

Bez této vysvětlující úvodní stati bude Nováková »Tschechische Literatur« jistě kláskti značně požadavky na čtenáře, hledajícím v ní první počátky české literatury. Kdo nemá základního postoje autora k proze vědecké, pozastaví se nad tím, proč Masaryk je vyložen jen jako literární kritik, nebo proč Šafaříkovo ocenění je v značném poměru rozšarováno k Dobrovskému, Jungmannovi a Palackému. Vřel bych raději; kdyby literatura vědecká, u níž je ostatně velmi těžko prokazovat zámer stylistický, neb aspon literární historie, která je přece části krásného písemnictví, nebyla vyloučena. Pro účely informací nepokládám za nevhodnější začlenit významnost dalších petitorvým odstavním, které posunují skutečné stáří české literatury o tři století nazpátek.

Několik drobných omylů v dataci u Erbena a Čapka opravi jistě druhé vydání. Bylo by vítáno, kdyby byl přidán obsah a rozšířena literatura předmětu.

Nováková »Tschechische Literatur« tvoří ve Wetzlově Handbuchi s literaturami ostatních Slovanů zvláštní skupinu »Literaturen der slavischen Völker«. Měříme-li s dosud vyššími svazky vnějškové, sledáme, že literatura ruské, zpracované nedavno zesmujím Sakulinem, je věnována asi dvojnásobný rozsah jako literaturám české a polské z pera Ivoovského Kleimera, literatury srbskohovratské od pražského Gesemanna pak asi polovice objemu obou předcházejících. Poměr rozsahový odpovídá tedy přibližně významu tékeré literatury. Ovšem užitek není všude stejný. Obraz velké ruské literatury nutně skresluje sociologická metoda Sakulinova, originální, ale jednorstranná; kmenové rozvrstvení Gesemanna přes svou zajímavost byla porvřhná a přežítavé. Kleimerovo písemnictví polské je knihou svědomitou a dobře informující. K ní se nejvíce blíží Nováková »Tschechische Literatur«. Vysoko však vyniká nad historisující stanovisko Kleimerovo novostí pohledu a soudu, světovostí. Jako výraz mladšího pokolení badatelského je mezníkem v českém literárním dějepiscství a vynikajícím protějším k základním dílům pozitivistických učitelů, k dějinám Vítkovým a Jakubcovým.

Ant. Grmizl.

Obzor Zich: Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie. Výhledy, knihy zkušenosti a tvaň. Pořádaří V. Mathesius a J. B. Kozák. Dvojsvazek II—12. V Praze, Melantrich 1931. Str. 409.

Zichova kniha vznikla, jak praví předmluva, z universitních čtení autorových. Má proto ráz souborného spisu. Prorazuje jej zejména ve dvou věcech: po stránce obsahové a po stránce kompoziční. Co se týče obsahu, jeví se zde snaha po úplnosti, vyčerpávající celý okruh vědního oboru; co se týče kompoziční, projevuje spis svůj původ jistot mnohoosovosti. Není to pojednání seskupené kolem jediného ústředního problému, třebaže má své základní stanovisko, formulované již v předmluvě: »Základní myšlenka této knihy je za prvé ustavení dramatického umění jako samostatného a soběstačného umění, v němž by činohra, zpěvohra a genry jim přibuzné byly zahrnuty jako speciální druhy. Za druhé formulace speciálních zákonů tohoto umění, z nichž by zákony řecných genrů vyplývaly speciálními podle zvláštních podmínek látkových.« (Str. 9.) Toto stanovisko funguje však v knize spíše jako základní axioma a jako metodická směrnice celkového pojetí, než jako these-pojnta, ke které by spis směřoval. Skutečnývch thesi spisu je celá řada a je třeba hledat je na různých stránkách a v různých částech spisu. U děi tohoto druhu je dosti obtížné podat málo slovy vyčerpávající přehled obsahu, který by byl chráněn před výkonem neúplnosti. Pokusíme se proto o přehled vědomě částečný, odpovídající rázu filologického časopisu: píše nám hlavně o ty these, které se přímo nebo nepřímou (a třeba i z dalky) týkají otázek jazykových.

Přímý vztah k lingvistice mají všechny problémy dramatického textu a akustické složky divadelního představení. Nepřímý vztah Zichova spisu k lingvistice záleží v tom, že je zde kladem velký a stálý důraz na sémantiku dramatického umění a významovou stránku jeho složek. Při každé příležitosti se zdůrazňuje »obrazová představa«, navozovaná jednotlivými slo-

kami a nesoucí celkový kontext dramatického díla. Tato obrazová představa není nic jiného než velmi složitý a mnohobásobně zvrstvený výz a a m. Při resumování se budeme snažit, aby obsah byl podáván pokud možno vlastním slovy autorovými, což je dobře možné při Zichově způsobu podání, li-bující se ve zřetelných a obsázných formulacích, resumujících a rekapitulujících.

V souhlase se svým základním stanoviskem definuje autor drama takto: »Činohra i opera, krátce dramatické dílo, je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle.« (Str. 10.) »Dramatické dílo se skládá ze dvou současných, nerozlučných a názorných složek různorodých, totiž z viditelné (optické) a slyšitelné (akustické).« (Str. 22.) Proto: »Nrtivon existencií podrníkov dramatického díla je skutečné (reálné) jeho provedování« (Str. 22.) V souvislosti s optickoakustickým rázem dramatického vespolek« (str. 46) a dramatická osoba jako »ta, která jedná vůči jiným« (Str. 46) »Také dramatické napětí... bude nám vždy znamenati jen ten druh duševního napětí, jenž je způsoben motorickou reakcí naší na nějaké jednání... nikoli tedy na př. ten druh napětí, jenž vzniká očekáváním, a jenž je zvláště v literatuře velmi hojný.« (Str. 50.)

Avšak Zich nezakládá svou teorii dramatu jen na smyslovém vnímání, nýbrž uvědomuje si, že vše, co v divadle vnímáme, je nositelem jakéhosí významu, že to něco představuje, zobrazuje. »Dramatické umění je umění obrazové.« (Str. 54.) Na doklad a osvětlení toho, jak si Zich představuje významovou stránku dramatu, uvedeme sémantický rozbor dramatické osoby by: podaná na str. 52—53: »Dramatická osoba je vlastně naše představa, již si přimýšlíme k relativně stále složce dramatického vjemu... Podobně jest i ve skutečném životě. Každý náš poměrně stály vjem vybavuje v naší zkušenosti na základě podobnosti nějakou představu, odpovídající na nejvyšší obecnější otázku, co to jest, co vidíme, slyšíme atd., proč? Ji nazveme představou významovou. Tato představa nepochází tedy z vnějška, nýbrž od nás, ta zvláštní určitá a bohatá. Tak na př. ... v příkladu životního děje dramatického, ... srocentí lidu, jsou obecnější významové představy...: jsou to lidé, mladá — staří, muži — ženy, speciálnější již: dělníci, strážníci; dokonce zvláštní pak třeba: poslanec X. Děležíti okolnost je ta, že tato významová představa, podložena jsouc vjemu, jímž byla na základě podobnosti vyvolána, splývá s ním tak, že dostává charakter názornosti. Tak je tomu i s významovou představou při vnímání dramatického děje umělého, tedy divadelního. I ta je podle naší zkušenosti obecnější nebo zvláštnější (na př. mladý muž — prince — Hamlet) a i ta má ráz názornosti. Ale při divadelním představení... nepřestáváme na této jediné významové představě. Přesná odpověď na otázku »co to jest?« zní totiž téd: ve skutečnosti je to, co vnímám, herec. Tato druhá významová představa nevyhává se mi však na základě podobnosti s vjmem; tu mi poskytuje moje zkušenost divadelní, a to abstraktně, ba proti názoru: já to vjím, že je to nějaký herec, po případě (podle divadelní cedule) určitý herec A, ač vidím a slyším někoho jiného, třeba prince Hamleta. Nesplývá tedy tato druhá významová představa s názorem, její ráz zůstává abstraktní a to i tehdy, když mi lečteré drobné detaily (vysy obličej, tmbré hlasu) prorazují a dovtvrzují, že to je doopravdy přece jen herec A. Vidíme tedy, že je to s významovou představou dramatické osoby divadelní (proti životní) jinak. Přesná otázka, na niž představa ta odpovídá, není totiž »co to (tentoz zjev) jest«, nýbrž, »co tento zjev, námi vnímáný, představuje nebo zobrazuje?« Nazveme ji tudíž významovou představou obrazovou. Naproti tomu řecnou uměleckou představu herece, pocházející z našich znalostí divadla a jeho významové představa naše abstraktní, kdežto obrazová, splývající s vjmem, přijímá ráz názorný.« Reprodukovali jsme schválně tento delší citát doslovně, protože velmi přesně naznačuje rozdíl mezi sémantickými, kterými složky uměleckého díla přímější již zvanými, a onou, které nabývají, stávající se složkami specifického znaku, jímž je umělecké dílo.

Je přirozené, že při důrazu který Zich klade na sémantiku...

jeví se mu jako střed uměleckého díla dramatického: výkon herců v: »Umělecké dílo, byť i časové, ba i divadelní, není-li tvořeno, nebo aspon spolutvořeno herci, není dílem dramatickým.« (Str. 59) »Umělecký obor, jehož díla bez újmny své podstaty mohou se omezit na pouhý výkon jednotlivců, nepatří do umění dramatického.« (Str. 59) »Herectví je ústřední složkou dramatického umění, a to proto, poněvadž v sobě, v své podstatě, obsahuje jak t. zv. básnickou, tak i scénickou složku každého dramatického díla.« (Str. 63) Do herectvího umění včetněje a podřizuje mu Zich i mluva (mmlva, resp. zpěv patří do umění herectvího, a to i po své obsahové stránce (Str. 64) a dokonce také scény: »Hercei, představující dramatické osoby, jsou předvádějí svou hru, dramatický děj. Tento prostor, jenž náležítě omezen a uzavřen, tvoří scénu, patří k hercům a k jejich výkonům a nelze si jej vůbec od nich odmyslet. V pojmu herectví je tudíž obsažen pojem scény jako postulat poetický.« (Str. 65) Proto: »Herectvé výkony... jsou nejen mluvou ale i postaćitěnou podmlnkou pro existenci dramatického díla.« (Str. 66) A tak konečná definice dramatického díla zní: »Dramatické dílo je umělecké dílo, předvádějíci vespole jednáni osob hrou herců na scéně.« (Str. 68)

Přistupujeme nyní ke kapitole IV, věnované dramatickým textům (73—111). Zde se především určuje rozdíly mezi básnictvím a uměním dramatickým: »Hledíc k poezi, nazveme »poetickým« vše, co je vytvořeno z řeči, tedy každý divar slovný, ovšem působí-li na nás esteticky. Na půdu básnictví vstupujeme tím okamžikem, je-li řeč formována uměle za tím účelem, aby působila esteticky... Dramatické dílo není výlučným dílem slovným a nejme oprařování, klásti v něm pars pro toto, část za celek« (Str. 75). Je také vymezen rozdíly mezi uměním dramatickým a tím z druhé podmlnky, kterému je drama nejbliže, básnictvím epickým: »Existenci podmlnky dramatického díla jest jeho skutečné provedení. Toto provedení čili »hra« je... děj reálný; to znamená, že jej provádějí reální lidé (herci) v reálném prostoru (na scéně) a že tento děj probíhá v reálném čase. Ne-proti tomu děj vypravovaný jest myšlený čili ideální, prováděný osobami ideálními; místo, na němž se odehrává, je taktéž jen myšlené a děj sám probíhá v čase ideálním.« (Str. 77). Také podstatu dramatického dialogu se objasňuje srovnáním s dialogem v kontextu epickém: »Představme si, že čteme nahlas z nějaké povídky: přistoupil k němu, a pravil ostře: »Ty tedy nepůjdeš?«, a srovnáme s tím výjev na scéně, daný obdobnými slovy v dramatickém textu: X (přistoupí k němu ostře) Ty tedy nepůjdeš?... Keč daná napsanou námi, tážací větou bude v obou případech zásadně táž... Uvedená otázka bude tedy (předkládáje hlasitě vypravování povídky) v obou případech mluvena, bude jakožto děj probíhat v reálném čase, kdežto to, co před ní předchází, bude při povídce mluveno, jako děj myšlený však probíhat v čase ideálním, kdežto v dramate to jako mluva odpadne a stane se dějem skutečným. Tak jsme se dostali k otázce »přímých řečí« v dramate i v eposu... Přímá řeč v básnictví není než jeden z působivých prostředků slovesného umění. Užití je volné, protože básník vypravěč může vždy místo ní užití řeči nepřímé... Přímá řeč dramatického textu... není... vůbec žádána přímá řeč, protože tento název má smysl jen tam, kde je možná i řeč nepřímá, na což mysliti při dramatickém díle bylo by čirý nesmysl.« (Str. 91—93) Rozdíly je tedy sémantický: dialog v epice je promítán na pozadí monologického projevu vypravěčova, kdežto dialog v dramate je vztahován přímo k promlouvajícím dramatickým osobám; kromě toho je dialog v epice toliko včleněn do tematu, které plyne mimno něj, kdežto dialog dramatický je přímým nositelem tematu.

V dalším kontextu Zichovy knihy určuje se funkce jazykových proujevů v dramatickém díle: »Každá věta, každé řeči obsahové v dramatickém textu má... dvoji dramatické poslání. Především je vždy mluví někdo, určitě dramatická osoba, a tu má tedy nějak charakterisovan. Za druhé je článkem v řetězu řeči, probíhající celým dílem a má tedy tvořit součást dramatického děje.« (Str. 101) Tedy dramatická řeč má jednak funkci charakterisující, jednak dějovou. »Charakteristiku dramatické osoby provádí přislušná role za prvé již... jejím individuálním slovním. Charakteristické

nost... osobního nářečí spočívá především v tom, jak hojně užívá různých slov svého slovníku... Druhý a hlavní pramen charakterisčnosti osobního nářečí je v tom, že je individuální variantou řeči, jakou se mluví v určité vrstvě společenské a již nazvu nářečím »sociálním«... Pro nás je důležité, základe kontrastu neobycně zesílí, jeví se nám nápadným, nepřiměřeným. Tak se již pouhou řeči stupňuje ostrost v kresbě charakteru někdy až ke karikatúře... S jiného hlediska, než bylo při »sociálních nářečích«, lze mluvit o »psychologických nářečích«. To jsou zase skupiny slov a řeči (slovovzdusť, nýbrž jednotny citový příznak, pramání míkoti ze společenského textu jsou v tom směru nejvýznamnější nářečí emocionální... K charakteristice dramatických osob slouží psychologická nářečí, jde-li o relativně tvrdé osoby převládá pak to neb ono psychologické nářečí, stavu tomu od-povídající.« (Str. 102—104)

Je zajímavé pozorovat, jak estetické, ve shodě s moderní linguistikou, zdůrazňuje zde nadindividuální, znakový charakter řeči: sama individuální, nost projevu, má-li být počtena jako součást charakteristiky, musí se stát emocionálností projevu, zdánlivě jednorázová a jedinečná, je nadindividuální mím znakem (odtud »psychologická nářečí«).

Všimněme si nyní, jak Zich vymezuje druhou, dějovou funkci dramatické řeči: »Reč nějaké osoby jest jedním, chce-li ji ta osoba působit na osobu jinou a působí-li jí. Takovou řeč můžeme nazvat řeči dramatickou na účinek dramatické řeči na obecnstvo je dvoji. Jednak působí přímo, t. j. řeč, i medramatická... Specifický účinek dramatické řeči je nepřímý, pramami vznikající, a že toto jevíšni působení na nás účinkuje. Dramatická řeč jeví se nám tu jako duševní energie, z jedné osoby vycházející a druhou zasahující; zpravidla ovšem se zase vrací od druhé osoby k první, nebo se dialog... Dramatická řeč má na obecnstvo účinek dynamický. Náproti tomu medramatická řeč, t. j. ta, jež ani nezvuká z úmyslu osoby působit na druhou, ani také nepůsobí, může na obecnstvo účinkovati jen sama sebou, t. j. tak, jak působí každá řeč recitovaná, ba i samotná. Poučí nás (Str. 107). Zajímavý je zde posílch dvojité sémantické řeči v dramate: vzhledem k osobám dramatu je řeč sémantisována jako sdělení, vzhledem k obecnstvu vede toho jako součást dramatického děje, jako přímý nositel dějového napětí.

Následuje kapitola V o dramatické osobě a o hercově tvorbě (112—167). Zde je s našeho stanoviska zajímavé zejména to, co autor praví o čisté významovém rázu dramatické postavy: »Čistě herectví, jako úhrn všech znakových a sluchových vněm, vztahujících se k neistáljmu z nich, t. j. k vněmu tělesného zjevu té osoby. K tomuto souboru vněm, z vnějška v nás vyvolaných, přistupuje soubor našich vněmí vněmíhmatových, zpřisobeny našim vzrůvám se do určité dramatické osoby... Řekli jsme, že dramatický nášim vzrůvám se do určité dramatické osoby... určité soubor vněmí. Tím je vyřčeno dvoji důležitá faktum. Především to, že dramatická osoba, jako každý vněm výbec, je nám dána z vnějška, něčím mimo nás. Lze snadno uhadnout, co toto vnějš, toto »mimo nás« jest: je to herec, hráčící na scéně, našim názvoslovím řečeno: herectvé postava. Jedině stuje v nás, v našem vědomí... Druhá závažná věc je tato: Je-li »dramatická osoba« již jako vněm čisté psychické povahy, není nikterak ještě tímto vněmou složce vnějši však přistupuje naše vlastní složka vněmí; k této »vlastní složce představy, jež v nás tento vněm vyvolává na základe naší vlastní zkušenosti.« (Str. 115—116) »Estetický účinek, jímž na mne dramatická

osoba působí, jest svým původem dvojí: jeden, pocházející od čistého vnitru, jež po příkladu Fechnerově nazveme přímým čili direktním činitelem dojmů, druhý, pramenící z představ, vněm vyvolaných, tedy čítní, nepřímý čili asociativní... Pro dramatickou díla je jediné rozhodující činitelem asociativní, t. j. veškeré představy, jež v nás vněm podle známých psychologických zákonů vyvolá (Str. 117—118). — Zajímavý je poměr mezi hereckou postavou a dramatickou osobou, který lze vyrozumnět z těchto citátů: herecká postava, existující objektivně na scéně, je znakem, dramatická osoba, existující ve vědomí vnímavého kolektiva, je k tomuto znaku významem. Tento význam a tento znak nejsou však jednotné, neboť jednotlivé složky herecké postavy stávají se znaky čístečnými, jimiž odpovídají čístečné významy v dramatické osobě. Zich rozceňuje mezi těmito čístečnými znaky jednak stálý vněmový komplex, který — promítnut do dramatické osoby — stává se její státnou charakteristikou: oblek a tělesný zjev, jednak proměnlivý vněmový komplex: chování a činy osoby, které k významnému určení dramatické osoby přispívají charakteristickou dynamickou. Kapitola končí rozbořením herecké postavy jakožto hercovy největšího výkonu.

Kapitola VI. pojednává o dramatickém ději (168—225). Ponevadž podkladem dramatického děje je jednání, vyšetřují se na začátku této kapitoly různé jeho formy: nejdříve jednání osobní (vztaž jednoosobní, potom jednání vzájemné. Při vzájemném jednání jsou možné tři případy: »Předtím se osoba II podvoluje jednání osoby I, takže její případné jednání... jest co do účelu s jednáním osoby I shodné... Tento případ vzájemného jednání je co do dramatického účinku nejméně intenzivní. Za druhé klade osoba II odpor proti jednání osoby I, nechce podle něho jednat, po případě od svého jednání upustí... Třetí případ jest nejvyšší: na akci osoby I odpovídá osoba II svou vlastní akci, směřující proti ní, ale jinak samostatnou... To je pravý spor neboli souboj dvou protivníků v téže věci a jeho řešení není možné než podléhnutím jedné z obou stran... Rozhodně není »boj« obecnou formou pro dramatický děj, nýbrž jen speciální, a veškeré zobecnování jeho zvláštních vlastností (ekvivalence obou osob, symetrie vzájemného jednání) na strukturu dramatu vůbec (výlučně diehotomické a symetrické seskupení osob každého dramatu) je dogmatické a spekulativní« (Str. 174—175). — Úhny osobních vztahů, které jsou následkem nebo příčinou jednání, nazývá Zich dramatickými re-lacemi a podává jejich typologii. Dále se rozvíří »dramatická situace«: »Výjev mohou... trvat velmi různou dobu a dramatické relace osob mohou se v průběhu každého z nich... měnit... Je tedy nutné pro naši analýzu, abychom si průběh každého dramatického výjevu rozložili dále (pokud toho žádá) až na takové odstávce časové, že v každém z nich můžeme vzájemný vztah všech osob považovati za stálý« (Str. 185). Takový odstavec je situace. »Jen touto metodou, rozkládající proměnlivý dramatický děj na souvislé sled stálých dramatických situací, lze ovládnout složitost dynamické formy časové; celé drama i každá jeho část je teď pro nás posloupnou syntetou dramatických situací« (Str. 185 n.). Následuje rozbor dramatické situace: »První, co vyznačuje určitou dramatickou situaci, je počet osob, v ní zúčastněných« (Str. 186). »Další moment pro dramatickou situaci důležitý, jest... nestejná dramatická váha každé z osob, situací trojčlenných, a plynoucí odtud převaha určité z nich, jeví se ovšem čisté dramaticky, t. j. iniciativou a skutečným účinkem jejího jednání na druhé. Tato převaha uplatňuje se nejen při spornu, kde druhá strana zřejmě »podléhá«, ale i při shodě osob, podřizujících se vedení jedné« (Str. 191).

Pak následuje rozbor »dramatické polyfonie«, t. j. »názorné časové souměrnosti osobních jednání«, jde zde o poměr současných osobních jednání (rovnočasnost nebo protichůdnost), o jejich vzájemnou váhu a o počet osob, které jsou nositeli těchto jednání. — Další odstavec nese název: Princip zveřejnění: »Jest mnoho věcí v dramatickém ději, v nichž se některé dramatické osoby klanou, považující je za jiné, než vskutku jsou, aneb o nich nevědí, kdežto naopak zase druhé dramatické osoby znají pravý stav, ba dokonce vědí o omylu prvých osob, resp. o jejich nevědomosti... Ty-pické je pro všechny tyto motivy... že omyl říčních dramatických osob je způsoben klamavým názorem jejich... Máme v takových případech dvě

významové představy obrazové, první jaksi názornou, druhou nezápornou: vidíme a slyšíme — ale naproti tomu víme... Obě říčně významové představy promítáme i do dramatických osob, těch či oněch: jsme si vědomi toho, že to, co nás neklame, některou osobu klame, to, o čem my víme, ona neví« (Str. 198). »Protože víme úplně vše, každou etapu děje, díváme se obzám tohoto výjevu, nemli tušení o tom, co se seba právě před tím stalo. Tak vznikají v nás vedle jednoduchých citů, jimiž výjev sám působí, ještě city kontrastní, jež zbarvují náš dramatický dojem zcela zvláštním, pro drama specifickým dojmem, neboť je to kritizem citů z názoru a citů z našeho vědomí« (Str. 203).

Při těchto vyládech se autor zabývá také problémem souvislosti dramatického děje. To, co je předváděno na jevišti, není totiž nutně souvislý tok dějův; tak na př. určité děj, který byl během dramatu na jevišti vystřídan dějem jiným, se opět na jevišti vrátí; o tom, co se událo v mezidobí, kdy byl mimo naše zorné pole, se buď dovídáme ex post, nebo jsme se o tom dovídají již dříve jako o věci chystané, jiný případ přetření dramatického děje předváděného je přestávka, předpokládá-li se mezi oběma sousedními akty uplynutí jisté doby; o tom, co se v tomto mezidobí událo, dovídáme se jako v případě předešlém. Konečně je třeba k myšlénému ději připočíst i ony události, které se předpokládají jako uplynulé před začátkem dramatu a o nichž podává zpráva expozice. Jednota dramatického děje není tedy dána tím, co se na jevišti předvádí jako plynoucí v reálném čase, nýbrž jako »ideová syntesa elementů dramatického děje, podle této ideje z celkového dramatického dění vybraných« (Str. 204).

Po tomto podrobném rozboru dramatického děje vymezuje Zich úkol režiséřův vzhledem k dramatickému ději: »Režisér tvoří... časově prostorovou formu dramatického představení« (213). »Dramatická forma patří se dvou stránek souhry, z nichž každá má specifický své dramatické působení. Za prvé intenzivní mluvy i hry a z ní plynoucího dojmů napětí v vnímavého obecnostva... Za druhé rychlosti mluvy a hry, působící dojmem vznušení; zákonnou formu, její časovou intencí vytvořenou, nazveme agogickou formou dramatu. Obě říčně formy se během hry stále spolu kombinují, takže dramatická forma takto vznikající není i se svými účinky na obecnostvo pouhý součet, nýbrž produkt obou říčních forem« (Str. 214).

Čas v dramatu: »Základní vlastnost dramatického děje jest jeho přisná vazba časová. To neznamená jen, že dramatický děj trvá přesně tak dlouho, jak dlouho vnímáme jeho předvádění na scéně, nýbrž i to, že všechny (nejdůležitější) fáse tohoto děje zapadají do určitých chvil plynoucího času a to ve zcela určitém pořádku, odpovídajícím souvislému plynutí chvil z minula přes přítomnost do budoucna a s rychlostí sledu, přesně určenou obsahem děje na každém jeho místě« (Str. 217). »Reálný čas, v němž obecnostvo dramatický děj probíhá, není... objektivní (fyzikální), jako je čas, v němž plyne hra herců na scéně, nýbrž subjektivní (psychologický)... Jeho realnost spočívá vlastně jen v názornosti časové relace mezi vněm, jež nám hra se scénou poskytuje« (Str. 219). »Němtené důležitou vlastností reálného času jest jeho transtornost... Pojmenujeme-li »přítomnost« chvíli, v níž máme nějaký vněm, můžeme říci, že tato přítomnost nehnavně a hladově běží po názorných prvtech dramatického děje, polykaří jeden po druhém a zase je hned vyvrhující v minulost, v níž se ty prvky hromadí« (Str. 219). »Třetí vlastnost reálného času v dramatickém děje je uplatňující, jest asymptotické, jednosměrnost jeho průběhu... Sled reálného času nelze obrátit, počátek a konec doby nelze zaměnit, každý z nich má proti druhému docela jiný, nám všem době známý význam« (Str. 221). — Přelídáme-li tento rozbor dramatického děje, zjistíme, že i zde je dotčeno několik problémů serantiky dramatu. Dotýká se jí na př. otázka dramatické relace mezi osobami dramatickými, otázka klanu v dramatu, otázka jednosměrnosti časového průběhu a především ovšem otázka poměru mezi dějnem na scéně a dějnem myšléným.

Následující, VIII. kapitola je věnována divadelní scéně (226—276): »Scéna je prostora, v níž herci jako dramatické osoby předvádějí svou

souhrnou dramatický děj» (Str. 227) »Novodobé jeviště divadelní... jest ohraničeno... po všech stranách, vyjma jedinou, kudy se obecnost dívá na scénu... Přes různé rozasazení obecnosti a hledíš-li ze tedy říci, že tato scéna, přístupná jejich zrakům jen s jedné strany, poskytuje zhruba jediný pohled pro všechny. Tato scéna má i pro celek diváků nejen rozlišení «dole — nahore» nýbrž i «napravo — nalevo» a obzvlášť též «vpredu — vzadu». Zrak diváků pronikají ji totiž v jediné směru hloubkovém, zastavujíc se až hmotným uzavřením jejího pozadí. Tato scéna, určenou pro jediný pohled všech, možno nazvatí tedy perspektivní, třebaže nejde o přísné perspektivní vlastnosti, jež by žádaly nejen jednou stranu, ale dokonce jediný bod, s nžž se na ni možno dívat. Divadelní scéna není pro obecnostvo prostorem objektivním, ježto je pro ně po všechny zhruba též jako pro jednotlivce, nýbrž subjektivním, speciálně zrakovým» (Str. 228) »Místo děje není však ohraničeno hranicemi scény, nýbrž rozprostírá se i do jejího okolí a to na všechny strany» (Str. 229) — »Vidíme... na scéně divadelní zpravidla plno nejrůznějších předmětů, jejichž úkol jest obecně dvojit: předná charakterisacní, působivě určovatí osoby a místo děje, za druhé funkční, zúčastnit se v dramatickém ději. Není však možné, tříditi řečené předměty podle těchto dvou úcelů, protože většinou splňují oba, byť snad nestejnou měrou» (Str. 233) — »Dramatická scéna, t. j. místo dramatického děje... je... divar časové prostorovery... Pozorněme-li změny v tvářnosti takové scény, sledáme, že jejich příčinou jsou pohyby herců (resp. dramatických osob) na scéně konané.» (Str. 241) »Abychom ovládli... dramatickou scénu, rozložme si ji časově na takové chyly, jejichž přiběhem se rozeskupení herců na scéně aspoň zhruba nemění. Tak dostáváme «scénické situace», obdobně «dramatickým situacím», na něž jsme rozložili dramatický děj; oboje nejsou však, obecně vzato, časově spolu shodné, naopak se častokříží. Zpravidla jsou scénické situace mnohem kratší dramatických» (Str. 242) »Zajisté že má vzhled každé scénické situace... své vlastní hodnoty dramatické, ale vedle toho hodnotíme vždy tuto scénickou situaci jako příhodný bod mezi situacemi, jež předcházely a jež budou následovati» (242)

Scénické kvality dané scénickými situacemi a přechody mezi nimi označuje Zich jako kvality kinetické, a rozděluje je na kvality polo- a polo- a polovně (dané uvnitř scénické situace) a pohybové (kinetické) (dané sledem scénických situací). Kvality posicní zdánlivě splynají se scénickými (předměty na scéně) tvoriče s nimi «obrazem». Avšak «i tyto posicní kvality chápeme kineticky; jsou pro nás koncem pohybu předchozího a začátkem následujícího a dostávají podle toho různé smysly i při téměř zhlédnu» (Str. 243) Kinetické hodnoty samy o sobě «jeví se nám... jako vztahy mezi herci... a scénou jakožto prostorem, v nž se pohybují. Nazveme tyto vztahy scénickými relacemi... Avšak k scénickým relacím, jež jako diváci vnímáme, přidružují se... nepřetržitě relace dramatické, jež si uvědomujeme jednak ze zrakově sluchových vnímání hereckých výkonů, interpretovaných významovou představou obrazovou, jednak ze smyslu jejich řeči, interpretujících dramatický text... Kinetické kvality scénické se vytěným aktem dramatictější.» (Str. 245) »Dramatisace kinetických vztahů scénických přenáší se pro nás na jevištní prostorů samu. Dramatické osoby, herci představované, jsou jakýmsi slivovými středisky různé intenzity, podle váhy osob v přítomné dramatické situaci; jejich dramatické relace, tomto situací dané, jsou pak jaksi siloklivky, mezi osobami se spínající a roz- pínající. Dramatická scéna, vyplněná síti těchto siloklivků a motorickými drhami jimi způsobenými, jest pak jakýmsi slivovými polem, proměnlivým v tvaru i v síle jednotlivých složek» (Str. 246.) Potom se podává podrobný přehled jednotlivých scénických kvalít kinetických.

Na konci kapitoly se probírá několik režiséra-scénika: »Ukolem režiséra-scénika je zajisté přepsat dramatické děje do scénické prostory. To znamená však jen, že dramatické a scénické situace musí si od-povídati, ntkž i že se musí vždy a naprosto shodovati. Naopak jde tu o obecně nezávšlou koexistenci kvalít dramatických a scénických; právě volnou jejich kombinací dosáhne se toho nepřehlédného bohatství výsledných odstínů, svědčících o invenční fantazii režisérovy, kdežto dogmatickým pře-

kládním dramatických kvalít, textem daných, do mluvy scénické vznikají většinou jen šablony.» (Str. 271)

V kapitole VIII., nazvané Dramatická hudba (277-349), je podána estetika zpěvorů; předpokládá se jako platné pro zpěvohru většinou toho, co bylo řečeno v kapitolách předchozích, a vykládá se jen, co platí speciálně o zpěvoře. Větší část kapitoly je věnována vykládce o »obrazové« a »vyjadřovací« schopnosti hudby, jinými slovy, o sémantice hudby. Tato sémantice se děje jednak zobrazováním vnějších jeví (zvukomalba), jednak zobrazováním vnitřních stavů, zvl. citů a snah lidských. Komové toho jde ještě o možnost intelektuální sémantice hudby. Tato »vyjadřovací« schop-nou při poslechu určité hudby současně nějaký jiný vnímání nebo představu, třebaš abstraktní, zřetavně s touto hudbou sdružena; slyší-li hudbu později, vybaví se mu i řečená představa. Z takové hudby stala se tedy jakási značka pro onu představu či ideu, obdobně slovním řeči.» (Str. 294) Jde tedy o »hudební citaci».

Jsou hudební citace dvojího druhu:

1. *komenzéni*, když »spojení určité hudby s určitými představami není provedeno v daném díle, nýbrž je posluchači běžně odjinud, z jeho životní zkušenosti (skladatel čítaje na př. v díle melodii nějaké písně, jejíž text je poslechátem znám, pročej se vybaví spolu; tak... v Smetanově Libuši při většbě Libušině zazní po jejích slovech »jen oni pevne jdou« v orchestru Husitě...; stačil by k tomu jen úryvek této písně, dokonce i hudebně změ-nění, jen když byčen je ještě poznal)» (Str. 295)

2. *autorisované*, když »první spojení určité hudby s určitou představou nebo vnímáním provedeno je autorem samým v dané skladbě.» (Str. 296.) Autorisované citace je opět možno rozdělit na dvě skupiny, podle toho, jde-li o úplný návatí jisté hudby nebo o návatí poznamenaný: a) Příznačná situací, danou před tím v díle herecký i scénický, se slovy i bez nich. Proto je i příslušná hudba opakována věrně, beze zmeny, nebo jen se zmenami ne-přiznačnými. Reminiscence opakuje zásadne samostatnou a delší hudbu, byť zpravidla zkráceně.» (Str. 298) — b) Příznačný motiv. — »Hudebně dan je příznačný motiv relativně krátkým, byť uceleným, tematem, opravdovým nýbrž jen její součástí, ba dokonce jen stránkou. Tak na př. může být ian melodický... nebo jen harmonický... dokonce pouze rytmický...» (Str. 299) Zpravidla se ovšem účastní na rázu motivu všechny jeho hudební strán-ky («motiv totální»). »Protože celkový ráz takového motivu záleží strán-na koexistenci všech jeho stránek, dostane se tmu změnou kterékoli v něm podstatné jeho stránky určitého odstínu v jeho hudebním charakteru, aniž ztratí svou podstatu. Je to stále »týž« motiv, ale příznačně změněný podle změny té představy, jíž odpovídá a jež se přiběhem dramatického díla za-jisté též hojně mění.» (Str. 299)

Přehledněme-li dvě kapitoly, které jsme právě bez přerušení resumo-vali (Divadelní scéna a Dramatická hudba), sledáme, že i zde je stálý zřetel k sémantice: v kapitole o scéně je scénický prostor pojat jako dy-namická souhra významů: každé umístění herce na scéně, každý jeho pohyb jeví se ve vztahu k scénickému prostoru i k ostatním hercům nacházejícím v tomto prostoru jako znak, jenž je nositelem jistého významu. Aby bylo toto pojímání názorně charakterisováno, uvedeme ještě jeden, typický pří- »Vidím-li na scéně dvě osoby, několik kroků od sebe dále a že se k sobě přiblíží, a toto zase jinak, vím-li, že byly od sebe dále a že se k sobě přiblíží, a zase jinak, vím-li, že byly u sebe a že se vzdálily, buď obojstranné nebo jednostranné. Vidím-li po zdvižení opony, že stojí nějaká osoba u postera-ních dveří, pojímám tuto její posici jinak, sledám-li v zácpě, že právě přišla, nežli, že je na odchodu.» (Str. 243) To, co bylo resumováno z Ka-Posludní, nejkratší ze tří oddílů Zichova spisu, Princip stylisce, obsahuje toliko dvě kapitoly. Nebudeme se jim podrobně zabývat, ačkoli obsahuje

zajímavé stati o divadelním realismu, o divadelní lůsti a o dramatických slozích, protože nám šlo při resimování o jádro knihy, kterým je výklad výstavby dramatického díla; vybrali jsme při tom, jak bylo již poznamenáno, zejména místa, která mají vztah k sémiotice dramatu.

Shrneme-li nyní to, co jsme porůznu poznamenali, v celkový posudek lze označit jako hlavní zásluhu Zichovy knihy nejen to, že je soustavným dílem pojímajícím dramatické umění jako celek a nedobíhám je v umění nekolikero, ale také to, že největším výtvar, daný divadelním představením, byl autorem pochopen jako vnější znak, ke kterému patří velmi složitý význam, nazvaný v myslí diváka. Ba právě tímto postoje, zaujatým k dramatickému umění, bylo Zichovi umožněno scelení jednotlivých složek dramatu jakožto jevšního výtvoru, neboť teoretická hegemonie textu, která zabírá nově scelení všech složek na téže úrovni, pomíjí ve chvíli, kdy se ukáže, že i ostatní složky divadelního představení mimo slovo jsou nositeli významu.

Zejména chtěli bychom ještě jednou vzpomenouti pojetí scénického prostoru jako pole silokritiky. Toto pojmání, které definitivně zřaduje scénu do celkové výstavby dramatického díla tím, že odhaluje sémiotici prostorových vztahů mezi hercem a scénou a mezi hercem a hercem, bylo domyšleno již r. 1923 v Zichově článku »Podstata divadelní scény«, který vyšel v Moravskoslezské revui. Je pozoruhodné, že již tehdy byla u nás dramatická scéna viděna jako dynamická souhra sil, a nikoli jako pouhá záležitost divadelní techniky nebo jako výtvarný fakt; učinili to týž učenc, který v své studii »O typech básnických« (ČMF VI, 1917) současně s ruskými lingvisty a nezávisle na nich vyslovil závazné principy nové poetiky. Se stanoviska čisté lingvistického upozornujeme na rozbor jazykové charakteristiky dramatické osoby, kde v úplné shodě s tendencemi funkční lingvistiky je vyzdvížen znakový ráz i neindividuálnějších jazykových projevů na scéně, a na konfrontaci dialogu dramatického s dialogem v epice. Lze říci, že Zichova kniha se čestně řadí do kontextu současné vědy o umění. Hlásí-li se autor k domácí vědecké tradici tím, že svou knihu připsuje panatce O. Hostinského, splácí svým záslužným dílem o estetice dramatu jeden z dlouhých českých vědy dramatického umění, které tolik znamenalo pro vývoj současné české kultury.

Jan Makarovský.

Wolframs von Eschenbach Parzival und Titurel

Herausgeg. von *Karl Bartsch*, 4. Aufl. bearbeitet von *Maria Morri*. I—III (Broekhaus v Lipsku 1927, 1929, 1931; stran LXIV a 371, 306 a 346).

Ve známé a osvědčené komentované sbírce »Deutsche Klassiker des Mittelalters«, založené kdysi Franzem Pfeiffrem, objevil se nedávno v IX.—XI. svazku Wolfram Eschenbasský se svými grálskými sklady v rousě zcela zcela novém. Od r. 1870, kdy péči Bartschovou (a původně vlastně Pfeiffrovou) vyšlo první vydání oněch textů, po němž následovalo 2. jaksi základní dosavadní vydání z let 1875—77 a třetí nezměněné z r. 1924, vzrostlo naše vědění a změnilo se názírání na tak mnohé otázky wolframské filologie velmi značně, takže opravdu byl čas, aby se nová mladá síla chopila s nadšením a láskou, ale také po náležitých předběžných studiích a úvahách díla regenerace edice Bartschovy. A lze už napřed říci, že Svycarka M. Martiová (pod stálov záštitou bernského prof. S. Singra) učinila tak s plným zdarem.

O tom svědčí především »Üvod«, z něhož vyzírá úplně změněný postoj vydavatelů k základním problémům, jichž se zde po řadě stručně dotkneme. Autorka rozhoduje se sice jako Bartsch pro Eschenbach u Ansbachu v bav. Nordgau jakožto domov básníka, ale nevyvětluje nedostatek všelikých listinných zmínek

o básníku, jenž mluví na místě zcela osobně zbarveném o *our Beier* (P. 121, 7), příslušenským jeho k nižší jen a proto často neznámenávané šlechtě, nýbrž přímo praví a podle J. B. Kurze (Erlanzská disert. 1917) dokazuje, že muž pocházející z území sice středofranckého, ale stále k Bavorsku jako *provincia Bajuvariorum* počítaného a po bavorsku spravovaného mohl se právem zvatí »Bavorem«. O erbu rodinném, zobrazeném v Parizské, nyní zase Heidelberské (Manesské) »Liederhandschrift« (sbírka založena v 14. st. ve Svycarích) soudí Bartsch, že nemůže co do věrohodnosti obsáti před souhlasným svědectvím rytíře-básníka Jak. Pütericha z Reicherhausena (15. st.), »Wappenbuch« Konrada Grünemberga (1480—93) a norim. patricie Kressa (1489—1658), z nichž první a třetí podávají zprávu i o Wolframově hrobce — Martiová naproto tomu, opírajíc se zase o výzkumy J. B. Kurze, dále o vyobrazení Wolframa se čtánem (hrncem) po boku z obřázk. cyklu o zápase na Warburce ze 16. st. a o příkaz čbánu jakožto péči rodiny eschenbasské, usuzuje, že ani odchýlný erb v uvedeném rkp. Heidelberském (dvě bílé sekryovitě, hřbetem k sobě obrácené figury erbovní) není pouhým výtvozem obrázkosti, nýbrž erbem souseedních pánů z Muru, jehož Eschenbaští příležitostně užívali za pečet.

Ačkoli vydavatelka užívá veškeré novější a nejnovejší literatury, zachovává v mnohých věcech skeptické stanovisko, které schválíme na př. při Schreibrovo (srv. o jeho spise zprávu v ČMFL. 10, 1924, 62 nn.) dedukci, že byly tu vztahy mezi šlechtici Eschenbasskými a hrabaty z Hennebergu, pochybující totiž s Martiovou, ale také už s Bartschem i nadále o tom, zdali byl Wolfram, jak »Warburgkrieg« tomu chce, opravdu — podle Schreibra r. 1204 n. 1205 — od hraběte Henneberského v Maßfeldu v Meiningsensku pasován za rytíře. Zato správně se autorka přiklonuje k Schreibrovi, když se rozhoduje pro *Wildenberc* v bav. Odenwaldu — je to ten hrab, jenž nikdy nebyval tak osvětlen jako siň hradu grálského — a když tedy odmítá Kurzem nově podprávaný dohad, že Wildenberc je dnešní Wehlenberg u Ansbachu nebo že ono jméno je zertovným zněmčením franc. *Mont sauvage* (*Muntstabaesche*), což ovšem autorka jako pravý skeptik zase nepokládá za »zcela nemyšitelné«. S její skepsi proti Bartschovu mínění, že Wolfram patrně jako mladší syn rodiny pocítil v své chudobě neblahé následky primogenitury, zvláště když autorka sama uznává, že ne-li v právu zemském, přece však v právu lénním a dvorském se vyskytají stopy prvorozenství, nebudeme ovšem souhlasit.

Typické pro autorčin způsob usuzování jest interpretace veršů Parz. 184. 4—5: *min herre der gräve von Werthernen waere ungeren soldier dá gewesen* (v říši královny Condwinmirus, stíženě hladem): proti Bartschovu výkladu, že výraz »min herre« jest »allgemeine Ehrenbezeugung«, po příj. však — Wertheimští založili v 13. stol. v Eschenbachu komiturství Řádu Nemeckého — že to může býtí též výrazem Wolframova poměru lénního k nim, Martiová sice tuto druhou eventualitu nazývá »nepochodnou k právdě«, ale zároveň připošití, že to mohl býtí pouhý titul a že snad