslu —, protože upírá dokonce jednotlivým uměním právo na samostatnou existenci a žádá, aby žila jen kolektivně v uměleckém všedile, jímž je jediné zpěvohra, tedy ani ne činohra. Wagner odůvodňuje to tím, že původní praučení lidstva (jakýsi mimický tanec se zpěvem a hudbou, ovšem primitivní) bylo všeumělecké, že tedy mají všechna umění zůstat v tomto svazku, a ne, jak se skutečně stalo, z jakéhosi individualistického egoismu se osamostatnit k vlastnímu rozvoji. Ale řečené „praučení“ je pouhá hypotéza; i kdyby pak byla aspoň hledíc k uměním časovým pravděpodobná, neplatí ještě z toho, že něco snad tak a tak bylo, požadavek, že to má tak, a ne jinak být i nadále, ba provždy. Tím by se zneuznal smysl *vývoje*, jenž se jeví právě v diferenciaci úkolů a dělby práce mezi jednotlivá umění. Wagner uznává sice, že se osamostatněná umění vskutku něčemu naučila, ale tím, že žádá, aby se teď aspoň (tj. v době Wagnerova vystoupení) své samostatnosti zase vzdala, znehodnocuje řečenou vývojovou hodnotu na pouhou pedagogickou.

Dokonalé vypracování teorie o spojování umění podal *Hostinský* (*Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk*, 1877)*. Stojí zcela na půdě empirie, z níž vyplynul jeho konkrétní formalismus estetický, uznává ovšem právo jednotlivých umění na samostatný vývoj, přidává k tomu právo (tedy nikoli povinnost) spolčovací. Vyšetřuje podmínky, za nichž může spojení umění vytvořit organickou jednotu, shledává, že básnictví i hudba, jako umění časová, nemohou se spojovat s uměním výtvarným, dokud i tu nepřistoupí činitel časový, tj. změna, pohyb viditelného. Zavádí tedy pojem „*umění scénického*“ jako třetího ve spolku umění a pro dramatické umění typického. Spojením scéniky s poezií vzniká drama mluvené (činohra), spojením scéniky s hudbou pantomima, spojením všech tří drama hudební (zpěvohra). K tomu přistupuje ještě spojení poezie s hudbou jakožto hudba vokální (popřípadě melodram). Jsou tedy celkem tři dvojité a jedna trojitá kombinace ve spolku umění a Hostinský stanoví a rozebírá tři podmínky jejich jednoty; jednotu obsahovou, jednotu časového průběhu a jednotu náladovou. Právě hledíc k časovosti dělí se mu scénické umění ve dvě složky, z nichž jedna je vskutku proměnlivá, daná hrajícími herci, kdežto druhá je neproměnná náplň scény. Jen tuto druhou přikazuje Hostinský uměním výtvarným, kdežto první představuje umění od nich specificky odlišné, totiž *mimiku* čili herectví.

Dvě věci zasluhují tu naši pozornost. Především je příznačné, jak se tu z dřívější nejasné představy o účastenství „výtvarných umění“

v dramatickém díle dochází přísně logickou cestou až k *novému* umění, tj. herectví, *koordinovanému* ostatním uměním. Zajisté bylo herectví již předtím předmětem četných úvah teoretických a estetických, ale jen právě jako zvláštní druh výkonného umění, příslušejícího k básnictví. Druhá pozoruhodná okolnost je, že nejen mimika, ale i širší „scénika“, již kombinuje Hostinský s poezií a s hudbou, objevuje se jen v těchto kombinacích, ale *neexistuje* jako umění *samostatné*, jímž básnictví i hudba ovšem jsou. Mimika, resp. scénika, *musí* se tedy spojovat přinejmenším aspoň ještě s jedním uměním, např. s básnictvím, aby teprve vzniklo dílo (v tomto případě činohra) uměleckou zkušeností dané.

Teorie o podstatě dramatického umění jako *spojení uměň* neboli, jak ji nazvu, *syntetická teorie* vede tedy na jedné straně *nutně* k ustavení herectví jako umění, ale shledá na druhé straně, že toto umění *samostatně* *neexistuje*. Tedy je to umění pro dramatické umění *nutné* — a tím i *podstatné* —, *ne však postačující!*

Tato zvláštnost vysvětluje se *zúženým* pojetím herectví, neboť „mimika“ je Hostinským definována jako umění „hnutí v prostoru“, tedy jako jen viditelný projev hercův; slyšitelný jeho projev zařazen je — do básnictví. Takové umění je abstrakcí, pouhou teoretickou fikcí. Není v tom zbytek „textového“ pojetí dramatického díla jako díla básnického? Širším a skutečnosti odpovídajícím pojetím herectví jako totálního projevu hercova stalo by se naráz herectví pro dramatické umění nejen *nutným*, ale i za určitých podmínek *postačujícím* — viz činohru — a dobylo by si tím umělecké *samostatnosti*. O tom později.

Je syntetická teorie, chápající dramatické umění jako *spojení uměň*, správná? Tato otázka je, noeticky vzato, *pochybená*. Každá teorie je vymyšlena k tomu konci, aby nám učinila srozumitelnou určitou skupinu fakt, jež proto musí — proti životní jejich bohatosti — nějak zjednodušovat. Odporují-li důsledky nějaké teorie zkušenosti, je teorie ta *nesprávná*; takovou je např. dříve kritizovaná teorie dramatického umění, založená na „aristokratickém“ názoru na ně. Souhlasí-li však nějaká teorie se zkušeností, nelze ji proto ještě prohlásit za „správnou“, protože nevíme, nebude-li s ní — snad již zítra — v rozporu; můžeme ji tedy nazvat jen „vhodnou“ pro svrchu uvedený účel. Takových vhodných teorií mohlo by ovšem být pro určitý obor fakt třeba několik; pak se podle principu ekonomie rozhodneme pro tu z nich, která je *nejjednodušší*. Syntetická teorie dramatického umění *není* *nesprávná*, neodporuje zkušenosti, aspoň dosavadní. Co se však *vhodnosti* její týče, třeba přiznat, že vede aspoň v některých otázkách ke komplikacím snad *zbytečným*. Bude dobře, když si jich povšimneme.

Není pochyby o tom, že zvláště zřejmým dokladem pro syntetickou teorii je *vznik dramatického díla*; už tím, že se děje *po etapách*. Nejprve napíše nějaký autor dramatický text, jenž, jak jsme již na počátku svých úvah vytkli, svědčí pro dílo básnické. Na podkladě tohoto textu vytvářejí herci s režisérem dílo herecké. Režisér sám, záleží-li mu na umělecké formaci scény, přizve si na to výtvarníka. Ovšem také krejčího, osvětlovače,* strojníka a jiné — ale ty nechme stranou; koneckonců spadají i v životě takové a podobné věci pod širokou pravomoc stavitelovu. Jde-li o zpěvohru, vsunuje se ovšem napřed — hned po dramatickém textu — dílo hudebního skladatele, jenž tento text komponuje a teprve pak odevzdá celou partituru divadlu k dalšímu, shora vylíčenému postupu. Hudební text připadne ovšem zpěvákům (spolu hercům), hráčům orchestrálním a dirigentu, od nichž je studován a konečně proveden způsobem běžným pro provádění větších hudebních skladeb vůbec. Zamyslíme-li se však nad touto dlouhou a pestrou cestou k realizaci dramatického díla, jež je zajímavá tím, že má *přísně určený, nepřevratitelný postup*, vidíme, že tu nejde vlastně o *spojení různých uměň*, nýbrž, přesně řečeno, o *spojení různých umělců*. A to není, jak již vytknutý „postup“ svědčí, totéž.

Jde-li však naproti tomu o *hotové dílo dramatické*, tak jak je vnímáme při představení, není syntetická teorie tak samozřejmá. Dílo (rozumí se: dobré) jeví se sice jako složené, ale přesto tak *jednotné*, že nám lze jednotlivé složky jen násilně oddělit, uměle izolovat; jsou krátce *nesamostatné*. Takto, samy o sobě pozorovány, připomínají nám tyto složky ovšem díla různých *samostatných uměň*, přesně řečeno, jsou takovým *samostatným* dílům *podobny*. Syntetická teorie činí si však nárok na to, že tato podobnost je zásadní totožností. To je rozumět tak: Veškerá díla daného *samostatného umění* mají určité obecné zákony, jimiž se přes svou rozmanitost vesměs řídí; to jsou specifické zákony tohoto umění, jež jakožto *samostatné, svěbytné, poslouchá* jen je — je *autonomní*. Formulace dramatického díla jako „*spojení uměň*“ znamená teoretický postulát, že zákony ovládající určitou jeho složku jsou tytéž jako zákony *samostatného umění* složce té podobné, čili, jak bychom ve smyslu syntetické teorie mohli obrazně říci, jsou zákony „*mateřského*“ umění. Odtud vzniká i praktické nebezpečí přenášet zákony *samostatných „pouhých“* nebo „*čistých*“ umění na *nesamostatné* složky dramatického díla. Tyto složky mají tedy *povinnost, zachovat „rodinou tradici“*, přestože se musí spolčit v *organickou jednotu*. Co tomu říká umělecká zkušenost?

Každý *organický* celek umělecký má tu vlastnost, že zvýšeným působením kterékoliv z jeho složek zvyšuje se i působení celku. Syntetická teorie dramatického umění žádá, aby se takovéto zvýšení estetické působnosti každé složky dalo *ve smyslu jejího „mateřského“ umění*. Praxe však ukazuje, že se v takovém případě očekávané zvýšení celkového, tj. dramatického působení vždy nedostaví, ba naopak zhusta nastane citelné jeho oslabení. Vznikají tak tedy jakési „*divadelní antinomie*“, v divadelnictví předobře známé, jež tu stručně vypočteme:

a) Čím je text dramatického díla *poetičtější*, tím spíše lze očekávat, že bude *dramatičnost* díla (tj. představení!) *zeslabena*. „Poetičtější“ myslíme ovšem ve smyslu čistě, pouhé poezie, již je jen lyrika a epika. To je věc obecně známá, a přece vždy znovu a znovu překvapující nejen nezkušeného autora, ale dokonce i zkušené divadelní praktiky. Všecky specificky poetické hodnoty, jež nás při pouhém čtení díla uchvacují a okouzlují, myšlenkové i náladové jemnosti, slovní hříčky, skvělé metafory, symbolické náznaky — blednou, ztrácejí se, hynou ve světlech ramp. Autor je zdrcen: nejkrásnější, nejhlubší místa minou bez očekávaného dojmu, ba bez povšimnutí — a to nikoli jen vinou herců (neboť i to je možné). K dovršení zmatku je to však také *naopak!* Místa suchá, beze špetky poezie, přes než při čtení pospícháme s nevělí — při představení najednou vyrostou, nabudou pronikavého smyslu, netušené energie. Tedy jedno ztrácí, druhé získává, z čehož patrně, že vyličený zjev, ač se mu říká „*divadelní akustika*“, není jediné závině tím, že herci mluví ve velkých poměrně prostorách. Nejvíce tím trpí několikrát již uvedená „*knižní dramata*“. Dává se např. tak nádherné dílo básnické, jako je Goethův Faust. Marně si namlouváme, že to je velkolepý dojem; cítíme, že to je takové nějaké mdlé, někde až zoufale nudné — a nakonec si mrzutě řekneme, že jsme měli raději zůstat doma a přečíst si to . . . Čtete naproti tomu většinu dialogů Shakespearových nebo Moliérových! Neznáte-li je náhodou z divadla, nebudete si moci ani představit, jak je to ze scény skvělé. Sem patří např. i řada novějších činoher zvl. francouzských, jež literární historie pro jejich „nepatrnou cenu básnickou“ přezírá.

b) Čím je hudba zpěvohry *hudebnější*, tím spíše lze čekat, že bude *dramatičnost* díla *zeslabena*. „Hudebnější“ znamená tu zase: ve smyslu hudby pouhé, tedy instrumentální. Zvláště to platí o čistě hudebních formách, založených na principu opakování; přitom skladatel příslušný text buď ignoruje, nebo žádá už předem jeho formaci „*hudbě vyhovující*“. Tak vznikají známá šablonovitá *libreta* oper, jež jsme nazvali „*koncertními*“, s dlouhými áriemi, duety, sbory na jedinou třeba větu, do únavy opakovanou atd., libreta, o nichž literární historie právem mlčí. Že se obecenstvo jejich nedramatičnosti nenudí tak silně jako při svrchu uvedených činohrách, plyne odtud, že se spokojí čistě hudebními dojmy, na jaké z zvyklé z koncertních síní — přestože sedí v divadle. Ale kdo má trochu dramatického smyslu, cítí dobře tento nedostatek a je docela pochopitelné, že takové opery a jejich vinou *operly vůbec* — jsou u činoherníků v opovržení.

„Opera,“ říkají, „to není žádné pořádné drama. Neodvažujte se měřit ji s činohrou; její divadelní úspěchy (na něž činoherníci žárlí) nejsou poctivé: dosahuje jich jen svými koncertními efekty.“ Není pak bez komiky, že zrovna tak mluví mnozí „*praví*“ hudebníci, zejména stoupcenci hudby komorní a orchestrální, o operní hudbě! „Opera,“ říkají, „to není žádná pořádná hudba; nechtějte ji měřit s kvartetem nebo se symfonií! Svých podezřelých úspěchů (na něž také žárlí) dosahuje jen divadelními efekty.“ — Hle, toť jsou antinomie — „*spojených uměn*“.

c) Čím je scéna dramatického díla *výtvarnější*, tím spíše lze čekat, že bude *dramatičnost* díla *zeslabena*. Slovem „*výtvarnější*“ je tu zase míněno zpracování optických hodnot ve smyslu výtvarných umění, určitěji řečeno, protože tu jde o „*scénický obraz*“, ve smyslu malířství nebo sochařství. Poučným dokladem toho byla reformní snaha, vyšlá od mnichovského Künstlertheatru*, stylizovat jeviště podle principu reliéfního, s herci jakožto siluetami. Ztroskotala právě tak jako všechny jiné pokusy upravit scénu podle malířských nebo sochařských principů. Naopak zase je známo, že mnozí z těchto výtvarníků nechtějí se scénou vůbec nic mít; mají až odpor proti tomuto „*panoramatu*“, jak říkají. Böcklin odepřel Wagnerovi scénovat jeho opery z principiálních (rozumí se malířských) důvodů.

d) Čím je herecký výkon v dramatickém díle *herečtější*, tím je *dramatičnost* díla — *silnější*! Tady tedy nenacházíme antinomie. Kdežto ve všech třech předešlých případech vládla, abychom tak řekli, nepřímá závislost mezi složkou a celkem, protože zlepšováním složky — ovšem ve smyslu mateřského umění — se *pravděpodobně* celek *dramaticky* zhoršoval, konstatujeme v tomto čtvrtém případě závislost přímou, a k tomu ještě zcela jistou, protože zlepšováním herecké složky se *bezpečně* i celek *dramaticky* zlepšuje. Souvisí to zajisté s tím, co jsme svrchu poznamenali při rozboru syntetické teorie, že herectví podle ní není uměním samostatně, tj. mimo dramatické umění, existujícím, že tedy nemá, jak jsme to nazvali své mateřské umění, v jehož intencích by se mohlo zlepšovat. Může tak činit tedy jen samo v sobě a tím zároveň jediné v rozsahu dramatického umění. Náš výsledek, že „*herečtější*“ znamená *vždy též* „*dramatičtější*“, což o ostatních složkách zpravidla neplatí, neznamená sice ještě logicky nutně, že „*herecké*“ a „*dramatické*“ je *týž* pojem, ale v okruhu umění kolektivního, jak brzo uvidíme, k tomuto závěru povede.

Svrchu uvedené „*antinomie*“ objevují se hojně v umělecké praxi, tj. při vzniku dramatického díla, o němž jsme řekli, že se právem může pojímat ze stanoviska syntetické teorie, ovšem jako „*spojení umělců*“. Umělci, kteří ve vyličeném dříve postupu vytvářejí jednotlivé složky dramatického díla, pocházejí (až na herce ovšem) z řad umělců „*mateřského*“ umění. Stává se pak zhusta, že jsou tak *vylučně* nadáni a usměrněni pro toto své umění, že nedovedou a nechtějí tvořit jinak než v jeho intencích. Je dobře, jestliže se pak v správné autokritice tvorby

dramatické vůbec neúčastní. Jejich umělecká velikost neutrpí tím menší újmy, neboť po našem přesvědčení je dramatické umění zvláště, specificky své umění a umělec, jenž nemá pro ně nadání, ba snad ani smysl, může vynikat v kterémkoliv umění jiném.

Příklady geniálních básníků, kteří byli výlučně lyriky, resp. epiky, velikých skladatelů, kteří psali výlučně jen hudbu instrumentální, resp. vokální, jsou toho výmluvným svědectvím. Mnoho z nich, zvláště z těch, kteří byli silně lyricky založení, mělo přímo nechuť k dramatickému umění. Horší je ovšem, když takoví umělci, svedeni mimouměleckou pohnutkou, nezřídka touhou po slávě příliš veřejné, dokonce po zisku příliš lákavém, odváží se i dramatické tvorby. Pak tvoří dramatická díla, jež jsou nedramatická, jež nemají a nemohou mít umělecký úspěch. Mnohdy to bývají romantické začátky mladých umělců, kteří sní o mohutné tragédii nebo velké opeře a neradi dosvědčí pak Weberův výrok o příbuznosti prvních oper se štěňaty, jež se také topí . . . Rozumí se, že tu nejde snad o lidi bez uměleckého talentu vůbec, nýbrž jen o ty, jejichž nadání je rozhodné, ale v jiném oboru, ne v dramatickém.

Tu je patrně nebezpečí formule, že dramatické dílo je „spojení umění“. Každý jeho spoluvůrce domnívá se být v právu, dívá-li se na ně brýlemi svého umění. A zároveň je zřejmé, že tím vždy *trpí* výtvar *jednoho* druhu umělců, totiž *herců*: a pro básníka jsou recitátory, pro skladatele jsou zpěváky (však se jim také tak říká!) a pro výtvarníka dokonce jen siluetou, „barevnou skvrnou“ . . . To je pro ně tím osudnější, že v neúprosném pevném postupu vytvářejícím dramatické dílo herci jsou a musí být až na konci, jsou tak zbaveni vlivu na vše předcházející. Musí dopéci to, co snad předešli trošku spálili, a dokonce to osobně nabídnout obecnstvu.

Vylíčené tu nesnáze umělecké praxe nejsou ovšem zaviněny syntetickou teorií, nýbrž lidskou přirozeností umělců, zastávajících každý své. Ale formulace „spojení umění“ zdá se dávat jim k tomu sankci. Ať každý z nich udělá, co může, ve prospěch *svého* umění — a tak vzniká prakticky často výsledek, který odpovídá spíše názoru, jež jsme na počátku studie kritizovali a odmítli, označivše jej jako aristokratický. K dvěma tehdejšími aristokratům, k básnictví (pro činohru) a hudbě (pro zpěvohru) přistupuje teď ještě třetí, totiž výtvarné umění (pro obojí); čtvrté z nich, herectví, je však jejich sluhou. Ale syntetická teorie zastává *demokratický* názor *o rovnosti* všech umění v dramatickém díle se spojujících. Zkušenost, jak jsme viděli, ukazuje, že to není možné, že každé umění (vyjma jediné herecké) musí ze své samostatné osobitosti něco slevit, nechce-li poškodit dramatickosti celku (a spolu i herectví). *Formulace „spojení umění“ spojená s postulátem jejich rovnocennosti znamená tedy zároveň kompromis těchto umění.*

To by samo o sobě ještě nic neznamenovalo a správně podotýká Hostinský, že řešení konfliktů mezi estetickými normami, jež si částečně odporují, je běžná věc v umělecké praxi vůbec. Divadelní praxe provádí také vskutku takového vzájemně ústupky za každým takřka krokem; je to snad věc mrzutá, ale nikterak ne hanyhodná, jako by byl proti tomu každý kompromis mezi požadavkem uměleckým a neuměleckým. Vše záleží v konkrétním případě na šťastném nápadu, jimž se umělecký spor rozřeší, mnohdy vůbec odstraní. Ale jde tu o jiné. Musí-li, jak jsme viděli, při dramatickém díle umění v něm spojená slevit právě z té své osobitosti, již mají jako umění samostatná — zůstávají pak ještě jimi? Nejsou to pak umělecké složky, těmto samostatným uměním jen podobné? To není jen malichernost, nýbrž věc zásadního významu, jiný názor na dramatické umění, než byla teorie syntetická. Spory mohou být jen při tvorbě dramatického díla a při hotovém díle nedokonalém. Dokonalá díla dramatická — a jen taková jsou podkladem našich úvah — spory nemají, protože zákony ovládající jejich složky *nejsou* totožné se zákony příbuzných umění samostatných.

Zároveň vidíme, že postulát rovnocennosti, v „demokratickém ná-zoru“ obsažený, je sice oprávněn, ale že tato demokracie není tak jednoduchá, jak by se podle syntetické teorie zdálo. Složky dramatického díla nejsou vesměs koordinovány. To platí jen o třech z nich, o textové, hudební a scénické, jež, majíce za hranicemi tři samostatná umění příbuzná, poezii, hudbu a výtvarné umění, projevují často v praxi aristokratické choutky, jichž se musí pro dobro celku, tedy *ve jménu dramatickosti*, vyvarovat. To neplatí o složce čtvrté, totiž herecké, jež je domácí a jež se nemusí zříkat ničeho ze své osobitosti. Tuto složku musí respektovat všechny tři předešlé, neboť jejím porušením porušuje se dramatickosti celého díla. Přes stejnou hodnotu všech je *herecká složka* ústřední a řídicí složkou dramatického díla, ne že by byla nejdůležitější, nýbrž proto, že *jen ona je dramatickou v pravém slova toho smyslu; druhé jsou „dramatickými“ jen potud a natolik, pokud a nakolik přispívají k účinnosti složky herecké.* Tento základní princip dramatického umění nazveme *princip dramatickosti*; dokážeme jej přesně v další kapitole cestou analytickou. Upozorňujeme zatím na to, že se tento princip týká jen *estetické*, tj. citové *působnosti* díla, nikoliv jeho *umělecké hodnoty*. To jsou dva různé pojmy, neboť esteticky působivé mohou být i věci a děje mimoumělecké, např. přírodní a životní, a je známo, že právě v životě se setkáváme s četnými dramatickými ději. Umělecká díla zajisté mají za účel působit estetic-ky a zpravidla tak působí, ale vedle toho mají specificky svou hodnotu, na případném svém působení nezávislou; je jí stručně řečeno jejich originální struktura.

Proti názoru, že herectví je nejen ústřední, ale i *řídící* složkou pro ostatní složky dramatického díla, mohlo by se namítnout, že je při tvorbě díla až naposledy; jak je tedy může řídit? Ale tento odpor je jen zdánlivý, neboť, jak uvidíme v kapitole jednající o tvorbě dramatikově, je a musí být herecká složka již v koncepci autorově.

Syntetickou teorii, úhrnem posouzeno, nelze tedy sice nazvat ne-správnou, ale přece jen nevýhodnou pro estetiku dramatického umění. Nicméně jí, ovšem v té variantě, kterou jsme označili jako „spojení umělců“, užijeme leckde tam, kde budeme mluvit o tvorbě dramatického díla. K původní její formulaci — spojení umění — vrátíme se až při úvahách o dramatickém stylu, kde ukážeme, že *umělecká* stylizace dramatického díla spočívá v tendenci přiblížit každou jeho složku jejímu „mateřskému umění“.

Abychom došli k teorii dramatického umění, která by nejenom neodporovala umělecké zkušenosti, ale vystihovala ji co možná nejvhodněji, obrátíme postup svého bádání. Místo syntetické cesty, jež skládá dramatické dílo z různých umění, podnikneme jeho analýzu. Již na počátku této studie určili jsme dramatické dílo jako vjem,* jež máme při divadelním představení. Z toho plyne, že dramatické dílo existuje v našem vědomí jako fakt psychický a že tedy jeho analýza musí být *psychologická* a stejně i popis výsledků, k nimž touto analýzou dojdeme. Protože jde o předmět naší zkušenosti, je požadavkem vědeckým, aby řečený rozbor byl co možná *bez předpokladů*. V našem případě to znamená, že musíme aspoň na počátku pozorovat dílo dramatické bez ohledu na umělecká díla jiných oborů, nepředpojatě, tak, *jako by* dramatické umění bylo

a) *nové, samostatné* umění, a ne zvláštní druh některého ze *známých* umění (činohra jako druh básnictví, zpěvohra jako druh vokální hudby, scéna jako druh výtvarného umění);

b) *jediné* umění, nikoli spojení *několika* umění. Neboť zajisté jeví se nám dramatické dílo při vnímání jako složené, ba dokonce, jak jsme již zdůraznili, ze současných složek různorodých; ale složená, nejen posloupně, nýbrž i současně, jsou např. též díla hudební — a co se různorodosti složek týče, proč by nemohlo existovat umění, jehož díla by měla složky různorodé? Předem to nelze zajisté zavrhnout.

Dříve ještě metodologickou poznámku. Dramatické dílo jako psychický fakt lze zajisté psychologicky analyzovat. Ale dramatické dílo je též fakt umělecký. Nezničí se takovou analýzou, jež je vždy něco umělého, jeho estetický ráz? Toto nebezpečí by nám skutečně hrozilo, kdybychom rozbor provedli až do konce, jak se v psychologii děje; jeho výsledky by pak patřily do psychologie, ale sotva do estetiky a uměnosloví. Musíme tudíž analýzu provést jen tím směrem a jen tak daleko, *aby složky rozbořem dosažené zůstaly ještě esteticky působivé*. Především to znamená, že nesmíme nikde oddělovat složku obsahovou od citové. Takto usměrněná analýza je *analýza estetická*.

Začneme analýzou činohry, jež je zřejmě *jednodušší* nežli zpěvohra.

Dramatické dílo, tj. to, co při představení zrakem a sluchem vnímáme, jeví se nám jako něco nejenom pestře složitého, ale i *časově proměnlivého*. V této neustálé změně, pohyblivosti a střídání zjišťujeme však přece dva aspoň zhruba trvalé jevy, dvě *relativní konstanty*. Jsou to tyto:

1. *Osoby dramatu*. Zajisté nejde tu o něco zcela stálého; je tomu tak jako s osobami v životě. *Viditelný zjev* nějaké osoby má však přes veškerou proměnlivost ve výrazu obličeje, v postoji, v pohybu, ba i v oděvu přece jen něco konstantního, co nás opravňuje k tomu, považovat jej za jednu a tutéž osobu. Ba i *slyšitelný* projev hlasový má v sobě něco stálého: ténbr hlasu, individuální způsob mluvy. Poznáme např. přítele po hlase, po smíchu, i když ho nevidíme. Proměny, zvláště optické, jež jsou pro nás prakticky důležitější, jsou ovšem někdy tak velké, že i dobrého známého „málem nepoznáme“; ale vždy se najde něco, co se na něm nezměnilo a co nás upamatuje, že je to „týž“ člověk, ač vypadá „docela jinak“. A tak je to i s osobami dramatickými, s nimiž jsme se seznámili ze scény. Jak různě vypadá průběhem představení král Lear! A přece je to stále on. Přísně noeticky vzato, je takováto „osoba“, ať ze života, nebo z divadelní hry, něco námi *přimyšleného* k zjevu optickému a akustickému; je to pouhá představa, již tomu zjevu (vjemu) *podkládáme* (hypostazujeme) jako stálou a trvalou jeho *podstatu* (substanci). Pohnutkou k tomu je nám právě to, že tento vnímaný zjev zůstává aspoň částečně stejný. Splývají ovšem s tímto vjemem přijímá od něho jmenovaná představa ráz názornosti. Ježto je tedy dramatická osoba jen myšlená, byť na podkladě vjemu, potřebujeme nějaké stálé značky, abychom o ní mohli myslit, popřípadě i mluvit; nejrady si vypomáháme (tak jako v životě) jejím pojmenováním. O tom svědčí „seznam dramatických osob“, u dramát obvyklý. Sluší také připomenout, že tím předbíháme, že k relativní stálosti dramatické osoby přispívá značně to, že je hrána tímž jedním hercem. Vědomí, že za dramatickou osobou vězí vlastně určitý herec, ať známý, nebo neznámý, je pro divadelní naše zaměření (na rozdíl od života) specificky příznačné.

2. *Místo dramatu*. Tím je okolí dramatických osob, dané optickým naším vjemem scény se vším, co na ní je, až na tyto osoby samé, ať již od nich abstrahujeme, nebo ať tam náhodou nejsou. Také tu nám poskytuje již sám život obdoby, jimiž jsou např. místnost, ulice, krajina

apod. Je patrné, že vjem místa dramatu je mnohem stálější než vjem osoby. Není v něm pohyblivost a změna omezuje se sotva na víc než na účinky různého osvětlení.

Relativnost této konstanty spočívá spíše v případném střídání místa (i s jeho neproměnnou výplní) podle členění dramatu na akty, proměny nebo obrazy. Průběhem jednoho takového oddílu je však tento „scénický obraz“ aspoň tvarově pevný. Chybí mu tedy *plynulost* změny, pro dramatické osoby, zvl. pro jejich pohyb, příznačná, obzvláště pak mu chybí *nutnost* změny, protože výplň scény může stát třeba po celou hru, což o hercích zajisté neplatí. Tato relativní neúčast „scénického obrazu“ na změně celkového vjemu dává nám právo, abychom jej zatím, pro tyto úvahy o podstatě dramatického díla, nechali stranou. Dokonce však můžeme tvrdit, že není podstatnou složkou dramatického díla, a to proto, protože je možno jej z největší bohatosti redukovat až na minimum *pouhého prostoru*, jen architektonicky ohrazeného. Celá řada dramát nebo aspoň jejich scén hraje se na takových, jak se říká „neutrálních scénách“, bez nejmenší újmy pro díla sama. Ale takový prázdný prostor patří, psychologicky vzato, vlastně k dramatickým osobám, jež přece musíme, jako vše, vidět *někde*. Co jej nadto vyplňuje (tedy mimo dramatické osoby), nemusí vždy být, a je tedy jen případné.

Abstrahujeme-li tedy od řečeného místa dramatu, shledáváme, že veškerá změna našeho vjemu, jmenovaného „dramatickým dílem“, pochází ze změny toho, co jsme nazvali „dramatickými osobami“. Je to to, co je na nich proměnlivého: jednak jejich chování a činy, jednak mluva a hlasové projevy vůbec. To je *děj dramatu* a my můžeme tedy konstatovat, že děj dramatu je tvořen jedině osobami dramatu; tj. tento děj není něco mimo ně, čeho by se osoby ty snad jen „zúčastnily“: ony jej přímo *dělají*. K tomuto aktivnímu pojetí jsme vedeni právě tím, že jsme ony sub 1. uvedené konstanty pojali jako „osoby“, tj. jako bytosti, duševně organizované tak, jako jsme my sami. Svrchu stručně vypočtené změny jejich, viditelné i slyšitelné, krátce názorné, jsou tedy pro nás *jejich akce*, podložené jejich duševním životem, jež chápeme podle své vlastní *vnitřní* zkušenosti. Zároveň však vidíme, že tyto jejich akce jsou vzájemné, že jsou to tedy *akce a reakce* těchto osob *vespolek* svázané nejen, jako vše na světě, relací příčinnosti (kauzality), ale i, protože právě jde o duševní bytosti, rela-

cí účelnosti (finality): Každá jejich akce byla způsobena předešlou a děje se zpravidla proto, aby vyvolala následující:

Takovou názornou akci osoby, jež má působit a působí na osobu jinou, nazveme jednáním.

Protože pak jsme zajisté plně oprávněni osoby i děj dramatu (rozumí se: dobrého!) označit přívlastkem „dramatický“, plyne z dosavadního rozboru:

Dramatický děj je ten, který vzniká jednáním osob vespolek.

Dramatická osoba je ta, jež jedná vůči osobám jiným.

Oba tyto základní elementy dramatického díla, nutné a postačitelné pro jeho existenci, jsou vlastně totéž, jen ze dvou stran nazíráno, jako líc a rub téhož listu; gramaticky lze tuto okolnost vyjádřit velmi pěkně hesly

lidé vespolek jednající = dramatické osoby
vespolné jednání lidí = dramatický děj

Užili jsme v definicích raději názvu „osoby“ než „lidé“, protože, jak známo, nevstupují v dramatech jen lidé, nýbrž i bytosti jiné, bohové, duchové atd., ba i zvířata apod., vždy ovšem polidštění, personifikovaní.

Z rozboru pojmu „jednání“ vyplývá ještě důležitá a pro dramatické dílo nezbytná vlastnost, že *musí obsahovat víc osob než jednu*, nejméně dvě, čili:

Dramatické dílo je nutně dílo kolektivní.

„Monodrama“ není dramatem,* byť by se rozvíjelo sebezpatetičtěji, ledaže by druhou osobu zastávala nějaká moc, síla aj., a to ještě personifikovaná, aspoň abstraktně, tj. slovy — což by byl ostatně hraniční případ dramatického díla.

Teď teprve je na čase, abychom podnikli kritické vyšetření toho, co znamená přesně vědecky estetický termín „dramatický“. Pokud se jeho obsahové, věcné stránky týče, je podle předešlého stanovena pojmem „vzájemné jednání osob“ ve smyslu naší definice „jednání“, k čemuž třeba připomenout (srov. počáteční určení dramatického díla), že je míněno skutečné jednání skutečných osob, tedy jednání námi vnímané, a nikoli jen myšlené. To by pro teorii postačilo; jde však o termín estetický, pročež musíme ještě vyšetřit, jaké je *působení* „dramatického“ a jsou-li i tu nějaké zvláštnosti jen jemu příslušející.

V hořejším rozboru dramatického díla zdůraznili jsme několikrát, že pojmáme to, co při něm vnímáme, podle sebe, na základě své vnitřní zkušenosti. Jaká je však psychologická povaha našeho *vlastního* jednání? Zajisté že se při něm aspoň trochu sami

vidíme a slyšíme, ale to jsou jen částečné a podružné dojmy proti tomu, že při něm, populárně řečeno, sami sebe „*citíme*“, a to *tělesně*. Představme si, že jsme v takové tmě a hluku, že se nemůžeme ani vidět, ani slyšet. Přesto uvědomujeme si každé své jednání, polohu i pohyb celého těla i jeho všech částí, tedy třeba obličje, a zejména i mluvíme, tak zřetelně, že např. víme nejenom, že se usmíváme a že mluvíme, ale i co mluvíme, ač se neslyšíme. Počítky, jimiž si to vše uvědomujeme, slují *vnitřně hmatové*:* vnímáme napětí svalů, tlak a tah v šlachách a kloubech aj.: nejdůležitější jejich soubory (neboť vždy je jich mnoho najednou) nazývají se vjemy kinestetické čili *pohybové*. Podstata veškerého našeho jednání, od nejnepatrnějšího zasmání až po nejušilnější akci, je tedy *motorická*. Od svého narození hromadíme si v tom směru vlastní zkušenosti, jež se nám stanou brzo tak běžné, že si ani neuvědomujeme jejich vnitřní hmatovou povahu, soustřeďující se takřka výlučně na přidružené k nim dojmy zrakové a sluchové.

Pozorujeme-li jednání *jiných* lidí, ať v životě, či na scéně, vybavujeme si své vlastní zkušenosti motorické zcela bezděčně, ani o tom nevědouce; vybavují se nám tím hojněji a mocněji, čím dokonaleji se do jednání druhých *vžíváme*, což zajisté činíme právě při vnímání divadelním. Ba nevybavují se nám pak jen pouhé motorické představy; mimoděk jsme strženi k vlastnímu napodobení toho, co vidíme a slyšíme, a to aspoň v jakýchsi náznacích, tak řečených inervacích, jež však úplna postačí, abychom se do jednání jiných plně vžili. Tato bezděčná motorická složka to je, co dodává řečeným našim vjemům ráz obzvláštní živosti, neodolatelnosti, *aktivity*. Pro pojem „dramatického“ je tedy příznačné, že tu vedle zrakové a sluchové složky vystupuje jako *podstatná* též *složka motorická*, rozehrávající celý náš tělesný organismus. Duševním jejím odrazem jsou dva city (vlastně skupiny citů), totiž cit dramatického *napětí*, resp. uvolnění, a *vzrušení*, resp. uklidnění. Oba mají zřejmě tělový ráz a motorickou povahu. Ačkoliv jsou však tyto dva city pro citový *dojem dramatického* velmi charakteristické, nejsou přece jen pro něj specifické, protože se vyskytují i v četných estetických dojmech jiných. Tak působí např. ve výtvarném umění čáry cit napětí, barvy cit vzrušení, obdobně v hudbě melodie (napětí) a disonantní harmonie (vzrušení) atd.

V obyčejné mluvě a v běžné literatuře užívá se ovšem termínu „dramatický“* jinak, než jsme my stanovili. „Dramatickým“ v *populárním* smyslu slova nazývá se to, co na nás působí vzrušujícím, rozčilujícím dojmem, co tedy samo je vzrušené, bouřlivé apod., a to se zřejmým přízvukem nelibosti. To je určení termínu podle jeho dojmu, nikoli věcně. „Byli jsme přítomni dramatické scéně“, „v tomto dramatickém okamžiku“ — tu všude lze bez jakékoliv újmy nahradit slovo „dramatický“ prostým slovem „vzrušující“

ci“. Toto populární užívání slova „dramatický“, ač je najdeme i v literatuře, jež chce si činit jakési nároky na vědeckost (např. všelijaké eseje v časopisech), je nesprávné, a to v dvojnásobu. Předně je termínu „dramatický“ užito příliš *úzce*, totiž jen pro dojmy prudké a aspoň částečně nepříjemné, což zavinuje patrně záměna „dramatického“ s „tragickým“. Čteme např. v novinách titulek „drama dvou milenců“ a je tím zajisté míněna jejich „tragédie“, neboť mezi dramata patří i — komedie. Není pochyby, že je celá řada roztomilých veseloher, jež nejsou nikterak prudce, ba nepříjemně vzrušující přestože jsou plně dramatické. Vrátili-li dramaturg nováčkoví tragédii, že „není dost dramatická“, zajisté nemyslí, že tam není dost vzrušujících scén, nýbrž to, že podle jeho mínění není divadelně působivá, protože se tam moc mluví (a možná dost a dost vzrušeně!), a málo jedná. Za druhé je však toto populární užití slova „dramatický“ příliš *široké*, ba až neurčité, protože se aplikuje nejen na jednání lidské, jako ve všech dosavadních případech, nýbrž na všechno možné, jen když je to vzrušené. Tak třeba rozpoutaná bouře v přírodě je „dramatickou podívanou“, a pokud se umění týče, užívá se tohoto termínu se zvláštní zálibou při hudbě. Jak je skladba na některém místě vzrušená, bouřlivá, nazve se ihned „dramatickou“. Dokonce se i filozofická teorie, že drama je spor vůlí čili boj, přenáší symbolicky na „spor témat“ při hudební polyfonii, tím prudší boj, čím více tu vzniká disonance atd. Jako obrazná řeč lze možno to vše připustit, ale třeba zdůraznit, že vědecky jsou takové vágní analogie zcela nepřipustné. Zejména je též nepřipustné usuzovat jen z toho, že některý skladatel umí psát vzrušenou hudbu vůbec, na jeho schopnost dramatickou, tj. na schopnost, psát dobré zpěvohry. Historie hudby zná řadu případů, jež tento povrchní závěr vyvracejí (např. Schubert, Mahler). Je to vinou právě tohoto populárního významu slova „dramatický“, že si mnozí skladatelé, ale i básníci myslí, že pro kompozici zpěvohry, resp. činohry je nutné a stačí psát vzrušenou, patetickou hudbu, resp. řeč.

V celé naší knize bude tedy (a bylo) užíváno slova „dramatický“ jen ve svrchu vytknutém přesném jeho smyslu, tj. pro lidské jednání. Také „*dramatické napětí*“, termín v úvahách o dramatech velmi častý, bude nám vždy znamenat jen ten druh duševního napětí, jenž je způsoben motorickou reakcí naší na nějaké jednání, jak jsme si to výše vyložili; *nikoli* tedy např. ten druh napětí, jenž vzniká očekáváním a jenž je zvláště v literatuře velmi hojný („napínavé“ romány!) — a ovšem hojný i v dílech dramatických, zvláště nápadně, protože zneužit, v těch — špatných.

* * *

Z našeho rozboru i z definice „*dramatického děje*“ je patrné, že dramatické děje jsou možné i v *životě*. Tomu je skutečně tak a třeba nám

ted' vysvětlit, jaké jsou proti nim zvláštnosti „dramatických dějů“ divadelních.

Děje vůbec mohou být buď čistě přírodní (např. bouře, západ slunce atd.), nebo přírodní se spoluúčastí lidskou (třeba povodeň), nebo konečně jen lidské sice, ale nikoli vespolně *jednání* lidí ve smyslu naší definice (např. různé práce lidí, i společné). To jsou vesměs děje nedramatické. Naproti tomu veškeré děje vznikající vespolným jednáním lidí jsou *děje dramatické*. Ovšem, protože nám jde o jevy estetické, musí být též splněn předpoklad, že na nás děje ty působí esteticky. Obecná podmínka pro to je, aby chom nebyli na takovém ději prakticky zainteresováni. To znamená především, že ho nejsme sami účastní, že jsme jen pozorovateli; ale i pak musíme mít vědomí, že nás děj ten neohrožuje ani tělesně, ani duševně. Tak např. můžeme zaujmout estetické stanovisko k nějaké třeba velmi živé scéně v hostinci: baví nás typické lidské figurky i originální způsob, jímž vespolek jednají. Dojde-li však ke rvačce, je u nás po estetickém dojmu, protože pud sebezáchovy jej zatlačí. Ale i kdybychom byli při tom sami v bezpečí, přihlížeje např. z okna ve vyšším poschodí městského domu demonstraci davu s krvavými výjevy, zabránil by nám sociální pud soucitu v takovém „estetickém zaměření“. Ovšem co se tohoto druhého případu (obecně vzato) týče, jsou mezi lidmi značné rozdíly, pocházející jak z individuální jejich povahy, tak z výše jejich kultury; pro leckoho jsou i hrůzné skutečné děje nerušeně příjemným divadlem. Lepší podmínky pro estetické zaměření poskytují dramatické děje veselé. Ale i tu je značná relativita; vzpomeňme, že pro některé lidi je zábavným vtípem jednání, od něhož se jemnější člověk odvrátí s odporem jako od surového.

Vylíčené překážky estetického zaměření pominuly by pro každého z nás, kdybychom věděli, že z jednání lidí, jež pozorujeme, *nemůže* pojit nic zlého ani pro nás, ani pro ně samé. Jak zábavným divadlem je pro obyvatele domu zuřivý spor dvou sousedek, protože již znají, že „z toho nic nebude!“ Kolikrát, chtějíce zakročít v příliš „živé“ zábavě peroucích se kluků, zvěděli jsme s překvapením, že to nebylo doopravdy, nýbrž „jen tak“, že si jen *hráli*.

A tím již přecházíme od dramatických dějů *přirozených* k *umělým*.* Právě dramatické děje lze — proti dějům jiným — provádět poměrně snadno uměle, protože je tvoří lidé svým jednáním. Ti, kteří mají schopnosti *představovat dramatické osoby a předvádět dramatický děj*, slují *herci*. Takováto dramatická „*představení*“ mají proti dramatickým dějům přirozeným, životním již tu výhodu, že mohou být konána, kdy je libo, popřípadě i opakována. Hlavní však je, že je jimi umožněno vnímat esteticky dramatické děje i nejvíce otřásající, ba hrůzné velikosti, jež ve skutečném životě působí až zničujícím dojmem. To je *tragédie*, jeden z vrcholů dramatického umění. Je zajisté podivuhodné, že tragické dojmy, jež již Aristoteles označil slovy „sou-

strast a bázeň“, tedy jako citově nelibé, působí přesto v diváku estetickou libost. Tuto záhadu, o níž bylo mnohé psáno a diskutováno, rozřešil již geniální francouzský estetik *Dubos** počátkem XVIII. století, objeviv *princip funkční libosti*. Je pro nás požitkem prožívat nejrozmanitější duševní děje, požitkem tím větším, čím jsou tyto děje intenzivnější, což platí zvláště o vášních. *Dubos* ukazuje tuto touhu po prožívání vášní i *nelibých* na četných dokladech ze života: obliba pro hrůzné scény, krvavé zápasy, hazardní hru atd. Umění má podle něho tu výhodu, že nahrazuje přirozené vášně *umělými*, jež, majíce tutéž povahu jako ony, jsou zbaveny jejich zhoubných účinků; jsou jakoby zčištěny. Že byla právě tragédie podnětem k tomuto „*Dubosovu problému*“, pochopíme z toho, co jsme svrchu pověděli o motorické podstatě dramatického dojmu. Stačí si představit, jakým účinkem působí na nás vylíčení hrůzného děje básnictvím, jeho zobrazení malířstvem nebo sochařstvem a konečně předvedení na divadle, abychom poznali, že poslední z nich působí nejmocněji, že nám jde nejvíc — doslova — „na tělo“.

Po tomto rozboru „dramatického děje“ obrátíme se k analýze „*dramatické osoby*“. Bude poněkud obtížnější, protože je v podstatě noetická a vyžaduje pozorného a přesného rozlišování pojmů.

Již na počátku rozboru jsme zjistili, že „dramatická osoba“ je vlastně *naše představa*, již si přimýšlíme k relativně stále složce dramatického *vjemu*. Podotkli jsme také již tam, že podobně je i ve skutečném životě. Každý náš poměrně stálý vjem vybavuje v naší zkušenosti na základě podobnosti nějakou představu, odpovídající na nejvšeobecnější otázku, *co to je*, co vidíme, slyšíme atd., pročež ji nazveme *představou významovou*.* Tato představa nepochází tedy zvnějška, nýbrž od nás, z naší zkušenosti, a je podle této zkušenosti tu jen obecná, neurčitá a chudá, tu zvláštní, určitá a bohatá. Tak např. v nedávno uvedeném příkladu životního děje dramatického, totiž srocení lidu, jsou obecnější významové představy, nepředpokládající naše zvláštní zkušenosti: Jsou to lidé, mladí — staří, muži — ženy; speciálnější již: dělníci, strážníci; dokonce zvláštní pak třeba: poslanec X. Důležitá okolnost je ta, že tato významová představa, podložena jsouc vjemu, jímž byla na základě podobnosti vyvolána, splývá s nimi tak, že dostává charakter *názornosti*.

Tak je tomu i s významovou představou při vnímání dramatického děje umělého, tedy divadelního. I ta je podle naší zkušenosti obecněj-

ší nebo zvláštnější (např. mladý muž — princ — Hamlet) a i ta má ráz názornosti. Ale při divadelním představení, jak jsme ostatně také již naznačili, nepřestáváme na této jediné významové představě. Přesná odpověď na otázku „co to je?“ zní totiž teď: ve skutečnosti je to, co vnímám, *herec*.* Tato druhá významová představa nevybaví se mi však na základě podobnosti s vjemem; tu mi poskytne moje zkušenost divadelní, a to abstraktně, ba proti názoru; já to *vím*, že je to nějaký herec, popřípadě (podle divadelní cedule) určitý herec A, ač vidím a slyším někoho jiného, třeba prince Hamleta. Nesplývá tedy tato druhá významová představa s názorem, její ráz zůstává *abstraktní*, a to i tehdy, když mi leckteré drobné detaily (rysy obličejů, témbř hlasu) prozrazují a dotvrzují, že to je doopravdy přec jen herec A. Vidíme tedy, že je to s významovou představou dramatické osoby, divadelní (proti životní) jinak. Přesná otázka, na niž představa ta odpovídá, nezní totiž „co to (tento zjev) je“, nýbrž, „*co tento zjev*, námi vnímaný, *představuje nebo zobrazuje?*“ Nazveme ji tudíž významovou představou *obrazovou*. Naproti tomu řečenou významovou představu herce, pocházející z našich znalostí divadla a jeho umělecké praxe, nazveme významovou představou *technickou*. *Zhruba vzato*, zůstává technická představa naše abstraktní, kdežto obrazová, splývající s vjemem, přijímá ráz *názorný*.*

*Je tedy pro dramatické dílo příznačné, že máme při jeho vnímání dvě odlišné významové představy najednou; technickou a obrazovou. To je výlučná vlastnost umění vůbec, nikoli však všech jeho oborů. Procházím galérií a zastavím se před „Slavičkem“. Co je to? Obraz, spec. olejový obraz. Co to představuje? Krajinu, spec. krajinu od Kameniček. Malířství tedy má představu technickou i obrazovou. Zajdu si na Hradčany. Co je to? Budova, spec. gotický chrám, dóm Svatovítský. Co představuje? Nic, pranic; tato otázka nemá význam. Stavitelství tedy má pouze představu technickou. Umění, vyvolávající vedle představ technických též obrazové, a to podstatně, nejen případně, nazveme umění *obrazové*.*

Z vylíčeného plyne, že dramatické umění je umění obrazové a že totéž platí i o herectví samém.

Až dosud vypadá vše průhledně, ale zkomplikuje se to, jakmile počneme vyšetřovat zvláštní poměry mezi technickou a obrazovou představou, vládnuocí právě v dramatickém umění; poměry ty jsou vskutku hodně zamotané. Aby se nám ozřejmily, provedeme paralelu mezi

hercem a sochařem (neboť i sochařství je zajisté umění obrazové). Přitom *rozšíříme představu technickou* zřetelem k *látce*, z níž je dílo vytvořeno, tedy nejen, co to je, ale i z čeho to je. Schéma, podle něhož paralelu provedeme, bude toto: Někjaký *umělec* tvoří z určité *látky* dané *dílo*, představující *to a to*. Tedy:

Sochař tvoří *třeba z mramoru* určitou *sochu*, představující *třeba Herakla*.

Herec tvoří *ze sebe sama* určitou *postavu*, představující *třeba Macbetha*.

Tato paralela je velmi poučná, protože objasňuje povahu hereckých termínů jak obdobou s termíny sochařskými, tak případnou odlišností od nich. Z ní vidíme:

1. Kdežto socha je „třeba z mramoru“, čímž jsme naznačili, že může být i z jiné látky (nejen z jiného kamene, ale i z kovu, dřeva aj.) a stejně i výtvarná díla druhých oborů, herectví má *jedinou* látku a tou je *živý člověk*; přímou, bezprostřední látkou je jeho *živé tělo*, nepřímou ovšem i jeho *vědomí*. Uvážíme-li, že — taktéž *jedinou* — látkou básnictví je slovo a takřka *jedinou* látkou hudby tón, pochopíme, jak zvláštní látku má právě herectví, látku nikoli trvalou a obnovitelnou, nýbrž *pomíjící*. Tuto látku sdílí s ním ještě umění *taneční*, jež však omezuje její výrazové možnosti na viditelné pohyby, kdežto herectví užívá i slyšitelných projevů, využívajíc tak *člověka celého*.

2. V *jediném* herectví (a ovšem i v tanci) je *tvůřící umělec v podstatě totožný s látkou*, z níž tvoří své dílo. Co to znamená, uvědomíme si z absurdnosti myšlenky, že by např. sochař byl zároveň mramorem, z něhož teče socha. Mohlo by se zdát, že snad také výkonný umělec je totožný se svou látkou, jako je herec. Ale tomu není tak. Výkonný umělec je *totožný s nástrojem*,* jehož se k tvorbě díla uměleckého užívá, a to buď úplně — recitátor a zpěvák —, nebo aspoň částečně — hudební hráč, jenž používá ještě nějakého zvláštního, samostatného nástroje hudebního. V úvaze o výkonném umění jsme stanovili, že nutnou jeho podmínkou je možnost fixace časového umění v „text“. O herectví, kde je možná jen kusá fixace, dalo by se tedy nanejvýš říci, že, jak jsme též uvedli, tvůrce je tu *sám sobě* — a to *nezbytně* — výkonným umělcem. Z takového pojetí by pak ovšem plynulo, že i v herectví je *tvůřící umělec totožný se svým nástrojem*, a to zpravidla *částečně*, poněvadž používá případně ještě masky a obleku jako dalších, samostatných pomůcek k svému dílu. To oboje lze ovšem považovat i za — nepodstatnou — látku jeho díla. Mimochodem podotýkáme,

že představa „nástroje“ je též významová představa technická, jež však při vnímání hotového díla ustupuje do pozadí. Proto jsme ji v našem schématě pominuli.

3. Nejchoulostivější pojem je však termín „*herecká postava*“ (krátce „postava“), protože se v teorii herectví ztrácí. Buď se o ní nemluví vůbec, nebo se nejasně směšuje s pojmy druhými. A přece je tato „postava“ (odpovídající sochařově soše) vlastní *dílo* hercovo! Nejlépe rozumějí významu toho slova divadelní odborníci, pro něž je to opravdový *technický* termín.

Mohlo by se především zdát, že herecká postava je totožná s hercem; a to by byl omyl, zaviněný tou okolností, že látkou hereckého díla, tj. právě „postavy“, je herec sám. Jako není sochou mramor, nýbrž až zformovaný mramor, tak je, stručně řečeno, „postavou“ až „zformovaný herec“, s tím rozdílem ovšem, že tuto formaci provádí herec sám, týž herec, jenž je formován.

Mnohem častější, ba běžný je omyl, ztotožňující — a to neuvědoměle — „postavu“ s „dramatickou osobností“. To je nesprávné směšování představy technické s obrazovou a bylo by stejnou logickou chybou, kdyby někdo zaměňoval sochu s tím, co představuje. Příčinou tohoto omylu je neobyčejná podobnost mezi představou technickou a obrazovou právě v herectví, pramenící odtud, že látkou hereckého díla, tj. „postavy“, je živý člověk (totiž herec sám) a že dramatická osoba jakožto „jednající“ je také živá bytost, dokonce zpravidla také člověk. V žádném umění není podobnost obou řečených představ tak veliká, ba přímo klamavá, jako v herectví, leda snad v malířství, pokud by šlo ovšem o zobrazení předmětů klidných a vzdálených (např. krajiny). Odtud pochází sklon k naturalistickému pojetí hereckých výkonů, nápadný jak u divadelního obecenstva, tak u herců samých. Představující a představované je tu příliš stejnorodé.*

Rozdíl mezi hereckou postavou a dramatickou osobou dá se říci tedy populárně tak: postava je to, co dělá herec, osoba to, co vidí a slyší obecenstvo. Je to vlastně týž fakt, pozorován jednou ze zákulisí, jednou z hlediště. Psychologicky řečeno: postava je vjem hercův, osoba vjem pozorovatelův. Rozpomeneme-li se na psychologický rozbor „dramatického“, seznáváme, že herecká postava je bezprostředně vjem motorický, kdežto dramatická osoba je bezprostředně vjem opticko-akustický a teprve zprostředkovaně též motorický. Zkratkou, již vystihujeme jen to *hlavní*, ale zato význačné, můžeme tedy vyjádřit rozdíl obou tak, že herecká *postava* je útvar rázu *fyzilogického*, dramatická *osoba* útvar rázu *psychologického*.

4. Kdežto nás paralela mezi sochařstvím a herectvím v dosavadním rozlišování podporovala — jeť socha proti postavě dokonce útvar fyzický* — mohla by v nás v jiném směru zavést k omylu, že je herecká postava tak jako socha útvar statický; i sám technický termín „postava“ mohl by k tomu přispět. Tomu není tak. Postava je útvar kinetický; je to celý herecův výkon v jednom díle. Pokud se *struktury* týče, je tedy mezi „postavou“ a „osobou“ úplná shoda. Tento fakt, platný ostatně pro *všecka umění obrazová, nazveme princip korespondence mezi představou technickou a obrazovou*. Je to vlastně rub a líc téhož objektivního faktu, nebo, jak jsme v našem případě hodně názorně řekli, je to týž herecký výkon, pozorovaný buď ze zákulisí, nebo z hlediště. Tak jako dramatická osoba, již jsme určili jako „jednjícího člověka“, je i herecká postava útvar časově proměnlivý, obsahující ovšem relativní konstantu, totiž masku a oblek herecův.

„Postavou“ rozumíme herecovo pojetí a provedení role, tj. způsob, jak svou „osobu“ zahraje, viditelně i slyšitelně. Vzpomeňme však toho, co jsme stanovili rozбором *dramatického děje*: našli jsme, že vzniká jednáním několika dramatických osob vespolek. To znamená tedy, že mu, jakožto významové představě obrazové, odpovídá technická představa vespolek akce několika hereců, krátce spoluhra. Není to, jak teď už můžeme říci, než *syntéza hereckých postav*.

Protože podrobnější úvahy o tom všem budou obsahem dalších kapitol, přestáváme na těchto zásadních stanoveních, shrnujíc je v tabulku, jež nás uchrání všech nejasností:

Umělec	látka	dílo	obraz
Herec	týž herec	postava	dramatická osoba
Několik hereců	tíž herci	spoluhra	dramatický děj
		* *	
		*	

Psychologickou analýzu na počátku této kapitoly podniknutou omezili jsme výslovně na činohru jako zřejmě jednodušší, než je zpěvohra. Učinili jsme tak věru jen z důvodů stylistických, abychom nemusili každou chvíli dodávat: „abstrahujeme-li od hudební složky dramatického díla“. S touto výjimkou totiž platí celý náš rozbor s veškerými svými výsledky i pro *zpěvohru*. I ve zpěvohře jsou *tytéž* dvě relativní konstanty vjemové, dramatické osoby a místo dramatu, i v ní

je dramatický děj. Je sice pravda, že ve zpěvohře dramatická osoba nemluví, nýbrž *zpívá*, ale protože jsme v další úvaze konstatovali, že dramatický děj divadelního představení není přirozený, nýbrž umělý, nelze nic namítat proti tomu, je-li v něm herecova mluva nahrazena zpěvem. Ti, kteří provádějí dramatický děj zpěvoherní, nazývají se z tohoto důvodu ovšem „zpěváci“, ale nelze pochybovat o tom, že jsou také herci zpívající, na rozdíl od hereců mluvících. Zahrneme-li obě možnosti, mluvu i zpěv, jedním obecným názvem „hlasový projev“, nemusíme rozlišovat herce činoherního od zpěvoherního; vše, co jsme si vyložili dále o umění hereckém, platí pak doslova i pro zpěvohru.

Z toho je patrné, že herectví je *společná* součást činohry a zpěvohry, že dílo herecké je *stálou* složkou, vyskytující se *ve všech* dílech činoherních i operních. To nás opravňuje k tomu, abychom oba řečené obory přes jejich zdánlivou (podle textů!) odlišnost sloučili v jediný obor „*dramatického umění*“. Jde teď o to, stanovit *rozsah* tohoto pojmu, tj. vyřešit, nepatří-li do dramatického umění ještě nějaké jiné obory, řečeným dvěma podobné. Řekli jsme ostatně již na počátku první kapitoly, že činohra a zpěvohra nejsou jediné žánry dramatického umění, nýbrž jen žánry nejpočetnější a nejzávažnější. Vskutku počítají se tam i leckteré žánry jiné, zvláště divadelní, byť i ne jednotomylně; na nás je tedy rozhodnout, které z nich tam patří, a ovšem i které *nikoli*.

Již v první kapitole jsme došli k této větě:

1. Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je *skutečné* jeho *provazování*.

Při rozboru dramatického děje v této třetí kapitole jsme našli:

2. Dramatické dílo předvádí nám dramatický děj *umělý*.

3. Ti, kdož tvoří dramatický děj umělý, jsou *herci*.

Závěr z těchto tří vět plynoucí je, že *nutnou podmínkou* dramatického díla je *složka herecká*. „Nutná“ podmínka znamená podmínku, „sine qua non“; obor dramatického umění se jí tedy vymezuje negativně v tomto smyslu:

Umělecké dílo, byť bylo i časové, ba i divadelní, není-li tvořeno nebo aspoň spoluvořeno herci, není dílem dramatickým, a nepatří tudíž do dramatického umění.

Jako druhého kritéria použijeme věty, jež nám vyplynula z pojmu „jednání“; stanovila, že dramatické dílo je *nutné* dílo kolektivní. Odtud plyne, zase negativně:

Umělecké dílo, byť i časové, ne-li dokonce divadelní, je-li omezeno na výkon jediného umělce, nemůže být dílem dramatickým. Obecněji:

Umělecký obor, jehož díla bez újmy své podstaty mohou se omezit na pouhý výkon jednotlivce, nepatří do umění dramatického.

Toto druhé kritérium je jen podružné a má *zdanlivé* výjimky, z nichž nejnámější je — *loutkové divadlo*. Neboť loutkář nepředstavuje dramatickou osobu; to činí každá z jeho loutek, jimž propůjčuje mluvu i hru. Technicky je tu tedy každá „postava“ rozdělena ve složku stálou, již je loutka (z nějaké hmoty, čímž se blíží soše) a proměnlivou, již provádí (zpravidla pro všechny) „principál“. Obrazově a názorně je však každá dramatická osoba jednotná a je jich pro hru víc.

V čelo následující teoř úvahy vstavíme tedy definici herce, plynoucí z rozboru herectví jako umění obrazového:

*Herec je umělec představující myšlenou osobu sebou samým.**
Umělecké obory, o něž nám především jde, jsou dva: umění taneční a — tak je nazveme — umění artistické. Jejich tvůrci jsou tanečník a artista.

1. *Tanec* není umění obrazové a *tanečník* neb *tanečnice* nejsou herci, protože *nepředstavují svým výkonem žádnou osobu*. Tanečník nepředstavuje, nezobrazuje nikoho, ani ne tanečníka, on je tanečníkem tak, jako je truhlář truhlářem, učitel učitelem atd. — a ovšem i herec hercem. Pracující truhlář, resp. učící učitel přece nepředstavují truhláře, resp. učitele. *Jediný* hrající herec představuje někoho, a to *kohokoliv*, třeba právě truhláře nebo učitele atd. — ba třeba i herce (např. v Hamletovi). Může tedy herec představovat třeba i tanečníka, přinejmenším však může mu jeho úloha předpisovat, aby tančil. Je-li jeho taneční úkol skromný a má-li herec schopnosti k tomu, provede jej sám. Je-li však ten úkol veliký a nemohl-li by jej herec provést, dokonce esteticky uspokojivě provést, nezbyvá než z *čistě praktických* důvodů povolát k tomu odborného tanečníka. Zajímavý příklad toho je ve Wildeově *Salome*. Titulní role žádá si znamenité herečky, předpisuje jí však zároveň, aby provedla rozsáhlý a z důvodů dramatických vynikající výkon taneční — neboť tímto tancem získá Salome na Herodesovi hlavu *Jochanaanovu*. Není-li herečka s to, aby takový tanec provedla, nezbyvá než zaměnit ji na tuto dobu nenápadně se stejně maskovanou a co možná jí podobnou tanečnicí. Je toho tím více třeba v stejnojmenné opeře Straussově, protože v té má herečka, resp. zpěvačka ihned po skončení namáhavého tance zpívat, což je technicky velmi obtížné. Tam ovšem, kde zase naopak ostatní herecký úkol, mimo tanec, je skromný, což bývá velmi často v operách při tanci hromadném, není třeba užít uvedeného klamu a celý úkol se svěřit tanečníkům a tanečnicím, kteří se tak stávají *příležitostnými herci*. Tak třeba v Smetanově *Prodané nevěstě* představují členové pěveckého, ale i tanečního sboru „venkovský lid“. V Mozartově *Donu Juanovi* předvádí se na scéně hostina, k níž *Don Juan* pozval i komturovu sochu. Na té hostině vystupují — vedle společnosti — i objednaní muzikanti a baletky. Rozumí se, že tyto baletky hrají nikoli herečky, resp. operní zpěvačky, nýbrž členky baletního sboru, jež takto, jsouce samy tanečnice, představují tanečnice (ovšem nikoli samy sebe!), a jsou tedy pro ten případ a tímto svým výko-

nem herečkami. Právě na tomto příkladě vidíme taktéž častý — i v činohře — případ, že musí být i k úkolu představovat „muzikanty“ povolání odborní výkonní hudebníci, protože nelze obecně žádat od herců i speciální výkony hudební; i tito hudebníci stávají se tak *příležitostnými herci*.

Umění taneční nepatří tedy do umění dramatického; o tom svědčí i druhá okolnost, že totiž může být i sólový výkon taneční samostatným a soběstačným uměleckým dílem; je projevem lyrickým, tj. *citovým*, zahrnujícím v sobě ovšem všechny citové charaktery, i ty nejvášnivější a nejzrušenější („dramatické“ v populárním slova smyslu). S herectvím má tanec společné to, že je i v něm tvůrce díla zároveň jeho látkou. Materiál tanečního umění je též živý člověk, jako v herectví, ale nikoli člověk v celém svém projevu, nýbrž pouze ve viditelném pohybu. Motorická podstata vystupuje tedy při tanci ještě čistěji než v herectví, protože slyšitelný projev hlasový je — pokud jde o tanec vskutku kultivovaný, nikoli primitivní — *vyloučen*. Zato bývá tanec skoro vždy spojen s hudbou, ať už jakkoli vyspělou. Jako umění určené jen pro zrak užívá ovšem tanec i zvláštního úboru, ba i masky, tak jako to činí herectví, ale má-li za týmž účelem: nechce tím podporovat představování nějaké osoby, nýbrž jen zesilovat a určovat lyrický charakter tanečního výkonu. Provádí-li např. nějaká tanečnice „egyptský tanec“, oděje se pochopitelně též v úbor tomu odpovídající, aniž by tím chtěla snad „představovat“ *Egyptanku*; jde jí jen o to, aby tanec i úbor měly jednotný a příznačný charakter. Totéž platí o tanečních ansámblech; úbor i maska znamená tu zesílení lyrické charakteristiky vlastního výkonu („tanec charakteristický“). O pantomimě promluvíme později.

2. Ani umění *artistů*, jako akrobatů, komediantů, kejklířů (žonglérů), šašků (klounů) a jiných, není umění obrazové a jmenování *artisté* nejsou herci, protože ani oni *nepředstavují žádné osoby*. Akrobat nebo šašek nepředstavuje akrobata nebo šaška, nýbrž je jím: to je prostě jeho povolání. Nebylo by třeba ani o tom ztrácet slov, kdyby právě v nynější době na základě retrospektivního hnutí ve světě divadelním se netvrdilo, že herec a artista jsou totéž, protože kdysi byli totéž. Řekli jsme již jednou, že genetické důvody nejsou přesvědčivé, protože ignorují fakt dějinného vývoje. Skutečně, populní komedianti, kteří od zániku římské říše až do začátku novověku vlastně jediní udržovali tradici skutečného dramatického umění (v našem slova smyslu!), byli skoro vesměs herci a artisté v jedné osobě a jejich umění bylo pestrou smíšeninou obojích výkonů. Ale to bylo zřejmě primitivní stadium, z něhož se poněmhlým vývojem až do našich dob diferencovalo umění herců na jedné a artistů na druhé straně. Nepodceňujeme tím nikterak toto primitivní umění, jež vrcholilo dramaticky v „komedii dell' arte“, tvrdíme-li, že naše divadlo se nemůže k němu vracet obecně a zásadně; podle principu dělby práce za účelem specifického zdokonalení se herci a artisté — a vlastně též tanečníci — rozešli a museli rozejít. Herci šli do divadla, artistům zůstala aréna, cirkus a scéně méně náročné (divadla „Varieté“).

Ostatně je obor artistního umění velmi rozmanitý; možno říci, že se rozprostírá od hranice tance až k hranicím herectví. Výkony akrobatů např. jsou právě tak jako tanec čistě motorické podstaty a určené jen pro zrak, liší se však od tance tím, že jsou projevem pouze fyziologickým, nikoli též psychickým. Na druhé straně výkony šašků používají též mluvy a mají jakýsi psychický obsah, byť sebeskromnější. Od jejich žertů a vtipů je plynulý přechod k „sólovým výstupům“ komiků, kteří, *představujíce nějaké osoby* (zpravidla typy společenských stavů) *jsou ovšem herci*. Možnost podat soběstačné výkony umělecké i sólově, což platí nejen pro artisty, ale i pro řečené komiky, svědčí však o tom, že nejen výkony artistů, již nejsou herci, ale ani komiků, již jimi jsou, nepatří do umění dramatického. Teprve vzájemnou akcí takových komiků (nikoli ovšem artistů) může vzniknout dramatický děj, a tedy i dramatické dílo, byť sebeprimitivnější. Z toho plyne důležitý poznatek:

Herecký výkon vůbec je sice nutná, ale *nikoli postačující podmínka pro dílo dramatické*.

Všechny tři tu rozebírané obory, umění artistů, komiků i umění taneční, přecházejí plynule z umění do života. Mnozí lidé jsou dobrými tanečníky nebo vítanými komiky čistě společenskými, akrobacie pak souvisí s tělocvikem a sportem. Je to pak „umění“ jen v tom *širokém* slova toho smyslu: „umětí“ něco, co každý nedovede, k čemu je potřeba zvláštní schopnosti a zvláštního cviku, a co je tedy hodno obdivu.

Je jasné, že herci, zúčastnění na dramatickém díle, musejí představovat jakékoliv osoby, tedy také tanečníky, o čemž jsme již mluvili, nebo artisty a komiky. Stačí vzpomenout na řadu šašků v dramatech Shakespearových nebo na produkci komediantů v Smetanově Prodané nevěstě. Tu má dokonce principál vedle artistního výkonu i zpívat. Kdyby se nenašel herec, který by vyhověl příliš odborným požadavkům takové akrobatické úlohy, mohl by se zajisté k tomu pozvat skutečný artista; byl by pak, protože by na scéně představoval artistu, příležitostným hercem právě tak, jako dříve uvedený tanečník nebo hudebník.

Vyloučivše takto z herectví, resp. z dramatického umění obory jim příbuzné, ukážeme teď, že herectví je také *ústřední* složkou dramatického umění, a to proto, poněvadž v sobě, ve své podstatě, obsahuje jak tzv. básnickou, tak i scénickou složku každého dramatického díla. Obojího jsme se již dotkli v předešlých úvahách a rozborech.

Úkol herců je představovat dramatické osoby. Tyto osoby, jak z umělecké zkušenosti víme, jsou velkou většinou lidé; ale i když jde o bytosti jiné, ať vyšší či nižší člověka, jsou vždy antropomorfovány, připodobeny k obrazu lidskému. Aby vznikl dramatický děj, je zapotřebí jednání těchto osob, jež jsme definovali jako „každou osobní akci mající působit, resp. působící na osoby jiné.“ Z obojího plyne po-

žadavek, aby se dramatické osoby projevovaly nejen viditelně, tj. pohyby, ale i slyšitelně, tj. hlasem, především ovšem řečí. Neboť teprve *mluvící člověk* — na rozdíl od „němé tváře“ — je *celým* člověkem. Z principu korespondence mezi hereckou postavou a dramatickou osobou plyne pak, že i *herecký výkon* má být nejen optický, nýbrž i akustický, což je zajisté možné, protože látkou herectví je právě živý člověk — herec sám. Nazveme to *postulát totality hereckého výkonu*.* Že není s tímto požadavkem v rozporu skutečnost, že v mnohých dramatických dílech jsou také „němé úlohy“, prováděné zpravidla staty, je nabíledni; to jsou drobné výjimky potvrzující pravidlo. Při větší herecké roli musí být vyloučení hlasových projevů vždy odůvodněno zvláštností dramatické osoby; příkladem je třeba Auberova opera Némá z Portici. Je totiž jasné, že zpěv, vyskytující se ve zpěvoherce místo mluvy, je jejím ekvivalentem.

Z toho plyne, že nejenom hercův hlasový projev vůbec (smích, sténání atd), ale i speciální, tj. mluva, resp. zpěv, *patří do umění hereckého*, a to i po své *obsahové* stránce, protože se mluví nebo zpívá vždy něco: slova, věty; jinak by to byl právě *jen hlasový* projev, jež herci zajisté žádné jiné umění nebere. Naproti tomu na jeho řeč činí si nároky básnictví, a to jedině proto, že je „slovní umění“. To je sice pravda, ale neplatí to naopak, tj. každá řeč nemusí patřit do básnictví, dokonce ani ne do umění! Mluvená nebo zpívaná řeč *hercova* patří sice do umění, ale nikoli do básnictví, nýbrž, jak jsme řekli, do herectví. Obě jmenovaná umění mají tu pouze *styčnou plochu, společné kvality*. To není v umění nic neobvyklého; tak mají např. tanec, hudba a veršované básnictví společnou kvalitu v rytmu a také mezi jednotlivými uměními výtvarnými jsou podobné styky.

Pantomima, jak známo, vylučuje veškeré projevy hlasové, tedy i mluvu nebo zpěv, shodujíc se v tom s tancem. Je vlastně stupňováním charakteristického tance ve smyslu intelektuální zjevu jeho, obdobně jako v umění hudebním, tak řečená „hudba programní“. Tělesné pohyby v pantomimě prováděné mají mít nejen výrazové kvality, ale i něco *znamenat*. Uvidíme později při rozboru mimiky, že je pro tento intelektuální úkol velmi slabá; ani hudba, jež pantomimu skoro vždy provází, nepomůže jí v této věci, protože je v tom stejně malomocná. Pokud zůstávají tedy umělci pantomimu provádějíci pouhými tanečníky, nevadí nám jejich omezení na pouhé viditelné projevy; toť *baletní pantomima*. Jakmile se jim proti tomu ukládá, aby představovali nějaké osoby, dokonce osoby vespolek jednající, aby tedy byli herci, což sleduje *pantomima dramatická*, vynikne ihned *kusost* jejich zjevu a *nepřirozenost* jejich výkonu, což vystiženo tak dobře, třebaže bezděčně, českým názvem *némohra*. Tato výtka nevyplývá z „realismu“, tj.

ze srovnání s naší *vnější* zkušeností, která nás poučuje, že v životě lidé za takových okolností mluví; vždyť též zkušenost nám praví, že v životě lidé za takových okolností nezpívají — a přece nám není zpěvohra nepřirozenou, tím méně kusou. Jde tu o naši *vnitřní* zkušenost, žádající, aby projev představované osoby byl úplný, všestranný. V *tom* je chyba, že tanečník chce tu představovat jednajícího člověka; kdyby zůstal tanečníkem, nevadilo by řečené omezení jeho výkonu, ba nebylo by vůbec „omezením“. Ani by nás to pak nenapadlo, že nemluví, že je „němý“, merci-li, abychom to cítili jako defekt, zkomolení.

Neplatí tedy, že herecký výkon je výkon mimický s *přidáním* řeči (jako složky básnické), nýbrž naopak pantomimický (nikoli však taneční!) výkon je výkon herecký s *ubráním* řeči. Můžeme se odvolat k nepředpojaté zkušenosti svých čtenářů. Zdaž cítíme např. při činohře, že tu je k viditelné hře herců přidána — jakoby navíc — i slyšitelná řeč? A zdalíž naopak necítíme velmi nemile, že v dramatické pantomimě jsou výkony, jež mají být svou podstatou herecké, zbaveny řeči? Úhrnem můžeme tedy říci, že pantomima je divadelní obor *na přechodu* mezi uměním dramatickým (speciálně zpěvohrou) a uměním tanečním, obor esteticky tím uspokojivější, čím více je tancem, a tím méně uspokojivý, čím více chce být dramatickým uměním.

Co se týče *scénické* složky dramatického díla, můžeme uzavírat zase takto: Herci představující dramatické osoby jsou skuteční lidé, a musí tedy být v nějakém reálném prostoru, v němž také předvádějí svou hrou dramatický děj. Tento prostor, jenž, náležitě omezen a uzavřen, tvoří „*scénu*“, patří tedy *k hercům a k jejich výkonům*, nelze si jej od nich vůbec odmyslit. V pojmu herectví je tudíž obsažen pojem scény jako postulát *noetický** (požadavek mluvy pro herce byl postulát psychologický). Této scéně (scénické prostora) jako představě technické odpovídá obrazová představa „místa dramatického děje“, již jsme analyzovali na počátku této kapitoly. Někaké „místo děje“ také musí být, protože *někde* se názorný děj, jímž je právě dramatický děj, musí dít; něco jiného je však, *jak* je v konkrétním případě toto místo *určeno*. Někdy není vůbec určeno, jindy zase naopak velmi zevrubně. V divadle Shakespearově dalo se to většinou pouhým nápisem na tabulce, za našich dob děje se tak, pokud je toho ovšem třeba, názornou a relativně stálou výplní scény. Z řečeného je patrné, že scéna sama — jako prostora — je nutná, uvedená její stálá výplň však nikoli; ta je jen *případná*, kdežto podstatnou a ovšem měnlivou její výplň jsou *herci sami*.

Že ovšem vytvoření scény jakožto vnitřní prostory (interiéru) divadelní budovy je úkolem architektovým, rozumí se samo sebou.

Úhrnem tedy vidíme, že v *hereckém výkonu* obsažena je nejen *mluvní*, ale ve své podstatě i *scénická složka dramatického díla*.* Herecké výkony tedy, *jakmile ještě vyhovějí požadavku dramatickosti, žádajícímu* „vespolné jednání osob“, jsou nejen nutnou, ale i *postačitelnou* podmínkou pro existenci dramatického díla. Dramatický útvar, jenž takto vzniká, a jenž tedy je ve své podstatě dílem *pouhého* umění hereckého, je *činohra*. *Činohrou je dokumentováno herectví jako samostatné, soběstačné umění*.

Děje, které činohra předvádí, musí být *dramatické*. Při rozboru tohoto pojmu jsme poznali, že dramatické děje jsou zvláštním případem dějů vůbec, jež mohou být též přírodní, ať již pouhé, nebo s účastenstvím lidským, nebo lidské, ale nikoliv vzájemné jednání. Jako příklady, dokonce „dramatické“ v populárním slova smyslu, tj. prostě vzrušující, uvádíme: bouřku, požár budovy, srážku vlaků aj. Takové děje můžeme na rozdíl od jednání nazvat *událostmi* a mohou být ovšem nejen nepříjemné, nýbrž i příjemné nebo aspoň citově lhostejné, jako např. společenská zábava nebo společné práce atd. Je ovšem pochopitelné, že v životě jsou takové události a děje, pokud jsou v nich lidé, promíseny prvky dramatickými, tak jako zase naopak leckterá jednání se dějí na pozadí dějů nedramatických. Jde tu koneckonců o to, co je to hlavní, a co vedlejší.

Tak jako děje dramatické, mohou být i tyto „události“ předváděny *uměle*: smutně pro příjemné vzrušení, veselě pro pobavení. Pokud jsou v nich zúčastnění lidé, provádějí je ovšem též *herci*; ostatek musí být ponechán strojí technice, divadelní, jak se říká, mašinérii. To jsou *výpravné hry*, oblíbené zvláště u toho obecnstva, jež je lačně *podívané*. Proto obsahují vždy bohatou výplň scénickou, což vystihuje dobře jejich název. Výpravné hry tedy patří do umění divadelního vůbec, tvoříce nenáhlý *přechod* do her dramatických, nejen činoher, ale i zpěvoher (tzv. „velká opera“), podle toho, jak silně se v nich uplatňuje element dramatický — vespolné jednání osob. Na druhé straně přecházejí výpravné hry postupem přes arénu a cirkus do života: různé slavnosti a zábavy společenské (karneval!), průvody apod. Tu ovšem přestávají pomalu lidé na nich zúčastnění být herci, ježto nakonec nikoho nepředstavují, a současně mizí rozdíl mezi účinkujícími a obecnstvem, což znamená i zánik „divadelnosti“.

Co tu řečeno o výpravných hrách, platí též o *filmu*. Slyšitelná složka ovšem, nechybí-li mu vůbec, je u něho až dosud nedokonalá. Jsa jen pouhým pohyblivým obrazem, má film širší možnosti technické a může být v každém konkrétním případě libovolně rozmnožen (srov. umění grafická).

Zbývá konečně *zpěvohra*. U ní je ovšem samozřejmé, že hudba, již při ní slyšíme, nepatří do hereckého výkonu, nýbrž je něčím relativně samostatným, *přidaným*. Tu bychom mohli vlastně mluvit o „spojení umění“, kdyby nás od této formulace nezrazovaly úvahy předešlé kapitoly. Řekneme tedy raději, že zpěvohra má proti činohře

dvě umělecké složky, *hereckou a hudební*. Zcela obdobný případ je u vokální hudby, např. u písně, sboru apod., kde je zase složka *básnická a hudební*. Co se vztahu mezi oběma složkami týče, povíme prozatím stručně, že *probíhají spolu paralelně* — podrobný výklad podáme až v kapitole o dramatické hudbě. Ale spojení obou složek neomezuje se zpravidla na pouhé *přiřazení* obou k sobě, nýbrž postupuje až k jejich *proniknutí*. Toto proniknutí týká se stránky jim oběma společné, tj. zvukové, poměr pak je ten, že *hudba působí na mluvu, přetvořuje ji v zpěv*. Tím proniká tedy složka hudební jak do složky básnické — při vokální hudbě —, tak do herecké — při zpěvohře. Tento akt, o němž budeme také podrobněji mluvit až ve speciální kapitole o zpěvohře, nazveme „*zhudebněním*“. Je však zajímavé, že existují žánry, kde k tomuto zhudebnění nedochází, kde tedy zůstává při pouhém paralelismu obou složek a mluva je zachována. To je *melodram* jak koncertní, tak scénický. *Scénický melodram* je tedy vedle zpěvohry též žánrem dramatického umění, byť nečetným, ba ojedinělým.

Po všech těchto úvahách, jimiž jsme vyšetřili různé obory dramatického umění i obory jemu příbuzné, můžeme konečně podat definici dramatického umění i jeho druhů. Viděli jsme, že *výkony herecké* vyskytují se v něm vždy, že jsou nutné, ba dokonce i postačující, jakmile splňují požadavek dramatickosti. Stanovíme-li tedy, abychom si čistě slohově ulehčili definici, že

dramatické umění je úhrn dramatických děl * (rozumí se: představení), můžeme definovat dále:

Dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně.*

Co je „jednání“, bylo již řečeno dříve a taktéž definici „herce“ jsme již podali: umělec představující myšlenou osobu sebou samým. Všimněme si také, že se v naší definici dramatického díla mluví o *hercích*, tedy o více než jednom. Konečně vyložili jsme si také již, co je ve své podstatě scéna: prostora, v níž herci hrají, *i s těmito herci dohromady*.

Specifický rozdíl vyznačující jednotlivé druhy dramatického umění plyne, jak jsme seznali, ze složky hudební a jejího působení na složku hereckou. Používající tedy již obecné definice „dramatického díla“, stanovíme dále:

Činohra je dramatické dílo, jehož herci mluví.

Zpěvohra je dramatické dílo spolutvořené hudbou, jehož herci zpívají.

Scénický melodram je dramatické dílo spolutvořené hudbou, jehož herci mluví.

Kdybychom k nim chtěli přiřadit *dramatickou pantomimu*, museli bychom říci, že je to dramatické dílo spolutvořené hudbou, *jehož herci ani nemluví, ani nezpívají*, kterážto negace by odpovídala skutečnému dojmu takové pantomimy, na rozdíl od pantomimy *baletní*.

Vidíme, že obecná definice dramatického díla je založena na jeho specifickém materiálu, tj. na hercích, resp. jejich výkonech. Stejně pak jednotlivé dramatické obory jsou definovány svým částečně odlišným materiálem. Vše, co v dalších úvahách této knihy vyšetříme o dramatických dílech, jejich typických vlastnostech a zákonitě struktuře, bude odvozeno z povahy tohoto specifického materiálu a vše, čím se jednotlivé druhy, především činohra a opera, od sebe liší, lze převést na částečnou odlišnost speciálního materiálu těchto druhů.

Povšimněme si ještě, že v definicích herce a scény* se nemluví o „jednání“, jímž je, jak víme, vymezen pojem „dramatického“ po obsahové své stránce. Víme z předešlého, že také to vše, co se na scéně předvádí, nemusí být ještě proto dramatickým dějem. Při úvaze o „výpravné hře“ jsme řekli, že se v ní předvádějí — taktéž skrze herce a taktéž na scéně — děje nedramatické, jen občas pomíšené s dramatickými, a podotkli, že též naopak zase v činohře i opeře se vyskytují tu a tam děje nedramatické, byť i vedlejší. Naše definice dramatického díla znamená tedy teoretický *ideál*, k němuž se umělecká praxe více nebo méně přibližuje. Řekneme-li třeba o nějaké konkrétní činohře, že je „velmi dramatická“ nebo že byla „neobyčejně dramaticky sehrána“, a zase naopak že je „dramaticky slabá“ —, je tu slova „dramaticky“ užito ve smyslu dramatického *účinku* toho díla (představení) a řečené dílo je tím *hodnoceno* ve smyslu své *estetické působnosti*, ovšem speciálního druhu. Jde tu o *psychologický* dojem vedoucí k citu estetické libosti. Prohlásíme-li tedy, že *dramatické dílo má být co možná dramatické*, není tato věta tautologií, protože je téhož termínu použito v podmětu ve smyslu *věcného utváření*, ve výroku však ve smyslu *estetického působení*.* Jsme oprávněni klást řečený požadavek na dramatická díla, protože jsou uměle vytvořena *za účelem estetickým*, a mají tedy tento účel, rozumí se, že právě *dramaticky* specializovaný, splňovat.

Uvedenou větu nazveme *princip dramatickosti*; došli jsme k němu již v kap. II cestou syntetickou, teď jsme jej odůvodnili analytic-

ky. Celá druhá část našeho spisu bude jím ovládána; budeme v ní vyšetřovat, jaké musí být *všecky* ty rozmanité složky dramatického díla, aby jmenovanému principu vyhovovaly, tj., aby byly vskutku „dramatické“ věcně i dojmově — a ovšem i jejich celek.

Nicméně — požadavek dramaticčnosti, ač nezbytný, sám o sobě ještě *nepostačí*. Je-li dramatické dílo dílo *umělé*, *není* tím ještě řečeno, a dokonce ne zaručeno, že je *umělecké* —, a to ani tehdy ne, *když je toto dílo opravdu dynamické a tedy esteticky cenné*. Vždyť dramaticky působivé jsou i přemnohé děje životní! Kdybychom některý takový děj napodobili zcela věrně, řekl bych kinematograficky a fonograficky věrně, dostali bychom umělé dílo zaručeně dramaticky též působivé. Bylo by to však dílo umělecké? Zajisté nikoli, tak jako není uměleckým dílem fotografie „romantické“ krajiny nebo odlitek podle krásného živého modelu. Dramatické umění, jak víme, je umění obrazové; protože pak obrazové představy bereme ze své vlastní zkušenosti životní, znamená to, že je dramatické dílo vždy ve vztahu s naší životní zkušeností, obzvláště ovšem s lidským životem společenským. Chce-li však být dílem uměleckým, nesmí být mechanickou odličkou skutečnosti, protože by pak ti, kteří by je dělali (a je jich právě při dramatickém a divadelním díle mnoho), nebyli *tvůrcími umělci*. Musí zkušenost, z níž čerpají, přetvořit, a to *účelně přetvořit*, kterýžto akt nazveme (uměleckou) *stylizací*. Stylizačních možností je, tak jako v jiných uměních, i v umění dramatickém doslova nepřehledné množství, hledíc ovšem ke konkrétním dílům, jimiž jsou divadelní představení. Které z nich volí umělec, resp. umělci dané dílo tvořící? Zajisté volí — nebo aspoň *mají* volit — ty stylizace, jež odpovídají jejich osobnímu uměleckému založení. Pak totiž je konkrétní utvoření díla dokumentem jejich umělecké osobnosti, což se obvykle vyjadřuje heslem *originality* uměleckého díla.

Dramatické dílo jakožto dílo *umělecké* (jak jeho definice praví) *má být tedy stylizováno*, a to zase *ve všech svých složkách a jednotně*. Tento *princip stylizace* bude nám vůdcem v úvahách třetí, poslední části této knihy.

PRINCIP DRAMATIČNOSTI

IV. DRAMATICKÝ TEXT

TVORBA DRAMATIČKA

Objektivně vzato je *dramatický text* počátkem dlouhého a složitého pochodu, jímž se uskutečňuje dramatické dílo jako divadelní představení; subjektivně je naopak koncem duševního procesu, jež prožívá jeho autor a který nazveme *tvorba dramatičková*, tedy nikoli, jak bývá zvykem, tvorba dramatického „básníka“. Vyložili jsme si v prvním dílu, že dramatické dílo není dílo básnické a že dramatický text není dostatečným jeho reprezentantem, protože zachycuje jen jednu složku skutečného díla, takže by byl jen nedokonalým, kusým jeho zástupcem. Naproti tomu mohl by si dramatický text, *sám o sobě* vzat, činit nároky na to, aby byl označen jako *dílo poetické*; svědčilo by pro to nejen to, že patří obecně do literatury, ale že má formální podobnost s četnými texty vskutku a právem označenými jako díla básnická, např. s tak řečenými „knižními dramaty“ nebo „dramatickými básněmi“.

Abychom vyšetřili tuto otázku, musíme si, obdobně jako jsme učinili při estetickém termínu „dramatický“, stanovit teď zase jaký je přesný, vědecký význam termínu „*poetický*“. Shledáme i tu, že slovo to je svým významem mnohoznačné.

Nejprve je tu *populární* význam toho slova, opírající se o pouhý citový dojem zvláštního, byť obsahově neurčitěho druhu, jenž sám také bývá nazýván „poetickým“ dojemem. Poetické je podle toho, co poeticky působí; ale jaké je toto poetické působení? Po jedné stránce je to opak toho, co se populárně značí jako „dramatické“: nikoli vzrušující, nýbrž uklidňující, nikoli disonantní, nýbrž konsonantní, *harmonické*. Mírný, líbezný dojem, asi takový, jaký označujeme jindy slovem „krásný“ v užším, taktéž populárním smyslu; a vskutku bychom mohli toho slova užít všude tam, kde mluvíme nebo běžně píšeme o „poetickém okamžiku“ nebo „poetické scéně“ v životě apod. Nicméně cítíme tu často ještě jistou zvláštnost, kterou bychom mohli vystihnout asi slovem „kouzelný“ nebo „čarovný“, tehdy např., když mluvíme o „poetickém hlase“ nebo „poetickém zjevu“. Předmět nebo děj vyvolává v nás jakési *neurčité*, ale velmi oblažující vzpomínky a představy, rozvílí lehce naši fantazii a unášá nás do říše vidin.

Touto nuancí přecházíme však již k obsahovému určení „poetického“ dojmu a tím k druhému významu tohoto termínu. „Poetickými“ lze nazvat předměty a děje, které v nás svým přímým působením vyvolávají hojně představ, psychologicky řečeno, hojně *asociací*, a to nejenom neurčitých, nýbrž i určitých. Pomineme-li předměty a děje životní, jež v nás vskutku mnohdy probouzejí rozmanité představy a vzpomínky (třeba osobní) a tím nás poutají, máme tu především určité obory umělecké, jež takto na nás mohou účinkovat. Na prvním místě bylo by to jistě básnictví samo, působící nejen zvukem a rytmem mluvených nebo čtených slov a vět, ale, ba především, náladou vyvolaných představ a myšlenek. Nazývávat ovšem dojem básnických děl „poetickým“ byla by vlastně tautologie. Zajisté však se fidíme obdobou s básnictvím, označíme-li ta obrazová díla výtvarná, která v nás vyvolávají hojně představy, tímto termínem, mluvíce pak o „poetickém“ malířství nebo sochařství; stačí vzpomenout si např. na obrazy žánrové nebo pohádkové třeba proti tzv. „zátiším“. Ale nejnápadněji jeví se tento typ „poetického“ umění v hudbě. Hudba je umění nejméně schopné vyvolávat v nás představy jiné než čistě hudební, a zvláště ne představy určité a jasné. Nicméně je možno za jistých podmínek, o nichž promluvíme později, že je přece jen v nás vzbuzuje, ba je dokonce celý jeden druh hudebních skladeb, jež si berou za úkol svými tónovými útvary něco líčit nebo malovat. Je to tak řečená „symfonická báseň“ a „symfonický obraz“, užívající k tomu konci orchestru, jenž je k tomu pro svou barvitost zvláště vhodný; ale takové „poetické“ obrázky a povídky podávají nám často i skladby klavírní („klavírní poezie“). Pro představovou neurčitost hudby je třeba, aby nám skladatel podal slovní výklad, tak řečený „program“ skladby, z čehož pochází technický název „*hudba programní*“ pro tento druh hudby. Programem může být však již pouhý nadpis skladby, zvláště je-li dost obsažný; taková díla hudební podobají se, ovšem jen v tomto bodě, obrazům nebo sochám, jež mají zpravidla též nějaký název, určující význam toho, co je jimi zobrazeno. Že taková významová představa, ať ve výtvarném umění, nebo v hudbě, není sama sebou ještě nic „poetického“, je jasné, a tak se konečkonců redukuje název „poetická hudba“ apod. zase jen na dřívější populární „poetický dojem“, jenomže ne přímo z díla, nýbrž z asociací jím vyvolaných.

Pravý, vědecky přijatelný význam slova „poetický“ třeba tedy hledat nikoli v subjektivním dojmu předmětu, nýbrž v jeho objektivní povaze; nalzáme jej pak v jeho *látce*. Hledíce právě k poezii, nazveme „poetickým“ vše, co je vytvořeno z řeči, tedy každý *útvár slovní*, ovšem tehdy, *působí-li na nás esteticky*. Že jeho citový dojem může být přitom jakýkoliv, vzrušený, nebo klidný, harmonický, nebo disharmonický, je jasno: poetickým dojmem je každý citový dojem plynoucí z díla slovního. Jen v tomto přesném slova toho smyslu budeme řečeného termínu užívat.

Je patrné, že „poetickou“ může být každá řeč životní, každé slovní vyjádření citu, každé vyprávění nějaké události apod., jakmile na nás působí esteticky, a totéž platí ovšem, i když je taková řeč zapsána, tedy o jejím *textu*. Na půdu umění vstupujeme tím

okamžikem, je-li řeč formována *uměle* za tím *účelem*, aby působila esteticky. To je pak *umění slovní* čili básnictví, poezie. Jako hlavní dva druhy poezie rozeznáváme básnictví *lyrické*, líčící (slovy) city a *epické*, vypravující děje. Básnictví dramatické *neexistuje*, protože, jak jsme v prvním dílu s dostatek dokázali, není dramatické dílo výlučným dílem slovním a nejsme oprávněni klást v něm *pars pro toto*, část za celek. Jen ty „dramatické básně“, jež z vůle autorovy jsou jakožto pouhé slovní texty *soběstačné*, patří do básnictví, a to do básnictví *epického*, byť si měly třeba tzv. „dramatickou formu“ pouhých přímých řečí, o níž zanedlouho promluvíme.

Nicméně je i podle naší přísné definice „poetického“ patrné, že dramatický text sám o sobě, tedy jako *kusé* dílo dramatické posuzován, může být v našem smyslu poetickým, protože přece je útvarem slovním; podmínkou pro to bylo by ovšem, aby byl tak uměle formován, že by — sám o sobě — působil esteticky. Tuto podmínku budeme však vyšetřovat až v třetím dílu, protože teď nám jde výhradně o požadavek dramatickosti.

Teorie považující drama za druh poezie, nespokojila se však jen s poukazem na jeho slovní text. Reklamovala pro sebe i *děj a osoby* dramatu, prohlásivši je za útvary *básnické* proto, poněvadž se vyskytují též v poezii; především v poezii epické, zvl. románu a povídky. Za poetické útvary považují se dokonce i osoby a děj pantomimy, ačkoliv odpůrci názoru, že drama je poezie, uvádějí právě pantomimu jako doklad toho, že dramatické dílo obstojí i bez textu, a že tedy text je pro drama něco nikoli podstatného, nýbrž jen případného. Uvedený mylný názor o pantomimickém ději a osobách opírá se patrně o to, že náčrt jejího děje a popis osob používá slov. Ale pak by patřilo do poezie vše, co by bylo možno nějak vyjádřit slovy, to znamená vůbec všechno, co můžeme vnímat, představit si nebo myslit. Poetickými byly by osoby děje zobrazeného na nějakém díle výtvarném, poetickými byly by osoby i děje, jež nám poskytuje naše životní zkušenost, jakmile jen by na nás působily esteticky. Neboť to vše je možno, chceme-li, popsat a vylíčit slovy. Ale to značí úplné rozplynutí termínu „poetický“.

Nám, kteří jsme pojem „poetického“ omezili jen na slovní útvary, je jasno, že o poetickém lze mluvit až tehdy, když se skutečně nějaké osoby popíší a děje vylíčí. „Poetickými“ nebudou však ani pak tyto popsané osoby a vylíčené děje, nýbrž *jejich slovní popis a vylíčení*, ať již to slyšíme vyprávěné, nebo čteme zapsané. To je pojmové rozlišení pro nás velmi závažné a nikterak ne dogmatické, nýbrž empirické. Je přece běžná zkušenost, že např. týž děj může být vyprávěn jednou poeticky, podruhé nepoeticky. Vyprávěný děj — a totéž platí o líčené osobě — není ani poetický, ani nepoetický, je to pouhý objekt, sujet, motiv *mimo* poezii, ba vůbec *mimoestetický*, protože to je něco pouze *myšleného*. Pro důležitost této věci pro naše úvahy podrobně ji struč-

né analýze, věnované nejprve *myšlenému* čili *ideálnímu ději* (odlišujeme od běžného „ideální“ ve smyslu „dokonalý“).

Již v prvním dílu této knihy jsme zdůraznili, že nutnou existenční podmínkou dramatického díla je jeho skutečné provedení. Toto provedení čili „hra“ je (tak jako ostatně i každý děj životní) děj *reálný*; to znamená, že jej provádějí *reální lidé* (herci) v *reálném prostoru* (na scéně) a že tento děj probíhá v *reálném čase*.^{*} Naproti tomu děj vypravovaný je myšlený čili *ideální*, prováděný *osobami ideálními*; *místo*, na němž se odehrává, je taktéž jen *myšlené* a děj sám probíhá v *čase ideálním*. Zvláště rozdíl mezi reálným a ideálním časem je pro rozlišení řečených dvou druhů děje nade vše charakteristický. Dramatický děj divadelní vnímáme totiž v *témž* reálném čase, v němž objektivně (jako hra) probíhá. Naproti tomu děj vyprávěný nebo čtený vnímáme taktéž v reálném čase, totiž v té době, kdy nasloucháme nebo čteme, ale tento reálný čas je *zásadně nezávislý a zpravidla neshodný* s ideálním časem, v němž líčený děj sám plyne. To platí především *o době*, kterou děj takový zaujímá. Obyčejně je delší, ba mnohem delší než doba, již potřebujeme, abychom se o něm dozvěděli. Povídka, kterou posloucháme nebo čteme asi hodinu, obsahuje skoro vždy děj trvající několik hodin, ne-li dní a více. Romanopisec vylíčí nám několika větami nebo stránkami, jak někdo strávil třeba celé odpoledne. Přečteme to za chvilku; ale jak by to dopadalo, kdyby se to mělo provádět na divadle? Výjimečně vyskytuje se i opačný případ: kratičký, ale významný děj, např. nějaké přepadení, popsán je tak podrobně a široce, že to posloucháme nebo čteme poměrně dosti dlouho. Spisovatel si leckdy uvědomí tuto časovou neshodu a napíše na konec svého popisu třeba „*Toto vše událo se ovšem mnohem rychleji, než možno vypsat, takřka v jediném okamžiku.*“ Kdyby se to provedlo na divadle, mohlo, ba musilo by se to odehrát vskutku „*takřka v jednom okamžiku*“ a my bychom to také tak rychle vnímali. Stejně libovolně jako s dobou nakládá vypravěč s časovým *sledem*, jenž při reálném čase je jediný možný: z minula do budoucna. Ideální čas vyprávěného děje není tímto zákonem vázán, jak ukazují četné případy např. v románech, kde v následující kapitole se leckdy vypravují události, než se sběhly dříve než ty, o nichž nám vyprávěla kapitola předešlá, nebo aspoň současně. To nám nikterak nevadí. Bylo by však možné, aby se v následující scéně nebo aktu dramatu předváděl děj patřící časově před děj výjevu neb aktu právě uplynulého? Toho bychom zajisté nenesli, protože tu jde o čas reálný, v němž takový převrat sledu je nemyšlitelný.

Libovolný poměr mezi dobou, po níž trvá *vypravovaný* děj ideální, a dobou, po níž jej vnímáme, ať již naslouchající vypravěči, nebo čtoucí text, pramení, obecně řečeno, z *nepřiměřitelnosti* slov jako prostředku, jímž se o něčem dovidám, k předmětu, o němž se dovidám. Slova, věty nejsou adekvátní ději, podávají mi jen *zprávu* o něm, nikoli ten děj sám, a vztah mezi nimi a dějem skutečným je vždy jen obecný a konvenční. Čtu-li v povídce, že někdo „*přistoupil k němu a pravil*“, dovidám se právě jen, že vůbec přistoupil a pravil, ale nikoliv, *jak*. Pomalu, či rychle? Hlasitě, nebo tiše? To spisovatel neříká, ba víc: on to říci *nemusí*, když mu na tom nezáleží. V tom je síla řeči, že *může* podle vůle jít přes podrobnosti, zůstat jen v obecném, shrnovat. Tato možnost je při reálném ději vyloučena. Představme si, že by hořejší věta byla scénickou poznámkou, vsunutou do dramatického textu, v obvyklé formě: (přistoupí k němu a praví). Je možné, aby herec pokynem tím se řídící přistoupil a pravil — „*vůbec*“? Nikoliv; on *musí* přistoupit i promluvit *tak a tak*. Tomuto „*jak*“ se tedy vyhnout vůbec *nemůže*, ale ovšem v tom není snad slabina jeho umění, nýbrž naopak zase *jeho* síla, protože *právě v tomto „jak“* je obsažen jeho *herecký problém*. Namítl by snad někdo, že i slovy lze toto „*jak*“ vystihnout a že nic nebrání epickému básníku, aby v tom šel do podrobnosti; může přece napsat „*přistoupil k němu chvatně a ostře pravil*“ nebo „*pravil s úsměvem*“ atpod. Stačí však si vzpomenout na skutečný, konkrétní děj hercova provedení, abychom uznali, že to je omyl: takové slovní určení způsobu děje zůstává, byť bylo sebedrobnější, přece jen vždy relativně obecné, a tedy, hledíc ke konkrétnímu ději, nedokonalé. Absolutní „*jak*“ děje podává nám jen jeho skutečné provádění, námi vnímané, protože jen to obsahuje — a to nevyhnutelně — všechno, v naprosté *kontinuitě reálného* času i prostoru.

Neboť to, co jsme si právě pověděli o idealitě vypravovaného děje,^{*} platí i o *idealitě osob* na takovém ději zúčastněných a o *idealitě místa*, v němž tyto osoby i děj je. Ani tu není a nemůže být slovní popis adekvátní předmětu, ale ovšem jím ani být nemusí. Není třeba, aby nám básník vylíčil vnější zjev svého hrdiny; učiní-li tak, může na něm popsat, co uzná za vhodné, o druhém pak pomlčet. Může nám např. popsat jeho obličej, ale nikoliv oděv; nebo též oděv, ale jen podle tvaru, nikoli však jeho barvu. Naproti tomu herec předvádějící určitou dramatickou osobu *musí* nějak vypadat, a to přesně tak a tak, a není možné, aby jeho oděv měl sice určitý tvar, ale neměl barvu, a to tu a tu barvu! Tady nelze o ničem „*pomlčet*“ jako při slovním líčení; vše je nevyhnutelné, a proto je třeba umělci na vše myslit — toť

otázka herecké masky a kostýmu, i když je touto maskou vlastní hercův obličej. A zase je patrné, že ani sebepodrobnějším a obširnějším popisem — jaké jsou oblíbeny v naturalistických románech — nevystihne spisovatel naprosto úplně a dokonale svoje osoby a místo děje. Při dramatických dílech lze si tuto nedostatečnost slovního popisu proti zjevu zjišťovat srovnáním mezi tzv. scénickými poznámkami, vztahujícími se jak k osobám, tak k místu děje, a osobami nebo místem, jež na scéně vidíme, a to i tehdy, když řečené poznámky jsou co možná podrobné a herci i režiséři jich ve všem následují. Existuje ovšem umění, jež dovede adekvátně zachytit takové zjevy, totiž umění výtvarné, obzvlášť malířství; pokud se mechanické reprodukce originálu týče, provádí to již pouhá fotografie. Ale pro dramatické dílo, jehož osoby tvoří svým jednáním děj, nebylo by ho možno použít, vyjmajíc neproměnnou scénu, jež je pouhým rámcem. Jeden obraz zachytil by jen jeden okamžik; musilo by jich tedy být mnoho a musely by po sobě následovat tak hustě, aby mohl vzniknout dojem časové i pohybové kontinuity. To je, jak známo, princip kinematografu. Ale to jen mimochodem.

Snad se bude mnohému zdát, že to, co jsme tu teď vykládali, je tak samozřejmé, že bylo zbytečné o tom mluvit. Vskutku, zásadní věci bývají zpravidla samozřejmé, ale jen myšlené, ne vyslovené. Slova šáli rozum. Literární teoretikové tvrdí — a to bylo východiskem našich úvah — že děje a osoby jsou právě tak v epice, jako v dramatech. My však jsme poznali, že *totéž* slovo „děj“ znamená tu pokaždé něco jiného, a to *hluboce rozdílného*, psychologicky i noeticky: poprvé děj ideální, podruhé reálný. Jak je možný takový omyl? Velmi jednoduše. Literární teoretik má ležet na stole dvě knihy: román a drama. Čte a analyzuje první, čte a analyzuje druhou; obě stejnou metodou: na podkladě textu. To znamená, že v *obou* případech rozebírá ideální děj a ideální osoby. U románu je to správné, ne však u dramatu, neboť tam, jak víme všichni z divadelních představení, je děj i s osobami časově i prostorově reálný, a nikoli ideální. Posuzuje tedy literární teoretik v tomto případě něco, co v skutečném uměleckém díle neexistuje. Posuzuje dramatický děj *jakoby* děj vypravovaný, drama *jakoby* román s přímými řečmi; jsa tak zaměřen literárně, shledá ovšem nakonec, že „drama je přece jen poezie“, což je zřejmé petitio principii. Polituje, že krásy téhle „dramatické básně“ vadnou v surovém světle rampy, a pokrčí rameny nad opravdovým divadelním účinkem tamhletoho poeticky bezcenného kusu. Jaký to bludný kruh!

Vskutku není větší nespravedlnost k dramatickému dílu, než nahrazovat mu jeho reálný, na smysly útočící děj dějem myšleným. Ideální děj není vlastně už ani dějem, nýbrž jen pojmem děje a jeho časovost není jeho živoucí vlastností, nýbrž pouhým logickým znakem. Pokud je děj vypravován podrobně, máme aspoň jakousi iluzi časovosti,

plynoucí z toho, že vnímáme jeho vypravování (nebo čtení) v reálném čase: dovidáme se vskutku napřed o tom, pak o tom atd. Zpravidla bývá též ve vypravování samém též sled, jaký mají podrobnosti ideálního děje; ovšem není to, přísně vzato, sled časový, nýbrž obecněji *pořadový* (jako je např. sled čísel nebo písmen v abecedě), ale to nám postačí. Čím je však vypravování stručnější, čím více shrnuje podrobnosti a zmenšuje počet slov, tím více se ztrácí tento dojem časovosti, až při jediné větě, jediném slově mizí dočista. To už je pak jen název děje a předpokládá ovšem, jde-li o děj singulární (např. „Defenestrace“ nebo „Dívčí válka“), že známe aspoň zhruba jeho podrobnosti a jejich pořad, sice bychom přece jen musili o něm zvědět více. To je děj jakožto námět (sujet), ať již rozvinutý, nebo nerozvinutý — rozdíl jsou jen plynulé, povaha (tj. právě jeho idealita) je táž.

Ale což není možno dramatický děj i při pouhém čtení textu si *představovat*, tj. vidět a slyšet jej, být jen ve své fantazii? Takový děj je zajisté názorný a plyne aspoň v reálném čase! Zajisté je to možné, jenže totéž platí i o ději epickém; a právě tu je výše vytknutá neshodnost časová obzvlášť patrna. Rychlost našeho čtení musila by se totiž řídit ideálním časem, kterým plyne popisovaný děj, což se obvykle nestává a vedlo by často k čirým nesmyslnostem — román, jehož děj trvá pět let, měli bychom také číst pět let. Není však ani třeba uvádět za příklad stručná leckdy ličení dlouho trvající události, stačí třeba tato věta: „Zamračen přešel několikrát zvolna po pokoji, načež se zastavil a . . .“ Kdyby si čtenář chtěl tohle věrně představit, musil by na tomto místě přerušit čtení, aby získal čas na to „několikeré a volné přejítí“, a po „zastavení“ teprve číst dál. Tak to nedělá ani ten, kdo má nejživější fantazii při čtení románů; spokojí se pouhými okamžitými náznaky své obraznosti během svého stejnoměrného čtení: obraz volně jdoucího člověka, obraz zastavivšího se člověka. O souvislém časovém průběhu takovýchto vizí nelze mluvit; není na to zpravidla čas, nebo zase, líčí-li se obširné chvilkové děje, je času až moc. Že pak ani vypravěč nějakého děje nezařídí rychlost svého vyprávění podle ideálního času děje, je samozřejmé; nebude přece čekat, jako v známé pohádce o ovcích, „až přejdou“.

V dramatu je to jinak. Jeho děj je tak koncipován, aby reálné jeho zahrání naplnilo krátce omezenou dobu několika hodin. Při čtení dramatu můžeme si tedy vždy představovat ve své obraznosti jeho dramatický děj (i s osobami) souvisle a úplně, v jeho skutečném čase. Protože pak je takové čtení zřejmě pouhou *náhradou* za pravou jeho existenční formu, tj. za divadelní představení, je patrné, že si to i takto představovat *musíme*, chceme-li být právi dramatickému dílu. Obdobný případ je u hudebníka pouhé čtení hudební partitury, až na to, že tu jde o názorné představování pouze sluchové, opírající se o *přesný* zápis notový. Při dramatickém díle jde sice *též* o představy sluchové,

vé, vztahující se nejen k mluvě, ale i k ostatním hlasovým projevům hercovým; *vedle* nich však ještě o představy zrakové. Již v prvním dílu knihy při úvaze o „výkonném umění“ ukázali jsme na to, jak *nedokonalým* a *kusým* podkladem pro tuto celkovou vizi je dramatický text. Takovému „*divadelní čtení*“ dramatického textu, jak to nazvu, protože požaduje na nás, abychom si dramatický děj mezi osobami představili v duchu jako hraný *herci a na jevišti*, vyžaduje tedy značných zkušeností divadelních.

Kdo však čte *takto* dramatické texty? Myslím, že většina čtenářů, ba i literárních teoretiků spokojí se, ač-li si vůbec při čtení něco názorně představují, svrchu vyličeným způsobem náznakovým, platným pro díla čistě básnická, epická, popřípadě i lyrická. To je pro dramatické dílo zhora nedostatečné. Ovšem na „*divadelní čtení*“, kde se musí tolik tvořit z *volné* fantazie, je vedle řečených divadelních zkušeností třeba ještě vrozený „*dramatický smysl*“, tj. smysl pro účinek reálného děje se všemi jeho zvláštnostmi, jak jsme je svrchu vytkli a v dalších kapitolách podrobněji rozebereme. Neužil-li jsem pro tento smysl názvu „*divadelní smysl*“, což by snad bylo srozumitelnější, je to zase proto, že dramatický smysl je *zvláštním*, třeba nejvýznamnějším případem smyslu divadelního.

„*Divadelní*“ čtení dramatického textu je tedy požadavkem, jenž *má* být *co možná* splněn ve všech — zajisté častých — případech, kde se musíme spokojit jen tímto textem. Jsou však případy, kde tento požadavek *musí* být splněn, a to *dokonale*: tak musí číst dramatický text režisér hry, tak musí jej — nebo aspoň jeho části — číst herci, tak musí konečně číst operní text (libreto) hudební skladatel. O tom budeme mluvit v dalších kapitolách. Především však platí uvedený „*divadelní*“ požadavek nezbytně pro *autora* hry. Je tedy na místě, abychom se teď obrátili k tvorbě dramatikově.

* * *

Tvorba dramatikova

Již úvodem této kapitoly jsme řekli, že dramatický text, tedy útvar slovesný, stojí jen zdánlivě na počátku dramatického díla.* Formule „na počátku je *slovo*“, platná plně pro veškerou tvorbu básnickou, je správná jen pro divadelní akci, uskutečňující dramatické dílo jako představení. Pro předcházející tvorbu dramatického autora však neplatí. V té hraje přední úlohu scénická vize, fantazijní nazírání kon-

krétní divadelní situace, v níž osoby hry vespolek jednají. Pro tvorbu dramatickou (rozumí se: dobrou!) tedy platí, stejně stručně řečeno, že „na počátku je (dramatická) *situace*“.

O této skutečnosti přesvědčují nás nevýratně zkušenosti četných dramatiků, pokud jsou nám písemně zachovány v denících, vlastních životopisech, teoretických úvahách, tak jako ve výrociích a názorech zapsaných podle nich jinými. Uvedu z nich aspoň několik nejvýznamnějších. Ukazuje se tu především, že prvotní koncepce dramatu není slovní, nýbrž herecko-scénická. *Diderot*, první teoretik dramatického umění a tvůrce „občanské hry“, praví: „Koncipuje-li autor nějaký charakter, spojí se mu s ním určitá fyziognomie. Obraz osoby na scéně se pohybující musí vnuknout básniku její řeči“. Německý dramatik a teoretik O. Ludwig* uvádí několik příkladů, jak vznikala jeho dramata z optických vizi scénických, takřka halucinací, jež podrobně popisuje. Zpravidla zjevila se mu náhle divadelní osoba nebo skupina v „*patetickém postavení*“; tak viděl např. dřív než co věděl o ději, titulní osobu své hry Erbförster „s posuňkem, s nímž musí herec říci: ‚Tož by se tedy měly ty bestie hned postřít!‘ nebo zase ‚Právo musí přece zůstat právem.‘ „Ku podivu je“, píše Ludwig, „že takový obraz nebo skupina není zpravidla obrazem katastrofy . . .; na ni však naváže celá řada . . ., až mám celou hru ve všech jejích scénách, to vše s velkým chvatem . . . Obsah všech jednotlivých scén mohu si pak reprodukovat i v libovolném postupu, ale zapsat stručně novelisticky obsah je mi nemožno. Konečně najde se k posuňkům i řeč.“ Také německý dramatik W.v. Scholz praví, že „drama se počíná v duši autorově rozvíjet jako řada scén v určitém prostoru i čase a tyto scény vyplňují se jen znenáhla a zlomkovitě dialogem viděných osob.“

Tyto doklady ukazují, že v samých počátcích dramatické tvorby je pouhá optická vize, ještě bez řeči. Je to případ nejčastější, nikoli však jediný. Taci dramatikové patří k tzv. „*vizuálnímu typu*“ psychologickému, jenž je mezi lidmi nejčastější. Proti němu stojí řidší typ „*auditivní*“. Dramatikové tohoto typu koncipují už od počátku v slovech, nikoli však abstraktní řeč, nýbrž konkrétní mluvu, přesněji řečeno rozmluvu (či spíše její úryvky), a to zase *divadelně*, tj. jakoby mezi herci svých osob.

Pěkný příklad rozdílu mezi řečenými dvěma typy je zpráva, již podává francouzský psycholog *Binet* o dvou známých autorech francouzské komedie: „*Pišu-li scénu*“ praví Legouvé ke *Scribeovi*, „*slyším*, vy však *vidíte*. Při každé větě, kterou píšu, zní mi v uších hlas mluvící osoby. Vy jste divadlo samo, vaši herci chodí a gestikulují před vašimi očima: já — posluchač, vy — divák.“ „*Nic správnějšího než to*,“ řekl *Scribe*, „*víte, kde jsem v duchu, když píšu hru? Vprostřed parteru.*“ Tento citát vztahuje se ovšem spíše již k provádění dramatikovu než k jeho koncepci; ale i z něho vysvitá správnost toho, co napsal Ludwig: „*Lyrik* vymýšlí se do sebe, *epik* do svých osob, *dramatik* do *herců*“

svých osob". Dodáváme, že to velmi často byli zcela určití herci, z nichž takto dramatičtější koncepte vyrostla (známým příkladem je třeba Coquelin jako model Rostandova Cyrana). Potvrzuje se i tu obecná skutečnost, že umělec tvořící své dílo nemyslí abstraktně, v „ideách“, nýbrž ve svém materiálu. Tím jsou u dramatika *herci na scéně*.

Vytknutím uvedených dvou typů smyslových, zrakového a sluchového, nejsme však ještě hotovi s psychologickou charakteristikou dramatičtějších konceptů. Již v prvním dílu knihy při rozboru dramatičtějšího dojmu jsme viděli, jakou úlohu tu hrají vnitřně hmatové, tělové počítky, hlavně pohybové. Dramatik, jenž se při tvorbě pochopitelně *vžívá* co nejmocněji do svých vizí, prožívá také tyto *motorické počítky*, vztahující se nejen k postojům, posuňkům a vůbec akcím fantazijně nazíraným, ale i k mluvě vnitřně slyšené. Jistě že mnohdy, zvláště v inspiraci, bezděčně napodobí hru svých osob nebo hlasitě promlouvá jejich řeči; není však toho třeba, stačí jen cítěné náznaky všech těchto akcí, pouhé „inervace“ jak celého těla, tak mluvidel. Toto *tělové rozehrání* tvoří charakteristický *podklad* tvorby dramatičtější, jenž je tedy, u srovnání s uvedenými vizemi smyslovými, tudíž psychickými, do značné míry *fyzilogický*. Konstatovali jsme jej u obecnstva, nacházíme jej teď u tvořícího dramatika; je tedy na počátku i na konci pochodu, jímž probíhá dramatičtější dílo. Uvidíme v dalším, že se jako typický základ táhne všemi fázemi tohoto procesu.

Pravý dramatik tedy vlastně „*hraje*“ ve své fantazii, a ne *jen* vidí a slyší, jako epický básník. To je smysl citovaného výroku, že se vmýšlí do herců svých osob. Tento „tělový průvod“ jeho tvoření má však psychologický důsledek velmi příznačný: zvláštní pocit „skutečnosti“ dramatičtějších vizí. Ze zkušenosti víme všichni, že to, co vidíme nebo slyšíme, není někdy skutečnost, nýbrž klam; naproti tomu to, co hmatáme, je pro nás zaručeně skutečné. Hmat, vnější i vnitřní, je tedy „skutečností“ smysl a tím je odůvodněn onen zvláštní pocit, který dramatičtější při svých přece jen pouhých vidinách prožívají. Citovaný Scholz, ač ne psycholog, zachycuje řečený pocit těmito asi větami: (Vidiny dramatičtější) „nabudou stupně vnitřní skutečnosti, jenž je podstatně silnější než v nesčetných myšlených událostech, jdoucích denně naší myslí . . . Zapudí, vzrostou-li, každý vnější životní zájem (až na zcela fundamentální) a nabývají ve svých dějích, obrazech, charakterech takové tělesné zřetelnosti pro oči i pro uši, takové síly citu a vášně, že se stanou předmětnými jako polosen . . . Jsou již před představením jako směs skutečnosti, dějící se v prostoru, a zřetelného hraní na jevišti.“

Ještě jeden svrchovaně význačný rys dramatičtější tvorby třeba zdůraznit. Výrok Ludwigův, že dramatik se *vžívá* do herců svých osob, znamená podle přesného rozlišení, jež jsme v prvním dílu stanovili, že

se *vžívá* do „*postav*“ dramatu. Tento akt platí ovšem i pro obecnstvo vnímající divadelní představení; je tu však podstatný rozdíl. Pro obecnstvo je „*postava*“ něco objektivního, je to herecká postava na scéně; je mu z vnější nucená a vykládá si ji obrazně jako „*dramatičtější osobu*“. Naproti tomu pro dramatika je tato „*postava*“ něco subjektivního, tj. je to část jeho vědomí, v němž se sama — tvůrčím aktem — vytvořila a *sjednocuje se s* „*dramatičtější osobou*“, takže není možno je rozlišovat. Tato „*dramatičtější osoba*“ je krátce řečeno vlastní dramatičtější „*já*“, jež se *přeměnilo* v nějaké nové, cizí „*já*“. Nazveme tento akt „*předuševněním*“, * připomínajíc, že to je něco jiného než tzv. metempsychóza (převtělení), známá nauka některých náboženství, podle níž duše určitého člověka přechází s jeho smrtí do těla jiného (dokonce i zvířecího), aniž se sama v své podstatě mění. *Schopnost předuševnění je specifická vlastnost dramatičtější nadání vůbec*, tedy nejen *nadání dramatičtější*, ale i těch, kteří pokračují v realizaci jeho dramatičtější díla; *herci, režiséři i dramatičtější skladatel*. Tito druzí opírají se ovšem při řečeném aktu již o dramatičtější text. Pro tuto důležitost „*předuševnění*“ věnujeme mu trochu podrobnější rozbor.

Jaká je psychologická podstata „*předuševnění*“? Duševní „*já*“ je úhrn velikého množství rysů vztahujících se jak k představovému, tak k citovému a snahovému životu lidského individua. Jsou to vrozené, tj. zděděné *sklony* nebo *tendence* k takové nebo onaké reakci na vnější svět, jež se během individuálního života vlivem okolí, zvláště sociálního, zesilují nebo potlačují, ač vždy jen částečně vzhledem k své původní velikosti. Nás zajisté zajímají především *tendence citové a snahové*, pro „*dramatičtější osoby*“ nejvýznamnější. Psychologové soudí, že každý člověk má sklony ke všem základním citům a snahám, jenomže různě mocné, některé silně vyvinuté, jiné jen v zárodku; ba psychiatři tvrdí, že máme dokonce všichni nepatrné aspoň *tendence abnormální všech způsobů*, v normálních duševních stavech ovšem úplně potlačené. Jedinečnou individualitu můžeme tedy chápat jako jedinečný soubor různých vospělých *tendencí*. Označíme-li si tyto různé *tendence písmeny abecedy*, a to malými neb velkými, podle jejich síly, můžeme schematicky vyjádřit určité individuální duševní „*já*“ třeba ABCDEfGh . . ., jiné aBcDeFgH . . . atd. Protože silné sklony jsou nápadně i navenek, *jeví se nám první individualita jako (ADEG . . .)*, druhá jako (BDFH . . .), tedy velmi různé, až na společný nějaký rys D (třeba sklon k hněvu). *Předuševnit se* znamená tudíž změnit svoji

konstelaci tendencí tím, že některé silně potlačíme, některé slabě posílíme, takže vznikne konstelace nová, jiné duševní „já“, než je naše.

Zabránění nebo povolení některému svému sklonu provádí člověk velmi často z důvodů praktických, zpravidla pod vlivem toho či onoho sociálního prostředí. Zvykem se takovéto poměry vlastního já ustalují, a tak shledáváme zhusta, že je někdo „jiným člověkem“ v kruhu rodinném, jiným třeba v úřadě, jiným ve společnosti atd. Tyto změny jsou někdy tak veliké, že zdánlivě svědčí o protichůdných vlastnostech téže osoby. Jak jsme někdy uvedeni v úžas, když náhodou nahlédneme v intimní život někoho, o jehož osobnosti jsme si utvořili pevný úsudek z dlouhých styků společenských! Jak odpíráme těm, kteří našeho „dobrého známého“ — znají jinak! Často se pak ptáme, která tedy je vlastně jeho „pravá tvář“, a rozhodneme se pro tu, s níž žije člověk ten v prostředí, v němž se nemusí ovládat ani přetvařovat.

V takovýchto případech jde ovšem o předušeňování jen povrchní, spíše vnější než vnitřní. Člověk např. bázlivý „dělá hrdinu“ tj. pociťuje strach, ale nedá jej na sobě znát. Tam, kde se za to stydět nemusí, např. je-li sám, povolí svému sklonu. Jinak je, když místo důvodů praktických vedou k předušeňování sebe pohnutky *estetické*. Je to radost z toho, být aspoň ve své fantazii někým jiným, než jsem, žít aspoň neskutečně jiným duševním životem, než ve skutečnosti žiji. Zvláště mladí lidé oddávají se často takovému sněním, v nichž se cítí být lidmi hrdinnými, vášnivými, něžnými atd., zkrátka s vlastnostmi, jež jim u jiných imponují a jež zpravidla sami nemají, leč v míře velmi skromné. Takové předušeňování je hlubší, tj. vnitřnější, duševnější, zkrátka dokonalejší; není způsobeno vůlí a zvykem, nýbrž touhou a náladou. Je proto také jen přechodné; je vybočením z všedního života do říše snů.

Uměleckým aktem stává se toto předušeňování za dvou podmínek. Především, odpoutá-li se od sebepožitku, stane-li se *samoučelným*, nezávislým na osobním přání, být *právě* takovým a takovým. Pak je v něm jen tvůrčí radost, předušeňovat se *vůbec* tak či onak, co *nejrozmanitěji*. To je nutné právě pro dramatika; vždyť potřebuje i pro jediné své dílo *několik* dramatických osob a *se všemi* musí umět žít. Jeho předušeňování do kterékoliv z nich musí být tak intenzivní, aby se uměl i vůči druhým svým osobám postavit na její stanovisko, dívat se na ně jejíma očima, a nikoli svýma, milovat je její láskou, nenávidět je její nenávisť — ač jsou všechny jeho vlastním výtvorem. Jen tak může vskutku objektivně své osoby, jen tak je schopen vytvořit opravdu *dramatický* děj, o němž jsme řekli, že to není jen děj, jehož se dané osoby pouze „zúčastňují“, nýbrž děj, který samy *dělají* vespolným svým jednáním. Na tom, jak *široce* splňuje nadání dramatikovo tuto podmínku, závisí *rozmanitost* dramatických osob, jež dramatik pro své dílo vytvoří a jež zajisté mají spíše vespolek kontrastovat než se

shodovat. Autor tvořící své osoby, jak se říká, „na jedno kopyto“ — zpravidla jako malě varianty sebe sama —, není zajisté plnokrevným dramatikem. Že může ovšem autor dramatu promítnout i sebe do jedné ze svých osob, je jasné a máme toho četné doklady, zvláště ve hrách Molièrových.

Druhou podmínkou je co možná *úplně* předušeňování, tedy nejen nabytí této neb oné duševní vlastnosti, nýbrž celého souboru jejích, jímž je dána osobnost všestranně a přitom jednotně, tj. psychologicky bezesporně. Tato podmínka, tak důležitá pro všechny dramatické umělce, bývá u dramatiků splněna ideálně v nemnohých poměrně případech. Dramatické osoby takto vytvořené mají pak úplnou konkrétnost skutečných lidí, ač jsou jen smyšlené. Tam, kde komplex duševních tendencí není úplný, uzavřený, je dramatická osoba neúplným předušeňováním vytvořená míň nebo víc abstraktní, schematická. Ovšem dlužno hned doplnit, že požadavek všestranného předušeňování platí přísně jen pro *hlavní* osoby dramatu, tj. ty, jež jsouce uzly dramatického dění, musí všestranně jednat, čímž nutně projevují nejrůznější své duševní rysy a sklony. Nejsou-li některé z těchto rysů dramatikem prožívány spolu s ostatními, vzniká nebezpečí, že jednání osoby podle nich bude ve sporu s rysy jinými. Zásadní význam předušeňování spočívá právě v tom, že je takový spor vyloučen, že osoba, v níž se dramatik předušeňoval, je *vnitřně pravdivá*. O tom pojednáme více až v kapitole o herci. U osob vedlejších, dokonce episodních, není ovšem třeba předušeňování úplně, nýbrž jen v ty duševní rysy, jichž je pro jejich jednání třeba. Takové osoby jsou pak autorem jen načrtnuty, skicovány.

Po tomto rozboru důležitého aktu „předušeňování“ vrátíme se opět k popisu dramatikova tvoření *vůbec*.

Zajisté že tak velké a složité dílo, jakým je každé drama, nemůže vzniknout náraz, jedinou koncepcí. Je jich potřebí více a tvorba trvá i v nejpříznivějších případech poměrně dlouho. Mezi jednotlivými koncepcemi zprostředkuje umělecká reflexe autorova, převažující v tvorbě čím dál tím více. Můžeme rozeznávat dva druhy dramatických koncepcí, koncepcí povšechné a podrobné. Koncepcí *povšechná* podává umělci větší partie díla, ne-li celek, ale jenom v hrubých, hlavních rysech. Úkolem další práce je vyplnit mezery podrobnostmi, ovšem taktéž koncipovanými. Výhoda povšechné koncepce je v tom, že zaručuje jednotu celého díla, nebezpečí její však je, že umělec, při-

liš netrpělivý a příliš dovedný, vyplní ji naučenou nebo vlastní šablonou („machou“). Koncepce *podrobné* týkají se detailů a umělec si je shromažďuje, aby další práci je složil v celek. Výhodou jsou tu poutavé a působivé momenty průběhem díla, nebezpečí spočívá v tom, že dílo takto „složené“ nebude jednotné a souvislé, nýbrž slátané, rozbité. Zpravidla ovšem, zvláště u děl rozměrnějších, kombinují se oba druhy koncepcí vespolek. Početnost, bohatost, ale i neurovnanost a pomíjejícínost koncepcí nutí dramatika, aby je zachycoval chvatnými *náčrt*y. Děje se to převážnou většinou v slovech, někdy však i jinými pomocnými značkami. Tak si skicuje dramatik stavbu děje, charakter osob, zaznamenává jevištní situace, úlomky řeči, gesta, činy:

Horoucí snaha dramatikova fixovat ze svých vizí co možná nejvíce vede zvláště mladší autory k tomu, že „dávají do úst“ svým osobám příliš mnoho řeči. Tužka dramaturgova seškrtná pak mnohé z nich jako zbytečné — a autor při představení s úžasem shledá, že byly opravdu zbytečné. Zkušenější dramatik provede si tuto restriktu, je-li jí třeba, po napsání hry sám. Viz o tom pěkný článek Fr. Langra *Dramatické řemeslo* (N. Č. Div. 1918—26).

Kritická reflexe musí tu mít nadvládu nad improvizací, přijímat, zamítat, měnit, přizpůsobovat, tvořit nové verze.

Z tohoto pestrého chaosu, znenáhla se urovnávajícího, vynořuje se čím dál tím neodbytněji vlastní smysl každého uměleckého tvoření: *fixovat* své dílo pevným, *objektivním zápisem*. Co z tohoto vnitřního díla, jež je vlastně fantazijským divadelním představením, může však dramatik *na určito* zachytit? *Nic než řeči svých osob*, tj. co mluví, ani už ne jejich mluvu, tj. jak mluví, tím méně jejich hru, masku, scénu.

Jedině řeči osob lze počítat do „dramatického textu“ jako díla, protože jediné ony se reprodukuji při představení, tvoříce tedy skutečnou součást dramatického díla v našem slova smyslu. To neplatí o *herckých a scénických poznámkách*, jež někdy připisuje dramatik (zpravidla do závorek) k svému textu a jež při představení neexistují, neboť je nikdo nemluví. Jejich význam je čistě technický, jsou to pouhé *poukazy*, pokyny pro herce a pro režiséra, popřípadě, jde-li o libreto, již pro hudebního skladatele. Zajisté hledí jimi dramatik aspoň poněkud zachytit svoji vnitřní dramatickou vizi po těch stránkách, jež nemůže adekvátně vyjádřit řečí. Různí autoři užívají ostatně takových poznámek různou měrou, někteří hojně, někteří vůbec ne, jedni jen povšechně, druzí podrobně. Zhruba možno říci, že se jich v nynějších dramatech užívá hojněji a důkladněji než v minulých; to souvisí s moderní povahou umělecké tvorby vůbec, kladoucí — proti dřívějšímu —

čím dál větší důraz na individuálnost autorova díla. Není pochyby, že koncepce i starých dramatiků — aspoň těch dobrých — byla tak „divadelní“, jak jsme si vyložili; spokojili se však jen slovní fixací toho, co lze vskutku určitě zachytit, přenechávajíc ostatek hercům a ostatním divadelním činitelům.

Rozdíl mezi řečmi osob v dramatickém textu obsaženými a scénickými poznámkami můžeme si osvětlit tímž příkladem, který jsem zvolil pro výklad o idealitě vypravovaného děje, jen poněkud rozšířeným. Představme si, že čteme nahlas z nějaké povídky: přistoupil k němu a pravil ostře: „Ty tedy nepůjdeš?“, a srovnajme s tím výjev na scéně, daný obdobnými slovy v dramatickém textu: X (přistoupí k němu, ostře) Ty tedy nepůjdeš? O zásadní rozdílnosti a nepřiměřitelnosti mezi slovním líčením a skutečným, opticko-akustickým výkonem jsme již mluvili. Naproti tomu řeč daná napsanou námi tázací větou bude v obou případech *zásadně táž*. Tento důležitý fakt je vlastně samozřejmý: *řeč* může být adekvátním vyjadřovacím prostředkem pouze pro — *řeč*. Uvedená otázka bude tedy (předpokládajíc hlasitě vypravování povídky) v obou případech mluvena, bude jakožto děj probíhat v reálném čase, kdežto to, co před ní předchází, bude při povídce též mluveno, jako děj myšlený však probíhat v čase ideálním, kdežto v dramatu to jako mluva odpadne a stane se dějem skutečným. Tak jsme se dostali k otázce „*přímých řečí*“ v dramatu i v eposu.

Vlastnost dramatického textu, že obsahuje *vylučně* „přímé řeči“, je příliš nápadná, aby nebyla již odedávna teoreticky zdůrazňována; ba tato forma „přímé řeči“ byla uznána za *specificky dramatickou* formu. Bylo sice jasné, že přímé řeči vyskytují se také v epice, ne sice vylučně, ale přece jen, někdy dokonce hojně a typicky. Ale přivrženci „poetické“ teorie dramatu rozřešili tento fakt prostě tím, že prohlásili přímé řeči v epických básních za „dramatický element“, k epickému přimíšený. Tak např. vytýká se „dramatičnost“ balady, jež užívá s oblibou přímých řečí, přičemž ovšem tu spolupůsobí též okolnost, že děj balady je vždy vzrušený, tedy „dramatický“ i v populárním slova smyslu. Naproti tomu zdráhali bychom se mluvit o „dramatické formě“, dokonce o „dramatičnosti“ dialogů Platónových, ač jsou psány vylučně v přímé řeči.

Přímá řeč v eposu a v dramatu *není totéž*, přes svrchu vytknutou shodu obou. Mají různý původ a různý smysl. Přímá řeč v *básnictví* není než jeden z *působivých prostředků* slovesného umění. Užití její je volné, protože básník vypravěč může vždy místo ní užít řeči nepřímé. Přímá řeč je však proti nepřímé názornější, vyvolávajíc i při pouhém čtení velmi sugestivně sluchové představy. Příčina toho je fyziologická i psychologická. Přímá řeč působí na nás motoricky, vzbuzuje v nás aspoň v náznacích počítky mluvní,

z vlastní zkušenosti nám předobře známé. Stačí srovnat její účinek při čtení s účinkem téže řeči nepřímé, abychom vycítili, jak nám přímá řeč jde „na tělo“. Ale i čistě psychicky: za přímou řeči cítíme *mluvčího*, nikoli ovšem vypravěče, nýbrž osobu epického děje. Proto se nám mimoděk vybavuje v duchu nejen typická forma sluchová (otázka, přání atd.), ale i rozlišuje se podle individualit myšlených osob ve vypravování vystupujících. Známo je, jak se bezděčně mění monotónní způsob vypravování, jakmile dojde k nějaké přímé řeči. Slovesné umění má řadu obdobných stupňovacích prostředků. Tak např. se zvýší názornost užitím přítomného času za minulý. Příklad motoricky podložené živosti, ba útočnosti na čtenáře nebo posluchače je apostrofa, řečnická otázka, za nimiž, i když je pouze čteme, cítíme též „někoho“, v tomto případě ovšem autora.

Koneckonců je skoro veškerá lyrika přímou řečí básnickovou (nebo jeho „masky“). Pochází tedy přímá řeč v básnictví ze silné vize názorné, zvláště akustické, a její smysl je *stupňovat* estetický účinek díla tu a tam, kde si to básník *přeje*. Nechce-li, nechá toho být; je to jakýsi estetický luxus.

„Přímá řeč“ dramatického textu je, jak již víme, docela jiného původu a smyslu. Je to fixace toho, co je vůbec možno z divadelní koncepce dramatikovy fixovat; drasticky řečeno, je to nouzový prostředek, jediná pomoc z umělecké tísně — víc nemůže dramatik pro své vnitřní dílo udělat! Přísně vzato, *není* to ani vůbec žádná „přímá řeč“, protože tento název má smysl jen tam, kde je možná i řeč nepřímá, na což myslit při dramatickém díle by byl čirý nesmysl. Dramatický text je prostě soupis řečí, jež mají v dramatickém díle mluvit určité dramatické osoby; to platí i o případném „prologu“ neb „epilogu“ dramatu, který je též mluven nějakou osobou dramatu, byť i symbolickou a mimo vlastní děj stojící — ale přece jen divadelní.

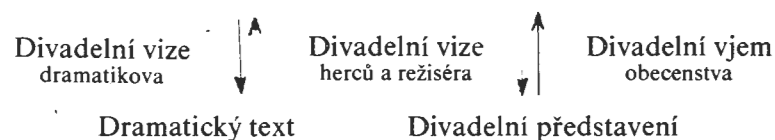
* *
* *

Přehlédneme-li vše to, co jsme si pověděli o tvorbě dramatikově, poznáváme, že se nám potvrzuje i z druhé strany správnost našeho zásadního stanoviska, jež jsme vyslovili hned na počátku knihy: Dramatické dílo je divadelní představení, nikoli dramatický text. Tam šlo o vnímání dramatického díla, tedy o konec dlouhého procesu, jímž se dílo to rodí, a mohli jsme se odvolat na nepředpojatý názor divadelního obecnstva, že drama je, krátce řečeno, to, na co se chodí do divadla. K *témuž* výsledku jsme však došli, i když jsme zkoumali samý začátek řečeného procesu, totiž vnitřní tvorbu dramatikovu: U každého pravého dramatika existuje dramatické dílo též jako *divadelní představení*, ovšem jen *fantazijní*, tedy herecko-scénická vize. Příčina této shody je jasná. Umělecké dílo vůbec má v nás vyvolat — v zhuštěné

a uzákoněně ovšem formě — ty duševní stavy (představy, myšlenky, city), které měl umělec, když dílo to tvořil (tj. ty, které měl jako umělec, nikoli jako člověk). V našem případě je tímto uměleckým dílem, jak jsme dvojí cestou, z opačných stran k *témuž* výsledku docházející, jakýmsi „křížovým výsledkem“ (experimentum crucis!) dokázali, *divadelní představení*, a nikoli dramatický text.

Ovšem že tato shoda, zjištěná mezi dramatikovou koncepcí a provedeným dílem, týká se především zásadní povahy dramatického díla, jeho „divadelnosti“. O úplné *stejnosti* obou nemůže být právě u dramatického díla řeč a vina toho je právě v kusosti a nedokonalosti *objektivní fixace* dramatickým textem provedené. Srovnáme v tom směru dramatické umění s jinými uměleckými obory! Nejlépe jsou na tom umění nečasová, tj. výtvarná. Tam je fixace vnitřně viděného díla tak dokonalá, že je buď hotovým dílem objektivním, k němuž netřeba již ničeho přičiňovat (namalovaný obraz, vytesaná socha), nebo ji stačí doplnit prací čistě mechanickou (vystavení domu podle plánů, odlití sochy podle modelu, tisk z desky při některých druzích grafiky). V básnictví a hudbě potřebuje fixovaný text (slovní nebo hudební) ještě zvláštní umění výkonné, aby dílo bylo uskutečněno; přesto však obsahuje *všecko* podstatné. V dramatickém umění zachycuje slovní text jen jednu složku vnitřní vize autorovy (při zpěvohře lze ovšem fixovat i přistupující složku hudební). Nejhůře na tom je umění taneční, kde objektivní fixace není takřka žádná (choreografické značky).

Postavení dramatického textu v celém tvůrčím pochodu, jímž se dramatické dílo uskutečňuje, znázorní nám nejlépe toto schéma, v němž je šipkami naznačeno, co z čeho vzniká, tedy příčinná souvislost:



V řádce svrchní nacházíme útvary subjektivní; jsou, jak patrně, vespolek ekvivalentní, obsahující pokaždé úplně dramatické dílo, ovšem jen v jeho psychické existenci. Na spodní řádce jsou útvary *objektivní* a my víme, že vespolek ekvivalentní nejsou. Dramatický text je úplně obsažen v divadelním představení, ale ovšem ne naopak: představení obsahuje mnohem více. Tento poměr — vlastně nepoměr — způsobuje, že mezi oboji divadelní vizí, autorskou a hereckou, je *zaručena* shoda jen částečná, právě textová. V ostatním může být shoda jen přibližná. Mezi divadelní vizí herců a režiséra na jedné a divadelním vjemem obecnstva na druhé straně je naproti tomu shoda, předpokládajíc ovšem dobré umělce, kteří dovedou uskutečnit, co mají na mysli.

Již v prvním dílu knihy jsme shledali, že divadelní vjem dramatického díla vybavuje v nás představu obrazovou, pravíci nám, co „představuje“ to, co vnímáme. Tato bohatá a složitá obrazová představa je pro nás jakožto obecnost rozhodující; jejími základními elementy jsou dramatické osoby a dramatický děj. Také básnické dílo je ovšem dílo obrazové, vybavující v nás — např. při románu — obrazové představy osob a děje. Tyto osoby a děje však nevnímáme, nýbrž si jen myslíme. Docela tak je tomu též, čteme-li text dramatický; ba vlastně ještě hůře. Epický text nám aspoň vyličí děj a zpravidla též popíše osoby, což v dramatickém textu, obsahujícím zásadně jen řeči, učinit nelze. Tento nedostatek pocítujeme při čtení dramatu často a velmi živě; je to ovšem jen zdánlivý nedostatek, protože dramatické texty nejsou určeny pro čtení tak jako texty epické. Na osoby a děj musíme tedy při čtení dramatu jen usoudit. Ale i když tak učiníme, získali jsme pouhé literární surogáty osob a děje, existující jen v myšleném čase i prostoru, což při divadelním vjemu dramatického díla není.

Čtení dramatického textu je tedy nedostatečnou a klamavou náhradou za divadelní vjem nejen proto, že v něm není mnoho z toho, co nám divadelní vjem poskytuje, ale že v něm nacházíme zase naopak mnohé, co v řečeném vjemu, a tedy v pravém dramatickém díle — aspoň v té formě — není. Odtud pak plyne zásada, již se budeme ve všem dalším důsledně řídit:

Veškeré úvahy, rozbor, hodnocení dramatického díla z hlediska „obrazového“, na základě pouhého dramatického textu podniknuté, jsou, zásadně vzato, nepřijatelné, protože nejisté. Mohou být správné, a nemusí jimi být, i když jim čistě formálně nelze odporovat. Posuzují totiž něco, co, přísně vzato, jako dramatické dílo vůbec neexistuje.

Uvedu poučnou obdobu této zásady z oboru lidové písně. Jsou zpívána, obsahují lidová píseň nejen slova, ale i melodii. Je pochopitelné ovšem, že mnozí lidoví sběratelé, nejspíše hudebníci, zapisovali jen slova, a tak máme velké sbírky lidových písní, obsahujících jen texty slovní. Ostatně i když jsou melodie zapsány též, literární teoretikové je ponechávají nepovšimnuty; vyšetřují tedy jen texty slovní, tj. píseň kusou. Pokud jde o zkoumání abstraktně ideová, např. myšlenkové motivy, mohou výsledky jejich šetření být nesprávné. Ale jde-li např. již o umělecký výraz, je jasné, že závisí též na stránce hudební, a že její přehlížení může výsledkem zkoumání učinit pochybným (např. bujná taneční píseň s motivem nešťastné lásky). Docela iluzorní je pak metrické zkoumání lidových písní, neboť jejich rytmus řídí se zákonitostí hudební. Něco z této hudební zákonitosti rytmické přejde zajisté i do řeči, a může tedy řečené vyšetřování

metrické dojít též k jakýmsi výsledkům. Ale výsledky tyto jsou bezvýznamné, protože mluvená lidová píseň jako umělecké dílo neexistuje. To je papírová věda.

Také zkoumání dramatických textů lze připustit ještě tehdy, pokud se dotýká stránek čistě *ideových*. Prohlížíme-li záplavu teoretické literatury o dramatickém umění (čili, jak většinou čteme, o básnictví dramatickém), vidíme, že je vskutku věnováno nejvíce místa rozborům ideovým, ať již filozofickým, nebo morálním, náboženským, sociálním atd. Zajisté je v těchto úvahách obsaženo velmi mnoho správných a důmyslných postřehů, ale nechť se nikdo nedomnívá, že je tím vystižena *specifická* povaha dramatického umění nebo jeho jednotlivých děl! To vše, o čem se tu píše, vyskytuje se — pokud máme na mysli jen umění, ne i život — též v básnictví, obzvláště v románě. Co řečeno, platí dokonce i o takových ideách, jež se považují za obzvlášť „dramatické“, jako je např. tragika. I v epické poezii je tragických hrdinů a dějů dost a dost. Jakmile se však přejde k vyšetřování *konkrétní* povahy dramatického díla, ke zkoumání jeho *specifické* struktury, stává se pouhý dramatický text základnou nejistou, mnohdy přímo omylnou. Jak lze — z pouhých řečí — stanovit charakter dramatické osoby, jeho jednotnost, konkrétnost, vnitřní pravdivost, když má na tom všem i herec svůj podíl, vyrovnávající a opravující často neočekávaným svým pojetím zdánlivé mezery a spory v pouhém textu, *nikoli proto ještě u autora obsažené*? Jak lze vyšetřovat z pouhých řečí motivaci děje, když může být motivací jednání i to, jak co herec řekne a jak se přitom — nebo i mimo to — chová? Nemůže být motivem jednání např. i jen škodolibý úsměv, o němž dramatik snad ani nic nezapsal do poznámky, protože dobrý herec jej najde i bez toho a učiní tak motivací, podle textu snad „násilnou“, zcela přirozenou? Jak lze analyzovat stavbu dramatického děje, jenž plyne, tak jako hudba, v reálném čase a z této své vlastnosti čerpá mohutný účinek své dynamické formy, když z textu lze vyzvědět sled událostí v pouhém ideálním čase? Atd. A namítne-li někdo, že přece smíme a můžeme i pouhý text takto vyšetřovat — k čemu to je, když přece tento text není ještě skutečným dramatickým dílem?

Nikde však nejví se pravdivost naší zásady výmluvněji než při *hodnocení* dramatického díla podle pouhého textu, což bývá obtížný a vskutku odpovědný úkol divadelního dramaturga nebo ředitele. Jde tu přece nejen o riziko vyplývané práce, času a peněz, nýbrž též o možnou krivdu nadanému autorovi — a zpravidla se volí tato druhá eventualita. Kolik děl zdánlivě nadějných zklamalo při provedení nejen autora a obecnost, ale i zkušené divadelní činitele, zvyklé dokonce na „divadelní čtení“ textu. A kolik zase děl soustavně odmítaných překvapilo elementárním svým účinkem, když se jich konečně ujal vůdce divadla obdařený dramatickým instinktem. Je skoro všeobecnou pověrou divadelníků, že úspěch provedeného dramatu je nevypočitatelný. Do značné míry je tomu vskutku tak, právě vinou tak nejistého podkladu, jaký poskytuje pouhý text pro dramatické ocenění díla. Historie dramatického umění hemží se doklady toho. Ovšem o vnějším úspěchu v divadle rozhodují bohužel často i jiné, mimoum-

lecké okolnosti, ale nikdy ne trvale, jak svědčí četné případy rehabilitace dramatických děl (zpravidla ovšem až po smrti autorově) a naopak zase jejich záslužné zapadnutí. To platí pro činohru jako pro zpěvohru.

Kritické stanovisko, jež jsme zaujali k dramatickému textu jako náhradě dramatického díla skutečného, tj. provedeného, neznamená ovšem, že považujeme dramatický text sám za něco vedlejšího, pro dramatické umění nepodstatného, ne-li bezvýznamného. Tak totiž zase soudí — v odporu proti literárním teoretikům — někteří teoretikové divadelní. Dovolávají se toho, že existovala četná dramatická díla bez textu; jako nejznámější příklad se uvádí komedie dell'arte, jež vznikla v šestnáctém století v Itálii a rozšířila se nadlouho po celé Evropě. Tairov dokonce tvrdí, že „periody *rozkvětu* divadla nastupovaly tehdy, když divadlo opouštělo psané hry a samo si tvořilo své scénáře“. Má se tím dokazovat, že dramatické dílo není dílem básnickým. Teze je sice správná, ale tento její důkaz je chybný. Tak by se mohlo dokazovat též, že např. lidová pohádka není dílem básnickým, protože nemá původně text. Vypravovala se však a vypravuje, což stačí právě tak, jako že se v řečených divadelních představeních mluvilo. Nedostatek textu je specifický znak umění *lidového*, ať je to lidové básnictví, divadlo nebo hudba.* Namísto textu nastupuje v něm *tradice*; objektivní fixace písmem nahrazena je *subjektivní fixací*, opírající se o paměť lidových vyprávěčů, herců, zpěváků i hudebníků. Ti všichni učí se své výkony *přímým názorem* od starších druhů a týmž způsobem je přenášejí na mladší; je tedy podmínkou této tradice časový a místní styk mezi lidmi, čehož ovšem fixace textová nepotřebuje — a v tom je její veliká přednost. Výhoda subjektivní fixace spočívá proti tomu zase v tom, že jí lze zachytit *všecko*, což má obzvláštní význam právě pro naše dramatické umění: výkony čistě herecké lze fixovat jen jí a také se tak nejenom děje, nýbrž vždy dalo. Ovšem je s tímto světlem spojen zase stín: tato fixace je omezena na individuálního umělce a oslabuje se i hyne s ním, kdežto objektivní fixace textem trvá i přes věky a snadno se rozšiřuje.

Divadelní hry bez textu byly tedy lidové, *primitivní* stadium dramatického umění se všemi jeho vlastnostmi. Bylo to umění nedosti diferencované, hrubá zpravidla směs umění tanečního, umění artistů a komiků s vlastním uměním dramatickým. K ulehčení paměti byla tu vytvořena určitá schémata pro osoby, pro řeči, pro situace atd., jež byla vespolek improvizace kombinována podle náčrtů nějakého děje. Slovo „*improvizace*“ má dosud vysoký kurs vlivem romantického názoru na génia;* *neprávem*, poněvadž je

to vlastně *nejmechaničtější* způsob uměleckého tvoření. Hodnotná improvizace je možná jen v podrobnostech struktury uměleckého díla, nikoli v jejím celku: stavba díla jen trochu rozměrnějšího (a takovými jsou právě díla dramatická) vyžaduje uměleckou reflexi, jež se musí opřít o pevný, objektivní záznam. Vývoj dramatického umění k vyšší úrovni umělecké potřeboval a potřebuje tedy text a v dějinách dramatického umění sledujeme naopak, že skutečný *rozkvět* nastal zpravidla ihned, jakmile se počala dramata psát. Nejzřejmější je to tam, kde dramatické umění vyrostlo přímo z živých her lidových (světských i duchovních), a ne z mrtvých textů antických. Tak tomu bylo ve Španělsku (Lope de Vega, Calderón), v Anglii (Marlowe, Shakespeare), částečně i ve Francii (Molière) a v Itálii (Goldoni).

* * *

Dramatický úkol textu

Předchozí obhajoba dramatického textu poukazuje již, kde je pravý význam pro dramatické umění. Naše schéma postupu dramatické tvorby (str. 75) naznačuje to velmi názorně: *pouhý* dramatický text není sice uspokojivou náhradou dramatického díla samého, ale je trvalým *prostředníkem* mezi dramatickým autorem na jedné a herci s režisérem na druhé straně. Nikoli tedy z obrazového, ale z *technického* hlediska je přípustné a plodné o něm uvažovat. V třetí kapitole prvního dílu jsme stanovili, že základní elementy technické představy jsou herecká *postava*, odpovídající obrazové představě dramatické osoby, a herecká *spoluhra*, korespondující s obrazovou představou dramatického děje. U obecnstva je ovšem řečená technická představa, ač vždy a nutně existuje, poměrně málo vyvinutá a chudá; průměrem obsahuje sotva víc než pouhé představy „herci, hra“. Jak nesmírně rozvinutá a bohatá je naproti tomu u herců a u režiséra, uvidíme v následujících kapitolách. Ale ani technická představa dramatikova (leďa je-li sám divadelním praktikem, dokonce hercem) nebývá příliš vyvinutá, vyjímajíc jedinou svou část: *řeči osob*, jež musí dramatik podrobně a účelně vypracovat, poněvadž *právě ty a jen ty* může zachytit svým textem. Tu je tedy pravé pole techniky dramatikovy, jeho vlastní doména; rozvinout ostatní části technické představy přenechává hercům a režisérovi.

Ale dramatický text jako prostředník mezi autorem a divadlem má tímto svým postavením vlastně *dvojitý* smysl, vystižený těmito dvěma větami: Autor jej píše pro herce a režiséra. Herci a režisér jej dostávají pro svou vlastní tvorbu. To jsou, jak patrně, dvě skutečnosti, jež

jsou od sebe odděleny jak časově, často až přes celá století, tak místně, zhusta „přes hory a doly“. Spojeny jsou jedině tímto pouhým, holým textem. Třeba tedy vyšetřovat a hodnotit tento text z obou stanovisek, jak autorova, tak divadelního. Z autorova hlediska budeme se ptát: Jak plní již tento pouhý text obě hlavní dramatické intence autorovy, tj. *jak charakterizuje dramatické osoby a jak přispívá k dramatickému ději? Z hlediska divadelního zní pak obdobná otázka takto: Čím je pouhý dramatikův text pro herecké postavy a pro hereckou spolupráci?* Tyto dvě, vespolek paralelní otázky jsou mezníky, mezi nimiž se jedine smí a také musí vyšetřování pohybovat, obě respektující, podle obou hodnotíc, neboť první z nich vyjadřuje zájem dramatikův, druhá zájem divadla o tutéž věc, tj. o dramatický text, a není již jiný přípustný zájem o něj, neboť obecnostvu (i s teoretiky) je určeno až celé, uskutečněné dramatické dílo.

Hořejšími otázkami vytknutý svůj *dramatický úkol* plní text hry jednak *přímo* jako *skutečná, totiž mluvená součást* herecké postavy i souhry, jednak *nepřímo*, jako *autorizovaná směrnice* pro *ostatní složky* herecké postavy i souhry. V této kapitole, jednajíc o pouhém dramatickém textu, probereme jen případ první, všimající si jej jako reálné *řeči*, z jeviště k nám zaznívající, jejíž obsah tvoří.

Dramatický text, do něhož ovšem nepočítáme (z důvodů již vyložených) tzv. poznámky, ať herecké, či scénické, skládá se sice, gramaticky vzato, ze slov, ale protože obsahuje řeči herců jakožto dramatických osob, třeba jej podle toho členit na části, mající *relativně samostatný smysl*, ať jsou to již celé věty, jednoduché nebo složené, či pouhá slova nebo sousloví (např. „hned!“ „za malou chvíli!“). Další, již vyšší a dramaticky významné členění textu je dáno touto okolností, že určitý úsek řeči patří určité dramatické osobě, té nebo oné, a tedy ovšem i určitému herci, tu nebo onu osobu představujícímu. V psaném textu se to jeví tím, že je před každým takovým odstavcem uvedena osoba, která jej mluví. Tato zvláštnost dramatického textu dochází výrazu již v pouhém „*čtení o rozdělených rolích*“, jimž se zpravidla počíná při divadelních zkouškách. Takové čtení by při díle epickém nebylo možné, a i kdyby náhodou bylo, nemělo by smysl, neboť epos předpokládá vždy jediného čtenáře neb vypravěče.

Každá věta, každé rčení, obsažené v dramatickém textu, má tedy dvojí dramatické poslání. Především je vždy mluví někdo, určitá dramatická osoba, a tu má tedy nějak charakterizovat. Za druhé je člán-

kem v řetězu řeči probíhajících celým dílem, a má tedy tvořit součást dramatického děje. To je ovšem požadavek ideální; v praxi najdeme snad v každém dramate jednotlivé řeči plnicí jen jeden z jmenovaných úkolů — a je dobře, když aspoň ten jeden. V teoretických úvahách následujících nesmíme zapomenout na tuto zásadní *dramatickou dvojznačnost* textu (platící ostatně, jak uvidíme, i pro výkony herců) zapomínat.

1. *Herecká postava* je v dramatickém textu přímo dána jako *úhrn řeči, jež pronáší herec jako představitel určité dramatické osoby*. Toť tzv. „úloha“ čili „role“, již dostává herec vypsanou (aspoň není-li hra tištěná) ještě před divadelními zkouškami, aby se jí naučil nazpaměť, protože bude musit řeči v ní zapsané *skutečně* mluvit, takže budou opravdu tvořit součást reálné postavy. Ovšemže v praxi obsahuje řečená role ještě leccos jiného, určeného hercově orientaci (např. o souhře s jinými), ale na tom nám teď nezáleží, protože to ten herec mluvit nebude. Také role, jež dostávají divadelní zpěváci, obsahují uvedeným způsobem vypsany text, vedle toho však ještě notový záznam, jak se má zpívat (o čemž si povíme při zpěvohře), kdežto způsob mluvy v roli činoherní zaznamenán není (leđa povšechně) a tvoří si jej herec sám.

Tento soubor osobních řeči hercových musí dramatik vytvořit tak, aby již sám o sobě, pouhou svou existencí v divadelním představení — tedy bez ohledu na to, co k němu herec přidá mluvou, mimikou, maskou — *charakterizoval dramatickou osobu, k níž se vztahuje, jako individualitu, což znamená, že musí být rázovitý a jednotný*. A tu třeba nám předem zdůraznit, že řečený požadavek předpokládá, že taková textová role vůbec je, tj. že dramatická osoba, o níž jde, vůbec mluví. Toť známý nám již postulát totality hereckého výkonu, připouštějící ovšem výjimky, ale vždy jen odůvodněné, např. u zcela vedlejších osob děje. Neboť mluva dramatických osob není obecně podmínkou nutnou, *ale zajisté žádoucí, a to tím více, čím vyšší požadavky klade dané dílo na duševnost té neb oné osoby*.

Charakteristiku dramatické osoby provádí příslušná role za prvé již *materiální* stránkou svého textu, tj. příznačným výběrem *slov a rčení*, jichž tato osoba ve hře užívá, nejvíce případně řečeno, jejím *individuálním „slovníkem“*. I v životě má každý člověk své „*osobní nářečí*“, jehož slovník je tu bohatší, tu chudší, ale vždy alespoň v něčem odlišný od jiných. Charakterističnost takového osobního nářečí spočívá především v tom, *jak hojně* užívá různých slov svého slovníku. Stačí si vzpomenout, jak příznačné je pro

mnohé lidi časté užívání některého slova nebo rčení („jářku“, „samozřejmě“, různé kle- ní nebo „tentočkování“, s oblibou užívané k charakteristice osob v komediích). Druhý a hlavní pramen charakterističnosti osobního nářečí je v tom, že je individuální varian- tou řeči, jakou se mluví v určité vrstvě společenské a již nazvu „nářečím sociálním“. Ta- kové sociální nářečí totiž je vždy rázovité společnou lidskou atmosférou, v níž se rodí a žije a jež jakoby se vsakovala do jeho příznačných slov i rčení, dávajíc jim nejenom svou náladu, ale často i svůj významový odstín. Řečené společenské vrstvy lze třídit z různých hledisek, čímž se ovšem kříží — a tím se kříží i příslušná sociální nářečí. Na- př. řeč vesnická a městská, proti tomu řeč dětská a dospělých, z čehož vznikají čtyři podřečí (vesnická řeč dětská atd.). Jeden z nejobecnějších rozdílů je vybraná řeč vzdě- lané třídy proti prosté řeči lidí nevzdělaných; triviálním příkladem dramatickým je řeč pánů a sedláků. Ne tak řeč sluhů; na té se ukazuje, že některá nářečí jsou smíšeninou dvou sociálních nářečí, v jejichž ovzduší osoba ta střídavě žila nebo žije. Určité sociální nářečí je možno si aspoň do jisté míry osvojit k příležitostnému jeho používání a je za- se charakteristické pro individualitu určité osoby, činí-li tak, nebo ne. Některý úředník mluví např. v úřadě úředně, v rodině familiárně, kdežto jiný mluví i v rodině „úředně“ a ještě jiný i v úřadě familiárně. Zajisté že tu mnoho působí zvyk, ale vedle něho též in- dividuální sklony. Pro nás je důležité, že specifický ráz určitého nářečí se užitím v jiném, odchylném prostředí na základě kontrastu neobyčejně zesílí: jeví se nám nápad- ným, nepřiměřeným. Tak se již pouhou řečí stupňuje *ostrost v kresbě charakteru* někdy až ke karikatuře. Pedantská řeč určité osoby zachovaná i ve volné, zábavné společnosti, nebo zase naopak nevzdaná, ba uličnická řeč něčí podržená i mezi puritány (jak to mi- luje Shaw) jsou dva příklady za mnohé jiné.

Z jiného stanoviska, než bylo při „sociálních nářečích“, lze mluvit o „psychologic- kých nářečích“. To jsou zase skupiny slov a rčení („slovníky“) mající jednotný citový přízvuk, pramenící nikoli ze společenského ovzduší, nýbrž ze smyslu slov, ať přímého, či přeneseného. Pro dramatický text jsou v tom směru nejvýznačnější nářečí *emocionál- ní*. Ne nadarmo se říká „mluva vášní“ nebo „slovník lásky“. Nejznámější je typický slovník hněvu — nadávky. Emocionální nářečí jsou význačná hojnými metaforami, způsobenými elementárností a intenzitou vášnivého výrazu, dychtícího po stupňování; najdeme tak dobře v jednom z nich „osle!“ jako v druhém „anděli!“ Dramatik zachy- cuje jimi měnlivé duševní stavy svých dramatických osob, tedy vlastně složku dramati- kého děje. K charakteristice dramatických osob slouží psychologická nářečí, jde-li o re- lativně *trvalou dispozici* osoby pro ten neb onen duševní, resp. citový vztah; v řeči takové osoby *převládá* pak to neb ono psychologické nářečí, stavu tomu odpovídající. Tím navazujeme vlastně na dřívější poznámku o „hojném“ užívání některých slov u ur- čité osoby, teď jde o celý takový „slovník“. Jednou je to převaha změkčilých slov a rče- ní sentimentální milovnice, podruhé bombastické hyperboly frázisty nebo chlubila, jin- dy kudrlinková řeč preciózky atd.; známé tradiční typy herecké (již z antické komedie)

jsou, jak vidět, též ustálené typy textové. Psychologická nářečí kříží se též s nářečím so- ciálními, tvořice tak jakási „podřečí“; je však zajímavé, že tíhnou podle povahy emoce, jejímž jsou slovním výrazem, k nářečím sociálně vyšším neb nižším. Láska si hledá in- stinktivně řeč vznešenější, hněv sprostší: hrabě Kapulet v Romeu a Julii spílá v zlosti jako sluha. Ovšem jsou i osoby, jež vášeň, ať jakéhokoliv druhu, nevyvede — aspoň v řeči — z obvyklého způsobu; tato proměnlivost nebo stejnotvárnost osobní mluvy vzhledem k duševním stavům osoby směřuje, jak patrno, k charakteristice temperamen- tu.

Že i *myslenkový obsah* textu v určité roli obsaženého přispívá k charakteristice dra- matických osob, je známo. Zvláště pro hlavní osoby, „hrdiny“ dramatu, je příznačné, jaké jsou ideje, jež je vedou a jež motivují jejich jednání.¹ V záplavě ideových úvah o dramatickém umění najdeme o tom tolik, že není nám třeba nosit vodu do moře, tím spíše, že takové ideové charakteristiky osob nejsou nic specificky dramatického. Žato chci upozornit na moment, důležitý pro skutečně dramatickou charakteristiku osob; nazvu jej *obsažnost* řeči a definuji jako *poměr mezi kvantitou* (tj. množstvím) *slov a kvantitou i kvalitou myšlenek* jimi vyjádřených. Někdo mluví málo, jiný mnoho, jed- noho napadá hodně myšlenek, druhého skrovně, ba vůbec žádná, ač přece též mluví; kombinací vzniká tak řada velmi význačných typů lidských: Nemluva z pouhé hlou- posti proti člověku málomluvnému, ale jadrnému (význačný typ čínorodé osobnosti). Je však též typ člověka řečného, a přitom bohatého na nápady (např. Merkutio v Ro- meovi a Julii) proti pouhému tlachalovi, mluvicímu stále o jedné věci. Tento typ stup- ňuje se do bezmyslenkovité řeči pouhého frázisty v jakémkoliv oboru společenské pů- sobnosti a konečně až do patologického případu řeči, jež nemá vůbec smysl, tedy řeči pomatencovy. Ovšem mohou být také řeči jen zdánlivě nesmyslné (skvělým případem jsou Shakespearovi šaškové), čímž se vracíme k typu člověka vtipného, libujícího si v řeči plně duchaplných paradoxů.

2. *Herecká souhra* je v dramatickém textu přímo dána jako *úhrn řeči, jež pronášejí všichni herci, předvádějící dramatický děj*. Což zna- mená tedy *celý dramatický text*, samozřejmě bez případných scénic- kých poznámek, protože ty nejsou určeny k tomu, aby se mluvíly. Tento soubor všech řečí vůbec musí dramatický autor vypracovat tak, aby již samy o sobě, pouhou svou existencí při divadelním představe- ní, tedy bez ohledu na to, co k nim herci přidávají způsobem mluvy i tě- lesné hry, tvořily skutečnou *složku dramatického děje*.

Protože jsme si — a to v souhlasu s většinou teoretiků dramatu — definovali dramatický děj jako vzájemné jednání osob, stojíme tak před otázkou, může-li *pouhá řeč* být *jednáním*. Přitom nesmíme ovšem brát ani řeč, ani jednání v tom úzkém smyslu, v němž se už předem

navzájem vylučují, jako řekneme-li např., že někdo „sice mluví, ale nejedná“. Neboť tu, jak patrně, myslíme na to, že sice mluví o tom, co a jak by se mělo dělat, ale sám to nedělá. Jednání bere se tu ve smyslu užším, tj. jako skutky, činy tělesné. Pobouří-li však někdo pouhou řečí davy k činům, není ta jeho řeč jednání? Urazí-li někdo někoho jen slovem, není to, jako kdyby jej udeřil? Prozradí-li někdo někomu v řeči závažnou okolnost, jež měla pro něho zůstat skryta, čímž změní situaci, neřekneme: „Cos to udělal?“ Vidíme již z těchto příkladů, že i pouhá řeč *může* být jednáním; ale ovšem každá řeč není jednáním. Podmínky pro to jsou obsaženy v definici „jednání“, již jsme podali již v třetí kapitole prvního dílu. Z ní plyne:

Řeč nějaké osoby je jednáním, chce-li jí ta osoba působit na osobu jinou a působí-li jí. Takovou řeč můžeme nazvat *řečí dramatickou*.

Jenom poznámku: Naše rozlišení „jednání“ od „skutků, činů“ mohlo by se zdát slovíčkářstvím; v životě to přece tak nerozlišujeme. Ale nám nejde o slovo, nýbrž o *pojmem*, jímž definujeme dramatický děj (i dramatickou osobu) a jenž v sobě zahrnuje rozhodně víc, než co znamená „čin, skutek“. Označili jsme tento pojem slovem „jednání“; komu by se toto slovo nezdálo vhodné, nechť od něho upustí, ale musí pak řečený pojem pojmenovat nějak jinak.

Hofejší výměr dramatické řeči obsahuje vlastně — tak jako definice jednání vůbec — *dvě* samostatné podmínky: úmysl účinkovat a dostavení se účinku. Z nich *úmysl* je moment specificky dramatický, protože jde o děj mezi osobami, tedy bytostmi duševními. Není však zapotřebí, aby byl cíl, k němuž se směřuje, plně uvědomělý, zaměření může být jen pudové. Nejjednodušší případ je ten, když se účinek řeči *shoduje* s úmyslem; jako typický příklad lze uvést pomluvu, ať působí tragicky (Shakespearův Othello) nebo komicky (Sheridanova Škola pomluv). Často však je mezi nimi *neshoda*, tj. místo zamýšleného účinku se dostaví jiný, nezamýšlený, leckdy právě opačný. Klasickým příkladem je upřímná promluva Kordeliina k Learovi, jež vzbudí nezřízený jeho hněv. Krajní, tj. jednostranné případy dramatických řečí jsou, jak patrně, dva. Buď byla řeč promluvena takřka docela bez úmyslu, „jen tak“, přesto však působí velmi silně; to je „prořeknutí“, někdy směšné, jindy osudné. Nebo zase řeč, ač silně zaostřena, nepůsobí na protivníka skoro vůbec, mine se účinkem, selže, ať již příčiny toho jsou jakékoliv. Spokojíme se jen tímto nástinem, protože podrobnější rozbor provedeme až pro celé jednání, nikoli jen pro pouhou řeč, v kapitole určené „dramatickému ději“. Poznámali jsme beztoho již dříve, že o účinku řeči rozhoduje nejen obsah, ale i způsob, jakým byla promluvena.

Účinek dramatické řeči na *obecenstvo* je *dvoji*. Jednak působí *přímo*, tj. jako slovní vyjádření nějakých myšlenek, citů a snah; tak působí každá řeč i nedramatická, ačli ovšem působí vůbec. *Specifický* účinek

dramatické řeči je *nepřímý*, pramenící z toho, že vnímáme její *působení jevištní, mezi dramatickými osobami* vznikající, a že toto její jevištní působení na nás účinkuje. Dramatická řeč jeví se nám tu jakoby duševní energie z jedné osoby vycházející a druhou zasahující; zpravidla ovšem se zase vrací od druhé osoby k první, nebo se jakoby odráží k osobám dalším. Toť základní forma dramatické řeči — *dialog*. Rozpomeneme-li se, co jsme si v prvním dílu pověděli o motorickém základě všeho dramatického působení, seznáváme, že dramatická řeč má na obecenstvo účinek *dynamický*. Naproti tomu nedramatická řeč, tj. ta, jež ani nevzniká z úmyslu osoby působit na druhou, ani také nepůsobí, může na obecenstvo účinkovat jen sama sebou, tj. tak, jak působí každá řeč recitovaná, ba jenom čtená. Poučí nás o něčem, naladí nás nějak, obveselí nás, tento účinek je však jen *statický*.

Ptáme-li se teď, které druhy řeči jsou dramatické, a které nikoli, musíme odpovědět, že to nelze předem říci. *Všecky* druhy mohou být dramatické, a také nemusí: záleží to jedině a výlučně na tom, pozorujeme-li, sedíce v hledišti, že působí — nikoli z jeviště na nás, nýbrž — *na jevišti* mezi dramatickými osobami, od jedné k druhé. Neshledáme-li tento jevištní účinek, neexistuje-li tedy pro nás, nemůže na nás samozřejmě působit, a my se musíme spokojit pouhým statickým účinkem té řeči *na nás samotné*. A tu lze konstatovat věc překvapující, ale zkušeností bez výjimky potvrzenou, že statický, zvláště náladový účinek řeči ze scény je mnohem slabší a chabější, než při pouhém čtení textu. O tomto zjevu, označovaném někdy termínem „*divadelní akustika*“, povíme si ještě později. Byl, je a bude kamenem úrazu pro mnohé autory básnickým nadáním třeba vynikající a pro jejich dramatická (a přece nedramatická) díla.

Zvláště rozšířený omyl je, že emocionální řeči jsou mnohem dramatictější než intelektuální. Zaviněn je tím, že se posuzuje drama podle čteného textu, kde ovšem přímý náladový účinek na nás je mocný, kdežto nepřímý, z jevištní situace plynoucí, jen stěží ve své fantazii postihujeme. Zaměňujeme pak statický účinek s dynamickým, směšujeme je vůbec dohromady, a jsme přesvědčeni, že drama je „silné“. Při představení užasneme, jak vše dopadlo proti našemu očekávání; pochopitelně, neboť tu statický účinek řeči se oslabí, kdežto dynamický vystoupí s neobyčejnou zřetelností a silou. Co tu řečeno, platí i o jednotlivých aktech, scénách, ba i momentech. Suchá oznamovací věta může na nás působit nejprudším dramatickým dojmem, protože

— jak vidíme — působí tak i na jevišti; naproti tomu dlouhá lyrická „pasáž“ nás nedojme, když nedojímá patrně ty tam na scéně. Vtip jako útok na druhou osobu nás baví (Blažena a Beneš!), protože baví scénu, kdežto „vtip o sobě“ vyprchá, než k nám dojde.

Jeví se nám tedy *nedramatické* řeči při představení jako něco izolovaného, osamocenoého; nevrhají se jako míč nebo oštěp od jedné dramatické osoby k druhé, tančice nebo řádce po jevišti, nýbrž vytrácejí se jako dým přímo do hlediště. Neslouží dramatickému ději, nýbrž samy sobě; jsou *soběstačné* a tím si právě v divadle špatně poslouží. Nedramatické řeči by vlastně v textu hry neměly být; nicméně jsou některé jejich typy přípustné, ovšem za určitých podmínek.

Za prvé je to typ čistě *teoretických* řečí, úvahy a reflexe, vztahující se k nějakým ideám mravním, sociálním, filozofickým, náboženským atd.; rozumí se, že ne ty, jež jsou osobami mluveny, aby působily na druhé, nýbrž takové, jež se povídají „jen tak“. Zvláště v „ideologických“ dramatech vyskytují se velmi hojně a my cítíme, že autor použil divadla jen jako příhodné tribuny k tomu, aby je sdělil veřejnosti. Nicméně i tyto řeči, ač samy nedramatické, mohou mít jakési poslání v dramatech, a to tím, že charakterizují určitou osobu, jež je pronášá; ovšem nikoli jako osobu jednající, nýbrž jen myslící. Proto jich nesmí být mnoho a mají být omezeny co možná na jedinou osobu: příkladem je známý „raisonneur“ francouzských společenských dram. Zlé je, když autor pro ideje zapomene na osoby; pak se stává, že některá role dopadne jako abstraktní traktát o tom a o tom a bylo by vskutku lépe, kdyby místo dramatu napsal teoretické pojednání. Trudné je herci vytvořit k takové roli konkrétní postavu; trudné a nevděčné, protože ví, že nás bude nudit.

Druhým typem jsou řeči popisující nebo líčící nám nějaký zjev či děj, zkratka *vypravování*. Soudí se, že jsou pro drama nutným zlem, a do jisté míry je to pravda. Omezeno reálným časem několika hodin, musí drama podat zhuštěný *výsek* děje, zpravidla poslední etapu jeho. Pochopení tohoto děje však žádá nezbytně, abychom znali mnohé, co se stalo předtím, a to lze jen vypravovat. Totéž platí o dějích spadajících mezi akty dramatu a konečně i o dějích mimo scénu se odehrávajících. Tomuto dvojímu však lze se vyvarovat aspoň tehdy, je-li možno měnit scénu. Naproti tomu první úkol, podat děje předchozí, pokud je jich třeba, tvoří obtížný problém „*expozice*“ dramatu. Úspěšné jeho řešení je zásadně možné, zvolí-li autor situaci tak, že dramatická osoba vypravuje proto, aby tím působila na druhou, a že tím vypravováním vskutku působí. Zpravidla vznikne z toho, sám od sebe, dramatický dialog. To předpokládá ovšem, že druhá osoba vypravovaný děj buď nezná, nebo že se jí tím obnoví zašlé, silně citové vzpomínky. Mistrovské příklady toho nacházíme zvláště u Ibsena. Tam ovšem, kde chápeme, že vypravování na druhou osobu nepůsobí, protože je zná nebo jí je lhostejné, je po dramatickém účinku; ne proto, že cítíme, jak je to vše pro nás, nýbrž jak je to vše *pouze* pro nás. To jsou pak epické slabiny dramatu, jež lze omluvit jen tam, kde nebylo jiné zbylí.

Tak např. v antické tragédii, jež neměnila místo děje, bylo nutno vše, co se událo mimo, oznamovat řečmi poslů; ale i tu vidíme úspěšnou tendenci proměňovat monolog poslův v dramatičtější dialog. Jinak by bylo lépe pro autora, aby místo dramatu napsal epos, povídku nebo román.

Třetí konečně typ představují řeči *lyrické*, tj. slovní výraz citů osobu uchvacujících, ovšem zase jen tehdy, nejsou-li jednáním (jímž je např. milostné vyznání aj.). Ale následkem psychologické souvislosti mezi city a snahami (o čemž si řekneme více při rozboru jednání v kapitole o dramatickém ději) existují velmi četné lyrické řeči, jež, byť i samy nedramatické, jsou *dramaticky vázány*, a to tím, že tvoří buď *úvod* k vlastnímu jednání, nebo naopak jeho *vyznění*. Tedy, abychom navázali na hořejší výklad, třeba slovní výraz uchvácení nad krásou nějaké ženy (po němž následuje ucházení o její přízeň) a výraz štěstí, že lásky té bylo dosaženo. Sem patří četné lyrické monology, ale i dialogy — vždyť lze svůj dojem sdílet i s osobou druhou. Ve zpěvohře, kde lyrika je hudbou velmi podporována, jsou typickým příkladem toho právě „milostná dueta“ — vedle árií ovšem. Důležité je, aby tyto dramaticky vázané řeči lyrické nebyly příliš dlouhé, sice *ztratíme* jako posluchači dojem řečené dramatické vazby — řeči se stanou pro nás (a také vskutku) samoučelnými. Tato *dramatická vazba* platí, skrovnější ovšem měrou, i pro oba typy předěslé. Nicméně lze i „volné“, samoučelné lyrické řeči ještě nejspíše připustit do dramatu, ze dvou důvodů: Předně mají aspoň nepřimo divadelní účinek, protože provokují ze všech řečí nejvíce výkon hereců, jak mluvní, tak i mimický. Za druhé pak jsou jimi charakterizovány též určité dramatické osoby, jak jsme si již vložili při „emocionálních nářečích“. Není však radno, aby jich bylo mnoho, sice se stane drama příliš „lyrické“ a málo dramatické. Pak by bylo lépe, aby autor volil raději psát lyrickou báseň nebo prózu.

Tím jsme skončili, aspoň v hrubých rysech, předsevzaté vyšetřování dramatického textu a můžeme závěrem přikročit k jeho *hodnocení*, ovšem dosud jen z *dramatického*, ne uměleckého hlediska, jež zaujme až v třetím dílu této knihy. Až dosud užívali jsme názvu „dramatický text“ ve smyslu „textu k dramatu, ke hře“, a nikoli ve významu „text, jenž je dramatický“ — neboť by zajisté nemělo smysl, vyšetřovat, kdy je dramatický text — dramatický. Text, jež dramatik pro svoji hru napíše, je *dílo slovesné* a název „dramatický“ v přísném toho slova smyslu (srov. naši definici v prvním dílu knihy) může mu být dán jen proto, že *tvoří obsah* řeči, jež *slyšíme* při divadelním *představení*. Může mu být dán — tj. jen tehdy, splňuje-li určité podmínky, které jsme právě vyšetřili. Nesplní-li je, není dramatický, splní-li je jen částečně, je jako celek *vic* nebo *miň* dramatický. Tu je tedy termín „dramatický“ *hodnocením*, a to speciálním hodnocením estetickým. Že

jsme tím v úplné shodě s uměleckou zkušeností, je jasné; dokazuje to spousta psaných či tištěných her, jež přijímá každé divadlo, a z nichž jedny jsou dramaticky silné, druhé slabé, třetí vůbec nedramatické. Jak těžké a odpovědné je posoudit je v tom směru podle pouhého textu, řekli jsme již jednou; má tedy vyšetřování, jež jsme provedli, význam nejen teoretický, ale i praktický. Jeho výsledky lze pak shrnout takto:

Text divadelní hry je tím dramatičtější, čím dokonaleji plní tyto dramatické úkoly:

- a) *přímo, jako (mluvená nebo zpívaná) řeč: charakterizovat dramatické osoby a tvořit složku dramatického děje;*
- b) *nepřímo, jako text: být podkladem a směrnicí pro herecké postavy a hereckou spolupráci.*

O podmínce b) budeme ovšem jednat až v následujících kapitolách. O jejím rozšíření pro případ operního libreta bude řeč až při zpěvo-hře. Podmínka a) zůstane i tam táž, protože slovem „řeč“ rozumíme tu, jako všude jinde, *co se mluví, nikoli, jak se to mluví*, což označujeme slovem „mluva“.* Mluva tvoří čistě hereckou složku postavy v činohře a její obdobou v opeře je zpěv.*

V. DRAMATICKÁ OSOBA

TVORBA HERCOVA

Mysleme si, že se na našem divadle dává drama, v němž vystupuje cizí nějaký herec. Bude mluvit svou mateřštinou, které náhodou *nerozumíme*; přesto však jsme představení přítomni a jsme zvědaví na jeho umění. Tento případ, ostatně nikoli řídký, je vskutku zatěžkávací zkouškou pro *čistě herecké* umění, poněvadž vylučuje z dramatického účinku na nás právě to, co přímo udělal autor, totiž dramatický text, a to pouhý, tj. to, co bude řečený herec mluvit, nikoli již, jak to bude mluvit. Budeme jej tedy nejen vidět, nýbrž i slyšet; tento dvojitý vjem, zrakový i sluchový, je, jak víme, pro nás jakožto obecnost podkladem, na němž si vytvoříme *obrazovou představu dramatické osoby*. Jaký je tento vjem v případě, o němž teď uvažujeme, a mnoho-li nám poskytně pro jmenovanou představu?

Představme si, že se zvedne opona právě k té scéně, kdy se řečený herec poprvé a — řekněme aspoň pro začátek — sám objeví na scéně! Co nás upoutá nejdříve, je jeho *oblek a tělesný zjev*. Vidíme šat určité barvy a určitého tvaru, jednou moderní oblek, jindy historický kroj, jindy šat fantastický. Tělo je štíhlé, nebo otlé, vzpřímené, nebo nahrbené, vlas černý, nebo šedivý, bujný, nebo řídký, obličej bílý, nebo snědý, plný, nebo vrásčité, krásný, nebo šeredný, usměvavý, nebo vážný . . . Všecky tyto a jim podobné — vesměs *zrakové* — vjemy vyznačují se tím, že jsou *stálé*, tj. že se nemění během dramatu nebo aspoň jeho uzavřené části. Obzvlášť to ovšem platí pro tělesný zjev čili *fyzionomii* v širším slova smyslu (tedy nejen obličejovou), jež se může *částečně* změnit jen většinou, nemocí, utrpením, ale zase poměrně natrvalo, tj. např. na celý další akt. Jako příklad lze uvést třeba Cyrana, v posledním jednání o mnoho let staršího než v předšlých, „dám s kaméliemi“, již pustoší akt od aktu souchotiny, nebo krále Leara, když zešílí. Naproti tomu změna obleku může být až úplná a vyskytuje se ovšem mnohem častěji; nicméně je i oděv stálou součástí dojmu „osoby“ aspoň po tu dobu, po níž je osoba ta nepřetržitě na scéně.

Druhou složku našeho vjemu tvoří dojmy *proměnlivé*, průběhem času se stírající. Především zase *zrakové: chování a činy*. Vidíme, že osoba na scéně stojící učiní několik kroků, nebo dokonce běží, že se obrátí nebo sehne; vidíme, jak zalomí rukama, zahrozí

nebo udeří někoho. Proti těmto hrubším pohybům těla jsou však i drobnější, týkající se jen některé části jejího těla, obzvláště rukou, jako třeba nervózní pohyby prstů, zatnutí v pěst apod., a nejvíce ovšem obličje, jimiž se mění jeho vzezření. Tu přelétne úsměv líce, tu se svráští čelo, přimhouří oči, rty mluvícího se pohybují atd. Druhá skupina proměnlivých vjemů našich je *sluchová*, vznikající hlasovými projevy osoby. Je do ní zahrnuta nejen její *mluva* (v opeře ovšem *zpěv*) po stránce ryze zvukové (obsahu řeči totiž podle našeho předpokladu nerozumíme), ale i zvuky neartikulované. Slyšíme tedy, jak melodie mluvy tu se zvedá, tu klesá, hlas zesiluje nebo oslabuje až k pouhému šepotu; tu zazní výkřik, tu smích nebo vzdech. Konečně sem třeba zařadit i jiné než hlasem vznikající zvuky, jako třeba zatleskání, dupnutí, úder pěsti na stůl apod.

Zajisté, že se od této proměnlivosti a střídavosti vjemů zrakových i sluchových odráží stálost dříve uvedených vjemů co nejnápadněji; je tedy pochopitelné, že se na onen stálý soubor zrakový, obzvláště pak na to, co jsme nazvali „tělesným zjevem“, připíná naše představa „dramatické osoby“. Noeticky analyzováno, vzniká v nás přesvědčení, že za tímto stálým komplexem, jež označíme S, existuje *něco*, jakási substance, nositel určitých vlastností, jež tomuto něčemu připisujeme na základě svých zkušeností. Proměnlivá skupina vjemů P vede nás k tomu, že toto „něco“ je nejen fyzické, nýbrž i psychické, tedy že to je nějaká živá bytost, mající nejenom tělo, ale i duši — krátce *osoba* (obyčejně člověk, výjimečně i jiní tvorové, vyšší nebo nižší člověka, ale vždy antropomorfování).

Vylíčený proměnlivý komplex vjemů P nemá však pouze obecný úkol oživotnění toho, co vyvolal v nás stálý soubor S. Již v prvním dílu jsme při rozboru divadelního vjemu stanovili, že to proměnlivé, co nám jako obecnostvu jeviště poskytuje, je dramatický děj. Teď se omezujeme jen na tu část, jež je vázána jednou určitou osobou; řečený komplex P nám tedy podává jen část dramatického děje, tu totiž, kterou ona dramatická osoba sama tvoří, tedy „osobní“ složku děje, osobní jednání.*

A tu zjišťujeme, sedíce v divadle, že i tento proměnlivý soubor *osobní* má v sobě přes svou proměnlivost vždy zase něco *stálého*. Jsou v něm, jak časově plyne, určité *stránky* nebo *rysy* mající stále *týž ráz*. A ne-li stále, tedy aspoň *většinou*, tudíž pravidlem, od něhož jsou jen výjimečně odchylky. Nejnápadněji se to jeví u projevů hlasových. Těmbr hlasový je stále týž, i způsob mluvy aspoň povšechně stejný. Tu slyšíme sonorní prsní hlas, celkem hluboký, v jiném případě sladce šeplavý nebo groteskně pisklavý. Smích této osoby je řehťavý, jiné hihňavý. Ale stejně to platí o viditelném dojmu osoby. Jedna má chůzi kolébavou, druhá jakoby vojenskou; ta je v pohybech neohrabaná, jiná elegantní. Posušky u této jsou rázné přímočaré, u jiné lichotivě kočkovité. Jedna se při smíchu šklebí „na celé kolo“, druhá sotva pohne rty. Jak patrné, bylo by sem možno zařadit např. i „usměvavý“ obličej, který jsme uvedli při stálém souboru, protože snad i takový „věčný úsměv“ některé osoby během hry na čas pomine (např. při strachu, při bolesti); přechod mezi oběma komplexy je tu rozhodně plynulý. K uvedeným rysům

„téhož rázu“ třeba za druhé připojit ještě drobné projevy, nikoli sice stálé, ale hojně opakované a pro určitou osobu charakteristické. Jsou to jakési „*příznačné motivy*“ čistě *herecké*, obdobně příznačným „osobním rčením“, o nichž jsme psali při dramatickém rozboru textu; vždyť i při těchto rčeních, např. při takovém „jářku“, bývá význačnější, jak je to řečeno, než co je řečeno. Hlasové projevy poskytují pro ně látku nejdědnější, např. typické mluvní kadence „zpevávého“ (nikoli zpěvního) hlasu, obzvláště pak projevy neartikulované, jako „mhm“, „é“, hrdelní zvuky, frkání nosem, pochechtávání atd. Méně nápadné, ale neméně příznačné jsou takové osobní příznačné motivy jen viditelné: ruce v kapsách, bubnování prsty, kroucení knírů, špulení úst aj. Jejich stereotypnost svědčí o tom, že jsou to neuvědomělé návyky, tedy že jsou vlastně fyziologické podstaty, a proto tím význačnější pro individualitu osoby.

Ze všeho tedy, co jsme až dosud vyšetřili, lze uzavřít, že *čistě herecky*, tj. s vyloučením obsahu řeči, je *dramatická osoba pro obecnostvu dána jako úhrn všech zrakových a sluchových vjemů, vztahujících se k nejstálejšímu z nich*, tj. k vjemu *tělesného zjevu té osoby*. K tomuto souboru vjemů zvnějška v nás vyvolaných přistupuje soubor našich vjemů *vnitřně hmatových*, způsobený naším *vžíváním* se do určité dramatické osoby, instinktivním vnitřním napodobením jejích postojů, pohybů i mluvy. Tento motorický soubor dodává, jak jsme již v úvodu zdůraznili, našemu dojmu z dramatické osoby neobyčejné živosti a plastičnosti a je právě pro dramatické vnímání zvlášť typický. Nejzávažnější však při něm je, že on, tento vnitřně hmatový soubor, je *hlavním* mostem, jímž vnikáme do *nitra* dramatické osoby, totiž do jejího duševního života *citového a snahového*.* Nikoli ovšem do myšlenkového; tam, jak víme z rozboru dramatického textu, vede nás především obsah řeči.

Je zajímavé, srovnat tyto výsledky se skutečností. Můžeme říci, že až na tajně naše vědomí, že osoba na jevišti je herec (rozdíl kvalitativní), a na intenzitu dojmu způsobenou silnou účastí našich vnitřně hmatových vjemů (rozdíl vlastně jen kvantitativní) je to s námi v divadle tak jako v životě. V obou případech seznamujeme se s nějakými osobnostmi; ať jsou smyšlené, nebo skutečné, psychologický pochod náš je v podstatě týž, aspoň potud, pokud s osobami skutečnými nevstoupíme do přímého osobního styku. Tedy např. osoba, kterou zpovzdálí pozoruji někde ve společnosti, na ulici, kterou znám z koncertu, z domu. Co je pro mne *přímo*, tedy *vnějšně*, známá mi osoba? Úhrn dojmů optických a akustických, stálými momenty zjednodušená vzpomínka zraková i sluchová. Zraková představa má rozhodně primát před sluchovou: při vzpomínce na známého jej především vidíme v duchu, se všemi zvláštnostmi jeho zjevu (snad i typického proň obleku), pohybů a chování. Hlasové projevy, ač též typické (poznám např. svého známého již po hlase) ustupují na druhé místo. Příčinu toho již známe: tělesný

zjev je pro svou stálost pevným podkladem pro představu osoby jakožto substance. Hlas je jen atributem této substance, není „něčím“, nýbrž význačnou *vlastností* „něčeho“. Toto „něco“, tj. osobu, musím vidět, aby i hlasové projevy její nabyly konkrétnosti. Odtud abstraktnost pouhého hlasového projevu, jak svědčí i při divadelním představení takový „*hlas za scénou*“. Jeho abstraktností nemusí být ovšem zeslaben jeho účinek; naopak získává spíše na dojmu svou tajemností, jakými „*odhmotněním*“.

Řekli jsme, že dramatická osoba je pro nás jakožto obecnost „*dána*“ jako určitý soubor *vjemů*. Tím je vyřčeno dvojí důležité faktum. Především to, že dramatická osoba, jako každý vjem vůbec, je nám dána *zvnějška*, něčím *mimo* nás. Lze snadno uhadnout, co toto vnější, toto „*mimo nás*“ je: je to herec *hrající* na scéně, naším názvoslovím řečeno: *herecká postava*. Jedině ta existuje *objektivně* na scéně,* *dramatická osoba* na scéně *není*; ta existuje až v nás, v našem vědomí, tedy subjektivně.

Na této skutečnosti nemění nic náš životní zvyk přisuzovat svým vjemům i objektivní skutečnost, v čemž se ovšem můžeme někdy klamat. Takových klamů používá tu a tam i divadelní praxe, předvádějíc nám např. zjev nějakého ducha pouhým projekčním přístrojem. Činí tak ovšem jen výjimečně, z technického nezbytí, tam, kde by herec nestačil, např. pro nadpřirozenou velikost, podivnost, pohyblivost nebo mátožnost jevu. Mluvu takové bytosti přebírá obyčejně ukrytý herec, ale i tu by mohlo být použito třeba gramofonu, kdyby šlo např. o nadlidskou intenzitu hlasu. To jsou ovšem výjimečné případy, aspoň pokud se osob týče, protože při scéně se takových klamů užívá mnohem hojněji; uvádím je pouze na vysvětlenou subjektivnosti „*dramatické osoby*“.

Druhá závažná věc je tato: Je-li „*dramatická osoba*“ již jakožto vjem čistě psychické povahy, není nikterak ještě tímto vjemem vyčerpána. Je jí jen právě „*dána*“, tj. *zvnějška* určena; k této vjemové složce vnější však přistupuje naše vlastní složka vnitřní, totiž *významové představy*, jež v nás tento vjem vyvolá na základě *naší vlastní zkušenosti*. My sami jsme to, kteří si mnohotvárný a přitom přece jen v mnohém jednotný vjem, jak jsme si jej vyličili, vykládáme tak a tak; vždyť už pouhá myšlenka, že to, co vidím a slyším, je nějaká osoba, je *mou* interpretací, obdobnou té, již napořád provádím v životním styku s lidmi. Tím spíše to platí o všech podrobnostech týkajících se jejich vlastností a jejího jednání. Skládá se tedy vlastně „*dramatická osoba*“ ze dvou složek: jednu tvoří popsany svrchu vjem, druhou složitá představa, vlastně soubor představ vjemem tím ve mně vybavený, reprodukováný. A důsledně též *estetický účinek*, jímž na mne dramatická osoba působí, je svým původem dvojí: jeden, pocházející od čis-

tého vjemu, jež po příkladu Fechnerově* nazveme *přímým* čili *direktivním činitelem* dojmu, druhý, pramenící z představ vjemem vyvolaných, tedy *činitel nepřímý* čili asociativní. Rozumí se, že při estetickém požitku splývají v nás obojí citové účinky v jeden jediný dojem; vědecký rozbor však, jež tu podnikáme, musí je oba od sebe rozlišovat. Uvidíme ihned, proč.

Abychom si dobře představili působení *přímého* činitele, musíme se postavit na stanovisko jakéhosi diváka a posluchače naprosto nevědomého, nikoli však primitivního, nýbrž plně nadaného pro všechny dojmy smyslové. Pro takového člověka byla by „*dramatická osoba*“ opravdu jen soubor vjemů, obsahujících *barvy, tvary, pohyby a zvuky*, jejichž „*významu*“ by však neznal. Nesudme však z toho, že by z nich nemohl vůbec nic mít! Tyto soubory, jsou-li *zákonitě uspořádané*, mají samy svůj *vlastní smysl*, a to tak bohatý a citově hluboký, že vystačí na celé umění. Náš „*nevědomý člověk*“ je sice fikci, ale ve skutečnosti jsme určitými uměleckými obory donuceni, být k nim — aspoň zhruba — *takovým*to nevědomci, tj. ponechat stranou svoje vědění, vyjímajíc to, jež jsme zahrnuli slovem „*technická představa*“. Pouhé barvy a tvary, ovšem umělecky utvářené, naplňují náš výtvarný požitek v architektuře nebo v uměleckém průmyslu (vzpomeňme třeba ornamentu), podobně barvy, tvary a pohyby náš požitek z čistého tance, konečně zvuky, speciálně tóny, náš požitek čistě hudební. Jak patrně, jde ve všech těchto případech o umění neobrazová; je však zřejmé, že se tento *přímý činitel* uplatňuje i ve všech uměních, jež něco zobrazují čili představují, tedy také v umění dramatickém. Tak např. působí na nás barva šatu již sama o sobě, je-li třeba červená, nebo zase černá, poprvé svým pronikavým, vzněcujícím dojmem, podruhé spíše tupým a zasmušilým; konstatujeme-li proti tomu podle své zkušenosti, že tento černý šat je salónní oblek, patří dojem „*elegance*“ jeho černé barvy již do činitele asociativního. V tomto dílu knihy, věnovaném principu dramatickosti, spokojíme se jen tímto náznakem *přímého činitele* v dojmu dramatického díla; jeho vlastní poslání je až v umělecké stylizaci, jež se provádí právě *jeho* zákonitým utvářením, o čemž si promluvíme až v dílu posledním.

Pro *dramatičnost* díla je jedině rozhodujícím *činitel asociativní*, tj. veškeré představy, jež v nás vjem podle známých zákonů psychologických vybaví. Tyto představy tedy v nás musí již předem být: jsou to všechny naše dosavadní zkušenosti, jichž jsme si získali dvojí cestou, vnější a vnitřní. *Vnější* zkušeností — ze svého okolí, ze života, ze sdělení jiných lidí, z knih atd., zjednávané si především, byl ne výlučně, nejrozmanitější znalosti *věcné*, psychologicky řečeno: znalost představ po jejich obsahové stránce. *Vnitřní* naše zkušenost, tj. prožívání nejrozmanitějších duševních stavů a dějů, poskytuje nám zase především znalost nejrůznějších citů a snah, tedy *duševního* života, nejprve

vlastního, ale pak i cizího, ovšem jen nepřímou, tj. tím, že se sami do jejich nitra vcitujeme. Tu se tedy, jak patrně, kombinuje naše vnější zkušenost s vnitřní, což je jediná možná cesta k poznání cizích osob jakožto bytostí duševních; a to je nejdůležitější předpoklad pro chápání právě dramatického umění. Bohužel je často jmenovaná jediná cesta zároveň velmi hypotetická; usuzujeme tu z vnějších vlastností a projevů osob na jejich vnitřek, což mlčky předpokládá souhlas mezi obojím, a usuzujeme to podle sebe, což zase předpokládá souhlas mezi naším a cizím duševním ustrojením. Co se druhého předpokladu týče, je zajisté splněn povšechně — všichni jsme lidé — ale nikoli podrobně, poněvadž jsme individuálně odlišní. Že pak mezi vnějším a vnitřním člověka může být rozpor, ať bezděčný, či úmyslný, poučuje nás zkušenost takřka denně. Jsme tedy v těchto věcech podrobeni v životě četným klamům a omylům. Jak se utvářejí tyto okolnosti v případě, že jde o naše chápání dramatických osob? Na to odpovíme již předem, než podnikneme následující rozbor, takto: *Dramatické dílo vůbec nesmí nás — jakožto obecenstvo — klamat, naopak musí být ve všech svých složkách utvářeno tak, aby vyloučilo co možná i náš subjektivní omyl.* Tento řídicí princip nazveme *princip dramatické pravdivosti**; podle něho požadavek pravdivosti neplatí pro jeviště, nýbrž pro *vztah mezi jevištěm a divákem*. Dosah tohoto principu, jenž platí ostatně pro obrazové umění vůbec, poznáme až v kapitole o realismu a idealismu; museli jsme jej však uvést již zde, protože nám odůvodní mnohé z toho, k čemu již teď dojdeme.

* * *

Teď teprve se obrátíme k vyšetřování *nepřímého* čili asociativního faktoru, jež v nás vyvolává zjev i počínání dramatické osoby na scéně. Budeme zkoumat nejenom soubor stálých vjemů S, nýbrž i proměnlivých P, a to po významové jejich stránce. Protože pak prvky proměnlivého souboru P se týkají též dramatického děje, tvoříce osobní příspěvek kterékoliv dramatické osoby k němu, budou mít naše úvahy význam nejen pro tuto, ale i pro další kapitoly. Vždyť je, jak jsme již dávno řekli, předmětem této kapitoly „jednající osoba“, následující pak „jednání osob“. Ale naše vyšetřování má i objektivní význam, protože dramatická osoba i děj jsou z jevištního hlediska dány jako herecká postava a hra. Můžeme tedy též stručně a vhodně říci, že předmětem našeho zkoumání budou *vyjadřovací schopnosti prvků he-*

reckého umění, a to tím spíše, protože stále ještě vylučujeme ze svých úvah obsah řeči (tj. dramatický text), takže běží vskutku o „čistě“ herectví.

1. *Stálý vjemový komplex S*, jež jsme rozřídili na dvě kategorie: *oblek a tělesný zjev*, vybavuje v diváku především významové představy věcné. Děje se tak na základě asociativního zákona podobnosti mezi tím, co na scéně vidíme, a tím, co známe odjinud. *Koho* představuje to, co vidím? zní otázka; odpověď může být jen zcela všeobecná, ale může též jít libovolně daleko ve specializaci, tedy až k pojům singulárním. Nejobecnější je: je to člověk nebo nějaká jiná bytost. Protože ten, kdo osobu představuje, totiž herec, je sám člověk, musí být v tom druhém případě charakteristika přesunuta víc na oděv, ježto tělesný zjev nelze libovolně měnit, a známky bytosti takové (bohy, anděly, pohádkové zjevy, zvířata apod.) určující musí býti konvenční, protože je známe jen z pověstí, pověr, umění atd., a nikoli ze života. Velmi obecným a vždy nutným určením člověka je jeho *pohlaví* a — aspoň zhruba ovšem — jeho *věk*. Leckterá dramata na tom přestávají, ale většina žádá ještě další určení *stavu*, což se děje především oděvem. Jde-li o naši dobu a o naše okolí, nečiní to valné nároky na naši zkušenost; hůře je, jde-li o minulé časy a o kraje vzdálené. Ale o tom si povíme více v třetím dílu knihy. Tělesný zjev určuje nám dále *přímo* mnoho *vnějších vlastností* dramatických osob: je to člověk zdravý a silný, nebo slabý a neudrživý, dokonce chromý nebo slepý apod. Důležitou vlastností dramatické osoby je její *krása*, zvláště *krása ženy*, protože je v přechetných dramatech hlavní pákou děje; leckdy také ošklivost, je-li odpuzující nebo směšná (Roxana, Cyrano a Kristián).

Naproti tomu *vnitřních vlastností* osoby můžeme se z jejího zjevu i oděvu jen *nepřímou dohadovat*. Obzvlášť důležitou roli hraje tu její vzezření čili *fyziognomie*. Nauka o souvislosti fyziognomie s duševními vlastnostmi člověka, tak řečená fyziognomika, je značně propracována a zčásti podložena i vědecky. Naše odhadování je ovšem spíše instinktivní, opírajíc se o individuální zkušenost jen nedostatečně a nekriticky; často seznáme později, že jsme se v tomto dojmu klamali. Přesto je obdivuhodné, s jakou přesvědčivostí na nás určité fyziognomické rysy působí: mluvící o „energických“ rysech obličej, „pyšném“ čele, „smyslných“ rtech atd. jsme jisti, že za nimi vězí jmenované duševní vlastnosti osob. Z nejzajímavějších příkladů jsou „zvířecí“ fyziognomie osob, vybavující v nás představu typických vlastností ur-

čitých zvířat (buldoka, skopce, ptáka atd.). Nuže — a to je první aplikace principu dramatické pravdivosti — vzezření dramatických osob musí být utvářeno tak, aby naše intuitivní interpretace byla v *souhlase* s duševními vlastnostmi, jež určitá dramatická osoba má mít. Pak a jen pak je to vzezření pro tu osobu charakteristické. Rozumovějšího rázu je náš soud o duševních vlastnostech osoby ze způsobu jejího oděvu plynoucí, protože tu můžeme vidět příčinnou souvislost mezi oběma. Šat si člověk zpravidla volí, a lze tedy usuzovat z něho na ješitnost, nebo prostotu, korektnost, nebo nedbalost jeho povahy. I tu platí svrchu uvedený požadavek charakteristiky, kombinující se ovšem s věcným úkolem šatu určovat stav osoby.

Protože se obojí uvedená tu charakteristika osoby opírá o elementy stálé, nazveme ji *charakteristikou statickou*.

Zdánlivě proti principu dramatické pravdivosti by svědčil případ, jenž je častým a oblíbeným motivem dramatických děl; nazvu jej motivem *záměny osob*. Týká se jak tělesného zjevu, tak oděvu. V prvním případě, který pojmenuji známým termínem „*qui pro quo*“, jsou si dvě dramatické osoby vzezřením tak podobny, že jsou spolu zaměňovány: která je která? Od Plautových Menaechmů až do přítomnosti táhne se řada takovýchto „dvojníků“ dramatickou literaturou, působící nejveselejší situace a nejněslýchanější zápletky, dokonce jde-li o dva páry (Shakespearova Komédie plná omylů). Šatu a ovšem i masky týká se motiv „*přestrojení*“, jehož pomocí se může určitá dramatická osoba vydávat za jinou, zpravidla neznámou, ale i známou, spolupůsobí-li např. šero, jako třeba při večerním dostaveníčku ve Figarově svatbě. Motiv přestrojení je ještě častější, a zvláště mnohotvárnější než motiv předešlý; oblíbenou jeho formou je přestrojení ženy za muže, např. v Beethovenově Fidelii (Leonora) a Smetanově Daliboru (Milada) i jinde. Od motivu „*qui pro quo*“ liší se tím, že je to záměna úmyslná, nikoli bezděčná, protože musí osoba „*přestrojit*“ i svou mluvu a chování. Oba motivy lze však spolu kombinovat, jako třeba v Shakespearově Večeru tříkrálovém (Sebastian a Viola).

Přemýšlíme-li jen trochu o motivu *záměny osob*, shledáme ovšem, že není ve sporu s principem dramatické pravdivosti, nýbrž naopak v úplném *souhlasu*. Neboť řečená záměna platí jen pro jeviště, pro dramatické osoby mezi sebou, nikoli však pro hlediště. Divák musí přitom naopak vždy a bezpečně vědět, kdo ta a ta osoba na scéně „*po pravdě*“ je — jinak by motiv *záměny* ztratil nejenom svůj význačný půvab, ale vůbec veškerý smysl. Obecenstvo se baví právě tím a proto, že ví, co ti na jevišti nevědí. Proto se musí dramatik, popřípadě i herec vždy postarat o to, aby byli diváci o chystané nebo již provedené *záměně* zpraveni, což se zpravidla děje již textem hry. Jinak vznikne pro obecenstvo nejasná a ve svém účelu pochybená situace, kterou režie jen těžko spravuje, např. nějakým rozlišujícím náznamem; mrzutým (pro nás Čechy) příkladem je nezdařilé „*qui pro quo*“ v Čertově stěně (libreto od Krásnohorské), jež aspoň poněkud je na-

praveno hudebním rozlišováním Smetanovým. Psychologicky je motiv *záměny* zajímavý tím, že při něm máme — jakožto obecenstvo — *dvě obrazové představy*:* první, podporovanou vjemem, tedy vlastně názornou, ale přesto „nepravou“; druhou, o níž jenom víme, tedy abstraktní, ale jež je „pravá“. A to ještě nepřihlížíme k své technické představě „*herce*“; odůvodněně, poněvadž je s předešlými různorodá. Náš duševní pochod je tu tedy dosti složitý. Hluběji nazíráno, je motiv *záměny* uměleckým výrazem *noetické* pravdy, že věc, v tomto případě osoba, není jev námi vnímaný, nýbrž substance, se všemi svými atributy námi k jevu přimyšlená. Je tedy vlastně vždy naší *fikcí* a není dokonce ani třeba, aby se opírala o šálící názor. Tento třetí typ vyskytuje se např. v Gogolově Revizoru, kde se osoby městečka pouze domýšlejí, že Chlestakov je revizor, který přijel inkognito a v přestrojení. To, co nacházíme v některých hrách Pirandellových, není než varianta tohoto typu, originální tím, že je pojata až děsivě vážně a do důsledků: je-li nějaká osoba mou fikcí, může být pro každého jinou fikcí a stává se pak přes názorný svůj zjev mátohou (Každý má svou pravdu). Takovými mátohami, takřka ničím, jsou též dramatické osoby šílené, zvláště domněle šílené, jak svědčí nejen Pirandellův Jindřich IV., ale již Shakespearův Král Lear (Glostrův syn Edgar). Ovšem že tu spolupracují též mluva a chování, zvláště pak i řeč.

Motiv *záměny* je motivem specificky dramatickým, tj. divadelním. Poněvadž jeho podstata je spor mezi nazíraným a myšleným, je při pouhém čtení textu mdlý, kdežto na jevišti se uplatňuje velmi plasticky a živě.

2. *Proměnlivý vjemový komplex P* je pro naše vyšetřování složitější. Obsahuje vjemy *dvojího* druhu, totiž sluchové, jimiž jsou *mluva* osoby a jiné její hlasové projevy, a zrakové, do nichž počítáme *chování* a *činy* její. Lze je zahrnout slovem „*mimika*“ v širším slova smyslu, tj. viditelná i slyšitelná (mimikou v užším slova smyslu míní se výrazová hra obličejů); někdy se též obrazně jmenuje „*mluva tělesná*“ proti „*mluvě*“ v užším slova smyslu, což je však nevhodné rozšiřování pojmu z rozsahu názvem tím obvykle určeného. Připomínáme znova, že slovem „*mluva*“ označujeme jen způsob, nikoli obsah řeči. Jaké jsou významové představy, jež v nás vybavují bohaté a mnohotvárné elementy *mimiky*?

*Vyjadřovací schopnosti mimiky.**

a) Pokud se čistě *intelektuálních* představ, tedy idejí, týče, je vyjadřovací schopnost *mimiky* nepatrná; omezuje se skoro výhradně na významové představy určitých výkonů, zvláště „*prací*“. Uvědomujeme si, že to, co vidíme, je chůze nebo běh (třeba útek před někým), usednutí či pád (např. omdlení nebo smrt), zápas (třeba šerm), usmrcení někoho apod. Co se *mluvy* týče (vzpomeňme našeho „*cizího herce*“!), poznáme, že to je volání někoho, otázka, rozkaz — proč, o čem, nevíme. Z posuňků vyrozumíme sotva

víc než „ano — ne“, „pojď sem — jdi pryč“. Proti těmto přirozeným, obecně srozumitelným posuňkům stojí řada *konvenčních*, jichž význam je vymezen společenským zvykem: různé druhy pozdravu, polibek, obřadní nebo liturgické ceremonie (např. zehánání křížem) atd. A ještě i v těchto projevech jsou obsaženy elementy citové nebo snahové, ne-li živé, tedy aspoň umrtněné prázdnotou formou — stačí vzpomenout např. jen na nesčetnou řadu polibků od smyslné vášnivého až k chladně oficiálnímu, ba i na pouhé „ne“ odmítavým posuňkem klidným, ale i vzteklým.

Hledíc k této intelektuální neschopnosti mimiky je pochopitelné, že naprosto nestačí na úkoly vyjádřit rozsáhlejší soubory myšlenkové; řeše ideových reflexů a epických vyprávění je jí takřka úplně uzavřena. To je velká slabina *dramatické* pantomimy, již nezbyvá, než utéci se k napodobivým nebo konvenčním posuňkům, aby nutně vyjádřila, co vyjádřit je jí vlastně odepřeno. Zbytečně a nespravedlivě se kaceřuje konvenčnost pantomimiky: je vlastně *nezbytná*, chce-li pantomima, aby diváci jejímu ideovému významu rozuměli — a to aspoň dramatická pantomima chce. Tím však zároveň odsuzuje dramaticky sama sebe.

b) Docela jinak je to s *emocionální* schopností mimiky. Vyjádření *citů* je její pravou a přirozenou doménou, ba třeba zdůraznit, že známý v estetice termín „*výraz citů*“ vědecky, tj. psychologicky a fyziologicky, znamená právě tělové pochody a pohyby, jež jsou průvodci citů, částečně skryté (změny v oběhu krve, v dechu aj.), částečně zjevné (posuňky a hlasové projevy). Ba dokonce tak řečená James-Langeova teorie citů tvrdí, že řečené tělesné děje nejsou průvodci, nýbrž *příčina* citů, že city jsou vjemy těchto tělesných pochodů. Známa věta „nesmějeme se, poněvadž jsme veselí, nýbrž jsme veselí, protože se smějeme“ vyjadřuje to příliš vnějšně, neboť tento smích je jen nejhrubším článkem v řetězu drobnějších a drobnějších, až mikroskopických dějů tělových, jež lze zjistit jen experimentálně (při „radosti“ je to např. zrychlení a zesílení tepu, zrychlení a zpovrchnění dechu aj.). Proti takovému výlučně senzualistickému chápání citů jsou vážné námitky, ale nemůže být spor o tom, že řečené vnitřně tělové počítky a vjemy zbarvují silně a příznačně každý cit, a to tím nápadněji, čím je cit ten silnější, což je patrnou zvláště u vášni, ať jarých (radost, hněv aj.) či chabých (smutek, strach apod.).

Pro naše vyšetřování je rozhodující, že viditelné a slyšitelné projevy těchto tělových pochodů i pohybů u jiných lidí jsou nám *znakem* toho neb onoho jejich citu, a to znakem *přirozeným*, protože víme z vlastní zkušenosti, že provázejí řečený cit docela bezděčně a vždy. Je známo, že sugestivnost takových citových výrazů na jiné lidi je nadmíru veliká: jednak že vyvolávají v nás vzpomínky na vlastní citové prožitky, zhusta velmi intenzivní, jednak, a hlavně tím, že nás svádějí bezděčně a neodolatelně k vnitřnímu jejich napodobení, čímž se v nás city jim odpovídající navodí reálně, byť jen v náznaku — tak vzniká skutečné „soucítění“ s druhým. Jako příklad prvního lze uvést, jak nesitelné nám je naslouchat třeba jen slabému sténání, a to i tehdy, když víme, že ani nejde o zvlášť velkou bolest: takové „hekání“ a vzdychání je nám pak zvlášť protivné. Co

se mimovolného napodobení týče, je obecně známé: nejen zívání, ale i smích, pláč, chvění apod. jsou „nakažlivé“ i se svými citovými důsledky.

Co se citového výrazu dramatických osob na scéně týče, může jít samozřejmě jen o ty projevy, jež může herec ovládat, tedy nikoli např. o pochody vázomotorické, byť se i projevovaly navenek (např. zrudnutím při hněvu, zblednutím při uleknutí). Za druhé pak ovšem o ty, jež lze obecnstvu dobře pozorovat. Z viditelných jsou to ty, jimiž se zřetelně mění vzezření — mimika v užším slova smyslu, úžasné bohatá, obsahující např. nesčetné významové nuance úsměvu, vyjadřující mnohotvárně bolest, hrůzu, pohrdání, vztek atd. K nim se druzí hrubší posuňky, obzvláště rukou (spinání, lomení, zatínání v pěst apod.) a výrazové pohyby celého těla (vypjetí, zhroucení, dupání, skákání aj.). Mnohem jemnější nuance citové dovede vyjádřit mluva a vůbec projevy hlasové, poněvadž se obracejí k sluchu, jehož postřehy jsou bystřejší: odtud niternější jejich účinek. Z uklouzlého vzdechu osoby, z lehkého chvění jejího hlasu, z jeho klesnutí nebo zlomení poznáváme okamžitě i ty její city, jež snad chtěla skrýt. Ale nejvýznamnější předností sluchových dojmů proti zrakovým je *neodolatelnost* jejich citového účinku na posluchače; platí to stejně o hudbě (o čemž později) jako o všech projevech hlasových. Opravdu lze říci, že „pronikají srdce“; proto lze jimi působit ráz na ráz a bezpečně řídit jejich účinek. Jediný děsivý výkřik dramatické osoby vyvolá v nás dojem hrůzy líp než několik vět jejího líčení a změni okamžitě veselou situaci, tak jako tísnivá nálada se náhle ulehčí krátkým výbuchem smíchu.

Přes tyto znamenité schopnosti má mimické vyjádření citů hranice, jež mu klade přímo uvedená jeho intelektuální chudoba: nedovede nám povědět *obsah* citu, tj. ideovou příčinu jeho. Vidíme úsměv na tváři, slyšíme zlobný hlas, ale nevíme z pouhé této mimiky, proč ta veselost a proč ten hněv. Někdy se toho dohadujeme ze situace, např. je-li druhá osoba směšná nebo chová-li se vzpurně, ale to je přece jen výjimečné a nejisté. Bezpečnou zprávu o tom může nám podat až obsah řeči, jež dramatické osoby pronášejí. Soběstačná je tedy mimika jen u citů bezobsažných čili u nálad. Takoveto nálady, nemajíce ideové příčiny — aspoň ne uvědomělé — jsou vlastně duševním odrazem tělesného stavu a projevují se celým organismem, mluvou i chováním. Za příklad lze uvést náladu spokojenou, radostnou, skleslou, vzrušenou apod.: k nim dlužno přičíst i stavy, čistě fyziologicky vzniklé, třeba únavu nebo opilost aj.

c) Tak jako city dovede mimika vyjadřovat konečně i *snahy*, ať již neúmyslné, pudové, nebo úmyslné, tedy chtění. Ba můžeme říci, že to dovede ještě *dokonaleji*, protože tu jí její intelektuální neschopnost tolik nevádí, a to ze dvou příčin. Především pramení každá snaha z nějakého citu, a to tak bezprostředně, že takřka splývají v jedno. Co je to touha nebo odpor? Je to cit i snaha. Existují ovšem také projevy vůle, jež jsou „chladné“, „bez citu“, ale to je jen zdánlivé. Myšlenka, idea, jež je řídit musí mít vždy citový element v sobě, jenomže se to snad neprojevuje tak nápadně. I kdo „chce nerad“, je vlastně ve sporu dvou citů, z nichž mocnější, třeba „cit povinnosti“, vítězí. Sugescie cizí

vůle je sugescí cizího citu, aspoň pokud neciní z druhého člověka jen automat bez vůle vůbec. V mnoha případech je však — právě v dramatech — snaha jen instinktivní, tedy jen z citu. Cit dovede však mimika výborně vyjádřit, čímž podává názorně vnitřní motivační snahy. Za druhé se snaha, není-li ovšem zadržena neb udušena opačnými tendencemi, rozvíjí v čin, jež, jako něco vnějšího, lze na scéně přímo předvést a jehož intelektuální význam, jak jsme výše shledali, je divákovi zpravidla patrný. Tím však je určen i účel snahy, jež je takto obecenstvu oboustranně vysvětlena, což je patrné z tohoto schématu, v němž uzávorkováním naznačujeme pouhou případnost představy obsahově uvědomělé:

(představa) — cit → snaha → čin

Vnější výraz snahy také vskutku plynule přechází v čin, jenž není než jeho stupňováním. Touha naklání určitou osobu k druhé a vztahuje k ní její ruce; splněním jejím je, že osoba ta k druhé dojde a že ji uchopí. Mimika nám poví, byl-li hnací silou cit lásky či nenávisti a skutek, objekt, či ublížení, ukáže, jaký byl té snahy cíl.

Intelektuální chudoba výrazu neomezuje tedy mimiku při vyjádření snah do té míry jako při citech, ba možno říci, že ve vyjadřování snah je mimika *soběstačná*, nepotřebující řeči. Z definice „jednání“, již jsme podali v prvním dílu, vidíme, že svrchu uvedené schéma je vlastně schématem každého jednání a že snaha, ať uvědomělá, či jen pudová, je jeho *ústředním* elementem. Můžeme tedy právem a v přísně vědeckém slova toho smyslu označit schopnost mimiky vyjadřovat lidské snahy za schopnost *dramatickou*. Nazveme-li pak schopnost kteréhokoliv umění podávat nám výraz citu *lyrickou*, došli jsme tímto rozбором k tomu, že *dramatická schopnost mimiky převyšuje ještě její velikou schopnost lyrickou*.

Po tomto obecném rozboru mimiky vrátíme se k vlastnímu úkolu této stati otázkou: Čím přispívá i proměnlivý soubor P k významovému určení *dramatické osoby*, již se týká? Rozpomeneme-li se na líčení „cizího herce“, na počátku kapitoly podané, vidíme, že to je *povšechný ráz* mluvy, chování i činů určité dramatické osoby, jenž jí zůstává *stále zachován*. Ten nám podává přímo mnohé její vlastnosti vnější a z něho usuzujeme nepřímou na odpovídající vlastnosti vnitřní, tj. duševní. Tak např. zjišťujeme, že jedna osoba mluví *celkem* hlučně, druhá celkem tiše, že některá je v chování nemotorná, jiná obratná atd. Velmi pozoruhodný je fakt, že se řečený povšechný ráz nevztahuje jen na jednu složku projevu, např. na řeč, nýbrž na *všechny* nebo aspoň většinu jich. „Hřmotný“ člověk nejen hlučně mluví a se směje, ale tak i chodí a vůbec se chová, kdežto „tichošlápek“ je i v ostatních, např.

hlasových projevech nehluchý. Co se týče našeho úsudku z vnějších vlastností člověka na jeho vnitřní, třeba poznamenat, že taková vnější vlastnost, sama o sobě vzata, bývá zpravidla mnohoznačná. Uvedený „tichý člověk“ např. může být takový ze skromnosti, z ostychu, z opatrnosti nebo „podšitosti“. Teprve ze souboru vnějších rysů můžeme usuzovat jednoznačně na určité rysy duševní: zato však přesvědčivost takového soudu není podložena jen intuitivně, jako při vzezření, nýbrž i rozumově. Není to jen neodůvodněný „dojem“, jakým se musíme spokojit např. při výtvarném portrétu, nýbrž vědění, mluvou, chováním, činy pro nás *doložené*. Ba jsme nakloněni v tomto případě vnější a vnitřní takřka ztotožňovat, jak ukazuje řeč. „Pyšné čelo“ cítíme jako metaforu, kdežto „pyšnou chůzi“ nikoli; pyšná chůze nejen *svědčí* o pyše člověka, nýbrž tato pycha přímo *v ní je* jakoby obsažena, jí se „projevuje“.

Odtud jiný ráz duševních vlastností, na něž usuzujeme z proměnlivého souboru osobního: jsou pro mne projevem života, určující *dynamický* charakter osoby proti charakteru *statickému*, danému jejím stálým zjevem. Příkladem jejich jsou známé čtyři „temperamenty“, jež jsou určeny odlišnou reakcí individua na vnější popudy a jež by bylo možno ovšem podrobněji diferencovat. Dramatické umění poskytuje nám nepřehlednou takřka řadu takových dynamických typů, obyčejně v určitém sloučení s typy statickými: obtloustlý požitkář, vychrtlý lakomec, krásná milovnice, šeredný vtipkář atd. Mnohé z nich jsou již tak starého data (pokud víme, již z helénistické komedie) a tak ustrnuly staletou tradicí, že se jimi vytvořily proslulé „herecké obory“, o nichž ještě promluvíme. Bylo by velmi vděčné roztrždit *typy dramatických osob* z hlediska moderního; zajisté by se podařilo převést je na menší poměrně počet typů základních s variantami, jež by bylo též zajímavé sledovat v jejich genealogii. Bohužel musíme se toho zde zříci jako úkolu příliš speciálního a přitom rozsáhlého.

Náš úsudek z mluvy, chování a skutků lidí na jejich duševní vlastnosti plyne z naší zkušenosti, vnitřní i vnější, tj. se sebou samým i s jinými. Je tedy subjektivní a podroben v životě četným omylům, jež nám opraví nová, opačná zkušenost. „Zdál se mi tak skromný, a zatím . . .“ Také tu platí pro dramatické osoby náš princip dramatické pravdivosti: i mluva, chování a činy jejich musí být tak utvářeny, aby naše interpretace byla v souhlase s duševními vlastnostmi, jež tyto osoby mají mají. Toť požadavek *dynamické charakteristiky* dramatické osoby.

Řekli jsme již na počátku této kapitoly, že proměnlivý soubor vjemů P k jedné osobě patřící je zároveň složkou dramatického děje jakožto osobní její příspěvek k němu. Uvažovat o něm po této stránce náleží do následující kapitoly. Nicméně uvedeme již tu případ, který se zase zdánlivě protíví principu dramatické pravdivosti, a to proto, že je to pendant „motivů záměny“, při rozboru stálého souboru S vytknutého, a že přispívá též — a to podstatně — k charakteristice dramatické osoby. Je to *motiv přetvářky*, a to mimické, kde mluva a chování osoby svědčí o jiných vnitřních vlastnostech a jiném smýšlení, než tato osoba vskutku má. Zpravidla spoluúčinkuje při přetvářce i obsah mluvy, tedy řeč, což spadá na vrub dramatického textu; druzí se tedy k přetvářce i lež — v nejšířším smyslu slova. Naproti tomu činy té osoby nebývají ve shodě s předstíráním, nýbrž odpovídají tomu, jakou osoba ta „vskutku“ (tj. *ve skutku*) je, takže mohou vést k jejímu odhalení: „podle skutků jejich poznáte je“. Slova „přetvářka“ užívá se obvykle ve smyslu přetvářky úmyslné, takže je úplnou obdobou motivu „přestrojení“; je pak přirozené, že jejím účelem je zdát se někomu lepším, předstíratí mu přátelství atd., aby se vzbudily jeho sympatie. Jde-li jen o vlastní užitek, je to *pochlebnictví*, jde-li o poškození druhého, je to *intrika*, ať veselá pleticha, nebo vážné úklady; to jsou již motivy čistě dějové. Ale přetvářka může být též neúmyslná, motivována jsouc jen pudem zalíbit se někomu nebo pouhou konvencí společenskou; pak je povahovým rysem té osoby, vrozeným nebo získaným vlivem okolí. Mnohem řídký je případ, že se osoba mlouvou i chováním (také ovšem řečí) zdá být horší než vskutku je; příčiny toho jsou mnohem rozmanitější, někdy velmi složité (Molièrův *Misanthrop*).

Motiv přetvářky je — zvláště ve spojení s intrikou, jež však obtožní i bez něho — z *nejrozšířenějších* motivů dramatických; vyskytuje se ve většině dramatických děl, tragédií i komedií, zhusta jako hlavní motiv, a vytvořil nepřehledné množství typických „pokrytců“, z nichž nejslavnější snad jsou Shakespearův *Jago* a Molièrův *Tartuffe*. Princip dramatické pravdivosti není však ani při něm porušen, nýbrž potvrzen, protože omyl přetvářkou dramatické osoby působení platí jen pro jeviště, pro druhé dramatické osoby, nikoli pro hlediště. Dramatik i herec musí se opět starat o to, aby obecenstvu byla přetvářka jasná, sice by zase tento motiv pozbyl nejen veškerého zájmu, ale vůbec smyslu. Prostředky k tomu jsou velmi rozmanité: někdy odhazuje pokrytec sám škrabošku, je-li o samotě nebo s důvěrným známým, jindy je některou dramatickou osobou již od začátku „prohlédnut“ atd.; „odhalení“ přetvářky musí být vždy jen odhalením pro scénu, nikoli pro obecenstvo.

Tím jsme ukončili rozbor „dramatické osoby“, podniknutý na základě fikce „cizího herce“ za tím účelem, abychom vyloučili prozatím dramatický podíl řeči, tj. dramatického textu. Teď se můžeme zase vrátit k normálnímu případu, tj. k „našemu“ herci, jehož řeči rozumíme, a provést syntézu.

Co se týče charakterizace dramatické osoby pouhým textem,* resp. textovou rolí, byla probrána v kapitole předešlé a není co bychom k ní podstatného dodali, než malou poznámku. Teoretikové, kteří vyšetřují drama jen podle textu, považují za „charakteristiku dramatické osoby“ její popis nebo líčení (většinou stručné), jež o ní ústy jiné dramatické osoby je podáno. To je hrubý omyl, protože tu přece nejde o charakteristiku dramatikovu. Taková charakteristika či lépe *kritika* dramatické osoby má smysl jen jako součást děje, tj. jako jednání, jímž chce mluvící dramatická osoba působit na jiné osoby. Proto nemusí být správná, ba naopak bývá většinou přehnaná, ať k chvále, či k haně, chtějíc tak např. získat pro, či proti, zavděčit se nebo urazit apod. Charakterizuje spíše osobu, jež mluví, nežli tu, o níž mluví. I na vlastní charakteristiku dramatické osoby třeba se dívat takto dramaticky. Pouhé líčení osoby má smysl jen v epice, nikoli v dramate; je zbytečné, abych slyšel popisovat osobu, již sám na jevišti vidím a slyším. I dříve zdůrazněné objasnění motivu záměny a přetvářky pro obecenstvo, provádí-li se vůbec řečí osob, musí se dít jen dramatickou řečí.

Zato třeba promluvit něco o *poměru mezi mimikou a řečí* v dramatickém díle. Poznali jsme studiem vyjadřovacích schopností mimiky, že jsou znamenité, ale přece jen omezené, a to po stránce intelektuální. Ale právě v tom směru jsou významové schopnosti řeči samé, tj. nehledíc k mluvě, největší. Řeč je soustava slyšitelných značek, jejichž význam je smluvní, konvencionální; proto se musíme určité řeči učit, tj. tvořit si potřebné asociace na základě reprodukčního zákona současnosti, ale proto též může být význam slov a rčení jakýkoliv, tedy i nenázorný, obecný, abstraktní. Těžiště vyjadřovacích schopností řeči je právě v tom, že může podat obsah představ, ideu, myšlenku, tedy zrovna to, co mimika — a ani hudba, jak později uvidíme — nedovede, leda s nouzí a neurčitě. Poměr mezi řečí a mimikou v dramatickém díle je tedy ten, že se *navzájem doplňují* tak, že teprve jejich spojení dovede vzbudit v obecenstvu dokonalou, *úplnou představu obrazovou*.

Pokud se *vnitřního* života dramatických osob na scéně týče, dovede nám (tj. obecenstvu) ozřejmit jejich myšlenky jen řeč, nikoli mimika. Jejich city a snahy podá nám sice mimika velmi sugestivně, ale po obsahové stránce musí ji zase doplnit řeč, jež nám poví příčiny těchto citů, popřípadě i účel snah, aspoň tehdy, vymyká-li se toto určení názoru, což platí nejen o abstraktních ideách (láska k vlasti, touha po slávě apod.), ale i tehdy, není-li předmět citu a snahy, např. milovaná osoba, právě na scéně přítomna, takže ji nelze vnímat. Jenom viditelné skutky dramatických osob nepotřebují žádné osvětlení řečí, ani doplňkové, protože mluví samy za sebe. Je to známkou slabého nadání dramatikova, káže-li svým osobám povídat, co právě dělají; prozrazuje to jeho epické zaměření a při představení se ukáže zbytečnost, ba směšnost takového řečnění.

Výsledky naší úvahy lze znázornit tímto schématem:

Objektivní názorné:	—	mimika	mimika	činy	} dram. osoby
Subjektivní:	myšlenky	city	snahy	—	
Objektivní myšlené:	řeč	řeč	řeč	—	

Podle jednotlivých sloupců vidíme, že myšlenky dramatických osob zveřejňují se řečí, city a snahy mimikou i řečí, kdežto činy jejich se zveřejňují samy.

Je pochopitelné, že tento přirozený psychologický poměr, vyšetřený z hlediska obecnosti, platí i pro dramatickou osobu samu, o čemž svědčí ostatně naše životní zkušenost vůbec: pouhé myšlenky se vyjadřují řečí bez patrnější mimiky; pro city až snahy stoupá potřeba mimiky stále intenzivněji, klesá však naopak potřeba řeči, jež při činech pomine vůbec. Svrchu uvedeným schématem je tedy *psychologicky odůvodněn* postulát *totality* hereckého výkonu, jež jsme vyslovili již v prvním dílu této knihy, i se svými důsledky.

Dramatická osoba jeví se nám nakonec jako *produkt tří syntéz* obecností vykonávaných;* dvě z nich se opírají o názor, daný hercem, třetí o myšlený obsah řeči, určených autorem díla pro tuto osobu. Herecká charakteristika, jak jsme řekli, je statická a dynamická podle toho, děje-li se zjevem a oděvem, nebo mluvou a chováním. Také textovou charakteristiku bylo by možno dělit obdobně podle toho, posuzujeme-li řeč osoby jako pouhý její projev („podle řeči je to nějaká učená osoba“), nebo jako její jednání, ale hranice nejsou tu tak ostré, protože jde o týž celkem materiál; výlučně statickou charakteristiku podávaly by pak všechny řeči nedramatické, *jen* charakteristice té osoby určené (reflexivní a lyrické).

Přehledně:

Charakteristika dram. osoby	} názorná	} 1. statická:	zjevem a oblekem
			2. dynamická:
	} myšlená	3. textová:	řeči

Každá z těchto charakteristik musí být *jednotná*, a to nejen hledíc k drobným svým složkám, nýbrž i v *časovém* svém průběhu. To je podmínka psychologicky nutná, protože bez ní by *nemohla* vzniknout v nás představa „dramatické osobnosti“. U herecké charakteristiky statické se tato časová stálost rozumí sama sebou, pro obě druhé je požadavkem nezbytným, *absolutním*, jež nemůže být porušen, leda zdánlivě (srov. motiv záměny a přetvářky); platí jak pro dramatika,

tak pro herce. Jednotu dynamického charakteru chápeme (jakožto obecnost) intuitivně, tj. prožitím, jednotu textové charakteristiky rozumově.

Požadovaná jednotou charakteru neznámá jeho naprostou *stálost*, připouští i *změnu, vývoj*, ale *pouze souvislý*. Neboť na čem jedině záleží, je možnost naší syntézy, populárně řečeno: „abychom si to mohli dát dohromady“. Nepřípustné jsou tedy jen *skoky* v charakteristice, a to takové, které nám „nejdou dohromady“, tj. jež jsou pro nás chtě nechtě povahovým skokem. To neplatí jen pro dramatické umění, nýbrž i pro život. Doslechneme se např. o tom, že člověk, kterého známe jako jemného a mírného, choval se někde sprostě a neurvale. Jsme tím uvedeni v úžas: „Nemožné — to jako by nebyl on!“ Pak se dovíme podrobnosti, třeba od něho samého, a *pochopíme ho*: byl něčím vydrážděn až přes hranice *svého normálu*. Proto musíme být opatrní při posuzování charakteristiky, již podává autor pro svého hrdinu pouhými jeho řečmi; na herci je, dovede-li nám zdánlivé povahové skoky učinit pochopitelnými tím, že pod sugescí jeho výkonu osobu tu prožíváme a *tímto prožíváním chápeme*. Jak patrně, běží tu zase o „*předuševnění*“, jež jsme popsali při výkladu o tvorbě dramatikově; tentokrát jde o obecnost a je patrné, že řečený akt je možný jen tehdy, je-li charakter osoby podán jako souvislý. Nazveme tedy tento zákon o časové jednotě charakteru obecněji *principem kontinuity dramatické osoby*, čímž do něho zahrneme obě možnosti: úplné stálosti i vývoje.

Jsou ovšem „dramata“, kde není herci možno tuto souvislost charakteru udržet, protože to odporuje prostě zákonům psychologie; nejznámějším příkladem je pověstná *náhlá* (a prý dokonce trvalá) změna úplného zloducha v úplného anděla, s mravní tendencí a zajištěnou pochvalou všech ctnostných duší. Neuvěříme tomu ani my, ani herec, protože to je psychologicky nemožné.

Uvedené tři charakteristiky platí pro jednu a tutéž osobu i měly by také souhlasit vespolek. Tento požadavek *shody* aneb jednoty *vespolné* je sice oprávněný, ale není odůvodněn psychologicky jako předeslý, a tudíž není nutný. Příčina je v tom, že prostředky těchto tří charakteristik jsou různé a obecně na sobě nezávislé. To potvrzuje i životní zkušenost. Člověk bystrý v řeči mívá obyčejně inteligentní vzezření, ale ne vždy; také jeho chování nemusí být obratné, a dokonce skvělý oděv není bezpečnou známkou skvělého ducha. Princip dramatické pravdivosti ovšem žádá, aby tu shoda byla, neboť *všestranně jednotná* charakteristika je nejen účinnější, ale i přesvědčivější. Člověk energic-

ký v řeči má být energický i v celém svém chování, ba i vzezření. Vybraný úbor má se spojit i s vybranou mluvou atd. Tento požadavek však je pouze *estetický*, a proto jen *relativní*.

Je dokonce celý jeden veliký obor, pro nějž je příznačné porušení tohoto požadavku, a to je *dramatická komika*. Nejúčinnější komiky dosahuje se právě tím, že řečené tři charakteristiky jsou ve vzájemném sporu. Směšnější je, mluví-li pitomosti osoba chovající se vážně nežli se smíchem (konšel Kalina v Mnoho povyku pro nic), veselejší, je-li neohrabaná osoba oděna nádherně nežli prostě (Malvolio z Večera třikrátového). Vhodná volba takovýchto rozporů je nevysýchajícím pramenem právě *herecké komiky*, jež se — protivou ke komice literární, zvláště k slovnímu vtipu — nikdy neotře a nezastará. V ní je tajemství úspěchů všech velkých herců-komiků na rozdíl od hrubé šaškovitosti komiků-klaunů, počítající jen s fyziologickou sugescí rozšklebené tváře.

* *
*

Herecká postava

Opustivše hlediště zajdeme si teď „za kulisy“ jeviště, abychom vyhledali *herce* a podívali se jeho očima na herecké umění. Jeho úkolem v dramatickém díle je vytvořit určitou „postavu“ hry. Co je tato *herecká postava*? Již v prvním dílu jsme řekli, že látkou, z níž herec tvoří své dílo, i nástrojem, jímž je tvoří, je on sám, tj. jeho *vlastní, živé a oduševnělé tělo*. Odtud plynou dvě skutečnosti zásadního významu. Především ta, že herec jako tvůrčí umělec vnímá své dílo, tj. postavu, *jinak* než obecnost: postava je pro něho dána *primárně* jako *tělový vjem* a teprve sekundárně jako vjem zrakový a sluchový. Za druhé, že postava není něco výlučně psychického, jak se domnívají teoretikové literární, ale také ne něco výlučně fyzického, jak by chtěli někteří teoretikové divadelní, nýbrž *obojí dohromady*.

Ze stanoviska technické představy (proti obrazové) jsou složkami herecké postavy (proti obleku, tělesnému zjevu, chování a řeči dramatické osoby) *kostým, maska, hra a mluva*, do níž pro stručnost zahrnují i ostatní hlasové projevy; k nim přistupuje ovšem i obsah mluvy, tj. dramatický text, jenž však není dílem hercovým, nýbrž dramatikovým. Především na *hře* je patrné, že je pro herce *souborem* čistě tělových, tj. *vnitřně hmatových* vjemů, jimiž si své pohyby a polohy uvědomuje, tak jako my např. dobře víme v čiré tmě, jak držíme třeba ruku nebo jaký pohyb jí učiníme. Co se zrakových vjemů týče, jsou kusé a nedokonalé, jejich význam, ačli jsou vůbec možné, je jen kontrolní. Mímiku obličeje nemůže herec při svém výkonu vůbec vidět; i když ji

zkoušel při zrcadle, jako začátečníci činí, musí si ji pamatovat „svalově“. Jiné své pohyby (rukou, nohou, těla) sice vidí, ale neúplně a zkresleně, tj. ze svého stanoviska. Nikdy nevidí herce *svoji hru* tak, jak se jeví obecnost — a to je rozhodující; zná takto jen hru jiných a zkušeností tím nabytých může využít při studiu, čistě teoreticky. Ale ani s *mluvou* není jinak; i ta je pro něho především komplex počitků, dotýkajících se speciálně mluvidel; jimi vnímá jejich pohyby a polohy, nejen artikulaci hlásek, ale i dech. My všichni tak vnímáme svou mluvu v případech, kde se neslyšíme, a uvedené *mluvní* počítky nás orientují zcela postačitelně. Je sice pravda, že mluvící herec se také slyší — ale vždy až tehdy, když už promluvil; sluchové vjemy tedy mohou být pro něho jen kontrolou, promluvil-li dobře, nebo „nasadil-li falešný tón“, což může snad v dalším opravit. Nakonec platí však i tu, že se herec nikdy neslyší tak, jako ho slyší obecnost.

Co se týče kostýmu a masky, zdá se tu být výjimka, protože neběží o vlastní živé tělo hercovo, nýbrž o neživý přídátek. Výjimka ta je jen zdánlivá. Předně *maskou* nesmíme rozumět jen paruku apod. vnější věci, jimiž mění herec účelně své vzezření; neužívá jich ostatně vždy. Líčí-li si pouze obličej, je jasné, že jej mění pouze na pohled — a ani to není někdy třeba. Stálé vzezření, např. zamračené, usměvavé, hloupé atd. může si zjednat čistě fyziologicky, tj. stálým stažením svalů svého obličeje. Má-li být tělnatý, tedy se ovšem vycpe, ale má-li mít shrbenou postavu, učiní tak zase jen svým tělem. Tedy i „maska“ v širším slova smyslu, tak jak odpovídá obrazové představě „tělesného zjevu“, má v sobě velmi mnoho, co pro herce je vnitřně hmatovým vjemem, ovšem stálým (vjemy „polohy“, ne pohybu, např. stále otevřená ústa aj.).

Co k tomu přistupuje cizího a mechanického (tj. mimo organické tělo), rozhodují důvody praktické; zároveň je patrné, že to z hlediska technického třeba počítat spíše ke kostýmu. Herec chce vypadat tak a tak; jakých prostředků k tomu použije, zda pravých, či falešných, je lhostejno. Protože chce však vypadat jednou tak, po druhé onak, je lépe, když jeho tělo je takové, aby mohlo vždy vyhovět, tedy průměrné, normální, aby se dalo snadno upravit v tom i v onom směru. Osobní krása, velikost tělesna apod. jsou zajisté výhodné, ale jediné osobně, ne umělecky. Záleží tu ovšem též na repertoáru postav, který si herec vybere; pro obor komiky např. nevádí ani poměrná ošklivost nebo neveliká tělesná vada. „Maskou“ v širším slova smyslu lze měnit velmi mnoho, nejen skutečně, ale i zdánlivě, čistě optickým klamem

(zvýšení postavy dlouhým rouchem apod.). Totéž platí i o hlase: silný orgán je určitou výhodou technickou, hledíc k velikému prostoru hlediště, naproti tomu krásný hlas podmiňuje jen osobní, ne umělecký úspěch, jenž žádá spíše, aby byl hlas modulačně bohatý. Mnoho tu spolupůsobí i školení.

Ale ani cizí, neorganické přídátky, jichž používá herec při své postavě, *kostým*, paruka aj., nejsou vyňaty z okruhu „tělových vjemů“. Všemi těmito věcmi se *tělesné já* hercovo jen *rozšiřuje*. Je nám všem známo, jak se cítíme s oděvem, jemuž jsme zvyklí, zajedno. Je jakoby částí našeho těla. Tak, a ještě více než u nás, je i u herce. Krásné a dlouhé kadeře paruky vsugerují mu marnivost jakoby jeho vlastní, nůž, jenž je jen prodloužením jeho pravice, naplňuje ho statečností. Jak se stává oděv součástí jeho tělesné osoby, můžeme zábavně sledovat např. při „velké opeře“, kde se dosud hantýruje pláštěm a kordem jako kdysi ve španělských komediích „de capa y espada“. Protože pak zrakový vjem, který má herec při představení ze své masky i z kostýmu, je stejně nedokonalý jako ten, jež má ze své hry, nemaje dokonce ani kontrolní význam, můžeme úhrnem uzavřít, že subjektivně, tj. pro herce, je *herecká postava soubor všech vnitřně hmatových vjemů*, jež má při svém výkonu herec, představující určitou dramatickou osobu. Tento soubor vjemů je jako všechny vjemy něco psychického, ale hledíc k tomu, že jím vnímá herec pohyby a stavy vlastního svého organismu, smíme označit tento soubor jako *fyzilogický*; naše živé tělo je vskutku jakoby na půl cestě naším já čistě duševním a vnějším světem, čistě fyzickým.

Pohyby a polohy hercova těla, jež herec uvedeným způsobem vnímá, nejsou ovšem, samy o sobě vzaty, subjektivní, nýbrž objektivní, protože je mohou — třeba jinou cestou, tj. zrakem a sluchem — vnímat i jiní, totiž právě obecenstvo, pro něž, jak už víme, znamenají určitou „dramatickou osobu“ po vnější její stránce. *Subjektivně* je tedy mezi *hereckou postavou* (vnitřně hmatový vjem hercův) a *dramatickou osobou* (zrakově-sluchový vjem obecenstva) pronikavý *rozdíl*; víme sice, že i obecenstvo má jakýsi vjem motorický, ale ten je jen podružného významu, něčím průvodním, tak jako zase naopak u herce je podružný vjem zrakově-sluchový. Ale ani objektivně se oba řečené útvary nekryjí, což zní paradoxně, protože tu přece jde o jeden a týž výkon herce na jevišti. Ale tento výkon vypadá jinak pro jeviště a jinak pro hlediště. Mýlí se nezkušený herec, domnívá-li se, že tak, jak vypadá, mluví a hraje, je viděn a slyšen obecenstvem, a stejně se mýlí nezkušený divák, soudící, že tak, jak *dramatickou osobu* vidí a slyší, také vskutku vypadá, mluví a hraje. Tento *rozdíl* je známý pod jménem „*divadelní optika, resp. akustika*“ a vzniká poměrně velikou vzdáleností mezi herci a obecenstvem, zvláštěm

osvětlením scény, akustickými poměry jeviště i hlediště atd. Herecká postava musí být, stručně řečeno, *transponována zpravidla výše*, aby vypadala pro hlediště tak, jak vypadat má. Kdo sedí blízko a dobře vidí, může to často pozorovat na hercově masce, zvl. na jeho nalíčení. Kdyby ten, kdo žádá, aby herci mluvili „přirozeně“, tj. tak jako v životě, zašel za kulisy, podivil by se, jak — „nadpřirozeně“, tj. stupňovaně musí mluvit, aby to v hledišti znělo „přirozeně“. Divadelní optika platí ovšem nejen pro osoby, ale vůbec pro vše, co na scéně vidíme. Zmínili jsme se o této věci jen proto, abychom ukázali, že mezi hereckou postavou a dramatickou osobou je rozdíl též objektivní. Prozatím nemá pro nás další význam, protože při vnímání dramatického díla tento rozdíl samozřejmě *neexistuje*. Zato při umělecké stylizaci dramatického díla hrají zákony divadelní optiky a akustiky určitou roli, o čemž později.

Ale herecká postava není *jedine* útvarem fyziologickým. Především herec rozumí řeči, již mluví, což v něm budí mnoho představ, zvláště intelektuálních. Totéž platí o jeho kostýmu a masce, pravíci mu, že je např. starým králem atd. a budící v něm určité duševní stavy, z nichž city a snahy jsou obzvláště podporovány způsobem hercovy mluvy a jeho tělesnou hrou. Stačí rozpomenout se na náš rozbor vyjadřovacích schopností mimiky, doplněný pak řečí. Platil-li pro obecenstvo, platí i pro herce, ba dokonce právě po citové a snahové stránce tím silněji, poněvadž herec to vše prodělává i tělesně. Má-li tedy herec proti obecenstvu jen velmi nedokonalou představu vnější dramatické osoby, má za to tím intenzivnější představu jejího vnitřku, představu stupňující se po citové a snahové stránce až v skutečný vnitřní vjem. Krátce *herecká postava* je pro herce i *soubor duševních stavů*, jež při svém výkonu má, tedy útvar *psychologický*.

Herecká postava je tedy útvar *dvojitý, primárně* fyziologický, *sekundárně* psychologický.* Oba řečené útvary však nejsou navzájem závislé, nýbrž naopak velmi úzce spjaté, a to tak, že každému elementu ze souboru fyziologického odpovídá určitý element (nebo elementy) ze souboru psychologického. Tak např. jistý pohyb mluvidel je vnímán hercem spolu se zvukem slova, vybavujícího určitou představu (význam toho slova), při čemž spolurozhoduje i to, že bylo promluveno např. mocným hlasem. Svrážení čela, jsouc vnímáno hercem, vyvolává v něm pocit nevole. Ba i kostým, který herec na sobě má, třeba volný a dlouhý talár, je jím nejen tělesně hmatově vnímán, nutě ho k pohybům volným a důstojným, ale vybavuje mu i určité představy, příznačně citově zbarvené (úřad soudce). Tyto a podobné vztahy jsou ve směr *zákonité*, prameníce z vnitřní a vnější zkušenosti hercovy, ať již cestou přirozenou (mocný hlas — zdůraznění významu slova, svraště-

ní čela — pocit nevole); nebo umělou, konvencionální asociací (slovo — jeho význam, talár — úřad soudce); označíme je obecně názvem *psychofyziologické korespondence*.*

Výsledek celého zkoumání můžeme tedy teď formulovat tak, že *herecká postava je úhrn všech psychofyziologických korespondencí* v daném dramatickém výkonu hercově se vyskytujících. Označíme-li elementy fyziologické písmenem f, psychické písmenem p, jejich relaci — psychofyziologickou korespondenci — ležatou čárkou, již se vyznačuje v matematice poměr, a značkou + úhrn (obou značek užíváme tu ve smyslu logickém, ne početním), můžeme symbolicky psát zachovávající primát prvků fyziologických:

$$\text{Herecká postava} = \frac{f_1}{p_1} + \frac{f_2}{p_2} + \frac{f_3}{p_3} + \dots = \Sigma \frac{f}{p}, \text{ kde symbol } \Sigma \text{ značí}$$

syntézu, soubor.

V psychickém úhrnu $p_1 = p_2 + \dots = \Sigma p$ obsažen je podle předešlého nejenom hercův vjem úhrnu fyziologického Σf , nýbrž i významová představa, *asociativní činitel*, zcela obdobně, jako jsme jej popsali při rozboru dramatické osoby. Tento asociativní činitel znamená, stručně řečeno, *vnitřní život herecké postavy proti jejímu životu vnějšmu*, danému úhrnem Σf . Tento vnitřní život herecké postavy je pro herce *totožný* s vnitřním životem *dramatické osoby, jak on ji chápe*; opatrněji řečeno, herec usiluje o to, aby byl totožný, a dochází plného uspokojení uměleckého tehdy, může-li říci: podal jsem osobu dramatu tak, jak jsem chtěl, tj., jak jsem ji vnitřně pochopil. Ale jaká je podmínka takového zdaru? Je jen jediná. Viděli jsme, že komplex Σp je spřežen psychofyziologickou korespondencí s komplexem Σf ; *na tomto* tedy, tj. na vnějším výkonu hercově, záleží vše. *Specificky herecký problém* nezáleží tudíž v tom, jak herec pojme *vnitřní život své postavy* a zároveň své dramatické osoby. To je sice podmínka nutná, ale nestačí; to dovede i leckdo jiný, má-li dostatečně živý a hluboký život duševní. Ale udělat tuto postavu, ztělesnit svoji představu — to neumí každý a to musí dovést herec, chce-li slout *hercem*.

Je tedy *primát souboru fyziologického* odůvodněn nejenom psychologicky, nýbrž i *umělecky*. Neboť jaký je ideál pro vnímání každého uměleckého díla? Prožít je tak, jako jeho tvůrce. Zajisté není možno tohoto ideálu dosáhnout, protože by to předpokládalo, že vnímající je s tvůrcem ve všem shodný, což nikdy není; ale třeba k tomu konci směřovat. V našem případě to znamená, že vnitřní život dramatické

osoby, jak jej chápe obecenstvo, má se co možná shodovat s vnitřním životem osoby, jak jej chápe tvůrce dramatické osoby — herec. Ale jediný most, který oba spíná, vede přes pílíř vnějšního podání hercova, tedy přes svrchu jmenovaný soubor fyziologický, ježž vnímá jak herec, tak obecenstvo, byť každý z nich jinou cestou (vnitřně hmatově, resp. zrakově a sluchově), a s výsledkem co možná shodným.

Byl by však veliký omyl domnívat se z řečeného, že znevažujeme pro hercovo umění komplex psychický. Naopak zdůraznili jsme i jeho nutnost tím, že jsme za ústřední princip prohlásili psychofyziologickou korespondenci. Fyziologický komplex je proto primární, poněvadž je *specifikou* umění hereckého — zrovna tak, dodejme, i umění tanečního, u něhož ovšem psychický komplex je mnohem chudší, zvláště představově, protože tanec není umění obrazové. Hořejšími vývody jsme jen vytkli, že psychický komplex sám o sobě není postačující, nikoli však, že není nutný. Naopak je ho bez výjimky třeba právě v herectví, jež je přece, představujíc osoby, uměním obrazovým. Ba ani u výkonu tanečního nesmí chybět, třebaže se tu omezuje skoro výlučně na city a snahy. Jeho minimum nacházíme až v umění artistů, jež je skoro docela fyziologické; artista však není herec, jak jsme dovodili již v prvním dílu této knihy. Herec, který by se spokojil jedině fyziologickým komplexem, nebyl by práv svému poslání představovat lidi; podával by jen prázdnou machu, což bohužel se často děje v praxi, zejména též u tzv. herců virtuosů. Jejich výkony mohou oslnit, ba ošálit v tom směru, že vypadají jakoby oduševnělé, ale nakonec přece jen cítíme, že jim chybí vnitřní náplň, že nejsou, jak se říká, „prožity“. Co je rozumět tímto prožitím, povíme si až při rozboru hereckého tvoření; teď jen formulujeme předešlé své úvahy v tento výsledek: Princip psychofyziologické korespondence žádá *nezbytné soubytí* komplexu fyziologického a psychického v hereckém výkonu, neboť *fyziologické musí být zvnitřněno psychickým, psychické pak zveřejněno fyziologickým*.

Při psychologickém rozboru „dramatické osoby“ shledali jsme, že je v ní obsažena složka stálá, totiž oblek a tělesný zjev osoby, a proměnlivá, již je mluva, chování a činy osoby. Také herecká postava, jež se k dramatické osobě má jako rub k lici, zahrnuje v sobě složku stálou, kostým a masku, a proměnlivou, mluvu a hru. Obdoba jde však ještě dále. I v proměnlivé složce vjemu dramatické osoby znamenali jsme něco trvalého, povšechný její ráz, který přičítáme na vrub dra-

matické osoby, na stálém vjemu založené, kdežto vlastní změnu chápeme jako osobní složku dramatického děje, tvořeného právě jedním osob vespolek. Také u herecké postavy musí být tak; i její mluva i hra, ač proměnlivý komplex vnitřně hmatových vjemů, musí mít v sobě cosi trvalého, *stabilního*, co třeba přičíst k vlastní herecké postavě, založené kostýmem i maskou, obzvláště k této masce jako jakousi *organickou* její součástí. Ostatek mluvy a hry, vskutku *variabilní* složka postavy, je osobní součástí spoluhrů herců na scéně. Co se týče této, je věc jasná. Herec např. křičí, dupe, máchá rukama, svažuje obličej — to znamená výbuch hněvu dramatické osoby, snad proti některé druhé. Hercův hlas se lomí až v šepot, tělo se hroučí a třese, obličej se újí a oči vytrěštlují — toť záchvat strachu dramatické osoby, snad před některou druhou. Ale v čem záleží ta stabilní složka mluvy a hry, ta „organická maska“, jak jsme ji nazvali, z níž uhadujeme duševní ráz, temperament, charakter dramatické osoby?

Není pochyby o tom, že to je něco výlučně fyziologického. Jde totiž o určité *dispozice* k duševním stavům, nikoli o duševní stavy samy. Abychom navázali na oba hořejší příklady: co je to hněvivost nebo bojácnost? Hněvivý nebo bojácný není člověk, jenž se zlobí nebo strachuje, nýbrž ten, který má k tomu nebo k onomu *sklon*. Hněvivý člověk je hněvivý, i když se právě teď nehněvá, bojácný, i když se právě teď nebojí. Nejsou tedy tyto „duševní vlastnosti“ nic psychického, nýbrž jsou to dispozice, jejichž podstata je fyziologická. Vyšetříme jejich podmínky.

Hněvivým, resp. bojácným — setrváme při těchto dvou příkladech — může být člověk od narození. Ale tyto vlastnosti mohou být také získány, ne-li trvale, tedy aspoň na nějaký čas. Kdo zažil nějaké trpké zklamání a nevděk lidí třeba v činnosti veřejné, stáhne se hluboce dotčen v ústraní, zahořkne a naplní se zlobným odporem k lidem: stane se příkrým, hněvivým — aspoň na čas. Kdo prožil nějaké strašlivé hrůzy, zůstane tím zasažen, i když pomínou. Jeho nervy oslábnu, stane se lekavým, bojácným — viděli jsme mnoho takových případů za světové války. Řečené vlastnosti byly v těchto případech ovšem získány cestou přirozenou. Je možno získat je i uměle, neboť jen to má pro herectví cenu? Ano, a to dvojí cestou.

Jdu k někomu, na němž chci něco důležitého vymoci, co mi odpírá. Vim odjinud, že na tomhle člověku lze dosáhnout něčeho jen zhurta, násilně: já však jsem náhodou člověk mírný! Co dělat, když na věci tolik záleží? Uminím si svatosvatě, že budu ve svém jednání co nejpříkrější, že si nedám nic líbit, naopak že mu povím atd. Takto si umiňuje,

cítím, jak se mne zmocňuje jakýsi zvláštní stav, jakési podráždění, jež není ještě hněvem, ale jen tak tak že do něho nepřeskočí. Jsem na hněv *uchystán*. Že je toto uchystání čistě fyziologického rázu, vidíme i z opaku: mírnit svůj hněv vyžaduje často přímo tělesnou námahu. Krotím-li svůj hněv, stavím násilně veškeré tělesné impulsy k němu; chystám-li se k němu, uvolňuji je, otevírám jim cestu dokořán. Tento případ „uchystání“, jímž jsem se stal „hněvivým“ pouhou svou *vůlí*, není zcela dokonalý; nezdaří se vždy, jak bychom chtěli, a často v rozhodném okamžiku selže. — Jsem večer ve vesnické hospodě; smráká se sice již, ale přece chci dojet do druhé vsi, vzdálené odtud asi hodinu lesem. Tu slyším vypravovat hosty, že jsou tu cikáni a že tu není právě bezpečno. Jsem však náhodou člověk srdnatý, a jdu tedy. Ale jak zvláštní se mne zmocnil stav vlivem toho, co jsem slyšel. Stal jsem se velmi pozorným a starostlivým, ba skoro nepokojným. Nepociťuji přímo strach, ale jsem naň *zaměřen*. Stal jsem se chtěl nechtěj bázlivým, byť jen po dobu, než přejdu a doznám pak „nebál jsem se, ale volno mi nebylo!“ Toto „zaměření“ nebylo způsobeno mou vůlí, vzniklo *sugescí* z řečí hostů, a proto je velmi dokonalé. Také tu je podstata stavu čistě fyziologická; všechny dráhy impulsů, pro strach příznačných (např. zbystrěná smyslová pozornost, hotovost k uskočení) jsou uvolněny. Obdobně je tomu i v jiných případech.

Herec kombinuje obě uvedené cesty. *Připravuje* si rozmyslně prostředky, jejichž *sugescí* by dosáhl fyziologického zaměření pro tu nebo onu vlastnost dramatické osoby. Prostředky tyto jsou velmi rozmanité a lze je zhruba třídit na speciální, určené k určitému zaměření, a obecné, jež herce zaměřují vůbec — jak právě třeba. Speciální zaměření podává mu již text jeho role, kterou se musí naučit nazpaměť, ale i kostým a maska, v níž vystoupí. Jak určitý oděv, paruka, ba i rekvizita (kord) vnuká herci na čas hry určité vlastnosti, zmínil jsem se již dříve. V dobách, kdy vládla komedie dell'arte, působilo oblečení *obvyklého* šatu, např. harlekýnova, zajisté ihned úplné zaměření na typické vlastnosti této postavy. Obecnými prostředky sugescí pro herecké zaměření jsou scéna a vše, co je na ní, zvláště druzí herci. Herec, jenž ještě teď vtípkuje o čemkoliv za kulisami, vskočí najednou na znamení inspicientovo na scénu a je tváří v tvář svému partnerovi ihned zuřivý, nebo zbabělý, podle toho, jak je třeba. *Zaměření hercovo* vzniká tedy, s výjimkou vlivu partnerova, *účelně připravenou autosugescí*.

Význam zaměření jako *stabilní* složky herecké postavy spočívá v tom, že se jí *usměrňuje*, tj. jednostranně pozměňuje její *variabilní* složka, tvořící součást spoluhrů. Stálé zaměření na hněv nebo na strach způsobuje samo sebou typické změny mluvy a hry, i když se nepředvádí hněv nebo strach sám: v prvním případě drsná, ostrá, hla-

sitá mluva, zamračená tvář, prudké a jako útočné pohyby a posuňky, v druhém mluva tichá, zajímavá, vyvalené oči, pohyby nejisté a jakoby obranné atd. A ovšem v prvním případě mnoho hněvu a zbytečně velkého, v druhém zase strachu. To vnímá pak obecnstvo jako svrchu vyličený „povšechný ráz“ mlavy, chování i činů, charakterizující danou dramatickou osobu.

Ale těmito úvahami octli jsme se již v okruhu bádání nad vše zajímavého, týkajícího se *psychologie herce*. Dva problémy chceme tu analyzovat: *podmínky herecké tvorby*, a to jak podmínky vnitřní (nadání), tak vnější (prameny), a *konkrétní herecké tvoření*.

* * *

Herecké nadání. Při úvaze o tvorbě dramatikově označili jsme jako specificky dramatické nadání schopnost *předuševnění*, nastínivše zároveň podstatu tohoto aktu. Tuto schopnost musí mít všichni, kteří dramatické dílo spolutvoří, tedy nejen jeho autor, ale i režisér, popřípadě skladatel, zajisté pak i herec. Ale již z předešlých výkladů je jasno, že právě pro herce nepostačí jen tato schopnost, že musí být doplněna schopností *přetělesnění* a že v *té* je *specifický* znak nadání hereckého, protože u žádného ze svrchu jmenovaných umělců být nemusí. V čem záleží akt přetělesnění, můžeme také již říci stručněji: je to *kombinované tělesné zaměření* hercovo na ty vlastnosti, jež pro svou dramatickou osobu potřebuje a jež jí pro hru dostatečně charakterizují. Budiž však ihned zdůrazněno, že schopnost přetělesnění, ač je pro herce tím hlavním, musí se spojovat se schopností předuševnění, a to zákonitým vztahem psychologické korespondence. Nazveme-li tento dvojitý akt „*přeosobněním*“, lze symbolicky podle dřívějšíka psát

$$\text{přeosobnění} = \frac{\text{přetělesnění}}{\text{předuševnění}}$$

i je patrné, že ve schopnosti přeosobnění je obsažen jako další nutný znak hereckého nadání též *smysl pro psychofyziologickou korespondenci* (srov. stať „*Prameny herectví*“).

Při rozboru herecké postavy jsme řekli, že proměnlivá mluva a hra obsahuje jistou stabilní složku, vztahující se k dramatické osobě, a vlastní variabilní složku, týkající se osobní účasti na dramatickém ději. Přeosobnění týká se zřejmě dramatické osoby. Aby však dovedl

herec vyjádřit též svůj podíl na dramatickém ději, musí mít ještě další schopnost, jež se považuje obecně za postačitelny znak hereckého nadání. Je to schopnost *tělesného výrazu duševních dějů*, obzvláště *citů* a *snah*, schopnost sice v základu tělesná, ale zavírající v sobě též smysl pro psychologickou korespondenci. Neboť jen s tou podmínkou dovede herec vskutku sugestivně podat nejenom např. výbuch hněvu, radosti, úzkosti apod., ale třeba i opilost, umírání aj. I řečená schopnost je pro herce nutná, ale nikoli specifická, protože ji musí mít — byť v jiném způsobu — také tanečníci a umělci výkonní (recitátoři a hráči). Neboť výrazová schopnost tělesná znamená *obecně* schopnost pro určité výkony, procítěné *sebou samým*, kdežto herectví žádá výkony procítěné *dramatickou osobou*, již herec představuje, a v níž se tedy musí napřed přeosobnit.

Vhodným dokladem pro to je rozdíl mezi *mluvou hercovou* a *recitací*. Recitátor přednášející nějakou lyrickou báseň nebo vypravující nějakou povídku mluví jako *zástupce* autorův, nikoli jeho představitel. Může říci k svému obecnstvu: „Básník by vám to měl vlastně přednést sám, ale není to možné; proto přicházím já *za něho*, ale *nejsem* on a nechci ho ani *hrát*.“ Proto recitátor mluví všechno „svým“ hlasem a nuance jeho mlavy jsou výrazem jeho vlastních citů, jež báseň v něm vzbudila. Báseň je *příčinou* jeho citů: „slova jsou hotová již tu, já recitátor jsem jimi uchvácen“. Jsa pouhým výkonným umělcem pro dílo básnické, tj. slovesné, omezuje recitátor výraz svých citů jen na mluvu. Mimika se vylučuje sama sebou, vyjímajíc tu, jež vzniká bezděčně jeho reálným citovým prožitkem z díla. Jen u řečníka je platnou součástí výkonu, poněvadž *jeho* „řeč“ je jednáním, majícím působit na posluchače — ale i tato mimika a gestikulace je osobním projevem řečnickovým. Naproti tomu herec není zástupce autorův, tj. dramatikův, nýbrž *představitel* dramatické osoby, kterou *hraje*. Není tu ani za autora, ani za dramatickou osobu, nýbrž je touto osobou, byť jen fiktivně. Ba i ve výjimečném případě, že dramatik má ve své hře jako osoby „autora“ nebo „ředitele“, nezastupuje je herec, nýbrž představuje, hraje. Proto mluví herec všechno nikoli „svým“ hlasem, nýbrž hlasem své „osoby“ a nuance této mlavy nejsou výrazem jeho duševních stavů, nýbrž duševních stavů té osoby. Při hrubé osobě mluví hrubě, při jemné jemně; při jedné bude v zlosti „hřmít“, při druhé pištět. Rozumí se, že pro některou osobu může také zvolit za takovouto „organickou masku“ sama sebe, ale to nemění na principu nic; pak mluví — výjimečně — dramatická osoba jako on sám — a kdo z obecnstva to ví?

A dále: herec musí mluvit tak, jako by mluva jeho dramatické osoby byla *následek* duševního stavu jejího (nikoli hercova). Tedy: „citové neb snahové uchvácení je tu, hle slova a mluva, jež se z něho rodí“. Tento akt *zrození* (zdánlivého ovšem) řeči je důležitým požadavkem dramatickým a týká se nejen herce, jež musí třeba jednou mluvit tak, jako by „hledal slova“, podruhé je zase naopak ze sebe vychrlit, ale i autora dra-

matického textu. Řeč dramatických osob musí být formována tak, aby byla jakoby přímým následkem jejich duševního stavu, toho, či onoho. Musí činit — obsahem i mluvou — dojem improvizace; jen tak působí elementárním dojmem. Geniálním příkladem toho jsou řeči Shakespearových osob; ale i novodobí dramatikové realističtí vyhovují tomu požadavku, odporovanému ze života, z nejnovějších např. O'Neill. Princip sám ovšem není realistický; nýbrž psychologický, obecně lidský a nevylučuje stylizaci. Potvrzením pravidla je jen, je-li dramatikova osoba charakterizována jako frázista tím, že mluví řečí zřejmého „naučené“.

Jak schopnost přetělesnění, tak schopnost tělesného výrazu ukazují na to, že herec náleží k tak řečenému *motorickému* čili *pohybovému* typu lidí, jenž je z tří senzorických typů, obsahujících ještě typ zrakový (vizuální) a sluchový (auditivní), nejrozšířenější. Tyto typy znamenají jen *prevládající* ráz smyslového života u nějakého člověka a mohou se jak vespolek kombinovat, tak i specializovat. Jako je hudební typ zvláštním případem typu sluchového, je specializací typu pohybového typ *mluvní*. Charakteristika motorického typu (obdobně druhých) dána je třemi momenty. Lidé *motoricky* založení mají především vynikající *zájem* pro pohybové, vůbec *vnitřně hmatové* vjemy, jimiž se o pohybech a polohách svého těla dovídají. Věnují jim a jejich souborům, vznikajícím při každém jen trochu složitějším výkonu, bezděčnou a silnou pozornost, tak jako lidé druhých dvou typů si především všimají vjemů zrakových či sluchových. Zájem týká se buď pohybů celého těla (tělocvik, tanec, sport), nebo jeho částí, především mluvidel (mluvení, zpěv) a rukou (psaní, kreslení, hra na hudební nástroje, rozmanité ruční práce). V těsné souvislosti s tímto zájmem je *záliba* na takovýchto výkonech: vnitřně hmatové vjemy, jimi vznikající, jsou pro takového člověka pramenem neobyčejné libosti, ba rozkoše. „Já to rád dělám,“ říkají. Konečně za třetí — a i to je v souvislosti se zájmem a zálibou — mají tito lidé neobyčejnou *paměť* pro vnitřně hmatové vjemy a *zvláště pro jejich komplexy*, pročez se velmi snadno tělesným výkonům učí — jsou obratní, zruční — a výborně si je pamatují.

Tato paměť pro vnitřně hmatové dojmy je zajiště moment nejzávažnější; třeba však zdůraznit, že se netýká jen elementů, nýbrž i souborů, z čehož plyne, že musí být i paměť pro *vztahy mezi vnitřně hmatovými elementy*, a že je tedy spojena i se *smyslem pro tyto vztahy a jejich specifický ráz* a provázena i silnou zálibou, právě z těchto vztahů plynoucí. Význam tohoto *nadání pro vztahy* je v tom, že jím vstupujeme již do sféry umělecké; je nezbytnou podmínkou pro umělecké nadání

vůbec, což osvětlíme příklady z druhých typů vzaty. Malíř jako typ především zrakový musí mít nejen zájem, zálibu a paměť pro jednotlivé barvy, ale i, ba obzvlášť, pro jejich vztahy, tj. barevné harmonie, právě tak jako hudebník, speciální typ sluchový, zase nejen pro tóny, ale i jejich relace, tj. harmonie a melodie. Tento „*mysl pro relace*“ počítků a vjemů, pro *specifický ráz a zákonitost* každé z nich (neboť je i v jednom oboru relací velmi mnoho) je totiž nutnou a postačující podmínkou pro jejich *zákonité syntézy*, jež, obdobou se syntézami abstraktních představ, tedy s myšlenkami logickými, nazveme *myšlenkami názornými*. Malíř myslí v barvách a tvarech, hudebník v tónech, *herec ve vnitřně hmatových vjemech*; každý z nich chápe *zákonitost* jejich názorných relací, jež je tmelem jeho syntézy, jako *uměleckou logiku* svého oboru.

Nemůžeme se v této knize dopodrobna zabývat *logikou názorného myšlení hereckého*; vytkneme však aspoň její hlavní zákony. To je nejprve zákon *koordinace vnitřně hmatových impulsů*. Platí jak pro osobní, tak pro *dějovou* složku herecké postavy. Organismus lidský je celek vespolek souvislý; vznikne-li tedy v některé jeho části impuls toho a toho druhu, má tendenci rozšířit se i do všech částí ostatních a také se do nich rozšíří. Impulsy, jež tam vznikají, jeví se třeba navenek jinak, ale cítíme přesto jednotu jejich podkladu. Tak řečené „*pyšné*“ držení těla např. způsobeno je určitými energickými impulsy svalovými, jež, zachvátivše celý organismus, způsobují nejen energickou chůzi a „*silná*“ gesta, ale i zvučný hlas. I jako pozorovatelé *cítíme*, a to vžitím — tedy nejenom víme ze zkušenosti —, že „*to patří k sobě*“; nazvu tedy tuto zákonitou relaci „*harmonickou příbuzností*“. Velmi často užíváme tu i téhož slova pro všechny tyto vlastně různé projevy („*pyšná*“ chůze, *pyšné gesto*, *pyšná mluva*). Řečený zákon určuje pro herce i osobní *jednotu* herecké postavy, jež je dána, jak víme, *několikerým* současným zaměřením hercovým. Poněvadž každé z nich zachvacuje celý organismus, není možné kombinovat je tak, aby si odporovaly. Že např. „*pyšné*“ zaměření tělové nelze sloučit třeba s „*úzkostlivým*“, je jasné, poněvadž jejich charakteristické impulsy jsou spolu v rozporu; nelze je však sloučit ani částečně, např. *úzkostlivé* posuňky s *pyšným* tónem mluvy. S *pyšným obsahem řeči* (tedy dramatickým textem) však ano; zbabělci mohou pronášet ty nejhrdinnější řeči. Obrazově, pro dramatickou osobu, odpovídá tomu uvedená *dříve jednotnost její dynamické charakteristiky*.

Druhý je *zákon kontinuity herecké postavy*. Postava musí být i časově jednotná, stále táž. To je způsobeno nejen kostýmem a maskou, nýbrž i — a především — zaměřením na zvolený povahový ráz. Určitým trvalým zaměřením tělesným způsobí se *stejnoseměrné modifikace* všech proměnlivých výkonů, mluvy i hry, takže výkony ty bereme všeměs relativně, měříce je právě zaměřením. Tak např. hněvivé zaměření vede i k silné mluvě, jež je pro tu osobu jakoby normální. Má-li v dané chvíli mluvit tiše, je nutno herci řečené zaměření citelně potlačovat, což se navenek jeví jako nápadné „mírnění“ hlasu, ač, absolutně vzato, je hlas ještě dosti zvučný. Naopak zase určitou situaci žádána silná mluva znamenala by pro herce „bojácné“ zaměřeného citelně přepínání hlasu, i navenek pozorovatelné: pro *tuto* osobu je to už křik. Tak cítíme trvalé zaměření i ve všech vnějších projevech od něho odchýlných. Dramatická osoba je „stále táž“, ať dělá co chce; její charakter je souvislý, ev. souvisle se měnící. Těto logiky jednotného usměrnění hry i mluvy, provedeného tělesným zaměřením, nedosáhl by herec nikdy úvahami rozumovými. Obrazově odpovídá tomu též dříve zdůrazněná kontinuita dramatické osoby.

Konečně *zákon exteriorizace vnitřně hmatových impulsů*. Vyjadřuje časovou vazbu elementů, pročez platí pro variabilní složku mluvy a hry, tedy složku *osobně dějovou*. Každý impuls vnitřně tělový má tendenci rozšiřovat se *odstředivě*, zvnitřku ven, na povrch těla a dál do okolního prostoru. Přitom, zůstává ve v podstatě týž, se jen rozvíjí intenzivně a extenzivně. Jako příklad uvedeme hněv: nejprve jde o drobné vjemy vnitřně hmatové, odpovídající silnému a nepravidelnému chvění tělovému — toť hněvivá nálada. Pohyb proniká navenek, jeví se v křečovitých pohybech obličeje, nepravidelných výkřících, neurovnaných pohybech dupajících nohou a šermujících rukou, až skončí násilným činem. Všecky tyto pohyby jsou, jak patrno, obdobné ve formě prostorové i časové (tj. v rytmu), jenže stupňované v síle i velikosti. Všimneme-li si korespondujících duševních stavů (nálada, přecházející ve vášeň a snahou až v skutek) a rozvážíme-li větu konstatující tuto souvislost slovy „ze zlosti ho zbil či zabil“, vidíme, že relace hořejším zákonem daná je *názorná kauzalita organická*, tj. fyziologicky prožitá na rozdíl od kauzality mechanické, vládnoucí u strojů, jež však může býti také názorná, ovšem jen opticky, když např. takové působení páky na páku přímo „vidíme“. Obrazově odpovídá tomu kauzalita osobního jednání, o níž v kapitole příští.

Prameny herectví. Po tomto nástinu „herecké logiky“ obrátíme se k otázce, z jakých *pramenů* čerpá herec *materiál* svého umění? Tento materiál, z něhož herec synteticky vytváří své dílo, skládá se, jak víme, z elementů vesměs *dvojitých*, totiž ze spřežek prvku fyziologického s korespondujícím psychickým. Značili jsme je *f/p* a zdůraznili jsme, že ani *f*, ani *p* samo o sobě pro herce nepostačí a že mu hlavně jde o ten jejich vztah. Co se pramenů týče, jsou dva: *zkušenost vnitřní* a *vnější*.

1. *Vnitřní zkušenost hercova*. Je pramenem nejlepším, neboť tu může herec pozorovat *přímo* jak to duševní, tak tělesné (skrže vnitřně hmatové vjemy totiž) i jejich psychofyziologickou korespondenci. Látky poskytuje s dostatek hercův duševní život, reagující citlivě na své okolí, ať je jím příroda, nebo lidé, umění, zvláště literatura, aj. jevy kulturní. Tak si získá herec bohatou zkušenost psychickou, jež se dokonce neomezuje na city a snahy, k nimž má podle své individuality sklon, nýbrž rozmnoží je — hlavně vlivem umění — i o ty, jež jsou jeho povaze cizí, neboť jeho tvorba potřebuje všechny. Děje se to, jak jsme již při tvorbě dramatikově vyložili, fantazijním rozvinutím zárodků takových citů a snah, jež u něho jsou zakrnělé nebo potlačené. Pro herce je však příznačné, že mu nejde o tyto psychické stavy *samy o sobě*; to je výlučný zájem *lyrického básníka*, toužícího po jejich slovním vyjádření. Herci však záleží především na jejich *tělesném projevu*, který současně prožívá; k němu obrací hlavní svůj zřetel. Proto nenofí se do svého nitra, nýbrž naopak *vystupuje* z něho jako pozorovatel vnějška, kterýžto postoj pociťuje jako *citelné rozdvojení* svého já. Je to zajisté nejzazší případ sebepozorování, kde pozorovatel stojí proti pozorovanému takřka cize, kriticky, ač jsou oba vlastně táž osoba. Bezděčné zaujímání takového postoje k sobě samému (řekněme „hereckého sebepozorování“) při každé vhodné příležitosti je jistou známkou hereckého nadání.

Pěkně píše O. Scheinpflugová o takovéto máni v článku „Herec a jeho stín“: „Hrozné je ovšem, že herecká zvědavost chodí nakupovat a vyzvídat tak po čertech blízko, že se nejvíce specializuje na nás samotné. Míním onu citlivou, podvědomou kontrolu, které my herci podrobujeme celý svůj soukromý život. Herectví je prokletý hladový stín, který jde neodbytně s námi všude, i do nejobyčejnějších situací všedního života, poslouchá lačně a lstivě jako placený špión a zapisuje každou událost do notýsku podvědomé paměti, k ostatním zásobám, k nimž v čase potřeby sáhne.“ V dalším popisuje zajímavý případ již ze svého dětství, když jí zemřela matka. „Byla jsem nemocna opravdovou bolestí a otupělá pláčem — a přece si dobře vzpomínám, jak jsem si za pohřebním vozem najednou uvědomila sebe a celou situaci, jak jsem se slyšela divoce plakat a přelamovat dech bolestí. . . Takhle pláčem, když jsme hrozně nešťastní — říkala jsem si tenkrát. A teď se to ovšem dostavuje mnohem častěji.“

Význam životních prožitků pro umělce se v estetice (zejména německé, kde je první zdůraznil Dilthey) přeceňuje, zvláště soudí-li se diletantsky, že takový prožitek přejde

jen tak beze všeho do díla. Ani v lyrice není tomu tak, i tu musí být „přeložen“ do řeči a v tomto aktu „přeložení“ je *podstata* uměleckého, tedy ve formě, ne v obsahu. U herce znamená životní prožitek nejvíc, nicméně jen jako materiál, z něhož se musí teprve něco udělat. Ale právě u něho nejde jen o pouhý duševní stav, nýbrž o jeho současné ztělesnění, jež uloží ve své paměti. Vždyť např. city si nelze vůbec pamatovat, nýbrž jen mít. Vzpomínka na cit je vzpomínka na jeho průvodní jevy tělesné; je-li tato vzpomínka živá, navodí se jí snad cit sám, byť jen lehce. To platí pro nás všechny, tím spíše ovšem pro herce. Nepovšiml-li si herec tělesného výrazu nějakého svého duševního prožitku, je pro něho tento prožitek, byť byl kdysi sebesilnější a zvláštnější, mrtvým kapitálem.

2. *Vnější zkušenost hercova*. Týká se samozřejmě jiných lidí a je zase veskrze *nepřímá*, a tím nedokonalá. Neboť herec sice vidí a slyší lidi v jejich projevech, ale zrak a sluch nejsou jeho specifické smysly. Nemůže se tím tedy spokojit jako např. epický básník nebo malíř; jeho smyslem je smysl tělový. Musí tedy dovést to, co vidí a slyší, také cítit svým tělem, tj. — doslova řečeno — „prodělat“. Zprostředkovatelem je tu *napodobivý pud*, jedna ze základních tendencí nejenom člověka, ale vyšších organismů. Herec jako typ motorický vyznačuje se tak nápadným *nadáním napodobivým*, že je takřka obecné mínění laiků, že se schopnost napodobivá a herecké nadání vlastně kryjí, kterýžto názor je vyjádřen i obecným názvem *mimiky* pro umění herecké (z řeckého „mimesis“ tj. napodobení). Ačkoliv i Nietzsche jmenuje herce „ideální opici“, je tento teoretický názor nejen povrchní, ale vůbec nesprávný. Napodobivá schopnost je pro herce nutná, ale nikoli ještě postačující, o čemž svědčí četní artisté imitátoři, jejichž výkony jsou často překvapující svou věrností a velmi zábavné. Je to však stále jen zručnost, nikoli umění; chceme-li, je to jen *předstupaň* herectví, přes nějž je nezbytno herci pokročit výše, a to již při prostém sběru svého materiálu. Víme, že elementy jeho umění — řekněme „*herecké motivy*“ — jsou dvojité, obsahujíce nejen fyziologickou, ale i psychickou část a jejich vzájemnou korespondenci. Při vnější zkušenosti musí tedy herec respektovat též duševní stav svých lidí, což je možno jen tím, že *současně* s pozorováním vnějška *vžívá se i do jejich nitra*. To je požadavek opačný, než jaký jsme kladli při vnitřní zkušenosti hercově, jenomže hledíc k instinktivnímu jeho zaměření fyziologickému vzniká právě při vnější zkušenosti nebezpečí, že herec bude si hledět jen vnějšku, a opomine pronikat do duše. To také mnozí herci vskutku činí; materiálu tak získaného mohou sice upotřebit, ale jejich výkony neuspokojí, nepřesvědčí, protože jim chybí niternost. Takové sbírání motivů je ovšem nesprávné.

Za dob psychologického naturalismu kladla se na vnější zkušenost hereckou velká váha a herci v tom směru studovali s neúpornou a pečlivou pílí. Dnes, při opačné tendenci idealistické, považuje se tento pramen za málo významný. To je podceňování velmi neoprávněné. Ohromný význam vnější zkušenosti pro herce je v tom, že se jí jeho zkušenost vnitřní rozšiřuje tak, jak by toho sama o sobě nikdy nedokázala. Herec, tvůr-

ce postavy, seznamuje se jí — předpokládajíc správné její provádění, jak svrchu zdůrazněno — s velikým množstvím cizích individualit. Zajisté nejde o to, aby je kopíroval, nýbrž o to, aby tvořil sám, ale *podle nich*. Typizuje-li herec, musí typizovat z něčeho: jak má podat např. *typ* flegmatika nebo *typ* alkoholika, *typ* pubertní nebo *typ* diplomata (volil jsem úmyslně typy z různých hledisek) nežli syntézou provedenou z řady osob toho či onoho jmenovaného druhu? Syntézu ovšem má provádět sám, a nespokojit se pohodlně tím, že objeví individuum pro ten či onen typ význačné, jež kopíruje. — Ostatně — přes všechny teorie a jejich změnu — čerpají všichni herci z jmenovaného vnějšího zdroje *bezdělně*, vnímajíce svět, i když nechťejí, svým „hereckým smyslem“, tj. smyslem vnitřně hmatovým, třebaže prostředníkem je tu jejich zrak a sluch. Toto *odborné* zaměření na vnější svět platí i pro jiné umělce: malíř dívá se na vše jako na obraz, romanopisec jako na kus románu, herec ovšem jako na divadlo. Projevuje se to, tak jako dříve uvedené odborné zaměření vnitřní, často již v časném mládí jako známka příslušného talentu a stává se později, podporováno vůlí a zvykem, opravdovou mánií, jíž může umělec někdy až trpět (Flaubert).

Do vnější zkušenosti třeba započítat i to, co získá herec, zvláště začátečník, od druhých herců, vyspělejších, a zejména vynikajících. Že to je pro něho materiál velmi závažný, nelze pochybovat, je však též velmi nebezpečný. Je to materiál již umělecky stylizovaný a svádí k tomu, aby byl přejímán jen vnějšně, bez duševního prožití. Nicméně nelze jej přezírat — naopak má význam kromobyčejný. Herec tak jako každý umělec *musí vyjít* od nějakého vzoru, jenž je mu příkladem a povzbuzením. Jen slabý talent se utopí v epigonství, silný jde dál a vytvoří svéráznou variantu. Tak se tvoří *herecká škola* — byť neoficiální — vlivem hereckého génia a časovou jejich řadou *herecká tradice*, jež je nezbytným podkladem dramatické kultury určitého národa. Výkony velkého herce nelze fixovat jako díla jiných umělců; hynou každého večera a celé jeho umění hyne s jeho smrtí. Může žít dál jen těmi, kteří jdou jeho cestou dále vpřed.

Herecké motivy, obojí tu vyličenou cestou získané, ukládá herec do své paměti. Ale tato *motorická paměť* je zcela zvláštního rázu proti paměti pro vjemy ostatních smyslů, pročež musíme i o ní promluvit. Vnitřně hmatové vjemy, odpovídající podráždění nervů sensorických, jsou totiž spjaty s tělesnými *pohyby a polohami*, jež vznikly podrážděním nervů motorických. Motorická paměť tedy je koneckonců paměť pro pohyby, tj. schopnost, *opakovat* týž pohyb, kdy je třeba; řečené vjemy jsou jen prostředníky. Zapamatovat si věrně nějaký pohyb je tedy možno jen jeho přesným opakováním — *cvičením* toho pohybu. Při tom pozorujeme zcela zvláštní pochod: čím více se pohyb nacvičuje, tím více ustupuje do pozadí náš vjem tohoto pohybu. Jako by se čím dál víc vypínaly naše nervy sensorické, přenechávajíce činnost

jen motorickým — až se vypnou docela: pohyb se *automatizoval*. Ve skutečnosti nejde o úplné odpadnutí vnitřně hmatového vjemu, nýbrž jen o jeho *zjednodušení na minimum*. O automatickém pohybu lze tedy říci: vím, že jsem jej udělal, vím, co jsem udělal, ale nevím, *jak* jsem jej udělal.

Automatizace pohybu je nesmírně důležité zařízení našeho organismu, jímž se projevuje *princip ekonomie*, platný dokonce v světovém řádu vůbec. Zatlačením vnitřně hmatového vjemu ulehčí se totiž našemu vědomí tak, že je schopno věnovat se současně s pohyby jiným potřebným úkolům. Mluvíme, píšeme atd. a myslíme na to, co mluvíme a píšeme, nikoli již na to, jak to děláme. Tak je tomu i v herectví. Vnitřně hmatové vjemy složitých tělesných výkonů stávají se cvikem zkratkami pouze orientačními. Právem jsme tedy nazvali pohybové prvky vnitřně hmatové *fyzilogickými*: jsou jimi, když se pohyby automatizují. Schopnost herecké paměti je tím větší, čím snadněji k této automatizaci dochází. O přesnosti a neomylnosti automatických pohybů vůbec netřeba ztrácet slov; je obecně známá.

Herecké motivy, uložené v hercově paměti, jsou tedy automatizovány; to znamená ovšem jen, že jsou (skoro) zbaveny své smyslové složky „*odmyslněny*“, nikoli však, že chybějí korespondující složky duševní. Fyzilogické — teď možno říci: takřka fyzické — stává se tímto procesem pro herce skoro jen pouhou *značkou, symbolem* určitého duševního stavu či děje. Úhrn těchto značek tvoří *hercovu osobní techniku*. Samozřejmě roste nejen jeho studiem, nýbrž i vlastní uměleckou praxí. Dlužno ji rozeznávat od „herecké“ techniky v obecném smyslu, jež je nějakou soustavou hereckých motivů sloužící účelům školení. Její motivy jsou konvenční spřežky pohybů a příslušných k nim „významů“, vzniklé zploštěním a schematizováním bývalé snad korespondence psychofyzilogické. Takovými soustavami bylo slovo „*technika*“ zdiskreditováno — nejen v herectví, ale i v jiných uměních — tak, že diletanti mluví o technice jako o něčem nižším, pouze řemeslném. Skutečná osobní technika není řemeslem, nýbrž podstatnou částí umělcovy tvorby; že je právě při herectví — ač nikoli jen při něm — tak hmotná, tak tělesná, nemůže jí být k necti. Vždyť jí je ztělesněna umělecká myšlenka, neboť *každý skutečný umělec myslí ve svém materiálu a jeho názorné myšlenky* umělecké nezadají si v hodnotě s kterýmikoliv abstraktními idejemi. Umělecké myšlenky nepotřebují to, aby byly — k dodání ceny — nácipávány vysokými idejemi; tak činí jen ti, kteří jejich specifické hodnotě nerozumějí. Je-li umělecká technika řemeslem, pak je to řemeslo posvátné.

Ale ani obecnou „hereckou“ techniku, tvoří-li dobrý a výchovně účelný systém, nelze zavrhnout; její cena je ovšem jen pedagogická. Jako musí začátečník vyjít od někoho, tak má vyjít i z něčeho. V tom směru je herectví bohužel na tom špatně, vzpomene-li např. na soustavnost školení ve výkonném umění hudebním nebo jen v tanci. I mimohercké cvičení těla, hercova nástroje, má tu odůvodněný praktický význam.

* *
*

Tvorba hercova. Obrátíme se teď k popisu a rozboru konkrétní tvorby hercovy, tj. ke genezi určité jeho herecké postavy. Rozmanitost tohoto pochodu je velká, nejen u různých herců, ale i u téhož při různých případech. Nicméně lze tu přece vytknout určitá typická *stadia*, jež sice teoreticky po sobě následují v určitém postupu, ale v praxi, hledíc k rozsáhlosti a bohatosti pochodu, se jako částečné pochody navzájem předhánějí, opožďují a proplétají.

Předem budíž řečeno, že „dramatická osoba“ tak, jak je dána textem dramatikovým (viz kapitolu předešlou), je *řídící představou*, regulativem pro celou tvorbu hercovu; nic více ale také nic méně, zvláště uvážíme-li, že textová role je úplně obsažena v mluvě herecké postavy.

a) *Stadium přípravné*. Východiskem hercovým je ovšem jeho textová role, již se musí naučit nazpaměť. Z čtených vět textu vyciřuje herce jak výraz mluvy, tak průvodní mimiku a vůbec svoji hru. Přibírá k tomu zajisté i případné autorovy poukazy v poznámkách, jež jsou buď věcné („hlasitě“, „usedne“), nebo náladové, nezřídka obrazně řečené („trpče“, „jakoby duchem nepřítomen“). Psychologický pochod je ten, že z textu (a poznámek) vznikají v herci určité *reálné* stavy duševní, jež vytvářejí jeho mluvu i hru, což označíme schématem

(I) text → duševní děje reálné → tělesný výkon

kde šipky značí příčinný svazek, tj., co čím je způsobeno, vyvoláno.

Příznačné pro toto stadium je dvojí: Předně, že uvedený tělesný výkon (mluva a hra) odpovídají již (do jisté míry ovšem) částečnému dramatickému ději, nikoli však ještě dramatické osobě, a za druhé, že to je dosud vlastní výkon hercův, tj., že mluví a hraje *za sebe*, a ne za dramatickou osobu, kterou má představovat. Podobá se tedy jeho výkon spíše výkonu recitátorovu, rozšířenému ovšem o projevy mimické (v širším slova smyslu). Na tomto stadiu zůstávají vůbec četné výkony

hereckých diletantů; hereckou postavu přenechají totiž jen masce a kostýmu.

b) *Koncepce postavy*. Touha opravdových herců nese se ovšem k tomu, stvořit postavu, jež by byla obrazem určité dramatické osoby. A tak se pro ně počíná tvůrčí akt teprve *konceptí statických* elementů postavu determinujících.

Veliký herec německý Fr. Mitterwurzer o tom praví: „Pohroužím se celý do básně. Účinkuje-li na mne, přepadne mne brzo zvláštní stav, v němž vidím své postavy živě, hmatatelně, v jejich popsanych i nepopsaných projevech nikoli *před sebou*, nýbrž *v sobě*. Co mám být a jak to mám být, stojí ve svých podstatných formách, naplněno svým citovým obsahem, vlastně jedním rázem před mou duší. Podle toho poznám, že mohu roli hrát.“

Zpravidla je ovšem takových konceptů více, a to částečných; jako všechny koncepce nastupují náhle a úplně libovolně v časovém pořadí, osvětluje jako elektrické jiskry průběh tvoření někdy až do samého konce. Hořejší citát ukazuje, že jsou *vnitřně hmatové* povahy; týkají se toho, co jsme nazvali „organickou maskou“ hercovou, tedy hlavně např. základního držení těla, základního tónu hlasu — zkrátka tělesného „*zaměření*“. Víme z dřívějšího, že všechny tyto stabilní elementy postavy odpovídají určitým vlastnostem dramatické osoby, vnějším i vnitřním. Mají-li být bezpečné, musí však herec znát již *celý* text hry, a nikoli jen svou roli, jež by ho mohla svést ke koncepci falešné, již by později — při společných zkouškách — již těžko napravoval.

Tak např. může mnoho vět role svědčících o hněvu vést k domněnce, že dramatická osoba je zlostná. Ale nemusí tomu tak být — snad je to dobrák mající v kuse jen mnoho vážných příčin se zlobit (otcové nezdárných dětí!). Jen tehdy, upadá-li v hněv již z nepatrných důvodů (např. král Lear v první části dramatu), je to osoba zlostná.

Nedomnívejme se však, že herec dochází k svým konceptům takovými rozumovými úvahami — ty mají v oblibě mnozí režiséři, kteří je pak zbytečně a marně vykládají svým hercům, protože ti pracují intuitivně. Herci, jenž se vžije do hry, je např. něčím přirozeným upadat v hněv po urážlivé větě svého partnera, kdežto v případě, že má podle svého textu reagovat hněvem na výrok celkem nevinný, cítí instinktivně, že musí zvýšit trvale svoji dráždivost, tj. zaujmout „*hněvivé*“ zaměření. Potřebuje-li tedy již herec nějaké směrnice pro svou koncepci, pomůže mu spíše konkrétní nějaká charakteristika, třeba i populární („je to vztekoun“, „jen vrčí“) a z téhož důvodu jsou mu vítanější autorské poznámky náladové a metaforické nežli věcné, byť se to zdálo na první pohled překvapující. Bytkowski (G. Hauptmanns Naturalismus und Drama) je na omylu, posmívá-li se hojným a podrobným popisným poznámkám dramatiků jako z většiny ne-

smyslým; zapomíná, že nejsou určeny obecnstvu (divadelnímu — nikoli čtenářům textu!), nýbrž *hercům*. Uvádí např. poznámku Hauptmannovu ze hry Před západem slunce: „Na cestě z hospody je vidět tmavou postavu . . . je to sedlák Krause, jenž jako vždy odchází z hospody poslední“ a ptá se, zdali je možno vidět to „jako vždy“? Není, a přece je: herec, který toto „jako vždy“ čte, ví líp, jak má odcházet, než kdyby mu to bylo věcně dopodrobna popsáno. Naproti tomu věcné popisy, zvláště mimické, jsou leckdy herci proti srsti, cítí-li totiž, že to není *jeho* výraz. Protože dramatik užívá poznámek pro to, aby zachytil co možná úplně svou vlastní vizi scénickou, plyne z toho pro herce příkaz, aby je plnil sice *bez výjimky*, ale jen podle jejich *intencí* — jinak je v jejich provádění volný. Tedy známé „podle ducha, ne podle litery“.

Částečné koncepce řídící hereckou postavu mohou se týkat též masky v obecném slova smyslu (např. věcně zachmuřená tvář), ale i v užším (třeba špičatá bradka), ba dokonce i oděvu. V jak úzkém vztahu jsou tyto momenty k tělesnému zaměření hercovu, zmínili jsme se již dříve. Sem třeba započíst též koncepce „hereckých motivů“, charakterizující osobu hojným jich užitím.

Tyto a jiné *řídící ideje* jsou vesměs *názorné* a velkou většinou vnitřně hmatové. Je to zkrátka „*přetělesňování*“. Jen výjimečně spatří též herec sebe v duchu před sebou v nějaké masce a šatu. Všecky částečné koncepce postavy jsou pro herce v tvůrčí době velikými a radostnými objevy, ačkoliv jsou zhusta — po rozumu literárních teoretiků, kteří žádají si hluboká pojetí filozofická — tak „*všední*“, jak jen možno. Vypravuje se např., že Rostandův Cyrano vznikl z nesmírné touhy Coquelinovy hrát roli, v níž by si mohl — kroutit kníry.

c) *Provedení postavy*. I pro předešlé stadium platí psychologické schéma (I) nabývající jen statické povahy:

(II) text (celý) → duševní ráz → přetělesňování

Čím dále však postupuje koncepce postavy, tím více cítí herec, že řeči role jsou něčím hodně vnějším. Soustřeďuje se tedy v tomto stadiu především na svoji postavu, usiluje o to, aby ji *scelil* a aby *usměrnil* podle stabilních jejich složek i složku variabilní — její hru. Tato činnost hercovu je převážně *reflexivní*, ale ovšem nejde tu o myšlení abstraktní, nýbrž *názorné*, zůstávající ve svém uměleckém materiálu. Hlavní jeho zákony jsme vytkli již dříve a je zřejmo, že scelování postavy, syntéza částečných konceptů, děje se podle zákona koordinace vnitřně hmatových impulsů a výsledek jeho je dokonané přetělesnění

hercovu. Usměrnění hry postupuje podle zákona kontinuity herecké postavy, transponujíc tak vlastní hru hercovu (z prvního stadia) jeho přetělesněním do jiné, žádoucí tóniny. Tak vzniká tedy nejen budoucí „dramatická osoba“, ale i *osobní* její složka dramatického děje, jenž se sceluje též formací hercovu tělesného projevu podle zákona exteriorizace vnitřně hmatových impulsů, názorně prožívanou kauzalitou. K tomu všemu přistupuje však v tomto stadiu, jež je již stadiem společných zkoušek, vliv ostatních herců, resp. jejich postav, zvláště mluvy a hry. Týká se v prvé řadě sice také mluvy a hry hercovy, jež se formuje ve smyslu kauzálního nexu akce a reakce, ale někdy je nutno herci přizpůsobovat též pojetí postavy. Vliv je ovšem vzájemný; mohli bychom to nazvat *koadaptací*. Vytváří se tak spoluphra herců, do níž zasahuje, jak uvidíme, již režisér, přihlížející k tomu, aby dramatický děj tak vznikající byl pragmatický.

Je dobře, stýkají-li se herci určitého dramatu již od počátku studia. Proto lze tzv. „čtení při rozdělených rolích“ jen schvalovat, neboť už při něm se navzájem orientují, ne tak o díle, jako spíše o sobě navzájem.

Z toho ze všeho je patrné, že toto třetí stadium, ač především syntetické, má též úkol analytický, spočívající v *propracování* herecké postavy, ovšemže již v rámci celkového pojetí. Z řídicích koncepcí rozvíjejí se tu názornou logikou nové a nové podrobnosti, obohacující se ještě o další vlivem souhry. Zejména musí si herec ze souhry vyplnit ty chvíle svého pobytu na scéně, kdy nevede akci, aby jeho hra byla souvislá. Že při tom všem nade vše důležitou roli hraje *hercova technika* v tom smyslu, jak jsme o ní svrchu pojednali, je nabitelné. Vždyť osobní hercova technika je nejbezpečnějším pramenem jeho umělecké invence a tak jako každý pravý umělec má i herec nejvíce a nejlepších nápadů při práci, nejméně při teoretizování.

Z hlediska psychického dokonává se v tomto stadiu hercovu předušeň. Prožitek psychofyzilogické korespondence mezi předušeňním a přetělesněním dostupuje vrcholu; celková kompozice postavy se prohlubuje a zpodrobňuje vztahy, jež dříve, při pouhém čtení textu, zůstaly herci skryty a jež teď, při spoluphrě, jasně vyniknou, žádajíce ztělesnění. Tvůrčí pochod je tedy v této etapě mnohotvárný, a nelze jej zachytit jedním schématem, jako v případech předešlých. Tolik však platí i teď, že podnětem tělesné akce hercovy jsou stále ještě jeho *reálné* duševní pochody, ať již odkudkoli přišlé.

d) *Fixace postavy*. Toto stadium patří stejným právem za stadium druhé jako za třetí, je vlastně závěrem každého z nich. Již své koncepcí fixuje herec, zapisuje je — obrazně řečeno — do své paměti, tj. do paměti motorické. Jako malíř zachycuje svůj barevný neb tvarový nápad štětcem neb tužkou, aby jej ustálil pro další tvorbu, tak činí i herec. *Herecká skica* provedena je ovšem v hereckém materiálu, tj. vnitřně hmatovém, a to v hercově vlastním těle. Je to tedy fixace *subjektivní* a herec ji provádí *automatizací*, jakž jsme popsali při rozboru hercovy „techniky“. V období s výtvarníkem lze jít dále: dříve popsané fixace hereckých zkušeností vnitřních i vnějších jsou *herecké skicy studijní* právě tak, jako jsou třeba malířské nebo sochařské studijní skicy: oboje mají účelem jednak sbírat materiál pro budoucí tvorbu, jednak cvičit technickou schopnost. Herecká skica *koncepční* je dvojího druhu: analytická, zachycující nějaký detail, např. „příznačný motiv“ pro tu či onu postavu, nebo syntetická, fixující trvalý rys její, tedy především určité „zaměření“.

Stejnou cestou, totiž automatizací, fixuje pak herec v stadiu provedení, tj. kompozice a adaptace postavy své dílo až do úplné hotovosti, podoben malíři, jenž na podkladě původních náčrtů vyhotoví svůj obraz. Ovšem i tento hercův „obraz“ je zase vnitřně hmatový a je „vyhotoven“, tj. automatizován v jeho vlastním těle; ba třeba poznamenat, že i zapamatování textu, jež jsme zařadili do prvního stadia, stává se pro herce víc aktem paměti motorické, speciálně *mluvní*, než paměti logické. Touto zvláštní povahou své fixace shoduje se herec zase s výkonným umělcem, zvl. hudebním, jímž ostatně jako operní zpěvák zčásti je.

Z našich dosavadních výkladů je zřejmo, proč má dokonalá hercova technika tak pronikavý význam pro jeho tvorbu. Zajisté, že nová herecká postava žádá na herci nové koncepcí, ale jejich fixace je tím rychlejší, snadnější a dokonalejší, čím jsou herecké motivy, osobní zkušenosti hercovou získané a motorickou pamětí automatizované, hojnější a rozmanitější. Tím více to pak platí o stadiu „provedení postavy“, kde úkol, zapamatovat si, tj. automatizovat celou hereckou postavu, ovládat ji s jistotou až do podrobností, je velmi náročný. Nadprůměrná schopnost motorické paměti je ovšem pro herce vítaným darem, ale, tak jako v jiných uměleckých oborech, neosvobozuje takovéto technické nadání od cvičení, nýbrž spíše k němu tím více zavazuje. Je totiž nejvýhodnější podmínkou pro *hereckou šíři*, tj. pro schopnost, vytvářet postavy co možná rozmanité, vespolek odlehle, ba až protichůdné.

Ale nejzávažnější vlastnost automatizace pro konkrétní tvorbu hercovu je již dříve námi vytknutá *ekonomizace*, způsobená zjednoduše-

ním *duševní* stránky výkonu. Čím dále postupuje již od druhého stadia pochod fixace hercovy postavy, tím více ustupuje do pozadí moment psychický. Vytkli jsme při prvním i při druhém stadiu, že kauzální primát mají reálné duševní stavy hercovy, způsobující jeho tělesný výkon. Hercova duše je jimi zaujata zcela. Čím dále však postupuje automatizace, tím víc se *ulehčuje* jeho vědomí, čímž jedine je umožněno, aby své duševní já rozpoltil na dvě, *pozorující a pozorované*. To je nutná podmínka hercovy *autokritiky*, již zajisté mít musí. Toto rozdvojení, do jisté míry až vzájemné odcizení obou částí hercovy duše je jeho aktem nejtěžším a je umožněno jen tím, že já pozorující je jeho vlastní, kdežto já pozorované je předuševněno, tedy již tím mu relativně odcizeno. Na druhé straně postupující fixaci výkonu stávají se, prakticky vzato, zbytečnými reálné duševní stavy hercovy jakožto agens tvoření a s dokonanou fixací, což znamená při normálním průběhu tzv. generální zkoušku, mohou odpadnout. Na tomto stanovisku zůstává stát *herec virtuos*, omezující se obyčejně na několik skvělých rolí. Psychologické schéma tomu odpovídající není vlastně psychologické a zní jednoduše: tělesná (automatická) reprodukce.

e) *Definitivní výkon*. Ponechávající stranou rozdíl fixace objektivní a subjektivní, mohli jsme vést paralelu mezi tvorbou hereckou a výtvarnou. Tu i tam byly skicy studijní, skicy koncepční, až konečně dokonaná fixace díla. Ale tu končí paralela a ukazuje se zásadní rozdíl mezi dílem výtvarným jako nečasovým a hereckým jako časovým. Když malíř domaluje obraz, je jako tvůrce hotov; na výstavu pošle jen obraz, ne sebe. Herec, jenž dokonat automatizací fixaci své postavy, musí na jeviště poslat sama sebe, neboť jeho postava je nejen v něm, ale musí se vyžít ne pouze v prostoru, nýbrž i v čase. V tom je tedy herec podoben skladateli, jenž, složiv např. skladbu pro klavír, jde na koncertní pódium, aby ji sám zahrál. Z prvního dílu víme, že skladatel je v tomto případě (nikoli ovšem nutně!) sám sobě výkonným umělcem. A totéž platí o herci v tomto posledním stadiu, jež se normálně počíná premiérou díla: po dokončené fixaci postavy je herec *svým vlastním výkonným umělcem*,* a to ovšem nezbytně, právě tak jako tanečník, protože nemají speciální písmo, jímž by dostatečně fixovali své dílo objektivně, tj. pro jiné.

Není tedy správné mínění např. Tairovovo, že herec musí tvořit, kdy je třeba, a to dochvilně — dnes od sedmi do desíti — a ne, kdy by chtěl. Průběhem uvedených čtyř stadií herecké tvorby si herec své dí-

lo připraví, koncipuje, provede (subjektivně) a fixuje. V pátém stadiu je vlastně výkonným umělcem, ovšem sám sobě; neřekneme sice, vzpomínající na rozbor výkonného umění, že teď své dílo již jen reprodukuje, ale *dotvořuje je*, racionálně automatizované, *iracionálními nuancemi*. Odkud tryská jejich pramen? Z tělesného výkonu.

Již několikrát jsme mluvili o tajemném vztahu mezi duševními stavy člověka a jejich tělesným výrazem. Upozornil jsem i na to, že tak řečená Jamesova—Langeova teorie obrací běžné mínění, že city jsou příčinou výrazu, v opak: výraz je příčinou citů, a to tím, že vjem tohoto tělesného výrazu je cit. To je teorie; faktum však je aspoň to, že se vnímáním tělesného výkonu vsugeruje cit jemu odpovídající a to v míře obzvlášť nápadné, jde-li o vnímání *sebe sama*. Zkusme např. při úplném duševním klidu kabonit čelo, vyrážet výkřiky, rozhazovat rukama, dupat nohama! Ucitíme ihned, jak se v našem vědomí objeví něco jako *hněv*. Není to hněv skutečný, reálný, je to jen jakýsi jeho fantóm nebo stín; není však zase neskutečný, pouze myšlený, neboť jej opravdu prožíváme, byť jen jakoby v jakémsi náznaku, v jakési transpozici do říše imaginárního. Těžko je najít pravý název. Není „zdánlivým citem“, poněvadž jej určitě máme. Je podložen reálnými vjemy vnitřně hmatovými, pocházejícími z našeho výkonu, a vznáší se nad nimi jako jejich odraz. Mezi „skutečným“ citem a jím je nejspíše asi takový rozdíl, jako mezi vjemy a obrazy fantazie, rozdíl, jenž právě u tělových dojmů je nejmenší, ne-li plynulý. Nazveme city a vůbec duševní stavy takto vzniklé *imaginárními*. Pochod, jímž vznikají, je zřejmě *autosugesce*. Obdobné stavy duševní u obecenstva jsou výsledkem sugesce z výkonu hercova, diváky vnitřně napodobeného.

Herec, přistupující k svému výkonu s dílem dokonale fixovaným, je, jak jsme slyšeli, psychicky do té míry ulehčen, svoboden, že může nejenom být kritickým pozorovatelem sama sebe, tj. své „postavy“, ale že se může po své vůli *vžívat* do svých tělesných výkonů a tím budít v sobě řečené duševní stavy imaginární. Tyto imaginární stavy, zastupující teď dřívější, automatizací pominulé stavy reálné, *působí* obdobně jako ony: ovšemže tvoří již jen *drobné změny* na jeho tělesném výkonu, iracionální nuance, jež by nebylo možno ani herci pro jejich křehkost fixovat; jsou *improvizací* chvíle. Nicméně, jako při výkonném umění vůbec, jež jsme nazvali „uměním nuancí“, jsou právě tyto malé odstíny ohromnými ve svém účinku na obecenstvo, protože v nich cítíme odúševněnost hercova výkonu. Psychologický obraz tohoto posledního stadia hercovy tvorby tedy je:

(III) (autom.) tělesný výkon → imag. stavy duševní → impro. odstíny výkonu

Jedna z populárních otázek herecké teorie již od XVIII. století je: má být hrající herec „v roli“, nebo „nad rolí“? Rozřešil ji již Lessing (Hamburská dramaturgie) zcela ve smyslu svrchu uvedeném: „Myslím, že umí-li herec napodobit všechny vnější známky a znaky, všechny proměny těla, o nichž se poučil ze zkušenosti, že vyjadřují něco duševního, uvede se jeho duše dojemem skrze smysly na ni způsobeným samovolně do stavu odpovídajícího jeho pohybum, postojům a zvykům. Naučit se tomu způsobem sice do jisté míry mechanickým, ale založeným na určitých nezměnitelných zákonech, je jediný a pravý způsob hereckého studia.“* Z našeho výkladu i schématu je patrné, že herec musí být v typickém svém duševním rozdělení i při hře nejen tak vzdálen od své postavy, aby ji mohl ovládat, nýbrž současně tak s ní sblížen, aby mohla uchvátit jeho svého a tím vést k jakémusi druhotnému, odvozenému oduševnění. Jak silně jej uchvátí, záleží nejen na citlivosti herce vůbec, nýbrž i na dispozicích chvíle. Proto jsou reprízy dramatického díla v tomto směru dosti různé, leckteré lepší než premiéra, ale také nápadně horší, ač výkon je zhruba týž. Záleží to, jak herci říkají, „na náladě“. Někdy se „do ní dostanou“ hned se vstupem na scénu, jindy až později, ba vůbec ne. I nálada hlediště má na tom podíl. A rozumí se, že i daná herecká postava, to i tehdy, je-li dramaticky dobrá. K některé herec přilne, s jinou se ne a ne sprátně — právě jako s lidmi.

Typy herců z hlediska psychologického plynou z předešlého popisu hereckého tvoření a také jsme se jich tam již dotkli. Herec diletant, spokojující se stadiem a) je krajním případem typu *emocionálního*, tvořícího jen z emocí reálných. Herec virtuos, končící stadiem d), je naopak typ čistě *intelektuální*, ovšem ve smyslu reflexe názorné, tj. vnitřně hmatové. Mezi oběma krajnostmi stojí herec umělec jako typ *smíšený*, používající pro konečné stadium emocí imaginárních, umělých. Podle „*herecké šíře*“ lze stanovit typ *univerzální*, schopný podat herecké postavy velmi rozmanitě; zdůraznit třeba, že tu nejde jen o bohatou schopnost předuševnění, nýbrž též, ba dokonce na prvním místě, o mnohostrannou schopnost přetělesnění. Proto se mění hercův repertoár s věkem aspoň částečně (i starší herec může hrát mladistvé postavy!) a proto je mnohem hojnější typ *specialisty*, omezeného na užší okruh postav navzájem příbuzných. Není však nutno, ač se to často vyskytuje, aby tyto postavy byly též příbuzné herci samému: je známo např. že největší herečtí komikové nebyli zpravidla lidé veselé povahy a zábavného chování ve společnosti. Zdůraznit třeba, že *obojího* druhu herci mohou být umělecky znamenití; ostatně rozdíly v herecké šíři jsou plynulé, takže např. výše uvedený speciální typ komika může do svého oboru zahrnovat ještě řadu velmi odlišných postav.

Roztřídění hereckých postav bylo by stejně vědeckým úkolem jako obdobné roztřídění dramatických osob, s nimž by se sice v mnohém shodovalo, ale nekrylo, protože klasifi-

kační hlediska by byla jiná, nikoli obrazová, nýbrž technická. Tak např. lze postavy dělit podle hercova zaměření na všestranné a jednostranné, což jen zhruba odpovídá hlavním a vedlejším osobám (dělení podle závažnosti osoby), spíše osobám „provedeným“ a jen „skicovaným“, vystupujícím v episodních rolích, pro něž postačí herci jedině, ale význačně zaměřeni. Známé „masky“ v komedii dell'arte jsou vlastně typy hereckých postav, nikoliv osob, protože je každá z nich dána ustálenou maskou i kostýmem, ale může představovat dosti různé dramatické osoby. Zajímavý je vztah mezi *určitou* dramatickou osobou, třeba Hamletem, a hereckými postavami, jež různí herci z této role učiní. Tato mnohoznačnost (v níž je např. půvab „nového obsazení“) je důsledkem kusosti textové fixace, a není tedy slabinou, nýbrž naopak předností dobrých dramatických děl. To jsou pak slavné typy dramatických osob, žijící v tisících podobách vpravdě nesmrtelným životem.

Co je *hlavní* pro dramatické dílo: dramatické osoby, či dramatický děj? Tento vleklý spor literárních teoretiků je příznačný pro „textové“ zaměření na drama, kladoucí je jakožto „dramatickou báseň“ *vedle* básně epické a hledající jejich rozdíl právě v primátu osoby, či děje; neboť i epos — román, novela, povídka — má osoby i děj. Dříve se soudilo, že v epice je hlavní věcí děj, osoby jsou vedlejší, kdežto v dramatu jsou hlavní osoby čili, jak se říká, *charaktery*. Děj je tu jen proto, aby se jím projevovala jejich aktivita, jež je právě vyznačuje jako „dramatické“; je tedy děj pouze prostředkem k cíli. Novější teoretikové kloní se k opačnému názoru: pro epos jsou hlavní věci osoby, pro drama děj. Zajisté, že k tomu přispěla změněná povaha moderního eposu, tj. románu, jenž se převážně věnoval psychologické analýze svých osob, zanedbáváje zhusta vnější děj, a také moderního dramatu, jež většinou nemá „hrdiny“. Ale rozhodla tu i teoreticky obecně přijatá formule, že podstatou dramatu je *boj*; úkolem dramatu je tedy předvést nám děj jakožto boj sporných stran a charaktery jsou jen prostředkem k tomuto konci.

Již tato možnost — a třeba dodat: částečná oprávněnost — *obou* uvedených *protichůdných* názorů svědčí o tom, že tímto způsobem se rozdíl mezi eposem a dramatem nerozřeší. Rozdíl ten, jak již víme, je bytostný: jde tu o dvě různorodá umění a srovnávat jedno z nich s *kusým* druhým je zásadně pochybené. Epos a drama liší se od sebe noeticky, tj. existenční formou, v níž nám poskytují svůj materiál. Je jasné, že i v románu např. mohou být osoby jako charaktery a děj jako boj — ale tyto osoby jsou tam popisovány a tento děj vyprávěn, kdežto v dramatu jsou osoby představovány a děj předváděn. Z tohoto *základního* rozdílu plynou všechny ostatní jako odvozené, druhotné.

Ústřední pojem dramatického umění je *lidské jednání*, jež jsme si definovali jako takovou akci osoby, již se má působit a působí na osobu druhou. Požadavek, aby drama obsahovalo jednání, je podmínkou nejen nutnou, ale i postačující; jím se obsah dramatu ve své podstatě vyčerpává.* Zajisté může být jednání i v eposu, ale je tam jen případné, nikoli nutné. V románě mohou být též popisováni lidé, kteří (nebo: když) spolu nejednají, a líčeny i ty děje, jež nevznikají vespolečným jednáním lidí — to vše bez újmy na jeho podstatě. Proto jsou obecně „osoby“ a „děje“ v eposu mnohem samostatnější a na sobě nezávislejší elementy než „osoby“ a „děje“ v dramatu. Nedejme se mýlit týmiž slovy! V dramatu nejsou osoby, nýbrž dramatické osoby, nikoli děje, nýbrž dramatické

děje — a tato specializace je způsobena právě jednáním. Oba tyto (nám již známé) elementy dramatického díla jsou atributem „jednání“ tak spřeženy, že jsou z nich pojmy *souvztažné* (korelátní), tj. takové, z nichž žádný nemůže existovat bez druhého. Dramatické osoby jsou ty, jež jednají s jinými; ale toto vespolečné jejich jednání je právě dramatickým dějem. Mohlo by se namítnout, že i v dramatech nacházíme osoby, jež aspoň někdy nejednají a děje, jež aspoň zčásti nejsou jednáním. Ano, ale všechny tyto případy jsou právě — nedramatické. Není pochyby o tom, že umělecká *praxe* nám poskytuje díla víc nebo míň dramatická; teorii však musíme odvodit z těch zcela dramatických.

Obrátíme-li se teď k rozboru dramatického děje, a především k psychologické analýze *lidského jednání* jako jeho základu, musíme být stále pamětlivi toho, že jde o dramatický děj předváděný, tedy názorný. Názorný je ovšem jen jeho podklad, námi jako diváky vnímaný: mluva, chování a činy osob, daných nám taktéž názorně svým tělesným zjevem. K tomu přistupuje naše vlastní interpretace tohoto vjemu, *obrazová představa*, jež nám odkrývá myšlenkový i citový význam toho všeho, odhalujíc nám tak niternou stránku vnějšího dramatického dění. Jak vzniká u nás jakožto obecenstva tato obrazová představa dramatického děje, k řečenému vjemu se přidružující?

*Jednání osobní**

Abychom navázali na kapitolu předešlou, analyzujeme nejprve „*osobní jednání*“, tj. duševní pochod určité osoby, jež jedná vůči osobě jiné. Tato první osoba (I) je tedy aktivní, kdežto druhá osoba (II) je pro nás prozatím pasivní, lépe řečeno jakoby pasivní, protože se o její aktivitu ještě nestaráme. Osobní jednání lze tedy schematicky označit

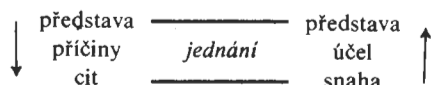
I —————> II

a je to vztah jednosměrný, ježto *od* I vychází a *ke* II dospívá, a nesouměrný, protože jej nelze obrátit: jednání I ke II není totéž jako jednání II k I.

Rozpomeňme se ještě, že jednáním osoby I může být (podle naší definice) nejenom čin, ale i chování a mluva, resp. řeč, jen když tím osoba I chce působit a působí na osobu II, a ptejme se, jaká je příčina jednání osoby I? *Přímá* příčina čili *pohnutka* (*motiv*) jednání je vždycy *cit*; *snaha* k němu se družící není než jeho motorickým reflexem a její zaměření k osobě jiné tvoří už vlastně jednání, byť třeba jen zárodečné, je jen třeba je rozvinout, aby bylo pozorovatelné i pro jiné.

Druhotnou *příčinou* bývá ovšem velmi často nějaká představa neb myšlenka; musí však být vždy citově zbarvena. Tzv. „chladné jednání“ je též motivováno citem, jenomže navenek potlačeným, ale proto ne slabším, než je třeba vnějšně výrazná vášeň (např. nenávisť proti hněvu). Je-li naproti tomu řečená představa neuvědomělá, jde o jednání pudové či instinktivní; i to je v dramatech hojné. Tak jako s citem spojuje se mnohdy i se snahou nějaká představa, totiž představa předmětu, k němuž snaha směřuje, a účinku, jež má jednání způsobit: to je *účel* jednání. Snaha, jež si uvědomuje svůj účel, sluje *vůle* a jednání tím vznikající je úmyslné proti bezděčnému, jež si neuvědomuje svůj cíl.

*Jednání úmyslné**, řízené vůlí, představuje nejvyvinutější typ jednání osobního a hraje právem největší roli v dramatických dílech. Představa účelu může být v něm velmi bohatá a složitá, zahrnujíc v sobě i prostředky, jichž bude osobě třeba v daném případě použít a skrzej než jako prozatímní cíle se nezřídka osoba chce dostat jako po etapách k cíli konečnému. Psychologické schéma plně uvědomělého jednání lze tedy naznačit:



Obě uvedené představy, již samy o sobě zhusta složité, splývají v jeden celek, jenž je *intelektuální* stránkou jednání, neseného *emoční* složkou citově snahovou. Vždyť i představa účelu samého, anticipující žádoucí účinek jednání, musí být vždy citově libá — sice by osoba tak nejednala — a stává se tím druhotným motivem jednání proti motivu původnímu. Tak třeba něčí urážka vzbudí hněv osoby a snahu pomstít se; představa této „sladké“ pomsty živí pak celé další jednání. V řečené úhrnné představě, byť byla sebesložitější, je vždy obsažena nějaká představa ústřední, pro jednající osobu nejzávažnější; toto jádro úhrnné představy označíme jako „*ideu osobního jednání*“, rozumí se, že ideu skutečnou, neboť může být vedle ní též ideu osobou předstíraná, ba dokonce i klamná, mýlí-li se v ní i jednající osoba sama. Princip dramatické pravdivosti žádá takovou koncepci dramatičkovu a hru hercovu, aby i v těchto odchylných případech byla obecně *zřejmě skutečná* ideu osobního jednání, neboť o ideách předstíraných nebo klamných dovíme se toho od dramatické osoby s dostatek.

Nebudeme podrobněji rozebírat* jednání řízené vůlí po jeho intelektuální stránce, jež bývá právě v dramatech často tak složitá — vzpomeňme např. na intriky mnohých komedií — že není obecně snadno vyznat se v spleti takového „promyšleného“ jednání s pohnutkami skrývanými i předstíranými, s prostředky zdánlivě nevinnými („kličkami“), s účely tajenými nebo nastrčenými. Příznačné je pro všecka taková jednání, že řečená úhrnná představa, již si osoba jednající uvědomuje příčinu i účel svého jednání, odkrývá i nám jako obecně *kauzálně finální nexus* osobního jednání, a to *vnitřní*, tj. jen té jednající osoby se týkající. Tento *intelektuální* výklad jmenovaného svazku: „proč tak jedná? a k čemu tak jedná?“ nás však (jakožto obecně), nemůže sám o sobě uspokojit; musíme svazek ten prožít sami, a to tím, že se *předuševníme v dramatickou osobu*, o níž právě jde. Je úkolem hercovým, aby nás strhl sugescí své hry až k tomuto aktu; pak „chápeme“ jednání osoby, byť bylo navenek pro nás sebenepochopitelnější — herec nás o něm přesvědčil.

Nezbytnost tohoto našeho „předuševnění“ je tím patrnější v těch, nikoli řídkých, případech, kde intelektuální složka v jednání dramatických osob je nepatrná. Osoba jedná z citu a snahy, neuvědomuje si však, proč nebo k čemu, popřípadě oboje. Taková jsou jednání instinktivní, vyvěrající až z fyziologického kořene osobnosti, jednání z afektu, jednání z naruživosti získaných a zvykem automatizovaných apod. Velmi často jsou to jednání, u nichž se nejen nelze ptát „k čemu?“, ale kde i na otázku „proč?“ se těžko odpovídá. A přece, i když nemělo osobní jednání účel, příčinu jistě vždy mělo a tento jeho vnitřní kauzální nexus musíme jakožto obecně pochopit. Protože si jej neuvědomuje ani dramatická osoba sama, protože tu vůbec intelektuální výklad není, můžeme takový vnitřní příčinný svazek jen prožít, a to nikoli jakožto my, ale předuševnění v onu dramatickou osobu, předuševnění tak dokonale, že se i na druhé dramatické osoby díváme jejíma očima. Příklady jednání těžko chápatelných, leckdy patologických, najdeme hojně např. u Ibsena (Brack v Ibsenově Hedě Gablerové: „ale to se přec nedělá!“).

Nazveme-li jednání, jimž chybí intelektuální složka, *bezprostředními* — mnohdy nejsou věru o mnoho víc než pouhým reflexem — můžeme k nim a k předešlým jednáním uvědomělým přiřadit jako třetí důležitou třídu jednání *rozdvojená*, vyznačená sporem mezi složkou intelektuální a emocionální čili, jak se říká, sporem „mezi rozumem a citem“. Přesně řečeno, je to spor mezi dvěma city, neboť ideu, jež tu zápasí s citem, musí být též citově podložena, ovšem citem jiným, takže snahy k oběma citům se přimykající se rozcházejí. Tento rozdvojený duševní stav, ačkoliv se obrazně může nazývat „bojem“, není ještě sám sebou dramatický, jako je „boj“ mezi dvěma osobami, stane se jím teprve tehdy, když se projeví jednáním k osobám jiným. Kdyby zvítězil buď

motiv intelektuální, nebo emocionální, nelišil by se vlastně tento případ od předešlých. Specifickou jeho zvláštností je tedy to, že jednou vítězí (tj. vede k určitému jednání) ten, jednou onen motiv, takže jednání je nedůsledné, popřípadě vůbec nerozhodné a váhavé.

Klasickým příkladem pro to je Shakespearův Hamlet; v moderním dramatu je takových osob trpících vnitřním konfliktem a padajících pod jeho neřešitelnost velká řada. Co se moderních dramatických autorů týče, jsou rozhodnými straníky jednání emocionálního, řekněme „přirozeného“; protivně jemu jednání intelektuální je podle nich životní lži, která osobu buď ztroskotá (Ibsen) nebo odhalí nemilosrdně až k burlesknosti (Shaw).

Jednání vzájemné*

Osobní jednání je jednostranná relace mezi dvěma osobami, z čehož plyne, že obecně jsou mezi týmiž dvěma osobami jednání dvě, tj. jednání osoby I k osobě II a jednání osoby II k osobě I



kterážto jednání se od sebe *různí*, přestože jsou v nich obě osoby společné. Ale ovšem nezůstávají si tato jednání cizí; vždyť jde o osoby, tj. psychické organismy, uvědomující si jednání nejen své, ale i jednání druhé osoby. Účinky jednání, jež osoba I za určitým účelem k osobě II koná, jsou aspoň částečnou příčinou jednání osoby II k I — a naopak. Mají tedy obě osoby *společnou ideu* jednání, byť na ni reagovaly jakkoliv různě podle vlastního svého zájmu. Takto spřeženou dvojici osobních jednání nazveme *jednáním vzájemným*; jest, jak patrně, *úplným elementárním typem* jednání, a tedy i dramatického děje. Můžeme hned upozornit, že jde o ten prvek, který se z hlediska dramatického textu nazývá *dialog*; ovšem my do něho zahrnujeme nejenom řeč a mluvu, ale i hru obou herců.

Je-li pro nás zase jednání osoby I akcí, budeme se teď ptát, jak na to odpovídá osoba II, čili, jaká je její reakce na tuto akci. Vyjmeme-li případ úplné její pasivity, v dramatech ostatně řídký, lze tu rozeznávat tři případy.

Předně se osoba II *podvoluje* jednání osoby I, takže její případné jednání (nebo také změna či zastavení jednání dosavadního) je co do účelu s jednáním osoby I shodné. Podle vzájemné váhy obou osob stává se osoba II buď vykonavatelem její vůle (např. pán a sluha), nebo spojencem. Vzájemné jednání mění se v jednání společné a obě dramatické osoby stávají se, ovšem jen pro *toto určité* ideové jednání,

vlastně osobou jedinou, tj. dramatickou osobou kolektivní. Tento případ vzájemného jednání je co do dramatického účinku nejméně intenzivní.

Za druhé klade osoba II *odpor* proti jednání osoby I, nechť podle něho jednat, popřípadě od svého jednání upustit (např. Antígona a Kreon). Zpravidla se tím stupňuje jednání osoby první, ale ovšem nezřídka i odpor osoby druhé. Tento případ je tedy co do dramatického účinku svého intenzivnější a může se stupňovat až k vrcholu, kde se osoba druhá buď násilně podvolí, nebo podlehne, ačli ovšem osoba I neupustí od svého úmyslu.

Třetí případ je nejvyslovenější: na akci osoby I odpovídá osoba druhá svou vlastní akcí, směřující proti ní, ale jinak samostatnou.* Zajisté živena je tato akce reakcí na jednání druhé osoby, ale obojstranně. To je pravý *spor* neboli *boj* dvou protivníků v téže věci a jeho řešení není možné než podlehnutím jedné z *obou* stran, ať již s tragickým, nebo s komickým efektem. Že dramatický účinek tohoto případu je velmi intenzivní, je pochopitelné, ale nemusí převyšovat účinek případu předešlého, jenž ostatně často do něho plynule přechází. Rozhodně není „boj“ obecnou formulí pro dramatický děj, nýbrž jen speciální, a veškeré zobecňování jeho zvláštních vlastností (ekvivalence obou osob, symetrie vzájemného jednání) na strukturu dramatu vůbec (výlučně dichotomické a symetrické rozeskupení osob *každého* dramatu) je dogmatické a spekulativní.*

Naproti tomu první případ vzájemného jednání, kde první i druhá osoba se v jednání shodují, nemůže *sám o sobě* vytvořit dramatický děj, protože z dramatického hlediska, tj. pro toto jednání, tvoří obě osoby vlastně jednu dramatickou osobu kolektivní. Jejich společné jednání je tedy vlastně kolektivním jednáním osobním, majícím smysl dramatický jen tehdy, vztahuje-li se k nějaké osobě třetí — ovšem takové, jež se tomuto jednání nepodvoluje, jednajíc podle případu druhého nebo třetího. Můžeme tedy teď *zákon kolektivity dramatického díla*, který jsme v prvním dílu knihy vytkli, formulovat podrobněji: *Aby vznikl dramatický děj, je zapotřebí nejméně dvou navzájem samostatně jednajících osob*. Dosažená úplná shoda v jednání osob znamená tedy konec dramatického děje, tudíž i konec dramatického díla.

Poměr obou osobních jednání v jednání vzájemném označili jsme jako akci a reakci. Tu máme nový svazek příčinný, který proti předešlému kauzálně finálnímu nexu v nitru jedné osoby můžeme označit jako *kauzální nexus vnější*. Jen zřídka kdy běží tu o čistě fyzický vztah,

např. při násilném donucení druhé osoby k něčemu aneb násilném zabránění v něčem, kamž patří též pro drama významný akt usmrcení. Zpravidla dotýká se — jakž je pochopitelné — nitra osob, a to *obou*, neboť v jednom z nich je příčina, v druhém účinek jednání, jež, ačkoliv pochází od jedné osoby, je přece jaksi *mezi nimi*, jsouc pro obě — a ovšem i pro obecnost — pozorovatelné, tedy objektivní. Účinek tohoto jednání v nitru osoby druhé je však zároveň aspoň částečnou příčinou jejího jednání. Proto nazveme raději tento celý, vlastně vnitřněvnější příčinný svazek *pragmatickým*. Přímou, tj. názorně, je nám z něho dáno vskutku jen *názorné* jednání, ať jako řeči, chování, nebo skutky; příčinná souvislost jde však nitrem jedné i druhé osoby. Proto účel, pro něž jedna osoba jedná, nemusí souhlasit s účinkem, jež jednání v druhé osobě vyvolá; jednání je pak jednou zdařené, podruhé nezdařené, potřetí dokonce zvrácené, jestliže účinek, který se skutečně u osoby druhé dostává, nejen není ten, který byl zamýšlen, nýbrž docela jiný, nepředvídaný.

Odtud plyne, že bychom se jako obecnost měli při vzájemném jednání osob vžívat do obou, a to dokonale, tj. předuševněním, abychom pochopili svazek obojího osobního jednání. Ačkoliv jde zpravidla o předuševnění částečné, tj. vžití do jednoho určitého rysu osoby, jenž v dané situaci se uplatňuje, nelze provést předuševnění do obou osob současně (např. jedna je zlostná, druhá bojácná), nýbrž jen střídavě. Zpravidla vžíváme se do té z obou osob, která v dané chvíli jednání vede a posuzujeme druhou osobu jejíma očima; někdy je to zas naopak osoba podléhající. Záleží to ovšem též na našich sympatiích — někteří diváci prožívají celou hru se „svou“ osobou — a obzvláště též na strhující síle výkonu určitého herce. Ale první moment je vlastně mimoumělecký, subjektivně lidský a druhý může se stát neuměleckým, jestliže určitý herec hledí se příliš egoisticky uplatňovat na pořád, i tam, kde by měl trochu ustoupit druhým. Neboť každý delší dramatický výjev má být koncipován dramatikem a sehrán herci tak, aby v něm nezůstávala váha stále na těžší osobě, nýbrž aby střídavě přecházela z jedné na druhou, což vede diváka bezděčně k tomu, že věnuje svůj zájem, a tedy i prožitek střídavě té či oné osobě.

* *
*

Dramatická relace. * Vespolný *vztah osob* v dramatu neomezuje se jen na jejich vzájemné jednání, ač to je zajisté relací základní, po-

něvadž z ní se skládá dramatický děj. Vedle tohoto *dynamického* vztahu osob jsou ještě jiné vztahy povahy statické; pro drama ovšem mají význam jen ty, jež jsou v příčinné souvislosti s jednáním, buď že toto jednání způsobují, nebo že jsou samy jím způsobeny. *Úhrn osobních vztahů, jež jsou buď jednáním, nebo příčinou, resp. následkem jednání, nazveme dramatickou relací, a to elementární, jde-li o vzájemný vztah dvou osob, komplexní, jde-li o více osob.*

Které ze *statických* vztahů osobních započteme do dramatické relace dvou osob, rozhoduje konkrétní dílo dramatické. Nikoli ty, jež mohou být, nýbrž ty, jež v daném případě jsou v příčinném svazku s jednáním. Z nejznámějších a nejčastěji se vyskytujících je milostná vášeň, vzniklá tělesným zjevem druhé osoby. Tvoří často (tak jako i ostatní statické vztahy) *počáteční příčinu* vzájemného jednání mezi osobami. Příkladem může nám být počátek tragédie mezi Romeem a Julií, kde je tento vztah dokonce vzájemný. Celé další jejich jednání pramení odtud. Podobně, ovšem jen jednostranně je tomu v poměru Mortimerově k Marii Stuartovně. Ale táž krása královna nechává chladným Mortimerova strýce Pauleta, nehrajíc tedy prázdnou roli v jejich dramatické relaci, a uplatňuje se pak později ve vztahu mezi ní a Alžbětou opačným způsobem — nenávisí. Nejde tedy, jak patrné, o objektivní tělesný zjev a obdobně řeč nebo chování (pokud ovšem již to dvoje není jednáním, od čehož teď abstrahujeme), nýbrž o subjektivní dojem, jež jmenované momenty jedné dramatické osoby buď v osobě druhé. Je to jednak představa té osoby, jednak city a snahy představou tou vzbuzené. Pochopitelně promítají se tyto city a snahy, s představou té osoby spjaté, i navenek, směřující *k této osobě* objektivní: je to láska nebo nenávisť k ní, touha po ní atd. Tento významný statický vztah mezi osobami nazvu *smýšlením* (pojmenování sice trochu střízlivé pro osobní vztahy dramatických osob, ale aspoň obecné). Vlastně musíme říci „*osobní smýšlení*“, obdobně jako při „*osobním jednání*“, neboť jde i teď o relaci jednostrannou a nesouměrnou: smýšlení osoby I o (raději bych řekl „*k*“) osobě II, tedy

I —————> II

jejímž doplňkem je ovšem smýšlení osoby II o osobě I, čímž vzniká úplná, tj. dvojíta relace „*vzájemného smýšlení*“

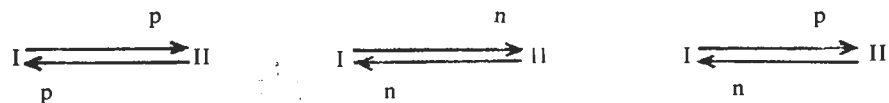
J <————— II

Zdůraznit třeba, že toto „*smýšlení*“ je naše vlastní představa, kterou vkládáme na základě svých životních zkušeností do nitra dramatických osob; je to tedy představa obrazová, opírající se o názor jevištní. (Že objektivně toto smýšlení neexistuje, netřeba snad ani podotýkat, vždyť jde o dramatický děj umělý, představovaný herci.) Smýšlení určité osoby o osobě druhé je *pro nás* hlavní (nikoli jedinou) *příčinou* jejího jednání k této druhé osobě, ale též naopak *následkem* jednání (nikoli ovšem jen jednání) této

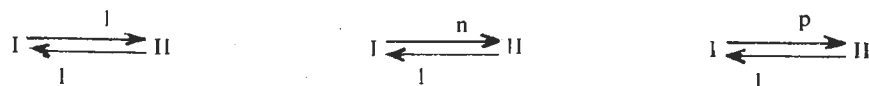
druhé osoby k první, neboť účinek jednání nemusí se vždy projevit aktivní reakcí, aspoň ne ihned.

Je to zajisté velmi podivné, že to, co vnímáme přímo ze scény, vykládáme si tím, co nám není vlastně přímo dáno, co si jen přimýšlíme, a to na *základě* toho názorného, jež je tedy psychologicky primární. Při pouhém čtení textu, kde názor není, nevynikne zajisté tento pravý poměr obou složek, názorné a myšlené, tak viditelně, aby byl po právu oceněn. Jinak je při divadelním představení; každý přisvědčí podle svých zkušeností, že tu je primát názorného naprosto přesvědčivý. Je tedy nutné, abychom zdůraznili ještě jeden statický vztah mezi osobami, jenž je názorného rázu. Je to řeč, chování, ba i činy nějaké osoby vůči osobě druhé v tom případě, že to vše *není jednáním* vůči ní, tj. že tu není snaha tím vším na osobu druhou působit. Užijí pro to úhrnného slova „*chování*“, jež se zajisté hodí i na takovou „nevinnou“ řeč (např. konverzaci) a bezvýznamné činy (např. společenské). Také o tomto vztahu platí, co jsme uvedli při „smýšlení“: „*Osobní chování*“ je relace jednostranná a nesouměrná (chování osoby I k osobě II), „*vzájemné chování*“ pak relace dvojité; schémata by byla tatáž. Nezapomeňme, že chování osoby je názorné nejen pro nás, nýbrž, jak soudíme, i pro dramatickou osobu, k níž se ta první nějak chová. Jeho výklad je tedy též naší představou obrazovou.

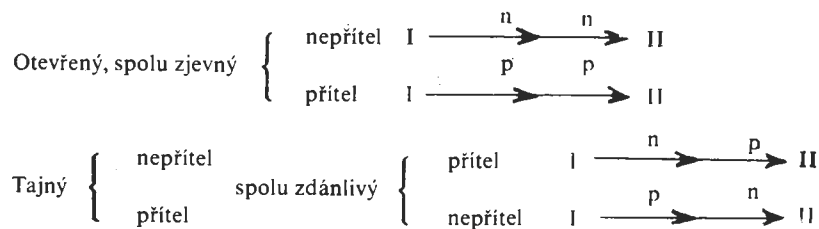
Typy dramatických relací. * Pro ty, jimž je dramatický děj „bojem“, jsou typy dramatických relací velmi jednoduché. Každé dvě osoby dramatu jsou buď *protivníci*, nebo *spojenci* v téže jedné věci, čímž se vytvoří popřípadě dvě skupiny spojenců, spolu bojující. Řekli jsme již, že tato snaha po symetrii dramatické relace je dogmatická. Stačí se jen trochu rozpomenout na dramatickou literaturu, abychom viděli, že vedle relace vzájemných nepřátel a vzájemných přátel je hojná relace asymetrická: přítel někoho, jenž je mu nepřitelem. Příkladem budiž třeba Othello a Jago; druhý, jenž je Othellovi nepřitelem stále, první, jenž je mu přítelem až ovšem do konečného odhalení. Podle *smýšlení* (a tedy i jednání) jsou tudíž dramatické relace tři, schematicky, značíme-li přátelské smýšlení značkou *p*, nepřátelské značkou *n*:



To je ovšem rozlišení jen velmi hrubé, neboť stupně přátelského i nepřátelského smýšlení jsou v dramatech velmi rozdílné, od planoucí lásky a nenávisti až k mírné sympatii nebo antipatii. Kdybychom pro takový nejnižší stupeň, který není ani vysloveným přátelstvím, ani nepřátelstvím, užili slova „lhostejnost“, nevylučující ovšem jednání, a značili I, dostali bychom o tři relace víc, jednu symetrickou, dvě asymetrické:



Je však třeba ještě jiné rozlišení. Na svrchu uvedeném poměru Jagově k Othellovi vidíme, že někdo může s druhým smýšlet nepřátelsky, ale chovat se přátelsky. Tu je tedy v osobní dramatické relaci rozpor mezi tím, jak se určitá osoba názorně (viditelně a slyšitelně) jeví, a jaká „vskutku“ je — známý nám již motiv přetvářky. Připomínáme však, že svrchu uvedený asymetrický vztah mezi osobami není podmíněn takovou přetvářkou, jak svědčí třeba hned v téže hře poměr mezi Othellem a Desdemonou ke konci hry, jenž je ze strany Othellovy nepřátelský i v chování, ze strany Desdemoniny pak přátelský. Zavedeme-li nejprve do osobní, tedy jednostranné dramatické relace *oba* jmenované momenty, smýšlení i chování, dostaneme tak osobní typ „otevřený“ při shodě obou, „tajný“, při jejich neshodě, čili, podle toho, jak se oba typy jeví (a ne jsou), typ „zjevný“ a „zdánlivý“. Schematicky lze to označit dvojitou šipkou, na níž označíme vevnitř smýšlení a na konci k druhé osobě přivráceném chování:

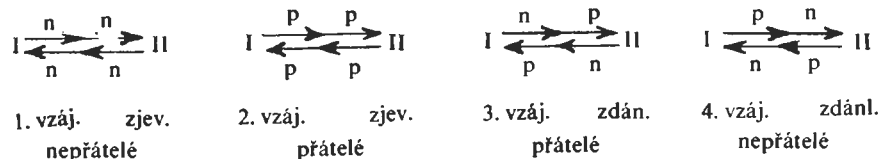


Co se týče odstínu „lhostejnosti“, jenž, přenesen na chování, má význam „obvyklého chování“, nerozmnoužuje se jím čtveřice typů právě uvedených, aspoň ne podstatně. Neboť při „lhostejném smýšlení“ určité osoby k druhé klesá „přátelské“, resp. „nepřátelské“ chování na pouhé hladké, resp. drsné chování a má význam spíše jen pro charakteristiku této určité osoby, nikoli jejího vztahu k druhé (pokud ovšem se nestává jednáním). Co se pak lhostejného chování týče, je „zdánlivé lhostejné chování“ tajného nepřítel, resp. přítele jakási „oslabená“ varianta uvedeného typu třetího, resp. čtvrtého, ale též přidušená (konvencí nebo povahou) varianta typu prvního, resp. druhého.

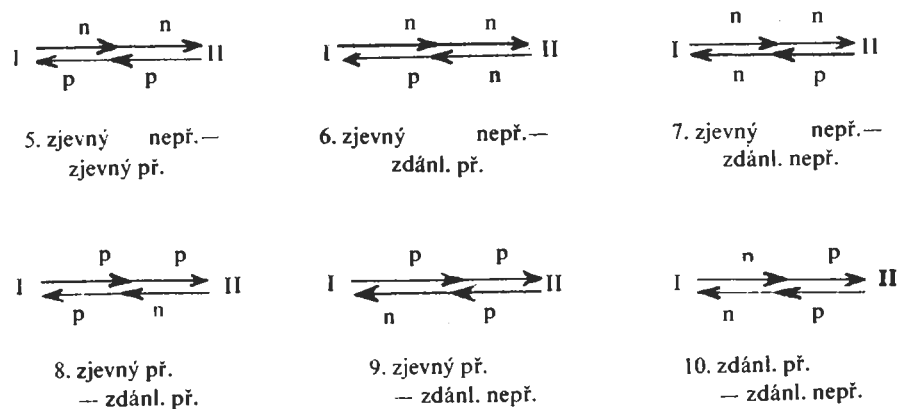
Že se nejenom oba první typy, ale i třetí (a právě ten) vyskytují v dramatických dílech nadmíru hojně, je patrné. Ale i čtvrtý typ najdeme dosti často; stačí vzpomenout např. vztahu Petrucchiova ke Kateřině v Zkrocení zlé ženy nebo Doña Cesara k donně Dianě ve hře Moretově. Tento typ je však rozmanitější a psychologicky zajímavější než typ třetí. Egoistický pud vede člověka k tomu, aby se k jiným projevoval přátelsky. Je tedy přirozené, když zastírá nepřátelské smýšlení úmyslně přátelským chováním, ne-

ni však přirozeným opak, jenž musí být tedy zvlášť a složitě odůvodněn. Zato však se vyskytují četné případy tohoto typu, kde nepřátelské chování není přetvárkou, nýbrž reakcí na nepřijemné jednání druhé osoby, ale reakcí do té míry tlumenou přátelským smýšlením, že se spokojí jen nepřátelským chováním. Sem patří např. známý dramatický vztah rozsařného otce k nezdrábnému synovi, ostré manželky k „slabému“ muži, dobráka pána k ničemnému sluhovi atd., vesměs syžety vděčné pro komedii, protože při nich nedojde k vážnému jednání. Ba někdy je nepřátelské chování vlastně zvráceným projevem neuvědomělé sympatie, jako třeba mezi Benešem a Blaženou v Mnoho povyku pro nic. Teprve když jednání druhé osoby je, ať skutečně či domněle, příliš ošklivé, je jim dotčeno i smýšlení první osoby, jež se pak zvrátí v nepřátelské, spíše však jen *roz-dvoji*; nejčastějším motivem je tu žárlivost. Takové rozdvojené smýšlení o druhé osobě se u ostatních typů nenajde; možno je považovat za jakousi vývojovou variantu tohoto čtvrtého typu.

Zkombinujeme-li teď tyto čtyři osobní relace vždy po dvou ve dramatické relace vzájemné, dostaneme celkem 10 případů, z nichž 4 jsou relace symetrické:

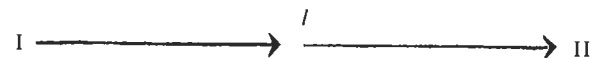


ostatních 6 asymetrických:



Pojmenování volil jsem podle toho, jak se nám vztahy ty názorně jeví, a ne, jak „vskutku“ jsou (námi myšleny).

Kdybychom k tomu přibrali osobní typ „lhostejné smýšlení, jakékoliv chování“, což lze označit



dostali bychom nově jednu relaci symetrickou, tj. vzájemně lhostejné, v dramatech sice častou, ale dramaticky nedůležitou, a čtyři relace asymetrické, dramaticky významnější, jež si lze snadno doplnit. Všechny relace bylo by pak 15.

Na všechny tu uvedené typy vzájemných dramatických relací najdeme příklady v dramatických dílech; přesněji řečeno, v jejich určitých výjevech, neboť povětšinou nepotrvá taková relace po celé drama nezměněna. Je ovšem pravda, že některé z nich vyskytují se hojněji, některé řídkěji. Záleží to nejenom na jejich psychologické přirozenosti, jež zajisté není u všech stejná, ale i na zajímavosti a dramatické plodnosti toho či onoho z nich. Ostatně má každý z teoretických těchto typů, jen hrubě schematicizovaných, v dramatické praxi tolik odstínů, dotýkajících se nejen intenzity, ale i kvality citů „přátelství“ a „nepřátelství“, a tolik různosti v motivaci chování v případech, že se smýšlením nesouhlasí, že leckterý konkrétní případ může být zařazen sem i tam. Nejčastěji vyskytuje se typ 1, 2 a ovšem i 8 (intrikán!); ale i typ 3 je dosti častý (např. dva nepřátelští diplomate, třeba v Scribeově Sklenici vody). Skryvání nepřátelského smýšlení v typu 6 bývá „válečná lest“, nepochází-li dokonce ze strachu, a platí pro poměr slabšího k silnějšímu; v blízkém typu 10 bývá odůvodněno též ziskuchtivostí. Naopak typ 4, vzájemných nepřátel, ale ne doopravdy, předpokládá spíše rovnocenné osoby: hašteřící se manželé, navzájem se zlobící přátelé neb milenci aj., zvlášť pro veselohru vhodné dvojice. Že tento poměr může přeskočit do typu 7, když jedna strana to „bere doopravdy“, je pochopitelné: příkladem je právě zločinné zlo ženy. Jakousi „tragickou komiku“ má naopak případ 9, kde jedna strana je otevřeně přátelská: příkladem mohou být obtížní nápadníci (také ovšem manželé) a Sen noci svatojánské pohrává si s tímto případem přímo virtuózně. A zase je těžko odhadnout, kdy přechází tento typ v typ 5, nejnepřirozenější ze všech dramatických relací, kde stojí proti sobě otevřený nepřítel a otevřený přítel, např. milenec nenáviděný. Patří sem případy žárlivosti, jako např. Othello a Desdemona ke konci tragédie? Jistým příkladem je třeba poměr Míny a Uhlíře (po jeho příchodu) v Hilbertově Vině. Tento typ je čistě tragické podstaty a nevydrží v dramatech dlouho: buď se napraví (byl-li v tom třeba omyl!), nebo se zlomí.

Podstatným znakem dramatické relace je, že je obecně *proměnlivá* s časovým průběhem dramatického děje, jenž právě tyto její změny způsobuje. V tom je právě specifický znak dramatického umění jakož-

to umění časového, k čemuž přistupuje ještě — na rozdíl od básnictví epického — to, že tak jako dramatická relace sama, je i její změna pro nás názorná.

Jen málokdy jsou všechny osobní relace dramatu neproměnné aspoň rodově, tj. zachovávají jeden z typů, námi uvedených. Příkladem může být třeba Sofoklova Elektra. Ale pak se mění relace mezi hlavními osobami aspoň co do své intenzity jak ve smýšlení, tak v chování každé z obou stran. Jak jsme již při rozboru jednání řekli, jde tu o celou stupnici napětí a vzrušení, projevující se mlouvou i chováním a *vrcholící činem*, ačli ovšem k němu dojde, zvláště u osob vnitřně rozeklaných.

Přímé, názorné činy k druhé osobě lze očekávat ovšem jen u osob otevřených, kde se smýšlení jeví již v chování — skutek je pak jen stupňované chování. Naproti tomu osoby „tajné“ musí tajit také své činy, leč by se konečně přestaly skrývat se svým smýšlením, čímž ovšem mění typ své osobní relace. Tyto změny chování (jakožto jednání), činnici ze skrytých přátel i nepřátel otevřené (srov. např. Mortimerův milostný poměr k Marii Stuartovně), jsou pro svou jevištní názornost mnohem účinnější než změny smýšlení, pokud ovšem nejsou ihned provázeny chováním, a tedy znázorněny, neboť se jich musíme leckdy pozorně dohadovat. Změny ve smýšlení jsou někdy nenáhlé, většinou však — v dramatech, jež má málo času — náhlé, což klade nemalé požadavky na jejich motivaci: zpravidla tu osoba buď upadne v omyl, nebo je z omylu vyvedena, ať jednáním jiných (intriky!), nebo náhodou. Jako příklad lze uvést třeba intriku v Mnoho povyku pro nic, jež na čas učiní Claudia zjevným nepřítelem Hériným (vrcholná je tu scéna při oddávkách), aby jej brzo nato zase vrátila v původní poměr. Protože Hérin poměr k Leandrovi se nemění, je podle našeho značení změna typu 2 v typ 5 a nazpět. Také osobní relace Othello-Desdemona je změna typu 2 v typ 5; je však nenáhlá, po etapách, naplňujíc celé takřka drama, a nejde ovšem zpět. Možno říci, že předmětem díla je právě tato změna jedné relace v druhou, a tak je tomu ve většině dramát, aspoň u hlavních osob.*

Ovšem ani tyto „rodové“ změny relací nedějí se většinou skokem, nýbrž plynule, řadou nuancí nejen intenzitních, ale i *kvalitativních*, neboť jak už jsme jednou řekli, naše termíny „nepřátelský“, a zvláště „přátelský“ jsou pro zjednodušení zvoleny tak obecně, že jsou vlastně celými třídami citů. Stačí sotva na dramata nejprimitivnějších emocí, nerci-li aby vyhověla modernímu dramatu psychologickému; jsou to právě jen schémata, teoretické značky k nejhrubšímu ovládnutí látky. Upozorňuji zvláště též na polotvary dramatických relací, vzniklých použitím ještě obecnějšího pojmu „hlostejně“ smýšlení a chování. Není to jakýsi střední bod na přímce přátelství-nepřátelství, nýbrž něco kvalitativně odlišného. Právě nová dramata předvádějí nám často *nenáhlou* změnu takových, řekněme stručně, „relací hlostejnosti“ v relaci přátelství, resp. nepřátelství a naopak (Ibsen). Ale naším úkolem v této knize není studium psychologické evoluce osobních vztahů, tím méně, že dokonalým uměleckým nástrojem této niterné pitvy je

nesporně román. Primát v dramatickém díle má názorný vjem; jím žije divadelní dílo. Obraťme se tedy k této dramatické realitě.

* *
*

Dramatická situace *

Aby mohly dramatické osoby vespolek jednat, musí být v určitém čase pospolu na témž místě; to je evidentní. Je tedy nutnou podmínkou dramatického děje *časově prostorová pospolitost* dramatických osob, těch nebo oněch, námi jako obecně vnímaná; z hlediska technického odpovídá tomu pospolitost těch neb oněch herců na scéně. Tato pospolitost se ovšem průběhem hry mění, herci přicházejí na scénu nebo z ní odcházejí. Protože první moment je pro ně prakticky důležitější, bývá drama z technického stanoviska členěno na tzv. „výstupy“; my, respektující i odchody herců, protože i těmi se pospolitost mění, rozčleníme dílo podle obojího na „výjevy“, určené tím, že v průběhu každého z nich jsou tíž herci stále na scéně, a z hlediska obecně, tytéž dramatické osoby na místě, jež scéna právě představuje. Každý dramatický výjev podává nám tedy názorně (tj. viditelně a slyšitelně) dramatické relace mezi určitými osobami dramatu.

Takové výjevy mohou ovšem trvat velmi různou dobu a dramatické relace osob mohou se v průběhu každého z nich — obzvláště těch delších — *měnit*; přinejmenším aspoň mění se ve své intenzitě. Je tedy nutné pro naši analýzu, abychom si průběh každého dramatického výjevu rozčlenili dále (pokud toho žádá) až na takové odstavce časové, že v každém z nich můžeme *vzájemný vztah všech osob považovat za stálý*.

Názorný vztah dramatických relací pro určitou chvíli takto ohraničeno nazveme dramatickou situací. * Mohli jsme také říci „pro určitý okamžik“ a jistě často třeba mluvit o dramatické situaci doslovně „okamžitě“; ale jindy jde zase o dobu poměrně delší, takže obecně slovo „chvíle“ vyhovuje lépe.

Z naší definice plynou dva důsledky. Předně lze takto ex definitione považovat každou dramatickou situaci za *přibližně stálou* a tím ji jaksi bezpečněji uchopit; za druhé jsou z téhož výměru *dvě po sobě následující* dramatické situace vždy rozdílné v projevujících se jimi osobních relacích. Jsou-li rozdíly ty malé a spíše jen intenzivní, mluvíme o *přechodu* anebo *vývoji* dramatické situace v jinou; jsou-li veliké, dotýkajíce se zvláště kvalitativní změny osobních relací, jde o *přelom*

dramatické situace. Jen touto metodou, rozkládající proměnlivý dramatický děj na souvislý sled stálých dramatických situací, lze ovládnout složitost jeho dynamické formy časové; celé drama i každá jeho část je teď pro nás *posloupnou syntézou dramatických situací*. Tak například svrchu řečený „výjev“ je posloupná syntéza dramatických situací o týchž osobách. Mohli bychom metodu tuto nazvat „kinematografickou“; vskutku liší se od ní „kino“ jen tím, že člení děj zásadně jen v okamžiky, kdežto my jej členíme v libovolné chvíle, pro něž se právě dramatická situace nemění.

S „dramatickou situací“ zavedeme si však ještě jedno zjednodušení: zkoumajíce jí časové prostorovou pospolitost osob budeme — prozatím ovšem — abstrahovat od čistě prostorových vztahů osob, spokojíce se pouhým faktem jejich názornosti. Scénické umístění herců a odpovídající mu prostorové vztahy dramatických osob pro určitou chvíli, po níž se nemění, nazveme obdobně „scénickou situací“ a věnujeme jí pozornost až v kapitole příští. Scénické situace vnímáme jen zrakem.

Bude výhodou, opřeme-li následující teď úvahy aspoň o jakýsi názor; proto připojujeme tu schematické *nárysy časových forem* dvou dramát: Ibsenovy tragédie *Strašidla* a Shakespearovy komedie *Mnoho povyku pro nic*. První má málo osob a děj jednoduchý, druhá mnoho osob a děj složitější. Rozčleněny jsou ve výjevy (dále v proměny a akty) tak, že poměr jejich šířek v nárysu odpovídá poměru jejich skutečného trvání při představení (2 mm značí asi dobu 2 minut). Které osoby jsou kdy na scéně, vyznačeno je tlustými čarami.

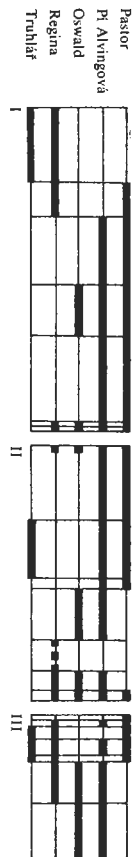
Rozbor dramatické situace

První, co vyznačuje určitou dramatickou situaci, je *počet osob*, v ní zúčastněných. Protože dramatická situace je pouhý časový element dramatického děje, neplatí pro ni omezení, jež jsme pro drama jako celek stanovili, tj. nutnost aspoň dvou samostatných osob. Může tedy obsahovat jen jednu osobu, což po vzoru operním označíme termínem „sólo“, nebo dvě (duo), tři (trio) atd. až veliké množství, prakticky omezené ovšem i velikostí jeviště. Ačkoliv je dobrým pravidlem dramatickým, aby osoby dramatického výjevu — tj. úhrnu posloupných dramatických situací o týchž osobách — měly vesměs dramatický význam, tj. jednaly, není toho pro pouhou dramatickou situaci třeba, takže v ní mohou být vedle aktivních osob i osoby pasivní, tedy statické, jež ovšem třeba v jiné situaci nebo výjevu jsou aktivní.

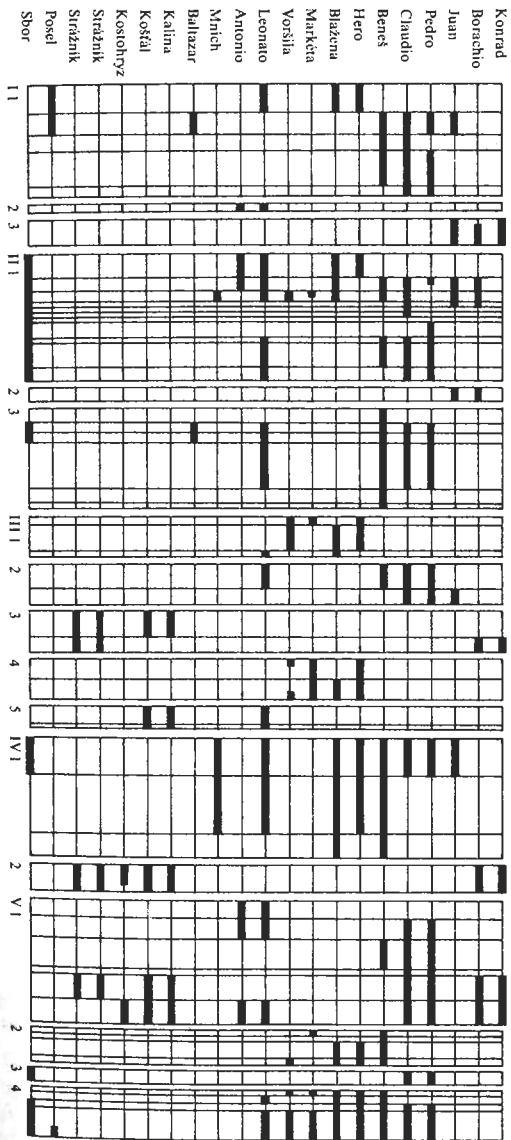
Z hlediska technického jsou osoby, jež aspoň někde v ději samostatně jednájí, byt' sebemeně, představovány herci *sólisty*; naproti to-

ČASOVÉ NÁRYSY DRAMAT

IBSEN: Strašidla



SHAKESPEARE: Mnoho povyku pro nic



mu osoby dramatického díla, jež jsou pouze statické, dávají se hercům *statistům*. Ti vystupují obvykle jako kolektivní osoba pod *jedním* jménem (družina, lid, apod.), čímž vyznačuje dramatik ztrátu jejich osobních individualit v individualitě davové. Jejich úkol omezuje se zpravidla na to, že *charakterizují* sociální prostředí, v němž jsou vlastní (tedy sólové) dramatické osoby, nehledíc ovšem k čistě scénickému jejich významu malebnému. Zajisté nelze vylučovat ani možnost, aby takovýto dav také jednal, ovšem jako osoba kolektivní vůči některé osobě individuální. V činohře však staví se tomu na překážku okolnost, že ne sice společná hra, ale ovšem společná *mluva* sboru dá se jen obtížně provést, aby netrpěla nezřetelností. Proto se omezuje hromadné jednání po slyšitelné stránce jen na takové společné projevy hlasové, kde na obsahu slov tolik nezáleží (souhlas, odpor davu), nebo se obejde nesnáží tím, že za dav mluví jeho vůdce. Ve zpěvoohře, kde současný zpěv mnohých netrpí nezřetelností, má sbor jako dramatická osoba kolektivní mnohem významnější poslání, o čemž později. Samozřejmě může být dav i rozdělen, je-li různého smýšlení, což vede k různým projevům — nezřídka jde tu pak vlastně o dva davy, stavějící se nejen proti sobě, ale zároveň za své vůdce, obecněji za osoby, s nimiž sympatizují. Jakmile vystupuje v davu několik osob způsobem sólovým, obzvláště ovšem mluvou, znamená to počínající diferenciaci kolektivu v individuality. Od tohoto případu, jehož také činohra může užít, je plynulý přechod ke *skupině* osob, jež přes svou sounáležitost zachovávají si svou individualitu, což se vnějšně projevuje jejich individuálními jmény, a mohou třeba v jiné situaci vystupovat zcela samostatně.

Příkladem dramatického díla s takovýmto zčásti kolektivním materiálem osob může nám být právě Mnoho povyku pro nic, kdežto Strašidla jsou ukázkou díla s materiálem výlučně individuálním, k tomu i nečetným. Většina zpěvoher měla by nárys podobný druhé z těchto činohr, ba s ještě větším užitím sboru.

Protože dramatická situace neznázorňuje nám výlučně jednání, nýbrž dramatickou relaci, což je pojem obecnější, je zajisté možno, aby nám předváděla také *jedinou* osobu. Z hlediska dramatického textu je tento případ označen technickým názvem *monolog*; samozřejmě jde tu ovšem nejen o sólovou mluvu, ale i hru. Pokud se této „samohry“ týče, nebylo proti ní nikdy teoretických námitek; naproti tomu „samomluva“ byla naturalistickou teorií zavržena jako nepřirozená a nepravdivá, poněvadž se v životě nevyskytuje. Tento důvod je zcela naivní; řekli jsme již v prvním dílu této knihy, že dramatické dílo

předvádí děje *umělé*, tedy takové, jež se v životě nevyskytují, popřípadě ani vyskytovat nemohou. Z téhož důvodu musely by se pak zavrhnout i veršované činohry, a dokonce veškeré opery, protože přece lidé v životě nerozmlouvají veršem nebo zpěvem. Pokud jde však o vnitřní, tj. psychologickou pravdivost, již jedině dlužno bez výhrady respektovat v umění, je faktum, že takovéto samomluvy, ovšem většinou jen „v duchu“ konané, vyskytují se u nás všech velmi hojně, a to právě za okolností, jež jsou v těsné spojitosti s jednáním, buď jako příprava k němu: rozhodování, nebo jako jeho vyznění: pochyby, lítost apod. Je tedy monolog psychologicky zcela oprávněn a netřeba ani ukazovat na to, že v leckterých případech (např. při afektech) dochází i v životě ke skutečně hlasité samomluvě. Je-li monolog dramatické osoby *v příčinné souvislosti s jednáním buď následujícím, nebo předchozím*, vyhovuje principu dramatickosti, a je tedy *úplně oprávněn*, jak v činohře, tak v opeře, kde se označuje zpravidla jako „árie“. Ba i monolog, podávající pouhý výraz citů, tedy tzv. lyrický, je přípustný, je-li takto *dramaticky vázán* a není-li ovšem příliš dlouhý, aby nezpůsobil stagnaci dějovou. Vadný, tj. nedramatický je jen tehdy, je-li výraz citů výlučným jeho účelem — tedy je-li vskutku, tj. samoučelně „lyrický“ (srov. str. 87).

Předvádí-li dramatická situace více než jednu osobu, jak je pravidlem, roste její složitost s počtem osob velmi prudce. Konstatovali jsme to již při rozboru dramatické relace elementární, tj. mezi dvěma osobami, kde jsme museli vedle názorného vztahu osob, tj. v mluvě a v chování, brát zřetel i na myšlený vztah jejich, tj. vzájemné smýšlení, protože mezi oběma může být jak shoda, tak neshoda. Uvažme, že při třech osobách jsou tři vzájemné a šest osobních, při čtyřech osobách již šest vzájemných a dvanáct osobních relací mezi osobami atd.!

Naštěstí zjednodušuje se tato „komplexní dramatická relace“ tím, že některé z osob jsou ve vzájemném poměru přátelském, a to otevřeném, tj. spojenci v jednání. Dramatická situace předvádějící nám jen takové spojení působí dojmem *harmonickým*; jsou to obvykle dohody mezi dvěma, třemi i více osobami, dialogy konverzační, odstíněné jen lehkými půtkami a nesouhlasy. *Disharmonii* přináší do dramatické situace již případ skrytého nepřítele, jakmile se jeho jednání, zdánlivě přátelské, projeví nepříznivými účinky na osobu druhou — vzpomeňme např. scén mezi Othellem a Jagem, navenek přátelských. Tím spíše ovšem stoupá disharmonický dojem, jde-li o nepřátelství

zjevné, neboť tu se náš cit *vzrušení* spojuje i s dramatickým citem *napětí*, jež v nás vyvolává spor dvou snah. Osoby v dramatické situaci zúčastněné dělí se pak zjevně na dva tábory, čímž roste dramatický rozpor i *kvantitativně*; je však zajímavé, že rozhodujícím pro napětí scény není jejich absolutní počet, nýbrž početní *poměr* obou stran. Jednotlivcům stojícím proti několika působí skoro mohutněji než několik proti několika, protože měříme tuto jedinou vůli s vůlí více osob, čímž se nám ve své intenzitě umocňuje.

Ale dvoustranný spor nevyčerpává možnost dramatické situace. Již při třech osobách je možno, že jsou všechny tři samostatné, resp. že třetí z nich se staví ke sporu druhých samostatně. Jednoduchý je ještě ten případ, že zaujímá přitom stanovisko neutrální, přesto, že do sporu zasahuje (neboť jinak by na ní valně nezáleželo). Ale osoba třetí může mít své vlastní cíle, ať skryté či zjevné — obecně musí být ovšem vždy zjevné — a pak je takovýto „*dramatický trojúhelník*“ relací krajně složitou. Uvažme, že již při sporu dvou osob jsme nuceni vžívat se do nich *rozděleně*; jak jsme při rozboru jednání ukázali, je takové rozdvojení sice psychologicky obtížné, ale možné. Vžívat se *na tři* je však již na hranici duševního výkonu pro pozorovatele sebeodanějšího a schopnějšího. Dramatik musí nám tedy v takové situaci pomoci tím, že dává *ustoupit* vždy na čas jedné z takových tří osob, ačli ne dokonce dvěma; a herci musí podle toho upravit navzájem své výkony co do intenzity.

A tu máme další moment, pro dramatickou situaci důležitý. Je jím nesteré *dramatická váha* každé z osob, situaci tvořících a plynoucí odtud *převaha* určité z nich, jevíci se ovšem čistě dramaticky, tj. iniciativou a skutečným účinkem jejího jednání na druhé. Tato převaha uplatňuje se nejen při sporu, kde druhá strana zřejmě „*podléhá*“, ale i při shodě osob podřizujících se vedení jedné. V dané dramatické situaci převažuje zpravidla jedna osoba nad všemi druhými, ale mohou to být, zvláště při sporu, též dvě, vespolek rovnocenné. Každá z osob dramatické situace jako by byla jakýmsi silovým centrem psychologickým, různé intenzity i různého směru, a tyto síly organizují se vespolek podle té, jež převládá, účinkující proti síle opačné, popřípadě též složené, nebo narážející na pasivní odpor. Tento moment dramatické situace není ovšem sám o sobě názorný; váhu osoby lze sice herci naznačit zintenzívněním výkonu, ale my ji konstatujeme spíše podle jejího *působení na jiné*, jevícího se názorně na osobách druhých, jež

jsou převahou první osoby jakoby stlačovány. Přímé znázornění převahy nějaké osoby děje se až prostředky scénickými, o čemž později. Převaha jedné osoby nad druhou (nebo druhými) může se průběhem situace udržovat, může však též stoupat (ba vůbec se vytvořit), nebo klesat (dokonce pominout). Tato změna převahy děje se někdy nenáhle, jindy prudce. Náhlá změna je ovšem dramaticky účinnější; bývá způsobena zpravidla odkrytím něčeho, co druhým je neznámo. Tak např. v dlouhém zápasu mezi Mínou a Uhlířem v II. jednání Hilbertovy Viny nabude Uhlíř převahu tím okamžikem, když se doví, že Míni „*vina*“ není Hoškovi známa. Je pochopitelné, že změna váhy na jedné straně znamená opačnou změnu váhy na straně druhé; jsou to jakoby výkyvy jakéhosi psychologického vahadla, nad dramatickou situací se vznášejícího. Přejde-li převaha dramatické osoby na druhou, znamená to takovou změnu dramatické relace, že vzniká nová dramatická situace. Ovšem třeba i tu — jak bylo už v tolika jiném — odlišit „*skutečnou*“ převahu, již v dané situaci nějaká osoba má, od *zdánlivé*, již sama sobě jen připisuje, což bývá zřejmo z rozporu mezi jejím náročným, tj. vnějšně intenzivním jednáním a nicotným jeho účinkem. Dojem zdánlivé převahy bývá pro nás zpravidla komický, ale může být, je-li dobře koncipován, i tragický (srov. krále Leara vůči dvěma starším jeho dcerám).

*Dramatická polyfonie**

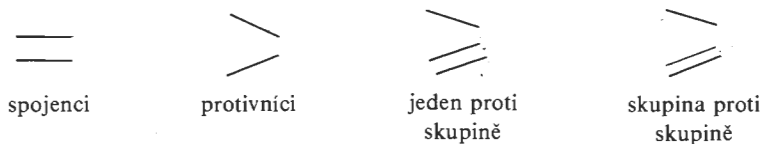
Toto heslo, utvořené podle názvosloví hudebního, vyskytuje se někdy v úvahách o dramatech. Má se jím vyjádřit skutečnost, že dramatická díla obsahují povětšinou několik *dějů*, ovšem nesteré závažných, jež, *probíhající současně*, tvoří navzájem různé vztahy a kombinace. To připomíná specifický útvar *hudební polyfonie*, jehož podstata je v tom, že zaznívá současně několik melodií, jež vnímáme i s jejich vzájemnými vztahy. Tato obdoba je však, přihlédneme-li blíže, jen povšechná a vágní. Hudební polyfonie (viz kap. VIII.) je tvořena totiž reálnými, tj. skutečně znějícími a námi najednou slyšenými „*hlasy*“ a každý z těchto hlasů je jednoduchý. Naproti tomu je každý z *dějů* v určitém dramatech se vyskytujících jen myšlený; vznikaje jednáním několika osob je vlastně jakoby „*mezi nimi*“ a nesen je určitou abstraktní ideou. Tato dějová polyfonie není tedy skutečná polyfonie názorná, nýbrž jen ideová kombinace; je to zase jen výplod „*textového*“ pojmání dramatického díla a mohlo by se o ní stejným právem mluvit i při díle epickém, např. při románě, kde je skoro vždy několik *dějů*, navzájem někdy *hodně* propletených.

Proč se tedy mluví o polyfonii právě při dramatu? Jistě je tu něco, co toho jména zasluhuje, ale svrchu vytknuté pojetí (a snad i nejasná představa o polyfonii hudební)

svádí z pravé cesty. Stačí si živě představit ten neb onen dramatický výjev na scéně, nebo jen pohlédnout na naše nárysy dramát v jakémisi příčném směru (hledíc k jejich časovému průběhu), abychom tuto pravou polyfonii zjistili.

Každý výjev předvádí nám několik osob (jen výjimečně jednu) ve spolek jednajících a osobní jednání každé z nich je reálné a názorné, probíhající souvisle v reálném čase. Přesně vzato je v činohře souvislá jen hra každé osoby, nikoli mluva, v níž se musí osoby — již pro zřetelnost — střídát, čehož ovšem ve zpěvohře není třeba. Tato názorná osobní jednání probíhají *vskutku současně v reálném čase* a my je tak také *vnímáme*. Tato obdoba s hudbou postací, abychom užili oprávněně jejího termínu i pro drama, ovšem v tom smyslu, že *dramatická polyfonie je názorná časová souběžnost osobních jednání*. Přenesení termínu nesmí nás ovšem svést k tomu, abychom a priori přenášeli i všechny vlastnosti hudební polyfonie na dramatický obor. Vyšetříme tedy nepředpojatě, v čem jsou oba tyto útvary shodné, a v čem se liší.

Především je tu zajímavá shoda v *poměru* složek, hledíc k jejich časovému průběhu. Dva hudební hlasy pohybují se buď tímž směrem (oba stoupají, oba klesají), nebo směrem opačným; první sluje spolupohyb, druhý protipohyb. Je-li spolupohyb docela rovnoběžný (např. v samých terciích), nepovažují se takové hlasy z hudebního hlediska za samostatné, nýbrž za jakýsi jeden, byť dvojitý (resp. trojitý atd.) hlas. Právě tak jednání osob se buď shodují, nebo jsou proti sobě; shodují-li se obzvlášť dokonale, považujeme je (jak jsme již dříve uvedli) za jakési jedno jednání kolektivní — jednání spojenců. Tak se, obdobně hudbě, rozeskupují jednání všech osob v určitém výjevu zúčastněných *obecně* ve dvě skupiny jednání kolektivních jdoucí proti sobě. Symbolicky lze všechny možné případy dramatické polyfonie, označíme-li jednání jednotlivcov čarou jednoduchou, jednání spojecké skupiny, ať jakkoliv početné, čarou dvojitou, vyznačit takto:



k čemuž bychom měli vlastně připojit ještě jednoduchou čáru — jednání sólové, což je mezní případ polyfonie jak dramatické, tak hudební.

Ale tu tato „pohybová“ obdoba končí. Slyšeli jsme, že k dvěma protivným jednáním může přistoupit ještě třetí samostatné, tj. nespojující se s žádným z obou druhých. Jde-li o jednání neutrální, mohl by se snad za jeho dobu považovat tzv. stranný pohyb, vznikající tím, že jeden hudební hlas zůstává ležet (to je ovšem již při dvou hlasech!); ale pro tři samostatná jednání vesměs proti sobě jdoucí nemá hudba obdobu. Důvod je v tom, že pohyb hudebního hlasu jako skutečný pohyb má omezené možnosti: buď nahoru, nebo dolů — jinak nelze; proto je tu možné jen *jediné* „proti sobě“. Naproti tomu mluvíme-li o tom, že jednání osob jdou „spolu“ nebo „proti sobě“, je to řečeno jen obřadně, o nějaký skutečný pohyb tu nejde. Polyfonie dramatická je tedy po této stránce *volnější a bohatší* než polyfonie hudební. Ani typický pro drama rozdíl mezi jednáním zjevným a skrytým (např. zdánlivě pro, skutečně proti) v hudbě není; tam jsou „šerky hlasy jen „zjevné“.

Druhá shoda týká se různé *váhy* polyfonních složek. Také v hudbě převládá zpravidla jeden hlas jakožto hlavní nad ostatními vedlejšími, což se provádí zintenzívněním toho hlasu (klamná převaha totiž v hudbě neexistuje). Vyskytují se však často případy, že jsou stejně závažné hlasy dva, zpravidla protihlasy — tak jako dvě rovnovážná protivná jednání osob v dramatickém výjevu. Také v hudbě může přejít váha z jednoho hlasu do druhého, a to na čas, nebo trvaleji, právě tak jako v polyfonii osobních jednání, kde někdy jde o zásah zcela kratičkový, ale přesto intenzivní, provedený osobou, jež předtím byla v jednání zcela vedlejší, takřka se jej neúčastníc. Co se *počtu* osob, resp. hlasů týče, je i tu obdoba vskutku pozoruhodná. Termíny, jež jsme při rozboru dramatické situace uvedli: sólo, duo atd. až sbor, jsou vlastně termíny hudební, platné i pro čistě instrumentální hudbu. Souhrn sólistů herců lze označit slovem „ansámbli“ tak jako v hudbě a „sólo“ herecké lze tak jako v hudbě pojímat nejen jako skutečné sólo samojediného herce, tedy tzv. monolog, nýbrž i jako „sólo“ ve smyslu výkonu, vynikajícího nadobyčejnou měrou z „průvodu“ výkonů ostatních, tedy jakýsi herecký *koncert* pro jednoho (popřípadě dva) herce na pozadí takřka statickém, vytvořeném ostatními herci sólisty nebo i sborem statistů. Námluvy Glosterovy k Anně v Shakespearově Richardu III., schůzka obou královen v Schillerově Marii Stuartovně buďtež dva příklady za mnohé.

Promluvme ještě o polyfonické *souvislosti* přímo po sobě *následujících* dramatických výjevů, ovšem při témž místě děje (tedy nezměněné scéně). Stačí si všimnout obou našich nárysů dramát (aneb kterýchkoliv dramát jiných), abychom poznali, jak jsou zpravidla spjatá. Buď

s novým výjevem přibude nějaká nová osoba (popřípadě několik) k dřívějším (popřípadě dřívější), nebo z dřívějších některá (také víc) ubude, nebo konečně některé přibudou, jiné ubudou. Zpravidla však *zůstane, přebude* aspoň jedna osoba do výjevu nového. Touto formou dramatické polyfonie, již nazvu *osobním sřetením* výjevů, dosáhne se názorné *souvislosti* mezi nimi. Jen výjimkou se stává, že všechny osoby jednoho výjevu odejdou a nastoupí zcela nové (opakuji: při téměř místě děje); tato forma působí citelné členění dramatického děje, jsouc obvyčejně spojena se skutečnou pauzou, byť i malou, při prázdné scéně.

Na počátku úvah o dramatické situaci řekli jsme, že počet osob v situaci zúčastněných vnímáme zrakem i sluchem. To je normální případ; třeba se však zmínit o případě jaksi abnormálním, třebaže neřídkém, že některou z osob vnímáme *pouze sluchem*, nikoli zrakem, protože ji nevidíme. Buď je herec na scéně, ale pro nás skryt, nebo je mimo scénu, ale tak, že je jako dramatická osoba v souvislosti s osobami na scéně, s nimiž např. mluví aneb od nichž je zřejmě slyšen. „Místo děje“ rozšiřuje se v tomto případě i za scénu a osoby takové třeba započíst do počtu těch, které se účastní dramatického výjevu, byť jejich názornost — ale proto ještě ne jejich působivost! — byla pro obecenstvo oslabena. Někdy je dramatický vztah mezi osobami, obecnstvu skrytými a zjevnými jen jednostranný: ti na scéně vědí o těch za scénou (jež slyší), ale nikoli naopak; tak je tomu např. právě na konci prvního aktu *Strašidel* (Oskar s Reginou ve „vedlejší pokoj“).

S tímto případem souvisí zajímavý motiv, obdobný dříve zdůrazněným motivům přestrojení a přetvářky, totiž motiv *skrytí*, velmi oblíbená dramatická situace, zvláště v starších veselohrách. Některá osoba dramatické situace je totiž skryta, ale nikoli pro obecenstvo, nýbrž pro druhé dramatické osoby, jež o ní nevědí. Zpravidla jde tu o tajné vyslechnutí a tím prozrazení nějakého tajemství, což má význam pro další děj, leckdy rozhodující. Vyslechnutí může být buď úmyslné, nebo též bezděčné, třeba pod pláštěm tmy, jako právě v *Mnoho povyku pro nic*, kde se takto doví stráž věvodova o intrice, již je vydána *Claudiová snoubenka Héro*. Známým příkladem je též *Molièrův Tartuffe*. Podle principu *dramatické pravdivosti* je i tu, jako v předešlých dvou případech, třeba, aby obecenstvo vědělo o tomto skrytí, nejen pro svou informaci, ale i pro zvláštní požitky z tohoto motivu plynoucí, zvláště v případě, kde zůstává věc pro ty, kteří byli vyslechnuti, ještě na čas utajena; zvláštním požitkem bývá tu vidět, jak vyslechnutá řeč působila na ty, kteří jí tajně naslouchají.

Právě v *Mnoho povyku pro nic* má Shakespeare geniální převrat tohoto motivu

skrytí, dokonce dvakrát. Jak Beneš, tak Blažena jsou nevině navedeni, aby tajně vyslechli, co se o nich povídá, přičemž ti, kteří o nich mluví, *vědí*, že se jim naslouchá, a mluví podle toho. Je to tedy „zvrácený“ motiv skrytí, kde padá do nastražené léčky ten, jenž myslil, že ji sám chystá. Obdobný „zvrácený“ motiv přestrojení vyskytuje se ve *Vrchlického veselohře Noc na Karlštejně*, kde Karel IV. prohlédne přestrojení své ženy, nedá to však najevo (na tom právě záleží) a hraje si s ní jako kočka s myší — motiv velmi duchaplný a jemný ve své komice. „Zvrácený“ motiv přetvářky, kde dramatická osoba prohlíží přetvářku druhé, aniž to zase dá na sobě znát, je častější a dokonce leckdy obapolný, např. v pútce dvou diplomatů (*Scribeova Sklenice vody*).

* *
*

Princip zveřejnění. * Motiv záměny osob a přestrojení, motiv přetvářky a skrytí ukazují nám na typických a oblíbených případech, že je mnoho věcí v dramatickém ději, v nichž se některé dramatické osoby *klamou*, považující je za jiné, než vsutku jsou, aneb o nichž *nevědí*, kdežto naopak zase druhé dramatické osoby *znají* pravý stav, ba dokonce vědí o omylu prvých osob, resp. o jejich nevědomosti, obzvláště tehdy, jsou-li samy těmi osobami, jež je klamou, ať bezděčně, nebo — většinou — úmyslně. Typické je pro všechny tyto motivy s nesčetnými jejich variantami a kombinacemi, že omyl řečených dramatických osob způsoben je klamavým *názorem* jejich. Týž názor je však podkladem pro chápání dramatického děje ze strany obecenstva. Princip dramatické pravdivosti, opakovali jsme při rozboru svrchu uvedených případů, žádá, aby obecenstvo nepodlehlo omylu, nýbrž znalo vždy pravý stav věcí tak, jako řečené druhé dramatické osoby. Nic nás nesmí *klamat*, nic nám nesmí být *skryto*; my — pozorovatelé — *vše prohlížíme*, i co vypadá jinak, a *vše víme*, i co se tají. Dramatický děj probíhá před námi odhalen, bez záhybů a neprůhledných stínů, jako na denním světle; zkrátka dramatický děj je pro nás obecenstvo ve všem všudy *zveřejněn*.

Zajisté že není to, co nám dramatické dílo názorně podává, šmahem takto dvojsmyslné; viděli jsme to např. při rozboru osobní dramatické relace, že je třeba rozeznávat „otevřený“ a „skrytý“ poměr jedné osoby k druhé. A na tzv. „zvrácených“ motivech jsme viděli, že i osoby, jež mají býti oklamány, někdy prohlížejí léčku. Psychologicky je to tedy s námi jakožto obecenstvem tak: K tomu, co vnímáme — osoby, jejich jednání, dramatickou situaci — připojuje se nám, jak víme, vždy *významová představa*, a to *obrazová* (neboť jde přece konec-

konců o herce a jejich hru!), jež, založena jsou na názoru, podává nám výklad toho všeho. Ale někdy se stane, že z určitých důvodů jsme nuceni, připojit si ještě *druhý* výklad, jenž je v odporu s tímto názorem, resp. s prvním, přímým jeho výkladem. Máme tedy v takových případech *dvě významové představy obrazové*, první jaksi názornou, druhou nenázornou: vidíme a slyšíme — ale *naproti* tomu víme.

Tento *rozpor mezi názorem* a věděním je pro nás velkým požítkem, a to *specificky dramatickým*; nikdy nevynikne tak výrazně při pouhém čtení textu, kde můžeme mít jen chabou představu názornou ve své fantazii, ani při díle epickém, kde se zajisté řečených motivů může též užít, ale *o všem* se jen vypravuje. Pro nás teď je však důležité, že obě řečené významové představy promítáme i do *dramatických osob*, těch či oněch: jsme si vědomi toho, že to, co nás neklame, některou osobu klame, to, o čem my víme, ona neví. Toto vědomí naší vševědoucnosti, provázené zvláštním citem naší povýšenosti *nad dramatickou situací*, je pravý smysl, *raison d'être zveřejnění*.

Nedotýká se totiž „zveřejnění“ jen dosud uvedených případů „klamů“ v dramatickém ději, kde musíme nutně mít *dvě* vespolek sporné představy obrazové, zdánlivou a „pravou“; tu plyne ovšem požadavek zveřejnění z principu dramatické pravdivosti. Ale zveřejnění má širší význam; týká se samé *podstaty* dramatického díla jakožto *představení*. Román má ve vyprávěcí řeči neomezenou možnost poskytnout nám jakékoliv představy obrazové i významové, vyrozumět nás o všem, čeho je třeba, především též vylíčit nám do nejmenších podrobností, co se děje v nitru jeho osob. Ne tak dramatické dílo. Omezené možnosti mimiky jsme již poznali a víme, že k svému doplnění potřebují řeči, jimiž však v dramatech mohou být jen „přímé“ řeči osob. Princip zveřejnění žádá, abychom znali všechny duševní stavy dramatických osob, pokud je toho třeba. To jsou ty stavy, jež jsou v jakékoliv příčinné souvislosti s dramatickým dějem, tj. s vespolným jednáním osob.

Zveřejnění jeví se tu jako „obrazový“ *postulát*, usměrněný povahou veškerého materiálu, jehož drama používá, a zavazující proto nejprve autora díla, ale pak i herce resp. též jejich vůdce, režiséra. Nikoli jen to, co dramatická osoba tají, ale i to, co by samo sebou zůstalo skryto, musí být zveřejněno, jakmile toho žádá pochopení děje, tedy ze *svrchovanosti principu dramatickosti*; ovšem též naopak, není-li to takto žádáno, nejen nemusí, ale ani nemá být zveřejňováno, jakožto zbytečné.

Odtud plyne pro dramatika plné právo, aby užil monologu tam, kde jisté duševní stavy dramatické osoby musí být z dramatických dů-

vodů (ale jen z těch!) zveřejněny a nemohou být jinak, např. v rozmluvě osoby se svým spojencem. Odtud plyne i právo tzv. „*mluvení stranou*“, jímž zveřejňuje nějaká osoba svůj pravý poměr k jiné již v její přítomnosti, nemůže-li dramatik pro pevný sled scén přeložit to až na dobu, kdy bude sama nebo se svými známými. Je pravda, že se tu právě ukládá obecenstvu, aby si myslilo, že to, co samo slyší, neslyšela druhá osoba na scéně. Ale k tomu jistě stačí, diferencuje-li herec svou mluvu a upraví-li režisér vhodně scénické vztahy osob (o čemž později); divadelně zaměřenému obecenstvu musí postačit tyto náznaky. Co se herců týče, je požadavek zveřejnění vlastně *technickým principem* jejich výkonů, tj. řídicí ideou jejich *postav*, jež musí býti zaměřeny na obecenstvo, kdežto dramatické osoby musí být zaměřeny navzájem na sebe. Hercův úkol je tedy vlastně dvojitý, lépe řečeno stává se dvojitým, jakmile je mezi touto dvojí směrnicí spor. Hra na obecenstvo musí být v takovém případě aspoň náznaková, není-li podporována textem autorovým, aspoň jakási „hra stranou“, projevu-jící hledišti pravou tvář věci. Vidíme tu znovu, jako v předešlé kapitole, že technická představa herecké postavy a hry, ač koresponduje s obrazovou představou dramatické osoby a děje, nekryje se s ní úplně a vždycky. Divadlo je něco umělého, a smí tedy používat umělých prostředků — to je právě jeho výsada — a divadelní obecenstvo si musí být vědomo, že nestojí před životní skutečností a že to právě je zase pro ně výhoda.

Hercův úkol zveřejňovat dramatické dílo uvádí ho tedy nutně do *kontaktu s obecenstvem* a je známo, že všichni „rození“ herci při svém výkonu v tomto styku jsou a že je jim v něm dobře. Vstupem na scénu přetělesněn a předuševněn cítí se jako přitahován temnou masou hlediště tam za rampou. Pro ně hraje, pro ně improvizuje, byť ve vzájemné souhře se svými spoluhráči. Budiž tomu porozuměno: *nezveřejňuje sebe*, nýbrž svou „*postavu*“. Všecky ty známé výstřelky ješitnosti, hra na potlesk, trhání kulis, „odchody“, „nuance“ aj. nejsou příkazem zveřejnění; je to, chceme-li, také „hra na obecenstvo“, ale v špatném slova smyslu, protože při ní jde herci o jeho vlastní milou osobičku, a nikoliv o postavu, což je ovšem naprosto neumělecké. Jako každý umělec má i herec plné právo pyšnit se svým výtvozem, ale nikoli sebou; jeho samého oslaví až výkon, jaký podá.

Psychologicky velmi zajímavý a též specificky dramatický je *účinek zveřejnění* na obecenstvo. O jeho intelektuálním efektu, spočívajícím v úplně a správně informaci hlediště o dramatickém ději, jsme již

mluvili; teď jde o *emocionální* účinek zveřejnění. Často bylo již psáno o tom, že herec na jevišti „prostituuje“ jaksi své nitro. To je názor mylný, neboť i to nejjintimnější hnutí duše, jež herec zveřejňuje, není jeho, nýbrž patří dramatické osobě, kterou představuje. Přesněji řečeno: *necítí* je jako něco svého, vyjímajíc ovšem případ „herce diletanta“, jak jsme o něm mluvili v kapitole předešlé. Prostituuje-li se tedy kdo, je to dramatická osoba, odkrývající své nitro mluvou i chováním — ale ta se přece nezveřejňuje, protože jedná jen mezi svými spoluosobami. Ovšem řekli jsme před chvílí, že dramatické dílo musí zveřejnit i ty niterné stavy osob, jež jsou v příčinné souvislosti s jejich jednáním. A tu právě je moment, o něž nám teď jde. Dramatická osoba odhaluje své nitro, ale za jakých okolností? Jen tehdy, jestliže city, jež chová — a city jsou zajisté to nejniternější, co člověk má — mají tendenci vyvolat snahy a činy, tedy projevit se navenek. Výraz takových citů, popřípadě i idejí, k nimž se city ty připjaly, odpovídá tedy plně postulátu zveřejnění. Jsou však city, jež tuto tendenci nemají, jež tedy nejsou dramatické, nevedouce koneckonců k jednání; výraz takových citů, je-li proveden mluvou, je tedy *čistě lyrický* a toto jejich odhalení je psychologicky nepřírozené. Neodvratné zveřejnění, jehož se divadlem takovéto čistě pasívní lyrice dostává, působí na ni takřka smrtelně: nepoznáváme místa dramatického textu, jež jsme si před tím čtli. Jejich nálada je zardoušena, poetický pel setřen jakoby „hrubou rukou“, jak se říká. Ale proč „nesežehne světlo ramp“ všecku lyriku, proč neublíží té aktivní, deroucí se ven z nitra? Jsou city, jež světlují jen v přítmi; na světle zveřejnění je nevnímáme.

Mohlo by se namítnout, že také recitátor zveřejňuje city vyjádřené lyrickou básní, aniž to oslabí její náladový účinek, nemluvě o neoslabeném působení hudební nálady, již nám sdílí výkonný umělec hudebník. Ale tu je situace zcela jiná, jak jsme ukázali srovnáním recitace s hereckou mluvou. Recitátor i hudebník vyjadřují své city, vyvolávané *uměleckým dilem*, jež provádějí, čehož u herce není: tam vyjadřují své city až dramatické osoby jím představované, a to nikoli skrze umělecké dílo, nýbrž přímo lidsky, pročež toto jejich vyjádření měříme též lidsky. Tu začne zveřejnění svou zhoubnou prací proti citům, jež ho nesnesou: vše jemné zanikne, vše důvěrné zní podivně, smutné sentimentálně.

Tato specifická změna náladového dojmu, způsobená zveřejněním, nezasahuje však jen intimní a jemné. Je zvláštní, že i vše *hrubé* mění zveřejněním svůj účinek, a to dokonce v opačném směru: netlumí se

zveřejněním, nýbrž naopak *hrubne*. Je známo, že děje nebo zjevy ošklivé, hrůzné, ba odporné dají se koneckonců líčit a popisovat, ale jak nesnesitelné je vidět a slyšet je z jeviště. A je známo, jak se toho zneužívá a zneužívalo v umělecky zrůdných dílech zrovna dramatického umění. Jsou doby, jež si žádají, a jsou vrstvy obecnstva, jež jsou lačny takovýchto hrubých senzací, a jsou také žánry dramatu a typy dramatiků, již těmto pudům hoví. Ale i tam, kde úmysly autorovy jsou umělecké, mělo by se dbát tohoto nebezpečí, že jeviště zesílí do nesnesení to, co psáno je ještě snesitelné. Ovšem rozhoduje mnoho i režisér, jenž takové věci může podávat na scéně otevřeně, nebo zastřeně. Že má na řečeném zesílení hrubých motivů podíl i smyslový ráz vjemů proti pouhému představování fantazie (např. v románech), je jisté; nicméně hlavní příčinou je zveřejnění toho, co zveřejnění nesnese. O tom svědčí např. pronikavé působení sprostých nebo kluzkých slov a rčení ze scény, jež se tu stávají křiklavými a nestoudnými, ač jejich smysl si pouze myslíme. Čím větší je divadelní veřejnost, tj. čím početnější obecnstvo, jehož jsme spolučleny, tím víc tyto věci urážejí.

Ale nejenom tyto deformace citového dojmu, zveřejněním přímo vznikající, jsou pro dramatický účinek díla příznačné. Pouhý intelektuální efekt zveřejnění, jež jsme označili jako „vševědoucnost“ obecnstva, vede k řadě citů velmi typických, jež mají vesměs ráz citů *smíšených*, protože vznikají právě ze sporu mezi tím, co vnímáme, a co víme. A nepatří sem jen city, s nimiž přijímáme všecky ty — pro nás průhledné — klamy: záměny, přestrojení, přetvářky, skrytí aj. Protože víme *úplně* vše, každou etapu děje, díváme se na mnohé výjevy jinými očima, než bychom se dívali, kdybychom, rovni osobám tohoto výjevu, neměli tušení o tom, co se třeba právě předtím stalo. Tak vznikají v nás vedle jednoduchých citů, jimiž výjev sám působí, ještě city kontrastní, jež zbarvují náš dramatický dojem zcela zvláštním, pro drama specifickým dojmem, neboť je to křížení citů z názoru a citů z našeho „vědění“. Tak např. i kdybychom neznali historický osud Valdštýnův, vidíme po celá dvě poslední jednání tragédie, od rozmluvy Buttlerovy s Gordonem, Valdštýna ve stínu neodvratné smrti a každé slovo posledního jeho výjevu se Senim i s Gordonem a komorníkem nabude pro nás jiného, zcela zvláštního zbarvení („Již dobrou noc, dnes dlouho budu spát“). Vrcholem je tak řečená tragická ironie a tragický humor — veselí nic netušících o blízkosti katastrofy. Ale i naopak nejhroživější situace veseloher, ženoucí k zoufal-

ství postiženou osobu, zjasňuje nám jakoby úsměvem vědomí, z pře-
dešla čerpané, že není tak zle, že to je „tragika veselá“.

Není složitějšího, temnějšího a hádankovitějšího předmětu nad dě-
je vznikající jednáním lidí. *Jak se to neb ono vskutku stalo*, je otázka,
již nerozřeší beze zbytku ani ten, kdo se toho zúčastnil; musil by být
vševědem a všudybylem. Jediné dramatické umění poskytuje nám
svým zveřejněním takový ideální průhled do děje nejzamotanějšího.
Není nám třeba, abychom jako nějaký zázračný zpravodaj sledovali
všechny osoby děje, vnikali za nimi na nejtajnější schůzky — přichá-
zejí sami před našima očima na místo děje, jež se samo mění, přesko-
čí-li děj jinam. Dramatické dílo splňuje vlastně, ovšem že uměleckým
způsobem, ideál historické vědy, jejíž dokumenty kusé a pochybné,
ne-li falešně nahrazuje dokumenty úplnými a nevýratnými, protože
je vidíme na své vlastní oči a slyšíme „autenticky“ svými vlastníma
ušima. Pěkně můžeme pozorovat tento rozdíl právě při historických
hrách, jež mají námětem nějaký děj skutečně se sběhlý. Mnoho-li ví
historie o tom, jak to tenkrát „opravdu“ bylo? Ale my, po ukončení
hry, víme bezpečně: *takhle* to bylo — ovšem že jen „tam na prknech“.
Neboť nejde tu o pravdu historickou, vždy trochu hypotetickou, ný-
brž o pravdu uměleckou, vždy kategorickou.

Děj dramatu. Na začátku úvahy o dramatické polyfonii jsme vytkli, že to, co se
obvykle nazývá „dramatickým dějem“, správněji dějem dramatu, je útvar myšlený, ide-
ový a že takové děje najdeme i v básnictví epickém. Přesto povíme si i o těchto dějích
několik slov, týkajících se jejich poměru k názornému podkladu, jež jim poskytuje di-
vadelní představení a na němž jsou námi myšlenkově vybudovány. Elementy tohoto
podkladu jsou *názorná osobní jednání* v určité dramatické situaci. Tato současná jedná-
ní mají vždy nějakou společnou ideu, kolem níž se jako kolem svého jádra točí; je po-
chopitelné, že tato idea je spjata s osobami, jež v jejím jménu jednají a jichž se víc nebo
méně dotýká, ačkoliv se zhusta vztahuje i k osobám, jež právě v této situaci nejsou pří-
tomny. Příkladem takové ideje budiž idea moci (třeba uchvácení trůnu odstraněním
dosavadního držitele), nebo idea lásky jedné osoby k druhé. Tato *idea děje* je tedy tme-
lem současného jednání a zůstane jim leckdy, i když se s následujícím výjevem osoby
situace aspoň částečně změní. Nicméně dojde snad v každém dramatu takto pořadem
až k výjevu, jehož osoby nejednají již o ideji dosavadní, nýbrž o něčem jiném; zkrátka
předvádění dosavadního děje je přerušeno, zpravidla ovšem jen na určitou dobu, po
níž se opět vrátí na scénu, tj. počne se zase jednat o řečené ideji, a to osobami aspoň
zčásti týmiž jako dříve. Stává se totiž často, že k dřívějším osobám touto ideou zaměst-
naným některá přibude, ovšem jindy zas ubude, čímž se mění, jak to nazveme, *extenzita*
totoho děje.

Můžeme tedy definovat *děj dramatu* v obvyklém, tj. ideovém smyslu jako *úhrn osob-
ních jednání současných i posloupných vztahujících se k téže ideji a aspoň částečně týmž
osobám*. Co se týče známého požadavku *jednoty děje*, je dána přímo *stálostí ideje* děj ří-
dící, nepřímou a relativně pak stálostí osob ve jménu této ideje jednajících. Svazek všec-
ka příslušná osobní jednání poukající je, jak víme, nejenom kauzální, nýbrž i finální;
uvidíme ještě, že je požadavkem jen relativním. Také požadavek jednoty ideového děje
je jen relativní, neboť nemůže běžet o přísnou neproměnnost dějové ideje, ta se naopak
zpravidla během děje rozvíjí, rozšiřuje nebo zase zužuje, zkrátka mění — ale vždy *sou-
visle* s předešlým svým stadiem. Proto budeme řečený požadavek jednoty děje formulo-
vat podle umělecké praxe volněji a také přesněji jako *postulát ideové kontinuity děje*.

Obě tu uvedené vlastnosti děje, jeho extenzita a kontinuita, jsou vlastnosti jen myš-
lené. Jak jim vyhovuje skutečný „dramatický“, tj. názorně nám předváděný děj? Jen ne-
dokonale. Především jsou výjevy shromažďující *všecky* osoby nějakého děje výjimečné;
dramatik šetří si je, jak může, pro výjevy jaksi vrcholné, obzvláště zakončující (srov. „fi-
nále“ Shakespearova). Zpravidla předvádí nám dramatik jen některé z osob děje, např.
smlouvající se navzájem proti třetí; tato třetí osoba, o níž se mluví, není tedy v této situ-
aci pro nás názorná, nýbrž jen *myšlená*. Za druhé je určitý názorně předváděný děj sko-
ro vždy přetržitý, i v případech, kdy je drama dějové co nejjednodušší. Vhodně bylo by
to možno studovat na našich nárysech dramatu, kdybychom osobní jednání,
označená na nich silnou čarou, odlišovali podle idejí, jichž se týkají, např. barvou. Vi-
děli bychom pak ihned třeba na Ibsenových Strašidlech, že děj týkající se Engstrandova
plánu omezuje se jen na první výjev I. jednání a pokračuje až v druhém, a obzvláště
třetím, kde zvítězí (po jeho odchodu!) i u Reginy. Oč více přerušeni utrpí názorně před-
váděni děje v dílech dějově složitějších, třeba hned v Mnoho povyku pro nic. Nuže, co
je s určitým dějem v době, kdy se nám nepředvádí? Obecná odpověď na to je: probíhá
jen *myšlené*. Zásadně třeba tu však rozeznávat dva případy.

a) Určitý děj, který nám byl až dosud předváděn v reálném čase, *vystřídán* je jiným,
plynoucím též v reálném čase před námi, až se nám první děj zase vrátí na oči. Jak mez-
itím pokračoval, nevíme sice z názoru, ale domyslíme si to, protože nás musí dramatik
o všem, co se stalo v řečeném mezidobí pro něj důležitého, nějak uvědomit. Buď víme
tedy z dřívějších, co se chystá, nebo se dovíme ex post, co se mezitím provedlo, nejčastě-
ji to obojí. Tento *myšlený* úsek děje, zpravidla ovšem závažný, ale někdy i významný,
leč zpěčující se zveřejnění, umisťujeme však do *reálného* času, v němž plynul děj druhý,
plnící řečené mezidobí. Trvání obou současných dějů, názorného a našeho myšleného,
je tedy stejné, což zavazuje autora, přestože může u obecnostva počítat s iluzí času,
aspoň k jakési pravděpodobnosti. Tak např. nelze nám uvěřit, že za krátké své nepřít-
omnosti vykonala osoba něco, nač je potřebí zřejmě mnoho času. Vrátime se k tomu
v úvahách o realistickém slohu.

b) Jako každé rozměrnější dílo časově člení se i dramatické dílo na části, oddělené

přestávkami, v nichž představení pomíjí. Čas, po který tato přestávka trvá, není tedy čas, v němž plyne názorný dramatický děj, nýbrž náš obyčejný čas; pro dramatické dílo je to *mrtvý* čas, jenž se do něho nepočítá. Teoreticky nevedou tedy tyto přestávky nutně k přetržitosti názorného děje: druhý akt by mohl začít přesně tam, kde první končí. V praxi ovšem objevuje se tu vždy diskontinuita, tím spíše, že se s přestávkou mění zpravidla i místo děje. Jak pokračoval děj (vlastně všechny děje) dramatu v takovémto mezidobí, dovídáme se stejným způsobem jako v případě prvním; rozdíl je však v tom, že *tyto* myšlené meziděje umísťujeme do *myšleného* času, protože pro ně trvání přestávky neplatí. To poskytuje dramatikovi možnost volit tuto myšlenou dobu jakkoliv velikou (např. po měsících, ba po letech). Z toho jde, že známá *jednota času*, přesněji *kontinuita času* pro drama je požadavek zcela neoprávněný a zbytečný, ovšem za předpokladu, že se neporuší tím kontinuita děje, byť výplň mezidobí byla v tomto případě čistě ideální, nejen co do obsahu, ale i času. Označíme-li části názorného děje v reálném čase nám předváděného tlustou čarou, úseky myšlené, ale taktéž v reálném čase (v tom, co vnímáme jiný děj) plynoucí, čarou tenkou, úseky myšlené v čase ideálním (tj. v přestávkách), čarou tečkovanou, lze schéma určitého děje v dramatu v jeho *celé souvislosti* značit (např. při třech aktech, z nichž druhý našim dějem nezačíná ani nekončí a třetí hraje až po delší době) takto:



Toto schéma obsahuje tečkovanou čáru (tj. čistě ideální děj) i před počátkem první části představovaného děje, tedy v ideálním čase, patřícím nikoli do přestávky, nýbrž jaksí před představení vůbec. To je v souvislosti s problémem *expozice* dramatu, o němž jsme se již zmínili v kapitole o dramatickém textu. Málokdy je to, co nám začne dramatik z děje názorně předvádět, opravdu začátkem tohoto děje. Zpravidla předcházely již některé jeho části, jichž je představovaný děj pokračováním, nebo aspoň nějaké události, jež mají vliv na utváření předváděného děje. Důvodem pro jejich nepředvedení je zpravidla jejich časová rozvleklost, s níž se striktnost reálného představování nesnáší, ale též důvody jiné, např. jejich nezajímavost, nevhodnost či nemožnost scénického zveřejnění atd. Někdy z nich učiní autor jakousi zkratku, již předvede v „předehře“. Vlastní představení děje začíná zpravidla až tehdy, když děj je již náležitě rozběhnut, kdy má spád, vyhovující plynutí reálného času. Tento vstup „in medias res“ není sice pro drama pravidlem, ale zajisté je příznačný. Vše, co předcházelo, musí být ex post doplněno, ovšem že ne názorně, nýbrž abstraktním sdělením, což je úkolem řeči. Na svém místě jsme již vytkli, že tyto řeči, i když jsou vlastně vyprávění, mají být co možná dramatické. Existují dramata, právě např. Ibsenova *Strašidla*, kde celý dramatický děj není v podstatě než takovéto zpětné odhalování minulého, tedy pro obecnost jen

myšleného děje. Ale i tam, kde vlastní děj vskutku počíná představením, existují vždy aspoň určité momenty z minulosti, o nichž se musíme dovědět, protože jimi je přítomný děj spouštěván. Naproti tomu s koncem představení se končí každý děj nejenom názorný, ale i myšlený. Potřebujeme přece v mnohém vědět, jak to bylo dřív, ale vůbec ne, jak to bude dál.

A tak vidíme, že ani „*děj dramatického díla*“ (tj. představení) není *jen* názorná syntéza osobních jednání současných i posloupných spjatých touž ideou, tedy vlastní „dramatický“ (tj. prováděný a námi vnímaný) děj, nýbrž že musí být doplněn četnými složkami *myšlenými*, o nichž se nedovídáme přímým názorem; jejich příslušnost k řečenému ději je dána jejich *vztahem k jeho ústřední ideji*. Protože nás však o těchto myšlených složkách zpravuje řeč (výjimečně i mimika) jednajících osob, tedy také náš názor, plyne z toho, že „*děj dramatu je ideová syntéza elementů dramatického děje podle této ideje z celkového dramatického dění vybraných*“. Odtud plyne dvojí:

1. Takováto *idea* může být a bývá také vždy *složitá*. Vedle představ dramatických osob, kterých se dotýká, a konečného účelu, jež s ní každá z těch osob spojuje, obsahuje i četné představy *prostředků*, jimiž se má daného účelu dosíci. Takový prostředek, např. odstranění nějaké osoby stojící v cestě, může být sám *prozatímním* cílem jednání, čímž se řečený děj člení na *posloupné* etapy. Ale také podle osob ideou děje zaujatých rozlišují se osobní cíle, ať zatímní či konečné, jimiž se řečený děj může členit na *současné* děje *částečné*. Hledíc k časovému průběhu celého děje vytvářejí se tak rozmanité formy, jež bychom mohli nazvat *dějovou* (nikoli dramatickou!) *polyfonií*, pamatujíc z dřívějšíka, že toto pojmenování je jen čistě obrazné a že složky této polyfonie, tj. částečné děje, jsou nejenom myšlené, nýbrž i samy o sobě složené, obsahující jednání nikoliv osobní, nýbrž vespolné. Vhodnější obdobou byl by tu průběh nějaké čáry: tak jako ona může se i určitý děj v jistém okamžiku rozvětvit, tyto jeho větve mohou se později spolu sjednotit nebo zkřížit a zase rozejít, některá z nich zanikne dříve aj.

2. Takovýchto řídicích idejí může být v dramatu *několik*, a tedy také *několik* dějů; na rozdíl od svrchu uvedených dějů „částečných“ jde tu ovšem o děje *samostatné*, tj. aspoň zásadně na sobě nezávislé. Nicméně musí být i mezi takovými ději nějaký svazek, má-li být drama, jako každé složité umělecké dílo, organismem. Svazek tento může se týkat jednak vzájemného vztahu mezi *idejemi* řečených dějů. Od úplné cizosti až k vzájemné přibuznosti jejich je tu plynulá řada případů, jimž odpovídá plynulá řada od dějů „samostatných“ až k „částečným“. Dramaticky mnohem důležitější je *osobní* svazek mezi samostatnými ději. Je jasné, že jedna a táž osoba může být zúčastněna na několika takových dějích, vždy aspoň s částečně jinými osobami. Tak se stává, že některé osoby jsou, abych tak řekl, „zaměstnány“ v dramatu dvojité, ne-li trojitě, jiné jen jednoduše. Takto by měly být definovány „hlavní“ a „vedlejší“ osoby dramatu, a nikoli pouze podle jejich ideové váhy: v lečkeré hře je např. mnohostranně činný sluha nebo

jiná podřízená osoba (tou je třeba i praporečník Jago) osobou čistě dramaticky vzato nejzávažnější. „Titulní“ hrdina nebývá vždy nejhlavnější (v tomto našem slova smyslu) dramatickou osobou díla. — Co se poměru několika dějů vespolek týče, je známé rozdělení jejich na hlavní a vedlejší, a to podle váhy jejich idejí. I to je jen částečně oprávněné: především jde o rozsah každého z dějů v díle předváděných. Podstatný znak *hlavního* děje je, že *končí s koncem* dramatického představení, což pro děj vedlejší není nutné, třebaže dramatikové rádi zesilují konec díla tím, že v něm skončí „to všechno“. Naproti tomu není třeba, aby představení započalo hlavním dějem, ba většinou otvírá se scéna dějem vedlejší, např. právě v Ibsenových Strašidlech, kde také vedlejší děj (mezi Reginou a Engstrandem) dříve končí než děj hlavní. Že se děje dramatu přes svou samostatnost leckdy spolu kříží a ovlivňují, je při vvtčeném společenství jejich osob pochopitelné.

Teoretikové dramatu uvádějí zpravidla v definicích dramatu požadavek, aby děj byl „uzavřený“. Vynechali jsme toto slovo ve své definici proto, poněvadž „umělecké dílo“, jímž jsme svůj výměr založili, musí být vždy uzavřené, což pro případ, že obsahem jeho je děj, znamená, že musí tento děj mít — rozumí se *ideový* — *konec*. Jde tedy jen o otázku, *kdy* končí děj, a na to je právě při dramatickém ději, vespolečném jednání osob, snadná odpověď. Děj dramatu končí, pomínou-li snahy jednání osob ženoucí. Snahy ty pomínou předně, dojdou-li splnění, za druhé, upustí-li od nich osoba, ať z jakýchkoliv vnějších neb vnitřních důvodů, konečně za třetí, jsou-li nemožné, což znamená buď násilí, nebo duševní rozvrat, nebo smrt. V komediích převažuje způsob první, kombinovaný s druhým, dobrovolným ustoupením jich (např. starší nápadník proti vyhrávajícímu mladšímu), v tragédiích vyskytuje se způsob třetí, ovšem zase jen u části osob, kdežto u druhých platí případy předchozí. Definitivní konec tragédie zůstává přece jen vždy smrt tělesná nebo aspoň duševní, kdežto jiná nemožné snahy, resp. upuštění od nich mohou být také jen prozatímní, čímž vznikají též etapy děje *zdánlivě* končícího, po němž následuje obrat, někdy překvapující.

A tím se ocitáme u posledního ideového problému, o němž se chceme ještě zmínit; je to — filozofický vlastně — problém *náhody* v dramate. V životních dějích jeví se nám náhoda jako porušení příčinného svazku, jímž jsou části děje spjaty, tvořící sama ovšem „počáteční příčinu“ nového kauzálního řetězu. Je krátce opakem zákonitosti, něčím iracionálním. Pro nesmírný význam, jaký náhoda v našem životě hraje, pokoušíme se ji racionalizovat, tj. chápat jako vyšší nějakou, metafyzickou *zákonitost finální*. Tím spíše tak musí činit dramatik ve svém díle, neboť umění vůbec je určeno k tomu, aby nám *názorně* předvádělo *zákonitost* světa (v tomto případě zákonitost sociálního dění lidského), kterýžto úkol řeší *teoreticky* věda. Požadavek, aby děj, který nám dramatik podává, byl veskrze spjat kauzálně, je tedy jen relativní, připouštějte, aby zasáhla do děje i náhoda; tato náhoda musí však být utvářena tak, aby odpovídala nějaké vyšší zá-

konitosti. Nejobecnější snad výraz pro ni je „osud“, ať šťastný či nešťastný, podložený často nábožensky (úradek bohů, vůle boží, pověrečně: zloba démonů, kletba) nebo filozoficky (světový řád, pojat optimisticky nebo pesimisticky, odplata za vinu). V moderním dramate přebírá tuto funkci přírodní zákonitost, např. dědičnost nebo tlak prostředí; rozdíl je však jen zdánlivý, protože i tu je to vlastně náhoda, jež vydává individuum této přírodní moci a etické odůvodnění, jež tu chybí, nenajdeme vždy ani v předešlých případech (např. vina, za níž pyká celý Tantalův rod). Pro komedie postačí zpravidla populárně filozofický pojem „štěstí“ („z pekla štěstí“), jež někdo má — také ne vždy zasloužené.

* *
*

Úkol režisérův. * Obecenstvu jeví se dramatické dílo jako sled dramatických situací, z nichž každá je, jak víme, časově prostorové společenství dramatických osob. Objektivně odpovídá tomu technická představa *časově prostorové spoluhrův herců*, ať několika, nebo mnohých. Vytvářet tuto spoluhrův jako *časovou i prostorovou syntézu postav* jednotlivými herci podávaných může jen jediná osoba a to je *režisér*. Nutnost režiséra plyne tedy z toho, že dramatické dílo je zásadně dílo kolektivní.

To neznamená ovšem, že režisér je tu *jen* proto, aby hrající herce „dal dohromady“, ač zajisté i toho je zapotřebí. Slyšeli jsme, že autor má osoby svého kusu vytvořit tak, aby byly navzájem co možná odlišné; čím víc se mu to zdaří, tím lepším je dramatikem. Že tyto osoby provádějí v jeho fantazii dokonalou souhrův, je samozřejmé. Podle textových rolí kusého jeho zápisu vytvoří různí herci své postavy: tím je odlišnost dramatických osob zaručena, ba dokonce zesílena, protože (dobří ovšem) herci vtisknou každé z nich pečeť své individuality. S tímto ziskem spojena je však zároveň obtíž pro souhrův těchto herců, týkající se nejen její přesnosti, ale i jednoty a vyrovnanosti, neboť je lidské, že každý z herců chce uplatnit svoje pojetí — a vůbec sebe. To vede nutně k četným neshodám spoluhrův. Upozornili jsme při stati o tvorbě hercově, jak důležitý moment je pro něho hra s partnerem, již opravuje a doplňuje svou koncepcí. Ale již tu třeba se ptát: kdo z obou se přizpůsobí v tom neb onom? Jak patrně, měla by to být věc umělecké zdatnosti druhým uznané, tedy umělecké autority. Tím naléhavější je to při větším počtu osob. Vzájemné přizpůsobení, *koadaptace* hereckých postav, a zvláště jejich hry musí být ponecháno jednomu umělci; dříve jím býval jeden z hrajících herců, teď je jím režisér. Ale řečená koadaptace souhrův je jen primitivním, čistě praktickým jeho úkolem.

Umělecké poslání režisérovo je vytvořit *syntézu* hereckých postav a to je více než pouhé jejich přizpůsobení: on musí vytvořit *formu*

souhry. Vyrovnává tedy neshody individuálních her, ale nikoli jen jako rozhodčí, nýbrž podle pevného plánu, který si sám udělal. Tento plán je jeho tvůrčí dílo, provedené ovšem na podkladě dramatického textu autorova. Víme, že tento text (i s poznámkami) zachycuje dramatikovu vizi jen kuse, a že realizace díla je proto mnohoznačná. Právíme-li tedy, že režisérovo dílo musí být bez výjimky koncipováno v *intencích autorových*, znamená to, že přiznáváme režiséru svobodu, z řečené mnohoznačnosti pouhého textu plynoucí, že mu však upíráme právo přehlížet nebo měnit něco z toho, co autor výslovně žádá. Jsou režiséři, kteří s oblibou dělají vše, co dramatik předepsal, zrovna obráceně, což je originalita velmi laciná.

Ale přiznaná svoboda režisérovy tvorby je omezena ještě z druhé strany: zřetelem na výtvořiny herců. Zdálo by se ovšem podle předešlého, že režisér má právo žádat, aby se herci ve svém výkonu vesměs přizpůsobili jeho koncepci. To právo zajisté má — jinak by nevzniklo *jednotné* umělecké dílo — má však také povinnost, *koncipovat dramatické dílo podle svých herců*. Tento požadavek není dokonce žádným omezením jeho umělecké svobody; právě naopak je to čistě umělecký požadavek *látkového stylu*, závazný pro každého umělce. Zvolí-li si sochař pro své dílo jednou mramor, jindy bronz, je touto volbou určena charakteristická forma jeho sochy, hledíc k odlišné technice těchto dvou materiálů; ale sochař není tím „vázan“, právě proto, že pravý umělec myslí vždy ve svém materiálu. Vnucovat mramoru formy bronzu bylo by nejenom technickou neobratností (ne-li někdy nemožností), ale přímo uměleckou chybou. *Materiálem režisérovým nejsou však herci*, jak se četní divadelní teoretikové domnívají: herci jsou materiálem každý sám sobě, vytvářejíce tak své „postavy“. *Materiálem režisérovým jsou až tyto herecké postavy*; populárně řečeno: režisér nemá právo na hru (každého z herců), nýbrž až na souhru.

Tento výrok zdá se odporovat uznanému svrchu právu režisérovi, aby přizpůsobil, tedy měnil dílo každého z herců; rozpor je však jen zdánlivý. Že koadaptace vůbec je nutná, plynoucí z kolektivnosti dramatického díla, víme; režisér ji však *účelně organizuje*, a to tím, že změny, jež každý herec musil učinit na svém výkonu podle druhých herců, převádí vesměs na změny podle *svého* plánu. Užiju přirovnání: Chceme-li, aby dvoje hodiny šly přesně stejně, můžeme je buď spojit nějak vespolek, nebo spojit každé z nich s třetími hodinami; tento druhý způsob má tu výhodu, že řečené dvoje hodiny půjdou nejen spolu stejně, ale i podle třetích „*našich*“ (režiséřských) hodin, jež, řekněme, pokládáme za nejlepší. Hodiny jsou ovšem mrtvé stroje, a herci živé individuality; proto žádá *princip ekonomie*, aby součet řečených změn ve výkonech herců byl *minimál-*

ni, tj. aby originální koncepce herců byly zachovány co možná nejvíce, a přesto plán režiséřův zhruba dodržen. Klíč k této šarádě dává nám hořejší sochařská obdoba, z níž plynou dvě nezbytné podmínky pro režisérovo tvorbou:

1. Jako musí sochař znát povahu a techniku zpracování mramoru, bronzu, dřeva atd., tak musí znát režisér povahu a pracovní techniku herců, již v díle mu přiděleném mají hrát, a to do té míry, aby si aspoň přibližně dovedl představit, jaké budou postavy, jež vytvoří. Tento požadavek je sice značný, protože jde o znalost lidí (ovšem jen po umělecké jejich individualitě), a to četných, ale splnitelný. Ostatně je ulehčen druhou podmínkou:

2. Jako sochař mnohdy při první koncepci budoucího díla si řekne: „tohle musí být rozhodně v bronzu“, tak také režisér, když si učiní první povšechnou koncepci dramatického díla, ví už zpravidla, *kteří* herci by se nejspíš hodili pro vytvoření té či oně postavy i hry. Z toho plyne, že by měl mít *režisér* právo, *obsazovat role* kusu, jemu přiděleného, neboť pak je zaručeno svrchu uvedené minimum změn, pro dokonalou a jednotnou souhru potřebných. Tím budou do největší možné míry zachovány nejen individuální výkony všech herců, ale i individuální koncepce režisérova, neboť je jasné, že i on musí se přizpůsobit uměleckým požadavkům svých herců, pokud by se tím neporušila jednota jeho plánu.

Bohužel jsou mnozí režiséři, zvláště nynější, tak ješitní, že znásilňují bezohledně herce, jež mají řídit, a mohou-li si vybírat, volí si ty, kteří mají nejméně umělecké individuality, aby z nich jako z „materiálu“ (jak jsme už výše řekli) hněli vše jen podle svého plánu. Že obsazování rolí je úloha *umělecky svrchovaně odpovědná*, je z předešlého patrné; že je i lidsky odpovědná, nemusíme dovozovat. Biografie herců, i velikých, svědčí o tom velmi výmluvně — a výstražně.

Režisér tvoří tedy *časově prostorovou formu* dramatického představení. To je úkol velmi obtížný, neboť jde tu o formu kombinovanou ze dvou různorodých rozměrů, časového i prostorového, jenž sám o sobě je již trojrozměrný. Báseň má názornou formu jen časovou, výtvarné dílo jen prostorovou; hudební skladba kombinuje sice rozměr časový s tónovým (výškovým), ale ty oba jsou aspoň jednoduché, tj. lineární. Složitou formu dramatickou lze však dekomponovat na dvě.* První, čistě časovou, kde abstrahujeme jaksi od scénického prostoru, v němž herci hrají; tu lze nazvat názornou formou *dramatickou* v užším slova toho smyslu (též *dynamickou*). Naproti tomu druhá forma, týkající se umístění herců na scéně, není čistě prostorová, protože se toto umístění průběhem času mění, nýbrž časově prostorová a je právě tímto *společným* časovým během spjata s předešlou. Nazveme ji formou *scénická* a pojednáme o ní v kapitole následující.

První úkol režisérův je tedy, dát souhře herců *dramatickou* formu, již koncipoval sám na podkladě dramatického textu a již uskutečňuje ve výkonech svých herců, tvůrců postav. Materiálem, z něhož (nikoli jež!) formuje, je jednak mluva herců, jednak jejich hra — ta ovšem jen potud, pokud nemá vztah k scénickému prostoru, tedy především jejich mimika. Z toho plyne, že názornost této formy je složená, totiž opticko-akustická, kdežto názornost formy scénické je jen optická. Protože při opeře je akustická složka dramatické formy nejen doplňena, ale i pozměněna hudbou, omezíme se výjimečně v následujícím teď výkladu na *činohru* a na *režiséra činoherního*.

Dramatická forma týká se *dvou stránek* souhry, z nichž každá má specificky své dramatické působení. Za prvé *intenzity* mluvy i hry a z ní plynoucího dojmu *napětí* u vnímajícího obecenstva. Její rozmanitou, ale zákonitou změnou časovou během představení vzniká *dynamická* (v užším slova smyslu) forma dramatu. Za druhé *rychlost* mluvy a hry, působící dojem *vzrušení*; zákonitou formu, její časovou změnou vytvořenou nazveme *agogickou* formou dramatu. Obě řečené formy se během hry stále spolu kombinují, takže dramatická forma takto vznikající není i se svými účinky na obecenstvo pouhý součet, nýbrž produkt obou řečených forem. Režiséra v této *první* jeho funkci, vytvářet s herci *dramatickou* formu díla, označíme heslem *režisér — dirigent*.

Obdoba s hudbou je tu velmi nápadná. I hudební skladba — rozumí se prováděná — má formu jak dynamickou, tak agogickou, již jí uděluje na podkladě hudebního zápisu notového (s případnými poznámkami autorovými) výkonný umělec hudební. Provedení skladby není sice nutně kolektivní, ale velmi často vyžaduje víc než jednoho umělce. Dokonce uplatňuje se toto hledisko v rozdělení skladeb na *komorní*, v nichž účinkuje několik hudebníků sólových (také ovšem jeden, např. pianista), a *sborové* s mnoha účinkujícími, ať jsou to již hráči orchestrální, nebo zpěváci sborová, nebo obojí dohromady. Je zvykem, že se komorní skladby provozují bez dirigenta, jež vystupuje pouze při skladbách sborových. Ale tento rozdíl, ač prakticky odůvodněn malým počtem a větší zdatností sólistů, je přesto jen zdánlivý. Také při komorních skladbách je vždy jedna osoba rozhodující o dynamické a agogické formě skladby, jenomže je jí jeden z hráčů, řídící zkoušky a neznatelně i produkci, kdežto při orchestru a sboru je dirigent osoba mimo hráče a zpěváky, jejímž jediným úkolem je řídit je zcela nezakrytě. Je pravda, že dříve byl i sborovým dirigentem jeden z účinkujících; jeho osamostatnění vynutil si umělecký vývoj, směřující k tomu, podat výkon po obou řečených stránkách co nejdokonalejší.

Také činoherní *režisér-dirigent* mohl by být při malém počtu herců sólistů jedním

z nich; dokonce byl by v tom určitý prospěch pro dílo. Velmi pěkně vyjadřuje to Eva Vrchlická v článku *Básník, herec a role* (Nové české divadlo 1927): „Děláme Raynalův Hrob Neznámého vojína. Jsou to jen tři osoby, které nesou celý kus. Nikdo se nesmí mezi ně plést. Je nevyhnutelné, aby režisér hrál s sebou. Na štěstí se tak stalo: Vydra vede i hraje.“ Režisér, jež spoluhraje, je jako primista kvarteta: řídí nejen při zkouškách, ale i při produkci, a to při každé, kdežto režisér samostatný řídí jen zkoušky, ale *nemůže řídit představení*, tak jako to činí např. dirigent orchestru. Musí spolehout na „*subjektivní fixaci*“ toho, co bylo při zkouškách herci nacvičeno; to je však, jak z předšlé kapitoly víme, *fixace* hry každého herce zvlášť, pročež je přirozené, že se při představeních vespolná souhra nejsnadněji uvolňuje, dokonce tehdy, je-li některý herec zaměněn později jiným. Částečně nové obsazení žádá si tedy neúprosně „*nové nastudování*“, nemá-li být dramatická forma díla vydána všanc osobním improvizacím.

Z vyloženého plyne, že *činoherní režisér* může být, na rozdíl od herce, nazván *výkonným umělcem*, ovšem jen v této své funkci *dirigentské*, jež není jeho jediná. Jeho „*umění nuanci*“ je však o hodně širší a svobodnější než u dirigenta hudebního. Partitura, zvláště moderní, zaznamenává dynamickou i agogickou formu skladby mnohem určitěji, nejen četnými přípisky, ale i notami samými (jejich platností). Nadto třeba uvážit, že každý z účinkujících má před sebou svůj partiturový úděl, čímž se zvyšuje přesnost souhry a ulehčuje i komorní hra „*bez dirigenta*“. Režisér, podoben v tom spíše recitátoru, tvoří dramatickou formu představení na podkladě dramatického textu a s využitím případných poznámek dramatikových, k čemuž je však nucen přibrat aspoň zhruba očekávanou hru svých herců, s jejichž pravděpodobným pojetím postav musí počítat. V tom všem je tolik iracionálního, že jeho koncepce musí mít v sobě mnohem víc vlastního tvůrčího než jen reprodukčního. U zpěvohry, jak uvidíme, je tato situace zásadně jiná.

Z toho, co bylo řečeno, je patrné, že *specifické nadání režiséra-dirigenta* je příbuznější nadání dramatikovu než hercovu. Všichni tři musí mít dramatický smysl a schopnost předuševnění. Herec i režisér musí být schopen „*divadelního čtení*“ dramatického textu; ale jejich invence odtud tryskající jde různým směrem: u herce na postavu, u režiséra na souhru. U režiséra obnovuje se tedy divadelní vize autora a dokončuje se její realizace na podkladě fantazijních vizí konkrétních postav. Proto ovšem je nutno, aby měl režisér smysl pro herecké výkony, ale není nikterak třeba, aby uměl je sám provádět, tak jako není nutné, aby uměl hudební dirigent sám hrát na nástroje (dokonce všechny) svého orchestru. Režisér nemusí tedy mít specifické nadání herecké: schopnost přetělesnění, výkonnou techniku. A má-li i tuto schopnost, není radno, aby byla nadprůměrná, protože by omezovala jeho potřebnou schopnost vžít se do všech svých herců,

nejrůznějších uměleckých individualit. Vždyť režisér jakožto režisér nehraje se svými herci, jsa mimo ně; hraje-li přece, koná vlastně dvojí, přísně oddělenou funkci.

Odtud ovšem neplyne, že by režisér-dirigent neměl umět sám hrát; je mu to jistě jen k prospěchu, zvláště prakticky, při zkouškách, kde lépe poví, co chce, příkladem než slovem, obzvláště začátečnickům. Ale to souvisí již s pedagogickým posláním režisérovým, o němž nám v této teoretické studii nejde.

Dramatická forma

Řekli jsme, že dramatická forma představení je jeho forma *čistě časová*. Protože, jak již víme, plyne dramatický děj v reálném čase, pochází veškerá zákonitost této formy z axiomatických vlastností reálného času.*

Základní vlastnost dramatického děje je jeho *přísná vazba časová*. To neznamená jen, že dramatický děj trvá přesně tak dlouho, jak dlouho vnímáme jeho předvádění na scéně, nýbrž i to, že *všecky* (nejdrobnější) *fáze tohoto děje zapadají do určitých chvil* (chceme-li, okamžiků) *plynoucího času*, a to *ve zcela určitém pořádku*, odpovídajícím *souvislému plynutí chvil z minula přes přítomnost do budoucna*, a s *rychlostí sledu přesně určenou obsahem děje na každém jeho místě*.

Konkrétně řečeno: Není především možno, aby se úseky dramatického děje libovolně *přehazovaly* ve svém časovém sledu;* triviálním příkladem: není ani na divadle možno, aby v jedné scéně byl někdo zabit, a v následující aby se dělaly teprve plány k tomu. To již víme z úvahy o ideálním čase děje vypravovaného, kde to je možno (viz kap. IV.). Nové je pro nás, že určitý úsek dramatického děje musí se provádět *jen v té rychlosti, kterou si žádá*, a v žádné jiné. Tato dramatická situace vyžaduje např. rychlou mluvu a spěšnou hru, ona zase pomalou. Je *umělecky nemožné*, provádět první situaci zvolna nebo druhou rychle; kdo by tak přece učinil, zkaží ji, zpotvoří její smysl i zvrátí její účinek. To zajisté neznamená, že by dramatická situace nepřipouštěla ani sebemenší odchylky od jakési „jedině správné“ rychlosti svého provedení, již je patrně rychlost, kterou si představoval *autor* dramatického díla, nejsa ovšem (v činohře) schopen tak přesně ji předepsat. Nicméně je dramatická situace tak *citlivá na rychlost* svého provedení, že již malé odchylky od „pravé“ rychlosti působí *citelnou změnu* jejího rázu i účinku. Takové malé odstíny v rychlosti jsou přípustny jako *možná pojetí* této situace tím neb oním režisérem. Je pak zajímavé, že některé situace jsou méně citlivé na rychlost svého prů-

běhu, připouštějíce odchylky poměrně větší, jichž by jiné situace už nesnesly; také jsou pro některé situace hrubší úchylky v rychlosti, ač se jimi ráz velmi značně mění, stále ještě možné, kdežto u jiných jsou takové odchylky prostě nemožné, leda jako karikatura. Komédie má vůbec sklon ke krajním rychlostem provedení: ohromně rychle a nadmíru vlekle — což oboje je i v životě při mluvě i při chování neobvyklé, a tedy snadno směšné.

Podobnou citlivost pro tempo provedení nacházíme jen u hudby, kde správné tempo uplatní všechny její krásy překvapující pro nás měrou, kdežto „nemožné“ je nejenom zabije, ale je pro nás svědectvím, že dirigent skladbě neporozuměl, ba že má vůbec malý smysl hudební — tak jako při režiséru vhodná nebo nevhodná volba spádu děje svědčí o jeho velkém nebo nepatrném smyslu dramatickém.

Fakt přísné vazby časové pro dramatický děj vysloven byl námi z noetického stanoviska tak řečeného praktického realismu, podle něhož existuje skutečný čas sám o sobě a stejně i reálné děje, jež jsou „v něm“ jako v nějaké nádobě umístěny. Z hlediska psychologického je nám jako obecnstvu dán jen řetěz vjemů, tj. dramatických situací, a „čas“ není než vnímání *určitého sledu* těchto vjemů, tedy pouhá, ovšem specifická, relace mezi nimi. Vedle smyslu pro tuto časovou relaci musíme však přijmout i smysl pro *rychlost sledu časového*, předpokládající nějaký subjektivní normál, podle něhož měříme, co je rychlé, a co pomalé. Tento normál opravdu existuje: fyziologicky je dán periodami krevního oběhu (tepem), psychologicky pak související s tím periodizací naší pozornosti. Sled jdoucí rychleji, resp. pomaleji než náš tep působí na nás dojem spěšnosti, resp. vleklosti; uprostřed je dojem mírnosti. Dojem subjektivního *trvání* názorného děje je pak produkt z řečeného dojmu rychlosti a z množství vjemů, jež jsme v tom ději měli. Odtud pochází známá *relativnost* časového odhadu subjektivního proti objektivnímu, měřenému třeba hodinkami, a *časové iluze* odtud plynoucí („to to uteklo!“), jichž bývá v každém dramatickém představení hojnost.

Reálný čas, v němž obecnstvu dramatický děj probíhá, není tedy objektivní (fyzikální), jako je čas, v němž plyne hra herců na scéně, nýbrž *subjektivní* (psychologický); náleží tudíž do představy obrazové, a nikoli technické. Jeho reálnost spočívá vlastně jen v názornosti časové relace mezi vjemy, jež nám hra ze scény poskytuje. Krátce: jak se nám to zdá běžet, tak to (pro nás) „vskutku“ běží, i když to vskutku (tj. na scéně) běží třeba jinak. *Tohoto rozdílu musí si být vědom*, byť jen intuitivně, *režisér, když utváří časovou formu dramatickou*.

Neméně důležitou vlastností reálného času je jeho *tranzitornost*. Určitý prvek vnímaného děje (dramatické situace) je v určitou chvíli v mém vědomí; ale hned nato ztratí svou smyslovou živost, stan se pouhou představou, jež rychle bledne, až zmizí z vědomí zcela. Ovšem je i pak možno na ni se rozpomenout, protože trvá v mé paměti, a vzpomeneme si na ni opravdu, jakmile nás další některá situace k tomu vybídne. Na místo řečeného prvku děje však nastupuje ihned nový, další vjem v plné své smyslové živosti, jež se nápadně odráží od vybledlosti předešlého vjemu, jenž *byl*, kdežto tento *je*. A to se opakuje stále dál. Pojmenujeme-li „přítomností“ chvíli v níž máme nějaký vjem, můžeme říci, že tato *přítomnost* neúnavně a hladově *běží* po názorných prvcích dramatického děje, polykajíc jeden po druhém a zase je hned vyvrhujíc v *minulost*, v níž se prvky ty *hromadí*.

Tvořit si syntézu takové časové řady situací znamená tedy *neobyčejný nárok* na naši duševní činnost, stálé napětí pozornosti, pečlivé uchovávání všeho, co bylo, v paměti; neboť to se již nevrátí, ale my musíme toho být pamětlivi. Je tedy nezbytné, aby rozsáhlý dramatický děj byl *členěn v oddíly* aspoň relativně ukončené, jejichž trvání by bylo přiměřeno naší schopnosti shrnovat jeho podrobnosti v celek. To jsou *akty* dramatu; zkušeností daná doba jejich trvání je, jak známo, půl hodiny až hodina. Jen při aktovce sneseme dobře delší dobu, protože je pak už vůbec po všem. Také úhrn všech aktů, žádající si též naší syntézu, má vymezenou dobu trvání, jíž jsou asi tři hodiny. Zajisté sneseme i delší hru, ale cítíme pak již citelně námahu, s níž musíme děj shrnovat, nemluvě ani o čisté fyziologické únavě, jež se pak dostavuje, zvláště u děl, jež nás nutí k silnému prožívání. Ale i průběh každého aktu, zejména delšího, žádá si názorné členění. To je provedeno dramatickými *výjevy*, z nichž každý, jak víme z úvahy o dramatické situaci, má určitý a stálý počet osob, ze scény námi vnímaných. Výjev od výjevu mění se tento počet; hned je tu celý dav, hned jen několik osob, mnohdy jen dvě, dokonce pak jen jediná. Tuto vlastnost dramatického děje (vlastně již jeho prvků, dramatických situací) nazvu jeho *kvantitou* a je patrné, že na nás působí zcela zvláštním, svým dojmem, jenž ovšem, jak uvidíme dále, je ovlivněn i velikostí scény. Krajní případ kvantity je zajisté *žádná* osoba, tj. prázdná scéna, což se vyskytuje aspoň na krátkou dobu tehdy, odejdou-li všechny osoby určitého výjevu, než přijdou nové. Ačkoliv tím vzniká citelné členění dramatického děje, jenž tu aspoň na krátkou dobu pomine, liší se tato *pauza* v ději od *přestávky* mezi akty tím, že běh reálného času v pauze nepo-

mine, nýbrž trvá. Čas, po něž pauza trvá, je tedy „živý čas“, mající dramatickou výplň, třebaže jen naši fantazijní (nehledíc ovšem k vjemu prázdné scény). Buď vyznívá do pauzy dojem právě předchozího silného výjevu, nebo je naopak vyplněna naším očekáváním toho, co má s následujícím výjevem přijít. Svrchu uvedená subjektivita dramatického času vysvětluje nám, proč právě pauza je tak citlivá na svoji délku; vhodnou volbou jejího trvání může režisér dosáti ohromného účinku (zvláště při očekávání něčeho zlého), nevhodnou mnoho poškodit. Jen tehdy, je-li střídání výjevů spojeno se změnou scény, vzniká zpravidla skutečná přestávka, tzv. „*proměna*“, odůvodněná technicky.

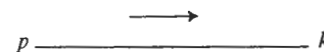
Poznamenáváme, že řečenou kvantitu dramatických výjevů třeba lišit od extenzity ideového děje, jíž jsme na svém místě označili počet myšlených osob na určitém ideovém ději zúčastněných. Ideové děje, jak víme, se sice též člení v etapy, ale myšlené a jen případně, ne zásadně se shodující s názorným členěním dramatického děje na výjevy. Sluší připomenout vůbec, že dramatický děj je zpravidla složen ze střídajících se částí několika dějů ideových, a že je tedy jakousi „*časovou mozaikou*“ z různých dějů ideových vespolek prokládaných. Režisér-dirigent vytváří časovou formu názorného děje *dramatického* tak, jak jej naznačují např. naše dva nárysy činoher (Strašidla a Mnoho povyku), jež jsme zakreslili již rozčleněné podle poměrného trvání výjevů i aktů, a nikoli časovou formu dějů ideových, jež jsou i při představení zpolovic jen myšlené.

Třetí vlastnost reálného času, v dramatickém díle se uplatňující je *asymetrie, jednosměrnost* jeho průběhu. Čas je jednorozměrný tak jako třeba přímka, jíž se často znázorňuje; k úplnému omezení obou je totiž zapotřebí *dvou* hranic. Kdežto však oba konce úsečky *a—b* jsou stejně platné, protože lze přímku proběhnout *dvěma* směry, od *a* do *b*, nebo od *b* do *a*,



mají oba „konce“ doby *p—k* platnost naprosto *rozdílnou*, neboť lze tuto dobu proběhnout jen *jedním* směrem, totiž od *p* do *k*.

Sled



reálného času nelze obrátit, *počátek* a *konec* doby nelze zaměnit, každý z nich má proti druhému docela jiný, nám všem dobře známý význam.

Proto jsou požadavky kladené na *začátek* a na *konec* dramatického děje nebo jeho úplně, tj. přestávkami, omezených částí, dočista různé. Podotýkám opět, že nám teď nejde o „začátek“ a „konec“ uzavřeného děje *ideového*, o čemž jsme již mluvili a z nichž se jen ideový konec musí shodovat s názorným koncem děje dramatického (aspoň pro hlavní děj). Teď jde prostě o počátek nebo konec názorného představení neb jeho části a požadavky na ně kladené plynou z psychologie vnímání.

Z tranzitornosti času následuje, že na začátku dramatického děje nemáme ještě *nic* ve vědomí, vyjma první vjem, na konci pak *vše*, co se dalo, byť jen jako vzpomínku, korunovanou posledním vjemem.* Musí tedy *začátek* být takový, aby dovedl vzbudit náš zájem a uvést nás v žádanou náladu, což není snadné, protože nás musí vytrhnout z všedního života a jeho dojmů, jimiž naplnění přijdeme do divadla a jež nás i v přestávkách zaujímají. Není však třeba, aby dojem tohoto začátku byl zvlášť silný, protože jsme ještě čerství pro dojmy umělecké, jež jsou z jiného světa, než je tam venku. Ba není ani radno, aby byl začátek příliš silný, protože *konec* musí jej v tom značně převýšit, aby přemohl duševní únavu z tolika dojmů, jež jsme již zažili, a otupení pro jejich účinek, jež nás činí zvláště netrpělivými, když je to „pořád stejné“. Neboť nejhorší znehodnocení uměleckého díla je, je-li nudné. Proto musí být dramatický děj od začátku do konce *stupňován* a tento *princip gradace* platí stejně o jeho aktech (resp. proměnách) jako o jejich celku. Jde tu vždy o *konečné vrcholení*, z nichž poslední musí být největší.

Provést toto stupňování je úkolem režisérovy, jenž k tomu používá ovšem všech prostředků, nejen hereckých, ale i scénických. Podklad pro ně musí mu však dát dramatikův text; neposkytuje-li tuto možnost, je těžko režiséru to spravovat.

Požadavek *konečného vrcholení*, zdánlivě tak prostý, je v konkrétní tvorbě dramatické velmi nesnadný; kdo jej dovede splnit, je mistrem dramatického umění. Je mnoho dramát, jež obsahují řadu silných dramatických situací, a přece je výsledný jejich dojem slabý jen proto, že jsou v díle umístěny ne podle zákona vrcholení konečného, nýbrž — počátečního. Začátek silný, první akty dobré, další slabší, ba třeba jen ten poslední nudný, s mdlým koncem — dílo je zabit. Je jistě zajímavé, že kdyby rozložení *týchž* efektů bylo opačné, dílo by působilo dobře. Příčina je patrně v tom, že tito autoři přemýšlejí o díle jen teoreticky, jako o románě, místo aby si jeho průběh představili názorně, divadelně; pak by cítili, že v reálném čase není sled jako sled. Je rozhodně lépe, napadne-li autora napřed konec díla, k němuž pak „provede“ začátek, než začátek, k němuž „udělá“ konec. Finis coronat opus — konec chválí dílo.

Principem gradace octli jsme se však již na hranici, kde počíná dramatická stylizace. Povíme si tedy ještě jen něco o povaze obou druhů dramatické formy.

Forma dynamická vystavěna je na rozdílech v síle mluvy a v mocnosti gest. Jsou dramatické situace hlučné a s velkými gesty, ale též tiché a s drobnou mimikou. První převažují např. v burleskní komedii, ale též v patetické tragédii, druhé ve hře intimní nebo mystické (Maeterlinck). Pro většinu her hodí se jakási střední síla, z níž vynikají intenzitní *vrchy a doly*, účelně rozložené nebo přímo se střídající, aby spolu kontrastovaly. Zvláštní význam mají drobné důrazy v určitých okamžicích, provedené buď mlouvou, nebo gestem. Tvoří v průběhu hry dvě soustavy, akustickou a optickou, jež mají přirozenou snahu spadat v jedno, ale obecně jsou na sobě nezávislé: přechasto tvoří vrcholek pouhé gesto.

Forma agogická tvoří se z rozdílů v rychlosti mluvy i gest. Přispívá k ní však i rychlost pohybu osob po scéně, jež vlastně patří do formy scénické, speciálně kinetické (viz kap. další), čímž je dána souvislost obou těchto forem, dramatické i scénické. Opět můžeme rozeznávat dramatické situace živé v hovoru a spěšné v pohybu, proti situacím s mlouvou volnou a pohyby pomalými. První převládají v četných komediích, druhé ve hrách slavnostních. Při střední rychlosti hry jsou důležitá určitá místa, náhle pohnutá, ještě více pak chvíle úplného klidu, němé a ustrnulé, v nichž se běh dramatického děje *staví*, ale děj sám *nepomíjí*, na rozdíl od svrchu uvedených pauz při prázdné scéně, neboť při těchto zastávkách, obdobných „korunám“ v hudbě, zůstávají osoby na scéně.

Kombinace obou řečených forem tvoří čtyři základní typy pro názorný ráz dramatické situace: silně a hybně, silně a volně, slabě a hybně, konečně slabě a volně. Poslední z nich je dramaticky nejméně účinný, je tedy nejvíce odkázan na *statické* působení *lyrické*, plynoucí z řeči, podporované mimikou herců a ovšem i statickými kvalitami scény.

Tím se dotýkáme již citového působení nenázorné, *ideové formy* děje, účinků, plynoucích z obrazových představ, jež scénický vjem v obecenstvu vyvolává a jež plynou především z porozumění dramatickému textu, takže je lze jakžtakž zjistit z pouhého čtení. Ovšem i způsob mluvy a hry přispívá k nim právě po stránce emocionální měrou nemalou a samostatnou, jak víme z rozboru výkonu „cizího herce“ v kapitole předešlé. *Ideový* obsah dějový má tedy své vlastní, specifické působení citové, jež se obecenstvu sdílí jeho zveřejněním

v názorné situaci dramatické. Toto působení spadá na vrub dramatika, jenž vytvořil nacionální řeč textu, a herců, kteří tvoří internacionální mluvu mimiky (všeobecně řečeno). Režisér nemá tu co činit, vytvářeje pouze *souhrn postav*, tedy technickou představu, třebaže ovšem vždy *podle významové představy obrazové*.

Obecně vzato není mezi formou ideovou a názornou paralelita, naopak mohou se jak shodovat, tak rozcházet. Myšlenkově mohutný účinek určitého místa může být podán dynamicky silně, ale i slabě; v druhém případě vzniká dokonce zcela zvláštní simultánní kontrast dramatický, tak např. prudký, ale tichý spor, nebo zase hlučná, ale myšlenkově lehká zábava. Podobně rychlý sled ideově závažných momentů, jako při tzv. *katastrofě*, dává nám cítit běh dramatického času, jenž se neúprosně řítí vpřed, kdežto sled myšlenkově nezávažných momentů, oddalující okamžik, tzv. *retardace*, působí dojmem, že čas se strašně plíží. Účelně volenou názornou formou dynamickou a agogickou může tedy režisér po své tvůrčí vůli interpretovat ideovou formu dramatického díla, a to *dramaticky*, tj. na jeho celkový estetický (nikoli ještě umělecký) účinek.

A tak jeví se nám *čínoherní režisér-dirigent* jako umělec, jehož místo, v podobenství řečeno, je na rampě jako na předělu mezi jevištěm a hledištěm: je ještě mezi herci, řídě jejich souhru, a je již mezi obecnstvem jako první z jeho kruhu, dlouho předtím, než se naplní divadlo k premiéře. Tu teprve zmizí, vykonav svůj úkol, ale neviditelně trvá stále dál na svém místě.

Jestliže jsme nenadepsali tuto kapitolu „Dramatická scéna“, je to za prvé proto, že slovo „scéna“ je dvojznačné, znamenajíc nejen jeviště, ale i výjev, a že se ho ve rčení „dramatická scéna“ užívá v tomto druhém smyslu. Ale vedle toho chtěli jsme tím vytknout, že se budeme zabývat jen tou formou jeviště, kterou nám poskytuje naše novodobé divadlo, a nikoli jinou, např. arénou divadla antického nebo cirkusu apod. Samozřejmě pak budeme se — v této knize — zajímat o jeviště jen potud, pokud se na něm provozují díla dramatická, a nikoli jiná, např. balety; v této funkci nazveme je právě scénou.

Scéna (dramatického díla) je *prostor*, v níž *herci hrají*. To je její *technická* definice, přičemž „*prostor*“ jmenujeme *uzavřenou částí prostoru*. Vytváření takových prostor je, jak známo, úkolem *stavitelství* a skutečně také architekt stavějící divadelní budovu koncipuje v ní vedle jiných interiérů čili místností jeviště a jeho doplněk, hlediště. Utváří jeviště tak, aby vyhovovalo svému budoucímu účelu právě tak, jako třeba zasedací síň radnice pro její účel. Jako technická představa patří tedy jeviště do architektury. Je tu však přece rozdíl.

Jeviště stává se scénou *teprve, když se na něm hraje*, při dramatickém představení. Tito herci, reální lidé, *patří tedy nutně do scény*, tvoří *podstatnou výplň jejího reálného prostoru*. To neplatí o žádné jiné místnosti; řečená zasedací síň např. není zasedací síní teprve, když v ní jsou obecní radní skutečně, nýbrž třeba jen *myšleně*. To není rozdíl jen povrchní, nýbrž hluboký. Neboť herci na scéně jsou *představují* nějaké dramatické osoby a *zobrazují* svou spolehrou nějaký dramatický děj. K řečené svrchu představě technické druží se tudíž i *představa obrazová* a ta se vztahuje i na scénu: *Scéna*, je *prostor představující* místo dramatického děje.

Žádná jiná *prostor* architektonická nemá tuto vlastnost; jmenovaná zasedací síň např. nepředstavuje zasedací síň, nýbrž je jí — a nepředstavuje vůbec nic. Stavitelské umění není umění obrazové, vyvo-

lávajíc v nás pouhou představu technickou; scéna nemůže tedy být počítána do něho, patří svou podstatou do umění obrazového. Že je tímto uměním umění dramatické, je nasnadě. Scéna je složkou dramatického díla, *podobající* se jen *některými* svými vlastnostmi výtvorům architektonickým, nic více. Nicméně i tato podobnost, jak uvidíme, má pro její utváření významné důsledky.

Uplná definice scény, respektující *obě* představy, technickou i obrazovou, je: *Scéna je prostora, v níž herci jako dramatické osoby předvádějí svou souhrou dramatický děj.* Utváření scény pak musí se řídit principem *korespondence* mezi představou technickou a obrazovou, právě tak, jak to musí činit herec (postava — dramatická osoba) a režisér v první své funkci (souhra — dramatický děj). O toto utváření dělí se architekt s režisérem v jeho druhé funkci režiséra-scénika. Probereme nejprve ty kvality scény, na nichž má hlavní účast architekt. Jsou to jednak *ohraničení a rozčlenění* scény, jednak *mimoherecká výplň* scény, jež však je jen případná.

Ohraničení scény

Primitivní jeviště je ohraničeno zdola hmotnou půdou, jež je buď ohrazena, jako třeba v cirkuse, jsouc pak trochu níž než hlediště, nebo zase vyzvednuta, tvoříc podlahu („svět na prknech“). Jevištní prostora je prostě sloupovitý prostor nad touto půdou, neurčité výšky. Obecenstvo dívá se na scénu *ze všech stran, vyjma jedinou*, kde je scéna taktéž ohraničena hmotně od místnosti, z níž herci přicházejí na scénu a kam zase odcházejí. Různí diváci vidí tedy tuto scénu různě podle toho, odkud se dívají; pro obecenstvo *jako celek* je tato scéna rozlišena jen ve směru „dole — nahoře“, ale nikoli „napravo — nalevo“ a „vpředu — vzadu“. V těch směrech jsou všechna místa scény stejně platná, tj. její prostor je *stejnorodý* — je to krátce prostor *objektivní* (tj. nadindividuální).

Novodobé jeviště divadelní je podstatně jiné. Je sice také omezeno zdola podlahou, ale vedle toho je ohraničeno i *shora a po všech stranách, vyjma jedinou*, kudy se veškeré obecenstvo dívá na scénu. Toto ohraničení je provedeno hmotným architektonickým rámem, před scénou zbudovaným, jenž omezuje pohled na scénu z obou stran i shora. To je tedy ohraničení *optické*: scéna se prostírá v šířce i výšce jen až tam, kam vidíme z hlediště otvorem proscéniového rámu. Jeho zakrytí oponou znamená úplné uzavření scény pro diváky — scéna pak pro nás neexistuje. To se děje nejenom mimo představení, nýbrž i v jeho přestávkách.

Přes různé rozsazení obecenstva v hledišti lze tedy říci, že tato scé-

na, přístupná jejich zrakům jen z jedné strany, poskytuje zhruba *jediný pohled* pro všechny. Tato scéna má i pro celek diváků nejen rozlišení „dole a obzvláště též — nahoře“, nýbrž i „napravo — nalevo“ „vpředu — vzadu“. Zraky diváků pronikají ji totiž v jediném směru *hloubkovém*, zastavující se až hmotným uzavřením jejího pozadí. Tutto scénu určenou pro jednotný pohled všech možno nazvat tedy *perspektivní*, třebaže nejde o přísně perspektivní vlastnosti, jež by žádaly nejen jedinou stranu, ale dokonce jediný bod, z něhož se na ni možno dívat. Divadelní scéna není pro obecenstvo prostorem objektivním, ježto je pro ně všechny zhruba táž jako pro jednotlivce, nýbrž *subjektivním*, speciálně *zrakovým*. První její znak je tedy právě ten, že nám všem neprůhlednými předměty bližšími zakrývá vzdálenější. Za druhé vše, co na ní vidíme, má jen tzv. zdánlivou velikost a ta se *mění* ve směru do hloubky, zmenšujíc se podle známého zákona perspektivního. Skutečnou velikost předmětů můžeme jen odhadovat podle jejich vzdálenosti od přední hranice scény, jež, hledíc k hmotnému prolovení scény tímto směrem, je jen *myslená*: je to ideální plocha, určená předním okrajem podlahy, tzv. rampou, a jmenovaným architektonickým rámem. Musíme k tomu ovšem mít míru ze zkušenosti nám dobře známou; tou je zajisté *lidská postava*, již na scéně ve všech případech najdeme. Touto lidskou postavou se měří i *velikost* scény vůbec; je zajisté možno rám scény vhodnými prostředky, taktéž architektonickými (např. závěsy), zúžit, čímž se zmenší šířka a výška scény, a taktéž přiblížením hmotného pozadí učinit ji mělkí. Zejména mělká scéna poskytuje veliké výhody technické pro svoji akustičnost jak čínohře, tak zpěvohře.

Takto ohraničená scéna představuje tedy *místo* dramatického děje, a to s tou určitostí, jaké si přeje autor dramatu. Je-li toto místo určeno jen obecně, jako pouhé místo, *kde* jednají tyto konkrétní dramatické osoby, postačí k výplni scény ty osoby samy a ohraničení může být jen architektonické, tj. samo o sobě nic nepředstavující, tak jako ve výtvarném umění rám obrazu nebo podstavec sochy. Taková scéna se jmenuje *neutrální*. Zpravidla ovšem si žádá místo děje větší determinaci. Pak musí být i jeho ohraničení provedeno takovými předměty, jež něco představují, čímž je místo děje určeno, jak třeba.

Místo děje není však ohraničeno hranicemi scény, nýbrž rozprostírá se i do jejího okolí, a to na všechny strany. Obzvlášť důležité je jeho rozšíření do hloubky. Někdy žádá drama, aby jeviště představovalo místo prostírající se mnohem dál, než jaká je jeho skutečná hloubka,

např. ulici, a dokonce širou krajinu, táhnoucí se až na obzor. Protože, jak víme, je prostor scény pro obecnost (tedy obrazově) prostorem zrakovým, řídícím se zákony perspektivy, lze tu pomocí užitím perspektivních klamů. Prostor scény převede se v hloubkovém směru v prostor *iluzivní*. Již prudším zmenšováním např. domů tvořících ulici lze dosáti dojmu mnohem větší hloubky, než skutečně je (klam, jehož se používá i v architektuře samé); hlavní však je, že prostor velmi vzdálený jeví se našim očím tak zploštěně, že jej lze prostě nahradit plochou uzavírající pozadí, ať již se jeví jako pouhá klenba nebes (k čemuž se s výhodou používá tzv. „kruhového horizontu“), nebo ať nám ukazuje spolu i rozmanité předměty velmi vzdálené, pouze *namalované*. Scéna, jindy v pozadí uzavřená, jeví se nám takto *proloměná* do neomezeného prostoru, jenž sice patří k „místu děje“, ale nikoli ke scéně, poněvadž se v něm samozřejmě nehraje. Umění malířského je tu užito jen z důvodů čistě praktických, k dosažení iluze širého prostoru, jehož autor potřeboval a jenž má zajisté jinou náladu než prostor v hloubce omezený. O tom ještě při „výplni scény“.

Vedle tohoto *názorného*, byť iluzivního rozšíření místa děje do hloubky, popřípadě (zvl. při kruhovém horizontu) i částečně do výšky a na strany, je vždy místo děje rozšířeno *mysleně* za hranice viditelné scény. Přilehlé úseky jeviště, technicky řečeno jeho „zákulisi“, představují vždy přilehlé části místa děje, neboť odtud přicházejí a tam odcházejí dramatické osoby. Představuje-li např. scéna les, myslíme si i po stranách les, představuje-li pokoj, jsou i po stranách nějaké místnosti a za zadní stěnou třeba nějaké prostranství (zahrada, ulice). Je-li scéna zmenšena obstavením, jako třeba při jmenovaném pokoji, máme možnost nahlédnout (okny, otevřenými dveřmi) do těchto míst, čímž se ovšem stávají aspoň částečně *názornými*, a tedy součástí scény. Často jsou do nich přeloženy — zpravidla zase jen částečně — důležité momenty dramatických situací, a to i tehdy, když do nich není vidět, takže můžeme jen slyšet, co se tam děje, což působí zcela zvláštním, tajemným, a proto napínajícím dojmem (s oblibou činí tak např. Ibsen). Za scénu, do myšleného místa děje, překládají se také výjevy, jež by byly příliš hrůzné na pohled (různé doby a různá prostředí nejsou v tom ovšem stejně jemnocitná), a konečně ty akce, jichž nelze z důvodů technických uspokojivě provést (např. příjezd na koni apod.).

Řidší je rozšíření místa děje i pod podlahu scény (příkladem může být Leicesterův výjev při popravě Marie Stuartovny v místnosti pod ním) aneb zase ve výšce, jež přesahuje viditelnou scénu. V pohádkových činohrách, a zvláště operách přicházejí ovšem i odtud na scénu nadpřirozené zjevy podzemní (propadlístěm) i nadzemské (z provazistě), nemluvě ani o výpravných hrách (v Shawově *Mesalianci* přilétnou tak shůry aeroplánem lidé zcela „přirození“). Častější je příchod z neviditelné hloubi pozadí, předsta-

vuje-li scéna např. vrchol kopce, nebo zase odchod, tragický, je-li tam v hloubi řeka neb propast, do níž se dramatická osoba vrhne. V naší době byl uplatněn též příchod z hloubi popředí, proti čemuž by se mohla vznést námitka, že se jím ruší ohraničení scény rampou. Ale na tom nezáleží, protože prostor, o němž se tu scéna rozšiřuje, nepatří k hledišti; je to neutrální prostor orchestřiště, jehož lze, je-li prázdný a zatemněn, užít velmi účinně k takovému, zčásti ovšem *názornému* zvětšení místa děje.

Členění scény. Třeba rozeznávat dvojí, zásadně různé členění jeviště podle různého jeho vztahu k obrazové představě „místa děje“.

První členění je radikální, poněvadž dělí jevištní prostor na části, jež představují původně různá, spolu nesouvislá místa děje. Je to tedy vlastně *rozdělení jeviště* na dvě, ne-li až tři samostatné scény. Takové rozčlenění je možno provést pouze podle hloubkové osy, protože jen to poskytuje, jak již víme, různorodé prostory „pozadí“ a „popředí“. Nejjednodušší typ je samostatná scéna zadní, se svým vlastním architektonickým rámem, ba i oponou, schopná tedy všech funkcí normální scény, představující místo děje s jakoukoliv žádanou determinací. Popředí jeviště tvoří proti tomu uvedenou již scénu neutrální, ohraničeno jsouc jen architektonicky (i dozadu). Hraje-li se na zadní scéně, *splývá* ovšem prostor přední scény s prostorem scény zadní, jenž pak spoluurčuje, je-li toho třeba, i jeho místo děje; hraje-li se jen na scéně přední, je jeho místo děje samostatné a zadní scéna, uzavřená oponou, je vyřazena. To je princip tak řečeného *shakespearovského* jeviště, přizpůsobeného ovšem našim požadavkům po *názorném* určení scény.

Zásadně jiné je *členění scény* v obvyklém, užším slova smyslu: jevištní prostora je tu sice rozdělena na různé části, představující různá místa děje, ale místa spolu souvislá, tvořící tedy dohromady jediné úhrnné místo děje. Je tu tedy zachována „*jednota místa*“, v jiném ovšem smyslu, než tomu chce známý starý požadavek, zakazující i posloupnou změnu místa děje v aktech nebo proměnách, což je požadavek neoprávněný, dogmatický. Jednota scénického prostoru takto členěného dovoluje nejenom, aby se dramatický děj rozvíjel na různých jeho místech za sebou, ale i současně, což, jak uvidíme, má zvláštní význam pro zpěvohru, jež připouští předvádění dvojího současného děje i akusticky.

Toto rozčlenění scény může se dít ovšem nejen ve směru hloubkovém, tedy na popředí a pozadí, ale i podle šířky, tedy napravo a nalevo, a podle výšky. Někdy bývá dokonce trojitě, zvláště podle šířky

(např. ulice a místnosti domů z obou stran k ní přiléhajících), kombinujíc se ve všech třech rozměrech scény (balkóny!). Prostředky, jimiž se to provádí, jsou velmi rozmanité: záleží na tom, co scéna má představovat. Jsou to rozmanité předměty do scény vstavené, nezřídka plošné (stěny, závěsy apod.), jednak výšková úprava podlahy. Tak např. se pravidlem zvyšuje pozadí proti popředí, prostě proto, aby na ně bylo vidět.

Pevná výplň scény; scénické předměty vůbec

Podstatnou výplň scény tvoří, jak již dobře víme, živí herci, představující osoby dramatického děje. Ale četná díla dramatická žádají, aby *místo* děje, scénou představované, bylo určeno přesněji a podrobněji než pouhými dramatickými osobami a jejich jednáním. Ostatně dramatický děj vyžaduje — vedle osob — zhusta všelikých věcí k svému uskutečnění. Vidíme tedy na scéně divadelní zpravidla plno nejrozmanitějších *předmětů*, jejichž úkol je obecně dvojitý: předně *charakterizační*, působivě určovat osoby a místo děje, za druhé *funkční*, zúčastnit se v dramatickém ději. Není však možné třídit řečené předměty podle těchto dvou účelů, protože většinou splňují oba, byť snad nestejnou měrou. Některé z nich jsou ovšem jen pro charakteristiku, což platí hlavně o těch, jež vyznačují místo děje jako určité *prostředí*.

Pestrý soubor všech těchto předmětů lze z technického hlediska srovnat v *plynulou* řadu, jdoucí „od herce k scéně“. Již při úvaze o herecké postavě jsme řekli, že mezi jeho *maskou*, ztotožňující se částečně s jeho tělem, a jeho *kostýmem* je spojitý přechod (např. paruka). Oddělitelnými částmi kostýmu, jako je třeba plášť, čapka, meč apod., dán je však přechod k tzv. rekvizitám, jichž herec při své akci používá; další z nich jsou již samostatné, jako např. číše, kniha a jiné drobné věci, vyznačující se právě svou pohyblivostí. Do rekvizit lze však započíst např. i židli, na niž si herec usedne, čímž je dán zase přechod k nepohyblivým předmětům scény vyplňujícím, neboť řečenou židli např. může herec přendat jinam, ale nikoliv sedátko před domem, konající touz funkci. Nábytek na scéně umístěný určuje místo děje nejen jako místnost vůbec, ale — podle intencí díla ovšem — jako určitou místnost, třeba selskou světnici, a obdobný úkol mají např. stromy, křoví, balvany (na něž lze také usednout, je-li třeba) pro krajinné určení místa děje. Tím jsme se dostali k předmětům tak velikým, že se jimi scéna nejenom vyplňuje, ale i obstavuje, takže tvoří též případné ohraničení její. Jsou to *pevné součásti* scény, neměníci se průběhem určitého oddílu dramatického děje. Nazveme je *dekorace*, rozšiřujíc tak technický termín užívaný obyčejně jen pro předměty namalované, tak jako rozšiřujeme název „rekvizity“ popřípadě až na nábytek a podobné předměty; hrubý rozdíl obou skupin — nezapomeňme zdůrazněného plynulého přechodu mezi nimi

— je dán jejich movitostí neb nemovitostí, zčásti též jejich velikostí. To jsou však, hledíc ke konkrétnímu jejich užití v daném představení, rozdíly jen relativní.

Všechny předměty našim přehledem „od herce k scéně“ dané mají některé společné vlastnosti a řídí se společnými zákony, jež tu stručně uvedeme. Především z technického hlediska jsou to vesměs předměty *neživé*, tedy pouhé *věci*, čímž se podstatně liší od herců. Ale tím ihned vzniká otázka, z jaké *látky* (nebo látek) jsou tyto předměty vytvářeny a jaké jsou zákony jejich vytváření? Na první pohled bychom soudili, že patří do *uměleckého řemesla a průmyslu*, a skutečně, posuzujeme-li je samy o sobě, jak je např. nacházíme v divadelním skladišti, je tomu tak. Ale jakmile se na ně díváme jako na výplň scény při divadelním představení, což je ovšem jedině správné stanovisko k nim, poznáme, že tomu není tak. Tvoří zřejmě složku dramatického díla, ale dramatické umění je *umění obrazové*, a to jednotně, *ve všem všudy*. Poznali jsme již, že herec představuje dramatickou osobu a že prostora scény, již jsme chtěli vřadit do architektury, tam nepatří, protože při představení představuje místo děje. A tak i všechny předměty, jež jsme mezi tyto dva podstatné prvky dramatického umění zařadili, vesměs *něco představují*. Naproti tomu díla uměleckého řemesla a průmyslu *zásadně nepředstavují nic*, řadí se tak k dílům stavitelským, s nimiž ostatně bývají právem shrnována v jeden obor *architektury* v širším slova toho smyslu.

Zelený koberec v mém pokoji ležící nepředstavuje koberec, nýbrž je jím. Naproti tomu zelený koberec na scéně, jež zobrazuje lesní mýtinu, je sice také koberec, ale vedle toho představuje trávnik. Namítne snad někdo, že koberec ležící na scéně, jež zobrazuje pokoj neb salón, nepředstavuje koberec, protože jím v tomto případě opravdu je. Ale to je omyl: i tento koberec představuje něco, totiž — koberec ležící v tomto salóně, řekněme pařížském a z konce předešlého století. Klamme nás to, že v prvním případě je *látková* představa technická (z čeho to je?) a obrazová (z čeho je zobrazená věc) *různá* (tkanina, tráva), kdežto v druhém *stejná* (vedle toho náhodou i stejná představa účelová: krytí a ozdoba podlahy). Je pravda, že v obrazových uměních (sochařství, malířství) je látková představa technická a obrazová *vždy různá* (až na bezvýznamné výjimky, třeba dřevěnou sošku rybáře s dřevěným veslem), ale právě *dramatické umění*, jak jsme zdůraznili již v prvním dílu knihy, vyznačuje se *látkovou shodou* mezi dílem a tím, co představuje, neboť materiálem herecké postavy i dramatické osoby je živé lidské tělo se svými výkony. Tato shoda, zásadně platná

pro podstatnou složku dramatického umění, tj. herectví, není sice závazná pro případnou výplň scény, o níž teď uvažujeme, ale je ovšem přípustná, ba (trochu dogmaticky řečeno) žádoucí. Látka, z níž jsou vytvořeny věci pro scénu určené, *může, ale nemusí být těž*, jako je látka předmětů, jež věci ty na scéně představují; o tom, bude-li, či ne, rozhodují pouze důvody praktické.

Sametový baret Hamletův bude tedy asi ze sametu, ale zlatá koruna jeho otčíma bude asi sotva ze zlata; kdo by ji platil? Lebka, k níž Hamlet hovoří, může být z kostí, ale meč, jímž probodne Polonia, nesmí být z ocele, aby se předešlo možnému poranění. Židle v měšťanském pokoji může být dřevěná, ale balvan ve vnitřku lesa nemůže být z kamene; jak by se tam přivlekl? Atd. To vše je tak jednoduché, že se třeba divit, kolik složitých a zamotaných úvah už bylo o tom napsáno. Filozofické meditace o *falešnosti* divadelních věcí nemají vůbec podklad a teoretický požadavek *pravosti materiálu* na scéně je zhoła neoprávněný. Falešnost existuje jen v uměních neobrazových (např. imitovaný mramor staveb), nikoli však v obrazových. Proč se nezastavuje nikdo třeba nad porcelánovým psíkem, že není z „pravého“ materiálu?

Nicméně právě obrazová povaha scénických předmětů, připouštějící uvedení libovůli ve volbě jejich látky, klade na druhé straně určité podmínky, jimž musí předměty tyto vyhovět. Jejich úkolem je, aby v nás vyvolaly nějakou obrazovou představu; protože pak jde speciálně o obrazové umění dramatické, musí být tato *obrazová* představa *zaměřena dramaticky*. A to platí, jak již víme, ve dvou směrech: jednak že charakterizuje dramatickou osobu, a zvláště místo děje, jednak že funguje v dramatickém ději. Odtud plynou dvě pravidla pro volbu látky a způsob jejího utváření. První úkol mají vlastně veškeré scénické předměty, byť v různém stupni; druhý jen některé.

Scénický předmět, mající charakterizační poslání, nevyvolává v nás příslušnou představu obrazovou sám; tu vybavuje *zrakový vjem*, který z něho máme, sedíce v hledišti. Odtud plyne první pravidlo:

1. Scénický předmět charakterizační musí *vypadat* tak, aby v nás vzbudil žádanou obrazovou představu. Nic více, ale také nic méně. To znamená: nemusí takovým *být*. Ale ovšem takovým *být* může! Teoreticky je to lhostejné. A z druhé strany: *musí* tak vypadat, sice by žádanou představu nevyvolal, a nebyl by tedy *dramaticky* nic platný. Což je, jak uvidíme v kap. X, životní otázka jevištní stylizace.

Scénický předmět mající funkční poslání v dramatickém ději je na tom trochu jinak. Není tu jen pro naše oči, nýbrž i pro ty, kteří před-

vádějí dramatický děj, tj. herce, reálné lidi, kteří s ním přijdou ve styk a k něčemu jej užijí. Odtud plyne druhé pravidlo:

2. Scénický předmět funkční musí *být* takový, aby mohl splnit svou reálnou funkci v dramatickém ději. Funkce předmětu je vlastně svého druhu *vztahem* mezi tímto předmětem a *osobou*, jež ho k něčemu používá. Pokud máme před sebou jen pouhý předmět, jenž je zřejmě „k tomu“, aby byl (kýmkoliv) tak a tak užíván, je jeho funkční relace pouze myšlená; teprve když jej určitá osoba skutečně užije, stává se funkční relace reálnou, jsouc takto znázorněna. V dramatickém ději, reálném a názorném, mohou být jen funkční relace reálné. Tak třeba kord jako součást obleku dramatické osoby je funkčním předmětem jen tehdy, užije-li jej tato osoba v ději, lenoška v pokoji jen tehdy, sedí-li nebo leží-li se na ní průběhem děje; jinak jsou to jen předměty charakterizační, první pro osobu, druhý pro místo děje. Dramatická relace reálná je, jak patrně, relace nesouměrná a dvojstranná: *osoba* užívá předmětu k . . . (aktivně): *předmět* slouží osobě k . . . (pasivně). Tu jsme uvažovali jen o formě pasivní.

Prvním pravidlem řídí se volba látky i formace předmětu vlastně každého; je-li funkčním, přistupuje k tomu i pravidlo druhé, čímž se obyčejně technické utváření předmětu změní, někdy dokonce velmi ztíží.

Jako příklad stačí svrchu uvedený balvan v lesnaté rokli. Řekli jsme, že nemůže být z kamene z důvodů praktických; není toho ani třeba, má-li jen jeho *vzhled*, čehož lze dosáhnout např. šedivým papírem. Je-li však určeno autorem neb režisérem, aby si naň dramatická osoba sedla, musí být tak ztužen, aby to bylo možné. Je-li posláním jeho jen charakteristika místa děje, může být dokonce, jsou-li splněny určité podmínky perspektivní, jen namalován.

Tím jsme se octli znovu u *malířství* jako umění, jež napomáhá při výstavbě scény. Tentokrát nejde o iluzivní prostor, nýbrž o iluzivní tvar *tělesný*.

Požadavek *tělesnosti scénických předmětů*, ovšem jen těch, jež podle obrazové představy tělesnými být mají, vychází od skutečnosti, že herce, podstatná výplň scény, má reálnou, trojrozměrnou tělesnost nejen jako technická „postava“, nýbrž i jako obrazová „dramatická osoba“. Výjimky, jako promítání nadpřirozených zjevů skioptikonem, jsou odůvodněny výjimečností dramatické osoby, jež je v takovém případě právě jen *zjevem*. Je tedy svrchu řečený požadavek teoreticky plně oprávněn, tím spíše ještě, že i prostor, v němž herci hrají, je reálný trojrozměrný a že se nám také tak jeví. Odhadujeme totiž hloubkový rozměr vnímaného prostoru podle předmětů, jež v něm vidíme,

a to na základě svých perspektivních zkušeností. Řekli jsme ovšem, že zrakový prostor není právě v hloubkovém směru homogenní: skutečně tělesné předměty vidíme trojrozměrně jen nablízko, do dálky se jeví čím dál víc zploštěné, až zcela plošné. Aplikujme na to naše první pravidlo v této specializaci:

Scénický předmět musí být vytvořen tak, aby (aspoň) vypadal tělesně.

Odtud plyne, že nablízko, což znamená tu část jeviště, na které se pohybují herci, musí i všechny předměty nejen vypadat, ale též *být* tělesně, sice by vedle herců nevypadaly tělesně, nýbrž plošně, což ze stanoviska *obrazové* představy na ně navazující je nepřipustné. Jen v dálce, což znamená v iluzivním prostoru, jimž se místo děje opticky rozšiřuje za scénu, je to přípustné, ba žádoucí, aby i předměty, jež by jinak měly být tělesné, byly jen plošné, tj. namalovány.

Reálný prostor scény nesnáší dobře ani malovanou perspektivu (např. na postranních kulisách), protože ta je pro všechno obecenstvo přesně táž, kdežto perspektivní obraz reálných předmětů na scéně je přece jen trochu odlišný podle místa divákova. I dříve uvedené umělé prohlubování místa děje zmenšováním předmětů do hloubky je choulostivé, protože herec se takto zmenšovat nemůže. Je přípustné tedy jen tehdy, když herec na tato vzdálená místa již nevstoupí; ovšem i naopak lze tohoto prostředku použít k iluzivnímu zvětšení dramatické osoby, která se objeví jen tam, protože tam vypadá nadpřirozeně veliká. Zkrátka řečeno, *jednota zrakového prostoru musí být zachována pro celé místo děje.*

Scénické kvality statické

I kdybychom uvažovali o scéně s vyloučením herců na ní hrajících (což samo již je nepřipustné) a omezili se jen na tuto její *pevnou výplň*, musíme z hlediska diváka, vnímajícího ji jako „místo děje“, prohlásit, že přestože je útvarem optickým a stálým, *nepatří do umění výtvarného*, nýbrž do dramatického, tvoříc jeho složku. Říkáme sice „scénický obraz“, ale slova toho užíváme jen v přeneseném významu. Není to zajisté „obraz“ ve smyslu díla malířského, jenž je technicky dílo plošné a obrazově představuje nám *jen* iluzivní prostor a iluzivní tvar tělesný, ačli vůbec nezůstává i obrazově v ploše. *Malířství*, jak jsme viděli, funguje v dramatickém umění ne jako složka dramatického díla, tj. představení, nýbrž mimo ně, jako *umělecké řemeslo*, zúčastněné na *technickém* jeho vytváření tak, jako leckterá jiná řemesla, např. hotovení kostýmů. Tím zajisté nechceme divadelní malířství umělecky znehodnocovat, nýbrž určujeme pouze místo, jež zaujímá v dramatickém umění. Divadelní malíř, stručně řečeno, pracuje pro jeviště, totiž

pro režiséra, nikoli pro hlediště, tj. pro obecenstvo. Jeho dílo je malba, nikoli obraz.

Aspoň slovem zmíníme se tu o teorii tzv. *reliéfní scény*, uplatněné s nezdarem v mnichovském Künstlertheatru. Je to (srov. str. 31) poučný doklad toho, jak je v zásadě nesprávné přenášet zákony samostatného umění na složku dramatického umění na pohled mu podobnou. Reliéf nespokojuje se totiž pouhou plochou, jako obraz, nýbrž přidává před ní reálné tělesné tvary, obsažené tedy v jakési tenké prostorové vrstvě. Obdobnou vrstvou, soudilo se, může být dostatečně mělké jeviště, na něž lze pak přenést umělecké zákony, při reliéfu platné. Ale jakmile se díváme na reliéf jako na dílo obrazové, shledáme, že řečená vrstva prostorová nemá normální strukturu prostorovou, ježto tělesné tvary jsou v ní vždy zploštěny, a to libovolně silně, u plochého reliéfu takřka úplně. Je tedy hloubkový rozměr u reliéfu jakožto obrazu znehodnocen. Žádalo-li se obdobně při reliéfním jevišti, aby hloubkový rozměr byl zanedbán, čímž akce herců byly omezovány jen na výšku a šířku, vynikla ihned absurdnost takovéto dramatické scény. Hra herců byla tu nejen zbytečně ochuzena, ale i velmi citelně oslabena, protože, jak ještě uvidíme, je právě v hloubkovém směru neúčinnější.

Anglický teoretik *Craig* soudil dokonce, že i herec sám patří do výtvarného umění. Je pochopitelné, že jej pak požadavek stylizace vedl k loutce.

Co se týče *estetického*, tj. citového *účinku* předmětů scény plnicích, platí to, co jsme shledali v kapitole o dramatických osobách. *Dramatické* působení všech těchto předmětů pramení z citového účinku *významových představ* obrazových, jež v nás vybaví. Vybaví je na základě našich zkušeností životních, jimiž se nám s vjemy určitých předmětů sdružily určité představy, ba celé skupiny představ, citově tak a tak zbarvené. Jinými slovy řečeno: o dramatickém účinku scénických předmětů rozhoduje opět nikoli přímý, nýbrž *asociativní* činitel našich vjemů. Pokud se týče podmínek zajišťujících dramatickost tohoto účinku, jsou dvě. Buď se musí tento jejich účinek *včlenit* v účinek dramatické situace. To platí samo sebou o všech předmětech funkčních, hlavně rekvizitách. Zvednutý meč v ruce dramatické osoby působí jinak než zvednutý pohár, v souhlase s dramatickou situací tu i tam. Lavička, na niž usednou milující, má jinou náladu než klavír, na nějž někdo ze společnosti na scéně zahraje. Nebo, což platí o předmětech, jež mají charakterizovat místo děje, musí asociativní jejich působení *zesilovat* dramatické výjevy v tomto prostředí se odehrávající. Jiná je nálada čišíci z pokoje se staromódním nábytkem než z žaláře o holých stěnách, jiný citový přízvuk mají stromy a křoví krajiny než paluba lodi se svým zařízením. Protože ovšem citový dojem takového pevného „scénického obrazu“ je neproměnný, tvoří vlastně *stálý průvod*

k proměnlivému účinku té části dramatického děje, jež se v něm odehrává, časem se s ním shodujíc, časem s ním kontrastujíc. Označíme tudíž asociativní kvality (ideové i citové) této relativně stále výplně scény, určené k charakterizaci místa děje, jako *scénické kvality statické*.

Od nich třeba zase (jako u dramatických osob) lišit *přímé* náladové účinky, jimiž na nás řečené scénické předměty působí *bezprostředně*, tedy ne tím, že to a to představují, nýbrž pouhými svými kvalitami optickými, barvami, světlem a tvary. V praxi, zvláště životní, splývají tyto náladové účinky s předešlými, ale v teorii je musíme lišit, protože právě tyto náladové dojmy lze umělecky ovládat stylizací předmětů po jmenovaných stránkách. To činí malířství podle svých zákonů a to musí činit dramatické umění zase podle svých. Tyto kvality náladové, nikoli však ideové, neboť navazují přímo na vjem, můžeme nejlépe vnímat při tak silné stylizaci barev i tvarů, že nepoznáváme, co předměty zobrazují. Protože tedy tyto přímé účinky neplynou z významové představy, nejsou řečené čistě optické kvality *kvalitami dramatickými*, přestože na nás ze scény působí; nazveme je *scénickými kvalitami malebnými*. Ne ovšem „malířskými“, od nichž se liší jinou, právě scénickou strukturou. O nich pojednáme až při dramatické stylizaci.

* * *

*Scénické kvality kinetické**

Ukázali jsme, že scéna, vyplněná *případně* nepohyblivými neživými předměty, nepatří do žádného z oborů výtvarných umění. Mohlo by se však namítnout, že snad tvoří *nový, samostatný* jejich obor, jakousi „*obrazovou architekturu*“. I tento názor padá, jakmile uvážíme *podstatnou*, tj. nutnou a postačitelnou výplň scény živými lidmi, totiž herci, obrazově vzato dramatickými osobami. To je vlastní *dramatická scéna*, tj. *místo dramatického děje*. Tu nemůže být ani řeči o tom, aby byla připočtena k výtvarným uměním, neboť veškerá díla výtvarná jsou nehybná, tedy pouze prostorová, kdežto tvářnost dramatické scény, ač je taktéž útvarem optickým, se co chvíli *mění*. Je to útvar *časově prostorový*, jemuž příbuzného nenajdeme v umění výtvarném, nýbrž v *tanečním*, jež ovšem zase není, aspoň v čisté své formě, uměním obrazovým.

Přísně vzato, je dramatická scéna *optickou složkou* dramatického díla v celé její úplnosti, tedy tak, jak by se jevil divadelní představení zrakům toho, kdo by je pouze viděl, ale neslyšel. Ačkoliv by tím byl jeho celkový vjem díla značně ochuzen (vlastně zkomolen), je to, co by mu zbylo, tedy dramatická scéna, něco tak nesmírně složitého, že

se takřka vymyká teoretické analýze svou iracionalitou. Je tedy třeba zjednodušení, a to několika. Jedno jsme již učinili tím, že jsme probrali samostatně stálou složku této scény, jež se znatelně odráží od časové proměnlivosti ostatního. Budeme tedy v dalším od ní abstrahovat tak, *jako by* šlo o scénu tzv. neutrální. Pozorujeme-li změny v tvářnosti takovéto scény, shledáme, že jejich příčinou jsou *pohyby herců* (resp. dramatických osob) na scéně konané. Není však obtížnější úkol v uměnosloví než teoreticky zpracovat pohyb. Uvažme, že se děje až ve třech rozměrech prostorových, a k tomu ještě v rozměru časovém! Neexistují značky, jež by data těchto čtyř rozměrů společně a dokonale zachycovaly a tím pohyb pro teoretické zkoumání racionalizovaly. Naštěstí můžeme si právě při dramatickém díle pohyb na scéně zjednodušit, a to tím, že abstrahujeme ode všech *drobnějších a částečných* pohybů, jež herec koná, a omezíme se jen na ty *hrubé*, týkající se *celkového* jeho organismu. Herec jde např. po jevišti, pak usedne a zůstane chvíli sedět. Pro náš scénický rozbor jsou to jen dva pohyby, chůze a usednutí, a potom klid, ač herec při tom všem třeba mluví, usmívá se a gestikuluje. Ty a podobné drobné pohyby můžeme teď přehlížet, poněvadž je jakožto mimiku započítáváme do herecké složky díla; rozebrali jsme je po jejich dramatické stránce v kapitolách předešlých, zvláště v páté.

Abychom ovládli takto zjednodušenou, nicméně pro svou proměnlivost stále ještě nepřehlednou „dramatickou scénu“ v užším slova toho smyslu, *rozčleníme* si ji časově na takové chvíle, jejichž průběhem se *rozeskupení herců na scéně aspoň zhruba nemění*. Tak dostáváme „*scénické situace*“, obdobné „dramatickým situacím“, na něž jsme rozčlenili dramatický děj; oboje nejsou však, obecně vzato, časově spolu shodné, naopak se často kříží. Zpravidla jsou scénické situace mnohem kratší dramatických. Jen výjimkou trvají dlouho (např. delší rozmluva sedících); naproti tomu je mnohdy na scéně tak rušno, že se tvářnost její mění každým okamžikem. Protože prostorový pohyb je souvislý, vzniká tak *plynulá* řada scénických situací, trvající určitou dobu. Tento podrobný rozklad, ač umělý, je v takových případech nutný; jak známo, je na něm založen kinematograf.

V této *časové změně* scény, tu nenáhlé, tu prudké, tu dokonce na chvíli zastavené, je pravý smysl její jakožto *scény dramatické*. Zajisté že má vzhled každé scénické situace (v níž se tedy, podle naší definice, rozeskupení osob hrubě nemění) své vlastní hodnoty dramatické, ale vedle toho hodnotíme vždy tuto scénickou situaci jako *průchodný*

bod mezi situacemi, jež předcházely a jež budou, aspoň podle našeho očekávání, následovat. Proto označíme *všecky* kvality, jež nám dramatická scéna (tak, jak jsme si ji redukovali) poskytuje, jako scénické *kvality kinetické* na rozdíl od statických, o nichž jsme mluvili v předešlé stati, a rozdělíme je na scénické kvality polohové čili *poziční*, jež nám poskytuje každá scénická situace, a scénické kvality pohybové čili *motorické*, vznikající časovým sledem scénických situací, tedy změnou kvalit *pozičních*.

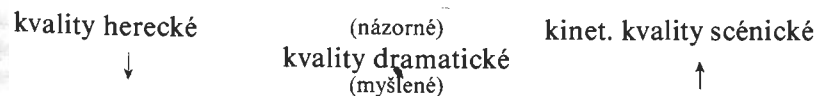
Scénické kvality *poziční* jsou, hledíc k relativnímu klidu každé scénické situace, vlastně jen prostorové; zdálo by se tudíž, že bychom je mohli započíst do dřívějších *statických* kvalit scény a také skutečně s nimi pro nás jako obecnstvo splývají v jeden „obraz“. Ale rozdíl je v tom, že s nimi splývají *jen na chvíli*, pokud daná scénická situace trvá. Jakmile se změní v jinou, oddělují se od pravých statických velmi patrně. Za druhé pak jsme již řekli, že i tyto *poziční* kvality chápeme *kineticky*; jsou pro nás koncem pohybu předchozího a počátkem následujícího a dostávají podle toho různý smysl i při téměř vzhladu. Vidím-li na scéně dvě osoby několik kroků od sebe stojící, chápu tuto jejich pozici jinak, vím-li, že byly od sebe dále a že se k sobě přiblížily, a to zase jinak, šly-li si navzájem vstříc, nebo šla-li jen jedna k druhé nehybně, a zase jinak, vím-li, že byly u sebe a že se vzdálily buď obojstranně, nebo jednostranně. Vidím-li po zdvžení opony, že stojí nějaká osoba u postranních dveří, pojmám tuto její pozici jinak, shledám-li vzápětí, že právě přišla, nežli, že je na odchodu. Proč nečiním tyto jemné nuance vnímaje postavení scénických předmětů? Prostě proto, že, jak vím, jsou neživé, kdežto u tamtěch jde o bytosti živé, se samovolným pohybem, o bytosti psychické, u nichž *všecky* pozice jsou *výsledkem účelného* pohybu, ať již si účel ten uvědomují nebo ne. Jen tehdy, vidím-li na scéně neživý předmět v neobvyklé pozici, chápu ji též *kineticky*: překocená židle na scéně je pro mne výsledek pohybu vykonaného patrně člověkem, „stopa“ jeho hněvu nebo leknutí apod.

Scénické kvality *motorické* splývají zase po jedné své stránce, totiž *rychlosti* scénického pohybu osob, s kvalitami *agogickými*, o nichž jsme mluvili ke konci předešlé kapitoly a jež se týkají nejen rychlosti mluvy, nýbrž i rychlosti viditelné hry, mimiky, gest. Liší se od nich ovšem změnou svého *pozičního* vztahu ke scéně, jež je určena *dráhou* pohybu po scéně konaného. Fakt, že si uvědomujeme a oceňujeme jejich rychlost, svědčí o tom, že *motorické* kvality mají též *přísnou vazbu časovou* (viz konec kapitoly předešlé).

Ke kinetickým hodnotám scénickým lze zaujmout stanovisko čisté technické. Jeví se nám pak jako *vztahy* mezi herci, přesně hereckými *postavami a scénou* jakožto prostorem, v níž se pohybují. Nazveme tyto *vztahy scénickými relacemi*, uvědomujice si ovšem, že jsou časově proměnlivé a jen pro jednotlivou scénickou situaci přibližně stálé. Protože je obecně těchto osob na scéně více, jsou tyto scénické relace složené, pročež je musíme rozložit na scénické relace prvotní čili *elementární*, vyjadřující vztah jedné každé postavy k scéně, a scénické relace složené čili *komplexní*, vyjadřující vztah mezi scénickými relacemi prvotními; nejjednodušší z těchto je scénická relace *vzájemná*, určující scénický vztah *dvou osob navzájem*.

Tím jsme dokonali rozklad dramatické scény, již jsme rozložili z dvou různých stanovisek, řekli bychom dvěma křížicemi se směry: podle času na scénické situace, podle počtu osob na scénické relace prvotní. Tyto jsou počtem osob jednoduché, ale časově proměnlivé, ony počtem osob složité, ale časově stálé; jen výjimečně, při sólovém vystoupení, obsahuje scénická situace scénickou relaci elementární. Budiž ještě vytknuto, že scénické situace i scénické relace jakožto *vztahy* mezi zrakovými vjemy jsou *názorné*.

Ale rozbor dramatické scény nemůže přestat na stanovisku technickém, neboť dramatické dílo je dílo obrazové. Herecké postavy představují dramatické osoby, jejich hra představuje dramatický děj a scéna zobrazuje místo tohoto děje. K *scénickým relacím*, jež jako diváci vnímáme, *přidružují se tedy nepřetržitě relace dramatické*, jež si uvědomujeme jednak ze zrakově sluchových vjemů hereckých výkonů, interpretovaných významovou představou obrazovou, jednak ze smyslu jejich řečí, obsahujících dramatický text. Tím způsobem *vnikají dramatické* kvality (rozuměj: významové představy obrazové) i do kinetických kvalit scénických, jež by jich *samy o sobě* neměly, jak je patrné u čistého baletu, kde se přece kinetické kvality scénické též vyskytují, ale kde obrazové představy vůbec nejsou nebo aspoň ne dramatické, protože tanečníci nikoho nepředstavují (proti pantomimě, zvláště dramatické). Kinetické kvality scénické se vytčeným aktem *dramatizují* a schéma tohoto psychologického aktu je toto:



Jak patrně, jsou scénické a dramatické kvality, jež se tu spojují, svým původem zásadně samostatné a na sobě nezávislé; jsou prostě jen spolu a výsledný *dramatický dojem* je produkt jejich *koexistence*, kdežto mezi kvalitami hereckými a dramatickými je svazek příčinný. Dojem téže scénické situace je tedy značně různý podle toho, jaká je současná situace dramatická, a naopak určitá dramatická situace může být citelně nuancována různou formací současné situace scénické.

Vidíme např., jak dvě osoby na scéně jdou z opačných stran rychle k sobě. Jak rozdílný je dojem toho, víme-li, že jsou to přátelé, nebo nepřátelé! V prvním případě se nám zdá, že jsou jakoby přitahováni plavnou silou sympatie, kdežto v druhém případě žene je brutální síla touhy po pomstě, přemáhající vzájemnou antipatii. A jaké odstíny vnese do toho či onoho dramatického vztahu zvolnění chůze, byť jen přechodné, nercili vůbec zastavení, oboustranné či pouze jednostranné!

Dramatizováním scénických vztahů dostává se do nich zcela nový, netušený element. Je to element *dynamický*, vstupující jak do kvalit pozičních, tak motorických, ale není to dynamika mechanická, nýbrž psychická. Metaforická rčení, že někdo nás k sobě táhne, jiný odpuzuje, že spěcháme „na křídlech lásky“ atd. docházejí tu pro nás *symbolického názornění*. A vskutku, zdalíž se nám nezdá, že mezi dvěma milenci, kteří se na scéně octlí sami a volní, spiná se duševní jakási síla, jež je žene neodolatelnou mocí k sobě, a zdalíž při jejich loučení necítíme, jak těžko je jim vzdálit se od sebe a s jakým úsilím musí přervat tuto neviditelnou, ale pevnou nit sympatie? Zdalíž nevidíme takřka, jak z hněvivého gesta, ba jen pohledu jedné osoby vytryskne psychický proud, strhující druhou osobu k střemhlavému útěku, či aspoň k bezděčnému couvnutí?

Dramatizace kinetických vztahů scénických *přenáší* se pro nás na *jevištní prostor* samu. Dramatické osoby, herci představované, jsou jakýmsi *silovými středisky* různé intenzity, podle váhy osob v přítomné dramatické situaci; jejich dramatické relace, touto situací dané, jsou pak jakési *silokřivky* mezi osobami se spinající a rozpínající. Dramatická scéna, vyplněná sítí těchto silokřivek a *motorickými drahami* jimi způsobenými, je pak jakýmsi *silovým polem*, proměnlivým v tvaru i v síle jednotlivých složek. Účinky z tohoto dynamického pole vycházející přenášejí se do hlediště, na obecenstvo. To je *dramatické napětí scény*.

Je zajímavé, že i ve výtvarném umění nalzáme podobný útvar. Každé dílo stavitelské je také takovým dynamickým polem, je sítí silokřivek. Jenže tu jde o síly *mechanické*, o tíži hmoty, jevící se jako tlak a tah, a o pevnost i pružnost materiálu, kladoucí to-

mu odpor. Tyto síly a protisíly jsou v úplně rovnováze: na sloupu leží sice váha klenutí, ale sloup ji vzpírá a nese. Prožíváme tedy při pohledu na architekturu (zvláště gotickou) silové napětí v ní obsažené, ale výsledný dojem je dojem klidu, ne pohybu. Pohyblivé pole mechanických sil poskytla by nám např. nějaká strojirna. Motorické pole sil organických, ale jen fyziologických, nikoli psychických, nacházíme v účelně formovaných prostorách cirkusů a divadel varietních, kde se produkují akrobati a jiní artisté. Tzv. *konstruktivní jeviště* přenáší tento útvarový princip i na scénu dramatického díla, což je nesprávné, protože jednostranné. Již při tvorbě hercové jsme zdůraznili fyziologickou její stránku, jež bývala přehlížena pro přílišný psychologismus scény naturalistické, ale neopomenuli jsme zároveň vytknout, že stejnou chybou je potlačování stránky psychologické: podstatou dramatického je *psychofyziologická korespondence* a to platí i pro utváření scény. Ba i scéna čistě taneční (baletní) šetří tuto korespondenci, poskytující vedle motorických drah i psychickou dynamiku; nejsou však uměním obrazovým omezuje se jen na čistě emocionální stránku duševního vzdávajíc se správně jak stránky představné, tak volní, jež náležejí dramatu.

Přehled scénických kvalit kinetických. Abychom ozřejmili velikou početnost a rozmanitost kvalit vznikajících vztahem mezi herci a scénickou prostorem, podáváme jejich *soustavný přehled*, tím spíše, že, pokud víme, dosud neexistuje. Neuvedeme v něm ovšem všechny jednotlivé kvality, jichž je ohromné množství, tím méně kombinace jejich, rostoucí počtem nad vše pomyšlení, nýbrž jen hlavní jejich *druhy*. Přitom budeme přihlížet nejen k scéně objektivní, jak je, nýbrž i k subjektivní, tj., jak ji vidí obecenstvo (ta je, jak víme, jednostranná a perspektivní). Ač je přehled náš technický, budeme přece tu a tam, jakoby příkladem, uvádět modifikace těchto kvalit, vznikající obrazovou představou dramatickou. I dramatických relací je jen podle druhů tak velký počet, že by úplný výčet hlavních scénicko-dramatických koexistencí byl obrovský.

A. KINETICKÉ RELACE PRVOTNÍ, tj. pro každou jednotlivou postavu na scéně vznikající.

1. *Kvality poziční*. Chápeme je nejen samy o sobě, ale i jako výsledek předchozího pohybu.

a) *Umístění čili poloha* herce na scéně. Rozlišuje se podle směrů. Největší rozdíl tu je ve směru hloubkovém: v *popředí* scény nebo v *pozadí*. Příčina je ve vztahu postavy k obecenstvu. Herec v popředí jeví se větší a jeho projevy, nejen viditelné, ale i slyšitelné (mluva, zpěv) jsou zřetelnější než v pozadí, kde vypadá menší, hra je méně znatelná a mluva nebo zpěv až nebezpečně zeslaben, zvláště jde-li o jeviště hluboké. Pozice vpředu dodává tedy herci *váhu*, kdežto v pozadí je „utopen“; to se přenáší ovšem i na

dramatickou osobu. Co se šířkového směru týče, je nejvýznačnější poloha ve *středu*, podle něhož se jeviště rozkládá *napravo* i *nalevo* rovnoplatně, pokud ovšem je scéna sama souměrně vybudována; je-li nesouměrná, mají obě strany různý poziční význam. Oba kraje jsou proti středu trochu znehodnoceny tím, že z nich je již jen krok ze scény pryč — a ovšem také na ni. Velmi patrně váhy dodává osobě vyvýšení nad normální nivó jevištní podlahy; jednak vyniká nám hercova postava nad vše ostatní, jednak víme podle vlastní zkušenosti, že dramatická osoba takto povýšená ovládá své okolí. Rozdíly výšek rozlišujeme nejzřetelněji v téže průčelné rovině, protože do hloubky podlaha jevištní perspektivně stoupá. Skoro vesměs užívané zvýšení pozadí má důvod optický, zabraňuje případnému zakrytí osob tam umístěných osobami v popředí, aniž by se tím zdůrazňovala jejich vyvýšenost.

Tělesná poloha herce je sice kvalitou mimickou, nicméně mají mnohé z nich i poziční význam, velmi blízký svrchu uvedenému vyvýšení. Jsou to ty, jež diferencují výškovou polohu *hlavy* jako reprezentativní části těla, obsahující jak ústrojí smyslová, tak mluvní. Normální poloha tělesná je stání, při němž je hlava nejvyšší, jak je možno; výše lze ji dostat právě jen vzestupem na vyšší místo scény, čímž spojitost obojích kvalit je patrna. *Sedění* ubírá trochu na váze, ježto je hlava níže, tím více pak různé další tělesné polohy, jako klečení, dřep, a dokonce ležení na zemi. Zároveň však rozlišují se uvedené pozice různou svou aktivitou, jež je největší u stání, klesá již u pohodlného sedění a dál až do pasivního ležení, jež znamená únavu, spánek, mdlobu, až — *smrt*. To je, abychom tak řekli, kinetická kvalita nulová. Proto končí osobní hru.

I když nevidíme na vlastní oči, jakým pohybem se dramatická osoba na své místo dostala, což platí při zvednutí opony, přimýšlíme si nějaký předchozí pohyb. Tam, kde teď je, jistě odněkud přišla, stojí-li výše, vystoupila tam. Tělesné polohy odvozujeme vesměs ze stání: sedí-li, rozhodně předtím tam usedla, klečí-li, poklekla.

Co se týče modifikací všech uvedených tu pozic obrazovou představou, jsou nanejvýš rozmanité. Pokud nejde o dramatické relace s druhými osobami, pocházejí řečené modifikace z funkčních relací s předměty scény vyplňujícími a obstavujícími. Stojí-li osoba tam, kde jsou dveře, přišla, nebo chce odejít. Zuzanka na počátku I. aktu Mozartovy Figarovy svatby sedí tam, kde je zrcadlo; zkouší si nový klobouk. Molièrův Argan pobývá skoro po celou hru tam, kde je jeho křeslo, v němž dokonce i zdánlivě umře, a opustí je teprve na konci hry, dokonale „vyléčen“.

Jako abnormální případ uvádíme umístění herce *mimo scénu*: abnormální proto, že tato scénická relace není plně názorná, ježto tu herce nevidíme, nýbrž jen slyšíme. Nicméně dovedeme povětšinou poznat i pouhým sluchem, kde je, zdali za scénou, na pravé, či levé straně, řídceji pod ní, nebo nad ní. Dramatická osoba je pak pro nás v příslušné části myšleného místa děje, jak jsme o něm již promluvíli dříve. Co tam dělá, dovidáme se buď z jejich zvukových projevů, nebo z řeči osob, jež ji ze scény pozorují (tzv. teichoskopie,* jako třeba v třetím aktu Námluv Pelopových od Vrchlického a Fibicha): pak ovšem dohadujeme se i jejího místa z chování osob na scéně.

b) *Obrácení* herce podle hloubkové osy scény, tedy hledíc k *obecenstvu*. Je hlavně trojí: *čelem*, *bokem* (jež samo je zase dvojitě) a *zády* k hledišti. Obrácení čelem je ze všech daleko neúčinnější, protože nejen dokonale podává nejdůležitější mimiku, tj. obličejovou, ale zachovává i plnou sílu mluvy nebo zpěvu, což je zvláště důležité pro zpěvohru, kde musí zpěvák zápasit s hudbou orchestru. Ba i gesta jsou tu nejpůsobivější: jdou jakoby přímo na obecenstvo, jakési „mimické apostrofy“. Není divu, je-li toto obrácení tváří v tvář obecenstvu svrchovanou touhou a stálou snahou herců! Obrácení bokem oslabuje značně mluvu i zpěv a zneřetelňuje hru obličejem; výhodnější je otočení aspoň „na tři čtvrtky“. Obrácení zády je nejhorší: hlas utíká místo do hlediště do pozadí, obličej není vůbec vidět — zbývá jen gestikulace stranou. Nicméně nesmíme ani je zcela zavrhnout; je v něm zcela zvláštní dojem odcizení hledišti a půvab zakryté a jen uhadované námi (např. podle způsobu mluvy) mimiky. Není-li obav o zaniknutí mluvy, a zvláště zpěvu, lze ho výjimečně (jako každé zvláštnosti) použít s úspěchem.

Kdyby byli herci jako řečníci, recitátoři a koncertní zpěváci, nevolili by jistě jiné obrácení než čelem k obecenstvu. Bohužel oni všichni — divadelní zpěváky nevyjímaje — *představují* dramatické osoby jednající *vespolek* na určitém *místě* děje. Musí se tedy také obracet k druhým osobám děje a mimo to i k předmětům, s nimiž je spínají funkční relace. Nejsou tedy zcela volní ve volbě svého obrácení, ani když jsou sami na scéně, nercí-li s druhými osobami. Nezbyvá než řešit v konkrétním případě tak, jak se dá, tento jediný konflikt, vězící v podstatě dramatického umění, konflikt mezi požadavkem dramatickosti a požadavkem zveřejnění. Obrácení herce kombinují se ovšem nejrozmanitěji se způsoby jeho umístění na scéně. Koexistence obou pozic je nutná: je-li herec někde na scéně, musí být i nějak obrácen.

2. *Kvality motorické jako souvislý přechod z jedné pozice do druhé.*

a) *Hercův scénický výjev*. Počíná se *objevením* hercovým na scéně. Podle váhy místa, na němž se herec ukáže, je jeho objevení víc nebo míň významné, nehledíc prozatím k dramatické situaci. Normálně děje se to ve výši podlahy z pravé či levé strany („ze zákulisí“) nebo z pozadí. Obrazově to znamená, že přichází dramatická osoba z příslušné části rozšířeného místa děje. Řidší je příchod z výšky, nejspíše ještě z pozadí, jež bývá beztak vždy trochu zvýšené, také ze strany (např. na balkóně domu), dokonce pak uprostřed, tedy jaksi „z nebe“; obdobou toho je objevení „ze země“, tj. z propadliště — o obojím jsme se zmínili již při scéně. Příchod z hloubi pozadí je příznačný tím, že se nám postava objevuje poněmhu, ne najednou. Také o příchodu z hloubi popředí, tedy z orchestřiště jsme již mluvili; jeho příznačný rys je, že osoba je obrácena zády k hledišti, což v ostatních případech nebývá. Na dojmu objevení zúčastní se vedle toho tělesná poloha hercova (nemusí jen přijít) a ovšem jeho tělesný zjev, čítajíc v to mimiku; je zajisté rozdíl, zjeví-li se v Molièrových Preciézkách usměvavý nádherně oděný Mascarille, nebo dopálený Gorgibus s holí v ruce. „Objevení“ hraje velmi důležitou roli v dramatické situaci, zvláště je-li překvapující, tj. od druhých osob *nečekané*. Je známo, že právě tohoto objevení užívají dramatikové velmi rádi, v komediích

jako v tragédiích. Ovšem je i choulostivě dramaticky: takové objevení „právě včas“ (deus ex machina) musí být aspoň ve vážné hře pravděpodobně (pro nás ovšem) motivováno (srov. s tím úvahu o „náhodě“ v kap. předěšlé).

Následuje vlastní *pobyt* hercův na scéně. Obecně vzato je to jeho pohyb po scéně. O tomto pohybu promluvíme zvlášť; teď jen zdůrazňujeme, že nepřetržitý pohyb, tedy pouhý *přechod* přes scénu, je poměrně řídký. Zpravidla je aspoň jednou přerušen, zastaven a tato zastávka jako relativní *klid* herce je vždy nápadná jednak protivou k jeho vlastnímu pohybu předešlému i následujícímu, jednak současným kontrastem k případnému pohybu druhých postav. *Zastávka* je charakterizována *dobou*, po níž trvá; je zajisté velký rozdíl v tom, je-li jen chvilková, nebo prodlená. Čím je její trvání delší, tím více se uplatňují poziční kvality hercovy, jeho umístění a obrácení, zejména pak jeho tělesná poloha. Vyjímajíc stání je v nich, jak víme, obsažena už sama sebou jakási tendence k setrvání v klidu. Proto je např. usednutí chvilkové spíše známkou nepokoje.

Kinetický význam zastávek — nehledíc tedy k jejich obrazovému, dramatickému smyslu — je v tom, že se jimi *člení* pohyb herce po scéně a tím jeho pobyt na ní v etapy, jež, jakožto čistě scénické, třeba ovšem lišit od etap dramatického děje. Pohyb od objevení až do první, byť chvilkové zastávky čítá se do hercova objevení, čímž se do něho vnáší příznačný rys rychlosti: je to *příchod* nebo *vpád*. Obdobně pohyb od poslední zastávky do zmizení hercova je *odchodem* nebo *útekem*. Na těchto dojmech má však účast i samo umístění hercovo na scéně hledíc k jejímu středu: postup hercův od kraje do prostřed jeviště činí dojem „výstupu“, od prostředka ke kraji (třeba na druhou stranu) dojem odstupu. Že se všechny uvedené tu relace bohatě pozměňují obrazovou představou dramatické situace, je zjevné.

Konečný moment hercova scénického výjevu je jeho *zmizení* ze scény. Obdobně objevení je charakterizováno místem, na němž se stane, nejen technicky (stranou, v pozadí), ale i obrazově, tedy *kam* se dramatická osoba poděla (do sousedního pokoje, propadla se aj.). Nicméně z toho, co jsme si pověděli ke konci předešlé kapitoly o asymetrii časového sledu, plyne, že zmizení není pendant objevení, nýbrž něco zásadně rozdílného. Před objevením jsme herce neviděli, po něm jej však nutně vidíme, kdežto při zmizení je to právě naopak: před ním herce nutně vidíme, po něm nikoliv. Proto vniká charakter hercova pobytu na scéně (zejména poslední jeho etapy) přirozeněji a hlouběji do dojmu, jímž působí jeho zmizení. To platí nejenom o čistě kinetické stránce (srov. svrchu uvedený odchod, ústup, útek), nýbrž i o stránce dramatické. Zmizením nenáviděné osoby jako by se scéně ulehčilo, zmizením osoby milované padne i na ni tíha smutku. *Prázdna scéna* jako důsledek odchodu i poslední osoby přejímá náladu, s jejím zmizením spojenou. Po scénách radostných je usměvavá vzpomínkou, po scénách smutných leží na ní jakoby stín; zároveň však oddechuje poklidem, jenž kontrastuje s předchozím ruchem, jako člověk potřebující aspoň trochu klidu. Přesto zmocňuje se nás již po chvíli podivný cit, jako by, nenasytná, toužila zase po osobách, jež by ji za-

lidnily a naplnily novým ruchem. Prázdna scéna dramatická, zdá se nám, jako by přitahovala nové své osoby, pamětliva stále svého poslání, pokud ji nezakryje opona.

b) *Hercův pohyb po scéně*. Znamená plynulou změnu jeho umístění na scéně, pročež bychom jej mohli nazvat též *postupem*. Sluší při něm rozeznávat tyto stránky: Především jeho *způsob a rychlost*, jež jsou do jisté míry na sobě závislé. Normální způsob hercova pohybu je *chůze*, měnící se stupňováním rychlosti v *běh*. Člení se sama sebou v *kroky*, nabízejíc se tak rytmizaci. Jde-li o rozdíly výšek, je to *vzestup*, nebo *sestup*. K nim všem lze přidružit řidší *skok*. Zpravidla děje se chůze ve směru před sebe, tedy *postup*, ale vyskytuje se i *ústup*, couvání nebo uskočení (též stranou) jako příznačné zvl. dramaticky. Není snad kvality v dramatickém umění, jež by byla bohatěji rozlišena a jemněji nuancována, než je právě chůze. Jí může herec přiléhavě charakterizovat nejen individualitu své osoby (např. chůze člověka energického, ješitného aj.), ale i její přítomný stav (chůze člověka rozhněvaného, ustrašeného, opilého atd.) do nejmenších podrobností. Z výjimečných způsobů pohybu uvádíme *lezení*, vhodné tak pro pohádkové obklady (Kaliban), potom pasivní: *nesení* (oblíbená nosítka starších her) a *vezení*, např. v loďce (Lohengrin). Co se *rychlosti* samé týče, cítíme dobře dojem kinetické *energie* na ní závislejší („vrhl se na něho“); nicméně měříme ji při chůzi nebo běhu spíše podle časové rychlosti v sledu kroků než podle rychlosti prostorové, již lze dosáti i zvětšením kroku. Víme z vlastní zkušenosti, že jen tempo našich kroků působí na nás dojemem „vleklosti“, nebo „spěšnosti“ chůze. Při scéně, jež je poměrně (proti místu děje, jež představuje) malá, třeba této „iluze rychlosti“ využít. Protože kroky je i slyšet, včleňuje se chůze i do dramatické formy agogické.

Další dvě stránky hercova pohybu po scéně jsou jeho *směr a rozsah*. Obě jsou vlastně určeny „dráhou“ pohybu, myšlenou čarou buď přímou, nebo zakřivenou, spojující všechna místa, jimiž prošel, tedy vlastně útvarem *pouze prostorovým*. Tato povaha dráhy činí ji způsobolou, aby se jí jako značkou fixoval prostorový pohyb, obzvlášť děje-li se jen ve dvou rozměrech, jako na podlaze scény; bohužel se tím zároveň vylučuje možnost zachytit jeho časovost, neboť na dráze takto značené nevidíme, *kdy* kde pohybující se člověk byl. Důležitost toho poznáme až při pohybech vzájemných.

Směr pohybu je dán směrem dráhy na kterémkoliv jejím místě; zhruba (tj. při celkem rovné cestě) lze mluvit o třech hlavních směrech, z nichž každý je dvojitý. Především *hloubkový směr*: herec jde dopředu nebo dozadu jeviště. Rozdíl je tu nápadný nejen co do změny hercovy scénické váhy, ale i proto, že při normální chůzi je herec obrácen při postupu vpřed tváří do hlediště, v opačném zády; proto se do pozadí raději couvá, nejde-li už přímo od odchodu. Za druhé je směr *šířkový*, zase dvojitý, buď napravo, nebo nalevo. Při neutrální scéně jsou oba tyto směry ekvivalentní; plného rozlišení dostává se jim až scénou, vyplněnou a obstavenou předměty, jež, něco představující, rozlišují oba směry i funkčně a obrazově. Třetí směr, *výškový*, je podružnějšího významu; jeho alternativy nahoru — dolů se rozlišují velmi ostře.

Je-li ovšem dráha hercova pohybu znatelně zakřivená, ba zlomená, je její směr též zřejmě rozrůzněn; takový pohyb lze chápat jako složený z několika jednodušších. Krajiní případ je *návrat* hercův po těžce dráze zpět, dramaticky velmi významný. Co se *rozsahu* pohybu týče, může být buď krátký, nebo dlouhý (čítáno mezi dvěma jeho zastávkami); nejdelsí přímočarý pohyb je z jednoho rohu pozadí do opačného rohu popředí, či naopak. Rozsah pohybu měříme vlastně rozsahem jeviště; hledíc k jeho iluzivní velikosti určujeme jej však raději počtem kroků, jež herec učinil, čímž ovšem dosahujeme též iluze rozsáhlého postupu i při dráze ve skutečnosti krátké. Nejmenší rozsah má pak pohyb vykonaný jedním krokem (vpřed či vzad).

c) *Změna hercovy tělesné polohy a jeho obrácení*. Přechody mezi *tělesnými polohami* (viz A 1a) na konci měří se podle stání, jež dodává nejvíce váhy a je nejaktivnější z nich. Změna ze stání do jině z nich, např. usednutí, kleknutí, znamená tedy zmenšení scénické váhy a dojem uklidnění, změna opačná zvýšení váhy a dojem zaktivnění. Kdo usedl, čekáme, zůstane, kdo vstal, půjde. Ráz těchto relací mění se podle *velikosti* snížení, resp. zvýšení hlavy a podle *rychlosti*, s níž se změna vykoná: padnout do křesla nebo až na zem, zvolna vstát nebo vyskočit jsou rozdíly, charakterizující intenzitu a náhlost současného duševního stavu osoby. Upozornit lze i na konvenční symbolické hodnoty pohybů, v nichž je poníženi hlavy: úklon, pokleknutí.

Změna v *obrácení* postavy (viz A 1b) zdá se něčím nepatrným, ale má veliký význam jak technicky, tím, že přivodí nebo zruší obrácení herce tváří k hledišti, tak dramaticky, přivracející neb odvracející jej od nějakého předmětu nebo osoby na scéně. Co do rozsahu jde o *obrat* částečný (v bok) nebo úplný (vzad), což se uplatňuje i v chůzi; zvláště úplný obrat, značící tendenci návratu (nevrátí-li se osoba, aspoň se zastaví) poskytuje krásný moment při odchodu. Oslabenou, ale dramaticky též účinnou formou je *ohlédnutí*, popřípadě *vzhlednutí* (vzhůru). Také rychlost tohoto pohybu — volný obrat, prudké otočení — je význačná již kineticky, tím spíše dramaticky.

B. KINETICKÉ RELACE VZÁJEMNÉ, tj. mezi dvěma postavami na scéně vznikající.

1. *Kvality poziční*. Chápeme je zase i jako výsledek předcházejících pohybů.

a) *Vzájemná vzdálenost* herců na scéně. Minimum je, jsou-li obě osoby u sebe; z hlediska obrazového značí to však naopak maximum dramatické relace mezi osobami, jež je možno stupňovat již jen tělesným dotekem: uchopení ruky u přátel, objetí u milenců, tělesné násilí u nepřátel. Je-li tato relace aspoň na chvíli trvalá, zvláště při společném pohybu po scéně, tvoří obě osoby názorný celek, *dvojici* čili *pár*, sjednocení zpravidla nejen tělesně, ale i duševně. Čím větší je *vzdálení* postav, tím více slábnou jejich názorné společenství. Mezi obě klade se prostor, jenž jako by je navzájem odcizoval a zmenšoval vliv jedné na druhou. Známe sami ze zkušenosti, jak s rostoucí vzdáleností rychle slábnou působení jak viditelného zjevu a mimiky, tak slyšitelné mlavy

a ostatních hlasových projevů druhé osoby na nás. Jako vše na scéně má i vzdálenost osob velikost jen zdánlivou a *relativní*, hledíc k místu, jež scéna, těmi neb oněmi předměty vyplněná, představuje. Možné maximum ve vzdálení osob, tj. přes celou scénu, musí tedy zhusta platit za úplně jejich prostorové odloučení, aspoň co se vzájemného styku mluvou týče, takže zbývá jen možnost spojení pohledem. Ba při tzv. „mluvení stranou“ musí nám i menší vzdálenost, ovšem ve spojení s odvrácením osoby mluvící, vsugerovat, že druhá osoba nic neslyší, ač to slyšíme my. Nesmíme tu zapomínat, že scéna představuje prostor umělý, od hledištního zcela odlišný, a že se musíme vlastně přenést v duchu na ni. Rozdílná optická vazba, vzdáleností osob daná, modifikuje se ovšem co nejrůzněji psychickou vazbou dramatické relace, jež mezi nimi v dané chvíli je. O *znázornění* této duševní vazby na scéně prostředky hereckými jsme již mluvili; nazvali jsme to psychickou silokřivkou.

Podle toho, co jsme pověděli v předešlé kapitole o povaze dramatické relace, jsou i tyto — ovšem jen symbolické — silokřivky vždy dvojité, znázorňující buď souhlasnou tendenci obou osob k sobě, resp. od sebe, nebo nesouhlasnou. U osoby k druhé osobě celkem lhostejné jako by tato silová čára nebyla; u osob přetvářejících se souhlasí silokřivky s jejich smýšlením, ocitajíce se tak ve zvláštním, takřka názorném rozporu s chováním. Při duševním rozpoltnění osoby jsou v její silokřivce jakoby dvě síly, např. láska, jež ji k druhé osobě táhne, a stud, jenž ji zadržuje. Zvláštní, ale z vlastní zkušenosti dobře nám známé, a tedy pochopitelné je, že intenzita duševní síly odpudivé (třebas i jednostranné) roste s blízkostí osob, kdežto intenzita síly přitažlivé roste s jejich vzdálením na scéně; *oddělující funkce* prostorové dálky může být ještě zesílena názornými překážkami do meziprostoru vstavěnými (třebas i třetí osobou).

b) *Vzájemný postoj* herců na scéně mohli jsme zdánlivě nazvat „vzájemně obrácení“. Ve skutečnosti však nejde tu o to, jak jsou oba herci obráceni k *obecenstvu*, nýbrž o to, jak jsou obráceni *k sobě*, což jest kvalita zcela jiná a vůči obecenstvu samostatná; proto jsme ji pojmenovali jinak. Je to tedy relace omezená jen na scénu (na niž se jako diváci musíme vmyslit) a veliký její význam dramatický spočívá v tom, že nám názorně ohlašuje fakt duševního styku dramatických osob. Maximum jeho je v postojí *tváří v tvář* obou osob. Je to, jak obecenstvo ví, podmínka pro to, aby se obě osoby navzájem nejlépe viděly i slyšely, proč je zvláště při větší jejich vzdálenosti naprosto nutná, aby diváci pochopili, že mezi těmito právě osobami a právě teď je styk. Opak, *zády k sobě*, znamená, že tento styk není, nebo že je negativního rázu — osoby si ho nepřejí, což platí aspoň tehdy, jsou-li tyto osoby u sebe. Jednostranné přivracení první osoby k druhé, ne však naopak, znamená také jednostrannou vazbu psychickou: druhá osoba o tom neví neb nechce vědět; zvláště typ „*za zády*“ druhého je příznačný pro dramatickou scénu, je to vlastně lehčí varianta známého nám motivu „skrytí“. Svou zvláštní hodnotu mají i polotvary postojů „*stranou*“ buď obou osob k sobě, nebo jen první k druhé. Hojně užívání jejich na scéně je však spíše výsledek dohody mezi dramatic-

kým požadavkem „tváří v tvář“ a technickým požadavkem obrácení do hlediště. Na kratší dobu lze tyto polotvary uspokojivě zastoupit pouhým otočením hlavy.

c) *Vzájemná poloha* herců na scéně. To znamená *směrový* vztah mezi umístěním obou osob, a to jak hledíc ke scéně, tak k obecenstvu. Hlavní typy jsou: *Vedle sebe*, v šířkovém směru, ať blíž, či dál, v popředí, nebo v pozadí. Tato vzájemná poloha vyznačuje se *stejnou* scénickou vahou obou postav, tedy i dramatických osob (při téže výškové poloze ovšem). Zajímavá je přitom závislost mezi obrácením osob a jejich vzájemným postojem. Označíme-li dramatické osoby značkou D, resp. E, kdež vsilá přímka značí záda (jakoby v pohledu z hůry scény), je požadavek

pro jeviště D E pro hlediště D E

Spor se řeší tak, že se buď obě osoby, nebo aspoň ta mluvící, resp. zpívající pootočí „na tři čtvrtky“ k posluchačům. Druhý typ, *za sebou* v hloubkovém směru, ať uprostřed scény, nebo stranou, vyznačuje se *nestejnou* scénickou vahou osob, z nichž ta, jež je v pozadí, je i v nebezpečí, že bude kryta přední, ačli nestojí výše. Rozpor požadavků

pro jeviště D E a pro hlediště E D

je neřešitelný, protože první žádá pro přední osobu, aby stála zády k hledišti, druhý, aby stála zadní osoba za zády přední, což se hodí jen tehdy, nemá-li neb nemusí-li být první osobou pozorována. Třetí poloha je *nad sebou*, se scénickou převahou postavy výše umístěné, zřídka ovšem zcela vsile, spíše šikmo, ať v průčelné rovině, nebo v hloubkové (podle toho je i poměr vzájemného postoje a obrácení). Také první dva typy se vespolek kombinují (v rovině jeviště) a konečně všechny tři.

Vzájemná tělesná poloha herců, hledíc k výškové poloze jejich hlav, má dva případy: *souřadná* poloha, kdy *oba* herci stojí nebo sedí atd., a *podřadná*, kdy jeden je hlavou níže, zpravidla sedě proti stojícímu, někdy ještě více skloněn, dokonce leže. Dramatický význam toho je známý a užívá se jej i symbolicky (vítěz stojící nad poraženým, hluboká pocta sedícímu vládcí). Nicméně uvedený již rozdíl aktivity nemusí znamenat vždy skutečnou převahu stojícího, nýbrž také jen domnělou — je-li si pohodlně sedící zřejmě svou věcí jist.

Všechny tři vzájemné pozice tu probrané (*a, b, c*) se vždy vespolek nějak kombinují, protože jsou to zase nutné koexistence. Jsou-li dva herci na scéně, jsou vždy od sebe nějak vzdáleni a v nějakém vzájemném postoji i poloze.

2. *Kvality motorické*, zase jako plynulý přechod z jedné vzájemné pozice do druhé.

a) *Vzájemný scénický výjev* herců. Oba herci mohou se *objevit* na scéně buď současně, nebo posloupně. *Současné* objevení rozlišuje se velice podle toho, přijdou-li herci-osoby spolu nebo aspoň z téže strany, a přijdou-li z různých stran. Opticky to

znamená značnou různost první vzájemné pozice (i vzdálenosti), dramaticky to napovídá, že společenství těchto osob bylo už předtím, nebo nebylo. Proto je současný příchod z různých stran pro nás i pro osoby překvapující („to je náhoda“) i při schůzce smluvené. Při *posloupném* objevení záleží předně na tom, přijde-li druhá osoba za prvou brzo, nebo až za delší dobu; za druhé, víme-li, že je očekávána, či ne, dokonce přijde-li nepozorovaně, a jak dlouho zůstane první osobě skryta: jen chvíli (při překvapení), nebo vůbec (výzvědy). Skryt se ovšem může i první osoba, když vidí neb slyší přicházet druhou. Za třetí záleží i tu na tom, jde-li druhá osoba z téže, nebo jiné strany, než odkud přišla první, neboť si dobře pamatujeme u každé osoby, odkud přišla a kam zajde. První vzájemná pozice obou bývá ovšem již jiná, protože první osoba sotva zůstala stát tam, kde se sama objevila. Tu je zase nápadnější, přijde-li druhá osoba odtud, co první (snad byly spolu? proč se zpozdila?). Protože příchod nové osoby značí nový dramatický výjev, je posloupným příchodem dvou osob vlastně dán sled dvou výjevů jak dramatických, tak scénických. První z nich předvádí jednu osobu *samotnou* na scéně; je tedy hereckým „sólem“ a platí proň jedině kinetická relace prvotní (A). Příchodem druhé osoby dostane se první osobě společníka, takže teprve teď může vzniknout „dramatický děj“ v pravém slova smyslu, tj. vespolek jednání; a také teprve teď vznikají vedle relací prvotních i relace vzájemné (B).

Tyto druhé relace uplatňují se při *pobytu* obou osob na scéně, a to jak vzájemné relace poziční, obzvláště při klidu *obou* osob, tak motorické, o nichž promluvíme dále. O stávkách lze říci totéž, co jsme uvedli v odstavci „hercův výjev“ (A 2)b).

Také o *zmizení* obou herců ze scény platí, co tam uvedeno, zvláště odejdou-li *současně*, ať již spolu, nebo na různé strany, což znamená rozdíl nejen scénicky, ale zhusta i dramaticky příznačný. Při posloupném odchodu jsou zase příznačné momenty, odejde-li první osoba skutečně, nebo jen zdánlivě (tj. zůstane-li na scéně ukryta), za jak dlouho odejde po ní druhá a odejde-li na tutéž stranu, tedy „za ní“, nebo na jinou. Posloupný odchod členi zase výjev na dva, z nichž druhý je charakterizován tím, že jedna osoba byla opuštěna druhou, ponechána samotna na scéně. Toto *osamotnění* ruší sice možnost vespoleného jednání (tedy pravou dramatickostí scény), ale umožňuje zato zveřejnění toho, co si pod dojmem předešlého myslí a cítí zbylá osoba sama pro sebe. Je tedy obvyklou a oblíbenou přípravou monologu (typické pro Shakespeara) a zvláště árie (např. Jeníkova árie „Jak možná věřit“ ze Smetanovy Prodané).

Odejde-li jedna z osob jen *nakrátko* (třeba do sousedního pokoje) a zase se hned vrátí, členi se sice jejich společný výjev na tři, ale máme dojem, že to je jeden, na chvíličku přerušovaný. Reciproký případ je, že druhá osoba přijde jen na malou chvíli a zas odejde (hojně zvl. při hlášení služebnictva). I tu je dojem jednotného výjevu (jehož se ostatně může účastnit v obou případech i více osob) pouze přechodně přerušovaný; pochopitelné je však tato *epizoda* nápadnější, protože objevení nové osoby vzbudí bezděčně větší pozornost u nás i na scéně než zmizení staré.

b) *Vzájemný pohyb herců po scéně*, nejtěžší teoretický problém scénické kinetiky, vzniká *obecně* tím, že herci mění své místo na scéně. Pravíme „obecně“, neboť ve zvláštním případě zůstává jeden z herců v klidu, kterýžto případ, teoreticky značně jednodušší, označíme jako *jednostranný* pohyb proti *obojstrannému*, kdy se pohybují oba. Nicméně i při jednostranném pohybu se mění — zase *obecně* — jak *vzdálenost*, tak *vzájemná poloha* obou osob. Ve zvláštních případech se ovšem vzájemná vzdálenost herců nemění; z jednostranných pohybů patří sem krouživé obcházení jednoho kolem druhého, z obojstranných je to souběžný pohyb obou (speciálně pohyb páru) nebo sledování jednoho druhým (tedy za sebou). Také vzájemná poloha obou herců se ve zvláštním případě nemění, a to tehdy, pohybuje-li se jeden z nich či oba po vzájemné (myslené) spojnici k sobě, nebo od sebe (např. oba v popředí). Má-li svrchu uvedený vzájemný pohyb souběžný nebo následný dráhu přímočarou, nemění se ani vzdálenost, ani vzájemná poloha obou herců; oba tvoří jakýsi jeden pohybující se celek. Předpokládá se ovšem táž rychlost obou. Na pohyb páru lze se vůbec dívat jako na pohyb jedné (kollektivní) osoby.

Vyšetřujeme-li vzájemný pohyb herců sám o sobě, tj. bez ohledu na směry scény, a tedy na obecnost, je charakterizován především *změnou vzdálenosti*. Nečítajíc uvedený již případ stále téže vzdálenosti jsou tu možné vlastně jen dva případy, oba opticky i dramaticky odlišné, ne-li protichůdné; osoby se k sobě *blíží*, nebo od sebe *vzdalují*, ať jednostranně, při čemž je ovšem příznačné, která z nich je v klidu, nebo obojstranně. Pochopitelně uplatňuje se tento dvojitý ráz nejvíce, když na konci nebo na začátku pohybu jsou obě osoby u sebe; to je *schůzka* a *rozchod*, nejčastější kinetická relace scénická, dramaticky nad pomyšlení bohatě odstíněná. Že tu je i rychlost pohybu význačná, je jasné: osoby mohou běžet nebo se loudat, ba přechodně zastavovat (při odchodu i couvat), a to buď obě stejně, nebo každá jinak. Jsou však četné pohyby, v nichž se *kombinuje* sblížení a vzdálení; teoreticky lze je vlastně rozložit na sled obou. Tak např. potkání a minutí dvou osob, jednostranně i obojstranně; je-li spojeno jen s malým zastavením osob spolu, ba jen s projevem styku, je i prakticky rozčleněno ve dvě etapy.

Je-li pohyb obojstranný a aspoň přibližně přímý, možno jej třídit též podle poměru, v němž jsou *směry* obou *drah* k sobě. Pohyb se děje buď *spoluběžně*, nebo *protiběžně*, a to jak při dráhách aspoň zhruba rovnoběžných, speciálně v téže společné dráze, tak při dráhách různoběžných, speciálně jdoucích si napříč, kdež se zase uplatňuje ráz sblíhavosti, nebo rozbíhavosti pohybů, při jejichž zkržení (rozumí se na scéně) vlastně obojí. Přitom musíme rozlišovat směry drah a směry pohybu v nich, jež jsou ovšem v každé dráze možné dva. To vede i při tomtéž poměru vzájemných drah vždy ke čtyřem druhům pohybů, jak lze zjistit nákresem, kde šipka značí směr obou současných pohybů, např.



Takovéto nákresy poučí nás však o vzájemné poloze i vzdálenosti osob v kterémkoliv okamžiku jen tehdy, předpokládá-li se *stejná rychlost* obou; je-li rychlost různá, dopadne vše časově jinak než se zdá podle prostorového nákresu. Tak třeba jednoduchá poměrné relace „sledování“ osob při jejich různé rychlosti se odlišuje takto: osoba zadní se opožďuje za první, dohání ji, dostihuje ji, předstihuje ji — to vše ovšem ještě na scéně. Podobně při zkržení dráh osob (třeba jedna zprava nalevo, druhá z pozadí do popředí) není vždy zaručeno, že se v průsečíku drah obě osoby setkají: jedna druhé může též přeběhnout „před nosem“ nebo proklouznout za zády (časté ve veselo hrách). K teoretickému zpracování je tedy nutné rozdělit časový průběh vzájemného pohybu, především obojstranného, na etapy, členěné okamžiky, v nichž předně obě osoby zaujímají důležitou vzájemnou polohu a za druhé jedna z nich nebo obě se zastaví, byť jen přechodně. Takovými okamžiky jsou zajisté začátek a konec pohybu (přičemž dlužno uvážit, že obě osoby nemusí svůj pohyb ani začít, ani skončit najednou) a libovolné okamžiky mezi nimi. Jejich sled lze značit číslicemi umístěnými na dráze tam, kde právě v dané chvíli obě osoby jsou: zastávka jedné z nich dostane pak ovšem číslic více. Stalo-li by se schéma příliš složitým, přeloží se pokračování na schéma nové, další.

Protože takové schéma je půdorysné, nelze na něm naznačit vzájemný pohyb ve směru *výškovém*, jež divák z hledišť ovšem dobře pozoruje; lze však naň aspoň usoudit podle výškového rozčlenění scény samé. Vzájemný pohyb výškový třídí se též na *jednostranný*, přičemž jen jedna osoba vystupuje, resp. sestupuje buď od nívó osoby druhé na jiné, nebo od jiného na společné, a *obojstranný*, kde obě osoby mění své výškové umístění buď *stejněměrně*, nebo *protisměrně*, což se může dít z téhož nívó nebo z různých. Dějí-li se tyto pohyby *posloupně*, je to zas vlastně spojení jednostranného pohybu s obojstranným. Zpravidla kombinuje se výškový pohyb osob s hloubkovým nebo i se šířkovým.

Co se dramatického významu vzájemných pohybů týče, jsou sice některé z analyzovaných kinetických relací příznačné pro tu neb onu dramatickou relaci osob, ale obecně jsou přece jen mnohoznačné, a dostávají tedy různý smysl podle různého psychologického vztahu osob je provádějících. Jde tu právě o „psychické silokřivky“, o nichž jsme psali výše; jejich poměr k *motorickým dráhám*, jež jsme teď podrobněji rozebrali, může být různý. Často jdou tyto ideální silokřivky, mezi osobami rozpaté, *podél* motorických drah, jako by — symbolicky — pohyby způsobovaly; mohou však jít též *napříč*, účinkující pak na změnu jeho směru, tak např. když se dvě osoby, jež by se musily setkat, sobě vyhnou.

c) *Změna vzájemné tělesné polohy a vzájemného postoje herců*. Poukajíc jak na stať A 2./c, tak B 1./ b i c (konec) můžeme být tu struční. *Změny vzájemných poloh tělesných* lze třídit zcela tak, jako právě probrané změny výškové polohy obou herců, přičemž k případně změně scénické váhy mezi osobami přistupuje ještě

změna jejich vzájemné aktivity, měřená od jejich stání. Tak třeba usednou obě osoby, nebo jen jedna z nich a obdobně zase vstanou atd. Dramatický výraz bývá velmi určitý: vybidnutí k rozhovoru, jeho ukončení nebo jednostranné přerušení apod.

Co se *změny vzájemného postoje* týče, je to, vycházejíc od normálního postoje tváří v tvář, *odvrácení* jedné osoby od druhé, buď jen částečné, nebo úplné (zády k ní), dokonce i vzájemné. Značí přerušení neb ukončení duševního styku mezi nimi, kdežto opak, *přivracení* k sobě, značí navázání těchto styků, ne-li mlouvou, tedy aspoň očima; pouhé *setkání zraky* je velmi význačný moment dramatický a může se dít ovšem i pouhým otočením hlavy, tedy ohlédnutím (často při rozchodu), nebo i vzhlednutím. Symbolicky možno říci, že těmito akty psychické silokřivky mezi osobami vznikají a ovšem též zanikají nebo se mění ve své tendenci. Že se vzájemný postoj mění často při pohybu osob, prudce (návrát) nebo povlovně (pohyby v oblouku), je jasné; zhusta je takováto žádoucí změna příčinou, že osoba potřebný pohyb vůbec koná. Vše to lze na pohybovém schématu vyznačit uvedenými značkami D, resp. E.*

C. ANSÁMBL A SBOR

1. Roste-li počet postav na scéně nad dvě, roste též počet scénických relací kinetických mezi nimi, a to urychlenou měrou, tak jako jsme to poznali při relacích dramatických: při třech postavách jsou již tři vzájemné relace, při čtyřech šest atd. Vedle toho však vznikají již *nové* kvality scénické, pochodící právě z rostoucí početnosti herců. Patrnější počet herců, představujících *individuální* osoby dramatické, nazveme po příkladu zpěvohry *ansámblem*.

Zcela tak, jako jsme vytkli v předešlé kapitole kvantitu dramatického výjevu, můžeme též mluvit o „kvantitě“ scénického výjevu, jevící se jako větší neb menší „zaldnění“ scény, její *plnost*. V sledu výjevů zůstává buď táž, ovšem s vystřídáním osob, zpravidla částečným, nebo roste, resp. ubývá. Osoby, jež zůstávají, sřetězují názorně scénické výjevy; jsou „relativně statickým“ elementem scény. Kontrast v plnosti a neplnosti scény zvyšuje se užitím sboru. Jsou autoři, kteří milují výjevy s plnou scénou, jako třeba Shakespeare; u jiných je scéna skoro pořád „hubená“, např. u Hebbela (v Marii Magdaléně s 11 osobami je úhrnem 19 většinou dlouhých výjevů s 1–2 osobami a jen 5 kratších s 3–5 osobami na scéně).

Nové *poziční* kvality jsou dány chápáním ansámblu jako *celku pro sebe*; jsou tedy *syntetické* proti analytickým, vznikajícím kombinačními relacemi mezi jednotlivci jako jeho členy, a vystupují tím nápadněji, čím větší jest jeho početnost; jsou proto vesměs i u sboru. Je to především *hustota* ansámblu, jejíž krajní případy jsou *rozptýlení* po scéně a *soustředění* na jednom jejím místě, kdež vzniká volnější *soubor* a tužší *shluk*. Při hustším ansámblu objeví se i jeho *tvar*, vzniklý uspořádáním členů; vedle *skupiny* (v užším smyslu slova), soustředěné zpravidla kolem vůdčí osoby, vyskytuje se hojně

i *řada*, obyčejně na šířku jeviště rozložená. Konečně jde o prostorové *rozdělení* ansámblu; od jeho souboru může se oddělit jednotlivce, jenž, ostatních vzdálenější, tvoří k nim pandán zpravidla i dramaticky, nebo se soubor vůbec rozčlení na dva menší, od sebe odlehle a zaujímající samostatná místa. Takto dělený ansámbl je do jisté míry obdobou „dvou osob“ a lze naň aplikovat vzájemné relace poziční (B 1) tak, jako platí pro ansámbl celistvý (jedinou početnou osobu) poziční relace prvotní (A 1). Dělení může ovšem jít i dále. Potrojná forma, byť to byli jen tři jednotlivci, volí se zpravidla souměrně v šířkové ose: uprostřed a po obou stranách. Dramaticky znamená soubor, a dokonce shluk (jež lze ovšem též dělit, jak vyličeeno) *sounáležitost* osob, prostorově si tak blízkých, tedy přátelský vztah, ať skutečný, nebo jen předstíraný, neboť takové předstírání platí osobám na scéně, a nikoli diváků; proto zveřejňuje pak herec právě smýšlení své osoby tím, že se aspoň chvílemi straní své skupiny. Ovšem je i shluk nepřátelský — boj. Rozptýlení ansámblu bývá znakem vzájemné cizoty neb lhostejnosti osob. Sluší poznamenat, že dramatická váha části rozděleného ansámblu závisí sice na jejich umístění, zvláště hloubkovém nebo výškovém, ale nikoli na jejich počtu; naopak bývá často převaha na straně pouhého jednotlivce proti všem druhým, což tvoří při rovnocenné jejich vzájemné poloze šířkové (napravo, nalevo) zvláštní kontrast k nesouměrné výplni scény.

Nové *motorické* kvality ansámblu vznikají změnou právě uvedených jeho kvalit pozičních. Je to tedy jednak *změna hustoty*: rozptylování, a naopak soustředování, shlukování ansámblu, jednak *pořádání* ve skupinu nebo řadu, a naopak její rozpouštění, konečně *rozučování* ansámblu na části a naopak *spojování* ansámblů částečných, někdy vůbec samostatných v jedno. *Změna početnosti* nastane, odloučí-li se jednotlivci od souboru, ať již zůstanou na scéně, nebo ne (úbytek), a naopak přidají-li se k němu, ať tu již byli, nebo teprve přišli (růst). Jinak platí zase o děleném ansámblu to, co jsme řekli o vzájemných relacích motorických (B 2), popřípadě o motorických relacích prvotních (A 2). Dramatický význam všech těchto motorických relací je velmi rozmanitý; soustředění jednoho nebo spojení dvou ansámblů může být např. stejně projevem přátelské sounáležitosti jako nepřátelského utkání. *Koneckonců smysl každého dramatického děje je dostat dramatické osoby na scéně jsoucí k sobě, ne-li až — „do sebe“.*

2. *Sborem* nazveme patrnější množství herců představující dramatické osoby, *jichž individualita se ztrácí v kolektivu, tj. davu*.

Scénicky to znamená, že má sbor tendenci k hustotě co největší; zpravidla je *kompaktní* aspoň na pohled (hledíc k perspektivnosti jevištního prostoru) a *vyplňuje* doslova místo mu určené. Tím je určena jeho *početnost*, jež sice je, co se spodní meze týče, větší než u ansámblu (ten jsme počítali již od tří), ale závisí podstatně i na velikosti scény, resp. té její části, v níž bude sbor umístěn: pro menší scény stačí méně osob, aby vzbudily též dojem davu jako při scéně veliké. Obrazová představa žádá ovšem někdy, aby byl počet jeho osob i absolutně dosti veliký (např. vojsko, dav lidu); ale vždy si

můžeme myslit, že jeho ostatek je v přilehlém, námi neviděném místě děje (tj. za scénou), odkudž beztoho dav přišel nebo i přichází.

Protože sbor je *vždy* celistvý, jsou jeho poziční i motorické kvality *jen ty syntetické*, jež jsme uvedli jako „nové“ při ansámblu. Jeho značnou *hustotu* jsme již vytkli; nemůže se mnoho měnit. Jen výjimečně se sbor rozptýlí: znamená to pak, že vlastně pomínil, tj. rozešel se nebo rozprchl. Opačnou cestou zase může vzniknout sběhem nebo sejitím z různých stran. Za druhé má sbor, tvoře kompaktní „těleso“, *vždy* nějaký *tvár*; je to tělesný tvár „vrstvy“, jejíž výška je určena tělesnou polohou lidí: normální případ je, že všichni stojí, ale výjimečně i sedí, klečí, ba i leží. Je možné, že části sboru zaujmají různé polohy, čímž se sbor člení v oddíly; nejnižší z nich nesmí být samozřejmě vzhledu. Změnou řečené tělesné polohy mění se i výška sboru. Jinak je ovšem tvár sboru tvarem půdorysným, tedy plošným, a je velmi rozmanitý; jeho prvky jsou dvojrozměrná skupina (čtvercová, kruhová apod.) a jednorozměrná řada (jednoduchá, dvojí aj.). Přejít z jednoho tvaru v druhý děje se sice pohybem jednotlivců, ale tak, že pohyb ten zůstává *uvnitř* sboru; tvár se nepohybuje, nýbrž *jen mění*. Tuto jeho zvláštní, specifickou kvalitu kinetickou nazveme *prouděním* sboru; nejlépe si ji uvědomujeme při podélném pohybu řady, kde se jí dokonce ani tvár nemění. Naproti tomu příčný pohyb řady nebo pohyb skupiny je obyčejným postupem jako u jednotlivce, neboť v jejím vnitřku není pohyb. Řada může též zatáčet, tvořit kolo aj.

Konečně je to prostorové *dělení* sboru: pro svou početnost může se rozdělit nejen na dva, ale i na více sborů částečných, na různých místech scény umístěných, samostatně se pohybujících i měnících v tvaru, a naopak zase rozmanitě se spojujících. Ale *členění* sboru není jen prostorové, nýbrž i *barevné*, což souvisí ovšem s tím, co sbor představuje. Jako „kolektivní osoba“ má sbor tendenci nejen k uniformitě projevu, ale i kostýmu, takže jeho celková barva by měla být *stejněměrná*, ať jednobarevná, nebo strakatá. Nicméně již při jediném sboru je nutná určitá diferenciacie, např. na muže a ženy, staré a mladé apod., jež, projevujíc se přirozeně v odlišnosti jejich hry, musí dojít i optického vyjádření v odlišení barevném. Tím spíše je to nutno při dvou sborech, představujících často nepřátelské družiny, jež se třeba na chvíli pomíchají. Při neuspořádaném davu odevšad sběhlém nebo společnosti z různých sociálních vrstev složené je ovšem na místě i rozrůznění oděvem, odpovídající rozrůznění osobních projevů. Požadavek *uniformity* sboru je tedy jen *relativní*, zvláště uvážíme-li, že je mezi ním a ansámblem *plynulý přechod* podle toho, až kam připustil neb omezil autor dramatickým osobám určité množství tvořících projev jejich individuality. Vrátime se k tomu ještě při zpěvohře, kde sbor hraje úlohu podstatnější než v činohře.

Jak *objevení*, tak *pobyt* sboru závisí na dramatické funkci, již ve výjevu má. Je-li spíše jen trpný, určen k *charakteristice prostředí*, v němž vlastní dramatické osoby žijí, a tím ovšem i k jejich charakteristice, patří spíše do pozadí nebo na strany (dvojsbor) a tudíž také vstupuje, ačli nemá samostatný výjev, jako ve zpěvohře (ve velkém též např.

v Schillerově Valdštýnově táboře); pak ovšem plní, zhusta bohatě diferencován, celou scénu. Často je již při zvednutí opony tu, aby připravil náladu rozprávkami nebo zpěvem. Čím je dramaticky aktivnější, tím více se posunuje dopředu a jeho vstup je nápadnější; vpadá také ihned v blízkost sólistů, jež tím opticky i dramaticky ohrožuje a potlačuje (vstup zpředu!). Lze jej pak např. užít k zakrytí hrůzných situací na scéně samotné. Umístění sboru uprostřed popředí znamenalo by učinit jej kolektivním hrdinou situace. Jak pro jeho objevení, tak pro zmizení je příznačná rychlost, s níž se to děje, a doba, po níž to trvá; závisí to ovšem na početnosti sboru. Až na svrchu podotčené výjimky je scénický poměr sboru k sólistům podřadný. Nejen dramatický vztah, ale i zřetelnost zveřejnění žádá, aby byl sólista i ansámbl od sboru oddělen, tj. viditelně vzdálen a na místě majícím větší scénickou váhu, tedy před ním, popřípadě i vyvýšen. Naproti tomu případní vůdci davu musí být s ním *vždy* i v názorném kontaktu. Mohutné dojmy vznikají, když dav buď útokem zavalí a pohltí jednotlivce, nebo naopak od něho zděšen couvá, jako ve Wagnerově Tannhäuseru (výjev z konce druhého aktu, kdy rytířská společnost se zděsí Tannhäuserova přiznání). Ovšem nesmíme zapomenout uvedené již plynulosti mezi ansámblem a sborem, působící, že někdy vyličená diferenciacie, projevující se ostatně i v oděvu, není tak příkrá; nicméně krajní body takového přechodu: *hlavní osoby a čirý dav* — technicky herci *sólisté* a *statisté* — musí zůstat *vždy* zřejmé i scénicky, nejen dramaticky. Konečně podotýkáme, že sbor může být i za scénou, neviděn, ale slyšen; nicméně jeho dramatický účinek na nás může být právě pro tuto jeho skrytost, ať trvalou, či přechodnou (blíží se, vzdaluje se), velmi mocný.

Scénické kvality variabilní. Již při ansámblu poznali jsme některé prostorové kvality, totiž hustotu, tvár a rozdělování, jejichž změna, ač způsobena pohybem jednotlivců, není sama pohybem, nýbrž *změnou* v užším slova smyslu, tj. kvalitativní. U sboru projevují se tyto kvality, jež nazveme *variabilními*, pro jeho početnost již zcela výrazně: místo oddělených bodů, jimiž byla těla osob na scéně, nastupuje souvislá plocha tělesa sborového s vnitřním pohybem. Sbor je jako kapalina na nějaké rovině: teče proudem, rozlévá se v šíř, dělí se v proudy, slévá v jedno, přelévá z místa na místo. Jak se tím vším po krátkých dobách mění vzezření scény, uvědomujeme si zvlášť tehdy, kdykoli nastane na ní chvilkový klid. Ale hlavní věc je, že tato změna scénického obrazu není jen tvarová, nýbrž i *barevná*. Již pohybem jednotlivce mění se barevný vzhled scény, ale ovšem jen částečně, v podrobnosti; při ansámblu může se stát barevná změna scény již patrnější a při sboru bývá pronikavá. Uvažme, že vnitřním prouděním může sbor, kostýmově rozrůzněný, měnit svůj barevný vzhled i při stálém tvaru, a že dokonce může i za místního klidu měnit *strukturu* tohoto vzhledu he-

reckými projevy, např. zvedáním rukou, a to nejen barevně, ale i pohybově, zase jen uvnitř plochy sborové, jež se jeví jednou klidná, podruhé mírně zvlněná, potřetí divoce vzbouřená (struktura kinetická). Všechny variabilní kvality takto vznikající nazveme *variabilní kvality kinetické*, protože konečkonců jsou způsobeny vždy nějakými pohyby jednotlivců, živých lidí.

Co se neživých předmětů na scéně týče, zůstávají zásadně jen v klidu. Pro díla dramatická je to zcela správné, protože pro ně jsou na scéně hlavní věci dramatické osoby, jejichž pohyby mají se odrážet od klidu případného jejich okolí (srov. scénu neutrální!). Pohybem věci odváděla by se pozornost od hlavního k vedlejšímu. Shledáváme se s ním tedy ve větší míře jen u výpravných kusů, kde se předvádějí „děje“ vůbec, a zvláště ve filmu, kde osoby i věci jsou rovnoprávné. U činohry nebo zpěvohry má zůstat pohyb předmětů jen výjimkou, přípustnou tím, že se buď děje odděleně od osob (např. mraky honící se po nebi), nebo trvá jen krátko, znače nějakou katastrofu (např. zřícení paláce Armidina na konci opery Gluckovy).

Zato však existují *variabilní kvality statické*, jež nevznikají pohybem, nýbrž čistou změnou kvalitativní, pročež se netýkají tvarů, nýbrž jen barev. Kouzelník, jenž je provádí, je *scénické světlo*. * Neboť světlo, jež scénu vyplňuje a pro diváky vlastně tvoří, podmiňujíc jejich zrakový vjem, je tak jako scénická prostora i herci v ní umístění skutečné, *reálné*, a nikoli, jako třeba při obrazu interiéru nebo krajiny, jen namalované. Proto se může měnit; poněvadž pak je to, technicky vzato, světlo umělé (až na tzv. přírodní jeviště), může se měnit, jak je zapotřebí, tj. podle průběhu představení.

Také díla stavitelská užívají světla při vytváření svých prostor, a to jak přirozeného, tak umělého. Užívají ho však jen k členění tohoto prostoru (např. světlá a stinná místa podle polohy oken v chrámu nebo podle rozložení lustrů v sále), a nepočítají vůbec s časovou jeho změnou, jež, i když se děje, je pro ně lhostejná. Naproti tomu světlo divadelní má vedle tohoto prostorového úkolu členit svým různým rozložením prostoru scény, což je tedy úkol *statický*, též druhý úkol, jež mu ukládá časovost dramatického díla. Světlo divadelní, dnes úplně ovladatelné (zpravidla elektrické), *může* a *musí* se měnit s měnicí se dynamikou dramatického děje — a to je jeho úkol *dynamický*. Změna dotýká se především jeho intenzity, tj. jasnosti, ale také kvality, tj. barevnosti; je samozřejmé, že se těmito změnami *mění i barevný vzhled scény*, i s předměty na ní umístěnými, po obou řečených stránkách, a to buď pro celou scénu, nebo pro její některou část. A změna ta zasahuje účelně i osoby po scéně se pohybující. Změna může být

nenáhlá, nebo prudká, čímž se účastní světlo i na členění časové formy dramatického díla.

Z hlediska dramatického principu zajímá nás zde jen obrazový, tj. asociativní význam světla na scéně. Je velmi rozmanitý. Divadelní světlo bílé představuje světlo sluneční, v plné síle dne, v šeru večera nebo ve tmě noční, jež ovšem nesmí být čirou, protože by scéna pro nás zmizela (úplného zatmění užívá se tedy jako přestávky při krátkotrvající proměně). S barevnými nuancemi představuje světlo měsíční, červánky, oheň apod. V drobném: osvětlovací předměty, blesky aj. Ve velkém (transparentně): oblohu za kteréhokoliv vzhledu. Osvětluje často jen část jeviště, např. jako měsíční světlo, řinoucí se oknem a tvořící hluboké stíny. Jeho jasnost mění se tu nenáhle, když se např. smráká během hry a my si uvědomíme najednou, že děj započatý za denního světla končí ve tmě, jindy prudce, otevrou-li se např. dveře do širého kraje. *Náladový* účinek, plynoucí ze všech těchto i z života nám známých a působivých dojmů, je nadmíru mocný a podporuje dramatický děj v jeho vrcholech i nížinách tak věrně a podmanivě, jak to dovede jen hudba.

* *
*

Režisér-scénik. Jako je prvním úkolem režisérovým koncipovat dramatickou formu díla, tak je jeho *druhým* úkolem koncipovat *scénickou formu* představení; proto jsme ho v této druhé funkci, pro činohru i zpěvohru v podstatě *stejně*, nazvali režisérem-scénikem. Scénická forma je dvojitá: *statická* a *kinetická*.

Scénická forma statická je do jisté míry „nečasová“, týkajíc se scénické prostory a její pevně výplně, tak jak jsme o tom promluvili počátkem této kapitoly. Režisér musí volit určitý *tvar a velikost* scény pro každý nepřetržitý oddíl představení, akty, obrazy, proměny, podle toho, jak to žádá dramatik poznámkou na počátku každého takového oddílu, aneb, neurčuje-li to autor sám, stanovit to podle požadavků dramatického děje, podle počtu osob, účastenství sboru aj. Při scéně neutrální učiní tak jejím architektonickým ohraničením (zúžením proscéniového otvoru, posunutím pozadí na mělkou scénu apod.), při scéně obrazově podrobněji určené provede to jejím obstavením vhodnými předměty (např. stěnami a stropem při menší jizbě nebo velké síni, průčelím domu při ulici atd.) a případným iluzivním prodloužením do dálky. Velmi důležité je dále *rozčlenění* scény, nejen v půdorysu, ale i výškově, jež, není-li již autorem určeno, koncipuje režisér podle rozvrhu pro umístění osob v jednotlivých etapách dra-

matického děje jednak výškovou úpravou půdy, jednak předměty uvnitř scény umístěnými, čímž získává *částečně* prostory ve směru hloubkovém (v popředí a v pozadí, např. za domem), šířkovém (křídelní prostory, zhusta přecházející obrazově až za scénu) i výškovém (např. balkón). K tomu druží se konečně náplň scény předměty, jichž bude v ději zapotřebí nebo jež mají charakterizovat místo děje, s účelným jich rozestavením. To vše, tvarově i barevně vhodně volené, dává scéně statickou formu, ne nepodobnou výtvarné formě architektonické, ač s jiným, tj. obrazovým posláním. Estetický význam této formy spočívá v její časové stálosti, byť jen relativní: od jejího pevného pozadí odráží se pohyblivost dramatické hry, jejíž měnlivost je zase naopak *scelována* neproměnností tohoto rámce jako hybná melodie prodlévou hlubokého tónu. Má tedy statická forma scény *syntetický* úkol pro určitý úsek představení, jemuž poskytuje jednotnou náladovou *rezonanci*. Nicméně řečená stálost její není absolutní, leč co se tvarů týče; v barvě totiž, jak víme, může se měnit *změnou osvětlení*, jež jako členivého činitele scény dlužno taktéž sem započíst. Tímto spojením statické, tedy nečasové formy s variabilní, tedy časovou, přimyká se úhrnná statická forma scénická k dramatické formě dynamické.

Scénická forma kinetická znamená režisérovo utváření kinetických kvalit, jichž přehled jsme si podali; je to tedy specificky dramatická forma časově prostorová. Ovšem poziční forma herců na scéně umístěných je pro tu chvíli, co se nemění, vlastně stálou formou, splývající s předešlou formou statickou. Nejlépe to cítíme tehdy, když zavládne na scéně aspoň na krátkou dobu klid: pak se včleňují herci svým rozestavením, tvarem (z mimiky, tělesné polohy a obrácení vyplývajícími) i barvou (kostýmu) mezi ostatní předměty scény obstavující a vyplňující. Na takové dramatické situace, skoro vždy významné, má režisér zajisté pamatovat při barevné koncepci scénické náplně i hereckých kostýmů; ale musí si být vědom, že to je jen chvilkový dojem, jenž se zase rozplyne dalším pohybem, a že tomuto „obrazu“ nesmí obětovat funkční hodnoty řečených předmětů. Zvýšenou měrou platí to ještě o *variabilní formě* kinetické, jež se též včleňuje *na chvíli* — při sboru někdy dosti značnou — do formy statické, ale jež svou změnou sama dovede pronikavě měnit vzhled scény. Co se moratorické formy týče, počítá ovšem co nejrozhodněji s časem a upozornili jsme již, že momentem *rychlosti* zapadá do dramatické formy *agogické*, s níž musí souhlasit v *přísné vazbě časové* (viz konec předešlé kapitoly).

Protože dramatické umění je umění *obrazové*, je režisér *absolutně* vázán požadavkem, aby *veškeré jeho scénické koncepce něco představovaly*, přesně řečeno: aby v nás jako divácích vyvolávaly významové představy obrazové, a to účelně pro dramatický děj — toť právě princip *dramatičnosti* na scénu užitý. Tedy za prvé svrchu řečená *statická* forma scény musí charakterizovat místo děje s tou určitostí, již autor aneb jeho dílo žádá. To platí i pro prostory k scéně přilehlé. Ani při neutrální scéně nesmí si např. režisér dovolit, aby osoba, jež odešla jednou stranou scény, vrátila se jinou, neboť tam, kam odešla, je *její místo* a odtud musí přijít — leda by to sama nám odůvodnila, proč se vrací jinudy. Předměty scény plnicí musí být až do nejdrobnějších rekvizit utvářeny tak, aby nejen mohly vyhovět své funkci, ale i charakterizovaly prostředí. K tomu je ovšem potřebí, abychom je poznali — jinak by se asociovaná představa i nálada s ní spojená nedostavila. Za druhé musí *kinetická* forma sledovat stále dramatický děj, což zajisté dovoluje její časovost, podléhající týmž zákonům, jež jsme stanovili pro formu dramatickou ke konci předešlé kapitoly.

Úkolem režiséra-scénika je zajisté *přepis dramatického děje do scénické prostoty*. To znamená však jen, že dramatické situace a scénické situace musí si *odpovídat*, nikoli že se musí vždy a naprosto shodovat. Naopak, jde tu o obecně nezávislou *koexistenci kvalit dramatických i scénických*; právě *volnou* kombinací jejich dosáhne se toho nepřehledného bohatství výsledných odstínů, svědčících o invenční fantazii režisérově, kdežto dogmatickým překládáním dramatických kvalit textem daných do mluvy scénické vznikají většinou jen šablony. Určité pevné vztahy tu ovšem jsou, ale neplatí absolutně.

Tak např. ze *zpravidla* spojuje *dramatická váha* osoby v nějakém výjevu s jejím scénickým zdůrazněním; ale jsou případy, kde je lépe umístit na závažné místo scény (např. povýšené) osobu dramaticky méně významnou, dramaticky silnou pak scénicky oslabit — vynikne právě tímto kontrastem. Totéž platí pro umístění celého ansámblu osob pro některý výjev. Režisér musí tedy dobře rozvážit, na které místo členěné scény soustředí ten neb onen výjev anebo jak jej po scéně rozloží, aby měl účelnou volnost pohybu. Také *členění* dramatických situací nemusí obecně souhlasit s členěním situací scénických; naopak se mnohdy kříží. Tak např. není nutné, aby změna dramatická byla provázena vždy kinetickou změnou scénickou; postačí leckdy, projeví-li se jen herecky, mluvou a posuňky; naopak zase může se scénicky měnit, i když je dramaticky zhruba stejná: dostane se jí tak jemnějšího rozčlenění (např. povstáním jedné osoby) nebo nenáhlého odstínění (třeba povlovným přechodem všech na jiné místo scény). Kinetické změny scénické tvoří tedy samostatnou soustavu, probíhající rovnoběžně se změnami

dramatického děje, tu náhle, jindy nenáhle; tam, kde se shodují, vznikají ovšem hlubší zářezy v celkovém členění. A stejně je to konečně s *gradacemi* v dramatické i scénické formě, z nichž poslední týkají se hlavně intenzity osvětlení a plnosti scény — jež ovšem, až na volnou početnost sboru, je dána již dramatikem. Finále, zvláště zpěvoherní, bývá často vyvrcholením v obojím směru, jak svědčí např. naše schéma Mnoho povyku pro nic; ve Strašidlech však naopak je dramaticky mohutný konec jen mezi dvěma zbylými osobami.

Tranzitorností času odůvodnili jsme v předešlé kapitole *nutnost členění* dramatického děje; totéž ovšem platí o dění scénickém. Uvnitř uzavřeného oddílu dramatického představení, jako je akt, je však potřeba i *spojování* takových členů. Viděli jsme svrchu, že tuto funkci si prokazují navzájem forma dramatická a kinetická forma scénická v jakémsi *sřetězení*, nevylučujícím však společné přerývky, kdežto trvalá forma statická (nehledíc k případnému členění světlem) spojuje průběh celého oddílu. Schematicky lze to značit třeba takto:

f. dramatická
f. scén. kin.
f. scén. stat.



přičemž *současné* stmelení obou měnicích se forem je provedeno *přísnou vazbou časovou*.

Mezi oddíly představení, vytvořenými divadelními *přestávkami*, není ovšem *vůbec* názorná souvislost, nýbrž jen ideová. Akt od aktu *mění* se zpravidla statická forma scény a sled těchto scén musí ovšem režisér-scénik též respektovat, vytvářeje tak jakousi *přetržitou formu variabilní*. Jsou však četná dramata, jež žádají, aby se již po krátké době, třeba po jediném výjevu, změnilo místo děje. K takovéto „*proměně*“ je ovšem zapotřebí *přestávky*, protože se nemůže provádět před našima očima, nýbrž za oponou nebo aspoň v úplném zatmění scény. Tyto příliš časté *přestávky* přerušují citelně souvislost dramatického děje a *drobí* představení, tím spíše, že se jimi obyčejně odhaluje v předešlé kapitole vytknutá „*dějová mozaika*“ dramatického děje, při téže scéně *nenápadná*. To byla asi hlavní příčina známého požadavku „*jednoty místa*“, jež ovšem, zásadně vzato, není oprávněný a, hledíc k celému dílu, *přehnaný*. Tu je jediná pomoc: co možná *zkrátit* *přestávky* takovýchto *proměn*, což je úkolem divadelní praxe. Lze-li užít též *neutrální* scény, poslouží dobře dvojité scény; jinak musí vypomoci divadelní zařízení strojová (posunovací neb otáčecí jeviště aj.).

Jak ze všech předchozích úvah patrně, je režisér-scénik, ať činoherní, či zpěvoherní, mnohem *svobodnější* ve své koncepci než režisér-dirigent. Je sice též vázán „*scénickými poznámkami*“ autorovými, ale ty, nejsou-li vůbec jen povšechné, určují podrobněji jen místo děje, tedy kvality statické, ne prostorové pohyby osob, tedy poziční a motorické kvality kinetické. Zvlášť krásným úkolem jeho je „*přepsat*“ *dramatickou polyfonii* do *scénického prostoru*, v týtž počet pozic, resp. motorických drah, pro něž disponuje dokonce třemi jeho rozměry. Prostorovým názorem uplatňují se teprve plně její různé formy, zvláště dělené, jako je např. dvojité až trojité dramatické situace *najednou*, buď v ansámblu samém, nebo ještě se sborem atd. V opěře, jež dobře připouští současnost více dramatických dějů, je pro něho takových úkolů hojně.

Zato úvodní popis místa děje bývá mnohými autory proveden s největší pečlivostí; určením místa pro funkční předměty jsou tak často určeny i pozice herců. Do jaké míry má se režisér vázat takovými předpisy? Odpovídáme: až tam, kam je mu možné, protože to je (u dobrého dramatika) zápis autorovy scénické vize. Jen prakticky nemožné ho — samozřejmě — neváže, ale to je relativní. Inscenace dnes na tomto divadle nemožná bude možná zítra nebo na divadle jiném. Je tedy třeba opatrnosti v posudku dramatu po této stránce. Jsou častá dramata, jež „*není možno*“ inscenovat podle autorova přání, pročez se buď odmítnou, nebo inscenují jinak. Je-li to *jediná* vada takového dramatu (patří sem totiž nejenom většina tzv. knižních dramatu, ale např. i celý Shakespeare), není režisérův počín správný. Mnoho, ne-li vše, záleží na jeho *scénickém nápadu*; vždyť „*nemožnými*“ *úkoly se inspiroují nejoriginálnější koncepcí a tvoří pokrok v umění vůbec*.

Vytknutá svoboda režiséra-scénika svádí ho leckdy též k tomu, že *přidává* proti autoru „*ze svého*“ do scénické formy mnoho podrobností *zbytečných*. Jde tu nejenom o tzv. „*oživování*“ scény epizodami statistů, což, majíc „*malovat*“ prostředí, odvádí jen naši pozornost od vlastního dramatického děje, ale zvláště o přepřehňování scény předměty, které nejsou funkční, tedy nutné, a pro charakteristiku místa děje nadbytečné. Tu platí obecný princip umělecké *ekonomie*, jež praví: co je zbytečné, je škodlivé, protože to je na újmu pravému poslání díla. A tím je při dramatickém díle jeho dramatickosti.

Požadavek *jednoduchosti* scény plyne též z principu zveřejnění, žádajícího *zřetelnosti* všeho, co na scéně vidíme. Příliš drobné kvality, ať statické, nebo kinetické (neměně i v hercově hře) na dálku buď zmizí, nebo se nám jeví jako titěrnosti, zamazávající zbytečně větší rysy; toť tzv. „*divadelní optika*“. Ale princip zveřejnění má pronikavý vliv na

utváření scény i v tom, že ji, určenou jen pro jednostranný pohled z hlediště, také na tuto *jedinou stranu usměřňuje*. Obstavuje-li se scéna, musí zůstat vždy dopředu otevřená: např. pokoj nemůže mít přední stěnu, je tedy jakoby „proříznut“ ideální průčelnou plochou rampovou. Předměty na scéně musí být *obráceny* (aspoň napolo) k divákům tak jako herci, jak jsme v přehledu kinetických kvalit několikrát zdůraznili.

Tento *zákon rampové tendence*, plynoucí z principu zveřejnění a ocitající se někdy v konfliktu s obrazovým principem dramatickosti (srov. např. naši úvahu o „vzájemném postoji“ herců) je něčím specificky divadelním. *Rampa* je tím jezem, přes nějž se přelévá proud optických a akustických dojmů do hlediště, ale *rampa* je také tou proloženou hradbou, přes níž proniká dychtivý zrak a sluch obecnstva na jeviště. Proto je pro obecnstvo scénický prostor hned za rampou dynamicky nejsilnější a této „*scénické valence*“ ubývá do hloubky víc a víc. Jako vodič pohybem v elektromagnetickém poli nabývá různého stupně potenciální energie, tak i herec, blíže neb vzdaluje se rampy, nabývá nebo pozbývá na své dramatické energii.

Ptáme-li se tudíž nakonec, kdy je divadelní scéna, na níž režisér-scénik dramatické dílo provádí, dramatická, můžeme souhrnem odpovédět takto:

Scéna je dramatická, zveřejňuje-li svou kinetickou formou účinně dramatický děj a charakterizuje-li svou statickou formou místo a ovzduší tohoto děje tak, jak je třeba.

Jen několik slov musíme ještě říci o *specifickém nadání režiséra-scénika*. Je jasné, že musí mít smysl pro prostorové hodnoty, ale nikoli jen pro ně samy, nýbrž i pro jejich *změnu*, což není jen pouhá kombinace prostoru s časem, nýbrž *specificky nový jev*. Musí být tedy schopen názorného představování v prostoru i čase *najednou* a nadto musí mít tvůrčí nadání *vynalézat* takové hodnoty, a to tak, aby *korespondovaly s dramatickými*, jež našel jako režisér-dirigent. Teprve sekundárním nadáním jeho je smysl pro statické hodnoty scény a schopnost invence pro ně. Protože tu je zapotřebí vedle smyslu pro prostor též smysl pro barvy a tvary, ba nejen smysl, ale i invence toho druhu, bývá zvykem režisérů přibírat si na pomoc architekta, přesněji výtvarníka s architektonickým nadáním pro statickou koncepci scény; je však nutné, aby měl tento výpomocný umělec aspoň smysl pro dramatickosti díla, aby se s ním režisér, na jehož bedrech zůstává i pak hlavní

úkol, koncipovat scénickou formu kinetickou, mohl dohovorit. Naproti tomu malíř, resp. výtvarník s nadáním malířským, nemůže být navrhovatelem pevné scény, protože by nebyl práv její reálné prostře, jež je její podstatou.

Tato kapitola, ačkoliv nebudeme v ní předpokládat odborné vzdělání hudební, je určena přece jen pro hudebníky. Kdo se zajímá výlučně jen o činohru, může ji pominout; naproti tomu ten, kdo se zajímá jen o zpěvohru, musí číst též předešlé kapitoly tohoto dílu, protože skoro vše, co je v nich obsaženo, platí též o zpěvohře. Ba i to, v čem se činohra podstatně liší od opery, tj. mluva proti zpěvu, je v tak těsném vztahu vzájemném (nehledíc k scénickému melodramatu), že je s prospěchem to znát i tomu, komu jde jen o zpěvohru. Krátce řečeno, estetikou zpěvohry je celá tato kniha.

Zpěvohra, řekli jsme v kapitole III, je dramatické dílo *spolutvořené** hudbou. Tato hudba, již komponuje operní skladatel a již provádí (abstrahujeme zatím od zpěvu) *orchestr*, řízený kapelníkem, ve zvláštní prostora mezi jevištěm a hledištěm, zdá se na první pohled náležet do umění hudebního. Ale není tomu tak. Pouhá čili absolutní hudba instrumentální *není* totiž uměním obrazovým, protože nic nepředstavuje, nezobrazuje. Proti tomu hudba opery, jsouc složkou *obrazového* umění dramatického, *musí* v nás vyvolávat vedle technických představ nějaké *významové představy obrazové*, je tedy „*hudbou obrazovou*“.

Podobně bylo již u scény, kde jsme minili pevný její rámec i výplň započít do architektury, ale seznali jsme, že se od ní liší tím, že něco „představuje“ — totiž místo děje. Tam ovšem jsme nemohli scénu označit ani jako „obrazovou architekturu“, protože se jako celek mění s časem, kdežto architektura nikoli. Další rozdíl je ten, že díla stavitelská *vesměš* nic nepředstavují, kdežto mezi hudebními díly instrumentálními je určitá skupina skladeb, jež něco zobrazují. Ta tvoří obor tzv. *programní hudby*, kam patří např. „symfonická báseň“, „symfonický obraz“ aj. Protože pak *hudba vokální*, spojená jsouc s básnickým slovem, musí též všelicos zobrazovat, je celkový obor hudby obrazové dosti rozsáhlý a dramatická hudba tvoří jen jeho speciální část, určenou zvláštním úkolem vyvolávat obrazovou představu specificky dramatickou. Obecně lze tedy říci: *obrazová hudba* je tako-

vá hudba, v níž je *určitá představa technická*, tj. čistě hudební, *zákonitě spojená s určitou představou obrazovou*.

Je jasné, že veškerá hudba obrazová, obsahující týž tónový materiál jako hudba pouhá, nemůže se od ní technicky lišit jinak než svou *strukturou*; v té musí být obsaženy *podmínky* pro to, aby v nás *mohla* vyvolávat *obrazové představy*, a *to ovšem* nikoli jen libovolně, tj. *neurčitě a náhodně* — neboť to může činit *každá* hudba podle individuální fantazie posluchačů — nýbrž právě *zákonitě*, tj. co možná určitě a co možná *bezpečně*, aby s nimi *umělecké dílo* mohlo počítat jako s objektivními, tj. *nadindividuálními*. *Vyšetříme* tedy nejprve tuto *obrazovou schopnost hudby*, přičemž *pochopitelně* budeme si zvlášť všimnat *obrazových představ dramatických*.*

Psychologicky jde tu o zkoumání tzv. *asociativního faktoru*, jenž se řídí dvěma základními zákony reprodukce představ, zákonem *podobnosti a současnosti*.* První ovládá skoro výhradně naše vnímání výtvarných děl malířských a sochařských. Vidím růžovou skvrnu na obraze, a vybaví se mi představa růže, poněvadž řečená skvrna je tvarem i barvou skutečné růži podobna. Vim: toto je *obraz* růže. Druhý zákon *uplatňuje* se zvláště v básnictví a v mimice. Slyším slovo „*růže*“, a *vybaví* se mi její představa, protože jsem před tím častěji viděl růži a *současně* slyšel její pojmenování. Vim: *význam* tohoto slova (mohlo by být z kterékcliv řeči, již znám) je „*tak a tak* vypadající květina“. Všimněme si bedlivě toho, že *podmínky zdařilé reprodukce* jsou v obou případech *docela různé*. Pro první z nich je nutné, aby obraz i předmět si byly *podobny*; čím víc, tím lépe, neboť tím je vybavení *obrazové představy* zajištěnější. Ale *to také stačí* — není zajisté třeba, abych byl *kdy* předtím viděl *současně* skutečnou růži a její obraz (o její pojmenování tu nejde, neboť *poznám* takto i květinu, kterou znám „*od vidění*“, aniž vim, jak se jmenuje). Naproti tomu v druhém případě *je nutné*, abych aspoň jednou předtím viděl růži a *současně* slyšel její *pojmenování*. Ale *i toto* zase stačí, protože teď *zas* není třeba, aby *si* *zjev* *růže* a slovo „*růže*“ byly *podobny*. Naopak tu obecně (až na „*zvukomalebná*“ slova) *podobnost* není a slovo promluvené nebo *i napsané* je *pouhým znakem* pro určitou představu. *Vazba* mezi *znakem* a *představou* s ním *spojenou* je většinou *umělá*, smluvená, jak svědčí *různé názvy* *týchž věcí* v *různých* řečech. Může být však i *přirozená*, jak *víme* z *dřívějšího rozboru* *mimiky*, kde všichni z vlastní zkušenosti *víme*, že např. úsměv „*znamená*“ nebo „*vyjadřuje*“ *veselí*, protože jejich *současnost* sami *prožíváme*.

Z tohoto hlubokého rozdílu mezi dvěma druhy asociativního činitele plyne, že budeme muset rozdělit i svou úvahu o obrazové schopnosti hudby na dvě. První, vyšetřující její schopnost v užším smyslu obrazovou, nazveme její „obrazivou“ schopností, druhou pojmenujeme — po příkladu našeho vyšetřování mimiky — „vyjadřovací“ schopnosti hudby.

I. OBRAZIVÁ SCHOPNOST HUDBY záleží tedy na tom, jak mnoho mohou být její útvary podobné určitým jevům naší zkušenosti.

A. *Zobrazování vnějších jevů, z přírody a života nám známých (zvukomalba).*

Zajisté že tu na prvním místě stojí *zjevy zvukové*, protože hudba sama obrací se k našemu sluchu. Protože zvuky, jež nám příroda i život (ovšem až na samu hudbu, resp. zpěv) poskytuje, jsou většinou nehupební nebo aspoň nedokonale hupební, kdežto materiál hudby jsou *tóny* hupebních nástrojů s nepatrnou a nepodstatnou výjimkou několika nástrojů bicích (buben, triangl apod.), může být podobnost mezi nimi vždy jen *přibližná*. Hudba může napodobit řečené jevy jednak ve zvuku samém, tj. svou výškou, silou, a zvláště *témbrem* — proto je pro tento úkol nejschopnější hudba *orchestrální* — jednak v časovém průběhu, tedy v rychlosti, rytmu a melodickém utváření. Pro různé druhy zvukových jevů se hodí ty neb ony skupiny hupebních nástrojů; nejschopnější jsou nástroje dechové. Bezpečnost a určitost *obrazivého* účinku takovéto „zvukomalby“ závisí ovšem i na tom, jsou-li zobrazované jevy samy zvukově charakterizovány co možná určitě, dokonce jedinečně, nebo jen obecně, tedy ne tak výrazně, připouštějíce mnoho možností. Z nejurčitějších a též nejoblíbenějších je líčení zpěvu ptactva. Slyšíme-li např. v II. aktu Smetanova Tajemství určité pasáže flétny, poznáme ihned, že zobrazují zpěv slavíka. Často se vyskytuje též šumění lesa v mnohohlasém vlnění sordinovaných nástrojů smyčcových (např. Wagnerův Siegfried); krásným příkladem užití dechové i smyčcové skupiny orchestrální je Přemyslova píseň o lípě v Smetanově Libuši, zobrazující v orchestru bzukot a šum v koruně lípy. Jako příklad zvuků lidskou činností působených uvádím dupot kroků, značící příchod lidí (za scénou), hojně užívaný (tak hned za uvedenou písní Přemyslovou, kde pizzicato smyčcového orchestru hlásá příchod Libušina poselstva). Jak patrně, dovede hudba dost určitě zobrazit i *pohyb*, ale jen nepřímým tím, že zobrazí zvuk jím působený; jiným příkladem budiž třeba vrčení kolovrátku, zobrazeného trylkem violy, jímž se provázejí přástevní písně (Boildieuova Bílá paní, Wagnerův Bludný Holanďan, Fibichův Pád Arkuna aj.). S bezzvukým pohybem může mít hudba společnou jen rychlost tónového sledu, což je podobnost příliš abstraktní, aby sama vyvolala reprodukci: nevíme, co se to pohybuje.

K malbě *zrakových* jevů je hudba sama málo mocná. Je sice pravda, že tóny a jejich útvary vyvolávají v některých lidech rozmanité představy světelné a barevné (tzv. fotis-

my, audition colorée), ale to je zcela individuální a nelze s tím objektivně vůbec počítat. Nicméně je skutečnost, že jak výškové, tak témbrové kvality tónů mají určitý, pro všechny lidi stejný *náladový ráz, příbuzný* náladovému rázu určitých vjemů optických a hmatových. Svědčí o tom názvy, jež se přenášejí z těchto oborů na tóny: vysoké tóny, pravíme, jsou „jasné“ a „ostré“, hluboké jsou „temné“ a „tupé“. Lze tedy do jisté míry charakterizovat hudbou světelné jevy, např. plně sluneční světlo vysokou polohou houslových tónů („poledne“ v Smetanově Libuši, v citovaném již výjevu Přemyslově z II. aktu), přechod tmy v světlo („svítání“ v Smetanově Hubičce, růstem a zesilováním orchestru z hloubky do výšky) nebo naopak zatmění (při urvání prstenu Alberichem ve Wagnerově Zlatu Rýna), světlo měsíční šerým témbrem fléten a sordinovaných houslí (četné příklady, třeba z Wagnerova Lohengrina) a podobně. Na tomto podkladě lze dokonce malovat hudbou i některé bezzvuké pohyby, např. blesk (samozřejmě i s rachotem hromu) prudkou a vysokou, tedy „ostrou“ figurkou fléten a houslí, nebo slehající plameny (známé „kouzlo ohně“ ve Wagnerově Prstenu Nibelungů) aj. Ba možno podat i charakteristiku prostorového pohybu z výšky do hloubky, tím spíše, jde-li tu zároveň o přibývající temno (tak např. líčí Smetana v Daliboru sestup do jeho žaláře sestupujícími tóny v orchestru až do nejhlubší polohy basů).

Protože se ovšem řečené kvality tónů vyskytují v hudbě stále, musí být dán posluchači přiměřený nějaký podnět pro to, aby si právě teď vybavoval uvedené představy optické, a zároveň směrnicí pro to, jakého druhu mají být. A to platí i v četných případech *pravé*, tj. na podobnosti zvuků, nikoli jen nálad, založené zvukomalby, proti níž lze druhý z vyložených typů nazvat zvukomalbou *přenesenou* čili *symbolickou*.

I s touto výhradou, k níž se vrátíme, lze říci, že vnějšně obrazivá schopnost hudby není valná, týkajíc se jen omezeného oboru jevů akustických a zcela úzkého kruhu jevů optických. *Představy předmětů*, tj. věcí neživých i živých, může v nás hudba vyvolávat s jakousi bezpečností jen *nepřímou*, tj. tím, že zobrazuje *vlastnosti* pro ně *příznačné*, především akustické, poněkud i optické, a podle šíře této charakteristiky dopadne i pojmový rozsah představy: Zobrazuje se zpěv slavíka, zpěv ptactva (vůbec), svit měsíce apod. A totéž platí o představách *dějů*, zvláště pohybů. Nemají-li předměty a děje specificky (tj. pro sebe samy) příznačné vlastnosti — především akustické, je těžko čekat, že se nám vybaví; i když se dosáhne slušné podobnosti zvukové, nejsme si jisti, co to je. Je-li předmět neb děj vůbec „tichý“, je jeho zobrazení hudbou (až na skrovnou zvukomalbu přenesenou) *vůbec vyloučeno*. Není možno tedy hudbě zobrazit např. dům, plující oblaka, ohlédnutí se člověka a tisíce jiných *názorných* dat, přístupných docela lehce např. umění výtvarnému (ovšem jen s iluzí případného pohybu). Tím méně je ovšem možno, aby v nás hudba sama vyvolávala představy

abstraktní, neboť ty vůbec nelze znázornit, leda skrze názorné znaky. Není tedy hudba „mluvou“, jak se často metaforicky říká, je, až na uvedené výjimečné případy, *ideově bezobsažná*.

Ovšem — říká se, že hudba není sice mluvou myšlenek, ale zato že je „*mluvou citu*“. Tento populární názor dlužno podrobit vědecké kritice, kterou v podstatě provedl již *Hostinský* (Das Musikalisch-Schöne etc. 1877).

B. *Zobrazování vnitřních stavů*, zvl. citů a snah lidských (*dušmalba*).

Mezi představami a city je zásadní rozdíl noetický, spočívající v tom, že představy, ač jsou vlastně stavy našeho vědomí, poukazují vždy na něco mimo nás, na nějaké objektivní „předměty“; příčina toho je ta, že jsou vlastně reprodukoványi vjemy, o nichž přece v životě nepochybujeme, že jsou v nás vyvolávány nějakými předměty vnějšími (tzv. „praktický realismus“). Naproti tomu city v mém nitru vzniklé nechápu a nemohu chápat jinak než jako něco výlučně svého, pouze subjektivního. Že si tento rozdíl uvědomujeme, svědčí i naše řeč; říkáme: vidím *něco*, představuji si *něco*, ale raduji *se*, zlobím *se*.

Je jen jediný, ovšem hojný, ale přece jen speciální případ, kdy si mohu myslit cit jako něco objektivního, tehdy totiž, považují-li jej za duševní stav nějakého předmětu *mimo sebe*, ať vnímaného, představovaného nebo jen myšleného. Je pak jasné, že, vyjímajíc mystické pojmání světa, může pro mne takovým předmětem být jen *živá nějaká bytost*, zpravidla *člověk*. Jen básníci „*oduševňují*“ též věci neživé.

Ovšem city takové bytosti nemohu přímo vnímat, protože nejsou samy ani vidět, ani slyšet (proto též není možno hudbě, city přímo zobrazovat). Mohu jen vnímat *projevy* citů a ovšem i snah, zrakem (třeba úsměv), sluchem (např. vzdech); popřípadě i hmatem (stisk ruky), což však pro naše úvahy nemá význam. Ale tyto projevy čili *výrazy* citů a snah nejsou nic jiného než známá nám z páté kapitoly *mimika*. Víme již, že psychologický pochod při ní je ten, že vnímaný námi mimický projev *vyvolá v nás* na základě naší zkušenosti určitý cit, jež *promítneme* do bytosti mimicky se projevující jako *její* cit neb snahu.

Z tohoto rozboru je patrné, že *podmínky* pro hudební „*dušmalbu*“, jak to zkrátka nazveme, jsou tři:

1. Určitá hudba musí v nás *vzbudit* nějaký cit, resp. snahu (řekněme „*hnutí*“).

2. Tento cit, resp. snaha musí se podobat citům a snahám, jaké prožíváme v životě my a bezpochyby i jiné bytosti nám podobné.

3. Současně s touto hudbou musíme mít vjem, či aspoň představu, nějaké bytosti, do níž bychom řečený cit neb snahu mohli promítnout jako její vlastní.

1. Co se *první* podmínky týče, je u dobré hudby vždy splněna, a to zvláště vynikající měrou; ovšem city jí buzené jsou — obecně — city čistě hudební.

Nelze zajisté pochybovat, že hudba *sama o sobě* dovede v nás vzbudit *city* nejen velmi rozmanitě, ale též neobyčejně mocně, *uchvacující* nás tak neodolatelně a rázem, jako žádné jiné umění, vyjímaje snad jediné hlasové projevy mimické, jak jsme na svém místě již upozornili. Do jisté míry je to vůbec vlastnost všech zvukových vjemů, že na nás působí mnohem silněji a jaksí nevyhnutelněji než např. vjemy zrakové. Rozdíl mezi zvukovou mimikou a hudbou spočívá ovšem v tom, že *city* mimikou buzené jsou výsledkem *asociací* na základě našich zkušeností životních, a tedy jsou to *city lidské* (určitý zvuk označovaný jako smích je mi přirozeně projevem lidské radosti), kdežto hudba vyvolává v nás *přímo*, bez zprostředkování zkušenosti, množství citů vázaných na tóny a jejich formy. To jsou tedy *city* čistě *hudební*, jichž ze své jinaké zkušenosti životní neznáme. UVážíme-li k tomu, že hudba je ideově bezobsažná, kdežto lidské *city* mají až na tzv. „*nalady*“ (zpravidla tělesného původu) vždy nějaký představový obsah (radují se z něčeho, truchlí pro něco) byť i někdy dosti neurčitý nebo již neuvědomělý, pochopíme, proč *city* hudbou buzené se nám zdají jakoby vzdálené všeho lidského, „*nevyslovitelné*“, mystické, kosmické, metafyzické atd., jak zní všeliká ta epiteta, jimiž se oslavují. Příčina je velmi prostá: jsou vzdáleny naší životní zkušenosti proto, že je jí vzdálen i materiál hudby, tóny a jejich spoje, jež jsou útvary venkoncem *umělé*. Již citový přízvuk vízící se k výšce, síle a tónu každého *tónu* je zcela svého druhu. Tím spíše to platí o *harmonii* tónů: *city* provázející tónové souzvuky jsou specificky hudební a uplatňují se do značné míry i v *melodiích*, třebaže tu tóny místo současnosti jdou po sobě; všechny tyto tóny nejsou libovolné, nýbrž vybrané ze všech tónů možných podle harmonických zákonů a uspořádány ve stupnice. Proti libým konsonancím stojí tu méně libé až docela nelibé disonance, a to jak akordické, tak melodické. Veškerý tento citový účinek hudby označíme jako *statický*.

Uchvatný citový účinek hudby způsobil, že se hudba považuje skoro všeobecně za umění *povýtce lyrické*. Z toho se vyvozuje, že její podíl na dramatickém díle není právě vítaný. Hudba, soudí se, *lyrizuje* přespříliš toto dílo, vyzvedávajíc jeho statické momenty proti dynamickým; lyrizuje je tak mocně a rozsáhle, že tím jeho dramatická bytost velice zeslabí, ne-li vůbec ochromí. Tento názor je takřka obecný; má jej nejen obecnost, nýbrž i veškerá kritika, ba dokonce mají jej i operní skladatelé sami, kteří pak toto výlučně (prý) *lyrické* poslání

hudby uplatňují při kompozici zpěvohry vskutku tak, že hotové dílo je sice třeba krásné na poslech, ale vhodnější pro koncertní síň než pro divadlo, kde působí slabě. A přece je tato víra ve *výlučnou* lyričnost hudby jen pověrou. Dokážeme, že *dramatická schopnost hudby je stejně velká jako její schopnost lyrická, ba v lecčems ji ještě předstihuje*. Neboť v této skutečnosti je *raison d'être* dramatické hudby, její nutná existenční podmínka.

Prozatím jde nám o to, zdali dovede hudba vzbudit v nás tak dobře *snahy*, jako umí budít city? Na to třeba odpovědět bez výhrady kladně. Podstata snahy je motorická; o mohutném *motorickém* účinku hudby samy o sobě nelze však zajisté pochybovat — vždyť působí i na zvířata! Momenty, jimiž je tento účinek určen, jsou obsaženy v *časovém průběhu* hudby: je to změna intenzity a rychlost v sledu tónů nebo celých souzvuků, odborně řečeno, *rytmus, dynamika a agogika* hudby. Neodolatelný účinek rytmu na posluchače je nám dobře znám; vždyť svádí často až ke skutečným pohybům hlavy, těla a zvláště nohou (pochod, tanec). Prudké akcenty způsobují škubnutí celého organismu, zasahují až dech, jenž prodělává ostatně při poslechu hudby veškeré změny dynamické (např. nenáhlé crescendo orchestru tající nám dech). Všecky tyto tělesné účinky hudby jsou svou motorickou podstatou snahy, ovšem ve spojení se svým duševním odrazem, projevujícím se jako cit vzrušení a uklidnění na jedné, napětí a uvolnění na druhé straně. Jako další, velmi hojný případ lze k nim připojit *melodické* disonance, tzv. „průtahy“, v nichž cítíme snahu, rozvést se do konsonance. Zesilují *kinetický* ráz melodie, jenž je obecně v každé melodii, zvláště v jejích „citlivých tónech“ obsažen. Tyto všecky jen stručně tu vypočtené *snahové* účinky pouhé hudby jsou ovšem zase *ideově bezobsažné*. Nicméně nejsou tak vzdáleny všemu lidskému jako svrchu uvedené hudební city statické, čehož příčinou je hojný jejich tělesný podklad. Ten působí, že se nám zdají mnohem „lidštější“, ba leckdy, při hrubých rytmech (vzpomeňme na všelijaké pochody!), až příliš lidské, příliš hmotné — jejich účinek je pak převážně fyziologický. Jejich souvislost s naší životní (ale mimohudební) zkušeností je dána tím, že zcela podobně prožíváme při nejrozmanitějších výkonech tělesných, z nichž mnohé mají dokonce pravidelný rytmus, pochodící z pohybového mechanismu; tak různé práce rukama konané, chůze s četnými svými variantami, pohyby tělocvičné a konečně nejmělejší z nich — tanec. Oblíbené spojení takovýchto tělesných pohybů s hudbou je tedy tak přirozené, jak si jen možno přát; že tu jde především o motorické účinky hudebního rytmu, je patrné z toho, že primitivní formy takového spojení spokojují se zvuky neuhudebními (tleskot, dupot, bubínky apod. při lidových tancích nebo při pochodech). O duševní stránce rytmického působení zvláště při rytmu ušlechtilějším a umělejší, netřeba zajisté ztrácet slov. Všechno tu vylíčený citově snahový účinek hudby nazveme *dynamickým*.

Rozpomeneme-li se na to, co jsme již v kapitole III (str. 39) pově-

děli o „*dramatickém účinku*“, vidíme, že je to vlastně totéž, co jsme teď vyložili. Charakteristická proň, řekli jsme, je jeho silná složka *motorická*, projevující se specificky citem „dramatického vzrušení“ a „dramatického napětí“. Nuže, abstrahujeme-li od ideového obsahu a jeho účinků, vidíme, že motorický a dynamický účinek hudby, hudební vzrušení i napětí, je týž jako tam a že hudba sama má plnou *schopnost*, aby její účinek mohl být označen jako *dramatický*. Má-li se tak stát, musí ovšem splnit další podmínky, jež teď vyšetříme.

2. První z těchto podmínek pro dramaticčnost hudby nutných je, že se city a snahy hudbou v nás vzbuzené musí *podobat* citům a snahám „*lidským*“, ze zkušenosti vlastní (a mimohudební) nám známým. Toho lze dosáti jednak vhodným výběrem tónového materiálu, jednak účelným jeho utvářením.

Co se týče určení citu po jeho *statické*, tj. čistě kvalitativní stránce, jde tu nejprve o volbu těch a těch nástrojů podle různého jejich *témbru* a užití vysokých, nebo nízkých *poloh* tónových. Ovšem, jak víme, je citový přízvuk s těmito kvalitami spojený tak specificky hudební, že nám sotva připomíná s jakousi určitostí tu neb onu kvalitu citu životního. Nejspíše ještě lze užít uvedené jasnosti, neb temnosti poloh vysokých, neb hlubokých k tomu, aby nám symbolizovala náladu taktéž „jasnou“, tedy štěstí, blaženě vytržení myslí apod. proti náladě taktéž „temné“, tedy smutku, beznadějí aj. Ovšem záleží tu velice i na ostatních složkách takové hudby. Příkladem lze uvést např. první část III. aktu Wagnerova Tristana, jež skoro neustálou hlubokou polohou své hudby působí na nás velmi depresivně.

Zdálo by se, že *harmonie* hudebních souzvuků poskytne bezpečnější charakteristiku pro kvalitu citů; vždyť rozdíl konsonancí a disonancí, nehledíc k podrobnější jejich diferenciaci, znamená základní citový rozdíl libosti — nelibosti. Již proslavený pandán trojzvuku dur a moll může být příznačným symbolem lidské radosti a žalu, nebo aspoň melancholie; záleží však na tom, jde-li o trojzvuk v určité stupnici hlavní, nebo vedlejší. Nejlépe vynikne kontrastní ráz obou, následují-li po sobě (na témž tónu základním), dokonce neočekávaně; znám je vítězný nástup dur kvartsextakordu po přešlém moll (např. na konci I. výstupu Smetanova Dalibora, při Jitčíných slovech „do žaláře mu svítne záře“). Z jednodušších disonancí charakterizuje nelibý cit např. zmenšený čtveřzvuk, a zvláště „zlověstný“ zvětšený trojzvuk (např. lání Chrudošovo kněžně v Smetanově Libuši). Co se sledu harmonií týče, je zvlášť důležitý tzv. „rozvod“ disonance v následující po ní konsonanci, jenž, působě citový sled „napětí—uvolnění“, podobá se uspokojivému rozřešení nemilé věci; naopak stálý sled disonancí je obdobný trapnému protahování něčeho nepříjemného.

Tyto a četné jiné korespondence mezi kvalitou citů hudební *harmonii* vzbuzených

a citů lidských jsou však velmi relativní. Předně z hlediska historického: harmonický vývoj jen v několika posledních stoletích postupoval totiž od konsonance k disonancím čím dále ostřejším, až se octl — právě v naší době — na vrcholku „kakofonie“. Četné disonance dřívějších let zdají se nám teď být libými, ba až sladkými akordy (např. dominantní septakord, a zvláště nónakord). Proslulá „tragická“ místa starších oper, jež své doby působila až děsivě (např. scény v tartaru z Gluckova Orfea) působí na nás harmonicky docela krotce — to my jsme zvyklí na jinší disonance. Vskutku jde tu jen o zvyk, jež otupuje ostří dojmů: i nám samým zdají se disonance, před několika lety ještě nesnesitelné, dnes docela přijatelné. Druhá příčina nejasné interpretace hudební harmonie po kvalitativní stránce citové je v tom, že hudební myšlenka *strídá* pravidelně různé harmonie, konsonantní i disonantní, takže celkový dojem záleží pak na tom, které převládají, ještě lépe, na které klademe důraz, a podle toho je libý, neb nelibý. Experimentálně jsem zjistil, že např. táž hudba, líčící ve skutečnosti zoufalství dramatické osoby (konec výjevu Lukášova v II. aktu Smetanovy Hubičky), zdála se, sama o sobě hrána, jedněm vyjadřovat zoufalství, druhým — jásot (viz Estetické vnímání hudby, Č. Mysl. XI.).

Co se týče *melodie*, může citová interpretace, abstrahujeme-li zatím od jejího rytmu a tempa, navázat na její kvality harmonické, ať reálné, tj. v průvodní harmonii zaznívající, nebo jen ideální, tj. k sólové melodii přimyšlené. Platí tu, co jsme právě pověděli o interpretaci harmonie, jenomže se tu uplatňuje silný variační vliv hodnot, z časového průběhu hudby plynoucích. Tak např. je sice ceteris paribus patrný rozdíl mezi melodiemi v dur, radostnými, a v moll, smutnými. Ale dur melodie v širokém tempu může být velmi vážná, moll melodie v živém tempu až čtveračivá. Vzdálenější přechodné modulace v melodii působí na nás dojmem rozháranosti, připomínající lidské vášně. Velmi význačné jsou průtažné tóny melodie, jež, disonující na těžkou dobu taktovou, jsou tím obzvlášť zdůrazněny; čím příkřejší je jejich disonance, tím více dodává melodii bolestného rázu — někdy až vtíravě. Naopak „sladké tercie“ (popřípadě sexty) melodického dvojhlasu jsou leckde, např. v starších italských operách, až sentimentální.

Ale právě při melodii uplatňuje se vedle tohoto přímého činitele i činitel *asociativní*, plynoucí z podobnosti hudební melodie s *hlasovými projevy lidskými*, neartikulovanými (smích, sténání aj.) i artikulovanými (mluva). Jestliže jsme tento případ neuvedli při rozboru zvukomalby, kam patrně patří, bylo to nejen proto, že má tak obzvláštní význam právě pro hudební melodii, nýbrž i že tu skoro vesměs jde o asociativní účinek *ne zcela uvědomělý*. Nevybaví se nám totiž skoro nikdy jasně *představa* takového hlasového projevu, nýbrž jen *nálada*, jež s ním jako se slyšitelným výrazem lidských citů a snah u každého z nás je spojena. Pravda, jsou některé nástroje, jež nejen témbrem svého tónu, ale i způsobem jeho znění (hudební artikulací) připomínají lidský hlas: jsou to nástroje dechové, např. hoboj (dojem hlasu ženského) nebo četné žesťové (vtipně řekl o nich Purkyně, že „trouba nejvíce mluví“); ale především jde tu o obecnou po-

dobnost melodickou, pro jakýkoliv nástroj a jakýkoliv hlas lidský. Určité prvky melodické dostávají takto typický svůj náladový ráz. Nejnápadnější je to při chromatické melodii, protože pultónový sled se nejvíce blíží souvislému melodickému spádu mluvy. Sestupná chromatika hudební je „žalující“ tak jako lidské lkání, ve vzestupné je touha, zvyšující hlas žádajícího (srov. oba hlavní motivy Wagnerova Tristana, mající tento dvojitý symbolický význam). Naproti tomu melodické skoky velkého rozpětí připomínají vášnivý hlas, ať jásajícího, zuřícího nebo zoufajícího člověka. Krátce to, co nazýváme „výraznost“ hudební melodie, je z větší části podloženo zvukovou analogií se slyšitelnými projevy člověka, tedy s jeho *hlasovou mimikou*: povšimněme pak si, že, jak poslední příklad „vášnivého hlasu“ svědčí, nedosahuje hudba ani touto cestou vždy bezpečného určení citu po stránce *kvalitativní*, nemluvic ani o jeho zásadní bezobsažnosti. I když melodie lká, jásá, touží — nevíme nikdy z ní samé, proč a zač. Ale totéž platí, jak víme, o hlasové mimice.

Jinak je to s určením citu i snahy po stránce *dynamické*, tj. ve způsobu jejich časového průběhu. Rozpomeneme-li se na to, co jsme svrchu řekli o motorickém a dynamickém účinku hudby, vidíme, že je hudba schopna *dokonale* vystihnout časový průběh, tj. silovou změnu a rychlost, význačnou pro určité city a snahy, resp. jejich spojení, patrné zvláště při vášních. Obrazová interpretace naše nemůže být po této stránce než jednoznačná, neboť zprostředkujícím článkem mezi nimi je *tělesný výraz* citů a snah, jehož časový průběh je s duševním průběhem ve shodě. Nezapomeňme, že tato shoda časového průběhu mezi tělesným výrazem, z vlastní zkušenosti nám známým, a rytmem hudby je provedena přísnou vazbou časovou, pro hudbu těž platnou. Tedy klidná hudba nemůže být než obrazem klidného stavu mysli, vzrušená vzrušeného. Známý prostředek dramatické hudby, tremolo smyčcových nástrojů, odpovídá přímo chvění našeho těla, ať se třeseme strachy (tremolo v hlubších polohách) nebo mystickým vzrušením (Wagnerovo tremolo ve vysoké poloze houslí). Rytmičké nepravidlosti, zvl. synkopy, shodují se s neklidem těla a duše (krásný příklad je árie Anežčina v Smetanových Dvou vdovách s nepravidelným rytmem v průvodních akordech rohů). Prudká rána tympanu rovná se účinkem náhlému leknutí nebo překvapení; často doznívá ještě řadou dalších nárazů, čím dál slabších a pomalejších (četné příklady, třeba setkání Sentino s Holanďanem u Wagnera). Neméně dokonale může konečně hudba zachytit rytmický ráz různého lidského konání; nemůže nám ovšem sama povědět, jaký je to výkon, leda je-li přístupný zvukomalbě. V tom jediném ji mimika předčí; ovšem okruh představ, jež takto podává, je poměrně neveliký a hudba vyrovnává se s ní zase svou vlastní schopností zvukomalebou.

Výsledek našich úvah v tomto i předešlém oddílu podaných je tedy ten: O vnitřní obrazivé schopnosti hudby lze celkem říci, že *hudba je znející mimika*. Je stejně *chudá představově* (ideově), stejně *bohatá citově* i *snahově*. Co se mohutnosti jejího *smyslového* účinku na obecně-

stvo týče, vyrovná se přinejmenším mimice slyšitelné (hereckým projevům hlasovým), ale rozhodně předčí mimiku viditelnou (hereckou hru čili mimiku v užším slova smyslu).

Příčina uvedené přednosti hudby, týkající se právě *dramatického* účinku jejího, je v tom, že překládá pohybové kvality z optické sféry viditelné mimiky do akustické sféry své vlastní; upozornili jsme již několikrát na to, že smyslový dojem sluchový je mocnější zrakového, jenž je vždy diskretnější. Zajisté působí to na nás, když zachmuřená tvář herce na jevišti hrajícího se náhle rozjasní úsměvem; ale rozjasní-li se až dosud ponurá hudba líbezným akordem, účinkuje to více. Vyskočí-li sedící herec náhle s prudkým posuňkem, je to působivé vyjádření leknutí; ale oč mocněji účinkuje na nás ostrý a silný disonantní akord celého orchestru! Je to jako zmocnění výkřiků zděšení.

Je jasné, že úkolem *veškeré* hudby obrazové, programní, vokální i dramatické je svrchu vyložených svých schopností obrazivých využít tak, jak je konkrétně třeba. To je požadavek *hudební charakteristiky*, platný tedy i pro hudbu *dramatickou*, kde se ovšem specializuje podle principu dramatickosti, jak dále vyložíme. Obecně můžeme říci:

Hudebně charakterizovat znamená *utvářet zvolený tónový materiál tak, aby v nás vyvolal*

a) *představy, zvukově, resp. náladově podobné* určitému (omezenému) počtu jevů sluchových, resp. zrakových, o něž právě běží (*hudební zvukomalba*),

b) *city a snahy, staticky* (tj. kvalitou) i *dynamicky* (tj. průběhem) *podobné* citům a snahám *lidským*, o něž právě jde (*hudební dušermalba*).

Že druhý požadavek je podstatnou, tj. *nezbytnou* podmínkou *dramatické* hudby, je zřejmé. Třeba však zdůraznit, že i při největší dosažené podobnosti s city a snahami lidskými zůstane v hudebním dojmu vždy něco *mimolidského*; v tom je její *čistě hudební kouzlo*.

3. Tím jsme vytkli *objektivní* podmínku hudební *dušermalby*; aby se vskutku uplatnila, musí být ještě splněna podmínka *subjektivní*, spočívající v tom, že posluchač současně s vnímáním dané hudby vnímá (nebo si aspoň představuje) nějakou *živou bytost* jako myšleného *nositele citů a snah* touto hudbou vzbuzených. V té věci je mimika na tom dobře, protože tu provádí na scéně herec a my promítáme city i snahy jeho mimikou v nás vyvolané do dramatické osoby, již představuje. Ale *táž podmínka je zásadně splněna právě při hudbě dramatické* a my můžeme city a snahy současnou *hudbou* v nás vyvolané promítnout do dané dramatické osoby tímž právem jako city vzbuzené její mimikou, splňují-li jen podmínku předešlou, tj. jsou-li charakteristické.

Přesně vzato je tedy názorná existence dramatické osoby *podnětem*, *že si vůbec určitou hudbu v orchestru* (o zpěvu promluvíme dále) vykládáme dušemalebně, a nikoli jinak, např. zvukomalebne. Může být např. „bouřlivá hudba“ sama o sobě slyšená interpretována jako bouře přírodní i jako „bouře“ v nitru lidském, třeba hněv. První, zvukomalebno interpretaci bychom zajisté provedli tehdy, kdyby nás k tomu opravňovalo *vzezření scény* samé (tak např. v Boildieuově Bílé paní ve finále I. aktu). Poněvadž na scéně zpravidla je více osob, jde za druhé o to, *do které* z nich máme hudební dušermalbu umístit. V tom se řídíme *shodou* mezi city a snahami *orchestrální hudbou* vyvolanými a citovým i snahovým výrazem *mimickým* (kamž počítáme i *zpěv*) té neb oné dramatické osoby. Poznamenáváme ovšem již předem, že hudební polyfonie připouští několikero charakteristiku najednou, o čemž podrobněji dále. Zdůraznit však nutno, že uvedený požadavek jednoty mezi charakteristikou mimickou (i zpěvní) a hudební (tj. orchestrální) *není absolutní*. Tím nemyslím nesčetné případy, kdy si hudba jde svou cestou bez ohledu na dramatické osoby. činíc tak dokonce zásadně, jako třeba v operetě, kde si např. některá osoba zoufá „s průvodem valčíku“; toť je právě hudba nedramatická.* Ale jsou *výjimečné* případy, kde právě dramatická charakteristika žádá líčení rozpoltených stavů duševních. O tom později.

Zpravidla ovšem je mezi oběma, mimikou i hudbou, kvalitativní i časová shoda, jež působí *neobyčejné zesílení* našeho celkového dojmu. To je obecně uznávaná přednost zpěvohry proti činohře, na níž má lví podíl právě hudba, rozumí se hudba sledující dramatickou charakteristiku, a neutápějící se v lyrismech. Ale naopak prokazuje tu i mimika dobré služby hudbě, dodávajíc jejím projevům *větší určitosti*, ovšem tam, kde je toho sama schopna. To platí především o *kvalitě* citů, kterou u mimiky poznáváme zcela bezpečně. Na str. 224 uvedený experimentálně zjištěný příklad, že bouřlivá hudba vykládána byla jedněmi jako zoufalství, druhými jako jáсот, neplatí zajisté, jakmile současně s hudbou vnímáme i scénu, protože zoufalství a jáсот vypadají mimicky velmi různě; není tedy pro nás v řečeném případě nejmenší pochyby, že Lukáš si zoufá. Hledíc k vytknuté relativitě harmonického účinku hudby na nás je řečená kvalitativní determinace citů i snah mimikou velmi závažná, zvláště pro zpěvohru moderní, v níž disonance mají ohromnou převahu. *Pronikání* dojmů mimických do hudebních odehrává se vlastně v našem vědomí, pročež je tak dokonalé, že budí iluzi, jako by to vše bylo již v hudbě samé obsaženo. Lze to zvát *dramatizací* (orchestrální) hudby mimikou.

Spojení hudby v orchestru *s mimikou* na scéně má tedy veliké výhody; nicméně zůstává i jemu jedna slabina, poněvadž je jim *společná: ideová chudoba*. Jen vnější výkon dramatických osob, hudbou výbor-

ně, ale bezobsažně charakterizované, vyvolávají v nás určité představy obrazové (např. objetí, zápas apod.); vnitřní jejich představy a myšlenky zůstávají nám utajeny. O tom nás nejlépe přesvědčuje *dramatická pantomima*. Ale tu právě se uplatňuje postulát herecké totality, žádající, aby herci představovali lidi *celé*, tj. i s jejich *řečí*. Tato řeč pak dodává svým obsahem (tj. dramatickým textem) *veškeré představy a myšlenky*, jichž ani mimika, ani hudba nemůže vyjádřit (tedy zvláště ideje abstraktní) a jež jsou k porozumění dramatickému ději potřebné, *právě tak ve zpěvohře, jako v činohře*. A to nehledíme ani k citům, jež tím řeč *sama* vyvolá (srov. pouhé čtení dramatického textu); ovšem je zapotřebí, abychom tuto řeč znali.

Bohaté vyjadřovací schopnosti řeči připouštějí dokonce, abychom city a snahy hudbou v nás vyvolané umísťovali *do osoby pouze myšlené*, tj. takové, o níž se pouze *mluví*. Je to případ ve zpěvohře dosti častý. Bylo by vlastně zapotřebí, aby dramatická osoba na scéně přítomná líčila druhou, zpravidla nepřítomnou osobu tak, že je dán podnět k hudební dušmalbě této *druhé* osoby. Obyčejně však je — ze soucítění — duševní stav přítomné líčící osoby zhruba týž, takže dušmalba postihuje obě. Ve všech případech ovšem, kde líčení první osoby je subjektivně zbarveno (např. nenávisť k osobě druhé), týká se současná dušmalba jen líčící osoby přítomné — a tento případ je právě v dramatických dílech nejčastější.

Také ve vokální hudbě vyskytuje se spojení řeči (básnické) s hudbou, přičemž máme na mysli instrumentální hudbu zpěv provázející. Protože toto spojení je provedeno reálné a v přísné vazbě časové, určuje zpívaný text dokonale obrazovou představu současnou nebo následně hudby po všech stránkách. Co se týče poslední podmínky pro dušmalbu, je tu však zásadní rozdíl od hudby dramatické, analogický rozdíl mezi recitátorem a hercem, jež jsme vyložili v kapitole páté. Řekneme tedy jen stručně: koncertní pěvec je „hudební recitátor“, výkonný umělec zastupující skladatele (a tím nepřímo i básníka, jehož verše skladatel zhudebnil). City vokální hudbou v nás vyvolané promítáme sice též do něho, ale jako city, jež v *něm vyvolala* skladba jím reprodukováná. Nejsou to tedy city *obrazové*, protože tento zpěvák nikoho nepředstavuje; je nám vlastně roven a je — tak aspoň soudíme — stejně unesen skladbou jako my, jenom že on ji, takto ovlivněn, provádí. Výjimku tvoří jen písně citující mluvu nějaké živé bytosti (např. v Schubertově baladě Král duchů); pak promítáme své city do této myšlené osoby stejně jako při zpěvohře, ale úplně, tj. jako city jenom její, protože zpěvák je docela mimo tento obrazový svět. Tak je tomu, či spíše mělo by být, i v hudbě programní; bohužel není v ní spojení mezi řečí (tj. programem) a hudbou reálné, nýbrž jen myšlené, a časová vazba je tím dost nejistá (srov. třeba dušmalbu v Smetanově symfonické básni Šárka).

Že také scéna jakožto *místo děje* znamenitě přispívá k *určitosti a bezpečnosti* naší interpretace hudební *zvukomalby*, zvláště přenesené (jevy optické), jež je jinak nejistá, je náblední. Podmínkou je tu ovšem charakterističnost takové hudby, ale že vůbec k takové interpretaci u nás dojde, bývá většinou způsobeno vzezřením scény (ovšem i řeči osob na ní). Uvedený dříve zpěv slavíka v Tajemství nepotřebuje pro svou typičnost takové podpory; naproti tomu hudba provázející u Glucka vstup Orfeův do elysia vynikne nám jako zvukomalba (šum stromů a zpěv ptactva) jasně teprve tenkrát, představuje-li scéna „rajskou zahradu“. Tím více to platí pak třeba o citovaném „svitání“ v Hubičce, je-li současně provedeno divadelním světlem. *Shoda* scény a hudby působí i tu všude, obdobně jako při dušmalbě, nadmíru mocným dojmem.

II. VYJADŘOVACÍ SCHOPNOST HUDBY je založena na asocičním zákonu současnosti. Měli-li jsme jednu při poslechu určité hudby současně nějaký jiný vjem neb představu, třeba abstraktní, zůstane s touto hudbou sdružená; slyším-li tuto hudbu později, vybaví se mně i řečená představa. Z takové hudby stala se tedy jakási *značka* pro onu představu či ideu, obdobně slovům řeči. Je jasné, že tu jde o věc pro hudbu velmi závažnou, totiž o její schopnost *intelektuální, jež, původně tak chudá, může být touto cestou do značné míry libovolně rozšířena*. Ovšemže i vlastní *citový* přízvuk asociované představy, zpravidla značný, obohacuje a usměrňuje účinek čistě hudební. Podle toho, jak je provedeno to *první* spojení hudby s představou, lze rozeznávat dva druhy takovýchto „hudebních citací“.

1. *Hudební citace konvenční*. Řečené původní spojení určité hudby s určitými představami není provedeno v daném díle, nýbrž je posluchači běžné odjinud, z jeho životní zkušenosti.

Skladatel cituje např. v díle melodii nějaké písně, jejíž text je posluchačům znám, přičemž se vybaví spolu. Tak např. v Smetanově Libuši při většbě Libušině zazní po jejích slovech „jen oni pevně jdou“ v orchestru chorál Kdož jste boží bojovníci. Kdo jej zná, ví hned, že tito „oni“ jsou husité, že jde o jejich válečnou píseň, při níž vždy vítězili, atd. Stačil by k tomu jen úryvek této písně, dokonce i hudebně změněný, jen když bychom jej ještě poznali. Kdo ovšem citovanou píseň nezná, tomu se nevybaví nic — a v tom jsou meze takovéto speciální citace. Meze tyto se však rozšíří, jakmile je citace *obecnější* povahy. Ta se opírá o praktické užití hudby při různých životních příležitostech. Podle různých okolností a účelů užívá se tu typicky určitých hudebních *nástrojů* a určitých „konvenčních forem“ především rytmických, ale i harmonických a melo-

dických (vzniklých zpravidla z techniky těchto nástrojů). Ale nejen složité představy těchto „životních příležitostí“, nýbrž i bohatý jejich *náladový ráz* vnikají do příslušných k nim útvarů hudebních. Tak např. primitivní melodie v hobojí a klarinetu připomínají nám pastýřskou hru na šalmaj a tím vybavují další silně náladové představy idylického života, hor atd. Fanfáry rohů připomínají nám honbu a les, fanfáry trubek (často i s vířením kotlů) v odměřeném tempu slavnost, soud, příchod krále (překrásný příklad toho v Smetanově Daliboru), v rychlém tempu vojsko a válku. Mollové akordy trombónů v plíživém rytmu vybavují ponuré představy: smuteční pochod, pohřeb, smrt. Jde tu vlastně o dané *typy* hudby, jež, po některých stránkách určeny, po jiných zůstávají pro skladatelovu invenci volné. Tak např. určitá polyfonní faktura hudby vybavuje náladovou představu církevní hudby a všeho, co s ní souvisí, i když nezní na varhanách (pak je to ovšem tím spíše), nýbrž jen v orchestru, napodobujíc snad jen varhanní zvuk (Smetana ironizuje tak v Čertově stěně jednání pokryteckého mnicha Beneše). Také užití tzv. církevních stupnic sem patří. Velmi často však jde vůbec jen o určitý typ rytmický a tempový, kdežto melodicky, harmonicky a instrumentačně je úplně volný. Význačným pro operu příkladem toho je *pochod* (resp. průvod), a obzvláště *tanec* s nesčetnými svými odrůdami. Jde tu o tance jak umělé, jimiž se charakterizuje určitá společnost i doba, tak zvláště o tance lidové, jež charakterizují nejen prosté prostředí lidové, ale, a v tom tkví veliký jejich význam, i *národnost*.

Sledovat tento námět v opěře vyžádalo by si pro jeho bohatost obšírnou studii zvláštní; musíme se tedy spokojit jen s několika příklady, vzatými z okruhu romantických oper, kde jak lidovost, tak národnost byly poprvé vědomě zdůrazňovány. Ve Weberově Čarostřelci vyskytuje se nejen lidový (selský) pochod, ale i tanec (německý Ländler). Bizetova Carmen je prostoupena španělskými tanci ještě víc než třeba Auberova Němá z Portici tanci italskými. V komických operách Smetanových hraje důležitou roli polka a skočná, také furiant (Prodaná nevěsta, s citací lidové melodie) a vrták (Dudáček v Tajemství). Ve Foerstrové Evě je citována taneční píseň slovenská (Kysuca). Atd. Nesmíme ovšem zapomenout, že přes veškerou svou bohatost mají všechny tance společný ráz, převahou veselý, právě „taneční“, a že tedy *vylučná* charakteristika typickým národním tancem (nebo tanci) je dramaticky absurdní. Samozřejmě se musí předpokládat, že národní původ užitého tance je obecně znám; jinak zůstane jen tancem vůbec, byť i rázovitým.

2. *Hudební citace autorizované*. První spojení určité hudby s určitou představou nebo vjemem provedeno je *autorem samým* a v *dané skladbě*; je to tedy pro nás asociace nekonvencionální, nýbrž libovolná, ale, abychom tak řekli, *autorizovaná*, což jí dodává — pro tu skladbu — plného uměleckého oprávnění. Při hudbě dramatické nabízí se takové původní spojení samo sebou, protože tu hudba pro-

bíhá v časové vazbě s dramatickým dějem, viditelným i slyšitelným, jehož složku tvoří dokonce i řeč dramatickým textem daná. V hudbě vokální jde ovšem jen o současný text, což však stačí. Správnost vyba-vené *představy* při každém dalším návratu téže hudby je tedy zaručena zcela v intencích skladatelových, a tím i její zamýšlená působivost náladová, již se *neobyčejně* zesílí a obohatí přímý účinek té hudby samotné.

Vidím-li při Smetanově Prodané nevěstě na jevišti Jenika a Mařenku, zpívající o „věrném milování“, spojí se mi hudba, jež při tom zaznívá, s představou tohoto výjevu i s významem slov, jež slyším. Ozve-li se později při Mařenčině vyznání „mám už jiného“ táž hudba, rozpomenou se na onen výjev, čímž se účinek tohoto místa nadmíru zvýší — vždyť jinak je tato nová dramatická situace pouhým jakýmsi výsledkem. Ještě mocnější náladu vyvolává druhý návrat této hudby v III. aktu, jež zdrcená Mařenka provází slovy: „Sám přísahal, že celý svět by obětoval za mne“. Kontrast mezi libeznou hudbou, zpívající vzpomínkou bývalého štěstí, a nynějším stavem dívčím působí tu svrchovaně dojemně. To nedokážou nikdy slova, neboť jejich vzpomínání nemůže být než vybledlou představou. V díle dramatickém není však ani třeba slov k vytvoření asociace; stačí jen optický zjev. Vidím-li v I. jednání Smetanova Dalibora přicházet Dalibora na soud, spojí se mi skvělá hudba, jež při tom zaznívá, s jeho rytířským zjevem, jenž si podmaní i jeho žalobkyni Miladu. Když se v druhém aktu ptá žalárník přestrojené Milady: „Rytíře znáš?“, přejde orchestrem počátek jmenované hudby jako světlý stín — a Milada odpovídá tiše: „Viděl jsem jej pouze jednou“. To je mistrovský kus dramatické duševní, svědčící o tom, jak bohaté se autorizovanou asociací rozmnožují vyjadřovací schopnosti hudby.

Psychologicky analyzováno, odehrává se pochod, jímž se u nás autorizovaná asociace vybavuje, vskutku původně v *nitru skladatelově*, když dílo tvoří. Ať jde o některé místo textu (ve skladbě vokální), nebo o určitou dramatickou situaci (v opěře), koncipuje skladatel příslušnou hudbu zajisté tak, aby byla co nejlepší a nejvýstižnější. Je tudíž pochopitelné, že se *jemu samému* spojí s daným místem, tj. s jeho představovým obsahem, tak pevně, že se mu tato (jeho vlastní!) hudba vybaví zcela bezděčně, jakmile jej další nějaké místo nebo situace na místo neb situaci předešlou nějak upomene. U něho samého tvoří se tedy již při práci „*dvojitá představa*“ („double idée fixe“, jak to nazval Berlioz v programu své Fantastické symfonie), jež obsahuje primárně nějakou ideu, názornou nebo myšlenkovou, tj. danou obrazem nebo slovem, ale vždy mimohudební, sekundárně pak představu hudební, jež se mu s ní sdružila. Tato dvojitá představa *vrací se pak* průběhem díla, jakmile k tomu její primární složka, skladatel v jeho

předloze — básnické neb dramatické — objektivně určená, dá podnět. Nazveme toto zákonitě sepětí *principem hudebně poetického*, resp. *hudebně dramatického paralelismu*. Tento princip je rozšířením *principu hudebně poetického*, resp. *hudebně dramatické charakterizace*, o níž jsme mluvili ve stati o obrazivé schopnosti hudby, k níž však třeba přičíst též *charakteristiku konvencionální*, nedávno vyloženou.

Jde tu o rozšíření principu charakterizace ve smyslu *časového průběhu* díla básnického, resp. dramatického spolu s *jeho složkou hudební*. Byla-li určitá představa či idea charakterizována hudbou tak a tak, je psychologicky přirozené a logicky důsledné, aby, objeví-li se znovu, byla charakterizována zase tak. Tuto přirozenost a důslednost cítíme i my jako posluchači: zdá se nám, jako by návrat představy přímo *vyvolal* návrat hudby. Ovšem musí to být představa vskutku *táž*; je-li *částečně změněna*, požaduje princip hudební charakteristiky, aby i její hudba byla *částečně změněna*. Princip paralelismu není tudíž omezen na případ *úplného návratu*, nýbrž zahrnuje v sobě i *návrat pozměněný*. Právě z tohoto stanoviska možno dělit „autorizované citace“ na dvě skupiny, jež přes plynulou hranici mezi nimi jsou přece jen jasně rozlišeny. Omezíme se již jen na zpěvohru.

a) *Príznačná reminiscence*. Tu jde o skutečnou vzpomínku na *konkrétní, jedinečnou* situaci, danou předtím v díle herecky i scénicky, se slovy, či bez nich. Proto je i příslušná hudba *opakována věrně*, beze změn, nebo jen se změnami nepodstatnými. Reminiscence opakuje zásadně *samostatnou a delší* hudbu, byť zpravidla zkráceně; lze ji srovnat s citací celé předchozí *věty* v řeči, třebaš jen počátečními několika slovy provedenou.

Príznačnou reminiscencí je první, vlastně i druhý z příkladů, jež jsme si svrchu uvedli (Prodaná nevěsta, Dalibor). V druhém z nich je, přiměřeně situaci (jde o něžnou vzpomínku), změněna hudba jen dynamicky (tudíž i instrumentačně), zachovává však melodii, rytmus, harmonii (jenže zní nad dominantní prodlevou, což jí dává ráz nestálosti), a dokonce i tóninu.

b) *Príznačný motiv*. Představa s hudbou sdružená je *obecnějšího*, a proto i *abstraktnějšího* rázu, byť i byla dána zhusta názorně, např. zjevem nějaké dramatické *osoby*; běží tu vlastně o soubor vlastností této osoby, jež si k vnímanému zjevu na základě jejího jednání v ději přimýšlíme. Podobně, jde-li o nějakou ideu *děje*, danou ovšem zase názornými situacemi dramatickými, ale teprve námi myšlenkově interpretovanými. Mnohdy je tato idea spoluurčena i současně znějícími slovy, ba dokonce jen těmi, jsouc pak zcela abstraktní. Hudebně

dán je příznačný motiv relativně *krátkým*, byť uceleným tématem, opravdovým „motivem“, jenž *nemusi* být zásadně samostatnou, soběstačnou hudbou, nýbrž jen její součástí, ba dokonce jen stránkou. Tak např. může být pouze melodický, bez ohledu na to, jak je harmonizován nebo instrumentován (jako příkad lze uvést motiv Libušin u Smetany), nebo jen harmonický (např. poutníkův motiv z Wagnerova Siegfrieda), dokonce pouze rytmický, takže jej lze popřípadě citovat pouhými nástroji bicími (Hundingův motiv z Wagnerovy Valkýry). Zpravidla ovšem účastní se na rázu motivu *všecky* jeho hudební stránky, byť na jedné nebo dvou z nich záleželo více, hledíc k povaze té představy, *již motiv má charakterizovat*. Takový příznačný motiv nazveme — proti předešlým parciálním — motivem *totálním*. Protože *celkový* ráz takového motivu záleží vždy na soubytí čili koexistenci všech jeho stránek, dostane se mu *změnou* kterékoliv méně podstatné jeho stránky určitého *odstínu* v jeho hudebním charakteru, aniž ztratí svou podstatu. Je to stále „týž“ motiv, ale *příznačně změněný podle změny té představy*, jíž odpovídá a jež se průběhem dramatického díla zajisté též hojně mění, jak jsme zdůraznili v dřívějších kapitolách, jak pro dramatické osoby, tak pro dramatické relace mezi nimi, resp. ideje děje.

Nejstarší varianta příznačného motivu je *instrumentační*, do níž započteme vedle změny témbrové i změnu výškovou a k níž přidružíme ještě změnu intenzitní. Takováto změna nepovažuje se vlastně za změnu hudební, nýbrž jen zvukovou; ráz a účinek motivu se jí však neobyčejně mění (např. motiv Grálu ve Wagnerově Lohengrinu ve vysokých houslích a proti tomu v žesťových nástrojích). Četné motivy zase naopak vznikly z techniky určitého nástroje, a jsou proto naň vázány, těžko se přenášejíce na jiné (např. trubkový motiv soudu v Smetanově Libuši, jímž se počíná její předehra, podobně Wagnerův motiv Holanďana v rozích). Tu všude uplatňuje se charakteristika nástrojová, výšková i intenzitní, jak přímo, tak asociativně (konvencionálně). Hudebně znatelnější jsou změny *harmonické*, působící ovšem leckdy i změnu melodickou (k nim lze připočíst i změny tónin, jež podle mnohých mají též svůj charakter, což lze připustit jen pro orchestr mající nástroje předepsaného ladění). Jiná harmonizace změní ovšem ráz motivu dosti značně (tak např. moll motiv starého Tantara ve Fibichově Hippodamii změní se při vyprávění o jeho mládí v dur). Mnohé motivy zachovávají však naopak vždy tutéž harmonii, odpovídající charakteru sdružené představy (tak je např. motiv vítané volby v Smetanově Libuši vždy dur, motiv Morany ve Fibichově Šárce vždy moll). Pronikavé jsou *rytmické* změny motivu; vždyť již příbuzné jim změny *pohybové*, týkající se celkové *rychlosti*, nejen jiným tempem, ale i jinou platností not (tzv. augmentací a diminuací), změní motiv někdy skoro k nepoznání (motiv Mistrů pěvců u Wagnera ve své

široké a drobné formě). Pravá změna rytmická, spojená často i se změnou taktu, jde hudebnímu motivu již na kořen (krásným příkladem jsou změny motivu tajemství u Smetany). *Melodické* změny motivu konečně bývají někdy tak podstatné, že se jimi vytvoří vlastně již motiv *nový*, s předešlým jen *příbuzný*. Nejznatelnější z nich je ta, že se motiv vnitřně rozmnoží vedlejšími tóny do něho vloženými (motiv volby v Libuši). Také převrat motivu (motiv Evy u Foerstra) patří do změn melodických. Otázka: „jde ještě o *týž* motiv?“ znesnadňuje se, děje-li se změna podle dvou, dokonce i tři jmenovaných stránek najednou, takže nakonec zbývá mezi motivy jen velmi úzká páska, většinou melodická nebo rytmická. Uvedu jako notový příklad vybrané (z mnohých) tři varianty jmenovaného motivu ze Smetanova *Tajemství*:

Smetana: *Tajemství*

Adagio Allegro vivo Vivo

Tajemství frátera B. Fráter B. Tajemství rozluštěno

Na nich vidíme, že melodická varianta může vzniknout i tím, že motivky, stejně počínající, pokračují různě, což je případ, hledíc k plynulému toku hudby, velmi častý.

Pozorujeme-li soubor *všech* variant „*téhož*“ příznačného motivu v opěře (podobně ovšem ve skladbě vokální nebo programní) se vyskytujících vidíme, že z hudebního hlediska je příznačný motiv *obecnou ideou hudební*, zahrnující ve svém rozsahu všechny jedinečné útvary, v nichž se objevuje, čímž se stává do jisté míry abstraktem. Je dán vlastně koexistencí čtyř svých stránek, svrchu uvedených, z nichž, zásadně vzato, každá se může měnit. Označíme-li tyto stránky v pořadí, v němž jsme je uvedli, písmeny *i* (instr.), *h* (harm.), *p* (pohyb.), *r* (rytm.), *m* (melod.), lze varianty příznačných motivů schematicky psát (svorka značí koexistenci):

i	i'	i	i	i	i	i'	i''
h	h	h'	h	h	h	h	h'
p	p	p	p'	p	p	p	p'
r	r	r	r	r'	r	r	r'
m	m	m	m	m	m'	m	m'

atd.

První schéma značí „původní“ motiv, tj. časově první, další čtyři vyjadřují změny jednostránkové; z četných druhů variant mnohostránkových uvádím dvě schémata, odpovídající našim variantám motivu tajemství (melodické změny týkající se různého konce).

Je tedy takovýto hudební motiv docela schopen, aby korespondoval s výše uvedenou, taktéž *obecnou* představou mimohudební, s níž jej skladatel spojil, podobaje se *slovu* s jeho tvaroslovnými variantami významovými (např. tajný, tajemný . . .), ale vynikaje nad ně tím, že i přímo, tj. zvukově, charakterizuje svou představu v každé její variantě. *Příznačný motiv* je zkrátka *příznačným hudebním znakem* pro sdruženou s ním ideu; jím nabývá hudba neomezené schopnosti vyjadřovací.

Zní to paradoxně, ale je tomu tak: právě intelektuální chudoba hudby dovoluje skladateli, aby její útvary sdružil s jakýmkoliv, i abstraktními ideami, vyhoví-li jen požadavku charakteristiky. *Příznačnými motivy se hudba intelektualizuje*, aniž by musila při tom ztratit na svém účinku emocionálním; city i snahy dostanou tak dokonce určitý obsah. V tom jsou zajisté ohromné *výhody* pro hudbu s posláním obrazovým (již jest právě hudba dramatická), což se nám též v dalším rozboru ukáže; v tom je však skryto i jakési *nebezpečí* pro užívání příznačných motivů vůbec. Platí to zvláště pro příznačné motivy hudebně pevné, neproměnlivé, jež jsou spojeny tedy též s přesně vytknutou, a proto pojmenovatelnou ideou. Takovéto *stabilní* motivy lze prostě citovat paralelně s běžícím dramatickým textem — jsou jeho hudebním překladem.

S několika příznačnými motivy a s trochou zvukomalby lze tak „zhudebňovat“ jakýkoliv text nebo program takřka mechanicky a s minimem invence. Ve zpěvohře vede dokonce tato citační metoda k zhudebňování textů, jež jsme v první kapitole tohoto dílu označili jako obzvlášť nedramatické: teoretické reflexe a vypravování. Výstražným příkladem jsou opery Wagnerovy, počínajíc Prstenem Nibelungů, kde jsou dlouhé a dramaticky mrtvé partie filozofické a obzvlášť únavná vyprávění s opětovnou přehlídkou všech motivů od začátku až do konce — to byla Wagnerova náruživost, citelně poškozující zvlášť jeho velkou tetralogii. Neboť je jasné, že se tím silně redukuje i hudební invence díla.

Naproti tomu *variabilní* motivy žádají stále nové invence, byť i častěji, neboť se musí měnit charakteristicky. Ve zpěvohře odpovídají dokonale proměnlivému toku scénického dění, a přece cítíme jejich *jednotu* jako *pevnou kostru* hudební složky díla. Jsouce spojeny s měnlivou představou, dají se jen těžko a přibližně pojmenovat,* což

má beztoho jakýsi význam jen pro teoretické hudební rozbory (často je nutné jejich varianty jmenovat různě). Zajímavé je, jak se někdy některými variantami utvoří přechod mezi dvěma příznačnými motivy různými, ale takto přece jen vespolek příbuznými, kterého hudební souvislosti odpovídá zpravidla — jistě často *bez uvědomení* skladatele — i souvislost ideová. Tak např. je v Smetanově Hubičce motiv smíření sporu C hudebně příbuzný jednak s motivem sporu A (na druhém místě), jednak s motivem hubičky B, o níž právě spor vznikl; přidávám i téma z ouvertury, souvislost ještě více ozřejmující (poukaz malými písmeny).

Smetana: Hubička

Allegro Maestoso All° energico Moderato

c b B C

Z ouvertury Spor Hubička Smíření sporu

Sledovat „motivickou práci“ v díle skladatelově tak, jak tu naznačeno a jak ještě dále si povíme (např. při polyfonii) patří k nejmavějším úkolům hudební psychologie, neboť vniká se tak hluboko do tvůrčí dílny skladatele, zhusta až v podvědomo. Z toho, co bylo řečeno, vysvítá též ještě jedna podstatná vlastnost příznačného motivu, jeho *důsledné* užití v průběhu dramatického díla, od okamžiku, kdy se objeví poprvé; to plyne z principu hudebně dramatického paralelismu. Vnější se pozná tedy příznačný motiv podle toho, že se vrátí i po delším vystřídání jinou hudbou, dokonce po meziaktí. Rozhodnutí, kdy a jak se má příznačný motiv znovu objevit, sluší ovšem v konkrétním případě skladateli, a neřídí se nikterak, jak dále uslyšíme, pouhým dramatickým textem. Tolik třeba ještě zdůraznit, že *první vystoupení* příznačného motivu musí být nejenom *současné s jeho ideou*, ať názorně, či jen slovy obecně sdělenou, ale že musí být tak *vytknuto a zdůrazněno*, aby jak hudba sama, tak i její spojení se bezděčně vrylo v paměť. Prostředků k tomu má právě hudba dosti.

* *
*

Zpěv. Definice zpěvohry na počátku této kapitoly nebyla citována úplně; chyběl jí dodatek: Zpěvohra je dramatické dílo spolutvořené hudbou, *jehož herci zpívají*. Až dosud zabývali jsme se zkoumáním řečené hudby, již provádí orchestr; teď se obrátíme k *zpěvu*, jež provádějí sami *herci na scéně*. Bývají proto běžně jmenováni *zpěváky*, ovšem *operními*, na rozlišenou od *zpěváků koncertních*, jejichž výkony ovšem jsou jen čistě zpěvní, nikoli spolu herecké.

Jaký je smysl tohoto zpěvu v dramatickém díle? Podnětem k němu je zajisté připojení hudby k dílu. Ale je i *nutné*, aby herci zpívali? Jisté není. Vždyť víme, že v dramatické pantomimě jsou herci (vlastně ovšem tanečníci) vůbec němí. Víme však též, že postulát herecké totality žádá, aby herec, jenž přece představuje dramatickou osobu, užíval k tomu konci též *všech projevů hlasových*. Ale ani odtud nelyne nutnost zpěvu pro případ, že dramatické dílo je spojeno s hudbou. Známo, že v melodramu (scénickém i koncertním) se k hudbě mluví a že tato forma je umělecky hodnotná a účinná. Zpěv herců není tedy požadavkem nutným, nýbrž jen žádoucím, ježto odpovídá estetickému principu *jednoty*, a to jednoty *látkové*, nebo ještě spíše *látkové bezspornosti*.

Hlasové projevy, obzvláště mluva, jsou totiž právě tak zvukovými jevy jako hudba. Posloucháme-li obojí *najednou*, jako právě v melodramu, zjišťujeme, že tyto současné vjemy zvukové obsahují hojně *neshody*. Tyto zvukové neshody nepocházejí odtud, že v mluvě je mnoho zvuků nehudebních (totiž souhlásek), neboť i hudba, ač její podstatný materiál je hudební (tóny), užívá zvuků nehudebních, byť i skrovněji a především jen k posílení rytmu. Nehudební zvuky jsou s hudebními tak různorodé, že si navzájem *nepřekážejí*, jak je patrné i z toho, že i tóny samy provázeny jsou zhusta slabými šramoty (škrabot smyčce, říčení flétny aj.). Ale mluva obsahuje i zvuky hudební, tedy tóny: jsou jimi samohlásky řeči. Tyto *tóny mluvy* mohou se octnout a také šmahem ocitají v rozporu s tóny hudby. Neboť, ač oboje tóny, liší se od sebe značně v těchto stránkách:

1. Tóny mluvy jsou výškou dost neurčité a kolísavé, tóny hudby zcela určité a stále (po dobu svého trvání).
2. Tóny mluvy přecházejí *plynule* jeden v druhý, tóny hudby jsou distinktní, tj. *oddělené*, takže se mohou navzájem jen vystřídat. To platí i pro nejužší jejich sled, totiž půltónový.
3. Tóny mluvy jsou výškou *libovolné*, kdežto tóny hudby jsou *vybrané* podle harmonických zákonů a *spořádané* v tak řečené stupnice. Tóny mimo tyto stupnice platí za „falešné“ (nikoli „disonantní“!) a jsou v hudbě vůbec nepřipustné.

Druhou z uvedených zvláštností by hudba mluvě ještě odpustila, protože jí sama vý-

jimečně používá tam, kde je to technicky možné (glissando u nástrojů smyčcových, portamento ve zpěvu). Je to ovšem prostředek nehudební, ale účinný (právě podobností s mluvou); jen by nemělo být ho nadužíváno. Zato třetí její vlastnost je pro hudbu nepřijatelná; je pak osudné, že čím více by chtěla mluva napravit i první svou vadu, tj. zpevnit a ustálit své tóny, tím víc vynikne jejich výšková libovůle, tj. jejich falešnost proti průvodní hudbě. Bylo by tedy zapotřebí, aby mluvící upravoval výšku svých tónů i podle harmonie současně znějící hudby. K tomu však není oprávněn, neboť mluvni tóny takto upravené vstupují do této harmonie jako její součást, čímž ji hudebně spoluurčují. Výškovou úpravu těchto tónů musí tedy provádět sám autor hudby, tj. skladatel, používaje k tomu značek hudebních, tj. not. Takto *tonalizovaná* (jak to nazveme) mluva je *zpěv* a tvoří, hledíc k její čistě zvukové stránce, *jednu složku celkové hudby*, do níž se jmenovanou svou úpravou vřadila. Zpěv je tedy tonalizací *zhudebněná* mluva.

Ale také mezi *časovým* průběhem mluvy a hudby současně znějící může být a bývá neshoda. Každá mluva má nejenom svoji určitou *rychlost* v sledu slabik, ale i určité poměrné trvání slabik (krátkých a dlouhých), jež ve spojení s přízvuky, taktéž určité danými, tvoří jakýsi její rytmus (tzv. prozodický), jenž je ovšem mnohem svobodnější a nepravidelnější než přísný poměrné rytmus hudby. Je sice pravda, že již pouhé mluvě dostává se přísnějšího rytmu metrického ve verších, ale přesto jde při spojení s hudbou, jež je provedeno v přísné vazbě časové, aby se jak v rychlosti, tak v rytmu shodovaly, nemají-li se nakonec docela „rozejít“. I to musí provést skladatel hudby, fixující notovými značkami jak rytmus, tak časový průběh slabik, hledíc k současné hudbě, a touto rytmizací mluvy dokonává se její zhudebnění v zpěv.

Dramatická díla, jež, spolutvořena jsouce (orchestrální) hudbou, provádějí estetický požadavek látkové bezespornosti tak daleko, že zhudebnějí mluvu hercovu tonalizací a rytmizací v zpěv, slují právě *zpěvohry*. Z toho plyne, že *zpěv* operního herce odpovídá *mluvě* herce činoherního. Zpěv a mluva v dramatickém umění jsou tedy *dva druhy hlasové mimiky* a jsou *části technické představy, již jsme nazvali „herecká postava“*.

Oba tyto druhy jsou *základní* a mají *odrůdy*, tvořící přechod mezi nimi. Vedle *mluvy* vlastní, tj. nerytmizované mluvy prózy, je rytmizovaná mluva veršů čili *deklamace*; tzv. „*parlando*“ zpěv je nadto i tonalizován, ale provádí se co do výšky poněkud neurčitě, napolo mluvou, čímž se liší od vlastního *zpěvu*. Oba tyto druhy zpěvu liší se však od předešlých tím, že jsou přísně vázány časovým průběhem hudby. Co se týče ostatních projevů hlasových, jako je smích, jásos, vzdech apod., mohou a mají být ve zpěvohře zhudebněny jen potud, pokud jsou v nich zřetelné elementy tónové; přinejmenším však má být skladatelem přesně (značkou v partituře) určeno místo, kde se v časovém průběhu hudby mají objevit, což platí i o všech jiných zvucích ve zpěvohře se vyskytujících, např. zaklepání, zvonění atd.

Ale dramatické umění je umění obrazové, tj. nespokojujeme se při jeho vnímání jen s představou technickou, nýbrž připojujeme i obrazovou. A to platí i o zpěvu operních herců. Jako nám herecká postava *představuje* dramatickou osobu, tak nám i případný její *zpěv představuje určitého druhu hlasový projev dramatické osoby*. Dramatická osoba v opeře tedy vlastně *nezpívá* (zpívá herec), nýbrž také „*mluví*“ (chceme-li, „vyjadřuje se“), ale zvláštním, odlišným způsobem proti „mluvě“ dramatické osoby v činohře.

Toto rozlišení není malicherné, nýbrž týká se *podstaty* věci. Mísení technické „postavy“ s obrazovou „osobou“ vede právě při zpěvohře k zholu nesprávným názorům, jako např. o „nepřirozenosti zpěvu v opeře, poněvadž v životě (jenž však též je v divadle jen „představován“) se přece nezpívá, o „nepravdivosti“ zpěvohry a jediné důsledné nápravě tím, že se stane melodramem“ atd.

Ze známého nám principu korespondence mezi představou technickou a obrazovou plyne, že operní zpěv jakožto *druh hlasové mimiky* musí konat též úkol jako mluva, tj. charakterizovat dramatickou osobu, což (podle našeho rozboru vyjadřovacích schopností mimiky) znamená: *být výrazem jejich duševních stavů, především citů a snah*. Neboť ideovou stránku bere na sebe, jak víme, obsah řeči (textu), ať je mluvena, nebo zpívána. Zpěv plní tento úkol je zpěvem *dramatickým*. Víme, že řečený „výraz“ citů a snah vzniká tím, že určité zvukové formy mluvy budí v nás na základě naší vnitřní i vnější zkušenosti určité city a snahy, jež promítáme do dramatických osob jako jejich duševní stavy. Má-li tak činit i zpěv, musí být jeho zvukové formy *podobné* řečeným formám mluvy; jinak, jak jsme v této kapitole slyšeli, nebudil by v nás city „lidské“, nýbrž výhradně jen „hudební“. Podle ujatého názvu Janáčkova nazveme řečené zvukové formy mluvy „*nápěvky*“, * abychom je tak odlišili od zpěvních „melodií“, od nichž se různí nedokonalostí tónů a volností rytmu. I platí: skladatel má koncipovat melodie zpěvu tak, aby se *podobaly* nápěvkům mluvy, ovšem mluvy co nejdokonalejší, oduševnělé deklamace. To je *deklamační princip* zpěvu odůvodněný psychologicky, neboť jen jím dostane se zpěvním melodiím skutečného *výrazu*.

Princip deklamační bývá obvykle chápán jako naturalistický požadavek *přiblížit* zpěvní melodii co možná mluvním nápěvku, kterážto tendence (mylně mu přisuzovaná) je jedněmi zamítána, druhými schvalována. Janáček sám zapisuje nápěvky mluvy s tou věrností, již jsou noty schopny. Tomuto zápisu, jenž ovšem není už nápěvek, nýbrž opravdová melodie, třeba co možná nejvěrnější kopie (neprávem), říká též nápěvek. Ale deklamační princip žádá pravý opak této naturalistické tendence.

Podle deklamačního principu má *dramatický* skladatel při kompozici *operního* textu *vyjít od nápěvku* mluvy pro určité místo textu, a to nikoli od mluvy vlastní, nýbrž od *představované mluvy dramatické osoby*, k níž text ten patří. Jeho úkolem však je *zhudebnit* tento nápěvek, tedy *vzdálit* se od něho, a to libovolně, pokud jen zůstane zachována taková podobnost melodie tím vzniklé s původním nápěvkem, aby nám jej *připomínala*. Princip deklamační je tedy, jak vysvitne z kap. IX, principem (relativně) *realistickým*. Nápěvek je skladateli jen pramenem a směrnicí vlastní invence, jejíž výsledek může být pro týž text dosti rozmanitý. Vždyť nápěvek není nic *zcela* určitého a i různí herci užijí — podle svého pojetí — dosti různých způsobů mluvy pro týž text.

Jsou však určitá, *všem lidem* výrazově srozumitelná schémata nápěvková, jež, ovšem ve spojení se silou a rychlostí mluvy, charakterizují určité city a snahy: klidné sdělení, vášnivě vytýkáni, otázka, rozkaz atd. Je pochopitelné, že i ve zpěvu má zůstat zachována tato jejich dušemalebná funkce a to právě zaručuje princip deklamační. Slyšeli jsme beztoho, že „výraz“ melodie instrumentální pochází vlastně odtud, z podobnosti s mluvou jíž si sice neuvědomujeme, ale jež působí. A můžeme teď dodat, že původ těchto „výrazných“ melodií je vokální a že byly do hudby instrumentální jen znenáhla přeneseny, jak svědčí dějinná priorita vokální hudby. Není tedy zásadně vyloučeno, aby skladatel užil pro zpěv instrumentální melodie, ale je pak nutné, aby její vlastní výraz se *shodoval* s výrazem, jenž je žádán dramatickým textem, aby tedy zpěvní linie byla *psychologicky pravdivá*; vždyť je součástí mimického výkonu. Nezapomeňme však, že ráz instrumentálních melodií je spoluurčen technickou povahou nástroje, pro nějž tato melodie byla koncipována. A v tom je druhý důvod pro užití deklamačního principu ve zpěvu. Je to požadavek *látkového slohu*.

Lidské hlasivky jsou též hudebním nástrojem (z čeledi nástrojů dechových) a mají svou techniku, určující ráz melodií, jež se jimi tvoří. Je sice možno vycvičit je tak, že až na omezený rozsah výškový a silový dovedou provádět to, co všechny ostatní nástroje; nicméně cítíme dobře, že se pro něco hodí lépe, pro něco hůře. To nám sice může ve zvláštním případě vadit, ale obecně lze to připustit, protože se přenášení melodií děje i mezi různými nástroji hudebními.

Ale zpěv není nositelem „řeči vůbec“, nýbrž vždy určité řeči konkrétní: dramatický text je buď český, nebo italský atd. Každá konkrétní

ní řeč má pak své zvláštní zákony, tzv. prozodické, týkající se délek a přízvuků slabik, tedy rytmu. Jako jich musí šetřit herec mluvící, tak musí činit i herec zpívající, a to *bez výjimky*. To znamená ovšem, že jich, taktéž bez výjimky, musí šetřit již skladatel zpěv komponující a v notách zachycující. Konkrétní řeč je zkrátka materiál mající určité vlastnosti, jež *musí* respektovat, kdokoliv v tomto materiálu tvoří. Každý pravý umělec myslí v materiálu, jež si zvolil — a speciálně vyjádřením tohoto zákona je právě deklamační princip. Že ovšem *pouze správná* deklamace zpěvní melodie nezaručuje ještě její uměleckost, rozumí se samo sebou; je to však podmínka *nutná* a pro všechny dobré skladatele samozřejmá: *conditio, sine qua non*.

Umělecký význam deklamačního principu je tedy i v tom, že zpěvní melodie z něho vzniklé mají *národní ráz*, jenž se přenáší i na orchestrální hudbu, do níž tyto zpěvní melodie hojně přecházejí. Řeč je jedním z nejdůležitějších, a což u umění platí, konkrétních znaků národnosti; prozodické její zvláštnosti jsou *přímo názorné*. Tak např. v češtině je specificky význačný sestupný rytmus slov bez ohledu na délku slabik (známé formy *‘ - a Ó - Ó*), což vede k melodiím bez předtaktů, atd. Význam deklamačního principu pro českou hudbu vůbec zdůraznil *Hostinský*, podav jeho teorii v četných článcích (O české deklamaci hudební, aj.).

Vše, co tu pověděno o zpěvu, zvláště o deklamačním principu, platí nejen pro hudbu dramatickou, ale i vokální, s tím ovšem rozdílem, nám již známým, že koncertní zpěvák je obdoba recitátora, tedy koncertní zpěv „zhudebněnou“ recitací. Zhudebňuje tudíž skladatel vokální, jež pak pěvec zastupuje, svoji vlastní mluvu (resp. deklamaci) *básnického* textu. Deklamační princip je tu stejně odůvodněn nejen postulátem *látkového stylu* (vedoucím zase k národnímu rázu takového zpěvu), ale i principem *charakteristiky*, tu ovšem *poetické*. City zpěvem takovým v nás vzniklé promítáme do zpěváka, jenž ovšem nikoho nepředstavuje, a také jeho zpěv zůstává jen *jeho* zpěvem, ledaže zpívá přímé řeči osob v básni vystupujících.

Mnohohlasost hudby, jedna ze *základních* vlastností jejích, má všestranný a pronikavý vliv na strukturu zpěvohry proti činohře; vedle zpěvu tvoří druhý specifický rozdíl mezi nimi. Je třeba, abychom o ní promluvili ze stanoviska technického úhrnně, byl jen stručně, protože se v dalším rozboru budeme hojně zabývat jejím obrazovým, tj. dramatickým užitím.

Vzácná vlastnost tónů je, že jich můžeme *slyšet několik současně*, a to tak *zřetelně a odděleně*, že víme nejenom, kolik jich je, ale i jaké tvoří vespolek výškové vztahy (intervaly). To vše ovšem, máme-li tzv. *hudební sluch*. Útvar z několika současných tónů vzniklý nazýváme hudebním *souzvukem* a jeho strukturu *harmonickou*.

Protože hudba probíhá v čase, tvoří se v ní stálý *sled souzvuků* měnících se podle změny tónů. Také jejich vztah, jak po sobě následují, je harmonický. Naznačíme to schématem, v němž svislý rozměr papíru představuje *tónový rozměr výškový*, vodorovný pak *rozměr časový* (není ovšem třeba, aby nové tóny nastupovaly vždy všechny najednou):

t ₁	t ₁ '	t ₁ ''	.	.
t ₂	t ₂ '	t ₂ ''	.	.
t ₃	t ₃ '	t ₃ ''	.	.
.

Tóny t, t', t'' . . ., výškově různé, jsou spjaty vespolek tím, že mají *týž téžbr*, pocházející z téhož nástroje hudebního. Proto tvoří jeho „hlas“ buď *instrumentální*, nebo *vokální*; tento „hlas“ chápeme (v prvním případě symbolicky) jako hudební *projev* toho nástroje. Odtud vysvitá, že hudba je *zásadně mnohohlasá*; *jednohlas* (tedy např. t, t', t'' . . .) je právě tak krajním případem, jako pouhý *jeden* souzvuk čili *akord* (např. t₁, t₂, t₃ . . .).

Otázkou hudební estetiky, nikoli jednoduchou, je, kdy se hudební hlas stane *melodií*. Obecně lze říci, že tehdy, je-li nějaká *úhrnná* zákonitost mezi tóny hudební hlas tvořícími (tedy nikoli *jen* tón od tónu, to je zákonitost intervalová). Lze to přirovnat k úhrnnému vztahu všech slov věty navzájem, jenž jí udílí „smysl“, činí ji vyjádřením nějaké logické myšlenky. Tak i melodie je *myšlenkou hudební*. A jako postihujeme lehece neb těžce smysl věty podle toho, je-li souvislost slov jednoduchá, neb složitá, tak chápeme i hudební hlas lépe, nebo hůře jako melodii podle jasnosti, nebo skrytosti úhrnného vztahu tónů v něm. Proto se běžně v obecnstvu prohlašuje za „melodii“ jen takový hudební hlas, jehož zákonitost je co nejprimitivnější, a tedy nejsrozumitelnější; příkladem jsou lidové písně, árie starších italských oper apod. Tedy uznání hudebního hlasu za „melodii“ je velmi relativní; závisí nejen na individuálních schopnostech vnímajícího, ale i na zvyku a na historickém vývoji hudby. Když vystoupil Mozart, zdál se většině obecnstva „nemelodický“; dnes rozumí skoro každý i melodiím Wagnerovým.

Přes všechny vynikající ostatní kvality hudby lze, jak z hořejšího patrnó, prohlásit *melodii* (v našem smyslu ovšem) za její hlavní a podstatnou kvalitu. Opírajíce se o naše schéma, můžeme právě se vzhledem k melodii rozeznávat tyto tři případy:

1. *Žádný* z hudebních hlasů není patrnější melodií. Takovou hudbu chápeme jen jako sled akordů, je to hudba *čistě harmonická*. Příkladem je impresionistická zvukomalba.

2. *Jeden* z hudebních hlasů je význačnější melodií. Zpravidla to je svrchní hlas, nejlépe slyšitelný, ale může to být i některý spodnější (zpívá-li např. basista), jenž ovšem je pak hořejškem poněkud kryt. Ostatní hlasy chápeme tu, jako předešle, jen jako sled akordů, jenž se nám však teď jeví jako „*harmonický průvod*“ řečené melodie. Takovou hudbu nazýváme *homofonní* (což znamená tedy: jednomelodickou).

3. Vedle této jedné melodie obsahuje hudba ještě další melodii. Je však nutné, aby tato druhá melodie nebyla pouhou kopií první, jdouc s ní např. v rovnoběžných terciích či sextách. Takové dva „spojené hlasy“ pokládáme za *jednu* melodii a hudbu, jež více melodií nemá, též za homofonní. Je-li však druhá melodie aspoň částečně samostatná, mluvíme o hudbě *polyfonní* (mnohomelodické). Je zřejmé, že takových samostatných melodií může být ještě více než dvě. Jejich současné chápání je ovšem pro nás čím dál obtížnější, protože musíme rozdělovat svoji pozornost; krajní mezí je polyfonie čtyřhlasá až pětihlasá. Rozumí se, že i polyfonická hudba může mít též hlasy, jejichž význam není melodický, nýbrž jen harmonický (zvláště bas).

Ptáme-li se teď, stále z hlediska technického, jaké jsou *specifické útvary dramatické hudby* (vokální ponecháme stranou) plynoucí z její mnohohlasosti, lze uvést tyto:

1. *Zpěv a orchestr*. Poměr mezi zpěvem a orchestrem je ve zpěvohře zcela zvláštní, zásadně odlišný od hudby vokální. Především už tím, že obě složky jsou přes svou hudební jednotu prostorově značně odděleny: vokální hlas slyšíme z jeviště, kdežto instrumentální hlasy (až na výjimky, kdy hrají hudebníci i na scéně) vznikají v prostoru určené orchestrálními hráčům mezi jevištěm a hledištěm, zpravidla snížené, ne-li dokonce kryté. Hlubší rozdíl je však v tom, že zpěv herců má přímý smysl obrazový, speciálně *dramatický*, neboť *představuje* hlasový projev *dramatických osob*, jež současně vidíme na jevišti jednat. Naproti tomu hudba v orchestru má sice též poslání obrazové, ale to je právě při dramatickém díle mnohoznačné, protože se může týkat jak dušermalby dramatických *osob*, tak zvukomalby v tom širokém slova toho smyslu, v němž jsou zahrnuty i motorické a optické kvality, vůbec celá nálada *scény*. Cítíme tedy úkol orchestru jako abstraktnější než úkol zpěvu, jenž je pro nás *přímo navěšen* na určité optické jevy, tj. dramatické osoby, kdežto pro orchestrální hudbu si tento optický předmět teprve na scéně hledáme; i když jej pak — po svém mínění — nacházíme, zůstává na této hudbě vždy něco z charakteru „ne-věcnosti“, jenž je příznačný pro všechny naše sluchové vjemy. Ty totiž chápeme až nepřímó jako projevy „něčeho“, kdežto vjemy optické *pojímáme* rovnou jako „něco“. Dokladem toho je uvedený kdysi tajemný dojem mluvy — a tedy také ještě častějšího *zpěvu* — *za scénou*, kdy si osobu jen přimýšlíme.

O poměru mezi zpěvem a orchestrem v opeře bylo psáno mnoho rozličného.* Úkol orchestru srovnáván byl např. s úkolem chóru v antické tragédii; tím ovšem není řečeno nic určitého, neboť poslání chóru se historicky měnilo a jeho počáteční vývoj je hypotetický. Nadto chór disponoval slovem, pročež byl schopen filozofických reflexí,

kdežto hudba sama nemůže vůbec filozofovat. Jindy zdůrazňován „metafyzický“ úkol orchestru. My sami jsme upozornili, že přímý (nikoli tedy asociativní) účinek hudby na naše city má ráz mimolidský, ale to je prostě proto, že budí city hudební, jichž obsahem jsou vztahy reálných tónů, což zajisté není nic metafyzického. Nadto jsme ukázali, že právě obrazová hudba, a speciálně hudba dramatická má tendenci tyto city co nejvíce zlidštit — to je právě požadavek principu dramatickosti.

Co se týče umístění melodie v tomto soubytí zpěvu a orchestru, lze rozeznávat tyto případy:

a) *Melodie je ve zpěvním hlasu*, orchestr je jen harmonickým průvodem; *celek je tedy homofonní*. To je případ velmi častý zvl. v starších operách a rozhodně nejjednodušší, zvláště je-li i řečená zpěvní melodie prostá. Technicky, tj. *hudebně*, je tu *orchestr podřazen zpěvu*. Tento poměr bývá prohlašován za jakýsi operní zákon, nebo aspoň postulát, odůvodněný tím, že i v opeře je dramatická osoba hlavní věcí. To je sice pravda, ale z toho neplyne, že i její zpěv musí být vždy hlavní věcí; přestože obsahuje text, je, jak víme z kapitoly páté, jen jednou složkou této osoby, vedle jejího zjevu, a zvláště i hry, jež dokonce trvá stále, v souvislosti, kdežto hlasový projev je přetržitý, umlkáje leckdy i na delší dobu. Řečený postulát plyne jednak z přecenění textu v dramatech, jednak ze zaměňování hudby dramatické s hudbou vokální. Obrazově, tedy *dramaticky*, je i tu orchestr zásadně *souřadný* se zpěvem, protože může být a bývá nositelem dramatické charakteristiky harmonicky, rytmicky, dynamicky a instrumentačně (např. průvod disonantní neb konsonantní, klidný nebo synkopický, silný neb slabý, v trombonech nebo v tremolu smyčců atd.).

Jako *zvláštní případ*, hojný též v starších operách, třeba uvést ten, kdy *ani zpěvný hlas* není souvisle melodický, skládá se nanejvýše z melodických útržků. To je tzv. „*recitativ*“, v nejprimitivnější formě „*secco recitativ*“, s pouhými akordy průvodními, přidělovanými „*cembalu*“. Byl v opeře užíván na místech dramatických, a to v dobách, kdy se považoval za vhodný předmět pro hudbu jen projev lyrický. Nynější recitativ, při vzrušené řeči užívaný, je v orchestrálním průvodu bohatší.

b) *Melodie je nejen ve zpěvu*, ale současně i v orchestru, a to ovšem nikoli táž, což by znamenalo jen zesílení (nebo paralelní zdvojení) melodie zpěvní a jako opora pro zpěváka je běžné. Může to však být její imitace (např. o takt později) nebo vůbec melodie jiná a může jich být v orchestru i více; *celek* je zkrátka *polyfonní*. V tomto případě je orchestr i *hudebně souřadný* se zpěvem; jeho dramatické posláni pak

bývá velmi významné a rozmanité, o čemž dále. K přímé hudební i dramatické převaze orchestru nad zpěvem — nikoli ovšem nad celkovou akcí herecké postavy i dramatické osoby — dochází, je-li zpěv pouze recitativní, kdežto orchestr melodický. To byl tzv. „obligátní recitativ“ starší opery, jež je v novější opeře pravidlem. Jím zmírnil se přílišný hudební rozdíl mezi melodicky chudým recitativem a bohatou árií (duetem atd.) starší opery; neboť, je-li rozdíl mezi zpěvem melodickým a recitativním (s četnými ovšem přechody) dramaticky nutný, zůstává aspoň orchestr *souvisle* melodický, což se označuje heslem „*prokomponování*“ opery. Tento úkol orchestru vyniká zvláště tam, kde zpěv na chvíli umlká; tu je orchestr jediným hudebním mluvčím dramatické akce scénické. Zdůraznit ještě dlužno, že melodie zpěvní, celé nebo úryvky z nich, přecházejí zhusta do orchestru, čímž se tvoří nejen vzájemná jednota hudební, ale i dramatická. Tyto melodie byly původně spojeny s textem zpěvu, pročež se z nich takto stávají vlastně „*autorizované citace*“, nejen „*reminiscence*“, ale dokonce (jsou-li splněny vytknuté námi podmínky), i *příznačné motivy* (jako příklad uvádíme známý zákaz Else z Wagnerova Lohengrina „*Nie sollst du mich befragen*“).

2. *Mnohohlasý zpěv*. Současné hudební hlasy jsou pro hudebníka tak zřetelně odděleny, že je dobře možno slyšet popřípadě i *zpívaný jejich text a porozumět* mu. To je neocenitelná přednost zpěvohry, připouštějící, aby se i více herců než jeden vyjadřovalo hlasově *najednou*. Z hlediska dramatického znamená to takovou řadu možností, že se tím struktura zpěvohry pronikavě a *specificky* liší od struktury činohry. Dramatická polyfonie, o níž jsme mluvili v kapitole třetí, obohacuje tak svoji názornou složku optickou o složku akustickou, dokonce i s jejím ideovým obsahem, daným textem.

Námítka, že se v životě nemluví *najednou*, je stejně nesmyslná jako dříve uvedená, že se v životě nezpívá. Ostatně se mluví tak aspoň ve vzrušených situacích, jenže je z toho chaos, což *jediné* omězuje, jak víme, tohoto druhu mluvu v činohře. Z výkladů o principu zveřejnění (kapitola VI) víme, že herci smějí a mají projevovat obecně i myšlenky osob, jež představují, je-li toho dramaticky třeba. V činohře, mluvice, mohou tak činit jen každý zvlášť (monolog, mluvení stranou), ve zpěvohře, kde zpívají, mohou tak činit *také najednou*, neboť jejich osoby myslí zajisté současně. Na libretistovi, autoru operního textu, je, aby dovedl nalézt dramatické situace, jež by se pro to nenu-

ceně hodily, a stejně i pro hlasové projevy davové, jimž se ve zpěvo-
hře nekladou žádné meze. Co se dramatického významu týče, pouka-
zujeme jednak na to, co jsme pověděli o ansámblu a sboru v kapitole
VI i VII, jednak na úvahy příští.

Z technického stanoviska lze rozeznávat jednak *hudební ansámbly*,
složený ze zpěváků sólistů (dueta, terceta atd.), jednak *hudební sbor*,
složený ze zpěváků chóristů. První je častěji polyfonní než homofon-
ní, druhý zase častěji homofonní (ba i jen harmonický) nežli polyfon-
ní, není-li ovšem z dramatických důvodů rozdělen. Protože současný
zpěv je rytmicky dokonale určen přísnou vazbou časovou (prakticky:
taktovkou dirigentovou), má skladatel současně nebo posloupně za-
znění slabik v různých hlasech zcela ve své moci. Je tedy možné, aby
se zpívalo až do detailu (tj. právě do slabik) současně, např. v duetu
dvou sólových hlasů (známé rovnoběžné tercie, ale též unisono) nebo
v akordickém sboru. Tu je však třeba, aby byl *text* *týž* (nebo jen málo
změněn), protože v souzvuku splývají souhlásky slabik, jsouce zvuky
nehudebními, čímž se text stává nezřetelným. Při melodické polyfo-
nii, kde každý hlas má svůj rytmus, popřípadě i nástup jeden po dru-
hém, mohou být texty různé. Shoda neb rozrůznění hudební kores-
ponduje tu se shodou neb rozlišením dramatickým.

Co se týče poměru orchestru k mnohohlasému zpěvu, je důležité
především to, že vícehlasý ansámbly, a tím spíše sbor může být *sobě-
stačný*, takže se obejde bez orchestru, jenž tu umlká. Tak vznikají pře-
krásné momenty, obzvláště sborové (tzv. „a capella“, bez průvodu;
srov. modlitbu davu před revolučním výpadem v Auberově Němě
z Portici) nebo sboru s ansámblem dohromady. Zpravidla ovšem dru-
ží se orchestr nejen k skrovnějším na počet ansámblům (zvl. k due-
tům), kde pak platí v zásadě to, co jsme pověděli ve stati předešlé, ný-
brž i k velikým a hromadným. Mnohdy zesiluje a podporuje jen zpěv-
ní hlasy, jindy však přináší i své vlastní, buď v drobném (všeliké
figurace, často motivické) nebo ve velkém, tj. souvislými samostatný-
mi melodiemi, spínajícími celek (tak činí např. Smetana širokou kan-
tilénou houslí). Takovýto „ansámbly a sbor“ s orchestrem, spojující
všecky hudební prostředky k jednomu dramatickému konci, patří
k nejmohutnějším útvarům, jichž je dramatické umění schopno.

* *
*

Tvorba dramatického skladatele. Zdálo by se věru, že sklada-

tel komponující libreto své opery počíná si v principu tak, jako sklada-
tel komponující nějakou báseň: oba hledí složit hudbu, jež by co
nejlépe charakterizovala *daný text*. Ba i skladatelé sami jsou tohoto
minění. A přece je mezi oběma druhy kompozice právě *principiální*
rozdíl a řečené minění je správné jen pro skladatele vokálního. Pově-
děli jsme již tolik v předešlých kapitolách o významu dramatického
textu pro dramatické dílo, že můžeme rovnou pronést zásadu určující
specifické zaměření dramatického skladatele:

*Dramatický skladatel nekomponuje dramatický text, nýbrž dramatic-
ké situace.* Rozumí se, že musí vyjít od textu svého libreta, ale nesmí
při něm *zůstat*. Tento text mu je jen podkladem a směrnicí pro to, aby
si ve své fantazii dobře a plně představil dramatické výjevy v jejich
změně a sledu, jak je herci, představující dramatické osoby, vytvářejí
— a *to teprve* komponuje. Ovšem že jmenovaný text je i v této sklada-
telově vizi *obsažen*, ale jen jako *jedna* jeho *složka*, totiž vokální; pro
jeho *hudebně* dramatickou koncepci je text významný jen tehdy, když
se *jim* mění dramatická situace, tedy jen nepřímou. — Vše, co následu-
je, bude jen rozbor a výklad svrchu psané zásady, již nazveme *hudeb-
ně dramatickým principem*.

Předpokládá se tedy *hudební nadání* u skladatele jako (teoreticky)
samozřejmé, musíme vyšetřit, oč musí mít *navíc*, aby mohl být s úspě-
chem skladatelem *dramatickým*. Navážeme na to, co jsme vyložili
v IV. kapitole o tvorbě dramatikově proti básníkovi. Protože až na
řídce výjimky je skladateli dramatický text dán jako libreto jiného au-
tora, je první podmínkou pro něho *schopnost „divadelního čtení“*, jak
jsme to nazvali v citované kapitole, o níž se teď opřeme.

Skvělý příklad Wagnerův vedl k mínění, že dokonalá opera může vzniknout jen teh-
dy, je-li skladatel sám sobě libretistou. To je absurdní, neboť pak by obdobně měl vo-
kální skladatel být i tvůrcem básnického textu a režisér činohry jejím autorem. Čerpá-li
umělec podnět k své tvorbě z děl z jiného oboru, předpokládá to jeho *smysl* pro tento
jiný, cizí obor, ale nikoli ještě schopnost také v něm *tvůřit*. To platí i tehdy, když spojí
obě díla, cizí i vlastní, v jedno. Případy, kdy umělec má několikrát nadání tvůrčí, exi-
stují sice, ale jsou řídké a zpravidla nevyrovnané. Wagner sám byl hudebník a básník,
vedle toho pak měl *smysl* spíše divadelní než speciálně dramatický; o tom svědčí četná
a rozsáhlá místa vyprávěcí a reflexivně filozofická v pozdějších jeho dílech, jež by byl
dramatik básníku škrtl, protože působí často nesmírné stagnace dramatického děje.

*Schopnost „divadelního čtení“ má operní skladatel společnou
s hercem, a zvláště s režisérem, neb i jemu jde o celek všech osob. Tak*

jako režiséru, není ovšem ani jemu třeba, aby vizi dramatické osoby dovedl také skutečně ztělesnit. Ba není ani třeba, aby si hercův výkon představoval po stránce optické; zato je *nutné*, aby si jej představil co nejzřetelněji a nejpodrobněji po stránce *akustické a motorické*, neboť *ty zhudebňuje*. Je *výhodné*, obsahuje-li jeho dramatická vize scénické kvality ne-li statické, tedy aspoň kinetické, krátce to, co je úkolem režiséra-scénika. Víme např. o Gluckovi, že při kompozici opery mívál po pokoji rozestavené židle jako dramatické osoby. Je však *nezbytné*, aby si skladatel co nejživěji představil *kvality dramatické, jak dynamické, tak agogické*, jejichž koncepci jsme označili jako úkol režiséra-dirigenta, neboť *tyto kvality musí svou hudbou sám vytvořit*.

Již při výkladu o „přísné vazbě časové“, platné pro reálný dramatický děj (viz konec kap. VI) upozornili jsme, že stejnou, ne-li ještě přísnější vazbu časovou má hudba. Volba tempa je při hudební skladbě v celku i v podrobnostech velmi choulostivá věc a jen trochu větší odchylky od „pravého“, tj. autorského tempa ji přímo pokazí, protože jí vnutí pohybovou formu jí nepříslušnou a protismyslounou. Mezi časovou formou dramatického děje a hudby je však veliký rozdíl, týkající se jejich *fixace*. Dramatický děj nelze totiž po stránce časového jeho průběhu objektivně fixovat, leda povšechnými slovy (rychle, mírně, vlekle apod.); režisér musí se spokojit tedy jen subjektivní fixací jeho v paměti svých herců, kteří se při zkouškách naučili tak a tak děj provádět. Naproti tomu časový průběh hudby je fixován notami, nejen v sledu, ale i v jeho rychlosti, protože je časovou platností not metrizován. Na pohled znamená to sice jen přesné určení relativní rychlosti, kdežto absolutní je dána až „tempem“. Ale to je právě zvláštností hudby, že toto *tempo*, i když je skladatelem stanoveno výrazy tak obecnými, jako jsou svrchu jmenované (např. *allegro, moderato, lento* aj.), je *pouhou hudební strukturou* skladby určeno tak dokonale, že připouští jen malé odstíny.

Operní skladatel, charakterizující *reálný dramatický děj* uměním *takto citlivým* k časové rychlosti svého průběhu, nadto pak jím samým v partituře fixovaným, nemůže se tudíž spokojit jen charakteristikou obsahovou, citovou a snahovou, nýbrž musí respektovat i časovou stránku děje, tj. *změnu* jeho síly i rychlosti. To však není než „dramatická forma“ díla, dynamická i agogická, jejíž vytvoření jsme v VI. kapitole prohlásili za úkol režiséra-dirigenta. *Operní skladatel anticipuje tudíž režiséra v jeho první funkci* tím, že *vytváří dramatickou formu* díla *časovou formou své hudby* a spolu ji *fixuje* svým notovým zápisem tak

dokonale, že ji nelze při skutečném provedení než *nuancovat*. To provádí pak samozřejmě výkonný umělec řídící hudební výkon a tím uskutečňující spolu s časovou formou hudební též dramatickou formu celkovou; to je *dirigent orchestru*, zároveň tedy *dirigent celého představení*.

Funkce činoherního „režiséra-dirigenta“ přenáší se tedy ve zpěvo- hře v poslední instanci na *dirigenta zpěvohry*, jenž tu je zástupcem skladatelovým. Právo *nuance*, jež jako každý výkonný umělec má (a v tom je *jeho* tvůrčí čin), uplatňuje však, na rozdíl od dirigenta koncertního, osobitým pojetím časové formy nikoli podle pouhé hudby, nýbrž i podle *dramatické situace* — tedy zase tak jako autor skladatel, řídě se též principem dramatickosti jako nejvyšší instancí.

Tvůrčí činnost operního režiséra omezuje se tudíž ve zpěvo- hře jen na druhý úkol, vytvořit scénickou formu díla, tedy na funkci *režiséra-scénika*, v níž se neliší — aspoň zásadně — od téže funkce režiséra čino- herního, leda že je následkem přísné vazby časové *vázán hudbou* též v kvalitách kinetických a variabilních.

Rozpomeneme-li se na to, co jsme výše pověděli o zpěvu jakožto „zhudebněné mluvě“ hercově, vidíme, že *operní skladatel anticipuje též herce v jeho projevu hlasovém* tím, že *vytváří* zvukovou formu tohoto projevu v zpěvním hlase a *fixuje* ji ve výšce i v rytmu (časovém prů- běhu vůbec) svým notovým zápisem tak dokonale, že ji provádějící herec nemůže zase než jen *nuancovat*. Zpěvoherní herec je tedy, pokud se hlasové stránky jeho „postavy“ týče, na rozdíl od herce čino- herního výkonným umělcem, tedy skutečný „zpěvák“, jak se mu ostatně říká; ovšem je to jen jedna složka jeho tvorby, pro niž nesmí zapomenout ani on, ani obecnstvo, že celkově je *herce* (tedy zpívající herec, herec-zpěvák). Právo *nuance* pro tento hlasový projev, tedy pro zpěv, uplatňuje však, na rozdíl od zpěváka koncertního, *hereckým* po- jetím svého zpěvu, jenž musí být *v stálé jednotě* s jeho hereckou „po- stavou“. Co to znamená, víme z úvah V. kapitoly o herecké postavě a o logice hereckého myšlení, na něž odkazují. Jen *nuance* výšky jsou vyloučeny, protože odporují tonálnosti hudby; herec-zpěvák nesmí samozřejmě pít — falešně. Po některých stránkách (v tónu, arti- kulaci, výrazu vůbec) je však tak svobodný, jako herec činoherní, jsa spíše jen usměrněn než určen poznámkami skladatelovými, jež bývají hojnější než obdobné poznámky v čino- hře.

Nicméně — celkem vzato — má pro svůj zpěv *jen* toto právo nuan-

ce; v hrubém je vázán skladatelem. Z toho však plyne zásadní důsledek pro jeho koncepci herecké postavy vůbec, ovšem jen po její stránce dynamické, nikoli statické (tj. zjev a oblek). Herec činoherní koncipuje *svobodně* jak slyšitelnou mluvu, tak viditelnou hru své postavy, usměrniv se pouze abstraktním textem autorovým, a ovšem musí koncipovat obojí jako jednotný celek. Herec operní má také koncipovat svou postavu, ale jeho hlasový projev je *určen* skladatelem v zpěvním partu. Nikoli teprve on, nýbrž již skladatel to byl, jenž se pro tuto (a ovšem jen pro tuto) složku jeho výkonu usměrnil dramatickým textem.

Protože *jednota* herecké postavy musí být zachována, plyne odtud, že i koncepce *hercovy hry* musí se řídit tímto zpěvním partem a že je jím *značně vázána*, zejména co se *časového průběhu* týče. Tak např. je známo, že meze rychlosti v zpěvu jsou mnohem širší než v mluvě a že velmi hojně, takřka běžně, se zpívá mnohem pomaleji než mluví (v komických operách nalézáme ovšem zase příklady krajně rychlého zpěvu, skoro víc než lze mluvit). Z toho plyne, že i rychlost průvodní *mimiky* musí se přizpůsobit rychlosti zpěvu, a být tedy zpravidla mnohem pomalejší v operě než v činohře. Svými vrcholy, akcenty, pomlkami atd. dává zpěvní hlas opernímu herci poukazy, aby tam a tam — přesně — provedl potřebné průvodní gesto (jaké, rozhodne si ovšem herec sám).

Ale na tom není dosti. Z úvahy o mnohohlasosti hudby víme již, že také orchestr účastní se charakteristiky dramatické osoby, a to jak ve spojení se zpěvem, tak leckdy bez něho. Musí tedy koncipovat zpěvák hru své postavy i podle orchestru, ovšem jen tehdy, ví-li, že se vztahuje k dramatické osobě jím hrané, a tu zase je *vázán* časově, v rychlosti hry, v časovém umístění gest a jiném. Už z toho je patrné, že operní herec musí si vytvořit koncepci své postavy nejen na podkladě svého zpěvního partu, ale i podle orchestrální hudby, jež zaznívá při jeho přítomnosti na jevišti, protože tehdy, nezpívá-li, aspoň hraje.

Zdálo by se, že vylíčená vazba operního herce je trochu přílišná u srovnání s hercem činoherním. Ale především netýká se kvalitativní stránky jeho hry, v níž je i zpěvoherní herec tak svobodný jako činoherní, liše se od něho jen tím, že usměrňuje svou koncepci nejen textem, ale i hudbou k jeho dramatické osobě se vztahující, o čemž dále. Za druhé pak je uvedená vazba časová na prospěch celku, jež zdokonaluje nejen co do souhry, ale zvláště v dramatické formě tak, jak je vůbec možno. Za to třeba děkovat právě hudební složce díla, skladatelem utvořené a fixované. Všední pro koncertní hudbu fakt, že dirigent *řídí* skladbu i při jejím provádění, nejen na zkouškách, že určuje tempo i je-

ho změny, že dává tzv. „nástupy“ hráčům i zpěvákům atd., stává se tak při zpěvohře svrchovaně významnou věcí. Kdežto činoherní „režisér-dirigent“, jak jsme napsali na konci kapitoly VI, premiérou díla počínajíc *zmizí*, operní „dirigent-režisér“ *zůstane* a řídí všechna představení, reprodukuje dramatickou formu skladatelovu v osobním pojetí.

Operní dirigent, jenž nemusí teprve přejímat po své vůli *též* funkci režiséra-dirigenta, protože z přirozené povahy svého úkolu jím je, má tedy *povinnost* všimát si nejen zpěvní, ale i herecké stránky výkonů svých „zpěváků“ a upozorňovat je již na zkouškách na místa, kde na nich hudba sama to neb ono požaduje; neboť kdo zná lépe celou partituru opery než on? A jako jim dává *i při představení* znamení, kdy nastoupit se zpěvem, má jim dávat též smluvené nástupy pro významnější hudbou žádané momenty mimické, zvláště když nezpívají: důležitá gesta nebo činy jako reakce na hru druhých, objevení se na scéně nebo zmizení atd.; všude tam, kde záleží na okamžiku, kdy se má s tím neb oním nastoupit. Vždyť čte to vše jasně ve své partituře. Jako příklady uvádím: mimiku Walterovu v úvodní chrámové scéně Wagnerových Mistrů pěvců; vstup Debo-ry v III. aktu stejnojmenné opery Foerstrovy (s disonantním nástupem basů); zmizení Miladina na samém konci II. jednání Smetanova Dalibora (s náhlým nástupem fortissima v orchestru) atd. Samozřejmě určuje dirigent jen „kdy“, nikoli „jak“ takové mimiky, což je věcí hercovou, a totéž platí i o způsobu zpěvu, pokud se netýká časového jeho průběhu. Neboť i tu má dirigent uznávat individuální pojetí zpěvákovo, pokud ovšem nejde o pojetí zcela pochybené, zvl. o osobní i obecné zlozvyky a manýry pěvců (táhnutí melodií, koruny). Platí tu zcela totéž, co jsme na konci VI. kapitoly pověděli obecného o „úkolů režisérově“. Také dirigent opery má mít právo volit si své zpěváky, a protože má vůbec svůj dirigentský úkol usměrnit dramaticky, má přihlížet též k osobitosti výkonů u zpěváků jím zvolených, zkrátka zase „myslit ve svém materiálu“, nejen hudebním, nýbrž i hereckém.

Z vylíčeného pochopíme, že opera, dramaticky dobrá opera ovšem, už dávno (řekněme od dob Gluckových) objevila a prováděla to, oč usiluje teprve současná režie činoherní: zákonitou formaci mluvy (význam její rychlosti, síly, přestávek, melodického spádu atd.) a zákonitou výstavbu dynamickou i agogickou ve hře herců vůbec. Opera, jež byla v dřívější epoše dramatického naturalismu v opovržení činoherníků, mohla by teď být jejich učitelkou.

Vytknuvše takto dva důsledky „hudebně dramatického principu“, podle něhož skladatel tvoří a jež jsou *specifický* rozdíl v tvorbě operního herce-zpěváka (jinak shodné s tím, co obsahuje kapitola V) a přenesení *prvního* úkolu režisérova (konec kapitoly VI) na operního dirigenta-režiséra, obrátíme se stručně k *psychologii hudebně dramatického tvoření*. Již z uvedeného dříve hudebně dramatického principu vysvítá, že *koncepce a invence operního* skladatele musí být *dvojitá*.

Skladatel vokální inspiruje se textem *přímo k hudební* koncepci; potřebuje tedy jen *invenční hudební* (rozumí se, že i vnímavost pro poezii, již možno považovat za znak všeobecné inteligence). Skladatel dramatický inspiruje se též textem, ale ke koncepci *dramatické*, k čemuž tedy potřebuje *invenční dramatickou* samu o sobě nehudební — asi tak, jako ji musí mít režisér-dirigent. Teprve touto svou *divadelní vizí*, tudíž prostředně, inspiruje se ke koncepci *hudební*, k čemuž ovšem potřebuje *hudební invenční*. Zajisté často probíhá v tvůrčím aktu obojí koncepce v souvislosti, ale dramatická musí být napřed a hudební z ní následovat.

Zle je s operním skladatelem, který skládá hudbu *bezprostředně* z textu (ovšem, má-li dramatický instinkt, neuvědomí si snad leckdy ani, že jeho kompozice je zprostředkována divadelním pojetím textu). To je pak pouhá hudební ilustrace textu, a i když je nejen hudebně dobrá, ale i charakteristická, takže se nám při hraní z partitury (nebo z klavírní úpravy) líbí, při divadelním představení její účinek *zklame*. Tvrdí se někdy, že ta a ta opera „má za svůj dramatický účinek děkovat jen svému libretu“. To je názor zholo diletantský, pochodící ze známého nám „textového zaměření“ na dramatické dílo. Dramatické kvality textu jsou, jak víme, jen latentní: *dělají je herci s režisérem*. Ale skladatel, jak víme, anticipuje na dobrou půlu jak herce, tak režiséra. „Nepokazi-li“ skladatel dramatický text svou hudbou, je to tolik, jako když jej — v činohře — „nepokazi“ herci a režisér, tj. znamená to, že jeho hudba je dramaticky dobrá. Jaká je po stránce čistě hudební, je jiná věc. V operní tvorbě je mnoho děl dramaticky lepších než hudebně, pročť žijí na divadle (opery Lortzingovy); jsou ovšem též díla lepší hudebně než dramaticky a ta nejsou na repertoáru, leda výjimečně, z piety, tak jako tzv. knižní dramata. Je-li ovšem libreto dramaticky slabé (ve smyslu naší definice z konce IV. kapitoly), ne-li zmatené, nesvede s ním mnoho ani dobrý hudební dramatik, leda v podrobnostech; tragické doklady toho jsou Mozartova Kouzelná flétna, Weberova Euryantha a Smetanova Čertova stěna.

Na „básnickosti“ díkce *dramatického* textu záleží tedy ve zpěvohře snad ještě méně než v činohře, vyjímajíc leda místa lyrická (tedy nedramatická), jež mají tvořit oddechy v dramatickém ději. Stačí ukázat v tom směru jen na Smetanovu Prodanou nevěstu. Tím zajisté nechceme říci, že by umělecky nebyla poetičnost žádoucí; ale dramaticčnost má primát. Je *conditio, sine qua non*.

Jako koncepce dramatikovy (viz kap. IV) jsou i koncepce skladatelovy dvojí: podrobné a povšechné. Pro *dramatické* dílo jsou *rozhodující* koncepce *povšechné*, protože *ty* zachycují dramatickou formu určité situace nebo jejich sledu. Tak např. ví již skladatel, že hudba této situace bude tichá, ale rychlá, že bude jen v smyčcovém orchestru, že bude v ní tento rytmus jako základní, že v ní bude nenáhlé crescendo, že

nastoupí něco vážného v plné síle nástrojů plechových atd. — ale neví dosud, co to (melodicky) bude. Jindy zase ví napřed už melodicko-harmonickou stavbu místa, do níž umístí až později ostatní details, třeba i recitativní úryvky zpěvního dialogu atd.

Krásným dokladem je Mozartův dopis otci o povšechné gradační koncepci *Osminovy F-dur* árie z I. aktu *Únosu* ze serailu, líčící Osminův svár s Pedrillem (cituji zkráceně): „Její zdánlivé zakončení ‚Tož při bradě prorokově‘ je sice v témž tempu, ale v rychlých notách; protože pak Osminův hněv stále roste, musí následující *Allegro assai* být v docela jiném taktu a tónině. Neboť člověk ve vzteku překročí všechny řád — a tak tedy i hudba. Proto jsem volil (pro ně) tóninu sice příbuznou k *F-dur*, ale nejbližší, tj. *d-moll*, nýbrž vzdálenější *a-moll*.“

Co se týče koncepcí *podrobných*, jsou to malé hudební nápady, většinou melodické, ale i harmonické a instrumentační, vynořující se *vždy* ve spojení s určitým momentem nějaké dramatické situace, buď spolu se zpěvem (také jen zpěvní), nebo bez něho. Jejich zvláštností je zase, že se nerodí v pořadu dějem daném, nýbrž na přeskáčku, hned ze začátku, zase z konce nebo odněkud z prostředka, předpokládajíc ovšem, že skladatel zná už dostatečně celé libreto. Často stává se mu při souvislé kompozici třeba prvního dějství, že se mu najednou, aniž na to myslí, vynoří taková dvojité koncepce z dalšího aktu. Vztahuje se skoro vždy k dramaticky významnému okamžiku; proto napadne např. spíše konec výjevu neb aktu než začátek. Není to také vždy jen vrchol, ale též oddech jako uzel mezi dvěma situacemi. Že se tento nápad stává zhusta příznačným motivem nebo aspoň reminiscencí, je psychologicky, jak už víme, pochopitelné.

Uvedu tu doklady ze své vlastní tvorby. První, co mne napadlo z mé opery *Vina* dlouho před počátkem souvislé kompozice, byl moment asi z polovice třetího dějství, kdy Mína v mrazivě strnulé chvíli vyznává svou *vinu* matce a bratrovi. Byla to zpěvní melodie jejího vyznání („Jsem padlé, nečistě děvče . . .“) spolu s orchestrální hudbou, jež se pochopitelně stala motivem „viny“, postupujícím pak celou zpěvohru, ovšem v četných *variantách*, jež tedy posluchač dila slyší dřív než *původní* formu, což je v souhlasu s dramatickou ideou díla. Ještě větší časové přehození kompozice bylo při *Preciézkách*. Chtěje složit operu komickou, četl jsem pozorně a s tímto zaměřením řadu veseloher, zvláště Molièrových. Tenkrát mi napadl jakýsi malý andantinový motiv. Když jsem se pak rozhodl později přece jen pro kompozici *Preciézek* a překládal si tu to veselohru, poznal jsem, že tento motiv „patří“ k okamžiku, kdy se přestrojený *Mascarille* setká s *preciezkami*. To mne zaujalo tak, že jsem vůbec odtud — tedy asi od třetího díla — začal kompozici a teprve po dokončení tohoto dlouhého výjevu (ve třech vrátil se k začátku, jenž je celý vlastně jen expozicí k tomu.

Případy, že užil skladatel při kompozici opery staršího svého hudebního nápadu,

jsou velmi hojné; možnost toho je dána právě ideovou bezobsažností hudby, takže stačí, charakterizuje-li tato hudba citově a snahově dramatický moment, pro nějž se užije. Zajímavé doklady pro to poskytuje Smetanův zápisník motivů. Nacházíme tam např. melodii z října r. 1862, k níž si Smetana připsal „sbor (k) veselohře“ a jíž užil teprve po skončení Braniborů (tedy po dubnu 1863) v Prodané nevěstě pro vstupní sbor „Proč bychom se netěšili“. V téměř prvním výjevu Prodané nevěstě užil i taneční melodie (v klarinetu, pak v houslích) charakterizující lidovou muziku („Pojďte s námi“), již složil už r. 1849 v klavírních Svatebních scénách. Je ovšem radno, aby bylo použito skutečně jen motivů, jež by se daly formálně zpracovat podle dramatického děje, a nikoli delší hudby, mající už vlastní pevnou formu.

Od dob geniálního dramatika Webera, otce „příznačného motivu“, nabýval tento hudebněideový prostředek čím dále větší váhy v opeře, takže lze mluvit o skutečné „práci“ s ním v moderní opeře, v níž se jej užívá důsledně s průběhem dramatického děje. Nikoli tedy pouze podle textu: je význačné, že už proslulý Samielův motiv v Čarostřelci je použit poprvé v monologu zoufajícího si Maxe tam, kde se Samiel *pouze objeví* v pozadí scény, beze zmínky v textu. Skladatelova práce s příznačnými motivy, jež, podle předešlého, má často již předem hotovy, nemá však jen význam dramatický, nýbrž i čistě hudební, neboť se jimi tvoří tematická (myšlenková) forma hudební, *sjednocující hudbu* celé opery, byť podle dramatických zřetelů.

Krásně to vyjádřil Smetana v dopise Čechovi, kde se brání proti škrtům v Hubičce: „Zrovna tato místa, jež se mají vynechat, jsou důležitá, zvláště že na předešlé motivy se vztahují. Toť právě jednotný styl, který . . . kdyby vynechán byl, nic v opeře mé by nechal, co by se mohlo jmenovat stylem, neb potom se zpívají čísla v jejich rozmanitostech, a ne v jejich jednotě.“

Je to zvláště hudební polyfonie, jež dává skladateli bohaté možnosti k práci s příznačnými motivy. Především je lze spolu současně *kombinovat*, což má vždy odpovídající tomu dramatický význam (tak kombinuje např. Smetana motiv Libušin s Přemyslovým na konci I. aktu, kde lid s jásotem přijal její volbu, nebo motiv Šňáhlavův s Chrudošovým při jejich smíření atd.). Ale příznačné motivy melodické lze vpracovat do hudební polyfonie jako její hlasy, krátce jednat s nimi tak jako s tématy pouhé hudby. První užití takových „příznačných témat“, jak to lze jmenovat, je ve Wagnerově Tristanu, kdež ovšem užívá vedle toho i známé nám již metody citační a variační.

Úhrnem lze říci, že *dramatická originalita* skladatelova spočívá v tom, že *užil* určitých útvarů hudebních (někdy zcela obecných

a v hudbě běžných, protože elementárních) k charakterizaci určitého dramatického momentu nebývalým a ve své výstižnosti překvapujícím způsobem. Dramatická originalita je tedy v originalitě *relace* mezi představou hudební a dramatickou a třeba ji zásadně lišit od originality čistě hudební.

Z nepřehledného množství příkladů, z nichž leckteré jsou obsaženy i v předešlých našich rozbořech, uvedeme jen jeden, nápadný svou jednoduchostí v opeře jinak hudebně složité. Když v Straussově Elektře vstoupí po krátkém váhání Aigisthos, pobízen Elektrou, do domu, v němž na něho čeká mstitel Orestes, ozve se z ticha nabitého dramatickým napětím slabě *E-dur* glissando barvy od hlubokého *E* přes pět oktáv, kde je zachytí *pp* tremolo houslí. Hudebně je to všední věc, dramatický účinek je ohromný; originalita je v tom, že právě tohohle bylo užito pro tuhle situaci.

* * *

Zpěvohra byla definována jako dramatické dílo *spolutvořené* hudbou. To je víc než „charakterizované“ hudbou. Znamená to, že v hudbě samé, jakožto technické představě, jsou tytéž dva *základní útvary*, jaké nacházíme v technické představě herecké. Tam jsou to „herecká postava“ a „herecká spoluhra“; jim odpovídají „*hudební postava*“ a „*hudební spoluhra*“, členící se v „*hudební situace*“. Čím lépe jsou hudbou provedeny, tím je zpěvohra *dramatičtější*. Co je těmito pojmy rozumět?

A. *Hudební postava je úhrn veškeré hudby, jíž se charakterizuje určitá dramatická osoba*. Možno ji dělit na dvě složky, jež jsou tyto:

1. *Zpěvní úděl určitého herce zpěváka*, tedy tzv. „*zpěvní role*“, kterou dostává ke studiu, obdobná „textové roli“, jež ostatně je v ní úplně obsažena a kterou jsme již analyzovali v kap. IV. Opírajíce se o úvahy kap. V, pokud se týkají hercovy mluvy, jejímž paralelním projevem je zpěv, můžeme být teď stručnější.

Skladatel charakterizuje určitou dramatickou osobu již obecnou volbou typického *zpěvního hlasu*. Je známo, že obdobou „hereckých oborů“ v činohře jsou ve zpěvohře „pěvecké obory“, s dosti určitým určením hereckým, např. dramatický nebo subretní soprán, hrdinský nebo lyrický tenor, bas buffo atd. Je to jistě už vědomá charakterizace, proráží-li např. Mozart konvenci tím, že pro milovníka dona Juana volí baryton, nebo Bizet, jenž vášnivou Carmen píše pro mezzosoprán.

Působí-li tu často na volbu, že skladatel komponoval úlohu pro určitého, jemu známého zpěváka, je to zase dokladem pro to, že umělec myslí ve svém materiálu, a to co možná konkrétním. Tak skládal např. i Smetana (ba dokonce dodatečně) některé árie pro Palečka nebo pro Lva. Skladatel je na to zvyklý již z kompozice orchestrální, kde

musí respektovat nejen výškový rozsah, ale i technické zvláštnosti nástrojů. Také ve svrchu jmenovaných oborech pěveckých nejde jen o výškovou polohu a rozsah hlasu, nýbrž i o technické zvláštnosti. Tak třeba dramatický soprán je silnější, ale i těžší proti koloraturnímu, jenž je velmi pohyblivý, podobný flétně atd.

Ve statí o zpěvu jsme řekli, že zpěvní melodie, obdobně mluvním nápěvkům, jsou obecným výrazem určitých citů a snah. Pro dramatický zpěv musí se k tomu družít individuální charakteristika dramatických osob, do nichž se skladatel *předuševňuje*. Jde tu o osobní jejich nuance zpěvního výrazu, dané jejich stálými duševními rysy, na něž se musí skladatel zaměřit po způsobu herce. Musí tedy určitá zpěvní role mít přes svou rozmanitost, odpovídající různým situacím, určité stálé nebo aspoň převažující charakteristické rysy.

Tak je např. zpěvní part pohyblivého mluvky převahou rychlý a pln opakování frází i s textem (Rossiniho Figaro nebo Smetanův Kecál — „Všecko je hotovo“), part koketní dámy oplývá ozdobami a koloraturami (Mozartova Donna Elvíra nebo Rossiniho Rosina), kdežto party venkovanů jsou prostší (Mozartův Masetto) atd. Velmi krásně lze tuto individuální diferenciaci sledovat v *ansámblech* opery; zvláště mistrovské jsou v tom směru ansámblu Mozartovy a Smetanovy. Tak např. v Prodané nevěstě je v 3. scéně I. aktu prostá a klidná melodie manželů Krušinových („Vaše chvála mnoho platí“) kontrapunktována pohyblivým hlasem řečného Kecala („Není velký ani malý“). V ansámblu před poslední proměnou I. aktu Dona Juana zpívá vážný Ottavio výrazně a prostě, vášnivá Anna taktéž, ale prozrazuje se jedním výbuchem, kdežto lehkomyšlná Elvíra si koloraturně pohrává s tóny.

Z vylíčeného je patrné, že Janáčkova tzv. *nápěvková teorie* je dramaticky zcela pochopená. Žádá, aby se v opeře užívalo nápěvků, jimiž mluví venkovský („nezkažený“) lid. Ale těch by se mohlo užít zase jen pro dramatické osoby z lidu a jen pro duševní stavy a situace shodné s těmi, při nichž byly zapsány, což je užité úzké a nezaručené. Přeceňuje se tu, ba zvlučňuje dogmaticky národní ráz nápěvků lidových. Je-li např. autor opery Čech a píše-li na český text, jsou nápěvky osob, do jejichž charakteru i duševního stavu se vmýšlí, jistě též české — a nadto dramatické. Že je tato teorie též neumělecká, je jasno z toho, že značí krajní naturalismus; jde tu o jakési hudební fotografie, jež nemohou být víc než pouhým studijním materiálem.

2. *Orchestrální hudba tuto dramatickou osobu zřejmě charakterizují*, ať spolu s jejím zpěvem, či bez něho. Která hudba to je, nelze obecně s určitostí říci; nutno to rozhodovat v konkrétních případech zvláště a úsudek není vždy stejně zaručen. S velikou přípustností lze to tvrdit pro tyto případy:

a) Hudba, jež provází *sólový projev* určité dramatické osoby. To

jsou naurčito árie starších oper, leckdy však i části duet neb vůbec ansámblů, zkrátka všechny jen trochu rozsáhlejší partie, kde přejde situační váha na tu osobu, ať již zpívá, nebo jen hraje. Dokonce mohou sem patřit i ta místa, kdy osoba nepřítomná zasahuje do situace, kdež se o ní např. vypravuje. Všecky takové partie, obzvláště pak árie (v moderní opeře: delší hudební monology, byť i v přítomnosti jiných osob) mají podávat nějaký *význačný rys* této osoby, *osvětlený její individuální reakcí na danou situaci*. U hlavních osob jde zpravidla o rysů *několik*, ačli se vskutku jejich charakter jeví dramaticky tak mnohostranně.

Tak např. je v Mozartově Figarově svatbě charakterizován Cherubin jako pubertní typ dokonale dvěma svými áriemi: rychlou árií *Es-dur* je dána vášnivost jeho erotiky, volnou *Canzonou B-dur* sentimentality jeho touhy. O charakteristice Kecalovy agilitosti a mnohomluvnosti jsme již mluvili; k tomu připojuje se rys střízlivého rozumářství v monotonní árii „Každý jen tu svou“. Někdy je charakteristika více vnější, týkající se např. povolání; tak třeba pochodová árie podporučíka Georga z Boildieuovy Bílé paní. Ale i jí je výtečně podána jeho lehkomyšlnost, pojící se s citovou něhou, jejímž výrazem je jeho noční árie na zámku.

b) *Příznačný motiv osobní*. Protože, jak víme, je v příznačném motivu vždy něco hudebně stálého, takřka hudebně věčného, dal by se osobní motiv srovnat se statickou složkou herecké postavy, tj. s maskou, zvláště když se mnoho nemění; pak je také charakteristikou spíše vnější, byť mnohdy velmi výstižnou. Mění-li se však dramatické osoby, buď že při různých situacích vystupují do popředí různé rysy jejich povahy, nebo že se jeví různé očím různých dramatických osob, je zapotřebí, aby se jejich příznačný motiv též měnil, a to vždy charakteristicky; musí tedy být sdostatek plastický. Není-li kladena zvláštní váha na individualitu některé osoby, klesá příznačný motiv její na pouhou *příznačnou fakturu* její hudby, čímž se přechází do případu a). Ostatně ve většině oper je užito obojí charakteristiky, neboť se aspoň u hlavních osob pouhým příznačným motivem, byť i variabilním, nevystačí.

Protože příznačný motiv osobní patří osobě dramatické, tj. jednáci, týká se vlastně i dramatických relací té osoby, takže je v něm vždy též něco ideového; jeho varianty pak mohou být již zřejmé motivy ideové (srov. ostatně dřívější úvahu o obtížích jeho pojmenování).

Tak např. motiv Samielův v Čarostřelci je motiv osobní, ale zároveň i motiv „zlé moci“. Motiv tajemství u Smetany je též motivem frátera Barnabáše a zní vážně ve vzpomínce osob, vesele při objevení frátera ve snu Kalinově. Daliborův motiv zní rytířsky, když jde před soud, měkce, když vzpomíná na přítele; jeho ponurá moll-varianta na

počátku opery značí: soud nad Daliborem, jasná a rychlá na konci tohoto výjevu při zpěvu Jitčině znamená ideu Dalibora osvobodit. Všechny tyto varianty jdou důsledně dílem. V Smetanově Čertově stěně má Rarach dva samostatné motivy: první je zvětšený trojzvuk („diabolicus“), druhý, pastorální, představuje jej v *přestrojení* za ovcáka. Tristana, skrývajícího se za jménem Tantris, charakterizuje Wagner převratem jeho motivu. — Jako příklad pouhé příznačné faktury lze uvést vlnivou pasáž provázející ve Weberově Euryanthé Istivou Englantinu, nebo pizzicativní průvod s deklamačním motivkem „jářku“ pro zedníka v Smetanově Tajemství.

Bylo by vděčnou úlohou sledovat *typy hudebních postav v historickém vývoji*, např. typ mluvky, chytrého či omezeného (Figaro, Van Beet, Kecal, Mumlal aj.) nebo démonické ženy (Armida, Englantina, Ortruda, Kundry atd.) apod.

B. Hudební spoluphra je úhrn veškeré hudby, jež charakterizuje dramatický děj.

Protože jsme definovali dramatický děj jako vespolné jednání osob, patří do hudební spolup hry všechny hudební postavy, zpěvně i hudebně, ale, přísně vzato, jen těmi svými partiiemi, jež tvoří hudební ansámbl, duetem počínajíc až do jakéhokoliv počtu osob, ba i se sborem jako osobou kolektivní. Co se zpěvních partů týče, je věc jasná, neboť v nich, jak víme, je obsažen výraz citů a snah sice individuálních, ale vzniklých vzájemnými dramatickými relacemi mezi osobami. S hudbou v orchestru je to jinak. Řekli jsme při hudební postavě, že nelze *vždy* určit *najisto*, které partie hudby do ní náležejí, což platí právě tehdy, je-li na scéně více osob než jedna. Naopak mnoho z hudby, jež v těchto případech zaznívá, nevztahuje se zřejmě k té nebo oné dramatické osobě, nýbrž k dramatickým relacím *mezi nimi*. Tuto „meziosobní“ hudbu třeba tedy též započíst do „hudební spolup hry“, ba ta právě je *specifickou* její složkou, charakterizující opravdu „dramatický děj“ jako *vespolné* jednání osob. Kdežto tedy těžiště hudební postavy bylo v jejím zpěvu, přesunuje se těžiště hudební spolup hry do orchestru, a to, hledíc k vývoji zpěvohry, čím dál tím rozhodněji. Je možno to vyjádřit také tak, že hudba charakterizuje zhusta „*dramatickou scénu*“ ve smyslu, jež jsme vložili v kapitole předešlé, tj. *psychickou atmosféru* její, jež ovšem společným působením přítomných na scéně osob vznikla, ale sama je jakoby „nad nimi“. Úsek hudby o *zhruba stejné* struktuře nazveme „*hudební situace*“.

Je zajímavé studovat např., jak se u Smetany (ale i u jiných) liší „milostná dueta“, ač tolik stejná v textu, podle různých situací (už jen tempem). Bylo by vůbec vděčné srovnat různá zhudebnění typických akcí scénických, jako je záchvat šílenství, smrt, kletba,

zápas aj. Smetana odmítá skládat Wallenroda, ježto je tam — soud, jež komponoval již tolikrát, že by už ani nevěděl, jak znova a zas jinak!

Zvlášť význačné jsou ty případy, kdy žádná z osob na scéně nepřevládá tak, aby *sama* vtiskovala této situaci dramatickou náladu — aspoň na tu chvíli. V takových případech se hudba orchestrální *osamostatní* a charakteristika osob omezi se jen na jejich zpěv, spokojujíc se nezřídka i tu hudebně deklamační formou recitativní.

To je typické zhudebnění např. všech „konverzačních“ míst zpěvohry v širším slova smyslu, tj. nejen společenských, tedy klidných, nýbrž i vzrušených. Skladatel, jenž by tu chtěl zhudebnovat text pro osoby určený, byl by úplně bezradný, tím spíše, že zpravidla ani za „lyrické“ zhudebnění nestojí, jsa docela „prozaický“. Jako mistrovské příklady uvádím: překotné dueto mezi Zuzankou a Cherubínem, jenž pak vyskočí oknem, v II. aktu Figarovy svatby a humorný výjev mezi Vendulkou, Martinkou a pohraničním strážníkem v II. dějství Hubičky, v jehož rozkošné a úplně soběstačné hudbě odkrýváme (jako jeden hlas) veselou variantu motivu paširů. Co se týče vlastních „konverzačních“ výjevů společenských, vytvořila se působením Mozartovým tradice v jejich podání, jejiž představitel ve Francii byl Auber (např. Fra Diavolo), v Německu Lortzing (Car a tesař), u nás Smetana (Dvě vdovy) a Foerster (Jessika). Tu ovšem je forma leckdy složitější, osoby diferencovanější, vystupující chvílemi střídavě do popředí, ale řečený princip relativně samostatné hudby, jednotně přepínající i delší výjevy, leckdy dost rozmanitě vyplněné, je tu všude uplatněn. Co vše může tu být v *textu* rozmluvy, ukazuje např. Ostrčilovo Poupě, kde se ve společnosti (po příchodu Kučinově) mluví např. o sociální otázce, neb v mé Vině, kde (počátkem druhého aktu) vykládá Uhlíř o práci v cukrovaru. Hudba zachycuje tu jen dramatickou situaci, jež v druhém z uvedených příkladů je až na hlavního mluvčího dosti stísňená, čemuž odpovídá polyfonně na dvě skupiny dělený orchestr.

Tam ovšem, kde dramatický děj silnými zásahy jednotlivých osob jde energicky vpřed a situace se mění, nemůže hudba zůstat nedotčena touto změnou. Mění se tedy; ale tím se ocitá v nebezpečí, že ztratí svoji čistě hudební jednotu, a tedy plynulost, že bude „rozbitá“. Naproti tomu dramatický děj, jež sleduje, je, jak víme, *souvislý, pragmatický*, jsa vázán kauzálním nexem příčiny a účinku. Vzniká tudíž otázka, do jaké míry je hudba schopna postihnout sama *motivaci dramatické děje*, tj. lidského jednání? Opřeme se přitom o psychologický rozbor „jednání“ v kap. VI.

Za prvé je hudba schopna *emocionálního* odůvodnění nějakého jednání. Víme, že veškeré jednání plyne z citu. Hudba však dovede, jak jsme poznali, *zobrazit* náladu, cit, vášně i snahu k jednání vedoucí, obzvlášť svou rytmickou a vůbec motorickou stránkou. Obsahovou

stránku citu, tj. představu neb ideu, jež tento cit přivodila, nedovede ovšem hudba sama vyjádřit, ale to nedovede, jak víme, ani pouhá mimika (tj. bez řeči). Hodí se tedy hudba zvláště dobře k motivaci jednání bezděčných, pudových, jež si nejsou plně vědomy ani příčiny, ani účelu své snahy. Pro jednání uvědomělá, řízená vůlí, potřebovala by slov: ale ta právě poskytuje jí sdružená s ní mimika úplná, tj. hra i se zpěvem. V starších operách nacházíme *jen* tento způsob hudební motivace; ovšem je i v nových — zůstane věčně platný.

Za druhé je však hudba schopna i *ideového* odůvodnění jednání, čímž vlastně vyniká nad pouhou mimiku, aspoň pokud jde o ideu abstraktní. Umožňuje jí to *příznačný motiv ideový*. Víme ovšem, že nemá hudba tuto schopnost ze své vlastní moci — je třeba, aby tento motiv byl pro nás aspoň *napoprvé spojen* s určitou mluvou (ale i jen situací), s níž by se sdrůžil. Ale pak si již postací sám, kde třeba. Příznačný motiv ideový, vyskytující se v dramatické hudbě, je vždy motiv *mezi- osobní*, odpovídající určité *dramatické relaci*, neboť idea, jež je s jeho hudbou spjata, musí hnát lidi, v jichž mysli vládne, k vzájemnému jednání — jinak by nebyla dramatická. Ovšem je mezi motivem ideovým a osobním (jak už jsme tam podotkli) řada přechodů, jak jejich variant, tak hudebně samostatných. Zvláštní druh tvoří motiv „*věčný*“ (tj. neživého předmětu), jenž je obdobný motivu osobnímu; jde při něm o jakousi personifikaci.

Jako příklad motivu ideového lze uvést citovaný již motiv zákazu z Wagnerova Lohengrina: je vlastně mezi Lohengrinem a Elsou, ale zmocňují se ho i Ortruda a Telramund pro své intriky, takže se stává opravdu hlavním „motivem“ děje. Motivy vyjadřující subjektivní cit jedné osoby, např. lásku Chrudošovu ke Krasavě v Smetanově Libuši, jsou napolo osobní; naopak víme již, že motiv frátera Barnabáše v Tajemství stává se svými variantami „tajemstvím“ skoro všech osob v opeře. Příklady věčných motivů jsou třeba motiv prstenu nebo meče ve Wagnerově Prstenu Nibelungů: i ty mají, jak známo, dramatický vztah k určitým osobám (na prstenu lpí dokonce „kletba“ Alberichova, meč je odkaz Siegfriedovi). Kde takové vztahy k osobám nejsou (např. motiv Valhaly tamže), je příznačný motiv *nedramatický*, máje poslání jiné, epické, filozofické apod.

Hudebně dramatická syntéza. Až dosud ukázali jsme pouze, jak hudba *podporuje příčinnou souvislost dramatického děje, přiřazujíc se* charakteristicky k jeho elementům; dramatická souvislost je však pouze v tom ději, jakožto lidském jednání. Napíšeme-li známé nám schéma jednání:

jednání: (představa) — cit — snaha — čin
 hudba: (h_p) h_c h_s h_ϵ

a označíme-li hudbu elementy tyto charakterizující pořadem $h_p, h_c, h_s, h_\epsilon$, musíme se ptát, zdali je mezi těmito hudebními elementy možná nějaká souvislost, jež by odpovídala hořejší souvislosti jednání? Neboť teprve pak smíme říci, že hudba skutečně *spolupovídá* dramatický děj, tj. že i její složka v něm je *sama o sobě syntetická*, nikoli jen analytická, tj. pouhá ilustrace děje, krok za krokem jej sledující. Při tomto vyšetřování můžeme vynechat element h_p , jímž nemůže být než probraný již námi příznačný motiv, jenž svou podstatou je vždy odkázán na asociaci s nějakou představou, aspoň poprvé.

Je jasné, že touto hudebně dramatickou syntézou

$$h_c - h_s - h_\epsilon$$

nemůže být svazek příčinný, protože ten v hudbě není: nepojímáme druhý takt hudební myšlenky jako následek prvního a tento první jako příčinu jeho. Je to svazek specificky hudební, svazek *hudební logiky*, zvláštní případ nejobecnějšího principu *identity*, jímž duch lidský všecko pořádá a jednotí a jehož speciálním případem je vlastně i řečenný princip kauzální. Soustavné vyšetření hudební logiky patří ovšem do teorie a estetiky hudby; my uvedeme si tu jen několik případů typických pro hudebně dramatickou syntézu.

V svrchu uvedeném případě, představujícím sice jen jeden případ jednání, ale právě v dramatech hojný, totiž jednání pudového neb vášnivého, je určitý cit charakterizován svým dynamickým průběhem časovým, ztělesňujícím se v snaze jako příznačný rytmus motorický. Tento charakteristický rytmus zůstane zachován i v činu; ze snahy té vyplynulém — tož známý nám zákon exteriorizace tělových počátků (kap. V). Hudba, jak víme, dovede dokonale zobrazit dynamický průběh citu i motorický rytmus snahy s citem spojené, i musí jej zachovávat, byť stupňovaný, i pro čin tímto citem způsobený. Skladatel, zvoliv si např. pro líčení hněvu rytmicky charakteristickou fakturu hudební, *podrží* ji, i když snad stupňovanou, též pro činy z hněvu toho poslé. Ostatní stránky hudby mohou být při tom měněny; přes tuto celkovou různost cítíme logiku rytmické souvislosti. Svazku psychické příčinnosti jednání odpovídá tu svazek *rytmické identity hudební*. A to je *autonomní syntéza*.

Tak třeba v Smetanově Hubičce je hudba líčící Lukášovo podráždění z chování Palouckého („Nuž rád či nerad“), pozdější jeho zlostný rozchod s Vendulkou a konečně hanlivý výjev závěrečný v podstatě táz; zárodečný rytmický motivek rozvíjí se tu až k posměšné písni „Hrajte mi tu nejskočnější“.

Není jediná. Hudba má svoji *harmonickou logiku* (tzv. „příbuznost“ akordů), jež není sice nutná, ale pravděpodobná. Jsou harmonie (např. dominantní septakord), po nichž *očekáváme určitou* harmonii další; nedostaví-li se, jsme zklamáni — to je tzv. klamný závěr. Nastoupí-li po nějaké harmonii jiná, s ní příliš vzdáleně příbuzná, není nám souvislost docela jasná, zdá se to být nelogické, náhodné, libovolné. Je patrné, že podobné poměry nastupují často i v dramatickém ději. Vzpomeňme na citovaný Mozartův dopis. Přestože dnes jsou zákony harmonie velmi volné, to „méně—více“ příbuznosti cítíme pořád. Náhlá, cizí a trvalejší modulace znamená nám vždy: „hudební situace“ se změnila.

A totéž platí i o ostatních stránkách hudby. Pokud slyším hudbu melodicky, instrumentačně, tempem zhruba touž, je mi i situace táz. Změní-li se hudba částečně, změnila se i tato situace jen částečně. Změní-li se hudba najednou celá, změnila se i situace naráz a docela.

Zvláštní význam má *identita melodií v zpěvných hlasech*. Značí nám vždy: spojenectví těchto osob. V milostných duetech nacházíme hojně *homofonních* míst, paralelní tercie neb sexty, ne-li dokonce až unisona (např. žalární dueto mezi Miladou a Daliborem). Vedle současné stejnosti hlasů vyskytuje se i posloupná: *imitace*. Ve velkém nacházíme ji často na počátku ansámbľů, např. kvartet *G-dur* v I. aktu Beethovenova *Fidelia* nebo *As-dur* z I. dějství Smetanových *Dvou vdov* („Ó jakou tíseň“). V známém duetu v *Prodané nevěstě* („Znám jednu dívku“) dochází pořadem od imitací po šesti a po čtyřech taktech až k imitacím po půl taktu. Tu je „spojenectví“ ovšem jen předstírané.

Po tomto rozboru základních prvků dramatických v operě pojednáme, se stálým zřetelem ke kap. VI a VII, o některých dramatických momentech, jež se ve zpěvohře — proti činohře — zvlášť typicky utvářejí právě *zhudebněním*.

Hudební zveřejnění. Postulátem zveřejnění odůvodnili jsme v kap. VI monolog jako mluvní projev idejí, citů a snah dramatické osoby v činohře. Stejně je tomu v operě, kde jejich úlohu přebírají četné *árie*, zpívané buď o samotě, nebo aspoň stranou ostatních. Silným citovým účinkem hudby, z něhož vyplynul právě názor o výlučné její ly-

ričnosti, je vysvětlitelné, proč jsou tyto *árie*, mající textový obsah reflexivně lyrický, tak hojně a proč v nich lyrika tak převažuje. Nicméně dlužno i je považovat za dramaticky odůvodněné, jsou-li v příčinném svazku s dřívějším nebo s následujícím. Tedy jsou-li vyzněním, resp. reakcí na předešlá jednání, přípravou na další.

Tak třeba v Smetanově *Daliboru*: Jitčin zpěv uprostřed prvního výjevu („Rek ten mne . . .“) je reakcí na situaci, konečný zpěv („Do žaláře mu svitne záře“) je přípravou k budoucímu jejímu jednání. Miladina *árie* po soudu, když marně prosila za milost pro *Dalibora*, je pokračováním a ujasněním předchozího („Ó, jaká to bouře . . .“ až „Onť láska má“). Podobně v II. aktu *Prodané nevěsty* Jeník osamotněv po duetu s *Kecalem* („Znám jednu dívku“), reaguje na předešlé svojí *árií* („Jak možná věřit . . .“).

Tento poslední příklad ukazuje nám význam zveřejnění pro případy, kde se dramatická osoba přetváří, slovy i mimikou. Sem patří též v operě četné se vyskytující „zpěv stranou“. Nelze-li vůbec zveřejnění provést slovy, musí je přejmout v činohře mimika. Ne tak ve zpěvohře. Ta má vzácný prostředek k zveřejnění toho, co nevyřčeno nebo klamně vysloveno, v *orchestrální hudbě*. To je tedy specificky „*hudební*“ zveřejnění, na něž chceme ukázat; vyniká v mnohém i nad samu mimiku. Neboť i mimika musí se leckdy skrývat, ba dokonce i sama lhát, protože ji chápeme jako *přímý* projev dramatické osoby vůči druhým, tedy něco *osobního*. Hudba orchestru se však skrývat nemusí a lhát ani nemůže, poněvadž její obrazovou představu *spojujeme jen volně* s určitou dramatickou osobou, cítíce ji při tom stále jako něco *neosobního*. Proto nepodléhá její citový účín změnám, vytknutým v kap. VI. *Hudební zveřejnění je nejdiskrétnější ze všech tří, jehož je dramatické umění schopno*, tj. proti zveřejnění slovy aneb mimikou. I *nevyřčované ideje* nebo myšlenky, jichž mimika nemůže vyjádřit, dovede nám prozradit hudba orchestru (tedy neosobně) příznačnými motivy ideovými. Tato jemná schopnost hudební dušmalby uplatňuje se zvlášť v hudebních dramatech psychologických; nejlepším prostředkem pro to je pak její polyfonie, zvlášť při rozdvojených duševních stavech.

Několik typově různých příkladů: v *Gluckově Ifigenii v Tauridě* zpívá unavený *Orest* v široké melodii s tichým průvodem smyčcového orchestru: „Klid se vrací v srdce mé“. Řinčivé synkopy violy jediné prozrazují, že klame sám sebe („On lže“, řekl o tom *Gluck*). V *Smetanově Libuši* (akt II, výjev u mohyly) prosí *Krasava* ve vřelé kantiléně *Chrudoše* za odpuštění („Ó, pomni . . .“). V orchestru zní při tom motiv *Chrudošovy lásky* k ní, ale co chvíli objeví se pod ním motiv *Šťáhlavův*, prozrazující nám jeho žárlivou nedůvěru. V *Hubičce* odůvodňuje *Vendulka Lukášovi*, proč mu dosud nechce dát

hubičku, pověrou o nebožce; při tom zaznívá orchestrem stále krátký příznačný motiv. Když brzo nato Vendulka, zpola již přemluvená, praví „svou krev i duši vypustím, když tebe z žalu vyprostím“, ptá se Lukáš „Však hubičku?“ — motiv pověry zavlaže jako dech orchestrem — „Ti nedám“ odpoví Vendulka. U Smetany je vůbec nepřeborné bohatství takovýchto psychologických kreseb pouhou hudbou. — Ze své vlastní praxe uvádím, že hlavní pohnutka ke kompozici Hilbertova dramatu *Vina* byla pro mne právě idea této *Míniny*, „viny“, na niž se stále naráží slovy, jež děsí jako přízrak Mínu samu, neschopnou vyznat ji Hoškovi — na čemž staví Uhlíř svoji akci —, a přece nevylovenou po celá dvě dlouhá jednání, jejichž ovzduší plní. To byl úkol pro hudbu.

Naivní je naopak, jakmile se na scéně o něčem jen cekne, citovat hned příznačný toho motiv. Takový „pleonasmus“ je důsledek „textové“ kompozice. Jen co na scéně také působí, je hodno zhudebnění.

Protože ovšem skladatel komponuje před hercem, musí herec, jak jsme již uvedli, řídit se podle něho nejen ve zpěvu, ale do jisté míry i hledíc k hudbě. Musí tedy respektovat též každé hudební zveřejnění, které se vztahuje k jeho osobě, pokud to mimicky jde. Jak to učiní, zdali mimikou celého těla, tedy pohybovou, nebo jen obličejem, jež je diskrétnější, je věcí jeho invence a ovšem i vkusu. Varovat třeba jen před tím, aby herec chtěl po příkladu tanečnickým sledovat *všecky* podněty hudební tělesným pohybem. Z výkladu o „rytmické identitě“ hudby lidské jednání zobrazující, je patrno, že nelze vždy rozhodnout, zobrazuje-li skladatel na daném místě tělesný pohyb, či pouhý duševní stav; může líčit např. vztek, jenž bouří jen v nitru osoby. Hudba je svým materiálem tak jemný prostředek výrazu, že s ní tělesně pohybová mimika nemůže závodit. Chtít vystihnout *každý* její detail pohybem je vůbec nemožné a nevkusné i v tanci, zvláště nejde-li o hudbu taneční („tančit Beethovena“!); pro herce je to zbytečné a, důsledně prováděno, vůbec *neslohové*, ježto on, představuje dramatickou osobu, není tanečníkem, omezeným zásadně jen na tělesný pohyb.

Která hudba patří určitému herci, může nejlépe rozhodnout jeho režisér-dirigent. Není to vždy snadné a zaručené, leda že je herec na scéně sám. Je-li jich více, je určitým poukazem jen příznačný motiv; jinak ani ta hudba, při níž zpívá, *nemusí* být „jeho“, tím méně, když nezpívá. Ale naopak zase: může mu patřit, i kdyby právě nezpíval. Výhodou je, poznamenal-li to skladatel ve své partitūře.

Doklad na případ, že jedna osoba zpívá, průvodní hudba platí však jiné, je hořejší příklad Krasavy s Chrudošem. Podobně v II. dějství Fibichovy *Messinské nevěsty* vyznává don Caesar Beatrici vřelou melodií svou lásku, kdežto v basech orchestru pláží se studená hrůza dívčina.

Operní ansámbl a sbor. Operního ansámblu dotkli jsme se často při rozboru hudební postavy, a zvl. spoluhrý. Proto promluvíme o něm *ted* jen ve spojení se sborem. Víme již, že fakt vokální polyfonie činí ze sboru operního dokonalou „kolektivní osobu“, jež je schopna i mluvy, vyhovujíc tak postulátu herecké totality. Jeho úkol ve zpěvo-hře je trojí. Někdy je sbor dramaticky *úplně* pasivní, tvoře jen prostředí pro vlastní hru, ale prostředím spíše jen *dekorativní*, nejen ve smyslu malebném, ale i hudebním; je vlastně *znějící výplň scény* a leckdy se se sólisty ani nesetká. Tak jej nacházíme zvláště v operách vzniklých z činoher úpravou, jež přidala pouze sbor pro zvukový efekt jeho, nebo v operách výpravných; je-li se sólisty, tvoří jim jen *hudební pozadí*. Druhý případ je, že sbor tvoří sice *dramatickou osobu*, ale stále *pasivní*, neboť má sice *účast* pro situaci individuálních osob, ale sám netvoří dramatický děj. Odtud plynule přechází se k případu třetímu, kde sbor je *dramatickou osobou aktivní*, neboť sám také dramatický děj dělá — ovšem spolu s osobami jednotlivými. Dramatické texty oběma posledním případům hovíci jsou pravá zpěvoherní libreta, jež byla právě se zřetelem k sboru i ansámblu již koncipována.

Již v první moderní opeře, v Gluckově *Orfeu*, najdeme sbor ve všech těchto funkcích: v prvním aktu má účast při Orfeově tryzně za Eurydiku, v druhém jako sbor Fúrií zbraňuje Orfeovi cestu tartarem, kdežto v elysiu tvoří jen scénické prostředí. Vynikající aktivní úlohu hraje sbor jako dav lidu v Auberově *Němě z Portici* (revoluce), podobně v Smetanových *Braniborech*.

I když operní sbor představuje jedinou kolektivní osobu, má zpravidla několik zpěvních hlasů, jen výjimečně je unisono. Tyto hlasy jsou vesměs „sborové“, tj. každý z nich je zpíván několika lidmi, což dobře znamenáme; tím se liší operní sbor *slyšitelně* od *ansámblu sólistů* nejen tehdy, jde-li o osoby anonymní, jen hromadně se uplatňující, tedy vlastně o „*sbor sólistů*“ (např. pážata ve Wagnerově *Tannhäuseru*, čtyři ženci za scénou ve Smetanově *Libuši*). Je tedy v opeře diferenciace „ansámbl-sbor“ pronikavější a bohatší než v činohře. Ovšem že se i ze sboru mohou oddělovat tací „bezejmenní“ sólisté, kteří jinak v díle nevystupují (např. dva věžňové z davu ve finále I. aktu Beethovenova *Fidelia*); další krok je, že tito lidé jednají v díle též samostatně (např. vůdci lidu v Auberově *Němě z Portici*).

Často se ovšem sbor dělí, takže může pak představovat několik kolektivních osob. Nejpřirozenější jeho dělení, podle pohlaví, znamená právě v opeře i znamenitou diferenciaci hudební, na ženský a mužský sbor, témbrově zcela různý, jenž se ještě dále dělí podle polohy hlaso-

vé na soprány a alty, resp. tenory a basy, což obrazově znamená zhus-ta dělení podle věku (např. sbor starců, třeba soudců, nebo dětí). Sku-piny ženské a mužské mohou vystupovat i každá zvlášť s nejrozmani-tějším obrazovým posláním (přástevnice, vojáci), ale mohou vystupo-vat i současně jako dvojsbor (např. na začátku III. aktu Wagnerova Bludného Holanďana, kde jde o sbor norvéžských námořníků a sbor dívek nesoucích občerstvení). Sbor se však může dělit též na dvě rov-noplatné skupiny, např. na dva menší smíšené nebo mužské sbory (tak je tomu v citovaném Holanďanu po odchodu dívek, kde proti ná-mořníkům norvéžským jsou námořníci Holanďanovi); pak ovšem je nutné, aby rozlišení bylo aspoň hudební, tedy polyfonické, s nímž se zpravidla spojuje i rozlišení scénické. Tak jako jsme upozornili při zpěvních hlasech sólových, platí i při sboru, že homofonní jeho faktu-ra znamená vždy souhlasný projev celého davu, kdežto faktura poly-fonní, nejde-li jen o následné imitace, je schopna vyjádřit i různá mí-nění téže skupiny, nerci-li ovšem dvou skupin oddělených (dvojsbo-ru), jež se zase naopak při vzájemné dohodě spojí ve sbor jediný. Vedle charakteristiky dynamické (tj. dějové) musí však skladatel hle-dět k statickému vystižení sboru jakožto „osoby“, byť kolektivní. To činil již Gluck, rozlišuje hudebně (vokálně i orchestrem) sbory Řeků a barbarů.

Jestliže již projev „jednoho z davu“ bývá odlišen od projevu sboru buď časově, střídaje se s ním, nebo, při současném zpěvu, prostředky polyfonickými, platí to tím spíše o osobách individuálních, vystupují-li spolu s davem. Jen při úplném vzájemném souhlasu zpívá ansámbl totéž co sbor (např. na konci opery); jinak je oddělen polyfonicky. Zpravidla zpívá melodie na harmonickém pozadí sboru („Jsme svoji“ v I. aktu Hubičky). Rozlišení hudební musí být tím větší, čím více je určitá dramatická osoba v rozporu s davem; napomáhá se mu zajisté i scénickým umístěním sólistů v popředí, sboru v pozadí. Jako krásné příklady uvádím: závěr I. aktu Weberova Oberona (Rezia proti sboru harémových sluhů) a II. akt Foerstrovy Debory (Debora proti sboru zpívajícímu v chrámu).

Forma *operního* ansámblu a ve zvýšené ještě míře *operního* sboru je schopna neome-zeného takřka vývoje; ovšem potřebí je k tomu, aby dramatický text, tedy „libreto“, poskytl pro to originální podklad, nikoli jen šablonu. Kolektivní drama, v činohře od-souzené z technických důvodů jen k náznakům skrze „mluvčí“ davu, bylo by možno dokonale uskutečnit ve zpěvohře. Tu by mohl být „lid“ skutečným hrdinou dramatu, jak patrně z několika oper, v nichž opravdu zasahuje v děj. Operní technika užitím sbo-

ru získává možnost stupňovat dynamiku dramatické scény nejen zrakově, nýbrž i slu-chově. Z nejmohutnějších příkladů na to je obrovská gradace druhé poloviny I. aktu Smetanovy Libuše, kde Libušina volba nachází stoupající odezvu u zemanů (ansámbl) i u lidu (sbor).

Scénické úkoly hudby. Navazující na kapitolu o divadelní scéně obrátíme se nejprve k hudební charakteristice *statických* kvalit, tj. *místa děje*, pevnými (nanejvýš jen světlem měnitelnými) částmi scény představovaného.* Charakter tohoto „scénického obrazu“ zachycuje hudba jednak svými prostředky zvukomalebnými (např. elysium v Gluckově Orfeu), jednak konvencionálně významovými (např. začátek II. aktu Tristana s lesními rohy v dáli), používajíc tu i jakýchsi scénických „stafáží“ (např. pastorální hudba i píseň po proměně v I. dějství Tannhäusera), konečně i pouhou svou hudební náladou. Činí tak nejenom při prázdné scéně, nýbrž i za přítomnosti osob, zvláště ojedinelých, které v takové chvíli buď jen hrou, nebo i zpěvem na tuto náladu okolí reagují. I takto vznikají tedy ve zpěvohře místa, kde hudba orchestru nepatří k hudební postavě, uplatněné pouhým zpě-vem. Mezi náladou osoby a scény může být shoda, ale i rozpor (např. Přemysl v II. aktu Libuše: „Jen v mých nadrech nepokoj“), jenž ostatně někdy je vyjádřen i orchestrální polyfonií. Náladová síla hud-by dovoluje rozpřít taková scénická intermezza šířeji, než by snesla činohra (např. měsíční intermezzo ke konci I. aktu Foerstrovy Evy). Nicméně je tu, tak jako vůbec při čistě lyrických projevech hudby v opeře, třeba dbát, aby se nestala *soběstačnou*, protože by tím *pře-trhla* souvislost dramatického děje.

Pokud se kinetických, vlastně jen *motorických kvalit* scénických tý-če, je ovšem hudba schopna plně je vystihnout a co nejučinněji pod-porovat svým vlastním motorickým působením. Tu jde tedy o pravou „scénu“, totiž živou, dělanou lidmi. Protože motorická stránka jedná-ní osob spadá na vrub dramatického děje, a je tedy obsažena v „hu-dební spolupřehře“, běží nám teď jen o hudební zachycení *prostředí lid-ského*, tedy toho, co je úkolem sboru (popřípadě „sboru sólistů“, jak jsme nazvali úhrn takových episodních osob), a to po stránce právě pohybové, krátce o scénu nikoli dramatickou, nýbrž *motorickou*, ovšem i s příslušnou její náladou. Hudební zobrazení bývá tu často přenecháno pouhému orchestru, zvláště v předehrách a dohrách k ta-kovým výjevům; jindy se pojí se zpěvem sboru neb jednotlivců z ně-ho. Hudba opírá se tu často o charakteristický rytmus určité práce,

např. veslování, kování apod. Koncipovat *scénu* (v našem smyslu slova) podle hudby, ovšem s oporou o případné poznámky skladatelovy, *jež nutno bez výjimky respektovat* (tak jako všude jinde), poněvadž autor buď podle nich z libreta hudbu složil, nebo je k složené hudbě jako svoji směrnicí připojil, je ovšem úkolem *režiséra-scénika*, jehož funkce je v opeře v podstatě táž jako v činohře.

Tak např. líčí se v Auberově *Něm z Portici* na začátku II. dějství i proměny III. aktu pestré hemžení rybářského lidu na pobřeží a na trhu. V 2. obraze Charpentierovy *Louisy* tvoří prostředí sbor sólistek (šiček). Ve Wagnerově *Zlatě Rýna* slyšíme při sestupu do říše Nibelungů rostoucí rytmus jejich kovářské práce atd. Ale nejde tu vždy jen o pohyb živý a také ne *jině* o hudební charakteristiku motorickou, nýbrž o kombinaci její s výše uvedenou statickou, tj. se zvukomalebnou a konvencionálně významovou. Tak je tomu např. ve sboru pašířů z II. aktu Smetanovy *Hubičky*, kde se jejich opatrné kroky ozývají jen v basech orchestru, jenž jinak je náladový. Tak je tomu vůbec ve všech průvodech, obřadech a slavnostech s fanfárami aj. charakteristikami hudebními, jež leckdy dostanou ráz až statický (např. žertvy bohům, pocty vládcům atd.). Velký žánr *pochoďů* všeho druhu, od ostrého vojenského až do plíživého smutečního provází hudba i v životě, tím spíše v opeře. A ještě větší žánr — *taneční*. Jestliže bývá již v předešlých případech sbor pěvecký rozmnožován staty, při tanci rozšiřuje se tím spíše o tanečníky a tanečnice; ti však, jak již víme, jsou v něm, na specifický rozdíl od vlastního baletu, *herci představujícími tančícími lidmi* a toto své *obrazové* určení musí zachovat nejen v kostýmu, ale i v způsobu tance. Ačkoliv tedy i tance, v opeře velmi hojné, jsou vlastně mimodramatické, ledaže i při nich probíhá dramatický děj mezi ostatními (příkladem budiž třeba finále II. jednání v Marschnerově *Hansu Heilingovi*, kde kontrast mezi jeho bolestí a bujným veselím lidu je velmi účinný), přece jen lze je, pokud se též nestanou příliš samoúčelnými, přijmout spíše než rozbujnělou lyriku, neboť jejich motorický účinek má v sobě silný element motorický. Jakým může být tanec, dokonce ve spojení se zpívajícím sborem, prostředkem gradačním, ukazuje např. finále I. aktu *Prodané nevěsty*.

Mimoaktní úkol hudby. Při „hudebním zveřejnění“ zdůrazněný „*neosobní*“ ráz hudby *orchestrální* v opeře (proti zpěvu na scéně) umožňuje jí věc jinak podivnou, že může účinkovat i v *přestávkách* dramatického díla, kdy, jak jsme v kap. VI řekli, reálný dramatický děj *vůbec* přestává. To by znamenalo, že taková hudba, při spuštěné oponě hraná, *není dramatická*, ba snad ani ne *obrazová*, nýbrž hudba pouhá. Co se týče hudby před představením hrané, tak řečené *ouvertury*, je tomu vždycky tak.

Ouvertura má tedy pouze psychologický úkol *připravit* nás na představení. Původní *ouvertury* nebyly také než fanfárami oznamujícími slavnost, již opera tehdy byla. Na-

jdeme to i na předešlé k *Libuši*, o níž Smetana napsal, že „není žádná opera, nýbrž *slavné tabló*“. Později hleděly *ouvertury*, skládané vsutku v absolutně hudebních formách své doby běžných, specializovat náladovou přípravu aspoň obecně, tj. jinak pro operu vážnou, jinak pro komickou. Protože *ouverturu* skládají operní komponisté skoro výhradně až *po skončení* zpěvohry, je psychologicky vysvětlitelné, že do ní brzo vkládali kusy hudby z opery samé, buď jako volný úvod (Mozartův *Don Juan*), nebo jako hlavní, resp. vedlejší témata rychlé věty následující. Tak se ovšem, *Webrem* počínajíc, dostávaly do *ouvertury* i příznačné motivy a reminiscence opery. Je však jasné, že takové útvary mohou mít v *ouvertuře* jen *čistě hudební význam*. Každý příznačný motiv je tu tedy pouhým hudebním tématem; teprve při druhém poslechu opery může uplatnit svůj význam. Nicméně lze i takové užití vlastní operní hudby v *ouvertuře* schvalovat, poněvadž nám pak *předehra* vedle náladové přípravy poskytuje i přípravu *hudební*, seznamujíc nás s tématy, jež budou později hrát roli, což platí především o příznačných motivech. Moderní *ouvertura* dostává často volnou formu, připomínající symfonickou báseň, již však, jak jsme viděli, není a být nemůže.

Zajímavé jsou Smetanovy *ouvertury* k *Prodané* a k *Tajemství*. První používá hudby, jež se pak ozývá ve finále II. dějství, kdy se prodává nevěsta. Druhá zpracovává motiv „*tajemství*“. Jsou tedy tyto *ouvertury* vlastně „*hudebními nadpisy*“ řečených oper.

Zásadně jinak je to s *předehrami* k *dalším dějstvím* a s *mezihrami* při scénických proměnách. Ty již mohou užít hudby, již jsme předtím slyšeli při scéně, jako skutečných reminiscencí a příznačných motivů, protože potřebné asociace jsou již utvořeny. Mohou tedy být a také bývají opravdovými symfonickými básněmi, zkrátka hudbou programní, *obrazovou*. Jako dva příklady za mnohé uvádím Wagnerovu *předehru* k III. aktu *Tannhäusera*, líčící rytířovu cestu do Říma; a Smetanovu *meziaktní hudbu* při druhé proměně scény v II. dějství, líčící sestup do žaláře Daliborova.

Je jasné, že hudba děje takové (i psychologické, jako *předehra* k II. aktu *Hubičky*, obřadné, jako smuteční *pochoď* v *Messinské nevěstě*, přírodní, jako *Tempesta* v *Lazebníku sevillském*) líčící plyne sice v reálném čase, ale děj jí líčený myslíme si v čase *ideálním*, tedy tak, jako děj dramatu, spadající do *přestávek* (srov. kap. VI). Má tedy hudba *předehra* a *mezihra* v takových případech nejen dějový význam, nýbrž *sceluje* též akty díla; zní-li dokonce po celou *přestávku*, určenou k proměně, dosahuje se jí *kontinuity dramatické formy*, při četnějších proměnách, jak víme, velmi vítané.

Hudba *předehra* a *mezihra*, jsouc takto obecně *obrazová*, stává se speciálně *dramatickou* tím okamžikem, kdy se zvedne opona; proto může přímo přecházet do otevřené scény. Krátké *předehry* toho druhu bývají však spíše jen náladovou a hudební přípravou k tomu, co následuje. Jako velké příklady uvádím kontrastující *předehry* k II. a III. aktu Beethovenova *Fidelia*. Zajímavější je případ, kdy *ouvertura* přechází přímo do otevřené scény. Pak musíme sami se zvednutím opony změnit svoje *čistě hudební chápání* v *obrazové*. Výjimku tvoří případ, že *ouvertura* je zvukomalebná, tedy též *obrazo-*

vá (např. v Gluckově Ifigenii v Tauridě, kde líčí mořskou bouří). Je to pak asi tak, jako když slyšíme něco ze scény (např. smích, rány), ještě než se zvedne opona. Skutečnost je totiž, že *zpěvoherní dílo počíná se okamžikem, kdy začne jako hudba, ať je jeviště zakryto, či ne.*

* *
* *

Scénický melodram. Přestože existuje jen jediný scénický melodram, jenž je skutečným dílem dramatickým, mohutná Fibichova trilogie Hippodamie, musíme mu jako teoreticky možnému žánru dramatického umění věnovat též pozornost. Definovali jsme je jako dramatické dílo *spolupložené hudbou*, jehož herci *mluví*. Tím je předně řečeno, že to není „čínohra s hudbou“, protože jeho složka hudební skutečně „spoluploží“, tak jako ve zpěvohře, drama, tj. vytváří jak hudební postavy, tak hudební spolehu. Ovšem hudební postavě chybí tu *zpěvní část*, jež tvoří, jak víme, její osu; zbývá jen část orchestrální, ale ta je neméně závazná pro herce, jako je ve zpěvohře pro herce-zpěváka. I herec musí v melodramu koncipovat svou postavu (pod vedením režiséra-dirigenta, jímž je i tu dirigent díla) podle hudby. Co se jeho mluvy týče, není ovšem časová vazba s hudbou *tak přísná* jako ve zpěvohře, ale vazbou přece je, neboť i tu je dramatická forma určena dokonale hudbou, resp. její interpretací dirigentovou.

Co se zvukové stránky mluvy týče, je, jak jsme při výkladu o zpěvu řekli, *rozpor* mezi ní a hudbou; je to *jediná* slabina melodramu jak uznal i Hostinský, vynikající teoretik tohoto žánru. Tento rozpor však netýká se nehudebních elementů mluvy, totiž souhlásek, nýbrž hudebních, tj. samohlásek, jež jsou nedokonalými tóny, tudíž v rozporu s tóny hudby. Odtud plyne požadavek, též Hostinským zdůrazněný, obvyklému mínění však odporující, že *nená* herec hledět přizpůsobit se melodicky hudbě, aby rozpor ten co možná zahladil, nýbrž *naopak*, vyjímajíc snad některá místa, jež k tomu vybízejí, zachovat co nejvíce *samostatný ráz mluvy*, tedy i specifickou nedokonalost jejích vokálů. Jinak by prováděl zcela libovolně a náhodně to, co mohl, ale *nechtěl* provést skladatel sám — tedy šel by proti jeho intencím. Stejně musí být, až na výjimky (kam patří recitace sborová v melodramu, tak jako v činohře) zachována *rytmická* nedokonalost mluvy, a nikoli přizpůsobována — zase libovolně — rytmu. Melodram vůbec, i koncertní, je žánr samostatný a nesnese při výkonu libovolně přibližování k zpěvu. I tam, kde se v něm naznačuje jakýmsi značkami notovými zdánlivá melodie (Schönberg, Písně z Gurre aj.), jde jen o naznačení *nápěvku*, nikoli melodie.

S těmito omezeními platí o melodramu scénickém totéž, co o zpěvohře. Velmi zajímavý doklad na to je částečné užití melodramu ve Smetanově zpěvohře Dvě vdovy; Smetana užívá tu *mluvy* prostě jako *jiného* druhu hlasového projevu lidského, než je *zpěv*, aby tím charakterizoval *recitaci dopisu* Ladislavova Anežce.

Zvuk a hudba v činohře. Podstatně jiný je úkol hudby v *činohře*. Tam nelze říci, že spoluploží dramatické dílo, nýbrž jen *připravuje* nebo *podporuje* jeho *náladové působení* v obecnstvu. První účel mají *předehry* a *mezihry*, jež se ovšem, na rozdíl od zpěvoherních, nemohou odtud povznést až k významu dramatickému, nemajíce názornou souvislost s dramatickým dějem. Druhému účelu hová všeliké hudební *vložky* do děje samého: písně, sbory, melodramatická místa, pochody, tance aj. Toho všeho užívá se ovšem i v opeře a je *vždy* třeba, aby dramatický děj nebyl tím přespřilíš oslabován.

Něčím zásadně různým je užití hudby na *scéně samé*, odpovídajíc užití hudby v životě. To jsou např. zastavenička, tance, pochody-smuteční neb vojenské, hudba chrámová (varhany) aj. Nejsou-li hudebníci skryti (tj. za scénou), musí vystupovat *jako herci, představující* hudebníky, nebo se použije zvukové iluze, že herec znázorňuje na scéně hru (na kytaru, na klavír apod.), jež ve skutečnosti se provádí za scénou (popřípadě i v orchestru). Zásadní rozdíl je v tom, že tato hudba je *součástí dramatického děje*, byť zpravidla působila jen posílení lyrického nějakého momentu. Z toho plyne, že má u ní primát asociovaná *představa obrazová* a *její nálada*; přímá hudební nálada je až na druhém místě. Mezi takovou hudbou a *nehudebními zvuky* v činohře užívanými (z nichž ovšem vylučujeme projevy hlasové patřící k herecké postavě) není vlastně podle principu dramatickosti zásadní rozdíl. Skučící vítr, dunící hrom, fanfára trubek, rachot bubnu, třesk zbraní, výstřel atd., to vše má především náladový účinek z toho, *co to znamená*, teprve pak i účinek čistě zvukový, jež ostatně může být i nepatrný. Tak např. pouhé zaufání na dveře není samo sebou takřka nic; co působí na nás posluchače, je představa s ním spojená: někdo jde — a ta je velmi rozdílná podle toho, tušíme-li (z předešlého děje) návštěvu příjemnou, nebo neblahou.

Víme z dřívějších rozborů, že přímé náladové působení většiny *zvukových vjemů* je velmi silné a že asociované s nimi představy nejsou přespřilíš určité a zřetelné, jsou-li vjemy ty samy, bez podpory vjemů zrakových, což jim dává ráz tajemnosti. Pochopitelné je tudíž, že právě činohra, nechce-li přespřilíš naduživat svrchu jmenované pomoci hudby, jež by z ní učinila nakonec polodramatický žánr „*hry se zpěvy a tanci*“ (obdobný „výpravné hře“ s nadužitím čistě scénických prostředků), snaží se k podpoře dramatických svých účinků použít i takových zvuků nehudebních, jež „*nic neznamenají*“, působíce tedy jen čistě zvukově. Hledíc k ohromné bohatosti zvuků je tato myšlenka zajiště dobrá a plodná. Nesmíme však zapomenout, že činohra, tak jako dramatické umění vůbec, je zásadně umění *obrazové*. Slyšíme-li *ze scény* (aspoň zdánlivě z ní!) nějaký nám *nevysvětlitelný* zvuk, *ze scény*, jež přece *představuje* místo dramatického děje předváděného herci *představujícími* nějaké osoby — ptáme se oprávněně: *co představuje* tento zvuk? Protože naše zkušenost mlčí, musíme mu přisoudit význam *symbolický*, podle smyslu děje. Užití takových zvuků v činohře je omezeno tudíž jen na hry symbolické; zpěvohra je nepotřebuje vůbec, ježto i tu vystačí úplně svou hudbou.

PRINCIP
STYLIZACE

IX. REALISMUS A IDEALISMUS

PODSTATA DIVADELNÍ ILUZE

Již v prvním dílu této knihy, ale i často v druhém, zdůraznili jsme, že dramatické umění je umění *obrazové*, tj. že jeho díla něco zobrazují, představují. Není samojediné; stačí vzpomenout třeba jen sochařství a malířství, v jistém smyslu též básnictví, zvláště epického (např. románu). Všem těmto uměním je společné, že se jejich díla, ať věci (např. socha) nebo děje (např. hra hercova) *podobají určitým předmětům* (věcem nebo dějům) *z přírody nebo života*. Tato podobnost má ovšem různý *stupeň* — někdy je veliká, jindy malá — a různý *rozsah*, týkající se někdy jen podrobností, jindy též určitých celků v díle obsažených, ba dokonce celého díla. Dá se však vždy konstatovat, tvořic tak *objektivní* znak každého obrazového díla.

Že v básnictví nejde o podobnost *názornou*, nýbrž jen *myšlenou*, je nám po výkladech v kapitole o dramatickém textu uvedených jasné. Líčí-li se krajina, osoba, děj, netýká se podobnost *slov*, jimiž se to líčí, nýbrž až toho, co v nás *smysl* těchto slov vyvolá, u srovnání s tím, co ze své zkušenosti známe, kdežto např. v malířství jde o krajinu, osobu namalovanou, v herectví o osobu, děj předváděný, tedy o viditelné a slyšitelné, co mohu *přímo* srovnávat se svými vzpomínkami, též názornými.

Je jisté, že takováto vnější podobnost *sama o sobě* na nás působí libým citem, a to tím silnějším, čím je větší. Zjišťujeme tu *shodu* mezi umělým dílem a mezi něčím, co známe odjinud z vlastní zkušenosti. „Shodou se zkušeností“ však je definována *pravda materiální* vůbec (na rozdíl od pravdy formální, tj. logické bezespornosti); působí na nás tedy takováto díla dojmem *vnější pravdivosti*, tím větší, čím je řečená podobnost větší. Bezděčné srovnání díla s předmětem jemu podobným nabývá pak u obecenstva rázu, jako by zobrazené bylo *kopii*, předmět, jež svou podobností připomíná, originálem. S uspokojením se konstatuje, že stromy v krajině, ovoce na „zátiší“ atd. je namalováno „věrně“ a radost z této shody vrcholí tam, kde jde o „originál“ singulární, ovšem nám známý, např. při portrétu. Je známo potěšení, jež působí ve společnosti ten, kdo výtečně napodobí v řeči i v chování ně-

jakou známou osobu. A je-li psychologicky vysvětlitelná tato libost ze shody, je stejně pochopitelná i nelibost z *neshody* mezi „kopii“ a „originálem“; dílo, soudí se, je nepřírozené, nepravdivé, vůbec „nezdařené“ — tak jako by se to rozumělo samo sebou, že umělec chtěl kopírovat přírodu nebo život. Tu se však již, jak patrně, přechází od pouhého *faktu*, že obrazová díla umělecká jsou podobna předmětům přírodním a životním, k *požadavku*, aby se tato díla řečeným předmětům *podobala*, a to *co nejvíce*. Tento normativní způsob pojetí uměleckých děl sluje *naturalismu* *. Může se ovšem týkat jen umění obrazových; u neobrazových (např. u stavitelství) neměl by smysl.

Tato libost z podobnosti mezi kopii a originálem není jediný cit, jímž na nás naturalistická díla působí. Druží se k němu též cit *obdivu* pro *zručnost* toho, kdo dílo tak dobře udělal, že se tak znamenitě podobá určitému originálu. To je zajisté schopnost, již každý nemá; proto sklízí např. svrchu jmenovaný imitátor osob naší pochvalu nejen věcnou, nýbrž i osobní — umí něco, co hned tak každý nedovede. Ovšem, řekneme-li, že to je „*umění*“ něco takového dokázat, užíváme toho slova ve smyslu *velmi širokém*. „Uměním“ je pak také nějaký žongléřský kousek, sportovní výkon, operace a mnoho jiného. Na to třeba dobře pamatovat tehdy, je-li výkon nebo dílo z některého oboru uměleckého. Nakreslit někoho tužkou nebo napodobit jej mluvou i posuňky tak, že si je zcela podoben, *není* ještě *samo sebou* umělecký výkon malířský nebo herecký. K tomu je potřeba více, totiž *tvůrčí* činnosti.

Není divu, že i v *uměleckém tvoření*, ovšem jen pro umění obrazová, vznikla teorie o „*napodobení*“ přírody nebo života jako podstatě této tvorby. Pamatujme dobře, že v heslu „*naturalistického tvoření*“ (právě tak jako u „*naturalistického pojetí*“ díla obecně) není obsažen jen požadavek, aby se dílo podobalo něčemu z naší zkušenosti životní, což, jak uvidíme, je nezbytné právě u děl obrazových, nýbrž požadavek, aby se to podobalo *co nejvíce*; jde tedy o *směr* tvoření, o *tendenci přiblížit* se přírodě a životu tak, jak jen je možné.

Třeba upozornit, že definovaný námi pojem „*naturalismu*“ nemá vůbec tu příchuť, jež se s ním obvykle spojuje, jako by zobrazoval jen ošklivé věci a děje. Činil-li tak často, bylo to proto, že shledával v životě, k němuž se přimkl, víc stinného než světlého a že byl vždy reakcí na krásnou šablonu idealismu. Naturalisticky lze zobrazovat i věci krásné, jichž je v přírodě i životě též dost.

Není nesnadno dokázat, že heslo *naturalismu* je v uměleckém tvoření, a tím i v pojetí uměleckých děl *zhola nesprávné*. Především neplatí a nemůže platit *naturalismus* pro několik velkých uměleckých oborů: stavitelství (s uměleckými řemesly a průmyslem), hudbu a tanec. Nemají co napodobit. Ale i tam, kde by bylo co napodobit, u umění

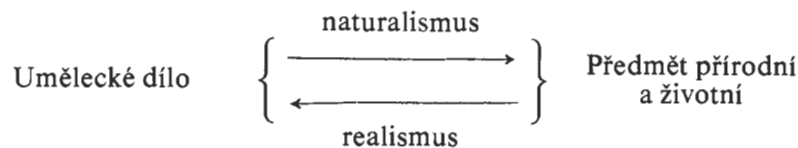
obrazových totiž, je materiál jejich tak nevhodný, že se jim věrně napodobení ztěžuje a omezuje. Proč existuje vůbec grafika, když lze malířstvím podat věrně i barvu předmětů? Proč se nemalují — a to naturalisticky — i sochy? Proč se snaží i hudba, jak jsme slyšeli, tu a tam „malovat“ svými tóny, když to jde lépe jinými zvuky? Je pravda ovšem, že to je právě dramatické umění, resp. herectví, kde materiál je k věrnému napodobení předmětů nevhodnější: živý člověk zobrazuje tu živého člověka. Naturalistické pojetí i tvoření je tu tedy nejvíce nasnadě; proto o něm uvažujeme nejprve obecně.

Zásadní důvod však je v podstatě uměleckého tvoření: *čím je práce umělcova naturalističtější, tím méně je tvůrčí*. Nejdokonalejší *naturalismus* nebyl by tvůrčím vůbec, ježto se dá provést *mechanicky*, strojově. Místo leptu nebo obrazu: fotografie vhodného předmětu (třeba i v barvách). Místo dramatického výjevu: filmový vhodný výjev ze života. To však nikdo za umělecké dílo nepovažuje, ač je to nesporně vrchol vnější pravdivosti.

Nicméně vyskytuje se v historii umění čas od času heslo *naturalismu* jako „*napodobení přírody*“, „*návrat k pravdivosti*“ apod. Je pravda, že po nějaké době nastane reakce proti tomuto směru, ale potlačí jej pouze dočasně: vrátí se zase, a to jako — reakce na vládnoucí šablonu. K tomu důlnou uvážit, že zastánci řečeného hesla jsou četní *velicí* umělci a že jejich díla jsou vskutku umělecky hodnotná. Jak si to vysvětlíme? Nesporně rovnou teoretickou formulací. Jde tu skutečně o *návrat* k přírodě a životu, ale ne o *napodobení*.

Příroda a život (z něhož teď samozřejmě vylučujeme *umění samo*, jehož díla ovšem též na umělce působí) jsou pro umělce právě jmenované pouze *pramenem jejich invence*, pramenem tak nevyčerpatelným, že z něho může každý z nich brát nové a nové po celý život a že zbývá stále dosti pro druhé a pro budoucí. V přírodě i životě je obsaženo nekonečné množství uměleckých hodnot, ale jejich *zákonitost* je zastřena jednak velikou složitostí jevů, jednak náhodnými vlivy, jež ji skoro šmahem porušují. Umělci, aby se těchto hodnot dobrali, musí přírodní i životní jevy zjednodušovat a očišťovat tím, že vybírají a podtrhují, co je zaujme, ostatní přehlížejí. Každý vidí tam podle svých sklonů něco jiného; je to, jak bylo řečeno o *impresionismu*, „*příroda viděná temperamentem*“. Tento směr uměleckého tvoření, jenž *vycházejí* od přírody a života *vzdaluje se* od nich *tím*, že předměty, jež si z nich vybral, *účelně mění*, ale jen do té míry, že podobnost s „*originály*“ nepomine, sluje umělecký *realismus*. Podstata realismu je tedy zase v *tendenci*, ve směru tvorby: *vzdálit se* od přírody a života, ovšem jen pokud to *dovoluje* obrazové umění, pro *něž* je tolikrát zdůrazněná „*podobnost*“ požadavkem nezbytným. To je tendence opačná než v *naturalismu*, jenž se hledí, přes omezené prostředky každého umě-

ni, blížit k předmětům naší zkušenosti daným. Schematicky lze to značit:



Realismus je plně *umělecký* směr, protože právě v zdůrazněném „vzdalování“, tj. v *změně* předmětů zkušenosti daných, a to změně nikoli jen nutné, tj. technikou určitého oboru uměleckého dané, nýbrž i *svobodné*, osobou umělcovou určené, je *tvůrčí* moment práce umělcovy. Přes tuto svobodu není řečená změna libovolná, slepá, nýbrž účelná, směřujíc podle hořejšího k tomu, aby podala v uměleckém díle co nejdokonaleji *názornou zákonitost* vybraného úseku umělcovy zkušenosti; tuto účelnou změnu nazveme *uměleckou stylizací* předmětů, jež umělec zobrazuje.

Je však ještě druhý způsob uměleckého tvoření, který bychom nejlépe označili jako „expresionismus“, kdyby toto slovo nemělo — tak jako impresionismus — užší význam určitého slohu historického; nazveme jej tedy obecněji chápaným jménem *idealismus*.

Ani tu nejde nám o ten význam slova, že idealismus podává něco krásného, náš „ideál“ (srov. uvedené úzké pojetí naturalismu). Umělcova idea o něčem nemusí být vždy „krásná“ v užším slova toho smyslu, nýbrž např. charakteristická.

Umělci idealističtí nevycházejí z vnější své zkušenosti, nýbrž z *vnitřní* a formují svá díla jen podle své fantazie, tedy úplně svobodně. Tak zajisté tvoří všichni umělci z oborů neobrazových (stavitelství, hudba, tanec), ale i mnozí z oborů obrazových. Díla těchto jsou pak ovšem předmětům přírodním neb životním obecně *nepodobná*. Takové tvoření zdálo by se zásadně rozdílné od předešlého, a zvláště pro obrazová umění, žádající „podobnosti“, nepřipustné — kdyby tomu bylo opravdu docela tak, jak jsme o jejich „nepodobnosti“ napsali. Ve skutečnosti je tu rozdíl jen stupňový.

Žádný umělec nemůže tvořit jen ze sebe sama. Jeho materiál musí mu být dán *vnější zkušeností*, jednak přímo, tj. názorně, jednak nepřímo, sdělením skrze určité značky (zase názorné), především řečí. Co se týče umění neobrazových, poskytují tento materiál příslušné umělecké obory, např. hudba; v případě básnictví je to vlastně též život sám, jenž nás naučí řeči. Pro umění obrazové je ovšem pramenem in-

vence též příslušný obor umělecký; ale vedle toho tvoří jej i ostatní vnější zkušenost, přírodní a životní. Rozdíl je jen v tom, že umělec idealista — proti realistovi — užívá *pouze* drobných *prvků* ze své vnější zkušenosti, opravdu jen „materiálu“, z něhož skládá pak fantazijní kombinaci *celky*, jež jsou *nové*, jichž v přírodě a v životě nenašel, popřípadě vůbec nalézt nemohl, protože tam nejsou. *Objektivně* liší se tedy idealistická tvorba od realistické pouze *kvantitativně*: první přejímá *jen* podrobnosti — druhá *též* celky. Liší se tedy navzájem ani ne tak stupněm, jako *rozsahem* podobnosti svých děl s přírodou neb životem. Liší se však i *psychologicky* tím, že empirický *původ* a *vztah* k vnější zkušenosti je u realisty uvědomělý, u idealisty neuvědomělý, což je při řečeném jejich poměru k celkům pochopitelné. Navenek jeví se to tak, že realista pracuje podle určitého „*modelu*“ (též několika), idealista (zdánlivě aspoň) bez nich.

Tak např. je Shakespearův Falstaff osoba realistická; nečiní-li tento dojem snad plně na nás, působil tak jistě na Shakespearovo obecenstvo jež — i s autorem — znalo ze života řadu takových kumpánů. Není ovšem vyloučeno, že v něm Shakespear *sloučil* rysy několika z nich, učiniv z něj tak typ, ale nebylo by ani vyloučeno, že již jediný jeho model slučoval všechny ty rysy. Není tomu podobně jako třeba se Strindbergovou slečnou Julii pro naši dobu? Naproti tomu Shakespearův Kaliban není zajisté realistickou osobou a nic z naší zkušenosti není a nemůže mu být podobné. A přece — uvědomujeme si, že jsou i v něm *kombinovány* některé nízké rysy lidské s vlastnostmi zvířecími; obojí jsou nám ze zkušenosti známé, ale jejich sloučení nikoli. Tato obluda nejenom že není „pravdivá“, ale ani „*pravděpodobná*“, jak se často formuluje požadavek realismu. Přesto skládá se z prvků vnější *zkušenosti* jako ty osoby hořejší, *neboť jinak tomu ani nemůže být*.

Psychologicky evidentní zákon, že když ne vždy *předměty*, tedy aspoň *materiál* umělcovy tvorby (tj. prvky, z nichž se ty předměty skládají), pochází *vždy a výlučně* z jeho *vnější zkušenosti*, nazveme *principem uměleckého empirismu*. Tuto vnější zkušenost třeba právě pro tento případ, kde jde o umělce, dělit na dvojí: jednak na jeho zkušenost z *umění* — ta je nezbytná pro umělce tvořícího *neobrazové* — a na zkušenost z *přírody a života* — ta je nezbytná pro umělce tvořícího *obrazové*, tedy *též díla dramatická*. *U obrazových děl je tedy vždy zachována relace podobnosti jejich s předměty přírody a umění, rozsah a stupeň její však je různý*, tudíž vzdálení — tedy to, co jsme pojmenovali *stylizací* — menší neb větší. Schematicky:

Přír. neb živ. _____ Obr. dílo *real*.
předmět _____ Obr. dílo *ideal*.

Stačí jen rozmnožit si hořejší příklady dramatických osob o jiné a jiné, abychom viděli, že nám vytvoří souvislou řadu, v níž se stupeň podobnosti, a tedy i s ním reciprokový stupeň vzdálení od života bude měnit *plynule*. Vždyť slovo „podobnost“ samo značí částečnou stejnost — a tedy *spolu* částečnou různost, zdůrazňujíc ovšem to prvé. Protože pak princip uměleckého empirismu zdůrazňuje při *obrazovém* umění nezbytnost právě *této přírodní a životní podobnosti*, lze u těchto umění mluvit o nutnosti „*relativního realismu*“. Užito pro dramatické umění vede to tedy k této zásadě: *Všichni tvůrci dramatického díla, dramatik, herci, režisér, popřípadě dramatický skladatel, musí být relativními realisty.*

K obdobným výsledkům jako při úvaze o uměleckém tvoření dojdeme při vyšetřování *uměleckého vnímání* děl obrazových, což je zcela pochopitelné, protože vnímání je vlastně duševní pochod zvrtný s tvořením díla (z nitra umělce do díla, z díla do nitra pozorovatele) a ideálem jeho je, aby se počátek i konec tohoto dvojitého procesu co možná shodovaly. *Princip uměleckého empirismu* platí i tu: má-li v nás dílo *vyvolat* obrazovou představu, *musí* tato představa *být v naší mysli*, ne-li v celku, tedy aspoň v podrobnostech, v prvcích; jinak by se nemohla vyvolat. To je psychologicky evidentní. Získat tuto představu (nebo její části) mohli jsme však jen *vnější zkušeností*, buď přímo, názorem, nebo nepřímo, sdělením jiných, což se však konečniců redukuje zase na názor, jenž se uplatňoval, když jsme se učili řeči, hlavnímu prostředku sdělovacímu.

Obrátíme-li se tedy k vnější zkušenosti *názorné* jako nejen původní, ale právě pro umění obzvlášť důležité, vidíme, že vedle svrchu jmenované podmínky *subjektivní*, žádající, aby potřebná obrazová představa byla v mysli pozorovatelově, musí být splněna ještě podmínka *objektivní*, že totiž dílo umělecké je této představě celkově nebo v částech *názorně podobné*, protože *přímé* její vybavení je možné jen podle asociativního zákona podobnosti. Vidím-li na jevišti věc, jež má něco představovat, např. strom, musím nejenom znát „strom“ z vlastního názoru, ale řečená věc se musí stromu *podobat*. To je, jak patrně, *zásadní věc*, protože je to podmínka pro vznik obrazové představy nutná. Jaký má být *stupeň* a *rozsah* této podobnosti, není touto

zásadou stanoveno, vyjma mez: tato podobnost nesmí být tak malá, aby přestala být pro nás podobností, protože pak by k vybavení obrazové představy *nedošlo*.

Je jistě přirozené, že když řečený scénický předmět (abychom zůstali při našem příkladu) vybaví divákovi třeba představu „stromu“, ze zkušenosti mu tak známou, stane se tato představa *vůdčí* normou, podle níž se jako podle jakéhosi „originálu“ měří podobnost scénického předmětu jako „kopie“ stromu. Požadavek z taktu jednostranného pojetí relace podobnosti „od originálu (jen vzpomínkového) ke kopii (viděné)“ vznikající je pak ovšem, aby se kopie co nejvíce podobala originálu. Tato tendence jak víme, znamená naturalismus; ale na rozdíl od naturalismu *objektivního*, žádajícího, aby kopie *byla* jako originál, objevuje se tu naturalismus *subjektivní*, chtějící, aby kopie *vypadala* jako originál. To je totiž podmínka úplně postačující, ježto celý vylíčený pochod reprodukční odehrává se ve vědomí pozorovatelově. Tento subjektivní naturalismus, týkající se vnímání díla (nebo jeho části) nazveme *iluzionismem*. Kopie musí budít *zdaní*, *iluzi* originálu. A protože tento originál je nám dán vzpomínkou na nějaký předmět z naší vnější zkušenosti, tedy ze „skutečného“ života, formuluje se požadavek *iluzionismu* nakonec tak, že obrazové dílo neb jeho část musí budít *iluzi skutečnosti*. Snad v žádném jiném oboru obrazových umění *nezdá se být* tento požadavek zřejmější než právě v umění dramatickém, *vůbec* divadelním. A přece je, jak uvidíme, stejně nesprávný jako požadavek naturalismu *objektivního*. Příčinou toho je zase neoprávněnost jeho právě uvedené formulace mluvící o „skutečnosti“*.

* * *

Divadelní iluze

O zvláštním duševním stavu, který máme sledující divadelní představení, bylo již mnoho psáno. Nejrozšířenější je názor, že je to stále *kolísání* mezi vírou, že to, co vidíme a slyšíme, je skutečnost, a vyvracením této víry, přivoděným tím, že si uvědomíme „pravou“ skutečnost, tj. že jsme v divadle (Taine). Mluví se o momentech iluzi podporujících, a naopak zase rušících a o *vědomém* našem sebeklamu (Lange). Iluzi podporuje vše, co zvětšuje podobnost mezi tím, co z jeviště vnímám, a skutečností. Iluzi ruší to, co nám připomíná divadlo, např. rámec jeviště, rampa, hlediště, naši sousedé atd.

Psychologickou nesprávnost těchto teorií o kolísání mezi vědomím skutečnosti a neskutečnosti lze zjistit nepředpojatým pozorováním sebe při představení, ba již vzpomínkou na to, jak nám při představení je. I když jsme sebevíce uchvázeni scénou,

nemáme *vůbec* vědomí, přesvědčení nebo víru, že to, co herci hrají, je „skutečnost“. Důsledek toho je, že nemůžeme mít — a také nemáme — ani myšlenku, že to skutečnost *není*. Tolik je jisté: vjemy, jež nám scéna poskytuje, vyvolávají v nás svou podobností představu, jež máme ze své vnější zkušenosti (tedy ze „skutečnosti“) a my je s nimi srovnáváme. Ale jen co do *podoby*, ne co do *skutečnosti* — to je rozdíl. Stejně v nás může např. vystoupivší vodník vyvolat vzpomínku na podobného mu vodníka někým (třeba Schwaigrem) namalovaného. Napadne-li snad nás přece někdy, je-li podobnost překvapující, myšlenka, že je to „jako skutečné“, je to pouhá teoretická reflexe, kritika, ovšem že zúplna *neumělecká*, jež nás, byť jen na okamžik, odvádí od scény. I obecenstvo, jež má k takovýmto úsudkům značný sklon (srov. náš výklad o radosti z podobnosti), ponechává si je raději do přestávek. Nikdy nás to nenapadne, když jsme hrou strženi, nanejvýš až potom, když uchvácení poleví. Tedy právě nejdokonalejší požitek dramatický je bez jakéhokoliv pomyšlení na skutečnost, ať kladnou, či zápornou.

To, co se na jevišti děje, není pro nás ani skutečnost, ani neskutečnost, nýbrž *jiná* skutečnost, než je ta, v níž jinak žijeme: skutečnost umělecká, v tomto případě *divadelní*. V estetice bývá tato jiná skutečnost označována heslem „*zdánlivé* skutečnosti“. Tento pojem, metafyzicky hojně diskutovaný, nebyl dosud psychologicky uspokojivě řešen. Ptejme se, jaký je *pro vnímajícího* rozdíl mezi touto „zdánlivou“ skutečností a skutečností „skutečnou“? Co rozlišuje mé dojmy, vyslechl-li jsem např. hádku dvou lidí někde jako bezděčný pozorovatel, a sledoval-li jsem ji naproti tomu na jevišti? Přitom předpokládejme, že jsem pozoroval jen ty dva lidi, a nikoli jejich okolí, aspoň ne vzdálenější (tím je v druhém případě právě ten „divadelní rámec“). Jen při tomto předpokladu lze se dopídit pravé příčiny rozdílného dojmu, neboť tu je *vjem totožný, a přesto* dojem různý.

Bylo by se možno domnívat, že vjem divadla, ježž jsme zajisté měli před *počátkem* představení, sdružuje se pak jako vzpomínková představa se všemi následujícími vjemy ze scény, přestože si již „divadelního rámce“ nevšímáme. Tim by se řečený rozdíl obou dojmů snad vysvětlil — ale ničeho takového si nejsme, aspoň při opravdovém zaujetí pro hru, vědomí. Tu a tam upomene mne sice i při představení nějaká maličkost na „divadlo“, ale právě z toho, že *upomene*, je patrné, že si to neuvědomuji stále. A pak: jen touto asociací „divadla“ nebylo by možno vysvětlit podstatu „zdánlivé“ skutečnosti. Klání-li se nám po aktu spolu s herci autor, není to pro nás skutečnost jen zdánlivá a stejně je tomu, jsem-li přítomen čistému baletu (ne tedy dramatické pantomimě), nebo dokonce divadelnímu koncertu, kde orchestr je na scéně, i kdybych si přitom stále uvědomoval, že to vše je na scéně divadelní.

Není-li rozdíl ve vjemu ani v asociacích, může být jedině v *různém pojetí* téhož vjemu. Jednou pojímám řečenou hádku dvou lidí tak jako

vše v životě, tj. jako něco skutečného — pojetí *skutečností*, podruhé jako něco představovaného, hraného — pojetí *divadelní*. Toto pojetí divadelní je zvláštní případ pojetí *obrazového*, vyskytujícího se ve všem umění obrazovém, a je pouze *jiným* pojetím než uvedené skutečností neb životní, nikoli však *protikladné* s ním, tedy „neskutečné“. Je to duševní stav, v němž nemáme ani zvláštní „*cit skutečnosti*“ (rozumí se *vnější* skutečnosti), jenž nás jinak provází takřka celým životem a mizí jen za některých okolností abnormálních, např. (nehledíc k určitým nemocem), jsme-li velice unaveni. Tu se stává, že nás vše, co vnímáme, zvlášť to, co vidíme, mívá tak nějak cize a vzdáleně, že nám to připadá, jak říkáme, „jako sen“. Sen sám však sem zpravidla nepatří, neboť v něm máme naopak přechasto silný cit skutečnosti — kolikrát jsme rádi, když se z něho probudíme, že to „přece jen není pravda“.

Jsou ovšem duševní stavy, kde cit (vnější) skutečnosti není úplně potlačen, nýbrž jen oslaben. Hořejší příklad stavu únavy připomíná jistě každému četné případy, jež mají podobný ráz, ač jsou prosty únavy. Jsou to jakési stavy *snění* nebo *kontemplace*, jež v nás vyvolávají předměty, jež vnímáme a do nichž se jakoby pohroužíme, např. krajina, vnitřek chrámu apod. Jak patrné, jde tu o *estetický stav* vzbuzený v nás krásnými objekty. Cit skutečnosti je tu velmi oslaben, ale nepomíjí zcela; zůstává jakoby v pozadí a vystoupí opět, jakmile naše estetické vnímání je skončeno a my „vracíme se zase do všední skutečnosti“.

Co je psychologicky tento cit vnější skutečnosti? Není pochyby, že je v těsné souvislosti s citem naší *vlastní* skutečnosti, přesně řečeno se skutečností našeho „*tělesného já*“, jež je souhrnem všech tělových našich vjemů, neboť naše tělesné já patří napůl do „světa vnějšího“, napůl do vnitřního, napůl objekt, napůl subjekt, a tedy prostředník mezi oběma. Vnitřně tělové naše počítky to jsou, jež v nás budí cit vlastní skutečnosti (byť jen tělesné) a všechny vjemy, jež se mezi ně hodí, na prvním místě tedy *hmatové*, dostávají též ráz skutečnosti, ovšem vnější. Vjemy sluchové, a zvláště zrakové, nejsou-li přesplňlivě silné, nemají řečený tělový ráz, a tedy také ne skutečností. Proto se umění, jež chce v nás vyvolávat estetické stavy, omezuje jen na ně a také při kráse přírodní hraje hlavní roli.

Řekli jsme, že estetický stav budí se v nás krásnými předměty. Ale tento akt není tak výhradně pasivní, jak by se podle této věty zdálo. Je to tak jako s pozorností bezděčnou a úmyslnou: *my sami* můžeme se uvést do estetického stavu, je-li to naším přáním; krásný předmět bý-

vá ovšem k tomu podnětem. Tím vzniká *estetické zaměření* vůbec, jež se podle předmětu může specializovat dále na zaměření *umělecké*, ještě úžeji *obrazové* a nejužší — pro náš obor — na *divadelní*. Promluvíme jen o obou posledních.

Zaměření obrazové, a tedy také jeho speciální případ, zaměření *divadelní*, liší se od obecného zaměření estetického dvojím. Především je v něm, je-li ovšem dokonalé, cit skutečnosti *úplně potlačen*. Za druhé je při něm, jak již z dřívějšíka víme, naše interpretace vjemu *dvojitá*, protože se v nás vyvolává nejen představa *technická*, nýbrž zároveň i *obrazová*. Oba tyto znaky souvisí navzájem, poněvadž při pojetí „skutečnostním“ byla by *dvoji* různá interpretace *najednou* prováděná věcně sporná.

To, že nějaký *můj* (tedy subjektivní) vjem *X* je „skutečně“ *A*, znamená totiž moje přesvědčení o objektivní reálné existenci tohoto *A*. Totéž platí, má-li být týž vjem *X* „skutečně“ *B*. Protože při *názoru* nemůže jít než o pojmy *singulární*, jež, podřaděny takto společnému pojmu *reálně* existující věci, se navzájem vylučují, může být mezi nimi jen disjunkce. Tak např. vidím v lese za šera něco temného. Můj výklad je dvojitý: „Je to (skutečný nějaký) keř“, *nebo* „je to (skutečný nějaký) tulák“; oboje najednou to být nemůže. Přijmu-li to druhé, odmítám tím první; seznám-li brzo nato, že platí to první, neplatí to druhé — byl to můj *klam*. Klam má tedy vždy vztah ke skutečnosti. Naproti tomu vidím-li nějakou sochu, soudím: „Je to nějaká socha“ a „je to nějaký člověk“, neboť tyto pojmy nejsou z téže třídy reálně existujících věcí (tam patří jen ta socha), pročež se *nevylučují*. Ten „nějaký člověk“ patří do kategorie věcí existujících pouze ideálně — v mé mysli. To a *jen* to vyjadřuji, řeknu-li, že „je to socha představující člověka“. Na nějakou skutečnost či neskutečnost tu vůbec nemyslím, pokud jsem ovšem *esteticky zaměřen*. Jinak by bylo, kdybych se zaměřil k soše *jen technicky*; ale pak bych ji pozoroval nejinak než třeba nějaký mramorový, uměle formovaný sloup, jenž ovšem nic nepředstavuje.

Mohu tedy i v umění dramatickém říci: to je herec *A* a zároveň král Lear, poněvadž jde jen o *pouhý výklad* vjemu, kdežto na reálnou existenci (již má ovšem jen ten „herec“) při představení samém nemyslím. O „klamu“ nemůže tu být řeč, protože řečený výklad je právě už dvojitý a nečiní nárok na empirickou pravdivost, tj. shodu se skutečností. Ba nelze ani z téhož důvodu říci, že herec *A* je „*nepravý*“ král. Tím by mohl být jen podvodník, jenž by se vydával za krále skutečného, ač by jím skutečně nebyl; tu bychom však také o něm věřili buď to, nebo ono, nikoli oboje najednou. Nemalý půvab umění hercova je právě v tom, že může být něčím jiným než je, aniž lže. Nejspíše by se mohlo tedy říci, že je tento herec „*zdánlivý*“ král, ale nikoli s tou negativní příchutí slova, že co se zdá být, *ve skutečnosti není*, nýbrž ve smyslu *pouhého jevu*, beze vztahu k realitě; neboť našim smyslům se opravdu *jeví být králem*, jsa mu celým zjevem (opti-

ky i akusticky) podoben. Všecko na scéně je v tomto smyslu „zdánlivé“, nikoli však „zdánlivě skutečné“ a také ne „nepravé“. O „nepravých briliantech“ lze mluvit např. tehdy, má-li je nějaká dáma ve společnosti, nikoli však, nosí-li je dramatická osoba; ty jsou pak, jako ona sama, jen zdánlivé. Na pravosti jejich a vůbec *na pravosti či nepravosti všech předmětů na scéně vůbec nezáleží*, to je jen otázka praktická. Stejně jako „zdánlivost“ třeba omezit široký smysl slova „iluzivnost“ a „iluze“, do nichž se zpravidla zavádí právě vztah ke skutečnosti.

Z našich úvah tedy plyne: *Podstata tzv. divadelní iluze je v divadelním zaměření, jež, jako speciální případ zaměření obrazového, potlačuje cit skutečnosti a vybavuje k vjemům dvoji představu významovou, technickou a obrazovou.*

Že tu nejde o iluzi ve smyslu klamně skutečnosti, je zvlášť pěkně vidět z toho, že divadelní svět na jevišti se před námi rozvíjející zná sám takoveto iluze — klamy. Jsou to známé nám motivy přetvářky, a obzvlášť *přestrojení*. Uvažme: V Shakespearovu Večeru tříkrálovém *herečka* představuje *Violu*, jež přestrojivši se, vydává se za *šlechtice*. Tu se nám druží tedy k vjemu trojitá představa: jednak *technická*, jednak *dvoji obrazová*. Je zřejmo, že vztahy

herečka — Viola

Viola — šlechtic

nejsou stejnorodé. Jen šlechtic je „nepravý“ a počín *Violy* „klamem“, nikoli *Viola* a počín *herečky*. Dramatické osoby druhé považují aspoň na čas *Violu* za *šlechtice*, my však vždy jen za *Violu*. O *herečce* nevědí zajisté dramatické osoby (ne ovšem jejich herci) nic, my o ní víme stále.

*Rozbor divadelního zaměření**

Akt divadelního zaměření objasníme si poučně touto obdobou. Jak známo, zapisuje skladatel své hudební myšlenky notami umístěnými v pětilinkové osnově na tom či onom místě. Tím jsou stanoveny jen výškové vztahy tónů; které tóny to mají být, poví nám tzv. „klíč“, stojící na počátku celé osnovy. Protože tónů je mnoho, je potřeba i více klíčů; nejnámější jsou tzv. houslový a basový. Podle toho, který z nich je na počátku řádky, čteme nebo hrajeme *tytéž* na pohled noty (tedy tentýž vjem) různě a melodie neb akordy jsou různé. Jak je to možné? Různým *notačním zaměřením*, jež jsme si osvojili při svém hudebním *výcviku*. Učili jsme se např. nejprve číst noty v houslovém klíči tím, že jsme spojovali s každou notou určitou představu tónu (např. na druhé lince zdola je toto g z klavíru neb houslí, na nejvrchnější toto f atd.). Tím jsme si zjednali pevný *soubor* dvojitých sdruženin (nota s tónem), jež jsme uložili do své paměti; nazveme jej soubor „houslový“. Později učili jsme se číst podle klíče basového toutéž cestou, přičemž jsme se ovšem dlouho pletli s předešlým „houslovým“ pojetím týchž not. Konečně jsme si zjednali nový pevný soubor „basový“ a uložili jej taktéž do své paměti. Čteme-li pak noty, vybavujeme si tóny podle toho souboru, na který ukazuje předeepsaný

klíč ten, či onen. Fyziologicky vyložíme si toto různé zaměření tak, že nějakým způsobem *otevřeme* dráhu vedoucí k mozgovým buňkám, v nichž je fixován soubor jeden, a *uzavřeme* cestu k souboru druhému. Tímto fyziologickým aktem si vysvětlíme fakt jinak velmi podivný, že můžeme *tytéž noty* pojímat jednou tak, podruhé jinak, *zaměření* na to úvodním jejich klíčem, na který pak dál ani nemyslíme, leda když se změní a s ním i naše pojetí.

Ačkoliv vyložené pojetí not podle klíčů je zdánlivě na hony vzdáleno od pojetí divadelního, jsou to případy zcela obdobné. Rozdíl je pouze v tom, že při notách jsou obě pojetí umělá, že pro obě bylo potřeba určitého výcviku, přípravy myslí, kdežto při divadle je jen jedno pojetí umělé, totiž právě pojetí divadelní, k němuž je zapotřebí určité přípravy myslí a zvláštního zaměření, druhé pojetí, totiž pojetí *skutečností*, je nám ze života běžné. „Klíčem“ k divadelnímu zaměření je vše, co vnímáme před počátkem hry a leckdy ještě při jejím počátku: vstup do divadla, hlediště naplněné obecenstvem, jevištní rámec s oponou, jež se *na dané znamení zvedne*. Tak hudebník, jenž četl dlouho noty v klíči houslovém, je přiveden předepsaným teď klíčem basovým k tomu, aby další četl jinak, ač se *v mnohém předešlým podobají*, což platí, jak víme, i o vjemech divadelních, tolik podobných různým našim vjemům životním. A právě jako hudebník je v novém pojetí udržován občasnými znaky (opakováním klíče na počátku dalších řádek a jinými odbornými poukazy), tak je udržován i divadelní pozorovatel ve svém pojetí občasnými postřehy (např. divadelního rámce, rampy aj.). Ale oba jsou tím jen *udržováni* ve svém zaměření, a ani toho *není třeba*. Nicméně je z našeho výkladu již patrné, *proč* svrchu uvedené postřehy (k nimž se druzí i leckteré ze scény samé), upomínající nás na to, že jsme v divadle, *nejsou* momenty „divadelní iluzi rušícími“ (jak by chtěly uvedené dříve teorie), nýbrž naopak podporujícími, poněvadž udržují nás v divadelním zaměření. Neboť konečně: právě tak jako hudebník opětným předpisem houslového klíče upustí od dosavadního pojetí not a vrátí se k prvnímu, tak i divadelnímu obecenstvu určité vjemy — *uzavření jeviště oponou*, hluk obecenstva, opouštějícího hlediště atd. je popudem, aby upustil od dosavadního zaměření divadelního a vrátil se k obvyklému pojetí skutečnostnímu.

Jakmile pochopíme věc takto, převádí se nám rozdíl mezi skutečností a divadelní iluzí na rozdíl mezi skupinami představ, jimiž se to či ono pojetí řídí. Pro pojetí skutečnostní není vlastně, jak jsme již řekli, zvláštní příprava myslí, tedy ani *zvláštní* skupina představ: to se váže prostě *se všemi* skupinami představ, jež jsme si ze života (rozumí

se: mimo divadlo!) zjednali. Jde tedy nám jedině o soubor představ řídící naše pojetí divadelní. Věc je zcela prostá: tuto skupinu představ zjednááme si stykem s *divadelním*, resp. *dramatickým uměním*.

Navštěvující divadelní představení seznamujeme se s velkým množstvím dramatických osob a dramatických dějů i s jejich „místy“. Jsou vesměs *smyšlené*, přestože nás aspoň v podrobnostech upomínají na leccos, co známe ze své životní zkušenosti. Od uvedeného souboru „notového“ liší se takto získaný soubor „divadelní“ nejenom větší složitostí představ, ale zásadně tím, že ke každému vjemu přidružují se významové představy dvě, technická i obrazová. To znamená tedy obecně asociativní spřežky

1. „*herecká postava — dramatická osoba*“ (značka *p/o*)
2. „*herecká spoluhra — dramatický děj*“ (*sp/d*)
3. „*divadelní scéna — místo děje*“ (*sc/m*).

Každá z nich skládá se ovšem z množství spřežek drobnějších, známých nám z rozborů kapitol IV—VIII.

Protože ovšem jde o dramatická díla jako konkrétní představení, je mezi mnohými těmito konkrétními spřežkami *částečná* stejnost, nebo aspoň podobnost, podle níž se přirozeně seskupují úžeji vespolek. Tak seskupují se co nejtěsněji všechny *p/o* a *sp/d*, jež mají *týž dramatický text*, slovní, popřípadě i hudební. Skupiny takové dostávají pak jméno podle autora určitého textu, pojmenování díla a jeho osob. Např. Shakespearův Jago nebo Smetanův Kecel (ať kýmkoliv hráno), Goldoniho Vějíř nebo Mozartův Únos ze serailu (bez ohledu na provedení). Naproti tomu liší se konkrétní díla každé takové skupiny herecky i scénicky velmi značně, leda že autor připojil mnoho scénických poznámek, jež nutno hercům i režisérům respektovat. Ale konkrétní spřežky *p/o* lze úžeji spojovat též podle *téhož herce* (resp. zpěváka), např. postavy Vojanovy nebo Destinnové, a konečně spřežky *sp/d* a *sc/m* podle *téhož režiséra* s případným jeho výtvarným spolupracovníkem, šířeji podle *téhož divadla*, např. režie Stanislavského, operní představení Mahlerova na vídeňském Dvorním divadle atd.

Z toho, že uvedené spřežky obsahují též představy technické, především představy herců, ať neznámých, či známých, ale i představy scénických předmětů, pochopíme ze zkušenosti nám známý fakt, že se naše „divadelní iluze“ nejen snese s vědomím, že např. představovanou osobu hraje herec, že postranní domek je kulisa apod., ale že můžeme osobnímu výkonu tohoto herce věnovat značnou pozornost, aniž nám to vadí, ačkoliv vše to by mělo vlastně rušit naši iluzi, upozorňujíc nás na „skutečnost“. Naše divadelní zaměření nejenom že není tím vším rušeno, nýbrž naopak podporováno, ačli ovšem tento zájem nezatačí do pozadí příslušnou představu obrazovou. To se stává např. hereckým odborníkům, jsou-li pozorovateli; jejich vnímání je pak (takřka) jen technické, tak třeba jako při podívané na pouhý balet.

Izolace dramatického díla. * Jestliže jsme vyložili, že divadelní zaměření způsobeno je u nás tím, že vytvoříme si (patrně fyziologicky) spojení s „divadelním souborem“ představ získaným divadelní naší zkušeností, zdá se to být bludným kruhem. Jak je tomu na začátku této zkušenosti? Kdyby se octl někdo poprvé a bez této přípravy v divadle, odkud by čerpal své divadelní pojetí, tvořící vesměs *dvojité* představy toho, co to „je“ a zároveň, co to „představuje“? Nedíval by se na představení jednoduše ve smyslu, co to „je“?

Mohli bychom poukázat ovšem na to, že takovéto dvojí pojetí vyskytuje se u všech umění obrazových a že je nám tedy např. ze sochařství neb malířství dostatečně známé, ba běžné. Ale v těchto oborech je mezi technickou a obrazovou představou přílišný rozdíl, aby se spolu zaměňovaly, resp. ztotožňovaly. O soše nikdo nebudem myslit, že to je mladý muž, jež představuje, a ani nejrealističtější obraz krajiny nebudeme považovat za tu krajinu samu, leda chvilkovým omylem. Naproti tomu je představa herecké postavy do té míry shodná s představou dramatické osoby, že by byla řečená záměna snadno možná; řekli jsme již v úvodním dílu, že se právě tyto dvě představy v *teorii* herectví směšují. Nikoli ovšem v praxi, leda zase omylem. Kočující herecké společnosti měly již víckrát zkušenost s velmi primitivním obecnstvím, že bylo svedeno naturalistickým jejich představením k tomu, že považovali např. herce hrajícího intrikána za skutečného padoucha a ohrožovali jej i na životě. Ztotožňovali postavu s osobou.

Odtud si také vysvětlíme, proč je v *primitivním, lidovém* divadle znatelnější *názorný* rozdíl mezi postavou a osobou, souhrou a dějem, zvláště pak scénou a místem děje než v divadle kulturně vyspělem. Čili, jak se *omylem*, zaviněným iluzionistickým názorem na dramatické umění, říká, proč primitivům „postačí“ pouhý *náznak* skutečnosti, s nímž se my už spokojit nemůžeme. *Omylem* je ovšem též chvála těch, kteří zastávají divadlo zcela stylizované a poukazují k primitivům jako vzoru. Tu jde — tak jako jsme již jednou v kapitole o dramatickém textu, při úvaze o improvizovaných hrách zdůraznili — o *vývoj* dramatického umění. Jeho počátky *potřebují* tuto názornou odlišnost představy technické a obrazové, bližící dramatické umění (v tomto směru ovšem) k umění *výtvarnému*. Stačí vzpomenout nehybné masky a takřka neutrální scény antické atd.

Nejznámějším příkladem toho je naše *loutkové divadlo* se svými odrůdami. Tu je herce ze dřeva, jeho hra jen neúplná a mechanická; rozdíl mezi postavou a osobou tedy jak možno největší. Proto lze při něm rozeznávat dva možné případy pojetí i dojmu ze strany obecnstva. Buď klademe důraz na to, že „postava“ je neživá, mechanická; pak působí na nás fakt, že představuje živou osobu, směšné. To je obvyklý *komický* typ

loutkového divadla (Kašpárek). Nebo klademe důraz na živou dramatickou osobu; pak působí skutečnost, že postava je neživá, jen mechanická, zvláštním tajemným, až *příšerným* dojmem (srov. pověst o golemovi). To je druhý, *mystický* typ loutkového divadla, např. pro hry Maeterlinckovy. Že lze loutkové divadlo znamenitě stylizovat *výtvarně*, je odtud jasné (srov. str. 48).

Primitivní přípravu pro divadelní zaměření má však každý z nás již od nejtějšího dětství. Vzniká jednak z pudu napodobivého, jednak z radosti předuševňovat se v jiné, tak jak jsme si vyložili v kap. IV (tvorba dramatikova) i V (tvorba hercova). Již děti si takto hrají na tatínka a maminku, na vojáky a loupežníky, na kupce, na školu atd. Hrají samy a vidí i druhé tak hrát. Jaké jim postačí „rekvizity“ a jaká „scéna“, je známo. *Rozdvojení* vlastního „já“ na hrající a hrané, vlastního výkonu na prováděný a předváděný je jim intuitivně známo a chápou to vše i u jiných. Rozdíl mezi klukem „dělajícím“ vojáka, a statistou hrajícím vojáka není zásadní, nýbrž jen formální; ba snad se ten kluk cítí ve své „roli“ *srdatější*. Již dítě tedy, znajíc tyto předběžné „herecké“ i „divadelní“ dojmy z vlastní zkušenosti, nesetkává se, octne-li se v divadle, s něčím naprosto mu novým. Je snad překvapeno přílišnou podobností se skutečností, již v jeho hrách ovšem nebylo; ale stačí mu říci, že je to také „jen hra“ — a je orientováno. Ví již, jak to musí pojmát, neboť má ve své paměti skupinu takových *dvojitých* představ, uměle jim i druhými vytvořených.

Nicméně, hledíc k žádané a nutné podobnosti mezi technickou představou díla a obrazovou, jež — taktéž nutně — pochází aspoň v podrobnostech ze života a přírody, je při každém díle obrazovém *nezbytné*, aby bylo *odděleno* od svého okolí, aby každý zřetelně viděl, *kam až sahá* toto *obrazové* dílo a kde již není. Tuto *izolaci* od neobrazového okolí tvoří soše podstava, obrazu rám. V dramatickém umění je to *ohraničení scény*, provedené, hledíc k obecnstvu, *proscéniovým* rámem a oponou, po jejím otevření pak ideální plochou vystupující *z rampy*. Co je před rampou, resp. před neutrální prostorou orchestrovou je svět skutečný, životní. Co je za rampou, je svět nikoli neskutečný, nýbrž *ze životní skutečnosti vyňatý*, něco *mimo* ni. Chceme-li, je to svět jiný, umělecké, speciálně „*divadelní*“ *skutečnosti*. Je to skutečnost se životní skutečností sice paralelní, jí odpovídající, ale *noeticky jiná, různorodá*.

Je *naprosto nepřipustné*, aby se svět jeviště míchal se světem hlediště. Jestliže kdysi sedala ve Francii dvorská šlechta na jevišti, byla to jen tupá etiketa. Čini-li se teď pokusy, aby herci vystupovali i v hledišti, je to umělecká absurdnost. Jedině prostory pro or-

chestr lze užít tak či onak, neboť je neutrální. O tom jsme již mluvili při scéně, tak jako jsme při výkladu o orchestrální hudbě upozornili, že přes to, že ji vztahujeme k dramatickým osobám, zůstává jí jakýsi neosobní ráz. Herci v hledišti přestávají být dramatickými osobami, jsou artistry. Spojením jeviště s hledištěm vzniká prostor, který *nic nepředstavuje*, nýbrž jen *je*, totiž interiérem, v němž se lidé, laici i odborníci, baví. Umění taneční by to sneslo, ne však umění dramatické, jež je obrazové: to prostě pomíjí, měnic se v skutečný, jen esteticky upravený život, jako třeba při karnevalu. Řečené pokusy nevznikly z umění, nýbrž ze sociální ideologie: „umění pro život“. Ano, ale má-li být umění pro život, *musí zůstat uměním*, a ne se *změnit* v život.

* * *

Jakými *slohovými zákony* řídí se tedy celé *vytvoření dramatického díla*, hledíc k jeho vztahu k přírodě a životu? První z nich již známe; je to:

1. *zákon relativního realismu*. Jím jsme vyřkli, že technické složky dramatického díla *musejí* být vesměs *podobné* nějakým jevům přírodním, a zvláště *životním*, že však stupeň jejich podobnosti může být *libovolný*. Vyloučena je tedy jen taková nepodobnost, že by se obrazová představa nemohla vůbec vybavit, a taková podobnost, že by dílo bylo jen odlikou skutečnosti, tj. naturalistické. To platí o *všech* složkách dramatického díla až na hudbu (tedy ve zpěvohře), kde, jak víme, zcela umělý materiál omezuje řečenou podobnost; vyrovnává se to však tím, že tu se může obrazová představa vybavit i podle zákona současnosti. To sice platí ještě spíše o řeči, ale tu můžeme počítat do jevů životních.

S úsudkem o „naturalistickém“ díle je třeba ovšem opatrnosti. Mnohá velká díla dramatická byla považována všemi, i svými tvůrci, za naturalistická; v době, kdy tento směr vládl, byla to pro ně chvála, když přišel opačný směr, bylo jim to k haně. Teprve třetí etapa poznala, že mají textově velké tvůrčí hodnoty, že zřejmě stylizují, krátce že jsou realistická. To je pravděpodobné i pro ty složky, jež pomíjejí. Jestliže víme, že některý velký herec kdysi *mocně působil* na své obecenstvo, nemohly být jeho výkony naturalistické, i když se tak nazývaly. Pouhý název nedokazuje nic.

Stupeň podobnosti, opačně řečeno: *stupeň stylizace* je určen tím, co fixoval autor díla svým *dramatickým textem*. Pro něho byla volba *svobodná*, pro všechny ostatní je však tento stupeň stylizace závazný a musí se dodržet. Nazveme tuto zásadu, plynoucí z principu *slohové jednoty* díla, zákon *stejněměrné stylizace*. Musíme jej zase omezit při složce hudební, poněvadž pro hudbu, života vzdálenou, se stupnice

stylizačního rozpětí rozkládá jaksí v *jiném nivó* než u složek ostatních, o čemž dále.

Protože *hudebnědramatický text* (tj. partitura opery) fixuje dílo skladatelovo spolu s dílem libretisty, je stupeň *jeho* stylizace závazný pro stylizaci dalších složek zpěvohry tím spíše, že, jak víme, fixuje i části tvorby herecké a režisérské.

Proti zákonu stejnoměrné stylizace, tak samozřejmému, hřeší se více než často právě při tvorbě v užším slova smyslu divadelní, tj. herecké a scénické. Tato tvorba je, jak pochopitelně, tvorbou „své doby“, tedy tvorbou *přítomnosti*. Řídí se tedy buď slohem v té době vládnoucím, nebo, jde-li o umělce pokrokové, žádoucím slohem budoucí doby; vždy však slohem jediným, o němž řečení umělci jsou přesvědčeni, že je to sloh výhradně oprávněný. Dramatické texty, slovní a hudební, jež jsou podkladem řečené divadelní tvorby, nejsou však brány jediné z doby současné, nýbrž i z minulosti, kdy vládl třeba sloh jiný. Tak se stává takřka šmahem, že v době vládnoucího realismu, ne-li naturalismu, hrají a inscenují se i díla idealistická naturalisticky resp. iluzionisticky, při ovládnutí slohu idealistického, stylizovaného, zas naopak díla textově realistická se stylizují, což je *stejně neoprávněné* jako počín první, ba někdy dramaticky přímo nesmyslné.

Zákon stejnoměrné stylizace odůvodněn je nejen esteticky, ale i *psychologicky*, totiž *jednotou a setrvačností* našeho *divadelního zaměření**. Je-li počáteční dojem např. z osob idealistický, počneme čerpat potřebné obrazové asociace z komplexu zkušeností života vzdálených, jež vytvoří ihned jakousi naši „pohotovost“. Nevadí nám pak ovšem, je-li to druhé, např. scéna, též stylizováno a nepřekvapí nás „sebenemožnější“ děj (např. v pohádce). Je-li však tento první dojem realistický, počnou fungovat komplexy představ životu blízkých; je pak pochopitelné, že např. stylizované místo děje octne se *ve sporu* s asociacemi *těchto právě* komplexů, čímž vzniká dojem nepřírozensosti, ne-li nesrozumitelnosti. Oboje platí i pro průběh díla, aspoň jeho souvislé části, neboť přechod z jednoho zaměření do druhého je pro nás obtížný — třeba tu přestávky (Hauptmannova Hanička). *Že* se snáze přejde ze *zaměření idealistického* do *realistického*, je tím, že realistické je obecenstvu snazší a běžnější. Záleží tu však i na zvyku určité doby. Idealistické zaměření snese však zase snáze realistické prvky, protože při něm nedojde z nich k sporům. Každé z obou zaměření může být různého *stupně* (srov. naše schéma realismus—idealismus na str. 280) a hledí se v něm ovšem udržet.

Naturalistická hra a iluzionistická scéna trpí např. přemírou *podrobností*, vzniklých právě fixní ideou „jako ve skutečnosti!“ Ale v podrobných a vedlejších rysech je vždy nebezpečí, že se jimi zastřou a znejasní rysy hlavní a celkové. Princip *umělecké ekonomie* žádá, aby dílo bylo tak jednoduché, jak jen je pro ně možno; je tedy sice relativní, ale vyjadřuje *tendenci*, jíž se musí řídit každé umělecké tvoření, tedy i dramatické. Jsou-li svrchu řečené podrobnosti takové, že se jimi *dramatický děj* textem zachycený *podporuje*, jsou tyto podrobnosti na místě, ať již je naznačil autor sám v scénických poznámkách, nebo ať je herci a režisér sami přidali. Nepodporuje-li se však jimi děj, ba dokonce poškozují-li se jimi, jsou nepřijatelné, i kdyby pocházely od autora samého, poněvadž i on je vázán uvedeným zákonem ekonomie.

Sem patří příliš podrobné popisy osob i místa děje v naturalistických dramatech; nikoli to v nich, co je prý „nemožné“ (to je věc režie, aby to učinila možným), nýbrž co je pro osoby i děj zbytečné. Sem patří mnohé „nuance“ naturalistických herců, zase ne ty, jež nám osvětlují dramatickou osobu, *včleňující se* do její akce s tím neodolatelným dojmem samozřejmosti, ba nutnosti, jež tak dobře známe z výkonů velikých herců, nýbrž ty, co jsou *přidány* jakoby navíc, samoúčelně, pro herce samého. Sem konečně, pokud se režie týče, náleží pověstné „oživování scény“ různými figurkami, „malujícími prostředím“ právě tak, jako spousta malebných předmětů — jen proto, že i v životě tak bývá. U dramatické scény, jež, jak víme, ve své pevné části je vůbec jen případná, ne podstatná složka dramatického díla, je zvláště třeba, aby přispívala neuplatňovala sebe samu, což však platí i pro scénu stylizovanou.

Je pochopitelné, že u her realistických je podrobností, i když se omezí na ty nutné, poměrně mnoho. Nevadí to však, protože zaměřením obecnosti je tu bližší skutečnosti. Při hrách idealistických, kde např. by dokonce stačila i neutrální scéna, je jich, i absolutně měřeno, málo a nemají být rozmnožovány ani tehdy, když by byly docela neškodné dílu. Neboť princip ekonomie je velmi rigorózní; aplikován na dílo dramatické žádá jen to, co je *dramaticky nutné*. *Co je dramaticky zbytečné, je i škodlivé*. Hrdinka Sofoklovy Elektry nebo Smetanovy Líbuše *nesmí* být tak psychologicky propracována jako třeba Ibsenova Heda Gablerová neb i — Elektra u R. Strausse; proto ani *nesmí* být.

Ale věc platí i naopak, což třeba zvláště dnes zdůraznit. Podrobnosti, jichž si žádá dramatické dílo realistické, *nesmějí* být vypouštěny a zjednodušovány, poněvadž tvoří integrující částky dramatických osob a děje. Struktura scény, jíž žádá např. Ibsen pro Divokou kach-

nu, je všemi svými podrobnostmi spjata s dějem tak, že nutno předměty ji tvořící označit jako „funkční“. Nelze ji prostě zjednodušit tak, jako to jde třeba u Maeterlinckovy hry Pelléas a Mélisanda, dokonce již ne na scénu „neutrální“.

Poučným příkladem jsou tu opery Wagnerovy, zvláště Prsten Nibelungů, jež, ač látkou mýtus, byl autorem nejen psán, ale i komponován s tak určitou představou iluzionistické scény, že je dosud problémem zpěvoherní režie, jak jej — takřka proti autorovi — scénicky stylizovat.

Druhý zákon je vlastně pokračováním prvního, jež předpokládá a zároveň *zužuje*. Je to

2. *zákon subjektivního realismu*. Stačí vzpomenout toho, co jsme řekli o „*iluzionismu*“ jakožto subjektivním naturalismu proti naturalismu objektivnímu. Právě-li první náš zákon, že podobnost mezi dramatickým objektem a naší zkušeností je nutná, ale její stupeň libovolný, právě druhý zákon, že tato podobnost je pouze *subjektivní*, tj. že to je (ať je její stupeň jakýkoliv) *relace mezi vjemem a zkušeností obecnosti*. Tím je řečeno tedy dvoji:

a) *Dramatický předmět* (osoba, děj, scéna) nemusí *být* podobný, jak je třeba, nýbrž se tak jen *jevit*. *Vjem obecnosti* musí být podobný; to stačí úplně. Z toho plyne rozdíl mezi představou technickou a obrazovou, jehož jsme se v předešlém několikrát dotkli, mluvíce o „*divadelní akustice*“ a „*divadelní optice*“. Herec, chce-li být slyšen tak a tak, musí mluvit jinak; prostora scény může být prolomena do hloubky jen iluzivně atd. Jiný důsledek týká se materiální pravosti scénických předmětů aj., o čemž jsme podrobně pojednali v první části kap. VII.

Je známo, do jakých směšností zacházel v tomto směru kdysi scénický naturalismus; na předmětech v historických hrách např. žádala se „pravost“ až muzeální.

Podivný byl požadavek naturalismu, aby se doba, po níž dramatický děj trvá, *přesně* shodovala s tou, jak (by) to trvalo „ve skutečnosti“ (tzv. vteřinový sloh, např. v Strindbergově Slečně Julii). Předně neexistuje takový (přesně!) děj ve skutečnosti. Nejde ten na divadle — není tedy s čím srovnávat. A to i když je syžet ze skutečnosti. Nejde přece např. o Valdštýnovu historii, nýbrž o Valdštýna Schillerova. A co ideálního děje, tedy myšleného času, padne i tu do přestávek! Za druhé, jak víme, při požitku divadelním na skutečnost ani nemyslíme. U děl idealistických je to zřejmé. U děl *realistických* mohlo by běžet jen o kratší akce, jejichž objektivní trvání známe ze zkušenosti. Ale i v životě většinou, v divadle pak výhradně *měříme čas subjektivně* (viz o tom ve stati Dram. forma str. 170. Jde tedy jen o to, aby nám herec (nebo režisér) *neozřejmil* případný rozdíl mezi *trváním technickým* (určité akce herců) a *obrazovým* (příslušného jednání

osob). Tedy jakýsi druh „divadelní optiky“, při níž lze využít časových klamů a iluzí (např. doba, v níž se mnoho událo, zdá se být delší). Choulostivě je pouze, můžeme-li srovnávat dvě současné akce, jichž časový poměr známe ze zkušenosti, na divadle samém. Ale i pak jde jen o to, aby jejich rozdíl nebyl přílišný (známé mžikové psaní dopisů). Srov. o tom též stať Děj dramatu, str. 160.

Důležitý je důsledek týkající se svrchu již jmenovaných *podrobností*. Takové jemnosti mluvy i hry a drobnosti scény, jichž obecnstvo v hledišti nemůže zpozorovat, jsou víc než zbytečné: *neexistují* prostě pro ně. I odtud lze odůvodnit požadavek *zjednodušovat*. Ovšem odůvodnění je psychologické a má platnost jen relativní. O jaké obecnstvo tu jde, v parteru nebo na galerii? Tvrdí-li se, že se z řečeného důvodu má hrát vše ve velkém, „al fresco“, předpokládá se velké hlediště. Co však dělat, když hra, jsouc realistická, *žádá* si takové podrobnosti? Je jasné, že pak platí primát dramatickosti: podrobnosti se musejí uplatnit, tj. hra se musí provést v malém divadle, na tzv. „intimní“ scéně.

b) Relace žádané podobnosti je mezi vjemem a *zkušeností obecnstva*. Závisí tedy účinek dramatického díla i na této zkušenosti. Tuto prostou pravdu znají všichni herci, ale málokterý dramatik nebo režisér, již mívají sklon k ideologii. Co je však tato „zkušenost obecnstva“, jež se přece skládá z četných individualit s osobní zkušeností zajiště velmi rozdílnou? Je patrné, že tu nemůže jít než o jakousi zkušenost průměrnou, všem nebo aspoň většině společnou. Pokusme se ji stručně analyzovat.

Zkušenost lze dělit nejprve na *přímou*, obsahující všechny zkušenosti, jichž jsme si sami získali, a na *nepřímou*, v níž jsou zahrnuty zkušenosti jiných, nám sdělené, řečí nebo písmem; proto ji označíme raději slovem „*vědomosti*“. Zkušenost přímou lze dále dělit na vnitřní a vnější.

Vnitřní zkušenost naše jsou *city a snahy*, jež jsme kdy sami prožili. Vzdělání tu valně nerozhoduje, leda pokud se nějakých zvláštních, rafinovaných stavů duševních týče; prostě jsou nám všem společné. Pro chápání dramatických děl jde o příčinný svazek mezi duševními stavy, jež tvořily kdy články našeho jednání. Tento svazek, byv námi prožíván, jeví se nám vždy jako *intuitivně evidentní*. Řekl jsem mu ve zlosti, co bych mu byl jinak nikdy neřekl. To je jednoduchý příklad, ale platí to i pro složitější. Proč jsem takhle jednal? Nedovedu říci, ale cítím dosud, že jsem tak jednat *musil*. Tato evidence vnitřní zkušenosti uplatňuje se při vnímání dramatického díla tím, že *prožívám* jed-

nání dramatických osob; *vsugerovat* mi tento prožitek je úkol herců. Podaří-li se jim, jsou pro mne dramatické osoby i dramatický jejich děj *vnitřně pravdivé*; ne-li, jsou nejen nepravdivé, ale *vůbec nesrozumitelné*. Požadavek *vnitřní, psychologické pravdivosti díla* je tedy *absolutní* ne proto, že by ji zadal realismus díla, jež může být třeba sebevíce idealizováno, nýbrž že ji žádá *jednotejná psychologická organizace* obecnstva, tj. lidí vůbec.

Vnější zkušenost naše je sice subjektivně také evidentní, ale nikoli už úsudek, jež z ní činím na něco vnějšího. Říkáme sice „viděl jsem to na své oči, slyšel na své uši“ a tyto vjemy jsou pro mne samozřejmě pravdivé, ale jejich výklad — ten je jen pravděpodobný a dobře vím, jak často jsem se mylil, aspoň trochu. Nicméně je i vnější naše zkušenost *velmi přesvědčivá*, ale také hodně *různá* a nesterpně bohatá. Vzdělané třídy liší se tu značně od vrstev prostých, lidových. Dramatikové musí na to pamatovat; mnozí z nich si vědomě zužují kruh svého obecnstva jen na vzdělance. Ale ještě více toho musí dbát herci s režisérem. Ti totiž tvoří pro „ted“ a „tady“, pročež musí respektovat průměr vnější zkušenosti obecnstva „ted“ a „tady“. Všude tam, kde se obecnstvo při představení setká s elementy blízkými své vnější zkušenosti, bude pochopitelně žádat, aby se jí řečené elementy podobaly *v tom stupni, který odpovídá jejich určenosti v dramatickém textu* (slovním i hudebním).

Jsou-li osoby děje „matka, syn“ a prostředí dosti mátožné, omezí se obecnstvo skoro jen na svou zkušenost vnitřní. Jde-li však o (nynějšího) „stavitele“ a jeho kancelář, aplikuje na to svoji zkušenost vnější a požaduje právem, aby tu nebyl rozpor ani ve hře, ani v inscenaci. Píská-li u Wagnera Siegfried na píšťalu zrobenou předtím z rákosí, nesmí být toto rákosí na scéně stylizováno víc, než aby bylo pro nás ještě k poznání.

Vědomosti nemají naproti tomu ani tu omezenou samozřejmost jako naše zkušenosti vnější. Ty jsou založeny jen na naší víře v pravdomluvnost autority, jež nám je sdělila, a byt bychom o ní byli „přesvědčení“, je to stále jen víra. Vědomosti jsou teoretické, nikoli názorné. Jsou tenké, neúplné, v mnohém nám chybí a jednotlivci z obecnstva liší se v nich ještě mnohem a mnohem více než ve vnějších svých zkušenostech. Dramatická díla, jejichž osoby i děj jsou „kdysi“ a „jinde“, obracejí se většinou k takovým našim vědomostem; nejsou nikterak povinna v kterékoli své složce jich respektovat.

Studuje-li autor historické hry příslušný úsek historie, činí tak pro svou inspiraci; chce-li dosíci tím i „pravdivosti“, je to velmi zbytečné počinání. Tak to bylo, jak nám to předvede — lépe řečeno, ani se po tom neptáme. A víme-li náhodou, že to bylo (prý) ji-

nak, neboť se v nás nic tak elementárně, jako při rozporu s naší zkušeností. Má tedy dramatik nesporné právo měnit „historickou skutečnost“, ovšem jen právo umělecké. Činí-li tak např. tendenčně, odpovídá za to morálně. Táž umělecká svoboda platí i pro herce a pro režiséra, ovšem jen hledíc k tomuto momentu, a to i tehdy, kdyby dílo bylo jinak realistické. Pro nás v Praze není třeba, aby scéna pro Wagnerovy Mistry pěvce norimberské byla kopírována podle Norimberka. Může tak být — ale jen pro výtvarnou a náladovou hodnotu. Naproti tomu scéna se staroměstským rynkem musí se podobat skutečnosti, což ovšem *nevylučuje* její výtvarnou stylizaci. A jaká může být závaznost např. pro mýtus? Podobné je to s hudbou. Studuje-li skladatel např. hudbu nějakého národa pro charakteristiku dramatického prostředí, činí tak jen pro svou inspiraci; je jeho tvůrčí povinností ovšem, aby při tom jen nekopíroval (např. lidové písně neb tance). Tam, kde musí počítat se zkušeností svého obecenstva, je vázán, ale jen do té míry podobnosti, kterou si sám určil — jinak ne. Co by řekli „orientální“ hudbě tolika evropských oper — orientálci? A nebude zkušenost nynějšího obecenstva pro budoucí již jen vědomostí, ba ani tou ne? Chce-li naproti tomu podat bouři, je vázán podobností s naší i budoucí zkušeností; v stylizaci však je volný.

Výsledek našich úvah je tedy tento: *Relativní a subjektivní podobnost mezi představou technickou a obrazovou je pro dramatické dílo nutná, ale jen ve smyslu signifikantním*, tj. pro to, aby se žádoucí obrazová představa vskutku u obecenstva vyvolala. *Vnější pravdivost* zavazuje autory *textu slovního i hudebního* jen potud, pokud se jí sami zavázali celkovou koncepcí svého díla. *Touž měrou* vnější pravdivosti jsou pak zavázáni ti, již jejich zapsané dílo dotvořují, ať v téže době a v témž prostředí, či v budoucnu a v prostředí jiném, což ovšem jejich závazek *modifikuje* tím, že mění i řečenou míru vnější pravdivosti textů. *Vnitřní pravdivost* zavazuje absolutně všechny a provždy.

Tato norma řeší jasně dosti spornou a zbytečně zamotanou otázku, jak hrát starší dramatická díla? Co do *kvantity* stylizace podle zachovaných textů, co do *kvality* její podle současné doby i obecenstva.

Označíme-li slovem „struktura“ *názornou formu* uměleckého díla, tj. všechny útvary, jež dílo to obsahuje, od nejdrobnějších až k celku, lze umělecký sloh definovat takto:

Umělecký sloh je dán strukturální jednotou, již má skupina uměleckých děl vybraných z určitého stanoviska.

Těchto stanovisek může být mnoho a různých; podle toho je také *mnoho a různých slohů*, pojmenovaných vždy podle zvoleného stanoviska. Přestože se v této kapitole věnujeme jen slohům děl dramatických, není možno probírat v ní nepřehledné množství slohů jednotlivých; omezíme se tudíž jen na jejich třídy a rody, tu a tam věnujíc pozornost vynikajícím slohům speciálním.

Vědecky, tj. empiricky, určují se tedy jednotlivé slohy metodou srovnávací.

Tak např. srovnáváme spolu všechna dramata Shakespearova, abychom určili, co mají společného — toť *Shakespearův* sloh, patřící mezi slohy *individuální*. Možno však i přibrat díla jeho předchůdců a následovníků — toť *anglický* sloh tzv. Alžbětinské doby jako příklad slohu *národního*. Konečně, rozšíříme-li obor děl této epochy na celou takřka Evropu, dostaneme dramatický sloh *barokní* jako druh slohu *historického*. Ty vše a četné slohy podobné patří do třídy slohů *historicko-sociálních*.

Můžeme však také tvořit skupiny dramát podle duševního *pojetí* autorů, jevícího se i v příznačném působení díla na nás. Tak např. lze srovnáním dramát upomínajících velmi na skutečnost stanovit sloh *realistický*; hledíc k typickému účinku děl možno určit třeba sloh *tragický* aj., hledíc k mimoestetickému účelu her třeba dramatický sloh *duchovní* atd. Zajisté lze svá srovnávání omezit ještě historicky i sociálně (např. duchovní drama španělské 16.—17. století), nicméně je patrné, že svrchu uvedená hlediska rozpinají se přes čas i místo: jde tu o třídu slohů *psychologických*.

Konečně je možno, přihlížeje k jednotlivým složkám dramatických děl, rovnat je např. podle povahy *textu* na veršovaná, nebo prozaická, podle *scény* na ansámblová, nebo sborová, podle *hudby* na opery recitativní, nebo prokomponované atd., čemuž všemu odpovídají příslušné slohy tvořící třídu slohů *technických*.

Tato poslední třída *slohů technických* je ze všech nejdůležitější, protože jednotlivé slohy v ní obsažené jsou *nejjednodušší*, takřka „slohové prvky“, z nichž se všechny slohy obou předešlých tříd skládají. Převádí se každý sloh *psychologický* konečkonců na *určité* seskupení slohů technických, vzniklé právě určitým psychologickým zaměřením autorovým, a proto též na obecnost v tomto určitém směru působícím. Slohy *historicko-sociální* pak jsou vždy *jedinečným souborem* určitých slohů technických i psychologických, vytvořeným dobou, společností a jednotlivci.

Dramatické slohy technické. V těchto slozích zachycen je též *nejjednodušší* rozmanitý výsledek aktu „stylizace“, již jsme si v předešlé kapitole definovali jako *účelné* vzdálení uměleckého díla od předmětů přírodních a životních, jimž je — musí zůstat — podobné. O stylizaci lze tudíž mluvit jen při uměních obrazových, tedy také při dramatickém umění, netýká se však představy obrazové, nýbrž *technické*. Dramatické dílo působí na nás jednak přímo, svými kvalitami názornými, jež vnímáme; to je přímý činitel našeho dojmu (srov. str. 93). Jednak působí nepřímě, asociacemi, jež tento vjem vyvolá, což je nepřímý činitel dojmu — a do něho právě patří speciální obrazová představa *dramatická*. Dramatická působnost díla závisí tedy na určitých účincích *aposteriorních*, tj. daných zkušeností přírodní a životní; princip dramatickosti, žádající maximum této působnosti, ale nic víc, je tedy princip pouze estetický, nikoli ještě umělecký, protože takové silně dramatické situace a děje může nám náhodou poskytnout i život nebo jeho reprodukce (např. film). *Umělecké hodnoty* dramatického díla objeví se teprve tehdy, je-li *účelně utvářeno tak*, aby vystoupily určité *apriorní zákonitosti* pro jeho materiál platné, ale při životním vnímání většinou skryté. Jejich apriorita není ovšem absolutní; jsou nám jako jednotlivcům „vrozeny“ v tom smyslu, že jsme pro ně *zdedili* fyziologické dispozice předlouhým vývojem předcházejících organismů získané. Jde tu o *logické relace*, jimiž se řídí naše *myšlení* ale nikoli *jen* myšlení abstraktní, nýbrž i *názorné*, jež právě v umění má převahu, zvláště pokud se týče vztahů mezi prvky uměleckého vnímání.* Jako příkladný *názorných relací zákonitých* uvádím *příbuznost* (např. harmonie barevná nebo tónová), *kontrast* (např. směrový nebo silový) nebo (názorná) *podobnost*, jež se může stupňovat až v *stejnost*. Na tuto stejnost, při útvarch složitějších také jen částečnou, lze pak aplikovat nejvyšší a nejobecnější relaci myšlení vůbec, tj. *totožnost*. Při uměních časových, kam patří právě dramatické umění, jeví se řečená aplikace principu identity v několika typických formách základních: jednak ja-

ko *opakování* a *návrat* buď „též“, nebo „částečně též“, tj. změněného, jednak jako (názorná) *souvislost* (kontinuita) časově proměnlivého, daná nepřerušenu trvalostí jedné složky. Čím složitější je vůbec struktura díla, což zajisté platí o dílech dramatických obzvláštění měrou, tím více uplatňují se v ní vedle relací názorných i relace abstraktní, obecně logické.

Hledíc k uvedenému zdůraznění přímého činitele při uměleckém dojmu jako hlavního nositele zákonitých hodnot třeba poznamenat, že v některých oborech uplatňuje se vedle něho i činitel nepřímý, ale *nikoli* představy obrazové, vyvolané v nás podle zákona podobnosti, nýbrž představy *abstraktně významové*, jež se v nás vybavují podle zákona současnosti. Pro dílo dramatické týká se to především řeči, ale též „významové hudby“, jak jsme si o tom pověděli v kap. VIII.

Stručně tu nastíněná účelná úprava útvarů v dramatickém díle obsažených znamená tedy vzdalování jejich od přírodní, a zvláště životní zkušenosti, ale jen tak a potud, aby podobnost s nimi nikdy nepominula. Neboť jen pak v nás mohou vybavovat představy obrazové, právě nositele dramatického dojmu. Je tedy *princip stylizace* vázán *principem dramatickosti* jako *primární* a *nutnou* podmínkou, pročež jej třeba formulovat takto:

Dramatické dílo jakožto dílo umělecké musí být umělecky stylizováno ve všech svých složkách; v libovolném sice způsobu, ale tak a jen tak, aby vyhovovalo principu dramatickosti.

Uvedený „libovolný způsob“ týká se kvality stylizace a je ponechán všem umělcům, kteří dramatické dílo poslušně tvoří. Co se kvantity stylizace týče, poukazujeme na vložení v předešlém princip *stejněměrné* stylizace.

Technická stylizace vyplývá především z *povahy látky*, z níž umělec své dílo formuje, pročež jsou technické slohy v podstatě slohy látkové. O dramatickém díle slyšeli jsme již na samém počátku knihy, že je v tom směru velmi složité a pestré, poskytující nám při vnímání několik složek, dokonce různorodých. Musíme tedy následující náš stručný přehled rozčlenit podle těchto složek. Řekli jsme také již v kap. II při úvaze o syntetické teorii, že se některé z těchto složek velice podobají určitým oborům uměleckým. Protože pak v těchto oborech je *též* materiál utvářen *umělecky*, tj. ve smyslu své apriorní zákonitosti, ovšem že za účelem *jiným* než dramatickým, nachází v nich každý z dramatických umělců poukaz, *vzor*, jak asi má svou složku dramatického díla stylizovat, ovšem že bez porušení principu dramatickosti.

Tak vzniká *praktický vztah* mezi určitou složkou dramatického díla a mezi korespondujícím „uměním mateřským“, jež označíme v dalším jako určitý *postulát*; je ovšem jen podmíněný. Umělec může, hodí-li se mu to dramaticky, použít útvarů, jež v „mateřském umění“ již jsou, může však tvořit (a často musí) i takové, jež tam — aspoň dosud — nejsou. Takové útvary může však naopak zase přijmout „mateřské umění“ samo a obohatit se jimi, což se též skutečně a hojně dalo i děje.

Bezpečnou známkou toho, že určitá složka dramatického díla je umělecky stylizována, je tedy to, že když ji posuzujeme *samu pro sebe*, tedy jakoby vyňatou z celku díla, působí na nás *čistě uměleckými* hodnotami tak jako díla „mateřského umění“, ačkoliv její působnost dramatická se touto izolací oslabila, ne-li zničila. Tak lze posuzovat pouhý text slovní a hudební a oprávněně hodnotit jeho specifickou *uměleckost*; nikoli ovšem, jak z dřívějšíka víme, jeho dramaticčnost.

Z definice slohu plyne konečně, že jen ten způsob technické stylizace, který je proveden jednotně pro *celý* průběh určité složky dramatického díla, je jejím technickým slohem; naproti tomu případně *rozdíly* stylizace pro části díla (např. pro osoby neb situace) nelze přičítat na vrub stylizace, nýbrž dramatické charakteristiky, protože se k nim jakožto *rozdílům* vážou jisté představy obrazové. Tak např. mluví-li všichni lidé v dramatu prózou, je to jeho styl, kdežto mluví-li (jako u Shakespeara) prózou jen sluhové, vyvolává to obrazovou představu nevzdělanců.

Přehled technických stylizací dramatického díla podle jeho všech složek

1. *Stylizace řeči*. Materiálem dramatického textu slovního je *lidská řeč*, jeden z nejdůležitějších produktů lidské kultury; jde tu ovšem vždy o nějakou konkrétní řeč, v životě se vyskytující. Jako součást dramatického díla *musí* být řeč dramatických osob stylizována. Existuje však samostatné umění, jež utváří řeč umělecky, totiž *básnictví* (lyrické a epické). To je tedy praktickým vzorem pro tvorbu specifický „*básnických*“ hodnot, ať již je účel jejich jakýkoliv. *Postulát poetičnosti* praví tedy, že dramatický text slovní musí mít *básnické hodnoty*, ovšem bez porušení své dramaticčnosti.

Je tedy tento postulát jen *směrnici* slovní stylizace; nežádá tytéž hodnoty, jaké nalzáme v poezii, ač je s předpokladem dramaticčnosti připouští, nýbrž chce jen takové nějaké hodnoty; název „*básnické*“ hodnoty je pouhým poukazem.

Podle postulátu poetičnosti musí nám již pouhý text díla poskytnout požitek básnický. To není v rozporu s našimi úvahami omezujícími význam textu (též pro kompozici opery), neboť ty jej posuzovaly z hlediska dramaticčnosti.

Z postulátu poetičnosti plyne, že tvůrce dramatického textu slovního, tj. *dramatik*, musí mít též tvůrčí *básnické nadání*.

Proč jsme ho tedy nechtěli kdysi nazvat básníkem? Proto, že *primární* nadání toho, kdo píše dramatické dílo, musí být *dramatické*, což je zřejmé ze způsobu jeho tvorby kap. IV), a že požadovaný stupeň dramaticčnosti jeho textu je absolutní. Naproti tomu stupeň poetičnosti dramatického textu *může* být větší, neb menší, krátce je relativní.

Již v materiálu samém jsou stupně stylizace, od řeči *životní*, jež je vlastně *dialektem* (ve smyslu etnografickém), až do řeči spisovné, kde zase možno rozlišovat mezi *prózou* a *verší*. Je zajímavé sledovat, jak historický vývoj dramatu šel od dramatu veršovaného k prozaickému, tedy od vyšší stylizace k nižší, a i tu se zřejmým váháním, odhodlav se k tomu dříve v komedii než v tragédii, a obdobně dříve v opeře komické než v tragické, jež k tomu dospěla až v naší době. V naší době také vzniklo teprve drama úmyslné (tj. proti spisovné řeči) v dialektu psané. Při střídavém užití prózy a verše, jako např. u Shakespeara, nejde ovšem o rozdíly stylové, nýbrž o užití různých způsobů řeči vůbec k charakteristice dramatických osob a prostředí nebo k charakteristice dramatické akce (srov. „sociální nářečí“ a „psychologická nářečí“ v naší kap. IV). Tak užívá např. Hauptmann dialektu ve Tkalcích nebo v Potopeném zvonu, kde jím mluví čarodějnice. Dialekt neznamená tedy ještě naturalismus.

Všech básnických hodnot, jež se vyskytují v poezii a jež vypočítávají různé poetiky, lze užít i pro řeč dramatických osob, pokud neporušují dramaticčnost řeči. Víme ostatně z kap. IV, že i čistá řeč epická a lyrická (citová i reflexivní) má v dramate určité oprávnění. Řeč dramatických osob může být prostá, nebo zdobná, obrazná až symbolická (tj. s dvěma významovými představami) atd. Zvlášť typická právě pro dramatickou řeč je elementární metafora, jež je oklikou, přes níž hledí dramatická osoba vyjádřit svůj duševní stav. Je-li celé drama takto psáno, je to zase jeho styl; ale různých těchto způsobů lze užít i k dramatické charakteristice, např. Molièrových precízních slečen, fantastické povahy Merkutiovy atd.

Básnických forem (lyrických i epických) lze v dramate, omezeném na vzájemné řeči osob, sotva užít, leda jako součásti děje ve smyslu životního užití těchto forem.* Tak např. čte-li se v Molièrově Misanthropu triolet nebo skládá-li Rostandův Cyrano při souboji baladu.

2. *Stylizace hercova*. Pro celkový výkon hercův, akustický i optický, jenž je postulátem herecké totality, nenacházíme obdobné „mateřské umění“ jako pro text. Shoda mezi oběma řečenými složkami je z technického hlediska dána zákonem *koordinace* vnitřně hmatových impul-

sů, souvislost osobní zákonem *kontinuity* herecké osoby, souvislost akční pak zákonem *exteriorizace* vnitřně hmatových impulsů, třemi zákony „herecké logiky“, známými nám z kap. IV. *Fyziologická zákonitost* tělových pohybů vede vůbec herce *instinktivně k stylizaci* jeho výkonů ve smyslu jejich pravidelnosti, jeví se hlavně v tendenci k periodicitě, tedy opakování (srov. dech, chůze aj.).

a) *Stylizace mluvy* aj. projevů hlasových jako útvarů časových provádí se *rytmizací*, členící mluvu v rytmické skupiny prvotní i vyšší (tj. metrické) důrazy a přestávkami, co možná pravidelně rozloženými. Stupeň rytmizace řídí se formací slovního textu autorem podle řady: próza — rytmická próza — volné verše — pravidelné verše, v níž se postupuje od rytmizace volné až k přísné, požadující subjektivně stejné trvání dob. Verše musí tedy herec mluvit *jako verše*, tj. deklamovat, a nikoli jako prózu, tzv. „přirozeně“, tj. naturalisticky. Jsou zajisté duševní stavy, jimiž se naše mluva i v životě *bezdělně* rytmizuje (např. „vzletná“ řeč). Blíží se tedy herec stylizací mluvy *recitátorovi*, zachovává ovšem rozdíly žádané principem dramatickosti, jak jsme je vytkli na str. 115. K stylizaci patří též pečlivá úprava nápěvkových linií, jež nezávisle na přestávkách člení i jednotí mluvu, a konečně vypracování síly a rychlosti (při verších: tempa) mluvy i jejich přechodů tu náhlých, tedy kontrastujících, tu povlovných (stupňování a sestupnění), ovšem vždy podle smyslu řeči a dramatické situace. Víme též, že v tom všem může být herci vzorem stylizace mluvy v zpěv, provedená skladatelem zpěvohry a fixovaná notami tak, že operní zpěvák se omezuje jen na nuance.

b) *Stylizace mimiky*, tj. viditelné hry, provádí se dvojím směrem, ježto jde, obecně řečeno, o prostorové pohyby. *Časová* stylizace je tu opět *rytmizací* těchto pohybů. Pravidelnost (periodicita) gest člení tělesnou hru zcela přirozeně v řetěz buď souvislý, plynulý, nebo přetržitý přestávkami, tj. momenty klidu, spolu s rozloženými důrazy gest psychicky závažnějších. Tento systém je sice paralelní s mluvou, ale zásadně samostatný, někdy jej podporující (zvláště mimika obličejová), častěji doplňující ve smyslu střídání. Ve zpěvohře, jak víme, je v souvislosti se současnou hudbou orchestrální, jež jej časově přesně určuje. O vypracování intenzity a rychlosti (resp. tempa) pohybů platí, co nahoře řečeno o mluvě. *Prostorová* stylizace platí ovšem pro hrubší mimiku, tj. pohyby tělové, a týká se jejich dráhy, jeví se nám zpravidla jako nějaká čára, buď přímá, nebo zakřivená, plynulá, neb lomená. Rozsah dráhy je nám značkou pro intenzitu gesta, zcela ve smyslu gradačního zákona exteriorizace. Stylizační úprava směřuje tu zase k pravidelnosti, jeví se při jediném pohybu tendenci k čáře s nejjednodušší, tzv. geometrickou zákonitostí (přímka, kruh, vlnovka apod.). Při několika pohybech najednou jde o jejich vzájemnou korespondenci, směřující přirozeně, tj. mechanickým ustrojením lidského těla, jednak k symetrii (např. pohyby obou rukou), jednak k polaritě (např. pravá ruka a levá noha). Tato stylizace hrubších pohybů tělesných (ale jen ta, ne stylizace mimiky obličejové) blíží se jednak *tanci*, jednak všelikým *obřadům*. Treba však

upozornit na to, že tato „geometrická“ stylizace tělových pohybů skrývá v sobě nebezpečí, protože krajně provedena činí mimiku nesrozumitelnou; nevybavuje pak žádnou představu obrazovou, jež je pro dramatické dílo nezbytná, pročež ji herec nemůže použít. Výjimku tvoří gesta obřadová, s nimiž se i v životě sdružuje konvenční nějaká představa, a jichž lze tedy užít. Naproti tomu stylizace hercových pohybů v pohyby čisté *taneční* je *nepřipustná*, protože *tyto* pohyby nic „neznamenají“. Samozřejmě neplatí to o případu, zvláště v opeře častém, že se skutečně tančí.

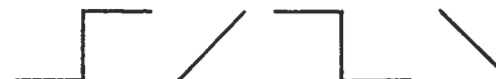
Vůbec dlužno zdůraznit, že přímý činitel v mimice stylizované se projevující působí na nás určitou sice náladou, ale *nepojmenovatelnou*, protože specificky „*mimickou*“. Sestavovat nějaký „slovník mimiky“ bylo by počínáním nejenom *dogmatickým*, vedoucím k šabloně (srov. pantomimy!), ale i *diletantským* právě tak, jako chtít sestavit nějaký „slovník hudby“, překládající s individuální libovůli specifický hudebně náladový účinek elementárních forem hudebních do řeči.

3. *Stylizace režisérova*. Jak víme, jde tu o tvorbu režiséra-dirigenta, jehož funkci ve zpěvohře anticipuje skladatel, a režiséra-scénika. My však spojíme oba tyto úkoly dohromady, pojednajíce o časově prostorové stylizaci díla, a oddělíme od toho jen stylizaci pevně výplně scénické.

a) *Stylizace souhry* značí *vytvoření zákonité formy dramatické* (dynamické i agogické) a *scénické* (poziční i kinetické); tedy vlastním úkolem režisérovým je právě *stylizovat* dramatický děj časově i prostorově. Stačí nám tudíž odkaz na to, co jsme již pověděli o úkolech režisérových v kap. VI a VII; k tomu poznamenáváme, že dramatická forma je ve zpěvohře určena časovou formou hudební složky (silovou i pohybovou), již tvoří a fixuje skladatel sám. Doplňkem ukážeme jen na typické formy dramatického (obdobně hudebního) vrcholení čili kulminace. Může se dít dvojím způsobem: buď silovým, resp. pohybovým *kontrastem*, je-li příslušná změna náhlá (přelom), nebo silovou, resp. pohybovou *gradací* (stupňováním), je-li změna povlovná (přechod); v obou případech jde zároveň o změnu dojmu „napětí — uvolnění“ resp. „vzrušení — uklidnění“. Podle dvojího možného sledu časového dělí se ještě každý z těchto jednoduchých případů na dva, jak patrné z těchto 4 symbolických schémat, z nichž čtvrté je vlastně „degradací“ (sestupněním):

silně, resp. rychle

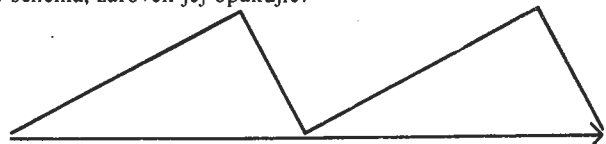
slabě, resp. zvolna



slabě — silně
zvolna — rychle

silně — slabě
rychle — zvolna

Obecný princip střídání dojmů, založený na psychologickém, v podstatě fyziologickém zákonu *únavy a otupení*, žádá i pro dramatické dílo střídání dojmů, neboť děletrvající dojmy slabě nás unaví, silně otupí. Je tedy zapotřebí kombinací obou formových dvojic, svrchu schematicky naznačených. Tak vzniká základní tvar forem časových, nejen dramatických, ale i hudebních, forma spojující vrcholení s oddechem, jejíž typický tvar podává toto schéma, zároveň jej opakující:



Všimněme si, že každá z těchto dvou „vln“ je nesouměrná, majíc mnohem delší vzestup než sestup. Tato význačná vlastnost pochází od asymetrie časového průběhu, jenž jako by svým pohybem, ženoucím se stále vpřed (jak naznačeno šipkou), strhoval vrchol co nejdále ke konci; nazveme proto tuto formu „vržená vlna“. Po nenáhlém vzestupu srázný sestup. Místa vrcholení i oddechu (vrchy a doly našich vržených vln) jsou časo statická, obsahující i delší chvíli největšího napětí, resp. vzrušení, a největšího uvolnění, resp. uklidnění. Vrcholení po sobě následující nebývají stejně velká, nýbrž tvoří — pro celý akt díla a konečně i pro celé dílo — soustavu, vrcholící vyšším řádem zase podle formy „vržené vlny“. Z vylíčeného je patrné, že každé vrcholení žádá si nutně oddech a to jsou právě místa, kde jsou položeny buď méně dramatické části děje, tzv. epizody, nebo docela nedramatické, jen náladové, lyrické partie díla. Jsou tedy všechna taková místa, jež by se zdála být prohrěškem proti principu dramatickosti, postulována principem stylizace; ovšem uvedené jejich poslání v celkové formě díla pomíjí, trvají-li příliš dlouho, protože jejich oprávněnost není v nich samých, nýbrž v kontrastu s tím, co jim přímo předcházelo.

Následkem hrubé aspoň měřitelnosti síly a rychlosti v hudbě lze provádět nárysy dynamické formy pro konkrétní skladby (viz můj spis *Symfonické básně Smetanovy*, 1924). Zásadně možno je provádět i pro zpěvohry. V činohře ovšem je síla i rychlost dramatické akce neměřitelná.

I celkové tempo lze stylizovat ve smyslu „chvatně-vlekle“ (presto-grave styl). V opeře je toto stylizační rozpětí širší než v činohře, zvl. v pomalosti; zpěv i hudba působí tu na hru. Proto musejí být libreta oper stručnější než činohry, což také mohou, ježto hudbou se nálada scény spolutvoří účinně a rychle.

Co se prostorově časové stylizace scény týče, odkazujeme na náš přehled kinetických kvalit scénických v kap. VII. Ačkoliv scéna na šířku svádí k symetrii, užívá se souměrné výplně scény osobami pro statický její ráz jen v momentech dramatického klidu, jinak se dává přednost výplni jednostranné a ovšem střídavé. Pravidelné rozestavení osob ať na šif (tedy soufádné), nebo do hloubky (tedy podle valence scény se zeslabující) má v sobě hodnotu obecně nazývanou „výtvarným rytmem“.

b) *Stylizace pevné výplně scény*. Na počátku kapitoly o scéně jsme řekli, že z technického hlediska je prázdné jeviště útvarem stavitelským (interiér). Žádá-li určení místa děje, aby tato scéna byla obstavena a vyplněna určitými předměty pevnými, jež ovšem něco představují, lze scénu s takovými předměty (tedy bez osob!) považovat za dílo jakési „obrazové architektury“; odtud plyne, že lze řečené pevné předměty (ostatně ve shodě s architektonickým rámcem scény) stylizovat podle vzoru, jež poskytuje nám architektura (s uměleckými řemesly a průmyslem), s přibráním malířství, což beztoho i ona činí. *Postulát výtvarnosti* odtud plynoucí praví tudíž, že *případná pevná výplň scény*, samozřejmě i se světlem, jež ji činí viditelnou, *musí mít výtvarné kvality*, ovšem *bez porušení své obrazové funkce*, jež je pro dramatické dílo nutná. Také tento postulát tedy je jen směrnici, nežádaje týchž hodnot, jaké nalzáme v umění, nýbrž takového druhu. Řečená výplň scény je ovšem nejen pouze případná, ale i vedlejší, protože hlavní výplň tvoří osoby, jež se pohybují, takže kompozice této výplně musí mít zřetel i na časovou změnu celkové scény, vlastně již na svou vlastní změnu divadelním světlem. Proto je obzvlášť pochybené aplikovat na scénu bezohledně určité obecné zákony výtvarného umění (např. reliéfu). Je tedy postulát výtvarnosti dramaticky velmi omezen; nicméně jde tu přece jen o určité kvality optické, barvy a tvary, pročež nezbyvá než formulovat věc tak, že *režisér-scénik musí mít nadání výtvarné*. Nemá-li ho — neboť jde tu nejen o smysl, ale i invenci pro tyto hodnoty — musí si přibrat výtvarníka (architekta), ale jen takového, jenž má živý smysl dramatický, neboť jeho koncepce musí být podle dramatické, tj. měnící se lidské scény.

Jednotné stylizace dosahuje se tím, že se pro každý oddíl díla mající svou scénu zvolí jedna (též několik) *výtvarná hodnota*, barva nebo tvar, jež je buď náladově, nebo obrazově (též symbolicky) příznačná pro děj v tomto oddílu se odehrávající, a podle ní se na scéně vše jednotně stylizuje. Toť *řídící idea* inscenace. Při koncepci scény třeba počítat s tím, že světlem lze měnit i barevné vzezření scény podle požadavků dramatické situace. Přímý faktor optický, stylizační zdůrazněný, je zvláště významný pro náladové zesílení statických míst dramatického děje, svrchu uvedených „oddechů“. Není však radno zdůrazňovat jej přespříliš, aby nezastiňoval svou monotonií mnohotvárnost dramatického dění.

Čím je výtvarná stylizace pevné scény vzdálenější skutečnosti, tím může být jednodušší; to má velký význam pro hry vyžadující hojně proměn. Ale tak jako při hře hercově třeba i tu poukázat na nebezpečí krajní stylizace, tedy geometrické, vůbec expresionistické: jsou-li nám předměty scénické svým významem nesrozumitelné, nepředstavují-li nám nic, protože v nás nevyvolávají obrazové představy, jsou pro dramatické dílo zbytečné, a tedy nepřipustné. *Pouhé* jejich náladové působení specificky výtvarné nemůže být za to dostatečnou náhradou; taková scéna je lyrická, ne dramatická (podle naší definice) a čím silněji působí, tím je *pro drama* (jež přece musí zůstat tím hlavním a snad by se vůbec obešlo bez takové scény) horší. I naše doba, jež v zdravé reakci na

dřívější scénický naturalismus pěstuje pečlivě výtvarnou stylizaci scény, poskytuje nám leckdy taková představení, třebaš umělecká, ale přec jen příliš stranicky „na podívanou“. U děl tanečních (baletů) je to vítáno.

4. *Stylizace hudby*. O „stylizaci“ operní hudby nelze mluvit v tom smyslu, jako jsme mluvili o stylizaci řeči nebo výkonu hercova, vyjímajíc *zpěvní* složku opery, kde, jak víme, lze deklamační princip chápat jako „hudební stylizaci“ mluvy. Naproti tomu instrumentální hudba je vlastně *mimo* veškerou stylizaci, protože její látka je umělá a její útvary beze vztahu k naší zkušenosti. Teprve tím, že se formuje, jako právě ve zpěvohře, na hudbu *obrazovou*, *chtějící* mít podobnost s jevy zkušenosti vnější i vnitřní, dává nám právo i možnost, chápat *vzdálenost* mezi jejími útvary a příslušnými k nim jevy jako „stylizaci“ těchto jevů. Tato „stylizace“ má tudíž *opačný směr* než stylizace předešlé, protože postupuje od apriorních forem hudebních k formám aposteriorním (zkušenostním), takže je vlastně na jiném *nívó*, s dřívějšími stylizacemi *nesrovnatelném*, jak objasňuje toto schéma:

formy apriorní



formy aposteriorní



upomínající nás na schéma „naturalismus — realismus“ z kap. předešlé (str. 278).

Za druhé zůstává obrazová hudba i při této své zdánlivě „naturalistické“ tendenci aspoň v jednom směru naprosto zakotvena ve své *apriorní* formaci, totiž v *tonalitě*. Proto jsme označili tento specifický způsob stylizace hudební již při výkladu o zpěvu raději „*zhudebněním*“ a téhož slova třeba užít i v ostatních případech v kap. VIII probraných, při zvukomalbě i dušermalbě.

Hledíc k této svébytnosti hudební složky v dramatickém díle je vlastně postulát *hudebnosti*, jež tu obdobně vyslovíme, něčím samozřejmým, ne-li dokonce tautologií: řeč dramatu nutno stylizovat, aby byla básnická, hudbu dramatu, aby byla — hudební! To se přece rozumí samo sebou, a zdálo by se tedy, že hudební složka podléhá jedině požadavku dramatickosti. V umělecké praxi však (a pro tu platí uváděné teď stylizační postuláty) je tomu jinak. Charakterizovali jsme nahoře tendenci obrazové hudby jako zdánlivě „naturalistickou“; vskutku je v ní *nebezpečí* naturalismu, spočívající nikoli ve výsledcích jejího „napodobení“, jež nejsou valně iluzionistické, nýbrž v *mini-*

mu tvůrčí invence, potřebné k „nejvěrnějšímu“ právě napodobení nápěvků, přírodních zvuků apod. A proti tomu je zaměřen náš postulát zdůrazňující „relativní realismus“ hudební složky.

Postulát hudebnosti praví tedy, že dramatická hudba (i se zpěvem) musí mít *čistě hudební hodnoty*, aniž tím ovšem poruší svoji dramatickosti. Musí nám tedy již *pouhá hudba* opery, čtena nebo hrána a zpívána podle partitury, poskytnout *čistě hudební* požitky, přestože její dramatický, vůbec obrazový účinek je tím oslaben, ne-li dokonce — vynecháním ještě textu — vymýcen. Dramatický skladatel pak musí ovšem mít *tvůrčí nadání hudební* tak dobře jako skladatel pouze vokální a instrumentální.

Žádný z útvarů „pouhé hudby“ není ve zpěvohře vyloučen, je-li dramaticky odůvodněn; není-li, je ovšem *nepřípustný*. i kdyby byl hudebně sebelepší. Označení „čistě hudební“ hodnoty je ovšem zase jen směrnici, poukazem: takové nějaké, jaké se vyskytují v *pouhé* hudbě — až dosud. *Pouhá hudba* totiž nejenom že se sama stále vyvíjí k novým a novým útvarům, ale obohacuje se i tím, že *přijímá* neustále z hudby obrazové — programní, vokální, a zvláště též dramatické — veliké množství hudebních útvarů, k nimž by asi sotva *sama* kdy došla; příkladem toho může být třeba moderní symfonie. „Čistě hudební“ útvary znamená krátce zase „*hudebně logické*“ útvary se zákonitostí harmonickou, melodickou, rytmickou atd.

a) Co se *zpěvu* týče, stačí ukázat na úvahu o něm v kap. VIII. Tu by ještě nejspíše bylo možno uvedený tam *princip deklamační* chápat jako „stylizaci“; postulát *hudebnosti* pak žádá, aby zpěvní melodie takto vzniklé měly i *čistě hudební* cenu. To je dokumentováno tím, že skladatelé užívají takových melodií hojně a s úspěchem i bez textu, tj. v *orchestru*. dokonce, jak víme, jako příznačných motivů. Různou vzdálenost zpěvu od mluvy lze měřit rozpětím „recitativ — kantiléna“. Poněvadž se však vyskytují zpravidla obě formy ve zpěvohře kombinovány, nelze je chápat jako rozdíly stylové, nýbrž dramatické, určené hlavně charakteristice dějové: recitativy odpovídají řeči dramatické, kantilény řeči lyrické. Jsou to prostě *různé druhy* hlasového projevu lidského a z úvahy o melodramu (konec kap. VIII) víme, že se k nim může v témž smyslu připojit i v opeře *pouhá mluva*, tu a tam užitá (příklad ze Smetanových scénickém je ovšem důsledně charakterizuje čtení, resp. citování dopisu). V melodramu scénickém je ovšem důsledně užití mluvy znakem stylizacím. Teprve tehdy, když pro určité části zpěvohry odpadne spolu s použitím mluvy i průvodní hudba orchestrální, takže tyto části jsou úplně činoherní, na rozdíl od druhých úplně zpěvoherních, *rozpadá se* celek — tzv. *konverzační opera* — v části *stylově různé*. Tato slohová nejednotnost spadá ovšem na vrub složky hudební, nedotýkajíc se ostatních, a jmenovitě nemusí tím být nikterak porušena dramatickosti díla, jak svědčí řada konverzačních oper, dramaticky znamenitých. Přesto cítí právě skladatelé takovýchto oper přetřítost jejich hudební složky; nesnaží-li se tudíž

libreto raději „prokomponovat“, hledí aspoň nahradit prózu recitativem. Konverzační opera náleží do operních slohů *historických*.*

Při úvaze o zpěvu (kap. VIII) jsme řekli, že deklamační princip je odůvodněn nejen dramaticky, plyna, jak teď řekneme, z požadavku relativního realismu, nýbrž i stylově, odpovídaje látkovému slohu konkrétní řeči. V operní praxi (ještě více ve vokální) vyskytují se četné případy, kde zpěvní melodie je zřejmě *absolutní*, tj. vlastně instrumentální, již jsou *podložena slova*. Hojně příkladů poskytují opery italské, např. Rossiniho Lazebník, Verdiho Aida. Je-li takový zpěv charakteristický pro osobu děje, lze metodu tuto připustit s podmínkou, že vokální melodie neodporuje prozodické povaze řeči, v níž se zpívá, čili že je „správně deklamováno“. Na to třeba pamatovat při překladech oper, kde se pak zvláště názorně objeví, jak *originálně národní* jsou melodie deklamační, neboť ty se nejvíce vzpírají podložení textu v cizí řeči. Z jmenované metody vyplynuly dvě známé šablony starších oper: *opakování slov i frází a koloratura*. Nicméně nelze zásadně zamítat ani opakování slov, je-li dramaticky odůvodněno jako emocionální výraz (srov. opakování v lyrice) nebo charakteristika osoby (mluvka), ani koloraturu, jejíž charakterizační moci jsme se již dříve dotkli. Ale koloratura neodporuje zásadně ani principu deklamačnímu, neboť zhusta připadá i v mluvené řeči na jednu slabiku řada tónů, ovšem plynulá. Souvisí to i s tím, že ve zpěvu může být sled slabik, zvl. dlouhých, velmi pomalý.

b) Také v *orchestrální hudbě* lze měřit stylizační vzdálení hudebních útvarů od jevů naší zkušenosti při *zvukomalbě*. Realistická zvukomalba je konkrétním citátem, není hudební fotografií, idealizovaná je součástí hudební faktury, tudíž obecná a jednotná; někdy prostupuje jako líčení prostředí (např. lesa) celý některý výjev nebo aspoň jeho část (árii). Jinak je to s *hudebně myšlenkovými* (tematickými) *formami*; ty lze měřit v opeře jedině jejich odlišností od absolutně hudebních forem, jež, založeny jsouce na *opakování a návratu*, jsou formami přísnými. Hudební forma dramatická naproti tomu je formou *tematicky volnou*, řídící se dramatickým dějem, jenž spěje vpřed a, obecně vzato, se neopakuje ani nevrací. Nicméně nejsou zásadně vyloučeny ani přísné formy, odpovídají-li dramatické situaci, např. tzv. „*uzavřená*“ čísla hudební; neboť je-li nějaký úsek děje relativně ukončen, může končit i jeho hudba. Ostatně vyskytují se i v absolutní hudbě volné, fantaziijní formy, a tvárné principy *opakování a návratu* fungují i v dramatickém ději aspoň jako *změněné opakování a návrat* (srov. „příznačnou reminiscenci“). Upozornili jsme v VIII. kapitole např. při ansámblu a sboru, jak přirozeně se při jednání lidí hodí forma *imitace* při vzájemném souhlasu několika, a podobně jsme tam položili velký důraz na *variaci příznačných motivů*. Vůbec struktura příznačných motivů, důsledně ve zpěvohře provedená, přebírá *jednotliví* funkci hudebně myšlenkovou, již má v pouhé hudbě téma. Jsou dokonce opery (Smetanův Dalibor) s jediným motivem (monomotivismus), nebo jen s dvěma, hlavním a vedlejším (Wagnerův Holanďan, Smetanovo Tajemství). Úhrnem lze tedy říci, že stylizační rozpětí hudebně myšlenko-

vých forem ve zpěvohře lze měřit podle paralelních dramatických forem ideových v *čínohře*; výjimku tvoří jen formy polyfonní, jež jsou specifikou opery, a jsou tedy vždy známkou velké stylizace. Tu nejsou vyloučeny ze zpěvohry ani nejtypičtější formy absolutní hudby, kánon a fuga; této lze užít i jako vynikající formy gradační, jak jsem učinil ve své opeře Vlna, kde provází čistě mimický akt psaní závažného dopisu.

Je však ještě třetí hledisko, z něhož lze posuzovat stylizaci hudby; to se týká těch hudebních útvarů, jichž se *užívá i v životě*. Dotkli jsme se jich na konci kap. VIII, kde jsme ukázali na to, že jich užívá i činohra. Jsou to jednak rozmanité *pisně* (balady, romance, barkaroly, ukolébavky, modlitby, zastavenička atd.) pro jednotlivce i sbor, jednak zpěv a hudba k různým *obřadům* (svatba, pohřeb, církevní nebo slavnostní aj. akty) a k *tancům*. Všeho toho užívá s oblibou i opera, za prvé proto, že hudbou lze znamenitě posílit jak lyrický účinek prvých, tak motorický druhých, čímž se zvyšuje náladový účinek díla v místech dramatického oddechu a stupňují dramatické vrcholy i vnější, spolu s podporou hodnot scénických (slavnost a tanec jako finále). Za druhé může na takových místech skladatel pustit uzdu absolutně hudební své fantazii, aniž se prohrší proti dramatictosti (ovšem, jak jsme vícekrát již řekli s mírou). Zdálo by se, že takové užití hudby, upomínající na život, je realistické, zvláště jsou-li nejen zpěváci, ale i hráči na jevišti (tj. jako herci); ba dokonce mluví se o „hudebním naturalismu“ aspoň v tom případě, je-li takto užitá hudba věrným odrazem lidové hudby i písně. Naproti tomu je skutečnost, že veškerá hudba toho druhu je silně stylizována ve smyslu užití absolutně hudebních forem, byť i primitivních, což nám ihned vysvitne, srovnáme-li ji s ostatní hudbou té opery. Nejde tedy vlastně např. při „hudebním folklóru“ o naturalismus, protože to, co se tu napodobí nebo „padělá“, je už samo umění, nýbrž o otázku skladatelovy *tvůrčí invence*, v krajních případech, kde se příliš čerpá z životních vzorů, o eklekticismus. Je ovšem zvláštní, že se právě při přejímání lidových písní a tanců nemluví o *eklekticismu*; patrně proto, že původní autoři jsou tu anonymní. Stylizaci nutno tu všude měřit tedy jen relativně, srovnáním s hudbou, již se za takových okolností užívá v životě; konstatovaný rozdíl značí pak skladatelovu „idealizaci“ hudebních forem životních, zvláště lidových (srov. opery Smetanovy a proti tomu Janáčkovy).

Jen tato tři kritéria *dohromady* určí nám stupeň a ráz hudební stylizace v partituru určité opery, jež pak třeba aplikovat na hereckou i scénickou složku této zpěvohry.

* * *

Dramatické slohy psychologické vznikají z jednotného umělcova *pojetí* dramatické látky, na což usuzujeme podle *dojmu* díla. Objektivně jde tu vždy o typickou koexistenci těch či oněch stylizací technických pro různé stránky neb složky dramatického díla; někdy je i jen jeden z těchto technických stylů převládajícím znakem určitého stylu

psychologického. V opěře určen je psychologický sloh celého díla (tj. představení) vždy slohem hudby, tedy pojetím skladatelovým, jež ovšem je aspoň zčásti závislé i na slohovém pojetí libretistově, kdežto v činohře dává směrnicí provedení psychologický sloh dramatikův (tj. jeho textu). Pro tyto slohy, kvalitativně odlišné podle psychologického stanoviska umělce, je příznačné, že se vyskytují skoro vesměs v dvojicích, značících kvantitativní protivu ve smyslu „málo—mnoho“: jde tu vlastně vždy o dva konce téže řady. Uvedeme z nich nejprve některé dvojice platící i mimo obor dramatického umění.

1. Pojetí, *vnější zkušenosti blízké—vzdálené*. Platí pro všechna umění obrazová a bylo pod heslem „*realismus—idealismus*“ probráno v kapitole předešlé, nehledíc k přehlídce technických stylů výše provedené. Pro rozlišení dramatických děl v tomto směru existuje řada obdobných terminů různě nuancovaných podle doby, v níž styl ten vládl, např. drama impresionistické, veristické, neorealisticke (civilismus) — expresionistické, fantastické, symbolické atd.

Zdůraznit třeba, že je-li *krajním*, tj. nepřipustným slohem tohoto pojetí *naturalismus*, nepřipustným, jak jsme řekli, proto, že je v něm minimum tvůrčí invence, má druhý konec řady, tj. *idealismus*, též krajní případ s minimem tvůrčí invence, totiž *eklekticismus*. Nečerpá-li umělec elementy své tvorby ze života a přírody, musí je čerpat z umění. Má tedy toto pojetí nikoli jen jeden, nýbrž oba konce umělecky *nebezpečné*:

(*naturalismus*) — *realismus* — *idealismus* — (*eklekticismus*)

a obvyklé zabřednutí do jednoho nebo do druhého kraje způsobuje známé střídavé reakce v periodickém vývoji umění.

2. Pojetí *opravdové—neopravdové*, jinak řečeno pojetí vážné a humoristické. Vyskytuje se nejen v umění, ale i v životě. V dramatickém umění znamená to drama vážné, ježto jeden druh je *tragédie*, a drama komické čili *komedii*, rovněž s četnými druhy. Ve zpěvohře je to známý rozdíl „*opera seria—buffa*“. Tragika není pojem souřadný s komikou, protože je jen ideová, kdežto komika může být též názorná. Proto neexistuje např. hudba tragická, nýbrž jen vážná, naproti tomu je čistě hudební komika, ba i vtíp.

3. Pojetí *lidské—nadlidské*. Tu jde o celkovou intenzitu a extenzitu dojmů. V dramatické je to *drobný, žánrový* nebo *intimní* sloh proti *velkému, monumentálnímu, slavnostnímu*. Odpovídá mu i dvojnásobná forma *divadla*, jeviště i hlediště, buď malého, nebo velkého, i rozsah použitých prostředků hereckých a hudebních, mluva i gesto konverzační, nebo patetické, malý, nebo velký orchestr aj.

Tyto hlavní dvojice (s pomínutím některých ideových, jako optimismus—pesimismus, intelektualismus—emocionalismus apod.) nevyklučují se navzájem, nýbrž naopak kombinují a kříží. Každé konkrétní dílo lze vlastně zařadit podle všech těchto tří hledi-

sek. Např. Mussetův *Le Chandelier*: idealistická intimní komedie, Straussova *Salome*: realistická velká tragédie, atd.

Zajímavější pro naše úvahy byly by některé *specificky dramatické dvojice slohové*, jež bohužel nemůžeme nežli vypočíst. Vyznačují se tím, že jejich psychologický sloh je převážně určen jedním druhem slohu technického.

a) *Převládající váha* je na dramatických osobách, jež dělají děj, nebo na dramatickém ději, jež nese osoby. O tomto rozdílu psali jsme na počátku kap. VI; lze jej označit jako drama *charakterové* a *situační* (zvl. u komedií běžné rozdělení).

b) Dramatické osoby jsou buď zhruba *rovnocenné*, nebo *nerovnocenné*. První případ lze nazvat dramatem *ansámblovým*; druhý se rozlišuje podle toho, vyniká-li jedna osoba nad vše ostatní velikostí role: drama *koncertní* (v *dobré* slova smyslu, jako obdoba „koncertu“ v hudbě; příkladem budiž třeba Goldoniho *Mirandolina*), nebo naopak je-li mnoho osob vedlejších, což přechází až do dramatu *davového*. Hrdinové (zpravidla „titulní“) mohou být též dva (např. Wagnerův *Tristan a Isolda*); na jejich bedrech spočívá často úspěch kusu; ovšem se tento žánr zvrhá někdy ve virtuozitu.

c) Dramatický děj je buď *spojitý*, nebo *přetržitý*. Buď se děj dramatu většinou předvádí reálně ve větších oddílech, zvaných příznačně „*akty*“ nebo „*jednání*“, kdežto v přestávkách plynoucí děj ideální je nepatrný. Nebo naopak děj je většinou ideální a drama předvádí z něho v krátkých úryvcích, jež se výstižně jmenují „*obrazy*“ nebo „*scény*“, jen jakési ukázky, etapy jeho postupu, spadajícího většinou do přestávek. Drama prvního typu je „*o několika jednáních*“, druhého „*o mnoha obrazech*“. Schematicky jsou oba typy, značí-li tlustá čára děj reálný, slabá ideální (běžící v přestávkách):

Jednání

Obraz

První typ má ráz dynamický a představuje vlastně *pravé drama*, ovšem až na případ, že se v něm přespříliš uplatňuje lyrika, zhusta podporována i hudbou (drama *lyrické*). Druhý typ, hojný v dramatech knižních, je zřejmě statický a opírá se zpravidla o vydatnou pomoc měnicí se scény. Nezvrhne-li se ve hru výpravnou, prozrazuje vždy aspoň epický svůj původ; vskutku bývá to zhusta *scénovaný* (nikoli „dramatizovaný“!) *román*.

Dramatické slohy historicko-sociální. *Historické* slohy jsou vlastně *singulární spoje* slohů pojetí s vybranými stylizacemi technickými, jak vznikly z duchovního zaměření určité doby a ze stavu tehdejší

techniky nejen divadelní, ale i v „mateřských“ oborech, zvl. v básnictví a hudbě, ale i výtvarném umění. Zpravidla jsou aspoň původně kolektivním výtvozem určité společnosti, především *národa*, rozšiřující se ovšem někdy za hranice národní oblasti k mezinárodní platnosti.

Co se týče otázky *národního* slohu v dramatickém umění, je to problém velmi složitý a obtížný, který nelze řešit apriorně, nějakou normou, nýbrž jen aposteriorně, srovnáním dramatických děl, jež v národě tom fakticky byla vytvořena, a to, má-li to být sloh, *jednotně*. Je tedy národní sloh dán jako *řetěz slohů individuálních* (ovšem umělců z tohoto národa vzešlých), *spjatých souvislou tradicí*. Na počátku aspoň jde zpravidla o málo od sebe odlišná díla *anonymní* (dramatický sloh *lidový* toho národa).

Ovšem právě *individuální slohy* v dramatickém umění jsou *rozeklány* ve dvě skupiny různé povahy. Jednu tvoří *autoři textů* slovních i hudebních, dramatik a dramatický skladatel. Ti oba jsou šťastni v tom, že mohou *fixovat* své dílo tak, že je přetrvává, nevázáno ani časem, ani prostorem, ale nešťastni v tom, že toto vnitřně viděné dílo mohou *fixovat* jen *kuse*. Jejich díla jako trvalé dokumenty jejich osobnosti, tedy individuálního stylu, mohou tvořit historii dramatického umění. Druhou skupinu tvoří herci s režisérem a ostatními divadelními spolupracovníky. Jejich společné dílo, tj. divadelní představení, je vlastně *skutečné a úplné dílo dramatické*, jež však *hyne* se svým provedením. V tom je tragika herectví, že nezanechává trvalé dílo, jež by bylo dokumentem umělecké osobnosti, a je jistě jakousi sociální *spravedlností* fakt, že velkým hercům (tak jako výkonným umělcům hudebním) dostává se od obecenstva mnohem většího uznání a slávy než autorům slovních i hudebních textů. Ale nehledíc ani k osobnímu osudu, zahlazujícímu hercův individuální sloh s koncem jeho životní práce: ani stylová tradice herecká nemůže se přepnout přes osobní styky a *historie* herectví je venkoncem nedokonalá, nemajíc *přímé* umělecké dokumenty. Jaký byl individuální styl velkých herců minulosti, víme jen zcela nedostatečně.

Stálá složka dramatického díla, tj. text slovní i hudební, je zakotvena stylově ve svém autoru a v jeho době. Je-li však výtvozem génia, obsahuje věčně platné, všelidské hodnoty; *vždyť* právě dramatické umění je ve svém předmětu uměním ze všech nejlidštějším. Ovšem i geniální díla jiných umění trvají přes věky ve své hodnotě; nicméně

stárnou svým účinkem a je po staletích třeba zaměřit se na ně historicky, *abychom je plně* pochopili. *Linak* u dramatického díla. Jeho *měnlivá* složka je tvořena umělci *přítomností*, a *byť* se i řídila minulým slohem textu, *může a musí jej transponovat do umělecké mluvy současné*. Kusost textové *fixace* není tedy jeho slabostí, nýbrž jeho silou. Místo věčnosti *neproměnné* je mu přána věčnost *znovuzrození*.

Mnohoznačnost, zaviněná kusostí textu, je pro dramatické dílo *dárce* života. Svoboda herecké složky je tak široká, že může provést *individuální syntézu* minulého slohu s *přítomným*. Kdy a kde se vyčerpají možnosti, texty dané? Někdy se zdá, že i veliké dílo dramatické už odumřelo, že nám nemá už co říci. Bývá to však smrt jen zdánlivá, na čas, *pochodící* ze zákonitého vlnění realismu a idealismu: s novou vlnou vypluje dílo znova, v nové obměně. A *kolik* dalších obměn je skryto ještě v klínu budoucnosti? Je dobře, že dramatické dílo nelze *fixovat* celé: příliš brzo by zastaralo. Těžko může žít i staré antické drama dnes; zajisté nikoli tak, jako se tenkrát provozovalo, ale zato opravdu žít, ne tlít. Podaří-li se snad již brzo zapisovat mechanicky i dramatická představení, budou to pro budoucnost jen dokumenty historické, muzeální. A snad právě rozsáhlejší *fixace* zpěvohry působí, že tolik oper stárne? Uvedli jsme tuto dokonalejší *fixaci* její jako přednost, ale světlo má patrně vždy svůj stín. Ovšem, tradice zpěvohry je proti činohře teprve *odnedávna*.

Dramatické umění, jež svojí univerzálností staví se po bok architektury, je z nešťastnějších umění. Nezůstává jen památkou minulosti; právě jeho časově *mijivá* složka strhává hráze mezi minulem, přítomnem a budoucnem. Velké dílo dramatické, jsouc *nesmrtelné* ve své všelidské podstatě, je spolu *věčně mladé* v nových a nových obměnách svého opojivého zjevu.

LOUTKOVÉ
DIVADLO

Ze všech umění, která představují člověka, je *herectví* jediné, jež k tomu užívá materiálu s předmětem shodného. Sochařství zobrazuje hmotného člověka kamenem nebo kovem, malířství upotřebuje k tomu konci plátna a barev, jimiž zachytí viditelný jeho zjev; básnictví konečně popisuje jej slovy a na nás je, abychom si jej představili ve své fantazii. Jediné herectví podává člověka zase člověkem, a to živým. Herec není ovšem totožný s dramatickou osobou, již představuje, ale jeho oblek i maska snaží se nám namluvit, že je tomu tak. A třebaže tedy nezapomínáme, že osoba, kterou na jevišti vidíme, je nějaký herec, a nikoli třeba Othello, zjev i hra nás svádějí k tomu, abychom tam viděli Othella. Srovnáme-li tohoto herce-Othella např. s obrazem představujícím Othella, vidíme jasně, oč větší je iluze divadelní nežli obrazová. Divadlo, užívajíc živých lidí, působí iluzi ze všech umění největší a touto okolností možno si vysvětlit jeho sklon k uměleckému — popřípadě až neuměleckému — naturalismu.

Jen u jedné odrůdy divadelního umění, malé, ale velmi zajímavé, je tomu trochu jinak: u divadla loutkového. Tu jsou dramatické osoby představovány nikoli živými lidmi, nýbrž *loutkami*, zhotovenými obyčejně ze dřeva, zkrátka z mrtvé hmoty, tak jako v sochařství. Ovšem od soch liší se loutky — nehledíc k jejich obleku, což je rozdíl jen nepodstatný — *zásadně* tím, že mluví a že se pohybují. Nevadí, že nemluví samy, že za ně mluví jejich principál; náš sluchový dojem je stejný jako při obyčejném divadle. Hůře je s naším dojemem zrakovým; vidíme nejenom, že jsou loutky malé (to by koneckonců nemuselo být), ale že se pohybují jen velmi nedokonale. Chybějí jim nejenom všechny jemnější pohyby těla, ale především to, co nás při velickém divadle snad nejvíce zajímá: mimika obličejů, prozrazující nám duševní stavy dramatických osob. Ovšem nebylo ani při živém divadle vždycky tak; v antickém dramatu např. kryla hercům obličej strnulá maska a dojem z představení — při velké vzdálenosti diváků od

scény — byl jistě dosti blízký dojmu z divadla loutkového. Ale to bylo dávnó, a nám jde o umění nyníjší.

Analyzujeme psychologicky dojem *iluze* z divadla loutkového proti iluzi z divadla obyčejného, s herci živými! Při divadle živém je náš *názorný*, tj. smyslový dojem jednotný; to, co slyšíme i vidíme, praví k nám: ano, to je např. král. Že to není král, nýbrž herec pan X. S. — to jen *víme* zcela teoreticky. Byl by tedy spor, logický spor: „to je král, a to není král“, mezi tím, co vidíme (a slyšíme), a tím, co víme; poněvadž však při divadelním požitku oddáváme se jen tomu názornému dojmu a teoretické vědění je odsunuto stranou, krčíc se v koutku našeho vědomí, je *celkový* dojem náš bezesporný. Jinak je při divadle loutkovém. Tu je spor nejen mezi tím, co vidíme, a co víme, nýbrž již mezi tím, co vidíme, a tím, co — opět vidíme. Je tedy spor již v názoru samém: podle pohybu a řeči máme před sebou živého člověka, podle jiných známek neživou hmotu, loutku. Ovšemže i při požitku z loutkového divadla necháváme veškeré teoretické vědění stranou. Ale tím není spor odstraněn; znamená to jen, že je tím — jako u divadla s herci živými — odklizen spor teoretický, logický, který by se nedal vůbec srovnat, ale že tu trvá spor názorný, estetický, který našťestí možno řešit. Je to totiž spor mezi *dvojím pojetím* toho, co vnímáme: tyto loutky lze chápat buď jako živé lidi, nebo jako neživé loutky. Rozřešení je dáno tím, že je pojmem *jen jedním* způsobem z obou, z čehož vyplývají dvě možnosti:

a) Buď pojmem loutky jako loutky, tj. dáme důraz na neživý jejich materiál. Ten je pro nás něčím skutečným, ten pojímáme opravdově. Pak ovšem nemůžeme jejich mluvu a pohyby, zkrátka „životní projevy“ jejich pojímat vážně; jsou pro nás *komické, groteskní*. To, že jsou loutky maličké, že jsou částečně aspoň (v obličejí, v těle) strnulé a že jejich pohyby podle toho jsou neobratné, „dřevěné“, přispívá ještě ke komičnosti jejich dojmu. Nejde tu snad o nějakou hrubou směšnost, nýbrž o jemný humor, jímž na nás působí tyto malé postavičky, počínající si zdánlivě jako živí lidé. My je pojímáme jako loutky, ale ony chtějí, abychom je pojímali jako lidi, a to nás zajisté naladí vesele! Každý ví, že tak loutky vskutku působí.

b) Je tu však ještě možnost druhá; loutky lze chápat jako živé bytosti, a to tím, že dáme důraz na jejich životní projevy (pohyby a mluvu) a že tyto životní projevy pojímáme opravdově. Vědomí o skutečné neživosti loutek ustupuje pak do pozadí a jeví se jen jako pocit něčeho nevysvětlitelného, jakési záhady, budící náš podiv. Loutky působí

na nás v tomto případě *tajemně*. Kdyby měly skutečnou velikost lidskou a kdyby jejich mimika byla co možná dokonalá, vznikl by při tomto způsobu pojetí v nás až cit hrůzy. Pomijím případ panoptika, chtějte zůstat jen v okruhu uměleckém; je možno uvést z pověsti a z literatury příklady takových oživlých hmot: socha komturova (v Donu Juanu) nebo golem. Každý přizná, že tyto výtvoř fantazie působí na nás dojmem jistě mnohem příšernějším nežli třeba živé mrtvoly, neboť tu jde o něco zcela nepřirozeného, totiž o život v neživé, neústrojené hmotě, kdežto v druhém případě jde o život v hmotě, jež byla kdysi živa. Myslím, že by i naše loutky, kdyby byly velké jako lidé, působily v nás jakýsi pocit nevolnosti; pouhé zmenšení jejich rozměrů tomu ovšem zcela zabraňuje, a to i při tomto právě vylíčeném pojetí jejich, jež jim dodává pouze vážné tajemnosti.

Naše loutkové divadlo vyrostlo z lidové tradice. Tak jako v jiných oborech lidového umění převzala i tu inteligence odkaz lidu tehdy, kdy se ho lid počal vzdávat. V loutkovém divadle poznán byl svérázný obor umělecký, neocenitelný pro estetickou výchovu, obzvláště dětskou. Ale tím okamžikem, kdy se loutkové divadlo stává z lidového umělým, ocitá se v okruhu pravomoci umění vyspělého. Nejinak bylo s jinými uměleckými druhy lidovými, např. s baladou, s pohádkou aj.; *vyvíjejí se k formám umělým*. Naše loutkové divadlo je na počátku takového vývoje.

Z toho stanoviska nutno hledět na snahy, aby bylo loutkové divadlo výtvarně stylizováno. Jsou plně oprávněny a jde jen o to, jak stylizovat? Zajisté již loutkové divadlo lidové je určitým způsobem stylizováno a odtud plyne dvojitá možnost: *buď tuto lidovou stylizaci zachovat, nebo stylizovat divadlo moderně, tj. ve smyslu současného umění výtvarného. Z historie našeho básnictví a hudby jsme dosti poučení, že první heslo, hlásající zachování lidového slohu a odůvodňující to národně, ba vlastenecky, znamená umělecky neplodný konzervatismus. Výtvarné umění naše, a to umění plně vyspělé a moderní, má nesporné právo na to, aby stylizovalo loutkové divadlo po svém, ba v provedení tohoto nároku třeba spatřovat aspoň zčásti svrchu naznačený vývoj loutkového divadla. Ovšem jakmile jde o provedení tohoto práva, naskýtají se obtíže takřka nepřekonatelné. Důvod je v tom, že loutky a jejich scéna, o jejichž stylizaci by šlo, nejsou ničím soběstačným, nýbrž že jsou tu proto, aby se jimi hrálo. Ale divadelní hry loutkové nedostaly se u nás ještě z okruhu lidového. Jsou tu jisté tradiční typy „dramatických osobností“, jež by moderní stylizace výtvarné nesnesly; stačí uvést příkladem Kašpárka. Kašpárek stylizovaný v duchu moderního umění výtvarného byl by osobností zcela cizí, neslučitelnou s Kašpárkem našich her. Totéž platí, byť i ne tak nápadně, pro ostatní osoby našich loutkových her. Zdálo*

by se tedy, že je nutno aspoň prozatím vzdát se myšlenky umělecké stylizace našich loutek, dokud nebudeme mít jiný typ loutkových her, než jsou dosavadní. Uvážíme-li pak, že nové loutkové hry naše skládány jsou — jak přirozeno — s představou dosavadních našich loutek, vidíme, že se tu točíme v bludném kruhu.

V cizině, zvláště ve Francii, kde tradice her nejen divadelních vůbec, ale i loutkových zvláště je mnohem starší, jsou ovšem loutkové hry jiného typu, třebaže pořádku. Stačí vzpomenout jen loutkových her Maeterlinckových. A hned je nám jasno, že tyto hry není možno provádět s našimi dosavadními loutkami bez umělecké újmy. Je v nich zcela odlišná nálada, tajemná, ba hrůzná, kdežto naše loutky jsou humoristické. Z tohoto poznání vysvitne nám cesta, jak se vytočit z bludného kruhu a jak rozřešit otázku stylizace loutkového divadla.

Nikoli jediné stylizace loutkového divadla je třeba, nýbrž dvojí. Dvojitá stylizace zcela různé, mezi níž není možný nějaký střední kompromis, neboť tato dvojitost je psychologicky odůvodněna dvojitým estetickým pojetím loutkové scény, jak jsme je v první části tohoto článku nastínili. A z tohoto dvojitého pojetí loutek můžeme teď definovat obojí způsob výtvarné jejich stylizace, různorodý a navzájem neslučitelný, a vymežit dvojitý okruh her, jež lze loutkovým divadlem vůbec provádět.

První způsob stylizace nepodá nám v podstatě nic nového, určí však aspoň přesně výtvarnou kategorii, do níž stylizace ta patří, což je zajisté také zisk. Řekli jsme, že v prvním případě pojímáme loutky jako neživou hmotu; jejich „životní projevy“ pak ovšem nepůsobí vážně, nýbrž komicky, groteskně. Stylizace tomuto pojetí odpovídající patří tedy do oboru výtvarné komiky, je to zkrátka výtvarná karikatura. Tím je řečeno pro výtvarníka vše; je jasno, že tu nemůže běžet o pouhou a hrubou směšnost loutek, blbý výraz obličejů apod., nýbrž o umělecké hodnoty. Karikatura značí přehněnání určitých, pro osobu karikovanou příznačných rysů, přehněnání nikoli libovolné, nýbrž výtvarně zákonité. Při karikatuře loutek jakožto „divadelních osob“ půjde ovšem o příznačné rysy určitých typů lidských, ne tedy o karikaturu individuální, nýbrž typickou. Důležité je uvědomit si meze stylizace, plynoucí z toho, že loutka je hercem, představujícím dramatickou osobnost; výtvarník není tu tedy tak volný jako při karikatuře ryze výtvarné a jeho stylizace nesmí být přehněná do té míry, aby loutka na jevišti přestala být pro nás „osobou“. To vylučuje karikaturu geometrickou, ve výtvarném umění, v grafice např., zcela dobře možnou.

Naše lidové loutky nesporně měly karikaturní ráz, ale ten byl spíše bezděčný, způsobený primitivností techniky, jež je zročila. Jde tedy o to, tvořit karikatury uvědoměle, a to karikatury výtvarně hodnotné. Počátek byl u nás již učiněn velmi šťastně loutkami Alešovými. Z předešlé úvahy plyne, že nastoupená tu cesta je dobrá a nesmí být opuštěna, nýbrž sledována; další vývoj je přesto zcela dobře možný, jednak individuálním pojetím nových umělců, jednak rozmnožením dosavadních loutkových typů. Toto rozmnožení typů ovšem nutně souvisí s rozšířením repertoáru dosavadních her. Dlužno si přiznat, že v tom směru jsme dosud málo pokročili za hry lidové. Až na několik výjimek, k lidovému slohu šťastně se přimykajících, je ostatek naší nové loutkové literatury umělecky, a zvláště dramaticky slabý. Náhradou a doplňkem musí být tedy překlady cizích loutkových her, z nichž leckteré jsou vskutku cenné. A přece by bylo možno rozšířit okruh těchto her mnohem více; ovšem nešlo by tu již o hry pro děti, nýbrž pro lid. Míním dlouhou řadu her, z nichž se vlastně loutkové divadlo vůbec vyvinulo jako svérázná odnož. Je to souvislá tradice od komedií helénských přes římské do středověku a daleko do nové doby. Z těchto komedií skoro vesměs románských národů se sice většina nezachovala, poněvadž byly zpravidla improvizovány (italská komedie dell'arte), ale toho, co máme, je přece dosti. Vždyť i Molière má některé hry, např. Šibalství Scapinova, jež jsou v podstatě vlastně francouzská „farce“. Z mnohem starších let uvádím příkladem frašku Mistr Pattelin (1470). I komedie Plautovy bylo by možno s úspěchem hrát na loutkovém jevišti; ba neváhám vyslovit přesvědčení, že by toto jeviště mnohem lépe než naše scéna divadelní sneslo i klasické komedie Aristofanovy. Tu by šlo již ovšem o užší kruh obecnstva literárně vzdělaného; pokus o to byl by však jistě zajímavý i pro výtvarné umělce, kteří by tu mohli řešit — tak jako ostatně i v druhých případech tu jmenovaných — nové typy dramatické ve smyslu výtvarné karikatury.

Druhý způsob stylizace je schopen vytvořit nový typ loutkového divadla na podkladě vážného umění výtvarného. Provedený dříve rozbor nám ukázal, že v tomto případě chápeme životní projevy loutek zcela vážně jako jakési projevy druhové. Uvědomujeme si ovšem současně, že jsou to jen mrtvé hmoty, ale tato okolnost ustupuje v našem vědomí do pozadí. Kdyby to nebylo možno, kdyby se myšlenka ta příliš vtírala, mohl by vzniknout, jak jsem upozornil, cit hrůzy nebo odporu. Ustoupí-li vědomí neživosti loutek — a již jejich drobnost je

pro to příznivou podmínkou —, vzniká jen cit něčeho záhadného; loutky jsou pro nás jakési tajemné, takřka nadpřirozené bytosti. Výtvarná stylizace loutek musí sledovat tuto tendenci *odhmotnění* loutky a dosáhne toho prostředky protirealistickými; z loutek stanou se pouhé symboly osobností, ovšem zase nikoli individuálních, nýbrž typických, což je v tomto případě v souhlasu s protirealistickým směrem stylizace. Byla-li tedy v prvním našem případě loutka výtvarnou karikaturou, je v tomto druhém případě *výtvarným symbolem typické osobnosti dramatické*. Je zřejmo, že by se na tomto poli mohly znamenitě uplatnit snahy moderního umění výtvarného, jež v odporu proti naturalistickému impresionismu žádá, aby dílo bylo tvořeno podle svézákonného řádu ryze výtvarného. Ovšem třeba zase zdůraznit — a víc než v případě předešlém — že při stylizaci loutek jako osob dramatických položeny jsou míře této stylizace určité meze. Loutka není pouze výtvarné dílo, sobě postačující, jako třeba socha. Ostatně i ve výtvarném umění samém se míra stylizace omezuje volbou předmětu; krajní stylizace geometrická — známé přímky a kruhy — je např. již při aktu násilná, při portrétu pak vůbec nemožná. Při loutkách musí být míra stylizace ještě více omezena; jsou to dramatické osoby, jež hrají na scéně, a jako dramatické osoby musí na scéně působit. Je zřejmo, že scéna sama (kulisy, proscénium) může být v tomto druhém případě velmi značně stylizována; ovšem musí být zachována jednotnost mezi jejím utvářením a utvářením loutek.

Jsem přesvědčen, že by návrh takovéto „*symbolické scény loutkové*“, jak ji chci nazývat, byl velmi vděčný úkol pro naše mladé výtvarníky. Ovšem museli by se tu opřít o konkrétní hry, které by se na takovém jevišti daly provádět. Zajisté lze tu uvést jako příklad právě hry Maeterlinckovy a dramatiků jemu příbuzných; ale kdyby jiných nebylo, byl by to přece jen příliš úzký a jednostranný okruh. Než repertoár tohoto divadla mohl by být mnohem širší a rozmanitější; o tom ještě několik slov, jež by poskytla výtvarné tvorbě pevnou směrnicí. Na symbolickém jevišti loutkovém dala by se s úspěchem provádět všechna dramata, jež byla myšlena pro jiná jeviště, než je naše *nynější* jeviště divadelní, pro jeviště zpravidla mnohem stylizovanější; dramata, jež jsou následkem toho sama značně stylizována, a to způsobem našemu divadelnímu cizím. Taková dramata se proto na našem divadelním jevišti buď vůbec neuplatní, nebo jsou jim — zhusta násilně — modernizována. Na prvním místě to platí o *antické tragédii*. Poznamenal jsem již na počátku tohoto článku, že dojem z divadla antického

můžeme spíše srovnat s dojmem z divadla loutkového než z divadla s živými herci, poněvadž obličej řeckých herců byl kryt strnulou maskou a tělesná mimika jejich uplatňovala se na dálku jen v hrubých rysech. Ovšemže nesmíme při tom myslit na loutkové divadlo obyčejné, tedy na divadlo našeho typu prvního, nýbrž právě na divadlo typu druhého, s loutkami vážně stylizovanými. Také scéna antická byla svrchovaně jednoduchá, vlastně jen architektonická. Zvláště důležité je i to, že mluva antických herců byla velmi stylizovaná, takže se značně lišila od mluvy našich herců na jevišti a blížila se — pokud to nebyl zpěv, jehož melodie ovšem neznáme — naší *recitaci* básní. U divadla loutkového, kde za své dřevěné herce mluví jejich principál, dá se takováto recitace velmi dobře provádět. Její veliký význam byl by v tom, že by se jí uplatnilo ryze básnické krásy díla, jež právě v antické tragédii mají převahu nad momenty dramatickými; je známo, že básnické krásy, zvláště ty jemnější, našim divadlem trpí. Tato okolnost byla by významná i pro další skupiny her, jež by bylo možno na symbolickém jevišti loutkovém provádět. Jsou to *orientální dramata*, především dramata indická, ale i čínská a japonská. Ta jsou pro naše jeviště takřka nedramatická, poněvadž byla myšlena pro zcela jinou scénu, úplně ideální. Přesto oplývají velkými krásami básnickými, jež by na symbolickém jevišti loutkovém zajisté vynikly. Třetí velkou skupinu tvoří *tragédie francouzských klasiků* sedmnáctého století (Corneille, Racine); i ty byly skládány pro zcela jiné jeviště než naše a jsou básnicky přísně stylizovány, žádající také spíše recitaci. Čtvrtou skupinou jsou konečně *symbolické hry moderní*, jako právě svrchu dotčené hry Maeterlinckovy, a to nikoli jen ty, jež byly autorem výslovně pro loutkové divadlo určeny. Sem by se ostatně daly zařadit i hry *náboženské*, obzvláště z klasické éry španělské (Lope de Vega, Calderón). Není pochyby, že by se i leckteré novodobé „knížní drama“, jež se buď vůbec na velkém jevišti nedá scénovat, nebo aspoň obtížně a nevděčně, na našem loutkovém jevišti překvapujícím způsobem uplatnilo, pokud ovšem v něm epický živel přespříliš nepřevládá. Ten totiž scéna snáší nejhůře —, pak je zajisté lépe přečíst si dramatickou báseň doma z knihy.

Jak patrně z tohoto stručného přehledu, byl by repertoár her dosti veliký a měl by svérázné skupiny, jež by fantazii výtvarníka poskytl vděčné a plodné motivy.

Byl by to však omyl, kdyby se výtvarník domníval, že musí např. osoby antických dramát stylizovat podle antických soch nebo indické podle indických. Osoby těchto dramát jsou koneckonců všelidské a umělec má v jejich vytváření úplnou volnost — jen když jsou umělecké.

Jde jen o to, aby se někdo ujal vytvoření této „symbolické scény loutkové“, jež by sice nebyla zásadně uzavřena dětem, ale ovšem přece jen určena především dospělým. Jí by se otevřely obecnstvu poklady vzácných básnických, ba i dramatických krás, jichž jinak buď vůbec ze scény nezažijeme, nebo jen výjimečně, a to ještě přejinačené, zmodernizované již samým našim jevištěm, jež je jim víceméně cizí. Bývají to experimenty obyčejně drahé, protože zhusta končívají vnějším neúspěchem; loutkové jeviště s nepoměrně menší režii mohlo by si je snadněji dovolit a myslím, že i s větší pravděpodobností na úspěch.

A snad by se našel i některý náš básník, skutečný básník, který by, podnícen tímto novým loutkovým jevištěm, napsal pro ně nějakou cennou hru moderní, stylizovanou právě ve smyslu této „symbolické scény“. Tvůrčí čin výtvarný by tak mohl navodit i tvůrčí čin básnický, jímž by naše dramatická literatura byla obohacena o dílo nové a původní.



Při jazykové úpravě jsme dodržovali současnou kodifikaci v pravopisu a v tvarosloví. Tam, kde Pravidla českého pravopisu připouštějí dvojí tvary, dávali jsme důsledně přednost podobám shodným se spisovnou českou výslovností. V ojedinělých případech jsme provedli i některé úpravy slovo tvorné, abychom dnešnímu čtenáři usnadnili orientaci v textu: Původní termín *vněm* jsme změnili na dnes běžnější *vjem*, přídavné jméno *slovný* na *slovní*, podstatné jméno *měna* na *změna*. Naproti tomu jsme ponechali původní podoby přídavných jmen *ideální* (O. Zich ho významově odlišuje od přídavného jména *ideální*, srov. str. 61) a *konvencionální*, protože se ho vedle přídavného jména *konvenční* užívá i v moderní hudebně teoretické a sémiotické literatuře. Až na úpravy výrazně archaických slovesných vazeb a spojovacích výrazů jsme větnou skladbu ponechali v podstatě nezměněnou; také slovníkové prostředky textu jsme nechali v původní podobě, aby se neporušil autorův individuální styl, ve své době už značně archaizující. Opraveny byly však tiskové chyby z prvního vydání i některé věcné nepřesnosti.

Pro komentář k této nové edici Zichovy Estetiky dramatického umění jsme mohli využít materiálů ze Zichovy pozůstalosti. Tyto materiály představují především nejrůznější poznámky a výpisky (včetně komentářů) k přednáškám a také ke knize o dramatickém umění. Pozůstalost se skládá z dvanácti složek, většinou formátu A5; tyto složky — až na malé výjimky — jsou Zichem označeny stejně, jako je tomu u členění témat v Estetice dramatického umění. Kromě poznámek zde najdeme jeden souvisle koncipovaný text: přednášku Principy teoretické dramaturgie. Jde zřejmě o přednášku, kterou Zich proslovil 5. a 7. 12. 1922 ve Filozofické jednotě v Brně (v rukopise přednášky je poznámka, že pochází z „r. 1922 či dřív“). Závěrečná část byla ve zkrácené podobě publikována pod názvem Podstata divadelní scény v Moravskoslezské revui r. 1923.

Vedle materiálů z pozůstalosti jsme využili také dobových recenzí, kritik, úvah, a rovněž interviewu poskytnutého B. Novákovi pro časopis Čin, abychom pochopili a naznačili pozadí (a okolnosti) vzniku a koncipování Zichova názoru — ale především k interpretaci některých klíčových míst Zichova díla.

Vlastní text Zichovy Estetiky dramatického umění jsme rozšířili o jeho studii Loutkové divadlo, která významně doplňuje Zichovo ústřední dílo o některé aspekty, které v něm nejsou rozvedeny.

Univ. prof. RNDr. Otakaru Zichovi, DrSc. a univ. prof. PhDr. Jaroslavu Zichovi, DrSc. jsme zavázáni díkem za radu a přízeň, s níž naše úsilí o reedici sledovali od samého počátku. Univ. prof. PhDr. Jaroslavu Zichovi, DrSc. pak navíc děkujeme za četné podněty a připomínky k našim komentářům, a omlouváme se pro případ, že jsme jich nedokázali vždycky náležitě využít, případně je v plné míře respektovat.

Za cenné podněty děkujeme rovněž PhDr. Milošovi Jůzlovi, jehož edice Estetického vnímání hudby nám byla po mnoha stránkách vzorem.

Zichovo dílo se vyznačuje tím, že nemá žádný „poznámkový aparát“ ani pod čarou, ani vzađu za vlastním textem. Všechny poznámky jsou tedy dílem editorů. Přidáním poznámek narušili jsme ovšem původní „bezpoznámkový“ charakter spisu; v zájmu zachování plynulosti textu jsme však vyčlenili všechny poznámky, odkazy a vysvětlivky mimo vlastní text, ve kterém na ně upozorňujeme pouze (přidanou) hvězdičkou. Číslice vlevo před poznámkami označují stranu, k níž se poznámky vztahují.

NÁZEV A PODTITUL KNIHY

Název Zichovy knihy je eliptický: správně by měl znít *Teorie a estetika dramatického umění*, tak jak se o tom mluví hned v první větě úvodu a podrobněji vysvětluje v dalším odstavci. Chybí-li teorie v titulu, dostane se jí odškodnění v podtitulu; na rozdíl od titulu, který je v díle vysvětlen, stojí podtitul mimo pojmoslovný systém spisu a v textu vysvětlen není. Slovo „dramaturgie“ neodpovídá pojmu „dramaturg“, který se vyskytuje v textu, např. v kapitole o textu a dramatikovi (str. 59–88) a dokonce i slovo „teoretická“ je užito v poněkud jiném významu než v jakém se užívá např. ve zmíněném druhém odstavci Zichova úvodu (tam je teorie vlastně součástí estetiky v širším smyslu, tj. obecné vědy o umění, zde je naopak „teoretický“ a „teorie“ užito v obecném smyslu, který zahrnuje i samu estetiku). „Jde o estetiku dramatu jako díla scénického nebo divadelního,“ vy-

světluje Zich pojem teoretické dramaturgie v první větě svého zatím nepublikovaného rukopisu Principy teoretické dramaturgie, identického s textem brněnské přednášky z r. 1922 připomínané v Zichově předmluvě. „Estetika dramatu“ (tj. dramatického díla) rovná se tedy „teoretická dramaturgie“. Pod tímto názvem přednášel ostatně Zich estetiku dramatu už v r. 1913 — odkud však vzal tento název? Zdá se, že jej lze odvodit zcela přirozeně z původního významu slova dramaturg (etymologicky odkazujícího k „drama“ a „ergon“, „ten, který dělá drama“) a dramaturgie („dělání, vytváření dramatu, tj. dramatických děl“), a z ústředního pojmu Zichovy teorie, pojmu dramatického díla. Je-li předmětem Zichova zkoumání *dramatické dílo*, rozuměj divadelně pojaté dramatické dílo, *nikoli však divadlo* v širším slova smyslu, bude asi název pro toto zkoumání samo odvozen spíše od slova „drama“ nežli od slova „divadlo“. A skutečně: Zich nikde nemluví o „divadelní vědě“ (tím méně o teatrologii — oba ty názvy jsou až z doby po Zichovi), ale jedině o „teoretické dramaturgii“. „Teoretická dramaturgie“ je tedy Zichův název pro to, čemu dnes — v poněkud širším pojetí než Zich — říkáme „divadelní věda“. Tolik „přirozené vysvětlení“. Naskytá se ovšem otázka, zda Zich tento termín nepřevzal od Hugo Dingera z jeho knihy *Dramaturgie als Wissenschaft* (jejíž dva svazky vyšly v Lipsku v letech 1904 a 1905), kde je tento termín nejen v názvu, ale je navíc analyzován i v textu, a do jaké míry vůbec mohl být ovlivněn Dingrovým pojetím, rovněž divadelním, i když divadelním na základě argumentů historických, ne — jako u Zicha — teoretických. (Srv. Z. Srna: O vztahu Zichovy Estetiky dramatického umění k německé „Theaterwissenschaft“ in: Vědecký odkaz Otakara Zicha — Sborník ze symposia v Praze 16.—18. května 1979, ed. R. Pečman, Brno 1981.) Je velice dobře možné, že Zich znal Dingrovu knihu, a stejně je možné i to, že skutečně převzal i Dingrův termín. V Zichově díle a pozůstalosti nenašli jsme však zatím jediný přímý doklad, že by tomu tak skutečně bylo.

PŘEDMLUVA A ÚVOD

Celá Zichova kniha je založena na co možná přesném rozlišování zkoumané matérie, a toto přesné rozlišení uplatňuje Zich i na své vlastní psaní. Metodicky přesně tedy rozlišuje předmluvu

a úvod. Předmluva je o *knize* a stručně shrnuje hlavní fakta z historie jejího vzniku, její obsah a poslání. Kromě ojedinělých pasáží ve vlastním textu, odvolávajících se na vlastní uměleckou zkušenost, je to nejosobnější část knihy. Zichův spis je ovšem teorií (a estetikou), a tak *úvod* je rovnou teoretický. Není to však zatím ještě teorie předmětu samého (tj. dramatického umění), ta následuje až ve vlastním textu, ale *teorie teorie*. A pak se už jde rovnou k věci.

- 7 Ve složce I Zichovy pozůstalosti najdeme koncept dopisu V. Mathesiovi (jenž byl — spolu s J. B. Kozákem — editorem řady Výhledy, v níž Zichova Estetika vyšla). Některé z formulací tohoto dopisu se objevily na záložce knihy ve vydání z r. 1931.

Mathesiovi 8. března 30

Milý pane kolego,

moje knížka se bude jmenovati

Estetika dramatického umění

Principy teoretické dramaturgie

V této knize podává se teoretický a estetický rozbor dvou nejvýznačnějších oborů divadelního umění, činohry a zpěvohry. Zásadní stanovisko autorovo jest, že ani drama nepatří do poesie, ani opera do hudby, nýbrž že oboje náleží do samostatného a svézákonného *umění dramatického*, jehož jádrem je herec, jednající na scéně. Tento „princip dramatičnosti“ aplikuje se na všechny složky, jež činohru a operu vytvářejí, obzvláště též na scénu, již obdobně nelze považovati za dílo výtvarné, a na hudbu. Druhý základní princip dramatického umění jest princip stejnoměrné stylisace jednotlivých složek k témuž uměleckému konci. Je to zvláště estetika zpěvohry, jež je tu na podkladě osobních zkušeností autorových podána *poprvé* soustavně a ze zcela nového stanoviska, paralelně s činohrou.

N. B. Estetika činohry je již napsána až na stati o stylisaci; s estetikou opery byl bych hotov přes velikonoce. Přednáším ji však právě v tomto letním běhu, a to podruhé. Mám pak zkušenost, že se při takovém opakování zpravidla doplní leckterý významný a důležitý detail. Prosil bych Vás tudíž, zdali byste mi z *tohoto důvodu* neprodloužil lhůtu dodání do konce běhu, tj. asi do 15. června.

S přátelským pozdravem

Váš

Zich

Podle údajů v archívu Karlovy univerzity se přednáška Estetika dramatu konala v letním semestru 1928 (srv. J. Burjanek: Otakar Zich, Brno—Praha 1966, str. 135). Tomu odpovídají i Zichovy marginální poznámky v rukopisné pozůstalosti.

Zajímavá je Zichova odpověď na otázku po volbě námětu knihy, jak ji formuloval v odpovědi Bohumilu Novákovi (Rozhovor s Otakarem Zichem, Čin IV, 1933, č. 20, str. 465—469):

Byly dva osobní motivy. Předně jsem chtěl podepřít herectví. Zdá se mi, že proti dřívějším dobám, kdy u nás žilo slavným životem, je teď zatlačeno z obecného zájmu přílišným kulturním režie. Proto jsem považuji herce jen za „materiál“ pro své veledílo. Právě režiséři tak nečiní, pracují s herci a dobře cítí, že jsou z jedné rodiny. A těšilo mne jejich uznání. Víte, že autorské právo nechce dosud o jejich tvůrčím umění vědět. Byl bych rád, kdyby jim i v tom moje kniha mohla pomoci. Druhý motiv: pomoci české opeře. Nikdo se o ni nestará. Jak bylo jinak za dob Smetanových. Opera stála v popředí hudebních zájmů. Konservatoř vychovávala jen hudební skladatele, ne také dramatické. Chtěl-li by její absolvent psát operu, musil by tak činit jako samouk „jako pes plove“. Deníky mají vedle rubriky „literatura“, kde píšou odborníci literární, rubriku „divadlo“; ale tam píšou jen odborní referenti činoherní. Zpěvohru obstarávají čistě hudební referenti, neřeknu raději „odborníci“. A ti mají patrně o dramatickosti jen nejasné představy. Důkazem mi je, že si skoro žádný z nich mé knihy ani nevyšiml. Chodí do divadla jako na koncerty, a těch mají tolik, že na ně ani nestačí. Pro operu by měl být zvláštní referent odborně divadelní. A dramatictí skladatelé sami nemají ani své odborné organizace. Starý klub dramatiků, v němž byli kdysi také účastní, je teď jen organizací činoherní. Česká opera, kdysi vrchol českého umění vůbec, upadla počtem i významem. Jak rád bych pomohl i tu svou knihu.

Již v recenzích Estetiky dramatického umění můžeme najít výtku, že v Zichově díle nejsou systematicky uváděny práce, které stojí v pozadí jeho koncepce. Zich klade na čtenáře (odborníka) poměrně velkou odpovědnost, když tvrdí, že „poznají, kolik je i tu mých, nových myšlenek a pojetí“. V pozůstalosti najdeme řadu odkazů k jménům i teoretickým pracím, z některých jsou vypisovány definice i postřehy, některé jsou komentovány. To

vše ale poměrně kuse, jakoby na okraj. Většinu jmen i spisů a studií se nám podařilo identifikovat, i když byly často uváděny ve zkratkách. Výčet, který předkládáme, lze chápat především ve smyslu Zichovy orientace, přičemž si netroufáme vynést závěr o tom, do jaké míry by šlo o relativně celistvý obraz pozadí Zichova díla. Východiska Zichovy estetiky nebyla dosud v širší míře zhodnocena. Za velmi cennou je tedy třeba považovat výše citovanou studii Z. Srny, navazující na jeho starší práce o M. Herrmannovi, H. Dingerovi a A. Kutscherovi (vyšly ve sbornících Otázky divadla a filmu I—III, Brno 1970, 1971 a 1973); pro pochopení souvislostí Zichovy tvorby je ostatně významný celý zmíněný sborník ze symposia o O. Zichovi.

Zichova orientace se — až na malé výjimky — týkala především německy mluvící oblasti. Často je připomínán Ferdinand Gregori, ať už jeho práce o J. Kainzovi či více jeho kniha *Der Schauspieler* (Leipzig 1919). Najdeme zde však i výpisky a komentář k Tairovovým Režisérovým zápiskům (jak známo vyšly u nás pod názvem *Odpoutané divadlo* — či též *Osvobozené divadlo* v Praze r. 1927).

Na mnoha místech je zmiňován též Bytkowski. Často se vyskytuje i jméno Artura Kutschera, zvláště jeho práce *Die Ausdruckskunst der Bühne* (Leipzig 1910). Jsou uváděny názory a připomenutí komentář k pracím Hagemannovým — např. k *Moderne Bühnenkunst* (4. vyd. 1916—18) a k *Schauspielkunst und Schauspielkünstler* (Berlin 1910), ale hovoří se i o jeho názorech na operu (nejspíše na základě práce *Oper und Scene*, Berlin 1905). Zmiňováno je i tehdy známé dílo — T. A. Meyerův *Stilgesetz der Poesie* (Leipzig 1901). Svůj význam pro Zicha měl i Arnulf Perger, zvláště jeho *System der dramatischen Technik* (Weimar 1911). Poznámky přičinil Zich i k práci Ernsta Hirta *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung* (Leipzig und Berlin 1923). Připomínáni jsou i Elster, Müller-Freienfels, Hebbel, Ludwig, K. M. Mayer, Walter Lohmayer a jeho práce *Die Dramaturgie der Massen* (Berlin 1913), Bab, Georg Fuks, Rötšcherova teorie herectví, Borova studie o Vojanovi, Volkeltovy názory na tragické a komické, francouzský psycholog Binet, Diderot, ale též významná kniha o vyprávění — Käte Friedemannové *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Leipzig 1910).

Ve složce IX Zichovy pozůstalosti najdeme seznam studií o dramatu a divadle, které vyšly v Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, jehož redaktorem byl Max Dessoir (Zich byl recenzentem tohoto časopisu v letech 1909—1913 pro časopis Česká Mysl — viz Burjanek, c.d.): Roč. I. Helen Herrmann: Ibsens Alterskunst; II. Wilhelm Waetzold: Kleists dramatischer Stil; III. Hans Wütschke: Friedrich Hebel und das Tragische; IV. Ernst Bacmeister: Die Tragödie im Lichte der Anthropogenie; V. Heinz Schnabel: Über das Wesen der Tragödie; Hans Heinrich: Hebbels Anschauungen über das Komische nach ihren historischen Grundlagen; Bernhard Luther: Die Tragik bei Ibsen; VI. Julius Bab: Von den sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas; Waldemar Conrad: Bühnenkunst und Drama; VIII. Richard Müller-Freienfels: Über die Formen der dramatischen und epischen Dichtung; IX. Wilhelm von Scholz: Das Schaffen des dramatischen Dichters; Robert Petsch: Die Theorie des Tragischen im griechischen Altertum; Erwin Hennried: Weltanschauung und Kunstform von Shakespeares Drama; X. Christoph Schwantke: Vom Tragischen; XI. Willi Fleming: Epos und Drama; Albert Görland: Die Idee des Zufalls in der Geschichte der Komödie; Johannes Bathe: Leben und Bühne in der dramatischen Dichtung; XIV. Heinrich Merk: Wilhelm von Scholz als Theoretiker des Dramas; Robert Klein: Heinrich Theodor Rötchers Theorie des Schauspielkunst; Friedrich Kreis: Die Begrenzung von Epos und Drama in der Theorie Otto Ludwigs; XVI. Theodor A. Meyer: Das deutsche Drama und seine Form; XVIII. Friedrich Kainz: Zur dichterischen Sprachgestaltung; Helene Herrmann: Studien zu Heinrich von Kleist; Kurt Sommer: Über Gruppierung der Gestalten im Drama.

- 8 Po všem, co bylo řečeno o Zichově přesném funkčním rozlišení předmluvy, úvodu a vlastního díla, nutno tuto první větu Zichova úvodu zahrnout, nebo ji aspoň — zdánlivě nepatrně, ve skutečnosti však zásadně opravit. Měla by znít: Tato kniha je *teorie a estetika dramatického umění* (a nikoli: tato kniha je o teorii a estetice dramatického umění!). Ale — protože úvod sám je metateoretický: Tento *úvod* je o teorii a estetice (vůbec, a dramatického umění zvlášť).

- 9 Estetiku v širším smyslu (tj. estetiku a všeobecnou vědu o umění), jejíž součástí by měla být i věda divadelní — termín, který Zich sám nikde nezavádí —, chápe Zich jako vědu empirickou. V souhlasu s dobovým pojetím zdůrazňuje („až přílišně“, jak aspoň soudí Otokar Fischer ve své recenzi — Teoretická dramaturgie, Lidové Noviny č. 241 z 12. 5. 1932) její vědecký, tj. empirický charakter, ve snaze odlišit ji tak od estetiky filozofické, domněle pouze spekulativní. Empirické zkoumání uměleckých děl Zichem požadované a jím prakticky realizované vyznačuje se pak propojením a sloučením hlediska teoretického (zkoumání struktury uměleckých děl) s hlediskem estetickým (zkoumání estetického účinku této struktury na psychiku vnímatele). Přesto — či právě proto —, že v badatelské praxi se obě hlediska spojují, je dobře uvědomovat si jejich rozdílnost, a právě na ni Zich upozorňuje. K jejich odlišení při tom užívá týchž kritérií, jimiž — nedlouho po Zichovi — oddělí Ch. W. Morris uvnitř sémiotiky oblast syntaktiky (zkoumání znaků samých o sobě a jejich vzájemných vztahů) od oblasti pragmatiky (zkoumání znaků ve vztahu k jejich uživatelům), kam patří i zkoumání psychologické. Uvážíme-li, že Zich na několika klíčových místech své práce navíc odlišuje od čistě psychologického přístupu hledisko noetické (vyzdvihuje to už v předmluvě), a že to dělá všude tam, kde mluví o umění dramatickém jako umění obrazovém, máme zde v Zichově dělení celé problematiky na teoretickou, noetickou a psychologickou přesný protějšek pozdějšího rozdělení sémiotiky na syntaktiku, sémantiku a pragmatiku. — O svém chápání psychologie se ostatně Zich sám na konci života — krátce po vydání Estetiky dramatického umění — podrobně vyjádřil v interview s Bohumilem Novákem. Na otázku v čem vidí největší cenu strukturálního rozboru, zvláště pro umění, odpovídá Zich: „V tom, že jde až do nejzazších hloubek lidského ducha. Analyzovat strukturu znamená vysлідit její prapůvodní axiomatickou zákonitost, kterou lze jen vidět a slyšet, jež jest jen názorná a může proto být chápána toliko intuicí. Intuice je toliko názorné myšlení, proti našemu obyčejnému myšlení abstraktnímu v slovech. Její pomocí tvoří umělci, jí chápeme jejich díla přímo, to jest bez překladu do řeči obyčejné, jež by na to nestačila. Intuitivní tvoření není tvoření a chápání citem, tak se pouze vyjadřujeme, přehlížejíce řečený akt názorné-

ho myšlení. Malíř se dívá na obraz a řekne: Tohle je dobře. Proč, ptáme se? Odpoví, že to cítí. Ve skutečnosti však vidí, vidí zákonitost barev a tvarů, a jeho cit jest jen výslednicí tohoto postřehu.

Nicméně soudím, že právě při estetickém rozboru uměleckých předmětů třeba strukturální analýzu doplnit rozbohem čistě psychologickým. Jeť strukturální rozbor vlastně rozbohem logickým. Ale krása není objektivní vlastnost předmětu, nýbrž výsledek jeho vztahu mezi ním a vnímajícím subjektem. Tak například pracuje strukturální lingvista s takzvaným významem slova, ale ten má právě při básnictví úlohu podřadnou, protože působivost básnického slova závisí na nenormalizovaných, přesto však básníkovým zaměřením určených asociacích. Tyto asociace tvoří známý kouzelný opar básnických slov — a to vyšetřovat je věcí psychologie. Ovšem psychologie vědecké a ne populární. Neboť všichni ti mnozí, kteří píší o výrazu, o prožitku a jeho rytmu a podobných věcech, myslí si, že pracují psychologicky, berouce tak její jméno nadarmo. Pracují jen neurčitými frázovitými slovy běžného hovoru, a ne vědeckými termíny.“ Jak patrně i ona část psychologie, kterou měl Zich při tomto rozhovoru na mysli, se dnes řadí spíše do sémiotiky, do tzv. sémiotiky konotací.

- 9 K Zichovu výběru. V Zichově rukopisné pozůstalosti, obsahující mj. náčrtky k Estetice dramatického umění, jsme našli seznam dramata a dramatiků, který bychom snad mohli ztotožnit s oním podkladem, o němž se zmiňuje druhý odstavec úvodu. Pro nedostatek místa nemůžeme tento dlouhý seznam přetisknout v plné šíři, proto jen několik poznámek k jeho charakteristice. V třídění her uplatnil Zich jednak hledisko geografické (dramatika jednotlivých národů), jednak časové, zčásti i žánrové a stylové. Najdeme tu třeba označení: „drama historické“, „sociální“, „ireální“, „expresionistické“, „filosofické“, „neorealismus“, „groteska“, „noetism“, „dramatika ticha“, „(dramata) ideologická“, „civilismus“, „věcná“, „fantasismus“, „podvědomo“ aj. Slo snad o předběžný, pomocný seznam, zřejmě koncipovaný z paměti, pravděpodobně podle toho, co sám na scéně viděl. Těžko je ovšem posoudit, do jaké míry a v jakém směru je tento soupis reprezentativní, popřípadě úplný.

POJEM DRAMATICKÉHO UMĚNÍ I. POVAHA DRAMATICKÉHO DÍLA

Prvním krokem Zichovy badatelské strategie je zúžení předmětu zkoumání — dramatického umění — na dva „obory“: činohru a operu. Jsou to obory pro evropskou divadelní kulturu nejen Zichovy doby, ale i několika posledních století, vskutku reprezentativní. Víc: jsou to reprezentativní obory Zichovy divácké (zčásti však i autorské) zkušenosti. Můžeme litovat, že Zich nepojal mezi ně i obory další, „přechodní“, např. balet. V zásadě měl však právo na toto zúžení a musíme je respektovat.

- 13 Zpěvohra. Není třeba snad zdůrazňovat, že slovo zpěvohra — jinak kalk z německého *Singspiel* — je pro Zicha synonymem opery, přestože už i v jeho době bylo toto slovo — aspoň v hovorové řeči, později i v psaných projevech — archaismem. Opuštěného termínu, odloženého operou, se v druhé polovině našeho století zmocnila opereta, takže dnes se slova zpěvohra užívá takřka výlučně v tomto smyslu. Tento významový posun si tedy musí dnešní čtenář Zichova spisu odmyslet.
- 16 Zichovy exkursy do pantomimy patří k těm pasážím Zichova spisu, při nichž dnešní čtenář zapochybuje o celkové platnosti jeho teorie. Zich ovšem neznal dnešní, obrozenou pantomimu, která je vlastně neustálou hrou s vlastním omezením a s vlastní „kusostí“. To, čemu říká pantomima, je spíše „dějový balet“ (tehdy označovaný jako „baletní pantomima“ a také tak inscenovaný), o němž ovšem Zichova teze platí v plné míře.

Výroky o filmu (případně i o fotografii) tu a tam roztroušené v textu Zichovy estetiky dramatu svědčí bohužel o hlubokém nezájmu o tuto rodící se formu, nezájmu jistě omluvitelném při tak velkém soustředění na jiný obor. Navíc musíme uvážit, že zvukový film — pro Zicha jedině zajímavý — byl tehdy v úplných začátcích.

- 17 Úvahy o identitě vůbec a o identitě uměleckého díla zvlášť patří k nejsložitějším otázkám logiky a ontologie. Zich stojí na stanovisku „nominalistickém“ či lépe řečeno „partikularistickém“: reálně existuje jen jedinečné. Z hlediska uměleckého díla, a zejména z hlediska vnímatele je to určitě oprávněné. Celá otázka

- má však složitější dialektiku. I inscenace — ve všech svých re-
prízách —, i symfonie — ve všech svých provedeních — je v jis-
tém smyslu totéž dílo. Kromě děl, která existují jako (v logickém
smyslu) individua, jsou i díla, existující jako třídy (soubory) in-
dividuí, a takovým souborem (třídou, „množinou“) je i inscena-
ce. Pojem inscenace však nepatří k Zichovu pojmovému systé-
mu.
- 18 Formulace „dramatické dílo může subjektivně existovat jedině
jako vjem“, která se v Zichově knize vyskytne ještě několikrát,
je matoucí, zvláště když čtenář (nebo Zich) zapomene na slůvko
„subjektivně“ nebo když ji pochopí nesprávně, totiž v tom
smyslu, že dramatické dílo může existovat *jedině* jako vjem.
Zich nepopírá objektivní existenci dramatického díla jako ob-
jektivní příčiny toho subjektivního vjemu. Jde mu však na mno-
ha místech právě o tuto existenci *subjektivní*, o *vjem* dramatické-
ho díla, o *dílo v aktu vnímání*. Ostatně — žádný vjem neexistuje
bez objektivní příčiny, to je dáno přímo definicí vjemu (na roz-
díl od halucinace).
- 20 Mickiewiczův *Konrád Wallenrod* není knižní drama a nemá dra-
matickou formu: je to veršovaná povídka. Na toto Zichovo ne-
dopatření upozornil ve své recenzi Otokar Fischer. Přitom Zich
musel toto Mickiewiczovo dílo dobře znát: jako jednu ze svých
prvních větších skladeb zkomponoval symfonickou ouverturu
Konrád Wallenrod (opus 22, původně opus 2a, datovaný
26. 10. 1901).
- 24 Nemožnost fixovat inscenaci zápisem („partiturou“) je nemož-
nost matematicko-logická. Takto ji zdůvodňuje Nelson Good-
man (*Languages of Art*, Indianapolis 1968), a tak ji chápe také
matematik Zich. Přesto existují režijní knihy inscenací a projek-
ty inscenací (např. projekty Brechtovy) a realizace těchto pro-
jektů. To ovšem nemění nic na tvůrčím charakteru herectví v ta-
kových realizovaných projektech. Srv. k tomu Z. Raszewski:
Partytura teatralna, Pamiętnik teatralny 1958, str. 3—4, a G. Sin-
ko: *Opis przedstawienia teatralnego*, Warszawa 1982.

II. TEORIE SYNTETICKÁ

- 27 Celý titul Hostinského spisu je *Das Musikalisch-Schöne und
das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*
(Hudební krásno a souborné umělecké dílo — *Gesamtkunst-
werk* — z hlediska formální estetiky). Dílo vyšlo v Lipsku 1877.
- 29 Zichova „lampáře“ — přestože je to výraz půvabný —, jsme si
ve výčtu spolupracovníků, které si režisér může přizvat, dovolili
nahradit osvětlovačem.
- 31 Zdá se, že Zich znal práci mnichovského Künstlertheater, po-
kud jde o jeho „reliéfni“ období, z přímé zkušenosti: o prázdni-
nách 1908 podnikl cestu do Mnichova. Srv. jeho studii *Hudební
impresionismus*, in: *Lumír XXXVII* (1909), str. 343.

III. TEORIE ANALYTICKÁ

- 35 Zichovu formulaci doplníme slovem „subjektivně“, abychom
nezapomněli na objektivní fakt dramatického díla a nebyli pře-
kvapeni objektivní definicí, až k ní Zichův výklad dospěje.
- 38 Dle Zicha monodrama není drama. Tím ovšem není řečeno, že
by „divadlo jednoho herce“ — existující už v době Zichově, do-
konce v brilantní podobě *Vorlesungen Karl Krause* — nebylo
divadlem. Zichova teze, že dramatické dílo musí obsahovat víc
osob než jednu, vede k poněkud unáhlenému závěru, že díla
omezená na výkon jednotlivce nepatří do umění dramatického.
Zich sám ví, že „obsahovat víc osob“ neznamená nutně „být
hráno více herci“. Praxe současného divadla jednoho herce na-
víc ukazuje, že možnost „abstraktní personifikace“, o níž mluví
Zich, a náznakového, fragmentárního, či „apostrofovaného“
zobrazení druhé osoby ve hře jednoho herce jsou obdivuhodně
velké. Tím vzniká „vnitřní dialogizace“ („dva hlasy“): kupřikla-
du druhý (nepřítomný) hlas se může prolamovat do proslove-
ných replik vůči němu orientovaných. Najdeme to už v klasic-
kém monodramatu (kupř. v Goethově *Proserpině*), a v modifi-
kované podobě i v moderním monodramatu (např. ve specifické
účasti druhého hlasu v Krappově poslední pásce Samuela Bec-
keta).

39 Vnitřně hmatové počítky: dnes je běžnější termín „proprioceptivní“ či „propriocepční“ („sebecpíťující“), který vystihuje zpětnovazební charakter těchto počítků, nebo „kinestetické“.

Analýza pojmu *dramatický* — klíčového, titulního pojmu Zichova díla — je už druhá z pojmových analýz, jejichž smyslem je chránit přesnost a jednoznačnost budovaného pojmového systému. (Je zvláštní, i když pochopitelné, že Zich podobně nechrání přesné terminologické užití pojmu *tragický*: ve svém pojmovém systému jej nepotřebuje, což mu Otokar Fischer v recenzi vytýká.) Zichova analýza pojmu *dramatický* je velmi starého data: Zich ji poprvé podnikl už r. 1912 v polemice s Hubertem Doležilem o dramaticčnost kantáty Vítězslava Nováka Bouře, takže všechny definiční rysy pojmu *dramatický* najdeme už zde. Srv. Otokar Zich: K Novákově Bouři. In: Smetana II (1912), str. 282–285, a Doslov k doslovu k Novákově Bouři, tamtéž, str. 313–314.

41 Děje umělé jsou vlastně děje hrané, a tak úvahy o dějích umělých nejsou než předběžnou formulací Zichovy teze o lidském jednání zobrazovaném (představovaném, reprezentovaném) hereckou hrou.

42 Jean Baptiste Dubos (1670–1742): *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719).

42 Teorie významové představy tvoří jádro Zichovy teorie poznávání (vnímání) uměleckého díla (a poznávání skrze umělecké dílo); zabýváme se jí proto v průvodní studii.

43 Zich se uchýlil k předběžné formulaci, protože ještě nezavedl pojem herecká postava. Herecká postava však totéž co „hrající herec“, „zformovaný herec“, tj. hercovo *dílo*. Správné by bylo tedy psát „... ve skutečnosti je to, co vnímám, *hrající herec*“. Tento rozdíl připadá nicotný, ve skutečnosti je však toto jemné rozlišení (spolu se svými zásadními důsledky) Zichův původní přínos. Jiná věc je, že Zich sám v některých dalších formulacích na toto rozlišení zapomíná. Ještě na to upozorníme.

43 Tvrzení o „nenázornosti“ významové představy „herec“ (či „hrající herec“) a „názornosti“ významové představy „Hamlet“ je přinejmenším sporné. Proč by významová představa

„poslanec X“ (abychom se přidržovali Zichova příkladu) měla být názorná a představa „herec X“ nenázorná? Spíš lze tvrdit, že představa „hrající herec“ je názorná, právě tak jako je názorná představa mramorové sochy či pomalovaného plátna, zatímco představa Hamleta, získaná na základě toho, co vím, či představa Kameníček, získaná na základě toho, co si přečtu na štítku pod obrazem či v katalogu, je „abstraktní“ či aspoň méně názorná. (Kupodivu někteří teoretikové vnímání a obrazivost, např. raný J.-P. Sartre ve své fenomenologii obrazivosti *L'imaginaire* — Představované, Paris 1940 — zastávají podobné stanovisko jako Zich.) V dalších pasážích své knihy je však Zich už méně určitý, a v poslední kapitole, zejména tam, kde analyzuje logiku toho, čemu říká názorné myšlení, stojí zřejmě na našem stanovisku. Přesto v jistém smyslu ona divadelně získaná představa Hamleta názorná je: je to představa získaná nikoli z četby, ale na základě „názorné pomůcky“ — hrajícího herce. Jak vidět, „názor“ se zřejmě podílí i na představě technické, i na představě obrazové, a která z obou představ je názornější, je už věc názoru... (Ostatně Zich sám signalizuje jistou relativnost svého stanoviska výrazem „zhruba vzato“.)

44 K otázce nástroje: herec (umělec) tvoří *pomocí sebe* (jakožto *nástroje*) ze sebe (jakožto materiálu) hereckou postavu (dílo). Samotné *dílo* má ovšem instrumentální povahu a je tedy nástroj, *nástroj uměleckého sdělení*. Herec jakožto nástroj je tedy „nástroj na výrobu nástrojů“. Otázka nakolik každý výkonný umělec — např. instrumentální hráč — splývá se svým nástrojem, jak tvrdí Zich, je ovšem diskutabilní: pak bychom asi o každém umělci vůbec museli tvrdit že je svým vlastním nástrojem. Zdá se tedy, že v takových případech mluvit o nástroji má platnost pouze metaforickou.

45 Herecká postava je dílo, dramatická osoba je to, co toto dílo zobrazuje. Zichovými termíny řečeno: herecká postava je představující, dramatická osoba je představované. Řečeno termíny sémiotiky: herecká postava je *znak*, dramatická osoba je to, k čemu tento znak odkazuje, co reprezentuje, tedy *význam*. Kromě těchto *objektivních* entit (herecká postava existuje objektivně na scéně, a i to, že něco reprezentuje — a co reprezentuje —, je fakt objektivní) existuje i (subjektivní) *významová představa he-*

recké postavy (významová představa technická) a neméně subjektivní *významová představa dramatické osoby* (významová představa obrazová). Jedno a druhé, přesněji řečeno první a druhou pojmovou dvojici, objektivní a subjektivní, bychom neměli směřovat, naopak důsledně rozlišovat. Bohužel nám to Zich neumožňuje, protože zatímco v prvních třech odstavcích podkapitolky 3 (Herecká postava) mluví o herecké postavě a dokonce i dramatické osobě jako faktech objektivních, ve čtvrtém odstavci se pak znovu vrátí k vyjadřování subjektivnímu, aniž to terminologicky odliší: herecká postava je teď proprioceptivní vjem hercův, a dramatická osoba zrakově-sluchový vjem (!— nikoli tedy představa) divákův. To vše ve snaze čtenáři obtížný pojem herecká postava versus dramatická osoba co možná populárně přiblížit!

Teorie (víc: sémiotika) herecké postavy je největší Zichův přínos teorii herectví a teorii divadla vůbec, přínos, který je výsledkem přesného pojmového rozlišení. Pokoušíme se proto v duchu Zichova systému dodržet toto rozlišení i tam, kde Zich sám — v literě své knihy — svoje vlastní rozlišení důsledně nedodržel.

- 46 I postava je útvar fyzický, a ovšem navíc i psychický, psychofyzický.
- 48 Zichova definice není plně na výši jeho objevu herecké postavy, spíše odpovídá stavu teorie herectví před tímto objevem. Herec nepředstavuje dramatickou osobu sebou samým, ale hereckou postavou (svým dílem, „obrazem“) vytvořenou z materiálu, jímž je on sám. Nebo stručněji: svou hrou. A ještě poznámka: ruský termín „obraz“ (postava) je v tomto ohledu neobyčejně přesný.
- 51 Postulát totality hereckého výkonu, tj. postulát, aby herec zobrazil na jevišti celého člověka včetně jeho mluvy, odvozuje Zich z principu korespondence mezi „představujícím“ a „představovaným“, totiž mezi hereckou postavou a dramatickou osobou. Pantomima nepochybně porušuje princip korespondence: nemá hra herce zde zobrazuje *mluvící* dramatickou osobu, ale nijak tím nemusí ohrozit postulát totality, jen si s ním zahrává. Zichovy úvahy o pantomimě a „baletní pantomimě“ (dnes bychom řekli prostě baletu, či dějovém baletu) nesou zřetelnou

pečef doby před velkou renesancí evropského baletu (pod inspirativním vlivem ruského baletu) v letech třicátých (a dekadách, které následovaly) a před znovuzrozením evropské pantomimy příkladem Jeana-Louise Barraulta a Marcela Marceaua v letech čtyřicátých a padesátých. Stačí číst Nejedlého Dějiny opery Národního divadla a poznáme, jak nízké umělecké prestiže v době Nejedlého a Zichově požíval u nás — v očích pokrokové umělecké veřejnosti — balet: téměř tak nízké jako opereta. Zich nepochybně sdílel toto stanovisko. V kritice Dohnányiho *Závoje* Pierotčina napsal: „Mlčení všech těch lidí na jevišti působí nepřirozeným dojmem. Kdyby aspoň vykřikli, když je pojímá hrůza nebo vášeň! K plnému účinku schází ‚Závoji‘ slovo, vůbec lidský hlas, byť i jen poskrovnu užitý (. . .) Z výkonů mimických v popředí stála Pierotka sl. Rydlové. Škoda, že *musila* býti něma!“ (Zvon X, 1910, str. 766). A v recenzi Beethovenova *Prométhea* čteme opět: „Ať již zaujmeme vůči pantomimě jakékoli stanovisko — jisto je, že hudební krásy díla plně nás odvděčí za leccos nudného, ba odpudlivého, co poskytuje pouhá mimika *beze slov*. Naopak koncertní provedení hudby k Prométheovi na leckterých místech citelně volá po scénickém ději, byť povětšinou nás uspokojovalo již samo. Pokud se konkrétního provedení na Národním divadle týče (choreografem p. Bergrem), bylo velmi vkusné a veskrze řízeno snahou postihovati klasickou hudbu velikého tohoto mistra.“ (Osvěta XL, 1913, str. 69). Z citovaných úryvků, vlastně téměř celých kritik, jasně vyplývá dvojí. Předně to, že Zichovy názory na „baletní pantomimu“ se ustálily už v době před I. světovou válkou. A za druhé — že vůči jevištnímu baletnímu či pantomimickému projevu si počínal jako kritik zcela bezradně. Ne však jako teoretik: jeho teoretický závěr (baletní pantomima je tím esteticky uspokojivější, čím více je tancem) je správný a vývoj mu dal za pravdu. Zich se jinak důkladněji tancem nezabýval, taneční teoretik si však s užitkem přečte pasáže o řecké orchestře a o estetice masových gymnastických vystoupení v druhé části studie Sokolstvo z hlediska estetického, in: Tyršův sborník 2, 1920.

- 52 Pojem scény charakterizuje Zich jako postulát *noetický*. Správnější by bylo snad mluvit o postulátu ontologickém. Je zajímavé, že první charakteristika scény při vyšetřování stálých složek dramatického vjemu (v subkapitolce 2 Místo dramatu) je —

anachronicky řečeno — vyslovena a termínem teorie systémů (ne-li systémové ekologie): okolí herců.

- 53 „V pojmu herectví je tudíž obsažen pojem scény jako postulát . . .“, „ . . . v hereckém výkonu obsažena jest (. . .) ve své podstatě i scénická složka dramatického díla.“ Tato dvě Zichova přísně logická tvrzení vedou okamžitě ke zcela revolučnímu důsledku: „Herecké výkony tedy, *jakmile ještě vyhoví požadavku dramatickosti*, žádajícímu ‚vespolné jednání osob‘, jsou nejen nutnou, ale i postačitelnou podmínkou pro existenci dramatického díla.“ Mluvit jen o sedm odstavců níž, v definici dramatického díla, o scéně a výslovně ji zde zmiňovat, je tedy zbytečné: nejde o *konstitutivní* rys dramatického díla (a jen takový rys patří do definice), ale rys pouze *konsektivní*, z konstitutivních rysů vyplývající. Přesto to Zich udělá a to ho později přivede k některým poněkud méně revolučním závěrům.

- 54 Zich zde podává extenzionální definici dramatického umění: pojem dramatického umění je definován svým rozsahem. Intenzionální definice, definující obsah toho pojmu, by musela znít asi takto: dramatické umění je umění zobrazovat (či předvádět) hrou herců lidské jednání.

Definice dramatického díla je „objektivní“, přestože celé předchozí Zichovo šetření bylo „subjektivní“, byla to analýza divákovy vjemu. „Subjektivní“ definice dramatického díla by musela znít asi takto: Dramatické dílo je umělecké dílo, při jehož vnímání mám obrazovou významovou představu lidského jednání a technickou významovou představu hry herců na scéně.

- 55 . . . „v definicích herce a scény“ . . . Explicitní, jako definici vyznačenou definicí scény Zich zatím nepodal: nabídne ji až na začátku kapitoly VII.

„Dvoji význam termínu dramatický“, na který zde Zich upozorňuje, je možno doplnit na troji: 1. dramatický ve smyslu druhové příslušnosti, tj. příslušnosti k druhu, jehož specifíkem je „zobrazování lidského jednání hrou herců na scéně“; 2. dramatický ve smyslu estetického působení; 3. dramatický ve smyslu „věcného utváření“ podle obecného principu korespondence a (později deklarovaného) principu „látkové shody“, specifického

právě pro herectví. V této souvislosti je charakteristické, že druhou část díla (Princip dramatickosti) chtěl Zich původně nazvat Princip mimické nadvlády.

PRINCIP DRAMATIČNOSTI IV. DRAMATICKÝ TEXT

- 62 Podobně jako prostor, vyplývá i čas jako ontologický postulát z pojmu dramatického (či hereckého) díla, jako jedna z jeho dimenzí. Dramatické dílo zobrazuje trojrozměrný prostor trojrozměrným prostorem a jednorozměrný čas jednorozměrným časem. Právě tak jako o scéně se dá říci, že je to „prostor skutečný, ale hledíc ke konkrétnímu svému určení *nepravý*“; mohli bychom tvrdit i o dramatickém čase, že je to čas reálný, ale nepravý. Citovaná formulace je ze Zichovy studie Podstata divadelní scény, Moravsko-slezská revue XVI (1923), str. 129—138. Do svého definitivního díla o dramatickém umění však Zich tuto formulaci nepřevzal. Skoro bychom řekli — bohužel.

- 63 Zichovy úvahy o idealitě děje v epice jsou po mnoha stránkách pozoruhodné. Prakticky v téže době, kdy vyšlo zásadní dílo polského badatele Romana Ingardena *Das literarische Kunstwerk* (1931) dochází Zich — zřejmě nezávisle — k některým shodným výsledkům (zejména pokud se týká tzv. míst neurčenosti v literárním popisu). Zich ovšem považuje děj epického vyprávění za „ideální“, zatímco Ingarden ve shodě s brentanovsko-fenomenologickou školou mluví o entitách intencionálních. Zich při tom nezapře matematika, zejména v úvaze o zobrazení relací časového sledu na relace sledu pořadového, k němuž dochází v epice; odstavec bezprostředně následující bezděky upomene na parodické úvahy Laurence Sterna v *Tristramu Shandym*.

- 66 Zichovo pojetí, jimž chce zbavit text domnělé priority v procesu zrodu dramatického díla (a tím definitivně zúčtovat s „aristokratickým“ pojetím dramatického díla) lze heslovitě zformulovat asi takto: dříve než může vzniknout dramatické dílo (tj. odehrát se divadelní představení), a ještě dříve než může vzniknout textový podklad pro toto představení, musí se „představení“ odehrát v představivosti dramatika a — poté co vznikl dramatický text — při čtení dramatického textu v představivosti dramatur-

- ga, režiséra, scénografa, herců . . . atd. Tato specificky dramatická představitost má pohybový, motorický charakter — je to vlastně dovnitř promítnutá hra —, a může být tak silná, že přeroste navenek a stane se hrou skutečnou.
- 67 Podrobnosti o procesu tvoření u Otto Ludwiga bere Zich z Müllera-Freienfelse *Psychologie der Kunst I*, str. 219.
- 69 Předúševnění. Ranou formulaci této myšlenky najdeme v Zivě studii *Hodnocení estetické Psychologie der Kunst a umělec v České mysli XVI (1915—1917)*, str. 129—165. Zich zde mj. popisuje dětskou hru a dodává: „Básníci, dramatikové a herci uchovávají si tuto schopnost jakési obrácené metempsychózy („předúševňování“ řekl bych, proti „převtělování“) i do věku mužného.“
- 78 Zich byl znalec lidového umění, zejména písňového a hudebního folklóru, nezdá se však, že by měl zvláštní zájem o lidové projevy divadelní: v tom směru se dostalo jeho *Estetice* doplnění v díle Petra Bogatyreva *Lidové divadlo české a slovenské (Praha 1940)*, korigujícím Zichovu jednostrannost. Nemůžeme podrobněji analyzovat Zichovu „polemiku“ s Tairovem (je to vlastně jen polemická zmínka); Tairovovo stanovisko k textu je ovšem samo vlastně polemikou, polemikou s dosavadním vývojem evropského divadla zhruba od poloviny 18. století. Jak známo, evropské divadlo nového věku se vyvíjelo (a díky evropskému druhu písma, rozšíření knihtisku aj. se *mohlo* vyvíjet) v podmínkách relativně vysoké gramotnosti, a tím i dostupnosti psaného záznamu. To je velký rozdíl proti podmínkám, v nichž se rozvíjelo např. divadlo v Číně. Jisté však je, že tzv. Gottschedova reforma, která vedla k administrativním opatřením proti extemporovanému divadlu na široké, málem celoevropské frontě, přinesla kromě pozitivních výsledků i negativní — mj. i vítězství cenzora nad divadlem — a přivodila (nebo aspoň dovršila) zánik jedné velké divadelní epochy (a mnoha místních divadelních kultur). Koneckonců je charakteristické, že jednoho z těchto dávných zákonných opatření — dekretu dvorské kanceláře z r. 1836 zakazujícího extemporování — bylo použito — v r. 1938! — k odnětí koncese Osvobozenému divadlu. Jednostranné stanovisko osvícených reformátorů, že divadlo je možné jen jako realizace psaného textu, stalo se počínaje osvícenstvím

základním dogmatem evropské divadelní kultury. A právě s tímto dogmatem Tairov polemizuje.

- 79 „Slovo ‚improvizace‘ má dosud vysoký kurs vlivem romantického názoru na génia . . .“. Zichova analýza improvizace je věcně naprosto správná, improvizace je opravdu spíše otázkou detailů a nuancí, a nadcenění improvizace je skutečně dědictvím romantismu. To vše je pravda. Ale: existovali přece Voskovec a Werich a existuje (či existoval?) jazz, kde improvizace — byť v detailech a nuancích — byla a je podstatnou složkou. Zdá se, že Zich zde naprosto nedocenil — a zcela pominul — zpětnovazební moment, který právě v improvizaci má rozhodující roli. Přitom je to moment, který by se dal velice dobře popsat v termínech Zichova pojmového systému, moment, ve kterém okamžitá autorova a hercova vize (herec a autor v tomto případě jedno jsou) se bezprostředně realizuje v detailu díla či nuanci výkonu a vzápětí „splývá s vjemem“ — s hercovým vjemem vlastního výkonu, s vjemem divákovým, i s hercovým vjemem divákovy reakce, a s divákovým vjemem hercovy reakce na tuto reakci . . . Jenže v celém Zichově systému, i když budovaném z hlediska vnímajícího diváka, není vlastně místo pro diváka jakožto „složku“ divadla, tj. — řečeno dnešním termínem — nezastupitelného účastníka divadelní komunikace. Kupodivu v divadelněteoretické literatuře, s níž Zich prokazatelně pracoval, se už o tomto zpětnovazebním momentu mluví: Zich sám v pravidelné recenzi *Dessoirova* časopisu *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (v tomto případě ročníku VI, 1911) cituje termín „resonance“ z článku W. Conrada *Bühnenkunst und Drama* (viz *Česká mysl* XIII, 1912, str. 418), přesto se však tento termín (a princip) z vlastní Zichovy recenze do vlastní Zichovy knihy nedostal. Je to pochopitelné: Zichova kniha nevznikla jako kompilace z literatury, ale jako systém deduktivně budovaný ze zvolených principů. A každý teoretický systém je neúplný.
- 88 „ . . . slovem ‚řeč‘ rozumíme (. . .) *co* se mluví, nikoli *jak* se to mluví, což označujeme slovem ‚mluva‘;“. Teprve zde, na samém rozhraní kapitoly o textu a kapitoly o herci formuloval Zich *verbis expressis* pojmové rozlišení, s nímž pracoval důsledně už od první kapitoly své knihy. To rozhraní je takřka symbolické: řeč

je doménou autora, mluva doménou herce a tvoří spolu s ostatními hlasovými projevy součást jeho „hlasové mimiky“. Je zajímavé, že Zichovo pojmové rozlišení „řeč“ — „mluva“ vytyčuje přesně stejnou hranici, podél níž se dnes od vlastní lingvistiky, zabývající se řečí, přesněji řečeno jejím kódem, jazykem, oddělila tzv. paralingvistika, zkoumající systém (či „kód“) paralingvy, tedy přesně toho, čemu Zich říká „mluva“.

- 88 Na závěr komentářů ke kapitole o dramatickém textu ještě poznámka. Svým pojetím dramatického textu (tedy literární předlohy dramatického díla) zasáhl Zich poměrně radikálně do vžitých představ o něm. A to jak ze strany jeho divadelního pojetí, tak — a to především — jeho interpretace coby literárního díla. I když zásah do dobového pojetí „literárnosti“ (a zprostředkovaně i „divadelnosti“) byl oprávněný, přesto některé teze vylučující drama beze zbytku z oblasti umělecké literatury (ač korespondují některým novodobým koncepcím — zvl. S. Skwarczyńské) zůstaly otevřeny diskusi. Se Zichovými závěry pokud jde o tuto problematiku polemizoval J. Veltruský ve studii *Drama jako básnické dílo*, in: *Čtení o jazyce a poezii*, Praha 1942. (Srv. k tomu M. Procházka: *On the Nature of Dramatic Text*, in: H. Schmid, A. Van Kesteren (eds): *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam-Philadelphia 1984; viz také *Poznámky k interpretácii dramatického textu*, in: *O interpretácii umeleckého textu 6*, Nitra 1981.)

Na Zichovo pojetí dramatického textu reagovaly i dobové recenze. Zajímavý je postoj, který Zich k těmto názorům zaujal — učinil tak ve zmíněném interview s B. Novákem:

Otázka: Pane profesore, nedávno vyšla v Melantrichu vaše kniha *Estetika dramatického umění*. Co byste o ní řekl a dodal na vysvětlení vzhledem k jejím časopiseckým kritikům?

Odpověď: Rád bych vysvětlil nedorozumění, jež se vyskytlo v několika jinak příznivých kritikách o mé knize. Chtěl jsem ustavit dramatické umění jako nový obor umění, jehož smysl je právě dán slovem *dramatičnost*. Chtěl jsem dramatické umění vymániti z područí jednak básnické estetiky, jednak estetiky hudby. V područí básnické estetiky se mu jistě nevedlo dobře a v područí estetiky hudby se mu nevedlo vůbec. Příčinu toho jsem viděl v tom, že se běžně považuje za dramatické dílo už pouhý je-

ho text a ne až divadelní představení. Moji referenti souhlasili s tímto záměrem, ale zdálo se jim — a to je patrně zbytek nebo důsledek textového zaměření — že přece jen příliš podceňují dramatický text.

To je omyl, právě naopak jej hájím proti Tairovovi a jiným. Ukazují jaký má význam jako 1. fixace vlastního dramatického díla, jímž se umožňuje realizovat je znova kdykoli a kdekoli, 2. jako směrnice pro dotvoření díla na jevišti. (Dramatické hodnoty jsou totiž v textu obsaženy jednak aktuálně, neboť herci tento text při představení mluví, jednak potenciálně, poněvadž podle textu vytvoří své postavy a souhru.) Přesto nezapomeňme, že text sám není celé dílo, nýbrž jen jeho kus. Z toho plyne, že pouhé čtení textu nestačí pro zhodnocení dramatického díla po stránce právě dramatické. I ti, kteří čtou dramatický text „divadelně“, doplňují si jej s herci scénou jen ve své fantazii. Čtený text plyne jen v myšleném čase, nikoli v skutečném, což je zásadní rozdíl noetický a z něho plynou pak specifické vlastnosti dramatického díla. Kdo drama jen čte, jedná s ním v zásadě tak jako s románem. Proto jsem napsal, že veškeré úvahy, rozbor, hodnocení dramatického díla z hlediska obrazového, jsou nepřipustné, protože nejisté. Posuzují jen kus dramatického díla a ne celek. Slovem „z hlediska obrazového“ myslil jsem právě stanovisko dramatické (jak vyplývá z knihy samé), a nikoli stanovisko ideové. Naopak rozbor dramatu z hlediska ideového jsem neomezeně připustil, upozorniv ovšem, že takový rozbor není specificky dramatickým, nýbrž literárním vůbec.

V. DRAMATICKÁ OSOBA

- 90 Pojem osobního jednání, jeden z důležitých pojmů Zichova systému, je zde exponován jen předběžně, v petitové sazbě. Vlastní *entrée* tohoto pojmu přesunul Zich až do kapitoly o dramatickém ději.
- 91 „... vnitřně hmatový soubor je *hlavním* mostem, jímž vníkáme (rozuměj my, diváci — pozn. red.) do *nitra* dramatické osoby, totiž do jejího duševního života *citového* a *snahového*.“ Tato myšlenka se vrací jako refrén nejen v této Zichově knize, ale v celém jeho díle. Snad poprvé ji zaznamenává v recenzi IV. ročníku Dessoirova *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwis-*

senschaft (1909, recenze se týká čísla 1 a 2), kde píše: „Nejcennější je článek K. Groosův *Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern*. Přijímaje teorii James—Langeovu (naše emoce jsou v podstatě tělové počítky, inkluze libé či nelibé jich zabarvení) jako empirický fakt psychologický, spatřuje podstatu estetického citu (nikoli ovšem soudu!) především v tělových počítcích — ústrojí zažívacího, dýchacího, hlasového — vznikajících instinktivním *vnitřním napodobením* a tedy i ‚spoluzajímavím‘ (Miterleben) předmětu esteticky nazíraného (např. postoj sochy, spádu hudby atd.). Závěrečný akt tohoto procesu je promítání tohoto našeho *tělesného ‚zážitku‘* aneb, chcete-li, ‚já‘ do estetického předmětu, jemuž se tím propůjčuje výraz.“ (Česká mysl X, 1909, str. 296—297.) Vlastní Zichovu formulaci této teorie v aplikaci na umění výtvarné najdeme později v jeho studii O výtvarné stylizaci, otištěné v II. ročníku časopisu *Drobné umění* (1922), později znovu v časopisu *Estetika* X, 1973, str. 113—122.

- 92 „Lze snadno uhadnout, co toto vnější, toto ‚mimo nás‘ jest: je to herec hrající na scéně, naším názvoslovím řečeno: *herecká postava*. Jedině ta existuje *objektivně* na scéně . . .“ Toto je jedno z klíčových míst pro pochopení herecké postavy a pro její odlišení od *vjemu* herecké postavy a k němu se vízící *významové technické představy* herecké postavy, existujících *subjektivně*.
- 93 Gustav Theodor Fechner (1801—1887), lékař, fyzik a psycholog, je jedním ze zakladatelů „vědecké“ a experimentální estetiky, estetiky nikoli „shůry“ (z filozofických principů) ale „zezdola“ (von unten), z materiálu, ze zkušenosti. Na toto Fechnerovo heslo se Zich často odvolává (v dobové estetice se stalo okřídleným), právě tak jako na Fechnerovo učení o přímém a asociativním faktoru. Ve své habilitaci z r. 1910, *Estetické vnímání hudby* (2. vydání Praha 1981, str. 30), cituje Zich Fechnerovy spisy *Zur experimentellen Ästhetik a Vorschule der Ästhetik* (1876). Bližší o Zichově vztahu k Fechnerovi viz J. Burjanek: Otakar Zich, c. d., a studie téhož autora *Hudební estetika* Otakara Zicha v historickém kontextu a ve vztahu k dnešním úkolům, in: *Vědecký odkaz O. Zicha*, c. d., str. 17—27.
- 94 Princip dramatické pravdivosti má zatím, pokud jde o otázku

- zevnějšku a vnitřku postavy, poněkud zjednodušující podobu. V další kapitole bude rozšířen a zpřesněn jako princip zveřejnění.
- 97 „Psychologicky je motiv záměny zajímavý tím, že při něm máme — jakožto obecenstvo — *dvě obrazové představy* . . .“ atd. Náš interpretační pochod je však patrně ještě složitější, než popisuje Zich. Máme-li významové představy při interpretaci jakéhokoli vjemu, nejen estetického — a takto, na vjemech životních přece Zich pojem významové představy osvětloval — připisujeme zřejmě podobné významové představy (či prostě interpretace vjemů) i hrdinům sledovaného příběhu, tedy dramatickým osobám. To znamená, že máme tedy *významové představy jejich významových představ*. V situacích záměny máme pak jako diváci svoji vlastní významovou představu na základě toho, co víme (a tedy i vidíme), totiž že se tu kdosi přestrojil či že tu cosi předstírá (tato představa je nepochybně *pravá*), zároveň však i *významovou představu oné významové představy (klamné)*, kterou má ten, koho se podařilo oklamat. Jinak řečeno: kromě vlastní interpretace (správné) máme i vlastní interpretaci (správnou) oné interpretace (nesprávné), kterou má oklamáný. Potud naše oprava Zichova výkladu a zdá se, že v tomto smyslu bychom měli korigovat i všechny další Zichovy analýzy „zvrácených motivů“ (skrytí, přetvářky). Že Zich sám měl něco podobného na mysli, dosvědčuje poznámka v jeho rukopisné skice: „NB: Lišit představy jež jen my s hrou spojujeme, od těch, jež promítáme do nitra osoby.“ (Složka III rukopisné pozůstalosti.)
- 97 Vyjadřovací schopnosti mimiky. Zavedením pojmu *mimiky* v *širším smyslu*, do níž zahrnul jak mluvu a všechny další hlasové projevy osoby, tak i „mimiku obličejovou“ (tj. mimiku v užším smyslu), gestiku, chování osoby a její činy v celém rozsahu proměnlivého vjemového komplexu P (tedy celé osobní jednání a chování osoby), spojil vlastně Zich předměty dvou dnešních sémiotických disciplín, totiž už zmíněné *paralingvistiky* (zabývající se „mimikou hlasovou“) a *kinesiky* (zkoumající tzv. *body language*, tedy Zichovu „mluvu těla“). Vyšetřování mimiky a gestiky patří k tradičním odvětvím teorie hereckého řemesla a tak Zich tu není bez předchůdců (srv. kupř. klasickou práci Engelu), ani bez následovníků (pozoruhodné jsou zejména studie

Honzlovy). Rovněž v podstatě tradiční je rozeznávat v mimice znaky přirozené a podložené konvencí. (V této souvislosti použije Zich — což je v jeho díle ojedinělé — slova znak a termínu přirozený znak, omylem ovšem považuje za přirozený posunek přitakání a mimický zápor: jsou to posunky konvencionální, i když zřejmě na přirozeném základě a samy se nám staly „druhou přirozeností“; ale už např. v Bulharsku existuje „druhá přirozenost“ jiná. Srv. o tom zajímavou studii V. Vávry Is Jakobson right? In: *Semiotica* XVII, 1976, str. 95—110.) Vcelku je však Zichovo vyšetřování, zaměřené na zjištění intelektuálních, emocionálních a snahových vyjadřovacích schopností široce pojaté mimiky (vlastně pantomimiky) přesné a v tomto směru do dnes platné. Má jen jednu vadu: týká se mimiky vůbec, mimiky v životě a nikoli mimiky jako součásti hry herce, součásti jeho díla, herecké postavy. Přísně vzato herec svou mimikou *nevysvětluje* ani city, ani snahy, ani intelektuální obsahy, ale *zobrazuje* mimiku dramatické osoby, mimiku zračící city, snahy, eventuálně intelektuální obsahy danou osobou prožívané. Ten rozdíl připadá pedantský, ale je zásadní: bez něho by se mimika herce rovnala mimice recitátora nebo rétora a teorie herectví by se vrátila k barokní afektové teorii, vyžadující, aby rétor nebo interpret (zpěvák, herec, hráč) vyjádřil svým přednesem citový obsah, který autor uložil v díle. Zich samozřejmě toto všechno ví, dostatečně to však nezdůrazní a výslovně nezopakuje. Připíše všechnu mimiku rovnou dramatické osobě, aniž by — zdánlivě nadbytečně — připomněl, že všechnu tuto mimiku „čteme“ z projevu herecké postavy. Je to tím, že celý Zichův výklad v kapitole *Dramatická osoba* je založen na zjednodušeném výkladu rozdílu mezi hereckou postavou a dramatickou osobou, onom výkladu, k němuž Zich sáhl ve snaze — abychom užili jeho slova — to „řící populárně“ (str. 45), totiž že „postava je to, co dělá herce, osoba to, co vidí a slyší obecnost. (. . .) postava je vjem hercův, osoba vjem pozorovatelův.“ Zich tedy v kapitole *Dramatická osoba* začíná od publika, popisuje a analyzuje jeho vjem, dramatickou osobu, přechází k herci, analyzuje hereckou postavu, a jen občas se vzpomíná, aby čtenáři (i sobě samému) připomenul, že i divák, nejen herec, má zároveň také významovou představu „herecká postava“, a že i herec, nejen divák, má zároveň i významovou představu „(určitá) dramatická osoba“.

- 103 Termíny přímá — nepřímá charakteristika, běžné v literárních příručkách, Zich nezavádí: „Pouhé líčení osoby (tedy ‚přímá charakteristika‘, pozn. red.) má smysl jen v epice . . .“, a zcela logicky se objevuje — vlastně už v době Zichově, ale Zich o tom mlčí — v epickém divadle, které chce zaujmout přímé stanovisko mj. i vůči předváděným osobám. Neepické divadlo ovšem také charakterizuje přímo, ale neverbálně, ryze dramatickými prostředky, zobrazeným jednáním, hrou. Zdánlivě „přímé“ charakteristiky z úst dramatických osob a z jejich hlediska jsou vlastně — z hlediska autora či diváka — nepřímé a skutečně charakterizují „spíše osobu jež mluví, nežli tu, o níž mluví“.
- 104 „*Dramatická osoba* jeví se nám nakonec jako *produkt tří syntéz* obecností vykonávaných . . .“ A — dodejme — jednoho postupu analytického, či abstrakčního, vydělujícího jednu dramatickou osobu z celkového nedílného obrazu vespolečného lidského jednání dramatických osob představovaného souhrou. Podrobněji o tom I. Osolobě: Herecká postava pro a proti, in: *České divadlo* 6, 1981, str. 124—133, Divadelní ústav Praha.
- 109 „Herecká postava je tedy útvar *dvojitý, primárně* fyziologický, *sekundárně* psychologický.“ Přitom je „*primát souboru fyziologického* odůvodněn nejen psychologicky, nýbrž i *umělecky*.“ Dodejme — což vyplývá z bezprostředně následujícího Zichova výkladu —, že i zákonitostmi komunikace herce s divákem. Vždyť „jediný most, který oba spíná, vede přes pilíř vnějšího podání hercova, tedy přes svrchu jmenovaný soubor fyziologický, jež vnímá jak herec, tak obecnost . . .“.
- 110 Zichův princip psychofyziologické korespondence nemá samozřejmě nic společného s descartovským dualistickým principem psychofyziologického paralelismu. Zichovo stanovisko v celém díle je obdivuhodně materialistické, i když se k materialismu nehlásí, a na základě dobových předsudků dokonce soudí, že materialismus „zná jen výlučně fyzický svět“ (!), zatímco „náš směr, jenž se ovšem neomezuje jen na estetiku, zabývá se teorií kulturních jevů všech, zkoumá i strukturu psychickou, ba dokonce právě v lingvistice, kde již pevně zakotvil, především psychickou“ (interview s B. Novákem, c. d.). Otázkou Zichova bytostného materialismu se zabýval J. Burjanek v uvedené monografii.

- 128 Tato lapidární formulace, charakterizující poslední stadium hercovy tvorby a poněkud zpřesňující počáteční tezi z první kapitoly (herectví nemá charakter výkonného umění), je nepochybně Zichův původní přínos logicky vyplývající z celého jeho teoretického systému. Zde počítá Zich i s momentem improvizace. Jako v předchozí kapitole je však i zde podceněna role publika jako aktivního činitele divadelní komunikace a význam jeho spontánní odezvy, pro niž Karvaš razí termín rekomunikace.
- 130 Pasáž přesně odpovídající citátu v Hamburské dramaturgii není. Shodné myšlenky najdeme však v „kusu třetím“ Lessingova spisu.

VI. DRAMATICKÝ DĚJ

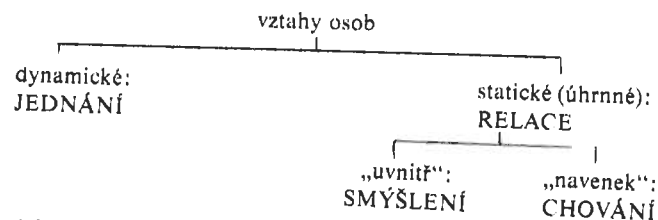
- 132 Tato formulace, byť vytištěná drobnou sazbou, je nejradikálnějším domyšlením základní teze Zichovy teorie, Zichova Principu dramatickosti.
- 133 Osobní jednání. Je totožné s dynamickou charakteristikou postavy a z hlediska vnímajícího diváka odpovídá proměnlivému vjemovému komplexu P, izolovanému na počátku kapitoly o dramatické osobě.
- 134 Jednání úmyslné. Význam šipek na schématu jednání úmyslného je asi tento: cit vychází z představy příčiny (někdy i domnělé), snaha míří k představě účelu (ne vždy pravého).
- 135 K Zichově výkladové strategii. Jako v obou předcházejících kapitolách začíná Zich i zde od vnímatele, a to od jeho zkušenosti — vnitřní i vnější — s lidským jednáním. První dvě podkapitoly — Jednání osobní a Jednání vzájemné — přestože jsou doloženy příklady z děl dramatických, analyzují vlastně naši zkušenost s jednáním vůbec, s jednáním „v životě“, onu zkušenost, s níž vnímatel do divadla vstupuje a pomocí níž divadelní vjem předváděného jednání (či prezentované hry) obrazově interpretuje právě jako lidské jednání. Vyhledávání pohnutek, rekonstruování kauzálně finálního nexu příčin, důvodů a cílů jednání osobního, jeho řídicí ideje, rekonstruování (či dokonstruování) pragmatického nexu jednání vzájemného, to vše patří k poznávací aktivitě chápajícího a spoluprožívajícího vnímatele. To vše se ovšem děje na základě vnímatelových „civilních“, životních

zkušeností s lidským jednáním, přímých i zprostředkovaných (mj. i uměním, včetně divadla samého), a právě ty zde Zich jako východisko všech dalších úvah analyzuje.

- 136 Jednání vzájemné. Spřeženou dvojici „akce“ a „reakce“ považuje Zich za úplnou elementární jednotku („prvek“) dramatického děje. V dramatickém textu lze na podobné elementární jednotky rozčlenit interakci slovní, dialog. (V tomto smyslu jsme si dovolili Zicha, který je v této pasáži — výjimečně — poněkud nejasný, lehce parafrázovat, doufáme, že bez velkého zkreslení. Zichova paralela vzájemného jednání a dialogu je důležitá a pokusíme se na ni v následující poznámce navázat.)
- 137 Zichovy „tři případy“, tj. tři možné způsoby odvetného jednání osoby druhé na jednání osoby první (tj. — abychom připomenuli definici jednání — na takovou akci první osoby, která má působit a působí na osobu jinou) logicky rozvíjejí Zichovu elementární teorii lidského jednání, a nemohly tedy než dojít k výsledkům — aspoň v principu — naprosto shodným s tím, k čemu dospěly některé speciální disciplíny (sociální psychologie, teorie konfliktních systémů, teorie interakce) teprve na počátku let padesátých. Fascinující je však shoda Zichovy elementární teorie se základními myšlenkami teorie Gregory Batesona (jejich populární výklad najdeme např. v díle Paula Watzlawicka, J. H. Beavina a D. D. Jacksona *Pragmatics of Human Communication*, New York 1967). Zichovu *první možnost* (podvolení) je možno v Batesonových termínech charakterizovat jako vzájemné jednání komplementární, *druhou možnost* jako jednání symetrické (přesněji řečeno pokus o ně, manévr usilující o symetrii), *třetí možnost* (zahájení vlastní akce) jako manévr usilující o komplementaritu ve směru opačném. Pronikavá je též shoda Zichových myšlenek se základními principy z nichž vychází Roland Posner ve své „teorii komentáře“ (*Theorie des Kommentierens*, Frankfurt 1972). Posnerův „komentář“ nemusí být slovní, rovněž to, co komentujeme, nemusí být promluva, ale jakákoli akce někoho jiného; je tedy možno komentovat i akci akcí; pro jednoduchost rozpracovává však Posner svoji teorii na materiálu dialogu. Zichově první možnosti odpovídá „reaktivní komentář“, omezující se na různé variace pouhého přitakání partnerovu bezmála monologu. Zichově druhé možnosti odpovídá ko-

mentář „přímý“, třetí možnosti komentář „aktivní“. Jak vidět, i zde je Zichova teorie souměřitelná s výsledky dnešního bádání, což na druhé straně umožňuje současně poznatky zpětně aplikovat a doplnit jimi Zichův systém.

- 137 Zich odmítá tuto formuli exaktními a přesvědčivými argumenty (i když ekvivalence obou stran není v boji vždy podmínkou — existuje přece i nerovný boj), snad až příliš exaktními, protože formule o tom, že podstatou dramatu je boj, je často spíše jen frázi.
- 138 Dramatická relace. Zichův pojmový systém v oblasti dramatického děje je — jako v celé knize — obdivuhodně celistvý a promyšlený, sama terminologie má však poněkud improvizovaný či nouzový ráz. Zich sám to naznačuje u termínu „smýšlení“, který odpovídá spíše tomu, čemu se v herecké teorii i praxi říká „vztah“: Zich sám tomu ovšem vztah říkat nemůže, protože vztah je pro něho střešový pojem, pod který spadá i lidské jednání. Pro přehled bude proto dobré naznačit si schéma této části Zichova pojmového systému:



- 140 Zichova typologie dramatických relací pracuje vlastně s tím, čemu se dnes říká orientované grafy, přesněji řečeno ohodnocené orientované grafy (tj. označené symboly „p“, „n“ a „l“), a pracuje s nimi (a uvažuje o nich) s přehledem matematika. (Jinak nakreslit šipku dovede každý laik!) Uvážíme-li, že první ucelená teorie grafů je až z let třicátých, aplikace na interakci až z let šedesátých (do té doby se používalo nejvýš zcela intuitivních, laických schémat a sociogramů), byl i zde Zich zcela průkopnický na stopě příštímu vývoji. Přihlédneme-li navíc k tomu, že orientované grafy jsou, matematicky řečeno, ireflexivní relace (tj. takové relace, kde existují jen relace jednoho členu k druhému, ne však relace k sobě samému) a že *jednání* — tento základní dyna-

mický vztah celého Zichova systému — je podle definice ireflexivní (je to dynamický vztah k druhé osobě), zjišťujeme, že i zde je Zichův systém s teorií grafů v perfektním souladu. (Srv. např. Jiří Sedláček: Úvod do teorie grafů, Praha 1977, nebo Václav Lamser: Komunikace a společnost, Praha 1969, popřípadě Frank Harary, R. Z. Norman a D. Cartwright: Structural Models — An Introduction to the Theory of Directed Graphs, New York 1965.) S aplikacemi teorie grafů na drama přišli v šedesátých letech matematici sovětské (zejména zesnulý I. O. Revzin, srv. I. O. Revzin—O. Revzinová: „Taje dramatického příběhu“, in: Program XLIV, 1972—3, č. 3 a 4.), a rumunští (srv. práci S. Marcuse *Mathematische Poetik*, Frankfurt—Bucuresti 1973).

- 144 „Možno říci, že předmětem díla je právě tato *změna* jedné relace v druhou.“ Je to ovšem — jak hned v dalším odstavci Zich dodává — předmět nespecifický. „Primát v dramatickém díle má názorný vjem . . .“ To jest hrou herců reprezentované lidské jednání.
- 145 V té míře, jak se Zichovo dílo dostává do mezinárodního kontextu, bývá srovnáváno s typologickým pokusem francouzského estetiky Etienne Souriaua *Les deux cents mille situations dramatiques* (Paris 1950). Souriau navázal na starší pokusy o klasifikaci situací (Gozzi, Polti), pochopil situace (a co hůř: příběhy) jako mechanické kombinace několika základních typů funkčně různých účastníků, a pokusil se takové základní prvky situační stavebnice objevit: po této stránce se jeho typologie téměř přesně kryje s funkcemi, které — na konci let dvacátých — vydestiloval z materiálu ruské pohádky sovětský badatel Vladimír J. Propp (u nás nejdostupnější je slovenský překlad jeho základního díla, *Morfologie rozprávky*, Bratislava 1969), jen názvy základních prvků jsou u Proppa jiné (Souriau používá efektních názvů a symbolů sedmi figur zvěrokruhu). Situace, které pak vykombinuje (jsou to spíše syžety), nemají ovšem nic specificky dramatického a navíc jsou zbaveny všeho toho, co dělá situaci situací. Souriau postupuje empiricky a analyticky, to by Zich chválil, ovšem tak, že zbaví analýzou získaný prvek vší estetické působivosti. Estetický takt Zichův je v tom, že se o takovouto analýzu živé situace vůbec nepokouší: spíše jen naznačuje, jak

k situacím — v jejich obrovské složitosti — dospět z onoho nejprimitivnějšího repertoáru možností skrytých v atomu (či spíše v molekule) vzájemného lidského jednání. Zichova kombinatika si je vědoma své abstraktnosti a nemá klasifikační ambice. Přesto — v konfrontaci s živým materiálem — osvědčuje svou platnost.

- 145 Dramatická situace. Zichova definice se téměř kryje s definicí navrženou dánským badatelem Steenem Jansenem ve studii *Qu'est-ce qu'une situation dramatique*, in: *Orbis Litterarum* XXVIII, 1973, str. 235—292. Jansenova studie je v mnohém pozoruhodná, zejména svou exaktní metodou. Jansen rovněž analyzuje „dramatické dílo“, pojímá je však jinak, vylučuje z něho operu, a definuje je dvojdmostí: je to takový útvar — a jen takový útvar — který existuje jak v podobě dramatického textu, tak i divadelního představení. Tím dostane sprežku *spectacle/texte* a všechny další charakteristické rysy tohoto útvaru definuje na základě toho, patří-li výlučně představení či výlučně textu nebo oběma. Výsledky tohoto jednoduchého postupu jsou neuvěřitelně bohaté — a co je pro nás nejdůležitější — obdivuhodně korespondují s definicemi Zichovými, zejména v této kapitole.
- 151 Dramatická polyfonie. Zichova kniha mnoha svými metaforickými termíny (harmonická situace, disharmonická situace, režisér-dirigent atp.) připomene, že ji psal hudebník. Mluvit o polyfonii v souvislosti s dramatickým dějem či dialogem je však v dobové literatuře běžné. Srv. např. Ernst Hirt: *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*, Leipzig—Berlin 1923, str. 130.
- 155 Princip zveřejnění je vlastně nová formulace principu dramatické pravdivosti, obohacená ovšem zkušenostmi z analýzy „zvrácených motivů“, zdánlivě porušujících některé jiné principy (tj. motivu záměny, přetvářky, teď i skrytí). Princip zveřejnění tak nakonec dostává podobu konstrukčního postulátu, tj. požadavku, aby i dramatické dílo, i (sou)hra herců byly konstruovány tak, aby sloužily svému účelu být vnímány publikem a jím interpretovány jako lidské jednání, tedy účelu (v daných podmínkách) optimálně reprezentovat lidské jednání. Tím tvoří úvahy o principu zveřejnění přechod k druhé, technické polovině kapi-

toly, zabývající se úkoly toho, kdo tuto (sou)hru vypracovává, úkoly režiséra.

- 165 Úkol režiséruv. Už v době, kdy Zich koncipoval a vydal svoji knihu, musela jeho teorie v konfrontaci s dobovou praxí, v níž se stále více prosazoval všemocný režisér (nezapomeňme, že Estetika vznikala v době Reinhardtově, Hilarově, Tairově, Mejercholdově, Piscatorově) připadat jako konzervativní. Domníváme se však, že i dnes — po padesáti letech dalších zkušeností — lze Zichovy základní myšlenky o režisérově kompetenci a o jeho povinnostech, které má vůči autorovi, obhájit. Všude totiž, kde režisér svoje povinné respektování autorova textu překračuje a autora nerespektuje, natož pak všude, kde zasahuje do textu a mění text, přestává být režisérem a stává se (spolu)autorem textu, byť jen trpěným, případně autorem režijní úpravy atp., kterou pak — samozřejmě — už inscenuje „v intencích autora“, tj. v intencích sebe samého. Pokud jde o kompetenci režiséra vzhledem k hercům, ta vždycky byla a bude otázkou „práce s lidmi“, a tedy i „umění jednat s lidmi“, mj. i otázkou vzájemné důvěry, mezilidských vztahů, team-worku, což všechno jsou věci, které lze těžko předem normovat, věci, kde rozhoduje váha osobnosti umělecké i lidské, nehledě na řadu vnějších okolností. Zichovo teoretické ohraničení režisérovy kompetence je tedy ještě víc než ostatní postuláty jeho knihy teoretický ideál, a může se asi — to se už ideálům stává — jevit i poněkud naivní.
- 167 Zichovo teoretické odpreparování obou těchto forem je z hlediska hotového díla zcela umělým vivisekčním zásahem. Z hlediska divadelní praxe je však něčím zcela přirozeným a odpovídá běžnému dělení zkušebního procesu na „práci u stolu“ (vypracovávání „čisté časové“, „dramatické“ formy díla), a „práci na jevišti“ (vypracovávání „formy scénické“ a nakonec i „celkové“).
- 170 Axiomatickým zákonitostem reálného času v teoretické fyzice věnoval Zich jednu ze svých posledních studií K problému fyzikální kauzality (Česká mysl XXIX, 1933, str. 1—14).
- 170 Praxe epického divadla a jiných forem divadla „s uvolněnou časovou vazbou“, kde se — jak víme — často „začíná koncem“ a časové úseky se přehazují nebo i vracejí, se zdá svědčit o opaku.

Přesto většina těchto děl s uvolněným časovým sledem potvrzuje Zichovo tvrzení; jsou tu sice „prolínačky“ a „návraty do minulosti“ či „výlety do budoucnosti“, reminiscence a rekapitulace (případně rekonstrukce), většinou je tu však i spojovací nit, dána vyprávěním, svědectvím, a tato spojovací nit se drží zákonitostí reálného času a končí s koncem představení. Dokonce i tam, kde takový rámcový děj (například vyšetřování či rekonstrukce minulé události) úplně chybí a celé představení se jako ve snu roztříští v kaleidoskop časově nespojitých událostí, platí axiomatické zákonitosti reálného času aspoň uvnitř těchto střepů a elementárních akcí, kde žádná nezačíná koncem, aby se ráčím pochodem vracela k počátku.

- 174 Schéma závěru. V Zichových rukopisných přednáškách je poznámka týkající se „závěru“. Zich si zde jednak poznamenal některé Hirtovy myšlenky na toto téma (z jeho výše citované práce), ale vedle toho tu též načrtl následující schéma:

a	b	c	d
	a	b	c
		a	b
			a

Jde sice o schéma „závěru“, ale nabízí se srovnání s Mukařovského principem „významové akumulace“, jenž byl uveden — v aplikaci na celé dílo — ve studii, která vyšla r. 1941 pod názvem O jazyce básnickém (přetištěna v Kapitolách z české poetiky I, Praha 1948).

VII. DIVADELNÍ SCÉNA

Zichovo původní, vskutku revoluční pojetí scény z první části jeho knihy (scéna jako „okolí“ dramatických osob, scéna jako ontologický — dle Zicha noetický — postulát obsažený v pojmu herce a hry) je v této kapitole — aspoň v jejích úvodních úvahách — poněkud přitlumeno zavedením dodatečného požadavku na divadelní scénu, totiž jejího apriorního ohraničení. Není to už hra herců, co definuje scénu, ale scéna a její ohraničení, co definuje hru, ba i herce (až k tomuto důsledku povede — v kapitole o divadelní iluzi — toto zdánlivě nevině dodatečné omezení!). Samo zavedení tohoto požadavku je ovšem z hlediska Zichova pochopitelné: v duchu svých metodických východisek

(popisovat divadlo — tehdejšího — dneška) byl povinen tento dodatečný postulát zavést, měl-li být práv jevišti své doby. Kapitola o divadelní scéně se proto poněkud odchyluje od postupu předchozích kapitol, zejména kapitoly bezprostředně předcházející. Ta začínala abstraktní teorií lidského jednání, „osobního“ i „vzájemného“. Čekali bychom tedy obdobně abstraktní začátek, nějakou abstraktní teorii míst, prostorů či „okolí“ (tedy prostředí) našeho vespolečného jednání. Nic takového Zich bohužel nenabídne; škoda: byli bychom od něho aspoň měli další průkopnickou úvahu v oboru (příští) topologické psychologie či dokonce ekologie. Místo toho začne zcela přízemně (doslova!), popisem soudobého „kukátkového“ jeviště. Pravda, ještě před tím se zmíní i o jiném možném řešení, „circusovém“, hned je však — jako primitivní — opustí ve prospěch řešení „normálního“. Zichův průzkum „kukátkového“ jeviště má ovšem vysokou teoretickou úroveň (zejména cenný je postřeh subjektivizace objektivního prostoru v podmínkách „Guckkastenbühne“) a nevědní schopnost vidět věci v systémových souvislostech (systematika jevištních předmětů). Od těchto „přízemních“ šetření přejde však brzy k výzkumu „statických“ a „kinetických“ (a posléze i „dynamických“) zákonitostí divadelní scény, který patří k vrcholným stránkám jeho knihy vůbec.

- 188 Scénické kvality kinetické. Zichův postup v této části — která je protějškem zkoumání dramatických relací v předcházející kapitole — je analogický postupu při zkoumání mimiky: koneckonců hercův pohyb v prostoru je vlastně jen „prodloužením“ jeho mimických akcí (tj. mimiky hlasu, tváře, rukou a postojů) o „mimiku“ příchodů, odchodů, přechodů a umístění na jevišti! Při zkoumání mimiky si Zich vypomohl myšlenkovým experimentem s „cizím hercem“, jehož řeči nerozumíme: tím odfiltroval slovní významy a dostal „čistou mimiku“, jejíž významová nosnost byla takto podrobena zatěžkávací zkoušce. Zde si — rovněž v myšlenkovém experimentu — odmyslí jakoukoli dekoraci a jakoukoli hru, a zkouší významovou nosnost čistě pozičních či pohybových prvků na prázdném jevišti. Ukáže se pak, že i tyto čistě abstraktně, kombinatoricky vytvářené a izolované scénické situace (či relace) mají jisté elementární „významy“ a ty pak dynamizuje spojením s kvalitami dramatickými.

Přehled scénických kvalit kinetických

	A. PRVOTNÍ	KINETICKÉ RELACE B. VZÁJEMNĚ	C. ANSÁMBL A SBOR	
Scénické kvality kinetické	1. Kvality poziční	a) Umístění na scéně pozadí—popředí	a) Vzáj. vzdálenost relativní blízkost distance	hustota rozptýlení soustředění
		b) Obrácení k publ. čelem—bokem—zády	b) Vzáj. postoj tváří v tvář, zády (vzájemně — jednostranně)	skupina řada rozdělení
		Tělesná poloha vstoje, vsedě, vleže	c) Vzáj. poloha vedle sebe — za sebou	
			Vzáj. těles. poloha: souřadná—podřadná	
2. Kvality motorické		a) Scénický výjev herce objevení—pobyt— přechody—zastavení —odchod	a) Vzájemný výjev současně posloupně z téže strany z jiné strany	Změna hustoty rozptylování soustředování shlukování pořádání rozlučování spojování
		b) Hercův pohyb po scéně způsob—rychlost chůze, běh, skok, lezení, nesení, jízda směr (hloubkový, šířkový, výškový) rozsah pohybu návrát po téže dráze	b) Vzájemný pohyb jednostranný— oboustranný změna vzdálenosti, vztah směrů obou drah, vztah rychlostí obou pohybů, podél „silokřivek“ — napříč	Změna početnosti úbytek růst U sboru navíc výrazné uplatnění kinetických kvalit variabilních
		c) Změna tělesné polohy a obrácení herce velikost zvýšení či snížení, rychlost vstávání, sedání, ulehnutí, pád, výskok prudký—volný obrát otočení, přivracení, odvrácení, ohlédnutí	c) Změna vzájemné tělesné polohy a vzájemného obrácení změny jednostranné — oboustranné odvrácení, přivracení změny prudké (návrát) povlovné (oblouk)	proudění, členění tvarové členění barevné, dělení, spojování, prolínání, změna struktury

Prostor statický se tak stává prostorem dynamickým, silovým polem vyplněným psychickými silokřivkami vycházejícími ze „silových center“ — jednajících dramatických osob. Zichova metafora o prostoru vyplněném nehmotnými silami fascinovala Mukařovského (s obdivem ji cituje jak v recenzi knihy, tak i v nekrologu), zdá se však, že je to víc než pouhá metafora, jak o tom svědčí např. Zichovo zkoumání kinetické kvality B 2 b (vzájemný pohyb herců na scéně).

Naše tvrzení bude už možná připadat jako stereotyp, nicméně i zde, v úvahách o prostorových kvalitách, předběhl Zich svou dobu. Teprve v šedesátých letech dochází k ustavení *proxémiky*, sémiotické disciplíny zabývající se významem (a významy) prostorových vztahů v komunikaci lidí i v komunikačním chování zvířat; některé z těchto otázek musel si však Zich pro potřeby své teorie zodpovědět už v letech dvacátých. Za těchto okolností nepřekvapí, najdeme-li přesně stejnou systematiku vzájemných postojů jakožto vzájemných kinetických relací pozičních (B 1 b), ba dokonce i stejnou záznamovou symboliku, jaké užívá Zich na str. 200 — v knize O. Michaela Watsona *Proxemic Behavior*, vydané v Haagu r. 1970!

194 Teichoskopii se u nás z hlediska divadla zabýval Ferdinand Stiebitz ve studii *Pomyslné jeviště*, in: *Věda a život III*, 1939, č. 5, str. 229.

208 Variabilní kvality, které propůjčuje světlo jak statické scéně, tak i dynamice dramatického děje, shrnul Zich v závěru své studie *Podstata divadelní scény takto: světlo... „sleduje v hrubém rytmus scény a podtrhuje význačné jeho momenty, čímž rozčleňuje ve velkých rysech každý oddíl dramatu. Divadelní světlo prepisuje tedy do své optické řeči jak lyrické, tak dramatické kvality díla a je tak — v zásadě — mluvenému dramatu tím, čím je operě hudba“* (str. 138). To je pozoruhodná analogie, i když vyjádřená trochu nadsazeně a také nadneseně („optická řeč“). Proto ji Zich převzal do své knihy v podobě poněkud střízlivější a věcnější.

VIII. DRAMATICKÁ HUDBA

Kapitola o hudbě má v Zichově knize zvláštní postavení: tvoří závěr prostřední části Zichova spisu, a tím i protipól kapitoly

o textu, která tvoří její začátek. Chronologicky vzato, podle pořadí, v němž dramatické dílo vzniká, patřila by ovšem blíže k začátku, Zich ji však zařadil až na konec — určitě ne pouze z důvodů praktických —, a zařadil ji sem přesto — či právě proto? —, že „estetikou zpěvohry je celá tato kniha“. Jistě, skladatel nezhudebňuje text (jak by se mohlo zdát, kdyby kapitola o hudbě šla hned po kapitole o textu), ale spoluvytváří (hudebně) dramatické dílo, tudíž o jeho spoluúčasti může být řeč teprve poté, až je zevrubně probráno to, na čem se spolupodílí, dramatické dílo, a zejména pak to, co tvoří jeho jádro, *vespolné lidské jednání*, a to, čím je toto jádro reprezentováno, *herecká hra*, ať už sama o sobě či na pozadí spoluhrající scény. Jenže všechno, co jsme zde právě řekli na adresu hudby a skladatele, bychom mohli stejně oprávněně tvrdit i na adresu textu a dramatika — a přece jimi Zich druhou část svého spisu začíná, místo aby ji jimi končil. Není to vlastně tak trochu ústupek tradičnímu, „aristokratickému“ názoru na dramatické dílo? Buď jak buď, potlačit „aristokratický názor“ se aspoň v případě opery podařilo, a tak kapitola o hudbě je tu na konci, přičemž — podle skic v Zichově pozůstalosti (složka VI) — původně měla svým členěním opakovat v miniatuře rozvrh celého spisu. Nejen proto, že ji psal hudební a hudebnědramatický praktik, lépe řečeno tvůrce (autor tří oper!), ale i proto, že ji psal umělecký teoretik, tři čtvrtiny jehož spisů (minimálně!) tvoří práce o hudbě, z velké části právě o operě. Řada dílčích studií, na které bychom mohli v této kapitole odkázat, je tedy pěkně dlouhá. Kromě těch, na které se ve vlastním textu odvolává Zich sám, upozorníme jen na dvě další. První je Zichovo obecné vyjádření k „věcem operním“, popularizující zpráva o stavu oboru Moderní opera in: *Osvěta* XLIV (1914), str. 481—493, a 569—579. Druhá — na rozdíl od paušálně zaměřené první — je velmi konkrétní, a je to nejrozsáhlejší a nejpodrobnější stať, jakou kdy Zich věnoval rozboru a interpretaci jednoho jediného díla, studie Smetanova Hubička — Hudebněestetický rozbor, která vycházela na pokračování v osmi číslech prvního ročníku *Nejedlého časopisu Smetana* (1910—1911).

- 216 Klíčový pojem Zichovy definice opery, pojem *spolutvoření*, není Zichem bohužel blíže definován ani osvětlen, a nutnost hudby

nikde odůvodněna. Nutnost (minima) scény je implikována v samé ontologii herectví, ne však nutnost hudby (leđa onoho minima, které je v „hudbě“ řeči, a v „hudbě“ bezděčných jevištních zvuků). A princip ekonomie, i když dosud nebyl připomenut, žádá Zichovými slovy „jen to, co je *dramaticky nutné*“, a tvrdí rigorózně, že to, co „je *dramaticky zbytečné, jest i škodlivé*.“ Je to, co není nutné, eo ipso zbytečné? Hudba zajisté z *čistě dramatického hlediska* nutná není, dá se však spolu s misomusy tvrdit, že je zbytečná? To by bylo jistě absurdní, proto Zich takto otázku neformuluje. V rámci daného druhu — opery — bere hudbu jako *nutnou* a tento — dle Zicha dramatický, dle nás *hudebnědramatický* — druh *spolutvořící*. S tímto tvrzením (tj. s definicí opery) zachází jako s axiomem (podobně i s tvrzením o obrazovosti operní hudby) a z nich celou svou teorii opery odvodí.

- 217 Rozdíl hudby obrazové oproti „neobrazové“ je dán v její struktuře, tedy dán objektivně. To je z hlediska Zichova systému velice důležitý moment, protože otázku „obrazovosti“ obrazů (obrazových děl, děl obrazových umění, včetně kupř. umění hereckého) řeší Zich v této knize na mnoha místech zjednodušeně „subjektivně“ a ve čtenáři by mohl vzniknout dojem, že to, čemu Zich říká „obrazová představa“ je dáno výlučně subjektivně jako to, co subjektivně k vjemu přidáváme. Ve skutečnosti je tato obrazová představa určena především objektivně, strukturou prezentovaného díla, sémioticky řečeno, jeho syntaxí. Kupodivu v jiné své práci (Symfonické básně Smetanovy, viz násl. poznámka) rozdíl mezi hudbou „pouhou“ a programní spíše relativizuje než absolutizuje jakožto strukturální.
- 217 Zichova analýza obrazové schopnosti hudby se opírá o klasickou terminologii teorie asociací představ, která — přestože nejméně dvě stě let tvořila přímo skálopevný základ teorie vědomí — právě v době Zichově byla považována za beznadějně zastaralou ve srovnání s objevy psychologie tvarové („Gestaltpsychologie“). Pěkně to ilustruje dobové svědectví, dle něhož Robert Musil, autor *Muže bez vlastností*, rakouský prozaik, který se za svého berlínského pobytu sblížil s berlínskou školou tvarové psychologie, hluboce pohrdal Joycovým *Odysseem* jen proto, že slavný vnitřní monolog Marion Bloomové v této knize je prý za-

ložen na oně staromódní teorii asociace představ, kterou berlínská škola překonala! Nuže Zichova teorie obrazových schopností hudby je založena na téže asociační teorii, a z tohoto základu nám zde v úvodním odstavci odvodí celou klasickou trichotomii znaků, tak jak ji známe třeba z díla Charlese Sanderse Peirce, trichotomii *ikon* — *symbol* — *index* (dle Zicha obraz — znak — přirozený znak). Je však zajímavé, že Zich, který mluví o přirozených znacích v mimice, nenajde pro ně protějšek ve své klasifikaci obrazových schopností hudby. To proto, že Zich neuznává výrazovou estetiku, a hudba jako „přirozený znak“ by byla právě hudba jako výraz (génia, nitra apod.). Ne že by hudba tímto výrazem nebyla, tím je tak jako tak, stejně jako každé umělecké dílo, jde však o to, že je i něčím víc, a toto „víc“ právě Zich zkoumá. To, čemu říká *obrazivá* schopnost hudby, je — v peirceovské terminologii — její schopnost *ikonická* (*ikon* je řecky obraz). Naproti tomu schopnost „vyjadřovací“ je v peirceovské terminologii schopnost „symbolická“ či přesněji (protože Peircovi nejde ani tak o symboly básnické, jako spíše o symboly matematické či chemické) schopnost *fungovat jako symbol*. (Nebo — abychom se drželi Zichova pojmosloví — jako znak či „značka“.) — Prakticky stejné rozdělení najdeme v Zichových dílech ještě minimálně dvakrát, a to (poprvé) v Estetickém vnímání hudby (kde se místo o asociacích podle současnosti mluví o asociacích podle „styčnosti“, kontiguity), a v úvodních kapitolách spisu Symfonické básně Smetanovy (Praha 1924). Podnětů Otakara Zicha se chopil a jeho typologii rozpracoval jeho syn Jaroslav Zich ve studii Sdělovací schopnost hudby, in: Hudební věda II (1965), str. 31—75.

- 227 Zich má samozřejmě příkře negativní stanovisko vůči operetě (i v tom je jeden z projevů dobové podmíněnosti jeho spisu) a předem — i když ne výslovně — ji vyloučil ze svých úvah. Za to v kritikách se — i když jednou provždy — vyslovil naplno. Vinohradskému divadlu Netopýra sice pochválil, ale pěstování operety na „druhé naší scéně“ (z první už zmizela) navrhl: „Jednak tento žánr — ač vykazuje věci *sui generis* umělecky cenné — přece představuje značně nižší stupeň dramatické tvorby hudební. Za druhé škodí svojí existencí opeře, neboť zláká jí obecnost jak vtípem (často velmi lechtivým), tak přístupností

svých melodií, jež si může každý nehudebník po jednom poslechnutí pískat a bruchet — velmi příjemné. Tím pak zjedná si nesčetné řady přívrženců, jež učiní nevnímavými pro krásy opery (dokonce vážné)“; (Divadlo a hudba, Zvon IX, 1909, str. 93—94). Bez ohledu na to, že v Estetice dramatického umění se o operetě mluví jen na tomto jediném místě (jako o žánru porušujícím jednotu charakteristiky mimické a hudební a jehož hudba je tudíž nedramatická), většina toho, co bylo — a ještě bude — řečeno o dramatické hudbě (ba dokonce i o hudebně-dramatické originalitě) a zejména pak o tzv. konverzační opeře, bude platit i o operetě, a dalo by se doložit příklady z děl tohoto žánru. V tom smyslu lze parafrázovat Zicha a tvrdit, že estetikou operety — dobré operety — „je celá tato kniha“, není-li ovšem takové tvrzení vůči Zichovi jako odpůrci operety příliš impertinentní. Srv. Zichův článek proti paumění, in: Budoucnost I, 1918—1919, str. 210—216, celý věnovaný rozhořčené obžalobě šlágrů a operety.

- 235 Nepojmenovatelnost příznačných motivů a nebezpečím, jaké spočívá ve snaze motiv za každou cenu pojmenovat a tím dílo „literárně schematizovat“ se podrobně Zich zabýval v Estetickém vnímání hudby, str. 164—166 (stránky uvedeny podle knižního vydání, Praha 1981). Příznačný motiv je totiž už sám, svou znakovou podstatou, *totéž co pojmenování*, i když neverbální, čistě hudební, a tedy ne vždy do slov přeložitelné.
- 239 Přijetí Janáčkova termínu „nápěvek“ je vlastně jediný Zichův projev uznání adresovaný — v té době již uzavřenému — dílu Leoše Janáčka. O několik řádků níže čteme již výhradu, na str. 256 pak dokonce polemiku. Pokud jde o nápěvky, rozlišuje Zich 1. „zvukové formy mluvy“ (pro něž adoptuje název „nápěvek“), 2. notové zápisy těchto forem, 3. použití těchto zápisů v opeře. Janáčkoví pak vyčítá jednak to, že slovem „nápěvek“ označuje jak nápěvky samy, tak i jejich zápisy (budiž, ale Janáček i jeho čtenář dobře vědí, co je znějící skutečnost a co její notový zápis), jednak — a hlavně — to, že ve své „nápěvkové teorii“ vyžaduje, aby skladatelé ve svých operách používali nápěvků, které zapsali, zejména nápěvků mluvy prostého lidu. Ve skutečnosti však doporučuje Janáček něco, co není vůbec v rozporu se Zichovými postuláty: „Dobrym pripravnym studiem oper-

- ních skladatelů jest bedlivé naslouchání nápěvkům mluvy lidové.“ (Nápěvky naší mluvy vynikající zvláštní dramatickostí, in: Časopis moravského muzea zemského III, 1903, str. 105—112.) A proti výtkám naturalismu se ohrazuje takto: „Je ale myslitelno, abych nasbírané nápěvky mluvy, ty výtržky z cizích duší, úkradmo bral a z nich „sestavoval“ své dílo? Jak lze takové nesmysly šířit?“ (Okolo Pastorkyně, Hudební listy IX, 1916, str. 245—249). Je až neuvěřitelné, jak malé pochopení projevuje tak objektivní (či o objektivitu usilující) vědec Otakar Zich pro Janáčka. Přitom sám kdysi v České mysli XIII (1912, str. 418) velmi uznale referoval o podnětech Julia Baba v jeho článku Von den sprachkünstlerischen Mitteln des Dramas (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft VI, 1911) a o jeho zajímavé definici dramatika jako „básníka, jehož „životní cit“ se orientuje na mluvících lidech a u něhož potřeba tvořit vzněcuje se zážitkem (...) rozmlouvajících lidí“, navíc sám ve své studii O typech básnických mluví o typu motorickém a jeho odrůdě, typu mluvním, a koneckonců tentýž typ rozeznává i u herce — a nepochopí, že Janáček je hudební dramatik přesně tohoto typu!
- 243 Samostatným — aspoň relativně samostatným — nositelem hudebního principu v opeře je orchestr. Zich uvažuje o orchestru z mnoha hledisek technických, uvádí však i některá hlediska řečnické filozofie umění, neanalyzuje však pojem orchestru z hlediska jeho funkce v celkovém sdělení hudebně dramatického díla. Aniž bychom se uchylovali k argumentům vývojovým, zdá se, že můžeme základní funkci orchestru charakterizovat jako epickou, narativní: orchestr je kolektivní vypravěč; oproti nehudebnímu divadlu má hudební divadlo tento epický prvek navíc. Je to vypravěč, kterému zpočátku ani nemusíme rozumět, stačí, že víme, že vypravuje a že vidíme, co komentuje. Jako každý vypravěč, může být navíc také lyrický, a jako dobrý vypravěč umí být také dramatický, ba dokonce se může proměňovat v hlasy svých postav. Všechny Zichovy požadavky na hudbu, včetně požadavku sledovat kauzální nexus osobního jednání (a pragmatický nexus vzájemného jednání) spojitostmi hudební logiky, a včetně požadavku hudebního zveřejnění, lze odvodit z tohoto základního axiomu operní hudby jako primárně epické, vyprávěcí složky hudebně dramatického díla.

- 267 Je zajímavé, že v tomto odstavci, věnovaném vztahu hudby k scénickým kvalitám statickým, tak pronikavě dynamizovaným v momentě spojení s kvalitami dramatickými, nenajdeme žádnou reminiscenci Zichovy slavné metafory o silokřivkách z předchozí kapitoly o divadelní scéně. A přece právě v hudbě, jež jako „znějící architektura“ je už sama o sobě dynamickým polem protikladných sil, dochází Zichova metafora o silovém poli protkaném silokřivkami, svého přímo monumentálního naplnění! Jeden příklad za všechny (Zich by jej asi nevybral, přestože by s ním nakonec snad i souhlasil): sám o sobě vlastně statický, ale dramaticky i hudebně nesmírně dynamizovaný závěr Janáčkovy Její pastorkyně!

PRINCIP STYLIZACE IX. REALISMUS A IDEALISMUS

- Otázky umělecké stylizace dramatického díla nesoustředil Zich jen do tohoto závěrečného oddílu své knihy: tvořily od počátku jedno ze dvou ohnisek jeho koncepce, a tak jak jsme se blížili k závěru druhé části a začátku třetí, stále jich přibývalo. Velmi silně se uplatňovaly už v kapitole o divadelní scéně a kapitola Dramatická hudba byla vlastně celá o hudební stylizaci dramatického díla.
- 276 Zichovi vlastně nejde ani tak o „naturalistická“ díla sama, jako o naturalismus jako normu, normu pro *chápání* uměleckých děl („naturalistické pojetí“) i pro jejich *tvorbu* („Heslo „naturalistického tvoření“) a proti takové normě se staví, v čemž s ním nepochybně budeme souhlasit. Méně už souhlasíme s jeho argumenty založenými na několika simplifikacích (zjednodušené pojetí „napodobení“, naturalismus jako „nejmechaničtější způsob tvorby“) a dobových předsudcích (např. o neuměleckosti fotografie). Přes tyto dílčí lapy nutno ocenit základ celého Zichova pojetí: jak divák, tak i tvůrce, ať už realista či „idealista“ — všichni v konečné instanci mohou čerpat jedině z vnější zkušenosti (a skutečnosti). Eklektik se bez ní (zdánlivě) obejde — jen ovšem díky tomu, že z ní čerpá nepřímo, „z druhé ruky“, oklikou přes díla ze skutečnosti sama čerpající. V duchu tohoto pojetí každý „idealista“ tvořící zdánlivě jedině ze sebe, může být pouze relativní.

- 281 Iluzionismus jako norma je pro Zicha nepřijatelný právě v zájmu iluze. Iluzi chápe Zich vlastně v tom nejpůvodnějším etymologickém smyslu (*illusio* = *illudio*, „vehrání se“, „zapojení se do hry“) a nesnáší tedy naivní teorie tvrdící, že vše, co nám připomíná, že jsme v divadle, iluzi ruší; naopak, podle Zicha je to podmínkou divadelní iluze. Proč tomu tak je, vysvětluje Zich podrobně ve studii O výtvarné stylizaci z r. 1921 (nově přetištěno in: *Estetika X*, 1973, str. 113–122); jeho vysvětlení se sice týká „iluze obrazové“, platí však i o iluzi divadelní. „V čem záleží tato obrazová iluze? V tom, že obraz předmětu vypadá, *jako by* byl předmětem skutečným. V tomto *‘jako by’* jest vyjádřeno, že se jen zdá být skutečným, že sice činí dojem skutečnosti, ale že jej jako skutečný nepojímáme. (. . .) Iluze vzniká jen tím, že některé podmínky skutečného pojetí jsou při obrazu splněny, jiné nikoli, (. . .). Kdyby totiž byly všechny splněny, nemohli bychom rozeznat obraz od skutečnosti (. . .). Byl by to pak prostý *klam*, nikoli však umělecká iluze.“
- 285 Zichova teorie divadelního zaměření, poprvé systematicky vyloučená ve studii *Estetická příprava mysli* (in: *Česká mysl XVII*, 1921, str. 150–162, 193–204), některými svými myšlenkami a termíny předjala základní teoretické principy knihy Ervinga Goffmana *Frame Analysis* (New York 1974). Zich mluví o čtení not podle klíčů, Goffman o „keys“ a „keyings“, Zich o „divadelním zaměření“, Goffman má kapitolu *The Theatrical Frame*, takže *Frame Analysis* není nic jiného než Rozbor zaměření!
- 288 Zichův požadavek izolace dramatického díla je vzhledem k ucelenosti systému Estetiky stejně nadbytečný jako požadavek ohrazení scény a vede pak k absurdnímu tvrzení, že herec, který hraje v hledišti, se stává artistou a přestává být hercem; nikoli hra pak ohraňuje scénu — jakožto „prostor hry“ —, ale izolace a scéna definují hru! Co je nadbytečné z hlediska systému, není nadbytečné z hlediska kukátkového jeviště. Hraní v hledišti je porušení jeho zákonitostí a tak je také pocíťováno (i když třeba příliš nepřekvapí), okamžitě si však vytváří zákonitosti nové (či chcete-li — rozšíření hranic platnosti zákonitosti staré).
- 291 Setrvačnost divadelního zaměření nepochybně existuje a je třeba s ní počítat (koneckonců i překvapující objevení se herce

v hledišti s ní počítá, negativně), zdá se však, že tuto setrvačnou sílu Zich poněkud přeceňuje.

X. DRAMATICKÉ SLOHY

- Poslední kapitolou své knihy překročil Zich hranice jednoho jediného díla a zaměřil se na zkoumání určitých skupin dramatických děl, či chcete-li množin, lépe řečeno tříd, definovaných společnou vlastností. (Začal s tím vlastně už v předcházející kapitole, když mluvil o skupinách děl charakterizovaných společnými „spřežkami“. Kupodivu i tam mu chyběla skupina o společném textu, společném obsazení a společných inscenátorech — tedy inscenace.)
- 298 Na rozdíl od příliš zjednodušených úvah o stylizaci v předcházející kapitole teprve pasáž o „apriorních zákonitostech“ a „logických relacích“, jimiž se „řídí naše názorné myšlení“, přináší vlastní jádro Zichovy vspělé teorie umělecké stylizace.
- 301 Zichovy pochybnosti o „uzavřených“ veršových formách (tedy o jakýchsi poetických „číslech“) poněkud kontrastují s tím, co najdeme o několik stránek dál v pasáži o stylizaci hudby, totiž že „*žádný z útvarů ‚pouhé hudby‘ není ve zpěvohře vyloučen*“, a že — „odpovídají-li situaci“, mohou tu být i „např. tzv. *uzavřená čísla hudební . . .*“. Uzavřená forma hudební s podloženým textem minus hudba rovná se uzavřená forma básnická (byť třeba ne právě sonet), často však s refrény, opakováním a jinými znaky básnických forem řeči vázané . . . Že i takové uzavřené formy lze užít v dramatickém díle, dokazují nejen veršované komedie Vítězslava Nezvala, ale i všechna tradiční operní a velká část operetních a muzikálových libret, a dokazují i to, že právě jimi lze skvěle charakterizovat dramatické situace. Ostatně už v době Zichově — tři roky před tím než Zichova kniha vyšla — napsali Brecht a Weill, že „takzvaná laciná hudba, zvláště v kabaretech a operetě, je jedním takovým druhem gestické hudby“ (tj. hudby schopné vystihnout dramatickou situaci) a ve svém Mahagony-Songspielu to prakticky dokázali. (Srv. Die Scene X, Februar 1929, Sonderheft Krisis der Operette, str. 60).
- 307 Princip tzv. konverzační opery — střídání částí mluvených a zpívaných — zcela nepochybně odporuje Zichovu požadavku rov-

noměrné stylizace, a skutečně se pak takový celek „rozpadá (. . .) v části *stylově různé* . . .“ Smířit estetický požadavek a praktickou skutečnost není právě snadné ani v teorii ani v praxi, tím spíše, že existují i současná díla s touto vrozenou stylovou vadou. A pokud jde o skutečně již jen historickou „konverzační operu“, dvě dodnes nejhranější díla tohoto žánru, Bizetovu *Carmen* a Offenbachovy *Hoffmannovy povídky* hrajeme dnes častěji v původní verzi s (jedině autentickými) mluvenými dialogy než v oné formě, kterou jim propůjčil Ernest Guiraud svými příkomponovanými recitativy.

LOUTKOVÉ DIVADLO

K tomuto novému vydání Estetiky dramatického umění jsme zařadili Zichovu studii o loutkovém divadle, protože považujeme některé zde nastolené problémy, jakož dílem i způsob jejich řešení, za stále aktuální. Navíc jde o studii dnes těžko dostupnou a neprávem téměř zapomenutou. Doporučujeme její čtení ve světle Zichovy studie *Estetická příprava myslí*. (Studie o loutkovém divadle vyšla r. 1923 v časopise *Drobné umění*, *Estetická příprava myslí* r. 1921 v časopise *Česká mysl*.)

Některé Zichovy názory na loutkové divadlo podrobil kritice P. Bogatyrev (*Príspevok ku skúmaniu divadelných znakov* — časopisecky 1938; přetištěno ve výboru *Souvislosti tvorby*, Praha 1971). Jeho zásluha spočívá v tom, že převedl diskusi na pole sémiotiky, i když jeho kritika Zicha není přesvědčivá — zvláště co se týče koncepce znakovosti —, jelikož ne zcela přesně interpretuje Zichovy názory (a navíc nebere v úvahu širší kontext Zichových úvah). V tomto ohledu je adresná Honzlova kritika Bogatyreva. (Blíže o tom M. Procházka: *Spor o povahu jednoho typu divadla*, in: *Vědecký odkaz Otakara Zicha*, c.d., str. 189—193.)

1

Zichova kniha zajisté nepotřebuje ceremoniáře, který by ji uváděl, ani advokáta, který by za ni pronesl své plaidoyer. Prosadila se a uhájila i bez nich, a byla to jen váha jejich vlastních argumentů, která jí — pětapadesát let po prvním vstupu v roce 1931, díky stále širšímu, dnes už i mezinárodnímu ohlasu, vynutila vstup druhý. Jestliže se chci přesto pokusit o intrádu i o plaidoyer, nejde mi ani tak o autora, jako spíš o čtenáře: snadno by mohl — k vlastní škodě — Zicha nepochopit a nedocenit. Při povrchním čtení, neřku-li letmém nahlédnutí není těžké najít místa sugerující dojem, že tu máme co dělat s něčím dávno odbytým, spjatým s předminulou etapou divadelního vývoje: stačí jen nalistovat pasáž o fotografii nebo o filmu, pantomimě či monodramatu, a náš názor na knihu je hotov.

Podobně jako knihu můžeme vyřadit i autora. Kdo je to vlastně, ten Otakar Zich, a jaká divadelní zkušenost stojí za jeho knihou? Zkušenost autora tří oper, kdysi uvedených, dnes z větší části opomíjených. Kdyby aspoň to, co napsal o svém nejvladnějším oboru, nějak korespondovalo s dnešním viděním věcí! Posuďme jenom jak referoval v *Osvětě* roku 1916 o pražské premiéře Janáčkovy *Pastorkyně*. Ne, že by dílo odmítl; dokonce je ve srovnání se svým smetanovským druhem, univerzitním kolegou a generačním vrstevníkem Zdeňkem Nejedlým přijal uznale a málem se sympatiemi. Ale neodpustil si na adresu Janáčkovu několik výtek, totiž, že „teorii o nápěvcích uplatnil (. . .) tak absolutisticky, že tím leckde znásilňuje uměleckou stránku díla,“ dále, že „opakuje napařádek úryvků a slova, což v deklamačním zpěvu (. . .) je nejvyšší nepřirozené (. . .) a působí dojmem nesnesitelné šablony,“ a konečně i to, že orchestr „je tak primitivní, jako by neexistoval ohromný vývoj hudby od Mozarta až po naši dobu. (. . .) A přece, přes to vše opera působí. Nikoli jako díla klasiků, plným jednotným akordem, ale jako díla těch romantiků, u nichž spleť vad, nepřirozeností a šablony probleskuje umělecká potence svérázná a tempera-

mentní. Janáček má velký smysl dramatický, který ani nešťastné jeho sklony starooperní (. . .) nedovedou potlačit. Kdyby Její pastorkyňa stála na počátku jeho vývoje, dalo by se od něho čekat mnoho: takto zůstane dílo jen význačným dokladem jednoho stadia ve vývoji naší, resp. moravské hudby, dokladem originálním až k podivínství — směs konzervativismu s revolucionářstvím.“ Tak tedy dopadla konfrontace Otakara Zicha s Janáčkovou „minimal music“ a s tím nejprogresivnějším domácím dílem v Zichově nejvlastnějším oboru! Jestliže však zklamal právě tady, jak mu máme věřit, že nezkłame, když píše o divadle? Neplatí snad spíš o Zichovi, že *svou teorii uplatnil tak absolutisticky, že tím leckde znásilňuje vědeckou stránku díla?* Nepočíná si spíše jeho vlastní dílo tak, jako *kdyby neexistoval ohromný vývoj divadla od Stanislavského k Mejerholdovi a od Kvapila, Hilara či Závřela k Honzlovi, Frejkovi a E. F. Burianovi* — abychem zůstali jen u toho, co by progresivněji orientovaný spis vydaný v roce 1931 mohl a měl obsahovat. Což neplatí víc o Estetice než o Pastorkyni diagnóza o *směsi konzervativismu a revolucionářství*, a na Zicha místo na Janáčka (přestože o celé čtvrtstoletí staršího!) poněkud předčasný Zichův povzdech, *jak mnoho by se i tak dalo čekat, kdyby* takové dílo stálo aspoň na začátku autorova vývoje . . .

Pochybnosti, které může mít dnešní čtenář, nejsou tak docela nové. Už krátce po vyjití Estetiky vyslovil svoje výhrady Otokar Fischer, Zichův univerzitní kolega, rovněž *poeta doctus*, i umělec i vědec. Ve své jinak velmi kladné recenzi konstatoval mj., že Zichova kniha zcela pomíjí takové významné divadelní epochy jako byl *mimus* či *komedie dell'arte*. „Kdo se na otázku divadelní dívá z hlediska vývojového, uchová si rezervu k nejednomu vývodu, ježto Zichovi je myšlenková úplnost a systematicklost (jmenovitě v přehledu scénických kvalit kinetických) nad konkrétnost a složitost mimických rozborů; protichůdnost dvou metod budiž doložena i tím, že Zich výslovně dovolává se jen takových příkladů, jež mu jsou doklady dobrého nebo správného umění, kdežto historik by si všímal bedlivěji těch ukázek a přechodů, jež jsou mu zdánlivými výjimkami z předpokládaných pravidel. I při „monodramu“ i v leckterém jiném odstavci by tak došlo k úsudkům odchylným.“

Skutečně, k těmto odchylným úsudkům velice brzy došlo. Sotva půl roku po Zichově smrti (žel, Estetika dramatického umění stála na sa-

mém konci jeho vývoje!), objevilo se první číslo *Slova a slovesnosti*, listu Pražského lingvistického kroužku, k němuž Zich sám měl velice blízko. Ostatně v redakci kromě Viléma Mathesia, spolueditora edice *Výhledy*, v níž Zichova kniha vyšla, a kromě Bohuslava Havránka, Romana Jakobsona a Bohumila Trnky byl i Jan Mukařovský, Zichův nástupce na univerzitě a autor nejpodrobnější a nejpozitivnější recenze Zichovy knihy. A tak na stránkách *Slova a slovesnosti* začaly — počínaje čtvrtým ročníkem — vycházet studie zabývající se právě oněmi „přechody“, „výjimkami“ a „vývojovými hledisky“, které Zich ze svých úvah o dramatickém umění vyloučil. Když pak — na jiném místě — v roce 1944 u příležitosti desátého výročí Zichovy smrti představitel tehdy nejmladší divadelní generace, režisér a teoretik Antonín Dvořák hodnotil význam Zichovy knihy, mohl nejen konstatovat — shodně s Otokarem Fischerem, — že, konfrontovány s „postupy moderního českého divadla, (. . .) lidového divadla, (. . .) středověkého divadla apod., (. . .) Zichovy definice vždy nepřiléhají,“ ale mohl vyjmenovat i řadu prací Honzlových, Bogatyrevových (jejich autora Dvořák s ohledem na okupační cenzuru neuvádí jménem) a Veltruského, které už Zicha korigovaly a doplnily. „Všechny tyto práce, jež přistupují kriticky k Estetice dramatického umění, potvrzují vlastně význam Zichových soudů a názorů. Kritické oprávnění těchto prací je však odůvodněno vývojem divadla, neboť jakkoli je významná Zichova Estetika, tak nemůže být ‚věčná‘ (a vidíme, že již dnes v mnoha formulacích ztrácí platnost).“ Neboť — jak konstatuje Dvořák o něco výše, „Zichova Estetika dramatického umění je omezena materiálem, kterého použil autor ke svým definicím a rozborům.“ „Zichovy soudy jsou vesměs odvozeny z praxe realistického divadla.“ (*Divadlo XXX*, str. 70—73).

Dnes, pravda, lze mluvit o jisté zichovské renesanci, pochybnosti tím však nemizí. Naopak, u divadelní praktika jsou spíše posíleny, zjistí-li původní příčiny obnoveného zájmu o Zichovo dílo. Všechno vlastně začalo studiiemi z historie české estetiky, případně historicko-kritickými studiiemi z dějin české strukturální lingvistiky a uměnovědy. Neméně historicky je orientována i zatím první — a zřejmě nadlouho jediná — kniha o Zichovi — hudebním teoretiku, monografie Josefa Burjanka *Otokar Zich — Studie k vývoji českého muzikologického myšlení v první třetině našeho století* (Brno 1966), výmluvná obhajoba Zichových hudebněestetických a hudebněpsychologických koncepcí z pozic estetiky marxistické. Koneckonců historicky, i když sa-

možřejmě z potřeb současnosti, byly zaměřeny i obě dosud pořádané zichovské konference, z nichž jedna měla tento historický aspekt dokonce v názvu: *Vědecký odkaz Otakara Zicha*. Čtenář sice může znát i studii Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci s podtitulem Variace na téma Zichovy definice dramatického díla (*Otázky divadla a filmu I*, Brno 1970) nebo některou z dalších zichovských prací autora přítomné stati, pisatelovo nadšení nad jasnoživostí a kybernetickou moudrostí může však čtenářovu nedůvěru jenom posílit. Vždyť i veškerý zájem, který o Zicha dnes projevuje cizina, je motivován čistě historicky: polská badatelka Irena Slawińska spatřuje sice v Zichovi průkopnickou postavu a věnuje mu velkou část jedné kapitoly své knihy *Współczesna refleksja o teatrze* (Kraków 1979), ve Würzburgu vyšel r. 1977 dokonce reprint původního vydání Estetiky z roku 1931, po léta se připravuje vydání anglického překladu Samuela Kostomlatského, to vše však počítá spíše se zájmem historiků, případně specializovaných badatelů, než praktických divadelníků. A čistě symbolický je význam toho, že se Zichovo jméno, případně bibliografický údaj o jeho spisu tu a tam mihne v přehledových kapitolách zahraničních publikací, jejichž autoři mnohdy knihu nejenže nečetli, ale často ani nezahledli. Takže jaká historická hodnota? Ostatně: „Řeknu-li o díle, že má hodnotu *jen historickou*, znamená to nejen, že nemá teď uměleckou hodnotu, nýbrž že ji nemělo nikdy, ani když vzniklo,“ napsal kdysi sám Zich (Hodnocení estetické a umělecké, in: *Česká mysl XVI*, 1917, str. 129–165), a i když to v této vyhraněné podobě platí zřejmě jen o díle uměleckém, nebývá všechno to zdůrazňování historického významu jenom cenou útěchy udělovanou těm dílům, která pro přítomnost už všechnu hodnotu ztratila?

A přece, přes to všechno dílo působí . . . Jistě nikdo nebude Zichovi upírat význam historický, ten je nepopíratelný, v domácím i mezinárodním kontextu. Tvrdil-li Mukařovský v nekrologu (*Studie z poetiky*, Praha 1982, str. 284–289), že „mnohdy docházel Zich vlastní cestou k závěrům, ke kterým současně dospívala věda cizí,“ není to vlastně příliš velká chvála. Spíš se zdá — a současný zájem ciziny tomu nasvědčuje, že mnohdy dospíval Zich k závěrům, k nimž se jinde došlo teprve mnohem později. A vůbec: zdá se, že nám jeho Estetika má dodnes co říci. Že je to dílo dodnes nedocenené — a dodnes nepřečtené — u nás i v celosvětovém kontextu.

2

V čem je, při všech výhradách, jedinečná hodnota Zichova spisu? Nejstručněji řečeno v tom, že skutečně dává to, co slibuje svým názvem (který by ovšem měl znít *Teorie a estetika dramatického umění*). Řečeno poněkud obsírněji, jedinečnost Zichova díla je v tom, že je to dílo, které *je skutečně o dramatickém umění* (tj., méně přesně řečeno, *o divadle*), dále v tom, že je to *skutečná teorie*, konečně pak v tom, že je to *teorie koncipovaná z hlediska vnímatele a vnímání, tedy z hlediska diváka*, a vlastně i v tom — což je malý zázrak — že zde jsou *všechna tato tři hlediska dohromady*.

To všechno jsou vlastně velice jednoduché ctnosti, zároveň však ctnosti jednotlivě — a tím spíše ve svém úhrnu — neuvěřitelně vzácné. Zich rozhodně nebyl první, kdo prohlásil *divadlo* či — řečeno jeho termínem — *dramatické umění za umění samostatné, soběstačné a jediné*. Byl však asi první, kdo se nespokojil s proklamací této nezávislosti a kdo z ní vyvodil důsledky morální (je-li tu nové samostatné umění, jsem povinen pro ně jako estetik něco udělat), i logické. Jsme-li méně ochotní či schopni domýšlet do důsledků, zdá se nám Zichovo počínání až nesmyslně radikální, když jde do takových konců, jako je vyčlenění dramatického textu z literatury, dramatické hudby z hudebního umění a divadelní scény z umění výtvarného. Nechce se nám pochopit, proč hrát tuto podivnou hru a považovat ten heterogenní slepenec, kterému se říká divadlo, za jediné umění a ne za „spojená umění“, tím spíše že i Zich sám nakonec téhle hry nechá a připustí kompromisní formulaci o „spojených umělcích“. Nicméně důvod počátečního radikalismu je metodicky zcela jasný a je jen logickým důsledkem počátečního rozhodnutí o samostatnosti divadla. Přijmu-li toto rozhodnutí, musím akceptovat i jeho důsledky a považovat celé území divadla za svrchované teritorium výlučné platnosti zákonů divadelních (či řečeno se Zichem dramatických).

Zichovou druhou ctností je, že dělá *teorii*. Jak vzácná je to ctnost, poznáme, srovnáme-li Zichovu knihu s jinými pracemi podobného druhu. Většina z nich okamžitě uhne *od teorie k historii*, a činí tak s pocitem naprosté mravní převahy: jejich předmět — jako vše lidské — je v konečné instanci historický, ignorovat historičnost znamenalo by tedy ignorovat samu podstatu problému. To je úvaha logicky —

víc: filozoficky naprosto správná. Má však metodologický důsledek, který je pro teorii krajně nevýhodný. Jakmile totiž historii jako rámec připustím, už se jí nezbavím, a časová proměnná mi nesmírně zkomplikuje a znepřehlední všechny teoretické kalkulace. A začnu-li teoretické zkoumání historickými úvahami, budu pak dělat historii a k teorii se už nikdy nedostanu, nejvýš v jednom či dvou odstavcích teoretického exkursu. Jediné řešení je tedy osamostatnit takový exkurs a dělat teorii, přitom si však být vědom, že je to jen exkurs, jen momentální průřez zmrazeným tokem dějin, při vši relativitě takového průřezu a takového zmrazení. Samozřejmě historie divadla jako součásti lidské praxe nutně zahrnuje i historii teoretické reflexe této praxe a postupně tedy dojde i na teorii, vhodně zasazenou do historického kontextu. Jenže *historie teorie není teorie*, právě tak jako jí není *teorie teorie* (metateorie), *kritika teorie* či *metodologie teorie*, což vše je druhý způsob, jímž velká část tzv. teoretických spisů o divadle suplují teorii. Metateorie není teorie a vydává-li se za teorii, je to — mírně řečeno — matení pojmů, tvrdě řečeno podvodné prodávání tovaru pod nesprávnou vinětou. U nakládaných okurek by nám vadilo, kdybychom ve sklenici místo slíbeného obsahu našli pouze teoretický či kritický spis o okurkách, u teorií to však snášíme a vlastní teorii nereklamujeme, jednak proto, že o teorii příliš nestojíme, jednak také proto, že trocha teorie je obsažena i v metateorii, často dokonce ve formě stravitelnějšího výtažku, zatímco okurky bys v teorii okurek těžko hledal. To nahrazení teorie metateorií není vždycky myšleno jako podvod na spotřebiteli: podobně jako každá jiná produkce je i lidské uvažování (tj. produkování myšlenek) nutně provázáno uvažováním (a v tom smyslu je od něho neoddělitelné), na rozdíl od jiných produktů, které se od úvah nad svým produkováním snadno oddělí, samo uvažování jako finální produkt je od úvah, kterými je provázáno, jen velmi těžko oddělitelné a někdy se s nimi proplétá v jeden nedílný celek. — Buď jak buď, Zich je i zde ve své důslednosti a ve své logické i mravní čistotě až neuvěřitelně rigorózní, a všechny metateoretické úvahy ze své knihy předem vyloučí. Není tu ani obligátní přehled dosavadní literatury předmětu, ani historicko-kritický přehled vývoje názorů na divadlo. Zich ví, že to samo by vydalo na mnohasetstránkovou knihu, nepochybně vděčnou a zajímavou, a k vlastní teorii by se už nedostal. Začíná proto rovnou in medias res — a dělá teorii.

Zichova teorie je tedy skutečně teorie a ne historie či metateorie.

Neuhýbá ani v tom směru, že by byla teorií něčeho širšího — třeba umění vůbec — či něčeho užšího — třeba jen jistého druhu či slohu dramatického umění — než je to, co slíbila svým názvem. Zich sám ve své knize odmítá řešit v rámci estetiky dramatického umění problémy, které přísluší estetice vůbec, filozofii atp. Stejně stroze odmítá podobné úhybné manévry u druhých. V jedné ze svých recenzí neváhá tvrdit, že posuzovaná kniha „úplně ztroskotala ve svém vlastním přínosu“, což prý je „skoro obecná vada různých dějin umění“. A příčinu vidí v tom, že způsob, „jak se tyto speciální dějiny většinou tradují, *není práv specifické zvláštnosti jejich předmětu a materiálu*. (. . .) Jsou to vlastně kulturní dějiny, jež si vybraly určitý úsek kultury, ale zpracují jej obecně, jako kulturu, ne odborně, jako umění, dokonce to a to umění.“ Jestliže Zich, krátce než se pustil do psaní vlastní knihy, otiskl tuto recenzi (*Česká mysl* XXV, 1929, str. 36—39), můžeme se divit, že stejně přísný je i k vlastnímu spisu?

Konečně — a to je třetí Zichova ctnost — Zich koncipuje teorii z *hlediska vnímatele*, z *hlediska diváka*. Sám je sice tvůrce, ale „sebezapíravě“, jak říká o něm Mukařovský, se posadí do publika. Není to ani tak odříkání, askeze, je to především *logika a důslednost*. Píšu-li *historii* divadla, mohu vystačit — aspoň pro některé účely — s *hlediskem kauzálním*, tj. může mne zajímat jaké byly příčiny nějaké historické události divadelních dějin. Zkoumám-li však divadlo jako teoretik, musím nutně kombinovat *hledisko kauzální* s *hlediskem finálním*. Divadlo je výtvar lidí, má — obecně řečeno — charakter nástroje, tj. věci sloužící určitému účelu, a chci-li poznat nástroj, musím jej sledovat v procesu jeho fungování, tj. v procesu *účelného* využívání *kauzality* k dosažení určitých cílů. To právě dělá Zich, a proto jeho teorie divadla, jakožto teorie specifického užívání tohoto nástroje — počíná divákem, jeho smysly a jeho vědomím, tedy materiálem, na nějž má divadlo jako nástroj působit, a sledováním základních účinků, smyslových, myšlenkových, citových, jimiž divadlo na divákovo vědomí působí.

Vyznačují-li se tyto tři základní Zichovy ctnosti vzácností, tím vzácnější a nepravděpodobnější je jejich *společný výskyt*. Je tu ovšem činitel, který snižuje tuto nepravděpodobnost: všechny tři ctnosti spolu souvisí a *za jistých podmínek* jedna vyplývá z druhé. Za podmínek, že jsem logicky důsledný. Postavím-li se skutečně důsledně na stanovis-

ko divadelní, vyžadující, aby všechny analýzy a veškerá hodnocení dramatického díla se daly na základě živého provedení, nutně musím dojít k požadavku analýzy z hlediska vnímatele, a k požadavku přistupovat k divadlu teoreticky, nikoli jako historik. Zich sám o tom píše v rukopisu své brněnské přednášky: „Z našeho přesného vymezení materiálu plyne, (...) že (...) musíme brát v úvahu jen *dramatické umění naší doby*, neboť jen to známe tak, jak požadujeme, tj. prováděné. (...) Historické hledisko tedy pro naše úvahy nemá ceny, neboť nám jde o to odvodit zákony dramatického umění přítomnosti, zákony, jež by se mohly uplatnit v umělecké praxi nynějšíka (...). Tím méně můžeme si ovšem všimnout „prehistorických“ hypotéz o vzniku dramatického umění, o původní jednotě, o „praumění“ (...) atd.“ Podobně hledisko vnímatele implikuje automaticky „divadelní pojetí“: „Tento vjem je jednotný a není v něm nic, co by nám hlásalo, že se tu — a to postupně — spojilo několik umění. O tom snad víme, jak dílo vzniklo, ale to je vědění...“, píše Zich v téměř rukopise. Konečně hledisko vnímatele implikuje přístup teoretický, nikoli historický: ne nadarmo *theoria* a *theatron* jsou obě odvozena od téhož základu, slovesa *theomai*, dívám se. Naopak nedodržení jednoho hlediska vede nutně k nedodržení obou zbývajících: vycházím-li od původce namísto od vnímatele, dovede mne to nejdříve k „textovému“, pak i k „postupně syntetickému“ pojetí divadla, a když ne přímo k historii, tedy aspoň k „mikrohistorii“ postupného vzniku a děláni divadelního představení.

Vzájemná propojenost jednotlivých dílčích hledisek dává tušit, že zde máme co dělat se *skutečnou teorií* hodnou toho jména, teorií, na kterou můžeme klást měřítko *deduktivních teoretických soustav*. Na tom nic nemění fakt, že Zich sám považuje svůj přístup za přísně induktivní, a že je to postup, který — jak Zich neustále zdůrazňuje, vychází „zdola“, z materiálu, empirie, z praxe (byť především z praxe pozorného a citlivého divadelního návštěvníka). Vlastní konstrukce Zichova systému však postupuje deduktivně, „*more geometrico*“, přičemž Zichova *definice dramatického díla* funguje vlastně jako *soubor axiomů*. Ostatně — jak říká Zich sám — „v matematice např. se s definicí začne; ve vědách empirických je definice spíše koncem induktivního pochodu.“ (Základy vědy o umění, in: *Česká mysl* XXV, 1929, str. 36—39.)

Je ještě jeden rys, jímž se Zichova teorie silně blíží abstraktnímu deduktivnímu systému. Chceme-li vybudovat silnou, skutečnou teorii, musíme uspokojit *postulát adekvátnosti*, který žádá, „abychom predikáty obecných tvrzení vztahovali na celý okruh problémů, na něž mohou být vhodně uplatněny. Vztáhneme-li predikát mimo tento rozsah, stane se naše tvrzení nepravdivým, (...) uplatníme-li jej však příliš úzce, naše tvrzení neztratí sice ctnost pravdivosti, nebudou však dostatečně plnit svůj úkol vypovídat o všech objektech, o nichž by mohla právem vypovídat to, co nadmíru zdrženlivě vypovídati pouze o některých z nich.“ (Tadeusz Kotarbiński: *Praxeologie*. Praha 1970, str. 113—114). Známe to všichni, ta příliš opatrná tvrzení empirických věd, nebo zkrátka divadelní vědy, tvrzení o tom, že divadlo „*obyčejně*“ má tu a tu formu či vlastnost, nebo o tom, že „*větší část*“ děl těch a těch slohů postupuje tak a tak. Historickému popisu generalizace tohoto stupně stačí, silná teorie však potřebuje generalizace smělejší, při kterých se snažíme „nejen o to, abychom konstatovali, že daná vlastnost odpovídá takovému nebo onakému souhrnu předmětů, ale i o to, abychom uměli ukázat třídu, která obsahuje všechny prvky, mající tuto vlastnost. (...) Chceme mít obecná tvrzení, která jsou nejen pravdivá, ale také vyčerpávají příslušný okruh objektů; tuto vlastnost mají pouze obecná symetrická tvrzení.“ (To jest tvrzení typu: Všechna A jsou B a zároveň všechna B jsou A.) A právě z takových tvrzení buduje Zich základní lešení svého systému. Aby toho dosáhl, musí si ovšem vypomoci trikem a zřídít uprostřed divadelního umění (tj. souhrnu všech divadelních děl všech dob) vpodstatě umělou enklávu zcela abstraktního umění dramatického. Zichova teorie dokonale vystihuje vlastnosti všech děl patřících k této vyabstrahované enklávě — enklávě, která je definována právě platností všech zákonů, které Zich pro své dramatické umění postuluje. Zdá se vám to trochu nečistý trik, a definice kruhem? Možná — je to však trik, na jehož základě pracuje teoretická fyzika. A Otakar Zich uplatnil se zdarem přesně stejný trik ve své *teoretické dramaturgii*.

3

Pokusíme-li se však sledovat opravdu krok za krokem Zichův myšlenkový postup, zjistíme, že jeho kniha vlastně paralelně exponuje *teorie dvě*, první *speciálnější*, druhou *obecnější*, obě takřkajíc *ve stavu zrodu*. Ta první je názvem slíbená a skutečně tedy postupně vypra-

covávaná teorie či estetika dramatického umění. Ta druhá, obecnější, není, jak by se zdálo, Zichova obecná estetika (ta je zde ovšem také, ale jen jako němý předpoklad), ale spíše jiná teorie, svým charakterem přesahující rámec estetiky a obecné teorie umění. Zich si to ovšem nepřizná a téměř všechny digrese mimo území estetiky si zapoví. Svou širší teorii při tom rozvíjí vždycky jen *ad hoc*, pokud to rozvoj první teorie nezbytně vyžaduje. Mohl by — dokonce i měl — postupovat jinak: nejdříve rozpracovat a „zveřejnit“ svou druhou, obecnější teorii, teprve pak, vyzbrojen jejími pojmy přikročit k první. Zich dává přednost méně pedantskému postupu, který je pedagogicky rozhodně zajímavější, a výsledkem je vlastně onen nevšední způsob „expozice tématu“, který Zich-hudební teoretik tolik obdivoval na Smetanově Táboru, kde se „napřed exponuje jen jakési ‚jádro‘ (...) myšlenky, na které se pak ‚nabaluje‘ další a další pokračování,“ (srv. Jaroslav Zich: Poslední univerzitní přednáška Otakara Zicha, in: *Vědecký odkaz Otakara Zicha*, str. 72).

Už Jan Mukařovský ve své recenzi Zichovy knihy, po něm pak Jindřich Honzl a Antonín Dvořák, v polovici padesátých let pak Oleg Sus a další rozpoznali, že Otakar Zich chápe divadlo jako problém divadelního znaku, tedy jako problém sémiologický, sémantický či sémiotický. Rovněž dnes, je-li Zich ve světě připomínán, je to pro nepopíratelné prvenství v této tehdy nové, dnes až překotně rozbujelé disciplíně, *sémiotice divadla*, jednoho z mála vědeckých oborů, u něhož se v rubrice „místo narození“ zpravidla uvádí Československo.

Sémiotika je, populárně řečeno, teorie znaku, a nejnápadnějším vnějším znakem či příznakem sémiotických prací je obvykle to, že se v nich užívá termínu „znak“. Zich se tomuto termínu vždy vyhýbal, nejspíš pro dvojznačnost (*quod erat demonstrandum* pomocí slabomyšlné slovní hříčky v předchozí větě). Přesto byl jako sémiotik rozpoznán. Poněkud hlouběji nazíráno je sémiotika teorie reprezentace, a to je už prokazatelně případ Zicha. Zich tedy nemluví o *znaku* a *významu*, ani o *označujícím* a *označovaném*, ale o *představujícím* a *představovaném*. Tato terminologické dvojice užije sice ve své knize jen jednou, avšak na této pojmové dvojici staví a důsledně ji aplikuje v celé knize. Platí to hned o základní větě celého systému, o definici dramatického umění. Je to *čistě sémiotická definice*: dramatické dílo je definováno svým specifickým „představujícím“ (hra herců na scéně)

a svým (nespecifickým) „představovaným“ (vespolné jednání osob). Rovněž všechny další základní pojmy, jimiž Zich analyzuje dramatické dílo, jsou pojmy párové, přičemž jejich párovost je dána aplikací základní distinkce „představující / představované“. Zejména pronikavé je toto rozlišení u pojmové dvojice „herecká postava / dramatická osoba“. V této nepřehledné oblasti, kde tvůrce splývá se svým dílem a dílo — aspoň zdánlivě — s tím, co zobrazuje (či — poněkud sémiotičtěji vyjádřeno — původce se zprávou, znakem či „textem“, a zpráva, znak či „text“ s objektem, denotátem či designátem, k němuž odkazuje) je toto Zichovo rozlišení — nedovedu to říci jinak — skutečným triumfem přesného a jasného sémiotického rozlišování. Je to epochální sémiotický objev, který můžeme směle srovnat s jedním z největších objevů moderní logiky, s Carnapovým rozlišením „jazyka-objektu“ a „metajazyka“. V obou případech je to stejně účtyhodný výkon, protože i v metajazyce, kde slovo reprezentuje slovo, i v herectví, kde člověk pomocí sebe samého představuje člověka, je „představující“ a „představované“ příliš stejnorodé (str. 44). Vedle této „sémiotiky vnější“, založené na distinkci „představující / představované“, exponuje Zich paralelně i „sémiotiku vnitřní“, tj. sémiotiku z pozice vnímajícího subjektu, založenou na distinkci *významová představa technická / významová představa obrazová*. Obě tyto pojmové dvojice spolu korespondují: „představa technická“ je vlastně představa „představujícího“, tedy znaku jakožto znaku, „představa obrazová“ naproti tomu představa „představovaného“. Samy termíny „významová představa“ a „významová představa technická“ se ovšem v Zichově díle objevují už daleko dřív než až v *Estetice dramatického umění* (jedině termín „významová představa obrazová“ je nový), a tak chceme-li Zichovu „vnitřní sémiotiku“ chápat v poněkud širších souvislostech, nezbyvá než přikročit rámec tohoto Zichova „definitivního“ spisu a vrátit se až k samým počátkům jeho sémiotického, či lépe psychologického zkoumání.

Zapomeňme teď všechno, co bylo řečeno o pojmových dvojicích a sémiotice, vraťme se do doby hluboce předsémiotické (v Zichově díle i vůbec) a začněme svoji analýzu „významové představy“ pikantním dokladem „spekulativního důmyslu jazyka“ mapujícího doménu smyslového poznání.

Oč jde? Hegel určitě nebyl první, kdo si povšiml, že slovo „mysl“

je vlastně dvojnásobné, zároveň však že dvojnásobnost slova „mysl“ má — v oblasti smyslového poznání — hlubší smysl. Byl však asi první, kdo v tomto nepatrném detailu postřehl zrcadlový střípek teorie. Smysly jsou brána, jimiž do nás vstupuje svět; smysl je však i to, díky čemu to, co těmito branami do nás vstupuje, „dává smysl“. Řečeno s Hegelem: smysl na jedné straně „označuje orgány bezprostředního pojmání, na druhé straně nazýváme smyslem význam, myšlenku, všeobecnou stránku věci. (. . .) Smysluplné nazírání není snad takové, které *odlučuje* obě stránky, nýbrž takové (. . .), že v bezprostředním názoru zachycuje zároveň podstatu a pojem. Poněvadž však právě tato určení obsahuje v sobě v jednotě dosud nerozloučené, neuvědomuje si pojem jako takový, nýbrž zastavuje se u tušení pojmu.“ (*Estetika* I, Praha 1966, str. 135.)

A toto *tušení pojmu* je přesně to, čemu se v Zichově teorii říká významová představa. Sám termín „významová představa“ je vlastně nahodilý, Zich si jej samozřejmě nevypůjčil u Hegela, ba ani nemohl (Hegel jej nemá), a kdyby i mohl, od tohoto spekulativního estetika by jej určitě nebral, našel jej však u Johannese Volkelta (*System der Aesthetik*, I, München 1905). Kdyby byl hledal jinde, mohl si místo „významové představy“ stejně dobře vypůjčit „předpojmový soud“ či „vjemový soud“ (klasifikační, thetický), „pojmovou složku (či pojmovou nadstavbu) vjemu“, „interpretační složku vjemu“, „interpretant“, „etiketu“, případně — o něco později — „druhosignální orientační reflex“ a všechny tyto termíny by označovaly zhruba též komplexní jev, *mentální odezvu na vjem*, díky níž *víme, co to, co vnímáme, vlastně je*. Zich, orientovaný psychologicky, dal přednost „významové představě“, a vzal ji tak, jak ji našel u Volkelta, i s jeho dělením (významové představy věcné, látkové, technické), jen ji nepatrně přizpůsobil svému účelu a velice úspěšně s ní pracoval v interpretační části svého experimentálního výzkumu estetického vnímání hudby. Pojem *obrazové představy* u Volkelta nebyl, a tak všechno to, co Zich později v *Estetice* dramatického umění nazval „obrazovou schopností hudby“, zůstalo v *Estetickém* vnímání hudby zcela *mimo* rozsah pojmu významové představy, zahrnuto do „asociativního faktoru“. *Sémiotický* problém *hudební reprezentace* (zobrazování skutečnosti hudbou) se tam řešil ještě *nesémiotickými prostředky* a popisoval v *předsémiotických* termínech asociativní psychologie.

To bylo v roce 1910. Pak termín „významová představa“ na dvacet let zmizel ze Zichova slovníku: Zich se sice velice často vracel k otázkám hudební reprezentace i hudebního vnímání, vždycky se však — aspoň ve svých tištěných pracích — obešel bez tohoto termínu. V knize *Symfonické básně Smetanovy* (Praha 1924), která je vlastně konkrétní aplikací teorie z *Estetického* vnímání hudby, mluví sice o představách hudebních a představách mimohudebních, ne však o „představách významových“. V některých dalších pracích se několikrát pohyboval na území sémiotiky. Dvakrát se sem dostal při řešení otázky umělecké iluze (*Estetická příprava mysli a O výtvarné stylizaci*, obě studie jsou z roku 1921), termínu „významová představa“ však *ani jednou nepoužil*. České názvy barev (1919) řešily klasický problém sémiotiky, problém verbálního členění barevného kontinua (opět s předstihem!). Zich zde spojil svoji kvalifikaci fyzika, psychologa vnímání a badatele v oblasti sémantiky jazyka, žádnou „významovou představu“ na to však nepotřeboval: její funkci daleko lépe zastalo „jazykové pojmenování“. Dokonce ani rukopisná studie *Principy teoretické dramaturgie* — ač vlastně předobraz budoucí Zichovy definitivní knihy — s „významovou představou“ nepracovala. Teprve *Estetika dramatického umění* znamená návrat „významové představy“ po dvacetileté absenci, ovšem „významové představy“ nikoliv Volkeltovy, ale Zichovy. V *Estetickém* vnímání hudby pracoval Zich ještě s Volkeltovým pojmem a Volkeltovou teorií významové představy, teď nám předkládá svůj vlastní pojem a svou vlastní teorii, která je na rozdíl od Volkeltovy sémiotická. Z významové představy je prostě onen párový pojem korespondující s „vnější dvojicí“, tak jak o tom byla řeč výše.

Zich tedy pracuje ve své knize s dvěma originálními pojmovými dvojicemi, oběma bytostně sémiotickými, jednou „objektivní“ či „vnější“, druhou „subjektivní“ či „vnitřní“. Objektivní dvojicí analyzuje strukturu dramatického díla, subjektivní dvojicí proces vnímání (recepce) díla. Je tu tedy perfektní dělba práce: každá dvojice operuje v oblasti, která je plně v její kompetenci. Dvojí přístup umožňuje zároveň obratně lavírovat a vyhnout se úskalí, na němž by čistě objektivně koncipovaná sémiotika snadno havarovala nebo aspoň ztratila spoustu času, totiž problému fiktivních jsoucen při čistě objektivně pojaté dramatické osobě, dramatickém ději atp. Existuje ovšem citlivá hraniční oblast, v níž se objektivní převrací v subjektivní a subjek-

tivní snadno přechází v objektivní, oblast herecké práce. Při popisu této oblasti to ve spolupráci obou pojmových dvojic poněkud zaskřípe. Na několika místech Zich nedokáže jasně rozlišit hereckou postavu jako objektivní fakt od technické představy „herecká postava“, a je z toho několik méně elegantních, matoucích míst v kapitole o herecké práci.

Přejděme však k další, už třetí vrstvě Zichových sémiotických objevů, vrstvě „předmětové“. Jestliže první dvě sémiotiky, „objektivní“ a „subjektivní“ potřeboval Zich na to, aby mohl popsat základní sémiotické fungování divadla, eventuálně hudby toto divadlo spolutvořící, zde potřebuje sémiotiku proto, aby mohl popsat předmět divadlem zobrazený, lidské jednání. Člověk je *animal symbolicum*, lidské jednání čili lidská interakce je z velké části symbolická, tj. znaková a komunikační, a tak divadlo, chce-li popsat svůj předmět, musí adekvátně — ne sice pomocí symetrických tvrzení, zato však pomocí (quasi) symetrických zobrazení hereckou hrou — popisovat i tuto interakci. Zkrátka a dobře, divadlo musí chtít nechť samo „provozovat sémiotiku“ (a skutečně ji, podobně jako pan Jordán prózu, aniž to tuší, odjakživa provozuje). A tak divadelní teorii, chce-li být práva svému předmětu, divadlu, a jeho tisícileté moudrosti, nezbyvá než jít pokorně v jeho stopách a jeho sémiotickou moudrost rekonstruovat. Zich to zkouší na vlastní pěst, a pouští se do výzkumů, které teprve daleko později budou moci být zařazeny do rubriky paralingvistiky, kinesiky a proxémiky; dělá to o to směleji, že jedině zde, v této „třetí vrstvě“ svých výzkumů nemá nejmenší zábrany pustit se zcela mimo hranice estetiky.

Konečně existuje i čtvrtá vrstva sémiotických výzkumů, vrstva nejvyšší, filozofická: sémiotika jakožto teorie technik nepřímého poznání, jakožto pomocná, „technologická“ věda noetická. Zich odmítá pracovat v těchto nadmořských výškách, tak jako se vůbec brání ryze sémiotickým exkurzům od samého počátku. (Na str. 42, sotva exponoval svou teorii dvojí představy, technické a obrazové, okamžitě prohlásí „to je výlučná vlastnost umění“, což je tvrzení neadekvátní, vynucené zřejmě křečovitou snahou nevybočit z rámce estetiky: zcela nepochybně to není výlučná vlastnost umění, ale vlastnost provázející „čtení“ všech systémů reprezentace.) A tak, zdá se, málem proti Zichově vůli proklouzne do jeho díla několik pasáží obecně noetických,

odhalujících sám fundament Zichovy sémiotiky. Zdrojem vši naší zkušenosti je podle Zicha jednak „přímý názor“, z něhož bereme zkušenost přímou, jednak znaky, samy o sobě rovněž názorné, skrze něž zejména a především skrze řeč —, získáváme zkušenost nepřímou, tj. zkušenost o tom, co našemu přímému názoru přístupno není. Atd., atd. Nezbyvá, než přiznat Mukařovskému výstižnost jeho charakteristiky: Zich byl empirik s filozofickým temperamentem, a to, „co napsal, byly zpravidla marginálie k tomu, co vskutku promyslel. Proto často s úžasem zjišťujeme, že jistá myšlenka, vyslovená kdesi jako nahodilá poznámka, se pojednou, v některé pozdější práci vrací jako důležitý člen důkazu atp. To je třeba chápat tak, že Zichovo přemýšlení bylo soustředné (. . .) Byl sám se sebou důsledný: vyvíjeje se doplňoval se, ale nebyl se sebou v rozporech.“ Jak vidět, princip „nabálování“, podle kterého Zich rozvíjí svoji dvojí teorii v *Estetice dramatického umění*, je možná platný pro celý mnohohlas jeho životního díla.

Jestliže Zich figuruje na prvním místě mezi sémiotiky divadla, je to nepochybně právem, bez ohledu na to, že se tam octl vlastně proti své vůli. To, že o sémiotických otázkách přemýšlel i v širším měřítku, než je oblast umění, je fakt, který je možno doložit např. pasážemi o roli symbolů a přímého názoru v oblasti fyziky ze studie K problému fyzikální kauzality (*Česká mysl* XXIX, 1933, str. 1—14). Zichova sémiotika, obsažená v jeho teorii divadla, je ovšem proto tak dobře utajená, že je okamžitě v momentu zrodu aplikována na divadlo. Víc: Je to sémiotika přímo koncipovaná k tomuto účelu a „střížená na divadlo“, tak jako Saussurova sémiologie (v čistě sémiologických pasážích sotva rozsáhlejší než příslušné exkursy Zichovy) je sémiotika střížená na jazyk a Peirceova sémiotika je vytvořená pro potřebu logiky. Kdyby nebylo sémiotiky, divadelní teorie by si ji musela vymyslet (skutečně: i Peirce i Gomperz demonstrují princip znaku na příkladu herce, zdaleka ovšem ne tak dobře jako Zich!), a protože skutečně nebylo, Zich ji vymyslel, z vnitřní nutnosti, neboť „nelze jinak“. Jeho sémiotika divadla je proto nesrovnatelně originálnější a daleko cennější než současné pokusy tzv. sémiotiků divadla mluvících sice stále o znaku, neschopných jej však rozpoznat v samém jádru divadla, v herecké postavě. Nechápejte co je sémiotika, jestliže ji nejsme schopni uvidět v Zichově knize. A nepochopili jsme Zichovu knihu, jestliže jsme ji nepřčetli jako sémiotiku.

Zichova složitá osobnost nezlákala dosud životopisce, který by chtěl být stejně práv Zichově teorii i Zichově umělecké praxi, vědecké i umělecké stránce jeho životního zápasu. Dosud jediná kniha o Zichovi, Burjankova monografie, se moudře omezila jen na Zicha muzikologa, a jestliže o Zichovi-skladateli existuje přece jen pár životopisných skic, Zich-teatrolog na svůj biografický nástin teprve čeká a bude možná čekat ještě dlouho. Vždyť Zichova Estetika dramatického umění, i když proklamuje teorii analytickou v opozici k teorii syntetické, je přece jen sama o sobě dílo syntetické a syntetizující, nejen jako syntéza celé Zichovy estetické učenosti, ale i jako suma vši jeho životní zkušenosti, vědecké i umělecké, teoretické i praktické. „Nejedlovsky“ koncipovaná monografie o Otakaru Zichovi by musela obsahovat kapitoly nejen s dějinami české hudby a dějinami české estetiky, ale i české univerzity, pražské a brněnské, českého časopisectví, zvláště hudebního, české folkloristiky, českých lidových kapel, české matematiky a fyziky, lingvistiky a sémiotiky i českého divadelního a hudebního spolkářského zákulisí. Je to spíše úkol pro panorámuující kameru televize či naučného filmu s interiéry Národního i Vinohradského divadla, než pro příliš tiché a studené médium učené monografie.

Vzdejme se předem ambicí v tomto směru a pokusme se jen předběžně naznačit, kudy asi vedla cesta (či cesty) k Estetice dramatického umění. Základní data: narozen 25. března 1879 v Městci Králové, zemřel 9. července 1934 v Ouběnicích. Otec, řídicí učitel — v rodině se učitelovalo po několik generací — zemřel, když bylo synovi pět let. Hudební vlivy byly v rodině po babičce z otcovy strany, z muzikantského rodu Drapáků, udržujícího tradice lidové hudby instrumentální. Od desíti let je Otakar Zich v Praze, od sedmnácti komponuje, 1897—1901 je posluchačem filozofické fakulty Karlovy univerzity, obor matematika-fyzika, od r. 1901 začíná učit jako suplent na reálném gymnáziu na Smíchově, disertace 1902 *O integrálech singulárních* pak jeho univerzitní studium uzavírá. Neustále se v něm projevuje dvojitý talent: matematický a muzikální. Na klavír se naučí — s pomocí sestry — vlastně sám, na další nástroje „jak pes plove“ (Zichův vlastní výraz!). Když pak má na vysoké škole kvarteto — sám v něm hraje na violoncello, zatímco syn Otakara Hostinského Bohuslav, budoucí ordinarius teoretické fyziky na brněnské přírodovědě, je u dru-

hých houslí —, hraje v něm „hudbu z dosažitelných not a všechnu hudbu, která ho poutala, z not, které pro kvarteto sám psal z jediného poslechu díla v koncertě“ (*České umění dramatické*, Praha 1941, článek Josefa Huttera). V podání tohoto tělesa uslyší Otakar Hostinský poprvé Smetanův II. kvartet . . . Neméně pronikavý je však Zichův talent matematický. Po mnoha desetiletích zjistí syn Otakara Zicha, univ. prof. RNDr. Otakar Zich, DrSc., sám matematik a logik, že jeho otec patřil na střední škole k nejméně úspěšným luštitelům matematických úloh uveřejňovaných pravidelně v *Časopise pro pěstování matematiky a fyziky*, že se však o tom nikdy ani nezmínil. (To mlčení je charakteristické, nejen proto, že ukazuje, jak málo myslel Otakar Zich na sebe, ale i jak málo myslel na minulost . . .) Disertační práci a doktorát z matematiky zvolil však už jedině proto, že to bylo nejjednodušší a nejsnazší. Jeho zájmy se totiž během studia — díky Otakaru Hostinskému — definitivně obrátily jinam, k hudbě a estetice, především hudební. A když začal suplovat na smíchovském gymnáziu — co jiného než matematiku a fyziku — měl nejvíc práce se školním orchestrem — řadu hráčů musel teprve učit hrát, prý také klarinet — pokud chtěl dovést ke zdárnému konci koncert, na jehož programu bylo mj. první „posmrtné“ nastudování Smetanovy pimprlové ouvertury Oldřich a Božena (jak vidět, samá smetanovská světová premiéra!). Svoji vlastní praxi orchestrálního hráče si předtím vysloužil — spolu s Otakarem Ostrčilím — v Akademickém orchestru, jako violoncellista, pod Karlem Weisem (po letech oceňoval jeho instruktivní „trefné poznámky“), ale také pod Ostrčilím a — Zdeňkem Nejedlým (Josef Plavec: *Otakar Zich*, Praha 1941), svými dvěma fakultními kolegy, z nichž první studoval filologii, druhý historii. Tak vzniklo přátelství a spojenectví (za Smetanu, za moderní hudbu) na celý život. Zvlášť pevné pouto spojovalo Zicha s Ostrčilím, přesně o měsíc starším jmenovcem, přítelem a osudovým blízcem i v té předčasné smrti . . . Na radu Otakara Hostinského, který v něm viděl svého pokračovatele v bádání o lidové písni, odešel Otakar Zich v roce 1903 učit na Chodsko, do Domažlic. Jeho aktivní muzicírování tím však neskončilo, spíš nově začalo. Za svého tříletého působení objevil zde pro sebe — a pro hudbu — zcela nový hudební svět, svět dudáckých kapel, naučil se s nimi hrát, prý dokonce i na dudy, a jezdil s nimi hrát k tanci po těch nejchudších vesnicích, kde si „panskou muziku“ nemohli dovolit. Výsledkem byly sice výtky nechápajících nadřízených, ale také dokonalé poznání české lidové hudby v její autentické podobě, zblízka, „z názoru“, víc: „zvenčí“ i „zevnitř“.

ovšem jistý rys impresionismu není vlastní každé skladbě. Hudební impresionismus je hudební vyjádření plus hudební vnímání hudebně vyjádřených nálad (dnes bychom řekli hudební komunikace nálad). Náladová moc hudby je nepopíratelná, impresionismus jako směr nedělá v tomto směru nic principiálně nového, jen komplikovanost moderní duše a komplikovanost hudebního výrazu je větší, a právě v tomto směru poslední skladby Bedřicha Smetany předešly dobu. Nejzajímavější na Zichově stati není však tento závěr, ale jeho popis fungování takové skladby. Především nutno rozlišovat nálady působené hudbou samou a nálady „působené vzpomínkou“: svazek skladby a jejího náladového působení není přímočaře kauzální, hudební vyjadřování, právě tak jako hudební vnímání, je práce intelektuální. A tak na stránkách *Lumíru* tiskne Zich tři doslova kybernetická schémata, z nichž první zobrazuje kódování a dekódování hudební nálady z hudby samé, druhé zobrazuje případ, kdy skladatel sdělí náladu dvěma paralelními kanály, hudebním a slovním (jedním slovem napsu, několika slovy programu, mnoha slovy plus příběhem celého autorského libreta), a konečně třetí kreslí případ, kdy *primus agens* celého procesu není skladatel, ale básník, přičemž jeho dílo sděluje nálady posluchači jednak přímo, jednak prostřednictvím hudby a nálad, které do ní zakódoval skladatel. (V druhém a třetím případě se nálady sdělované slovním a hudebním kanálem nemusí krýt.)

Zároveň s touto statí, založenou prý na introspekci, pracuje Zich na sérii psychologicko-estetických pokusů, jejichž účelem je zjistit co možná objektivními metodami podíl toho, co je v hudebním vnímání působeno hudbou samou, a co je — jak to v právě zmíněné stati populárně opsal — „působeno vzpomínkou“, tedy „asociativním faktorem“. Výsledky těchto pokusů známe v přetlumočené podobě z úvodních paragrafů kapitoly o dramatické hudbě v naší knize, v původní formě je můžeme číst v Estetickém vnímání hudby, rozsáhlé Zichově habilitační práci, publikované v roce 1910.

Estetické vnímání hudby má — nepočítám-li Johannese Volkelta a cizí vzory v psychologické či experimentální estetice — dva duchovní otce mezi Zichovými univerzitními učiteli: Hostinského a Františka Krejčího. Zich se snažil být oddaným žákem obou — a oddanost nebyla pro něho jen prázdnotou fráží z předválečného listáře. Za žáka Hostinského se považoval po celý život a sdílel s ním všechna výcho-

diska, i když šel samozřejmě vlastní cestou. Stejný vztah žáka k učiteli projevoval i vůči Františku Krejčímu v dobách dobrých i dobách zlých: jestliže jeho učitel neopustil prapor pozitivismu (včetně pozitivistické asociativní psychologie), neopustil jej ani Zich. Přitom pozitivismus neznamenal pro Zicha žádnou vypracovanou doktrínu, jako spíše jen nedůvěru k apriorním filozofickým systémům a optimisticou víru v pokrok pozitivních věd, ať už exaktních, které jsou filozofii nejbližší, jako matematika a fyzika, či empirických, z nichž důvěřoval především právě psychologii.

Rok 1910, rok Zichova debutu divadelního i univerzitního, je ovšem na samém počátku (19. 1.) poznamenán Hostinského smrtí, a je tedy rokem předání štafety oddanému žákovi, pro jehož celoživotní dílo byly, řečeno slovy Karla Svobody „podněty Hostinského určující“ (*Naše věda* XV, 1934, str. 230—231).

Estetické vnímání hudby, tato průkopnická studie v nejlepších tradicích české estetiky, měla však i svůj protějšek (či velice brzy jej dostala) v práci Viléma Mathesia O potenciálnosti jevů jazykových (*Věstník Královské české společnosti nauk, třída filosoficko-historická*, 1911), práci neméně odvážné a neméně v nejlepší tradici českého myšlení o jazyce, práci, která měla se Zichovou studií řadu společných rysů především díky svému synchronnímu, do historie neodbihajícímu přístupu. Estetické vnímání mělo ovšem i svého nepřímého kritika, a to v Zdeňku Nejedlém. Aniž by Zichovu práci jmenoval, podrobil její východiska, psychologická i experimentální, velmi zásadní kritice ve své stati *Krise estetiky* (*Česká kultura* I, 1913).

Do prvního ročníku obnoveného časopisu *Smetana*, jehož redaktorem byl Artuš Rektorys, duší však Nejedlý, přispěl Zich nejrozsáhlejší prací celého svazku a svou nejpracovanější analýzou jednoho díla vůbec, studii Smetanova Hubička — hudebněestetický rozbor. V téže době začal skicovat svoji novou operu, celovečerní, podle dramatu Jaroslava Hilberta *Vina*. Zároveň v letním semestru 1911 zahájil přednášky na filozofické fakultě Karlovy univerzity a téměř současně s tím vším začal psát pravidelné recenze zahraniční estetické literatury do *České myslí* a pravidelné referáty koncertní a operní do *Šimáčkova Zvonu* a *Vlčkovy Osvěty*.

Čteme-li Zichovy práce z této doby, zjišťujeme, že se tu setkáváme

s těmi vyhraněnými názory a hledisky, které známe z jejich definitivních formulací v *Estetice dramatického umění*. V letech těsně předcházejících vypuknutí první světové války je Zichův estetický názor v podstatě hotov. Rovněž témata jeho univerzitních čtení (srv. jejich přehled v Burjankově monografii, str. 135—137) se budou k některým základním okruhům periodicky vracet: to neznamená, že estetik Zich a teoretik Zich se bude stále jen opakovat, ale spíš, že se bude znovu a znovu pokoušet vyjádřit to, co by chtěl, co by měl, co musí povědět. — Zároveň se budou ovšem hlásit témata nová: v koncertní síni to bude zejména dílo Mahlerovo, s nímž se Zich jako kritik bytostně ztotožní; z domácích skladatelů najde cestu zejména k Sukovi. Stálící první velikosti, v koncertním sále i na jevišti, zůstane ovšem Ostrčil. Když těsně před válkou vypuknou spory „smetanovců“ a „dvořákovců“, Zich rozhodně nemíni přilévat olej do ohně, zároveň se však nechce skrývat se svým přesvědčením. Jeho studie Dvořákovův význam umělecký v *Hudebním sborníku* I (1913), redigovaném Nejedlým, připadá po letech sice polemicky upřílišněná, přece však sympatická „svou snahou proniknout k podstatě věci a mužnou neohrožeností, jež dovedla nedbat nepřiznivých důsledků.“ (Gracian Černušák v nekrologu, *Lidové Noviny* 10. 7. 1934.)

Je tu ostatně ještě jedna láska, které je Zich neustále věrný, ba, pokud je to myslitelné, čím dál tím věrnější: Jan Neruda. Zich se vrací k Nerudovi jako skladatel stále častěji a zhudebňuje celé nerudovské cykly. Ve sbírce žertovných epitafů J. L. Budína *Muzikantské dušičky* ho Budín s Dr. Desideriem vykreslí jako dušičku obtěžkanou partiturami, vítanou v nebi poněkud rozpačtým Nerudou.

Ještě před válkou ustane s pravidelnými recenzemi Dessoirova *Časopisu pro estetiku a všeobecnou vědu o umění*, na konci války přestane s operními a koncertními referáty a soustředí se na problémové studie. V *České mysli* 1916—1917 uveřejní studii z oblasti filozofie umění Hodnocení estetické a umělecké, v *Časopisu pro moderní filologii* průkopnickou práci O typech básnických (1918), ve *Zprávách Volných směrů České názvy barev* (1919), a v prvním — a posledním ročníku časopisu *Živé slovo* statisticky podloženou studii O rytmu české prózy (1920). Zde všude je bez předchůdců, zde všude je výsledkem práce „významu základního“, abychom citovali to, co o poslední z nich řekl Mathesius (*Čeština a jazyková kultura*, 1945).

Celá tato série promyšleně cílených sond vyvrcholí třemi studii publikovanými v r. 1921. Úkoly české estetiky navrhuji program činnosti této disciplíny v samostatném státě, program, který Zich vztahuje s plnou odpovědností především na sebe. Výzkum „estetického vnímání“ (Zich není spokojen s tímto termínem, ale nemá lepší, a tak se ho přidrzuje pro jeho „dostředivost“) je tu na prvním místě. Estetická příprava myslí, studie publikovaná v témž ročníku *České mysli* (XVII), už tento úkol plní: „čtení not podle klíčů“ je zde prototypem uměleckého vnímání, kdy jeden a týž znak dostává různý význam různým předznamenáním či různým kontextem. Jedním z těchto kontextů je kontext hry, a divadelní iluze, vehrání se, je naše psychická reakce na tento kontext: Zich se zde, aniž to tuší, pohybuje už zcela na území, které bychom dnes označili jako území sémiotiky. Konečně studie O výtvarné stylizaci (*Drobná umění* II) přináší vlastně speciální aplikaci předchozích úvah, tentokrát na umění výtvarné a roli iluze v něm.

Pokud jde o skladatele Zicha, teď už dramatika a divadelníka, pokračuje především kompoziční prací na druhé opeře *Vina*. V roce 1914 k tomu přibude zkušenost z překládání *Únosu ze serailu*. Teprve v březnu 1915 je dokončena partitura *Viny* a opera nabídnuta Národnímu divadlu, Kovařovic ji však vzápětí odmítne a partituru vrátí. *Vina*, opera o duševním traumatu, stane se traumatizujícím zážitkem svého autora. K premiéře dojde teprve po sedmi letech, když se novým šéfem opery Národního divadla stane Ostrčil a když se celou vahou své osobnosti a se vším rizikem své pozice, takřka proti všem postaví za dílo: čeká se prohra a pád Ostrčilův, v záloze byl prý už Oskar Nedbal. Dík skvělému nastudování s Gabrielou Horvátovou v hlavní roli premiéra (14. 3. 1922) dopadne sice vysoce úspěšně, je to však pro Zicha Pyrrhovo vítězství: odpůrci Zichovi neodpustí porážku, právě tak jako neprominou negativní soudy z dob, kdy psal kritiky a analyzoval Dvořáka. Očadlík ještě v nekrologu (*Klíč* IV, 1934) připomíná „podlý a vzteklý (nemluvíme o jeho hlouposti) článek Šilhanův (. . .) v *Národních listech*.“ Jisté je, že po tolika letech odkladu nemělo dílo, víc než jiná poplatné své době, už potřebnou dobovou atmosféru, a tak Státní cena byla jen malou náplastí na Zichovy šrámy.

Snad v té době se počíná — možná však, že se už jen prohlubuje —

Zichova izolace, o které mluví všichni jeho hudební životopisci. Možná, že Zich sám si při tom nebyl vědom změněných časů a všechno připisoval jen na vrub vrtkavé módy. Tak aspoň se to jeví, chápeme-li jeho další operu, jednoaktovku *Preciézky*, v přímé souvislosti s těmito zkušenostmi. Věnování díla prof. dr. Františku Krejčímu to aspoň naznačuje. Je to víc než jen projev vděčnosti a věrnosti učiteli, od něhož se v jeho vlastním oboru mladá generace odvrátila, který se však jako poslanec dovedl zastat Národního divadla, když v debatě o rozpočtu se v parlamentě argumentovalo „nesmyslností“ moderních výprav! Bud' jak bud', *Preciézky* se považují za hudebně nejvtipnější operu Zichovu: podle Černušáka se Zichovi podařilo vytvořit „nový typ české komické opery, znamenitě parodující salónní styl“ a zároveň prokázat „osobitou schopnost a volnost formálního vedení i výrazu“. Premiéra *Preciézek* byla 21. května 1926, o rok později byla dílu udělena státní cena. Aní to se neobešlo bez hořkosti, když „došlo k urážce Zichova díla tím (. . .), že jeden skladatel odmítl Státní cenu a motivoval svůj čin poukazem na to, že ceny se dostalo i Zichovi!“

Jestliže se dá mluvit o Zichově odcizení se skladatelskému světu, je možno na druhé straně pozorovat postupné sblížení Zicha s onou skupinou badatelů, kteří tvořili Pražský lingvistický kroužek. Nepochybně v tomto procesu hrál důležitou roli Zichův spolupracovník, žák a později nástupce Jan Mukařovský, určitě také Otakar Fischer a Vilém Mathesius, Zichovi univerzitní kolegové. Především to však byla zásluha Zichových dalších objevitelských prací z oblasti Kroužku blízké, tj. prací z oboru estetiky verše (Předrážka v českých verších, in: *Časopis pro moderní filologii* XIV, 1928) a teorie básnické řeči (Básnická řeč, in: *Sborník ku poctě Františka Krejčího*, 1929).

Smetanovské výročí 1924 pozdravil Zich celou sérií smetanovských článků v *Přítomnosti*, edicemi Smetanova Rybáře a Pražského karnevalu a knihou *Symfonické básně Smetanovy*. Hlavním tématem bezmála celého desetiletí se však pro něho stalo divadlo. Počínaje brněnskou přednáškou, jejíž druhá část vyšla tiskem, začal publikovat postupně dílčí studie o nejrůznějších aspektech tématu, od loutkového divadla až po dramatické možnosti opery. Až konečně — možná že v tom hrála roli iniciativa Viléma Mathesia jakožto spoluredaktora melantrišské edice *Výhledy* — se dal do psaní systematického díla o dramatickém umění.

A tak asi celá ta pověstná „splendid isolation“, Zichovi tolikrát vážně i položertem vyčítaná ze skladatelských kruhů, měla velice prostý důvod: potřebu uzavřít se, má-li vzniknout dílo, které vyžaduje maximální soustředění, potřebu samoty, která tu je i tehdy, vzniká-li dílo o tom nejdružnějším ze všech umění. Řekli jsme už, že Zichovy názory na dramatické dílo byly — aspoň ve svých východiscích — hotovy už v době před válkou, od těch dob se pak už jen na přednáškách v konfrontaci s posluchači prohlubovaly. Teprve teď, ve vlastním aktu psaní, měl však Zich možnost svoje názory propojit, domyslit a docelit ve skutečný systém, teprve teď měl možnost systematickosti svého postupu plně kontrolovat. Teprve teď, nad specifickým materiálem dramatického umění, došlo k logicky důslednému spojení tří zásad, jimiž se vyznačovalo vlastně celé jeho dílo, a vznikl systém spojující hledisko divadelnosti, hledisko teoretické (synchronní) a hledisko vnímatele.

Zich nechtěl postupovat jako historik přenášející „nejnesmyslnější názory (. . .) z knih do knih (. . .). Hudební historie, živíc se obyčejně knihami místo skladbami, je v této věci velmi vytrvalá,“ napsal kdysi ve své knížce o Berliozově Smuteční mši, a o divadelní historii si nepochybně myslel totéž, tím spíš, že možnost „živit se“ artefakty minulosti je tu zhora vyloučena. Nechtěl psát knihu z knih, ale knihu z empirie, živé empirie. Jenže divadelní empirie, právě proto, že je živá — a právě tehdy, když je živá — neustále uniká. Otakar Zich tedy vyhlásil „redakční uzávěrku“ pro fakta, která byl ochoten pojmout do svého systému, uzavřel se do izolace a počal psát knihu z představ o divadle a ze vzpomínek. Jeho kniha je po této stránce vlastně stejná rešerše času kdysi přítomného jako slavné *Hledání Proustovo*, jediný rozdíl je v tom, že ten, kdo hledá, je v tomto případě matematik a fyzik a ne básník a romanopisec, takže to, co najde, nejsou subjektivní poetické memoáry, ale logicky uspořádaný deduktivní systém. To srovnání připadá asi poněkud násilné, je však možno jít ještě dál. Ve stejné době, kdy Zich koncipuje svou knihu, vznikají na opačných koncích světa divadelní vize Witkiewiczovy či Gertrudy Steinové, vize zcela utopické, naprosto negující soudobou divadelní praxi. Kupodivu Zichova kniha, i když s nimi zcela nesoouměřitelná co do postoje, žánru a stylu, je ze stejného rodu jako ony: je ve svém abstraktním přístupu právě tak utopická a právě tak vizionářská, přestože chce být až přízvěrně empirická a zcela v souladu s praxí své doby.

Zichova kniha je filozofií divadelního tvaru (nikoli divadelní formy: Zich neuvažuje v pojmech obsah — forma, ale spíš v pojmech látka — tvar) v onom smyslu, v jakém se mluví o filozofii jazyka. Nemá a nechce být filozofií velkých idejí, jako spíš drobných věcí, jejich děláním a fungováním. Přesto není pozitivistická, i když se sama za pozitivistickou považuje, i když ji za takovou prohlásil a jako takovou přivítal sám otec českého pozitivismu František Krejčí (*Česká mysl* XXIX, 1933, 119—123). Vůbec netrpí oněmi negativními symptomy pozitivismu, před kterými kdysi varoval Vilém Mathesius (*Kulturní aktivismus*, Praha 1925), vůbec se tu nedá ani v nejmenším diagnostikovat pozitivistická „bázeň před smělejší myšlenkou a nevyzkoušenější cestou, pozitivistické lpění na drobných faktech bez úsilí spojit je velkou koncepcí ve skutečně poznání.“

Zichovi se totiž podařilo — prostředky, s nimiž pracují deduktivní systémy — zastavit čas. Podařilo se mu — metodou synchronního řezu časovým tokem, již pracují lingvisté — oslovit okamžik ne snad faustovským „jsi tolik krásný, prodli jen“, ale spíš „jsi tak zajímavý, že tě nepropustím, dokud tě do hloubky neprozkoumám“. V životě vojevůdce prý rozhodují jeho nejslabší chvílky, v životě vědce naopak ty nejsilnější, a deduktivní metoda je způsob, jak takové chvílky najít a jak jich do dna využít.

Zichovo dílo je přitom vysoce osobní, individuální a originální. Má onu „osobnostní hodnotu“, již se vyznačují velká umělecká díla jako doklady silné umělecké osobnosti, bez ohledu na to, že je to dílo vědecké. Ostatně, jak říká Zich sám, „tvoření umělecké (. . .) stýká se více s tvořením vědeckým, než by se na první pohled zdálo. Jest zásadnější rozdíl pouze v povaze vyjadřovacích prostředků (. . .) než v povaze tvoření samého“. Je výrazem jedinečné vědecké individuality, na jejíž zápas s problémem — řečeno parafrází Mathesia — jest nám hleděti s úctou, podivem a napětím. Je originální ne snahou po odlišnosti za každou cenu, ale — řečeno opět s Mathesiem — svou určitostí myšlenkovou a mravní. Neboť původnost, originalita — citujeme zde znova Hegela, „je (. . .) identická s pravou objektivitou a stmeluje subjektivní a věcnou stránku zobrazení tím způsobem, že obě stránky již nepodržují nic vzájemně cizího.“ (Estetika I, 231).

Dokončení díla a jeho vydání vytrhlo, zdá se, Zicha z jeho izolace.

Udílí interviewy, vrací se k své bytostné družnosti, přednáší v Kroužku (17. 1. 1933, na téma *Tempo básnického jazyka*), překládá Mahlerovy písně, publikuje stať o fyzikální kauzalitě, intenzívně se zajímá o nové směry matematické, zejména o topologii, připravuje studii o tónovém prostoru jako topologickém prostoru, koncipuje velkou estetiku hudby, komponuje další písně a sbory k oslavě stého výročí Jana Nerudy, chystá se na další operu, tragickou, o Přemyslu Otakarovi II., přichází však náhlý konec, za slunečního jasu, na venkově, při chůzi po pěšině uprostřed polí, právě když v Praze oslavovali jeho skladbou výročí Jana Nerudy . . . Na pohřbu zpívá Gabriela Horvátová — árii z Viny — a mužský sbor Typografia, mluví rektor Karlovy univerzity, dále Otokar Fischer a Jan Mukařovský.

* *
*

Ve svých poznámkách a komentářích jsme se nesnažili popírat dobovou podmíněnost Zichových soudů ani zakrývat rozpory, kde jsme je našli. Dovolili jsme si opravovat Zicha, ale jen z jeho vlastního systému. Neslídili jsme nijak důkladně po vlivech a filiacích: Zichovo dílo je deduktivní systém (jen proto může být ještě moudřejší než jeho dobou podmíněný tvůrce), a v takových systémech vyplývají poznatky jeden z druhého a ne z odkazové literatury. „O eklektické filozofii (. . .) lze proto docela dobře mluvit, o eklektické matematice sotva,“ říká na toto téma Zich (Hodnocení estetické a umělecké, *Česká mysl* XVI, 1917). Spíše než přejímání od jiných sledovali jsme proto, co a jak přejímá Zich od sebe samého.

„Nelze se zavděčit všem, ale soudit má právo jen ten, kdo miluje. Člověk vidí správně věci a lidi jen, když miluje. . . . A milujeme jenom tam, kde se tajemně zrcadlíme . . .“ Což vše — s citátem z Otokara Březiny — jsou myšlenky J. B. Foerstra z úvodního příspěvku sborníčku na obranu Zichova přítele Otakara Ostrčila. Snad není příliš opovážlivé zaštitit jimi onu opovážlivost, již je celý tento komentář, ale koneckonců vlastně vůbec každá teorie, a tedy i sama Zichova kniha . . .

I. O.

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Aleš, Mikoláš 322
Aristofanes 322
Aristoteles 41
Auber, Daniel François Esprit 51, 230,
246, 259, 265, 268
Bab, Julius 333, 334, 368
Bacmeister, Ernst 334
Bach, Johann Sebastian 20
Barrault, Jean-Louis 343
Bateson, Gregory 355
Bathe, Johannes 334
Beavin, J. H. 355
Beckett, Samuel 339
Beethoven, Ludwig van 25, 96, 262, 264,
265, 269, 343
Berger, Augustin 343
Berlioz, Hector 20, 231, 397
Binet, Alfred 67, 333
Bizet, Georges 230, 255, 372
Böcklin, Arnold 31
Boettinger, Hugo (Dr. Desiderius) 394
Bogatyrev, Petr 346, 372, 375
Boieldieu, François Adrien 218, 227,
257
Bor, Jan 333
Brecht, Bertolt 338, 371
Bromberg-Bytkowski, Sigmund 124, 333
Březina, Otakar 399
Budín, J. L. (Jan Loewenbach) 394
Burian, Emil František 374
Burjanek, Josef 332, 334, 350, 353, 375,
388, 394
Bytkowski, viz Bromberg-Bytkowski
Calderón de la Barca 79, 324
Carnap, Rudolf 383
Cartwright, D. 357
Conrad, Waldemar 334, 347
Coquelin, Benoit Constant 68, 125
Corneille, Pierre 324
Craig, Edward Gordon 187
Čech, Svatopluk 391
Černušák, Gracian 394, 396
Debussy, Claude 391
Desiderius, Dr. (Hugo Boettinger) 394
Dessoir, Max 334, 347, 350, 394
Destinnová, Ema 287
Diderot, Denis 67, 333
Dilthey, Wilhelm 119
Dinger, Hugo 330, 333
Dohnányi, Ernő 343
Doležil, Hubert 340
Dubos, Jean Baptiste 42, 340
Dvořák, Antonín 394, 395
Dvořák, Antonín (režisér) 375, 382
Elster, Ernst 333
Engel, Johann Jakob 351
Fechner, Gustav Theodor 93, 350

- Fibich, Zdeněk 194, 218, 233, 264, 270
 Fischer, Otokar 334, 338, 340, 374, 375, 396, 399
 Flaubert, Gustave 121
 Fleming, Willi 334
 Foerster, Josef Bohuslav 230, 234, 251, 259, 266, 267, 399
 Frejka, Jiří 374
 Friedemannová, Káta 333
 Fuks, Georg 333
- Gluck, Christoph Willibald 208, 224, 229, 248, 251, 263, 265, 266, 267, 269
 Gobineau, Joseph Arthur, comte de 20
 Goethe, Johann Wolfgang von 20, 25, 30, 339
 Goffman, Erwing 370
 Gogol, Nikolaj Vasiljevič 97
 Goldoni, Carlo 79, 287, 311
 Gomperz, Heinrich 387
 Goodman, Nelson 338
 Görland, Albert 334
 Gottsched, Johann Christoph 346
 Gozzi, Carlo 357
 Gregori, Ferdinand 333
 Groos, Karl 350
 Guiraud, Ernest 372
- Hagemann, Karl 333
 Harary, Frank 357
 Hauptmann, Gerhart 124, 125, 291, 301
 Havránek, Bohuslav 375
 Haydn, Franz Joseph 20
 Hebbel, Christian Friedrich 204, 333, 334
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 383, 384, 398
 Heinrich, Heinz 334
 Herrfried, Erwin 334
 Herrmannová, Helen 334
- Herrmann, Max 333
 Hilar, Karel Hugo 359, 374
 Hilbert, Jaroslav 143, 151, 263, 393
 Hirt, Ernst 333, 358, 360
 Honzl, Jindřich 351, 372, 374, 375, 382
 Horvátová, Gabriela 395, 399
 Hostinský, Bohuslav 388
 Hostinský, Otakar 5, 7, 27, 28, 220, 241, 270, 339, 388, 389, 392, 393
 Hutter, Josef 389
- Charpentier, Gustave 268
- Ibsen, Henrik 86, 135, 136, 144, 146, 147, 161, 162, 164, 180, 292, 334
 Ingarden, Roman 345
- Jackson, D. D. 355
 Jakobson, Roman 352, 375
 James, William 98, 129, 350
 Janáček, Leoš 239, 256, 309, 367, 368, 369, 373, 374
 Jansen, Steen 358
 Joyce, James 365
 Jůzl, Miloš 328
- Kainz, Friedrich 334
 Kainz, Josef 333
 Karvaš, Peter 354
 Kesteren, Aloysius Van 348
 Klein, Robert 334
 Kleist, Heinrich von 334
 Kostomlatský, Samuel 376
 Kotarbiński, Tadeusz 381
 Kovařovic, Karel 395
 Kozák, Jan Blahoslav 331
 Krásnohorská, Eliška 96
 Kraus, Karl 339
 Kreis, Friedrich 334
 Krejčí, František 392, 393, 396, 398

- Kutscher, Artur 333
 Kvapil, Jaroslav 374
- Lamsar, Václav 357
 Lange, Konrad 97, 129, 281, 350
 Langer, František 72
 Legouvé, Gabriel-Marie-Jean Baptiste 67
 Lessing, Gotthold Ephraim 130, 354
 Loewe, Karl 25
 Loewenbach, Jan (J. L. Budín) 394
 Lohmayer, Walter 333
 Lope de Vega 79, 324
 Lortzing, Gustav Albert 252, 259
 Ludwig, Otto 67, 68, 333, 334, 346
 Luther, Bernhard 334
- Maeterlinck, Maurice 175, 289, 293, 323, 324
 Mahler, Gustav 40, 287, 394, 399
 Marceau, Marcel 343
 Marcus, Solomon 357
 Marlowe, Christopher 79
 Marschner, Heinrich 268
 Mathesius, Vilém 331, 375, 393, 394, 396, 398
 Mayer, K. M. 333
 Mejerchold, Vsevolod Emiljevič 359, 374
 Merk, Heinrich 334
 Meyer, Theodor A. 333, 334
 Mickiewicz, Adam 20, 338
 Mitterwurzer, Friedrich 124
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 30, 71, 79, 102, 154, 194, 195, 253, 301, 322
 Moreto, Agustín de 141
 Morris, Charles W. 335
 Mozart, Wolfgang Amadeus 48, 194, 242, 252, 253, 255, 256, 257, 259, 262, 268, 287, 373
- Mukařovský, Jan 360, 363, 375, 376, 379, 382, 387, 396, 399
 Müller-Freienfels, Richard 333, 334, 346
 Musil, Robert 365
 Musset, Alfred de 310
 Nedbal, Oskar 395
 Nejedlý, Zdeněk 343, 364, 373, 389, 391, 393, 394
 Neruda, Jan 390, 394, 399
 Nezval, Vítězslav 371
 Nietzsche, Friedrich 120
 Norman, R. Z. 357
 Novák, Bohumil 328, 332, 335, 348, 353
 Novák, Vítězslav 340
- Očadlík, Mirko 395
 Offenbach, Jacques 372
 O'Neill, Eugene 116
 Osolsobě, Ivo 353
 Ostrčil, Otakar 259, 389, 391, 394, 395, 399
- Pečman, Rudolf 330
 Peirce, Charles Sanders 366, 387
 Perger, Arnulf 333
 Petsch, Robert 334
 Pirandello, Luigi 97
 Piscator, Erwin 359
 Platón 73
 Plautus, Titus Maccius 96, 322
 Plavec, Josef 389
 Polti, Georges 357
 Posner, Roland 355
 Procházka, Miroslav 348, 372
 Propp, Vladimír Jakovlevič 357
 Proust, Marcel 397
 Purkyně, Jan Evangelista 224
- Racine, Jean 324

- Raszewski, Zbigniew 338
 Raynal, Paul 169
 Reinhardt, Max 359
 Rektorys, Artuš 393
 Revzin, Isaak O. 357
 Revzinová, Olga 357
 Rossini, Gioacchino 256, 307
 Rostand, Edmond 68, 125, 301
 Röttscher, Heinrich Theodor 333, 334
 Rydlová, Zdenka 343
- Sartre, Jean-Paul 341
 Saussure, Ferdinand de 387
 Scribe, Eugène 67, 143, 155
 Sedláček, Jiří 357
 Shakespeare, William 17, 30, 50, 52, 79,
 83, 84, 96, 97, 102, 136, 146, 147, 153,
 154, 201, 213, 279, 285, 287, 297, 300,
 334
 Shaw, George Bernard 82, 136, 180
 Sheridan, Richard Brinsley 84
 Scheinpflugová, Olga 119
 Schiller, Friedrich von 153, 207, 293
 Schmidová, Herta 348
 Schnabel, Heinz 334
 Scholz, Wilhelm von 67, 68, 334
 Schönberg, Arnold 270
 Schubert, Franz 25, 40, 228
 Schwaiger, Hanuš 282
 Schwantke, Christoph 334
 Sinko, Grzegorz 338
 Skwarczyńska, Stefania 348
 Slaviček, Antonín 43
 Stawińska, Irena 376
 Smetana, Bedřich 17, 48, 50, 96, 97, 201,
 218, 219, 223, 224, 225, 228, 229, 230,
 231, 233, 234, 236, 246, 251, 252, 254,
 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262,
 263, 265, 266, 268, 269, 270, 287, 292,
 304, 307, 308, 309, 332, 364, 365, 366,
 382, 385, 389, 390, 391, 392, 393, 396
 Sofoklés 144, 292
 Sommer, Kurt 334
 Souriau, Étienne 357
 Srna, Zdeněk 330, 333
 Stanislavskij, Konstantin
 Sergejevič 287, 374
 Steinová, Gertrude 397
 Sterne, Laurence 345
 Stiebitz, Ferdinand 363
 Strauss, Richard 48, 255, 292, 310
 Strindberg, August 279, 293
 Suk, Josef 394
 Sus, Oleg 382
 Svoboda, Karel 393
- Šilhan, Antonín 395
 Šimáček, Matěj Anastazia 393
- Taine, Hyppolite 281
 Tairov, Alexandr Jakovlevič 78, 128,
 333, 346, 347, 349, 359
 Trnka, Bohumil 375
- Vávra, Vlastimil 352
 Veltruský, Jiří 348, 375
 Verdi, Giuseppe 307
 Vlček, Václav 393
 Vojan, Eduard 287, 333
 Volkelt, Johannes 333, 384, 385
 Voskovec, Jiří 347
 Vrchlická, Eva 169
 Vrchlický, Jaroslav 155, 194
 Vydra, Václav 169
- Waetzold, Wilhelm 334
 Wagner, Richard 26, 27, 31, 207, 218,
 219, 223, 225, 229, 233, 235, 242, 245,
 247, 251, 254, 258, 260, 265, 266, 268,
 269, 293, 295, 296, 308, 311, 391

- Watson, Michael 363
 Watzlawick, Paul 355
 Weber, Carl Maria von 32, 230, 252,
 254, 257, 266, 269
 Weill, Kurt 371
 Weis, Karel 389
 Werich, Jan 347
 Wilde, Oscar 48
- Witkiewicz, Stanislaw Ignacy
 Wolf, Hugo 29
 Wütschke, Hans 334
- Zavřel, František 374
 Zich, Jaroslav 328, 366, 382
 Zich, Otakar 327—399
 Zich, Otakar ml. 328, 389

Předmluva	7
Úvod	9
POJEM DRAMATICKÉHO UMĚNÍ	11—56
I. Povaha dramatického díla	13—25
Do dramatického umění patří činohra i zpěvohra 13. <i>Povaha materiálu</i> : dramatické dílo je divadelní představení 13. <i>První</i> jeho znak: spřežení dvou různorodých složek, viditelné se slyšitelnou 15. Knižní drama a koncertní opera 15 Nepostačitelnost pouhého textu slovního i hudebního 16. Představení o témž textu jsou vlastně různá díla dramatická 17. <i>Druhý</i> znak: skutečné provedení jako nutná existenční podmínka 19. Příčiny „textového“ pojetí dramatických děl 19. <i>Text a dílo</i> : Podstata výkonného umění 20. Herectví není výkonným uměním 21. Problém fixace časových umění 24. Vztah mezi textem a hereckým výkonem je vztah umělecké korespondence 24.	
II. Teorie syntetická	26—34
Dramatické dílo jako spojení umění 26. Teorie Hostinského 27. Vznik dramatického díla: postupné spojení umělců 29. Některé složky dramatického díla připomínají určitá umění 29. Divadelní antinomje 30. Úskalí dramatické praxe 30. Divadelní kompromisy 32. Herecká složka je specificky dramatická 33.	
III. Teorie analytická	35—56
Dramatické umění je samostatné a jediné 35. <i>Psychologický rozbor</i> dramatického díla; princip estetické analýzy 35. Stálé	

složky; osoby dramatu a místo dramatu 36. Proměnlivá složka: děj dramatu 37. Definice „jednání“ a odtud plynoucí definice dramatického děje a dramatické osoby 38. Dramatické dílo je nutně dílo kolektivní 38. Obsahový a citový rozbor „dramatického“ dojmu; jeho motorická podstata 39. Populární význam slova „dramatický“ 39. Dramatické děje přirozené a umělé 41. Princip funkční libosti 42. *Dvojitá představa významová: technická a obrazová* 42. Dramatické umění je umění obrazové 43. Specifické zvláštnosti herectví 44. Pojem herecké „postavy“ a „spoluhry“ 45. Princip korespondence mezi představou technickou a obrazovou 46. Herectví je stálá a nutná složka dramatického umění 47. Definice herce 48. *Rozsah dramatického umění*. Odlišení oborů jemu blízkých: tanec 48. Umění artistů 49. Postulát totality hereckého výkonu: i řeč do něho patří 51. Pantomima 51. Také scénická prostora patří k hercům 52. Činohra jako pouhé dílo herecké 53. Výpravná hra a film 53. Zpěvohra a scénický melodram jako „zhudebněná“ díla herecká 53. *Definice dramatického díla* vůbec a činohry, zpěvohry, scénického melodramu zvlášť 54. Princip dramatickosti a princip stylizace 55.

PRINCIP DRAMATIČNOSTI 57—271

IV. Dramatický text. Tvorba dramatikova 59— 88

Význam termínu „poetický“ 59. Ideálnost děje, času, osob atd. v poezii proti jejich reálnosti v dramatech 62. „Divadelní“ čtení dramatu 65. *Tvorba dramatikova*. Na jejím počátku není slovo, nýbrž situace 66. Motorický podklad dramatikových koncepcí 68. Rozbor „předuševnění“ 69. Podmínky předuševnění dramatikova 70. Fixace dramatické tvorby textem 72. Přímé řeči 73. Úkol textu v genezi dramatického díla 74. Pouhé textové zkoumání a hodnocení dramatického díla je nepřipustné 76. Divadelní hry bez textu 78. *Dramatický úkol textu* 79. Text jako součást herecké postavy (role) 81. Řeč jako charakteristika dramatické osoby: sociální nářečí 82, psychologická nářečí 82, myšlenkový obsah 83. Text jako součást herecké spoluhry (dialog) 83. Text jako složka dramatického děje 84. Dynamický a statický účinek řeči v dramatech 85. Řeči teoretické, vyprávěcí, lyrické 86. Dramatická vazba 87. Stupeň dramatickosti textu 87.

V. Dramatická osoba. Tvorba hercova 89—131

Fikce „cizího herce“ k vyšetření čistě hereckých složek 89. *Dramatická osoba* jako soubor vjemů se stálým jádrem 91. Přímý a nepřímý (asociační) činitel dojmu 93. Dramatičnost díla pochází z činitele asociačního 93. Princip dramatické pravdivosti 94. *Rozbor asociačního činitele*: 1. Stálý soubor (oblek a tělesný zjev). Statická charakteristika dramatické osoby 95. Motiv záměny osob 96. 2. Proměnlivý soubor (mluva, chování a činy). *Vyjadřovací schopnosti mimiky* 97. Dramatická schopnost mimiky převyšuje lyrickou 100. Dynamická charakteristika dramatické osoby 101. Motiv přetvářky 102. Poměr mezi mimikou a řečí osoby 103. Dramatická osoba jako trojitá syntéza charakterizační 104. Princip kontinuity dramatické osoby 105. *Rozbor herecké postavy*; postava jako soubor vnitřně hmatových vjemů 106. Masky a kostýmy 107. Divadelní optika a akustika 108. Psychofyziologická korespondence 109. Postava jako útvar psychofyziologický 110. Primát souboru fyziologického 110. Stabílní složka postavy 112. Rozbor hereckého zaměření 113. *Psychologie herce*. 1. Herecké nadání: Schopnost přetělesnění a přeosobnění 114. Schopnost výrazu; herec a recitátor 115. Herec jako typ motorický 116. *Logika hereckého myšlení*: zákon koordinace impulsů, kontinuity postavy, exteriorizace impulsů 117. 2. Prameny herectví: zkušenost vnitřní 119., zkušenost vnější; napodobivé nadání 120. Automatizace hereckých motivů (herecká technika) 121. 3. Konkrétní tvorba hercova 123. Stadium přípravné 123. Koncepce postavy 124. Provedení postavy 125. Fixace postavy 127. Definitivní výkon 128. Imaginární stavy duševní 129. Typy herců 130. Roztřídění hereckých postav 130.

VI. Dramatický děj. První úkol režisérův 132—176

Spor o primát osoby či děje v dramatech 132. Rozbor lidského jednání 133. Jednání osobní 133. Kauzálně finální svazek osobního jednání 135. Jednání vzájemné 136. Shoda a spor 136. Pragmatický svazek vzájemného jednání 138. *Dramatická relace* 138. Typy dramatických relací 140. Časová proměnlivost dramatické relace 143. *Dramatická situace* a výjev 145. Rozbor dramatické situace: počet osob v ní 146. Nárysy dramatických

forem 146. Sbor 148. Monolog 148. Ansámbl 149. Váha osob v situaci 150. Dramatická polyfonie 151. Osobní sřetězení 154. Motiv skrytí 154. *Princip zveřejnění* 155. Účinek zveřejnění 157. *Děj dramatu*: jeho extenzita a kontinuita 160. Kombinace složek názorných s myšlenými; expozice 161. Idea dramatického děje 163. Konec děje. Úloha náhody v dramatu 164. *Úkol režisérův*: Koadaptace souhry 165. Syntéza hereckých postav a forma souhry 165. *První úkol režisérův*: *režisér-dirigent* 168. Jeho specifické nadání 169. *Dramatická forma*. Přísná vazba časová 170. Tranzitornost děje 171. Asymetrie děje 173. Princip gradace 174. Forma dynamická a agogická v činohře 174. Kombinace s formou ideovou 175.

VII: Divadelní scéna. Druhý úkol režisérův 177—215

Definice divadelní scény 177. Ohraničení scény 178. Struktura jejího prostoru 178. Rozsah „místa děje“ 179. Členění scény: scéna neutrální 181. Pevná výplň scény; *scénické předměty* vůbec 182. Od herce k scéně 182. Předměty funkční a charakterizační 184. Otázka pravosti jejich látky 185. Otázka jejich tělesnosti 186. Scénické kvality *kinetické* 188. Scénická situace 189. něho 186. Scénické kvality *kinetické* 188. Scénická situace 189. Scénické kvality poziční a motorické 190. Dramatizace kinetických kvalit scénických 191. Dramatická scéna jako silové pole psychické 192. *Přehled scénických kvalit kinetických*. A. Relace prvotní. 1. poziční 193. 2. motorické 195. B. Relace vzájemné. 1. poziční 198. 2. motorické 200. C. Ansámbl 204. Sbor 205. Scénické kvality *variabilní* 207. Scénické světlo 208. *Druhý úkol režisérův*: *režisér-scénik*. Scénická forma statická 209. Scénická forma kinetická 210. Požadavek obrazovosti scénické formy 211. Úhrnná forma dramatického díla a její členění 212. Poměr režiséra-scénika k autorovi 213. Zákon rampové tendence 214. Stupeň dramatickosti scény. Specifické nadání režiséra-scénika 214.

VIII. Dramatická hudba. Tvorba skladatelova 216—271

Obrazovost zpěvoherní hudby 216. I. *Obrazivé schopnosti hudby*. Zobrazování vnějších jevů (zvukomalba) 218. Zobrazování vnitřních jevů (dušermalba) 220. Citový (lyrický) účinek hudby 221. Snahový (dramatický) účinek hudby 223. Připodobení hu-

debního účinku citům a snahám lidským 223. Hudební charakteristika 226. Dramatizace hudby mimikou a řečí osob 226. II. *Vyjadřovací schopnosti hudby* 229. Hudební citace konvenční 229., autorizovaná 230. Příznačná reminiscence 232. Příznačný motiv 232. Variace příznačných motivů 234. Motivická práce 236. *Zpěv*. Poměr zpěvu k mluvě 237. Operní zpěv jako druh hlasového projevu osob 239. Princip deklamační 239. Národní ráz deklamačních melodií 241. *Mnohohlasost hudby* 241. Zpěv a orchestr 243. Mnohohlasý zpěv 245. *Tvorba dramatického skladatele*; nekomponuje text, nýbrž situaci 247. Anticipuje režiséra-dirigenta ve formě časové 248. Anticipuje herce v projevu hlasovém 249. Operní dirigent-režisér 250. Dvojitá invence hudebně dramatického tvoření 251. Hudebně dramatické koncepce 252. Dvojitá originalita dramatického skladatele 254. *Hudebně dramatické útvary*; stupeň dramatickosti hudby. Hudební postava, její zpěvní úděl 255. Její orchestrální hudba 256. Hudební spoluhra: Hudba situační 258. Hudební motivace 259. Hudebně dramatická syntéza 260. Hudební zveřejnění 262. Hercova hra podle hudby 264. Operní ansámbl a sbor 264. Scénické úkoly hudby 267. Mimoaktní úkoly hudby 268. Scénický melodram 270. Zvuk a hudba v činohře 270.

PRINCIP STYLIZACE 273—313

IX. Realismus a idealismus. Podstata divadelní iluze 275—296

Podmínka *podobnosti* pro obrazové dílo 275. Požadavek napodobení pro obrazovou tvorbu. Naturalismus 276. Realismus a stylizace 277. Idealismus 278. Princip uměleckého empirismu; relativní realismus 279. Subjektivní naturalismus čili iluzionismus 280. *Divadelní iluze* 281. Divadelní pojetí 283. Divadelní zaměření 283. Jeho psychologický rozbor 285. Dvojitá představa divadelní 286. Izolace dramatického díla 288. Oddělení jeviště od hlediště 289. *Zákony stylizace dramatického díla*: Zákon relativního realismu 290., princip stejnoměrné stylizace 290., princip ekonomie 292. Zákon subjektivního realismu 293., postulát vnitřní pravdivosti 295. Zkušenosti a vědomosti obecnstva 295.

X. Dramatické slohy	297—313
Pojem slohu v umění 297. Dramatické slohy <i>technické</i> 298. Přimát principu dramatičnosti před postulátem stylizace 299. <i>Přehled technických stylizací</i> . Stylizace řeči: postulát poetičnosti 300. Stylizace hercova 301. Stylizace režisérova 303. Postulát výtvarnosti pevné scény 305. Stylizace hudby; postulát hudebnosti 306. Dramatické slohy <i>psychologické</i> 309. Dramatické slohy <i>historicko-sociální</i> 311. Rozeklanost slohů individuálních 312. Závěr 312.	
LOUTKOVÉ DIVADLO	315
EDIČNÍ POZNÁMKA	327
POZNÁMKY A KOMENTÁŘE (Ivo Osolobě, Miroslav Procházka)	329
ZICHOVA FILOZOFIE DRAMATICKÉHO TVARU (Ivo Osolobě)	373
JMENNÝ REJSTRÍK	400
OBSAH	403

STUDII ZICHOVA FILOZOFIE DRAMATICKÉHO TVARU
NAPSAL PhDr. IVO OSOLSOBĚ
POZNÁMKY A KOMENTÁŘE PhDr. IVO OSOLSOBĚ, PhDr. MIROSLAV
PROCHÁZKA, CSc.
JMENNÝ REJSTŘÍK PhDr. MIROSLAV PROCHÁZKA, CSc.
TEXTOLOGICKÁ ÚPRAVA PhDr. ANTONÍN TEJNOR
PŘEBAL, VAZBA A GRAFICKÁ ÚPRAVA ALEŠ SVOBODA
VYDALO NAKLADATELSTVÍ PANORAMA V PRAZE V ROCE 1987
JAKO SVOU 4 443. PUBLIKACI
EDICE DRAMATICKÁ UMĚNÍ
ODPOVĚDNÁ REDAKTORKA MICHAELA HOLZNEROVÁ
VÝTVARNÝ REDAKTOR OLEG MAN
TECHNICKÁ REDAKTORKA JARMILA SOJKOVÁ
VYTISKLY TISKAŘSKÉ ZÁVODY, N. P., PRAHA
STRAN TEXTU 416
NÁKLAD 1 800 VÝTISKŮ, 2. VYDÁNÍ (V PANORAMĚ 1.)
AA 30,14 VA 30,84 403-22-856
09/20
11-034-87
CENA VÁZANÉHO VÝTISKU 54 Kčs

