

Navázat aktivní spojení diváka s jevištěm je jedna z důležitých a různými způsoby řešených otázek divadla. Řešení její spočívá ovšem do značné míry v rukou divadla samého, jeho režiséra a herců. Tito činitelé se také již mnohonásobně pokoušeli „vtáhnout“ nějakým způsobem diváka do hry; došli k výsledkům zajímavým a cenným umělecky, avšak většinou málo účinným ve směru, o který šlo. Je ovšem ještě druhá strana v divadle: hlediště a diváci v něm sedící, tedy právě ti, kdo mají být probuzeni k aktivitě. I o nich bylo uvažováno, většinou však nikoli jako o konkrétním společenství lidí navštěvujících to a to divadlo, ale jako o představitelích společenského celku: otázka pak převedena na otázku vztahu mezi divadlem a společností. Jsou s dostatek známy hlubokomyslné, ale prakticky málo plodné úvahy o tom, že nezbytným předpokladem intenzivního styku a plného dorozumění mezi divadlem a společností je spontánní jednota světového názoru a cítění náboženského i mravního; příklady: staré Řecko, středověk atd. V divadle, zvláště dnešním, však nesedí celá společnost té oné doby, toho onoho národa, nýbrž publikum, tj. společenství sociálně často po mnohých stránkách velmi různorodé (nemysleme jen na společenské vrstvy, ale i na stavy, věk atd.), zato však spjaté navzájem poutem vnímavosti pro divadelní umění. Publikum je vždy prostředníkem mezi uměním a společností jako celkem: také básnictví, malířství, hudba a ostatní umění potřebují publika, tj. souboru jedinců s vrozenou i získanou schopností zaujímat estetický poměr právě k onomu materiálu, s kterým dané umění pracuje. (Porozumění pro jistý materiál není nikterak

obecné a zřídka je jedinec, byť esteticky sebevímavější, schopen být současně členem publika umění všech: smysl pro estetickou účinnost slova není nutně spojen se smyslem pro umělecké působení barvy, tónu atd.) „Divadelní publikum“ vůbec je však pojem ještě příliš široký a poměrně abstraktní: každé divadlo, a zejména právě divadlo vyhraněného uměleckého směru, má své obecnstvo vlastní, které zná uměleckou tvářnost tohoto divadla, provází herce ze hry do hry, z role do role atd. A tato okolnost je důležitým předpokladem aktivního vztahu publika k divadlu; od ní vede jedna z nejschůdnějších cest ke „vtažení diváka do hry“. Záleží na uměleckých intencích režiséra, chce-li odstranit hmotné rozmezí mezi scénou a hledištěm; i tehdy však, zůstává-li toto rozmezí zachováno, je vztah mezi divadlem a diváctvem oboustranně aktivní, přijímá-li publikum nenuceně a dopodrobna umělecké konvence, na kterých divadlo, a to právě dané divadlo buduje svůj výkon. Jen v takovém případě lze očekávat, že reakce publika na jevištní akci stane se sama rovněž aktivní silou, která mlčky, ale účinně se včlení do samého divadelního výkonu: je s dostatek známo, jak citlivě reaguje jeviště na pochopení a náladu vznášející se nad tichým hledištěm.

Pokus Kruhu přátel D 41 přiblížit obecnstvu základy divadla cyklem přednášek, z nichž většinu prosloví sami umělci v D 41 činní, zdá se proto dobrým počátkem cesty publika k divadlu: na jevišti může být umělecký záměr jen ztělesněn, nikoli výslovně vložena; celá práce o jeho zrodu zůstává diváku skryta — a přece vědomost o ní mohla by mu pochopení podstatně usnadnit. Představení samo je celek již příliš jednoduchý a není snadno vniknout do jeho stavby, uvidět je zevnitř. Při představení zdá se zcela přirozené, že to ono slovo textu je vysloveno jistým způsobem, doprovázeno jistým gestem, že se jeho účinek projeví jistým způsobem v mimice, gestech a pohybech ostatních herců atd. Při zkouškách viděl by však divák, že spojení slova s gestem atd. je výsledek záměrného výběru z mnoha různých možností, že žádná složka divadla nevyplývá automaticky z jiné, že divadelní výkon je výstavba velmi složitá i nebezpečně pohyblivá. Bude-li o zrodu divadelního výkonu poučen těmi, kdo se divadelní práce denně aktivně účastní, dovede si i sám pro sebe najít místo v jevištním výkonu, který jen zdánlivě je svým průběhem omezen na jeviště, ve skutečnosti však vždy vyplňuje divadlo celé.

Pořadatelé tohoto cyklu uznali za vhodné, aby v něm bylo řečeno několik slov i o teorii divadla. Nemůže ovšem ani zdaleka být zde podán systematický výklad celé její problematiky a není ho také ani zapotřebí.

Úkol teoretikův je zde jediný: ukázat několika poznámkami a příklady, že divadlo přes všechnu hmotnou hmatatelnost svých prostředků (budova, stroje, dekorace, rekvizity, množství personálu) je jen podkladem nehmotné souhry sil sunoucích se časem a prostorem a strhujících diváka do svého měnlivého napětí, do souhry, kterou nazýváme jevištním výkonem, představením. Teoretické předpoklady k takovému pohledu na divadlo jsou dány v dnešní teorii divadla, a to právě v české divadelní teorii. Česká teorie divadla bývá předmětem mnohých kritik, oprávněných zajisté, pokud jde o výčet úkolů, které mají být splněny — nebylo by však spravedlivé kritizovat nepříznivě i její minulost. Mám na mysli především *jedno* z děl posledních let, Zichovu *Estetiku dramatického umění*: zde bylo již divadlo pojato v celé své šíři a složitosti jako dynamická souhra všech svých složek, jako jednota sil vnitřně rozrůzněná vzájemnými napětími a jako soubor znaků i významů. Ze stejného pojetí divadla vycházejí i teoretické práce Bogatyrevovy, Honzlový, E. F. Buriana a několika mladších pracovníků.

I generace před Zichem však přispěla platně k poznání podstaty divadla — stačí vzpomenout dvou nedávno odešlých kritiků divadelních: Jindřicha Vodáka a Václava Tilleho. Prožili v době svého uzrávání mohutné vření přerodu, zblízka často až chaotické, kterým procházelo evropské divadlo od posledních desetiletí minulého století a jež vlastně podnes není ukončeno. U nás bylo zneklidnění divadelního vývoje o to silnější, že k nám zaléhaly a mísily se zde nárazy z několika zemí najednou, zejména z Německa, z Francie a z Ruska. Je jisté, že tato překotnost měla i své záporné následky: nedořešená a plně neprožitá pojetí opouštěna pro jiná, novější, různá pojetí se umělecky „nečistě“ směšovala, přejímaly se leckdy jen vnější příznaky jistého chápání divadla, nikoli však vlastní jeho podstata atd. Byl tu však i klad, a to právě ten, že se zostrila vnímavost pro mnohonásobnou složitost divadla i pro vzájemné vyvažování jeho složek. Čteme-li Tilleho *Divadelní vzpomínky*, nezastihneme kritika v rozpacích před žádným divadelním projevem, ať referuje o divadle francouzském, ruském,

německém či japonském, ať se ocitne před útvarem, kde převládá herec, či před jiným, kde hlavní těžiště hry je v scénické úpravě, či konečně před třetím, jehož nositelem je režisér; dovede přesně odlišit herecký systém pracující hlavně s gestem od hereckého systému neseného deklamací; postihne téměř nevýraznou hranici, na které gesto přechází v mimiku, atd. Tato kultivovaná vnímavost připravila již cestu mysliteli, který měl české divadelní vědě podat první příklad soustavného a filozoficky důsledného promyšlení základů divadla, právě O. Zichovi. Je důležité uvědomit si, že tato cesta byla připravena domácím vývojem umělecké praxe i teorie, vývojem, který měl netoliko nevýhody té okolnosti, že se dál u malého národa zaplaveného vlivy národů velkých, ale i její výhody: příliš velké množství vlivů se nakonec navzájem vyvážilo a praxe i teorie byla tím vyvážána z jednostranné poplatnosti. Praví-li přísloví o člověku, že mívá zpravidla všechny nectnosti příslušející ke ctnostem, jimiž je obdařen, platívá o českém člověku leckdy opak: že dovede najít přednosti náležející k nevýhodám, kterými je stížen.

Obrátme se však nyní k vlastnímu tématu. Mluvili jsme o složitosti divadla, a je proto třeba především ukázat, v čem záleží. Vyděme od tvrzení obecně známého: již od dob Richarda Wagnera říká se, že divadlo je vlastně celý soubor umění. Taková byla první formulace složitosti divadla, jež má sice zásluhu prvenství, ale nevystihuje podstatu věci. Pro Wagnera bylo divadlo souhrnem několika umění samostatných: dnes však je již jasno, že vcházejíce do divadla, vzdávají se jednotlivá umění své samostatnosti, prolínají se navzájem, vstupují ve vzájemné protiklady, zastupují se vzájemně, zkrátka „rozpouštějí se“, splývajíce v nové umění, plně jednotné. Přihlédněme např. k hudbě. Není v divadle přítomna jen tehdy, když přímo zaznívá, nebo když se dokonce — v opeře — zmocňuje jevištního slova: vlastnosti, které má hudba společně s divadelním děním (intonace hlasu v poměru k hudební melodii, rytmus a agogika pohybu, gesta, mimiky i hlasu), působí, že každé divadelní dění může být promítáno na její pozadí a formováno podle jejího modelu. E. F. Burian, hudebník a režisér v jedné osobě, ukázal, do jaké míry se jevištní čas může stát rytmicky měřitelným po vzoru hudby i tehdy, nezní-li hudba na jevišti, i jak příbuzná je role intonačního motivu jazykového v celkové stavbě představení s úlohou motivu melodického v hudební

skladbě: netoliko hudební drama má své melodické „leitmotivy“ — má je i drama mluvené. Zcela podobně jako s hudbou je tomu v divadle např. i se sochařstvím. Přítomno je na jevišti tehdy, je-li socha součástí dekorace. Úkol sochy je však i v takovém případě jiný než mimo jeviště: tam, např. hned ve foyeru divadla, je socha pouhou věcí, zobrazením, kdežto na jevišti je nehybným hercem, protikladem k herci živému; dokladem toho jsou četné divadelní náměty, které nechávají sochu na jevišti oživit. Jako protiklad k herci je socha na jevišti přítomna neustále, i když její přítomnost není zhmotněna: nehybnost sochy a pohyblivost živého člověka je stálá antinomie, mezi jejímiž póly osciluje zjev hercův na scéně; a Craig, když kladl svůj známý požadavek herce „nadloutky“, jehož předky byly, jak říká výslovně, sochy bohů v chrámech, nečinil nic jiného, než že odhaleně upozorňoval na tuto skrytou, ale vždy přítomnou antinomii hereckého umění. To, co bývá nazýváno „pózou“, je efekt zřejmě sošný; v středověkém divadle pak „pohyby, pomalé a odměřené, připadají do pauz přednesu, kdežto při přednesu samém stojí herec bez hnutí“ (Golther, *Der Schauspieler im Mittelalter* v Geisslerově sb. *Der Schauspieler*, Berlin 1926). Také skulpturní antická, japonská atd. maska spojuje herce bezprostředně se sochou — a přechod mezi nehybností pevné masky a líčením moderního herce je, jak známo, velmi plynulý. Podobné postavení jako hudba a sochařství mají v divadle i ostatní umění, ať jde o básnictví, malířství, architekturu, tanec či film: každé z nich je potenciálně stále v divadle přítomno, ale zároveň každé z nich, vstupujíc s divadlem ve styk, pozbývá svébytnosti a podstatně se proměňuje. Existuje ovšem vedle nich všech ještě umění, které je s divadlem osudově spjato, totiž herectví, a činnost povahy umělecké, která buduje jednotu všech složek divadla, totiž režie; přítomnost těchto dvou uměleckých složek charakterizuje divadlo jako samostatný a jednotný umělecký útvar nejzřetelněji.

Výčetem umění, která se účastní výstavby jevištního projevu, není však složitost divadla daleko vyčerpána: každá z těchto složek rozkládá se ve složky podružné, které opět bývají vnitřně rozrůzněny ve složky další. Tak například složky hereckého zjevu jsou: hlas, mimika, gestikulace, pohyb, kostým atd. Každá z nich je pak ještě sama v sobě složitá, tak např. hlas, jehož složky jsou: artiklace hlásek, výška hlasu a její proměny, barva hlasu, intenzita

výdechu, tempo. Ani zde nejsme však ještě u dna: jednotlivé hlasové složky mohou být rozkládány dále, tak např. barva hlasu: každý člověk má osobité hlasové zbarvení, tvořící součást jeho fyzické osobnosti — podle barvy hlasu může být mluvící člověk poznán, i nevidí-li jej posluchač; jsou však vedle toho i zbarvení odpovídající jednotlivým duševním rozpoložením („hněvivě“, „radostně“, „ironicky“ atp.), jež mají význam nezávislý na osobní hlasové barvě jedince. Obojího tohoto druhu hlasové barvy může pak být umělecky využito: individuální hlasová barva jednotlivých herců zaměstnaných v jistém kuse může se stát závažným činitelem při režisérské „instrumentaci“ jevištního výkonu; s přechodným zbarvením hlasu duševním stavem bývá pak umělecky počítáno buď již v dramatickém textu (režijní poznámky básníkovy, hojnost citových proměn a protikladů v dialogu), nebo v hereckém výkonu (srov. bohatou stupnici timbrů, jakou — podle svědectví Tillova v *Divadelních vzpomínkách* — rozvinul na neutrálním básnickově textu Vojan). Divadlo má tedy netoliko velký počet složek, ale i bohaté jich odstupňování. Může však některá z nich být prohlášena za základní, pro divadlo zcela nezbytnou? Odpověď na tuto otázku zní, že žádná, nehledíme-li na divadlo jen ze stanoviska určitého uměleckého směru, nýbrž jako na jev neustále se vyvíjející a proměňující. Jednotlivé vývojové etapy divadla a jednotlivé divadelní směry mají ovšem své převládající složky: jednou je dominantou divadla básnický text, podruhé herec, jindy režisér nebo i scénická výprava a jsou případy ještě komplikovanější, např. divadlo, kde převládá režisér, jenž však staví do popředí herce (Stanislavskij). Podobně je tomu i v podrobnostech: v hereckém výkonu převládají (podle doby, školy atd.) jednou složky mimické, jindy hlasové atd.; dokonce i např. v samotném hlase uplatňuje se jednou převážně artikulace, jindy intonace atd. To vše je krajně proměnlivé a ve vedení vystřídávají se průběhem vývoje složky všechny, aniž které z nich připadá nadvláda trvalá. A tato proměnlivost je umožněna jen tím, že — jak řečeno — žádná ze složek není pro divadlo naprosto nezbytná a základní. Není nezbytný básnický text, neboť existují divadelní útvary s dialogem do značné míry improvizovaným (např. *commedia dell'arte* a některé druhy divadla lidového) nebo i beze slova vůbec (*pantomima*). I sám herec, nositel dramatického jednání, může na jevišti aspoň přechodně scházet — jeho úlohu přejímá složka jiná,

např. světlo (v Burianově inscenaci *Lazebníka sevillského* vyjadřovalo světlo spojené s hukotem bouře svým kmitáním a změnami barvy vzbouření lidu předpokládané za scénou — scéna sama byla prázdná), nebo dokonce i prázdné, nehybné jeviště, jež právě svou pustotou může vyjadřovat rozhodující dějový zvrat (takovéto „jevištní pauzy“ užívali s oblibou např. Moskevští). Případy tohoto druhu jsou ovšem řídké; stačí však k důkazu, že divadlo není osudově připoutáno k žádné ze svých složek, a že proto volnost přeskupování je v něm nevyčerpatelná.

Také nejsou jednotlivé složky divadla spjaty předvídanými a neproměnnými vztahy, jak by se leckdy mohlo zdát ze stanoviska ustrnulé konvence; není dvojice složek, byt sebepríbuznějších, jejichž sepětí by nemohlo být uvedeno v pohyb. Zdá se nám např., že gesto, mimika a řeč jsou nutně souběžné — Moskevští však ukázali, že v divadle může být umělecky využito právě jejich nerovnoběžnosti. Poslyšme, co o tom praví Tille v článku o jejich provedení *Strýčka Váni*: „Ruský režisér užil zkušenosti, že v životě gesta, výrazy tváří i úkony osob nejsou logickým důsledkem pronášeného slova, právě tak jako slova nejsou důsledkem zevnějších hnutí — ale že obojí vyvěrá někdy souměrně, někdy nesouměrně z vnitřního života, že obojí je vyvoláváno skrytou hybnou silou, kterou jsou jednak povahy jednajících osob, buď svou vůlí, nebo svou neovládanou energií, jednak ony zevnější vlivy, které určují jednání lidí bez jejich vůle a často i bez jejich vědomí.“ Hlas a gesto se tedy rozešly za účelem uměleckého účinku. Tím, že je Moskevští — na rozdíl od starší konvence — navzájem oddělili, zapůsobili nejen na další rozvoj divadla, ale i na mimodivadelní život svého publika: divák, který prožil jevištní systém Moskevských, vnímal napříště rozlišeněji sebe i své spolubližní: gesto nebylo mu již pouhým pasivním průvodcem hlasu, ale samostatným symptomem duševního stavu, mnohdy bezprostřednějším než hlasový projev. V nejrůznějších obměnách působí divadlo na diváka stále tímž směrem: vždy znovu a z nových stránek odhaluje mu mnohonásobnou souvztažnost viditelných projevů jednání.

Pro teorii divadla plyne z toho důležitý požadavek, aby pojetí divadla jako souboru nehmotných vztahů učinila metodou i cílem svého zkoumání: výčet složek sám o sobě je mrtvý seznam. Také vlastní (vnitřní) dějiny divadla nejsou nic jiného než sledování proměn vzájemných vztahů mezi složkami. Žádné z vývojových

období nemůže být (teoreticky) přijato za dokonalé uskutečnění samé podstaty divadla; není jím ani žádný z jednotlivých útvarů divadla, jako jsou: divadlo toho či onoho národa, divadlo lidové, primitivní, divadelní projevy dětí atd. Čím bohatší a rozmanitější materiál je badateli k dispozici, tím snáze může rozpoznat jednotlivé složky a jejich vztahy v celkové výstavbě jevištního díla. Není vždy snadné ani odlišit jednotlivé složky navzájem, právě pro těsnost vztahů, které mezi nimi mohou být navázány. Tak např. bývá téměř nemožné rozlišit hercův pohyb od gesta (chůze, která je pohybem i gestem zároveň) nebo kostým od hercova tělesného zjevu atp.

Složky se však navzájem i nahrazují: tak u Shakespeara suplují bohatě rozvitá slovní líčení dekoraci, které shakespearevské jeviště postrádalo, světlo může se jevit součástí hercova kostýmu (zbarvuje-li jej). Vzájemného suplování složek využívají režiséři mnohdy i jako technického prostředku: Stanislavskij (*Můj život v umění*) vykládá, že režisér může „odlehčit“ herci dekoraci, třeba tak, že slabší herecký výkon zastíní nápadnou úpravou scény.

Měnlivé pásmo nehmotných vztahů stále se přeskupujících je tedy podstatou divadla. Není však na něm vybudován jen vývoj od doby k době, od režiséra k režiséru, od herecké školy ke škole další, nýbrž i každý jednotlivý jevištní výkon. Také uvnitř jevištního výkonu utkávají a vyvažují se jednotlivé složky ve stálém vzájemném napětí, neseném jevištním časem. Do plynutí tohoto času zapadá vše, nejen pohybující se jednání, ale i zdánlivě nehybná pauza. Existují režiséřské i herecké systémy založené na využití pauzy jako dynamického prvku; o německém herci A. Bassermannovi praví jeho životopisec (Julius Bab, *A. Bassermann*, Leipzig 1909): „Ze čtvrtého aktu Schillerova *Valdštejna* hraje Bassermann jen scénu vjezdu do Chebu. Vyjadřuje zde podivuhodně roztržitost člověka silného ducha, dohasínání mocné síly. Mluví se starostou města a zachovává přitom ještě stále knížecí postoj, postoj vlídně naslouchajícího vládce — je však přitom již znepokojivě roztržit. Jeho pozornost má náhlé poklesy. Vznikají dlouhé pauzy v rozhovoru. K dosažení tohoto uměleckého účinku provedl Bassermann radikální škrtky v Schillerově textu.“ Účelem Bassermannova postupu bylo zřejmě zvýšení dramatického napětí — prostředkem byly mu pauzy, tedy pouhý plynoucí čas: nehmotný čas jako řečiště nehmotného jednání. Vše, co je na jevišti, je jen hmotný pod-

klad jevištního dění, jehož vlastními hrdiny jsou stále se střídající a navzájem prostupující: akce a reakce. Každý přesun ve vztazích složek je zároveň i reakcí vzhledem k tomu, co před ním předcházelo, i akcí vzhledem k tomu, co bude následovat. Nositeli akcí a reakcí nejsou jen herci, ale scéna jako celek. Jako vše v divadle je ve stálém pohybu i hranice mezi hercem a neživou věcí: ve chvíli prudkého napětí je „činitelem“ mnohem spíš revolver, kterým míří osoba dramatu na protivníka, než herec, který osobu představuje; i dekorace se mohou stát herci a herec naopak dekorací (srov. J. Veltruský, *Člověk a předmět na jevišti, Slovo a slovesnost 6*). Ze sledu akcí a reakcí vyplývá stále obnovované a znovu navazované napětí, jež není totožné s nepřetržitě stoupajícím napětím dějovým (kolize, krize, peripetie, katastrofa), které se uplatňuje jen v některých druzích a vývojových obdobích divadla. Dějové napětí předpokládá děj, a dokonce děj jednotný — jsou však četné dramatické útvary, které neznají dějové jednoty (např. středověké drama, revue), popřípadě ani děje ve vlastním slova smyslu (srov. např. vzájemně oddělené výjevy, jejichž *dodatečným* spojením vznikl antický mimus nebo středověké duchovní drama).

Uvědomivše si podstatu divadla, pokusíme se nyní ověřit a znázornit si tvrzení právě vyslovená rozborem několika jeho složek. Přihlédneme nejprve k dramatickému textu. Byla období, která se domnívala, že divadlo je jen k tomu, aby reprodukovalo dílo dramatického básníka (srov. např. francouzské divadlo 19. stol., kde autor zpravidla i sám své dílo inscenoval); jindy naopak převládl názor, že drama je pouhý text divadelního výkonu, nikoli svébytné básnické dílo (srov. např. mínění Zichovo vyslovené v *Estetice dramatického umění*). Obojí toto pojmání je však jen projev dobových názorů na divadlo, omezených na jistý umělecký systém. Pohlédneme-li na drama bez dobového zaujetí, shledáme nutně, že je zároveň i básnickým druhem sourodým a rovnoprávným s lyrikou a epikou, i jednou ze složek divadla; svým uměleckým zaměřením může se ovšem přiklánět někdy k tomu, jindy k onomu pólu. Vývoj básnictví byl by bez dramatu, básnického útvaru dialogického, nemyslitelný, a stejně i vývoj dramatu bez básnictví: bez ustání napájí se drama ze zdrojů lyriky a epiky i naopak vykonává na tyto sousední útvary vliv. Co se týče vztahu dramatu k divadlu, třeba mít na paměti, že se divadlo, potřebujíc k svým účelům slova, může uchýlit ke kterémukoli ze základních

básnických útvarů a že to také činí: středověké plankty (nářky Panny Marie), ač projevy lyrické, byly určeny k předvádění; epické básnictví vchází ve styk s divadlem např. prostřednictvím dramatisace románů atp. Uchyluje-li se přesto divadlo k dramatu častěji než k lyrice a epice, je to jen proto, že drama je básnictví dialogu a dialog akce vyjádřená jazykem: repliky dialogu nabývají v divadle platnosti řetězu akcí a reakcí.

Stávajíc se součástí divadla, přijímá drama jinou funkci a jinou tvářnost, než jakou má, dokud je pojímáno jako dílo básnické: totéž Shakespearovo drama je něco jiného, je-li čteno, než je-li scénicky předváděno (tak např. popisy, které, jak již řečeno, se stavají na scéně slovem-dekorací, fungují při četbě jako lyrické partie díla). Jsou ovšem po té stránce mezi dramaty značné rozdíly: jsou dramatická díla, která scénickému předvádění kladou značný odpor (tzv. dramata knižní), a opět jiná, která mimo scénu nemají téměř života (Tille o Rostandově *Cyranu z Bergeraku*: „Hry, jako je Rostandova, podobají se nejspíše dobře sestrojeným textům oper a výpravých her, v nichž autor dává jen výkonným umělcům příležitost k rozvíti jejich umění“). V každém případě však je napětí mezi dramatickou básní a divadlem: zřídka kdy projde drama jevištěm bez dramaturgické úpravy a výraz „jevištní interpretace kusu“ je zpravidla jen eufemismem, jenž maskuje napětí mezi divadlem a básnictvím. „Ztělesňující“ drama, stavějí herec a režisér svobodným rozhodnutím (někdy i proti vůli dramatikově) některé stránky básnického díla do popředí, jiné do stínu; herec pak má na vůli, jak chce zacházet se „skrytým smyslem“ textu, totiž s tím, co nemůže být v dialogu přímo vyřčeno, a přece nutně k dramatu náleží. Básník vládne jen psaným slovem, herec však bohatým souborem prostředků hlasových, mimických atd. Není ani možné, aby podal *jen* to, co obsahuje text: vždy uvidíme na jevišti celého člověka, nejen to, co nám z něho ukazuje básník. Názorně vystihl napětí mezi dramatickým dílem a jevištěm Stanislavskij v kapitole svého spisu nazvané *Když hraješ zlého člověka, hledej, kde je dobrý*. Praví tam: „Dívaje se z hlediště, jasně jsem chápal omyly herců a začal jsem je vykládat svým druhům. Pochop, pravil jsem jednomu z nich, hraješ fňukala, pořád jen běduješ a asi se staráš jen o to, aby ti, nedej bože, nevyšel jinak než jako fňukal. Ale co si s tím lámat hlavu, když se o to postaral již sám autor víc než třeba. Proto neustále maluješ jednou barvou. Ale vždyť černá barva

se jenom tehdy stane opravdu černou, když pro kontrast je alespoň někde přimíchána bílá. Tak i ty přidej do role kapánek bílé barvy v různých odstínech [...]. Vznikne kontrast, rozmanitost a pravdivost. Proto když hraješ fňukala, hledej, kde je veselý, bujarý.“

Nejde ovšem vždy jen o doplnění textu jednoznačným kontrastem: často bývá významových možností, jež text ponechává herci, velmi mnoho. Je po této stránce vývojové kolísání v samém dramatickém básnictví: jsou období, kdy je snaha divadelní výkonem textem co nejvíce předurčit, a opět jiná, kdy text záměrně ponechává co největší volnost divadelnímu dotvoření; toho druhu jsou např. dramata Ibsenova, která téměř systematicky vkládají do textu dvojí smysl: jeden vyjádřený přímo slovy, druhý přístupný jen hercovu gestu, intonaci a barvě hlasu, tempu přednesu i hry. Podobně je tomu také i u Čechova: Působ Čechovových her záleží „v tom, že jej nelze vystihnout slovy, nýbrž skrývá se pod nimi nebo v pomlčkách a v pohledech herců, ve vyzářování jejich niterného citu. Přitom ožívají i mrtvé předměty na jevišti, zvuky a dekorace, i obrazy, tvořené herci, i sama nálada hry a celého představení. Všecko tu záleží na tvůrčí intuici a hereckém citu“ (Stanislavskij). Takový je tedy vztah mezi divadlem a dramatem: stále napjatý, a proto také podléhající změnám. V zásadě není však ani divadlo podřízeno básnictví, ani básnictví divadlu: jedna i druhá z těchto krajností může nastat jen v jistých vývojových obdobích, v jiných pak je rovnováha mezi oběma stranami.

Po dramatickém textu přihlédneme nyní k druhému ze základních činitelů divadla, k dramatickému prostoru. Dramatický prostor není totožný se scénou ani vůbec s trojrozměrným prostorem, neboť vzniká v čase postupnými proměnami prostorových vztahů mezi hercem a scénou i mezi herci navzájem: každý herecův pohyb je vnímán a hodnocen v souvislosti s pohyby předcházejícími i se zřetelem k předvídanému pohybu následujícímu; stejně i rozestavení osob na scéně je chápáno jako změna rozestavení předešlého i jako přechod k rozestavení příštímu. Zich mluví proto o scénickém prostoru jako o souboru sil: „Dramatické osoby, herci představované, jsou jakými silovými středisky různé intenzity, podle váhy osob v přítomné dramatické situaci; jejich dramatické relace, touto situací dané, jsou pak jakési silokřivky, mezi osobami se spínající a rozpínající. Dramatická scéna, vyplněná silí

těchto silokřivek a motorickými drahami, jimi způsobenými, jest pak jakýmsi silovým polem proměnlivým v tvaru i v síle jednotlivých složek“ (*Estetika dramatického umění*). Pro svou energetičnost může dramatický prostor přesáhnout scénu na všechny strany; vzniká tak zjev zvaný pomyslným jevištěm, o kterém u nás psali K. Pražáková a F. Stiebitz (děje za scénou, popř. i nad ní nebo pod ní); na pomyslné jeviště může být přechodně přesunut i sám děj hlavní a různá vývojová období divadla užívají mnohotvárných možností pomyslného jeviště rozmanitě: někdy uchyluje se divadlo k pomyslnému jevišti z důvodů čistě technických (na pomyslné jeviště kladou se děje, které by na scéně bylo nesnadno realizovat, např. závody, velká shromáždění lidu atp.), jindy nutí k jeho užití konvence (např. ve francouzské klasické tragédii přesunují se na pomyslné jeviště výjevy krvavé), jindy konečně důvody umělecké (zvýšení napětí atp.). Charakteristická pro povahu dramatického prostoru toho nebo onoho období je i okolnost, užívá-li pomyslného jeviště hojně či vyhýbá-li se jeho užití.

Dramatický prostor přesahuje však scénu i jinak a zásadněji než jen pomyslným jevištěm: zabírá totiž jeviště s hledištěm dohromady. Již Zich zjišťuje, že „účinky z dynamického pole dramatického prostoru vycházející přenášejí se do hlediště, na obecnostvo“. Současná teorie divadla (viz Kouřil-Burian, *Divadlo práce*, 1938) chápe pak jeviště s hledištěm jako jediný celek ze stanoviska dramatického prostoru. Ani však tehdy, je-li jeviště od hlediště odděleno rampou, nemá samostatné existence: postavení herce v popředí scény, vzadu, napravo, nalevo platí ze stanoviska diváka sedícího před jevištěm; kdyby diváci jeviště obklopovali (jak je tomu např. v některých případech v divadle lidovém), pozbyla by tato určení, jak poznamenává Zich, smyslu. Dramatický prostor zmocňuje se tedy celého divadla a vytváří se během představení v podvědomí divákově; je silou, která zjednává jednotu mezi ostatními složkami divadla, přejímajíc od nich navzájem konkrétní význam.

Další závažná složka divadla, která také ostatní kolem sebe kupí a je nese, je herec. Význam hercův pro výstavbu jevištního výkonu je ten, že je nejčastějším nositelem jednání. V souvislosti s tím je důležitá i okolnost, že herec je živá lidská bytost. Hegel praví o tom v své *Estetice*: „Vlastním materiálem dramatického umění je člověk, netoliko lidský hlas, ale celý člověk, který neto-

liko projevuje city, představy a myšlenky, nýbrž jsa zapojen do konkrétního jednání působí ve smyslu svého celkového bytí na představy, předsevzetí a chování jiných, sám jsa jimi navzájem ovlivňován nebo stavěje se jejich vlivu na odpor.“ Herec je proto středem jevištního dění a vše ostatní, co je na scéně mimo něho, je hodnoceno jen ve vztahu k němu, jako znak jeho duševního a tělesného ustrojení; odtud mnohost a složitost divadelních znaků, kterou objevitelsky odhalil v své knize Zich a o níž plodně v jeho stopách přemýšlel Bogatyrev. Ostatní věci mimo herce jsou vnímány jen prostřednictvím smyslu — herec a jeho projevy jsou však přístupny přímému divákovu vcítění. Proto jeví se herec nejskutečnější ze skutečností na scéně, nebo spíše: jedinou skutečností scény. Čím blíže je herec jevištní akci, tím bezprostředněji je pocítována jeho skutečnost a s ní mnohostrannost jeho zjevu i projevů: odtud rozdíl mezi postavami hlavními a vedlejšími. Vlivem účasti na jednání může dokonce i věc být pocítěna divákem jako herec; v té chvíli i ona stává se pro diváka skutečností: „Skutečný vodotrysk na holém mejercholdovském jevišti, kde ostatním věcným jevištním zformováním je turistický stan, trojnožka a termoláhev. Tyto obecné a všední skutečnosti nejsou na jevišti ani pro svou ladnost, ani pro kresbu prostředí — jsou tu pro divadlo, pro dojetí a uchvácení, jsou tu jako herec — mají tisíceré významy podle vztahů a okamžiků, do kterých zasáhnou [...] Jsou tu pro dějovost, o které nevyprávějí, ale kterou vytvářejí svou prostorovou rytmikou nebo časovou změnou“ (Honzl, *Moderní ruské divadlo*).

Zvláštní je vztah mezi hercem a postavou, kterou ztělesňuje. Již mnohokrát byla kladena otázka, zda herec vytváří postavu ze sebe, ze svých vlastních citů a zážitků, či odděleně od svého osobního života, chladnou kalkulací. Poprvé ji položil Diderot v svém slavném *Paradoxu o herci*. Dnešní teorie divadla (Honzl, *Nad Diderotovým Paradoxem o herci*, Program D 40) odpovídá na ni asi takto: je vždy přítomno obojí, i přímé prožívání postavy hercem, i citově neúčastné vytváření postavy; ve vývoji však zdůrazňuje se jednou ten, podruhé onen pól (tak např. vytváření postav z vlastního fondu převažovalo u některých velkých herců z doby psychologického realismu — u nás Hana Kvapilová). Nezapomínejme ostatně, že spojení mezi člověkem a umělcem v herci je vzájemné: herec netoliko zčásti žije hru, ale také zčásti hraje život. Coquelin v své přednášce *Umění a herec* (přeložené do češtiny

1883) vypráví tuto anekdotu o herci Talmovi: „Vypravuje se, že — zvěděv o smrti svého otce — vyrazil ze sebe výkřik tak srdcervoucí, tak upřímný, tak krásný, že umělec, v něm vždy bdící, výkřik ten si zapamatoval a uzavřel, na jevišti naň si vzpomenouti.“ Napětí mezi subjektivitou umělce a objektivitou jeho díla je v uměních všech, u herce však je intenzivněji pocítováno, protože herec je sám sobě materiálem, celou svou osobou, duší i tělem.

Přesto však není spojení mezi hercovým životem a jeho uměleckým výtvozem v jisté hře bezprostřední: je mezi ně vložena mezivrstva skládající se z ustáleného souboru tvárných prostředků, které jsou trvalým příznakem daného herce a přecházejí z role do role. Pro publikum jsou tyto ustálené tvárné prostředky nerozlučně spjaty s hercovou osobou skutečnou: podle nich herce v nové roli poznává, ony mu herce citově buď přibližují, nebo odhalují, na jejich pozadí hodnotí jednotlivé hercovy výkony. Napětí mezi jednotlivým výkonem a trvalým souborem tvárných prostředků je však i činitelem umělecké výstavby herectví: jsou období, druhy divadla i herecké osobnosti, u kterých převažuje to, co je na hercově tvorbě stále — jindy opět klade se důraz na nápadné odlišení jednotlivých rolí. Trvalá herecká osobnost převažuje nad diferenciací rolí zejména často u komiků — srov. např. Vlastu Buriana; komické herectví jde ostatně v ustalování hereckého výkonu ještě dále, vytvářejíc typy nezávislé již na osobnosti představitele jediného: Pulcinella, Bajazzo, Harlekýn, Hanswurst, Kašpárek atp. Rozporem a napětím mezi hereckou osobností a jednotlivým výkonem není ovšem daleko vyčerpán počet napětí, kterými je herec na scéně obetkán — jako ostatně vše, co ve výstavbu jevištního výkonu vchází. Bylo by možno vypočíst ještě množství dalších antinomí hereckého umění, zejména kdybychom od herce jako jedince přešli k hereckému ansámblu a od jediné dramatické postavy k celkovému souboru postav účastných při jistém jevištním výkonu.

Další základní činitel divadla je publikum: i jemu, podobně jako dramatickému prostoru a herci, připadá v divadle úloha resumující, a to v tom smyslu, že všechno, co se v divadle děje, je obecnostvu tak či onak adresováno. Mluví-li herci na jevišti, je rozdíl mezi jejich hovorem a rozhovorem všedního života ten, že se počítá s jeho účinkem na partnera mlčícího (a také jen zřídka oslovaného), který naslouchá za rampou; pro tohoto partnera jsou vy-

počteny i reakce osob na jevišti na projevy mluvčího. Často je dialog veden tak, že mu publikum rozumí jinak než jedna z jednajících osob; publikum může také vědět o situaci i více, i méně než jednající osoby v dané chvíli. To vše odhaluje názorně účast publika v jevištním dění. Jevištní dění vykonává vliv na publikum, avšak i publikum zasahuje svým vlivem do jevištního dění, byť zpravidla jen v tom smyslu, že herci jsou v svém výkonu nesení nebo naopak brzdění tušenou vnímavostí publika, jeho náladou při hře atd. Jsou však i případy, kdy se účast diváků stává zjevnou, tak leckdy v divadle lidovém (když herec navazuje s publikem přímý rozhovor — viz o tom v Bogatyrevově *Lidovém divadle českém a slovenském*, Praha 1940) nebo také při komických improvizacích (když např. herec vykládá smích publika jako kladnou nebo zápornou odpověď na svá slova a navazuje na tuto odpověď při svém dalším hovoru s partnerem: „Tak vidíte, co si o vás obecnostvu myslí“ atp.).

Divadlo jeví také stálou snahu učinit divákovu účast na jevištním výkonu co nepřímější; ten je např. účel umístění herce mezi diváky, nástupu herců z hlediště nebo také pověření jisté osoby funkcí prostředníka mezi jevištěm a hledištěm (tulák ve hře bratří Čapkových *Ze života hmyzu*). I tehdy však, neapeluje-li divadlo na diváka takto bezprostředně, uchází se o jeho účast. Velmi poučný příklad toho uvádí básník Vildrac z Hilarovy režie Duhamelovy hry *Lumière*: „Máte jistě v paměti výjev, v kterém slepý Bernard, stoje u otevřeného okna před vyhlídkou na horské jezero při západu slunce, popisuje básnický krásu podívané, kterou nevidí a nikdy neuzřel. Nuže v pražském Národním divadle, když se slepec přiblíží k oknu, změní se osvětlená krajina v čirou temnotu a před tímto tmavým pozadím, jež je zdůrazněno jasným osvětlením okenního rámu, pronáší slepec své líčení. Divák je tak vyzýván, aby se přenesl na místo mluvčího: i divák mění se před tímto oknem v slepce“ (*Choses de théâtre* 2). Ostatně jsou role hercova a divákovy v divadle mnohem méně rozlišený, než by se na první pohled zdálo. I herec je do jisté míry divákem pro svého partnera ve chvíli, kdy partner hraje; zřetelně bývají jako diváci pocítováni zejména statisté, kteří do hry vůbec aktivně nezasahují. Zcela zjevným stává se pak vřadění herců mezi publikum např. tehdy, rozesmje-li komik svým výkonem spoluherce; i když si uvědomujeme, že tento smích může být záměrný (aby jím bylo navázáno

aktivní spojení jeviště s hledištěm), přece nelze nepoznat, že v takové chvíli probíhá hranice mezi jevištěm a hledištěm po jevišti samém: smějící se herci jsou na straně publika.

Publikum je tedy ve výstavbě jevištního výkonu všudypřítomné: na něm, na jeho chápání záleží smysl nejen toho, co se na jevišti děje, ale i věci, které se na jevišti nalézají. To platí zejména o rekvizitách, jež mají na jevišti jen ten smysl, popř. jen tu existenci, jež jim publikum přisuzuje. Předmět na jevišti může se publiku jevit něčím zcela jiným, než ve skutečnosti je, ba může být přítomen i jen pomyslně (pomyslná rekvizita v divadle čínském, viz o ní Brušákův článek v *Slově a slovesnosti* 5); stačí v takovém případě, když publikum *ví* (jsouc poučeno hercovou gestikulací), že herec drží v ruce např. veslo (srov. Burianovu inscenaci *Komédie o Františce a Honzíčkovi* v *Druhé lidové suítě*).

Končíme svůj nástin problémů divadelní vědy. Nešlo ovšem zdaleka o skutečný přehled její problematiky, nýbrž spíš jen o letmé naznačení stanoviska, z kterého dnešní teorie divadla na své úkoly nazírá. Ukázalo se, že výstavba jevištního díla počíná před zrakem teoretikovým čím dále zřetelněji nabývat vzhledu struktury, tj. dynamické výstavby, protkané a udržované v pohybu spoustou stále činných protikladů mezi jednotlivými složkami i skupinami složek, struktury, jež se volně vznášejí před zrakem a vědomím divákovým, nejsou žádnou svou složkou připoutána k životní skutečnosti jednoznačně, ale takto znamenajíc obrazně celou skutečnost, která obklopuje i vytváří člověka dané doby a dané společnosti.

(1940)

K JEVIŠTNÍMU DIALOGU

Správně praví E. F. Burian v článku *Divadelní syntéza* (*Život* 15, č. 3-4), že v současném divadle znovu ožívá wagnerovské pojetí divadla jako syntézy několika umění. Rozdíl mezi wagnerovským pojetím a dnešním stavem, nebo — lépe řečeno — dnešním směřováním divadla, je ovšem rovněž zřejmý: moderní umění příliš zřetelně odhalilo kladné estetické působení vnitřních rozporů mezi složkami uměleckého díla, abychom mohli pojímat součinnost jednotlivých složek dramatu jako pouhé vzájemné doplňování se. Moderní jevištní dílo jeví se jako velmi složitá struktura (složitější než každá jiná umělecká výstavba), která dychtivě vsává všechno, co přináší současný rozvoj techniky a co poskytují umění jiná, zpravidla však proto, aby toho využila jako činitele kontrastního: zmocňuje se filmu, aby postavila v protiklad tělesnou realitu a nehmotný obraz, megafonu, aby konfrontovala zvuk přirozený se zvukem reprodukováným, reflektoru, aby jeho světelným mečem zpřetínala kontinuitu trojrozměrného prostoru, sochy, aby vystříla antitezi gesta prchavého a gesta zkamenělého. Vše to působí, že umělecká výstavba dnešního scénického díla má ráz proteovsky proměnlivého procesu, jenž záleží ve stálém přeskupování složek, v neklidném vyměňování dominanty, ve smazávání hranic mezi dramatem a útvary spřízněnými (revue, tanec, akrobacie atd.). Pro teorii divadla je ovšem situace zajímavější než kdy jindy, avšak o to také nesnadnější, neboť staré jistoty zmizely a nových dosud není. Je dnes nesnadné nalézt i sám bod nejsnadnějšího přístupu do bludiště divadelní struktury. Kdykoli bychom se pokusili prohlásit některou složku dramatu za základní a nezbytnou,

Jan Mukařovský

STUDIE I

Kniha byla edičně připravena v rámci grantového projektu
Strukturalistická knihovna (DA98P01UKK013)
financovaného Ministerstvem kultury ČR
a vedeného ediční radou ve složení:
Jiří Trávníček, Miroslav Červenka a Miroslav Balaščík

Sestavení svazku, kritika textu a komentář
Miroslav Červenka a Milan Jankovič
Jazyková redakce Martina Sendlerová a Irena Danielová
Obálka a osnova grafické úpravy Boris Mysliveček
Sazba písmem Pentagramme: Vladimír Ludva
Odpovědný redaktor Tomáš Reichel

Jako 4. svazek edice
STRUKTURALISTICKÁ KNIHOVNA
vydal Host – vydavatelství, s. r. o.
Radlas 5, 602 00 Brno, tel.: 545 212 747
roku 2007 jako svou 347. publikaci
Druhé, brožované vydání. 556 stran
Tisk Reprocentrum Blansko

www.hostbrno.cz
e-mail: redakce@hostbrno.cz

Strukturalistická knihovna

- Sv. 1: Jiří Veltruský: Drama jako básnické dílo
Sv. 2: Terence Hawkes:
Strukturalismus a sémiotika
Sv. 3: Mojmír Grygar: Terminologický slovník
českého strukturalismu
Sv. 4: Jan Mukařovský: Studie I
Sv. 5: Jan Mukařovský: Studie II
Sv. 6: Lubomír Doležel: Kapitoly z dějin
strukturální poetiky
Sv. 7: Shlomith Rimmonová-Kenanová:
Poetika vyprávění
Sv. 8: Čtenář jako výzva — Výbor z prací
kostnické školy recepční estetiky
Sv. 9: Miroslav Červenka:
Dějiny českého volného verše
Sv. 10: Znak, struktura, vyprávění — Výbor
z prací francouzského strukturalismu
Sv. 11: Exotika — Výbor z prací tartuské školy
Sv. 12: Fedor Matejev, Peter Zajac (eds.):
Od iniciativy k tradicii —
Štrukturalizmus v slovenskej literárnej
vede od 30. rokov po súčasnosť
Sv. 13: Od poetiky k diskursu — Výbor z polské
literární teorie 70.-90. let XX. století
Sv. 14: Květoslav Chvatík: Strukturální estetika
Sv. 15: Česká literární kritika v dotyku
se strukturalismem (1880–1940)