

## Principy teoretické dramaturgie

Jde o estetiku dramatu jako díla scénického nebo divadelního. Jde dále o specifické problémy teoretické plynoucí odtud, že tato díla jsou nejen velmi složitá, ale že jejich složky jsou **různorodé**. Jsou umělecká díla velmi složitá (architektura, symfonie), ale složky jsou stejnorodé. Složitost při provádění vzniká tu jen z dělení práce – ale všichni konají téhož druhu práci –, naproti tomu u divadelního díla je nejen složitost největší, ale výkony jednotlivců jsou různého rázu a hlavní věc: dílo, jež vnímáme, má složky zcela různé povahy a různě je vnímáme (zrakem hru herců, případně tanec, a scénu, sluchem jejich řeč, po případě zpěv a hudbu).

Přesto musí dílo, je-li umělecké, tvořiti **jednotný celek**. Jde tedy o to, vyšetřiti, jaký je **poměr** těchto složek navzájem a jaká jest **povaha** každé z těchto složek jakožto složky celkového díla.

Otázky tyto bývají obyčejně řešeny cestou deduktivní, jež vede k dogmatickým tvrzením, skutečnosti odporujícím. Již povrchní pozorování nás poučuje, že některé ze složek dramatického díla ukazují na určité obory umělecké. Text dramatu možno řaditi k poezii, hudbu opery do hudby, scénu do výtvarného umění. Hledíc k jednotě díla, cítilo se, že tu musí být nějaké umění vůdčí, i zařadilo se drama prostě do toho či onoho oboru. Jednostrannost jest v tom, že ostatní složky nejsou dostatečně oceněny. Definuje se "činohra je především (nebo i vůbec) poezie" a "zpěvohra je především (nebo i vůbec) hudba". Zvláště první definice je obecně uznávána (jsouť např. divadelní kritikové skoro vesměs literáti). Druhá byla otřesena zvl. Wagnerovou reformou aspoň tak, že se říká "opera je hudba a poezie" (tedy tak jako vokální hudba).

Tyto názory jsou pochopitelné, uvědomíme-li si, že pro ty, kteří je hlásají, je "činohrou" **textová kniha** a "operou" **partitura**. Herecké umění (i se scénou) jest jim jen umění výkonné, tak jako umění recitační nebo hudebnické. Proti

tomu jest odpor zvláště mezi herci; právem poukazují na to, že jejich umění není jen reprodukující, nýbrž produkující, že nevykonávají jen to, co jim básník přímo určil, nýbrž tvoří něco nového, co je básníkem jen nepřímou a z části určeno, jinak však volné.

Není pochyby, že sepsáním činoherního textu nebo operní partitury **není** dramatické dílo hotovo tak, jako je hotov dopsaný román nebo domalovaný obraz, ba ani ne tak, jako je do jisté míry hotova dopsáním partitury např. symfonie, kde běží o to provést jen to (respektive to doplniti, ale homogenně), co je notami naznačeno. Dramatické dílo musí ještě pak býti doplněno i tvorbou heterogenní, tj. jednak tvorbou hereckou, a to nikoli jen jejich mluvou nebo zpěvem, ale i jejich hrou, a musí býti za druhé doplněno vytvořením scény, na níž se hraje.

Hledíc k tomuto stupňovitému vzniku dramatického díla je nasnadě myšlenka, že tu spolupůsobí několik umění k témuž konci a že tedy dramatické dílo je dílo **spojující** několik umění, a to umělecky rovnocenně, třebaže některá časově jdou napřed a jiná následují.

Tímto poznáním vzniká otázka, jaký je vztah mezi uměními drama spolupůvodními, a týmiž uměními, pokud postupují samostatně. Neboť vyjma umění herecké, jež se objevuje pouze v dramatickém díle, všechna ostatní umění v dramatické spojená (básnictví, hudba, umění výtvarná) mají svá vlastní pole činnosti, a je zřejmé, že zákony, jimiž se řídí, jsou-li sama, či jsou-li ve spojení, nejsou totožné.

Okolnost ta formuluje se někdy tak, že jejich autonomie (kterou se zabývají estetiky jednotlivých umění) je v případě spojení donucena ke kompromisům; mluví se o autonomii básnických a hereckých požadavků apod. Fakt sám (že zákony v obou případech nejsou totožné) je tu sice postřehnuto, ale formulace není správná, neboť dílo kompromisní neb plně odporů, a to z **podstaty** dramatického díla (jako "spojení

umění" totiž) vznikajících, tedy předem nutných, nemohlo by býti nikdy jednotné. Skutečnost dobrých dramát i oper tomu nenasvědčuje. Jsou-li v jiných dílech takové spory, vznikají jen právě z nesprávné teorie, jež se např. dívá na drama jako na poezii a podle toho je řeší bez ohledu na herce; to jsou však díla dramaticky nedokonalá. Konečně často jde o pouhou neobratnost básníkovu, jenž žádá na herci nemožnost – ale totéž se může stát skladateli vůči výkonnému hudebníku. V dobrém dramatickém díle (mluveném či hudebním) anti-nomií a sporů není.

Mnohem častěji postupuje se však i po zjištění, že v dramatickém díle jest spojeno několik rovnocenných umění, zase deduktivně a dogmaticky. Žádá se totiž totožnost mezi zákony vládnoucími v tom či onom umění, ať jest samo o sobě, či ať je složkou dramatického díla. Důsledek je pak dvojitý:

a) Zákony v nějakém umění vládnoucí přenášejí se beze změny i do dramatického díla. To je případ v praxi velmi častý a je přirozeno, že při tom nejvíce trpí herectví, poněvadž to je při vzniku díla až naposled. Přes teorii "rovnocennosti umění" se tedy tento případ kryje s tím, který jsme prve uvedli. Drama se koncipuje jako ryze poetické dílo, bez ohledu na provedení herci – to jsou tak řečená knižní drama. S takovými dramaty mají herci i režisér velký kříž; provedou-li je přece, mstí se básníku jeho nedbání tím, že drama se ukáže býti – nedramatickým. Podobně je v opeře; autonomní snahy hudebníků jsou tak veliké, že požadují na básníku texty "pro hudbu" vhodné. Tato "libreta" bývají pak takového rázu, že o nich literární historie ani nemluví. A opera tak vzniklá (s áriemi, duety, sbory apod.) je, když se provede, zase nedramatická. Mohli bychom mluvit o **koncertní opeře**. (Obdobná chyba deduktivního dogmatismu je stanoviti jako **zákony divadelní scény** zákony vládnoucí v umění výtvarném. O tom bude řeč při "malebné scéně".) Že to obecně tak necítí jako při činohře, plyne odtud, že se spokojí s dojmy, na jaké si zvyklo z koncertních síní, ačkoliv sedí v divadle. Ale kdo má jen trochu dramatického smyslu, cítí to dobře a je pochopitelné, že "opery" jsou u činoherních dramatiků v opovržení.

b) Zákony, jimiž se řídí určité umění v dramatickém díle jsou jeho zákony **vůbec**. Tento názor byl vysloven jen teoreticky, a to Wagnerem, který jej uvedl až ad absurdum tím, že upřel vůbec jednotlivým uměním právo na samostat-

nou existenci. Takový individuální egoismus umění měl prý jen smysl vývojový, takřka pedagogický. Že tento umělecký komunismus je teoretickým bludem, ukazuje **skutečný** umělecký život dostatečně jasně.

Chceme-li tedy řešiti problém, jež jsme si na počátku stanovili, musíme postupovati metodou **přísně induktivní**. Tj. musíme si vytknouti **materiál** a z něho odvoditi zákony. A tu hned při stanovení materiálu třeba zdůrazniti, jaký tento materiál jest, abychom se vyvarovali běžné chyby, jež je vlastně petitio principii. "Dramatická díla" nejsou rukopisy či tisky, nýbrž díla provozovaná. Není jím tedy Shakespearův *Hamlet* nebo Smetanova *Prodaná* v knížce či partitūře obsažené, nýbrž tato díla provedená na tom neb onom jevišti těmi neb oněmi umělci. To co jsme zažili, když odcházíme z divadla, to je dramatické dílo. Zdá se to býti skoro samozřejmé, ale ve skutečnosti jsme tak zvyklí substituovat za to řečené tisky či rukopisy, že nás to při teoretických úvahách stále a stále svádí k chybnému pojetí a k chybným formulacím zákonů a pravidel, jen zdánlivě empirických. Prosim, abyste to měli stále, po celou úvahu na paměti.

Dramatické dílo je tedy to, co jsme v divadle (nikoli při čtení doma) vnímali. Chceme-li se dobrati jeho zákonů, musíme **tento svůj vjem analyzovati**. To je druhá důležitá věc. Tento vjem je jednotný a není v něm ničeho, co by nám hlásalo, že se tu – a to postupně – "spojilo" několik umění. O tom snad víme, jak dílo vzniklo, ale to je vědění teoretické. **Psychologická analýza divadelního dojmu** musí nám býti východiskem. Rozpoznáme tu zajisté jednotlivé různorodé stránky umělecké, ale budeme o nich uvažovat tak, jak tu jsou (jako složky), beze vztahu k uměním, jimž snad jsou příbuzny. Tím není řečeno, že bychom postižení vzniku dramatického díla měli úplně pustiti ze zřetele. Až rozřešíme otázky v čelo úvahy položené a obrátíme se k otázce stylu dramatických děl, budeme musiti přihlídnouti k psychologickým procesům jejich vzniku. To je však otázka jiná, jejíž rozřešení bude možné až po přesném stanovení otázek o **podstatě** dramatického díla a o **povaze i poměru složek** v něm se objevujících.

Z našeho přesného vymezení materiálu plyne ještě jeden důležitý důsledek, že totiž musíme bráti v úvahu jen **dramatické umění naší doby**, neboť jen to známe tak, jak požadujeme, tj. prováděné. Ze starších dob můžeme vzíti v úvahu jen to, co je dosud životné, tj. co se dosud provádí, a to v té

formě, jak se to teď provádí. Z dřívějších dob známe bezpečně právě jen to, co se dalo zachovati, tj. psané (tištěné) texty respektive hudbu, ze starých dob jen texty (i když víme např. při antické tragédii, že hudba byla). O způsobu provádění tehdejšího jsme zpraveni jen velmi nedokonale, ačli vůbec. Historické hledisko tedy pro naše úvahy estetické nemá významu a nemá ceny, neboť nám jde o to, odvoditi zákony dramatického umění přítomnosti, zákony, jež by se mohly uplatnit v nynější umělecké praxi. To nám káže i širší stanovisko estetiky (a vědy vůbec), býti životnou vědou. Tím méně můžeme si ovšem všimati "prehistorických" hypotéz o vzniku dramatického umění, o původní jednotě, o "pramění", z něhož ostatní vyšla atd.

Přehlédneme-li materiál podle svrchu uvedených zásad získaný a co možná úplný, hledíc k různým druhům "dramatického" nebo "divadelního" či "scénického" umění (mluvené drama, hudební drama, pantomima, balet, k velké spoustě útvarů smíšených, jako scénický melodram, koncertní opera, výpravná hra atd., nehledíc k žánrům nižší umělecké úrovně), vidíme, že se u všech setkáváme s jedním, totiž s **hereckými výkony**. Herecké umění je tedy **nutnou** součástí dramatického umění, vždy se vyskytující, a tedy **podstatnou**. Všechno ostatní může býti, ale nemusí, ať již jde o celé jedno dílo, nebo o jeho úseky, části. Při hudbě to nahlédneme ihned, ale platí to i o textu. V hudební pantomimě není, ale i jinak v opěře nebo činohře leckdy najdeme místa i dosti veliká, kde slovo oněmí, a přece dílo zůstane dramatické. Dokonce to platí i o scéně aspoň v tom smyslu, že se může omeziti na pouhý prostor, místo (bez bližšího určení), kde herci hrají.

Náš poznatek o podstatnosti hereckého umění pro dramatické dílo je tak zásadního významu, že by se nezměnil, ani kdybychom rozšířili materiál ze stanoviska historického, vypomáhající si nuznými zprávami o provádění dramatických děl za dob dřívějších (antické drama, středověké hry, lidové hry dramatické atd.), ale tu bychom se setkali teprve s mnohými žánry, v nichž text byl zcela podřízený, či vůbec nebyl. Z minulosti zbyly ovšem jedině texty, "básně" dramatické, a tak jsme si zvykli dívat se na drama jako na druh poezie. Tento omyl, podporovaný nejstarší známou teorií (Aristoteles) špatně pochopenou (tehdy byly si drama a poezie vůbec bližší), třeba nejprve vyvrátiti, než přejdeme k určení pozitivnímu.

**Drama není druh poezie.** Objektivní důkaz podali jsme již v předešlém: jsou možná dramatická díla i bez textu, např. pantomima. Ovšem bylo by možno namítnouti, že námět pantomimy, její "děj" (po případě i "osoby") jest "poetický". To je však omyl spočívající v příliš širokém pojetí termínu "poetický". Jmenujemeť poetickým nejen báseň nebo román, ale vše, co probouzí v naší fantazii rozmanité a hojně představy a myšlenky, např. některý obraz, a dokonce i vše to, co nás určitým způsobem naladí. Mluvíme o poetické krajině, o poetické chvíli; jde o klidnou harmonickou náladu a poetický je tu skoro totéž co "krásný". Tak se mluví v životě a v populární estetice, jaké užívají zvláště kritikové. **Vědecký význam** slova "poetický" musí býti přesně vymezen, aby se slovo stalo značkou pojmu. A tu je patrné, že poetickými hodnotami lze zváti jen hodnoty skutečné poezie, tj. umění, jež užívá k estetickým účinkům řeči. Poetický účinek, hodnota apod. je tedy **estetický účinek** (hodnota apod.) **slov**.

S tímto vymezením vidíme, že reálný (tj. hraný) "děj" pantomimy, ale i každého dramatu není kvalitou poetickou, nýbrž hereckou, a stejně tomu je i s reálnými osobnostmi nejen pantomimy, ale každého dramatu (tj. s osobami, hercem představovanými). Jen řeči těchto osob obsahují – případně – hodnoty poetické. Je pak zajímavé pozorovati, co se právě s těmito poetickými hodnotami při provádění dramatu děje. Ustupují poměrně do pozadí. Ty specificky poetické hodnoty, myšlenkové i náladové jemnosti, slovní vtipy, narážky, obrazy atd. ztrácejí provedením. Odtud mdlost mnohých dramát knižních, jež nám při čtení poskytly vzácné poetické požitky, slyšíme-li je ze scény. Nejde tu vždy jen o vady akustiky, ač se tento známý zjev označuje heslem "divadelní akustika". Příčina je jinde, jak patrné z opačného případu: dialogy skutečných dramatiků (Shakespeare, Molière) působí mocnějším dojmem ze scény než při čtení. Obsahují (vedle poetických) právě dramatické hodnoty. A stejně vynikne na scéně – proti čtení – i časová stavba (architektura) dramatu nebo jednotnost a konkrétnost osob – a ovšem vyniknou i vady těchto hodnot, neboť to právě nejsou hodnoty poetické nebo aspoň ne jedině poetické. Diderot, první veliký teoretik dramatického umění, tvrdil: Akt je příliš dlouhý, je-li v něm málo děje (rozumí se: hraného, nikoli vypravovaného) a mnoho řeči. Ludwig pak napsal (*Shakespeare-Studien*): Drama je dobré, je-li srozumitelné i bez textu (tedy např. hráno v řeči nám nesrozumitelné).

Proti tomu všemu lze ovšem namítnouti: dramatický básník tvoří nejprve text a tento text jako útvar slovný je i podle naší přísné definice jistě výtvozem poetickým. Podle něho pak řídí se i výkony herců i scéna, po případě hudba. Je tedy přece jen poetický výtvoř podstatným pro dramatické dílo, ba jeho vládnoucím činitelem? Pantomima je právě zjev výjimečný a koneckonců lze o jeho umělecké oprávněnosti pochybovati.

Námítka tato byla by jistě závažná, kdyby odpovídala skutečnosti. Odkazuje nás k pochodu tvoření dramatu i je třeba zkoumati tento pochod duševní psychologickou analýzou, a to ovšem zase empiricky, tj. z příslušného materiálu. Učiníme-li tak a sledujeme-li výroky skutečných dramatiků o jejich tvorbě, obzvláště pak výroky dramatiků, kteří byli zároveň teoretiky svého oboru, shledáme, že prvotní koncepce nejsou slovní, a tedy poetické, nýbrž herecké a scénické. Diderot praví: "Koncipuje-li autor nějaký charakter, spojí se mu s ním určitá fyziognomie. Obraz osoby na scéně se pohybující (hrající) musí vnuknouti básníku její řeči." O Ludwig (Viz Müller-Freienfels I, s. 219, též Binet, *Psychologie du raisonnement*, kde je výrok Legouvého a Scriba, viz *Zeitschrift für Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft* XI, s. 30) uvádí několik příkladů, jak vznikala jeho dramata z optických vizí scénických (takřka halucinací). V. Scholz praví, že drama se počíná v duši autorově rozvíjetí nejprve jako řada scén v určitém prostoru a času a ty vyplňují se jen znenáhla a zlomkovitě dialogem viděných osob. (Viz *Zeitschrift für Aesthetik etc.* IX, s. 180 n. *Das Schaffen des dramatischen Dichters*.) Praví-li Ludwig, že "lyrik se vmýšlí do sebe, epik do svých osob, dramatik do herců svých osob", je tím též vyjádřena priorita scénické vize a dlužno dodat, že v mnohých případech to byli zcela určití herci, z nichž koncepce dramatikova takto vyrostla (např. Coquelin - Cyrano). (Jediný způsob fixace hereckých osobností až dosud - srv. biograf!) Potvrzuje se i tu obecná skutečnost, že umělec tvořící své dílo nemyslí abstraktně (v "ideách"), nýbrž ve svém materiálu. Tím jsou u dramatika herci (na scéně).

Vidíme tedy, že ani odkaz na vznik dramatického díla nevyzněl ve prospěch básnictví; naopak se ukázalo, že původní koncepce je herecko-scénická a že se koncepce poetická řídí podle ní. Herci tuto původní koncepci jen uskutečňují. Logická shoda s předešlým nálezem, že herecké umění je podstatnou stránkou dramatického díla, je jasná. Umělecké

dílo vůbec má v nás vyvolati ty duševní stavy (představy, myšlenky, city), které měl jeho tvůrce při něm (tedy jako umělec, nikoli jako člověk). V našem případě je tímto uměleckým dílem představení, nikoli dramatický text (čtený), a vidíme, že toto "představení" objevuje se i na počátku dlouhého pochodu, jímž dramatické dílo se uskutečňuje. Ovšem, mezi dramatikovou představou provedeného díla a provedením skutečným není a nemůže být totožnost. Provedení téhož díla mohou se od sebe značně lišiti a jsou přesto všechna dobrá. To je následek nedokonalosti fixačních prostředků při dramatickém díle. Dramatik může je fixovati jen slovy - tedy jen částečně. Ale tato nedokonalost fixace není nedostatkem estetickým, neboť v ní je právě zase volnost pro tvoření těch, kteří dramatické dílo uskutečňují. Vždyť i v hudbě není fixace notami úplně dokonalá a volnost, jež odtud vzniká, je právem výkonných umělců (virtuózů, dirigentů). Každé provedení díla dramatického i hudebního je tedy jedinečným uměleckým činem a v tom je značný estetický půvab a veliká hodnota umělecká (projev individuality výkonných umělců). (Srv. s tím díla výtvarná, jež jsou umělcem utvořena už definitivně.)

Po tomto rozboru můžeme se vrátiti k původním našemu stanovisku, z něhož chceme uvažovati o díle dramatickém hotovém, tj. prováděném a námi vnímaném, a vysloviti zvláštní postavení umění hereckého v něm (čili mimiky) pozitivně jako první princip dramatického umění.

**I. Princip mimické nadvlády (čili princip dramatickosti).** Seznali jsme srovnáváním různých (prováděných) dramatických děl, že herecké umění tvoří nutnou a podstatnou jeho stránku. Nepředpojatý dojem každého jednotlivého představení o sobě ukazuje, že herecké umění je jádrem a základem dramatického díla. Princip náš praví: herecké umění je **dramatické umění povýtce**, termíny **mimický** (v širším slova smyslu, nejen posuněk viditelný, ale i mluvu zahrnující) a **dramatický** dlužno ztotožniti. O tom bude řeč při úvaze o podstatě hereckého umění. Ale princip náš praví ještě více. Toto herecké umění jest vládnoucí v dramatickém díle, jím se řídí všechny stránky ostatní. Zákonům, jež v něm vládnou, musí se všechny ostatní stránky umělecké podrobiti. Přívlastek "dramatický" lze jim přisouditi jen tehdy, řídí-li se zákony umění hereckého. Definice "dramatické básně", "dramatické scény" a "dramatické hudby" podává se při rozboru těchto otázek dramatického díla.

Tím se stavíme opětně proti populárně estetickému užívání slova "dramatický". V obyčejné mluvě i běžné literatuře užívá se slova toho ve smyslu velmi širokém; jde tu (jako při slově "poetický") zase jen o určitý dojem citový, slovo se užívá souznačně se slovem "vzrušující", "rozčilující", "vzrušený", "bouřlivý" apod. I v životě mluvíme tak o "dramatické scéně", "dramatickém okamžiku". Zachycuje se tu jen jedna známka dramatického, totiž dojem napětí a vzrušení (po případě vybití a uvolnění toho citu). Je to užití nepřesné a nevědecké. **Příliš široké:** Zahnuje nejen mimodramatické věci (balada je dramatická, vzrušená hudba je dramatická), ale i mimoumělecké. **Příliš úzké:** mnoho vskutku dramatického (např. lehká konverzační hříčka) by tam nepatřilo. (Zde se podle toho soudí na "dramatický" talent básníka či hudebníka!)

### A. Herectví

1. Vzpomínáme-li na své dojmy z divadelního představení a ptáme-li se po předmětu, který je především vyvolal, musíme uznati, že to byli lidé na jevišti představovaní a jejich jednání. Oboje to tvořili herci. Předmětem hereckého umění tedy jsou, stručně, ale úplně řečeno, **jednající lidé**.

Tito lidé jsou **reální**, tj. skuteční – tím se liší herecké umění ode všech jiných, pokud také ta představují lidi. Socha člověka je kámen či bronz, portrét apod. je pomalované plátno. Lidé románu existují jen v mé fantazii. Jen herectví představuje lidi zase lidmi. Látka, jíž tu umělec tvoří, je takřka stejná s tím, co tvoří. Pravím takřka, neboť totožnosti tu není. Herec je skutečný člověk, ale ne např. skutečný král, nýbrž **nepřavý**, falešný. Tato falešnost vztahuje se v mnohém i na jeho masku, oděv aj. O tom bylo mnoho filozofováno. Je tedy i tu **umělecká iluze**, ale tato iluze, a to třeba mít na mysli, je podstatně jiná než v ostatních oborech uměleckých. Vzdálenost od "skutečnosti" je minimální a jeví se to často pokušením, pojmáti iluzi jako skutečnost. (Zvláště zcela prostí naivní lidé jsou schopni bráti divadlo za skutečnost.) V tom je i psychologický důvod sklonu divadelního umění k "iluzionismu", k naturalismu.

Co jest pro diváky tento "jednající člověk" psychologicky? Je to jednak jev optický (zrakový), jednak akustický (sluchový), jednak motorický (pohybový); uvědomují si to vnitřní nápodobou jeho pohybů i postojů aspoň v náznacích (inervacích). Zrakovým jest jednak jeho zjev, podoba ("mas-

ka"), jednak jeho pohyby (posušky, mimika tváře i těla, jednání). Touto **dvojí** (trojí) cestou seznamujeme se v divadle s **osobností** (hercem představovanou) právě tak, jako se seznamujeme s lidmi v životě.

A právě tak jako v životě je při představě určité osoby nejvíce rozhodující její zjev optický (vzpomínám-li si na pana X., vidím ho především v duchu), právě tak je to na divadle. Zrakový zjev má primát, samozřejmě zrakový zjev ve své proměnlivosti časové, ve své (opticky řečeno) **hře**.

Sluchový zjev osobnosti jsou veškeré její zvukové projevy, neartikulované (smích, zasténání apod.) a ovšem zvláště artikulované, tj. její **mluva**. Ta jest v našem dojmu na místě druhém. Jest dosti abstraktním znakem osobnosti a konkrétnosti nabývá jen tím, že člověka mluvícího zároveň vidíme; srv. s tím abstraktní ráz takového "hlasu za scénou".

Jaký je poměr hry a mluvy? Oboje se **doplňuje**, ale zcela zvláštním způsobem, připouštějícím právě jako krajní formy vylučování obou.

"Hra" je buď výraz citů (mimika v užším slova smyslu), nebo projev vůle, tj. jednání v užším slova smyslu. Naproti tomu řeč je buď výraz myšlenek (sdělování idejí), nebo výraz citů. Při výrazu citů se oboje doplňuje; slovo žádá posuněk, a naopak. Řeč rozumová si však nežádá hry, a naopak zase jednání si nežádá slov. V krajních případech ovšem; přechod je tu plynulý. Odtud plyne schéma.

Hra	0	Posuněk citový	Jednání
Mluva	Řeč rozumová	Řeč citová	0

Z primátu hry plyne, proč je rozumová řeč nejméně účinná. Ideové úvahy ("filozofující") a zvláště vypravování (tedy epika) jsou nejméně dramatické, poněvadž nejméně žádají hry. Násilnou hrou (gestikulací) jim herci nepomohou. Jsou to mrtvá místa dramatu; bohužel jsou aspoň na začátku (v expozici) skoro nutné, ale čím méně jich, tím lépe. Absolutní požadavek na mluvu jest její **srozumitelnost** pro posluchače (tedy ne příliš tiše, příliš rychle, odvrácen), jinak by činila dojem zbytečnosti a neúčelnosti. Důležité pro stylizaci!

Naproti tomu jednání jako nejvyšší výraz osobnosti je dramatické vždy, přestože právě ve vrcholných bodech si nežádá řeči. Proti tomu se prohřešují zase příliš básničtí

dramatikové, kteří soudí, že se musí vše, co se dělá, také oznamovat ("Zhyň!"). Lyrika je uprostřed. (Viz list o hře hercově.)

Osobnost hercem jako "jednající člověk" představovaná jest **dramatickou osobností**. Aby herec tuto osobnost představil jako jednotné individuum, musí **úhrn jeho hry** a ovšem i **mluvy** (míně tu způsob mluvy, nikoli myšlenkový obsah!) tvořit **bezesporný celek**. Pro nás je tedy, psychologicky definováno, **dramatická osobnost úhrn veškeré hry i mluvy** herce, jenž tuto dramatickou osobnost představuje.

Takových dramatických osob je v dramatech ovšem několik (nejméně dvě), neboť jde o jednání lidí mezi sebou. Každá ta osobnost má svou individualitu, což je zaručeno již tou okolností, že každou z nich tvoří jiný herec (předpoklad: dobrý!). Tyto dramatické osobnosti představují jakési základní prvky dramatického díla, a to, řekl bych, statické, neboť jdou celým dílem celkem neměněny. Tím není ovšem vyloučen částečný vývoj nebo přelom v jejich charakteru. Kontinuita osobnosti musí ovšem být zachována, veškeré jednání a změny musí být psychologicky odůvodněny. To je zákon **psychologické pravdivosti**, vnitřní, a nikoli vnější ("tak by nikdo nejednal"). Je-li někde porušen, nejsme s to, abychom si učinili syntézu té osobnosti, nechápeme ji, jest sporná nebo mlhavá pro nás. Ovšem může tu být chyba i v nás, že nedovedeme chápat např. sílu určité motivace. Proto je třeba být v tomto úsudku opatrným. Ale většinou chápeme intuitivně každou (dobře představenou) osobnost tím, že se do ní vžíváme, vcítujeme. Jednota je kontinuita. (Viz: Iluze dramatické osobnosti.) **Vnější pravdivost** osoby (tj. může-li taková osoba existovat) není naproti tomu nutná: v dramatech vystupují i osoby nadpřirozené, symbolické, personifikace, zvířata aj.

2. Také vzájemný poměr osobností dramatu chápeme dvojí cestou. Opticky je pro nás ten poměr **situace** na scéně, rozumí se měnlivé. Akusticky je to **dialog**. Obojí probíhá v čase a tvoří materiál k výstavbě **dramatického děje**.

Definovali-li jsme "dramatickou osobnost" jako jednajícího člověka, můžeme "**dramatický děj**" definovat jako **lidské jednání** (mezi sebou). Nejde tedy o nějaký děj abstraktní, fabuli, která se dá vypravovat (jako v epice), nýbrž o děj konkrétní, tvořící se situacemi lidí a jejich dialogy. Nejvýznačnější známkou dramatického děje jest, že probíhá v **reálném čase**. Je to ovšem zase čas "nepravý", falešný,

neboť se např. ohlášený "děj za francouzské revoluce" provádí jako přítomný – ale v té "přítomnosti" je právě jeho plná skutečnost. Dramatický děj je časem tak vázán, že nelze průběh zrychlit, zvolnit, zkrátit, přehodit (dřívější za následující). Naproti tomu děj epický např. v románě probíhá v čase pouze myšleném a lze s ním nakládati dosti libovolně. Básník může např. uvést kus rozmluvy a dodat pak "tak rozmlouvali až do večera", může dlouhý (časově) děj říci několika slovy, v příští kapitole vyprávět to, co bylo před tím aj.

Také my můžeme čísti epos rychle, či pomalu, kdekoliv přestat a kdykoli pokračovat – při vnímání dramatického děje jsme přísně vázáni. Tato vázanost na čas projevuje se nejzřetelněji tím, že dramatický děj si žádá zcela určitého tempa (na určitém místě) a zcela určité změny tempa (spád dramatický) ať náhlé, či nenáhlé. V tom směru se úplně stýká s hudbou, která je také tak přísně vázána na reálný čas. Báseň lze čísti rychle, či pomalu bez patrné újmy, ale "čísti" např. volnou větu skladby rychle znamenalo by zkarikovati ji. Tu si musíme představit v jejím tempu, máme-li ji správně pochopiti. Chceme-li plně chápati drama při čtení, musíme je také takto čísti – respektive si představití hrané. Jen opona členění souvislý děj dramatu tak, že jej jaksi staví, a přestávka je libovolná – další akt může pokračovat hned, nebo až "po 20 letech".

Dramatický děj – jednání lidské, názorně představené i vnímané – tvoří se vývojem situací a dialogů. Tmelem, způsobujícím jeho kontinuitu, je zase psychologická přítomnost. Motivace jednání jednotlivců jsou nejen vnitřní, ale i vnější, působení jednoho člověka na druhého. I tu platí zákon **psychologické pravdivosti**; postup jednání musí být podle psychologických zákonů, jinak by nám byl nesrozumitelný, násilný, nemožný. Zdůrazniti nutno, že tato pravdivost je odůvodněna právě možnostmi, abychom to chápali, tedy noeticky, a nikterak se netýká poměru ke skutečnosti, tj. otázky, je-li děj podle naší zkušenosti "možný". Jsou také dramatické pohádky aj. Tedy jen psychologická pravdivost – u dramatických osobností i u dramatického děje – jest požadavkem nutným, **absolutním**.

Prvky dramatického děje, (měnlivé) situace a dialogy, tvoří **dynamické** (pohybové) prvky dramatického díla právě svým průběhem v reálném čase. Tyto prvky působí na nás zcela určitým náladovým dojmem: je to vzrušení a napětí, uklidnění a uvolnění, v různé síle, v různém průběhu, dlece

a střídání. Ze schematu o poměru hry a mluvy plyne, že vrcholy dramatického děje jsou dány vždy jednáním, činem, a to beze slov; slovo předchází a následuje. Že epická místa jsou místa stavení dramatického pohybu, uvedli jsme tamtéž. Lyrická místa (odpovídající spojení citového posuňku a citové mluvy) jsou uprostřed, značíce zvolnění dramatického pohybu. To není řečeno k jejich újmě; naopak, je jich potřebí proto, aby v dynamickém účinku díla bylo střídání a kontrast. Ovšem nesmí jich být mnoho (lyrické drama), neboť pak by byl děj příliš vleklý (požadavek dramatického spádu, stručnosti). Jen kontrastem vynikne silné místo a po silném místě je třeba slabších dojmů, nemá-li nastati únava a otupení. To jsou psychologické zákony, jimiž se dramatické dílo jako dílo v reálném čase probíhající musí řídit, stejně jako hudba. Nikoli nepřipadně mluví se tu o **rytmu** dramatického děje, čímž míněno je právě toto střídání, a to ve velkých oddílech časových, jakési vlny časové. Je to ovšem rčení jen obrazné a lépe je po příkladu hudby (kde je skutečný "rytmus" v pravém slova toho smyslu) mluvit o **dynamické architektuře** nebo **stavbě** dramatu.

Vytvořit dramatický děj v jeho časové stavbě (rytmu) nemůže být úkolem jednotlivého herce, neboť je dán jejich souhrou. To je umělecký úkol **režisérův**.

### B. Básnictví

Dramatický básník má vizi dramatických osob i dramatického děje již při koncepci dramatu a v celém jeho zachycení. Ze své vize může zachytit jen skrovnou, ale ovšem významnou část, užitím slov: **přímé řeči osob navzájem** ("dialogy"). Podle hořejších dvou dramatických hodnot běží při slovní fixaci básníkově o dvojího druhu syntézu:

a) Dramatickou osobnost zachycuje básník jako **úhrn řečí**, jež osoba ta v dramatu pronáší. Vnějšně je tento úhrn dán v "úloze", kterou dostane herec napsanou. Úhrn těchto řečí musí tvořit **jednotný a rázovitý celek**. Jednota vztahuje se nejen k psychologické bezespornosti všech projevů (nikoli logické), nýbrž i k jednotnému **rázu** těch řečí, z něhož lze usoudit na duševní povahu osobnosti. Dotýká se to obsahové i formální stránky (větné stavby aj.) řečí, což ovšem v mnohých bodech souvisí. O jiném mluví vzdělanec, o jiném nevzdělaný (např. pán a sluha). (Už pouhý "slovník" té osoby.) Jinak mluví člověk vášnivý, jinak flegmatický, jinak lehký mluvka nebo uzavřený podivín.

Z úhrnu těchto řečí (jedné osoby) musí herec vycítit tuto osobnost. Čím je úhrn ten rázovitější, tím je to pro něho snazší, neboť co herec tvoří, je konkrétní osoba a potřebuje tedy hodně konkrétní (individuální) podklad – beztoho mu poskytuje tento podklad jen část rysů. Jsou-li řeči básníkem pro osobu určené naopak jen schematické, je i "osoba" schematická a úkol hercův obtížný a nevděčný.

Druhou část, to jest jednání osoby, její mimiku, chůzi, fyziognomii (masku) musí přinášeti herec; tento úhrn hry musí sám o sobě být též celkem (jak jsme dříve řekli) a musí se shodovati s celkem básníkem v řečích podaných. Ale i pokud se řečí, textem daných, týče, musí herec vytvořit jejich mluvnickou stránku, tj. způsob, jak se text ten mluví, a to ovšem ve shodě s hranou osobností. Není tedy herec ani hledíc k textu pouhým výkonným umělcem, jako je recitátor. Recitátor – zástupce básníkův – podává určité místo podle rázu jeho obsahu a nálady. Herec mluví určité místo podle **celkového** pojetí dramatické **osobnosti** – zřetel k obsahu a náladě toho místa je až v druhé řadě anebo, lépe řečeno, modifikuje se zcela určitým směrem právě zřením k pojetí celkovému.

Slovně zachycené postavy básníkovy musí být nejen jednotné a rázovité, ale i navzájem **odlišné**. To je úkol obtížný a závisí na schopnosti básníkově – jež ho právě činí dramatikem, vžít se do cizích osobností, přeměnit svoje "já" v jiné. Je to též schopnost, jakou musí mít herec, ale kdežto herec se tu orientuje na hru své "osoby", musí básník se orientovat hlavně na její mluvu. Speciální obtíž pro básníka spočívá v tom, že tvoří všechny osoby svého kusu, herec jen jedinou. Nestačí tudíž pro básníka jen subjektivní prožití svých všech osob, nýbrž musí je i objektivovat, zbavit se jich, vyjmout je ze souvislosti svého vlastního subjektu. Toho je schopen jen do jisté míry ovšem. Je-li míra ta malá, jest drama příliš subjektivní, všechny osoby jsou si podobny vespolek a podobny svému tvůrci. Jednou osobou dramatu může ovšem básník podati své já, třebaže v jiné úpravě vnější (Molière: *Misanthrop*, Goethe: *Torquato Tasso*).

b) Dramatický děj zachycuje básník úhrnem všech řečí, jak za sebou následují – tedy celým textem dramatu. Tento úhrn musí být též jednotný a souvislý (psychologicky zdůvodněný). Dramatický děj jest v něm obsažen ovšem jen **potenciálně a neúplně** (neboť i v řečech je část dramatického děje!) – druhou stránku, hru (jednání osob) naznačuje básník

jen skrovně a povšechně scénickými poznámkami. Fixovati dramatický děj v čase, a to přesně, uskutečniti jeho časovou stavbu, jeho "rytmus", jest úkol režisérův. Básník podává i tu jen nahodilé pokyny o síle nebo tempu mluvy, respektive hry. Přesná dynamika musí býti odhadnuta ze smyslu a nálady **dialogů**. Každý dialog má v sobě napětí, pocházející z rozdělení v dvě osoby ("rozdvojené" chápání); výrok každé z nich pojmáme vždy zároveň jako **účinek** na druhou. Vedle dynamického účinku mají dialogy také statický účinek náladový, pramenící z obsahu řeči (náladová slova a představy, vtipy aj.), po případě ze způsobů jejího básnického formování (např. metafory, opakování slov). Tento náladový účinek jeví se nejsilněji v lyrických místech a jest náhradou za zvolněný účinek dynamický takových míst. Zvláště lyrické drama používá jich hojně, až nadbytečně (Maeterlinck: opakování slov aj.); hudba, jež vládne velkou citovou působností, ráda taková lyricky náladová místa rozšiřuje ("árie", "dueta", zvl. milostná). Dynamické provedení dramatického děje opírá se ovšem též o obsahový a náladový účinek dialogů, takže se povětšinou obojí shoduje, ale někdy je také v rozporu, jenž je pak zvláště silným momentem dramatickým, tak např. vážné, ba smutné věci v lehkém dialogu (tragický humor), nebo naopak malicherné ve vážném (účinný pramen komiky). Rozhodně dlužno oba tyto účinky dobře rozeznávati. **Epika** v dramatickém díle nemívá obyčejně ani (statických) náladových účinků, takže je zcela mrtvá.

Dramatický děj je sice jednotný, ale nikoli jednoduchý. Každá dramatická osoba jedná v průběhu dramatu – pokud vystupuje – svým způsobem; to jsou **částečné dramatické děje**, z nichž se jako ze spředených nitěk celkový děj skládá. (Částečný dramatický děj jest jiný než osobní jednání. Nečiní se tu výslovně rozdílu mezi dějem **ideovým** čili myšleným, na němž je zúčastněno víc osob, a **jednáním** osobním, z nichž se dramatický děj spřádá. Jen ta jsou názorná. Ale provedení další je správné.) Ovšem tyto složky nejsou stejně závažné, podle váhy osob. Také poměr těchto složek k sobě je různý. Proti **jednání hlavní osoby** ("hrdiny" kusu), jež se táhne obyčejně celým dramatem, vine se obyčejně jednání jeho protivníka. To jsou jednání **protiběžná**, a tedy se ovšem někdy zkříží (zápletka) – lehce i těžce. Ke každému z nich druží se jednání osob, jež mají úmysly společné – ať násilně či dobrovolně – tedy jednání **souběžná**, buď také po celý kus (zvláště jednání zprostředkovatelů, intrikánů), nebo jen po

nějakou dobu. A ovšem toto paralelní jednání může býti více či méně samostatné, takže se pozvedá někdy na třetí základní jednání, jež se může případně s oběma předešlými zkřížiti (např. jednání chytrého sluhy ve prospěch pána, ale i na svůj vrub). Naopak může "protihra" býti vytvořena několika osobami celkem rovnocennými, takže celek (souběžných jednání) je teprve protiváhou jednání rekova. Nebo vedle hry a protihry hlavní vzniká hra a protihra vedlejší, poměrně samostatná a spíše jen eticky méně závažná atd.

V této zvláštnosti dramatu je veliká podobnost k hudbě. Jen drama a hudba jsou s to, aby nám **zcela současně** podávaly dva děje či dvě hudební myšlenky; okolnost tu závisí na tom, že jen tato umění probíhají v reálném čase. Jsme pak **nuceni vnímati současně oboje** (např. hru i protihru v dialogu), což např. v románě **není třeba**. Můžeme proto tento jev nazvati obrazně **dramatickou polyfonií**. Viz "dramatická osobnost". Srv. i další obdobu s vedením hlasů v hudbě: paralelně (až homofonně, např. v terciích) a protivně. Specifická zvláštnost dramatické polyfonie je však v tom, že 1) každá částečná hra je dvojitá, obsahující i mluvu, 2) že hra a mluva téže osoby nemusí být stejnosměrné (přetvářka, domnělý přítel!).

Shrneme-li tyto výsledky, můžeme říci: Přívlastek "dramatický" patří ve skutečnosti výkonům herců (s režisérem); ale hledíc k tomu, že v jejich díle je obsažen jako podstatná součástka textový výtvar dramatického básníka, lze přenéstí přívlastek ten i naň za těchto podmínek:

**Dramatický text** (báseň) je ten, který poskytuje hercům (a režiséru) **podklad** pro vytvoření dramatických osobností a dramatického děje (definice těchto pojmů byla již podána). Čím lépe vyhovuje této úloze, tím je dramatictější.

N. B.: co do uměleckého hodnocení, neboť sama "dramatičnost" je **estetické** hodnocení, lze říci podklad **originální** (tj. podklad pro vytvoření originální postavy) a **bohatý**, tj. poskytující dostatečnou volnost v hereckém pojetí různých herců; té druhé podmínce vyhovují často i "literární" šablony ("typy").

Dramatičnost je tedy vlastnost, kterou daný text (báseň) může míti v různém stupni, což odpovídá skutečnosti. Jsou tu ovšem podmínky pro to **nutné**, z nichž nejběžnější je: forma samých přímých řečí. Pro dramaticčnost to však nepostačuje. Zajisté bylo by možno scénovat např. dialogy Platónovy, ale to, co bychom zažili, nebylo by "drama", poněvadž lidského



jednání by tu bylo poskrovnu. Forma dialogická je i v románě oblíbená, poněvadž působí živě na naši představivost. (Tak např. i v baladě. Tu přistupuje "dramatičnost" v populárním smyslu, tj. vzrušenost daná rychlým spádem děje a ponurou látkou.) Ale je tu formou jednou vedle možných jiných (např. rámcové povídky, dopisový román atd.). Od krajního případu takového filozofického dialogu táhne se dlouhá řada "knižních dramát" až ke skutečným dramatům "divadelním". Míra "dramatičnosti" (v našem smyslu) stoupá tu plynuje a vedle toho je i u určitého dramatu v jistých mezích kolísavá, protože (podle definice) nezáleží jen na dramatické schopnosti básníkově, ale i tvůrčí schopnosti herců a režiséra – v daném případě provedení.

### C. Scéna (jeviště)

Divadelní scéna je prostor, v němž dramatické osoby uskutečňují dramatický děj. Z tohoto výměru plyne především, že scéna je prostor skutečný, reálný a nikoli jen myšlený. Jsou dramatické osoby představovány herci, kteří jsou ovšem skuteční, tělesní lidé a jež také tak chápeme. To je zásadní rozdíl proti umění malířskému, jež nám předvádí např. v historickém obraze také lidi, ale lidi nejenom neskutečné, nýbrž i netělesné; zobrazení jejich je plošné, dvojrozměrné, a dojem tělesnosti, trojrozměrnosti vzniká v nás teprve iluzí, opírající se o určité prostředky malířské, především o perspektivu a o modelaci světlem a stínem. Bližší scéně je po té stránce umění sochařské, které sice podává také člověka neskutečného, ale aspoň tělesného, trojrozměrného; této tělesnosti sochy jsme si též vědomi, není pro nás iluzí. Ovšem i mezi sochou a hercem jsou podstatné rozdíly, o nichž bude dále řeč.

Také dramatický děj, jenž se mezi dramatickými osobami odehrává, vyžaduje nezbytně skutečného, trojrozměrného prostoru, v němž jedině mohou herci býti a hráti, a diváci nemohou jinak, než chápati tento prostor jako skutečný a trojrozměrný, již proto, že tak chápou herce. Se skutečností, reálností scénického prostoru není v odporu, že není tento prostor totožný s prostorem, který představuje, kteréžto rozdílnosti jsme si v divadle ovšem vědomi. Víme, že prostor, v němž se děj odehrává, je po pravdě "jeviště" třeba Národního divadla, a nikoli "vnitřek měšťanského pokoje", "Staroměstské náměstí", "les" a co jiného "představuje". Je tedy scéna prostor skutečný, ale hledíc ke konkrétnímu své-

mu určení "nepravý" právě tak, jako to platí o herci jakožto dramatické osobě.

Co bylo řečeno o prostoru, platí také o světle, jež scénu vyplňuje a pro diváky vlastně tvoří, poněvadž podmiňuje jejich zrakový dojem. Také toto světlo je skutečné, reálné, a nikoli, jako např. při obraze interiéru nebo krajiny, jen namalované. Po té stránce se blíží scéna zase jinému výtvarnému umění, totiž stavitelství, jež také má ve svých prostorech reálné světlo. Ale ovšem světlo scény je zase – jako téměř vše na divadle – většinou nepravé; v naší době je to skoro vesměs světlo elektrické, jež "představuje" na scéně tu světlo sluneční, tu měsíční, tu i světlo umělé, např. světlo petrolejové lampy, pochodně a pod.

Proti reálnosti scénického prostoru – a částečně i světla jej tvořícího – zdál by se svědčiti případ, kdy scéna má představovati prostor do hloubky neomezený, výhled do dálky. Jest jasno, že na omezeném jevišti nelze takového otevřeného prostoru uskutečnit a že je tedy nutno se utéci k iluzi: vzdálená a do hloubky neuzavřená část prostoru se namaluje na plošné pozadí. Tato náhrada za skutečný prostor, prakticky neuskutečnitelná, je psychologicky oprávněná, poněvadž i ve skutečnosti se nám jeví vzdálený prostor jako plošný obraz. Ale ani esteticky nelze proti ní nic namítnout, protože není v odporu se svrchu podanou definicí scény. Tento zdánlivý prostor vzdálený není již scénou, poněvadž se v něm nehraje – nemůže hráti – a my jej také ke scéně nepočítáme. (Této vlastně samozřejmé věci si leckterý dramatik neuvědomí, žádaje např., aby osoby ze scény "odcházely do dálky", nebo aby se "objevily v dálce", což je ovšem nemožno provést.) Nám se jen jeví scéna, jindy zcela uzavřená, v tomto případě do hloubky prolomená; prostor, do něhož je prolomena, nepatří již k ní, a nezáleží tedy na tom, je-li skutečný, nebo jen zdánlivý. Umění malířského užito je tu – z důvodů čistě praktických, jak bylo již řečeno – k tomu, aby bylo dosaženo iluze širého prostoru; to neznamená však nikterak, že by scéna sama byla proto iluzionistická, nebo realistická. Je třeba lišiti iluzi prostorovou od iluze předmětné; pochopíme, že může býti např. širá krajina na takovém pozadí namalovaná sebevíce stylizována.

Obdobně to platí o tělesnosti případných předmětů na scéně samé. Jest jisto, že např. židle, na kterou si herec má sednouti, musí – a může také – býti opravdu hmotná. Avšak stromy např. ve scéně, představující les, mohou sice do jisté

míry, ale nemusí být hmotné, tělesné. Stačí, když jsou namalovány tak, aby v nás vznikla iluze tělesnosti. Tato iluze je nejen oprávněná, ale nutná podle estetického zákona jednoty: v trojrozměrném prostoru scénickém, v němž se pohybují trojrozměrní, tělesní lidé, musí též všechny ostatní předměty býti trojrozměrné, tělesné, nebo aspoň budit tento dojem. Netřeba připomínati, že ani tato iluze tělesná neznačí iluzionismus nebo realismus scény a že tedy řečené předměty, například stromy, mohou býti po libosti stylizovány.

Úhrnem možno tedy říci: scéna je skutečný trojrozměrný prostor, v němž jsou skutečné, tělesné předměty (především hrající osoby, ale i jiné); z praktických důvodů je přípustno, užití v určitých případech věcí (pozadí, kulis a pod.), jež budí toliko iluzi prostoru nebo tělesnosti. Tato obojí iluze nejen že není protiumělecká, nýbrž je naopak příkazem, plynoucím z estetického zákona jednoty scény, a není dokonce žádným realismem nebo iluzionismem scénickým v přesném toho slova smyslu. (Také v teorii malířství se vyskytuje často názor, že obraz, budící iluzi prostoru a tělesnosti, jest eo ipso naturalistický, a tedy neumělecký, názor nesprávný a zaviněný nejasností pojmů. Jenže v malířství je možno koncipovati obraz buď v /zdánlivém/ prostoru, nebo v ploše; uznávají jen jeden z obou způsobů je dogmatismus ničím neoprávněný. Při scéně takové alternativy, jak jsme si vyložili, není.)

Když jsme si vyložili povahu divadelní scény, nastává nám úkol vyšetřiti, do kterého oboru uměleckého dlužno scénu zařaditi. Především je patrné, že scénu vnímáme zrakem. Postavy herců jako dramatických osob, jejich hra a souhra – to všecko jsou dojmy čistě optické. Scéna je tedy umělecký útvar optický a tím zajisté blízká uměním výtvarným. V našich dosavadních úvahách jsme také skutečně srovnávali scénu a její výplň jednou se sochařstvím, po druhé se stavitelstvím, ale pokaždé jsme vytkli i podstatné rozdíly. Konečně jsme mluvili obšírněji o významu malířství pro scénu, ale tu jsme dokonce shledali, že je ke scéně jen v poměru služebném, že vypomáhá jen z praktických důvodů, nahrazujíc někdy skutečnost iluzí. Naším úkolem bude teď vyšetřiti soustavně poměr mezi scénou a uměním výtvarným. Tato otázka má veliký význam, jakmile běží o to, dáti scéně skutečné umělecké hodnoty. Tyto umělecké hodnoty musí býti zajisté optické, a tu je ovšem přirozené pomýšletí na umělecké hodnoty, jichž nám poskytují "v hotovosti"

různé obory výtvarného umění. Tak si vysvětlíme, že očistná reakce, která na obratu 19. a 20. století vznikla proti nevkusnému a zhoľa neuměleckému iluzionismu divadelnímu, prohlásila scénu za dílo výtvarné, a v důsledku toho se snažila na ni aplikovati zákony výtvarného umění. Přesto, že v praxi mělo toto hnutí velikou zásluhu o umělecké povznesení scény, nelze jeho teoretických principů uznati.

**Scéna není dílo výtvarné.** Dokážeme to stručným rozbořem. Především jednotlivá **dramatická osoba**, představovaná na scéně hercem, není po své viditelné stránce výtvarným dílem a nemá výtvarných hodnot, jaké má např. socha nebo obraz člověka. Krása herce nebo herečky je sice jakousi výhodou, ale nikoli podmínkou pro uměleckost jeho výkonů, nadto pak je to vždy jen krása přírodní, nikoli umělecká. (Tělesná krása tato není jen výhodou společenskou, přispívajíc – leckdy nezaslouženě – k oblíbenosti herce nebo herečky, ale i výhodou technickou, tak jako krásný hlas. V nesčetných hrách je krása dramatických osob, zvláště žen, podnětem erotických vztahů, a tím i hybnou pákou děje – např. *Romeo a Julie*.) Při většině dramatických osob jde spíše o charakterističnost zjevu nežli o krásu, mnohdy dokonce mají býti určité osoby – zvláště ve veselohrách – spíše ošklivé až k směšnosti (např. Falstaff). Herec, chtěje dosíci vzezření, jehož dramatická osoba jím hraná žádá, maskuje se ovšem a tato maska je zajisté výtvořem umělým. Ale účelem masky je charakteristika dramatické osobnosti, a má tedy, je-li zdařilá, umělecké hodnoty dramatické, nikoli však výtvarné. To plyne již odtud, že maska je vždy v těsném sloučení s mimikou hercovou, zvláště s mimikou obličejovou, tvoříc jen stálou součást proměnlivého jeho zjevu, a že změna, kterou vykonává na přirozeném vzezření hercově, je různě veliká, někdy značná, jindy takřka žádná. Bylo by možno namítnouti, že se i u výtvarných děl, svrchu uvedených (u soch, obrazů lidí) vyskytují určité hodnoty charakterizační. Ale zásadní rozdíl je v tom, že při utváření herecké masky je výrazová charakteristika osoby požadavkem prvním, kdežto při výtvarném díle až požadavkem druhým, tedy něčím, co může, ale nemusí býti, protože rozhodující a nutné jsou tu hodnoty čistě výtvarné. Abychom to uznali, myslíme si herce, představujícího např. krále Leara, s výtečnou maskou, a myslíme si dále, že v okamžiku, kdy vyjadřuje úchvatným způsobem určité duševní hnutí – záchvat hněvu nebo šílenství – byl fotografován. Bude tato fotografie, již lze snadno dáti vnější

podobnost třeba s leptem, cenným dílem výtvarným, bude mít výtvarné hodnoty? Zajisté že nikoli.

Přesto dlužno uznati, že v tomto zpodobování duševního výrazu lidského je styčný bod mezi herectvím a některými díly výtvarného umění. Nic více však než vskutku **bod**; řečená díla výtvarná, sochy a obrazy lidí (ani ty ne všechny!) zobrazují jen jeden okamžik, kdežto herectví předvádí celý **průběh** určitého hnutí duševního nebo jednání, průběh rozvíjející se časově. V tomto rozvoji, v této změně, je pak podstatná hodnota hereckého výkonu. Okamžitý postoj dramatické osoby nemá hodnoty sám o sobě, nýbrž jen tím, že je průchodným bodem toho, co předcházelo a co následuje, že je např. vrcholem nenáhlé, či prudké gradace. Teprve v celém tom průběhu je založen jeho smysl i jeho cena a jde tu, jak patrně, o hodnotu čistě dramatickou, projevující se ovšem v tomto případě viditelně, tedy opticky.

A totéž platí i o **ansámblu osob**, vyplňujících scénu. Ani tu se neřídí rozeskupení osob zákony výtvarnými, jako u obrazu, nýbrž jedině zákony dramatickými. Těmito viditelnými vztahy **prostorovými** mezi osobami navzájem (jsou si blízké neb vzdáleny atd.) i mezi osobami a scénou (jsou v popředí, v pozadí, stranou apod.) jsou vyjádřeny názorně duševní vztahy dramatických osob a váha i ráz jejich částečného jednání v celkovém dramatickém ději – okamžik od okamžiku. Scéna není tedy "obrazem", jak se na ni obyčejně pohlíží a jak první žádal **Diderot**. Požadavek Diderotův vznikl ovšem z odporu proti způsobu, jakým se tehdy provozovalo klasické drama francouzské. Důsledně s názorem, že drama je poezie, hledělo se jen k tomu, aby toto drama bylo řádně (podle tehdejšího vkusu ovšem) deklamováno a aby se uplatnily plně všechny jeho krásy básnické, nanejvýš ještě se sólovou mimikou jednotlivých osob. Diderot žádal, aby i ansámbl scény vyplňující byl utvářen umělecky, a formoval tento svůj požadavek v tom smyslu, že scéna má v každém okamžiku tvořit obraz, hodný malíře. To byla reforma velmi zdravá, ba ještě více: tento požadavek Diderotův třeba uznati za – zcela správný, aniž to odporuje našemu dřívějšímu tvrzení, že scéna není obraz. Příčina je v tom, že Diderot byl dobrý teoretik dramatický, ale nikoli výtvarný – přesto, že byl prvním moderním kritikem výtvarného umění. On právě žádal na obrazu (malířském), aby měl kvality poetické a dramatické, přehlížeje hodnoty čistě výtvarné. Kdybychom přijali jeho ideál obrazu, mohli bychom s jeho požadavkem scéno-

vání úplně souhlasiti. Toho ovšem neučiníme, poněvadž se na obraz díváme poněkud jinak. Nelze ovšem upřít, že i při obrazu figurálním hledí malíř rozeskupiti osoby podle jejich duševních vztahů a podle váhy, kterou v ději mají. Ale při dobrém obraze je tento požadavek až na druhém místě, na prvním pak je snaha rozložití barevné i tvarové prvky obrazu tak, aby uspokojovaly čistě výtvarně, beze zření k tomu, co znamenají. Vyhovětí tomuto požadavku a nadto ještě splnití požadavek svrchu uvedený – to je právě problém, jenž činí ze skupinového obrazu nejtěžší žánr malířského umění.

**Problém Diderotův** – tak můžeme jmenovati otázku po poměru divadelní scény a výtvarného umění – byl tedy již Diderotem samým správně řešen, ale nesprávně vyjádřen. Proto důsledky, které Diderot ze svého názoru odvodil pro scénu, jsou správné; naproti tomu by bylo zhora nesprávné, odvozovati z našeho pojetí výtvarného obrazu důsledky pro divadelní scénu, jak se zhusta děje. Také skutečnosti, že scénický "obraz" je časově proměnlivý, byl Diderot práv, a to tím zajímavým způsobem, že jej považoval za **řadu** obrazů po sobě následujících, maličko se vždy lišících – způsob, jenž je vlastně realizován v moderním biografu. Diderot byl si dobře vědom dramatických hodnot, vyplývajících z povahy této časové změny – tu nenáhlé, tu prudké, tu dokonce se zastavující. My řekneme, že tu jde o viditelný rytmus proměnlivé scény, názorným způsobem vyjadřující dramatický rytmus děje, a že každá jednotlivá tvárnost scény nemá zase jako v předešlém případě hodnotu sama o sobě, nýbrž jenom jako průchodný bod mezi tím, co jsme viděli předtím a co uvidíme potom. Tedy např. blízkost dvou osob nebo jejich umístění v popředí chápeme jako výsledek jejich přibližování nebo postupu vpřed, a to někdy rychlého, jindy pozvolného, což jim dodává po každé jiného rázu a významu, i když výsledný "obraz" je týž. Tento rytmus scénické změny, jednou povlovný, podruhé srázný, někdy takřka se zastavující, jindy divoce se vlnící, je tedy hodnotou dynamickou a my jej vskutku prožíváme v reálném čase. Naproti tomu při výtvarném obraze, představujícím nějakou scénu, hodnotíme rozeskupení osob jako dojem statický; a i když si někdy přimýšlíme to, co předcházelo nebo co následuje po momentu na obraze znázorněném, je to jen naše myšlenka, pouhý náznak – o nějakém prožívání rytmu nemůže býti řeči. Mluví-li se i tu o "dramatičnosti" obrazu, je to řečeno ve vulgárním slova toho smyslu, jímž se rozumí prostě vzrušenost, ať již jde

vadž se  
že i při  
le jejich  
Ale při  
ústě, na  
obrazu  
omu, co  
ě splnit  
ž činí ze

ázku po  
tedy již  
ydřen.  
odil pro  
správné,  
dky pro  
losti, že  
ráv, a to  
obrazů  
ob, jenž  
t byl si  
povahy  
once se  
us pro-  
matický  
má zase  
ž jenom  
ím a co  
o jejich  
ližování  
olného,  
i když  
, jednou  
cí, jindy  
my jej  
výtvar-  
ne roze-  
nýšlíme  
a obraze  
: - o ně-  
se i tu  
m slova  
již jde

o pouhou vzrušenost předvedeného děje a lidí v něm zúčastněných, nebo – při dobrém díle – též o vzrušenost výtvarných kvalit barevných, temnosvitných a čarovných, na obraze se vyskytujících.

**Podstata scény** tedy záleží v tom, že jest na ni **dynamický účín dramatu** (dramatických osob a dramatického děje) **rozložen a uspořádán prostorově**, řekl bych **názorně přepsán** do jevištního prostoru. Dramatické osoby, herci předváděné, jsou jakýmsi pohyblivými **silovými středisky** různé intenzity, a to nejen podle významu jednotlivých osob, ale i podle chvilkové situace. Jejich duševní vztahy, dané dějem i situací, jsou pak jakési **silové čáry**, mezi nimi se rozpínající. Scéna je vyplněna sítí těchto silových čar, jest jakýmsi **silovým polem**, proměnlivým v tvaru i síle jednotlivých složek. Účinky, z tohoto dynamického pole vycházející, přenášejí se na obecenstvo v hledišti; to je **dramatické napětí**.

Je velmi zajímavé, že i ve výtvarném umění samém nalézáme útvar zcela podobný. Každé dílo stavitelské je také takovým dynamickým polem, je sítí silokřivek. Jenže tu běží o síly mechanické, o tíži hmoty, jevící se jako tlak a tah, a o pevnost i pružnost materiálu, kladoucí tomu odpor. Tyto síly i protisíly jsou v úplné rovnováze: na sloupu leží sice váha klenutí, ale sloup ji vzpírá a nese. Prožíváme tedy při pohledu na architekturu (nejzřetelněji při gotickém dómu) silové napětí, v něm obsažené, ale **výsledný** dojem je dojem klidu, nikoli pohybu. Naproti tomu silové pole divadelní scény jest pohyblivé, v stále změně a toku a především je to pole sil duševních, nikoli mechanických. (Pohyblivé pole sil mechanických, esteticky cenné, je také možné; takové dojmy prožíváme např. v nějaké obrovské strojárně.) Síly, jež tu vycítujeme, nejsou reálné, skutečné, nýbrž jen myšlené, symbolické. A vskutku, zdaliž se nám nezdá, že mezi dvěma milenci, kteří se na jevišti octlí sami a volní, spíná se duševní jakási síla, jež je žene neodolatelnou mocí k sobě, a zdaliž při jejich loučení necítíme, jak těžké jest jim vzdáliti se od sebe, jakým úsilím musí zmáhati tuto sílu sympatie? A zdaliž naopak necítíme odpudivou sílu mezi dvěma nepřáteli, sílu, jež je oddaluje a kterou přemáhá jen brutální síla touhy pomstě? (I v životě jsou nám tyto symbolické představy běžné: někdo nás k sobě táhne, jiný odpuzuje, svazek přátelství nás poutá a pod.)

Řekli jsme, že na scéně je dynamický účín dramatu nejen rozložen, ale i **uspořádán**. To znamená, že je zákonitě

upraven jak v prostorovém rozložení, tak v časovém svém rozvoji. Podkladem k tomu může býti jen dramatické dílo samo, pojaté jako celek; vykonati to je přední umělecký úkol režisérův, úkol zcela svůj, odlišný od úkolů jednotlivých herců. Herci vytvářejí svou hru, režisér jejich souhru; nesprávné jest, osobuje-li si jedna z obou stran práva strany druhé. Chtějí-li jednotliví herci rozhodovati o souhře, ztrácí se jednota provedení, celek se rozpadá, krátce zavládne umělecká anarchie. Určuje-li naopak režisér hru jednotlivých herců, omezuje jejich individualitu, činí z nich loutky a divadelní hra, jež má býti uměleckým organismem, stává se mechanismem, byť sebeobratněji řízeným. (Vůči mladým hercům má ovšem režisér povinnosti – a tedy i práva – výchovy; ale i tu půjde spíše o radu než o diktát.) Starou estetickou formulí řečeno: v prvním případě máme rozmanitost bez jednoty, v druhém jednotu bez rozmanitosti; obě vede dříve nebo později k uměleckému úpadku divadla.

Dramatické osoby a jejich vztahy – to tvoří **podstatnou** výplň scény; co jest ještě mimo to na scéně, je nepodstatné, nahodilé. V leckterých případech postačí ke hře pouhý neutrální prostor scény, samozřejmě prostor omezený pevným rámcem. Tento **scénický rámec**, ohraničující scénický prostor nejen zdola, shora a ze stran, ale i v pozadí, je v podstatné své části **relativně neproměnný** (po celou hru, po celé jednání nebo jeho část) a je dílem architektonickým. Mnohdy ovšem žádá dramatické dílo, aby byl scénický prostor blíže určen; děje se tak jednak volbou a úpravou pohyblivé části scénického rámce (kulis, pozadí), jednak předměty, jež se dávají na scénu a jež jsou po případě v reálném vztahu k dramatickým osobám (nábytek a pod.). Veškeré tyto věci mají tedy především význam logický, napomáhajíce diváku v porozumění dramatickému dílu. Mají vedle toho i význam estetický, spočívající v jejich náladové působnosti. Vždyť již pouhá velikost a tvar scénického prostoru (malé, neb velké jeviště, mělké, nebo hluboké) má specifickou hodnotu náladovou, tím více barevné, světelné a tvarové kvality, užité při jeho omezení a výplni. Tyto kvality, relativně neproměnné (jak jsme svrchu řekli), jsou kvalitami výtvarnými a speciálně architektonickými. Jeť úkolem architektury vytvářeti prostory, interiéry, a divadelní scéna je koneckonců vždy interiérem. Nálada, kterou mají tyto relativně neproměnné hodnoty scény, musí odpovídati **celkové** náladě té části dramatického díla, ke které jsou koncipovány. Proti proměnlivému, dyna-

mickému účinku scény, o němž jsme dříve mluvili, tvoří trvalý, statický její účinek, stálý průvod proměnlivého dojmu dějového. Veliký význam její spočívá v této syntetické síle, jíž činí z aktu nebo části aktu svérázný celek. Z toho, co jsme řekli, je patrné, že úkol utvářeti takový relativně stálý rámec scénický sluší architektovi, tj. výtvarnému umělci majícímu tvůrčí schopnosti specificky architektonické. Odbornou podmínkou jeho divadelní působnosti musí být ovšem, aby měl porozumění pro **dramatické** hodnoty divadelních děl, neboť ty vlastně překládá do mluvy výtvarné, přesně řečeno architektonické. (Naproti tomu výtvarník s nadáním čistě malířským nemůže být dobrým navrhovatelem scény, nejsa práv scénickému prostoru, jenž jest přece hlavní věcí.)

Zvláštní úkol vyhrazen je při divadelní scéně světlu. Také díla stavitelská užívají reálného světla k utváření svých

prostorů. Divadelní světlo však jest velmi pohyblivé, dá se úplně ovládati a poskytuje režiséru možnost měniti osvětlení, a tím náladu jeviště i při otevřené scéně, tedy když se svrchu řečený rámec scény nemůže měniti. Odtud plyne, že divadelní světlo poskytuje scéně nejenom statické hodnoty náladové, lyrické, nýbrž že je schopno sledovati i rytmus děje, zúčastniti se jeho časového průběhu, spádu, vrcholení, nenáhlé, nebo prudké měny, že tedy tvoří i dynamické hodnoty scény. Veliký význam této schopnosti spočívá tudíž v tom, že světlo i při tomtéž rámci scénickém sleduje v hrubém rytmus scény a podtrhuje význačné jeho momenty, čímž **rozčleňuje** ve velkých rysech každý oddíl dramatu. Divadelní světlo přepíše tedy do své optické řeči jak lyrické, tak dramatické kvality díla, a je tak – v zásadě – mluvenému dramatu tím, čím je opeře hudba.

