

K OTÁZCE DRAMATICKÉHO PROSTORU A JEHO JEVIŠTNÍ KONKRETIZACE

Jestliže charakterizujeme drama jako zobrazení vzájemného jednání lidí, pak toto jednání nutně musí probíhat v určitém (byť pomyslném) čase a prostoru. Dramatická předloha, ať již v podobě konečného tvaru, nebo pouhého scénáře (jak tomu bylo např. u komedie dell'arte), zahrnuje formou dialogu jednání dramatických osob, přičemž způsob a průběh tohoto jednání, jakož i okolnosti, za kterých k němu dochází, mohou být rozličné.

V odborné literatuře bylo toho již s dostatek napsáno o vztahu mezi dramatickou předlohou a její jevištní konkretizací, mezi dramatickou postavou charakterizovanou autorovým textem a jevištní postavou, kterou na základě tohoto textu ztělesňuje tvořivým úsilím herec. Autorova předloha se tedy jeví jako variantní množina, v níž jsou potencionálně obsaženy všechny nejruznější konkretizace. Jestliže přistoupíme na tento výklad vztahu mezi dramatickou předlohou a její jevištní konkretizací, mezi dramatickou postavou a jevištní postavou, vyplývá z toho celá řada dalších důsledků.

Považujeme-li děj dramatu za možné bytí hmotného procesu, pak ke konkretizaci tohoto procesu musí dojít v jistém čase a prostoru, který je objektivně reálnou formou existence pohybující se hmoty. Je-li dramatická předloha možnou formou tohoto procesu, musí v ni být potenciálně obsažen i kvazičas a kvaziprostor.

Rada teoretiků činí rozdíl mezi dramatickou osobou a jevištní hereckou postavou, nikoliv však mezi dramatickým a jevištním prostorem a časem. Často se mluví o tom, že postava, např. Hamlet, je v textu fixována jako určitý literární typ, který lze konkretizovat řadou rozdílných jevištních postav. Pokusíme se ukázat, že obdobně lze několikerým způsobem konkretizovat dramatický kvaziprostor obsažený v textu.

Nejdříve si však povšimněme, jak problém dramatického prostoru chápe divadelně estetická literatura. Tak O. Zich mluví pouze o divadelní scéně (termínu dramatická scéna se vyhýbá, aby zabránil dvojsmyslu, neboť tímto termínem bývá rovněž označován dramatický výstup).¹ Tato *scéna je pro Zicha prostora, v níž herci hrají*. Zichova definice se tedy již vztahuje k jevištní konkretizaci, nikoli k dramatické předloze. Zich pak tuto definici zpřesňuje v duchu svého divadelního názoru: „Scéna je prostora

¹ Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*. Praha 1931, str. 226.

představující místo dramatického děje.“² Jak je vidět, Zich nerozlišuje mezi kvaziprostorem dramatu a jeho scénickou konkretizací.

V rozporu se zobrazovacími úkoly přisuzovanými dramatickému umění O. Zichem definuje J. Honzl scénu jako „místo dramatického děje tak uskutečněného, aby byl vnímatelný divákovi“.³ Také tato Honzlova definice se vztahuje již ke konkretizaci dramatického děje, nikoli ke kvaziprostoru potencionálně obsaženém v textu. Přesto však na jiném místě najdeme u Honzla definici, naznačující souvislost mezi prostorovou konkretizací předlohy a předlohou samou; když říká, že jeviště musí být „ztvárněním toho či jiného tématu dramatického v hmotě a prostoru“.⁴

Položme si nyní otázku, co rozumíme v dramatu (divadelní předloze) pod pojmem dramatický prostor. Řekli jsme již, že základem dramatu je vzájemné jednání lidí, které se uskutečňuje v oblasti slovní a gestické, přičemž jeho těžiště může střídavě přecházet ze slov na gesto nebo naopak. Případně se může v krajních případech soustředit jen na slovo nebo gesto (viz pantomima). V každém případě se však takovéto jednání dvou nebo více subjektů realizuje v určitém prostoru či místě, o němž můžeme být zpraveni autorem buď přímo prostřednictvím scénických poznámek (remark), nebo nepřímo z kontextu dialogu dramatických postav (jako je tomu např. ve hrách Shakespearových). V prvním případě autor více nebo méně podrobně popíše prostředí, ve kterém dramatická akce probíhá (např. přesný popis pokoje a jeho prostorových dispozic, včetně podrobností nábytku a rekvizit). Přičemž zejména dnešní jevištní konkretizace se často necítí být těmito autorskými poznámkami a představami vázána. Někdy může dokonce dojít v tomto směru k takové změně, jak později ještě ukážeme, která je zcela odlišná od původního autorského záměru.

V druhém případě pak dochází ke specifikaci dramatického prostoru toliko prostřednictvím deiksis obsažených v textu nebo jen fabule, jak jsme toho např. svědky ve hrách Shakespearových. Tak prostřednictvím narážek v dialozích závěrečného obrazu Shakespearova Kupce benátského je zobrazen prostor, v němž se tento obraz odehrává. Je to za jasné noci, kdy měsíc nacházející se nízko nad obzorem je v úplňku a nebe poseto hvězdami; v zahradě před Porciiným palácem, z jehož okna proniká světlo svíce („*Měsíc je v úplňku. V takovouto noc, kdy sladký vánek něžně líbal stromy a ony nevzdechly...*“ „...*Jak sladce měsíc na tom svahu spí!... Noc a teskné ticho jsou vzácné ozvučnice harmonií... hle, nebes krov jak hustě posázen je skvoucím zlatem!...*“ „Však slyším v zahradě mužské kroky“... „Však *pojďte dovnitř*, Jessiko, a hleďte si něco vymyslet, čím oslavíme jak slušno návrat velitelky domu.“ ...Porcie: „*To světlo tam je z mého domu, hle, jak daleko ta malá svíce září.*“).

Jindy je opět dán prostor děje prostřednictvím rozvíjení fabule. Značná část Shakespearovy komedie Jak se vám líbí se odehrává v Ardenském lese, kam se zčásti nuceně, zčásti dobrovolně odeberou jednotlivé skupinky hrdinů komedie. V jednotlivých výstupech však vždy jde o jinou část lesa. Rozhodující tu není změna scenérie, nýbrž simultánnost jednání hrdinů na různých místech tohoto lesa a jejich bloudění a setkávání. Po-

² Tamtéž, str. 227.

³ Jindřich Honzl, *Základy a praxe moderního divadla*. Praha 1963, str. 148.

⁴ Tamtéž, str. 158.

dobný motiv nacházíme i v jiných Shakespearových hrách. Připomeňme v tomto smyslu bloudění mladých milenců ve Snu noci svatojanské nebo osudy trosečníků v Bouři. Z kontextu dialogů a z rozvíjení fabule poznáváme, že děj se odehrává vždy na jiném místě.

Vedle dramatického prostoru, ve kterém se vlastní dramatická akce rozvíjí a který je při konkretizaci předlohy přímo zobrazen, existuje ještě druhý typ dramatického prostoru, jenž je pomyslný a k jehož bezprostřední konkretizaci zpravidla nedochází. V souvislosti s jevištní konkretizací se touto otázkou podrobně zabýval Ferdinand Stiebitz.⁵

F. Stiebitz má na mysli prodloužení jeviště mimo vnímatelnou hrací plochu, ať již prostřednictvím autorova slova, režijních prostředků nebo hry herců. „Představa pomyslného jeviště zvyšuje tedy především divadelní iluzi, způsobuje, že viděné skutečné jeviště pozbývá své omezenosti a izolovanosti, a že to, co se na něm koná, je uváděno v širší dějovou souvislost, že se dramatický děj zprádá z nitek, které se tkají mimo viděný prostor.“⁶ Stiebitz zde ukazuje, že toto pomyslné jeviště má své kořeny ve starověké řecké dramatické tvorbě, kde se setkáváme s řadou her využívajících tohoto principu. Připomíná v této souvislosti několik příkladů, mezi jiným scénu Kassandřiny věštby z Aischylova Agamemnona, kdy zajatá kněžka popisuje události odehrávající se uvnitř domu a tedy skryté divákovu zraku.

Práce s tímto iluzivním dramatickým prostorem nemusí ovšem sloužit jen k vyvolání scénické iluze. V Brechtově Matce Kuráži v 6. scéně dělá titulní hrdinka inventuru svého zboží právě ve chvíli, když se opodál koná pohřeb polního maršála Tillyho. Tento pohřeb probíhá mimo prostor jeviště. Matka Kuráž jej sleduje a komentuje; ve svém svérázném nekrologu provádí kritiku války. Sledování pomyslné akce neslouží tedy v této hře k zobrazení pomyslného pompézního pohřebního aktu, nýbrž poskytuje Kuráži příležitost k vyslovení stanoviska.

Dramatikové pracovali s dramatickým prostorem v různých dobách různým způsobem. F. Stiebitz v citované studii ukazuje na rozdílnou práci s dramatickým prostorem v antickém a středověkém dramatu a vyslovuje domněnku, že drama 19. století je kompromisem mezi jednomístným antickým dramatem a vícemístným, ba mnohamístným dramatem středověkým.

Položme si nyní otázku, co vedlo k formování těchto dvou odlišných typů dramatického prostoru. Je to vliv způsobu scénování, kdy antické drama se podřizovalo možností tehdejšího divadla hraného ve velkých amfiteátrových prostorách na jevišti s pevným a neměnným pozadím, jímž bylo průčelí divadelní budovy, zatímco členěné jeviště středověkého divadla umožňovalo volnou formu dramatu s proměnlivým jevištěm? Krátce řečeno: nabízí se otázka, jak tomu vlastně bylo, zda jednomístnost či vícemístnost dramatu ovlivnila dobová inscenační koncepce nebo naopak, zda na inscenační konvenci měla vliv dobová forma dramatu?

Rozhodně v tomto problému nehrála roli látka, ze které antické a středověké divadlo čerpalo. V obou případech totiž byly těmito zdroji mýty.

⁵ Ferdinand Stiebitz, *Pomyslné jeviště v antickém a moderním dramatu*. Věda a život r. III, 1937, str. 229.

⁶ Tamtéž, str. 230.

V prvním případě mýtus antický, v druhém křesťanský, tedy útvary povýšce epické. Zatímco středověké divadlo se formou mimické hypotézy, tj. ztvárněním jednotlivých epizodických příběhů tak, jak po sobě v bibli následovaly, přidržovalo epického charakteru předloh, došlo v antice k takovému dramatickému zpracování, které nešlo cestou mimické hypotézy, ale přikročilo k principu transpozice děje do jednoho prostoru.

Vytváření kvaziprostoru v dramatu je jedním ze základních tvárných postupů, souvisejícím s autorovým přístupem ke skutečnosti. I když v jednotlivých obdobích modality výrazových prostředků mají v různých uměních své specifické rysy, přece jen je spojuje něco společného, co souvisí s celkovým vývojem vztahu lidské představitivosti.⁷ Můžeme to ostatně pozorovat v rozdílném pojetí hrdiny: „Hrdina starověku ukazuje sebe ve světě jako bytost silnou, celistvou, vítěznou. Hrdina středověku se pohybuje v samých rozporech.“⁸

Můžeme mluvit o dvojitým stylovém úsilí, o nadčasovém ztvárnění a ztvárnění zrozeném z doby, které se pozorovateli hodnotícím na základě epických hledisek zdá tak charakteristické, že v něm přímo vidí styl. „Tak jako u gotického malířství budí u stacionární scény pozornost porušení dnes platného uspořádání prostoru a teprve později látková kompozice a pohybový princip,“ píše Arnulf Perger.⁹ Ukazuje, že výrazová forma dává sice zpodobení rozběh a sílu, ale že toto zpodobení se nemusí vázat na starou půdu, ze které vzklíčilo. Dokazuje to přízpusobení pohybového dramatu proměnlivé scéně.

V této různé koncepci zpodobení dramatického děje a tedy i dramatického kvaziprostoru hraje podle Pergera důležitou roli otázka i l u z e. Každý dramatik tvoří v podmínkách určité konvence, která je společná jemu i jeho obecenstvu. Tato konvence (domluva) nevyplývá toliko ze způsobu provedení na místě předvádění, ale je spoluurčována podmínkami, za nichž dochází k přístupu obecenstva.

Perger proto považuje za základní otázku, do jaké míry se obecenstvo ještě cítí účastníkem a kdy se již považuje za mimostojícího pozorovatele. První platí pro dramatické rozběhy všech dob (pro řecké drama z období zralosti méně než z doby jeho prvního stupně). Jistě však pro začátky středověkého církevního divadla, kde přecházela skutečnost v neskutečnost. Dekorativní objekty neměly ještě zcela podobu divadelních rekvizit, s oltářem, hrobem, domácím náčiním byly příliš spojeny představy skutečnosti, než aby tyto předměty mohly být okamžitě vtaženy do fiktivní hry. U Řeků vede antinomie obecenstva a účinkujících k počínajícímu rozdělení na dva světy, které pak dovršila renesance. V pašijových hrách došlo k objektivaci události prostřednictvím obsahových faktorů, zdůrazněním časového odstupu. V řeckém dramatu se v koncepci i ve ztělesnění uplatňoval princip reality. Člověk přicházel k člověku v určitém čase a prostoru. Celé učení o pravděpodobnosti děje bylo založeno na rozumu. Aby bylo možno učinit vzájemné působení lidí na sebe pravděpodobným, bylo třeba do něho přesně zakalkulovat čas a prostor.

⁷ Viz Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg 1929.

⁸ *Základy marxisticko-leninské estetiky*. Praha 1960, str. 261.

⁹ Arnulf Perger, *Die Handlungstransponierung als dramatisches Kunstprinzip*. Brünn–Prag–Leipzig–Wien 1932, str. 19.

Stylizované dějiště je založeno na odlišných předpokladech; vzniká z umění, které vychází z *jiného pojetí skutečnosti*. Znaky gotického malířství jsou velmi výrazné: míšení abstrakce s realistikou, nepřirozenost jednotlivého objektu posílená „prolamováním zdi“, disproporce objektů mezi sebou, dějiště není rozděleno podle přirozeného pohledu; tedy *nedostatek racionalismu pro prostor a čas*.

Povšimněme si nyní, jak se tyto různé způsoby pojmání prostoru uplatňovaly v dalším vývoji dramatické tvorby. Celý další vývoj dramatu můžeme označit jako jejich ustavičnou dialektickou antinomii. Nejsou to jen jednotlivé epochy, které se přikláněly k tomu či onomu způsobu využívání dramatického prostoru. Takovéto rozdíly můžeme najít přímo uvnitř těchto období v dílech jednotlivých dramatiků.

Zejména se sluší v této souvislosti připomenout podnětnou studii Jiřího Levého, který zkoumal rozdílné využívání dramatického prostoru a času v dílech Williama Shakespeara a Bena Jonsona a dospěl k závěru, že shakespeareovský divadelní typ vedením dějové linie a prací s dramatickým časem a prostorem směřuje po stránce technické k diskontinuitě a po stránce noetické k subjektivitě, zatímco jonsonovský typ směřuje ke kontinuitě a objektivitě a stává se předchůdcem klasicistického dramatu.¹⁰

Jak Levý správně postřehl, jde v tomto případě o dva rozdílné způsoby jevištního myšlení vyplývající z individuality obou autorů.

Jinak je tomu v období klasicismu, kdy požadavek jednoty místa, tj. dramatického prostoru, spolu s požadavkem jednoty času a děje se stává záležitostí nikoli autorovy tvůrčí individuality, nýbrž závazné estetické normy (která bývá uměleckou praxí zpravidla porušována).

S rozdílným využíváním prostoru a času se můžeme dokonce setkat v tvorbě jednoho a téhož dramatika. Stačí srovnat Goethova sevřeného Torquata Tassa s rozlehle komponovaným Faustem. Dokonce i u tak vyhraněného představitel epického divadla, jako byl Bertolt Brecht, nacházíme vedle děl, v nichž se často střídají různé dramatické prostory, hru Pušky paní Carrarové, odehrávající se v jednom místě.

Představa skutečnosti se neváže pouze na představu zážitku. Podle toho, zda se vcítujeme do rekonstruované nebo zažité skutečnosti, půjde o určitost prostorových a časových poměrů. Při zobrazení historické skutečnosti často nedbáme na přesný prostorový a časový plán. Dokonce i při přehlížení vlastního života se nám to zdá nepodstatné. Zážitek je zatlačen výmyslem a výkladem. A přece — i když při sledování vývoje určité osobnosti přeskakujeme prostor a čas, neváháme mluvit o skutečnosti, přičemž současně dochází k její stylizaci. Tyto dvě řady představ (prostorová a časová) se odrážejí v jevištním uchopení událostí. Iluze reality usiluje souzněním se získanými zkušenostmi vyvolat nový zážitek, stylizovaná scéna nad to přihlíží i k pojmově získanému pocitu skutečnosti, který sám nemůže hraničit se symbolikou. Stylizace není vždy v protikladu s iluzí reality, neboť ani ona nemůže postrádat jistou předmětnost. Proto lze v historickém vývoji pozorovat neustálé míšení obou principů. U středověké stacionární scény, založené na simultánnosti dramatických prostorů, pocítujeme tuto stylizaci mnohem silněji než u neutrální scény, kde ná-

¹⁰ Jiří Levý, *Divadelní prostor a čas v dramatech Williama Shakespeara a Bena Jonsona*. Ve sborníku Franku Wollmanovi k sedmdesátinám, Brno 1956, str. 648.

sledné střídání fiktivních prostorů posiluje představu přirozeného časového toku. Jen v ojedinělých případech si jednání osob nevyžaduje specifikovaný dramatický prostor. Ve většině případů specifikace dramatického prostoru posiluje účinnost tohoto jednání, a to i ve hrách převážně nedějových, zdůrazňujících izolovanost člověka v současném světě, jako je tomu např. ve hrách Samuela Becketta (strom u silnice v Čekání na Godota, popelnice v Konci hry, kupa písku na pláži v Šťastných dnech).

Dramatik může jít ve specifikaci dramatického prostoru tak daleko, že neudává jen charakteristické místní detaily, ale popíše tento prostor do té míry podrobně, že se zmiňuje i o předmětech, které nemají s vlastním jednáním osob nic společného a patří pouze k inventáři zobrazovaného prostředí.

Perger o tom píše: „Zobrazení člověka v jeho dekoračně viděném prostředí, na místě, které je pro něho charakteristické, je – pokud to lze na kukátkovém jevišti splnit – obnovením staré praxe využití rekvizit, pouze vypočítané pro jiný pohled a pro rozšířenou předmětnost. Šlo-li dříve o jednotlivé rekvizity, které byly někdy užívány symbolicky, jde nyní stále více o celé jejich množství, umožňující speciální pohled.“¹¹ Tento způsob konkretizace dramatického prostoru se stal vymožeností a charakteristickým rysem realismu a naturalismu. Podobně jako při konkretizaci dramatických osob pomáhá tento tvárný postup i v případě dramatického prostoru dosáhnout jedinečnosti příběhu a prostředí. Současně je třeba vidět rub tohoto postupu. Utápěl děj v drobnokresebném, řečí doprovázeném jednání, které svou všedností překrývalo vlastní dramatický konflikt hry a jeho významnost.

Proto všechny další vývojové umělecké tendence směřovaly k uchopení reality v toku bytí, v nepřetržité souvislosti, v souběžnosti. To se v první řadě týkalo jak organizace dramatického prostoru, tak jeho konkretizace. Epické drama a scénická montáž začaly navazovat na diskontinuitní typ středověkého dramatu.

Jestliže u středověké hry typu mimické hypotézy mnohomístnost dramatického prostoru – jak jsme si ukázali – vyplynula především z noetické základny, pak v dalším vývoji je tato mnohomístnost podmíněna ideologickým zaměřením díla. Jiří Levý velmi bystře analyzoval Shakespearovu dramatickou techniku ve srovnání s Jonsonovou: „Shakespearův výstup je jakási momentka pořízená téměř filmovou technikou podle dramatikova záměru kdekoli a v kterékoli fázi děje. Shakespeare jde se svou scénou za Othellem z Benátek na Kypr, postavy Jonsonovy se musí dostavit do alchymistova či Volponova domu nebo na bartolomějské tržiště. V prvním typu dramatu jde zorné pole za dějem (podtrhl J. L.), v druhém se děj musí přivést do zorného pole (podtrhl J. L.).“¹² Tato technika umožňující Shakespearovi zachytit životní procesy ve všech jejich souvislostech či protikladech, v jejich celkové dynamice, v poslední instanci vyplývá z jeho světového názoru. Podobně i u Brechta vyplynula dramatická forma epického divadla, používající metodu řetězení scén a střídání dramatických prostorů, z jeho ideového záměru zobrazovat svět jako poznatelný a tedy i změnitelný.

¹¹ Arnulf Perger, o. c., str. 79.

¹² Jiří Levý, o. c., str. 653.

Tendence současného dramatu k mnohamístnosti a k často velmi komplikované práci s dramatickým prostorem a časem není tedy zdaleka otázkou formálního ozvláštňení, nýbrž spíše vyplývá ze snahy dosáhnout hlubšího a integrujícího pohledu na skutečnost, než jaký získáme prostřednictvím poslopně odvíjené fabule absolutního dramatického tvaru, po jakém znovu volá např. Szondi.¹³

Tyto tendence k mnohamístnosti můžeme zaznamenat nejen u některých dramatických předloh, ale současně ve stejné míře i ve způsobu jevištní konkretizace dramatického prostoru.

Jak je vidět, bylo v průběhu vývoje evropského dramatu nakládáno s dramatickým prostorem různě, což se pokusíme v závěru zobecnit. Obraťme však nyní ještě poněkud pozornost k jevištní konkretizaci dramatického prostoru.

Není úkolem této úvahy podrobně vysledovat tendence scénografie dvacátého století, ale je třeba si povšimnout některých zásad, kterými se tento vývoj řídil. Scéničtí reformátoři na přelomu století se vesměs snažili vymanit jevištní konkretizaci dramatického prostoru ze zajetí iluzivního realismu. Tímto směrem se např. neslo úsilí Adolfa Appii, jenž si uvědomoval, že do divadla přicházíme sledovat dramatickou akci, kterou motivuje přítomnost osob na scéně. Bez osob není akce. Herci je tedy nejdůležitějším činitelem inscenace a Appiovi šlo o to, založit inscenaci především na přítomnosti herce a za tím účelem odstranit vše, co této přítomnosti překáží. Na příkladu ze Siegfrieda řešil otázku zobrazení lesa na jevišti a dospěl k závěru, že nejde o to vytvořit na jevišti les, jako spíše představit si všechny události, které se tu přihodí: les musí být jako zvláštní atmosféra okolo herců a nad nimi. Nejde o to, zobrazovat iluzi lesa, nýbrž spíše iluzi člověka v atmosféře lesa: „scénická iluze, toť živoucí přítomnost herce“.¹⁴

Sylvain Dhomme tuto změnu v konkretizaci dramatického prostoru charakterizuje jako přechod od zobrazování prostředí děje k zachycení dramatického klimatu hry.¹⁵ V tomto smyslu se nejednou stává, že vzhledem k inscenačnímu záměru bývá dramatický prostor konkretizován záměrně protikladně k údajům obsaženým v předloze. Příhodným příkladem nám v tomto směru může být tvůrčí postup scénického výtvarníka Caspara Nehera, jak o něm píše B. Brecht: „V 6. scéně prvního dějství Shakespearova Macbetha chválí král Duncan a jeho vojevůdce Banko pozvaní Macbethem do jeho zámku, tento zámek: Duncan: „Ten hrad má milou polohu, sám vzduch tu zlehounka a chlácholivě laská ztišené smysly.“ Banko: „I ti letní hosté, podruhně chrámu stavbou svých příbytečků lásky dosvědčují, jak milostně tu voní vzduch...“ (překlad E. A. Saudek).

Neher trval na napůl rozpadlém, šedivém, nápadně ubohém hrádku. Pochvalná slova hostů byla jen zdvořilostí. Macbethové byli pro ně drobná, chorobně ctižádostivá skotská šlechta.“¹⁶

¹³ Peter Szondi, *Theória modernej drámy*. Bratislava 1969.

¹⁴ Adolphe Appia, *Light and space*. In *direktors on Directing*, edited by Toby Cole and Helen Krich Chinoy, Indianapolis—New York 1963, str. 138.

¹⁵ Sylvain Dhomme, *La mise en scène contemporaine d'André Antoine a Bertolt Brecht*. Paris 1959.

¹⁶ Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*. Suhrkamp Verlag Berlin und Frankfurt am Main 1957, str. 256—257.

S jevištní konkretizací dostávající se do rozporu s autorovou představou dramatického prostoru se můžeme setkat v nejrůznějších modifikacích. Zatímco Milan Pásek ve svém nastudování *Maryši brjí Mrštíkú* (Divadlo bratří Mrštíkú v Brně) usiloval interpretovat tuto hru nikoli jako žánrový mravoličný obraz, ale jako hluboké etické, antické tragédii se blížící drama a přeložil první obraz z exteriéru do interiéru (světnice u Lízalů), snažil se naopak Rudolf Jurda inscenovat Stroupežnického *Naše furianty* (Činohra Státního divadla v Brně 3. 9. 1971) jako dynamický obraz ze života české vesnice a prostřednictvím točny rozehrávat jednotlivé výstupy v různých prostorách. Nová interpretace dramatického prostoru v Čechovově Platonovovi (Činohra Státního divadla v Brně 12. 12. 1970) v inscenaci Zdeňka Kaloče umožňuje zachytit souběžnost dějů, a tím utvrdit dramatikovo integrující chápání lidských osudů, které noetická základna scénického umění konce 19. století nedovolovala plně vyjádřit.

Závěrem se pokusíme o stručné shrnutí našich poznatků. Jestliže Sylvain Dhomme říká, že vše, „co lze na jevišti vidět a slyšet: tvar a barva dekorací, které dávají rámec akci, světla, která vytvářejí atmosféru, přesnost a tón hlasu, gest, harmonie pohybu, rytmus a styl hry herců, kteří oživují osoby, všechny materiály, které jsou materiály inscenačními, musí přispívat k vytvoření vnímatelného vesmíru díla a autora“, pak celý tento svět je potencionálně obsažen v autorově textu, usazen na jeho stránkách.¹⁷ Hercem ztělesněná jevištní postava je v něm obsažena v podobě dramatické postavy, jevištní prostor v podobě dramatického kvaziprostoru, jevištní čas v podobě dramatického kvazičasu (ukázat, jak různě lze dramatický čas konkretizovat na jevišti, by ovšem vyžadovalo samostatnou studii).

V průběhu historického vývoje dramatu se pojetí dramatického prostoru nezáměrně i záměrně proměňovalo v souvislosti s noetickou bází tvůrce, jeho ideologií, tvůrčím záměrem nebo s tlakem estetické normy.

Stejným způsobem docházelo v průběhu historického vývoje scénování k různým způsobům interpretace dramatického kvaziprostoru, přičemž nezřídka docházelo k dialektické antinomii mezi noetickou bází a ideologií autora předlohy a jejího jevištního interpreta. Každá taková interpretace musí být ovšem pro diváka čitelná a nesmí zkreslovat významovou stránku díla.

Tato úvaha chce být toliko první sondou do jedné z dílčích částí neobyčejně složitého procesu jevištní interpretace dramatické předlohy, který lze objasnit pouze při souběžném použití hlediska historického a dialektického.

¹⁷ Sylvain D h o m m e, o. c.