

Specifičnost scénografie

Přehlédneme-li dnes již více než šedesátiletý vývoj našeho moderního divadla, zjistíme, jak je nesnadné určit jeho periodizaci a vymezit ji přesnými časovými úseky. Ostatně připoutat sám počáteční moment tohoto vývoje k určitému datu, je více než diskutabilní otázkou. Můžeme za něj označit Hilarovu a Hofmanovu inscenaci Dvořákových Husitů, uvedenou na scéně Vinohradského divadla 26. listopadu roku 1919? Mnohé znaky by tomu nasvědčovaly, především fakt poprvé u nás dosažené stylové čistoty ve smyslu expresionistického programu a do té doby neobvyklý stupeň intenzity spolupráce režiséra s jevištním výtvarníkem. Jevištní výtvarník zcela záměrně překračuje hranice pouze výtvarné oblasti, snaží se pomocí zesílené výrazovosti proniknout do sféry dramatickosti a "akordem", jemuž byla svěřena, pokud jde o plynulost děje, unifikační funkce, i do sféry režie.^{1/} K tomuto hrubému výčtu zcela nových znaků, jimiž předcházející doba nedisponovala, můžeme přičíst i první pokus o vnesení určitého systému do doposud rozporných zásad stylu, jehož formování probíhá jak u Hilara tak u Hofmana již od roku 1913 na stránkách časopisu Scena ve znamení snahy o syntetizování programových postulátů impresionismu a expresionismu, o kritiku názorů Edwarda Gordona Craiga a o postižení pravé funkce scény a jejího vztahu k dramatickému textu, k režii i herci, na nichž má být osnována metodika divadelní tvorby.

Plným právem můžeme však počátek moderního českého divadla posunout k roku 1914, kdy režisér František Zavřel s výtvarníkem Františ-



Vlastislav Hofman

*A. Tolstoj, Car Ivan Hrozný. Národní divadlo,
Praha 1947, režie A. Podhorský*



Sebastiano Serlio

Renesanční divadelní dekorace pro tragédii, 1569

kem Kyselou uvedli ve Vinohradském divadle hru Viktora Dyka Zmoudření dona Quijota, protože řada symptomů, jimiž je vyznačena inscenace Husitů, se objevuje již zde. Především zdůraznění markantních hranic oddělujících empirickou, mimouměleckou skutečnost od skutečnosti divadelní, která není dána pouze nezaměnitelností herecké postavy a dramatickou osobou, jak jí o šestnáct let později ve své Estetice dramatického umění kodifikoval Otakar Zich, ale i jejím záměrně zvoleným disproporčním vztahem k umělé skutečnosti scény vyznačené maximálním stupněm stylizace a redukce. A navíc i zde šlo o podobné názorové hledisko jako v případě Husitů - o první vlnu expresionismu se silnou příměsí symbolismu a secese která, jak se zdá, tentokrát již podruhé potvrdilo neshodnou skutečnost, že divadelní tvorba - a mohli bychom v této souvislosti připomenout i stanovisko K.S. Stanislavského, vtělené do jeho úvah nad inscenací Racka^{2/} - zaujímá k stylovým proměnám umění syntetizující pozici, i kdyby se netýkala ničeho jiného než nabídnuté tvarové zásoby.

Nebylo by však možno jít v hledání počátků českého moderního divadla ještě dál, až k tvorbě Jaroslava Kvapila. Neboť s jeho dílem je neoddělitelně spjat vstup impresionismu na naši scénu, tedy stylu, jenž obecně bývá pokládán v celoevropské umělecké tvorbě za zlom zásadního významu, protože se rigorózně postavil proti proniku mimoumělecké skutečnosti do uměleckého díla a důsledně se pokusil o rozbití perspektivního schématu vidění, jež stálo v samých základech záměny těchto dvou kategorií, umělecké a mimoumělecké, spjatých s naturalismem a iluzionismem. Iluzivnosti, která velice často a neprávem bývá zaměňována s iluzionismem, se nikdy impresionismus nezřekl. Navíc se pokusil o nový typ prostoru, prostorovosti, která již není organizována hloubkovou osou, ale rozprostře se podle osy šířkové, aby sugerovala dojem neukončenosti, pro niž neexistuje ani hmotná překážka, jakou je rám obrazu nebo divadelní portál. Jaroslav Kvapil a jeho výtvarník Josef Wenig přistoupili v inscenaci Shakespeareova Mackbetha v Národním divadle v roce 1916, několik málo měsíců před premiérou Dona Quijota na určité, byť zcela volně interpretované zásady, které do kodexu moderní divadelní tvorby vepsal Adolphe Appia: na purismus, pracující s redukováním, až na samu strůjnou kubickou podstatu omezeným architektonickým objektem, vloženým do prostoru, v němž se dimenze tohoto objektu mohly imaginací diváka rozvíjet jak horizontálně, tak vertikálně a sugerovat mu své téměř gigantické rozměry. Hledáme-li počátek vývojového cyklu moderního českého divadla, je nezapomenutelná i skutečnost, že Jaroslav Kvapil byl první, kdo konstitoval,

pod vlivem Hermanna Bahra, v naší divadelní tvorbě funkci režie.

Snad není třeba, po tomto krátkém vstupním exkursu, plném nejistot, ani zvlášť zdůrazňovat, že je třeba každý pokus o hledání prvního momentu vývojového impulsu s doprovodnou periodizací podepřít hledisky adekvátními zkoumanému materiálu. Spokojí-li se argumentace jen s kritérii mechanicky převzatými z obecných dějin, ze všeobecného kulturního vývoje, z dějin literatury nebo výtvarného umění /které již tradičně a nepravdivě od svých kronikářských počátků vymezuje proměny svých tří disciplín, architektury, malířství a sochařství týmiž hranicemi a vyvolává tak dojem, jakoby jejich vývojové impulsy i rytmus byly naprosto shodné - i když jim nelze upřít základní orientační systematizaci/ - bude tento pokus o periodizaci i o určení počátku slohu vždy jen pomocným, schématicky zjednodušujícím prostředkem, jen na vnější podobnosti poukazujícím a proto i nepřesným, pravý stav věci mnohdy i nebezpečně zkreslujícím a podstatu problémů - a tou je poznání systémů a jejich základ vytvářejících zákonů vtělených do principů - zatemňujícím.

Ostatně důkazy dávající za pravdu tomuto rigoróznímu, byť silně zjednodušenému soudu, jsou po ruce: kolik úsilí bylo třeba vynaložit, než se umělecko-historické vědě podařilo překonat vasariovské dědictví hranic historických slohů a objevit ponorný souvislý, bez výkyvů hodnot plynoucí a imanentní zákonitosti logicky vršící, jediný a jednotný proud uměleckého chtění! Kolik úsilí si vyžádalo, než bylo možno rozpoznat mnohdy převratné dění uvnitř těchto vymezujících a diferenciací hranic a překlenout zdánlivou izolovanost jednotlivých fází, "logicky" odvozenou ze základního, ve velkých obrysech vedeného renesančního schématu a uvést je do přímého komparačního vztahu, kolik úsilí znamenalo oddělit jednotlivé obory umění, aby mohl být učiněn první pokus o rekonstrukci systémů a principů s nárokem na objektivní platnost! Je možné, že za těchto okolností, pokud jde o periodizaci české divadelní tvorby dvacátého století, uznat období první a druhé světové války za hranice, jimž bývá přičítán význam počátků nové vývojové éry a rozdělení celého cyklu ve dvě téměř rovnocenné části? Pravdou ovšem je, že jakkoli se po skončení první světové války v českém umění odrazil vědomí nabyté státnosti a jakkoli se umění vymani z perifernosti a zásadně změnil i svou orientaci v odklonu od německých center, Berlína a Mnichova, přece jen se mu nepodařilo překonat vývojovou diskontinuitu označenou K.H. Hilarem za jeho největší chronickou nemoc, kdy vedle starých, archaizovaných řemeslných fortelů a stylů,

žijících neztenčenou silou, se hlásí o slovo nové, ne zcela pochopené myšlenkové proudy.

Sám začátek nové vývojové fáze umění, zvláště divadelního umění, ztotožněný s koncem první světové války - a případ inscenace Husitů bývá právě v této souvislosti uváděn - je více než nepravdivý: rok 1913 znamenal zásadní generační zlom nejen v české, ale i celoevropské tvorbě, odehrávající se ve znamení formování expresionismu. A jestliže umění mohlo z právě skončeného válečného dobrodružství připsat na své konto nějaký zisk, pak to bylo vykrytí expresionismu do programové plnosti a především vědomí, že se umění nemůže na důkaz protestu uchýlit do společenského ústraní a tvořit jen pro sebe, ale musí se stát aktivní a doslova atakovat ty, kteří byli zodpovědní za světovou tragédii. Pravdou je konečně i to, pokud jde o druhou světovou válku, že tento dějinný předěl, ačkoli měl zásadní význam pro změnu společenského řádu a přestavbu struktury společnosti, ve vývoji divadelního umění sám o sobě pouze poukázal na prohlubující se rozpory ve vnitřním organismu uměleckého díla, na rozchod jeho sdělné funkce s nesusměřitelnými, starými, předválečnými vyjadřovacími prostředky, jejichž mechanické opakování, i když bylo s to dočasně propůjčit celku dramatického díla zdání avantgardnosti, zcela zjevně přecházelo do formálních poloh. Otázka, která se tak jevila jako zásadní v běhu moderního umění, otázka konformity a nonkonformity, nabyla tím na nové aktuálnosti a s ní i otázka hledání nových prostředků schopných obnovit ztracenou organickou jednotu díla. Tento proces byl o to svízelnější, oč negoval převratný zlom ve struktuře společnosti platnost stylových programů: všechny pokusy o jejich restauraci v budoucnu nenaleznou živnou půdu. Již z tohoto hlediska se jeví jako neméně nepřesné historické kritérium, kdysi naprosto běžná manipulace s generačním aspektem, jenž v jistém "zaokrouhlovacím", tím méně však pravdě odpovídajícím výkladu, přiřkl jednotlivým desetiletím význam periodizačních hranic a tyto časové úseky pak s naprostou tolerancí označil etiketami stylů. Styl však v našem prostředí, až na jedinou výjimku poetismu, byl vždy spojen s otázkou proveniencce a s ní související otázkou retardace a vývojové diskontinuity, a není proto sám o sobě s to přesně vymezit počátek vývojového pohybu, ani znamenat ony časové plochy, kdy jeden styl se překrývá s druhým, kdy několik stylů žije vedle sebe, kdy dojde k invazi jednoho stylu do klimatu stylu druhého, nebo k jejich logické vývojové proměně.

A přece je k této charakteristice nutné připsat poznámku, korigující zatím jednosměrný výklad působnosti stylů. Platí-li v obecně

rovině umění - a zcela zvláštní postavení, které divadelní tvorba zaujímá k otázce stylů, ponecháme zatím stranou - všechny tyto časově neomezené a ve vzájemném vztahu bezhraničné přesuny stylů, které vždy vykazují tak silnou tendenci přežít samy sebe a svou dobu, že promění linearitu vývoje ve vrstevnicovou skladbu, přece jen tento "vývojový" pohyb je pohybem zcela vnějším, neschopným postihnout podstatu. Zatemňujícím momentem je v tomto případě silně zdůrazněná otázka proveniencie, že je povýšena na jediný hnací agregát vývoje a ztotožněna s otázkou recepce, s otázkou mechanického přejímání, která všude tam, kde se pracovalo s morfologií, prokázala sice široký kulturní rozhled a téměř celoevropské styky českých tvůrců, jejich dílo však nechtěně kvalifikovala jako netvářící konglomerát. K jinému než v tomto smyslu negativnímu výsledku však nelze dospět, pokud do souboru otázek nevstoupí jako nejpodstatnější otázka transformace, která se netýká jen prostého tvaru a jeho začlenění do kompoziční osnovy, ale především strůjních principů. Od historických dob, nejnázorněji pak od doby pozdní gotiky a nastupující renesance, podává české umění důkazy o tom, že naše prostředí není prostředím pasivním, schopným pouze mechanické stylové recepce. Akt přetvoření uměleckého díla byl zde vždy rozhodující, dokonce do té míry, že i při střízlivém odhadu odsouvá otázku proveniencie do pozadí a vyazuje jí pouze význam prvního impulsu.

Kdybychom chtěli ve zkratce postihnout znaky prvního stupně transformace, mohli bychom mluvit o autochtonním vývoji, ať již máme na mysli pozdní gotiku, renesanci nebo radikální barok, který vždy směřuje k "českému" modelu založenému na kultivaci a rozrůstání dané problematiky spjaté s téměř fixními principy. Druhý stupeň se pak týká jednotlivých oborů umění a jejich vzájemně se ovlivňujícího styku, neboť bez něho by nebylo možno dosáhnout celou tvorbu objímající základní stylové jednoty. A přesně totéž, co o historických zkušenostech, platí v plném rozsahu i o české divadelní tvorbě.

Nejde však jen o infirmitu stylů k peri odizaci, zvláště ne od toho okamžiku, kdy každý z nich, ve snaze nalézt podporu pro své programové postuláty, začal pronikat do historické minulosti a shledával v ní pro sebe průkazný argumentační materiál.^{3/} Jde i o dočasnou platnost jejich kritérií, která vezmou definitivně za své po druhé světové válce, kdy na jejich místo nastoupí tendence od stylových svazků oproštěná a o to víc zacílená ke zjišťování zákonitostí, aby svým hloubkovým směřováním - protože jde o rodové, perenní a speci-

fické zákonitosti dramatické tvorby - zaujaly k periodizaci již naprosto odtažitě postavení.

Nevyvolává již samotný fakt inklinace tvorby k tendencím a zákonitostem tlak na teorii, aby odvrátil její pozornost od vnějších sil, jimž byla kdysi bez výhrad přiznána formotvorná úloha, a orientoval ji k vývojovým procesům odehrávajícím se uvnitř organismu dramatického díla a jeho substruktur, a aby v momentech jejich systémové a strukturální uzavřenosti hledal jediné, pravdě odpovídající periodizační kritéria? A nekorespondují právě tyto momenty uzavřenosti s tak rychlými proměnami krycího označení onoho "oboru", jehož zájmovou sférou jsou scéna a kostým, jaké v tak krátké historické době, představované vývojovým cyklem českého moderního divadla, žádný jiný z oborů umělecké a především výtvarné tvorby nepoznal? Neboť dekorativství a výprava zde byly vystřídány pojmy jevištní výtvarnictví a výtvarnictví scénické, aby v poslední době zvýšenou frekvencí vykazovalo označení scénografie. Je proto nutné se ptát, odkud se tato potřeba bere a co k ní dává impuls. Odpověď by zajisté mohla být zcela jednoduchá a její správnost mimo jakoukoli pochybnost: již samotný fakt rozšiřování těch prostředků, které jsou schopny podat v odpovídající míře základní informaci o koncepčním záměru, je dostatečným důkazem o postupném rozkladu kdysi bezvýhradně uznávané kompaktnosti scénické "složky". K naprosto postačujícímu, malířskými nebo kreslířskými prostředky pojednanému návrhu jevištního výtvarníka, jehož průvodním znakem je nízká aktivita scény na úrovni poukazu k lokalitě děje, přidává scénický výtvarník trojrozměrnou maketu jako důkaz vědomí, že dramaticky aktivní prostor má zřejmou prioritu před objektem a vzhledem k němu vystupuje i jako formotvorná síla, a malířský návrh odsouvá do polohy doplňku registrujícího prostorotvornou funkci světla a kinetiku scény. Konečně scénograf, vědom si již plně paradoxu, že scénický obraz nelze vyjádřit plošným obrazem, zatím jen obohatil soubor všech až dosud užívaných, záměr fixujících "dorozumívacích" prostředků o světelný a obrazový scénář a sérii půdorysů.

Tato proměna, jakkoli se týká jen pomocných prostředků, nemůže být ani zdaleka formální záležitostí a jestliže byla něčím provokována, pak především zásadními strukturálními proměnami vnitřního organismu nejen této "složky", ale i dramatického díla, k němuž rodově náleží, proměnami vyvolanými neméně zásadními změnami její funkce, smyslu, významu a obsahu, které stávající pojmové označení nebyly již s to v žádném směru postihnout a naplnit. Není v tomto smyslu postaču-

jícím důkazem, že právě v moderním vývojovém cyklu divadelní tvorby zaujala po dominujícím postavení herce a dramatika vrcholnou pozici v hierarchii "složek" dramatického díla režie, která k sobě syntetizujícím úsilím připoutala jevištní výtvarnictví v jeho vrcholné vývojové fázi a ve vystupňované míře pak výtvarnictví scénické, pro něž se stalo příznačné Zichovo označení "druhý úkol režiséra", aby v následné době vstoupila v podstatně rozšířený svazek s dalšími substrukturami a jejich analytickou metodou vypreparovanými elementy, o nichž bylo dokonce prohlášeno, že jsou již dále nedělitelné a vyvolala tak ve vnitřním ústrojí dramatického díla syntetickou a integrační tendenci. Může být ještě za těchto okolností scénické výtvarnictví, zbažené kompaktnosti, vydáváno za "složku" dramatického díla, kterou je možno jako samostatnou jednotku vepsat spolu s režii, herectvím, dramatickým textem a hudbou do položek dramatického díla a mechanicky je sečíst? Spíše se zdá být bližší pravdě, že scénické výtvarnictví, ať již jeho vnější projev je jakýkoli, je svou podstatou integračním pásmem, do něhož ostatní složky samovolně vplývají: herec svou maskou, kostýmem a především dramatickou osobou jako konečným produktem svého uměleckého snažení a chtění, dramatik a režisér pak viděním básnického obrazu, aby právě v tomto pásmu dosáhli jeho zhmotnění a konkretizace. To ovšem není teoretické "přání", v němž praxe působí jako rušivý živel, ale jen domyšlení toho, co tvorba naznačila již v Craigově inscenaci Hamleta,^{4/} a pak znovu v třicátých letech, v díle Jiřího Frejky a Františka Tröstra: integrace režie a scénografie.

Pokud však budeme jevištní a scénické výtvarnictví posuzovat z hlediska vývoje, zjistíme, že jejich vývoj má v první, zjevné vrstvě na rozdíl od ostatních složek, jimiž disponuje dramatické dílo, spíše charakter diskontinuity, mnohdy vyhrocené až do revolučních změn. Svoji úlohu zde jistě sehrává jak jejich závislost na změnách stylů, tak i determinace uvnitř organismu dramatického díla. Neboť jevištní i scénické výtvarnictví jsou až příliš závislé na volbě repertoáru a znění dramatického textu, nemají možnost výběru vlastních temat a nemohou proto plynule sledovat svou specifickou problematiku, určenou imanentním vývojem, která teprve v druhé vrstvě, v nescouvislém rytmu děl, získává na soustavnosti. Momentální stav jejich formální stránky, k níž jakýmsi samospádem vždy inklinují, nese proto výrazné stopy toho, co již bylo v minulosti na tomto poli vykonáno, s nutnou příměsí inspirativních vlivů jejich "mateřských" umění, především malířství a architektury.

Patří však k paradoxům divadla, že právě tato "nesvobodná" složka zůstává obvykle jediným pramenem poznání, který je schopen vydat svědectví o podobě a stylu pomíjejícího dramatického díla. Především v tomto smyslu jsou principy, na nichž jsou osnovány scénické návrhy, relativně nejpřesnějším nástrojem k určení periodizačních předělů a vnitřní problematiky vývojových etap dramatické tvorby. A budeme-li se ptát po příčinách, které vyvolaly a určily tuto, ve smyslu periodizace orientační funkci scény, dojdeme k jedině možnému závěru: scéna vždy a za všech okolností, tedy i tehdy, kdy je jen pasívní kulisou, vytváří názorovou a významovou bázi inscenace a podává o ní nezvratné svědectví.

Jestliže však označíme scénu jako integrační pásmo, přičítáme jí automaticky nejen novou funkci a charakter, které se v ničem neztožňují s označením "složka", ale vyslovujeme tím i oprávněnou otázku, zda se tímto aktem proměny skutečně naplnily všechny její možnosti integrace. Odpověď nemůže být jiná: důsledné řešení vyvolané nastolením integrační tendence se musí stát prvním úkolem scénografie, má-li být práva svého označení, v němž je mimo jiné obsažena i nová metoda tvůrčí týmové práce, která v konečném důsledku znamená nenávratné opuštění starého statického modelu dramatického díla a jeho nahrazení modelem novým, vyznačeným dynamickou hierarchickou proměnlivostí elementů vstupujících do hry. Z této zdánlivě jednoduché odpovědi vyplývá však složitý soubor otázek, funkcí, vztahů a vazeb, inspirativních, absorbních a asimilačních, i samotvořivých schopností, které tato substruktura jako komplex i ve svých jednotlivých položkách aktivním způsobem zaujímá nejen k celému složitému organismu dramatického díla, ale i k faktům zahrnutým pod širší označení divadelní, mimodivadelní, umělecké a mimoumělecké oblasti, s přímým dosahem pro metodické postupy její práce. Tyto, opakujeme, probíhaly ve stupních od ztotožnění se s formální stránkou výtvarných artefaktů k pocíťování své speciálnosti v jejich rámci, v přilnutí k principům schopným transgrese a transformace, a posléze k objevení specifíčnosti, jež je v záměru i dosud nedosaženém cíli totožná se zjišťováním vlastních, nezadatelných a nepřenosných zákonitostí.

Má-li však být dosaženo tohoto cíle, pod jehož zorným úhlem se vstupní otázka periodizace jeví sice jako nutná, nikoli však jako primární, pak musí být v každé úvaze položen důraz na systémový přístup ke všem tématům vyplývajícím ze základní problematiky, a na vnitřní dialektiku ovládající skladbu každého zkoumaného jevu v jeho

celistvosti i částech. Nedodržet tyto dvě zásady, znamenalo by svěst pozornost od endogenních faktů k faktům exogenním, a mnohdy i zcela periferním, a nikdy se nedopracovat možnosti zjistit vlastní příčiny uzavřených "momentů" vývojového procesu systémů a struktur v jejich následnosti a tím se vzdát i možnosti kdykoli tento prostor ovládnout a dirigovat ho předsevzatým směrem k přesně zaměřenému cíli.

První odpověď na základní otázku, co je vůbec jevištní výtvarnictví, scénické výtvarnictví a scénografie, a jak je vymezen obsah těchto pojmů, může dát kriticky pojatá komparace s pojmy dekorace, výprava, jevištní dekoratérství, nebo dokonce jeviště a scéna. Poslední jsou z jakési setrvačnosti dosud v běžné praxi užívány jako pojmy tautologické, ačkoli některé z nich se zcela zjevně vztahují k technickým prostředkům /jeviště/, jiné ke konečnému artefaktu /dekorace, výprava, scéna/ nebo k samotné tvůrčí činnosti.

Tautologickým pojmem dekorace je výzdoba v nejjirším slova smyslu, v rozsahu, který zaujímá nejen uměleckou, ale i mimouměleckou oblast /užitkové předměty, textil, výzdoba interiéru apod./. A chceme-li se odvolat na autentická slova A.P. Čechova, vložená do úst Pěsockého, hrdiny jeho novely Černý mnich,^{5/} jejichž příznačné kritické ostří bylo snad přímo naměřeno na určitou vývojovou fázi tvorby K.S. Stanislavského, pak dekorace, "ačkoli mnohdy působila pohádkovým dojmem, libovala si jen ve zvláštnostech, umělých zpotvořeninách a výsměšcích přírodě."

Dekorace, jak ji identifikovala moderní puristická architektura, v jejímž čele stál Otto Wagner, v každém případě znamená něco přídatného, něco, co s vlastní podstatou věci nespočívá, co nespočívá s její funkcí, s její strukturální skladbou, ani se strukturálními vlastnostmi použitého materiálu, a má jen jediný cíl: překrýt je, zahladit všechny stopy jejich pravosti a zestetizovat objekt povrchovou úpravou a přídatným detailem. Dekorace je tedy pasivním a doplňujícím prvkem, jehož odstranění neporuší funkci ani podstatu věci samé, i když jí může svou nefunkční protismyslností zatemnit. Navíc jediná snaha dekorace o zestetizování objektu, posuzováno z hlediska praktických funkcí tohoto objektu, je nepravá, protože objekt tím, že ho zaměřuje především k funkci reprezentativní, "nahodnocuje" a dovoluje mu, aby se svým povrchem tvářil jako něco, čím ve své podstatě není. Příklady nalezneme v minulém století na každém kroku, a nejvýraznější pak v architektuře a technických výrobcích, v litých železných sloupech, které, ačkoli v nich probíhají naprosto jiné síly než ve sloupech se-

strojených z kamenných bubnů, si přisvojily tvarosloví antického Řecka. Zatemnění této přirozené translace vnitřních sil ovládajících tvar a jeho hmotu, dovedené až ke stupni diskrepance, je snad ve svém dosahu ještě závažnějším parazitním znakem dekorace než její pseudoestetická funkce. A přece nelze v tomto generalizujícím odsudku přehlédnout skrytou možnost pozitivního zhodnocení právě této diskrepance, která svou obnažeností může uvést oba členy, konstrukci a dekor, do vztahu a z něj vydobýt kontrastem, napětím a dynamičností třetí, vyšší kvalitu, významový celek, povýšený nad vstupní materiální členy.

Do této oblasti, i když jde zřejmě o jinou kategorii, patří i dekorace zhotovené podle vzorníkových předloh, především předloh Platzerových - Theater-Dekorationen nach den Original-Skitzen des k. und k. Hoftheater-Malers J. Platzer - a nezáleží na tom, zda byly realizovány lokálními, jen příležitostně pracujícími dílnami nebo manufakturními firmami, které zásobovaly a doplňovaly kulisový fundus stálých evropských divadel. Jejich nefunkčnost se projevovala především tím, že byly schopny vytvářet pozadí kterékoli hry, jejíž dějová lokalita byla podle dobových zvyklostí jen povrchně určena scénickou poznámkou, zaměřenou nikoli k detailům a zvláštnostem prostředí, v němž se děj odehrával, nebo k akci a nástupům herců, ale k typům lokalit, jakou byla například selská jizba, vězení, les, skalnatá krajina atd., které se z renesančního základu tří vitruviiovských scén, scény tragické, komické a satyrské rozrostly v průběhu baroka a 19. století do nepřehlednosti. Dekorace tedy jen nepřímo souvisí s dějem dramatu, pouze jej obklopuje a vytváří mu kulisu, jen povšechně ho lokalizuje a není s to jakýmkoli způsobem zasáhnout do děje a účastnit se jeho proměn. V tomto smyslu je dekorace nedramatickým a dokonce od dramatu odtažitým faktem. Je pasivní. Je statická. Je necitlivá k akci dramatických osob a nekoresponduje s ní. Nereaguje na ni. Pokud jde o materiálovou pravost a věčnost, je pouze optickou nahrázkou toho, co zobrazuje. Její součástí není architektonicky koncipovaný, konstrukční a statické zákony respektující trojrozměrný objekt. I v tomto ohledu je dekorace klamná a spokojuje se jen s jeho fiktivním zobrazením. Proto nivelizuje hereckou akci na úroveň jevištní podlahy. A pokud jde o vztah skutečného trojrozměrného mobiliáře a malovaných doplňků interiéru, uvádí je do diskrepantního vztahu. A heterogenní, i když světlem značně kompenzovaný, je i vztah dvou prostorů, fiktivního, malířskými prostředky zobrazeného prostoru a skutečného prostoru jeviště. V konečném důsledku malovaná kulisa, sama ve svém

prostorovém uspořádání neměnná, proměňující jevištní organismus v motyp, omezuje možnosti dramatu, vnucuje mu neměnnou konstrukci členění děje do jednání, ruší jeho plynulost technicky nutnými představami, artikuluje děj, v němž náhoda a očividně uměle osnované setkání hrdinů funguje jako spiritus agens nefunkčními, a pokud jde o kvalitu, nultými časovými úseky přestávek a v neposlední řadě omezuje realizační možnosti dramatu, jak po stránce herecké akce, tak po stránce lokalizace děje. Jako příklad z doby, kdy realizační možnosti divadla byly diktovány základním, jen ve zcela vyjimečných případech doplňovaným fundusem kulis - a takové případy byly výrazným typem písma označovány na divadelních cedulích - je možno uvést dramatickou tvorbu Václava Klimenta Klicpery. Osnování děje svých dramát podřizuje platným realizačním normám; ve dvou dlouholetých údobích, v nichž nemá naději na uvedení svých her na scéně, vkládá však do svých textů scénické poznámky, slovní poukazy k místu děje a předepisuje herecké akce tak, že divadlo jeho doby není a to je realizovat.

Proti dekorativismu se obrátilo celé moderní umění, především architektura se svými stylovými tendencemi usilujícími o purismus /Otto Wagner, Adolf Loos/, o čistotu tvaru, o konstruktivismus /Joseph Paxton, Gustave Alexandre Eiffel/, který se snažil o odhalení estetické působnosti holé konstrukce, o funkcionalismus /Le Corbusier, dílna Bauhaus/, jehož snahou bylo podříditi estetickou funkci v architektuře její pravé funkci, funkci praktické a provozní, dokonce do té míry, že se nerozpakoval vyjmout architekturu z oblasti umění a dům chápat jako stroj na bydlení. A dekorace ani dekorativismus, neboť tyto dva pojmy spolu úzce souvisí, nemohou obstát ani v moderním divadle, jehož počáteční etapy jsou vyznačeny stejně jako v celé oblasti umění všeplatnými tendencemi zaměřenými k purismu, konstruktivismu a funkcionalismu.

V podstatě tytéž znaky, kterými je vyznačen obsah pojmu "dekora-ce" platí i pro další pojem, pro "výpravu": přídátost, nesouvislost s podstatou věci, nesouvislost s její funkcí, pasivita. Výprava ovšem neznamená povrchovou úpravu věci cizopasným dekorem, ale vytvoření pozadí, prostředí, milieu, ambaláže určitého aktu nebo akce, které v nejširším slova smyslu můžeme označit jako podívanou v rozsahu slavnost - divadlo. V tomto případě divadlem myslíme útvar s defektní, neúplnou strukturou nebo neúplnými strukturálními vztahy, v samé zásadě porušujícími to, co je v divadelní tvorbě nejdůležitější, totiž dramatickosti, aby náhradu za ni hledal v planém efektu. Výprava, jestliže se nespokojí pouhým aranžováním "výkladní skříně" jeviště, s důra-

zem položeným na barevnou a světelnou stránku a tvar nehodnotného, náhražkového a dočasného materiálu, nalézají se smyslem aktu jen v tom, že vytváří optický symbol, který v jeho kontextu funguje jako druhé, nezávislé pásmo, jako pozadí. Výprava i v tom případě, kdy se přibližuje divadlu, zůstává ve vztahu k němu a ve vztahu k akcím, které v jeho ústrojí probíhají, stejně nefunkční jako dekorace. Důkazem mohou být tzv. výpravné hry, které v minulém století zaplavily evropské scény a byly i nejpopulárnějšími čísly konzumního repertoáru našeho Národního divadla, Šubertovy ředitelské éry. Konečným a jediným smyslem výpravy bylo vytvoření optického efektu, mnohdy na úrovni fantastičnosti, která - jak tomu bylo například v úpadečném baletu konce minulého století - rozruší děj natolik, že ho zbaví i logiky. Mluvený balet s tanečně mimickými execirkami, jak je označován v kritice Lumíru^{6/}, udržuje se nad vodou svými kostýmy a kulisami a celou řadou nejskvělejších a důmyslně sestavených, oslňujících obrazů^{7/} a své útočiště nalézá v pohádkových námětech, v nichž úlohy reálných, lidských postav jsou převážně přidělovány hercům z činohry, zatím co tanečnicím a tanečnickům jest se spokojit s fantastickou havětí motýlů a vážek, mušek a pavouků, skřítků a víl, květin a zvířat^{8/}. V revuálním baletu Excelsior, který na sklonku století vytvořil italský libretista a choreograf Luigi Manzoni spolu s kapelníkem milánské Scály Romualdem Marencem a básnickým textem vybavil Jaroslav Vrchlický, vystupoval Duch dějin, Nocturnus, Duch tmy, Duch světla, vynálezci Papin a Volta, Civilizace, Géniové, Sláva, Obchod, Vědomosti, Umění, Orba, Španělé, Arabové, Mexičané, Francouzi, Turci, Rusové a živé obrazy střídaly pantomimické akce, jako přepadení na poušti, a tance, které měly formu ballabile: tančili zde telegrafní poslíčkové, byl tu "elektrický tanec", Nesmyslný děj revuální podívané Flik a Flok čili Dobrodružství syna alchymistova /hudba P.L. Hertel, libreto P. Tagliani, verše J. Vrchlický/, plné efektů, triků a divadelních kouzel, roztančili gnómové v podzemních slujích, ryby, raci, najády a tritóni na dně mořském a v mluveném baletu těchto autorů, Fantaska, upraveném Ladislavem Stroupežnickým, tančila dokonce různá zelenina, víla Aquaria, sněhuláčkové, brouci a motýli, krocán a osel^{9/}.

Jevištří dekoratérství plutzerovského typu - a nezáleží příliš na tom, zda výsledkem jeho práce, která v žádném případě nepřekročila hranice řemeslné dovednosti, byla dekorace nebo výprava - vstupuje do společenství a malířství jen tím, že společným základem obou těchto, po umělecké stránce nespočetelných odvětví, jsou zásady perspektivy, kterou ovšem jevištří dekoratérství již zdaleka nechápe jako vě-

deckou disciplínu a pracuje pouze s jejím výsledkem zjednodušeným do praktické poučky. Jestliže kdysi, v dobách renesance, se upnulo malířství, a po něm do jisté míry i scénografie, k architektonickým motivům pro linearitu jejich kompozice, jako svému převažujícímu tématu, pak v průběhu devatenáctého století zbývá z degradované vědecké perspektivy již jen pomocné, na samý optický základ, zbavený gnozeologických aspektů, zjednodušené, "neviditelné" kompoziční schéma, zakryté množstvím popisných detailů s lokálním zabarvením. Jediné, co z perspektivy s neztenčenou silou přežívá od dob renesance, je deskripce jevové stránky skutečnosti, orientovaná k sekundárním vlastnostem věci, v samé své podstatě fiktivní a umělá, plná protiracionalistických defektů, která otvírá dokořán dveře vstupu mimoumělecké skutečnosti do uměleckého díla. Od dob radikálního baroku pak setrvává na uzákoněném rozdělení práce mezi figuralistu a perspektiváře, jehož podíl na celkovém vyznění obrazu, totiž pojednání architektonického milieu líčené situace, má prvořadý význam a hodnotu. Toto rozdělení je důsledně přeneseno i do divadelní tvorby a proto je dobovými estetickými koncepcemi scéně, tedy oné "perspektivní" části výsledného scénického obrazu, přiřítána větší důležitost než do ní dosazeným postavám. Vyřešení prostorových vztahů mezi člověkem a prostorem, které jak zjistil Max Dvořák^{10/}, převýšilo již v období quattrocenta zájem o perspektivu, zůstává v divadelní tvorbě otevřenou otázkou. A nevyřešenou otázkou zůstávají i zákonitosti pohybu související s člověkem a prostorem. Scénický obraz je chápán jako jednoplánová, času nepodléhající kompozice, která naprosto postačuje k vytváření živých obrazů, v nichž se naplno projeví druhotný produkt perspektivy, iluzionismus, rovnající se naturalismu, k jehož záměrům byl v panoramatických obrazech minulého století zneužit i pohyb.

Dalším pojmem, který jsme v úvodu naší úvahy vytkli, je jevištní výtvarnictví, které je možno v doslovném znění vyložit jako "speciální" druh výtvarnictví, jehož oblast tvorby je od ostatních výtvarných oborů diferencována, vymezena i omezena jevištěm. Je však jeviště samo o sobě s to vytknout speciálnost tohoto výtvarného oboru? Jeviště může přece fungovat i v nedivadelních, a především nedramatických produkcích, při slavnostech, estrádách, gymnastických vystoupeních, politických projevech atd. Otakar Zich, vědom si této pojmové nepřesnosti, razil proto ve své studii Estetika dramatického umění nový pojem: divadelní scéna. Odtud logickou úvahou mohli bychom dospět ke kontradikčnímu pojmu scénické výtvarnictví, běžně užívanému v průběhu třicátých let, který ze svých identifikačních znaků zcela programově

škrta "speciálnost", aby ji nahradil snahou o hledání specifičnosti, i když tímto zásahem v žádném případě nechce manifestovat své vystoupení z řad oborů výtvarného umění. Je proto jisté na místě otázka, k jakým endogenním změnám došlo v organismu tohoto oboru a jakým způsobem reagoval na exogenní tlaky, že pociťoval nutnost změny svého krycího označení.

Jevištní výtvarnictví, osnované na své sounáležitosti s výtvarným uměním - a v tomto případě mohli bychom mluvit oprávněně dokonce o závislosti - se z pozice stylového programu rigorózně postavilo proti přežívajícímu řemeslnému fortelu, jehož výsledné dílo, i přes to, že dobový, silně omezený pojmový rejstřík, nedovoľoval výraznější diferenciaci, označilo s pejorativním nádechem jako "výpravu" a "dekora-ci" a nesmlouvavě promluvílo o jejich nepřenosnosti ze hry do hry, diktované podmiňující vazbou scény k požadavkům dramatického textu. A jisté není bez zajímavosti, že právě k tomuto označení "výprava" a "dekorace", doplněnému o přídomek "dramatická", se obrátí režisér Jiří Frejka ve své kritice Hilarova a Hofmanova díla, aby tak výrazným způsobem poukázal na retardující, s minulostí spjatý moment jevištního výtvarnictví a z druhé strany pak na jeho progresivní hodnoty.^{11/} O záměrné volbě pojmů můžeme mluvit ve Frejkově případě, aby jimi ještě výraznějším způsobem podtrhl odlišnost scénického výtvarnictví, neboť takové bylo jím i Františkem Tröstrem ražené označení této složky dramatického díla, odlišující se od jevištního výtvarnictví jako příznačného projevu předcházející vývojové etapy. Scénické výtvarnictví neshledává již svůj převažující rys v navázání kontaktu s dramatickým textem a prohlašuje se za adekvátní součást dramatického díla, vyznačující se syntetickým charakterem, a samo proto ve výsledném tvaru, vnitřní skladbě, funkci, kterou v tomto díle plní, i ve svém vyznění musí být nutně dramatické a syntetické. Tak zní základní postulát scénického výtvarnictví a tak je vymezeno i jeho kritické hledisko k předcházející vývojové etapě jevištního výtvarnictví, jako důkaz toho, že tyto dva pojmy i při podobnosti a návaznosti určitých obsahových aspektů jsou nezaměnitelné. A pokud uvažujeme o extenzivním okruhu působnosti scénického výtvarnictví, pak je třeba zaznamenat, že výměnou pojmu "jevištní" za pojem "scénické" chce tento nově konstituovaný dramaticko-výtvarný obor dát jasně najevo, že jeho činnost se již zdaleka neomezuje jen na divadelní jeviště, neboť do jeho zájmové oblasti vstoupily film a výstavy a později i televize.

Tak znovu, tentokrát jinými cestami úvah, docházíme ke vstupní problematice, kterou jako vysoce aktuální řešil Otakar Zich, a musíme

si proto položit otázku vyslovenou scénickými výtvarníky, do jaké míry může vůbec obstát protismyslné spojení jeviště a výtvarnictví, a pochopitelně i záměna jeviště a scény, tedy prostředku a nástroje na jedné straně a výsledného díla na straně druhé, jejichž uvedením do tautologické pozice vzniká pojem jevištní výtvarnictví? Co je vůbec jeviště? Zichova odpověď nemůže být jiná: Jeviště je výlučně architektonicko-technický útvar. Nic víc a nic míň. Nic nepředstavuje. Nic nezobrazuje. A samo o sobě nemusí být ani materiálně technickou základnou, ani podmínkou divadelní inscenace. Dokonce bychom mohli s plným oprávněním říci, že jeviště je prostorově nevyhraněným a nevyhraněným tvarem a prostorovou hodnotu mu dá teprve scéna, která vyroste na jeho základech. A ještě přesněji - scéna ve hře. Ostatně právě v tomto smyslu je naprosto přesná definice Otakara Zicha, která se, nikoli náhodou, dovolávali scéničtí výtvarníci a s jistými korekturami ji přijali za svou: Scéna je prostora, představující místo dramatického děje. Scéna je prostora, v níž herci jako dramatické osoby předvádějí svou souhrou dramatický děj.^{12/} Zopakujeme znovu: Scéna je prostora představující místo dramatického děje. A ptáme se, jaký je rozdíl mezi prostorou a prostorem. Spočívá tento rozdíl jen ve vymezení prostoty tvarovanou hmotou? Jinou cestou totiž scéna, interpretovaná jako prostora, nemůže získat požadovanou zobrazující funkci vztahenou k lokalitě dramatického děje a jinou možnost výkladu Zichova téze nepřipouští. Buď jak buď, již touto manipulací s dvěma základními entitami byl zájem o to, k čemu obvykle bývá scéna vztahena, zájem o její hmotné nebo malířské zformování v zobrazujícím smyslu, ne-li zpochybně, tedy jistě odsunut do druhořadé pozice. A bylo by za těchto okolností nepřesné a neúplné konstatovat jen samotný fakt vymezené prostoty, kdybychom k němu nepřipojili kontradikční charakteristiku prostoru. Tento prostor je prostorem dramatickým, je prostorem aktivním, proměnlivým, citlivě reagujícím na dimenze a akční síly dramatického díla i jeho jednotlivých sekvencí a je faktem formotvorným. Má zřejmou prioritu před dosud preferovanou hmotou. Je první, nepostradatelnou a nezměnitelnou entitou nepřenosného a nezaměnitelného prostoru dramatu, která s plnou intenzitou působí i tehdy, kdyby inscenátor s ní ve své koncepci nepočítal a choval se k ní tak netečně, jakoby pracoval s prázdným jevištním prostorem. Již tato identifikace dramatického prostoru ukazuje vývojovou vzdálenost mezi scénickým a jevištním výtvarnictvím, kalkuluje s nezaměnitelnou rodovou sounáležitostí a programovou závislostí scény na výtvarné oblasti, bez ohledu na to, že se od jejích ostatních členů liší použitými prostředky. Vytčení těchto diferenciačních znaků mezi jevištním

a scénickým výtvarnictvím je určena míra rozdílů v interpretaci pojmu výtvarnosti a tím i směr a intenzita jejich inklinace k mimodivadelní umělecké oblasti, pojmově vyznačená speciálností a specifičností jako ústředními body problematiky, která hodnotou přesahuje hranice historického exkursu a svou, jakkoli archaizovanou aktuálností, citelně zasahuje i do současné pojmově nevyhraněné tvorby.

Vstupní otázka za těchto okolností nemůže být proto vedena v jiné než obecné, téměř elementární rovině tak, jak ji zaznamenal sám vývoj: Jakými symptomy je vyznačen influenční vztah mezi divadelní a mimodivadelní uměleckou tvorbou?

Pokusme se nejdříve zaznamenat - a pro naše účely bude postačující jen stručné schéma - hierarchickou proměnlivost evropského umění. Po impresionistickém malířství zaujala dominující postavení symbolistická poezie, secese pak v intencích Ruskinova programu preferovala umělecké řemeslo jako iniciátora svého programového zaměření; expresionismus dosadil opět na vedoucí místo v hierarchii malířství, které si programovou nadvládu udrželo i v kubismu: ve futuristickém hnutí, které usilovalo o syntézu času, místa, formy, barvy a tónů, získá vedoucí postavení poezie, neboť v její oblasti se zrodil Marinettiho program a požadovaný syntetický stupeň nejnáze dosáhne svými prostředky; programovým regulátorem konstruktivistického a funkcionalistického stylu, o nichž však bychom spíše měli mluvit jako o aspektech, dovršujících všeobecně platnou purifikační tendenci, se pak stala vyjimečně nemonumentální architektura, která navíc ve většině případů uvízla ve stádiu ideového, graficky zpracovaného projektu, a v surrealismu, v posledním členu stylové řady, zůstává poezie dominantou, protože i tentokrát se v jejím milieu zrodí program. Nedojdeme již touto prostou enumerací ke dvěma závažným zjištěním? Divadelní tvorba vůbec, ani v nejmenším, nereaguje na pointilismus, kubismus, suprematismus, fauvismus, orfismus a na další a další malé, jakousi frakci v tomto stylotypném sledu vytvářející styly, jejichž expanzivní programová plocha je příliš omezená a tak specificky zaměřená k zúžené výtvarné problematice, že ovlivní jen velmi malý okruh své zájmové druhové oblasti.

Další zjištění je podstatnějšího rázu: V modulaci vývojové linie stylových dominant vykazuje divadelní tvorba naprostou absenci. Odtud, z tohoto faktu, byl vyvozen přímo sice nikdy nevyslovený, v celé historické rozloze však obecně uznávaný názor jednosměrné stylové influence, orientované od "dávající" oblasti umění k "přijímající" ob-

lastí divadelní tvorby, i když tím sám pojem tvorba je více než zpochybněn. Kde však hledat, i přes zcela zřejmý deficitní důsledek, důvody k této uznávané influenční orientaci? V podtextu globálního pojmu styl, zvláště pokud o něm uvažujeme z hlediska jevištního a scénického výtvarnictví, téměř automaticky krystalizuje další pojem "výtvarné umění" a z něho především malířství, které spolu s poezií se nejčastěji ze všech oborů umění objevuje v dominující pozici hierarchické stupnice jako stylový faktor. Jako každá konvence vydává i tento automatismus vědomí, zaštitěný tradičním a příliš obecným výkladem výchozích pojmů, formální podobnost za strukturální totožnost, dotýká se jen povrchových jevů skutečného stavu a zcela zatahuje jeho podstatu. Jeho "pravdivost" je však silně, až k nepravdivosti zpochybněna v okamžiku, kdy samo malířství dozná radikální, z tradičního pojetí vybočující strukturální proměny, nebo když do konvolutu výtvarného umění vstoupí nové, netradiční obory a "žánry". V takovém okamžiku může dojít - a v posledních desetiletích skutečně došlo - k diametrálnímu zvratu pozic a "přijímající" složky dramatického díla se mohou rázem proměnit ve složky "dávající". Divadelní umění, a především o scéně to platí, přijímá sice inspiraci z ostatních, bezprostřední reakce schopnějších uměleckých oborů, se zpožděním, zato však již v definitivní a vytříbené podobě a má proto i daleko více možností a času než ostatní obory umění transformovat tyto výtěžky, zapojit je nejen přesně do svého kontextu a obohatit je o nové aspekty, ale dát jim i pregnantnější funkci, smysl a v neposlední řadě i tvar. Divadelní tvorba se tak stává rezervoárem výtěžků umění a tezauruje jeho hodnoty, aby je mohla ve vhodném vývojovém okamžiku v nové kvalitě vrátit: scéna je ve svých prostředcích popartistickým obrazem, koláží, asambláží i roláží; zákonitosti opartu jsou rovněž její podstatou, kinetismus její neodmyslitelnou vlastností. Může uskutečnit sen Giacomettiho mobilního objektu, stejně jako luminismus. Vytvořila environment v okamžiku, kdy si jako cíl vytkla ideový prostor. Pronikla do současné architektury, propůjčila jí svoje tvarosloví, omu dramaturgii prostorů i světla... Ani tento opačný influenční proud nemůže však nic změnit na tradičním postavení divadelní tvorby v hierarchii uměleckých oborů v rámci stylu. A jestliže bychom přistoupili na Frejko-vo tvrzení, že česká divadelní tvorba třicátých let tuto stylově dirigující pozici zaujala, pak jí v rozsahu historické zkušenosti nemůžeme kvalifikovat jinak, než jako lokálně omezenou výjimku, potvrzující pravidlo.

Odkud se však bere toto trvale inferiorní postavení divadelní

tvorby a z ní přímo, jako její logický důsledek vyplývající retardo-
vanost, která dokonce může nabýt podoby zcela zjevného anachronismu?

Sám styl je jistě jen abstraktní pojem a konkrétní obsah mu dává
teprve program, kodifikovaný v okamžiku jeho naplnění precizovaným
vztahem a postojem ke společnosti a k aktuální problematice umění,
věrohodně potvrzený řadou konkretizovaných děl těch oborů umění, kte-
ré jsou schopny svými prostředky na něj plně a souhlasně reagovat a
jeho principy a postuláty splňovat. Mírou těchto schopností je vytvá-
řena obecně platná nadstylová hierarchie jednotlivých uměleckých obo-
rů a jejich členů, která se v plném dosahu projeví i v rámci stylů.
Právě rozdíly v možnostech a schopnostech reakce na daná fakta, roz-
dily měřené těmito hledisky v rozpětí báseň-architektura, tedy v pod-
statě elementárním, nehmotným tvarem, jenž předbojovává společenské
ideje na jedné straně a na druhé straně tvarem složitým a hmotným,
který nemůže vykristalizovat dříve než v okamžiku konstituování ekono-
micko-sociální formace, aby její ideje, ve srovnání s předcháze-
jícím vývojem, krátkodobě manifestoval, jsou podvázány nestejnou zá-
těží ekonomicko-technických a organizačních předpokladů i mírou mate-
riálních prostředků uplatňujících se do všech důsledků v realizační
rovině. V tomto smyslu, aniž bychom se chtěli přiblížit pozicím tech-
nického materialismu semperovského typu, jenž všechnu pozornost věno-
vanou artefaktu orientoval tímto směrem, je třeba tyto aspekty ozna-
čit za jeden z nejmarkantnějších jevů v oblasti umění, který z valné
části proniká do oblasti stylů a diktuje v ní obecně platné hierar-
chické závislosti mezi jednotlivými obory umění, determinuje míru je-
jich vývojové pohyblivosti a tím i míru jejich retardačních odstupů,
i směr a intenzitu jejich vnitřních influenčních vztahů, které od i-
zolovanosti jednotlivých oborů míří k syntéze.

Po tomto rámcovém konstatování je třeba si položit otázku, zda
stupnice složek dramatického díla je skutečně zrcadlovým odrazem to-
hoto obecně platného, fixního, z věcné povahy uměleckých děl vyplýva-
jícího hierarchického modelu? Do jisté míry ano. Dramatické dílo slo-
žitostí svého organismu se řadí hned po bok architekturu, do jejíž
typologické řady vstupuje divadelní architektura jako její řádný,
tvarově i funkčně diferencovaný člen precizovanou, všech náhodností
zbavenou dispozicí divadelního prostoru i vnějším, nezaměnitelným tva-
rováním svých hmot. Divadelní architektura vykazuje však ve srovnání
s monumentální zvýšenou míru petrifikace ve smyslu vývojovém a s ní
spojenou vnitřní influenční intenzitu, která dlouhodobě uvolňuje pole
působnosti jen pro tvůrčí zvládnutí radikálně, až do nepodobnosti di-

ferencovaných a přesto v mnohém totožných variant na dané základní téma. Již tím se stává architektonicky koncipovaný divadelní prostor, v němž jsou vtěleny zákonitosti sui generis, faktorem determinujícím rozsah možností vývojových proměn složek dramatického díla, k nimž má - ačkoli sám nebývá do jejich počtu zahrnut - obojetný vztah příčiny i důsledku. Tomuto podmiňujícímu vztahu s hodnotou zákonitosti se muselo podvolit dílo Sofokla, Shakespeara a vůbec všech autorů - snad až na jedinou výjimku dramatu au fauteuil - jejichž ctižádostí byla jevištní realizace. A jen v hranicích vyznačených tímto vztahem a z něho vyplývající zvláštní kvalitou dramatické funkčnosti, kterou se divadelní prostor v základních parametrech odlišuje od ostatní architektury, se může projevit zdůrazňovaná citlivost živého organismu dramatického díla, v němž každá i sebe nepatrnější změna kteréhokoli z jeho prvků okamžitě vyvolá v ostatních prvcích řetězovou reakci. Jestliže by však tato reakce přestoupila dané hranice, pak jen za cenu toho, že výsledný tvar se vystavuje nebezpečí naprosté amorfnosti, nebude-li nalezeno dostatek sil ke generální přestavbě jeho systému a struktury, typem divadelního prostoru počínaje a metodou herecké práce konče. Jinak tato zjištění nemůžeme uzavřít: zákonitosti určitého typu divadelního prostoru již samy o sobě samovolně určují a omezují vývojové možnosti složek dramatického díla, vyvolávají jejich retardaci a navíc i selekci a transformaci problematiky nabídnuté mimodivadelní oblasti umění i mimouměleckou oblastí. To je nezměnitelná skutečnost, která je brána v úvahu ne vždy v plném dosahu a závažnosti svých důsledků.

Sama složitost ústrojí dramatického díla - v době jevištního výtvarnictví měli bychom však mluvit o složenosti jako základním symptómu jeho struktury - nemohla by být kvalifikována jinak než jako determinující a retardační příčina vývojové pohyblivosti a míry kontaktu s aktuální problematikou umění a společnosti jako neopomenutelných a vždy přítomných složek. Ty se již ze své vlastní povahy řadí dle mimouměleckých ukazatelů platných pro jednotlivé druhy umění do fixní hierarchické stupnice, vyznačené dvěma krajními polohami, které bychom mohli v přeneseném slova smyslu označit jako základnu a nadstavbu. Protože je možné předpokládat, že nejvyšší míru vývojové pohyblivosti budou vykazovat složky nehmotné, netechnické, nezátížené mimouměleckými danostmi, dramatický text a režie především, i za cenu diskrepance rovnající se nouzovému řešení ostatních složek, a naopak, nejvyšší stupeň vývojové petrifikace dosáhnou ty z nich, které vykazují nejvyšší míru ekonomických, materiálních, technických a organizačních

aspektů podmiňujících jejich konkretizaci, divadelní architektura, divadelní prostor, jeviště a jeho technika, scéna...

Po tomto zjištění endogenních, i když dílčích aspektů, je na místě se ptát, jak budou reagovat složky dramatického díla, jejichž rodové vlastnosti jsou nezměnitelné, na hierarchické vývojové proměny jednotlivých stylů? Jen jediná odpověď zdá se být za těchto okolností logická a přesná: každá ze složek, strhována složitostí organismu, k němuž náleží, bude vykazovat sice retardovaný vývojový pohyb ve vycíleném kursu - a pochopitelně i v rámci svých možností - však přesně sledující vývojový pohyb svého přímého influenčního protičlenu, nebo, chceme-li použít terminologii, svého "mateřského" umění systemizovaného v mimodivadelní oblasti. Jaký záměr, domyšlen až do konečných důsledků, by však z této premisy vyplynul? Jednotlivé složky zaznamenávající svůj vlastní vývojový stav, který by bylo možno graficky vyjádřit paralelně probíhajícími spojnicemi o nestejně retardační délce, nebyly by schopny již svojí nepřekonatelnou diajunktou vytvořit nic jiného než neorganické výsledné dramatické dílo, jež by navíc, právě stavem své stylově desorientované struktury, vydávalo svědectví o naprosté nesamostatnosti a nepůvodnosti do té míry, že by je vůbec vylučovalo z oblasti umělecké tvorby. A jestliže by v tomto celku došlo k nějakým pseudovývojovým změnám, pak by tyto změny byly závislé jen na výměně vedoucí pozice v hierarchii složek mezi dramatickým textem a scénou, která jako jediná ze složek dramatického díla, hodnocená těmito parametry, by vykazovala paradoxní schopnost maximální vývojové a kvalitativní proměny nezávislé na její influenci k malířství, sochařství nebo architektuře. A přece obraz hierarchické stupnice složek doznal by podstatné změny, kdyby byl nahlížen nikoli z hlediska vývoje mimodivadelních oborů umění, ale z hlediska aktuální společenské problematiky, k níž by dramatické dílo mělo zaujmout svůj nekompromisní postoj. Zatím co režie, tedy ta složka, která s herectvím tvořícím vlastní a nezbytný základ dramatického díla, nenalézá v oblasti umění svůj přímý protičlen, se ve svém vrcholném aspektu přibližuje filozofii a je za všech okolností tím, co označujeme jako politikum, bude scénická složka vždy natolik zatěžkána ekonomickými a materiálně technickými podmínkami, že se bude jevit ve srovnání s režii jako statická. Promítnuté vývojové grafy těchto dvou složek se tedy neztotožní a nebudou ani paralelní. Jejich deklinace měřena aktuálním stavem stylů, bude do té míry různosměrná, že scénická složka se bude z vývojového hlediska jevit vždy jako retardační moment již proto, že nemá schopnost reagovat bezprostředně a ze své vnitřní po-

třeby na společenskou situaci a v rámci dramatického díla se bude pro-
to jevit jako nezúčastněný činitel nebo dokonce jako tendence směřu-
jící k rozrušení obsahové i formální jednoty a celistvosti výsledného
díla. Vývojová statičnost scénické složky je pak doprovázena snahou o
získání autonomní významové platnosti na úkor ostatních složek a sil-
ným sklonem k imanentnímu, na ničem nezávislému vývoji doprovázeném
fakultativností.

Je jistě dobře znám případ inscenace Cara Ivana Hrozného /1947/,
na níž se podílel Vlastislav Hofman v době, kdy již secese ani zdale-
ka nebyla aktuálním stylem, navíc ani s historickou věrností, pokud
jí měříme časem, v němž je uložen děj dramatu, neměla do té míry nic
společného, že ji můžeme bez rozpaků označit jako naprosto alogickou.
A přece to byla právě secese, která pomohla inscenátorům nalézt po-
pisaným způsobem nezatižený, o to víc však interpretaci diváků pří-
stupný kontakt s vnějšími i vnitřními charakterotvornými prvky drama-
tu. Jistě bychom mohli v tomto případě mluvit o fakultativnosti, k
vlastnímu uvážení přenechanému vztahu divadelní tvorby k stylům
- a totéž v plném rozsahu platí i o slohovém zaměření - které v nezámě-
rných případech, vyplývajících z přirozeného tnutí historických
dramatických textů, mohou vnést do dramatického díla a především do
scény a kostýmů silně retardující prvky. Svoji roli ve zmíněné stylo-
vé orientaci scénické složky sehraje i fakt, že celá její problemati-
ka je natolik zúžená, že se jeví jako několik základních, ze setrvač-
nosti opakovaných témat, vyplývajících z její závislosti na "mateř-
ské" oblasti výtvarného umění, na architektuře, sochařství a malíř-
ství. Důsledek je jasný: její vývoj, zbavený jakékoli možnosti re-
volučních zvrátů, se promění v evoluční běh směřující v opakovaných
cyklických stylových vlnách jakýmsi samospádem - protože pro něj ne-
najdeme jiný důvod než v tlaku narůstající intenzity významové před-
stavy obrazné jako asymptómu vzdálenosti od pojmovosti a ve změnách
typu divadelního prostoru - od trojrozměrného architektonického ob-
jektu, přes reliéf k dvojrozměrnému obrazu, i když jistě je možná i
inverze tohoto vývojového postupu. Opodstatněnou zdá se proto otázka,
jestliže vývoj scény pozorujeme z tohoto zcizujícího zorného úhlu, zda
touto triádou, ať již je vedena jakýmkoli směrem, nejsou v podstatě
vyčerpány všechny možnosti jak po tématické, tak po formální stránce,
a zda dokonce není možné tyto tři disciplíny označit za samotný počá-
tek geneze scény a jejich následnost, doprovázenou zjevnou snahou po
jejich syntetickém splnutí, pokládat za základní periodizační hle-
disko.

Tento dvoudílný, protirečící si závěr, jakkoli nepostrádá logiku, přece jen by se jevil již na první pohled jako neodpovídající pravdě a dokonce jako naprosto absurdní. A přece, v čem se liší od Wagnerovy teorie Gesamtkunstwerku, vybudované na základě vývojově neměnného monotypu hudebně-dramatického díla? Jedině v tom, že místo samostatných umění, dokonce izolovaných umění, která by mohla existovat i sama o sobě jako díla plnohodnotná, tvořící souborné dramatické dílo - za teoretického předpokladu, o jehož naplnění musel sám Wagner již vzhledem k inscenacím svých děl pochybovat, že tato samostatná umění budou stejně hodnotná a vzájemně spojena jedním stylovým programem - je zde kalkulováno s pojmem složka, jehož odvození od složenosti Gesamtkunstwerku je nepopíratelné. Nejde však jen o etymologické odvozování pojmů. Závislost výkladu obsahu tohoto pojmu má mnohem hlubší a závažnější dosah: takový obraz stylové inklinace vyvstane vždy, když objektem pozorování se stanou jednotlivé složky dramatického díla, chápané po vzoru samostatných umění jako globální, monolitické a v sebe uzavřené útvary, které přímo poukazují k složenosti výsledného díla a v konečných důsledcích ho protismyslně určí jako dílo neorganické, jako celek vzniklý mechanickou cestou, jako součet různorodých jednotek působících nejen posloupně, ale i současně. To zaprvé. Za druhé pak, jestliže z úvahy jsou vypuštěny dvě složky, režie a především herectví, které na rozdíl od ostatních složek nemůže nikdy vstoupit do latentního stavu a ačkoli v hierarchii stylů nenalézá svůj přímý protičlen a v jejich smyslu může proto působit jen nepřímě, je pro samu existenci dramatického díla složkou nezbytnou a rozhodující, a co více, je prvkem zajišťujícím rod dramatické tvorby.... A je jen s podivem, že wagnerovská teorie a její základní pojmy - a z nich především pojem složka - přežily svou dobu a vstoupily do nových systémů, do Zichovy estetiky dramatického umění i do strukturalistické teorie doprovázející tvorbu české avantgardy třicátých let, aniž by se jich podstatnějším způsobem dotkla zásadní změna analytické metody, jejímž prvním cílem je rozložení jevů, které pouze na první pohled, orientovaný k jejich materiální stránce, vykazují zdání kompaktnosti.

Kde tedy hledá tato doba, pracující na konstituování jevištního výtvarnictví, motiv, jímž by kompenzovala tento absurdní závěr? Všechny složky dramatického díla bez výjimky jsou již z povahy svých prostředků strhovány k hmotnosti a věcnosti. To je v daném okamžiku nepopíratelný fakt. A snad je to právě tato rodová, nepřekonatelná vlastnost scény, na jejíž deficitní stránku, na její vnějškovost, do-

těrnost a hrubou divadelní lež upozornil K.S. Stanislavskij^{13/}, která limituje diferencovanou míru formální reakce a vývojové pohyblivosti jednotlivých složek a uvádí je vzhledem k stylům sice do retardované, nekompromisní selekci vystavené, avšak právě proto specificky divadelní stylové jednoty, která funguje v organismu dramatického díla jako kompenzační prostředek vývojových prodlev a svou stmelující schopností v něm vyvolává jakýsi vyrovnávací efekt. Materiální prostředky jsou tedy vlastní příčinou toho, proč jednotlivé složky dramatického díla nemohou reagovat na všechny stylové proměny umění stejnou měrou a stejným a rovnoměrným způsobem, proč některé z nich vývojově zastávají, proč k některým stylovým postulátům jsou naprosto netečné a z jiných si vybírají pouze určitý programový aspekt a snaží se mu přizpůsobit jen po formální stránce, i když jejich a divadelní záznam věčnosti nikdy nelze uvést do totožnosti. Akční dosah prostředků si mohl K.S. Stanislavskij znovu ověřit, když spolu s Craigem hledali nové materiály pro inscenaci Hamleta, které by byly schopny překročit dosavadní iluzivně věcnou identifikaci scény v souhrnu jejich jednotlivin a zaměřit se k provokování schopnosti asociací a sugesce. Tuto vsunutou poznámku je třeba přijmout jako důkaz nezměnitelného stanoviska K.S. Stanislavského: tvar a prostředek a s nimi korespondující dvojice věčnost a hmotnost jsou aspekty, k nimž v jistém stupni vývoje Stanislavskij, metodicky veden pozitivismem soustředil všechnu svou pozornost i v tom případě, kdy již pod zřejmým vlivem impresionismu a symbolismu, které podle jeho slov náležejí nadvědomí a začínají tam, kde končí ultranaturální /ibid., str. 252/, sice intuitivně, avšak naprosto přesně rozlišuje mezi pravdou vnější a vnitřní. Že důsledky přesáhnou hranice vstupní problematiky, která má hodnotu teoremu, jenž musí být dokázán, je za této situace pochopitelné. Pro tento vývojový okamžik je však třeba znovu konstatovat, že to byl Stanislavskij, kdo jako jeden z prvních v oblasti divadelní tvorby narušil tradičně uznávanou kompaktnost a monolitičnost složek již tím, že přesně odlišil formu od prostředků a určil míru jejich vzájemného podmiňujícího vztahu. Výčet důsledků nebyl by však nikdy úplný, kdyby se omezil jen na dosah materiálních prostředků, kartonu, plátna, lačovek, klihových barev, kulis, stojek a jevištní podlahy - k nimž Stanislavskij nepřičítal onu část nehmotných prostředků, která se v Appiových a Craigových teoretických úvahách ukáže být rozhodující - a opomenul zdůraznit funkci základního a pro divadelní tvorbu rozhodujícího specifického prostředku, jeviště, Stanislavským interpretovaného nikoli jako prostorový fenomén, nýbrž jako organismus,

jenž se v plném dosahu své působnosti projeví v zásadní strukturální přestavbě malířského artefaktu.

Zde je záznam bilance dosavadních zkušeností Stanislavského, které se měly stát východiskem malého experimentu, vynuceného inscenační problematikou Maeterlinckova Modrého ptáka: "Když se přenáší návrh na jeviště, musí se násilně vnucovat umělcovu obrazu třetí rozměr, hloubka. Ani jediný návrh, zvláště ne krajinný, nesnese takovou operaci. Hladká, rovná a celistvá modrá obloha návrhu se rozděluje na pět nebo i více dílů... Rozdělené části oblohy visí nahoře v řadách, od rampy až k prospektu podle matematicky vyměřených situačních plánů... Přes svou zdánlivou eternost a průzračnost uřezávají vršky zvoníc, stromů, řek, domů, jestliže se neopatrně umístily vzadu, za domnělou nebeskou modří... Kulisy a stojky jako by se vyřezávaly jednotlivě z obrazu a přenášely na jeviště v samostatných částech. Tak například na návrhu je strom a za ním v ztrácející se perspektivě roh stavení, potom stoh sena a tak dále. Musí se od sebe oddělit a udělat několik kulis, které se rozestavují jedna za druhou podle situačního plánu jeviště, vzdalujícího se do hloubky. Jedna kulisa znázorňuje strom, jiná roh stavení, třetí stoh sena. Pohledme na stromy a křoví na návrhu. Jejich listoví splývá. Je těžko postřehnout, kde končí křoví a kde začíná strom. Tato měkkost přechodů je na návrhu okouzující, právě tak jako v přírodě samé. Na jevišti to není. Divadelní kulisa, která se odtrhla od návrhu a stala se samostatnou částí dekorace, nabývá svých ostrých určitých obrysů z kartonu nebo ze dřeva... Při třetím rozměru, totiž při hloubce jeviště a dekorací, naráží malíř na hroznou divadelní podlahu... Při všech těchto jevištních podmínkách... je nezdídka těžko poznat výtvarníkuv návrh v jevištní dekoraci. A ať dělá výtvarník co dělá, nikdy se mu nepodaří přemoci na jevišti materiál, věcnost, hrubost divadelní dekorace." /viz pozn. 13/

Neméně podstatné je však i druhé zjištění, k němuž dospěl K.S. Stanislavskij: jevištní výtvarnictví - i když bychom v tomto případě měli spíše mluvit o jevištním dekorátérství - samo o sobě v elementární podobě dokázalo neudržitelnost základního postulátu, na němž bylo osnováno, že obraz, čistý malířský artefakt, lze mechanicky vložit do prostoru kukátkového jeviště, aniž by doznal podstatné změny. Právě prostorové kvality scény determinované typem kukátkového jeviště - a to je příčinný vztah zásadního dosahu, protože jistě v jiném typu hracího prostoru by došlo k jiné proměně "vstupujícího" obrazu - vyvolávají strukturální přestavbu původního obrazu, jež uvedou do stavu destrukce, a působí na distribuci z něj vyjmutých jednotlivin,

kteřé se vysouvají z obrazové plochy, z jejich fiktivních vertikálních a horizontálních plánů, po hlavní ose vpřed, do skutečného prostoru. Jestliže přímočarý posun jednotlivin je prvním a nejmarkantnějším směrem jejich pohybu, pak druhý, jako by byl vyvolán odstřednou silou hracího prostoru, jenž musí být uvolněn pro akci, vymezí těmito jednotlivinami ucelený, opticky uzavřený objem scénického obrazu a třetí, automaticky probíhající pohyb, pro nějž je příznačným rysem redukce, zcelení a koncentrace, se dotkne kompozice ochuzeného pozadí původního obrazu. A přece tyto tři generální pohyby nenaplnují výčet strukturních proměn výchozího obrazu. "Neblaze" proslulá, v obraze utajená perspektiva, tvořící jen jeho podkreslenou kompoziční osnovu, rozvine se z dvourozměrné plochy do trojrozměrného prostoru, doslova se s ním střetne a v žádném případě s ním není v důsledcích souměřitelná. Vyvolá nutnost korektur původní proporcionality každé jednotliviny, jejíž dimenze musí být přepracovány podle jejího zařazení do systemizovaných plánů jeviště a zásad prostorové perspektivy, vyvolá neméně nutné korektury určené proporčním vztahem k herci-člověku, které jsou tím naléhavější, čím silněji se projevuje tendence k realismu - a potom zde ještě zbývá zvládnutí oné "hrozná" jevištní podlahy, jak ji označil K.S. Stanislavskij, která, aby převod původního obrazu v obraz scénický mohl být úplný, by musela být svěřena práci kašéra, a potom neméně "hrozná" horní uzavření divadelní oblohou, plnou technických rušivých defektů.

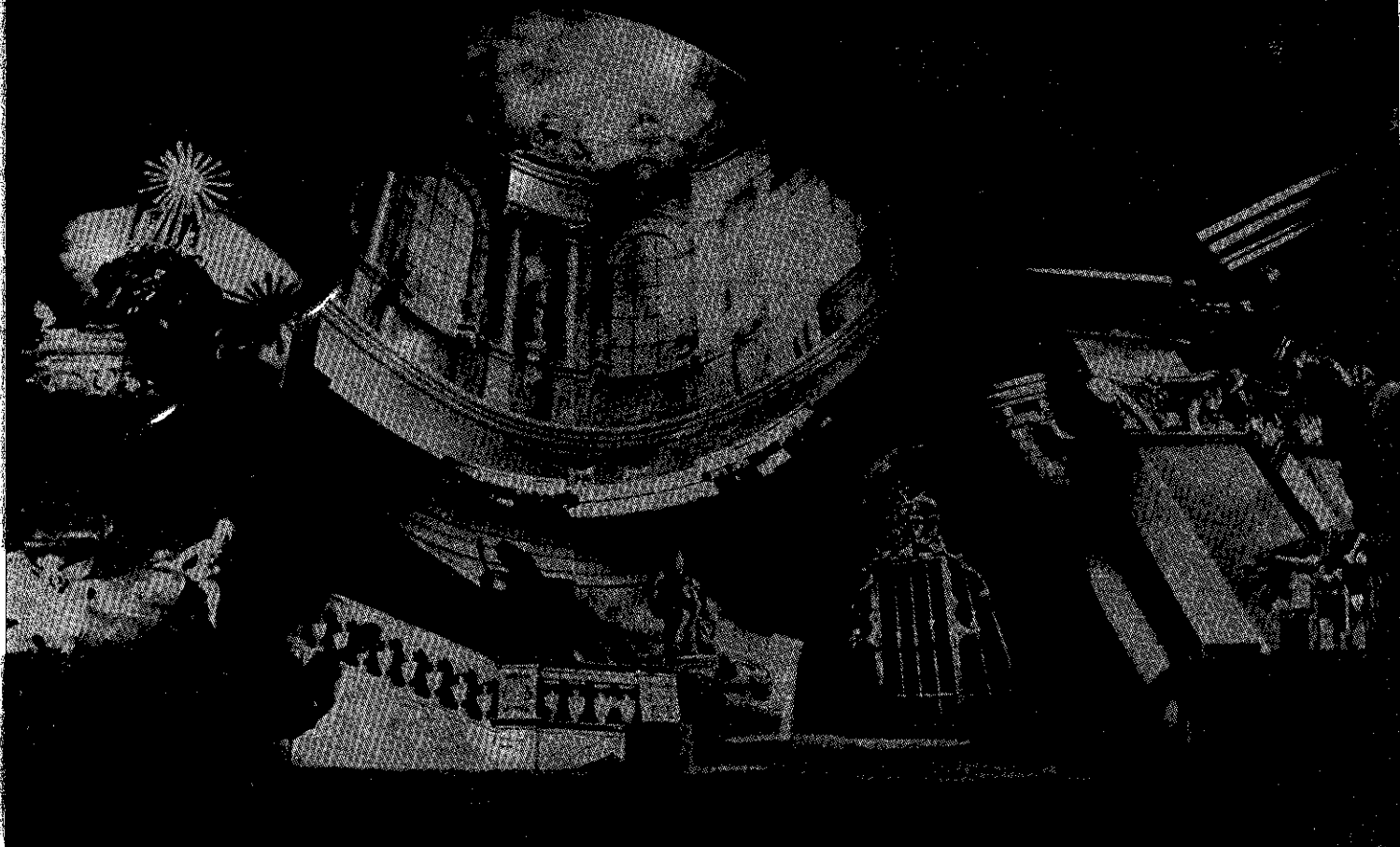
O tomto základním trojrozměrném pohybu, který samovolně a s nezadržitelnou silou vyvolává vnitřní strukturní přestavbu obrazu a mění ho v prostorový fakt, se nad jiné názorným způsobem přesvědčil Vlastislav Hofman při své první, v čistých malířských intencích koncipované výpravě k Dvořákovým Husitům, a jestliže mezi jeho odhadem a zjištěním K.S. Stanislavského byl nějaký rozdíl, pak jen v nutnosti rozestupu vysunutých jednotlivin do bočních stran jeviště, které za určitých okolností nemusí být důsledné: jednotliviny, v krajně omezeném počtu, neopustí-li své místo vymezené pohybem, jehož směr je paralelní s hlavní osou jeviště, mohou se stát prvkem, který zesílí fiktivní prostorovost scénického obrazu za předpokladu, že délka dráhy jejich pohybu bude silně omezena, zato však proporcionalní přestavba ostatních jednotlivin tvořících celkový scénický obraz, který si musí vypomáhat zvýšenou mírou stylizace, bude daleko komplikovanější. Je ovšem možný i další typ strukturní přestavby základního obrazu než ten, který měl na mysli K.S. Stanislavskij, proces velice podobný roláži, který z něj vysune nikoli jednotliviny, ale vertikál-

ní pásy jednotlivých hloubkově orientovaných plátnů osazených skupinami jednotlivin a převede je na plochu paratakticky, podle zorné diagonály řazených kulis do prostoru jeviště a jejich kompozici "zdeformuje" do proporcionálně vzestupné řady směrem k popředí, zatím co střed, uvolněný pro akci a vymezený jen horizontem, zeje prázdnotou, jejíž nepřirozenost a oslabenou prostorovou fiktivnost se snažil barokní kvadratismus alespoň zčásti redukovat vloženým transeptem, vyvolávajícím pocit sukcesivní skladby prostorových buněk.

Cykloramatický scénický obraz /předznamenáný renesančním experimentem Vasariho a v dokonalé technické formě realizovaný Buontalentinem, a v minulém století v anglickém divadle Fortuna/ se liší od předcházejících konfiguračních variant diacramatického obrazu zvýšenou tendencí ke zcelení. Nemá-li se však tato tendence projevit jen ve vrchlickové části sférického tvaru čtvrtkoule, již je zformována "nebeská divadelní modř" bez kazů sufitových "ručníků", jak o nich mluví K.S. Stanislavskij /viz pozn. 13/, a ve spodní části utonout v nepřehlednosti - protože boční strany základního obrazu "ohnutého" do tvaru polokruhu jsou skutečně zkrasleny až do nevnímání - musí ze své plochy vysunout jednotliviny po osách, jejichž průsečník leží sice na hlavní hloubkové ose jeviště, fungující v tomto kontextu jako symetrála, nemůže však být nikdy totožný se středem nad ním vyklenutého sférického tvaru, a míra tohoto vysunutí nesmí překročit hranici, kterou připouští reliéf. Toto oddálení průčelní plochy vysunutých jednotlivin - a těmito jednotlivinami mohou být výhradně jen zobrazené architektonické objekty - je skutečně tak minimální, že nemůže vnést podstatnější zásah do strukturní představby základního obrazu, jenž je na tuto operaci již předem připraven tím, že opustí typ veduty nabíhající do topografické přesnosti a přikloní se, jak ostatně naznačil Baldasare Peruzzi v úvodním členu této vývojové řady, v projektu tragické scény, k volné koláži typických objektů, schopné postihnout pojem města i jeho přesné pojmenování. Přesto je však nezanedbatelný určitý stupeň redukce, jenž z obrazu jednotlivin odstraní všechen nadbytečný drobnopisný detail, rušící lapidární tvary, aby především kompozicí hmot zdůraznil příslušnost zobrazené jednotliviny k určitému nezaměnitelnému členu architektonické typologické řady nebo ke konkrétnímu objektu, a z hlediska divadelní optiky architektonický objekt převedl do nearchitektonického tvaru tím, že jeho dvě průčelí, vystavená pohledu diváka, přisadí k sobě v tupém úhlu. S reliéfním zpracováním cykloramatického scénického obrazu jako jedinou možností jeho ztvárnění, z jehož rámce mohou vybočit jen přídatné,

doplňující, většinou vegetativní motivy, umístěné ve volném prostoru, pak souvisí potlačení perspektivy, doslova její výměna za proporční vztahy, které, kdyby přece jen byly poměřovány perspektivou, více by se přibližovaly k typu serliovské racionální perspektivy stavící fakticky menší objekty do popředí, než k typu perspektivy geometrické. Kompaktnost reliéfního cykloramatického obrazu je třeba narušit "ulicemi" pro příchody a odchody aktérů - s jejichž situováním, po pravdě řečeno, je možné manipulovat s daleko větší volností než v kulisovém typu kukátkového jeviště - jen optickou pseudokompaktností. Tématicky je cykloramatický obraz osudově svázán s architekturou tak, jako osudově jsou s ní spojeny i další dva typy divadelní perspektivní projekce, perspektiva per angolo a sott'in su. I u nich jsou průvodními znaky reliéfnost, která může nabíhat až do poloh prostorové makety, a pseudokompaktnost, nechceme-li jako zvláštní znak scénického obrazu ztvárněného podle zásad perspektivy sott'in su označit protirealistickou diskrepanci diagonálně vykloněné osy zobrazeného architektonického objektu a vertikální osy dramatických osob, kterou ve výsledku je možno označit jako defekt gnozeologický. A přece i přes tuto závadu, která by přímo poukazovala k její nepoužitelnosti, vstoupil tento typ několikrát, a vždy výrazným způsobem, do moderní scénické tvorby: Hofmanův projekt scény k Náměluvám Pelopovým stojí na počátku revokace barokní scény, protože se Hofman zřejmě chtěl monumentem realizovaným podle zásad této perspektivy odlišit od Kvapilova a Wenigova monumentu Macbethova hradu ztvárněného v intencích Appiova výkladu prostorovosti. A perspektivu sott'in su použil i Josef Svoboda, aby přes všechny zjevné defekty, které s sebou tento typ perspektivy stvořené pro malíře nástrojných maleb nese, využil možnosti vyklánění její osy a tím diferencoval jednotlivé obrazy scén Toscy.

Nejlogičtějším způsobem použil tuto perspektivu František Tröster v inscenaci Shakespearova Julia Caesara,^{14/} když zcela potlačil její formální stránku, která až dotud s ní byla rodově spjata a bez níž demonstrování jejích zásad zdálo se být neuskutečnitelné, a přehodnotil její principy, ať již šlo o skladbu ploch římského fóra nebo koňského kopyta jako jediného viditelného detailu jezdecké sochy zvětšené v imaginaci diváků do gigantických rozměrů, a vypreparoval z ní inscenační princip; divák byl tak přinucen sledovat celou hru z podhledu. To jsou ovšem jen na okraj připsané poznámky, které by nás neměly odvést od sledování problematiky, pohybující se zatím, podle svého vrození, na daleko nižší, téměř elementární úrovni.



Josef Svoboda

G. Puccini, Tosca. Velká opera 5. května,

Praha 1947, režie K. Jernek



Josef Wenig

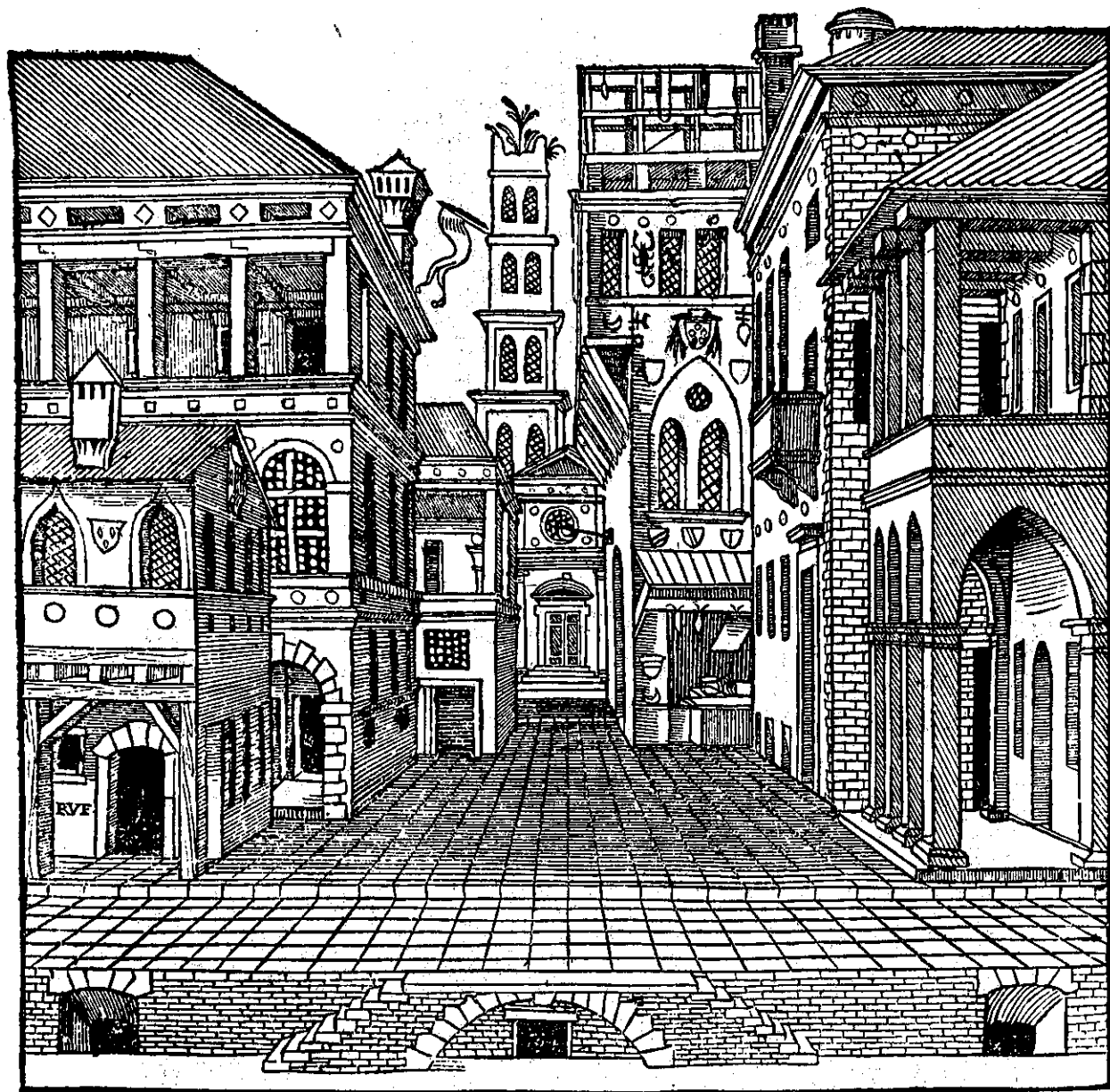
W. Shakespeare, Macbeth. Národní divadlo,

Praha 1916, režie J. Kvapil

Položením Hofmanem mnohonásobně řešené otázky, jaký principiální vztah má dramatické dílo k architektuře, se otevírá oblast, která, měřena historií, sehrála jak po kvantitativní, tak po kvalitativní stránce mnohem závažnější úlohu než jakou může vykazat vztah scény k malířsky pojednanému obrazu. Snad jako důkaz postačí strohý výčet: skéne řecké attické tragédie, scaena frons římského antického divadla, rozsáhlá typologie mansionů italského quattrocenta a gotické divadelní produkce sahající hluboko do 16. století, Mahelotova scénická koláž, komická a tragická Serliova scéna, Palladiovo Teatro Olimpico, Scamozziho Sabionetta, Aleottiho Teatro Farnese, bibienovská scéna sott'in su a scéna per angolo, široká, téměř nepřeborná barokní typologická škála, na niž, jako kvalitativně pokleslá replika, navazuje vzorníková tvorba 19. století, aby právě k ní zaujali kritické stanovisko Appia a Craig svými projekty preferujícími trojrozměrný tvar. A jestliže máme, bez ohledu na historickou příslušnost, podat souhrnný výčet znaků charakterizujících vstup architektury do organismu dramatického díla, pak je třeba na prvním místě zdůraznit, že nena-
lezneme ani jediný případ, kdy by se architektura, prezentovaná jako scénický objekt, neodlišila od normální, praktickou funkci sledující architektury, tvarováním a kompozicí hmot, dispozicí i významovým významím. A jestliže je možné namítnout proti tomuto generalizujícímu stanovisku, že ve středověké divadelní produkci, alespoň v jedné její části, k této záměně skutečně došlo, pak je třeba vzít v úvahu, že do samotné urbanistické dispozice vstoupila formující ideová představa Jeruzalému, která koresponduje s tématy pašijí - a příkladem nad jiné zde může být třeba Zhořelec - aby přímo vzbudila představu posledních dnů Kristových, nebo záměrně volený diskrepantní vztah mansionů jednotlivých zastavení s městským ansámblem, nadaný zvláštní významovou aktuálností, jejímž smyslem bylo zpřítomnění biblických dějů. Prostě v celé historii divadelní tvorby nikdy nedošlo k prosté záměně těchto dvou funkčně diametrálně odlišných objektů a nedošlo k ní ani v případech her inscenovaných v humanistických interiérech nebo atriových dvorech, v nichž se zrodil typ *picturatae scaene facies*. A pak následují další diferenciační znaky, jejichž platnost není již ničím omezena: scénický objekt je za všech okolností objektem umělým, v řadě případů dokonce do té míry, že jej můžeme označit za koláž architektonických prvků organizovaných nearchitektonickým způsobem, jejichž vztah je osnován tak, že zdůrazňuje labilitu celku, pokud jde o jeho významové určení. Především Teatro Olimpico a fixní scénický objekt alžbětinského divadla je toho nezvratným důkazem.

Obraťme však pozornost ke vstupu architektonického objektu do prostoru kukátkového jeviště. Ponecháme-li stranou samotný fakt, že trojrozměrné architektonické těleso se promění ve dvojrozměrný obraz - i když tato radikální transformace nemusí být za všech okolností jedinou možností a pravidlem - pak stejně jako malířsky pojednaný obraz, i architektonický objekt musí v okamžiku svého vstupu do tohoto, specifickými vlastnostmi a zákonitostmi nadaného prostoru - dokonce i v tom případě, kdy nebyl inscenátory pocítován jinak než jako vakuum - podstoupit zásadní strukturální proměnu, která se doslova rovná destrukci a fragmentarizaci architektonického objektu: musí přijmout v iluzivním kulisovém scénickém obrazu, zvládnutém malířskými prostředky, prostorovou distribuci svých "rolážových" dílců, diktovanou nearchitektonicky a mnohdy dokonce protiaarchitektonicky organizovaným jevištěm, z níž se naprosto vytratí - neuvažujeme-li například o zastropení - i elementární smysl komunikací, o logickém napojení prezentovaného interiéru na myšlený architektonický celek v oblasti pomyslného jeviště ani nemluvě. Proto André Antoin a po něm K.S. Stanislavskij kladli důraz na vypracování půdorysné dispozice celého architektonického objektu i v tom případě, že z něho do akce vstoupila jediná prostorová buňka. To je ovšem, vedle změny dimenzí diktované dimenzemi jeviště, která může mít vysloveně protirealistické důsledky i v inscenacích vedených v přísných realistických tendencích, nejprimitivnější znak proměny architektonického vzorového objektu v obraz nebo objekt scénický. A jestliže je do této úvahy zakalkulován dramatický aspekt, pak nemůžeme názor, který vnější, čistě obraznou podobnost vydává za totožnost i v tom případě, že se dovolává antropometrie jako průkazného argumentu, kvalifikovat jinak než jako "optický" klam: v tvorbě scénického obrazu nebo objektu může být antropometrie, právě ve jménu dramatickosti, odsunut do druhořadé pozice a může být dokonce záměrně popřeno. Výškově předimenzované dveře v Hilárově a Feuersteinově inscenaci Moliérova Zdravého nemocného, na jejichž kliky nemohou herci téměř dosáhnout, štěrbinovité otvory Tröstrova Krysaře, z nichž se dramatictí hrdinové doslova protahují na scénu, nebo jeho dveře v Revizorovi vymykající se všem statickým zákonitostem, mohou na tomto místě fungovat jako přímý důkaz.^{15/} Základní metodické postupy, stejně jako v případě obrazu ponořeného do prostoru kukátkového jeviště, se i zde rovnají fragmentarizaci a destrukci a situování takto vzniklých jednotlivin není již řízeno zásadami výtvarné, nýbrž dramatické kompozice.

První slovo k této otázce pronesl Appia projektem scény pro



Sebastiano Serlio

Renesančni divadelni dekorace pro komedii, 1569

a má ho i tehdy, kdy se zaměření autora z jakéhokoli důvodu, třeba i z necitlivosti k problému, vymyká tomuto cíli - pro nějž je příznačné dynamické napětí a expanzivní tlak mezi jednotlivými "obalovými" vrstvami prostoru, jejich kvalitativní odlišení a raůstání, plynulé materiální vymezení a výsledné spojení v jednotný prostor dramatu, jenž za všech okolností musí být označen přídomek "dramatický". Neboť příznačným a nezměnitelným rysem dramatického díla je, že cokoli k sobě vztáhne, nebo cokoli do něj vstoupí, musí podstoupit kvalitativní proměnu probíhající tímto směrem: prostor "vůbec" se promění v prostor inscenační, jenž integruje s časem, a jeho charakteristickým znakem a podmínkou se tak stane časoprostor. Prvním důsledkem vyplývajícím z tohoto faktu je příkrá diferenciacce typologických řad dramatického prostoru a času a s ní související volba specifických prostředků - mezi nimiž zvláštní úloha je svěřena světlu - které vedou k dosažení předsevzatého cíle, jenž v tvorbě scény je charakterizován snahou o přeorganizování skutečnosti a umělosti jako svými nepostradatelnými znaky. Druhý důsledek, jímž se tvorba scény diametrálně odlišuje od architektonické tvorby je pak dominující postavení prostoru v rámci užitých prostředků: jestliže v architektuře je prvotní půdorysná dispozice, z níž vzejde elevace hmot a vymezení a ztvárnění mnohosti prostorových sektorů, pak ve scénické tvorbě prvotním a určujícím prvkem je prostor dramatu, který se promítá a koncentruje do gravitačních bodů a půdorysných tahů.

A jestliže máme vyčerpat celý primární influenční vztah scénického obrazu k jeho "mateřským" oblastem, je třeba vyčíslit alespoň v úvodní poloze znaky strukturní přestavby, kterým je vystaven každý produkt sochařství při stupu do prostoru kukátkového jeviště. Většinu toho, čím žije volná, v prostoru rozprostraněná plastika, musí opustit - a naopak musí přijmout řadu principů, s nimiž až dotud nemusel vůbec počítat a které navíc mu byly bytostně cizí. Trojrozměrná plastika, jejíž tvar je zpracován tak, aby mohla být pozorována z nekonečného počtu stanovíšť a zorných úhlů, se musí proměnit v reliéfní útvar, v útvar opřený o plochu horizontu a její tvar se musí podříditi kresebným zákonitostem, ne nepodobným těm, které ovládají svým jednoosým pohledem malířsky pojednaný obraz. Jestliže volná plastika neznala perspektivu, pak reliéfní scénický obraz se s její přítomností musí vyrovnat jako se svým organizačním činitelem, i když zde jde spíše o racionalistickou než geometrickou perspektivu a otázku proporcionálních vztahů. Jestliže plně vyvinutý, vzdutý tvar byl ovládán vnitřní dynamickou a expanzivní silou, pak reliéfní scénický útvar je

formován spíše z vnějšku vrstvením a přikládáním hmot, protože kon-
kávni, do hloubky hmotného bloku směřující formotvorný proces je zde
zcela vyloučen.

A výčet diferenciacních znaků, rovnající se znakům proměny so-
chařského artefaktu ve scénický obraz, nemůžeme ukončit jinak, než
záznamem jeho reakce na světlo, pohyb a vztah k člověku-herci, proto-
že i zde jde z hlediska jeho strukturní přestavby o změny podstatné.
Hmota sochařsky koncipovaného objektu nemůže mít v prostoru jeviště
prioritu nad světlem, jakou poznal ve svém rodném prostředí, v plené-
ru. Světlo nemůže být odsunuto do pozice jen v hlavních obrysech ko-
rigovatelného prvku, dotvářejícího jeho plasticitu. Scénická tvorba je
si až příliš dobře vědoma toho, že jen v určitých, záměrně zvolených
případech, může kalkulovat s rozptýleným světlem a jeho rovnoměrnou
hladinou, ne nepodobnou světlu dennímu, naplňujícímu plenér. Neboť v
takovém případě, jen svízelně a nikdy v dokonalé hodnotě realizovaném
na jevišti, plastika ztratí kontrastní plochy a beznadějně se promění
v dvojrozměrný obraz, neztratí-li vůbec své nutné stínové prokreslení
a nezbude z ní jen plocha vyznačená obrysem. Světlo je tvárným prvkem
a jeho dispozicím se musí podříditi hmota - a dokonce je možno říci,
tím více, čím širší paletu tvarové variability má vykazovat. A stejně
jako světlo, vstupuje do vztahu k sochařsky pojednanému objektu i po-
hyb, neboť tento objekt může opustit rodově mu přisouzenou staticnost
za předpokladu, že nebude zjevovat svou předem připravenou formu,
nýbrž dosáhne stadia otevřené tvorby a hry. Jistěže vše, co bylo až
dosud řečeno, lze vztáhnout především k objektu, jehož tématem bude
terén, který na rozdíl od malířského artefaktu nepodstoupí v prostoru
kukátkového jeviště proces destrukce, zato však, jak ukázal Adolphe
Appia ve své studii k Valkýře,^{17/} mnohonásobný proces redukce, než se
vyjmutá vrcholová část horského masivu, schopná emanovat celek, pro-
mění ve specificky jevištní plastiku, v kompozici praktikáblů, šikem,
pódií a schodištních stupňů.

Tak je do divadelní tvorby vnesena nová problematika, otázka
části a celku, která má dosah nejen pro významové, nepopisné vyznění
scénického obrazu, ale i pro proměnu pomyslného jeviště v imaginativní
prostor. Sochařský artefakt, můžeme říci závěrem, ztrácí řadu svých
specifických znaků a tuto ztrátu musí nahradit tím, že do svého obje-
mu přijme transformované principy malířství nebo vstoupí do stavu
syntézy s architekturou, aby touto cestou došlo k vytvoření scénické-
ho objektu. A záleží jen na jeho tématické inklinaci, zda přestoupí
hranice lokalizační funkce a stane se zásadním činitelem v tvorbě

koncepční báze inscenace. Důkazy o této možnosti podal, pod zřejmým vlivem povrchně chápaného symbolismu, E.G. Craig ve svém projektu scény k *Elektře*.^{18/} A je třeba jen dodat, že tato možnost, již může ostatně dosáhnout i malířsky zpracovaná scéna, je pro sochařsky transformovaný artefakt možností konečnou, i když její deficitní stránka, spočívající v setrvalosti zhmotněné ideje, která nemůže být jiná než nepřímá, stojící mimo drama a nad dramatem, je více než zřejmá a je neměnná.

A zbývá již jen odpověď na mnohokrát vyslovenou a kladně zodpovězenou otázku, zde ve vztahu tří samostatných oborů umění, malířství, architektury a sochařství, rovnajícímu se syntéze, není možno hledat pravou příčinu vzniku scénického obrazu, která se mění v problém porovnání účasti jednotlivých transformovaných oborů umění. Jde o výklad pojmu syntéza v oblasti monumentálního umění. I když již tento vstup záměrně pracuje s dvěma apriorně diferencovanými pojmy, přece jen je třeba se nejdříve pokusit o definici pojmu syntéza, který by obsahl všechny slohové varianty: k syntéze v pravém slova smyslu může dojít v rámci architektury, která svými struktivními články vymezí plochy pro uplatnění malířství, a tok jejich vnitřních sil je určující pro tvarování sochařských artefaktů. Jde však v konečných důsledcích skutečně jen o propůjčení ploch a ovlivnění tvarového růstu? Zdá se, že pojem syntéza je zakotven především ve dvou imateriálních aspektech. První z nich obsáhne základní vjemové a formotvorné principy architektury, tektoniku, konstrukci, prostorovou sukcesi a rytmus, druhý se dotkne ideových sfér, aby v nich syntéza došla svého naplnění. Bylo by za těchto okolností souměřitelné vytknout pro scénu znaky syntézy, které by nepřekročily možnosti panoramatického obrazu? Bylo by to neúměrné. Bylo by to snížení kvality scénického obrazu. Bylo by to vyznačení stavu, jenž by neměl ani nejmenší možnosti vývoje. Protože panoramatický obraz je vždy vyznačen iluzionismem a mechanickým spojením prostředků tří výtvarných disciplín, malířství, sochařství a architektury. Je tedy scénografická tvorba ve svých základech syntézou nikoli formálních, jen k obraznému působení zaměřených prostředků, ale principů architektury, sochařství a především malířství, které je s to propůjčit scéně obrazný charakter? Ani tento závěr, zdá se, neodpovídá pravdě.

Řídící zásadou dramatického díla je dramaticčnost a tomuto principu se musí podřídít vše, co do jeho organismu vstupuje, tedy i scéna, nemá-li se stát pasivní, mimo akci stojící kulisou, výpravou, de-

korací, nebo pouhým aranžováním vyplňujícím prázdno jevištního prostoru. Můžeme po těchto zjištěních přistoupit k určitému bilancování, i když je jasné, že nebude mít jinou, než dílčí hodnotu, již z toho důvodu, že analýza zatím nepronikla do hlubších kvalitativních vrstev, a všechnu pozornost k sobě soustředily jen tvar a formální stránka strukturální přestavby malířského obrazu v obraz scénický? Již vstupní část očekávané odpovědi se musí v jakémsi "nadplánu" proměnit v další otázku: jsou destrukce a redukce, i když v možnostech těchto pojmů je postihnout výsledný efekt strukturálního pohybu, a to poukázat k pravým a finálním stavebným pohybům a jejich příčinám, které vyvolávají zcela nové systemizaci prvků scénického obrazu vybudovaného v organismu jeviště? Ano, v organismu - a tento pojem "organismus", který dokládá, jak nepřesné a nedůsledné je Zichovo označení jeviště jen jako architektonicko-technického prvku, je třeba zdůraznit, Apriorně s touto klasifikací, omezující kukátkové jeviště jen na pomocný a pasivní prvek - jako ostatně vždy, kdykoli je chybně stanoven obsah výchozího pojmu a logickou úvahou jsou pak z něj odvozovány neméně chybné důsledky - je spojována perspektiva, jakoby kukátkové jeviště bylo jejím produktem, aby jí byl dokonce přičten význam vlastní příčiny vzniku tohoto typu a byla tak automaticky a bez rozpaků uznána i za jedinou zákonitost, které se musí do všech důsledků podříditi scénický obraz, jestliže vstoupí do jeho prostoru. A přece je nezvratnou pravdou, že v samém počátečním vývoji těchto typů scén, z nichž se údajně složitými, ne zcela známými cestami - protože sledujeme-li tento vývoj jen v italské oblasti, jak bývá běžným zvykem, chybí v něm určité nutné mezičleny i jisté podněty pro ty prvky, které budou později ve vztahu ke kukátkovému jevišti označeny jako prvky sui generis - zrodilo kukátkové jeviště, byla perspektiva odtržena od vlastního akčního prostoru a pokud šlo o zobrazující funkci scény, bylo s ní vždy zacházeno jako s druhořadým, pomocným prostředkem, nebyla-li vůbec zanedbána. Rozhodně vrch nad perspektivou mělo gotické schéma sektorového prostoru, který byl jak ve vertikální, tak v půdorysné projekci vepsán do organismu kukátkového jeviště. Je to jen klamné zdání řešící jednoduchým způsobem složitost vzniku organismu kukátkového jeviště a přehlížení všech negativních důsledků, jestliže je perspektiva ze svého původního subordinovaného postavení povznesena na první příčinu jeho vzniku a na první zákonitost. Ostatně s dostatek se o tom přesvědčili i jevištní dekoratéři a jevištní výtvarníci: scénický obraz, i když jevištní výtvarník dvacátých let na rozdíl od jevištního dekoratéra pracoval již jen se vzdáleným ohlasem perspektivy a v

mnoha případech se zaměřil dokonce k jejímu programovému popření, přece jen se musel vyrovnávat jiným, důležitějším a naléhavějším způsobem než malba s jejími protiracionalistickými defekty, které jevištní prostor v nezastřené podobě odhalil, především s tím, že perspektiva otáčí všechny věci do laterálního pohledu a již tím jim bere tělesnost a převádí je do plošného průmětu, že zdůrazňuje jejich tvrdou obrysovost a tím i jejich izolovanost, která brání jejich splývání a "okouzlující měkkosti přechodů", a všechny věci zobrazuje tak, jakoby vytvářely boční "defilé" nepřirozeně otevřenému střednímu průhledu do dálky, jemuž nic nestojí v cestě.

V čem je tedy třeba hledat, i přes zjištěné zásadní difference, první příčinu téměř již tradičního ztotožnění scény s malířstvím? Odpověď nemůže být jiná: v návrhu jevištního dekorátéra a výtvarníka - neboť takový byl vývojový sled a zděděná rezidua, jež se rovnají negativním jevům, ho jen dosvědčují - který, jakkoli je zpracován malířskými prostředky, třeba i do té míry a v takové kvalitě, že by byl srovnatelný s malířským artefaktem, není samostatným a ukončeným dílem vstupujícím z vnějšku do dramatického díla a vystavovat ho malířským hodnotícím kritériím, znamená podléhat "optickému klamu", který formální podobnost vydává za totožnost. Návrh scény je neúplnou a do jisté míry i nepřesnou formou, návodem a podkladem pro jevištní realizaci a tím více, až do nepravdivosti se od ní oddaluje, čím více scéna získává kinetický, malířskými prostředky nezachytitelný charakter. "Návrh a scéna", řekl Edward Gordon Craig na adresu Lee Simonsonovy kritické analýzy svých projektů, jimž bylo vytýkáno mnohonásobné, až do nerealizovatelnosti předimenzované měřítko, "jsou dvě naprosto neslučitelné věci, které nemají zhola nic společného." Návrh nezaznamenává scénu jaká ve skutečnosti je a vůbec již ne její materiální a technickou podstatu, ale snaží se postihnout dojem, jakým bude na diváka působit, dojem, který bude vyjádřen zcela odlišnými prostředky. Shoduje se Craigova obhajoba s názorem vysloveným K.S. Stanislavským? Pouze do jisté míry. Protože Craigovi nešlo v tomto případě o technické otázky převodu návrhu ve scénu, o jeho pokud možno přesnou reprodukci do scénického materiálu. A právě klamná možnost tohoto dotyku odhalí hlavní nedostatek. Návrh koncipovaný podle běžného úzu, platného hluboko do dvacátých let - a v tomto okamžiku nezáleží na rozporném stanovisku, které zaujali oba inscenátoři k otázce iluzionismu -, byl především záznamem statické výplně scény, přesně tak, jak jej kvalifikovala herbartovská estetická doktrína, a vůbec nebral v úvahu kinetický charakter výsledného obrazu, jehož pod-

státnou a neodmyslitelnou součástí je dramatická osoba. Proto Craig vkomponoval do svých návrhů nikoli pouze figuru, protože tím by se ještě více přiblížil malířským pozicím, nýbrž rozvinutou dramatickou akci, aby odhadl její nutné dimenze, její akční radius, proporční síť vztahů dramatických osob a jejich dotykové body, které scénu formují a uvedou do jiných, složitějších relací, než jaké vykazuje praktický vztah člověka k architektonickému objektu. Protože však i tak scénický návrh zpracovaný malířskými prostředky, posuzován z hlediska akce, nemůže být ničím jiným než jejím statickým záznamem na úrovni momentky, rozhodl se Craig jako jeden z prvních, doplnit jej trojrozměrným modelem osazeným "pohyblivými" manekýny dramatických osob.

Podstatné je však nezměnitelné zjištění: scénický návrh, stejně jako dramatický text, je pouze výchozím a tvárným materiálem pro inscenaci - a inscenace není mechanickým převedením literárních prostředků dramatického textu nebo výtvarných prostředků scénického návrhu do prostředků divadelních. A jestliže se vrátíme k výchozí otázce kritérií a hodnot, je třeba říci, že malířskými prostředky zpracovaný návrh v době, která tolerovala jeho záměnu se scénou, podává přesné svědectví o stavu struktury tehdejšího dramatického díla, především o izolovanosti jeho složek a jejich nízké dramatické aktivitě. Kdykoli napříště bude s to zaznamenat jen nejnižší kvalitu základních principů a specifických prostředků dramatického díla v nejnižším stadiu jejich vztahů. Zabitý racek - rekvizita ve funkci velkolepého životního symbolu, realistická, neustále opakovaná prozaická věta učitele, naturalistická hádka, impresionistický zvuk podzimního větru, bubnování dešťových kapek na okenní skla, ticho, z dálky zaznívající Chopinův valčík, který zmlkne - a potom výstřel... Dramatický text, i když je v intencích dobových estetických koncepcí vysunut mimo okruh dvou uznávaných složek, herectví a scéniky, přejímá u Stanislavského stejně jako u Appii dirigující úlohu. Maximální, s ostatními složkami nescouměřitelnou měrou, syntetizuje postuláty zjemnělých ismů, symbolismu, realismu, naturalismu a impresionismu^{19/} a některé z nich propůjčuje v omezené a nestejně míře ostatním složkám. Dominuje nálada, atmosféra, kontrast pomíjivých životních okamžiků a vznešeně mučivé naděje, vnitřní a vnější pravdy, v níž Čechov jako nikdo jiný dovede užívat mrtvých scénických prostředků, kartonových rekvizit, dekorace, světelných efektů, zvuku, hudby, herce, jeho slova a jednání - a oživit je.^{20/}

Znovu je dosvědčena známá pravda, že divadelní tvorba může svým příznačným syntetizujícím způsobem sledovat proměny stylů jen omeze-

ným počtem omezených prostředků těch ze svých složek, které snesou přímou komparaci se svými "mateřskými" vzory. Sleduje je se zpožděním, těžkopádností a s nepřesnostmi, že se skutečně jeví jako vývojově pasivní a mnohé z nich v tomto ohledu dokonce jako mrtvé. Pro divadelní tvorbu zřejmě daleko důležitější než tento partikulární přímý styk je překonaná diajunktce složek, mezi nimiž a dominujícím dramatickým textem byly nalezeny první komunikační spoje, znamenající pokrok ve srovnání s Wagnerovou teorií Gesamtkunstwerku.

Takový je ve stručnosti podaný výčet nové nastolené problematiky, která jistě zpochybnila tradičně uznávanou hodnotu přímé komparace, jež podobnost složek mimodivadelních umění vydávala za totožnost, hierarchický stav dramatického díla připodobňovala hierarchickému stavu jednotlivých oborů umění v rámci stylů a pracovala s přenesenými kritérii. Přesto nelze přehlédnout, že sám obraz nedokonalé a kvalitativně statické struktury dramatického díla byl zřejmě vyvolán pohledem orientovaným exogenním směrem od složek k jejich "mateřským" uměním. Není již sám posun zorného úhlu o sto osmdesát stupňů schopen odhalit určitě, dosud přehlížené schopnosti reakce jednotlivých složek na stylovou inspiraci a neukáže i jejich skutečné vztahové možnosti? Protože otázka vnitřních vztahů složek, které syntetizujícím úsilím zpracovávají stylové inspirace, jak ukázal ostatně již příklad Stanislavského, je v této problematice nejpodstatnější, i když přístup k ní je znesnadněn a doslova překryt pojetím Wagnerova souborného umění.

Vztahový model "složek" vypracovaný Richardem Wagnerem s vylučným zřetelem na hudebně dramatické dílo chápané jako monotyp, v němž mechanické sčítání monolitických komponent sehrálo podstatnou roli, byl neméně mechanickým způsobem přenesen a do všech důsledků uplatněn na "neúplné" dramatické dílo činoherního charakteru. Otázka, zda je tato transpozice vůbec přístupná a možná, rovná se problému, zda součinnost "složek", která sice utlumeným, avšak výrazným a jaksi spontánním způsobem funguje i v případě jejich prostého sčítání, a s ní spjatá jejich schopnost reakce na stylové proměny umění a orientace k "mateřským" oborům je též ve všech oborech shrnutých pod širokým krycím pojmem divadelní tvorby.

Opusťme však oblast samovolně působících zákonitostí a obraťme pozornost k historickým faktům. Impresionismus, jenž vstupuje na scénu evropského moderního umění v roce 1874, tedy v témže roce, kdy zahajuje svou činnost Meiningenské divadlo ve znamení historického rea-

lismu, se zrodí v oblasti malířství a k němu se s určitým zpožděním připojí poezie a hudba a v omezeném rozsahu i sochařství, aniž by kdy byly schopny do všech důsledků naplnit jeho programovou šíři. Zcela na spodní hranici hierarchické pyramidy zůstává architektura a spolu s ní i divadlo, které ve snaze zachytit něco z impresionistického programu, se vnitřně rozštěpí: opera, alespoň v Appiově teoretické interpretaci, přistoupí na modifikovaný impresionistický výklad prostoru, rytmu, pohybu a světla, jejichž zcelující prvek nalezne ve zvlátní časoprostorové kvalitě iluzivnosti. Balet se pokouší o integraci pohybu s impresionistickou hudbou, s barevnými, pohybem rozevlátými látkami a s barevnými sektory, vrženými do prostoru světelnými zdroji, které korespondují s obnovou myšlenky barevné hudby. Činohra, především její dramatický text, jenž vyvolal tolik nesnází v režijní a herecké tvorbě, jak nad jiné dokazuje případ A. P. Čechova a K.S. Stanislavského, přijme za svůj princip destrukci. Dramatický text ruší konvenční významově globální větnou syntaxi, aby osvobodil slova a pracoval s nimi tak, jako impresionistický malíř pracuje se skvrnami, aby objevil hodnotu jejich barvy a hudebnosti a především aby v pauzách, které byly až dotud pokládány za prázdno, našel dynamický náboj schopný převést význam slov do dušezpytných, polysémantických poloh a touto cestou změnil perspektivu v perspektivismus, v mnohostranné nazírání subjektu dramatické osoby a tak rozhodným způsobem ovlivnil dosud panující metodu herecké práce.

V tomto jistě neúplném výčtu influenčních vztahů stylu s dramatickým dílem figuruje jako paradoxní jev scéna. Již samotné přenesení techniky impresionistického obrazu do obrazu scénického, z jehož mechanicky zvětšené skrvny se nutně vytratila otevřená faktura autorského rukopisu, tedy to nejhodnotnější, co impresionismus v opozici k akademismu přinesl, bylo zábranou, aby mohlo dojít k přímému kontaktu malířství se scénou, v jejíž realizačních možnostech bylo konec konců nezvládnutelným problémem i impresionistické zrušení obrysovosti, destrukce a vplynutí objektu obklopeného chvějivou atmosférou do barevných, světlem naplněných prostorových sektorů. Tento příklad jasně ukazuje k podstatě stylů a divadelní tvorby v celé jejich složitosti a navozuje přímo otázku, zda retardovaná divadelní tvorba se přimkne ke konvolutu stylových programů celým svým objemem, nebo zda styk s jednotlivými styly, jenž má podobu selekce, se udržuje jen pomocí "složek" dramatického díla, které, jak tvrdí ještě ve třicátých letech strukturalismus, inklinují ke svým "mateřským" uměním.

Důležitou úlohu v tomto přetvářecím procesu - neboť recepce je

pouze jeho vstupní částí sjednávající první dotyk se styly - který můžeme ve smyslu vnitřní stylové jednoty dramatického díla, v podstatě nesouměřitelné se styly, označit jako unifikační, sehraje izomorfismus, princip vlastní tvůrčímu subjektu, pojem, charakterizující shodnost mezi strukturami objektů. Z pozice jedné složky, již je v tomto vývojovém cyklu bezesporu režie - promítne selekcí získané principy paralelně do všech rovin použitých složek, aby z nich vytvořil fixní hierarchickou stupnici a tím realizoval své sémantické gesto jako ústřední bod významové výstavby díla. Proto předobrazem Hilarova režijního stylu, v době, kdy vyznává radikální expresionismus, se stane technika dřevorytu: její zvýšený smysl pro rys, hranu, lineárnost, spád a rytmus platí stejnou měrou pro scénu ve všech jejích složkách jako pro herce, pro jeho pohyb, gesto, mimiku a hlasový projev, pro ztvárnění kostýmu i masky. A jsou to právě tyto xylografické principy a tvárné prostředky, na jejichž základě může Hilar vyřknout svou programovou větu: "Scénický expresionismus nehledí k realistické podrobnosti, ani k psychologické rozloženosti, k ornamentálnímu detailu a žánrové náladovosti. Jeho cílem je dosáhnout jednoduchosti, soustředěnosti, zhuštění výrazu, typičnosti, adekvátního výrazu úmyslu a vůle básníka. Proto směřuje k nejpodstatnějšímu, proto, v protikladu k impresionismu, expresionistickému umělci nejde o děj, ale o ideu, nejde mu o představu, ale o jasný pojem. Proto se nedívá, ale nazírá, nenapodobuje, nýbrž zpodobuje, nelíčí, nýbrž prožívá."^{21/}

Hilarovo přesné vyčíslení stylových aspektů ukazuje v nezastřené podobě vlastní příčiny a hybné síly selektivního procesu, který má názorovou hodnotu: spád a rytmus lze převést na společného jmenovatele, kterým je čas, k jeho kadencím lze přičíst i linearitu, neboť v takové podobě a kvalitě byl Hilarem chápán čas ztotožněný s nerušeným průběhem děje - a právě tato nerušenost a plynulost, zvláště chročená technickými nutnostmi přestaveb scény, byla tehdy jedním z nejcitlivějších bodů inscenační koncepce. Stejně rys, hranu i lineárnost lze sjednotit pod souhrnné kategorie pohybu a prostoru, i když tento prostor bude interpretován pouze jako objem prostory, vymezené ztvárněnou hmotou. Jakkoli tyto strážné a dramatickému dílu vlastní prostředky a principy - prostor, čas a pohyb - jsou dosud v nezřetelném, latentním stavu, protože jsou jen vyjmutými aspekty z rejstříku kompozičních zásad výtvarného umění a poukazují jen k jejich vnějším nepodstatným indiciím, přece jen jsou s to zvýšenou výrazovostí, jejímiž prvotními znaky jsou jednoduchost, soustředěnost a zhuštění, vytvořit určitou náhražku hledané dramatičnosti. K jinému závěru nemů-

žeme dospět: prostor, čas a pohyb jsou konstantami dramatické tvorby za všech okolností, i kdyby byly jen v potencionálním stavu, a řídí selektivní proces, který se odehrává vně jejích hranic, i syntetizující proces probíhající uvnitř organismu dramatického díla.

V tomto smyslu nemůže selekce podléhat náhodám a vždy, ať již u vědomění si tohoto faktu dosáhne jakéhokoli stupně, ať je třeba jen na úrovni pouhé intuice, vždy bude vykazovat záměrnost. Hilardův případ mimo jiné dokládá i to, že výměna hodnot nemusí být nutně vedena po rodové cestě a že určitý výtvarný obor, nebo dokonce i jeho specializovaná část, která nabyla na hierarchické důležitosti, může vstoupit do přímého kontaktu s "nevýtvarnou" složkou dramatického díla. Tato frekvence, která u Hilara probíhala ve směru "styl-složka" může vykazovat i protisměrný pohyb: dramatické dílo svými složkami - a máme na mysli především scénu - nemusí vždy a za všech okolností navázat přímočarý a jednosměrný styk se svým "mateřským" uměním, s malířstvím, a tuto inspirující funkci může převzít hudba, poezie a film.

Právě v této souvislosti bychom mohli jmenovat K.H. Hilara jako jednoho z prvních, kdo v naší divadelní tvorbě přistoupil na inspiraci hudby, i když hudba jistě neovlivnila tak silně jeho systém stylových zásad ani nedala tak výrazně tvárné a významové dimenze konkrétním prostředkům jeho tvorby, jak tomu bylo později u E.F. Buriana. Měli bychom znovu vzpomenout i Vlastislava Hofmana a znovu zdůraznit smysl, který přisoudil ve svém díle akordu, leitmotivu a symbolu. A pokud jde o poezii, jejíž kontakt s divadelní tvorbou byl tak silný, že odsunul do pozadí malířskou inspiraci, museli bychom na prvním místě jmenovat opět K.H. Hilara, který v určité fázi své tvorby přistoupil na program unanimumu, dále režiséra Jiřího Frejku a architekta Františka Tröstra, kteří uzavřeli pracovní souručenství zaměřené k přetvoření básnického obrazu v obraz dramatický a pochopitelně i E.F. Buriana, jenž se programově odvrátil od konvenčního dramatického textu a za základ své tvorby si zvolil román a především poezii, jež mu básnickým obrazem dávala nebyvalé možnosti v tvorbě proměnlivého prostoru.

Do okruhu aktuálních otázek vstupuje tedy především oprávněnost základního pojmu "složka" vztaheného ke scéně a z ní odvozené otázky její totožnosti s "mateřským" uměním, jejího vztahu k ostatním "složkám" dramatického díla a její kompaktnosti vedené v obou těchto směrech. V samém úvodu je však třeba říci, že toto její určení bylo divadelní praxí nanejvýše zpochybněno zjištěním její syntetizující

schopností, a dokonce snad nutností, pokud jde o stylovou orientaci. Toto syntetizující hledisko není možno zaměňovat s uvědomělým aktem syntézy a z hlediska strukturního celku by mu spíše příslušelo označení kontaminace a v nejlepším případě snad agregát, protože skutečně není ničím jiným než účelovým seskupením a mechanickým spojováním hoto-
vých prvků vzniklých v jiné oblasti, určených k plnění nové funkce. Pramení z faktu, že dramatické dílo, pokud se nedopracuje transgrese principů, pro něž otázka materiálových hranic oddělujících jednotlivé umělecké obory již není nepřekonatelná - a to rozhodně nebyl případ K.S. Stanislavského ani Vlastislava Hofmana - je schopno reagovat jen na ty programové postuláty stylů vtělené do konkrétních tvarů, které je s to svými prostředky realizovat. K těm postulátům, které neprojdou tímto selektivním filtrem, chová se pak dramatické dílo netečně, vypouští je ze svých úvah, porušuje jejich logické vztahy a vazby, nebo dokonce se k nim staví do kontradikční pozice, vykládá si je po svém, a mnohdy je i přetváří do podoby, v jaké by ve svém "mateřském" umění nemohly nikdy obstát.

Scénický obraz se zásadně a ve všech svých členech, ve tvaru, barvě souznějící se světlem, i v kompozici, liší od malířství svou strukturní skladbou, která v samém základu je vyvolána médiem prostoru a organismem scény kukátkového jeviště. Pokud se však scénický obraz má zcela oprostít od závislosti na výtvarných kompozičních pravidlech, stane se tak jen tehdy, kdy může jeho struktura být vystavena zásahu dramatické funkce. Výtvarná kompozice scénického obrazu se pak musí nutně změnit v kompozici dramatickou a požadovaná stylová jednota, kterou byla míněna jednota stylizace formální stránky inscenace, musí ustoupit jednotě dramatické. Je ovšem neoddiskutovatelnou pravdou, která nahrávala názoru ztotožňujícímu jevištní výtvarnictví s malířstvím, a v jeho kontextu dokonce fungovala jako pádný argument, že několikrát v dějinách divadla k této záměně skutečně došlo, a mechanicky zvětšený obraz se stal obrazem scénickým. V průběhu 19. století, nejvýrazněji na jeho sklonku, i v průběhu prvních desetiletí 20. století nalezneme řadu příkladů, kdy v zájmu "čistoty stylu", spíše však v okamžiku uvědomění si krizového stavu divadla, jsou k spolupráci povoláni malíři: Picasso, Léger, Matisse... Může však malířství splnit úlohu, která mu byla v nouzi svěřena? Je hranice oddělující obraz od scény skutečně tak neznatelná a subtilní, že připouští jejich formální obměnu nebo dokonce jejich prostou záměnu?

Nedokazují však sami malíři, i když jejich důkazu jistě nemůžeme připsat záměrnost, dokonce zřejmějším způsobem než jevištní a scénič-

tí výtvarníci, druhořadost a determinovanost scénického návrhu a tím i jeho nesrovnatelnost s malířstvím již tím, že jejich divadelní návrhy mají zřetelný charakter skic se zvýšenou mírou náznakovosti a nedořešenosti.^{22/} Mizí v nich téměř příznačný rukopis a rozhodně zde není uloženo to, co označujeme jako sémantické gesto autora zaručující hodnotu artefaktu a co se dotýká nejen jejich esteticko-gnozeologického zorného úhlu, ale i jejich uměleckého názoru. Tyto nezáměrné a nechtěné, spontánnosti nadané důkazy jdou ještě dále: náznakovost a nedořešenost nemohou být nikdy bez předpokládaných "korektur" přeneseny do realizace scény a neznalost, nebo nerespektování iluzivních proměn materiálu jeviště ještě sníží zřetelně jejich výtvarnou úroveň až do zcela čitelných poloh náhražkovosti a amatérismu /tomuto tlaku se nevyhnul ani Picasso ve svém Králi Oidipovi/. Na druhé straně nelze přehlédnout, že jsou to právě malíři, povolání k práci pro jeviště, kteří na rozdíl od "retušujících" snah jevištních a scénických výtvarníků, vždy ve své kompozici silně zdůrazňují organismus jeviště, dokonce mu celou kompozici proti vlastnímu záměru podřizují, a do svého návrhu vkládají typické a nezaměnitelné prvky jeviště, i přes to, že jsou v rámci návrhu považovány jako prvky cizorodé. Je se tedy třeba ptát, jaký výsledek přinese mechanická transpozice intaktně zachovaného obrazu do prostoru jeviště a jaký kontakt naváže v tomto případě třeba typický Mondrianův obraz s dramatem, i když by právě pro ně byl komponován? Je vůbec v jeho schopnostech dosáhnout víc, použijeme-li Hofmanových kritických slov zaměřených na slabou stránku Craigova systému screens, než vytvořit abstrahující prostředí, které není s to s dramatem navázat akční kontakt a mohlo by vytvořit esteticky sice vysoce hodnotné, avšak naprosto pasivní pozadí kterékoli hry? Je schopen výtvarný artefakt, pomíneme-li jeho schopnost poukazu k lokalitě a prostředí hry, překročit mez aktivity vymezenou symbolem, který samou svou podstatou je nehybný a setrvalý a stojí odtaziště, tak jako kdysi v Craigově Elektře nebo Picassově Ikarovi, nad hrou a mimo ni, a vzbuzuje jen klamně zdání, že v něj je vtělena její pointa? A na tomto faktu, který byl dosvědčen řadou inscenací kteréhokoli typu divadelní produkce, i baletu, nic nezmění, i kdyby týmž sémantickým gestem, jímž je komponována scéna, byly zformovány i dramatické osoby.

V obecné rovině úvah, zdá se, že důkazy, které jsme zatím získali, jakkoli mají jen dílčí charakter omezující se na formální stránku problému, přece jen dávají postačující odpověď na výchozí otázku, zda malířsky pojednaný obraz je zaměnitelný se scénou, zda je s to pře-

vzít její úlohu a v plném rozsahu ji suplovat. Kdyby scéna byla zaměnitelná s malířským artefaktem, kdyby se s ním mohla ztotožnit, pak by z tohoto faktu zcela logicky vyplynulo, že divadelní tvorba nemá svou vlastní, ale vypůjčenou problematiku, že nemá svůj vlastní vývoj, ale sleduje vývoj jiných uměleckých disciplín. Dramatické dílo stalo by se tak sumou vzniklou mechanickým souborem formálních výsledků výtvarných oborů, malířství, sochařství a architektury, které by musely být jevištnímu výtvarnictví nadřazeny - a totéž právo by si pro sebe mohly vyhradit i básnictví a hudba - a dramatické dílo by pak nemohlo být ničím jiným než jejich neorganickým konglomerátem. Přestalo by fungovat jako živoucí organismus. Jen ve zcela výjimečných případech - a takovým byl Mejercholdův pokus označený jako statuární divadlo, spadající do jeho symbolistického období - se může scéna koncentrovat do horizontu, eliminovat všechny ostatní části jevištního organismu a téměř na dosah se přiblížit dvojrozměrnému obrazu zavěšenému v prostoru jeviště, dokonce s tím, že v plném rozsahu a doslovném znění převezme jeho kompoziční zásady, které vytvářejí nosnou osu použitých formálních prostředků. Každý takový pokus - a Mejercholdova inscenace, posuzována z tohoto hlediska, nemůže být výjimkou - i když nezáměrně, přece jen až do nejzazších důsledků revokuje základní tézi herbartismu, že jediné forma může poskytnout plné poznání uměleckého díla a veškerá váha inscenace proto spočívá na scéně jako na její nejpůsobivější složce, kterou jsou diváci schopni snáze interpretovat než tragickou hloubku dramatu.^{23/} Jestliže scéna zaujímá v dvoudílné skladbě dramatického díla dominující pozici a má zjevnou převahu nad hercem, a její výstavba se řídí obecně platnými výtvarnými kompozičními pravidly, hogarthovskou linií krásy, Zeisingovým zlatým řezem, zákonem symetrie, složitostí tvarů, zákonem iluze, zákonem jednoty formy, souhlasností rozměrů a úměrností, pozvolným přechodem světla a stínu, zákonem tří základních barev, červené, modré a žluté a jejich symbolickým významem, pak tato obecně platná výtvarná kompoziční pravidla musela by být uznávána i pro dramatické dílo jako celek. A jestliže se pokusíme o klasifikaci Mejercholdova experimentu, neschopného dalšího života a rozvoje, a především důsledků, které z něj vyplývají, musíme jen konstatovat, že po formální stránce by se plně rozvinutý obraz automaticky stal všeurčujícím, protismyslnou dominantou dramatického díla ovládající do krajnosti jeho strukturální model. Do plochy "spoutaný" scénický obraz by se stal statickým, neakčním, a v důsledku toho i nedramatickým faktem - a dramatická osoba, jestliže by měla vůbec obstát, musela by klesnout do po-

lohy malířské komponenty, do polohy barevné skvrny, která nesmí porušit svým pohybem celkovou výtvarnou kompozici. Scénický obraz by omezil její aranžmá na jedinou osu probíhající paralelně s portálem a stejně jako skulpturálně pojednaný kostým, minimalizoval by každý nežádoucí, předem neurčený a proto rušivý gestický pohyb herce. Prostor by posunem obrazu k portálu zúžil na nezbytně nutný funkční koridor a samo drama by pak vykazovalo zjevnou tendenci opustit svou substanci a proměnit se v neakční melodramatický útvar jako svou jedinou "nejexpanzivnější" možnost.

Jestliže herbartismus, ve srovnání s klasicismem, jenž se opíral o jediné kompoziční pravidlo, o vnější symetrii, podstatně rozšířil aspekty kompozice, pak na konci devatenáctého století, v době, kterou stylově ovládly symbolismus a secese, došlo k jejich zásadní kvalitativní proměně. Šaldovo zpracování hesla "Kompozice" v Ottově slovníku naučném z roku 1899 je samo o sobě dostačujícím důkazem toho, že kompozice již nebyla chápána jako soubor pravidel uvádějících v soulad pouze formální prvky výtvarného díla, ale, zřejmě pod vlivem literatury, se přeorientovala na metodický nástroj gnozeologického postoje tvůrce ke skutečnosti a rozhodující úlohu přisoudila své selektivní a unifikační funkci a v důsledku toho i funkci typizační. Neboť kompozice, která znamená totéž co spojení, složení nebo sestavení, má nejen z indiferentní látky empiricky postihnutelných jevů vyloučit prvky, které by svou šíří a monotoností zeslabily nebo dokonce rušily zamýšlený estetický účín umělecké formy, ale i zhustit tyto jevy v zákonný obraz tak, aby ze sebe vydaly to, co je pro ně typické a charakteristické a tyto aspekty pak uvést do vnitřního, genetického příčinného vztahu a logické podmíněnosti.

Taková je asi ve zkratce rekonstrukce argumentů získaných empirickou cestou, proti uznání přímého vztahu malířství, architektury a sochařství se scénou. Řadu důkazů podstatně rozšíří analýza uložená v Estetice dramatického umění, v níž Otakar Zich shrnul základní postulate realismu chápaného nikoli jako programový styl, ale jako permanentní tendenci střídající se v pravidelných vlnách s tendencí idealizující, aby tak vytvořil výchozí bázi těch, kteří se zcela záměrně označili jako scéničtí výtvarníci. Zatím co obraz, báseň, román, socha i architektonický objekt existují neustále, bez ohledu na přítomnost diváka nebo čtenáře, pak dramatické dílo existuje jen v tom okamžiku, kdy je v přítomnosti diváka realizováno. Z vyřčené základní premisy lze odvodit další charakteristické rysy dramatického díla: s nutností realizace dramatického díla souvisí tranzitornost, pomíje-

jícnost jeho existence, jeho nenavratitelnost a odtud vyplývající ne-reprodukovatelnost do té míry, že každou reprízu je nutno chápat jako samostatné, na ostatních reprízách i na premiérovém "originálu" nezávislé dílo, jako skupinu různých dramatických děl o témže textu.^{24/} Tímto určením je nejen zpochybněn význam dramatického textu - který ostatně již dávno předtím byl Craigem označen za tak tvárný materiál inscenátora, jako je tvárná hlína v rukou sochaře, a později, ve třicátých letech, za výchozí bod, nad nímž se teprve rozvíjí vlastní inscenační činnost - ale navíc je i dramatické dílo jako celek se všemi svými komponentami zařazeno do kategorie dějů. Dramatické dílo se tak výrazně a zásadně odlišuje od výtvarných děl patřících mimo jakoukoli pochybnost do kategorie věcí.

Bylo by však jistě možno namítnout, že této tézi, která má podobu nekompromisní hranice, naprosto odporuje účast scény vyznačené v dramatickém díle hmotou, a že právě jí je dramatické dílo strhováno do oblasti věcí. Kdybychom akcentovali tuto námitku, nepřistoupili bychom tím na úzké, inverzně zaměřené programové zásady naturalismu? Takto položená otázka je však nepřesná a veskrze nesprávná, a neméně nepřesná a nesprávná musela by být i každá odpověď na ni. Scéna totiž není totéž, co dramatická scéna. Neboť scéna nemůže být ničím jiným, než hmotným jevem, který existuje sám o sobě, zatím co dramatická scéna, jak řekl již kdysi Otakar Hostinský^{25/}, se rozpadá ve statickou scénu a pohybem nadaného herce, jenž tvoří její podstatnou výplň, aby teprve jejich souhra byla práva tohoto označení. V tomto smyslu Zich dává na položenou otázku, ve srovnání s Hostinským, sice prohloubenou, nicméně nepřímou odpověď: prvním a nejpodstatnějším znakem scény, stejně jako všech ostatních složek, je její sounáležitost s dramatickým dílem, bez něhož by nemohla vůbec existovat do té míry, že by, existujíc sama o sobě, ztratila jakýkoli smysl. Sounáležitost pak znamená, že scéna musí s dramatickým dílem dokonale korespondovat a vytvářet s ním za všech okolností jednotu, i za cenu toho, že je právě tímto dílem determinovaná, jak z hlediska funkce, kterou v jeho celku vykonává, tak z hlediska svých vývojových možností, které měřeny ostatními obory umění, jí určují jako umění nesamostatné a nesvobodné. Jednota finálního díla, již by nemohlo být nikdy dosaženo pouhým součtem složek, je tedy závislá na splnění další ze základních, Zichem jistě oprávněně stanovených podmínek, podmínky korelace, souvztažnosti složek, kterou mimo divadlo nezná žádný jiný umělecký obor. Jestliže je totiž primární dramatické dílo časové - neboť děj se uskutečňuje v čase - pak nutně musí být časové i dílo sekundární,

přesněji řečeno, díla sekundární, jimiž jsou myšleny všechny na něm závislé složky.^{26/} A je třeba jen dodat, že Zich, i když se tímto omezeným a do jisté míry i kompromisním závěrem, v němž podstatnou roli sehraje právě označení "sekundární dílo", až na dosah přiblížil Wagnerově myšlence Gesamtkunstwerku, kterou se svou studií snažil vyvrátit, přece jen korelací překonal a do druhořadé pozice odsunul wagnerovskou korespondenci, tedy pouhou mechanickou souhlasnost složek, ať již měla podobu paralelního působení příznačných motivů nebo symbolů. V korelaci našel a později i dovršil rovněž tendenci složek dirigovaných dramatickostí k tvorbě jednotného výsledného díla, které, i když touto cestou nemůže nikdy dosáhnout kvality syntézy, přece jen je s to vnést do výsledného organismu prvek hierarchizace a postihnout i nutný stupeň proměny složek. Otázkou zůstává, zda tuto nutnou proměnu lze ztotožnit s pojmem pouhé formální obměny složek, nebo zda zasáhne jejich substancí do té míry, že mezi nimi a jejich "mateřskými uměními" padají všechna svazující pouta.

Ze tří zatím zjištěných zákonitostí, z tranzitornosti, dějovosti a korelace, vyvozuje Zich logickou úvahou další ze specifických znaků dramatického díla. Protože je podřízeno časovosti, může existovat jedině jako vjem, v němž jak optická, tak i akustická složka - spíše však bychom měli říci nazírací aspekty - mají smyslovou názornost. Příznačným rysem dramatického díla je tedy, podle Zichova názoru, spřežení dvou současně působících, nerozlučných, názorově však různorodých aspektů, aspektu optického a akustického.

Pokud jde o optický aspekt, má divák při vnímání dramatického díla dvě odlišné významové představy najednou: významovou představu technickou a významovou představu obrazovou. Shoduje se v tomto ohledu dramatické dílo s díly výtvarného umění? "Procházím galerií", odpovídá na tuto otázku Otakar Zich^{27/} "a zastavím se před "Slavičkem". Co je to? Obraz, speciálně olejový obraz. Co představuje? Krajinu, speciálně krajinu od Kameniček." A své zjištění Zich uzavírá slovy: "Malířství má tedy představu technickou i obrazovou." A pokračuje: "Zajdu si na Hradčany. Co je to? Budova, speciálně chrám, dóm Svatovítský. Co představuje? Nic, pranic; tato otázka nemá význam. Stavitelství tedy má pouze představu technickou."

Podobně, pokud jde o představu, je tomu i v normálním životě: každý vjem vybavuje v naší zkušenosti na základě podobnosti určitou představu, která má v podstatě identifikační funkci odpovídající na otázku "co to je". Tato představa je tedy představou významovou. Tak

například při srovnání lidu - pokračuje Zich ve své úvaze - zjišťujeme: jsou to mladí nebo starší lidé, muži nebo ženy, Od globální představy pak postupujeme k další, speciálnější: jsou to dělníci, strážníci, poslanec X. "Důležitá okolnost je ta, že tato významová představa, podložená vjemu, jímž byla na základě podobnosti vyvolána, splývá s ním tak, že dostává charakter názornosti".^{28/} A stejně je tomu i při vnímání dramatického děje: významová představa je podle naší zkušenosti obecnější nebo zvláštější, například mladý muž - princ - Hamlet, a má charakter názornosti, odpovídající na otázku "co to je". Tato otázka však není přesná a není ani konečná. Přesná otázka zní: "Co tento jev námi vnímaný představuje, co zobrazuje?" A tato otázka, již je podle Zichova názoru přesně rozlišena kvalita jevu v životní situaci od oblasti umění, kde jev dosahuje vyššího stupně názornosti, je doplněna pro divadlo specifickým zjištěním, že to, co vnímáme, je ve skutečnosti herec XY představující Hamleta. Nejde zde tedy pouze o významovou představu, jak jsme ji zjistili na příkladu odvozeném z životní situace, nýbrž o významovou představu obraznou, jejíž rozsah a intenzita jsou podmíněny identifikačními možnostmi základního jevu /pan XY - herec - Hamlet, nebo pouze herec - Hamlet, spadajícího do oblasti významové představy technické. Přísně noeticky vzato, dovozuje Zich,^{29/} že významovou představu obraznou podkládáme určitému vjemu jako jeho stálou a trvalou substancí. Tímto zjištěním dojdeme k přesné diferenciaci dramatického díla a malířského artefaktu: zatím co v malířství je oblast technické a obrazové představy fixní a působí jednosměrně /materiál - olej - kameničky/, je v dramatickém díle jejich vztah podmiňující, proměnlivý v čase a natolik labilní, že v průběhu děje kolísá od jednoho pólu k druhému. A jestliže platí, že představa herce XY nebo Hamleta je závislá na stupni dramatického napětí, pak platí i pro scénu, že pokles její dramatické funkce a pochopitelně i pokles dramatičnosti celého díla musí nutně připoutat divákovu pozornost v sestupných kadencích k představě pouze obrazné, k představě technické a posléze k jejímu materiálnímu habitu.

Tím jsme se dotkli nejpodstatnějšího znaku, vyvěrajícího ze samé podstaty vůdčího principu dramatičnosti, jímž se dramatické dílo zásadně a ve všech svých částech odlišuje od ostatních členů zařazených do oblasti umělecké tvorby, dokonce do té míry, že k nim zaujímá antinomický vztah charakterizovaný rozporem mezi zákonitostmi ovládajícími "mateřské" umění a zákonitostmi vjemu podobné, pouze podobné složky dramatického díla. Čím je totiž dramatický text poetičtější, tím méně bude dramatický^{30/} a z této téze můžeme vyvodit paralelu: čím

více je scéna dramatického díla výtvarnější, tím spíše lze očekávat, že dramaticčnost výsledného díla bude oslabena. Antinomičnost povýšená na zákonitost je pak Zichovi přímým argumentem k vyslovení soudu: dramatické dílo je dílem samostatným, nikoli zvláštním druhem některého ze známých umění - protože činohra jistě není druhem básnictví, stejně jako zpěvohra druhem vokální hudby nebo scéna druhem výtvarného umění.^{31/} Již tímto zjištěním je všechno to, na čem až dotud bazírovalo jevištní výtvarnictví, ze samých základů vyvráceno.

Základní podmínkou dramaticčnosti - a zde se stále odvoláváme na Zichovu Estetiku dramatického umění - a tedy i základní podmínkou existence dramatického díla, není soubor samostatných umění, nýbrž akce, která, jak zní její výklad v intencích realismu je omezena na "vespolné jednání lidí", tedy na jejich fyzické konání a záměrné, v čase probíhající činy, za předpokladu, že na nás budou působit pouze esteticky. Zde u této minimalizované významové představy obrazné, je mezní bod redukce, kterou Zich ještě připouští. Nemůže však být scéna zredukována až na prázdný prostor za předpokladu, že její funkci převezmou opticko-významové hodnoty dramatických osob - tuto možnost, která nemusí být doprovázena ztrátou realismu, dosvědčuje tvorba Marlowova - /Eduard II/ nebo na prostor sám o sobě, protože bezesporu nejpodstatnější částí dramatického prostoru je aktivitou nabitý meziprostor vymezený vztahem dramatických osob? Po tomto zjištění, jež kvalifikuje akci jako energetické centrum a potenciál dramatického díla a označuje ji za vlastní příčinu korelace složek, jejichž souvztažnost je zajištěna její časovostí a dějovostí, dochází Zich k závěru s hodnotou axiomu: estetické působení dramatického díla, na rozdíl od všech ostatních oborů umění, není v tomto smyslu dáno mírou libosti vyvolaných pocitů, nýbrž faktem, že na předváděné dramatické akci divák není a nesmí být prakticky zainteresován. Nesmí se dostat, řečeno vysvětlujícími slovy Jindřicha Honzla, do polohy onoho diváka, který "v plném rozsahu" pochopil Jagovy intriky - a zastřelil ho. V takovém okamžiku "tragické" záměny je ohrožena sama existence dramatického díla a hra končí. Důsledkem tohoto rigorózně stanoveného požadavku - protože by, domyšlen do konečných důsledků, vylučoval z objemu hry cokoli skutečného - je zjištění zvláštního dvojklaňného zaměření estetické funkce na úrovni diderotovského paradoxu, jaké v oblasti jiných uměleckých oborů a zvláště v oblasti výtvarného umění nemá obdobu. Estetické funkci je zde svěřena úloha nejen vyvolat, ale zároveň i překonat nebo alespoň z podstatné části paralyzovat nutnou aktivizující odtažitost diváka. Navíc pak estetická funkce v drama-

tickém díle, podložena principu dramatičnosti, převádí předvedenou akci a všechny její členy do polohy umělosti. V organismu dramatického díla má dramatická funkce zřejmou převahu nad funkcí estetickou a do jisté míry devaluje, a ve srovnání s ostatními obory umění zásadně mění její hodnotu. Odtud pak odvozeně platí, že dramatické dílo v celém svém rozsahu musí být formováno zákonitě a ve všech svých složkách jednotně^{32/} s ohledem na hodnotu estetickou a dramatickou. Poukazuje toto "zákonité formování", řízené na rozdíl od všech ostatních oborů umění dvojím aspektem, již samo o sobě ke specifické, jen pro divadelní tvorbu příznačné esteticko-dramatické, stylové, stylizační i kompoziční jednotě? Jistěže ano; Zich tímto určením vyvázal scénu z přímé závislosti na výtvarných pravidlech, která se jeví jako jednodlánová a statická již proto, že jsou prosta dramatického aspektu rozvinutého v prostoru a času. A vyvázal ji i z herbartovského pojetí proklamovaného u nás Josefem Durdíkem, jež znehodnotilo v estetickém smyslu lhostejný znak a všecken důraz položilo na hmotný tvar vyznívající v symbolu, v němž ještě Gordon Craig v projektu Elektry z roku 1904 spatřoval ideový, k dramatu přilínající úběžník scény.

Bylo by třeba tento krátký exkurs doplnit definicí symbolu, jenž znamená hmotný, ze skutečnosti vycházející tvar, k němuž je připojen konvencí uznávaný význam, aby v celém dosahu a názornosti vyvstala hodnota Zichova výkladu, který plným právem můžeme označit za převratný a bez něhož, jako nutného mezičlánku, by nebyl možný další vývoj. Z materiálně zajištěného tvaru, jenž je nositelem jednoznačně působící představy technické, vyplývá představa obrazová, nadaná variabilní volností významovou. Tak se Otakar Zich až na samý dosah přiblížil k postižení specifika dramatické kompozice, která za všech okolností musí být časoprostorovým faktem, a k nové kategorii umělosti.

Je třeba vysvětlit pojem umělost, který je směsí aspektů estetického a dramatického, samou svou podstatou odtažitých od ztotožnění se skutečností i od pouhého zlyřštění skutečnosti. Toto ještě na počátku dvacátého století požadoval Otakar Hostinský; do Zichových úvah vstoupil pojem umělosti jako jeden z cílových bodů a charakteristických znaků dramatické tvorby. Jeho výkladu Zich nevěnoval zvláštní pozornost, jakoby předpokládal jeho samovolný vstup do kontextu dramatického díla. Skutečně, umělost zdánlivě automaticky vstupuje všude tam, kde se pracuje s pojmy připoutanými ke kukátkovému jevišti, s fiktivností, iluzivností a v krajním případě dokonce s iluzionismem - a tento případ je případem pozitivistického realismu, na jehož filo-

zofickou bází a z ní odvozené metodické postupy Zich přistoupil - jako nezhojitelnými místy dramatické tvorby, pokud nebudou nahrazeny novým pojmem divadelnost. Tímto pojmem, jehož vývojevým předstupněm byla Craigova sugesce, se ovšem již dostáváme za hranice Zichova díla. Fiktivnost, iluzivnost a iluzionismus se netýkají jen významové představy obrazové, kterou podkládáme vjemu scény jako její stálou a trvalou substanci, ale i dramatické osoby ve všech jejích projevech již proto, že dosažené stupně tohoto typu umělosti jí staví mimo všechny zákony ovládající mimouměleckou skutečnost i životní praxi. V takovém případě jednorádné analýzy, která nepřestoupí stupeň morfologie, bez ohledu na to, že ulpívá na kontaminaci hmotných částic a z nich emanujících nehmotných obrazných významů, je pak skutečně možno charakterizovat vztah estetické a dramatické funkce jako pouhé "podložení" jedné funkce funkcí druhé, nebo jako jejich "spřežení", které se Zichovi jeví jako symptomatické nejen pro celek dramatického díla, ale i pro všechny jeho složky. Prostě zdání stavu, k němuž poukazuje forma, nastupuje všude tam, kde ve skutečnosti pod jejím povrchem probíhá proces.

Jestliže se však pokusíme o dedukci stojící již mimo Zichem stanovené postuláty, dojdeme k závěru, že dramatické funkci je přisouzena úloha katalyzátoru, jenž vyvolává nutné kvalitativní proměny, neboť přirozené tihnutí každé ze složek k estetické funkci, vyplývající z jejich vazby na "mateřské" umění, změni ve vztahu k sobě určité části ve funkci praktickou a zbývající je jí nedotčenou, avšak kumulovanou část ponechává pro estetické působení výsledného díla. Takové konstatování bylo by však až příliš jednoduché a rozhodně by v celé šíři nepostihlo ani stupně této kvalitativní proměny, ani směr, ani zdroj jejich podnětu, jenž, jak se zdá, je totožný s podnětem formotvorným.

Zároveň je však třeba položit si otázku, zda vůbec může platit jedno jediné pravidlo, řídící tento proces proměny, pro všechny složky dramatického díla, které již na první pohled jsou tak různorodé, jak různorodé jsou scéna, herec nebo režie, a navíc mnohým z nich, a právě těm, bez nichž se dramatické dílo již z existenčních důvodů nemůže obejít, prostě chybí v oblasti mimodivadelního umění nutný protičlen, s nímž by mohly navázat influenční kontakt. Poměrujeme-li tyto předpokládané rozdílné proměny již samotným zákonem antinomičnosti, pak nemůže být pochyb o existenci jejich dvou kategorií, z nichž jedna je charakterizována bezprostřední závislostí složky na jejím "mateřském" umění, zatímco druhá vykazuje v tomto smyslu jen

určitý stupeň nepřímé a diferencované reakce. Obraz, i kdyby skutečně byl odvozen od "mateřských" umění, se rodově liší od "čistých" oborů výtvarného umění jako výhradních nositelů estetické, všech praktických aspektů a cílů prosté funkce již tím, že v okamžiku svého vstupu do sféry dramatického díla není zásahem dramatičnosti - a v tomto bodu se Zichův názor zásadně liší od Wagnerovy teorie Gesamtkunstwerku - pouze z formálního hlediska modifikován, ale ve své podstatě strukturně i funkčně přetvořen a tím proměněn ve složku, kterou již není možno kvalifikovat jako zvláštní druh malířské tvorby. Navíc je pak tato složka uvedena ve vztah s ostatními komponentami dramatického díla, s nimiž se ve své rodné oblasti nemůže nikdy setkat, aby s nimi vytvořila svazky, které již nemohou být řízeny kompozičními pravidly platnými v oblasti jednotlivých "mateřských" umění.

Pro druhou kategorii, pro niž nenajdeme podnět jinde než v dramatické akci, je příznačná proměna materiálu a prostředku ve složku a posléze v artefakt a princip, odpovídající vzoru člověk-herce-prince-Hamlet-inscenace při jejich prostupu vrstevnicovými plány dramatické tvorby, jakou nemůže vykazat žádný jiný z uměleckých oborů. To je ovšem již nejzazší důsledek, jehož se Otakar Zich, i když k němu celá jeho úvaha směřovala, sotva jen dotkl. Tato proměna však oslabením dramatičnosti, jež je vlastní příčinou metamorfózy, se stane natolik labilní, že se může v interpretaci diváka kdykoli vrátit až k svému úvodnímu, jen materiálními danostmi určenému členu. V každém případě však i tuto kolísavost, dokonce bezpodmínečně nutnou kolísavost /protože dramatičnost, aby mohla nabývat na intenzitě, nezbytně potřebuje kontrastní interval "oddechového času"/, je třeba vytknout jako specifikum divadelní tvorby, které v ostatní umělecké oblasti nenachází svou dobu. Je však právě tato kategorie dramatické akce schopna se stejnou intenzitou a se všemi důsledky zasáhnout všechny složky dramatického díla? Vlastním, výsadním nositelem akce a tedy i vlastním a výsadním nositelem dramatičnosti je herecká složka, jejímž charakteristickým znakem, jak jej vytkl Zich, je, že v okamžiku vstupu do kontextu dramatického díla vykazuje zásadní proměnu své kvality, doslova kvalitativní zvrát: herecká postava, vázaná na individuální psychicko-fyzické vlastnosti a danosti herce-člověka, který je sám sobě materiálem, nástrojem i prostředkem, se promění v dramatickou osobu, tedy ve fakt esteticko-dramatický. A přece je nutno v tomto okamžiku přerušit proud Zichovy kombinatoriky a připsat na okraj zjištěného "kvalitativního zvrát", jenž jako "komplikující" prvek vstoupil do postupné řady proměn, několik poznámek.

V Zichových úvahách není místo pro postižení procesu jiného než evolučního typu, v jehož středu kompromisní úlohu sehraje zvrtný moment kvalitativní proměny, jenž postupnou řadu proměn rozdělí v části. Jejich názorovými symptómy jsou představa technická, představa obrazná a významová představa obrazná s krycím a souhrnným označením herecká postava a dramatická osoba, zaujímající k sobě labilní, na intenzitě dramatickosti odvislý, nikoli však niterně dialektický, v každém okamžiku existence dramatického díla působící vztah dvoupólového napětí. Již z tohoto důvodu Zich v žádném případě nemůže překročit hranice vztahu vyznačeného hereckou postavou a dramatickou osobou, jako jedinou možností umělosti. Oním směrem se ubírala teorie i praxe moderního divadla, když dokázalo, že vznik dramatické osoby nemusí být vázán na psychofyzické individuum, ale může se rozestoupit do jejich libovolného počtu, i když je jistě možný i opačný postup, kdy mnohost chóru převezme jediná dramatická osoba, a že konečně ani tato vazba není existenční nutností dramatické osoby a jejím nositelem nemusí být za všech okolností jen subjekt, ale tuto úlohu může převzít i objekt, je-li nadán dostačující mírou dramatické aktivity. Další poznámka se rovná otázce: má Zich ve svém pojmovém rejstříku adekvátní dvojici vyjadřující kvalitativní zvrát, jakou disponuje v případě herecká postava - dramatická osoba? Jistou pochybnost v tomto směru vyvolává - i když tento argument může být chápán jen jako argument nepřímý - již očividný fakt snížené labilnosti oscilující mezi dvěma póly, mezi scénou a dramatickou scénou, existenčně podmíněnou herci v akci do té míry, že pouhá jejich účast omezuje, jestliže vůbec nezabrání, postupné řadě proměn.

Než i zjištění, u nichž Zich setrval a která mu, po pravdě řečeno, umožnila vstoupit na mnohem jistější půdu realismu, postačí k tomu, aby vyřkl závěrečný soud: herecká složka je ústřední a řídicí složkou dramatického díla. Je dramatickou v pravém slova smyslu a je proto nepostradatelná. Její porušení znamená porušení dramatickosti celého díla a její zánik je i jeho zánikem. Ostatní složky jsou dramatické jen potud a natolik, pokud a nakolik přispívají k účinnosti složky herecké.^{33/} Vykládáme-li si tedy správně význam vztahů naznačený Zichem, pak dramatickosti scény nemůže znamenat nic jiného než její k maximu vystupňovanou funkčnost ve vztahu k dramatické osobě a dramatickému ději jako k přímým nositelům dramatickosti. A je-li tomu tak, pak půjde především o to, nalézt objektivně platný výklad pojmu funkčnost, který, po pravdě řečeno, se Zichovi rozplynul v relativnosti závislé na změně zorného úhlu, z něhož tento pojem vykládá: scé-

na, jestliže ji nahlížíme z hlediska scénického výtvarnictví, je dramatická tehdy, "zveřejňuje-li svou kinetickou formou účinně dramatický děj a charakterizuje-li svou statickou formou místo a ovzduší tohoto děje tak, jak je třeba."^{34/}

Je tedy možno scénu považovat za nutnou jednotu kinetické a statické formy a při tom kinetickou formu vztáhnout k formě dramatické a formu statickou k formě estetické? Ale jaký význam potom přisoudit této kinetické formě? Z hlediska herecké složky, tedy složky ústřední a řídící, jeví se však Zichovi scéna jako nepodstatná, především proto, že je možno její účast redukovat až na minimum pouhého prostoru, jen architektonicky ohraničeného^{35/}, jehož podstatnou výplní jsou herci. Ze Zichovy úvahy reflektující Hostinského dualistický názor vyplývá, že vztah obou komponent, scény a herce, se obrací ve prospěch herce; odtud pak, jako k druhotnému produktu svých úvah dochází Zich k vytyčení dalšího ze zásadních diferenciacních rozdílů mezi scénou a malířsky pojednaným obrazem, jehož nutnou součástí rozhodně není a ani nemůže být člověk. Scéna postrádá plynulost a nepřetržitost vývoje, jakou je nadána dramatická osoba a jí poměřována, postrádá především nutnost změny. Jinými slovy řečeno, v relacích scény za všech okolností, tedy i tehdy, kdy scéna má kinetický charakter, postrádáme její příčinnost, i když shledáváme její účelnost. Její účast na změně celkového vjemu, jak již ukazuje rozštěpením své formy na kinetickou a statickou, promítnutým do požadavku dějovosti a časovosti, může mít proto pouze relativní platnost. V jednoduchém hierarchickém seskupení, v jehož čele stojí herecká složka, je postavení scény trvale sekundární. Její degradovaná pozice postihuje Zich označením "druhý úkol režiséra" - i když tím, vědom si relativních a paradoxních vztahů panujících v organismu dramatického díla, které jsou jeho dalším specifickým, zároveň zdůrazňuje nezbytně nutnou spjatost režie a scénického výtvarnictví, které ve všech svých položkách, ve scéně i kostýmu, je vzhledem k dominující herecké složce nositelem zvláštní, partikulární kategorie praktické funkce, funkce charakterizační. Je tato charakterizační funkce rovna tomu, co F.X. Šalda označuje jako typické? Kladné zodpovězení této osídle otázky, na kterou jistě musel Zich ve svých úvahách narazit, by znamenalo uznat toto "typické" za výsledek gnozeologických schopností kompozice a tím by se automaticky otvírala cesta k zařazení scény do oblasti malířství. Mimo tento logický důsledek dedukce neexistuje žádný jiný, a přistoupení na něj by znamenalo rozpad celého systému. A přece po shrnutí všech těchto argumentů je třeba se znovu ptát, zda i u Zicha hranice, která odděluje

scénu od malířství, je skutečně tak neznatelná a subtilní, že připouští jistý, byť sebemenší stupeň jejich tradiční záměny a zda tento stupeň záměny není dán již tím, že jím ražený pojem "významová představa obrazová" nepřipouští jinou možnost výkladu než převod produktů sochařství a především architektury, která sama o sobě vyvolává jen omezenou, v dramatickém díle však nepřipustnou představu technickou, do poloh malířského zobrazení.

Důsledky odvozené z tohoto "transformačního" a "syntetizujícího" procesu - i když bychom měli v tomto případě mluvit jen o obrazové projekci - který by se za určitých okolností mohl jevit jako specifikum scény, však pokračují v dalších otázkách: nevyplývá záměna scény s malířstvím z přeexponovaného soustředění morfologicky zaměřené analýzy dirigované pozitivistickým gnozeologickým stanoviskem, jen k formálním prvkům zobrazení sekundárních vlastností jevů, k jejich tvaru a lokální barvě? A nevedl optický aspekt již tímto nasměrováním k zobrazení vztah, jemuž nelze natrvalo poříci úlohu příčiny nebo důsledku? Kompoziční princip v tvorbě dramatické osoby z dob historického realismu, který bezesporu figuruje v samých základech logicky poděpených omylů, by oprávněnosti těchto otázek i vysloveným pochybnostem dával za pravdu. Protože mluvit o geneticko-logické metodě formování dramatické osoby v typ, znamená již samo o sobě vyloučit z dosahu inspirativních zdrojů malířství. A jestliže by toto rigorózní stanovisko vyžadovalo určitý kompromis pak nejzazším místem jeho ústupku je styčný bod mezi zobrazovacím záměrem malířství a scény vyznačený malebností, rozmanitostí a přirozeností. Snad proto je scéně v této interpretaci i Zichem svěřena funkce zaměřující ji k faktičnosti, neboť tento pojem, subsumuje její charakterizační funkci. A skutečně Zich setrvává u identifikace charakterizační funkce scény - neboť scéna, podle jeho slov, má představovat, pouze představovat místo a ovzduší děje, a nikoli je vytvářet - a přisuzuje jí sice jen vysvětlující a doplňující, nicméně však podmiňující vztah k dramatické osobě a k vývoji děje, jehož adekvátní naplnění spočívá v postižení historicky, geograficky a sociálně věrojatné rekonstrukce konkrétní doby, tedy těch aspektů, které ve smyslu základního postulátu stylového programu historického realismu dotvářejí plnost dramatického díla a jejichž postižení není v moci dramatického textu ani samotného herce.

Jedině tento výklad, dosvědčující absenci příčinnosti scény, potvrzující však její účelnost, a z něho odvozené stanovisko k mimodiva-

delnímu a z větší části i mimouměleckému materiálu, i za cenu toho, že uvádí v pochybnost Zichem postulovanou hodnotu a prioritu dramatické akce, zaručují konečnému dílu požadovanou formální jednotu. Omezením, téměř negováním obsahu a v pravém slova smyslu dramatických úkolů na existenční minimum pouhé vnější sounáležitosti, se tak scéna dostává do funkčních závislostí, jaké nezná žádné jiné z výtvarných umění, ilustraci nevyjímaje. A pokusíme-li se konsekventně vykládat literu Zichem stanoveného postulátu - a zdá se, že jeho nepřímá argumentace, v níž se s plnou naléhavostí projeví konečné důsledky realistického názoru interpretovaného spíše jako styl než nadčasová tendence, jenž scéně odpírá možnost hrát, vyvíjet se, participovat na vytvoření názorové báze inscenace a tím se podílet i na jejím obsahovém a ideovém vyznění, skutečně jinou možnost nepřipouští - dojdeme k závěru, že účel, smysl i cíl kinetiky vztažené ke scéně, může jen ve zcela výjimečných případech nabýt formy mechanického pohybu "a vista", ve své podstatě je však naprosto podřízen konstrukci a členění dramatického textu a jím je omezen jen na vyznačení nedramatické změny lokality děje. Ostatně neméně pochybné je za těchto okolností omezit kinetiku scény, která v Zichově případě má jen velice málo společného s inspirací filmem a transformací jeho principů, která se stala jedním z vůdčích problémů scénických výtvarníků třicátých let, a ve svém výkladu se spíše obrací k definici stanovené pro tento jev fyzikou, jen na pohyb herců tvořících její podstatnou výplň. Tímto výkladem kinetiky je v samém základě zpochybněna i hodnota tranzitornosti jako nehmotného proudu času - i když v tomto případě jde jen o logický důsledek, který se nikdy neobjevil v Zichově kalkulaci - a scéna je tak automaticky vrácena zpět do oblasti věčnosti a předmětnosti. Je však dramatická scéna i za těchto okolností vystavena nebezpečí, že dramatická osoba, kdykoli opustí předem připravenou pózu, se může co chvíli stát jejím rušivým dekompozičním prvkem? Scéna v objemu svého statického a celkového obrazu, koncipovaného realisticko-iluzivní technikou a metodou a na dotyk tak přiblíženého skutečnosti, v němž dramatická osoba - a zdánlivá obdoba je zde vydávána za kritérium - stejně jako člověk ve svém životním prostředí, nemůže být nikdy rušivým, "dekompozičním" prvkem, herce spíše pohlcuje a v konečné instanci pak uvádí oba tyto členy figurující v postulátu "významové představy obrazné", do nespočetné a rozhodně relativnosti vystavené pozice. Obrazný faktor scény se zjevně oslabenou a omezenou významovou představou, vázaný výlučně k optickému působení, se jeví ve srovnání s akusticko-optickým faktorem dramatické osoby jako významově

jednorázový, jednosměrný a statický, a tím téměř zbavený možnosti dramatické působnosti v pravém slova smyslu, kterou se nanejvýš může snažit nahradit jen vstupním efektem.

Potud Otakar Zich a úvaha nad jeho myšlenkami, které, poznamenané objektivními danostmi doby svého vzniku, se snaží exaktní metodou pozorování, dokumentace a popisu dobrat absolutní pravdy promítnuté do rekonstrukce jediného, vývoje zbaveného a jednou provždy platného, konečného a nezměnitelného modelu dramatického díla, i když by jistě bylo přesněji označit jeho platnost jen za poloviční, neboť realistická tendence, jak ostatně připouští sám Zich, se v pravidelných vlnách střídá s tendencí idealizující. Právě z této abstraktní, nadčasové názorové báze realistické tendence, vybudované v intencích neopozitivismu, který v protikladu ke klasickému comtovskému pozitivismu oddělil od sebe výraznou hranicí umění a skutečnost jako dvě nezaměnitelné a nesočetitelné oblasti, logicky vychází Zichova práce s čistým abstraktním pojmem umění, prostým jakéhokoli stupně konkretizace. Pokud jde o otázky komparace a zjištění specifických znaků divadelní tvorby, vyplývá z nich i jeho jednosměrná orientace, jen na ty protičleny, jejichž souhrn naplňuje pojem umění, na malířství, sochařství a architekturu "vůbec" a na jejich obrazné splynutí. Kdykoli se však dotkne citlivého místa vztahu umění a skutečnosti, nemůže je právě proto, že objektem jeho pozitivistického zájmu zůstává v obou případech vnější, smyslům bezprostředně přístupná materiální realita, vyřešit jinak než ve smyslu nápodobivé funkce umění. Proto, uvažuje-li Zich o scéně, uvažuje o ní vždy jako o hmotně existujícím jevu překrytém významovou představou technickou a obrazovou, jehož nejzazší přístupnou redukcí je vymezení prostory pouze architektonickými prostředky. Není však možné přehlédnout, že komparace, i když je vedena v této úrovni, vynese na světlo další a podstatnější specifikační znaky scény, než k jakým se dopracovala morfologická metoda K.S. Stanislavského, která do svého rozného pole mohla přijmout jen dílčí hmotný tvar. Alespoň zčásti byl překonán až dotud jediný uznávaný exogenní formotvorný vliv, jemuž jsou pasivní složky divadla vystaveny, a v tomto smyslu byl zpochybněn i výklad pojmu složka, její monolitičnost, izolovanost a státnost, a nalezeny její dosud neakceptované vztahy k dramatickému dílu. Přičteme-li k výchozím názorovým pozicím i nezbytná rezidua herbartovské /J. Durdík/ a novoromantické /O. Hostinský/ estetiky, s nimiž se musel Zich, i když jejich zásady nikdy přímo nevytkne, vyrovnávat, zjistíme všechny příčiny, které proměnily jeho myšlenkový proces do jisté míry v circulus vitiosus vracející se

přes zřejmé zisky k výchozím pozicím, které se snažil logickou argumentací vyvrátit. Za pozitivu pokládáme vytčení řady specifických značek scény, především její - jakkoli problematické - zařazení do kategorie dějovosti a časovosti, její bytí nepřímou a oslabenou participací na dramatičnosti, její umělost nebo pokus o nový výklad pojmu složka, který se ve všech parametrech zásadně liší od výkladu a obsahu tohoto pojmu začleněného do kontextu Wagnerova Gesamtkunstwerku.

A přece i tyto omezené a v mnohém i na scestí svádějící závěry, ani v nejmenším nedotčené společenskými aspekty - neboť již základní báze nadčasové realistické tendence je vylučuje, a vstoupí-li do hry, tedy jen postranními kanály jako kolorit, aniž by kdy mohly projevit svou aktuální názorovou sílu - poukázaly výrazným způsobem na citlivá místa problematiky dramatického díla a soustředily k jejich řešení zvýšenou pozornost příští generace teoretiků a tvůrců avantgardního hnutí třicátých let. Především bylo nutné znovu otevřít otázku stylu, přesněji řečeno zcela konkrétních stylů, a ptát se, jaký proces vyvolávají v organismu dramatického díla, zda toto dílo je vystaveno jen těmto exogenním silám, podvoluje se jim a nic ze svého k nim nepřidává a konečně, jaký proces probíhá mezi jeho složkami, a do jaké míry má vůbec tento pojem ještě své existenční oprávnění.

Divadelní tvorba v období vyznačeném scénickým výtvarnictvím má z řady důvodů k otázce influenčních vztahů k "mateřským" uměním a stylovým programům zcela zvláštní, od předcházející éry jevištního výtvarnictví - neboť toto označení složky dramatického díla nebylo již s to korespondovat se silně změněným a podstatně rozšířeným obsahem - diametrálně odlišné postavení. V čem spočívá tato odlišnost? Je výrazně postižena již tím, že na rozdíl od jevištního výtvarnictví, které samo sebe označilo za speciální výtvarný obor, vyhrazuje pro sebe scénické výtvarnictví v rámci výtvarných umění kategorii specifčnosti. Specifičnost je tedy vytčeným cílem a je třeba se ptát, jakými cestami ji lze dosáhnout. Moderní umění, a z něho nejnazornějším způsobem právě divadelní tvorba, dokázalo, že stará lessingovská pravda, postulovaná v Laockontu, o nepřekročitelnosti materiálních hranic oddělujících od sebe jednotlivé umělecké obory - a na tuto pravdu přistoupily všechny starší estetické koncepce a přistoupil na ni i Richard Wagner, aby právě v ní našel základy pro svou teorii Gesamtkunstwerku - pozbyla oprávnění a ukázala se být naprosto nepodstatnou. Nad materiálními hranicemi je vyklenut most, po němž může volně probíhat transgrese principů mezi jednotlivými obory umění, která je daleko podstatnější hybnou silou vývoje, než jakou mohla vy-

kázat materiálními prostředky silně omezená tvarová percepce. A nejen to. Budoucnost vzdálená od tohoto okamžiku téměř půl století, kdy styly již definitivně pozбудou své platnosti a na jejich místo nastoupí tendence, které znamenají směřování za určitým cílem, uskutečňované logickým řetězcem pokusů, názorně dokáže, že i v úrovni materiálních daností, jejichž vazba k jednotlivým oborům umění sejevila jako ro-dová, může dojít ke zcela volné výměně hodnot. Neanticipuje však již tvorba datovaná třicátými léty svou zásadou vyřčenou z pozic v podstatě posledního z nově se zrodilých stylů, neorealismu, že různými prostředky lze dosáhnout společenství cíle, i zásadní změnu ve stanovisku k vrstvě materiálů a prostředků? Zdá se, že ano, a Honzlova úvaha s příznačným titulem Věda a umění, nebo vědecké umění? ze sbírky Sláva a bída divadel kladnou odpověď na tuto otázku jen potvrzuje. Jednotlivé obory umění nejsou již od sebe odděleny materiálem jako nepropustnou stěnou, a materiál, který se až dosud jevil jako specifický, nesvazuje a nekonzcentruje již myšlenky umělců jako za dob Leonardových, a liší-li se jeho řemeslo v něčem od řemesla dnešních obrazových výtvorů, nebo od koláží, fotografií, barevných kompozic z různých materiálů a z různých technik malířských, pak především v tom, že malířská škola nevyjadřuje už svou jednotu a svou vývojovou souvislost v technické jednotě svého řemesla... Prostředky a materiály, jimiž pracuje umění, jsou voleny svobodně...^{36/}

A nezbyvá než vyzdvihnout podíl, který na tomto kursu bralo divadlo, a české divadlo zvlášť, jež posuzováno z tohoto hlediska, nikoli neoprávněně pociťovalo své dominující postavení v dobovém hierarchickém svazku umění, neboť transgrese principů uvolňující cestu i pro manipulaci s hmotnými i nehmotnými prostředky, byla téměř jeho výlučnou záležitostí. Divadelní tvorba, a v jejím rámci i scénické výtvarnictví úzce spolupracující s režii, se vyvážou z přímé závislosti na stylových programech, která je mohla zavést až k naprosto pasivnímu ztotožnění, a v každém případě scénickou složku oddalovala od vlastní problematiky divadla. Vyvážou se i z bezprostřední tvarové percepce v rozsahu podmíněném jen dispozicemi přizpůsobivosti svých materiálních prostředků, aby na jejich místo dosadily selekci aktualizovaných principů a precizovaných pojmů napájených i z filozofických zdrojů. Selekcce, protože se již jednou, v Appiově podání, stala metodickým pravidlem obírajícím se jen na minimum zúženou zásobou tvarů schopných substituovat celek v jeho životní šíři^{37/} mohla by se na první pohled jevit jako naprosto volná manipulace, kdyby nebylo kritického, doslova analytického stanoviska závazně přepracovávající-

ho dané naplnění systému uměleckých názorů vytvořeného v tomto případě dvojjedinou, v syntetický svazek vstupující režijně-scénickou složkou ovládající ideově celý organismus dramatického díla. A nejde jen o tuto preventivní ochranu před chaotičností skutečnosti, pro kterou se esteticko-gnozeologické hledisko kompozice ukázalo být slabým a nespolehlivým prostředkem, nalézajícím svůj cíl v pouhé typičnosti. Ideovost, rovná se záměrnosti, můžeme říci zkráceně. A nejen to. Mají-li vstoupit zvolené principy jednotlivých uměleckých oborů dirigovaných styly do cizí materie a zvládnout ji - protože v tomto případě je jakýkoli stupeň mechanické transpozice prostě vyloučen - musí projít filtrem systému uměleckých názorů, který je dosazen tam, kde kdy si bylo vyhrazeno systemizované místo malířství, a podstoupit v něm transformační proces, jenž bude mít zásadní dosah nejen pro změnu jejich kvality, ale i pro strukturní přestavbu inscenačního modelu a každé jednotlivé inscenace, neboť přímo zasahuje i do oblasti metodiky práce. Jednotlivá umění se tím sice sblíží, pokud je posuzujeme z hlediska cílů, jež si kladou, zároveň však pociťují toto sblížení jako své existenční ohrožení, a jejich sebezáchovným aktem v tomto smyslu je tendence usilující o čistotu a objevení specifičnosti. Tak se tento proces vrací k svému výchozímu bodu: čistá poezie, čisté malířství, čistá hudba jsou výrazem těchto snah - a divadlo, i když opožděně, sleduje tento vývojový kurs. Směřování za čistotou a specifičností je i směřováním za kodifikací systému uměleckých názorů, jejichž posláním je zvýraznit nezaměnitelné rysy divadla, z nichž na prvním místě budou figurovat umělost, dramatičnost a divadelnost, jako vůdčí, všechny ostatní si podřizující a ke své podobě přetvářející principy.

Nově se vytvářející vztahy uměleckých názorů ke stylovým programům musíme tedy pokládat za první a výrazný identifikační znak skutečné, zkoumanému materiálu plně odpovídající periodizace, jejímž klíčovým pojmem je scénické výtvarnictví, a je třeba se ptát, jaké stanovisko zaujímají k sobě navzájem a jaký vliv vykonávají na dramatické dílo.

Postižení základních diferenciacních znaků "od divadla" a "k divadlu", jež se synonymicky kryjí se stylovými programy a systémem uměleckých názorů, není v moci komparace konkrétních tvarů již proto, že by nutně podlehlo povrchnímu optickému klamu vydávajícímu jejich podobnost za totožnost, a není ani v moci aplikace kompozičních principů, které uvolňují neméně klamnou cestu k poměrování dramatického

díla hodnotovými kritérii jiných uměleckých oborů. Protože tvary, jimiž vládne dramatické dílo nemohou být výtvarného, ale jen a jen dramatického rodu a nemohou proto do jeho organismu vstoupit nepřímou cestou a z vnějšku, ale musí se zrodit z jeho vnitřních potřeb, dimenzí a sil, a jejich řídicí principy, jak vyplývá již z určení dramatického díla, se liší od kompozičních principů všech ostatních umění svou nezměnitelnou a nezaměnitelnou časoprostorovou kvalitou.

Symptómy tohoto příkře rozlišeného dvoustranného zaměření, jehož jeden proud, který nese označení "k divadlu", posuzován z hlediska cíle, bude vyznačen převažující dramatickou funkcí, zatím co v druhém "od divadla" bude dominující postavení vyhrazeno funkci estetické, jež s sebou nese požadavek formální stylové, nikoli podstaty se dotýkající dramatické jednoty, nemůže zachytit jiný prostředek než komparace principů a obsahu základních pojmů. Jedině v jejich schopnostech je zaznamenat pravý stav systému, modelové a odvozeně i zcela konkrétní struktury dramatického díla, jejich zásadní vývojové proměny i funkce, intenzivní i extenzivní směřování, hodnotový a vztahový systém všech složek a podsložek a především jejich specifičnost, která subsumuje divadelnost a dramatičnost, i jejich svodný aspekt, umělost, jako nezanedbatelné metodické vrstvy vlastní tvorby. A zbývá snad jen dodat, že všechny pojmy obsažené v této závěrečné větě, od systému až po umělost, jsou novými pojmy vyneseny na světlo scénickým výtvarnictvím a jeho teoretickým zázemím, že jejich vztah je podmiňující a příčinný, a že specifičnost postavená na roveň divadelnosti je právě onou, až příliš často zapomínanou a nesnadnými cestami vždy znovu objevovanou pravdou, kterou nad jiné dosvědčuje tvorba Shakespearova, zvláště některé scény jeho Krále Leara. Není jistě náhodou, že právě toto drama převzalo v poslední době funkci, která při zrodu a formování moderního divadla byla vyhrazena Wagnerovým operám a Hamletu, a stalo se základem modelových inscenací usilujících o objevení nezadatelných možností a zákonitostí divadelní tvorby.

Pokusme se z hlediska vývojového okamžiku datovaného třicátými léty o výčet dalších diferenciacních znaků mezi stylem, přesněji řečeno mezi stylovým programem a systémem uměleckých názorů. Zjistíme, že nejvyšší metou, jakou si stylové programy vůbec kdy mohou klást, jsou otázky estetické působnosti artefaktu, jenž, jak vyplývá z jeho podstaty a nazíráních, jednosměrně orientovaných možností - protože jistě v tomto ohledu není souměřitelný s mnohostí nazíráních aspektů jednotného a celistvého dramatického díla - nemusí být nutně nosite-

lem jakkoli omezeného gnozeologického a ontologického hlediska. Protože nový program vždy vzniká jako projev nesouhlasu s programem předcházejícím nebo žijícím s ním v jedné časové vrstvě jako jeho přímý konkurenční protipól, získává spodní proud vývojového řetězence stylů - i přes protikladnost programového zaměření - progresivní logický charakter.

Neboť vývoj moderního umění, do jehož souhrnu musíme započítat i divadelní tvorbu, jistě bere v počet nejdříve smysly člověka, zobrazeného člověka, člověka-autora i diváka - a jednota těchto tří aspektů není v umělecké tvorbě, vyjma divadla, podmínkou - aby k nim připojil jeho duševní mohutnosti, hnutí mysli, introspekci, ratio, vnitřní procesy i oblast podvědomí a snů a aby tak pojem člověka jako psychofyzického individua i tvora společenského rozvedl do všech dimenzí a dospěl k nejvyšší možné úplnosti v jeho precizaci. Z gnozeologického hlediska se pak soustředí především k otázkám prostoru a času, i když je příliš často interpretuje jako dvě izolované nebo naprosto nerovnoměrné kategorie, k nimž většina uměleckých oborů může pouze nepřímo poukazovat, pouze je zobrazovat v cizím, jejich podstatě nepřislušejícím materiálu, nemůže s nimi pracovat jako s entitami a přímo je formovat. Objevuje zákonitosti prostorovosti, obzírání objektu a simultaneity v mnoha podobách, aby posléze dospěl k pojmům prostornost a ideový prostor, jimiž překoná místní a věčné určení, a vyklenul prostor básnického obrazu a v konečné fázi pak spirituální, rezonující prostor procesů myšlenek a citů, které se v nitru člověka odehrávají. Snahou vrcholných aspektů uměleckých názorů divadelní tvorby je postihnout vývoj imanentních, na stylových změnách umění nezávislých sil schopných změnit, ve srovnání s předcházející etapou, kvalitu atomizovaných složek a vybudovat jejich nový organizační, hierarchický, hodnotový i vztahový systém působnosti a integračních schopností i jejich exogenního a endogenního směřování.

Příčinnými protipóly těchto aspektů jsou - a v tom spočívá výsadní postavení divadla - filosofie v celém objemu, aniž by její myšlenky musely být převáděny do zjednodušujících estetických poloh, estetika, etika a politika, protože divadelní umění, na rozdíl od všech ostatních oborů umění, nemůže nikdy ve svém vyznění přistoupit na platformu nonkonformismu již proto, že se vždy musí obracet, ať již v pozitivním nebo negativním smyslu, dokonce i v tom případě, kdy by se mělo záměrně stát "umrtvujícím" prostředkem, k svému divákovi přímo a musí s ním navázat bezprostřední styk, aby skrze něj mohlo uskutečnit

nepřímý zásah do společenské problematiky, jenž spíše než aktuálním poukazem, je poselstvím a anticipační schopností. Již z tohoto důvodu je divadlo vždy politikum, je ideologickým nástrojem, a nemá jinou možnost: jeho jediným, výsadním a nezměnitelným tématem je člověk jako mnohostranně nazírané individuum vklíněné do společnosti - a zůstává jím i v těch výjimečných případech, kdy nositelem dramatické osoby se stane věc za předpokladu, že je schopna v plné hodnotě, názornosti a šíři k člověku poukazovat a zastupovat ho. V tomto ohledu divadelní umění, na rozdíl od všech ostatních uměleckých oborů, které se k člověku pouze obracejí, nezná tematickou fakultativnost, jež by je mohla zavést až na hranice formalismu, rozumíme-li tímto označením bezvýhradně soustředění zájmů k otázkám tvarů, materiálu a kompozice, které vše ostatní odsunou do pozadí - protože v takovém případě by se struktura dramatického umění ocitla v defektním stavu pouhé podívané a přestalo by vůbec divadlo jako takové existovat. Nejde však jen o člověka - dramatickou osobu: divadelní umění vykazuje nejvyšší míru intenzity, nespočetnou s ostatními obory umění i v působnosti na člověka - návštěvníka vstupujícího z civilního života do hlediště, v jeho metamorfóze v zainteresovaného diváka a posléze v člena společenství. To jsou kvalitativní kategorie, které Otakar Zich ve svých úvahách ponechal bez povšimnutí, jichž se však v prvopočáteční formě, v souvislosti se zjištěným přesahem dramatického prostoru do prostoru hlediště, dotkli scéničtí výtvarníci, aniž by z nich však vyvodili konečné důsledky. Jak reaguje - přesněji však by bylo a více by skutečnému stavu věci odpovídalo ptát se, jak se jeví a jak je nakládáno s organismem dramatického díla v klimatu těchto dvou diametrálně odlišných cílových aspektů?

Stylové programy a umělecké názory jsou orientovány, pokud je posuzujeme z hlediska jejich vztahu k divadlu, různosměrně. Stylový program poznamenaný dominující esteticou funkcí, bude mít bez ohledu na směr frekvence vždy tendenci připoutat divadlo k některým z "mateřských" umění, vtisknout mu své názorové a formální rysy; organismus divadla bude neschopen kdykoli překonat tento tlak zanechávající na něm nesmazatelné stopy partikulace, nestejnou vývojovou pohyblivost a v důsledku toho i izolovanost "složek" a složenost. Posláním uměleckých názorů je naopak vyvázat divadlo z této závislosti, sjednotit jeho strukturu, nalézt integrační možnosti jeho složek a jejich strydých elementů, zdůraznit jeho složitost a jeho specifické, s ostatními obory umění nezaměnitelné principy a zákonitosti. Vývoj divadla, měřen styly, bude se jevit jako nepřetržitý, vnitřní lo-

giky zbavené, jen v povrchové vrstvě tvarů se odehrávající řetězení akce a reakce, popírání zásad jednoho programu programem druhým, bude mít vždy zevní charakter revolučních změn, aniž by byl schopen vlastní problematiku divadla posunout rozhodným způsobem kupředu. Protože divadlo v této situaci se skrývá za stylové etikety, vyměňuje je podle módního kursu, podléhá pseudovývoji, neřeší vlastní, ale vypůjčenou problematiku.^{38/} Naproti tomu vývoj uměleckých názorů ovládaný vývojevou logikou svých imanentních sil a zaměřený k přesnému vymezení problematiky a z ní odvozených tematických okruhů, a v neposlední řadě k zjišťování jejich tendencí a ve vrcholné fázi pak zákonitostí, které můžeme označit jako zákonitosti sui generis, protože na nich spočívají nikoli druhové, ale rodové vlastnosti tohoto oboru umění, bude mít vždy evoluční charakter. Podstatnou roli v tomto smyslu sehraje i orientace pracovní metody. Zatím co v rámci stylů bude styk divadelní tvorby se skutečností vždy zprostředkovaný - a nezáleží na tom, zda do kontextu dramatického díla vstoupí cizí hotové dílo v celém svém habitu, nebo zda jednotlivé složky pod vlivem "mateřského" umění podstoupí modifikační proces - bude pracovní metoda v rámci konkrétního systému uměleckých názorů paralyzovat vztah k ostatním mimodivadelním oborům, i k mimoumělecké oblasti, bezprostředním stykem se skutečností, i když nepůjde tentokrát o její hmotnou stránku, ale o poznání zákonitostí a síly, které ji ovládají. Zde pro scénické výtvarnictví již definitivně padají dříve vymezené hranice "mateřskými" uměními. Jestliže složky dramatického díla žijícího ve sféře stylů deformovaly přejaté výtvarné tvary zvýšenou mírou výrazovosti, za níž byla skryta dramatická podstata, a podřídily je výtvarným kompozičním pravidlům, zatím co prostor interpretovaly jako lokalitu nebo prostředí a čas ztotožnily s dějem, aby je v této zobrazující kvalitě ponechaly ve stavu pasivní samovolné modifikace a kontaminace vystavené jen zásahům jevištního organismu a děje dramatu, pak je třeba podstoupit proces atomizace složek, které se až dotud jevíly jako globální a monolitické, dopátrat se podstaty právě těchto prvků, purifikovat je a zjistit možnosti jejich vztahů, vazeb, souvislostí a zastupitelnosti.

V tomto smyslu jistě jako první je na místě otázka, zda každá ze složek dramatického díla - protože pojem složka z nepochopitelných důvodů nepozbyl dosud nic ze své platnosti - je po vzoru Zichovy definice sama o sobě materiálem a zda právě tato její podstata není aktivním činitelem, jenž vyvolává kvalitativní zvrát všech exogenních influenčních impulsů. Takové zjištění by se jevílo jako naprosto lo-

gické a skutečně také bylo, i když v daleko jednodušší podobě, vysloveno, aniž by úvahy nad ním kdy přestoupily hranice tohoto, Zichovi poplatného konstatování zvrátaného kvalitativního momentu, jehož příčiny nebudou tentokrát shledány v dramatičnosti, ale především v antinomičnosti složek a jejich podsložek. Nepůjde zde však o onu "vnější" antinomičnost, k níž se orientovala výchozí Zichova úvaha, shledávající nepřímou úměru mezi "mateřským" uměním a jemu pouze podobnou složkou dramatického díla, kterou strukturalismus v samých základech uvedl v pochybnost jistě oprávněným a stejnou mírou logiky nadáným tvrzením, že "v zásadě není divadlo podřízeno básnictví, ani básnictví divadlu, protože drama je zároveň i básnickým druhem sourodým a rovnoprávným s lyrikou a epikou, i jednou ze složek divadla" a "vývoj básnictví byl by bez dramatu, básnického útvaru dialogického, nemyšlitelný, a stejně i vývoj dramatu bez básnictví"^{39/}. Nově nastolenou otázkou je zjišťování antinomických vztahů složek uvnitř dramatického díla v akci, již je přisouzena úloha jakési centrifugy schopné oddělit podstatné od nepodstatného. Jednotlivá umění, vcházející do divadla, vzdávají se své samostatnosti, prolínají se navzájem, vstupují ve vzájemné protiklady, zastupují se vzájemně, zkrátka "rozpouštějí" se - a podstatně se mění - splývajíce v nové umění, plně jednotné. Taková byla slova studie Jana Mukařovského K dnešnímu stavu teorie divadla pronesené v klubu přátel D 41,^{40/} jejímž mottem je varianta zichovské téze, podle níž je divadlo přes všechnu hmotnost svých prostředků /budova, stroje, dekorace, rekvizity, personál/, které jsou jen podkladem nehmotné souhry sil jevištního dění sunoucích se prostorem a časem, pojato v celé své šíři a složitosti jako dynamická souhra všech složek a jako jednota sil vnitřně rozrůzněná vzájemnými neustále obnovovanými a znovu navozovanými napětími, jejichž nositeli jsou střídající se a navzájem se prostupující akce a reakce. A přece tento výklad, i když klade důraz na nehmotnou souhru sil vyvěrající jako soubor znaků a významů ze složek, v nichž jsou potencionálně neustále přítomna téměř všechna samostatná umění, by automaticky otvíral všechny předpoklady pro tytéž influenční vztahy, jimž bylo dramatické dílo vystaveno v dobách jevištního výtvarnictví. V čem tedy jiném než v pojmu složka, zřejmě si protřečícím s předpokládanou složitostí finálního útvaru, hledat onen chybně položený prvočlen logické konstrukce? Strukturalismus, v podání Jana Mukařovského, pod zřejmým vlivem lingvistiky předpokládá, že každá ze složek dramatického díla se rozkládá ve složky podružné, které opět bývají vnitřně rozrůzněny ve složky další. Tak například složky hereckého zjevu jsou:

hlas, mimika, gestikulace, pohyb, kostým atd. Každá z nich je pak ještě sama o sobě složitá, tak například hlas, jehož složky jsou artikulace hlásek, výška hlasu a její proměny, barva hlasu, intenzita výdechu, tempo. Ani zde však nejde u samého dna: jednotlivé hláskové složky mohou být rozkládány dále, tak například barva hlasu: vedle osobitého zabarvení hlasu existuje i zabarvení odpovídající jednotlivým duševním rozpoložením /"hněvivě", "radostně", "ironicky" atp.^{41/}

Žádná ze složek nemůže být prohlášena za základní a pro divadlo zcela nezbytnou, výjma dvou osudově s ním spjatých, totiž herectví a režie bojující o jednotu všech složek, jež charakterizuje divadlo jako samostatný a jednotný umělecký útvar. I když se složky liší od wagnerovských nově stanovenou náplní, činností i funkcí, jeví se v té podstatě, jak ji interpretuje strukturalismus, jako fiktivní, pouze pojmové celky prosté jakéhokoli vnitřního potenciálu, jako soubory hmotných a nehmotných, bohatě odstupňovaných podaložek, které samy o sobě, kdyby nebyly dirigovány režii, vykazovaly by nevyčerpatelnou volnost v přeskupování a možnosti nepředvídatelných vztahů, neboť mezi nimi není ani jediná dvojice, byť sebepříbuznějších podaložek, jejichž sepětí by nemohlo být uvedeno v pohyb.^{42/} Je však složka skutečně, a pokud jde o její naplnění podsložkami, bezbřehým celkem? Tam, kde je o složce uvažováno jako o části neméně fiktivního celku označeného jako divadlo, není možno dospět k jinému závěru. Poimpresionistická tvorba však nad každou pochybnost prokázala, že každý z typů divadelní tvorby, ať již jde o činohru, operu, nebo balet, přitahuje k sobě z nabídnutého stylového programu jen určité prostředky a principy, aby je uvedl ve specifický, téměř ustálený hierarchický řád a nezaměnitelné vztahy. A neméně dezorientující v této problematice je i neodlišení hmotných podaložek od podsložek nehmotných. První z nich bude vždy za všech okolností vykazovat již vzhledem k své povaze fixní hierarchické vztahy a závislosti dotýkající se jejich vývojových aspektů, závislých na materiálních, technických, ekonomických a organizačních danostech. Zbývá tedy skupina nehmotných podaložek, která by se měla stát hlavním tematickým okruhem problematiky scénického výtvarnictví. Nehmotné podaložky, prostor, čas, pohyb, rytmus a světlo, k nimž byly později připočteny i barva a zvuk, získaly zcela zřetelnou prioritu před podsložkami hmotnými, radikálním způsobem změnily influenční stylové proudy vstupující zvenčí do organismu dramatického díla na úrovni tvarové percepce, zrušily možnost přímého a bezprostředního vztahu složek s "mateřskými" uměními a zrušily i možnost jejich přímého a bezprostředního vztahu k mimoumělecké věcné a

předmětné skutečnosti. Kdyby tomu tak nebylo, proměnila by se v niveč každá snaha o specifičnost a purifikační tendenci, která je jejím nástrojem, a v konečném důsledku by se i samotný princip transformace nutně musel změnit ve starý typ pouhé mechanické transpozice. Nehmotné podsložky vytvářejí specifický a soběstačný formotvorný fond a potenciál, bez něhož by nemohlo nikdy dojít k transformaci bliženeckých principů všech oborů umění, i těch, v nichž tyto principy mají jen obrazný charakter, a v jejich proměnu v entity. A co více - právě tento potenciál prvků může navázat přímý styk s mimodivadelní a mimo-uměleckou oblastí, především s filozofií. To je až příliš jednoduchá pravda, která znovu po dlouhé době odmlčení otvírá vstup do rodné oblasti dramatické tvorby.

Princip transformace zřejmě patří mezi její perenní zákonitosti, a nehmotné podsložky, které jsou nejčistšími a dále nedělitelnými prvky, mohou být právem označeny za její konstanty: vyznačují specifičnost tohoto oboru umění již tím, že jejich souborem v této úplnosti nedisponuje žádný jiný z uměleckých oborů a že jejich kvalita musí být za všech okolností dramatická již proto, že právě tyto prvky prostupují všemi vrstvami složek dramatického díla. Prostor, čas, pohyb, rytmus, barva i zvuk, i když jsou kvalitativně rozrůzněné, jsou základní součástí herectví, dramatického textu, režie, scény i hudby, tedy všech pěti základních složek, s nimiž dramatické dílo disponuje - a fungují v nich jako akční moment zaručující komunikaci, jejíž kvalita a míra je i kvalitou a mírou strukturních proměn zaznamenaných organismem dramatického díla v celém jeho rozsahu. Bez nadsázky můžeme proto říci, že kvalita a vzájemný vztah těchto základních prvků, prostupujících celou strukturu dramatického díla, určují nakonec stylové hranice vývoje divadelní tvorby vtělené v systémový i strukturní model. V objemu tohoto modelu jsou zahrnuty jak individuální modely autorské, tak modely jednotlivých dramatických žánrů a jejich nezaměnitelná problematika, jež nesnese pouhou rekonstrukci nebo mechanickou transpozici do jiného systému a je schopna podvolit se pouze transformaci, která svou kvalitou a dosahem vysoko překonává všechny až dosud platné principy, fragmentarizaci, redukci, selekci, modifikaci a další a další, jimiž metodické postupy vyznačily vývojové proměny scény od počátku jejího moderního cyklu. Nerovná se však tento výčet možností purifikovaných, konstantních prvků, které ve smyslu dobových filozofických systémů fungují jako detektory registrující pravý stav interpretace skutečnosti, poznání nástroje, v jehož schopnostech je proniknout povrchovou vrstvou konstatování strukturního

stavu a hloubkovou sondou proniknout k postižení vlastních příčin stylových modelových proměn dramatického díla a k jeho podstatě?

Jestliže porovnáme princip transformace s postuláty Wagnerovy teorie Gesamtkunstwerku, na které přistoupilo jevištní výtvarnictví jako na jakousi antikomplexní terapii, aby se oddělilo od degradujícího řemeslného fortelu a vstoupilo jako rovnoprávný člen do oblasti výtvarného umění, a s nimiž se z jisté části, byť vedené převážně v pojmové rovině, musel vyrovnávat Otakar Zich a později i scénické výtvarnictví - a po pravdě řečeno, žijí dodnes - vystoupí do popředí omyl, který se vloudil do jeho kalkulu. Richard Wagner vycházel z předpokladu, že divadelní umění je uměním složeným ze samostatných a ukončených artefaktů jiných uměleckých oborů, které by mohly existovat jako svébytná a plněhodnotná díla i mimo rámeček tohoto souborného umění. K jinému procesu než k mechanické transpozici složek, které jsou jen jiným pojmenováním samostatných umění, zde nemůže dojít a transpozice sama je pak příčinou toho, že finální dílo nemůže nikdy dosáhnout stavu celistvosti. Působnost složek nemůže být za těchto okolností jiná než paralelní a stupeň intenzity působnosti dramatického díla je proto přímo úměrný počtu zúčastněných složek působících v jednom okamžiku, a součtu jejich vnitřní intenzity. A jestliže uvažuje Wagner o jistém druhu vztahů mezi jednotlivými složkami, který mnohem později Adolphe Appia při teoretickém zpracování jeho oper, pod vlivem teoretika naturalismu Hypollita Taina názorně vyjádřil kruhem, aby zdůraznil jejich translační schopnosti, pak jej shledal jen v přímočaré korespondenci symbolů a leitmotivů. Může některý z těchto strukturálních modelů přijmout scénické výtvarnictví? Může přistoupit na Appiovu dvojakost působnosti složek vstupujících jednak do racionalistické hierarchie - v níž dominující postavení zaujímá herec a další v sestupné hodnotové řadě pak prostor a optická malba světlem, aby poslední místo bylo vyhrazeno "občas nezbytné pomůcce sloužící jen k označení místa, dekorační malbě" - a jednak na racionalistické hierarchii nezávislého vztahového systému?^{43/}

Jestliže specifické nehmotné prostředky, kvalitativně přerůstající ve vrstevnicové skladbě dramatického díla v principy - a to je jeden z podstatných, nově objevených znaků scénického výtvarnictví, jenž nemá obdobu v celé ostatní umělecké tvorbě - stály kdysi v Craigově systému, v němž byly pojmenovány jako výrazové prostředky, mechanicky seřazené vedle sebe, pak nyní scénické výtvarnictví, pod zřejmým vlivem dobové filozofie, který akceptovala celá oblast umění,

především film, klade důraz na integrační schopnost prostoru a času, na jejich sloučeninu, na časoprostor, aniž by kdy ve svých úvahách i praxi za tuto vstupní premisu postoupilo. A přece - nenavádí tento axióm přímo k domýšlení důsledků, které z něj vyplývají? Že se tak nestalo, bylo zřejmě "zásluhou" strukturalistické teorie, determinované v tomto ohledu kontaminací hmotných a nehmotných podložek a vazbou znaku na skutečnost, která se jednostranně zaměřila na otázku vnitřní a vnější antinomičnosti složek dramatického díla a možnosti jejich integrace ponechala stranou, i když k ní přinesla tehdy nedoceněné poukazy. Zde je však třeba citovat: "... hudba není v divadle přítomná jen tehdy, když přímo zaznívá, nebo když se dokonce - v operě - zmocňuje jevištního slova: vlastností, které má hudba společné s divadelním děním /intonace hlasu v poměru k hudební melodii, rytmus a agogika pohybu, gesta, mimika i hlas/, působí, že každé divadelní dění může být promítnuto na její pozadí a formováno podle jejího modelu... Jevištní čas se může stát rytmicky měřitelným podle vzoru hudby... Příbuzná je role intonačního motivu jazykového v celkové stavbě představení s úlohou motivu melodického v hudební skladbě: netoliko hudební drama má své "leitmotivy" - má je i drama mluvené. Zcela podobně jako s hudbou je tomu v divadle například i se sochařstvím. Přítomno je na jevišti tehdy, je-li socha součástí dekorace. Úkol sochy je však i v takovém případě jiný než mimo jeviště... na jevišti je nehybným hercem, protikladem k herci živému - nehybnost sochy a pohyblivost živého člověka je stálá antinomie, mezi jejímiž póly osciluje zjev hercův na scéně... To, co bývá nazýváno "pózou", je efekt zřejmě sošný... Podobné postavení jako hudba a sochařství mají v divadle i ostatní umění...^{44/} Skutečně, o integračních schopnostech podložek nepadne zde ani sebemenší zmínka a všechen zájem se soustředí na antinomičnost s projevem kontrastů, korespondence a suplace, jako na sílu, jejíž napětí je postačující k tomu, aby udrželo celistvost i neustálou proměnlivost hierarchické stupnice podložek schématicky zobrazenou trojúhelníkem, s platností jak pro celek dramatického díla, tak pro všechny jeho sekvence i jednotlivé repliky.

Jestliže jsou však integrační schopnosti nadány dva základní principy, prostor a čas, o nichž již Appia prohlásil, že fenoménem prostoru je čas a fenoménem času prostor, i když jejich proměnu dovedl zatím realizovat jen iluzivními prostředky, pak jistě integrační schopnost musí vykazovat i všechny ostatní, z nich odvozené principy, pohyb a rytmus především, a pak i barva a světlo, i kdyby bylo interpretováno jen jako optická malba. A je jen s podivem, jak právě tato

podstatná schopnost podsložek, názorně demonstrována Appiovými studii vycházejícími z redukce přírodního tvaru a ústími v principu praktikability a rytmických prostorů, se dlouho vzpírala jakémukoli stupni konkretizace. Nevstoupil však již Appiův herec v integrační vztah s vertikální rytmizací jevištní podlahy, která má dosah nejen pro anatomickou představu jeho těla, ale především pro rytmickou modulaci jeho pohybů? Nevstupuje v Appiově kontextu scény praktikabl v integraci se světlem, bez něhož by nemohl nikdy vykázat svou plasticitu? A není tento typ integrace jen v jiném materiálu provedenou obměnou Apollinairova kaligramu Prší z roku 1914, v němž diagonálně vedené provazce deště jsou vytvořeny z jednotlivých písmen řazených pod sebe jako kapky, jako hlasy žen? Neboť těmito jen zpola vyřčenými otázkami je otevřena problematika příštího vývoje scény, problematika spadající již zřejmě do sféry scénografie, jejíž příznačným rysem je týmová práce. Protože, jak se zdá, jejím prvním a základním úkolem bude právě otázka úplného výčtu integračních možností, aby tak byl naplněn a dovršen nový model dramatického díla, který již nebude osnován na příliš úzkých syntetických vztazích dvou složek, režie a scénického výtvarnictví, ani na přímočaré spolupůsobnosti režie, scénografie, herectví, dramatického textu a hudby, nýbrž na proměnlivých, stupněm intenzity a rapiditou řízených vztazích všech elementů se všemi, aby jejich výsledné dílo se jevílo jako krystalický časoprostorový útvar a tak jen potvrdilo, že toto dílo není dílem složeným, nýbrž složitým, jak ostatně zněla již základní devíza avantgardy třicátých let.

Jaké stanovisko zaujme scénické výtvarnictví pracující v intencích neorealismu k Zichově realistické bázi, vezmeme-li v úvahu zatím jen letmo načrtnutá protirealistická fakta, pokud jde o metodu práce, do jejíhož počtu je třeba zahrnout především vztah ke skutečnosti v celém jejím rozsahu a vztah k ostatní umělecké i mimoumělecké oblasti, i pokud jde, o výklad a zformování nového modelu organismu dramatického díla, tedy těch otázek, které těsně souvisejí se systémem uměleckých názorů?

Především konstruktivismus a funkcionalismus, jejichž rodnou oblastí je architektura, stojí v influenčním svazku se scénickým výtvarnictvím, na prvním místě s doprovodnou purifikační tendencí, aby svým sémantickým programovým gestem navodily pozornost režijně-scénické složky k dramatickému dílu chápanému jako časoprostorová konstrukce, k otázce funkčnosti jeho složek vyznačené specifickými vlastnostmi, a konečně k purifikaci těchto složek doprovázené snahou obje-

vit jejich skutečný, dále již nedělitelný základ. Film po řadě pokusů, jejichž počátky jsou datovány experimentálními inscenacemi Jiřího Frejky, předá divadelní tvorbě k transformaci kinetiku, jejímž synonymem je dramatický, nemechanický pohyb, volnost k disponování s časovou osou, kterou je možno lámat tak, že minulost i budoucnost mohou být ztotožněny s přítomností, obzírání prostředí, objektu i subjektu, detail, střih a souhra zvýšeného počtu informačních impulsů, jejichž souhrnným označením je princip filmovosti. A bude to právě tento princip, který názorně a s plnou naléhavostí potvrdí jeden ze základních postulátů dramatického díla, že do jeho organismu nemá nic vstoupit zvenčí jako cizorodý prvek. A není snad ani třeba dodávat, že v tomto postulátu je obsaženo i stanovisko nepřipustného vstupu konečných artefaktů výtvarného umění do prostoru jeviště a nemožnost jejich ztotožnění se scénou. Důsledek vyplývající z tohoto postulátu, je ve svém dosahu naprosto jednoznačný: scénické výtvarnictví není speciálním, nýbrž specifickým výtvarným oborem a jeho specifičnost globálně pojmenovaná, spočívá především v jeho dramaticko-výtvarné hodnotě a ve zvláštní, odtud odvozené funkčnosti a volbě jí odpovídajících prostředků a principů. To je první důsledek purifikační tendence, které v plném objemu zasáhne scénické výtvarnictví, a druhým, neméně zásadním důsledkem je pak objevení hodnoty básnického obrazu zvěstovaného poezí, onoho vnitřního, až dosud marně hledaného potenciálu a energetického centra všech, v gradaci se vršících situací, které extenzí svých dimenzí a dramatických sil si vyhlubují v čase proměnlivý dramatický prostor. Jestliže kdysi jevištní výtvarnictví proklamovalo ústy Vlastislava Hofmana své právo a nutnost tím, že dokázalo nepřenositelnost scény ze hry do hry, pak nyní scénické výtvarnictví, jako důkaz své vývojové vzdálenosti od jevištního výtvarnictví, mění tento postulát tím, že na místo scény dosazuje dramatický prostor: každá hra má svůj specifický, nezaměnitelný a nepřenositelný prostor.

Faktem básnického obrazu postavili scéničtí výtvarníci obraznost do přímého protikladu k pozitivistickému zobrazování, obraznost, která neznamena nic jiného než znovuuvědomění si požadavků, které kdysi vznesl Hegel jako přímou kritiku naturalismu, jímž v dobodé interpretaci byla míněna přirozenost jako protiklad falešného umění utápějícího se "v slabosti a mlhavosti, v libovůli a konvenčnosti nedbajících práva zákonných, přímých a pevných důsledků přírody." Jakkoli je v této snaze něco správného, přece jen žádná přirozenost není podstatným a prvním znakem umění.^{45/} Není ani postižením jeho specifičnosti a rozhodně, podle Hegelových slov, na které se můžeme v této

souvislosti odolat, stojí pod přírodou a nikoli nad ní. Scéničtí výtvarníci, jako by přijali tuto Hegelovu pravdu za svou, již v žádném případě nebudou opakovat onen vztah ke skutečnosti, jímž se vyznačoval realismus ve svém popisném období, a nepůjde jim ani o věcnost samu o sobě, ani o její záměrnou deformaci, o její tvarovou redukci, zvětšení a koncentraci. A nepůjde jim ani o fragmentarizaci, kterou z oblasti pozitivistické filozofie převzal realismus usilující o typizaci, a podřídilo se jí i jevištní výtvarnictví, protože tento aspekt, jakkoli neuvědomělý, stál svým dirigujícím významem nad styly. Cílem scénického výtvarnictví není již ona přímá, jen k povrchu věcí a jejich sekundárním vlastnostem orientovaná výpověď na úrovni popisu a jeho cílem není ani komponování celku scénického obrazu z jednotlivin, které by v jeho kontextu fungovaly jako identifikační tabulky. Nově nestolenou otázkou je vztah části a celku a tvorba ji vyřeší ve prospěch části interpretované v té hodnotě, jakou vyjadřuje pars pro toto, protože v této kvalitě má část schopnost syntetizovat v sobě celek, plně ho zastupovat v celém jeho rodovém, a nikoli již druhově omezeném rozsahu, a významově k němu poukazovat. A jestliže jevištní výtvarník - a myslíme tím především Vlastislava Hofmana - ponechal materiální skutečnost viděnou filtrem malířství v její existenční rovině a deformoval ji podle zásad expresionismu, aby zdůraznil její jednu stránku, pak skutečnost pro scénického výtvarníka je jen záminkou, odrazovým můstkem k vyklenutí oblouku metafory, aby z jejího nadhledu mohl mnohostranně osvětlit každý fakt, aby objevil jeho nový význam, smysl a vztahy ne nepodobné surrealistickým náhodným setkáním a jejich asociativním výbojům, odhalujícím jejich suplační schopnosti. Fragmentarizace, která se obírala jen hmotnou stránkou jevů, byla zaměněna za analýzu, která, i když jí byla vymezena jen předinscenační oblast, a výsledky svých zjištění přenesla v ukončené a uzavřené formě na jeviště, aby zde ověřila jejich syntetické schopnosti, chtěla se dobrat podstaty.

Scéničtí výtvarníci vyklenou nad skutečností, jako nad základnou, hyperbolu, která se svým vrcholem dotkne oblasti ideje, aby se odtud, nasycena obrazností, jež vylučuje normální utilitární logický soud i pouhé přirovnání uvedené slůvkem "jako", a znamená totéž, co prozáření věcí duchem, vrátila zpět na zemi. Naturální prvek vstoupí tak touto cestou v souhru a v jednotu s prvkem spirituálním. A slovo i každá věc, které podstoupily tento proces, nabývají pak schopnost stát se nikoli zrcadlovým obrazem, nýbrž konfrontačním odrazem skutečnosti, protože jsou nadány kouzelnou mocí pronikat pod její po-

vrch, dobrat se jejího smyslu, podstaty i vztažného zaměření a evokovat je pomocí úchvatných synestezií a metafor. Tak pravil Charles Baudelaire v Romantickém umění a Estetických zajímavostech, a jeho obměněná slova přijalo celé moderní umění za své krédo. A kritická slova Baudelaira, která vznesl proti pozitivistům a zastáncům takzvaného malého realismu, platí zřejmě pro realistickou tendenci proklamovanou Zichem: pro samé pozorování, kopírování a zobrazování zapomínající cítit a myslit a pro neúčastný, objektivistický přístup ke skutečnosti přehlížející, že mezi věcmi a bytostmi jsou pouta, která nepozoruje žádná pozitivní věda a výsledek, k němuž se doberou, je svět bez člověka, odlidštěný svět. Za tuto cenu je vykoupena jejich Pravda, a níž ztotožnili cíl umění. I v tomto případě to byl Baudelaire, který jako první vyčíslil možnosti, jak překlenout tuto realisticko-pozitivistickou průrvu a rehabilitovat pravdu zvěstovanou uměním člověku. Analogie, korespondence a synestézie jsou jejich pojmenováním.

Scéničtí výtvarníci a jejich režijní partneři, jakkoli poučení novou vlnou remantismu, aktualizující estetické koncepce Baudelairovy, převezmou v plném a bezprostředním znění velice málo z jeho odkazu a jakoby je ponechávají k řešení příštím generacím, orientují se spíše ke zpracování dílčích aspektů, které dají vyrůst novým hodnotovým a vztahovým kategoriím. Do jejich počtu musíme zařadit především objevenou schopnost suplace téměř všech prvků, jimiž vládou, a především pak zrušení tísnivých hranic vymezujících až dotud platné hájemství subjektu a objektu. Již tímto faktem, jenž obě, v mimodivadelním světě nezaměnitelné entity, uvádí do nového vztahu, je otevřená otázka výkladu nově nastoleného pojmu umělost. Nemá nic společného se starou interpretací dovolávající se logicko-genetického a kauzálního pravidla s gnozeologickou a kompoziční hodnotou, podle jehož znění byl vytvořen typ a typické, ani s odvozenými pojmy fiktivnost, iluzivnost a iluzionismus, jenž obsáhl vše, co až dosud bylo zahrnuto v požadavku pravdivosti, zahrnujícího přirozenost, rozmanitost, malebnost a faktičnost. Scéničtí výtvarníci nepodlehnu mnohosti jevů a jejich chaotičnosti a nekalkulují s tím, že řád do nich by mohl vnést vidění podřizující se pravidlům geometrické perspektivy. Ze skutečnosti vyjmou jen určité prvky, aby je uvedli v záměrný, nově organizovaný celek, který "není žádnou ze svých složek připoután k životní skutečnosti jednoznačně, ale zaznamenává obrazně celou skutečnost."^{46/} Zde scénické výtvarníky dělí skutečně jen krůček od příštích úkolů, které před sebe postaví scénografie, poučena příklady vrcholných historických období: vytvořit názorný model světa, jenž se řídí vlast-

ními, na světě životní empirie nezávislými zákonitostmi. A jestliže sama záměrnost finálního útvaru předpokládá záměrnost ve výběru těchto strojných prvků, pak je třeba uznat, že detektorem je tu nový esteticko-dramatický kodex, jenž neklade důraz na tvarovou stránku prvků, na jejich předmětnost a věcnost, ani na jejich kompoziční uspořádání řízené optickými a výtvarnými pravidly, nýbrž na jejich vztahové schopnosti vyznačené dialektikou, jež ze dvou základních členů uvedených do pozice ne nepodobné tézi a antitézi, dá vyrůst třetímu, kvalitativně vyššímu, imateriálnímu významu /viz vztah "opilých" dveří a "neopilého" Chlestakova z Tróstrovy a Frejkovy inscenace Gogolova Revizora z roku 1936/.

Takovými úvahami je vybudována platforma ke kritickému postoji k postulátům, jež v mezích svých možností stanovil Otakar Zich. V Zichově koncepci, spoutané promiskuitním výkladem realismu, skutečně ze je nepřekonatelná průrva mezi dramatickou osobou a scénou, jejíž hmotnost a věcnost směřuje k tomu, aby jako celek byla jednoznačně a bez výhrad uznána za reprezentanta optického aspektu dramatického díla, jenž svou omezeností nese srovnání s paralelně působícím akusticko-optickým aspektem dramatické osoby a musí se proto vždy jevit jako statický fakt, který, poměřujeme-li ho dramatickou funkcí, již po prvním navázání kontaktu s divákem beznadějně ustupuje z jeho zorného pohledu i z jeho vědomí do druhého plánu. Odkud se vůbec bere tento opticko-akustický aspekt, kterému je Zichem přisouzena specifikační funkce, pokud je chápán jako srovnávací moment mezi jednotlivými obory umění, i funkce hodnotícího kritéria omezeného na smysly vnímatelné kvality dramatického díla, protože se jeví jako všeobecné a naprosto přirozené? Tyto dva aspekty nejsou ničím jiným než uzpůsobenou variantou spřežení optického a haptického aspektu, které vídeňská umělecko-historická škola, pod přímým vlivem impresionismu, přijala za své /a není bez zajímavosti, že tato dvě "kritéria" jsou dodnes výchozím bodem zkoumání vídeňské teatrologické školy o dramatickém prostoru, především M. Dittrichové/. Může však tento úzký svazek smyslových vjemů vést k něčemu jinému než ke stylizaci adekvátních členů metodiky práce do polohy zobrazení, věcnosti, hmotnosti nebo fyzické akce? První a základní námitku proti Zichově tézi na úrovni nepřekonatelné disjunkce těchto dvou složek vnesou strukturalisté - jakkoli do své geneze vpisují mimo jiné i vídeňskou umělecko-historickou školu: vše, co je na jevišti, mimo herce, je vnímáno jen prostřednictvím smyslů - "herec a jeho projevy jsou však přístupny přímému divákovu vcítění. Proto se jeví herec nejskutečnější skutečností

na scéně, nebo spíše: jedinou skutečností scény... a vše, co je na scéně mimo děj, je hodnoceno jen ve vztahu k němu, jako znak jeho duševního a tělesného ustrojení".^{47/}

V možnostech scény je však zrušit přímočarý a jednosměrný styk se skutečností i její přímočarý a jednosměrný působení a noc a tmu v plné přesvědčivosti vyjádřit oslnivé bílým světlem a barvou. Je zde však ještě druhá otázka: je skutečně možné označit scénu v celém rozsahu její působnosti jen jako přímočaře a jednosměrně působící optickou složku? Kladná odpověď na vstupní otázku by znamenala zneuznání významu pomyslného jeviště a tím i imaginárního obrazu, jenž vyrůstá z fyzicky existující části scény v takové úplnosti, názornosti a rozsahu, jaké nejsou v moci právě tohoto prvočlenu, hmotně existující scény, jak ukázal ve svých studiích Adolphe Appia. Neboť jistě z kompozice praktikáblů a stupňů, které nejsou architektonickým schodištěm a ve všem, v materiálu, pojednání, vzájemné vazbě i měřítku se tomuto srovnání vzpírají - a Appia právě na tuto záměrně vystupňovanou diferencii, jež se rovná umělosti a divadelní skutečnosti, položil důraz - může v oblasti pomyslného jeviště emanovat královský palác.

To jsou nově objevené funkční možnosti a schopnosti pomyslného jeviště - a nejpřesnější by bylo říci, zjevné či méně zjevné prostorové adice - které tuto oblast vyvazují z plnění úkolů omezených pouze na technickou nutnost a iluzionismus, připsané jí pozitivistickým realismem všech stylových ražení. A právě tato schopnost emanace, tolik spojená s prostorovostí, ústí do společenství existujícího s neexistujícím, jež teprve dotváří celistvost scénického obrazu v jeho příznačné sférické dvoudílné skladbě, pro kterou označení "optická složka" rozhodně není přesné a odpovídající pravdě, je jen dalším výrazným, dokonce specifickým znakem, jímž mimo scénu nedisponuje žádný z výtvarných oborů. V tomto skladebním minimu lze vzít v úvahu i její třetí, již od Serliových dob platný člen, prostředí, jež jako přesně vymezená prostorová sféra se rozprostírá mezi lokalitou a pomyslným jevištěm.

Stejně aktivní ve "formotvorném" smyslu, jako pomyslné jeviště nebo kterákoli jednotka sukcesivní prostorové skladby, může být i imaginární rekvizita, která je jen dalším dokladem toho, že divadelní tvorba ani zdaleka není vázána na hmotnost a věcnost, které jako její negativní a nepřekonatelné, rodově však nutné vlastnosti kvalifikoval ve své úvaze K.S. Stanislavskij. Edward Gordon Craig, jak dokládá jeho inscenační plán Shakespearova Hamleta pro MCHAT /1911/, popřel ab-

straktními panely systému screens právě tyto dvě "rodové" vlastnosti scény a její opticky vnímatelný a objektivně platný obraz proměnil v obraz subjektivní, v obraz vytvářející se v duševním zraku Hamleta. O sugesci mluvil v tomto případě Craig, aby výsledné působení dramatického díla vyprostil z pout iluzionismu, perspektivy a optického vjemu. Přesnější však je poukázat na vystupňovanou polaritu existujícího a neexistujícího, která může zasáhnout i samotné hmotné jádro scény, doprovázenou polaritou hmotných a nehmotných prostředků, neboť jejich součinnostem jsou vyznačeny základní tématické okruhy problematiky nového vývojového kursu scénického výtvarnictví.

Jedním z prvních problémů předložených tomuto hledačství k řešení byla otázka materiálu, jenž musí mít, má-li splnit vytčené požadavky, takové vlastnosti a schopnosti, i kdyby byly jen na úrovni optické a významové proměny, jaké nevykazuje žádný ze skutečných materiálů. Již v podtextu zadání tohoto úkolu se téměř automaticky objevuje požadavek jeho převažující vlastnosti, umělost, který byl nastolen s vírou, že je požadavkem naprosto nově vyřčeným, jenž je již sám sebou schopen vyznačit hranice mezi starým a novým cyklem vývoje dramatické tvorby, za předpokladu, že umělost bude převedena do jiné kvalitativní kategorie, než jakou vykazovaly realisticko-iluzivní metodou pojednané a zásadám perspektivy vystavené kulisy a materiálová imitace, zneužívající diváckým odstupem vyvolaný optický klam ve svůj prospěch. A je jen věcí vršícího se vývoje, že Adolphe Appia otvírá tuto problematiku, která, vystavena tlaku optických zákonitostí divadla, byla co chvíli svedena na scestí iluzivnosti, fiktivnosti, pokud jde o konečný tvar, a imitace a surogátu, pokud jde o hmotnou podstatu. Architektonický objekt na scéně pojednaný iluzivní barvou, kaširováním a patinováním nahradí sestavou stereometrických těles praktikáblů, z nichž může emanovat nejen nehmotná, pro jeho celistvost však nezbytně nutná část scénického obrazu, ale navíc se stanou i zdrojem principu praktičability a rytmických prostorů, kterými je konstituován, zatím spíše jen naznačený než do konečných důsledků dovedený požadavek integrace základních elementů dramatického díla v celém jeho rozsahu. V hmotných praktikáblech spatřoval Appia specifický materiál scény, stejně jako Craig v panelech a v obrazově proměnlivých vlastnostech juty, jestliže vstoupí do přímého styku se světlem, nebo konstruktivisté ve vytypovaném základním hracím fundusu a abstraktních konstrukcích, které jim dovolily vyčistit hrací plochu i metodu herecké tvorby, zvláště pokud jde o pohybovou a gestickou stránku a nalézt jejich možnost korespondovat nepopisným, neiluzivním a civilně

nekonvenčním způsobem s procesy odehrávajícími se v nitru dramatických osob.

Můžeme v tomto případě mluvit o dalším stupni integrace: o scéně, které na počátku hry neznámá nic, neboť je zbavena všech identifikačních znaků poukazujících k mimodivadelní skutečnosti, aby v průběhu hry se mohla stát čímkoli. Tak charakterizoval konstruktivistickou scénu Jindřich Honzl a vytkl to, co tuto významovou variabilitu "ničeho" vyvolává: schopnost asociací, kterou mlčenlivé věci promluví v dotyku s hereckou akcí za předpokladu, že jsou tvarovány podle přesného režijně-dramaturgického plánu, mají-li dosáhnout plného vyznění. Rozhodné, a v jistém smyslu závěrečné slovo však i zde patří Appiovi a jeho projektu scény ke Snu noci svatojanské z roku 1921, který nemůže být označen jinak než jako scénický obraz ve všem všudy umělý, příliš vzdálený od jakékoli snahy po popisném zobrazení mimo-umělecké skutečnosti již tím, že zruší v empirickém světě nezrušitelné hranice mezi exteriérem a interiérem, uvede je v jedno a přinutí i elementární, abstraktní a právě proto umělé tvary zhnětené z neidentifikovatelného materiálu, aby při poukazu k lokalitě děje vydaly ze sebe maximum svých variabilních významových, asociativních i zobrazujících schopností.^{48/} A není tentýž, v rozsahu možností dokonce podstatně rozšířený problém sledován i scénickým objektem, jehož typologická řada je dílem české moderní tvorby, jejíž počátky v tomto ohledu je třeba položit, stejně jako v Appiově případě, k roku 1921? Buď jak buď, máme-li alespoň v základních rysech vyčíslit typy a vlastnosti specifického divadelního materiálu, je třeba se vrátit k "variabilitě ničeho" postižené úvahou Jindřicha Honzla nad konstruktivismem, neboť zde nejde v podstatě o nic jiného než o důkaz složitosti cest, jimiž probíhá proces uvědomování si plného dosahu podstaty mnohokrát vysloveného a dokonce realizací vyřešeného problému a vyvození konečných důsledků. Honzl totiž jen z jiné stránky nazírá scénický obraz, jenž za všech okolností musí být založen ve své celistvosti na plynulém propojení existujícího s neexistujícím. Jiná možnost není. A jestliže až dosud bylo postačujícím důkazem nutné spojení scény vybudované na jevišti s jejím imaginativním vyzněním v oblasti pomyslného jeviště, pak je třeba nyní, z hlediska úvah tematicky připoutaných k otázce specifických vlastností scénického materiálu, poukázat na fakt, že toto, zákonitostem se vymykající spojení, má svou plnou platnost i v oblasti scény: scénický materiál může být vyznačen svou hmotnou neexistencí. A nejde jen o banální případ pomyslné rekvizity. Hmota, která vznikne kouzlem herecké akce z ničeho, ne-

bo jen z náznaku, jaký je v moci otevřená skeletová konstrukce, disponuje neprostupností a neprůhledností, i když pochopitelně tyto její vlastnosti jsou umělé a mají právě proto jen relativní platnost: divák vidí dramatickou osobu, která pro ostatní dramatické osoby je neviditelná a skrytá, a dramatická osoba může touto "hmotou", kdykoli je toho zapotřebí, volně projít a kdykoli může zrušit i její vymežující funkci.

I když po všech těchto impulsích směřujících k integraci režie, herce a zvláštním druhem herních schopností a dramatickosti nadané scény se objevila otázka specifičnosti materiálu z nepochopitelných důvodů jen sporadicky, přece je nutno zaznamenat další dva objevy zásadního významu dosažené na tomto poli: Tröstrův objev umělého materiálu, jehož umělost se rovná nehmotnosti vymykající se zákonům gravitace - to je případ jeho scény pro Shakespeara Julia Caesara /1936/ - a potom světlo, které jistě oprávněně bylo označeno za specifický materiál scény, neboť právě v jeho schopnostech je obsáhnout polaritu existujícího a neexistujícího, hmotnosti a nehmotnosti a především pak okamžitý prostup neustále vznikajících a zanikajících struktur scénického obrazu v průběhu inscenace. Než pokusy o specifičnost scénického materiálu dospěly ještě k dalšímu závažnému zjištění, žádný z prostředků a elementů dramatického díla, scénu v to počítaje, byl vázán a omezen svojí substancí natolik, aby jí musel v přímočaré a nezastřené podobě zjevovat. Světlo jistě nemusí být interpretováno jako světlo - a takovou možnost mimodivadelní svět prostě nepřipouští - zvuk jako zvuk, dramatická osoba jako člověk atd. atd. Světlo může suplovat dramatickou osobu, hudební akord její promluvu, aniž by tím dramatická osoba cokoliv ztratila ze své významové nosnosti a plnosti - a tato suplační kombinatorika, jakkoli není zatím ničím jiným, než prvním nesmělým náznakem dosud utajených možností synestézie, syntézy a integrace, je neomezená a téměř nekonečná tak, jako nekonečné jsou možnosti osmi základních tónů a omezeného počtu písmen vytvářet melodie a básně.

Nevynucuje si přímo tento atručný a zdaleka neúplný záznam schopností, jaké vykazuje materiál elementů dramatického díla, novou a tentokrát ze zásadnějších pozic vedenou komparací scény s výtvarným uměním, než jakou mohla nabídnout jejich formální stránka? A nemůže vnést tato komparace zvýšený stupeň názornosti i do výkladu kinetiky, která v teorii i praxi scénických výtvarníků třicátých let překonala úroveň mechanického pohybu, když v ní byl rozpoznán - transformací z oblasti filmu - ekvivalent pohybu dramatického, jenž prostupuje ele-

menty dramatického díla, i toto dílo, jako celek? Malířské dílo, jestliže vstoupí do organismu dramatického díla, a bylo dramatickou funkcí modifikováno, nikdy nebude mít schopnost intenzivního působení pravého scénického díla, nebude mít schopnost bezprostředně reagovat na stupeň dramatické gradace, smršťovat se až do momentu fyzické neexistence, aby vzápětí, podvolujíc se dramatickému napětí a rytmu, stanulo v dominující pozici. Malířství nebude mít nikdy schopnost zaznívat jen v určitých, nezbytně nutných okamžicích, jako zaznívá nástroj v hudebním díle, a nebude mít ani schopnost intenzivního působení a proniku do ostatních substruktur a elementů dramatického díla, jehož nejnižším stupněm je suplace, tedy fyzické nahrazení jednoho elementu elementem druhým, ani převzetí jeho funkce a významu, tím méně pak integrace, což znamená tolik, co organické sjednocení nesoudržných elementů doprovázené zásadní změnou jejich kvality. Malířství, dokonce i malířství modifikované dramatickou funkcí, která se v jeho rámci vždy bude jevit jako nepravá, jako překvapení nebo pseudodramatický efekt, zůstane za všech okolností samostatným dílem, statickým faktem, jenž k ostatním elementům dramatického díla - nebereme-li v úvahu jeho negativní působení vedoucí až k rozvrácení struktury, která v takovém případě nemůže být jiná než defektní - může být pouze mechanicky přičteno.

A jestliže již byly shromážděny postačující důkazy zpochybňující Zichem kategoricky vyrčený soud, podle jehož znění je scéna zařazena do úzce vymezené optické nazírací kategorie, jejíž dosah je rozšířen významem - nechceme-li přímo říci, že scéna může být vytvořena jen výtvarnými prostředky - potom je třeba se ptát, do jaké míry má platnost vztah optického a akustického aspektu omezený pouze na jejich paralelní a simultánní působení. První důkaz a první zpochybnění této identifikace přináší opět pomyslné jeviště. A je jen s podivem, že již samotné označení akustický "efekt", uchylující se k žánrové drobnokresbě, kterému uvěřil i K.S. Stanislavskij, překrylo a zatemnilo i kvalitativně nejnižší stupeň jejich vztahu a vazby, suplaci: neboť zvukem, ruchem, tónem nebo slovem může být vyznačen a dokonce vytvořen prostor naléhavějším a názornějším způsobem než jak je v moci jen k optickému působení zaměřených hmotných prostředků, které jsou s to prostor pouze vymežit, nikoli však stvořit. Tato schopnost akustiky není však omezena jen na "tvarovou" a "dimenzionální" evokaci scénického obrazu, prostoru a dramatické osoby v oblasti pomyslného jeviště, ale může se plně rozvinout jako faktor podněcující imaginaci diváka i ve vlastním hracím prostoru, jak dokazují slovní poukazy k

místu děje vložené do dialogických a monologických pasáží Shakespearových dramát, dokonce s tím, že právě tyto poukazy, protože nemají praktickou identifikační funkci, ale jsou rozvinuty do básnických obrazů, stávají se kvalitativně nesrovnatelně vyšším pásmem, kterému scéna přesností hmotných tvarů a svou staticností nemůže nikdy konkurovat a jímž je proto z "tautologické" pozice zatlačována do "neutrálních" poloh. Nejde však jen o zjištění schopnosti reakce optického a akustického pásma dramatického díla, jejichž vztah je u Zicha omezen na paralelní a simultánní působení; mnohem závažnější dosah má objevení básnického obrazu uloženého v dramatickém textu. Na tuto hodnotu byli scéničtí výtvarníci upozorněni moderní poezií, s níž, po odvratu od malířství, navázali bezprostřední tvůrčí styk - neboť básnický obraz vyloučí napříště možnost, aby cokoli vstupovalo do kontextu dramatického díla zvenčí, aby dramatické dílo bylo shromaždištěm jednotlivin vzatých ze skutečnosti, aby bylo jednosměrnou a jednovýznamovou ilustrací dějového pásma textu, který by za těchto okolností byl znehodnocen natolik, že by mu nepříslušelo označení dramatické. Dramatické dílo musí být stvořeno z básnického obrazu, z jeho vnitřních dispozic a sil, jež nad každou pochybnost jsou dispozicemi a silami estetickými a dramatickými a dosvědčují, že toto dílo je dílem umělcem. I v tomto případě mohli bychom mluvit o dalším specifickém znaku scénického výtvarnictví, protože především jeho se týká tento postulát, jehož naplnění se nemůže obejít bez integrace s režii, když mezi těmito složkami padly všechny chybně vybudované rozdíly založené na odhadu jejich nestejnorodé, přímé a zprostředkované závislosti na "mateřských" mimodivadelních oborech.

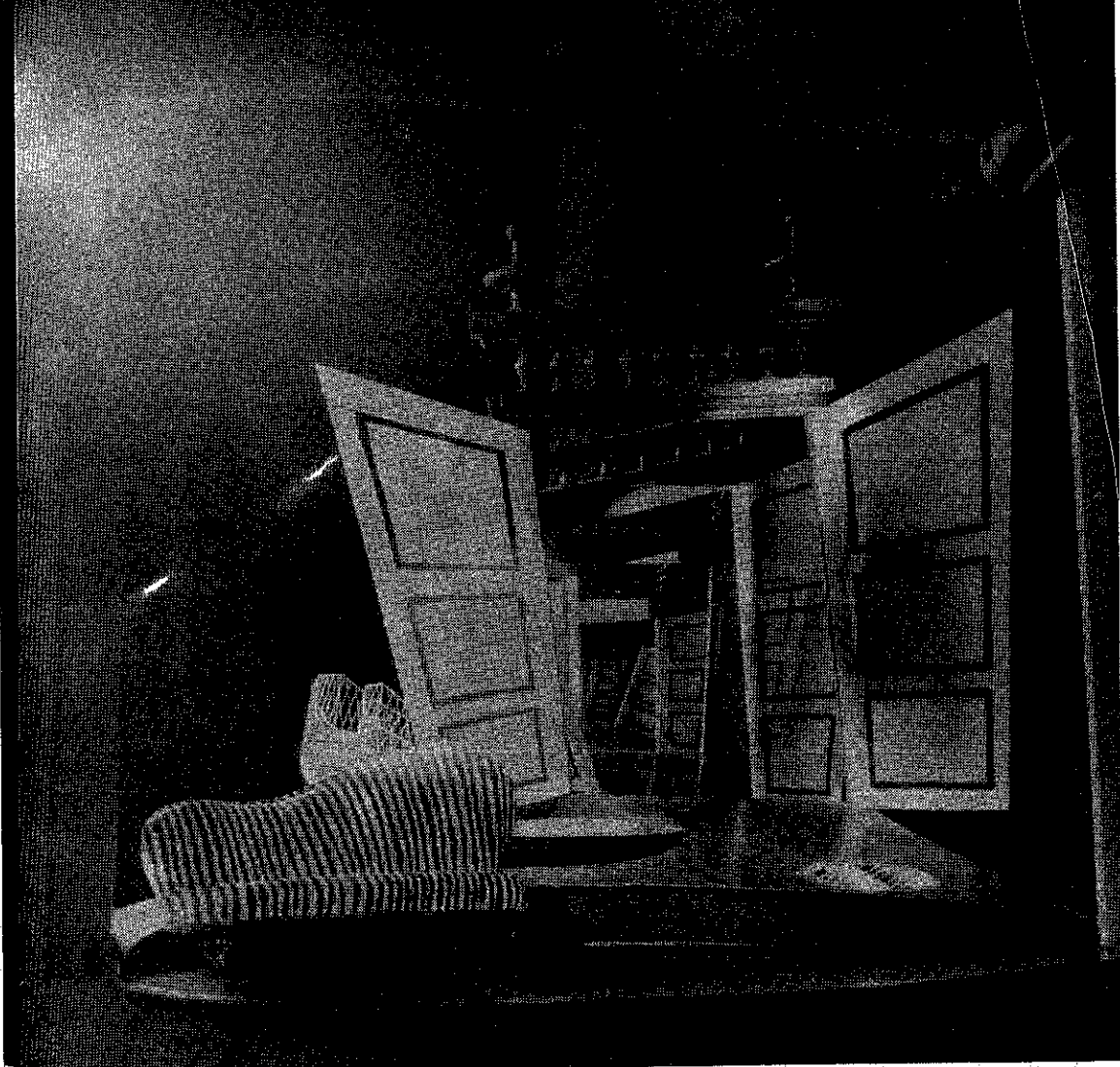
Do jaké míry, jestliže již jednou bylo v dramatické tvorbě zmapováno toto až dosud bílé místo, je ještě oprávněné pokračování v tradičních úvahách o tom, jak se chová objekt, jenž vstupuje do kontextu dramatického díla nebo dokonce jen do prázdného prostoru jeviště? Alespoň stručná rekapitulace je zde na místě a je nutná: Každý objekt - a tímto objektem je myšlen objekt mimodivadelní, vyznačený věcností, předmětností a praktickou funkcí - je již samotným aktem vstupu ozvláštněn. A nejde jen o zdůraznění jeho charakteristických rysů, o poukaz k jeho estetickým kvalitám, které za normálních okolností mohou zůstat nepovšimnuty. Tento objekt musí, podobně jako herecká postava, jako jeviště nebo divadelní prostor, podstoupit kvalitativní proměnu, musí se stát objektem scénickým, musí se stát faktem esteticko-dramatickým. Ozvláštnění ovšem v tomto případě je příliš slabým slovem, neschopným postihnout pravý stav: protože tento ob-

jekt, má-li splnit úkoly, které před něj klade zvláštní dialektický vztah dvou funkcí, musí být nadán schopností zastupovat celek v šíři svého rodu, musí splňovat podmínky, které na něj klade pars pro toto, musí odhalit svou podstatu. Proto scénickým objektem nemůže být jakýkoli náhodný, záměrnosti zbavený a jen svým tvarem nepodstatné stylové jednoty se dovolávající objekt. Umělost tohoto objektu, ať již dosáhne jakéhokoli stupně, a třeba se i po formální stránce sebevíce přiblíží objektu mimodivadelnímu, vždy se bude od něho odlišovat ztrátou jeho nejpodstatnějších konstitutivních znaků, aby v náhradu za ně převzal nepoměrně širší řadu znaků variabilních a dokonce, jak později řekl Petr Bogatyrev, změnil se ve znak znaku, a může dojít až k hranici, kdy přestává být věcí a stává se rovnoprávným partnerem herce schopným hrát, a zvýšenou mírou aktivity získává dokonce vlastnosti, jimiž je vyznačen subjekt. Teorie divadla třicátých let ukázala, že rekvizita může mít v daném dramatickém okamžiku zcela zjevnou převahu nad subjektem, dokonce do té míry, že se octne v prvním plánu divákovy pozornosti a subjekt ustoupí do pozadí, a může dokonce klesnout do tak neaktivní polohy, jakou vyznačuje herec-rekvizita nebo herec-scéna. Závěr této úvahy vyzněl v tom smyslu, že nepřekročitelná hranice oddělující v mimodivadelní oblasti subjekt od objektu, je v dramatickém díle setřena. Nositelem dramatické funkce a tím i dramatické osoby nemusí být za všech okolností člověk-herec, ale cokoli, třeba i kterákoliv věc. Jindřich Honzl právě v tomto směru přinesl ve své studii Sláva a bída divadel dostatečné množství důkazů a příklady i v tvorbě Maurice Maeterlincka a nad všechny pak v díle Williama Shakespeara, především v jeho Králi Learovi: křeslo v malířství - a odvoláváme se zde na soudní scénu - může být interpretováno jen jako křeslo, v dramatickém díle se však může změnit v Regan i Goneril. Tímto atakováním, jakkoli se může jevit jako výjimečné a extrémní, je postižena pravá podstata scény, její dramatická aktivita spojená se schopností významové variability, která jí dává možnost odpoutat se od své věcnosti a předmětnosti a opustit i svou substanci, i když toto "odpoutání" a toto "opuštění" se odehrává jen v imaginaci diváků, aby v něm mohlo dojít ke skutečným akcím, jaké by dramatická osoba nesená hercem-člověkem, nemohla nikdy podstoupit.

A v tomto mezním případě nejde již jen o to najít nové argumenty dosvědčující další z kvalit umělosti, a nejde ani o to, zdůraznit schopnost scény, jakou nedisponuje žádné jiné z výtvarných umění, nýbrž o nastolení otázky divadelnosti, která z nepochopitelných důvodů zůstala dosud v teorii nepovšimnuta. Je otázkou základní, a všechny

komparační pokusy, jejichž cílem je postižení specifických znaků divadelní tvorby, kvalifikuje jako vnější. Neboť divadelnost, i když zůstává tezaurovanou hodnotou, musí každá doba vždy znovu a znovu a po svém dobývat, aby v ní našla oprávnění pro svou tvorbu a společenskou působnost. Nikoli tedy náhodou se jednou z trvalých, i když diskontinuálních tendencí moderního divadla, inspirovaných Edwardem Gordonem Craigm, stala snaha změnit scénu-věc ve scénu-herce. Jistěže tuto Craigovu sentenci nemůžeme vykládat v jejím doslovném znění - i když se o to pokusili futuristé, a řada jejich pokusů v tomto směru přinesla dosud ne plně využitě popudy - nemáme-li dojít k podobným zkresleným závěrům jako v případě jeho ekvivalentní paroly herec-loutka. V každém případě však, a nezáleží na tom, jakými cestami se k tomuto výsledku mnohonásobně ověřenému praxí došlo, je scéna schopna hrát a vyhrazuje si pro sebe herní pásmo a svou dramaturgii. Kdyby tomu tak nebylo, nemohlo by nikdy dojít k splnutí scénického výtvarnictví a režie: neboť herec je obsažen ve scéně - a najde zde jen o haptický moment dotyku jako v případě Stanislavského - stejně jako scéna je obsažena v herci. Scéna je schopna vytvořit názorovou bázi a převést herecův výkon do poloh, jaké jsou mu za normálních okolností nedostupné a vytvořit v integraci s ním nadherecké možnosti, jak nad jiné dokázala Hilarova a Hofmanova inscenace Krále Oidipa /1932/ nebo Frejkův a Tröstrův Revizor /1936/.

Jako kdysi Otakar Zich vyvrátil mylný názor ztotožňující jeviště se scénou, tak se nyní strukturalistická teorie staví proti záměně scény a dramatickým prostorem a vůbec s trojrozměrným prostorem - neboť dramatický prostor vzniká v čase postupnými proměnami prostorových vztahů mezi hercem a scénou, i mezi herci navzájem. I když tato identifikace dramatického prostoru neopomene zdůraznit odmítnutí trojrozměrného prostoru, přece jen v další argumentaci, jakkoli to zní protismyslně a základní téze se tím obrací ve svůj pravý opak, se dovolává Zichovy charakteristiky vztahové k dramatické scéně, která není, ničím jiným než synonymem trojrozměrné prostoty - a nikoli prostoru - vymezené hmotnými prostředky: "Dramatické osoby... jsou... silovými středisky různé intenzity... Dramatická scéna, vyplněná sítí těchto silokřivek a motorickými drahami... jest pak jakýmsi silovým polem proměnlivým v tvaru i v síle jednotlivých složek.^{49/} Jestliže tyto znaky postihují intenzivní působnost dramatického prostoru, pak pro jeho extenzivní stránku je příznačné, že svou energetičností může přesáhnout scénu na všechny strany, aby tak vznikl zjev zvaný pomyslné jeviště, a může uvést jeviště a hlediště v jednotný celek a zjed-



František Tröster

N.V.Gogol, Revizor. Národní divadlo,

Praha 1936, režie J.Frejka



František Tröster

*W. Shakespeare, Julius Caesar. Národní divadlo,
Praha 1936, režie J. Frejka*

nat jednotu i mezi ostatními složkami divadla, přejímajíc od nich navzájem konkrétní význam.^{50/} Tím výčet znaků, který se i ve svém závěru znovu vrací k Zichově pojetí scény a zřejmě pokulhává za možnostmi dramatického prostoru dosaženými praxí, končí. Prvotní je všeproutupující prostor hry, dramatický prostor, chápaný jako konstrukce nesená a ve své stabilitě a celistvosti zajištěná gravitačními body, a proměnami svého objemu citlivě reagující na směr a intenzitu silokřivek akcí a situací, které jsou nezaměnitelné s motorickými silokřivkami aranžmá promítnutými do půdorysu, jímž je určena elevace hmot. Etapy této příčinné následnosti vyznačují specifický metodický postup práce scénického výtvarnictví a výrazným způsobem ho odlišují od metodiky a programů uplatňovaných v architektuře, a jestliže pro jeho druhý a třetí stupeň, jejichž předmětem je intenzita silokřivek akcí a situací a motorické silokřivky, bylo mnohem později^{51/} objeveno označení scénický urbanismus, stalo se tak proto, že v transformované podobě sdílelo scénické výtvarnictví urbanistické principy a postuláty ražené v dobových funkcionalistických intencích Hansem Meyerem a Le Corbusierem svou funkčností, neornamentálností a oproštěním od leitmotivů.

Vraťme se však ještě jednou k dramatickému prostoru, neboť tímto označením přesně vyjádřili scéničtí výtvarníci kvalitativní zvrat, jaký jsme marně hledali v Zichově identifikaci scény. Tento prostor by se sám o sobě v ničem nelišil od inspirující prostornosti, kterou nahradila moderní architektura, především Le Corbusier, impresionistickou protiperspektivní prostorovost, kdyby jeho podstatnou vlastností nebyla proměnlivost, elastičnost dimenzí a neomezenost hmotnými hranicemi jeviště, které překračuje všemi směry. Dramatický prostor, jako struktura sfér, nerozvíjí své pomyslné jeviště jen v zákulisní oblasti, s níž bylo tradičně spoutáno, ale míří za hranice vymezené portálem, aby pro sebe anektoval i hlediště. Vysunutí proscénia a jeho rozšíření jsou jen vnějšími projevy expanze dramatického prostoru, jehož "obalovou" sféru tvoří pomyslné jeviště. Mnohem podstatnější však je, že scéničtí výtvarníci, kteří zcela opustili přímý přepis mimoumělecké skutečnosti a důraz položili na obraznost, zaměnili v souhlasu s tím úběžník optické perspektivy za významový úběžník, jehož hrot obrátili do hlediště směrem k divákům, k jejich myšlenkám a citům. Nepřekračuje již samo toto nasměrování úzkou oblast optického aspektu a neodsouvá ho do druhořadé, jen pomocné pozice nazíracích prostředků, jejichž kvantita i kvalita doznala ve srovnání s jevištním výtvarnictvím podstatnou a zásadní změnu? Dramatický prostor je

ve své entitě konstruován od svého jádra souvztažně ven a všemi směry jako sférická strukturní skladba. A jestliže scéna není determinovaná perspektivou, jejíž výlučnou oblastí je zobrazení viděného výseku hmotně existující skutečnosti, potom se zcela logicky musí oprostit i od iluzionismu a se skutečností navázat jiný styk než ten, který je vyznačen popisem povrchových jevů. Cílem scénického výtvarnictví nemůže být za těchto okolností záznam toho, co je zde a nyní, co je ukončené, jen jakési přímočaré, funkční sdělení popisných a praktických dat poukazujících pouze k lokalitě děje a stojících mimo silové pole v čase probíhající a v dimenzích proměnlivé dramatické akce. Elastičnost a schopnost proměn, kterými se dramatický prostor zásadně a do všech důsledků liší od statického prostoru iluzivního, poukazují pak k tomu, že jeho objem je naplněn dramatickým časem, protože v něm se každý pohyb uskutečňuje, a jeho kvalita nemůže být jiná než časoprostorová.

Dramatický prostor je časoprostorovým kontinuem: jeho třetím rozměrem proto nemůže být hloubka, nýbrž pohyb, za jeho čtvrtou dimenzi byl pak označen čas. Již samotný fakt časoprostorové kvality dramatického prostoru mohl by být postačujícím důkazem protismyslného spojení jevištního výtvarnictví s oblastí výtvarného umění, především s malířstvím, které nedisponuje právě tímto souborem principů a prostředků, a prostor, pohyb, čas a rytmus - a můžeme dodat, i světlo a zvuk - k nimž může jen nepřímo poukazovat, jsou pro ně ve své podstatě zcela neuchopitelné. A chceme-li dojít až ke konečným důsledkům, pak právě pro naprostou absenci prostoru, pohybu, času a rytmu nemůže malířství, ani žádný jiný z výtvarných oborů, dosáhnout onoho stupně dramatičnosti, který je rodovou vlastností divadelní tvorby a všech "složek", jimiž disponuje. I když Otakar Zich v kontextu svých úvah zdůraznil význam dějovosti, tranzitornosti a korelace, přece jen, strhován svým základním stanoviskem k realismu, nepřekročil jeho hranice a nedošel k závěru, že dramatické dílo, jestliže se v něčem, a podstatně, liší od ostatních oborů umění, pak je to především tím, že jeho nejvlastnější prostředky jsou nehmotné. I toto jistě by však utkvělo v půli cesty, kdyby v této souvislosti nepadla byť jen zmínka o vlastnostech a schopnostech těchto entit dramatického díla. Fenomén prostoru a času, z nichž se rodí pohyb a rytmus, fungují v dramatickém díle jako gnozeologické detektory, které jediné jsou s neomylnou přesností schopny zaznamenat svými kvalitativními proměnami zásadní slohové přesuny. To především. Za druhé pak odkrývají tyto entity poslední a nedělitelný prvek dramatického díla a bod koncentrace, z níž

se rozrůstá do všech jeho struktur a elementů. To už je ovšem zjištění na úrovni prognózy, s nímž jako s naléhavým problémem se bude muset vyrovnat nový model dramatického díla, má-li být skutečně dílem týmovým.

Do hry tak vstupují dva základní pojmy, systém a struktura. Systém můžeme v tomto případě specifikovat jako systém uměleckých názorů; znamená tolik, co záměrnou, promyšlenou a určitým způsobem jednotně uspořádanou, relativně fixní organickou celistvost struktur nižšího řádu a soustavu elementů. Míra organizovanosti systému, jehož kvalitativní škála je v sestupném směru vyznačena dialektickým a strukturálním typem, agregátem, kontaminací prvků a mechanickým celkem vyznačeným libovolnými a nahodilými vazbami, je přímo úměrná množství informací, které podává, zatím co entropie, míra neurčitosti, je i mírou její desorganizovanosti - ovládanou a osnovanou principy postihujícími její základní zákony. Pojem struktura naproti tomu je vztažen ke konkrétnímu realizovanému dílu nebo řadě děl opírajících se ve své výstavbě o vnitřní řád. Jedině cestou strukturální analýzy lze zjistit, za jakých podmínek se v dané struktuře novým způsobem projevují její nižší formy, jaký je jejich vnitřní pohyb a vzájemné ovlivňování, souhrnně označené jako funkce struktur, bez nichž by nebylo možné zkoumat jejich celistvosti. Systém uměleckých názorů napájený ze zdrojů filozofie, estetiky a teorie, je určujícím činitelem v konstituování metodických postupů práce, které z druhé strany, jako by byly v samém průsečíku dialektických sil, jsou zpětně "korigovány" momentálním stavem struktury konkretizovaného díla a jeho realizačních možnostmi. Metodické postupy posuzované v obecné rovině jsou založeny na pozorování, srovnávání, zjišťování analogií, experimentu, analýze, syntéze sjednocující vydělené části, a pochopitelně i na speciálních oborových metodách a na klasifikaci, po níž, jako po nutnosti, volal již Bertolt Brecht. Označuje ji jako registraci prostředků, jejímž smyslem je vypracování základních typologických řad, především primárních scénických tvarů, scénického objektu, světla a dramatického a divadelního prostoru. Prvním a nejpodstatnějším cílem analýzy, která právě ve vývojovém cyklu moderního umění prošla rapidními změnami směřujícími od pozitivistické fragmentarizační metody k destrukci, redukci, simplifikaci a perspektivismu, chceme-li ho chápat jako zvláštní kategorii analýzy, a odtud přes idealisticky zaměřenou analýzu k analýze strukturální a k analýze dialektické, je rozložení jevů skutečnosti i umění, které se na první pohled zdají být kompaktní, oddělení jejich primárních vlastností od

vlastností sekundárních získaných jen smyslovým poznáním, oddělení podstatného od nepodstatného a nutného od náhodného, aby touto cestou mohlo být dosaženo systematického poznání vnitřního uspořádání jevů: experimentálního založeného na indukci a logického založeného na dedukci.

Dříve, než se budeme zabývat touto problematikou, je třeba se ještě zmínit o posledním pojmu, který dnes nabývá v teoretických studiích převahu nad všemi ostatními: je to pojem scénografie, který, posuzován z historického hlediska, je nejstarší. Je to pojem, který se datuje od dob antického Řecka - skénographia - jeho rodnou oblastí je však italská renesance, i když se mu zde v samém počátku dostalo jiného významu. Franco Manzini ve studii Scenografia italiana z roku 1966 píše, že scénografie znamenala "aplikaci optických zákonů ve figurativním a konstruktivním umění v celém jejich rozsahu". Druhý výklad, který Mancini podává, označuje scénografii jako "perspektivní představení trojdimenzionálního tělesa nad jeho půdorysem" a v přeneseném slova smyslu i "perspektivní uspořádání přirozeného prostředí". V tomto výkladu scénografie je třetí a závěrečnou disciplínou zobrazování těles - vedle ortografie obírající se zpracováním jejich půdorysných průmětů a ichenografie, podobné našim nárysem a bokorysům, a ve svém pojmu přímo obsahuje nauku, tedy vědní činnost o perspektivě, o možnostech zobrazení a formování prostoru a jeho vztahu k půdorysné dispozici, i metodický návod k využití těchto poznatků v architektonické, malířské a divadelní tvorbě. Moderní umění popírá problematiku perspektivy v celém rozsahu předcházejícím od opticko popisných artefaktů k názorové problematice. Přesto moderní scénografie koresponduje s renesančními aspekty. Je poučená reformním úsilím Appii, Craiga i Stanislavského, neboť její obsah v úplnosti, která se vymyká možnostem dekorace, výpravy, jevištního i scénického výtvarnictví, postihuje integrace tří disciplín, disciplíny tvorby, vědy a techniky. Pro trojjedinnost tohoto svazku, jenž reprezentuje scénografii, jsou příznačné spjatost komponent a vzájemně se podmiňující charakter všech tří disciplín, který vylučuje možnost, aby jeden z aspektů nabyl převahy nad druhými. Takovým prvkem, který spojuje technickou disciplínu a disciplínu tvorby, je například světlo, a jistě jím je jeviště jako architektonicko-technický útvar nebo dispozice divadelního prostoru. Kdyby však technická disciplína, která má zřejmou vazbu na technickou mimodivadelní oblast, nabyla převahy, pak by se scénografie proměnila ve scénotechniku požadovanou kdysi futurismem a po jeho vzoru u nás, režisérem K.H. Hilarem. Jistě by však bylo možno namítnout, že domi-

nující pozici v tomto integračním svazku tří disciplín má disciplína tvorby a obě zbyývající jsou k ní ve služebném poměru. Ostatně to, co z diváckého hlediska označujeme jako scénografii, by tomuto názoru nasvědčovalo. Jisté však je, že to, co divák vidí, představuje jen 20 - 30 procent invenční práce scénografa. Ostatní, jakkoli je nezbytně nutné pro existenci tohoto "viditelného", je pro diváka - a za určitých okolností dokonce musí být - neviditelné. Je jen ke škodě samotné scénografie, nebere-li v úvahu fakt integrace tvorby s technickou a vědní disciplínou: ocitá se tak nutně na platformě jevištního výtvarnictví, preferuje výtvarné hledisko před jinými, podstatnějšími a pro dramatické dílo existenčně nutnými hledisky, především před dramatickou funkcí, kterou je vyznačen stupeň její aktivity, a před řešením otázky kvality vztahů k ostatním komponentám, jimiž dramatické dílo jako soubor složitých sil disponuje. Scénografie se tak ocitá v bezproblémovém, a v důsledku toho, i bezvývojovém stavu a nezbyvá jí, než se spokojit s degradujícím epigonstvím, s netvůrčí závislostí na "čistých" výtvarných oborech, na malířství, sochařství a architektuře především. Specifičnost jeví se pod tímto zorným úhlem jako existenční nutnost scénografie.

V okamžiku, kdy scénografie je zredukována na pouze výtvarnou, od svých vnitřních aspektů a aspektů dramatického díla, k němuž rodově patří, odizolovanou disciplínu, ztrácí svou hodnotu, stává se bezproblémovou a tím i bezvývojovou. Stanovení problematiky je věcí teorie, která, jak zní její definice, je systémem zobecněného, nad jednotlivými konkrétními díly stojícího poznání^{52/}. Teorie proto vychází ze zjištění všech příznačných jevů, tendencí a principů současné tvorby, z rozlišení jejich retardačních, s minulostí spjatých momentů, od momentů progresivních - neboť každý živoucí organismus, a tedy i umělecké dílo, je vyznačen touto dvoupólovostí. Z progresivních momentů, které představují potencionální možnost příštího stavu regenerační přestavby struktury uměleckého díla, umocňující novým způsobem jeho estetickou funkci zbavenou konvenčních nánosů, musí být vyvozeny důsledky schopné začlenění do logické konstrukce. A právě při této druhé pracovní fázi, při vyvozování důsledků a jejich začlenění do logické konstrukce, kterou bychom mohli označit jako fázi syntetickou, opírá se teorie o historiografii, která jí dodává fakta jako komparační materiál, na jehož základě může být stanovena geneze nového jevu, precizovány jeho aspekty, posouzena jeho kvalitativní proměna, jak po obsahové, tak po formální stránce, a stanovena jeho skutečná hodnota. Teorie tak přímo dokládá, že každý nový jev, má-li mít právo

na existenci, musí se stát členem logického vývojového proudu, že logikou je determinován, a ve vývoji není místa pro schválnosti a rarity, že žádný fakt nevzniká ve vzduchoprázdnu. Teorie tak stojí v půli cesty mezi filozoficko-estetickou disciplínou, jejímž předmětem je řešení otázek obecného vztahu umění ke skutečnosti a jeho funkce ve společnosti, a mezi systémem uměleckých názorů, ať již mají individuální nebo obecný charakter, jenž v této rovině se rovná zákonitostí. Systémem uměleckých názorů, tedy soustavou určitých aspektů a elementů, které se vzájemnou logickou vazbou ovlivňují a podmiňují do té míry, že vytvoří uzavřený, k jasnému cíli zaměřený celek chápáný jako názorová báze díla, jež má být realizováno, vstupuje teorie do přímého styku s uměleckou praxí. Realizací se uzavřený systém uměleckých názorů proměňuje v systém otevřený, aby se znovu pod tlakem svých imanentních, vnitřních sil, a v reakci na minulý stav své vlastní struktury i na stav struktur současných, v téže časové vrstvě, a však z jiného názorového hlediska vybudovaných uměleckých děl, pokusil o svoji přestavbu a tím i o novou uzavřenost. Střídání uzavřenosti a otevřenosti systémů uměleckých názorů je doprovázené teaurací určitých prvků, které představují hodnotu nezaměnitelného a nezcižitelného tvůrčího gesta, v izolovaných systémech fungujících v oblasti umění jako vyhraněný individuální postoj a stanovisko k transformaci určitých jevů skutečnosti v uměleckém díle. Tento "odštěpný" proces není však jednosměrný, zaměřený pouze k tvorbě individuálního uměleckého názoru, který již pro svou povahu nemůže mít jiný než evoluční charakter, ale směřuje zároveň i k vnitřní strukturální přestavbě scénografie, chápáné jako obor tvůrčí práce, i k divadelní tvorbě, se zřejmou snahou, zrušit starý, až dotud konvenčně platný model a nahradit ho modelem novým. Tento strukturální model divadla, na rozdíl od systému uměleckých názorů, je naplněn konstantním množstvím prvků, a proces jeho obnovy, obnovy divadelnosti, je závislý na stupni a kvalitě analýzy. Se systémem uměleckých názorů proto těsně souvisí otázka metodiky práce - a neoddělitelně souvisí i s teorií: metodika práce je založena na plánovitém postupu vedoucím k naplnění postulátů uměleckých názorů, jenž má svou logickou a experimentální část. Logická metoda, tedy v podstatě dedukce, je zaměřena k vyvození závěrů z jednoho nebo několika již dosažených dílčích výsledků, které v kontextu uměleckého díla zastávají funkci premis. Experimentální metoda se pak zabývá empirickým studiem určitých jevů, v jehož průběhu přecházíme od jednotlivých faktů vykazujících rozmanitost, k jednotě, od složitého k jednoduchému, od nepodstatného k podstatnému, k zobecně-

ní. Pracovní metoda je proto souhrnně charakterizována pozorováním jevů, jejich analýzou a syntézou, srovnáním, analogií, klasifikací, indukci /experimentální metoda/ a dedukcí /logická metoda/; speciálnost pracovní metody scénografie pak vyplývá z toho, že žádný jev nemůže být zkoumán izolovaně, sám o sobě, ale zároveň i z hlediska významu a funkcí, jejichž nositelem se stává v kontextu dramatického díla. To je ostatně filtr, jímž musí projít každý fakt, i každá dílčí teorie /např. nový typ světla, nová teorie světla/, které vznikly v mimodivadelní nebo mimoumělecké sféře. Až potud jsme shledávali charakteristické rysy specifičnosti, která, po pravdě řečeno, je příznačnou tendencí nejen pro scénografii, ale pro všechny obory umění moderního vývojového cyklu. Je proto třeba položit si otázku, v čem spočívá specifičnost scénografie.

První a nejpodstatnější znak, jímž se scénografie diferencuje od všech oborů výtvarného umění není její vztah k jevišti nebo ke scéně, ale její sounáležitost s dramatickým dílem, bez něhož nemůže existovat. To je fakt tak evidentní, že ho není třeba argumentací dokládat. Scénografie je kontextem dramatického díla determinována z hlediska funkce, kterou v tomto celku zastává, z hlediska intenzivních, tedy kvalitativních možností dotýkajících se dramatického aspektu, i extenzivních, tedy kvantitativních možností rozsahu svého působení, které překračují oblast scény a zasahují všechny komponenty, jimiž dramatické dílo disponuje, i z hlediska vývojových možností. Jaký je tedy vztah scénografie k dramatickému dílu a které je jí vlastnosti z tohoto vztahu vyplývají?

Neustále s větší a větší naléhavostí se prosazující kinetický charakter scény související s prostorovou formotvornou tendencí, můžeme označit za objektivní kritérium proměn moderního vývojového cyklu. Jestliže v první vývojové fázi vyznačené jevištním výtvarnictvím, si scénický návrh přisvojil podobu statického obrazu, v jehož možnostech bylo obsáhnout celky jednotlivých dějství oddělených od sebe pauzami, jejichž délka byla dána náročností technických přestaveb, pak ve druhé fázi, ve fázi scénického výtvarnictví, má již trojrozměrný model zřejmou převahu nad malířsky pojednaným návrhem. Podstatnou roli sehraje v této proměně nejen řadou pokusů objevovaná kontinuita dramatického díla, v níž pauza se stane dramatickým prostředkem a mnohdy i akcentem, ale i tendence směřující od dvojrozměrného scénického obrazu k dramaticky aktivnímu prostoru, který má zřejmou prioritu před hmotou a vzhledem k ní má formotvornou funkci. Třetí fáze označená jako scénografie, zatím z větší části spadá do oblasti

prognostiky. Určité momenty některých inscenací poslední doby k ní již jasně směřují jednak integrací všech substruktur a elementů, překonávající úzké vymezení akční plochy kdysi uznávaného splynutí režijní složky se scénickým výtvarnictvím, jednak vystupňovaným úsilím o dosažení specifičnosti, jejímž prvním a nejpodstatnějším znakem je vyloučení všeho, co do organismu dramatického díla vstupuje zvenčí a nevyplývá přímo z jeho podstaty, a konečně dynamickým faktem, jímž je uvolněna i významová proměnlivost scény. Pro scénografii bude inscenační projekt zřejmě souhrnem všech až dosud užívaných, záměr fixujících "dorozumívacích" prostředků obohacených o obrazový a světelný scénář a o nutné experimentální etudy, které budou vyžadovat nové dokumentační techniky na úrovni simulátoru.

Poznámky

- 1/ Výrazu "akord" používá K.H.Hilar v souvislosti s E.G.Craigem, který chce světlem propůjčit dotud statické dekoraci "plného psychologického života ovšem pod jednou podmínkou: že bude vyluzován tón, jako symfonická věta, na jediném základním akordě, do něhož lze převéstí vždy jednotlivý aktus dramatu... Tímto základním akordem aktu jest moment, kdy krajina /užíváme slova v povšechném smyslu na označení místa, prostoru, prostředí/ jest viditelným stavem duše, moment ležící v jádře každého dramatického aktu jako jeho těžčička." K.Hugo Hilar, O podmínkách scénického stylizování. Scéna 1913, s.222; K.Hugo Hilar, Kontroverze o problému scénického prostředí, Divadelní proměny, Praha 1915, s.109. V případě inscenace Husitů tedy ne Chelčice a Lipany, ale "akord Chelčic, akord Lipan." /r/
- 2/ K.S.Stanišlavskij, Můj život v umění, Praha 1940, s.245-253
- 3/ V tomto smyslu začal impresionismus svými programovými postuláty, interpretovanými jako kritéria hodnoty, doslova fungovat jako vědecký analyzátor, narušující až dotud globálně chápané, od sebe oddělené a spolu nescouvějící slohové vrstvy.
- 4/ Edward Gordon Craig režíroval roku 1911 v moskevském MCHAT na výzvu K.S.Stanišlavského Shakespearova Hamleta. Ačkoli byla realizace neúspěšná, neboť Craigovy představy daleko předstihly realizační možnosti doby, je přesto svou programovostí jedním z určujících faktorů počátků moderního divadla i scénografie. /r/
- 5/ A.P.Čechov, Černý mnich. In: Povídky, díl V. /1893-1895/, Praha 1950, s. 99: "To, co bylo dekorativně ždětí sadu a čemu sám Pesockij opovrhlivě říkal hloupostí, působilo na Kourina kdysi v dětství pohádkovým dojmem. Co tu bylo všelijakých avláštností, umělých zpodobnění a výsměšků přirodě!"

- 6/ Lumír, roč. 1898, č. 33
- 7/ Druhý rok Národního divadla /-gy-/. In: Dalibor, roč. VII, č. 45, 7.12.1885, s. 440 an.
- 8/ J. Rey, Začátky a vývoj baletu Národního divadla. In: Kniha o Národním divadle. Praha 1964, s. 119
- 9/ J. Rey, ibidem, s. 117
- 10/ M. Dvořák, Italské umění, Praha 1946
- 11/ Jde pravděpodobně o stať J. Frejky Lehkonohý herec čili o točnicí a vůbec o dekoraci. Živé divadlo, Praha 1936, in: České divadlo č. 3, Divadelní ústav Praha 1980, s. 34 /r/
- 12/ Otakar Zich, Estetika dramatického umění, Praha 1931, s. 227
- 13/ K. S. Stanislavskij, ibidem, s. 347-349
- 14/ Zdeněk Fibich-Jaroslav Vrchlický, Namluvy Pelopovy. Národní divadlo 1923, režie K. H. Hilar, výprava Vlastislav Hofman / William Shakespeare, Macbeth. Národní divadlo 1916, režie Jaroslav Kvapil, výprava Josef Wenig / Giacomo Puccini, Tosca. Velká opera 5. května 1947, režie Karel Jernek, dirigent Jindřich Bubentšek, scéná Josef Svoboda, kostýmy Jan Kropáček / William Shakespeare, Julius Caesar. Národní divadlo 1936, režie Jiří Frejka, výprava František Tröster /
- 15/ Molière, Zdravý nemocný. Národní divadlo 1921, režie K. H. Hilar, výprava Bedřich Feuerstein / Pavel Božkovec, Krysař - Satyr. Národní divadlo 1942, režie Václav Kašlík, dirigent Jaroslav Krombholc, choreografie Josef Jenčík, výprava František Tröster / N. V. Gogol, Revizor. Národní divadlo 1936, režie Jiří Frejka, výprava František Tröster /r/
- 16/ První náčrtky k Wagnerově opeře Tristan a Isolda vytváří Adolphe Appia roku 1896; roku 1923 na žádost Artura Toscaniniho navrhuje výpravu této opery pro milánskou Scalu. /r/
- 17/ K Wagnerově opeře Valkýra vytváří Adolphe Appia první skici roku 1892; k její realizaci přistupuje roku 1925 v Basileji. /r/
- 18/ Roku 1905 navrhuje E. G. Craig pro Eleanor Duseovou výpravu k Hofmannsthalově Elekře. Inscenace nebyla realizována. /r/
- 19/ To je charakteristika a výčet K. S. Stanislavského v úvaze nad inscenací Čechovova Racka. In: Můj život v umění, ibidem, s. 248
- 20/ Tak se vyjadřuje Stanislavskij, jako by se sčkal svého režijního podílu. Ibidem, s. 249-252
- 21/ "Scénickým expresionismem možno navští onen jevištně výtvarný směr, který nehledí k realistické podrobnosti výrazu herce nebo režiséra, ani k psychologické rozloženosti, ani k združené nřladovosti

souhrnného jevištního výkonu, tlumočnického úmyslu, vůli bdeníkovu."
K.H.Hilar, *Český expresionismus bdeníkový*. In: *Boje proti vědeckému*,
Praha 1925, s.249-250 /r/

- 22/ V tomto ohledu neexistují téměř výjimky. Srov. Henning Rischbieter, *Bühne und bildende Kunst im XX.Jahrhundert*. Velber bei Hannover, 1968
- 23/ Srov. Josef Durdík, *Všeobecná estetika*. Praha 1975, s.50-51. Johann Friedrich Herbart /1776-1841/, německý idealistický filosof, Zdkladem všeho jsou mu "redly" neměnné duchovní podstaty. /r/
- 24/ Otakar Zich, *ibidem*, s.23
- 25/ Otakar Hostinský uvažoval ve své studii *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk* o oprávněnosti rozdělení pojmu scénika na dvě soundleže-
jící části.
- 26/ Otakar Zich, *ibidem*, s.30
- 27/ Otakar Zich, *ibidem*, s.53-54
- 28/ Otakar Zich, *ibidem*, s.52
- 29/ Otakar Zich, *ibidem*, s.44. Tuto úvahu argumentuje Zich obrazovou předsta-
vou dramatické osoby; nehovoří o diferenciaci malířského artefaktu a
dramatického díla. /r/
- 30/ Otakar Zich, *ibidem*, s.38
- 31/ Otakar Zich, *ibidem*, s.43
- 32/ Otakar Zich, *ibidem*, s.70 - "Dramatické dílo jakožto dílo umělecké
/jakož jeho definice praví/ má být tedy stylizováno a to zase ve všech
svých složkách a jednotně." /r/
- 33/ Otakar Zich, *ibidem*, s.42
- 34/ Otakar Zich, *ibidem*, s.275
- 35/ Otakar Zich, *ibidem*, s.45
- 36/ Jindřich Honzl, *Věda a umění, nebo vědecké umění?* In: *Sláva a bída divadel*.
Praha 1937, s.153
- 37/ Autor mluví Appiův *Stín cypřiše*, rytmický prostor z roku 1909. "Zde autor
pomýšlel nejprve na alej cypřišů. Potom odstranil stromy a ponechal jen
stíny. Nakonec zůstal jen jediný stín: i ten úplně postadl k andornění
celé krajiny.." A.Appia, 1921. Otištěno v katalogu Adolphe Appia, Zu-
rich 1979. /r/
- 38/ Parafraze výroku Jindřicha Honzla, *Sláva a bída divadel*, *ibidem*, s.163
- 39/ Jan Mukařovský, *K dnešnímu stavu teorie divadla*. In: *Studie z estetiky*,
Praha 1966, s.167
- 40/ Jan Mukařovský, *ibidem*, s.164

- 41/ Jan Mukařovský, *ibidem*, s.165
- 42/ Jan Mukařovský, *ibidem*, s.166
- 43/ Paul Pörtlner, *Experimentální divadlo*. Praha 1965, s.13-14
- 44/ Jan Mukařovský, *ibidem*, s.165
- 45/ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Filosofie umění a náboženství*. Praha 1943, s.139
- 46/ Jan Mukařovský, *ibidem*, s.171
- 47/ Jan Mukařovský, *ibidem*, s.169
- 48/ Zmiňovanou Apptovu inescenaci *Snu noci svatojánské* redakci dostupná literatura neuvádí /r/
- 49/ Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*. Citováno in: Jan Mukařovský, *ibidem*, s.168-169
- 50/ Jan Mukařovský, *ibidem*, s.169: "Pro svou energetičnost může dramatický prostor přesáhnout scénu na všechny strany; vzniká tak jev zvaný pomyslným jevištěm... Dramatický prostor zmočňuje se tedy celého divadla... je stlou, která sjednává jednotu mezi ostatními složkami divadla, přejímajíc od nich navzájem konkrétní význam."
- 51/ Srov: Vladimír Jindra, *Měřeno dneškem*. *Divadlo*, 15, 1964, č. 10, s.62-70
- 52/ *Filosofický slovník*, Praha 1966, heslo *Teorie*