

Bez této vysvětlující úvodní stati bude Novákova »Tschechische Literatur« jistě klásti značné požadavky na čtenáře, hledajícímu v ní první poučení o české literatuře. Kdo uzná základního postoje autora k próze vědecké, pozastaví se nad tím, proč Masaryk je vyložen jen jako literární kritik, nebo... proč Šafaříkovo ocenění je v značném nepoměru rozsahovém k Dobrovskému, Jungmannovi a Palackému. Víral bych raději, kdyby literatura vědecká, u níž je ostatně velmi těžko prokazovat záměr stylistický, neb aspoň literární historie, která je přece částí krásného písemnictví, nebyly bývaly vyloučeny. Pro účely informační nepokládám za nejvhodnější začínati výklad o staročeské literatuře rokem 1306; málokdo pak věnuje dostatečnou pozornost dalším petitovým odstavcům, které posunují skutečně stáří české literatury o tři století nazpátek.

Několik drobných omylů v dataci u Erben a Čapků opraví jistě druhé vydání. Bylo by vítáno, kdyby byl přidán obsah a rozšířena literatura předmětu.

Novákova »Tschechische Literatur« tvoří ve Walzově Handbuchu s literaturami ostatních Slovanů zvláštní skupinu »Literaturen der slavischen Völker«. Měříme-li s dosud vyššími svazky vnějškové, shledáme, že literatuře ruské, zpracované nedávno zesnulým Sakulinem, je věnován asi dvojnásobný rozsah jako literaturám české a polské z pera Lvovského Kleineru, literatuře srbochorvatské od pražského Gesemanna pak asi polovice objemu obou předcházejících. Poměr rozsahový odpovídá tedy přibližně významu té které literatury. Ovšem užitek není všude stejný. Obraz veliké ruské literatury nutně skresluje sociologická metoda Sakulinova, originální, ale jednostranná; kmenové rozvrstvení Gesemannovo přes svou zajímavost bývá povrchní a přezíravé; Kleinerovo písemnictví polské je knihou svědomitou a dobře informující. K ní se nejvíce blíží Novákova »Tschechische Literatur«. Vysoko však vyniká nad historisující stanovisko Kleinerovo novostí pohledu a soudu, světovostí. Jako výraz mladšího pokolení badatelského je mezníkem v českém literárním dějepisectví a vynikajícím protějškem k základním dílům pozitivistických učitelů, k dějinám Vlčkovým a Jakubcovým.

Ant. Grund.

Otakar Zich: Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie. Výhledy, knihy zkušeností a úvah. Pořádají V. Mathesius a J. B. Kozák. Dvojsvazek 11—12. V Praze, Melantrich 1931. Str. 409.

Zichova kniha vznikla, jak praví předmluva, z universitních čtení autorových. Má proto ráz souborného spisu. Prozrazuje 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 jistou mnohoosovostí. 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 příbuzné byly zahrnuty jako speciální druhy. Za druhé formulace obecných zákonů tohoto umění, z nichž by zákony řečených genrů vyplývaly specialisací 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-pointa, ke které by spis směřoval. Skutečných thesů spisu je celá řada a je třeba hledat je na různých stránkách a v různých částech spisu. U děl tohoto druhu je dosti obtížné podati málo slovy vyčerpávající přehled obsahu, který by byl chráněn před výtkou neúplnosti. Pokusíme se proto o přehled vědomě částečný, odpovídající rázu filologického časopisu: půjde nám hlavně o ty these, které se přímo nebo nepřímou (a třeba i z dálky) týkají otázek jazykových.

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

kami a nesoucí celkový kontext dramatického díla. Tato obrazová představa není nic jiného než velmi složitý a mnohonásobně zvrstvený význam. Při resumování se budeme snažit, aby obsah byl podáván pokud možno vlastními slovy autorovými, což je dobře možné při Zichově způsobu podání, ližujícími si ve zřetelných a obsažných 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. 16.) »Dramatické dílo se skládá ze dvou současných, nerozlučných a názorných složek různorodých, totiž z viditelné (optické) a slyšitelné (akustické).« (Str. 22.) Proto: »Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je skutečné (reálné) jeho provozování.« (Str. 22.) V souvislosti s optickoakustickým rázem dramatického umění je dramatický děj definován jako »děj, který vzniká jednáním osob 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 jakéhosi 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, podaný na str. 52—53: »Dramatická osoba je vlastně naše představa, již si přimýšlíme k relativně stále složce dramatického vněmu... Podobně jest i ve skutečném životě. Každý náš poměrně stálý vněm vybavuje v naší zkušenosti na základě podobnosti nějakou představu, odpovídající na nejvšeobecnější otázku, *co to jest*, co vidíme, slyšíme atd., pročť ji nazveme představou významovou. Tato představa nepochází tedy z vnějška, nýbrž od nás, z naší zkušenosti, a je podle této zkušenosti tu jen obecná, neurčitá a chudá, tu zvláštní, určitá a bohatá. Tak na př. ... v příkladu životního děje dramatického, ... sročení lidu, jsou obecnější významové představy...: Jsou to lidé, mladí — staří, muži — ženy; speciálnější již: dělníci, strážníci; dokonce zvláštní pak třeba: poslanec X. Důležitá okolnost je ta, že tato významová představa, podložena jsouc vněmu, 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 — princ — 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 teď: ve skutečnosti je to, co vnímám, *herce*. Tato druhá významová představa nevybaví se mi však na základě podobnosti s vněmem; tu mi poskytne moje zkušenost divadelní, a to abstraktně, ba proti názoru: já to *vím*, 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 leckteré drobné detaily (rysy obličeje, timbre hlasu) prozrazují a dotvrzují, 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, nezní totiž »co to (tento zjev) jest«, nýbrž, »co tento zjev, námi vnímaný, představuje nebo zobrazuje?« Nazveme ji tudíž významovou představou *obrazovou*. Naproti tomu řečenou významovou představou herce, pocházející z našich znalostí divadla a jeho umělecké praxe, nazveme významovou představou *technickou*. *Zhruba vzato*, zůstává technická představa naše abstraktní, kdežto obrazová, splývající s vněmem, přijímá ráz *názorný*.« Reprodukovali jsme schválně tento delší citát doslovně, protože velmi přesně naznačuje rozdíl mezi sémantisací, kterou si složky uměleckého díla přinášejí již zvenčí, a onou, které nabývají, stávající se složkami specifického znaku, jímž je umělecké dílo.

Je přirozené, že při důrazu, který Zich klade na svéprávnost dramatu,

echische Lite-
ní první po-
a k próze vě-
literární kri-
rozsahovém
i, kdyby lite-
r stylistický,
nictví, nebyly
odnější začí-
řenuje dosta-
kutečně stáří

í jistě druhé
na literatura

dbuchu s li-
er slavischen
ie, že litera-
án asi dvoj-
ho Kleinera,
vice objemu
významu té
ruské litera-
, ale jedno-
st bývá po-
ředomitou a
Literatur«.
osti pohledu
e mezníkem
kladním díf-

it. Grund.

cká dra-
Mathesius a
109.

čtení auto-
ia ve dvou
řče obsahu,
oboru; co
vosti. Není
řebaže má
í myšlenka
statného a
i příbuzné
ch zákonů
isací podle
iguje však
celkového
ných thesí
v různých
ovy vyčer-
lnosti. Po-
ologického
o (a třeba

ého textu
ova spisu
na sémán-
caždé pří-
ými slož-

jeví se mu jako střed uměleckého díla dramatického výkonu hercův: »Umělecké dílo, byť i časové, ba i divadelní, není-li tvořeno, nebo aspoň spolutvořeno herci, není dílem dramatickým.« (Str. 59.) »Umělecký obor, jehož díla bez újmy své podstaty mohou se omezit na pouhý výkon jednotlivcův, 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 hereckého umění včleňuje a podřizuje mu Zich i mluvu (»mluva, resp. zpěv patří do umění hereckého, a to i po své obsahové stránce«, (str. 64) a dokonce také scénu: »Herci, představující dramatické osoby, jsou skuteční lidé a musí tedy býti v nějakém reálném prostoru, v němž také předvádějí svou hru, dramatický děj. Tento prostor, jenž náležitě omezen a uzavřen, tvoří scénu, patří k hercům a k jejich výkonům a nelze si jej vůbec od nich odmyslit. V pojmu herectví je tudíž obsažen pojem scény jako postulát noetický.« (Str. 65.) Proto: »Herecké výkony... jsou nejen nutnou, ale i postačitelnou podmínkou pro existenci dramatického díla.« (Str. 66.) A tak konečná definice dramatického díla zní: »Dramatické dílo je umělecké dílo, předvádějíci vespolek jednání osob hrou herců na scéně.« (Str. 68.)

Přistupujeme nyní ke kapitole IV., věnované dramatickému textu (73—III). Zde se především určuje rozdíl mezi básnictvím a uměním dramatickým: »Hledíc k poesii, nazveme »poetickým« vše, co je vytvořeno z řeči, tedy každý útvar 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 nejsme oprávněni, klásti v něm pars pro toto, část za celek.« (Str. 75.) Je také vymezen rozdíl mezi uměním dramatickým a tím z druhů básnických, kterému je drama nejbližší, básnictvím epickým: »Existenční podmínkou 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. Naproti 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 podstata 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?... Řeč daná napsanou námi tázací větou bude v obou případech zásadně táž... Uvedená otázka bude tedy (předkládajíc hlasitě vypravování povídky) v obou případech mluvena, bude jakožto děj probíhati v reálném čase, kdežto to, co před ní předchází, bude při povídce mluveno, jako děj myšlený však probíhati v čase ideálním, kdežto v dramatu to jako mluva odpadne a stane se dějem skutečným. Tak jsme se dostali k otázce »přímých řečí« v dramatu i v eposu... Přímá řeč v básnictví není než jeden z působivých prostředků slovesného umění. Užítí je volné, protože básník vypravěč může vždy místo ní užítí řeči nepřímé... »Přímá řeč« dramatického textu... není... vůbec žádná 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.) Rozdíl je tedy sémantický: dialog v epice je promítán na pozadí monologického projevu vypravěčova, kdežto dialog v dramatu je vztahován přímo k promlouvajícím dramatickým osobám; kromě toho je dialog v epice toliko včleněn do thematic, které plyne mimo něj, kdežto dialog dramatický je přímým nositelem thematic.

V dalším kontextu Zichovy knihy určuje se funkce jazykových projevů v dramatickém díle: »Každá věta, každé rčení obsažené v dramatickém textu má... dvojí dramatické poslání. Především je vždy mluví někdo, určitá dramatická osoba, a tu má tedy nějak charakterisovati. Za druhé je článkem v řetězu řečí, probíhajících celým dílem a má tedy tvořiti součást dramatického děje.« (Str. 101.) Tedy dramatická řeč má jednak funkci charakterisující, jednak dějovou. »Charakteristiku dramatické osoby provádí příslušná role za prvé již... jejím individuálním slovníkem. Charakteristí-

nost... osclov svého nářečí je v vrstvě spolže specifickzákladě koKarikature. viti o »psyníky«, maovzduší, nýtext jsou v stice drama lou disposicové osoby povídající.«

Je zajzdůrazňuje nost projev znakem, ob emocionálno ním znaker

Všimně tické řeči: osobu jinou Účinek drar jako slovné řeč, i nedra menící z to bami vzniká řeč jeví se i zasahující; jakoby odr dialog... I tomu nedra na druhou, bou, t. j. ta o něčem, ne (Str. 107.) vzhledem k k obecnství dějového na

Násled tvorbě (I autor praví t. j. s vylou jako úhrn vš símu z nich, mů, z vnějš hmatových, Řekli jsme, i určitý soubo že dramatick mimo nás. L herec, hrajíc ta existuje c stuje v nás, tická osoba« vněmem vyčt vněmové síc významové p zkušenosti.«

ýkon hercův: řečeno, nebo aspoň) »Umělecký obor, duševní výkon jednotlivce je ústřední složkou své podstaty, obsahem dramatického díla.«
 »... i mluvu (»mluvní obsahové stránce«, dramatické osoby, jsou v ní, v němž také nelze náležitě omezením a nelze si jej vsadit pojem scény... jsou nejen dramatického díla.«
 »Dramatické dílo u herců na scéně.«

dramatickému básnictvím a uměním« vše, co je vyjádřeno nás esteticky. Na rozdíl od umělecko-estetického díla, které je výtvarným dílem, část z celku, které je výtvarným a tím z druhým: »Existenční problém. Toto provedení i reální lidé (herci) v reálném čase. Například osobami napsané a děj sám dramatického dialogu »Představme si, že bychom řekli: »Ty tedy nepůjdeš?... Řeč je zásadně táž...« (povídka) v obou případech, kdežto to, děj myšlený však neopadne a stane se z působivých prvků vyprávěč může dramatického textu... mysl jen tam, kde děje bylo by čirý děj v epice je pročežto dialog v dramatu osobám; kromě toho plyne mimo něj,

je jazykových projevů v dramatickém mluví někdo, určitě. Za druhé je článkem součástí dramatické funkce charakteru provádí přímě. Charakteristič-

nost... osobního nářečí spočívá především v tom, jak hojně užívá různých slov svého slovníku... Druhý a hlavní pramen charakterističnosti 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, že specifický ráz určitého nářečí se užívá v jiném, odchylném prostředí na základě kontrastu neobyčejně zesílí, jeví se nám nápadným, nepřiměřeným. Tak se již pouhou řečí stupňuje ostrost v kresbě charakteru někdy až ke karikatuře... S jiného hlediska, než bylo při »sociálních nářečích«, lze mluvit o »psychologických nářečích«. To jsou zase skupiny slov a rčení (»slovníky«), mající jednotný citový přízvuk, pramenící nikoli ze společenského ovzduší, nýbrž ze smyslu slov, ať přímého, ať přeneseného. Pro dramatický text jsou v tom směru nejvýznačnější nářečí emocionální... K charakteristice dramatických osob slouží psychologická nářečí, jde-li o relativně trvalou dispozici osoby pro ten neb onen duševní, resp. citový stav; v řeči takové osoby převládá pak to neb ono psychologické nářečí, stavu tomu odpovídající.« (Str. 102—104.)

Je zajímavé pozorovat, jak estetik, ve shodě s moderní linguistikou, zdůrazňuje zde nadindividuální, znakový charakter řeči: sama individualita projevu, má-li být pocítěna jako součást charakteristiky, musí se stát znakem, obecně pochopitelným (proto termín »individuální nářečí«); také emocionálnost projevu, zdánlivě jednorázová a jedinečná, je nadindividuálním znakem (odtud »psychologická nářečí«).

Všimněme si nyní, jak Zich vymezuje druhou, dějovou funkci dramatické řeči: »Řeč nějaké osoby jest jednáním, chce-li jí ta osoba působiti na osobu jinou a působí-li jí. Takovou řeč můžeme nazvati řečí dramatickou... Účinek dramatické řeči na obecenstvo je dvojitý. Jednak působí přímo, t. j. jako slovně vyjádření nějakých myšlenek, citů a snah; tak působí každá řeč, i nedramatická... Specifický účinek dramatické řeči je nepřímý, pramenící z toho, že vnímáme její působení jevištní, mezi dramatickými osobami vznikající, a že toto jevištní 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 jakoby odráží k osobám dalším. Totéž základní forma dramatické řeči — dialog... Dramatická řeč má na obecenstvo účinek dynamický. Naproti tomu nedramatická řeč, t. j. ta, jež ani nevzniká z úmyslu osoby působiti na druhou, ani také nepůsobí, může na obecenstvo účinkovati jen sama sebou, t. j. tak, jak působí každá řeč recitovaná, ba jenom čtená. Poučí nás o něčem, naladí nás nějak, obveselí nás, tento účinek však jest statický.« (Str. 107.) Zajímavý je zde postřeh dvojité sémantisace řeči v dramatu: vzhledem k osobám dramatu je řeč sémantisována jako sdělení, vzhledem k obecenstvu vedle 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 významové rázu dramatické postavy: »Čistě herecky, t. j. s vyloučením obsahu řeči, jest dramatická osoba pro obecenstvo dána jako úhrn všech znakových a sluchových vněmů, vztahujících se k nejbližšímu z nich, t. j. k vněmu tělesného zjevu té osoby. K tomuto souboru vněmů, z vnějška v nás vyvolaných, přistupuje soubor našich vněmů vnitřně hmatových, způsobených naším užíváním se do určité dramatické osoby... Řekli jsme, že dramatická osoba je pro nás jakožto obecenstvo »dána« jako určitý soubor vněmů. Tím je vyřčeno dvojitě důležité faktum. Především to, že dramatická osoba, jako každý vněm vůbec, je nám dána z vnějška, něčím mimo nás. Lze snadno uhadnout, co toto vnější, toto »mimo nás« jest: je to herec, hrající na scéně, naším názvoslovím řečeno: herecká postava. Jedině ta existuje objektivně na scéně, dramatická postava na scéně není; ta existuje v nás, v našem vědomí... Druhá závažná věc je tato: Je-li »dramatická osoba« již jako vněm čistě psychické povahy, není nikterak ještě tímto vněmem vyčerpaná. Jest jí právě jen »dána«, t. j. z vnějška určena; k této vněmové složce vnější však přistupuje naše vlastní složka vnitřní, totiž významové představy, jež v nás tento vněm vyvolává na základě naší vlastní zkušenosti.« (Str. 115—116.) »Estetický účinek, jímž na mne dramatická

osoba působí, jest svým původem dvojitá: jeden, pocházející od čistého vněmu, jež po příkladu Fechnerově nazveme přímým čili direktním činitelem dojmu; druhý, pramenící z představ, vněmem vyvolaných, tedy činitel nepřímý čili asociativní... Pro dramatickosti díla je jedině rozhodujícím činitelem asociativní, t. j. veškeré představy, jež v nás vněm podle známých psychologických zákonů vybaví.« (Str. 117—118.) — Zajímavý je poměr mezi hereckou postavou a dramatickou osobou, který lze vyrozumět z těchto citátů: herecká postava, existující objektivně na scéně, je znakem, dramatická osoba, existující ve vědomí vnímajícího kolektiva, je k tomuto znaku významem. Tento význam a tento znak nejsou však jednoduché, neboť jednotlivé složky herecké postavy stávají se znaky částečnými, jimž odpovídají částečné významy v dramatické osobě. Zich rozeznává mezi těmito částečnými znaky jednak stálý vněmový komplex, který — promítnut do dramatické osoby — stává se její statickou charakteristikou: oblek a tělesný zjev, jednak proměnlivý vněmový komplex: chování a činy osoby, které k významovému určení dramatické osoby přispívají charakteristikou dynamickou. Kapitola končí rozbohem herecké postavy jakožto hercova jevištního výkonu.

Kapitola VI. pojednává o dramatickém ději (168—225). Poněvadž podkladem dramatického děje je jednání, vyšetřují se na začátku této kapitoly různé jeho formy: nejdříve jednání osobní (vztah jednosměrný), potom jednání vzájemné. Při vzájemném jednání jsou možné tři případy: »Předně 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, nechť podle něho jednání, po případě od svého jednání upustí... — Třetí případ jest nejvyslovenější: na akci osoby I odpovídá osoba druhá svou vlastní akcí, směřující proti ní, ale jinak samostatnou... To je pravý spor neboli souboj dvou protivníků v téže věci a jeho řešení není možné než podlehnutím jedné z obou stran... Rozhodně není »boj« obecnou formulí pro dramatický děj, nýbrž jen speciální, a veškeré zobecňování jeho zvláštních vlastností (ekvivalence obou osob, symetrie vzájemného jednání) na strukturu dramatu vůbec (výlučně dichotomické a symetrické seskupení osob každého dramatu) je dogmatické a spekulativní.« (Str. 174—175.) — Úhrny osobních vztahů, které jsou následkem nebo příčinou jednání, nazývá Zich dramatickými relacemi a podává jejich typologii. Dále se rozbírá »dramatická situace«: »Výjevy 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 rozčlenili dále (pokud toho žádá) až na takové odstavce 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 souvislý sled stálých dramatických situací, lze ovládnout složitost dynamické formy časové; celé drama i každá jeho část je teď pro nás poslopnou syntesou 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, situaci tvořících, a plynoucí odtud převaha určité z nich, jeví se ovšem čistě dramaticky, t. j. iniciativou a skutečným účinkem jejího jednání na druhé. Tato převaha uplatňuje se nejen při sporu, 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 souběžnosti osobních jednání«; jde zde o poměr současných osobních jednání (rovnoběžnost 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 klamou, považují je za jiné, než vskutku jsou, aneb o nichž nevědí, kdežto naopak zase druhé dramatické osoby znají pravý stav, ba dokonce vědí o omylu prvých osob, resp. o jejich nevědomosti... Typické je pro všechny tyto motivy..., že omyl řečených dramatických osob je způsoben klamavým názorem jejich... Máme v takových případech dvě

významoví vidíme a stávají pro toho, že ona neví.« se na mnoho osobám to. Tak vzniká kontrastní drama svého vědění

Při dramatické souvislosti to všichni vystihne v mezidobí jsme se o dramatickéma sousedě událo, dovénu ději začátkem děje není t čas, nýbrž ideje z cell

Po režisérů ří... časovtická formadramatické napětí u vrbici dojmennazveme agspolu kombúčinky na (Str. 214.)

Čas přísná vazbdlouho, jakvěcky (nejčas a to v z minula přobsahem děcenzstvu drai v němž plyrealnost spohra se scénčas jest je máme nějak běží po náz a zase je hn »Třetí vlastmetrie, jedn počátek a kcjiný, nám v rozbor dram sémantiky dibami dramavého průběhu jem myšlený Následu 276): »Scéna

významové představy obrazové, první jaksí názornou, druhou nenázornou: vidíme a slyšíme — ale naproti tomu víme... Obě řečené 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 na mnohé výjevy jinými očima, než bychom se dívali, kdybychom, rovni osobám tohoto výjevu, neměli tušení o tom, co se třeba 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 křížení citů z názoru a citů z našeho vědění.« (Str. 203.)

Při těchto výkladech se autor zabývá také problémem souvislosti dramatického děje. To, co je předváděno na jevišti, není totiž nutně souvislý tok dějový; tak na př. určitý děj, který byl během dramatu na jevišti vystřídán dějem jiným, se opět na jeviště vrátí; o tom, co se událo v mezidobí, kdy byl mimo naše zorné pole, se buď dovídáme ex post, nebo jsme se o tom dověděli již dříve jako o věci chystané. Jiný případ přetržení 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 myšlenému ději připočíst i ony události, které se předpokládají jako uplynulé před začátkem dramatu a o nichž podává zprávu exposice. 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 režisérův vzhledem k dramatickému ději: »Režisér tvoří... časově prostorovou formu dramatického představení.« (213) »Dramatická forma týká se dvou stránek souhry, z nichž každá má specifický své dramatické působení. Za prvé intenzity mluvy i hry a z ní plynoucího dojmu napětí u vnímajícího obecnstva... Za druhé rychlosti mluvy a hry, působící dojmem vzrušení; zákonitou formu, její časovou měnou vytvořenou, nazveme agogickou formou dramatu. Obě řečené formy se během hry stále spolu kombinují, takže dramatická forma takto vznikající není i se svými účinky na obecnstvo pouhý součet, nýbrž produkt obou řečených forem.« (Str. 214.)

Čas v dramatech: »Základní vlastnost dramatického děje jest jeho přísná vazba časová. To neznamená jen, že dramatický děj trvá přesně tak dlouho, jak dlouho vnímáme jeho předvádění na scéně, nýbrž i to, že všechny (nejdrobnější) 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 obecnstvu dramatický děj probíhá, není... objektivní (fyzikální), jako je čas, v němž plyne hra herců na scéně, nýbrž subjektivní (psychologický)... Jeho reálnost spočívá vlastně jen v názornosti časové relace mezi vněmy, jež nám hra se scény poskytuje.« (Str. 219.) »Neméně důležitou vlastností reálného času jest jeho transitornost... Pojmenujeme-li »přítomností« chvíli, v níž máme nějaký vněm, můžeme říci, že tato přítomnost neúnavně a hladově běží po názorných prvcích dramatického děje, polykajíc jeden po druhém a zase je hned vyvrhujíc v minulost, v níž se ty prvky hromadí.« (Str. 219.) »Třetí vlastnost reálného času v dramatickém díle se uplatňující, jest asymetrie, jednosměrnost jeho průběhu... Sled reálného času nelze obrátiti, počátek a konec doby nelze zaměnit, každý z nich má proti druhému docela jiný, nám všem dobře známý význam.« (Str. 221.) — Přehlédneme-li tento rozbor dramatického děje, zjistíme, že i zde je dotčeno několik problémů sériantiky dramatu. Dotýká se jí na př. otázka dramatické relace mezi osobami dramatickými, otázka klamu v dramatech, otázka jednosměrnosti časového průběhu a především ovšem otázka poměru mezi děním na scéně a dějem myšleným.

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

d čistého vně-
tním činitelem
dy činitel ne-
zhodujícím či-
známých psy-
e poměr mezi
it z těchto ci-
m, dramatická
uto znaku vý-
hé, neboť jed-
mž odpovídají
témto částeč-
aut do drama-
a tělesný zjev,
r, které k vý-
u dynamickou.
štního výkonu.

168—225). Po-
se na začátku
tah jednosměr-
možné tři pří-
její případně

Tento případ
intenzivní. Za
odle něho jed-
jest nejvyšso-
akcí, směřující
i soubor dvou
ehnutím jedné
lramatický děj,
lastností (ekvi-
kturu dramatu
děho dramatu)
sobních vztahů,
amatickými re-
situace«: »Vý-

ce osob mohou
o naši analýsu,
ile (pokud toho
žeme vzájemný
odstavec je si-
ký děj na sou-
tost dynamické
osloupnou syn-
dramatické si-
vočet osob, v ní
situaci důležitý,
cích, a plynoucí
y, t. j. iniciati-
evaha uplatňuje
při shodě osob,

názorné časové
1 osobních jed-
váhu a o počet
se název: Prin-
ichž se některé
rtku jsou, aneb
nají pravý stav,
domosti... Ty-
matických osob
1 případech dvě

souhrou dramatický děj.« (Str. 227.) »Novodobé jeviště divadelní... jest ohraničeno... po všech stranách, vyjma jedinou, kudy se obecenstvo dívá na scénu... Přes různé rozsazení obecenstva v hledišti lze 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 obzvláště též »vpředu — vzadu«. Zraky diváků pronikají jí totiž v jediném směru hloubkovém, zastavujíce se až hmotným uzavřením jejího pozadí. Tuto scénu, určenou pro jediný pohled všech, možno nazvati tedy perspektivní, třebaže nejde o přísně perspektivní vlastnosti, jež by žádaly nejen jedinou stranu, ale dokonce jediný bod, s něhož se na ni možno dívat. Divadelní scéna není pro obecenstvo prostorem objektivním, ježto je pro ně pro 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 nejrozmanitějších předmětů, jejichž úkol jest obecně dvojit: předně charakterisační, působivě určovati osoby a místo děje, za druhé funkční, zúčastniti se v dramatickém ději. Není však možné, tříditi řečené předměty podle těchto dvou účelů, protože většinou splňují oba, byť snad nestejnou měrou.« (Str. 233.) — »Dramatická scéna, t. j. místo dramatického děje... je... útvar časově prostorový... Pozorujeme-li změny v tvárnosti takové scény, shledáme, že jejich příčinou jsou pohyby herců (resp. dramatických osob) na scéně konané.« (Str. 241.) »Abychom ovládli... dramatickou scénu, rozčleníme si ji časově na takové chvíle, jejichž průběhem se rozeskupení herců na scéně aspoň zhruba nemění. Tak dostáváme »scénické situace«, obdobně »dramatickým situacím«, na něž jsme rozčlenili dramatický děj: oboje nejsou však, obecně vzato, časově spolu shodné, naopak se často kříží. 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 průchodný 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-hové čili posiční (dané uvnitř scénické situace) a pohybové čili motorické (dané sledem scénických situací). Kvality posiční zdánlivě splývají se statickými (předměty na scéně) tvoříce s nimi »obraz«. Avšak »i tyto posiční kvality chápeme kineticky; jsou pro nás koncem pohybu předchozího a začátkem následujícího a dostávají podle toho různý smysl i při téže vzhledu.« (Str. 243.) Kinetické hodnoty samy o sobě »jeví se nám... jako vztahy mezi herci... a scénou jakožto prostorou, v níž se pohybují. Nazveme tyto vztahy scénickými relacemi... Avšak k scénickým relacím, jež jako diváci vnímáme, přidružují se... nepřetržité relace dramatické, jež si uvědomujeme jednak ze zrakové sluchových vněmů hereckých výkonů, interpretovaných významovou představou obrazovou, jednak ze smyslu jejich řeči, interpretujících dramatický text... Kinetické kvality scénické se vyčteným aktem dramatisují.« (Str. 245.) »Dramatisace kinetických vztahů scénických přenáší se pro nás na jevištní prostoru samu. Dramatické osoby, herci představované, jsou jakýmsi silovými středisky různé intenzity, podle váhy osob v přítomné dramatické situaci; jejich dramatické relace, touto situací dané, jsou pak jakési silokřivky, mezi osobami se spinající a rozpínající. Dramatická scéna, vyplněná sítí těchto silokřivek a motorickými drahami jimi způsobenými, jest pak jakýmsi silovým polem, proměnlivým v tvaru i v síle jednotlivých složek.« (Str. 246.) Potom se podává podrobný přehled jednotlivých scénických kvalit kinetických.

Na konci kapitoly se probírá úkol režiséra-scénika: »Úkolem režiséra-scénika je zajisté přepis dramatického děje do scénické prostoty. To znamená však jen, že dramatické a scénické situace musí si odpovídati, nikoli že se musí vždy a naprosto shodovati. Naopak jde tu o obecně nezávislou koexistenci kvalit dramatických a scénických; právě volnou jejich kombinací dosáhne se toho nepřehledného bohatství výsledných odstínů, svědčících o invenční fantazii režisérově, kdežto dogmatickým pře-

kládáním většinou

V I

podána e toho, co speciálně a »vyjadřá sémantiku: nak zobrazuje ještě o rnost hudbou při třebaš abvybaví se značka p tedy o »h

Jsou

1. k

proveden zkušenoš posluchač věštbě L chorál »K Husité .. něný, jen

2. a

nebo vně Autorisov jde-li o t reminisce situaci, d: je i přísl podstatný zpravidla příznačný »motivem nýbrž jer melodický 299.) Zpr ky (»mot na koexis podstatné ztratí svc změny té jisté též

Přel

vali (Div zřetel k : namická s jeví se v se v tomt toto pojír »Vidím-li jich posic to zase j: zase jinal jednostran ních dveř přišla, ne pitoly o t Poslední, toliko dv

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

V kapitole VIII., nazvané *Dramatická hudba* (277—349), je podána estetika zpěvohry; předpokládá se jako platné pro zpěvohru většina toho, co bylo řečeno v kapitolách předchozích, a vykládá se jen, co platí speciálně o zpěvohře. Větší část kapitoly je věnována výkladu o »obrazové« a »vyjadřovací« schopnosti hudby, jinými slovy, o sémantisaci hudby. Tato sémantisace se děje jednak zobrazováním vnějších jevů (zvukomalba), jednak zobrazováním vnitřních stavů, zvl. citů a snah lidských. Kromě toho jde ještě o možnost intelektuální sémantisace hudby. Tato »vyjadřovací« schopnost hudby je založena na asociacním zákonu současnosti. Měli-li jsme jedinou při poslechu určité hudby současně nějaký jiný vněm nebo představu, třebaš abstraktní, zůstane s touto hudbou sdružena; slyším-li hudbu později, vybaví se mně i řečená představa. Z takové hudby stala se tedy jakási značka pro onu představu či ideu, obdobně slovům řeči.« (Str. 294.) Jde tedy o »hudební citaci«.

Jsou hudební citace dvojího druhu:

1. *konvenční*, když »spojení určité hudby s určitými představami není provedeno v daném díle, nýbrž je posluchači běžné odjinud, z jeho životní zkušenosti (skladatel cituje na př. v díle melodii nějaké písně, jejíž text je posluchačům znám, proč se vybaví spolu; tak... v Smetanově Libuši při věštbě Libušině zazní po jejích slovech »jen oni pevně jdou« v orchestru chorál »Kdož jste boží bojovníci«; kdo jej zná, ví hned, že títo »oni« jsou Husité...; stačil by k tomu jen úryvek této písně, dokonce i hudebně změněný, jen když bychom jej ještě poznali).« (Str. 295.)

2. *autorisované*, když »první spojení určité hudby s určitou představou nebo vněmem provedeno je autorem samým v dané skladbě.« (Str. 296.) Autorisované citace je opět možno rozdělit na dvě skupiny podle toho, jde-li o úplný návrat jisté hudby nebo o návrat pozměněný: a) Příznačná reminiscence. — »Tu jde o skutečnou vzpomínku na konkrétní, jedinečnou situaci, danou před tím v díle herecky i scénicky, se slovy i bez nich. Proto je i příslušná hudba opakována věrně, beze změn, nebo jen se změnami nepodstatnými. Reminiscence opakuje zásadně samostatnou a delší hudbu, byť zpravidla zkráceně.« (Str. 298.) — b) Příznačný motiv. — »Hudebně dán je příznačný motiv relativně krátkým, byť uceleným, tematem, opravdovým »motivem«, jenž nemusí býti zásadně samostatnou, soběstačnou hudbou, nýbrž jen její součástí, ba dokonce jen stránkou. Tak na př. může být jen melodický... nebo jen harmonický... dokonce pouze rytmický...« (Str. 299.) Zpravidla se ovšem účastní na rázu motivu všechny jeho hudební stránky (»motiv totální«). »Protože celkový ráz takového motivu záleží vždy na koexistenci všech jeho stránek, dostane se mu změnou kterékoliv méně 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 průběhem dramatického díla zajiště též hojně mění.« (Str. 299.)

Přehlédneme-li dvě kapitoly, které jsme právě bez přerušení resumovali (Divadelní scéna a Dramatická hudba), shledáme, že i zde je stálý zřetel k sémantice: v kapitole o scéně je scénický prostor pojat jako dynamická souhra významů: každé umístění herce na scéně, každý jeho pohyb jeví se ve vztahu k scénickému prostoru i k ostatním hercům nacházejícím se v tomto prostoru jako znak, jenž je nositelem jistého významu. Aby bylo toto pojmání názorně charakterisováno, uvedeme ještě jeden, typický citát: »Vidím-li na scéně dvě osoby, několik kroků od sebe stojící, chápu tuto jejich posici jinak, vím-li, že byly od sebe dále a že se k sobě přiblížily, a to zase jinak, šly-li navzájem vstříc, nebo šla-li jedna k druhé nehybně, a zase jinak, vím-li, že byly u sebe a že se vzdálily buď obojstranně nebo jednostranně. Vidím-li po zdvižení opony, že stojí nějaká osoba u postranních dveří, pojmám tuto její posici jinak, shledám-li v zápětí, že právě přišla, nežli, že je na odchodu.« (Str. 243.) To, co bylo resumováno z kapitoly o dramatické hudbě, se vesměs týká výslovně sémantisace hudby. — Poslední, nejkratší ze tří oddílů Zichova spisu, *Princip stylisace*, obsahuje toliko dvě kapitoly. Nebudeme se jím podrobně zabývat, ačkoli obsahuje

lelní... jest
zenstvo dívá
řici, že tato
truba jediný
zlišení »dole
1 — vzadu.«
astavující se
jediný po-
sně perspek-
jediný bod,
stvo prosto-
pro jednot-
to děje není
jého okolí a
lní zpravidla
vojí: předně
shé funkční,
né předměty
ad nestejnou
kého děje...
nosti takové
dramatických
tickou scénu,
rozeskupení
cké situace,
matický děj;
e často kříží.
« (Str. 242.)
hodnoty dra-
ako průchod-
« (242.)
zi nimi ozna-
vality polo-
vé čili mo-
vě splývají se
i tyto posiční
chozího a za-
témže vzle-
... jako vzta-
ují. Nazveme
ím, jež jako
; jež si uvě-
ýkonů, inter-
myslu jejich
šnické se vy-
h vztahů scé-
natické osoby,
intensity, podle
relace, touto
inající a roz-
motorickými
proměnlivým
lává podrobný

ika: »Uko-
scénické pro-
e musí si od-
jde tu o obec-
právě volnou
ýsledných od-
natickým pře-

zajímavé stati o divadelním realismu, o divadelní iluzi a o dramatických slozích, protože nám šlo při resumování o jádro knihy, kterým je výklad výstavby dramatického díla; vybírali jsme při tom, jak bylo již poznamenáno, zejména místa, která mají vztah k sémantice 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 nedrobícím je v umění několikero, ale také to, že jevištní výtvar, daný divadelním představením, byl autorem pochopen jako vnější znak, ke kterému patří velmi složitý význam, navozovaný v mysli diváků. Ba právě tímto postojem, zaujatým k dramatickému umění, bylo Zichovi umožněno scelení jednotlivých složek dramatu jakožto jevištního výtvaru, neboť teoretická hegemonie textu, která zabráňovala scelení všech složek na téže úrovni, pomíjí ve chvíli, kdy se ukáže, že i ostatní složky divadelního představení mimo slovo nositeli významu.

Zejména chtěli bychom ještě jednou vzpomenouti pojetí scénického prostoru jako pole silokřivek. Toto pojmání, které definitivně zařazuje scénu do celkové výstavby dramatického díla tím, že odhaluje sémantisaci 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; učinil to týž učenc, který v své studii »O typech básnických« (ČMF VI, 1917) současně s ruskými linguisty a nezávisle na nich vyslovil závažné principy nové poetiky. Se stanoviska čistě linguistického upozorňujeme na rozbor jazykové charakteristiky dramatické osoby, kde v úplné shodě s tendencemi funkční linguistiky 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 připisuje památce O. Hostinského, splácí svým záslužným dílem o estetice dramatu jeden z dlouhých české vědy dramatickému umění, které tolik znamenalo pro vývoj současné české kultury.

Jan Mukařovský.

Wolframs von Eschenbach Parzival und Titurel

Herausgeg. von Karl Bartsch, 4. Aufl. bearbeitet von Marta Marti. I—III (Brockhaus 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 Eschenbašský se svými grálskými skladbami v rouše zcela novém. Od r. 1870, kdy péčí 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 nazírání na tak mnohé otázky wolframské filologie velmi značně, takže opravdu byl čas, aby se nová mladistvá síla chopila s nadšením a láskou, ale také po náležitých předběžných studiích a úvahách díla regenerace edice Bartschovy. A lze už napřed říci, že Švýcarka M. Martiová (pod stálou záštitou bernského prof. S. Singra) učinila tak s plným zdarem.

O tom svědčí především »Úvod«, z něhož vyzírá úplně změněný postoj vydavatelčin 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 básníkův, ale nevysvětluje nedostatek všelikých listinných zmínek

o bá
Beie
neza
(Erl
sice
riori
zvat
zase
žena
hodr
Püte
Grün
z nic
Mar
dále
cykl
pečet
ném
cené
erber
užív:

tury,
schv:
10, I
bašsk
ale t:
»Wa
n. 12
pasov
vi, k
ten h
— a
berc
tovny
ovšer
slitel
jako
moge
zems
prvo:

Parz
soldi
dem)
mein:
v 13.
může
tiová
dě«,