Všechny skutečnosti jeviště, dramatikovo slovo, herecký projev, jevištní osvětlení – to všechno jsou skutečnosti, které zastupují jiné skutečnosti. Divadelní projev je soubor znaků.

O. Zich vyjadřuje tuto věc v „Estetice dramatického umění" tvrzením, že „dramatické umění jest *umění obrazové*, a to jednotně *ve všem všudy*" (str. 234). Herec tedy *představuje* dramatickou postavu (Vojan představoval Hamleta), scéna *představuje* místo děje (gotický oblouk představuje hrad), bílé světlo *představuje* den, modré noc, hudba *představuje* událost (válečný ryk) atd. O. Zich vykládá, že jeviště je sice architektura, ale vpravdě prý jeviště nemůže být počítáno do architektury, protože architektura nemá funkci obrazovou, nechce nic představovat. Jeviště nemá jiné funkce než obrazové, neboť jeviště přestává být jevištěm, když nic nepředstavuje (str. 227). Snažíme-li se vystihnout smysl tohoto Zichova tvrzení jinými slovy, řekneme, že nezáleží na tom, je-li nebo není-li jeviště stavba, nezáleží na tom, je-li jeviště místo v budově Národního divadla či louka u lesa nebo několik prken na sudech nebo místo na tržišti obstoupené diváky – záleží na tom, aby jeviště Národního divadla dobře představilo louku nebo louka přírodního divadla zřetelně představila náměstí nebo aby část náměstí tržištního divadla dobře představila vnitřek hospody atd. Zich sám ovšem nepopírá stavitelskou ústrojnost jeviště. Kdykoli mluví o jevišti, myslí vždy jeviště postaveného divadla. Ale my se přece můžeme odvážit vyvodit ze Zichových výkladů hořejší důsledky o nezávislosti obrazové funkce jeviště na jeho architektonické ústrojnosti.

Avšak z příkladu o *znakovosti jeviště* lze vyvodit analogie i pro ostatní skutečnosti divadelního projevu. Tedy jeviště bývá obyčejně stavbou, ale jeho stavební ústrojnost není to, co je dělá jevištěm, nýbrž jevištěm je činí fakt, že *představuje* dramatické místo. Stejně lze říci o herci: herec bývá obyčejně *člověkem* mluvícím a pohybujícím se po jevišti, ale podstatu herce netvoří fakt, že je to *člověk*, který mluví a pohybuje se po scéně – herectví záleží v tom, že člověk na jevišti někoho *představuje*, že *značí dramatickou postavu*. Přitom nezáleží na tom, že je to člověk. Mohl by to být docela dobře i kus dřeva. Bude-li se dřevo hýbat a bude-li k jeho pohybům někdo mluvit, lze tím kouskem dřeva představovat dramatickou postavu, může být dřevo hercem.

Osvobodili jsme pojem „jeviště" z jeho architektského omezení a lze také osvobodit pojem herce z omezení, které tvrdí, že herec je člověk, který představuje dramatickou postavu. Záleží-li pouze na tom, aby nějaká skutečnost představovala dramatickou postavu, může být hercem nejen člověk, ale i dřevěný panák (loutka), může být hercem stroj (na př. Lisického, Schlemerovo, Kieslerovo mechanické divadlo se stroji), může být hercem věc (na př. propagační divadlo belgických nákupních družstev, kde byly dramatickými postavami balík látky, pavoučí noha, mlýnek na kávu atd.).

Ale vyznačí-li dobře dramatickou postavu jen hlas, je hercem onen hlas, který se ozývá ze zákulisí nebo z radiového amplionu. V Goethově Faustovi jest takový akustický herec: boha v prologu vnímáme obyčejně při našich představeních jen jako hlas. Konečně v rozhlasových hrách představuje hlas a zvuk nejen dramatickou postavu, ale i všechny ostatní skutečnosti divadla: scénu, dekoraci, rekvisity i osvětlení. Pro všechno jsou v rozhlase zvukové znaky. Mluví se o t. zv. akustické kulise (písárna jest vyznačena tikotem psacích strojů, uhelný důl rachotem pneumatických krumpáčů a hrkotem uhelných vozíků a pod.) Rekvisita-sklenice – je představována buď zvukem nalévaného vína nebo ťuknutím sklenky o sklenku atd.

O. Zich se ovšem omezuje ve věci dramatické postavy na konvencionální tvar divadelního projevu. Mluví jen o „činohře a opeře, které se hrají v divadle". Myslí jen na ty herce, kteří hrají na jevištích našich divadel a na ty zpěváky, kteří tam zpívají. Ale vyprostil-li nás jednou O. Zich z omezení, které uzavíralo jeviště jen do architektury, tlačí se pootevřenými dveřmi ke svobodě i všechny ostatní skutečnosti divadelního projevu. Osvobozuje se i dramatická postava, která byla až dosud spjata s lidským mimem, osvobozuje se dramatikovo sdělení, které bylo až dosud *slovem*, osvobozují se i ostatní prostředky a my s úžasem poznáváme, že prostorem jeviště nemusí být vždycky zase prostor, ale že jevištěm může být zvuk, událostí může být hudba, sdělením může být dekorace atd.

Všimněme si nejprve jeviště a těch znaků, které je vyznačují. Lze říci, že jeviště může být představeno kteroukoli prostorovou skutečností neboli že scénou může být právě tak dobře stavba jako část náměstí obstoupená diváky, louka, hospodský sál atd. Ale jeviště, které je prostorem, nemusí být prostorem vyznačeno. Uvedli jsme příklady rozhlasového jeviště (písárna, uhelný důl), které je vyznačeno zvukově, ale mohli bychom uvésti i příklady z našich divadelních her, kde je jevištěm zvuk. V poslední scéně Čechovova „Višňového sadu" hraje právě tento višňový sad hlavní roli. Višňový sad je na jevišti, ale tak, že jej nevidíme; není tu naznačen prostorově, ale zvukově: v poslední scéně se ozývají rány sekerou, která kácí třešně sadu. Dramatik i režisér mohou tedy vyznačovat jeviště tou skutečností, která odpovídá nejlépe jejich záměru, která nejlépe a nejpůsobivěji zprostředkuje dramatikovo a režisérovo dorozumění s divákem.

Fakta, která jsme až dosud uvedli, vyplynula z pozorování a posuzování

konkretní umělecké práce a nejsou jen vědeckými dedukcemi... Vidíme právě u Zicha, že vědecký výklad, který správně definuje, že jeviště je ta skutečnost, která vyznačuje dramatické místo, neodvažuje se k deduktivním důsledkům, které by šly za konvencionální chápání jeviště. Pro Zicha je jeviště vždy ještě v divadle, v divadelní architektuře, „kde se hraje činohra a opera". Byla to právě konkretní umělecká práce, která se odvažovala tam, kam ještě nevstoupila divadelní věda, i když tím směrem už ukazovala. Právě moderní divadlo se odpoutalo od jeviště jako od trvalé stavební konstanty.

Kubofuturistické divadelní experimenty obrátily naši pozornost k jiným jevištím a k jiným divadlům, než jsou ta, která byla stavěna pro carské balety, pro lóžové přehlídky vysoké společnosti a pro osvětovou činnost maloměstských ochotníků. S nimi jsme objevovali divadla, která poskytovala ulice, uchvacovala nás divadelnost hřišť, obdivovali jsme divadelní jednání, jež vytvářely pohyby přístavních jeřábů atd. Objevovali jsme však také scény primitivního divadla, scény vyvolavačů na poutích, dětské hry, cirkusové pantomimy, hospodská divadla potulných komediantů, kostymní divadla vesnických strašidel atd. Jeviště mohla vznikati všude. Nebylo místa, aby se ho nemohla zmocnit divadelní fantasie.

S jevištěm byly osvobozeny i ostatní prostředky divadelního projevu. Dekorace ubedněné do dřeva a ukryté pomalovaným plátnem byly vyvedeny ze svého zakletí. Ještě stylisované divadlo z časů Théâtre d'Art ve Francii, z dob G. Fuchse a A. Appiy v Německu, z období Tovaryšstva nového dramatu v Rusku a epochy Kvapilovy v Čechách setrvávalo na dekoračních znacích, jež bychom mohli nazvat dekoračními metonymiemi. Gotický oblouk zastupoval celý chrám (Kvapilova inscenace „Zvěstování Panny Marie" od P. Claudela), zelená plocha podlahy značila bojiště (Kvapilův shakespearský cyklus), anglický znak na hedvábné oponě stačil pro scény v královských síních (týž cyklus). Část zastupovala celek; ale část mohla značit současně různé celky: benátský sloup a schodiště stačily pro všecky scény Kupce benátského mimo scény u Portie, u Shylocka a v zahradě. Sloup a schody byly dekoracemi pro ulici, přístav, náměstí, ale i pro soudní dvůr. Náznaková dekorace stylisovaného jeviště vyhledávala vždy pokud možno jednoznačné prostředky. Benátský sloup bylo sice lze umístit na náměstí nebo na ulici nebo k domovní architektuře, ale vždycky značil tento sloup benátskou stavbu a nic jiného než tuto stavbu, jejíž částí mohl být. S kubofuturistickým divadlem se objevily na jevištích nové materiály a věci dříve nevídané vzaly na sebe rozmanité představovací funkce. Ruský divadelní konstruktivismus představuje tovární dvůr, zahradní pavilon, žitné pole i mlýnici latkovou konstrukcí. Která část nebo která vlastnost latkové konstrukce nesla představovací funkce? Nebyla to

barva nebo barevný tvar, neboť konstrukce byly ze syrového nebarveného dřeva nebo byly jednobarevné. Konstruktivismus vylučoval ze scény každý malovaný, barevný znak (alespoň konstruktivismus Popové a Meierchold-dův). Ale konstrukce nevytvářela často ani svým tvarem jednoznačné divadelní znaky. Meiercholdova konstrukce do „Smrti Tarelkina" byla jednoduchá laťová bedna a latkový předmět, který svým kruhem vpředu by mohl připomenout mnoho věcí, ale žádnou z nich jednoznačně. Snad nejurčitěji vyvolával představu mlecího strojku na maso. Ale mohl by značit zcela dobře i okrouhlé okno nebo okrouhlou klec nebo ohromné zrcadlo, protože okrouhlost bila nejsilněji do očí. Ale „okrouhlost" je tak mnohoznačná, že jsme mohli onen okrouhlý předmět vybrat za znak pro mnoho předmětů. Které vlastnosti jevištní konstrukce mají představovací znakovou funkci, nenesou-li tyto funkce ani barva, ani tvar?

Psal jsem před více než 15 lety o představení Tairovovy inscenace Giroflé-Girofla asi v tomhle smyslu: nevíme o nářadí rozloženém na jevišti, co značí, dokud ho nepoužije herec, dokud si na ně nesedne, dokud se na něm nerozhoupe nebo dokud na ně nevystoupí. Teprve když se tu posadí Giroflé s Marasquinem, poznáme, že je to lavička lásky, ukrytá v zášeří parku. Ale lavice se při arii rozhoupe jako loďka, plující po ztichlém jezeře a kolébající se podle rytmických nárazů vesel. A zase vyskočí-li na totéž nářadí zuřiví piráti, poznáváme podle způsobu, jak se rozkročili a jak přenášejí váhu těla s nohy na nohu, že je to část paluby, že je to schod vedoucí k zádi kormidelníka. – Znakové (představující) funkce dekorace a nářadí jsou určeny teprve hercovým pohybem nebo způsobem, jak jich herec použije, ale ani potom není představující funkce jednoznačná.

Vraťme se k příkladu konstrukce Popové pro Meiercholdovu inscenaci „Smrti Tarelkina". Teprve když shledáme, že herec pobíhá v okrouhlé konstrukci jako vězeň, že se chytá jejích latěk jako mříží, teprve tehdy si určíme představující funkci tohoto jevištního kusu: je to vězení. Ale současně trvají v naší mysli všechny tvarové asociace, které vznikly při prvém pohledu na tento kus. Představa „strojku na maso" ve spojení s představou „vězení" nabývá vzájemnou polarisací nových významů.

Prohlédneme-li jiné konstrukce Meiercholdových inscenací z té doby, uvidíme často znakově zcela neurčitelnou sestavu visutých rovin, schodišť i nářadí. Posuzovatelé těchto inscenací a konstrucí mluvili často o „abstraktních dekoracích". Meiercholdovi – ani žádnému z umělců scény – nešlo nikdy o dekorační abstrakce. Jeho scénické konstrukce měly na jevišti velmi konkretní úkoly a funkce. Neurčeny tvarově ani barevně stávaly se znaky teprve, když jich bylo užito pro herecký pohyb. Lze říci, že *představující funkci neměl tvar ani barva, že ji*

měl teprve půdorys hereckého pohybu na konstrukcích, na holé podlaze, na visutých rovinách, na schodištích, na šikmách atd.

Ale tímto zjištěním jsme neukončili ještě výzkum o proměnách, kterým byly podrobeny dekorační znaky na scéně. Struktura znaků, kterou je divadelní projev, musí udržet svou rovnováhu v každé, příznivé i nepříznivé situaci.

Je-li pevnost opěrných bodů struktury spolehlivá, vyrovnávají se proměny v její složité osnově bez značných změn. Vyřadíme-li však jeden z pilířů, je třeba základních proměn v půdoryse celé struktury. Příkladem strukturálního klidu jsou zajisté divadla staletých tradic, jakými jsou tradiční japonské divadlo No, japonské divadlo mladší tradice Kabuki, staročínské divadlo, naše divadla loutková, lidová divadla folkloru, divadla primitivů atd. Pevnost struktury způsobuje, že se divadelní znaky vypracovávají do složitých významů. Stabilita znaků rozmnožuje bohatství významů a vztahů. Každý krok herců je v čínském divadle nadán významem, každé zdvižení ruky znamená jinou výzvu, krok směrem k levému východu se scény znamená „návrat" a tento krok nabývá v každé situaci jiného významu. Dejme tomu, že tento krok označuje bojiště, na něž se vrací raněný hrdina, ale může vyznačit touhu, která vrátí milence do vzpomínek.

Tak také na příklad naše loutkové divadlo lexikalisovalo vstup loutek ve znaky. Sestup loutky na jeviště shora značí „náhlé zjevení", zmizení loutky v podlaze znamená „smrt nebo odchod do pekel..." atd. Oceňujeme-li výrazové bohatství divadelního projevu, shledáme, že neproměnnost opěrných bodů struktury nemusí výraz ochuzovat. Neboť mohou vznikati tím jemnější a odstíněnější proměny uvnitř tradiční struktury. Divák je citlivý na každý sebeslabší záchvěv napjaté osnovy. Přitom je však nutno upozornit všechny, kdo se obracejí k starým tradičním divadlům jako ke vzorům, které by chtěli postavit před neklidného ducha věčně hledajících umělců, že dojmy divákovy jsou způsobovány právě jen *změnami* v struktuře. Čím pevnější osnova, tím jemnější vlákna útku uplétají v látce vzory a obrazy, jež nás uchvacují svou krásou.

Dokládám k tomu citát z „Lidového divadla" od P. Bogatyreva: „Charakteristickou zvláštností u obecenstva lidového divadla je to, že se nehoní za novým obsahem hry, nýbrž rok co rok se dívá na stejné vánoční a velikonoční hry, Doroty atd... Divák se dívá na tyto hry s neobyčejným zájmem, ačkoli je zná téměř celé zpaměti. V tom je zásadní rozdíl mezi divákem lidového divadla a průměrným návštěvníkem divadla našeho... Vzhledem k tomu, že diváci lidového divadla velmi dobře znají obsah předváděné hry, nelze je překvapit novotou rozvitých sujetů, novotou, která má tak podstatnou úlohu v našich divadelních představeních. Z toho důvodu *těžiště představení v lidovém divadle leží ve zpracování detailu.*"

Touha po svobodě výrazu a prostředků je tendencí, která trvale ovládá umění. Divadlo vyvedeno kubofuturistickou revoltou „na čerstvý vzduch", nabylo nových prostředků a mnohé ztratilo. Ruský konstruktivismus zbavil jeviště dekorací, kulis, sufit, zadních prospektů. Jeviště ztratilo tím možnost umisťovat děj namalovanými znaky do kteréhokoli interiéru nebo exteriéru. Ale tato překážka nebyla jediná. Režiséři neopustili jen dekorace, prospekty, kulisy, sufity – ale odešli i z holého jeviště, jež zbylo po jejich revoltě. Opustili i těch pět stěn, které uzavíraly prostoru vystavěnou před hledištěm tak, aby na ni každý divák viděl. Ale režiséři, kteří přišli po něm (Ochlopkov, Gropiův návrh divadla) ruší vůbec jeviště: přesněji – přemisťují jeviště mezi diváky tak, že kterékoli volné místo před obecenstvem, nad ním, vedle něho i za ním může býti jevištěm. Jsou tedy zanechány osudu všechny ty drahé, vzácné a ovladatelné mechanismy jevištní, které na jediný režisérův poukaz spustily s výšek provaziště kterýkoli jevištní kus, dekoraci nebo konstrukci, rekvisitu nebo herce, otočily zadek dekorační stavby kupředu, přesunuly se stran připravené scény vyzdvihly z propadlišť celé kusy jevištní plochy s postavenými dekoračními kusy atd. Divadelní kouzelník byl zbaven všech mechanismů, kterými sestrojoval své zázraky. Zbyly mu jen holé ruce. Představovat – naznačovat prostorové umístění dramatu je tu znesnadněno tím, že jsou rozmetány mnohé konvencionální prostředky, které byly sankcionovány mezi jevištěm a hledištěm dlouhou tradicí.

A mimo to, jevišti umístěnému mezi diváky chybí vůbec možnost stavět dekorační znaky. Toto jeviště nemůže užívat ani konstrukcí, jejichž představující funkce jsou sice mnohem neurčitější než funkce dekorací, ale jež přece dávají možnost umisťovat a členit jevištní prostor schodišti, různě rozloženými plochami, šikmami, nářadím, mechanismy atd. U Cetneroviče a Ochlopkova zbyla divadlu ze všech jevištních mechanismů: plocha podlahy – mimo ni byl tu ještě herec, světlo a zvuk.

Divadelní struktura, takto otřesená ve svých základech, se musí okamžitě přizpůsobovat novým předpokladům. Je-li v živém organismu ochromen sval, který pomáhá v souhře s ostatními svaly stahovat předloktí, zachraňuje se funkce organismu tím, že některý jiný ze souřadných svalů přejímá jeho funkci. Divadelní funkce: umisťovat prostorově hru, vyznačovat náves nebo šenkovnu, představovat hřbitov nebo hodovní síň, to je nezbytná funkce jeviště. Plní ji jeviště s dekoracemi právě tak jako jeviště s konstrukcemi, musí ji plnit divadlo s kukátkovým jevištěm právě tak jako divadlo s jevištěm uprostřed diváků. Znaky, které si vyvolila funkce k tomu, aby se dorozuměla s diváky, míří vždy k tomu, aby tyto znaky určovaly prostor. Ale v tomto určení je všechna jejich stabilita. Jinak si uchovávají znaky všechnu možnou pohybli-

vost. Fakt, že znaky mají určovat prostor děje, nijak nestanoví, že to budou znaky prostorové. Ukazovali jsme již, že prostor může býti určen zvukovým znakem právě tak jako světelným znakem. Na centrálním jevišti jsou velmi omezené možnosti k tomu, aby tu byly umístěny předměty, velké nábytkové kusy nebo dekorační znaky. Soustřeďovalo-li se konstruktivistické jeviště k hercově akci, je centrální jeviště odkázáno mnohdy výhradně na herce. A tak jsme u Ochlopkova poznali řadu krásných příkladů pro to, že znakem pro prostorové umístění se stal *herec*. Byl tu nejen herec-dekorace, herec-konstrukce, ale i herec-nábytek, herec-rekvisita.

Herec-moře byl vytvořen u Ochlopkova tak, že mladík neutrálně kostymovaný (v modrém, t. j. „neviditelném" overallu, s modrou maskou na tváři) mával modrozelenou plachtou, upevněnou jednou stranou na podlaze tak, že pohyblivé vlny modrozelené plachty substituovaly výrazně vlny mořského průplavu. – *Herec-nábytek* povstal tím, že si proti sobě klekli dva „neviditelně" kostymovaní herci, kteří napjali v rukou stolní ubrus do čtverhranného tvaru stolu. – *Herec-rekvisita* vznikl, když se postavil vedle herce hrajícího kapitána, jiný herec v modrém overallu, jenž podržel rukověť lodní píšťaly pro ten okamžik, kdy kapitán, stáhnuv rukověť píšťaly dává sirénou znamení lodníkům.

To jsou tři typické příklady takového přemístění funkcí scénických do funkcí hereckých. Ale mohl bych uvádět ještě mnoho stejně zajímavých nebo zajímavějších příkladů. Herci na př. vyznačovali takovou věc, jako je sněhová bouře. Víme, že divadlo má pro vyznačení bouře různá *zvuková* zařízení. Na Ochlopkovovo jeviště vtrhl karnevalový zástup. Hoši a dívky – zase herci v modrých overallech – vrhali po sobě spoustami konfet, výskajíce a hlučíce. Tato metafora bouře – tento karnevalový vír nebyl u Ochlopkova při představení „Aristokratů" *jednáním*, nebyl hereckou akcí, byl prostorovou dekorací, sloužil dějovému umístění, byl znakem bouře.

Každému divadelníku napadly ihned analogie Ochlopkovových inscenačních postupů se způsoby starého čínského a japonského divadla. Staré čínské divadlo má primitivní jeviště a prostorové umístění se přenáší tedy také na ostatní činitele scény. Tu jsou také „neviditelní" muži (černí), kteří pomáhají změnit scénu tím, že na př. přikryjí zabité bojovníky na bojišti černou látkou. Bojiště zmizí a děj může pokračovat jinde. Také japonské jeviště užívá pro prostorové umístění všech prostředků divadelního projevu. Také tam není nutno, aby prostor byl vyznačen zase prostorem, zvuk zvukem, světlo světlem, lidská akce hereckým pohybem atd. Také tu se stane, že „vidíme tóny" a „slyšíme širou krajinu" nebo se dovídáme z pohledu na hercův kostým to, co se na evropském divadle slyší ze slov hercových. – Vzpomínám na tento doklad proměny prostředků v japonském divadle:

„Yransuke opouští obléhaný zámek. Pokročí z pozadí kupředu.

Náhle se svine zadní prospekt, který znázorňuje velké dveře ve skutečné velikosti. Spatříme druhý prospekt: malé dveře. To značí, že herec se vzdálil.

Yransuke pokračuje ve své cestě. Přes zadní prospekt se spouští tmavozelený závěs. To značí, že Yransuke ztratil již zámek s očí.

Ještě několik kroků. Yransuke vstoupí na ‚cestu květů'. Aby se vyznačilo toto nové vzdálení, počne za scénou svou hudbu *samizen*, druh japonské mandoliny.

První vzdálení: *krok* v prostoru.

Druhé vzdálení: *výměna malované dekorace*.

Třetí vzdálení: konvencionální znak *(závěs)*, který zruší visuální scénický prostředek.

Čtvrté vzdálení: *zvuk*."

Změna jevištních prostředků, které přejímají postupně stejnou funkci, interpretuje se tu jako stupňování téže herecké akce: chůze Yransuke, vzdalování od hradu.

Mohli bychom však stejným právem interpretovat hercův krok od malovaného pozadí v tomto případě jako funkci prostorového umístění. Jevištní výtvarník „maluje" buď krokem herce nebo zvukem mandoliny. Umisťuje po každé jinými prostředky. Ale můžeme tyto dvě interpretace rozšířit o další; mohli bychom se ptát, není-li změna zadních prospektů se zámeckými dveřmi výtvarnou náhradou dramatikova sdělení, hereckých slov: vyšel jsem z hradu. Nebo není-li teskný zvuk samizenu substitucí slovního výrazu: vydal jsem se do daleké pouště. Ale kdybychom vyhledali ještě další interpretace, nedošli bychom k podstatě věci. Nedovedli bychom se rozhodnout, které z nich jsou základní a nemohli bychom popřít oprávněnost ostatních.

Nedomnívejme se však, že tento proměnlivý způsob divadelního výrazu je zvláštností čínského a japonského divadla nebo snad ruského novátora z roku 1935. Mohu doložiti obdobný způsob divadelního vytváření z mnohých českých inscenací; připomenu svou inscenaci *Učitele a žáka* (od Vl. Vančury), provedenou spolu s malířem Jindř. Štyrským v Městském divadle v Brně v r. 1930. IV. scéna hry „Učitel a žák" je položena na městskou periferii. Učinili jsme *hereckou masku* nositelem tohoto místního určení. Ale tuto hereckou masku *sňali jsme s hercovy tváře, přemístili a uplatnili jako prostorový znak na jevišti*. Přes celou rozlehlou plochu kruhového horizontu byl promítnut obličej ve spodní polovině zakrytý šátkem na způsob silničních lupičů. Tato tvář se zlýma očima pod čelem zakrytým kloboukem klenula se nad jevištěm, stínovala jevištní plochu tam, kde divák obyčejně vídává oblohu s plujícími mraky.

Přemístěním nabývá hercova maska nového významu.

Ale v témže „Učiteli a žáku" byla herecká maska, zvětšeně promítnutá na jevišti, nositelem také jiné funkce. V novém případě se stal *dekorační obraz hercem*. Šlo v tomto případě o inscenaci III. scény „Učitele a žáka".

Žák Jan, upoutaný domovem jako zatuchlým vězením, hájí beransky svůj záměr. Chce utéci z domova. Hájí tento záměr proti domluvám tety a proti výstrahám svého učitele. Skrze stěny svého domova vytřeštěně hledí „do skvoucí a zářivé propasti světa, jež se otvírá" před jeho očima. V dlouhém monologu III. scény se rozhoduje. –

Zatemnivše jeviště téměř do tmy a potlačivše tak zjev herce na jevišti, nechali jsme zníti hercova slova tak, aby mohl vzniknouti dojem, že je mluví ta promítnutá zvětšená hercova tvář, jež s promítací plochy nebybně upírala pohled do vysněného cíle.

Zdvojení, které vzniklo promítnutím hercovy tváře, jež se mimo to zjevuje skutečně na jevišti, využili jsme na příklad v inscenaci „Peruánského kata" (Ribémont-Dessaignes) v r. 1929.

Proměny slovního výrazu básníka v obraz výtvarníka jsme užili v inscenaci Apollinairových „Prsů Tiresiových" (v r. 1927); obrátili jsme herce v písmena, jež se pohybovala jako figury po jevišti. Různé sestavy písmen dávaly různé verše.

V inscenaci Gollova „Methusalema" (v r. 1927) zasáhly *rekvisity* (chléb, láhev atd.) do hry jako herci, vzbouřivše se proti Methusalemovi.

A bylo by lze uvádět nové a nové příklady na tu zvláštní vlastnost divadelního znaku, že proměňuje svůj materiál i že přechází z jednoho aspektu do jiného, že oživuje neživou věc a že z akustického aspektu se proměňuje ve visuální atd.

Řekli jsme, že na divadle nelze provždycky a v každém případě rozhodnout, že to, co se zve obyčejně hereckou akcí, nebude uloženo scéně, a nelze předvídat, zda to, co jest výtvarným projevem, nepřevezme hudba.

Ano, tato proměnlivost, toto převlékání divadelního znaku je jeho specifická vlastnost. Vysvětlujeme jím proměnlivost struktury divadelní.

V proměnlivosti divadelního znaku záleží hlavní obtíž dobré definice divadelnosti. Buď tyto definice zužují divadelnost na projev našich konvenčních divadel činoherních a operních anebo rozšiřují definici divadelnosti tak, že se stává bezvýznamnou.

Proměnami divadelního znaku vysvětlíme ještě jiný theoretický zmatek, který překáží výzkumu toho, kdo nebo co je ústřední, tvůrčí element divadelního projevu. Odpovíme-li, že je jím dramatik, máme zajisté pravdu pro mnohé případy a příklady divadla. Ale přece nevystihneme podstatu mnohých historických příkladů divadel a nedokážeme pro všechny případy, že je to dramatikovo slovo, jež je osou divadelnosti. Zcela volné thema anebo úplná nethematičnost improvisovaných italských komedií a útvarů jim podobných ukazují, že i dramatik a dramatikovo slovo je schopno oněch proměn, o nichž jsme mluvili výše. A podobně nemůžeme dát úplně za pravdu ani tvrzení, že hlavním nositelem divadelnosti je herec. Jako důkaz pro toto tvrzení mám na mysli ta statická rozestavování herců po jevišti, jak je prováděly nebo provádějí mnohé divadelní styly, jež proměňovaly divadlo ve statuárně recitovaný dialog (Théâtre d'Art, stylisované divadlo německé, Meierchold) anebo jež umrtvily herce v loutku s naaranžovanými pohyby a tím proměnily hereckou funkci ve funkci rekvisity nebo jevištní stavby. A řekne-li dnes moderní režisér, že on sám je centrem divadelní tvorby, dáme mu za pravdu jen pro ty případy, které nám ukazuje, ale nepřikývneme mu, bude-li mluvit o divadelnosti minulých dob, kdy nebylo režiséra.

Nedokazujeme tím, že by dramatik, slovo, herec a režisér byli vedlejšími nebo postradatelnými činiteli, kteří určují rovnováhu divadelní struktury; chceme jen ukázat, že každé historické období aktualisuje jinou složku divadelního projevu a že tvůrčí síla jednoho činitele dovede nahradit nebo potlačit ostatní, aniž tím ubírá na síle divadelní působivosti. Dokázali bychom také, že určité doby přímo vyžadují takového přemístění v rovnováze divadelní struktury; jsou nebo byla přece divadla bez autorů (nebo bez vynikajících autorů), jsou nebo byla přece divadla bez herců nebo bez velkých herců a jsou a byla divadla bez režisérů. Přihlédneme-li ovšem blíže, shledáme, že funkce herecká je tu přitom navždy, i když se proměnila nebo převlékla do jiné funkce, stejně tak jako připustíme, že i to, co zveme organisační silou režiséra, bylo přítomno v každém historickém období divadla i v tom, kde nebylo vůbec osoby režiséra.

Tato zvláštní a protismyslná tvrzení, že herec je účasten v divadelním představení, i když jde o divadlo bez herců, že slovo zůstane vždy podstatnou částí divadelnosti, i když jde o divadlo „beze slov", že t. zv. „dekorační funkce" se uplatní i v divadle bez dekorací – tato protismyslná tvrzení jsou opodstatněna specifickou povahou divadelního znaku, divadelní struktury a divadelního materiálu. Myslím, že jsme v předcházejícím výkladu dostatečně dokumentovali proměnlivost divadelního znaku, který přechází z materiálu k materiálu se svobodou, již nemá v žádném jiném umění. Neexistuje zajisté hudba bez tónů, není básnictví beze slov, není malířství bez barev a sochařství bez hmoty. Anebo určitěji řečeno: není to malířství, maluje-li se slovy místo barvami, není to hudba, komponuje-li se harmonie z hmot místo z tónů, atd. Jsou ovšem případy, že umělec sáhne po prostředku do jiné oblasti, nestačí-li mu jeho vlastní materiál k intensitě výrazu, asi tak jako Beethoven to učinil na konci

IX. symfonie, kde je hudební výraz přiveden do krajnosti, v níž žádá takového zapůsobení na posluchače, kterému nestačí tón a vyhoví jedině *slovo*. V oblasti básnictví bychom se mohli dovolávat příkladu pro proměnu prostředků Apollinairových Calligramů nebo t. zv. „obrazových básní", vynalezených v Čechách a mohli bychom vyhledávat i podobné příklady v malířství (kubismus, který maluje výstřižky z novin a nápisy) a j. Ale vždy jsou tyto příklady jen výjimkami, které potvrzují pravidlo o neproměnlivosti materiálu v různých druzích umění. Ale v divadle je, jak jsme shledali, tato proměnlivost pravidlem a specifickým charakterem divadelnosti.

Na něm byly vybudovány některé theorie divadla, jež touží uspořádat nebo sjednotit mnohost divadelního materiálu, prostředků a postupů. Nejznámější theorie je jistě Wagnerovo pojetí divadla jako „souborného umění" (das Gesamtkunstwerk; nedávno se této theorie dovolával i režisér E. F. Burian).

Mnohost prostředků organisuje „souborné umění" (Gesamtkunstwerk) tak, aby se sjednocovaly ve výsledku, aby dávaly „souborný účinek". Dramatická postava je tedy přítomna nejen na scéně, ale i v orchestru, její niterný stav, vývoj a osud prožíváme nejen ze slov, z událostí, jež vidíme na jevišti, ale i z tónů, jež slyšíme. Jde tedy o souběžnost hudebního proudu, herecké akce, slova, dekorace, rekvisity, světla a všeho ostatního.

Richardu Wagnerovi nestačí v „Parsifalu" dekorační určení: jarní krajina na jevišti – tuto jarní krajinu vykreslí i orchestr. Autor „Prstenu Nibelungů" určí jevištní rekvisitu několikanásobně: určí místo Siegfriedova meče na jevišti, ozáří jej světlem a nechá jej zalesknout se i v jasných tónech „příznačného motivu" meče. – Wagnerova dramatická postava vstupuje na jeviště vždy nejen jako herec, ale i jako „příznačný motiv". Gesto postavy se opakuje v orchestru (bolest po Beckmesserově výprasku kulhá i v tónech), kostymní a dekorační pompa, s níž se scházejí hosté na Wartburgu, je nám tedy také ukazována dvojnásob atd. Vždy bychom tu mohli doložit princip souběžnosti, který sjednocuje mnohé divadelní prostředky v tom smyslu, že je vede paralelně vedle sebe.

Tento princip „souborného umění" (Gesamtkunstwerk) předpokládá, že síla divadelního účinku, t. j. intensita divákova dojmu je přímo úměrna *množství vjemů*, které v témže okamžiku zaplavují smysly a mysl diváka. Úkolem divadelního umělce (ve wagnerovském smyslu) je usměrnit působení různých divadelních prostředků v dojmy stejného přízvuku.

Tato theorie tedy nepoznává změny divadelního znaku, který se převléká po každé do jiného materiálu; naopak, Wagnerova theorie Gesamtkunstwerku nepřímo tvrdí, že není specifického, jednotného, divadelního materiálu, ale že je tu mnoho druhů materiálu a že je nutno, aby byly rozloženy a vedeny vedle

sebe. Není vlastně divadelního umění, ale je tu hudba, slovo, herec, dekorace, rekvisita, světlo, které dávají v souboru divadelní umění. Divadelní umění tedy nemůže existovat samo, trvá jen jako souborný projev hudby, básnictví, malířství, architektury, herectví atd. Divadelní umění se jeví jako výsledek součtu ostatních umění.

S ohledem na diváka a na psychologii vnímání myslím, že tato theorie neobstojí. Je tu předně otázka po tom, zda vnímá divák souběžně znaky akustické i visuální se stejnou intensitou anebo soustřeďuje-li se při vnímání na jeden aspekt. Při posuzování toho musíme mít mimo to na paměti, že jde o vnímání *uměleckých znaků* a že to je zvláštní případ vnímání. Musí-li se divákova mysl soustředit, aby postihla znakový význam některé skutečnosti, lze zajisté předpokládat, že se také soustřeďuje k vjemům určitého druhu, k vjemům visuálním nebo akustickým. Ale i kdyby soustředěná pozornost vnímala visuálně i akusticky, nejde jistě ani v tom případě o dojmový *součet*, ale o zvláštní vztah jednoho druhu vjemů k druhému, o *polarisaci těchto vjemů*.

Nalézáme přece mezi diváky lidi, kteří chodí do divadla poslouchat hudbu nebo kteří tam chodí proto, aby si poslechli básníka, nebo proto, aby poznali herecký výkon atd. Ale i lidé bez speciálních zájmů se přistihnou v divadle přitom, že chvíli poslouchají jen hudbu nebo že pozorují v jiném okamžiku jen herce a jindy se nechávají okouzlovat básníkovým slovem. Řekl bych, že to jsou téměř všichni divadelní návštěvníci, kdo takto vnímají. Přitom přechází divákův zájem od prostředku k prostředku nikoli náhodně, ale řízeně. Všimněme si jen obecenstva v divadle a shledáme, že obrací oči ke stejnému místu na jevišti, že se shoduje v stejném zájmu o jediného herce pro tento okamžik a v zájmu o pozorování dekorace pro jiný okamžik. Psychologie vnímání diváka tedy odpírá přijmout předpoklady wagnerovské theorie „souborného umění".

Ale této theorii nedává za pravdu ani skutečnost vývoje divadelního umění, o níž už jsem mluvil a z níž jsem volil příklady. Existovala divadelní umění bez hudby, byla divadla bez dekorací, režiséři vynašli divadla bez herců, comedia dell'arte byla divadlem bez autorů a také bez toho, co bychom nazvali divadelním dějem. A přece to byly divadelní projevy, které nezanechávaly v divákově duši prázdných míst. Bylo-li by pravda, že divadelní umění je souborem různých umění (Gesamtkunstwerk), nebyl by na př. podle této pravdy divadlem umělecký projev, jehož jediným prostředkem by byl sám herec – herec postrádající divadla, slov, hudby, dekorací atd. A přece je nutno pokládat za divadelní projev i takovou pantomimu, jež se vyjadřuje v prázdné cirkusové manéži jedině hereckou akcí. Jsou tu přece příklady pro to, že herecká akce stačí divákovi na uchvácení (slavní clowni: Grock, Fratellini a j.).

Myslím, že wagnerovská theorie spíše zakrývá než odhaluje podstatu divadelnosti. Tato theorie rozestavuje kolem divadelního umění tolik ostatních umění, že se v nich divadelnost rozplývá a mizí. Nedohlédáme se ho.

Ale při našem výkladu nejde vůbec o oživování sporu o Gesamtkunstwerk. Vybral jsem tuto věc jen jako příklad nejasností, které vznikají, jakmile nechápeme nebo jakmile si neuvědomíme onu zvláštnost materiálu a prostředků divadelního projevu, o níž jsem hovořil. Vedle sporu o Gesamtkunstwerk mohl bych uvést i jiné theorie divadelnosti, jež trpí podobnými zmatky, protože jejich autoři nemohli nebo nechtěli pochopit zvláštní charakter divadelního materiálu a příliš bezstarostně přenášeli poměry básnictví, malířství, hudby atd. do divadelního umění.

Počal jsem svůj výklad citátem ze Zicha a chci se ke konci vrátit znovu k Zichovým názorům. Všimněme si, že ani Zich nepodává na počátku své Estetiky dramatického umění uspokojující definice divadelního umění. Není vyznavačem „Gesamtkunstwerku", ale přece se neodvažuje bez výhrad tvrdit, že dramatické umění je „*jediné* umění a nikoli *spojení* několika uměn." Podle Zicha je specifickým charakterem divadelní jednoty *spojení* „dvou současných, nerozlučných a názorných složek *různorodých*, totiž složky viditelné (optické) a složky slyšitelné (akustické)".

Nuže, ani toto „spojení" nám nebrání, abychom nehledali a nenalezli *jednotu* divadelního umění, abychom netvrdili, že je jedno a jednotné. Dvojitost materiálu, visuálnost a akustičnost divadelních prostředků nezruší jednotu podstaty divadelnosti.

Neboť na jevišti si vyměňují akustičnost a visuálnost místo, ba stane se, že jedna ze složek se ponořuje pod hladinu vědomé pozornosti diváka, že na př. význam slyšeného dialogu vytlačí z pozornosti vjemy hereckých gest, hereckého zjevu, dekorací, světel atd., a naopak se stane, že viděná herecká akce učiní nepozorovatelným vjem akustický (slova, hudbu, šum atd.).

Všimněme si mimo to, že se němý film nazýval také někdy visuálním *divadlem* a že rozhlasová hra by mohla být nazývána akustickým *divadlem*. Specifikum *divadelnosti* není tedy v rozdělení prostředků na akustické a visuální, podstatu divadelnosti je nutno hledat jinde.

Domnívám se, že jsme rozborem proměnlivosti divadelního znaku podnikli práci, která může osvědčit na mnohých definicích divadelnosti jejich spolehlivost a fakt, odpovídají-li jim staré i nové druhy divadla, jež se vytvořily v různých strukturách společenských, v různých historických údobích, vlivem různých individualit básnických nebo hereckých, z podnětů mnohých technických vynálezů atd. Domníváme se také, že vrátíme slávu tomu starému názoru na divadelnost, která vidí svou podstatu v *akci*, v *jednání*.

V tom osvětlení, které jsme obrátili na toto řešení, nebude se nám jevit divadelnost dramatické postavy, divadelnost místa a divadelnost děje jako něco od sebe provždy odloučeného, nebude se nám zdát vztah těchto tří složek dramatu vztahem tří *samostatných divadelností*, které jdou rovnoběžně vedle sebe, nedotýkajíce se, sčítajíce se do „souborné divadelnosti", která prospívá tím mohutněji, čím více samostatných uměn se účastní na jejím skladu. Poznáme neudržitelnost výkladu o „relativní neúčasti scénického obrazu" na divadelním celku, výkladu, který by „dokonce mohl tvrdit, že scénický obraz (dramatické místo) *není* podstatnou složkou dramatického díla, a to proto, protože je možno jej z největší bohatosti redukovati až na minimum *pouhého prostoru*, jen architektonicky ohraničeného" (Zich, str. 45).

Akce – jako podstata divadelní dramatičnosti – sjednotí nám slovo, herce, kostým, dekoraci i hudbu v tom smyslu, že je poznáme jako různé vodiče jednoho proudu, jenž jimi prostupuje buď tak, že přechází z jednoho vodiče do druhého nebo že proudí spojením mnohých. A jsme-li už u tohoto přirovnání, dodejme, že onen proud (t. j. dramatická akce) není veden vodičem, který klade nejmenší odpor (dramatická akce není vždycky soustředěna jen v jednajícím herci), ale že divadelnost vzniká nezřídka právě přemáháním odporu, který klade některý divadelní prostředek výrazu (zvláštní účinky divadelnosti, kde je jednání soustředěno na př. jen ve slově nebo jen v hereckém pohybu, jen v zákulisním zvuku atp.) asi tak, jako svítí wolframové vlákno právě proto, že klade odpor elektrickému proudu.

Ano, můžeme mluvit o relativní neúčasti místa (t. j. dekorace a scény) v dramatě a v divadelnosti, ale tuto neúčast nebudeme pokládat za konstantní vlastnost *každého divadelního místa*, ale právě jako vlastnost *určitého druhu divadla*, určitého dramatu, určité methody režisérského utváření atd. Akčnost, t. j. divadelnost, místa v anglickém divadle alžbětinských dramatiků záležela jen ve změně, kterou oznámily nápisy zavěšované na jevišti: *terasa před zámkem*, *trůnní sál*, *pokoj*, jindy *hřbitov* nebo *bojiště*. Divadelní akce *místa* záležela právě jen v tomto oznámení. Je pravda, že také naše divadla se neuchýlila od tohoto způsobu vyznačování dramatického místa, neboť je v podstatě stejné (právě se zřetelem k akci jako dramatickému prvku), oznámíme-li změnu místa nápisem nebo nákladným jevištním obrazem *terasy*, *trůnního sálu*, *hřbitova* nebo *bojiště*.

Moderní divadlo počíná právě tím okamžikem, kdy se oceňuje dekorace podle funkce, kterou má ve skutečné divadelní akci. Omezilo-li Théâtre d'Art v letech 90. dekoraci „na pozadí a několik pohyblivých závěsů", je to nutno vykládat s našeho hlediska jako poznání skutečné funkce jevištní dekorace ve hře a v dramatě, jehož divadelnost a akčnost jest tvořena *slovem* (Meaterlinck). Omezilo-li se německé shakespearovské jeviště na gotický oblouk nebo na

sloup před modrým pozadím, vyplývá toto omezení z poznání, že scénická výprava neúčastní se v shakespearovské hře jinak než nejjednodušším dekoračním znakem, kterým oznamujeme divákovi změnu místa.

Nové omezení v jevištním výtvarnictví, které způsobil ruský konstruktivismus, pramení z ponětí divadelního jednání, jež se projevuje *hereckým pohybem* a vším, co slouží tomuto pohybu: akrobatickou rekvisitou a nábytkem, pohyblivou stěnou nebo podlahou atp.

S hlediska dramatické akce lze ocenit divadelnost hudby právě jen podle účasti, kterou má v *dramatickém jednání*. Jsou tedy scénické hudební útvary buď *hudebně dekorační výzdobou* – nebo *hudbou-činem*. Všechny nesnáze, které vznikají pro moderní operní skladatele a pro theorii opery, pocházejí z neschopnosti nebo nemožnosti poznat toto dělidlo, definovat *hudbu-akci*.

Z příkladů, které jsem již svrchu uvedl, je zřejmé, že pro sjednocování divadelních prostředků proudem divadelní akce nejsou trvalé zákony, ani nezměnitelná pravidla. Divadlo ve svém autonomním vývoji, který je strukturální součástí vývoje všeho umění, aktualisuje po každé jinou složku divadelnosti. Maeterlinckovský symbolismus aktualisuje *slovo* jako nositele divadelní akce (Maeterlinckova hra „Slepci" *jedná* rozmluvou nepohnutých herců, rozmlouvajících na scéně), ruský konstruktivismus *jedná* tanečním nebo „biomechanickým" pohybem herce.

Proměnlivost v hierarchické stupnici složek divadelního umění odpovídá proměnlivosti divadelního znaku. Osvětlil jsem obojí. Chtěl jsem přitom ukázat na proměnlivost, jež činí scénické umění tak mnohotvárným a všechny poutajícím, ale zároveň přeludně neuchopitelným. Jeho proteovské metamorfosy způsobily, že byla někdy vůbec popírána jeho existence. Existovala dramatická báseň, herectví, malířství, hudba jako samostatný druh umění – ale neexistovalo „divadelní umění". Bylo jen skladem jednotlivých umění. Divadlo nenacházelo ani své centrum, ani svou jednotu. Dokazuji, že má obé, že je mnohé i jediné, jako ten trojjediný Bůh svatého Augustina.

Slovo a slovesnost, roč. VI, č. 4, 1940

ROMÁN LÁSKY A CTI

Bolest, kterou trpí dnešní divadlo, je nedostatek původního repertoáru. Nové hry! Živoucí drama! Skutečné básníky! Prosí a volají režiséři a dramaturgové. Ale přes mocné povzbuzování nedostávají divadla mnohdy leč papír

a slova. Divadla, kritika, premiérové obecenstvo hrají si na filantropickou společnost, podporují se navzájem, obracejíce se shovívavě od toho, *co jest* k tomu, *co prý bude*. Úmluva, kterou se řídí a kterou si beze slov smluvili, spočívá na předpokladu, že je třeba si vzájemně odpouštět.

Nechci si nikterak zakrývat význam takových vzájemně se podporujících úmluv – ale nechci si také zakrývat nebezpečí, které z nich plyne pro matení měřítek, matení, které vědomě ukrývá velké hodnoty, aby se malé mohly zdát také hodnotami.

Ale to je věc divadel a odpovědné kritiky, aby si ustanovily vzdálenost, kam až smějí a kam nikoli. Vybíraje repertoár pro Divadélko pro 99, rozhodl jsem se odvrátit se od nebásníků k velkým básníkům a od papírového předstírání k dramatu skutečného života. Když jsem si zvolil Jana Nerudu, netušil jsem ještě, že lze vystavět z jeho práce a z jeho osudů komposici, která má dramatický, ba tragický vznos a sráz. Prvním mým cílem bylo změřit právě *živoucnost* jeho díla, dokázat neoddělitelný svazek života a básně, osvětlit z životních dokumentů, z jeho dopisů Karolině Světlé, jeho literární odkaz tak, aby naše obecenstvo poznalo Nerudu znova a nově – tak, jak jej nepoznalo v těch všech případech, kdy se rozdělily od sebe Nerudova báseň a život, mládí a stáří, jeho vzpoura i jeho oslava, jeho Hřbitovní kvítí a jeho Zpěvy páteční. Znalost Nerudových dopisů Karolině Světlé, význam Nerudova poměru k velké spisovatelce a hluboké ženě pro celou básníkovu tvorbu (po Hřbitovním kvítí) – tato znalost může opravit ze základu názor na národního básníka.

Ale síla dramatického příběhu, kterou – jak jsem řekl na počátku – nyní v divadle tak postrádáme, překvapila mne teprve tehdy, když jsem poznával při sestavování dopisové montáže velikost myšlenek, citů a cílů, které spojily dva básníky, Jana Nerudu a Karolinu Světlou, v osudovém zápase o lásku jako o jediný důvod a posvěcení života. Postavy žádného dramatu nemluví účinněji o hloubce životní prázdnoty a o boji, který svádějí za svoje vysvobození. Neměl jsem již dlouho tak otřásající dojmy z divadelního dialogu jako mám po každé ze slov dopisu Karoliny Světlé Janu Nerudovi, která hrdinně odhalují – snad nejodvážněji v české ženské literatuře – tmu náboženských ilusí a prázdnotu konvenčních životních útěch. Spisovatelčino poznání se nebojí jít až nad propasti nicoty s odvahou, kterou zdědila po romanticích Máchova rodu. Ale jen tak jasný duch, jako byl právě duch Karoliny Světlé, mohl překonat toto poznání bezútěšných prázdnot. Všechno, co podávala básnířce její rodinná výchova, co jí vštěpovaly společenské konvence jako nejvyšší hodnoty a poslední důvody, kácí a drtí Světlá útlou ženskou dlaní, v níž jí nezbývá než suchý popel nicoty. Všechny úzkostné slzy očí, toužících po lásce a po životu, se do něho vpíjejí bez památky a bez účinku.