

Úvodem

Tato kniha byla psána za okupace (r. 1942). Tehdy ovšem nemohla vyjít, vždyť většina umělců, o nichž je tu řeč, byli lidé, které nebylo dovoleno upadět a citovat. Byli v koncentracích anebo byli alespoň promlčováni. Okolnosti, za kterých byla psána, určily však její podobu - nemohla být zpracována s vědeckou přísností a vypracována s vědním aparátem. Tuto podobu jí ponechávám - musela by být prostě přepsána, a povinnosti vlastního povolání nedovolují, abych se soustředila na toto parergon. Platím jim totiž daň ze soukromé náklonnosti k dramatickému umění s důvěrou, že pozorný divák s odborným výtvarně estetickým školením může dát alespoň základ problematiky výtvarné práce na divadle, kterou by souborně zpracováli a řešili vlastní odborníci.

Růžena Vacková

V Praze, 26. dubna 1948

Teoretický názor na spolupráci výtvarného umění s uměním dramatickým na divadle není vyjasněn. Souviselo s dobovým náhledem, že výtvarná práce na divadle byla posuzována jako vlastní oborová práce výtvarná. Shledávala se ve »výpravě« v »divadelní dekoraci« v kostýmech a případ od případu v masce. Pannusická souhra umění, jejich podněcující se souvztažnosti, vytvářející duchovní habitus slohu, byla uvolněna, umělecké obory byly izolovány. Teoreticky proniklo se tak ovšem hlouběji ke tvárnému i myšlenkovému ústrojenství jednotlivých umění, bylo to období analyticky plodné, avšak praxe mnohdy směřovala ke slohové beznázorovosti, k látkovému zodbornění, které však nebylo vždycky spojeno s ryzí odborností řemeslnou. Umění žila vedle sebe bez duchovně slohového dotyku.

Divadelní umění, jako umění dramatické, které

je — jak prokázal Otakar Zich — syntetickou jednotou z řady složek, bylo teoreticky vřazováno do různých estetických oborů: text do krásné slovesnosti, »výprava« do výtvarného umění, dramatická postava do herectví, myšlenka ve formě umění rečnického, eufonická skladba básnická a vnitřně dramatická agogika do hudby — a každá složka pozorována samostatně. Praxe ovšem znala jenom umění divadelní. Avšak teoretická nejistota obrátila se v tom, že rozvojové možnosti divadla byly hledány individualisované:

Byla to buď slovesnost, která prohlašovala, že růst divadla vychází od dramatu, od dramatického textu, jiní opárci viděli vývojové možnosti divadla ve zvýtvarném zvlnění, jiní obrátili se k herci buď jako ke tlumočníku myšlenek a tedy deklaratoru a jiné zase zdůrazňovali jeho motorické projevy a nazírali na herce jako na artistu, formalisté sledovali agogiku holého dějstvování. Proti historické jednotě divadelního umění — která trvala praktií a kterou také vnímali jako jednotu praktičtí divadelníci a praktičtí teoretikové v kritice, jako u nás Jan Neruda a Jindřich Vodák — vystávaly tedy jednotlivé divadelní obory jako samostatné tvůrčí disciplíny. V tom zápolení o prvenství skladených složek, které se pak uplatňovaly o sobě jako hlavní a ústavodárné, bylo sice mnoho vývojového kladu, avšak málo jasnosti. Teorie, které uchvacovaly prvenství pro tu nebo onu složku jako

rozhodující, udělaly velký kus práce pro poznání úlohy jednotlivých složek. Mátly však představu o *estetickém úhrnu*.

Bylo tedy velkým názorovým dílem Zichovým, že svou »Estetikou dramatického umění« postavil prakticky tušený obsah divadla a teoreticky rozkořtané ústrojí divadla, na basi teoretické jistoty o *syn-
tetické celosti tím, že prokázal úhrnou jednotu dramatického umění*. Vytvořil pojmem *dramatického umění* teoreticky neotřesitelný obsahový termín pro tuto jednotu. Proti divadelnímu umění zdůrazňuje pojem dramatického umění myšlenkově *ethický základ* divadelního díla, zdůrazňuje jako východisko drama. A nejen to, uplatňuje pro posuzování všech složek měřítko *dramatičnosti*. Tedy měřítko, které vyplývá ze specifické *ústrojnosti* dramatického umění, jako umění, které ve všech svých složkách směřuje činně, dějstvováním v čase a prostoru k *bezprostřední účinnosti* ve vyjadřování důležitých mravních myšlenek. Toto umění, které dějstvuje skutečností uměleckou jakoby byla skutečností žitou avšak vyšší, poněvadž uměleckou; toto umění, které ji zveřejňuje ve hmotách a tvarech života a opírá se umělecky o člověka-herce a přeměřuje všechno k této člověčenské míře poznávací, citové i tělesné; toto umění, které se obrací bezprostředně k přítomnému člověčenstvu, má své vlastní zákony. Termín *dramatické umění*, který spíná v úhrn éthos i formu uměleckou, postihuje hlubin-

něji poslání tohoto zvláštního umění než prakticko-teoretický název umění divadelní. Po zakladatelské práci Zichově, která vlastně teoreticky syntetisovala různosměrné tendence historické i moderní divadelní praxe, nemůžeme být na rozpacích o čem hovoříme, máme-li pojednat o jedné složce dramatického umění, o *podílu výtvořném*.

Hovoříme tedy *jen o jedné složce*, kterou vylučujeme z úhrnu. Může být vyloučena ze syntetického procesu, avšak pouze tehdy, jsme-li si vědomi, že vylučujeme jen určitou uměleckou *funkční částici*. Nemůžeme tedy mluvit ani o *výtvořné práci na jevišti*, poněvadž bychom z celé výtvořné práce pro divadlo vylučovali také jenom část. Výtvořný projev neuplatňuje se totiž jenom na jevišti, pojímá dramatické umění v celém dějstvování. Tím méně můžeme hovořit jenom o nějaké *dekoraci divadelní* nebo o *divadelní výpravě*, poněvadž bychom mluvili jenom jakoby o šatech na bytosti, která je celá výtvořným objektem.

Je to zvláštní *oborový druh výtvořného umění*, se svými vlastními, ovšem že také obecně výtvořnými, zákonitostmi a se zvláštním posláním. Není to druh uplatňujícího se výtvořnictví; je to *rodový obor*; obor *výtvořně dramatický*. Je to obor, který *pojímá a obsahuje všechny názorné složky zjevištnění*. Je to *výtvořný projev dramatický*.

Není tedy na divadle výtvořné umění a dramatické umění; nemůžeme pojednávat o nějaké *isolo-*

vané spolupráci oddělených umění, nýbrž o zvláštním *projevu* výtvořně dramatickém.

Výtvořně dramatické umění je druhem umění *užitého*. Uplatňuje se tu výtvořný *názor*, výtvořný *vid* ve výtvořném *projevu* a to v různých představách, formách a látkách. Výtvořně dramatický projev není jako je tomu u ostatních druhů užitých umění *svézákonný*. Je svázán se zákony dramatického díla a jako takový určuje a prostupuje všechny *zrakové složky dramatického díla*, aby dalo *toar celku dramatického umění*. Jeho *cílem a posláním je zpečetit, zjevištnit, drama*. Výtvořně dramatický projev je tedy v dramatickém umění všudy přítomný a uplatňuje se v nejrůznějších strukturách.

Je to především *výtvořný náhled*, který upravuje vztahy mezi jevištěm a hledištěm, který je organizuje v *prostranství divadla*. Lhostejno, je-li to *divadlo improvizované* nebo *divadelní architektura*.

Je to *výtvořně slohový názor*, který formuje náhledové podmínky mezi jevištěm a hledištěm.

Je to *výtvořný vid*, který stanoví *zjev* dramatické postavy a který formuje scény do psychologicko-obrazových soustav.

Je to tedy *výtvořný projev*, který dává *tvár in-scenaci*, totiž způsobu tlumočení dramatického díla obrazem v prostoru divadla a v prostoru dramatickém. *Výtvořný názor*, výtvořný *vid*, výtvořný projev *ustavuje* tedy všechny projevy, jejichž působnost souvisí přímo nebo nepřímo s *vnímáním* nebo

představováním hmatovým či zrakovým či pohybovým.

Nemluvíme tedy o výtvarném umění a o divadle, nýbrž o složce výtvarné dramatické, která se uplatňuje v úhrnu umění dramatického.

Než však začneme pojednávat o výtvarné dramatickém umění pokusíme se vytknout jeho zvláštní situaci vzhledem k umění výtvarnému a jeho situaci v úhrnu umění dramatického. Sledujeme tím *funkci výtvarného projevu ve funkci dramatické!*

Výtvarné umění a dramatické umění jsou dvě samobytná umění. Prostupují-li se, vytváří se vzhledem k výtvarnému umění odvětví nové, nové, abychom tak řekli užití umění výtvarné, nový vlastní druh. Je příznačné, že dosavadní studie o vztahu výtvarného umění a dramatického umění, nemluví o výtvarném umění a divadle, nýbrž s neuvědomělou citlivostí o *výtvarné práci* a o *divadle*. Vskutku, výtvarné umění pracovalo pro divadlo, nevystupovalo na jevišti a v divadle jako svézákonné umění, nýbrž jako umění užívané a tedy užití pro jiné záležitosti, pro *jiné cíle*, pro *jiný umělecký smysl*, pro *jiné umělecké poslání*, než které má výtvarné umění ve své vlastní obsaženosti. Výtvarné umění slouží tu *jiné, mimovýtvarné myšlence*.

Avšak tato mimovýtvarná myšlenka neuplatňuje se jako mimovýtvarná myšlenka ve výtvarném umění; není to totiž další a jiné ještě poslání výt-

tvarného díla, jako je tomu na př. u výtvarného umění liturgického, národně representačního, sociálního, které je podloženo zvláštní duchovně tendenční tematikou. V tomto případě mimovýtvarná myšlenka dává totiž výtvarnému dílu specifický výtvarný obsah a ponechává sdělení myšlenky, byf si až tendenční, výtvarným představám, výtvarnému výrazu, výtvarnému řešení. Tehdy buduje sice výtvarné umění svou sdělovací soustavu z obsahu daného účelem a úkonností, jako je tomu zejména výrazně u výtvarného umění liturgického, avšak jeho obrazopisná soustava je založena na základních řešeních *výtvarných*.

Jakékoli *výtvarné* řešení mimovýtvarných tendencí, jakékoli nové sdělení podané výtvarným dílem musí mít vlastnosti *dokonale jednoty mezi obsahem a formou*. *Není tedy rozdílu mezi výtvarným pro- uměním virtuálně užitým k mimovýtvarnému projevu v tom*, že se výtvarná forma poddává nějakému *mimovýtvarnému cíli*, nýbrž v tom, jak se mu poddává. Rozdíl je, zdali si výtvarné vzhledem k mimovýtvarné myšlence uchovává svébytnost a svézákonnost, či zdali se obsahový podnět uplatňuje na úkor jeho ústrojně bytosti.

Dramatická myšlenka nemá se však podrobit výtvarnému pojednání a podání, nýbrž výtvarné umění jí. Přijímá dramatický obsah a dává mu *sojmi prostředky jenom hmotnou toářnost*.

Poněvadž pak výtvarné dílo divadelní nemá svou

vlastní obsažnost, nýbrž tlumočí obsažnost myšlenky dramatické, je uměním, kterého dramatické umění *užívá* pro svá sdělení; je *užitým projevem*.

V umělecko-průmyslovém odvětví užitého umění výtvarného propůjčuje však výtvarné umění své ústrojí jen mimovýtvarným *úkonům*. Je to samozřejmé, kde jde o předměty nástrojové potřeby jako u nábytku, nádobí a náradí. Ve všech však těchto případech je to určitá a hmotná látka, která přímá výtvarný tvar a sice hmotu výtvarně stejnorodá, i když jde o intarsovaný nábytek, vykládané zbraně, emailované předměty. Je to právě pojednávání různých hmot a způsob jak jsou slučovány, které tvoří umělecky výtvarnou stejnorodost díla. To výtvarné na nich je pojednávání tvaru ve hmotě, ve hmotě reálné. Zdobivé předměty, jako textilie a porculán, klenotnické předměty a knižní vazby, rámy, a ba, i, v hraničním případě knižní ilustrace, samozřejmě působí tím, jak se vyrovnávají a vlastnostmi výtvarné látky, již vtiskují obsah i myšlenku. Mají výběrový vztah *k dané reálné látce*.

Zastavme se však u ilustrace, která by se, zdánlivě ovšem, blížila oboru výtvarně dramatickému. Knižní ilustrace nemá svou vlastní tematiku; přímá ji ze slovesné látky. Ovšem, je však, jako je třeba náboženské malířství, jenom v jistém smyslu vázána příkazy jiného umění. Může si v rámci dané tematiky vybrat kterékoli situace a v rámci představ o lidech vybrat kterýkoli rys jako zvláštně cha-

rakteristický. Může tuto tematiku *výtvarně stylizovat*. Je tu tematicky uměním užitým, avšak výtvarně svézákonným. Pravda, přijímá vedle tematiky i určitý obsahový názor. Musí souhlasit s ideovým tónem, s názorovým postojem slovesného díla. Realisticky popisové dílo by stížil mohl ilustrovat supranaturalistický patetik a nazareň by byl — a také nebyl — stížil práv protikladné náporovosti třeba Komenského »Labyrinthu«. Mezi ilustrátorem a spisovatelem musí být soulad názorových a citových habitů; avšak to je jediný postulát, který je ilustraci dán. Výtvarnému umění není tu cele dán obsah uměním jiným.

V dramatickém však určité dramatické dílo dějstvující v určité režii, představené určitými herci, na určitém divadle a v určité době, dává výtvarnému projevu daleko omezenější *volbu*, která vyjádřit obsah daný všemi těmito složkami, a to vlastními látkovými prostředky.

Právě v poměru k *látce* tkví podstatný rozdíl mezi užitým uměním výtvarným a výtvarně dramatickým. Ilustrace tvoří z látky obvyklé výtvarnému umění, ať jde o různé látkové druhy ilustrace knižní od papýru, pergamentu až k papíru, ať jde o ilustrační cykly nástěnné či textilní, keramické a třeba ve skle.

Vždycky je to hmotně výtvarná látka stejnorodá, z níž je dílo vytvořeno.

ČESKÁ UNIVERZITA

Výtvarný projev dramatický tvoří však z látky

knihovna KDS

Arna Nováka 1

602 00 BRNO



podmíněné a různorodé; na příklad tak řečený jevištní obraz je tvořen z hmoty lidských těl a z nejrůznějších hmot odění a hmotných kusů mobiliáře.

Nejen to, je vsazen do prostory, která má své skutečné dimenze, avšak vedle toho má obrazově pomyslné rozměry z pohledu hlediště.

A nejen to, tato prostora je zbudována z látek nejrůznějších, které se mají *jevíti*, i když s nimi pracují puristé, jako látky jiné. *Různorodost materiálů* a jejich *fiktivnost* je *látkovou povahou* výtvárně dramatického projevu.

A nadto: vytvořený předmět, řekněme jevištní obraz, má jinou podobu na jevišti a jinou s hlediště. Výtvarně umělecko-průmyslový předmět musí být nazírán takový jaký je ve hmotě. *Výtvarně dramatický předmět však náhledově vzniká*. Jeho pravá tvárnost jeví se až postupem obou tvorběných náhledů: jevištního a hledištního. Tak jevištní »obraz« je vytvořen na jakési pomyslné průmětně mezi jevištěm a hledištěm, je pro ni myšlen a komponován.

Mezi jiným užitým uměním výtvarným a mezi užitým uměním výtvarně dramatickým je také podstatný rozdíl v *technické estetické koncepci*. To nebo ono dílo výtvarně *užitě* je více buď architektonické, malířské, sochařské nebo textilnické a podobně. Výtvarně dramatické umění je však *technicky* všestranné. Je to dílo *spolu architektonické, sochařské,*

malířské a tak dále. Pochopitelně, že malíř a malířský názor převládá, poněvadž v malířství je obdobná pohledová syntesa problémem jako v divadle. Ale právě *technicky* je to umění vše výtvarné.

Než nejpodstatnější rozdíl mezi výtvarně dramatickou prací a jinou užitou prací výtvarnou je v tom, že výtvarně dramatický projev není projevem pouze prostorovým, nýbrž, že *jeho toar* vzniká a proměňuje se s časem. S časem dramatickým. Proti filmovému projevu v obrazech, ovšem v ne výtvarných obrazech a má *hmotnou trvalost*. Skutečně trvá a jenom potenciálně se proměňuje. Trvá ve svých prostorových vlastnostech i když jiné elementy jej proměňují, totiž proměňují se postavy a rozestaví a s nimi proměňuje se nejen barva postav v obraze, nýbrž i osvětlení prostorové.

Tyto estetické, látkové a technické vlastnosti výtvárně dramatického díla činí z něho zvláštní obor *umělecky funkční*.

Výtvarný projev v divadle je *funkcí* dramatického umění, je nedílnou částí úhrnu, jemuž říkáme dramatické umění podle výměry Otakara Zicha. Dramatické umění, totiž určitý dramatický text, předváděný herci v určité prostře divadelní na určitém jevišti v určitém režijním výkladu, v určitém optickém zhmotnění, tedy určitě představení — je uměním syntetickým. Je syntesou funkcí všech súčastných složek. *Dramatickým uměním je tedy dějstující inscenace dramatického hry.*

Výtvarné umění je tedy funkcí této syntesy. Ztvárňuje a ztělesňuje dramatické dílo. Jakmile se však ocitá v divadle neocitá se tam jako *výtvarné umění*, jako svézákonný útvar, nýbrž jako *výtvarný projev*.

Nebylo by tedy přesné mluvit o vztahu výtvarného umění a dramatického umění v divadle, poněvadž v divadle a na divadle bytuje pouze dramatické umění, jehož výtvarná složka je pouze jednou funkční částí úhrnu. Nebylo by tedy přesné mluvit o výtvarné práci na jevišti, poněvadž výtvarná práce zasahuje hlouběji do ústrojenství divadla než pouze na jevišti a nebylo by přesné mluvit o výtvarném projevu na divadle jako o divadelní dekoraci, poněvadž výtvarný projev konstatuje spolu dramatický projev a nikterak jej jen nezdobí. Výtvarný projev jako výtvarný vid uplatňuje se v dramatickém umění i v oněch obdobích, které svou inscenaci zřejmě *výtvarně* nekoncepíují, které se omezují na nejhrubší a nejjednodušší prostředky smyslového ztvárnění. *Neexistuje* dramatické umění bez úkonné spolupráce s výtvarným projevem. Ten je funkčně vždy účastný, třebaže snad skrytý a druhotně, v odvozených vztazích. *Výtvarný projev obsahuje a pojímá všechny názorné a znázorňující složky dramatického umění.* Výtvarný projev postupuje všemi smyslovými složkami dramatického umění, je imanentně přítomný ve

všech projevech inscenace určitého dramatického díla v určitém divadle.

Výtvarný projev dokonce *podmiňuje* smyslové dorozumění mezi divákem a jevištěm. Není hodnotného dramatického umění, které by nedbalo na výtvarně organizovaný názírací vztah mezi divákem a jevištěm. Nelze hrát divadlo, dokonale divadlo, za všech názíracích okolností. Jsou jisté základní názírací podmínky, a to podmínky založené na zkušenostech z výtvarného nazírání, které musí být nezbytně respektovány, aby nastal vztah dorozumění mezi divákem a jevištěm. Divadlo improvisované dbá přirozeně a už pudově, aby tedy bylo dbáno na podmínky *minimální*. Divadlo organizuje tyto názírací podmínky podle nejlepších, byť dobově nejlepších, tedy slohových, možností účinků dramatického dějstvování z jeviště na hlediště. Organizované divadlo *připravuje na základě zkušeností s nazíráním na výtvarná díla nejlepší a je-dinečné nazírání a vnímání dramatického díla.*

Dokonalost znázornění, zjevištnění dramatického díla není zjistitelná, ba není daná pouze ztvárněním jevištním, nýbrž tím, jak se dílo dramatické *jeví* v hledišti a to ve všech pásmech hlediště. Tak na příklad pouhá fotografie určitých jevištních obrazů, i kdyby to byla sebe dokonalejší fotografie, ba nějaký ideální filmový snímek barevný, který by fikoval dokonce časově přesně průběh drama-

tického dějstvování na jevišti, nedokumentovaly by, že bylo vytvořeno dílo dokonalé. Dokazovaly by, že snad bylo vytvořeno dokonalé *dílo jevištní*, nikoli však *divadelní*. Dokonalé divadelní dílo je dílo ztvárněné *v divadle*, to jest v určitém prostřanství, v němž jsou upraveny nejen podmínky zhmotnění, ztvárnění, znázornění dramatického textu, nýbrž v němž jsou upraveny podmínky pro nazírání obecně. A je to *výtvarný vid*, jímž jsou řízeny vztahy mezi zjevištním a nazíráním; je to *výtvarný vid a výtvarně estetický názor*, který tyto vztahy organizuje. Výtvarný názor projevuje se *především* v prostřanství, které předvádí a nazírá dramatické dějstvování, *v divadle*.

Rozhoduje o stavbě divadla, ať již je to divadlo dočasné, improvizované, náhodné, anebo divadlo stálé až architektonicky vybudované.

Ovšem, jde-li o divadlo jako o uměleckou architekturu, je tato už útvarem *výtvarně uměleckým* a je tedy předmětem, který spadá do estetiky čistého výtvarného umění a do dějin umění výtvarného; jde tu pak o výtvarné dílo a nikoli již o výtvarný projev v divadle. Divadelní architektura zajímá nás však nyní jenom ve vztahu k dramatickému umění a to potud, pokud *organizuje nazírání vztahy mezi hledištěm a jevištěm*, pokud je polem ztvárněného a zobrazeného dějství dramatického. Je to tedy vlastně pouze vnůřek divadla, který nám bude ob-

jektem šetření výtvarně dramatické funkce výtvarného projevu.

Uvažujeme-li o výtvarném projevu v divadle, uvažujeme tedy nejprve o nazíracích podmínkách v divadelním organismu hlediště-jeviště.

Uznáním územím pro odbornou výtvarnou práci na divadle je *jeviště*. Jevišť, které je prostorou, na níž se dramatický děj odehrává. Název jeviště je mnohoznačný. Mínil se jím jak prostřanství, na němž dramatické dění dějstvue, tedy omezená prostora, v níž je děj představován, tak i úsek divadelní stavby, v níž se toto dramatické dění technicky připravuje, tedy hrací prostora i zákulisí a pomocné technické prostory.

Tato mnohoznačnost termínu jeviště byla příčinou mnohých nedorozumění teoretických i historických. Ne právě dávno vyvstal z nich na příklad v teoriích avantgardních leckterý názorový paradox. Na mnohoznačnosti úlohy i estetické povahy jeviště byla na příklad, nechtíc, založena esteticky protimluvna hra s osvobozenými a zametenými jevišti, která způsobovala ona někdy schválna, někdy nechtěná nedorozumění. Byla to však vážná nedorozumění, poněvadž se týkala nového slohového ztvárnování dramatického díla. Z tohoto podvojného názvu jeviště, postihujícího dvě technicky i úkonně různá prostřanství, vyvozovaly se leckdy důsledky příliš přímé. A zatím, míním, že k mno-

hému vyjasnění, stačí rozlišit oba různé úkony jeviště prostě dvěma různými slovy.

Ríkáme tedy oné prostoro, onomu místu, na kterém dějstvyje dramatické dílo *dějiště*. A ponecháme *jevišti* onen širší a vžitý divadelní rozsah, rozsah místa, na kterém se dramatické dění *připravuje a technicky a provozově vykonává*. Ponecháme jevišti celé široké technické dílo *zjevištnění*.

Zavedením dvou názvů očistíme také mnohoznačnost významu *scény*. Scénou není nám tedy již také prostora *dějiště*, nýbrž *dramaticko-optický úsek určitého dějstvosování*. Scénou je nám *výtvarně dramatický výstup* v postupu dramatu.

Je to pak zcela určitě architekt, který buduje *jeviště*, který má také první a hlavní slovo při jeho propočtu, budování a umístování v divadle, v divadelní budově. Ale není to už architekt a nemusí to být architekt, kdož buduje *dějiště*. Utváří je výtvarník s prostorovou vnímavostí, s dramatickým instinktem anebo výtvarně citlivý režisér.

Ovšem, samo *dějiště* není také významově jenom jednomocné. Dějištěm není pouze fyzikálně ohraničená prostora pro dějstvosování; na dějišti je formováno také dramatické *okolí*, *dramatické prostředí* dramatických postav, *prostředí* to, *prostopeně do třetice*, zvláštní *dramaticky prostorovou atmosférou*, výronem i obalem *dějstvosování agógicky řízeného — dramatickým prostorem*. Dějiště vykonává ovšem všechny tři úkony již tím, jak je jako

prostora utvářeno; není tedy třeba než na dějišti rozlišovat jeho tři funkční vlastnosti. Hrací plocha a hrací objem prostory — *dějiště* už je současně okolím i dramatickým prostorem, nazíráme-li na ně dramaticky a při dějstvosování.

Předbojně teorie si však dosti jasně neuvědomily při svém usilování o nové *dějiště*, o nové dramatické prostředí a zejména o nový dramatický prostor, že nebojují o jeviště, nýbrž právě — o *dějiště*. I na jevišti kukátkových divadel lze totiž budovat, byť s omezením, nové *dějiště*, nové prostředí a rozvlnit dramatický časoprostor časoprostorovou agogikou dění. Vytvoří-li se z jeviště nové formovaným dějištěm nový nazírací kontakt mezi tvůrci a spectřebiteli jsou tím vyřešeny nové slohové podmínky pro dramatické tvoření.

Divadelní budova a její forma jest sice východiskem a základnou estetické organizace v dramatickém umění, avšak jeviště může na *dějišti* korigovat podmínky podle nových slohových postulatů nazírací. To protože vlastní smysl dějstvosování vzniká umělecky až záměrně organisovanou spoluprací mezi hledištěm a dějištěm a protože záleží na výtvarném, lépe výtvarně dramatickém ustavení dějiště, aby tento esteticky rozhodující kontakt mezi oběma složkami byl — byť nedokonale — zapojen. Kukátkové jeviště může a musí vybudovat technicky *dějiště* tak, aby jeho architektonicky slohově

omezená povaha nerušila. Ale lze to učinit, jak dále uvidíme.

»Osvozené« jeviště odhalilo technickou soustavu jeviště, odhalilo její kostroví, vymanilo je ze stavebné soustavy divadelní, nestalo se však proto zameteným dějištěm, nýbrž naplnilo, a to právě *dějiště* novým haraburdím vneseným ze zákulisí jeviště. Celé divadlo začalo sice hrát sebou, avšak nezačalo hrát nové drama, nevytvořilo podstatně nové dramaturgie ani nehrálo ve výtvarně dramatickém prostředí. Vtáhlo do dějiště, do dramatického prostoru sice širší, avšak dramaticky irrelevantní. Odmlálo starou výtvarnost starých dějišť, avšak nahradilo ji, zejména v konstruktivistické éře, pouze technickým inventářem jeviště a vypuzovalo často i dramaticčnost samu. Nelze ovšem popřít, že velmi mnoho přidalo k výrazovým prostředkům výtvarně dramatickým. Avšak cenná tu byla zejména praxe; méně teorie.

Jak dějiště tak jeviště jsou územím prostoupeným výtvarností, výtvarným videm a nazíráním. Je to tedy celé divadlo, které na základě duchovních a formových tendencí dramatické tvorby, je organizováno v souhlasu s estetickou zákonitostí výtvarnou. Stavba divadla zaměřuje vztah mezi jevištěm a hledištěm, mezi dějištěm a nazírajícím, upravuje divadelní provoz v zákulisí i v hledišti. Plánuje stavbou vztahy mezi oběma ústavními složkami tak, aby nastal dotyk vpravdě dramatický, a

plánuje jej podle zkušeností s nazíráním výtvarným. Dává estetický až umělecký výraz této konstituujícím vztahům.

I dějiště, tak řečeně neutrální, řešené jenom jako prostora pro dějstvující pohyb musí mít nejen estetické, nýbrž přímo výtvarně estetické vlastnosti. I kdyby se dramatický děj odehrával jenom na bedněném podiu s holým prkenným bedněním se třetí stran, i kdyby v této odhalené a holé bedně jeviště-dějiště nebylo ani jediného doličného nebo významového či zkrášlujícího předmětu, přece už rozhoduje výtvarný zřetel a výtvarný názor alespoň o tvaru a rozměrech takového holého jeviště-dějiště. Jeho tvar a rozměry musí být řízeny poměrem k velikosti a tělesnosti herců; k jejich počtu, vzhledem k silokřivkám a agogickému řízení dramatické akce. Hlavy herců nemohly by na příklad přesahovat nad rámuující pozadí, poněvadž by toho *optika hlediště* nesnesla — leda, a to záměrně, v grotesce, a pak by byl už uplatněn inscenačně zvýtvarňující záměr. Jako nesmí přesahovat herec své fysikální prostranství, tak nesmí ani akce přetékat z prostory dějiště, poněvadž by byla nesrozumitelná. I dějstvující pohyb musí být úměrný k rozměrům a měřům jeviště, poněvadž by byl nenázorný a směšný. Výtvarný vid a výtvarný názor proporcionuje tedy i za nejprimitivnějších divadelních poměrů rozměry a tvar dějiště a to podle první míry tohoto anthropometrického umění — podle člověka-herce.

Optika hlediště musí být také alespoň elementárně vyřešena a to podle zkušeností nazírání na výtvarné dílo. Není jeviště a není tedy ani dějiště a ovšem není ani hlediště, které by nebylo, alespoň proporciováno, podle výtvarně estetických zásad, i když se tu uplatňuje jen nějaké *zkusmé* organizační sudidlo. Organizační měřítko vychází z divadelní optiky, která upravuje nazírací vztah mezi jevištěm a hledištěm podle zásad názornosti: 1. rozměry jeviště musí být v souladném poměru k herci; 2. jeho tvarové směry musí být neutrální, nesmí však rušovat dramatické prostředí a nesmí narušovat dramatický prostor; 3. dění nesmí vystupovat z *diváckého horizontu*, divák musí pohledem obejmout celek dění. Tato třetí zásada organizuje náhledové poměry mezi jevištěm a hledištěm, určuje vzdálenost mezi divákem a jevištěm, a to vzdálenost dálkovou i výškovou, a stanoví omezení dějiště stěnami hmotnými nebo pomyslnými.

Může se díť, a to esteticky ba až umělecky platně dramatické díla, bez jeviště a bez organizovaného hlediště? Zajisté. Nikdy však bez *dějiště*. Ať jde o lidové divadlo (které popsal Petr Bogatyrev a které známe také z klasického zápisu lidových suit), ať jde o divadlo v přírodě, ať jde o divadlo primitivní, nikdy nebylo drama, nebo alespoň divadelní dění, uspořádáno mimo nějak přizpůsobené jeviště, a to esteticky přizpůsobené jeviště. Při kolektivních hrách byla a mohla být celá vesnice dějištěm, avšak

vždycky bylo zvoleno určité místo pro určitý výjev nebo pro určitou situaci, a prostranství bylo dramaticky estetizováno s ohledem na názornou vlastnost místa. A názornost dějiště respektovala nepochybně alespoň základní vlastnosti názornosti výtvarně optické. *Názornost dramatická je totiž neodlučitelná od názornosti výtvarné*. Výtvarný vid podkládá divadelní názornost. Je tedy prostranství, ve kterém se děje divadlo, v němž dějstvi je také dramatický dotyk mezi dějištěm a hledištěm, i v nejprostších podobách, dědičnou a pravoplatnou doménou výtvarného vidu a výtvarného projevu a tedy předmětem naší úvahy.

Pravíme-li však, že názornost dramatická souvisí bezprostředně s názorností výtvarnou, vníkáme ještě hlouběji do povahy dějiště. Nejen již jako do prostranství, na němž drama dějstvi je, a které tedy připravuje podmínky názorného dějstvi, nýbrž přímo do dějstvi samotného. Výtvarný náhled nerozhoduje sice o dramatickém smyslu scénického dění, avšak aby bylo smyslově názorné a srozumitelné, musí mít určité vlastnosti *výtvarně názorné*. Výtvarné vlastnosti dějstvi vyplývají však z názornosti dramatické. Dramatická inscenace, hodnota dramatické inscenace, splyvá s hodnotou vizuálně výtvarnou. Výtvarný projev zakládá scénografii; výtvarný projev komponuje tvárnost scénických obrazů.

Jsou ovšem inscenace, které byly přímo založeny

z ducha a tvaru výtvarného zření a výtvarného rozboru. Vztah výtvarného umění a dramatického umění býval zkoumán hlavně na takových inscenacích. Což není esteticky čisté. Výtvarná inscenace, inscenace, v níž se stává výtvarný projev opticky ba až dramaticky vůdčí, je pouze jedním hraničným případem vztahu mezi výtvarným projevem a dramatickým projevem a to případem, který není dramaticky nejlepší a nejhodnotnější. Je to hraniční případ, poněvadž tehdy funkční složka stává se složkou dominující a rozhodující. Výtvarný projev zbytněl na úkor projevu pandramatického a přece se ještě nestal projevem výtvarně svébytným a projevem výtvarně uměleckým.

Divadelně výtvarný projev nemůže být ovšem za žádných okolností projevem výtvarně nezáporným, poněvadž, jak bylo řečeno, nepracuje se svézákonnou látkou, poněvadž je utvářen podle vševýtvarných zřetelů, a vševýtvarnou technikou, je skladbou z hmot, vlastností a principů architektonických, sochařských a malířských. Hlavně pak neutváří hmotu z podnětu vlastních obsahových představ; obsah je tu výtvarnému umění diktován uměním jiným; je dán dramatickým textem a režijní a hereckou interpretací. Výtvarný projev je tedy výsostným a zvláštním projevem, není však osobitě výtvarným projevem, poněvadž je užitě uměním dramaticky funkčním. Ani hraniční případ nemůže tedy přestoupit oborové

meze výtvarně dramatického projevu a stanout v oblasti výtvarně uměleckého projevu ani, naproti tomu, nemůže vzniknout názorné drama bez výtvarné složky.

Pozorujeme tedy, že výtvarný projev pojmá celou zvakovou soustavu divadelně dramatického umění, že se uplatňuje, byť ve skrytu, jako složka ustavující, že je však podřízen projevům dramatickému.

Mluvili jsme již o tom, že výtvarný názor upravuje vztahy mezi divadlem a jevištěm. Mluvili jsme zásadně o tom, že výtvarný projev je imanentně přítomen ve všech složkách *inscenace*. Pohovoříme si ještě rámcově o tom, pokud pojmá výtvarný projev vlastní dílo dramatické a jak dalece zasahuje do tvorby dramatického díla na divadle i ve vztahu k jiným složkám.

Abychom dokázali imanentní přítomnost výtvarného projevu na divadle, pohlédneme i na stránku, která zdánlivě vylučuje účastenství výtvarného nazírání. A to je složka *zvuková*.

Jsmo oprávněni tvrdit, že výtvarný projev uplatňuje se i při »znázornění«, zhmotnění složek zvukových?

Nuže: které to jsou? Je to za prvé vyjádření dramatické myšlenky slovem a to slovem jako zvukem, jako pojmem i slovem jako významem v sémantické řadě řeči. Jsou to tedy zvuky dramatické řeči. Jsou to také zvuky akce, které vznikají pohybem

na scéně, jsou to zvuky dějstvující, totiž zvuky, které mají osobitou dramaticky líčivou funkci (jako šumění stromů, bití hodin ve světnici, zvuky bouře, zvuky kroků), zvuky zvukomalebné, to jest takové, které záměrně doprovázejí a líčí situaci, tedy zvuková kulisa; a jsou to konečně zvuky umělé až umělecké: zvuky dramatisujícího doprovodu hudby. A ty že by nebyly svébytné, ty že by také pojmál a vtěloval výtvarný vid?

Zcela určitě. Dokazuje to ostatně denně praxe rozhlasu, která ze zvukové kulisy vytvořila jediný *obrazotvorný* živý poslechu rozhlasové činohry. Je to optika rozhlasového poslechu založená na zásadě, že zvuky vycházejí od určitých reálných a viditelných předmětů, jejichž předmětnost si se zvukem vybavujeme. A tu lze namítnout, že na divadle, kde je právě vše viditelné a hmatatelné, stává se zvuk více a čířeji zvukem, totiž svébytným a novým prostředkem realizace dramatického dění. Je to nepochybně pravda. Je však právě otázkou výtvarně dramatické pointy, jak zachází s viditelností předmětů, které vydávají zvuk, zdali je opticky uplatňuje nebo zamlčuje a jakým způsobem. Na příklad hodiny mohou znít na dějišti, a jakoby z vedlejšího pokoje nebo z věže mimo vlastní reálné dějiště, tedy jenom z jeho dramatického prostoru. Jde-li však o hru, jejíž dramatické napětí tkví v zápase s časem — jako na příklad v Dykové »Poslu«, mohou »hodiny« být hlavním významo-

vým předmětem v náplni scény. Zvuk »času« je zajiště prvothní i tehdy, avšak *významnost* tohoto zvuku je pak stanovena také opticky. Kroky nevítěného Borkmana jsou zpřítomněny řečí jeho ženy; mohou však být opticky zpřítomněny na příklad pohybem lustru nebo visících předmětů. Zvuk může nebo nemusí být znázorněn, avšak nutně s ním musí počítat a počítá zvytvářující znázornění; souvisí vůbec s názorností dramatického dění a c jejich viditelném uplatnění rozhoduje v režijním pojetí také pojetí výtvarně dramatické; ono rozhoduje o umístění předmětu v proporčních prostoru, avšak také v proporcích dramatického okolí a tím i o »ideových« proporcích předmětu v dramatickém prostředí.

Podle toho pak, zdali hudba, která doprovází děj, vychází od osob a připíná se k názorným osobám anebo programně doličuje viditelnou a znázorněnou situaci, to jest zaznívá-li od ní nebo z ní, určujeme, je-li to pouhá znějící kulisa anebo skutečně hudba scénická. Scénická hudba je-li pravá a dokonalá, je neodlučitelná od viditelných složek představení. Můžeme si to ukázat na jednom z nejdokonalejších děl scénické hudby na Sukově hudbě k Zeyerově »Radúzu a Mahuleně«. Odporuje jenom zdánlivě této thesi tím, že může existovat, a existuje také, o sobě. Zajisté, je to hudba také hudebně absolutní, má svou specifickou hudební logiku. Zní svébytně i když ji slyšíme jenom na koncertě nebo

z rozhlasu. Nabývá však svůj vlastní význam teprve tehdy, probíhá-li s dramatickým děním na scéně. Tehdy se totiž zesilují v hudbě uložené a do hudby prvotně pojaté složky mimohudební, ony složky dramaticky představové, které se vážou ke zrakovému vtělení. Zvuky Sukovy hudby rozrážejí se na příklad o ostrost skály, na níž je přikován Radúz, plynou s tím čiročirým vzduchem, se vzduchem ovšem, který je na jevišti *představován* osvětlením, barvou scény. Hudba naveskřz *koresponduje* s *optickou situací* a s viditelnými osobami, tu se vkouzlením Mahuleny do stromu jako s jejím odkouzlením i s bouřením Runy. Je pravda, že hudba je tu prvotním dramatickým časoprostorem, časoprostorem, který vynucuje určité řešení prostorové i barevné řešení scény. Výtvarný projev musí tu vtělovat hudební představy, musí je sledovat, musí s nimi korespondovat a souhlasit. Je to však výtvarný vid a výtvarný projev, který *zvuk scéně přitěluje*. V tom souhlasu mezi hudbou a mezi tvarem a barvou je právě trvalost a jistá klasičnost Brunerovy výpravy. Trvalost, která dokázala obnovitelnost výpravy i po létech.

Hudební, to jest umělá zvuková složka nesmějí se se zrakovou složkou v pojetí a podání vylučovat. Závislost mezi videm výtvarným a zvukovým je tedy naprosto přímá, byť to nebyl vid výtvarný, který by byl pro inscenaci vždycky rozhodující, byť by to byl vid zvukový až hudební, který sta-

noví dramatickou významnost dramatu nebo scény. Střetnou-li se, musí být mezi nimi souhlas; třeba souhlas z kontrastu.

Při této přímé i nepřímé závislosti prokazuje se znovu musicáková podstata a povaha dramatického díla. Drama vsutku vzniklo v dramatickém prostoru hudby. Hudba je jeho časoprostorem. Dramatické představy byly však vtěleny do optické názornosti a optická názornost byla vázána výtvarnou zákonitostí. Účast výtvarného vidu je tedy i u hudební stránky činoherního divadla sice druhotná, je však i tu estetickým činitelem ústavním.

Mohli jsme si ostatně ušetřit složitější poukazy na souvislosti zvukových až hudebních složek s výtvarným projevem, a výtvarnou prací, kdybychom byli poukázali na úzkou souvislost výtvarných stránek inscenace s hudební skladbou opery. Pomíjíme však tuto prvotní souvislost, poněvadž je daleko složitější a vztahy spleťtější. Výtvarná inscenace opery je také problémem zvláštním a bez odborného rozboru hudebního nemůžeme hovořit o zvláštní souvztažnosti mezi výtvarným projevem a hudebním projevem. Jak specifický je vztah mezi výtvarným projevem inscenace a mezi hudební složkou opery dokazuje právě problematika operní inscenace, problematika daleko složitější než je tomu u činohry. Bez dramatického prožitku hudebního nelze dramaticky výtvarně představit operu, jak dokazují režie a inscenace operní. A jak je hudební

prožitků operní svázán se *zolaštní* hudební vnímavostí a představitivostí, a jak tu nestačí jenom jakési kvasihudební sledování hudební agogické linie, dokazují právě české operní inscenace a režie. Režie i inscenace české opery hřeší totiž příliš často na jakousi, nehudební právé, a právě protidramatickou, korespondenci mezi zvuky a tvary, mezi tempem a rytmem a pohyby. Přímo příkladně oblutným řešením jsou tu zejména Pujmanovy režijní representanční inscenace »Libuše« a »Dalibora«, dramaticky i výtvarně názorně nesmyslné, ba až směšné. Souvztažnost zrakových složek inscenace a hudby netkví totiž v souladu a souhlasu zrakových a zvukových *proků*, nýbrž v harmonisaci hudebně dramatické a výtvarně dramatické *logiky*. Proto je u operních inscenací nesouhlas mezi hudebně dramatickou interpretací, režijní koncepcí a tak řečeno velmi často s názvem i starožitné představy o smyslu a významu »výpravy«.

Jako nelze odlučovat pohybovou stránku herecké akce od herecova zvukového projevu, ať od projevu řečí, ať od projevu zvukovými citoslovci a zvukovými doprovody slovního výrazu jako tleskáním, štkáním, hvízdáním a podobně a jako nelze odlučovat motorický projev pohybový od projevů zvuků za pohybu, to jest od druhu dopadu kroků, od šoupání, vrzání, šoulání a podobných zvuků, které dotvrzují povahu pohybu, tak ovšem nelze odlučo-

vat takové zvuky od optického zvyraznění. *Vidíme* proč a jak herec kráčí rychle, plíží se nebo dupá. Jeho motorický projev už tím, že je charakterisován, je zároveň stylisován a to stylisován do výtvarně dramatické názornosti. A to i tehdy, když tato názornost sleduje prostou skutečnost realistickou nebo až gémrovou. Zvukový herecův projev nelze dělit od projevu optického. Oba asociativně vytvářejí názornost dramatické postavy a dramatické situace, která se postavou děje. Poměr projevů zrakových a sluchových nemusí být vždycky v přímé odezvě. Groteska pracuje na příklad na tom, že projev motorický a zvukový je odlišen, že se zpomaluje to nebo ono, že si neodpovídají, že jdou proti sobě. Avšak již tento protiklad a protiběh dokazuje, že toto rozpoutávání je vědomou stylisací. Názornost dramatické postavy stejně jako názornost situace, v níž se postava projevuje, jsou vždycky stanoveny zrakově a jsou vždycky stylisovány se stanoviska výtvarného nazírání. Zjev postavy, její habitus psychologicko-dramatický a zjev scény jsou zcela prvotně dány zrakovým vjemem. Figura projevuje se maskou. Že je maska pod vlivem a pod podnětem výtvarného nazírání a výtvarného podání, o tom nikdy nebylo pochybností. Než není to jenom maska, kterou určuje výtvarný vid. Výtvarný projev určuje *povahu a podstatu dramatické postavy*, buď celá její tělo.

Herec v dramatické postavě je ovšem jedním

z prvotních objektů výtvarně dramatické stylisace; je také prvkem ve scénografické kompozici.

Může ovšem nastat teoreticky případ, že existuje dramatická postava bez herce a může nastat teoretický případ, že dějstvuje herec bez postavy. Samozřejmě, že oba případy jsou jaksi mimo oblast dramatického umění. Uvažujeme je právě proto, že si tak na hraničních příkladech ozřejmíme podíl výtvarného projevu na projevu hereckém a na dramatické konstituci dramatické postavy.

Dramatická postava může existovat bez herce, je-li dramatický text čten. Jestliže je hra, byť pouze napsaná a nehraná, skutečným *dramatem*, pak při čtení dramatu, ba i při tichém přečítání soukromníkem, už se dramatická postava svébytně jeví, když ne jako názorná, alespoň jako *psychologicky jednající* bytost. Nemá ovšem názornosti, zejména, vybavuje-li si tuto jsoucnost člověk představ sluchových. Avšak i v tom případě si ji někam *umísťuje*, třebaže člověk auditivní nedostačí na vnitřní vybavení nějakého obrazného umístění. Avšak člověk vizuální nebo motorické představivosti ji vidí buď v pohybu (a tu na určitých místech a v určitých situacích) anebo vyložené si představuje v obraze její podobu i její zrakově prostorový projev vnitřním nazíráním. Není to ovšem vidění výtvarné; je to vidění pouze smyslově zrakové. Není to také vidění v pravém slova smyslu dramatické (až na případ právě umělecky specifický, na případ

vidění režiséra, herce nebo právě výtvarníka). Ale u těchto jde již o proces směřující k uskutečnění dramatického díla, o proces tvorby *názorné představy*, předjímací konečné a uskutečněné dramatické dílo. A tato názorná představa obsahuje pak již v sobě pomyslné, avšak pomyslně reálné, složky díla ve hmotě realizovaného. Postava bez herce existuje tedy pouze v představě divadelně dramatické jako nějaká zraková, ba až výtvarná skutečnost. Tedy na předstupni realizace portrétu.

Může však nastat případ, že existuje *herec bez postavy*. Nemyslíme tím samozřejmě případ, kdy herec má představovat postavu a představuje ji, aniž by mu k ní hra už skutečně dala podklad; nemyslíme tím tedy případ špatných her, ve kterých prostě postavy nejsou. Esteticky takové případy ani sem nepatří. Poněvadž i ze špatné, to jest ze žádné dramatické postavy postaví herec na scénu jakýsi tělesný zjev člověka nebo postavy, i když je to psychologicky neuchopitelný stín, pomysl, abstrakce. Přirozená bytnost hercova dává i takovým dramatickým neskutecnostem svou přirozenou tělesnost.

Je to však jiný případ herectví; herectví artistního. I artista je do jisté míry hercem, představuje však jenom svůj výkon, byť s určitými formami herecké stylisace výkonného jednání, které je v ohledu na působivost výkonu podporovanou úkony hereckými. Patří sem však i herectví *clomnovo*. Ten

hraje, ovšem většinou, přece jenom postavu, ze sebe vytvořenou a založenou na masce. Je to dramatická postava ovšem mimo drama, a jejím partnerem je vlastně obecenstvo.

Avšak právě clown je, jako svá a ojedinelá dramatická postava, naprosto jednoznačně určen právě svou výtvarnou konstitucí. Účinek jeho slovních projevů vyplývá ze zvláštní diskrepance mezi jeho maskou a jeho pohyby, dokonce každá z těchto utvářejících složek může být právě charakteristicky v protihře. Velcí clowni zakládali dokonce svou sebe-postavu na karikaturní masce, která se vyznačovala nehnutostí přímo výtvarnou, a tuto masku také mimicky nerozrůžňovali. Živost, ba překotnost gestikulace a pohybů trupu kontrastovala pak s touto nehnutostí, s obrazovou staticností tváře a zjevu, a shodovala se, nebo dokonce odporovala situačnímu významu slov. Chytrácká maska »hloupého« clowna a hlupácká maska chytrého clowna, světoobolná maska veselícího se šaška anebo vyjeveně úsměvná šaška, který hraje nahého v trní, jsou takovými základními typy kontrastu mezi výtvarnou tvářností postavy a mezi projevem slovním a motorickým. Herecká účinnost vyplývá tu však jednoznačně ze základu výtvarných složek: mimiky ustrojené a zvláštěně vybarvené masky a z plastiky pohybového doprovodu.

Leč i clown mimický, který doprovází řeč doprovodem či protímlovem obličejové mimiky je přede-

vším výtvarně konstituován a to na měnu karikaturních pohybových snímků. Jeho stupnice mimických výrazů, byť sebe pohyblivější, má v každém okamžiku platnost výtvarné komiky, jak dobře víme právě z filmu. S nehybností i proměnností komické clownské masky, která zakládala postavu, vyrovnala se právě maska řeckého divadla. A právě maska komická. Nehybné masky uchopily výtvarně na stupnici určitých výrazů výraz nejvystupňovanější. Masky, které chtěly působit proměnou, byly obličejí o dvou tvářích, každá půle obličejí byla totiž jiná, jedna úsměvná a druhá šklebivá a při tom obě půle vcházely v sebe na masce, jako na výtvarném předmětu, přímo nepozorovatelně, líc v líci jakoby v přepodivně zkrouteném úšklebku. Výtvarné umění zachytilo tedy i posuňkovou měnu v prostupu dvou v okamžiku ustálených výrazů. Je tedy právě herec, který nepředstavuje spojitou a dramatikem vytvořenou postavu, subjektem i objektem výtvarné tvorby. Pravda, je výtvarníkem sebe sama, utváří jako sochař své tělo do podoby své postavy, a to jak stanoví Zich vnitřně hmatovou představitivostí. Výtvarná práce je vykonána *jím* a uvažujeme-li o výtvarném díle na jevišti, nemůžeme pominout, tuto *sochařsky malířskou práci herce na postadě*. Vnitřně hmatové »sochařství« postavy vrcholí pak v projevu tančícím, který je také přímo předmětem výtvarného posuzování a vážení.

Výtvarník pak kostymem spoluutváří dojem tanečního projevu.

Nebudeme však prozatím uvažovat spolupráci výtvarníka s hercem. Nyní jde o to, jak dalece čistý herecký projev patří do oboru výtvarné tvorby a výtvarného pozorování.

Výtvarně neutrální bývá recitace, ať sólová, ať sborová. Pochopitelně, že při recitaci dramatických textů už z přednesu potenciálně vyplývá představa postavy. Není však objektivní, není pro všechny stejná, je to obdobné jako při čtení dramatu.

Avšak právě umění recitační posledních let záměrně přibližovalo se k divadlu a sice právě prostřednictvím výtvarného zvyrazňování slovních projevů nebo alespoň zvyrazňujícího doprovodu. Z těchto pokusů mélo vyplynout drama »lyrické«. Ba, čistá jevištní lyrika. O těchto pokusech výtvarných realizací básní na scéně promluvíme si ovšem na svém místě, zde prostě zjišťujeme, že i herectví, které nebuduje na dramatické postavě, živém portrétu, a není vrostlé do dramatického děje, musí být předmětem výtvarného posuzování.

V dramatickém umění je však vždycky herec dramatickou postavou a ti oba nějak *vypadají*; herec i jeho dramatická postava jsou na scéně stylizováni a to konec konců vždycky nějak výtvarně. Ve střetnutí konstituace hercovy s fysí a konstitucí postavy je moment vnitřně hmatové plastické tvorby hercovy. Je to herecké portrétní sochařství.

Herec plasticky tvoří i tehdy, když podává postavu ve své podobě, aniž by se předpodstatnil. Může ji vsáknout do svého občanského zjevu. Avšak tento zjev musí už mít estetické vlastnosti, které odpovídají postavě. Kdyby však herec sebe více vypadal a hrál naturalně, přece jen sebe a svůj zjev stylisuje, alespoň se obléká a alespoň se pohybově uzpůsobuje divadelní optice. Je tedy stylisován touto optikou a stává se, byť v civilu, předmětem výtvarné stylisace. Je alespoň portrétem, budíž civilním portrétem, postavy nazírané v obraze scény.

Herec převtělený do postavy, je, alespoň po stránkách, které Zich nazývá stránkami statickými, výtvarným zjevem. Je ovšem zjevem výtvarným i v dynamicko pohybovém projevu, poněvadž výraznost mimiky i gestikulace stýká se s výtvarným ustalováním mimiky i gestikulace. Herec se modeluje, jako sochař i jako malíř podle modelu skutečnosti buď reálné nebo nějak významově nadsazené. Pohyby, i v nejrealističtější hře, jsou pak méloplasticky koncipovány, i když nesměřují k výtvarné kráse, nýbrž k dramatické výraznosti.

Herce v *dramatické souhře* vytvářejí pak vždycky »obrazy«. Sledy významových scén, jejich optická nebo alespoň pohybově dynamická povaha blíží se více nebo méně k zákonům *figurálních komposic výtvarných*. Někdy, v realistických hrách jsou taková skupenství často výsledkem náhody, vyplývají z dramatické souhry, a tu stylisace takových

scén, je dána ze stylisace hereckých projevů v situaci, z navazování dění mezi postavami. Záměrná režie většinou však vskutku obrazově komponuje, a to podle osobnostního založení režiséra buď do optických soustav anebo do soustav dynamicko-dramatických, které pak vplývají z obrazů v obrazy. Záměrná režie buduje *scénografie* na zásadách kompozice výtvarných a podle výtvarných zkušeností.

Výtvarné stránky hercova projevu, a hereckých projevů v souhře, nemusí být ovšem dílem výtvarníkovým. Nemusí tu být skutečně záměrné výtvarné spolupráce. Proto však nejsou »obrazy« scén souhry méně výtvarné, a musí být jako výtvarné dílo uvažovány a pozorovány.

Masky však a kostymy jsou většinou skutečně dílem výtvarníkovým. A poněvadž forma kostymu i masky a dotyk hercova těla s kostymem a jeho pocit z kostymu vytvářejí, podle poznání Zichova, vjemovou dispozici k určitému přetělesnění (ba jsou přímo inspirací k vnitřně hmatovému utváření plastické postavy), podílí se výtvarník také na hercově sochařské práci. Jaké jsou stupně a druhy takového výtvarného podílnictví musíme uvažovat zvlášť a obsírněji. Prozatím stačí, zjišťujeme-li, že herecký projev dokonce jako celek je projevem *také výtvarným* a patří k výtvarnému divadelnímu dílu. Esej o kostymovací a maskovací technologii, Muncingerova »Hercova tvář a maska« je ostatně cele

založena na názoru, že hercova postava je konceptem výtvarným.

Nelze tedy omezit výtvarné pozorování a posuzování hercova zjevu a jeho dramatické postavy jenom na nějaké výtvarně statické vlastnosti masky, nýbrž je nutno probírat výtvarnou skladbu celého hereckého projevu, ba celou bytost hercova, při čemž nerozhoduje, je-li výtvarnost tohoto projevu dílem hercovým anebo vznikla-li tato dramatická bytost jako bytost výtvarně stylisovaná ve spolupráci s režisérem a pod podnětem výtvarníkovým.

Při sledování své otázky, totiž jak se uplatňuje výtvarný projev v divadle, zabývali jsme se dosud hlavně oněmi složkami, které nebyly dosud nazírány jako složky výtvarného podílu a výtvarné spolupráce výtvarného a dramatického názoru anebo byly vztahovány k výtvarné práci pouze částečně. Chtěli jsme tu ukázat, že i ty složky syntetického dramatického díla jsou prostoupeny ustavičím vlivem názoru a projevu výtvarného.

Nyní můžeme postoupit k oněm složkám, které byly uznaným panstvím výtvarné tvorby, ba které byly včítány do výtvarné tvorby, dokonce jako do svázákonné výtvarné tvorby.

Byla to tak řečená *výprava*. Výprava obsahovala: předmětnou a obrazovou náplň dějiště dekoracemi a nábytkovým a ozdobnickým inventářem a kostymy. Proti této jevištní výpravě soustředovala se

a to právě nechuť moderních divadel. Současné předbojné divadlo cítilo totiž velmi jasně a čistě — i když to tak jasně a čistě teoreticky neformulovalo — že se tu výtvarný podíl na dramatickém umění uplatňuje jenom povrchně, a, že sem odkládá jenom ateliérovou a inventární veteš. Vypravit hru znamenalo a dosud ještě znamená, namalovat anebo postavit na dějiště pozadí a postranní kulisy, které by zpodobovaly okolí děje a na jeviště postavit určitým způsobem nábytek či jiný inventář a nahádnout krejčovsky kostymy. I tak řečené umělecké výpravy, výtvarné výpravy, řešily dějiště jako architektonický interiér a to i tehdy, šlo-li o krajinu, tehdy jako krajinný interiér, jako výsek z krajinného prostranství a vnášely na dějiště obraz koncipovaný podle zásad krajinného obrazu, třebaže plánovaného do reálných plánů jevištního prostranství. Byla to *snad* práce výtvarná, avšak neplnila svou funkci dramatickou a byla tedy se stanoviska výtvarného umění látkovým a názorovým kompromisem a proto nečistým dílem výtvarným, nebyla však výtvarným projevem divadelním až dramatickým. Toto pojetí výpravy jako díla svézákonného výtvarného umění ve spolupráci s uměním dramatickým odpovídalo určitému slohovému nazírání, určitému období, nemůže však být výchoziskem estetického posuzování výtvarného projevu v divadle.

Dotkli jsme se již toho, že výtvarná »výprava«

jeviště netýká se pouze stavby jeho tří stěn — nebo nové dějištní stavby — že se výtvarně nestaví pouze hrací plocha a hrací prostora, nýbrž že se výtvarně dramaticky řeší dramatické prostředí hry a že výtvarná práce upravuje podmínky i pro názornost a hmatatelnost dramatického časoprostoru.

Prostorová výstavba dějiště jako hrací plochy a prostranství pro rozvíjení dějstvování je prací reálně výtvarnou.

Prostora dějiště musí obsáhnout nesčetný sled *obrazových skupenství*, v něž se rozesťupuje a sestupuje herecký soubor při akci, při vystupování. Každé takové skupenství musí být v každém okamžiku názorné. Jsou-li obrazově mrtvé body, jsou zajisté mrtvé i dramaticky. Musí být myšleno na scény významové, dominantní. Musí být tedy dějiště jako prostora postaveno tak, aby se v každé chvíli prostorově »založilo« dění. Výtvarný projev účastní se na režijním rozvrhu tím, že proměří, utváří, změní, nebo prohloubí prostoru tak, aby se nejen na jevišti mohlo odehrávat tělesné dění mezi tělesnými herci, nýbrž, aby se dění na dějišti z hlediska *jevištního* sledu názorných obrazů.

Se stanoviska jeviště disponuje tedy výtvarně architektonický projev prostoru, se stanoviska hlediska komponuje prostorový obraz.

Zkušenost výtvarného nazírání a to hned nazírání podvojného, je nezbytná. Je to podvojná zkušenost: zkušenost architektova a zkušenost malíře

obrazová. Jedno nebo druhé o sobě nestačí, jak vidíme na dílech, v nichž se sice dispozičně uplatnil architekt, když rozvrhl názorně prostor pro dějstvování, avšak v nichž se neuplatnil kompoziční um malířský. I pohybově funkčně promyšlená scéna může být »ošklivá« a dokonce nenázorná. Je to výtvarný vid, který nevědomě nebo vědomě rozhoduje o pohledové harmonisaci obou stanovišť: jevištního a hledištního.

Než s pouhou prostorovou a pohledovou organizací dějiště jako prostory se dramaticky nevystačí.

Rozměřená prostora dějiště je také bezrozměrným prostorem obsahujícím určité dění určitých postav v určité situaci. Jevištní obraz jako obraz je pouze tehdy dokonalejší, jsou-li postavy dokonale spojeny s tímto prostorem, s tímto prostředím, ať je to prostředí neutrální nebo prostředí doličné. V každé chvíli dějstvování musí tu být vpravdě obrazová kompoziční korespondence mezi postavou a jejím okolím. Tato korespondence nemůže být vytvořena bez respektování zásad obrazových komposic výtvarných. Nemají být ovšem dělány skutečně výtvarné »obrazy«, jevištní obrazy, musí však být šetřeny obrazové *principy* kompozičních vztahů mezi postavami navzájem a mezi postavami a okolím, aby samo dramatické dějstvování vyšlo názorně a dramaticky účinně. Divadelní scénografie byla a vždycky bude ovládána zásadami obrazových komposic výtvarných a podléhala do-

konce vždycky slohovým zásadám soudobého výtvarného slohu.

Než scénografická komposice nemá vlastnosti pouze statické; nekomponuje jenom v prostote dějiště prostorové obrazy určitých postav v určitém prostředí, nekomponuje tedy pouze, třebaš *málikové proměnné posuvné obrazy*, nýbrž musí *zrcadlit silovou souvztažnost a silovou vlastnost dramatického dění. Musí obsáhnout časovou, vnitřně agogickou, povahu dějstvování.* Proti agogice hudební má však dramatická agogika nejen časovou posloupnost, nýbrž i vlastnosti prostorového stanutí. Tu vnitřně dramatickou agogiku je nutno vyjádřit také v prostoru a ve hmotě, v její nehnutosti. Netkví tedy jenom ve scénografické posloupnosti jevištních obrazů, nýbrž musí být obsažena v utváření prostorů dějiště. Musí být vlnolomem, o který se odrážejí vlny dějstvování. Musí být nádobou časoprostoru, aby agogický smysl dění byl nějak *znázorněn.* Tento scénografický problém řeší právě výtvarný projev. Výtvarný vid a výtvarný um musí vyřešit časoprostorou vlastnost dramatického prostoru. Musí nalézt v nějakém výtvarném elementu, v nějakém výtvarném tvaru tóniku dramatického dění, zhmotnit stupnicový klíč dramatického dění, ať významovým symbolem, ať hmotným ztvárněním dějištního prostoru. Než musí také, citlivě pro smysl dramatického dění, zhmotnit dramatickou dominantu, k níž směřuje; po úsecích příslivých a

odlivných dění, souhrn scén jednoho celku, jednoho aktu, jednoho dějství anebo celé hry. K takové kompoziční dominantě, ať tvarové, ať barevné, kompozičně vztlíná všechno názorné dění. Bez výtvarně uměleckého cítění, bez výtvarně umělecké schopnosti a řemeslné technické zdatnosti je scénografická tvorba, zejména dramaticko scénická kompozice, nemožná a nepředstavitelná. A poněvadž stíží může režisér sám zvýtvarnit a výtvarně znázornit dění v prostoru a v časoprostoru, přivolal si výtvarníka. Anebo alespoň technického odborníka. Činí tak nejen dnes, nýbrž, byl neveřejně, činil tak ve všech obdobích divadla. Ovšem, mluvíme pouze o dramatických dílech *uměleckých*.

A tu výtvarně dramatický odborník, výtvarník, je, jako jeho projev, *umělcem svého oboru*. Byl to omyl divadelní praxe, že se domnívala, že každý nebo téměř každý výtvarník je s to uplatnit se v díle výtvarně dramatickém. Jako je výtvarně dramatická tvorba oborem vlastním obsahově, látkově i formálně technicky, tak je i tvůrce oborově určen. Je nezbytné, aby dramatický výtvarník měl vrozený a vypěstěný dramatický smysl a tvůrčí instinkty. Ani sebe zkušenějším a výtvarně citlivějším režisérovi nemůže, ani po podrobných poukazech, vyřešit dějiště, masky a scénografické osnovy architekt nebo malíř, který by neměl dramatické cítění a nazírací zkušenost. Plošné obrazové návrhy, které realisuje technicky malířna, jsou *ploché skicy*

k výtvarně dramatickému dílu a nemohou se stát o sobě výtvarně dramatickým; ledaže takový první skicový návrh, a nic než návrh, realisuje už se zřetelem k dramatu výtvarný divadelní odborník.

Zákonem výtvarně dramatické práce je souhlasnost mezi smyslem dramatu a jeho výtvarnou realizací; ta vytváří úhrnnou dramatickou názornost; dramatická je neodlučitelná od názornosti výtvarné a naopak.

Shrneme nyní, v čem se její funkční účastenství výtvarného projevu na díle dramatickém:

1. Výtvarný názor buduje *divadlo samo*, divadelní prostranství, a to i tehdy, když nebuduje architektonicky výtvarně platnou a hodnotnou architekturu. Výtvarné zákony statické, tektonické a nadržání ustavují a organizují divadelní práci a *budují podmínky zveřejnění dramatického díla přítomnému obecenstvu*.

2. Jsou to architektura, sochařství, malířství a umění užitá, která budují a *vybavují jeviště a dějiště*, aby z vlastních látek divadelních vytvořily *názorné dílo dramatické*.

3. Jsou to výtvarný vid, je to sochařství a malířství, respektive sochařský a malířský názor, který se uplatňuje při *tvorbě dramatické postavy*.

4. Je to výtvarný vid, výtvarný názor a výtvarná zkušenost, která řeší dramatickou *kompozici inscenační*, které podkládají *agogiku režie, budování*

dramatu v čase a prostoru, dramatické rozvíjení scén v obraze, tedy scénografickou osnovou.

Výtvarný projev postupuje tedy skutečně celé divadlo, je ústavodárným činitelem *dramatické názornosti*.

Výtvarný projev však slouží *dramatickému* umění. Má tu větší, tu menší vymezenou účast na dramatické tvorbě. Jaká je to účast a jak je vymezena, o tom právě pohovoříme v příštích kapitolách. Poněvadž však jde o účastenství nesmírně složitě, funkčně proměnné a potencionální také i podle dramatických útvarů, dob a slohů, musíme o něm uvažovat podle oddělených funkčních zřetelů.

MEZI HLEDISTĚM A JEVIŠTĚM

Není divadla bez herců a není divadla bez diváků. Že jsou celé oblasti a časy, v nichž nebylo lze rozlišit herce od diváka? Zajisté: herci i diváci byli, skutečně byli, a připustíme, že dokonce naprosto, funkčně nerozlišení. Ale divadlo se odehrává v čase a tu ne všichni současně hráli. Někteří se při tom dívali zase na ty druhé, naslouchali jim, pozorovali je. Herce stal se divákem jako naopak v jiném čase divák hercem. Pro někoho vždycky tu byla alespoň pro chvíli — podívaná.

S divadlem jen nerozlučně spjatá souvztažnost mezi hercem a divákem. A tato souvztažnost byla a jest také vyjádřena organizační *místa pro podívanou, divadla*.

Od podívané k divadlu

I v dobách hromadné tvorby divadelní a v každé oblasti byla podívané, neříkáme ještě divadelnímu představení a neříkáme ještě dramatickému představení, vyhrážena zvláštní prostora. Snad ne vždycky táž. Musila však mít určité vlastnosti.

V divadle hromadnosti utvářely se dva základní typy »divadla«. Divadlo na *omezeném prostranství*, třebas ve volné přírodě, na mýtinách, na paloucích