



Miroslav Kouřil

# Divadelní prostor

4

KNHOVNA DIVADELNÍHO PROSTORU • SVAZEK

112

**Knihovna divadelního prostoru • Svazek 4. • Řada B.**

10/11/79  
11



1945

Č. km. 1153

Cena 48—Kčs

MIROSLAV KOUŘIL

# DIVADELNÍ PROSTOR

S DOSLOVY

ANTONINA DVORÁKA A JAROSLAVA POKORNÉHO

ÚSTAV PRO UČEBNÉ POMŮCKY  
PRŮMYSLOVÝCH A ODBORNÝCH ŠKOL V PRAZE  
TISKEM PRAŽSKÉ AKCIOVÉ TISKÁRNY

B 1998



č. 8769

1640 MA



mluváda

444/61

Vědecká práce má za úkol vyhledávání, popis a třídění materiálu, s kterým daná věda pracuje; nejabstraktnější cíl vědeckého bádání jsou obecné zákony, kterými se dění ve zkoumané oblasti řídí. Tento pracovní postup se může na první pohled zdát značně nezávislý na filosofii, a proto také nedávno uplynulé období pozitivismu, které právě ve vědách vidělo nejpodstatnější složku theoretického snažení, činilo soustavu věd základem, na kterém teprve filosofie, jako sjednocení lidského poznání, musí být budována. V době své plné životnosti byl tento názor užitečnou reakcí proti pojmání doby předchozí, romantické, která naopak podřizovala vědy filosofii: romantická filosofie činila si nezřídka nárok na to, dospívat nových vědeckých poznatků dedukcí z apriorních premis bez ohledu na empirický materiál. Jakmile však byla věda pozitivismem vybařena z područí filosofie a zmizelo nebezpečí této romantické jednostrannosti, ukázala se jednostrannost i postoje pozitivistického; stejně jako nelze vědu filosofii podříditi, nelze jí ani činiti základem filosofie: jejich souvislost je vzájemná. Na tom nic nemění genetický fakt, že se jednotlivé vědy odstěpily od filosofie teprve průběhem vývoje od chvíle, kdy se každá z nich stala samostatnou vývojovou řadou, vrací se sice vždy znovu k ontologickým a noetickým předpokladům vytvořeným filosofii, ale vykonává na ně sama neustále zpětný vliv výsledky svého zkoumání a vývojem jeho method.

Vědecký názor, který z této nepřetržité vzájemné souvislosti vědy s filosofií vychází a na ni buduje, je strukturalismus. Pravíme „názor“, abychom se vyhnuli termínům „teorie“ nebo „metoda“, z nichž první znamená pevný soubor poznatků, druhý pak stejně ucelený a neproměnný soubor pracovních pravidel. Strukturalismus není ani jedno ani druhé — je noetické stanovisko, z kterého ovšem jistá pracovní pravidla i jisté poznatky vyplývají, ale jež existuje nezávisle na jedné i na druhé, a je proto schopno po obojí stránce vývoje. Nejlépe může být objasněna podstata strukturalismu na způsobu, jakým tvoří pojmy a zachází s nimi. Strukturalismus uvědomuje si totiž zásadní vnitřní souvztažnost celé pojmové soustavy té které vědy: každý z pojmů je určován všemi ostatními i sám je navzájem určuje, takže by mohl být jednoznačněji vymezen místem, které v dané pojmové soustavě zaujímá, než výčtem svého obsahu, který je — pokud se pojmem pracuje — v neustálé proměně. Teprve vzájemná souvztažnost dodává jednotlivým pojmům „smysl“ přesahující pouhé obsahové vymezení. Pojem jeví se proto strukturalismu jako energetický prostředek stále obnovovaného zmocňování se skutečnosti, vždy schopný vnitřní přestavby a přizpůsobení. Pevné zaklínění v celkové pojmové soustavě vědy umožňuje mu, aby procházel proměnami beze ztráty své totožnosti: méně než kterýkoli jiný vědecký směr je proto strukturalismus nakloněn překotným výměnám starších pojmů za nové — spíše záleží mu na tom, aby tradiční pojmy byly naplňovány živým smyslem bez ustání obnovovaným. Pro svou pružnost jsou pojmy takto chápané schopny snadné transposice z vědního oboru, kde vznikly, do jiného: tím se posiluje vzájemné sepětí a pracovní solidarita jednotlivých věd.

Co však znamená toto vše pro poměr k filosofií? I ten je pro strukturalismus dán vnitřní souvztažností pojmové soustavy a její dynamičností, neboť tyto vlastnosti vynucují si stále živé spojení vědy s filosofií prostřednictvím noetického postoje, na kterém soustava spočívá. Neexistuje ovšem vůbec vědecký postup, který by nebyl vybudován na filosofických předpokladech; jestliže některé vědecké směry odmítají k těmto předpokladům přiblížit, zamítají tím toliko vědomou kontrolu svých noetických základů. Strukturalismus si na rozdíl od takovýchto směrů uvědomuje nebezpečnost podobného počínání pro samu spolehlivost konkrétních badatelských výsledků. Poměr mezi vědou a filosofií není však, jak již naznačeno, jednostranný: často vede výsledek konkrétního zkoumání k přeměně nebo i zásadní revizi samých noetických předpokladů, pomocí kterých se k němu došlo — a tak se kruh uzavírá.

Strukturalistická vědecká práce pohybuje se tedy vědomě a záměrně mezi dvoji krajní mezi: s jedné strany jsou filosofické předpoklady, s druhé materiál. Také materiál je pak k vědě v podobném poměru jako filo-

sofické předpoklady: není ani pouhým pasivním předmětem zkoumání ani opět není vědnímu postupu do té míry nadřizen, aby jej bez výhrady určoval, jak byli nakloněni věřit pozitivisté. I zde platí zásada předurčování vzájemného. Nový materiál přináší zpravidla i změnu vědeckých postupů, kterými je zpracováván — zde má své zdůvodnění i užitečnost transposice vědeckých pojmů a badatelských postupů z jedné vědy do jiné. A naopak zase: k tomu, aby se jisté fakty mohly stát vědeckým materiálem, je třeba jejich uvedení ve vztah k soustavě pojmů jisté vědy hypotetickou anticipací výsledků, které jsou od jejich zkoumání očekávány. Samy o sobě nejsou fakty nikterak vědecky jednoznačné, jak vyplývá již z okolnosti, že se tytéž fakty mohou stát materiálem několika různých věd podle badatelského záměru, s jakým se k nim přistoupí. Také materiál je tedy, podobně jako filosofické předpoklady, současně vně i uvnitř vědy.

Fakty, které jako materiál vstupují do styku s jistou vědou, ocitají se, jak řečeno, v dosahu jejího pojmového systému, jehož vnitřní dynamická souvztažnost promítá se i do materiálu v podobě požadavku, aby byly zkoumáním odhaleny vzájemné vztahy jeho jednotlivých složek, dodávající celkovému souboru materiálu jednotného smyslu: významovým sjednocením materiálu dospívá věda k poznání *struktury*. Jakožto jednota smyslu je struktura víc než pouhý celek sumativní, t. j. takový který vzniká prostým přičítáním částí (srov. Burkamp, *Die Struktur der Ganzheiten* 1929). Strukturální celek *znamená* každou z svých částí a naopak znamená i každá z těchto částí právě tento a jiný celek. Další podstatný příznak struktury je její ráz energetický a dynamický. Energetičnost struktury záleží v tom, že každá jednotlivá ze složek má ve společné jednotě jistou funkci, která jí do strukturálního celku zařazuje a k němu jí poutá; dynamičnost strukturálního celku je pak dána tím, že pro svou energetickou povahu podléhají tyto jednotlivé funkce i jejich vzájemné vztahy neustálým proměnám. Struktura jako celek je proto v neustálém pohybu na rozdíl od celku sumativního, který se proměnou ruší.

Strukturalismus, jehož hlavní zásady byly zde probrány v nejstručnějším obryse, není „vynález“ jednotlivcův, nýbrž vývojově nutná etapa v dějinách moderní vědy. Proto je jeho pronikání dosti nerovnoměrné, a jednotlivé vědy dobírají se strukturalistického stanoviska leckdy dosti nezávisle na sobě, na základě poznatků, ke kterým ta která věda v dané chvíli dospěla a jež si vynucují přepracování noetického stanoviska ve smyslu strukturalismu; strukturalismus vynořuje se takto v současné době ve vědních oblastech často navzájem velmi různých a postrádajících přímého spojení — lze dnes mluvit o strukturalismu v psychologii, lingvistice, v obecné estetice i v teorii a dějinách jednotlivých umění, v etnografii, geografii, sociologii, biologii a snad ještě v jiných dalších vědách.

Také při samém postupu vědeckého zkoumání klade strukturalismus menší důraz na nahodilé „objevy“ než na zákonitě domyšlení a rozvíjení výsledků již nabytých. V souhlase s tím je pak odsunována do pozadí osobnost jednotlivého badatele ve prospěch spolupráce, při které se získané výsledky rychle stávají obecným majetkem a směrníci pro zkoumání další; i pro duchovní vědy stává se vzorem laboratorní způsob práce známý z věd přírodních.

Tyto okolnosti podporují však zároveň vývojovou pružnost strukturalismu, o které se stala již zmínka: pracovníci jsou navzájem vázáni toliko společnou noetickou základnou, která nebrzdí individuální rozrůznění pracovního postupu ani volné zacházení s obecně přijatými výsledky zkoumání. Proto není také strukturalismus v kterékoli vědě pouhým nástrojem, kterého by bylo možno téměř mechanicky užít k řešení jistých problémů, jenž by však byl nevhodný při problémech jiných. Tak na př. v historii a theorii literatur i umění jest pojmát jako strukturu netoliko samu uměleckou výstavbu a její vývoj, ale i vztahy této struktury k jevům jiným, zejména psychologickým a společenským. I každá z těchto jevových řad jeví se badateli jako struktura a její spoje s řadou zkoumanou mají ráz strukturní vzájemnosti, neboť jednotlivé jevové řady poji se ve struktury vyššího řádu. Kromě toho se každý náraz zvenčí, mající svůj původ v jiné jevové řadě, projeví uvnitř zkoumané struktury jako fakt jejího imanentního vývoje; tak na př. podnět k jisté vývojové proměně umění, i když vzěšel z dění společenského, uplatní se jen do té míry a v takovém směru, jak si vyžaduje předchozí vývojová etapa umění samého.

## II.

Strukturální estetika řadí se ke směrům objektivistickým, t. j. takovým, které za východisko (nikoli však za jediný cíl) zkoumání přijímají estetický objekt, t. j. umělecké dílo, pojaté ovšem nikoli ve smyslu hmotném, ale jako zevní projev nehmotné struktury, t. j. dynamické rovnováhy sil, představovaných jednotlivými složkami. Dynamičnost umělecké struktury má původ v tom, že jedna část jejích složek zachovává po každé stav daný konvencemi nejbližší minulosti, kdežto druhá tento stav přetváří; tím vzniká napětí, vyžadující si vyrovnání, t. j. nové, další změny umělecké struktury. Třebaže je každé umělecké dílo strukturou samo v sobě, není umělecká struktura záležitostí jen díla jediného, nýbrž

trvá v čase přecházejíc jeho postupem od díla k dílu a stále se při tom proměňujíc; proměny záleží v stálém přeskupování vzájemných vztahů a poměrné závažnosti jednotlivých složek; v popředí stojí vždy ty z nich, které jsou esteticky aktualizovány, t. j. které jsou v rozporu s dosavadním stavem umělecké konvence; druhá skupina, skládající se z oněch složek, jež se dosavadní konvenci podřizují, tvoří pozadí, na kterém se aktualizace skupiny první odráží a je pocítována. Je přirozené, že si jednotlivé složky během vývoje vyměňují místa v těchto skupinách — odtud právě přeskupování celku.

Tak se jeví umělecká struktura se stanoviska strukturní estetiky; je zřejmé, že s toho stanoviska pozbývá důležitosti rozdíl, činěný dosud mezi formou a obsahem uměleckého díla; tak na př. v díle malířském je barva nejen smyslovou kvalitou, ale zároveň nositelem jistého, třebaže neurčitého významu (který ovšem v jistých případech může nabýt i značné určitosti, sro. na př. středověkou symboliku barev a její důsledky pro malířství); naproti tomu je zobrazený předmět netoliko „obsahem“ (t. j. složitou významovou jednotkou), ale i „formou“, t. j. součástí optické výstavby obrazu, která má vliv jak na jeho významové včlenění do celkového tematu obrazu, tak i na jeho umístění v určitém úseku obrazové plochy atd. Místo dvojitosti obsahu a formy nabyla pro strukturní estetiku významu dvojice *m a t e r i á l — u m ě l e c k ý p o s t u p* (t. j. způsob uměleckého využití vlastností materiálu). Materiál vchází do díla skutečně zvenčí a je svou podstatou na uměleckém využití nezávislý, tak barevná hmota a její podklad v malířství, kámen, kov atd. v sochařství a architektuře, hercova osobnost v umění divadelním, slovo v básnictví; poněkud jiné je postavení tónu jako materiálu hudby, neboť tón, ač jev akustický a v tomto smyslu opět existující mimo umění, je svým nutným včleněním do tónového systému již samou svou podstatou úzce připjat k umění samému. Na rozdíl od materiálu je umělecký postup neoddělitelný od umělecké struktury, jsa vlastně jen projevem jejího postoje k materiálu.

Další charakteristický příznak strukturní estetiky je její orientace na *z n a k a v ý z n a m*. Jako znak prostředkující mezi umělcem a vnímatelem pojmá tento vědecký názor především umělecké dílo v celku a samo o sobě; odtud — v jiném však smyslu než u Croceho, pokládajícího umění i jazyk za přímý výraz osobnosti — sblížení estetiky s lingvistikou jakožto vědou o nezákladnějším druhu znaků, lidské řeči. Pro svou znakovou povahu neodpovídá umělecké dílo plně ani psychickému stavu, z kterého vzešlo u autora, ani onomu, který navazuje u vnímatele; psychické stavy, s kterými takto vstupuje aktivně či pasivně ve styk, obsahují po každé — kromě obrysů daných uměleckým dílem — ještě také

proky individuální, neopakovatelné a se stanoviska objektivní (t. j. nad-  
osobní) estetické struktury nahodilé. To pak, co z psychického stavu auto-  
rova nacházíme v uměleckém díle objektivováno jako autorův „zážitek“,  
je již významová jednotka, pevně vklepnutá do celého systému umělecké  
výstavby; jen tak mohou být vysvětleny dosti časté případy „anticipace“  
zážitku tvorbou, totiž takové, při kterých autor jistou situaci dříve umě-  
lecky zpracuje než ji skutečně zažije. Ani „já“, s u b j e k t, který se nej-  
různějšími sice způsoby, ale v každém umění a v každém díle nějak pro-  
jevuje, není totožný s nějakým konkrétním psychofysickým individuem,  
ani ne s autorovým. Je to bod, v kterém se sbíhá a vzhledem ke kterému  
je uspořádána celá umělecká výstavba díla, avšak do něhož může být  
promítnuta kterákoli osobnost, stejně vnímatelská jako autorská („pro-  
žívání“ díla vnímatelem).

Tím je pro strukturální estetiku naznačena cesta k řešení problému i n-  
d i v i d u a v u m ě n í; mnohem méně ji zajímá otázka geneze individua  
autorského než otázka funkce činitele individuálnosti vůbec v uměleckém  
dění, ve vývoji umělecké struktury. Činitelem se ve smyslu tohoto pojetí  
jeví netoliko individuum autorské, ale také vnímatelské, zasahující často  
aktivně do vývoje umění jako mecenáš, objednavatel, kritik, nakladatel  
atd.; i tehdy, když vnímatelské individuum jen prostředkuje mezi umě-  
ním a publikem, jako na př. ředitel musea výtvarných umění, knihovník,  
obchodník s uměleckými díly atd., může jeho činnost působit do jisté  
míry aktivně na vývoj umění.

Individuálním činitelem se však nejvíce jeví jen jedinec, nýbrž i skupina je-  
dinců, na př. umělecká škola, generace nebo dokonce i celé jisté kolekti-  
vum, na př. národ, pokud jde o jeho tvořivou účast v obecném vývoji  
umění. Kolektivní individuum může také býti jen vnímatelské: stává se  
jím publikum, když jednotně reaguje na umělecké dílo. Takovou jednot-  
nou reakci publika znají z vlastní zkušenosti zejména umělci divadelní,  
herci a režiséři, kteří během představení vycitují reakci přítomného pub-  
lika, často odlišnou od reakce při bezprostředně předchozím provedení  
téhož díla, a mající proto příznak individuálnosti; způsob, jakým publi-  
kum toho kterého dne reaguje, působí na výkony umělců: publikum herce  
„nese“, nebo naopak brzdí jeho výkon. Tato aktivní účast publika jakožto  
kolektivního individua projevuje se ovšem i při jiných uměních; v divadle  
je toliko intenzivněji pocítována. O publiku výtvarných umění napsal  
Baudelaire v úvaze o Saloně z r. 1859 (*Curiosités esthétiques*, vyd. z r.  
1889, str. 257): „Publikum a umělec jsou instance souvztážené a působí  
na sebe navzájem stejně silně: ohlupuje-li umělec publikum, oplácí mu  
publikum stejnou mincí.“ Co se týká literatury, je rovněž známo, do jaké  
míry může úspěch nebo neúspěch díla u publika zapůsobit na další bás-

níkovu tvorbu: tak na př. často obliba, kterou získalo jisté románové dílo,  
způsobí, že autor užije stejného postupu práce, po případě i týchž postav  
nebo téhož námětu v několika dílech dalších. Kolektivní individuum je  
tedy ve vývoji umění stejně reální jako individuum — jedinec. Jako in-  
dividuální činitel může se však jevit a aktivně zasahovat i věc neživá,  
totož umělecké dílo, liší-li se svou jedinečností nápadně od soudobé tvor-  
by a vykonává-li na další vývoj vliv ve smyslu této jedinečnosti. Jediné-  
čnost díla je ovšem často dosti relativní, neboť vlastnosti výtvořů, které  
se méně informovanému vnímateli jeví jako jedinečné, mohou být pro  
znalce příznakem celého období nebo druhu tvorby.

Co se týká vztahu mezi individuem tvořícím a nadosobním vývojem  
umění, je tento vztah, právě proto, že svou podstatou je funkční, do  
značné míry předurčen kvalitativně vývojem předchozím; jistý vývojový  
stav struktury vyžaduje si totiž k svému přetvoření individuá tak a tak  
uzpůsobených, a individua uzpůsobená jinak nejsou v dané chvíli ve vý-  
voji žádoucí; bývají proto odsunuta mimo cestu vývoje. Složitost je zde  
ovšem tak značná, že někdy — jako právě v XIX. stol. — mohou tito  
„prokletí“ umělci roztroušení zdánlivě ojedinele podél vývojového řečiště,  
tvořit vespolek linii velmi souvislou, stejně podstatnou jako hlavní proud,  
v jistém smyslu pro budoucnost dokonce podstatnější. Ani umělecká vloha  
není tedy jen záležitost samotného individua, ale souvisí s funkcí, která  
je individuu přikázána objektivním vývojem struktury. Pojetí uměleckého  
díla jako znaku, právě tím, že dílo uvolňuje od jednoznačné závislosti  
na osobnosti původcové, otvírá tedy estetice široký výhled do proble-  
matiky individua v umění.

Umělecké dílo není však pro strukturální estetiku znakem jen ve vztahu  
k individuu, ale i vzhledem ke společnosti; to znamená, že také proble-  
matika poměru mezi uměním a společností si žádá revize. Především třeba  
připomenout, že vývoj umělecké struktury je nepřetržitý a řízený vnitřní  
zákonitostí: umělecká struktura se vyvíjí sama ze sebe „samopohybem“  
— již toto zjištění brání tomu, aby její vývojové proměny mohly být  
pojímány jako bezvýhradné a přímé následky vývoje společnosti. Každá  
změna umělecké struktury je ovšem nějak podnícena (motivována) zvenci,  
buď přímo vývojem společnosti nebo vývojem některé z kulturních  
oblastí (věda, hospodářství, politika, jazyk atp.), jež jsou ovšem také,  
stejně jako umění samo, nesený společenským soužitím; avšak způsob,  
jakým bude daný vnější podnět likvidován, i směr, jakým na vývoj umění  
zapůsobí, vyplývají z předpokladů obsažených v umělecké struktuře  
samé (vývoj imanentní). Styk umění se společností, jejím uspořádáním  
i jejími výtvoři je nepřetržitý a je, jako fakt i jako požadavek obsažen  
již v samém aktu tvoření: umělec je členem společnosti, je řađen do

jistého jejího prostředí (vrstva, stav atd.) a tvoří nutně pro jiné, pro publikum a tím i pro společnost. Jsou-li případy, kdy umělec publikum výslovně odmítal, bylo to jen proto, že si žádal publika jiného, a to buď budoucího (Stendhal) nebo pomyslného (symbolisté).

Přesto není však vztah mezi uměním a společností mechanicky kausální a nelze proto tvrdit, že takové a takové formě společenské organizace odpovídá bezpodmínečně ta a ta forma umělecké tvorby; také není správné, je-li ze společenské organizace vyvozována jen jisté složka uměleckého díla, tak zejména obsah, neboť i ve vztahu ke společnosti uplatňuje se umělecká struktura jako celek. Vztah mezi uměním a společností jeví se empiricky krajně proměnlivým: tak na př. vidíme v XIX. stol. umělecké směry jako realismus, naturalismus, impresionismus, symbolismus atd. šířit se Evropou od národa k národu, ač stav společenské organizace je u jednotlivých z těchto národů velmi různý, ba dokonce i vývojově nestejně pokročilý. Jistá společnost, ať vrstva nebo i celý národ, může také samu sebe „poznat“ v díle vyšlém z jiného prostředí, po případě i zcela cizím, zřetelněji než v dílech vlastních (E. Hennequin, *Les écrivaines françaises*, čes. překlad Šaldův pod názvem *Spisovatelé ve Francii zdomácněli* z r. 1896). Jistý stav umělecké struktury může také přežít dobu, která jej vytvořila, a sloužit za výraz společnosti nové, odlišné od oné, z které vzešel; srov. umění starokřesťanské, užívající k svým účelům tvárných prostředků i temat umění starověkého. To vše je vysvětlitelné jen tím, že také vzhledem ke společnosti, podobně jako ve vztahu k individu, je umělecké dílo znakem, který sice vyjadřuje vlastnosti a stav společnosti, ale není automatickým následkem jejího stavu a uspořádání: kdyby nebylo jiných daností, nemohli bychom z jistého stavu společnosti jednoznačně vyvodit umění této společnosti odpovídající, ani naopak poznat společnost toliko podle umění, jaké ze sebe vydala, nebo přijala za své.

To ovšem neznamená, že by vztah mezi uměním a společností neměl důležitosti pro vývoj jedné i druhé strany: společnost chce, aby jí umění vyjadřovalo (Baudelaire, *Curiosités esthétiques* 322: „Obecenstvo, jež vášnivě miluje svůj vlastní obraz, miluje, a to nikoli jen polovičatě, i umělce, kterému své zobrazení svěříje“), a také naopak umění chce vykonávat vliv na společenské dění. Nabude-li převahy snaha po vlivu společnosti na umění, vzniká umění řízené; převáží-li naopak záměr umění působit na společnost, mluvíme o umění tendenčním. Nemusí ovšem vždy převažovat jedna z obou krajností: konsensus mezi uměním a společností může být i do té míry úplný, že vzájemné napětí mizí; v takových případech se umělecká produkce zpravidla řadí bez rozlišení mezi ostatní lidská zaměstnání (srov. středověké zařazení umělců mezi řemeslné cechy). Proto také, počíná-li být pocítována touha po souladu mezi umě-

ním a společností, projevuje se zároveň snaha, pojímat uměleckou tvorbu podle obrazu tvorby řemeslné, po případě průmyslové; heslo zumělečtění všech životních projevů člověka v druhé polovině XIX. stol. bylo doprovázeno vzkrášením uměleckého řemesla, doba poválečná zatoužila po harmonii mezi uměním a společností, aplikovala na umění pojmy „konsumu“ a „společenské objednávky“. Jsou ovšem i doby, kdy umění je ze vzájemné aktivního styku se společností vyřadováno, po případě se samo vyřaduje (*l'art-pour-l'artismus*); ani tehdy však nepomíjí jejich osudová souvztažnost, a samo směřování ke vzájemnému odtržení stává se významným symptomem stavu umění i společnosti.

Také společenské rozvrstvení nachází obdobu v oblasti umění; podobně jako je společnost rozčleněna vertikálně (vrstvy) i horizontálně (prostředí), je také umění rozlišeno v útvary jednak „vyšší“ a „nižší“, jednak navzájem souřadné. Tak na př. v současném básnictví se vertikální stupnice prostírá mezi „literární“ poesii a kabaretním kupletem nebo populární odhrůvačkou, za horizontálně souřadné mohou být pokládány na př. literatura městská a venkovská; vzájemná souřadnost spojuje také literární směry a školy, které sice vznikly v různých dobách, ale jsou zároveň „živé“ pro čtenářstvo, po případě i pro básnické tvoření: u nás jsou v době současné takto koordinovány básnické směry počínaje asi školou májovou a konče směry přítomnými — jsou ovšem po této stránce rozdíl mezi čtenáři a také tvořícími autory podle generací, míry vzdělání, zaměstnání atd.

Mezi rozvrstvením umění a společností je pak netoliko podoba, ale i souvztažnost: jistá společenská prostředí jsou spjata s jistými „patry“ literatury, jisté generace vnímatelů i autorů s jistými uměleckými směry atd. I tento vztah je však spíše znakový než jednoznačně kausální: je-li jistý způsob umělecké produkce charakteristický pro jistou společenskou vrstvu nebo prostředí, neznamená to nikterak, že by členové této vrstvy resp. prostředí nemohli být přístupni jiným způsobům umělecké produkce, nebo že by naopak umění spjaté s jistou vrstvou bylo zcela uzavřeno příslušníkům vrstev jiných: spíš je zde stav vzájemné výměny hodnot, který je mocným činitelem uměleckého vývoje. Jestliže ovšem jistý umělecký postup, po případě jisté umělecké dílo přechází ze společenského prostředí, s kterým bylo původně spjata, do jiného, mění se tím podstatně jeho funkce a smysl.

Ani sám styk umění se společností není bezprostřední, nýbrž děje se, jak již řečeno, prostřednictvím publika, t. j. jistého společenství, nikoli však již společenského útvaru; a jednotlivým příznakem tohoto společenství je, že jeho účastníci jsou více než jiní členové společnosti schopni adekvátně vnímat jistý druh uměleckých znaků (na př. znaky básnické,



budební atd.); důkazem toho je potřeba jisté speciální výchovy, má-li se jedinec stát součástí publika některého umění.

Znakovost umění se však neprojevuje jen v jeho stycích s vnějším světem, ale i ve složení umělecké struktury samé: bylo již naznačeno, že každá složka uměleckého díla je nositelem jistého částečného významu; úhrn těchto částečných významů, řadících se v jednotky postupně stále vyšší, je dílo jako složitý významový celek. Znakový a významový ráz uměleckého díla v částech i v celku stává se zjevným zejména při uměních t. zv. časových, t. j. takových, jejichž vnímání probíhá v čase: dokud není vnímání ukončeno, dokud výstavba díla není v mysli vnímatelově přítomna jako celek, nemá vnímatel jistoty o smyslu a významu jednotlivých částí. Vše v uměleckém díle i v jeho vztahu k okolí jeví se tedy strukturální estetikou znakem a významem; v tom smyslu může být považována za součást obecné vědy o znaku čili s e m i o l o g i e.

Co se týká materiálu, s kterým strukturální estetika jako ostatně estetika vůbec pracuje, dodávají její všechna umění. Soubor umění tvoří strukturu vyššího řádu. Proto je základním metodologickým požadavkem, aby každý problém, i když se zdánlivě týká umění jen jediného, byl srovnávacím způsobem zkusmo aplikován i na umění jiná; velmi často ukáže se přitom, že otázka zdánlivě více nebo méně speciální je otázkou obecně uměleckou, tak básnický obraz (metafora, metonymie, synekdocha) má značný dosah i pro teorii umění jiných, na př. malířství, filmu. Existují ovšem i problémy, které zřejmě platí pro všechno umění, tak na př. problém estetické funkce, hodnoty, normy, otázka vztahu mezi uměním a společností, otázka znaku v umění atp. Z těch pak každý se opět jeví v rozličných uměních rozličně, a jeho obecné řešení je nemožné, nepřiblíží-li se k této rozmanitosti, která teprve ukáže všechny aspekty problému. Jsou konečně i otázky, které přímo pramení ze vzájemného vztahu jednotlivých umění, tak na př. otázka t r a n s - p o s i c e t h e m a t u z jednoho umění do druhého (na př. z básnictví epického do filmu nebo malířství); sem náleží i problémy ilustrace, při níž pojetí mezi výtvozem ilustrujícím a ilustrovaným nemusí být jen thematické.

Srovnávací teorie umění má však i své problémy vývoje - s l o v n é, dané tím, že jednotlivá umění, právě proto, že jsou složkami jednotné struktury vyššího řádu, ucházející ve vzájemné styky kladné i protikladné. V každém vývojovém období jsou tyto vztahy jiné, tak na př. ocitá se lyrické básnictví jednou v těsném sousedství hudby (symbolismus), jindy v sepětí s malířstvím (parnasismus); styk těchto dvou umění může být aktivní jednou se strany jednoho, po druhé se strany druhého (aktivnost básnictví vůči hudbě se projevila v období hudby

programové, aktivnost hudby vůči básnictví brzy na to v období symbolismu). Poněkud paradoxně, ale nikoli bez oprávnění lze říci, že by dějiny každého z umění mohly být popsány jako sled jeho přechodných styků s jinými uměními. K vývojesloví celkové struktury všech umění náleží i historická proměnlivost jejich počtu: umění jednak přibývá (na př. v posledních desetiletích film), jednak ubývá (na př. ohněstrážství, jež bylo v XVIII. stol. řadeno mezi umění); je přirozené, že každá takováto změna mění rozložení sil v úhrnné struktuře umělecké tvorby. Je tedy umění v stálém pohybu jako celek — a ani dějiny umění jednotlivých nesmějí přehlížeti tento fakt základní důležitosti. Ostatně není po stránce složitosti vývojového pochodu ostrý předěl mezi děním v umění jednotlivém a úhrnným děním v uměních všech; plynulý přechod mezi obojím tímto stupněm je dán uměním divadelním, z jehož složek je vlastně každé umění do značné míry nebo i zcela samostatné (herectví, básnictví, hudba, jevištní výtvarnictví, osvětlování atd. — nad nimi všemi pak režie). —

Strukturální estetika nemůže tedy řešit žádnou ze svých otázek bez stálého srovnávacího zřetele. V tomto smyslu musí být doplněno její označení dříve již uvedené; její podstatou a osudem je směřovat k vypracování systému a metody s r o v n á v a c í s e m i o l o g i e u m ě n í. Třeba na konec dodat, že srovnávací zájem strukturální estetiky se nevyčerpává toliko uměním, neboť estetické, které je jeden ze základních postojů, jež člověk zaujímá ke skutečnosti (vedle postoje praktického a theoretického), je potenciálně přítomno při každém lidském jednání a potenciálně obsaženo v každém lidském výtvoře. Pro strukturální estetiku to znamená, že věnuje pozornost stálému vzájemnému styku tří oblastí jevo - v ý c h: umělecké, estetické, mimoumělecké a mimoestetické, i vzájemnému napětí mezi nimi, působícímu na rozvoj každé z nich (srv. na př. pronikání umění do životní praxe v oblasti reklamy, odívání, sportu atd., jakož i naopak pronikání životní praxe do umění, na př. v architektuře nebo v tendenčním básnictví).

Vznik strukturální estetiky je sice nedávný, ale její kořeny je třeba hledat v dosti dávné minulosti jednak estetiky samé, jednak filosofie a konečně i v lingvistice jakožto nejpropracovanějšímu dosud odvětví vědy o znaku. Mezi estetickými antecedencemi třeba jmenovat na prvním místě estetiku herbartovskou, jejíž čestí přívrženci, J. Durdík a O. Hostinský, připravili cestu, po které se v posledních svých pracích přiblížil k strukturálnímu pojetí žák Hostinského O. Zich; kromě toho byl tento domácí český vývoj povzbuzen a metodologicky prohlouben stykem s ruským formalismem, nad nějž však pokročil zejména pojetím struktury

jako souboru znaků; z německé moderní estetiky zapůsobil na počáteční rozvoj strukturalismu B. Christiansen; k estetickým antecedencím patří se jako důležitá jejich součást i četné theoretické projevy umělců, počínaje v básnictví symbolismem, v malířství impresionismem, v architektuře funkcionalismem. Filosofické předpoklady dodala zejména filosofie Hegelova (dialektické pojetí vnitřních rozporů v struktuře i jejího vývoje) a Husserlova (výstavba znaku i jeho věcný vztah); sem sluší připočítat i některé práce psychologické, zejména Bühlerovy (psychologie znaku jazykového, mimického a barevného). Z dějin umění a jejich metodologie sluší vzpomenout zejména práci M. Dvořáka, odhalujících noetický dosah výstavby výtvarného díla. Po stránce lingvistické se strukturalní estetika opřela o práce A. Martyho, V. Mathesia, A. Meilleta, F. De Saussure a ženevské školy vůbec, a J. Zubatého. Za dosavadního stavu je rozvoj strukturalní estetiky zjevem české vědy, jenž se sice setkává s částečnými obdobami i u jiných národů, nikde však nedošel stejně důsledného domyslení metodologických základů; zejména pak nebyly jinde otázky umělecké struktury pojaty jako otázky znaku a významu.

*Jan Mukařovský.*

(Kapitoly z české poetiky, díl I., Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře, str. 13—28.)

*K obrázkům na následujících stranách:*

Na straně 17:

Dramatické dílo „Máj“. Nahore první díl (zpěv první). Taneční postava — Nina Jiršíková. Dole druhý díl (zpěv druhý). — Věž — Vladimír Šmeral.

Na straně 18:

Dramatické dílo „Máj“. Nahore třetí díl (prvé intermezzo). Dramatická postava — Emil Bolek. Dole čtvrtý díl (zpěv třetí). Dramatické postavy Marie Burešová, Josef Kozák, Jiřina Stránská a Václav Vaňátko.

Na straně 19:

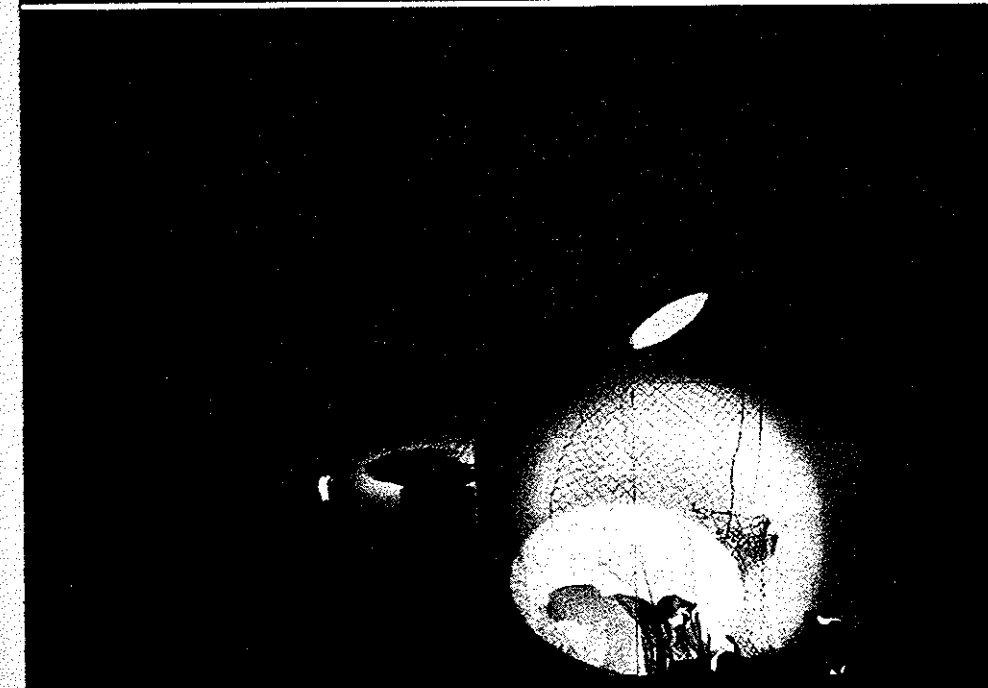
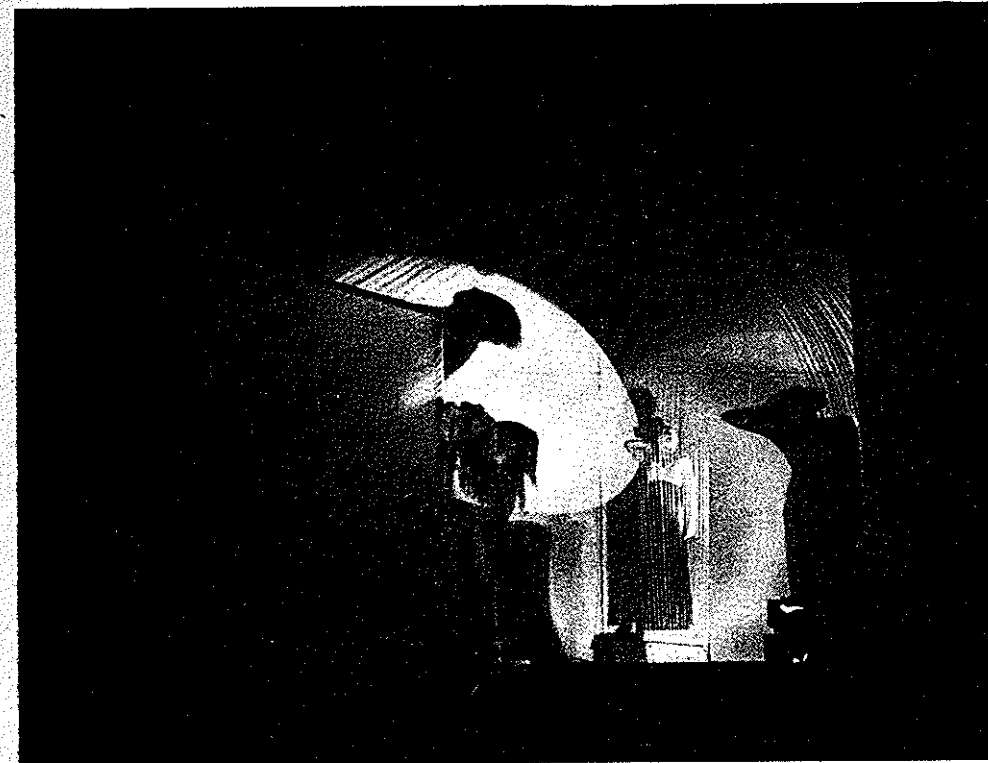
Dramatické dílo „Máj“. Nahore pátý díl (druhé intermezzo). Taneční postava Anna Fischlová. Dole šestý díl (zpěv čtvrtý). Poutník — Bohuslav Machník.

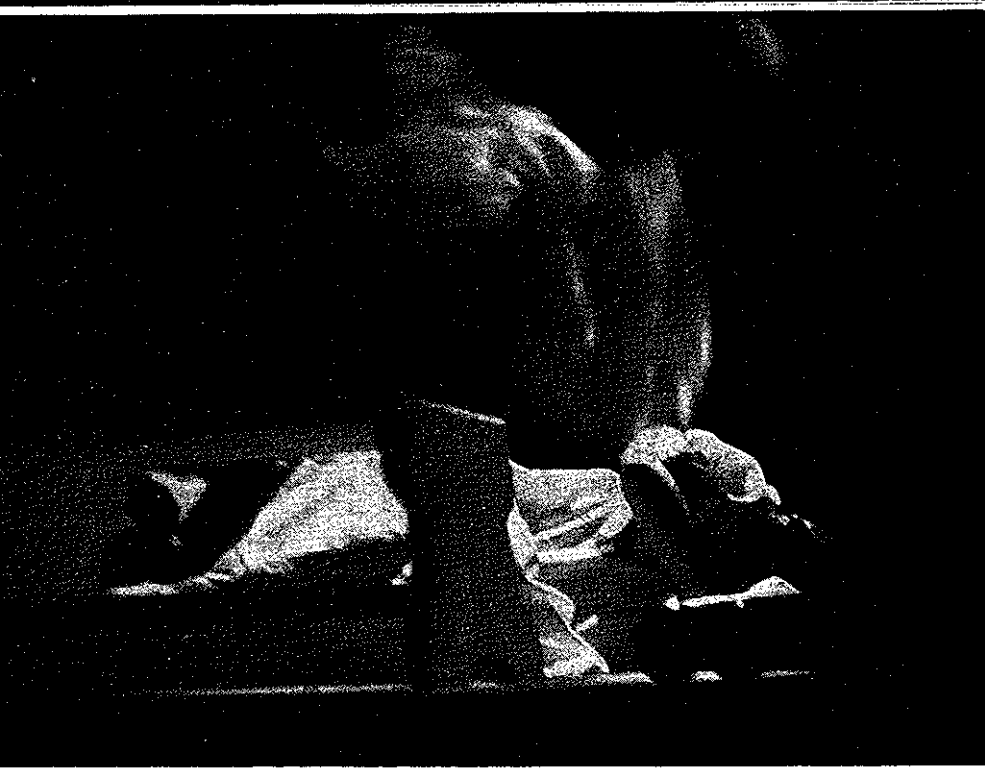
Na straně 20:

Dramatické dílo „Věra Lukášová“. Nahore začátek výstupu s měsícem; dole Věra sen. Věra Lukášová — Jiřina Stránská.

(Dramatické dílo „Máj“: autor — K. H. Mácha, režie — E. F. Burian, scéna — M. Kouřil, J. Novotný a J. Raban.

Dramatické dílo „Věra Lukášová“: autor — B. Benešová a E. F. Burian, režie — E. F. Burian, scéna — M. Kouřil.)





## DIVADELNÍ PROSTOR

a výtvarníková účast v divadle.

Studie „Divadelní prostor a výtvarníková účast v divadle“ byla přednesena 29. listopadu 1943 ve Sdružení pro divadelní tvorbu při Umělecké Besedě v Praze. Na témže večeru přednesl J. Pokorný doslov o dramatu a A. Dvořák doslov o dramatické postavě.  
M. K.

Je naprosto nežádoucí pro pokrok v divadelním umění, povýšit jednu zkušenost na normu; *každý objev je k tomu, aby byl v dalším vývoji popřen.*

Začínám své uvažování o účasti výtvarníkově v divadle tímto zjištěním, abych naznačil předem, že se nemíním dívat na prostorovou složku divadla staticky; hlavně však proto, abych připomněl, že pokládám i svá zjištění pouze za fixaci určitého bodu vývojové linie, která stále je v pohybu dopředu a překonává objevy, jež právě minula. Tedy nic není v divadelní oblasti stálé a i hodnoty t. zv. věčné se vracejí nikoliv ve své původní podobě, ale transformovány vyšším stupněm celkového vývoje společnosti.

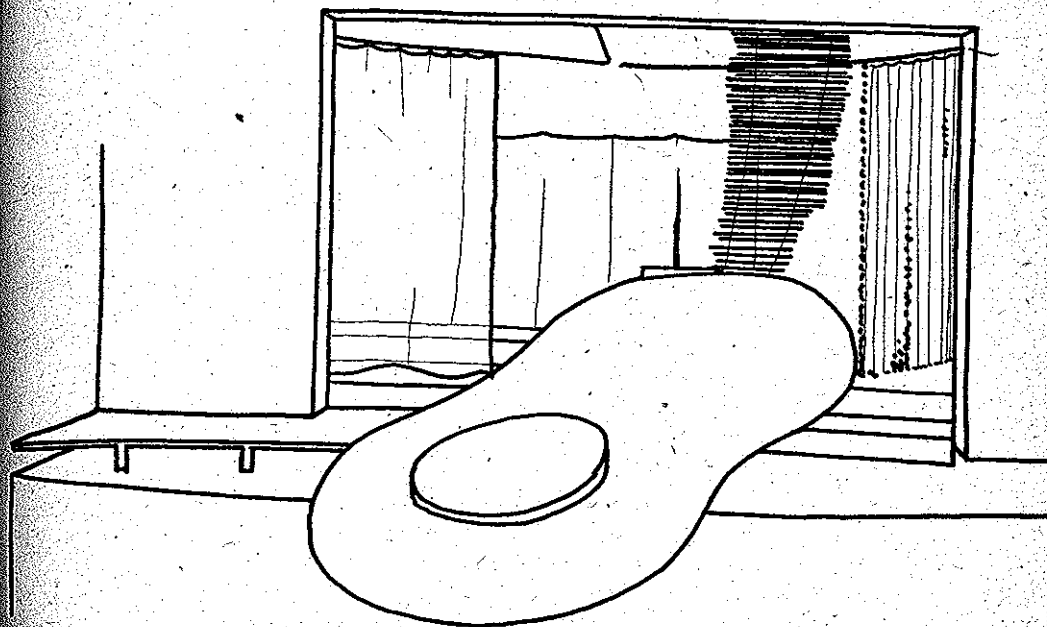


Tak nás úvodní upozornění přivádí k tomu, abychom si formulovali předem pohled na divadlo jako na jednu z oblastí lidské činnosti. Tu však si předem musíme říci, že souhlasně se strukturalisty budeme trvat na požadavku, „aby vědecké zkoumání (divadelní oblasti) nepohlíželo na svůj materiál jako na statický a rozdrobený chaos jevů, nýbrž aby pojímalo každý jev jako výslednici i zdroj dynamických impulsů a celek jako složitou souhru sil“ (Jan Mukařovský: Kapitoly z české poetiky, díl I., str. 329). Budeme se tedy dívat tak i na divadlo jako na „výslednici i zdroj dynamických impulsů“ a „složitou souhru sil“; při tom charakteristika prvá určuje, že divadlo je nejen tvarem syntetickým jako tvůrčí oblast umělecká, ale současně i zdrojem syntesy vyššího řádu, dané protikladem jeviště a hlediště, diváka a herce, zdrojem působení ideologie. To vše nás přivádí ke zjištění, že divadlo je uměleckou strukturou. My pak máme posuzovat její složení a vztahy a věnovat zvláštní pozornost výtvarné práci.

Pokusme se nejprve vylíčit, jak se nám jeví tato struktura. Postupujeme-li od vyšších celků dolů, pak začneme u toho jevu, jímž se divadlo dotýká života, tedy u představení; na rozdíl od opačného pólu styčného je tento charakterisován protikladem *diváka* sdruženého sice v kolektiv auditoria, ale přesto reagujícího individuálně, a *dramatického díla* jako výslednice působení uměleckých sil divadelní struktury. Nezaměňme diváka a společnost: mezi oběma je souvislost vzhledem k dramatickému dílu v tom, že divák (publikum) je prostředníkem mezi dílem a společností právě proto, že je součástí společnosti: Zmíněný pól opačný je pak dán protikladem *společnosti* jako útvaru kolektivního a individuality *dramatikovy*, z něhož vzniká drama (literární dílo) jako ideologický půdorys dramatického díla a znak, který nejvýrazněji, vedle přednesu hercova, poznamenává jeho akustickou složku. Ta spolu se složkou vizuální tvoří dva póly, jimiž je dramatické dílo zapojeno na diváka. Jako příklad takového protikladu poslouží nejvýrazněji závěrečná scéna dramatického díla „Alladina a Palomid“, kde monumentální obraz výtvarný, stvořený ze sklobetonové stěny, dramatických postav a světla, vytvářel dramatické napětí s odhmotněnými hlasy Alladiny a Palomida přenášenými místním rozhlasem.

Upozorňuji na to, že pojem „dramatické dílo“ je tu užíván ve smyslu širším než dosud se děje a znamená označení pro výslednici všech uměleckých složek, které divadlo tvoří; v estetické nauce, která tvorbu divadelní klasifikuje jako převážně reprodukční, je pojem „dramatické dílo“ vyhrazen dílu literárnímu, tedy tomu, co my označujeme jako dra-

ma. O. Zich říká, že „dramatické dílo je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle“ (Estetika dramatického umění, str. 16); je to klasifikace, která vyjadřuje dramatické dílo jen jako výslednici uměleckého dění na jevišti (jen to, co vidíme a slyšíme). Toto pojetí však nepočítá s divákem, který je rovněž členem umělecké struktury divadelní, poněvadž je nezbytným protikladem, bez jehož účasti by dramatické dílo zůstávalo uměleckým dílem latentním. U dramatu se vyskytuje dvojí možnost funkční: je samostatným dílem literárním (sporné ovšem, zda úplným), pokud je jen tištěno a čteno (nikoliv předčítáno nahlas); je-li zapojeno do divadelní struktury, stává se v uměleckém celku pouze jednou silou, třeba významnou a půdorysem, na němž se buduje dále. Proč jsme připustili, že je složkou významnou a proč zároveň říkáme, že je půdorysem? Tyto dvě věci nejsou dány v uměleckosti dramatu, ale v tom, že ono je — jediné mezi složkami divadelní struktury — samo již povahy strukturální, tedy výslednicí a souhrou sil a proto zdrojem dynamických impulsů pro práci další. Literární dílo (drama) spojuje divadlo se společností, jsouc nejvýraznějším nositelem její ideologie v divadelní struktuře; dodejme však hned, že ne nositelem jediným.



Scéna k dramatickému dílu „Lazebník sevillský“. (M. Kouřil.)

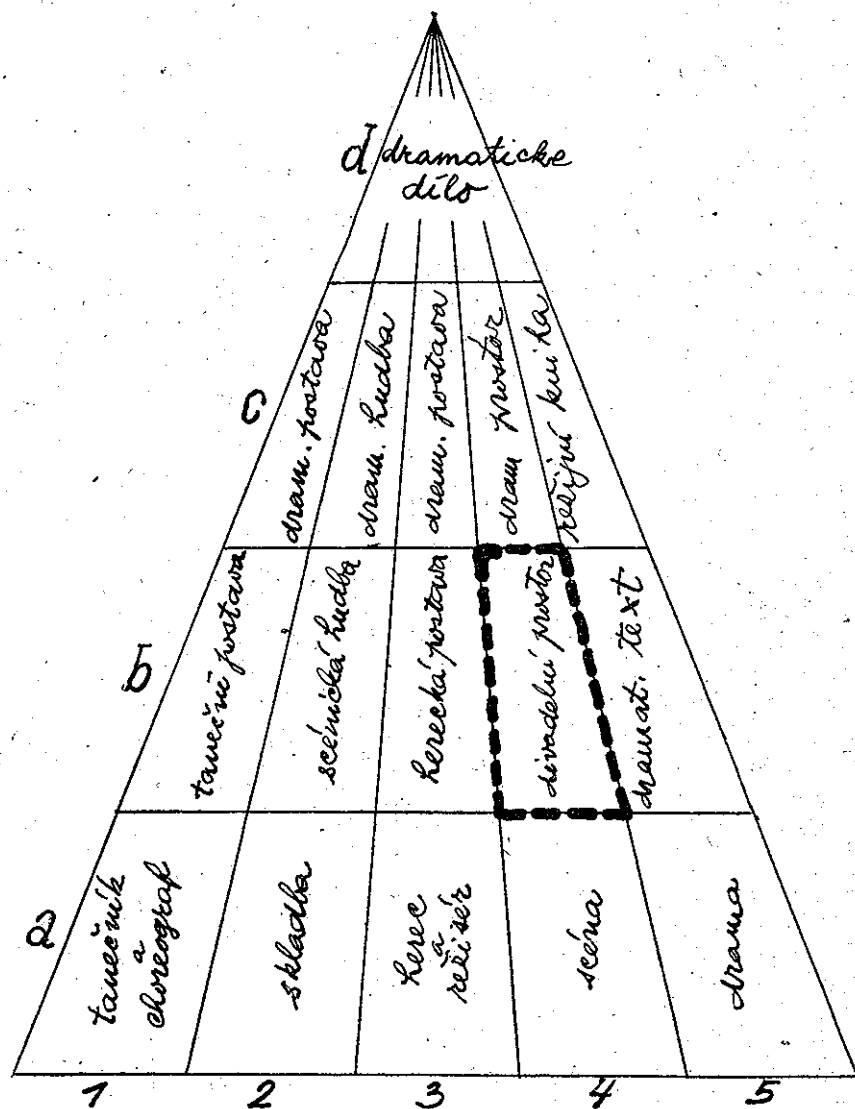
Obvykle se říká, že divadelní umění je souhrnem (synthesou) několika dramatických umění, která v něm spolupůsobí. Vypočítává se, že je to *umění literární* (drama, dramatický text), *umění výtvarné* (divadelní prostor, t. j. scéna, kostym a maska, dramatický prostor), *umění dramatické* (režijní a herecké umění), *umění taneční* (rytmisovaný pohyb herce v činohře, nebo nejrozvitěji: balet) a *umění hudební* (modulovaná mluva a jevištní hudba v činohře, nejrozvitěji opera). Úznává se dále, že tyto složky jsou nutné a potřebné ke vzniku představení. V tom všem je jednota; spor začíná v okamžiku, kdy chceme, aby byly seřaděny kvalitativně a kvantitativně. Stoupenci a přátelé jednotlivých umění povyšují tu kterou složku za první; jedni drama, zvuoce dramatika nejvyšším pámem jeviště, který vše řídí a předvídá; jiní herce, který má vytvářet ilusi života na jevišti a svým prožitkem přesvědčovat diváka. Všechny ty spory jsou malicherné a podmiňuje je v základě lidská ješitnost. V takovém nazírání by ovšem — když uvažování dovedeme do důsledku — mohl i osvětlovač tvrdit, že on je nejdůležitější osobou v divadle, poněvadž *v určitém okamžiku hry* od něj skutečně závisí dramatický účín; ovládne-li svou lampu špatně, může zkazit celou předcházející práci. To je jedna strana, která hledá prvního v divadelní práci; obrazně: „pána jeviště“.

Vedle ní vidíme stranu druhou, která předkládá učení o rovnocennosti všech umění v divadelní práci. Říká, že vše je stejně důležité: herec, jako režisér, ti jako výtvarník a dramatik a všichni jako technická složka v divadle. Tato strana však sama sebe usvědčuje z nepravdy; ve své vlastní práci tuto rovnocennost nezachovává a zpravidla dosahuje jen jednoho: herec, režisér, výtvarník i dramatik se shodnou na vizuelním účínu dramatického díla a jemu věnují všechnu pozornost. Herec pečuje o svůj kostym a líbivou masku, režisér o líbivé zaranžování postav podle různých nauk o symetrii, asymetrii a barevné harmonii, výtvarník o líbivou a formálními efekty, hýřící dekoraci a sám nebo s režisérem o barevné rozřešení osvětlení scény, nerozhodnou-li se pro zahalení jeviště do tylu a pro projekci obrazů; dramatik na to vše dohlíží, aby se neztratil žádný výtvarný efekt, aby vše co bohatý vývoj divadelní přinesl výtvarně, bylo *v jeho hře* použito, případně napíše obratně a ochotně nový výstup, když to dříve při své tvorbě opomněl. Všichni tomu říkají syntetické divadlo a vidí se v roli zakladatelů nového divadelního stylu. Divák je pak svědkem velkolepé přehlídky; účastní se divadla, které je založeno převážně na vjemu zrakovém a poněvadž více lidí je uschopněno pro takové vnímání, zdá se tvůrcům, že objevili recept na divadlo vskutku

lidové. Pak ovšem je lhostejné, zda takoví tvůrci sedí v oficiálním divadle či v předměstské operetě; výsledek a cíl — a o ten, prosím, u divadla má jít především — je týž, jen půdorys (drama) se něčím liší. Je, myslím, snadno pochopitelné, že takové divadlo má úspěch a „líbí se“; plyne to z dříve připomenutého zdůraznění složky vizuální a z faktu, že průměrný divák se raději dívá, než poslouchá a myslí. Přidá-li se k tomu lidové kvantum sentimentu, vyrovná se taková práce i „lidovému“ filmu proslulé úrovně. Tak se rovnocennost složek mění v plášť, který má přikryt výtvarnění na jevišti; o synthese se jen mluví v papírových projevech v programu a odůvodněních dramatika.

Chceme-li se zbavit rozporů obou stran („pánů jeviště“ a „rovnostářů“), musíme si předem analyzovat nejen, z čeho se dramatické dílo skládá, ale také jaká vazba má mezi součástmi vznikat, aby byla zachována *rovnováha sil*, která charakterizuje každé dobré umělecké dílo. Přistoupíme na to, že divadlo je výslednicí spolupůsobení jednotlivých složek uměleckých (dramatu, dramatického umění, tanečního umění a výtvarného a hudebního umění). Budeme však požadovat více: chceme, aby dramatické dílo (předváděné v představení) bylo *sloučeninou* všech těchto složek, čili aby v procesu tvůrčím z protikladů a vztahů paralelních mezi nimi vzniklo zcelené nové dílo, které divák vnímá jedním vjemem. Odmítneme směs umění sebe líp uspořádanou, poněvadž vycházíme se stanoviska, že každá věc a každé dění v dramatickém díle má být zaměřeno jen k jeho cíli, který je reprezentován účelem. Poněvadž divadlo jako jev společenský je nositelem ideologie, je nesporné, že jeho účel je dán ideologií společnosti; skutečně historie vývoje divadla nám toto zjištění potvrzuje. Typickým příkladem je divadlo antické, které se nehrálo pro krásu verše a přednesu, nebo pro sošnou působivost masky a kostymu, ale pro podřízení a popularisaci ideologie antického státu, jak o tom svědčí výběr námětů. Lid měl být zpracován pro státní myšlenku nebo pro její přeměnu do všedního života. Podobně divadlo liturgické (liturgické hry, mysteria a historie) byly provozovány proto, aby církev upevnila v myslích lidí svou nauku o uspořádání světa a odměnách života; prostředek-divadlo není tu cílem, slouží jen účelu.

To ovšem povede k theorii o účelu, která je reprezentována funkcionalismem. Tato theorie a praxe ukazuje, že divadlo především jako celek musí mít účel, pro nějž je vytvářeno. Avšak tento účel musí být dán i pro každou věc a každé dění uvnitř tohoto celku. To však popírá obě připomenuté theorie; účel divadla není specifikován jen pro jednu složku dramatického díla, nebo dokonce pro každou složku jinak, ale pro celek a jednotně; k němu je zaměřena všechna divadelní práce a všechno

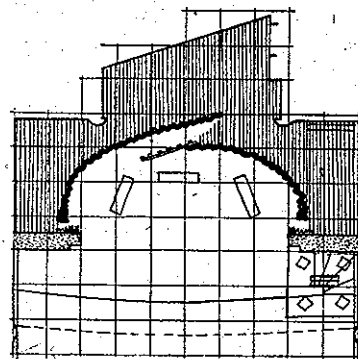
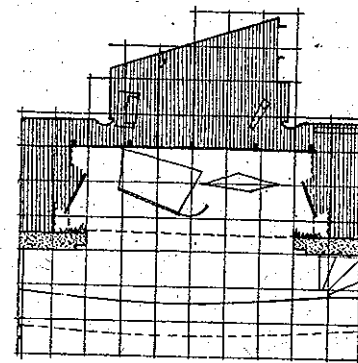


Pomocný diagram struktury dramatického díla. Představujeme si však napětí sil mezi všemi realitami, jež jsou vyznačeny v jednotlivých čtyřúhelnících; struktura působí vždy jako celek a odlišuje se rozrůzněním kvalitativním.

hádání o prvenství je malicherné. Synthesa uměleckých složek tvořících divadlo může ve styku s divákem splnit své poslání jen jako celek; směs složek nutně roztrhává jednotu účinku, zmate diváka a skreslí význam.

Konečně si musíme uvědomit, že složitý jev dramatického díla můžeme rozebírat nejen horizontálně (směr 1—5 v diagramu na str. 24), t. j. oddělovat jednotlivé jeho součásti a pozorovat je (přirozeně, že u vědomí jejich vazeb strukturálních); můžeme je analyzovat také vertikálně v různých polohách kvalitativních (směr a—d v témže diagramu). Zde pak v zásadě zjistíme čtyři polohy: první poloha organizační, druhá poloha divadelního řemesla, třetí poloha divadelní metody pracovní a poslední poloha divadelního směru. Každý jev divadelní umělecké struktury je přítomen ve všech čtyřech stupních (divadelní budova, divadelní prostor, dramatický prostor, dramatické dílo, nebo herec a režisér, herecká postava, dramatická postava, dramatické dílo, nebo drama, dramatický text, režijní kniha, dramatické dílo a podobně i pro složky ostatní nebo problémy díla).

Z úvahy o synthetičnosti divadla znovu se vracíme, tentokrát z jiné strany, k zjištění, že divadlo je struktura a že je musíme jako takovou nejen brát, ale že nesmíme ji oddělit od vyšší struktury společenské, jejíž je součástí.



Půdorysy her „Máj“ a „Věra Lukášová“.

Zatím jsme jen konstatovali, že dramatické dílo je syntetickou sloučeninou umění literárního, dramatického, výtvarného, tanečního a hudebního. Neřekli jsme však nic bližšího o povaze této sloučeniny; víme jak vzniká, ale neznáme nic o poměru složek, které ji vytvářejí. Kvantitativní poměr uměleckých složek tvořících dramatické dílo, je totiž nejen různý, ale i v průběhu dění jednoho dramatického díla proměnný; kvantum účasti se mění podle dramatického důrazu a tím se mění i kvalita dramatického díla v daném okamžiku dramatického času. Zde někde je podstata dramatického účinku, který může vyrůst jen z protikladu po sobě jdoucích okamžiků dramatického díla; na příklad dramatický účinek komický nemůže vyrůst, není-li připraven účinkem vážným nebo aspoň neutrálním.

Abychom lépe ilustrovali tuto proměnnost, uveďme si rozbor dramatického díla „Máj“, které pro svůj literární základ ryze básnický i pro formu inscenace je pro naše zkoumání nejvýhodnější; u díla založeného na dramatu je podobný rozbor ztížen rozmanitostí dramatického dění, větším počtem střídání kvantitativních proměn, větší účastí hereckého umění (hlavně více dramatických postav) a vracením a opakováním podobných a stupňovaných situací.



Dramatické dílo „Máj“ přidržovalo se Máchovy básnické předlohy a dělilo se podle čtyř zpěvů a dvou intermezz na šestidílnou jevištní skladbu. Později si budeme klasifikovat jeho postavení formální dané základním principem reliefovým. Nyní je náš úkol jiný: máme zjistit postupně účast složek v této synthese, v níž se účastnilo všech pět hlavních umění.

Zpěv první byl založen na vizuálním účinku výtvarném a tanečním, doplňovaným dynamikou filmového obrazu; na osvětlené scéně hrálo světlo a taneční projev dívky za provazovou stěnou. Slovo a hudba za scénou vytvářely čtvrtý rozměr takto koncipovaného prostoru. Vyrovnaný dojem prvního dílu připravoval diváka na díl druhý vyhocený dramaticky.

Zpěv druhý kladl jednak rytmem světla, zesíleným použitím filmové montáže a umístěním herce sólisty na scéně, jednak výslednou podobou k prvnímu dílu, protiklad. Tento rozpor byl stupňován rozměrem, který se rýsoval v rozpětí mezi slovem vězně a předhřesem neviditelného sboru.

Zatím co v prvním díle byl položen důraz na scénu a projev taneční, v tomto díle byl vystaven na hereckém projevu; poměr složek dramatického díla se změnil.

Třetí díl, v básni první intermezzo, koncipované Máchou ve formě dramatického dialogu, měl svoje těžiště opět v hereckém projevu sólisty, doplněného statickým článkem výtvarným, k nimž v protikladu bylo položeno několik sborů za scénou.

Čtvrtý díl vrátil dramatickou váhu opět na scénu, kde vězeň umírá na popravišti. Scénický obraz vytvářel sbor čtyř dramatických postav za mříží, působící v součtu s prostředky výtvarnými především výtvarně. Důraz se přenáší opět na složku výtvarnou, ovšem ne již v té jednoduché podobě jako v díle prvním, ani v té podobě, jako v díle třetím; výtvarné není tu jen statické, ale dynamické znásobené o pohybový projev kvarteta, které líčí výjev poprav, podporováno proměnou světla.

Pátý díl přenesl důraz na projev taneční, doplněný rozměrem recitace neviditelného sboru. Zmenšení kvanta ostatních složek díla záměrně připravovalo závěr dramatického dění.

Poslední díl byl opět koncipován s důrazem na herecké umění. Na scéně sólista měl dialog s výtvarnou představou zašlého hrdiny.

Přehledně-li znovu rozbor (viz výše vložený diagram), vidíme, že dílo začíná důrazem na výtvarnou složku doprovázenou akcentem tanečního umění, pokračuje akcentem hereckého umění doprovázeného literárním a výtvarným, pak znovu důrazem na herecké umění v souznění s literárním uměním, dále přenáší důraz znovu na výtvarné umění doprovázené hereckým a literárním, krátce se zastavuje u akcentu tanečního umění a končí znovu důrazem na umění herecké, doprovázené uměním výtvarným. Tento přehled nám ukazuje, že v dramatickém čase byla většina důrazů položena na dramatické a výtvarné umění, a to rovnoměrně, takže celek vyrovnaně vázal tyto dvě hlavní složky k dílu literárnímu, stupňuje jeho gradaci. Přirozeně jsme svoje zkoumání museli omezit jen na hlavní obrysy dramatického díla; v našem zkoumání jsme málo uvažovali účast umění hudebního a filmového, která měla rovněž důležitou funkci. To však není možné rozebírat a rekonstruovat bez zvukově-filmového záznamu představení. Musíme se přirozeně omezit jen na ty prostředky, které máme po ruce.

Abych aspoň částečně ukázal možnosti takového rozboru, uvedu analýzy částí celků složitějších. Především scénu z dramatického díla „Hamlet III.“, a to závěrečné scény prvního dílu smrti Ofelie, zpodobněné v tomto představení herečkou Jirínou Stránskou. Výstup byl tvořen sloučením hereckého, literárního a výtvarného umění; tímto stavem začínal



s akcentem na umění herecké. Ve svém závěru, kdy Ofelie se zaplétá do sítě a světlo na ní slábne, změnil se důraz prolnutím do složky výtvarné. Výstup končil poměrem filmového obrazu mořského dna (zastoupeného filmovým obrazem dna akvária) a recitací herečky ve tmě. Kvantitativní poměr složek se průběhem jednoho výstupu změnil; současně tento příklad ukazuje i formu protikladu: vypjatá akce herecká je prolnuta do klidu filmového obrazu nadskutečného rozměru. Dále uveďme aspoň v hlavních obrysech rozbor dramatického díla „Alladina a Palomid“.



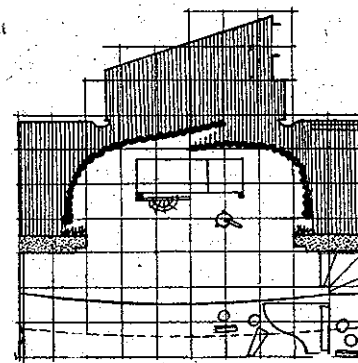
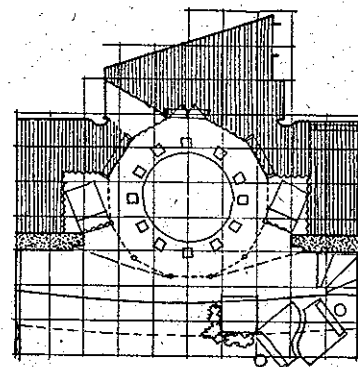
Burianova koncepce přidržela se rozdělení dramatu na pět oddílů; rozebíráme-li podrobněji, tedy byl první díl charakterisován převážně výtvarnou složkou (sklobetonová stěna, dramatické postavy, hedvábný koberec) již proto, že vstupní text potřebuje takového vyvážení. Výstupy druhého dílu a první výstup třetího aktu charakterisovala složka dramatická (herecká a režijní), aby v druhém a třetím výstupu třetího aktu byla podepřena složkou výtvarnou k znásobenému účínu (na příklad dialog Alladiny a Palomida u torsa zakrytého černou krajkou a výstup Astoleny, Ablamora a sester Palomidových v křesle u zelené plastiky sedící ženy); ve čtvrtém a v první polovině pátého aktu opět dominuje složka dramatická (zejména v básnickém dialogu Alladiny a Palomida v civilním prostředí t. zv. zkušebny) a v závěru pátého aktu již připomenutý protiklad výtvarné a herecké složky. Avšak i menší celky můžeme obdobně rozebrat; ukažme to na čtvrtém aktu prvního dílu dramatického díla „Věra Lukášová“.



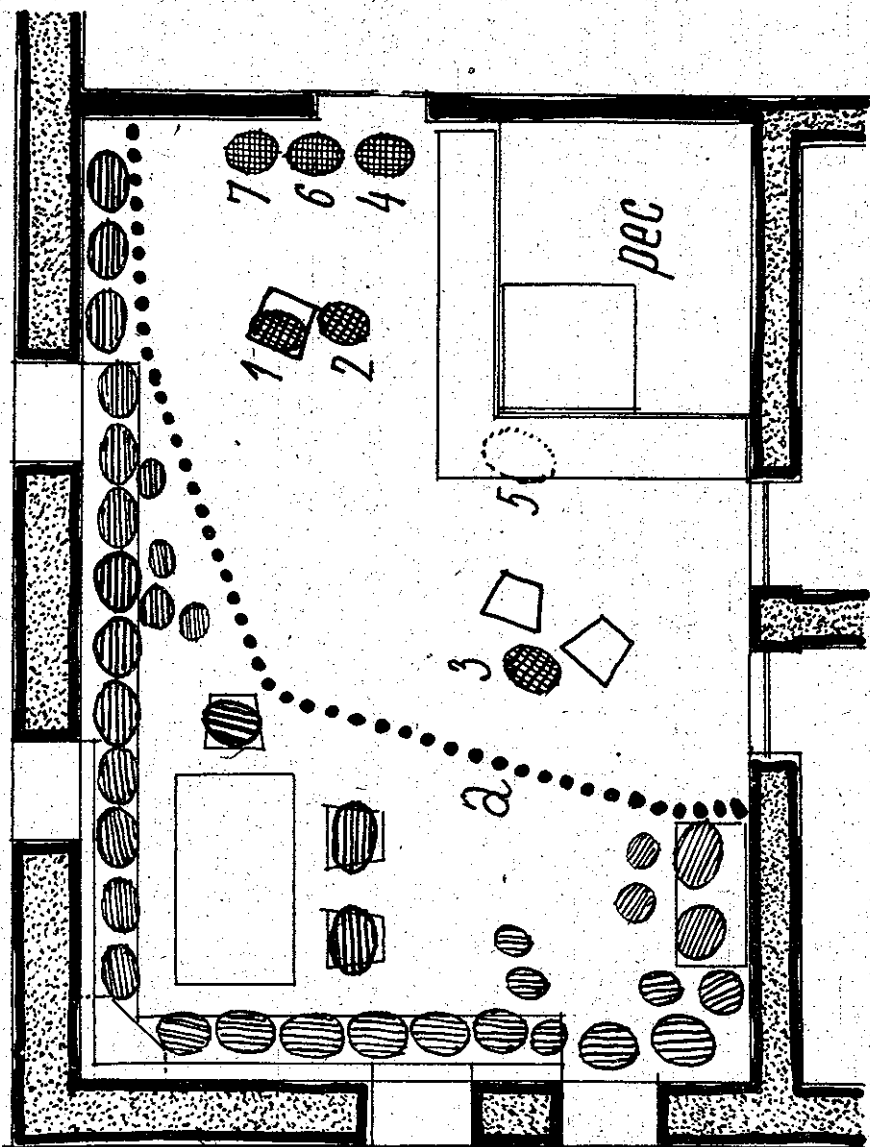
Obraz (akt) je spojen hudební mezihrou smyčcového kvarteta s předcházejícím i následujícím obrazem (aktem); je připravován a ukončen akcentem umění hudebního. Prvý výstup, dialog Věry a babičky při ukládání Věry k spánku, charakterisuje akcent dramatický a literární doprovázený jen slabým přízvukem výtvarným (postýlka Věry). Pak

přichází vrchol obrazu, representovaný násobeným účinem dramatické, literární a výtvarné složky; je to výstup, kdy Jiřina Stránská s reflektorem hrála výstup Věry s měsícem. Po něm se přenáší důraz na složku taneční a hudební (Věrin sen o Elvíře) a v závěru opět na klidný souzvuk počáteční a přechází v hudební mezihru.

Ukázal jsem aspoň zčásti na cestu, kterou by se mělo ubírat zkoumání dramatických děl; vede to opět k poznání složité souvislosti jevů, které dramatické dílo tvoří, k poznání strukturální podstaty divadla jako synthesy umění a k poznání, že žádná složka v něm není vládnoucí a ostatním nadřazená, ani všechny mechanicky mezi sebou absolutně rovny. Složitost vztahů a proměn nedovoluje nic samoučelně nadřadovat; důraz, který je v určitém okamžiku dramatického času položen na určitou složku díla, neopravňuje k požadování prvenství, poněvadž v okamžiku dalším nebo v díle jiném může být tato složka poslední k naplnění účelu a cíle. Dramatický život, stejně jako život sám, se stále mění a této proměně se musí vše podřizovat.



Půdorysy her „Každý něco pro vlast“ a „Kat“.



Schematický půdorys hlavní světlice statku při hře o sv. Dorotě. *a* pomyslná rampa (předěl „hledíště“ a „jeviště“), 1 — král Africius, 2 — Doufil, 3 — sv. Dorota, 4 — anděl, 5 — čert (mochnosti sídlící pod lavicí), 6 a 7 — katané.

#### 4.

Postoupíme nyní blíže k vlastnímu problému a osvětlíme si pojem divadelního prostoru. Již dříve jsme si řekli, že vše v divadle tvoří strukturu a slučuje se v syntésu; dodejme si nyní, že to platí nejen o celku, ale i o částech. Jednou z nich je divadelní prostor, o němž víme, že je syntésou prostoru hledíště a jevištního prostoru; současně o něm zjišťujeme, že je kvalitativně podřízen dramatickému prostoru, kterým je pro nás scéna, hledíště s diváky, akce dramatických postav, světlo a zvuk současně působící. Je to divadelní prostor naplněný děním dramatického díla, nikoliv však ještě dramatickým životem a časem; při tom platí, že je v protikladném napětí s dramatickým textem, k němuž se neodlučitelně připojuje přednes a prožitok.

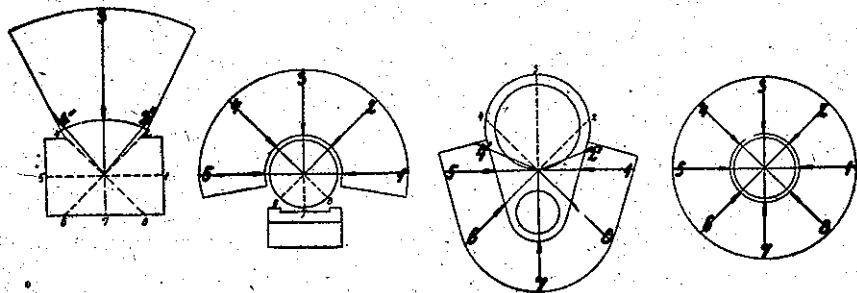
Náš úkol je sice zúžen — máme se obírat jen divadelním prostorem — avšak nesmíme zapomínat na všechny souvislosti; posuzujeme jen jednu ze sil složitě souhry a bohaté struktury. Nesmíme také ztratit z paměti, že je to jen jeden pól syntésy, který můžeme *theoreticky* pozorovat odděleně, ale nikdy vyjmout bez poškození celku.

Můžeme analyzovat divadelní prostor dvěma způsoby: Jednak jako součin půdorysu, výškového členění, materiálu a světla ve statické funkci, jinak jako statický díl dramatického prostoru.

Při prvním rozboru vycházíme od počátku metody, kterou má být divadelní prostor vytvářen. Na počátku je model jeviště, který charakterizuje půdorys a výškové členění i poměr tohoto jevištního prostoru k hledíšti a naznačuje materiál; tento model může být zastoupen kresleným perspektivním pohledem, nebo průměty ortogonálními, je-li dohodujícím stranám dána dostatečná míra prostorové představivosti. Připomínám to proto, že přítomnost maketu nemusí vždy dosvědčovat tuto metodu; model bývá zhusta výtvarníkem překládán jako doklad jeho „prostorové“ práce na jevišti a vlastní jevištní prostor nemá pak s ostatním životem dramatického díla dostatečných spojů. Další práce vede ke skutečné scéně, kde se uplatní materiál a konečně k prvním zkouškám, kdy přidáme světlo, které nám nejen osvětluje scénu, ale současně je prvkem prostorotvorným; v této souvislosti musíme se později obírat pojmem perspektivy jako způsobu, jímž divák vnímá prostor obecně a divadelní zvláště.

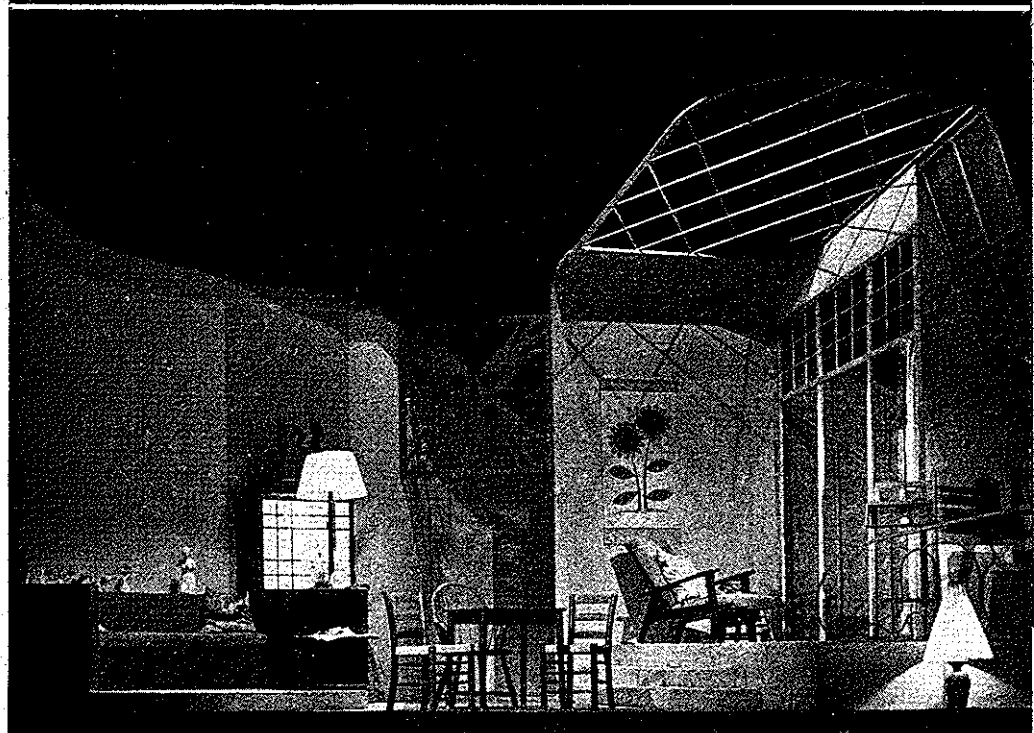
Základní znak divadelního prostoru je dán jeho uspořádáním, je charakterisován poměrem hledíště a jeviště. Zde si zavedeme úvahu další: Je přirozené, že poměr diváka je individuální a je dán jeho posazením v hledíšti; poněvadž pak toto posazení je u každého diváka jiné (sedí na sedadle jinak ke scéně postaveném), vznikají různé pohledy na jevištní

prostor vymezený scénickou stavbou a světlem. Cellini nám v sochařství formuloval zásadu, že sochařské dílo má být vytvářeno pro osm různých pohledů (vždy dva protilehlé ve čtyřech hlavních směrech); tato zásada platí obdobně i pro volnou stavbu (pro architektonické dílo vůbec), při níž se rovněž mají řešit pohledy se všech stran. Připusťme obdobně tuto zásadu i pro výtvarné dílo scénické. Poznáme ihned, že stupeň synthetickosti hlediště a jeviště je přímo vyznačen počtem pohledových možností, které se v daném divadelním prostoru naskytují.

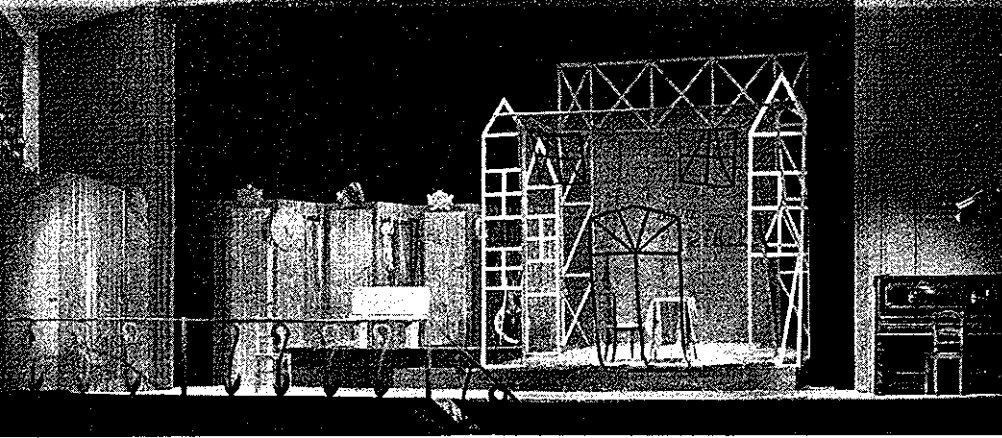


Vidíme, že plných osm pohledů připouští uspořádání cirkové (budiž jako příklad zde uvedena lidová česká slavnost „chození králů“, hlavně v té své části, která se koná na návsi, kde diváci obstupují účinkující a vytvářejí primitivní formu cirkovou; z umělých projekt Normana Bell Gedessa: intimní divadlo); sedm pohledů má divadlo se silně vysunutou předscénou (na příklad Grosses Schauspielhaus v Berlíně, divadlo Meyerholdovo a podobně); pět pohledů mělo divadlo antické (jeden doklad pro domněnku, že v něm velmi záleželo na *sošném* uspořádání dramatických postav); tři pohledy má divadlo kukátkové (při tom se nesmíme dát zmýlit případy, v nichž chybí opona a rampa: na příklad v lidové hře typu „o sv. Dorotě“, hrané ve světnici statku, kde jde o poměr hlediště a jeviště obdobný kukátkovému divadelnímu prostoru a na příklad projekt komorního divadla Normana Bell Gedessa, kde chybí jen opona a rampa, zatím co ostatní organizace prostoru se nemění).

Z toho všeho zjišťuji, že půdorys a výškové členění bude se nejen pro každého diváka, ale i pro každý typ divadelního prostoru jevit v jiné perspektivě, dané odchylnou distancí (a tím odchylnou velikostí zorného pole), odchylným postavením obrazny (rozumějte myšlené průčelné roviny mezi divákem a scénou) a někdy i jinou výškou horizontu (divák v přízemí vidí scénu v perspektivě žabí, divák poslední galerie v perspektivě ptačí). Jen malou připomínku předběžně: Perspektivu tohoto druhu nezaměňte si s perspektivou, kterou *předstírá* vlastní scénická stavba a pro-



Nahoře scéna ke hře „Chlapík“. Dole scéna ke hře „Střídavě oblačno“. (Foto Karel Drbohlav — obě scény M. Kouřil.)



Nahoře scéna ke hře „Každý má dvě úlohy“. Dole scéna ke hře „Manon Lescaut“. Detail z prvního dílu. Manon — Marie Burešová, De Grieux — Vladimír Šmeral. (Foto Miroslav Hák — scéna k dílu „Každý má dvě úlohy“ od J. Rabana, scéna „Manon Lescaut“ M. Kouřil.)

stor; tam jde o iluzi perspektivy, o níž bude řeč později. V tomto případě jde o perspektivu skutečnou, převedeno do stupňů kvalitativních o perspektivu základní, na níž dále se staví perspektiva scénické stavby a dále pak dramatická iluze perspektivy, která končí jako vše v divadle v celku dramatického díla. Konečně bych chtěl předem vyvrátit výtku, že připouštění osmi pohledů pro kompozici dramatického díla je něco nemožného a nadbytečného; musíme rozlišovat dvojí pohled na dílo: Jeden se strany tvůrců, druhý se strany diváka. Umělec musí vidět a komponovat všechny pohledy (dobrý režisér a výtvarník nesedí stále u stolečku uprostřed hlediště); divák má možnost vidět různé pohledy postupně v několika představeních, nebo ve variabilním divadelním prostoru mění se mu sama perspektiva již při změně hrací plochy a její polohy.

V druhém rozboru vycházíme od dynamické podoby dramatického prostoru. Zkoumání prvé by mohlo vzbudit zdání, že divadelní prostor je něco statického; proto doplňujeme to připomínkou druhého pohledu, pohledu vlastně ve vyšší rovině kvalitativní, kde se nám objeví divadelní prostor jako neoddělitelná statická složka dramatického prostoru, prostoru, který je naplněn dramatickým životem a časem (když pro zjednodušení postoupíme ihned do celku dramatického díla). Theoreticky si můžeme představovat prostor pouze doplněný dynamikou světelnou a jeho rytmem a akcí hereckých a tanečních postav (tedy jenom v tom, co představuje jejich aranžmá režijní), ale v praxi je to neoddělitelné od přednesu a prožitku, z nichž právě druhý ovlivňuje gesto a pohyb. Toto zkoumání slouží nám jenom jako připomenutí, že divadelní prostor není něco svébytně samostatného, ale jen jedna síla v složité struktuře.

Vraťme se nyní k poměru pojmu divadelního prostoru a účelu. Mluvili jsme zatím o účelu jen ve vztahu k celku; spatřovali jsme v něm pouto, které váže divadlo ke společnosti, k její ideologii. Jestliže však divadlo jako celek je syntésou, pak nutně každá jeho složka musí mít k účelu nějaký vztah. Tento vztah je současně nová odpověď na otázku, proč nám nestačí k dokonalosti divadla jen směsice umění. V průběhu dramatického dění přenáší se dramatický akcent na různé složky divadelní struktury střídavě; převážná většina dění je vložena do akce dramatických postav a dramatického textu. Tyto dvě složky se spojují se scénou, světlem a hudbou k dalším akcím, buď paralelním nebo protisměrným. Mohou však vznikat i dramatické situace, v nichž z prvenství ustupují, v nichž je kupředu postavena scéna (jako celek nebo část, či rekvizita), nebo světlo či zvuk. Tím vším jen chci naznačit, že účel předem požadovaný přitahuje si během dramatického dění tu složku struktury, kterou pro své naplnění právě potřebuje.

V tomto zjištění je odpověď především po stylu scény a po tom, co vše je správné v ní a co špatné. Také scéna musí vyhovět funkci, která plyne z koncepce dramatického díla. Musí navodit všechny věci a prostory, které toto dílo ke svému dění potřebuje, musí se zbavit všeho, co nemá během dění funkci a je jen výtvarně samoučelné. Platí to v míře co nejširší nejen o prostředcích tvarových, ale i o základu technickém. Ani technické pomůcky nesmí přesáhnout funkčnost scény; točna nesmí být na jevišti jen pro efekt otáčení, když během dramatického dění nemá dramatickou funkci a svým pohybem jen vadí. Konečně i ke stylu scény je tu odpověď: I ten musí být funkční; musí odpovídat souhlasnému stylu ostatních částí dramatického díla a směru celku. Jednota stylu je první a důležitou jednotou dramatického díla; jednoty ostatní jsou jí podřízeny a v novém pojetí jiné: Jednota času je nám dána dobou představení, jednota místa jednotou divadelního prostoru a jednota děje jednotou dramatického dění. Problém a počet jednot se nám mění, poněvadž vycházíme z dramatického díla a ne jen z dramatu; konečně musíme si uvědomit, že ještě tu jsou kvalitativní jednoty dávající řád umělecké práci: Jednota práce (v poloze organizační), jednota zdatnosti (v poloze divadelního řemesla), jednota metody divadelní práce a jednota směru, který je s druhé strany určen již vypočtenými jednotami místa, času a děje dramatického díla.

V takovém postavení sil, je-li dosaženo rovnováhy, vzniká syntésa. Všechny ostatní stavy vedou k tvarům třeba zajímavým, ale podmíněným jinými zřeteli než službou účelu. Tak rozumějme divadelnímu funkcionalismu, který je znakem syntetického divadla: *Co nemá účel, nepatří na jeviště!*

Dotkli jsme se již problematiky perspektivy v divadle a řešili ji zatím jen v širším vztahu hlediště a jeviště. Nyní musíme si rozebrat i její tvar ryze jevištní, který jsme označili jako *ilusi perspektivy*.

Jevištní prostor se scénickou stavbou je útvar trojrozměrný, vypracovaný v hmotných i vyduťých částech k potřebě textu, hry herců a zvuku; problém zvukový se nesmí opomíjet. (Vzpomínám na použití lisované hmoty ve slabých deskách v dramatickém díle „Muži nemilují andělů“ ve formální funkci náznaku šikmého stropu podkrovní světlice; tento detail měl velkou důležitost akustickou, poněvadž plocha dovolila herečce sedící pod ní použít šepotu v dramaticky vystupňované scéně.) Připomínám to proto, že účel prvý (text a hra) jsou obecně uznávány, účel akustický není dosud používán.

Takový jevištní prostor, jako stavba, plastika nebo obraz, který vymezuje určitými znaky část prostoru jevištního, má svoji základní perspektivu, danou odstupem jeho částí do hloubky, rozstupem do šířky a členěním výškovým. To ovšem je perspektiva skutečná, která by předpokládala, že jevištní stavba, plastika nebo obraz budou osvětleny celé jednostranným rozptýleným světlem. Tak však je možné a někdy i nutné zobrazit scénu v návrhu, ale v té formě ji divák (a o jeho pohled jde v dramatickém díle především) nikdy neuvidí.

Tvůrcem iluse perspektivy scénické stavby je světlo. Jeho úkolem je nejen scénu osvětlovat, ale hlavně prostorově spoluvytvářet; má ji formovat k násobku prostoru skutečného (daného půdorysem, členěním výškovým a materiálem). Prostorový řád je tedy v osvětlené scénické stavbě rozmnožen formálně a dynamisován; scéně se dostává života již pouhým chvěním světelných vln pulsujících podle neviditelných zákonů světelné stavby a posléze i rytmem světelných proměn (tlumení světla) a změn (střídání lamp). Světlo je tedy nezbytnou součástí scénické stavby; je technickým základem scény obdobně jako je svalstvo a nervstvo herce základem dramatické postavy. Nemůžeme je postavit jako samostatnou uměleckou složku divadla, poněvadž je k ostatním detailům výtvarné části dramatického díla pevně a neoddelitelně vázáno a poněvadž nemá dramatické svébytnosti; podobně nepokládáme strukturu obrazu (tahy štětcem a zpracování povrchu malby) za samostatnou uměleckou činnost.

Jako vše v divadelní struktuře má i poměr ilusivnosti perspektivy své kvalitativní hranice; jinak řečeno: Míra ilusivnosti není u každé inscenace stejná a odvisí od kvantitativních poměrů základních složek umělecké struktury divadelní.

V základě můžeme rozlišit tři skupiny, které doložím příklady. K přes-

nějším určení napomáhá nám rozbor vývoje, v němž zjišťujeme, že scéna byla buď *obrazem*, nebo *relieffem*, nebo *konstrukcí*. Nesmíme si však představovat, že tyto skupiny vývoj divadelní nějak rozdělují na tři období; střídají se a vrací se v nové podobě, na vyšším stupni vývoje techniky divadelní a techniky vůbec. Rozbor vývojových období podle této zásady byl by zajímavý, ale přesahuje rámec této studie.

Zůstaňme při zjištění těchto tří skupin a doložme si je příklady, které se pokusím analyzovat. Vraťme se při tom zpět ke sledovanému problému perspektivy a zjistíme nejprve její vztah ke skutečnosti. Ten je v divadle dán přítomností diváka. Vědomí perspektivy vzniká sdružením vzpomínek a představ v divákově mysli (na příklad dojem sbíhavé centrální perspektivy připomene pohledovou zkušenost z dlouhé, přímé ulice nebo aleje stromů). Perspektiva divadelní je tu znakem perspektivy skutečné, je zástupcem řady perspektivních jevů, z nichž předvádí typický detail (v našem případě centrální spojení vodorovných linek v úběžníku); na tomto zjištění můžeme vybudovat systém tří měřidel divadelní perspektivy: Podle nich je nejprve divadelní perspektiva idealisovanou odvozeninou skutečné perspektivy reprezentované obrazovým typem; po druhé je pouze náznakem perspektivy, používajíc obrazové a plastické zkratky, která dovoluje stavění detailů i proti zákonům skutečnosti; po třetí absolutní perspektivou jevištní, kterou dává obraz nebo plastika, mající vztah ke skutečnosti jen mostem divákovy fantazie. Jako příklady uvedme pro skupinu prvou moji výpravu ke hře „Chlapík“, kde jsem vědomě zkusil jevištní stavbu, působící pouze idealisováním skutečné perspektivy haly, a výpravu ke hře „Střídavě oblačno“, kdy podobného účinku bylo dosaženo stylisováním skutečné perspektivy malířovy pracovní a haly jeho vily, při čemž proti skutečnosti byly dva různé prostory na jevišti sloučeny v jeden; konečně Rabanovu a moji scénu ke hře „Strašidlo cantervilleské“ se stylisovanou perspektivou haly zámku. Komplikovaněji jeví se tento typ při přechodu k typu druhému, kdy výtvarník rozbíjí skutečnost na řadu jevů, vybírá z nich znaky a ty pak skládá v novou jevištní skutečnost, sloužící dramatickému životu; k tomu jako příklad mohu uvést svoji scénu ke hře „Karel III. a Anna Rakouská“ a Rabanovu scénu ke hře „Každý má dvě úlohy“; v obou případech šlo o vytvoření nové jevištní reality z prvků, které ve skutečnosti by v takové podobě se nespojovaly. U příkladu Rabanova byl tento jev ještě znásoben použitím organtinového prospektu ochotnické scény, který umožňoval simultánní hru na „jevišti“ i v „zákulisí“ představovaného ochotnického divadla.

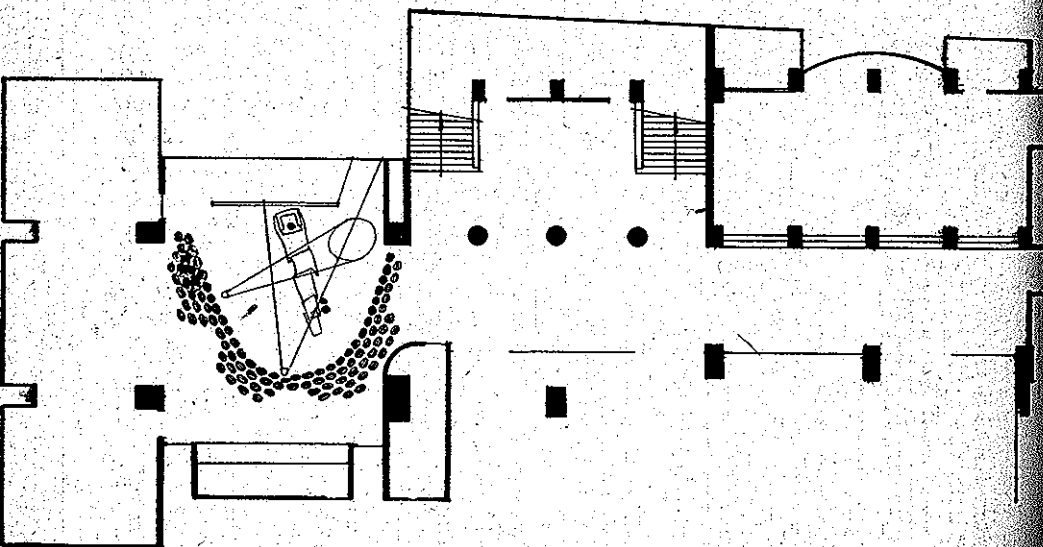
Druhá skupina, v níž skutečná perspektiva je naznačena zkratkou, je typisována relieffem; divadelní forma připouští i pro tento typ proměny, které nám dají novou formu relieffu, takže si nesmíme pod tímto pojmem

představovat jen relief obrazově-plastický. Zkusil jsem ve své práci na hře „Veselé putování duší“ renesanční techniku relieffovou, techniku, jež byla základem Serliova plastického jeviště; považuji tento typ za nejjednodušší v této skupině. Složitěji se projeví taková technika, užijeme-li principu prospektového malovaného obrazu (jako jsem to zkusil ve hře „Manon“), nebo dáme-li malovaný obraz zastupovat zvětšenou fotografií nadživotního formátu; poněvadž na jevišti, které je vždy stavěno pro hru a ne jen pro dívání, nevystačíme nikdy jen s tímto obrazem, musíme ho ještě doplňovat plastickými věcmi, a tu vznikají vlastně spojení, která mají v malířství obdobu v dioramových obrazech. Vedle příkladu citované již „Manon“, můžeme uvést scénu ke hře „Loretká“, zejména v obraze hospody „U pavouka“, kde vznikaly zajímavé poměry mezi dramatickými postavami a fotografickým obrazem Starého města. Pro další stupeň, kdy jevištní skutečnost se odpoutává od reality a spěje k náznaku, mohu jako příklady uvést scénu ke hře „Katinka“, kdy se pracovalo s obrazovým relieffem složeným z náznaků, Rabanovu scénu ke hře „Krása neblaží“, kdy náznaky byly deformovány komičností, moji scénu ke hře „Trunda a Lajda“, kde byl uplatněn princip komediantské scény (kruhová jevištní plocha s jedním vchodem vzadu) a náznak skutečnosti; scénu ke hře „Nevěsta messinská“, kterou jsem vědomě tvořil na vzpomínce na obrazové znázornění antického divadla na vásách a konečně scéna ke hře „Každý něco pro vlast“, dokládající současně hranici, kdy scéna je složena ze znaků reality, ale vytváří již částečně novou realitu, ryze jevištní. Od těchto případů dojdeme k formě relieffové plastiky jako další skupině, a to k formě, která dává vzniknout relieffu, nazíráno se stanoviska malířskosochařského relieffu, bez základních znaků relieffové perspektivy. K tomu jako příklady scény ke hrám „Ves Štěpančikovo“, „Věra Lukášova“ a „Plavci“. Tak se konečně dostáváme k poslednímu typu jevištního relieffu, který můžeme nazvat relieffem montážním; rozdíl proti typu předchozímu je hlavně v používání detailů jako stavebních kamenů divadelní perspektivy. Zatím co relieffová plastika je vytvořena z detailů reálných, deformovaných nejvýše požadavkem komičnosti (na příklad zařízení ve hře „Každý něco pro vlast“, nebo „Trunda a Lajda“), nebo stylisace (na příklad ve hře „Turandot“), je montážní relief vypracován ze znaků skutečnosti, ze zástupců forem a věcí, z nichž teprve diváková fantazie ve struktuře složitěho života dramatického díla vytváří věci a formy skutečné. K tomu jako příklady scény her „Kat“, „Paříž hraje prim“ a „Máj“. Všecky uvedené tvary prvních dvou skupin jsou více či méně vázány na divadelní prostor kukátkový, nebo na prostor jemu velmi podobný (jakým je ku příkladu vzpomenuť již prostor komorního divadla v projektu Normanna Bell Gedessa).

Naproti tomu skupina třetí charakterisuje formu synthetickou, formu, která kukátkový divadelní prostor již nepotřebuje i když jej nuceně dosud užívá; je typisována volností principu a řadíme do ní případy obrazové, reliefové i konstrukční. Jejím hlavním znakem je absolutní perspektiva jevištní; předěl a přesné rozlišení mezi perspektivou scény a ilusí perspektivy danou světlem ovšem tím nemizí. Příklady dokládající takovou scénu v konstrukci uvedme si v Novotného, Rabanově a mé scéně ke hře „Aristokrati“ a „Zebrácká opera“, v mé scéně ke hře „Lazebník sevillský“; příklad plastický v Rabanově scéně ke hře „Figarův rozvod“ a v mých ke hram „Milenec manželem“, „Leonce a Léna“, „Škola základ života“ a „Milenci z kiosku“.

Tento přehled by byl neúplný bez konstatování, že kvality perspektivní nevznikají ve všech případech jen působením světla. Třeba je toto působení základní a hlavní, přece jen velký díl musíme přiznat ještě umělecké práci dramatické, tedy práci režiséra a herce. Teprve ve spojení s nimi vynikne správný účel forem a věcí na jevišti; bez nich, bez dramatického života je jevištní stavba ať architektonicky, sochařsky či malířsky sebekrásnější, pouhou obrazovou nebo plastickou věcí bez účelu. Tak nás i toto dílčí uvažování přivádí opět k poznání, že divadlo je synthetická struktura, kterou musíme uvažovat v celé její šíři i když pro zjednodušení pozorujeme odděleně jen některou z jeho částic.

Měli bychom ještě sledovat daný dílčí problém v poloze divadla světelného, v němž je světlo také materiálem scény (diapositivní nebo filmový obraz). Došli bychom ke stejným výsledkům, jako při zkoumání předešlém; přesáhlo by to však rozměr této studie, poněvadž jde o obsáhlý problém, nadto speciální, který musí být pozorován odděleně.

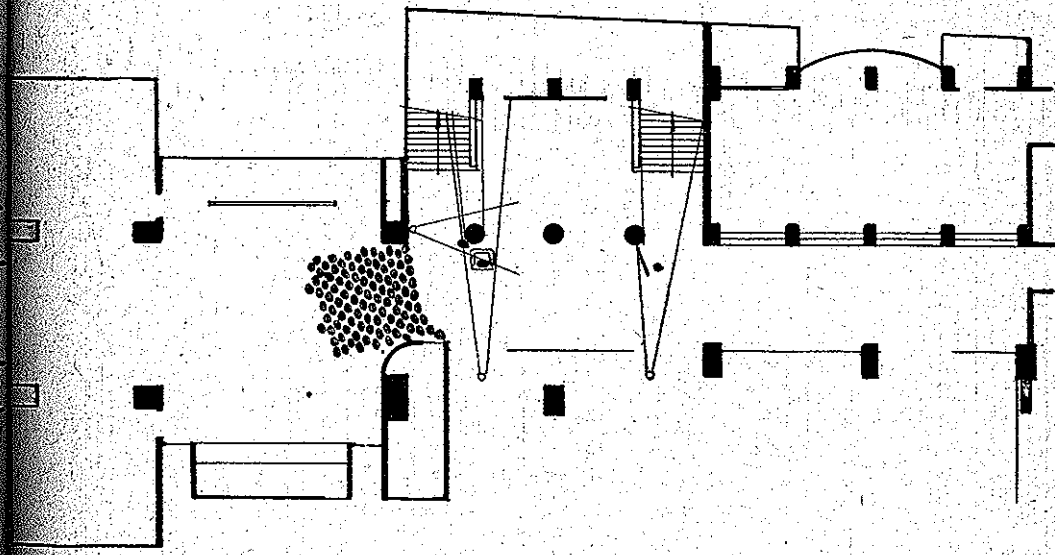


## 7.

V souvislosti s pojmy divadelního prostoru a perspektivy bude nás zajímat otázka rozdílu starého a nového divadelního prostoru; dotkli jsme se jí vlastně již dříve, když jsme řekli o určitém dramatickém díle, že bylo vytvořeno pro kukátkový divadelní prostor. Tím jsme totiž klasifikovali představu starého prostoru.

Žijeme v době, která jednou bude v divadelní historii označena jako rozmezí ve vývoji divadelního prostoru; starý divadelní prostor reprezentovaný kukátkem dožívá a je předmětem útoků a snah opravných již po dvě minulé desetiletí. Nový divadelní prostor nebyl dosud realizován; ukážeme si ihned, že se již zrodil a ukázal možnosti života.

Řekneme-li „starý divadelní prostor“, máme na mysli formu kukátkovou, kterou v XVII. století fixoval Furtenbach; jejím typickým znakem je předěl mezi divákem a hercem ve formě portálu, opony a přední rampy. Je přirozené, že tato forma prodělala za dobu tři sta let velký vývoj, byla reformována a upravována; to však se dělo jen v detailech, zásadní rozvrstvení divadelního prostoru zůstává stále stejné. Nejprve prodělalo vývoj jeviště, současně s obecným pokrokem technickým a spolu s ním i hlediště s pokrokem společnosti od typu feudálního k typu měšťáckému (razilo se heslo o lidovém divadle a hledalo se usazení tohoto lidového diváka v hledišti).



V posledních desíletích povstala revoluce proti kukátku; různí autoři se pokoušeli je rozbít a nahradit prostorem novým. Toto úsilí je poznamenáno snahou nejen využít v divadle všechny vynálezy techniky, ale především prohloubením idee lidového divadla a výstavbou t. zv. masového divadla; jeví se v tom znovu spojení divadla se společností. Úsilí samo však ztroskotávalo, nebo nepřekročilo hranice theoretického úsilí.

Pokusili jsme se stejně jako ostatní o vynalezení nového principu divadelního prostoru, vyznačeného *variabilitou* na straně jedné a *navázáním na předchozí vývoj* na straně druhé. Dali jsme tomu výraz v projektech Divadla práce (1936, 1938, 1939): Také toto úsilí zůstalo jen v hranicích theorie.

Musím však připomenout dramatické dílo, které dokázalo možnost a proveditelnost nového divadelního prostoru a dokumentovalo i jeho hodnoty umělecké; byla to E. F. Burianova inscenace Maeterlinckova loutkového dramatu „Alladina a Palomid“, provedené v roce 1939 v poříčském divadle.

Zabývali jsme se již jeho kvantitativní strukturou a poznali jsme bohatost dramatického účinku; doplňme to nyní rozbořením divadelního prostoru. Znáte prostory dolního foyeru poříčského divadla a víte, že tam bylo dramatické dílo hráno. Pěti aktům dramatu odpovídaly tyto prostory:

prvnímu prostor před sklobetonovou stěnou doplněný křeslem a pruhem zřaseného hedvábí na zemi (viz půdorys na str. 46);

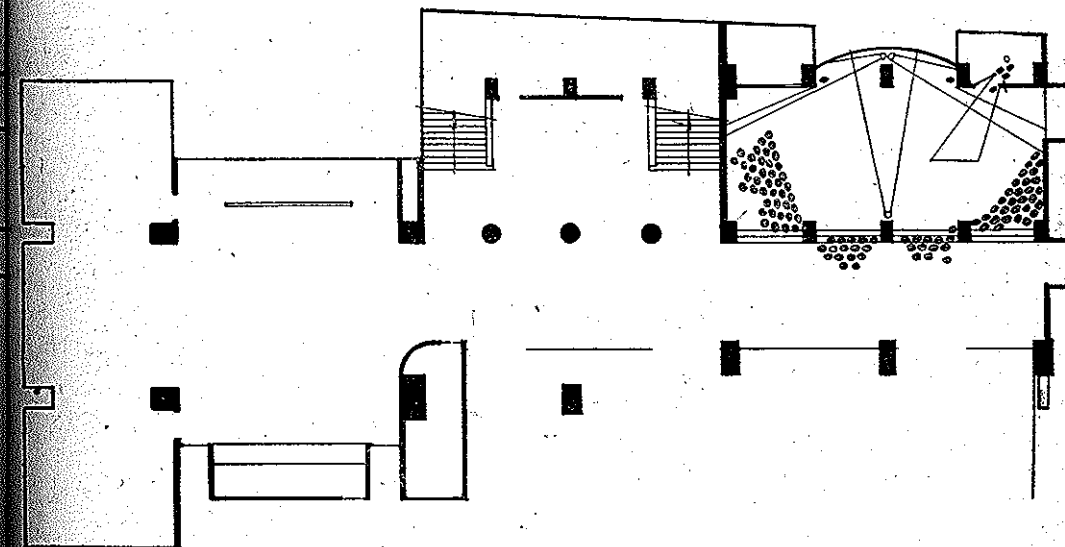
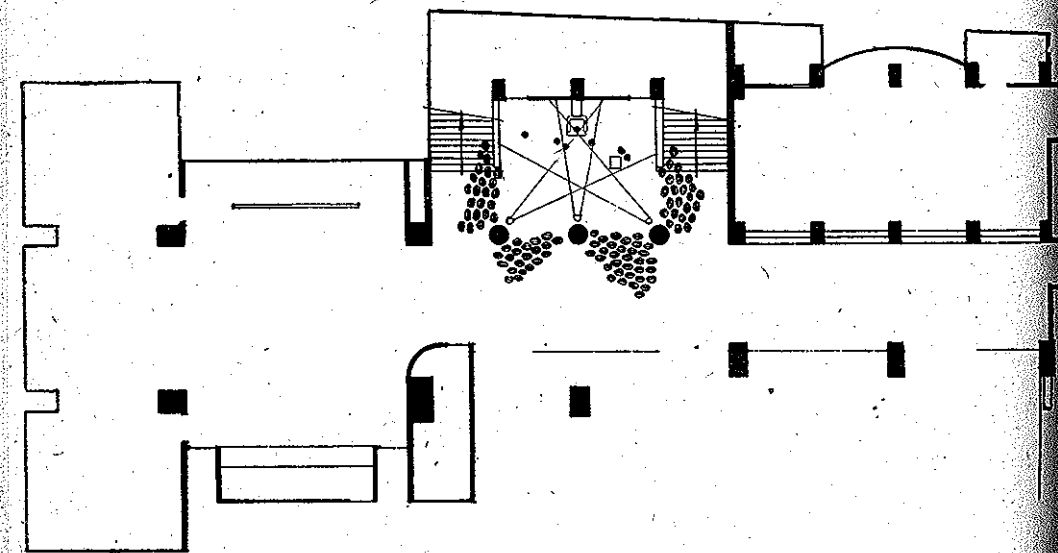
druhému prostor chodby před schodištěm přiléhající ke stěně hlediště, charakterisovaný třemi mohutnými sloupy zeleně dukovanými (viz půdorys na str. 47);

třetímu prostor mezi skleněnými stěnami hlavního schodiště, ohraničený v čele nízkou mramorovou stěnou a doplněný dvěma plastikami a křeslem (viz půdorys na str. 48);

čtvrtému prostor t. zv. zkušebny se stěnou obloženou leštěným javorem s mohutným sloupem, prostor v ostatním svém dojmu však strohý a všední (viz půdorys na str. 49);

pátému znovu sklobetonová stěna, tentokrát ve funkci prosvíceného transparentu (viz půdorys na str. 50).

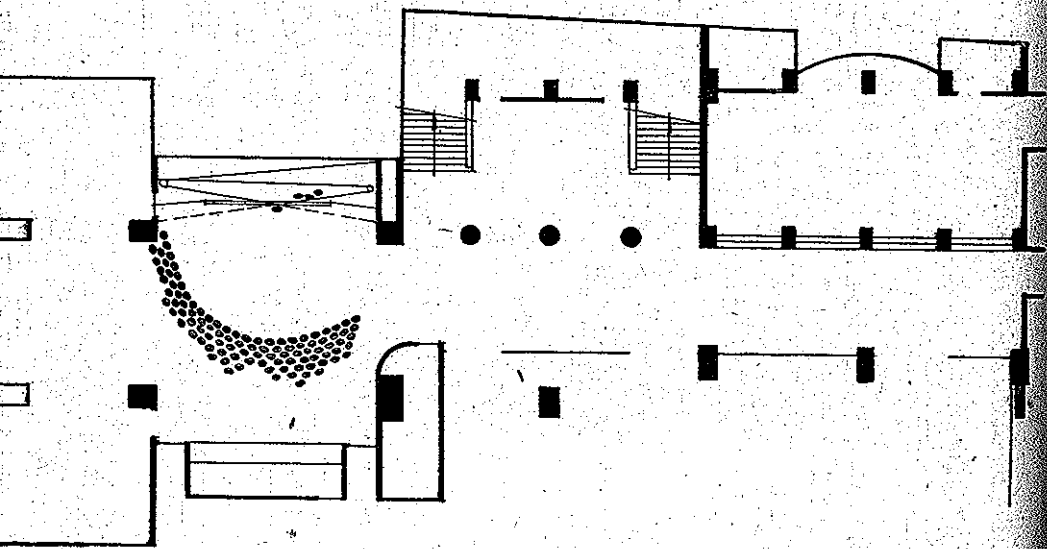
Diváci vždy stáli kolem v kruhu a mohlo být přítomno s ohledem na slušné vidění asi sto lidí. Tak tedy vypadalo jeviště a hlediště dramatického díla (souhrnem divadelní prostor); bylo to představení nové formy divadelní. Po prvé byl uskutečněn souvislý prostor divadelní, bezprostřední spojení jeviště a hlediště v jeden prostor, proměnlivost prostoru daná v jeho stavební formě; přirozeně, že tato realizace trpěla nedostatky provisornosti a improvizovanosti, diváci museli stát a přecházet, byla to pouze vyšší vývojová forma podobná inscenačnímu principu středověkých mysterií. Od ní k formě dokonalé je tedy, asi stejně daleko, jako bylo od mysterií k prvním realizacím Serliovým. Rok poté





v překladu knihy „Můj život v umění“ dočetli jsme se o podobném pokusu, který uspořádala madame Georgette Leblancová-Maeterlincková v básnickové obydli, bývalém opatství Saint Wandrille v Normandii. Šlo tehdy o drama „Pelléas a Mélissanda“. „V různých místech opatství byla malebná zákoutí, jako naschvál přichystaná pro inscenaci Maeterlinckových her,“ popisuje Stanislavský. „Tam byla středověká kašna uprostřed husté zeleně pro scénu setkání Pelléase a Mélissandy, v jiném místě byl vchod do jakéhosi podzemí pro scénu Pelléase a Golo a podobně. Bylo rozhodnuto uspořádat představení, při kterém diváci budou zároveň s herci přecházet s jednoho místa opatství na druhé, aby se dívali na hru vypravenou v přírodě. Nemýlím-li se, uskutečnila později madame tento plán.“ (Můj život v umění, str. 360.) Byl by tedy tento pokus předobrazem pokusu pořičského, ovšem v poloze divadla v přírodě, kde prostředí samo vytvářelo poesii místa.

Inscenační forma dramatického díla „Alladina a Palomid“ uskutečnila manifestačně nový princip divadla činem, když byl předtím třikrát v různé podobě předložen theoreticky. Dokázala, že zrušení kukátkového prostoru je možné a překážky ne nepřekročitelné. Dokázala, že se zrušením předělu mezi divákem a hercem neruší dramatický účín, ani dramatická iluze; k tomu na důkaz mluví úvodní připomínka dr. Josefa Trágra v jeho studii „Ke zrodu divadelní konvence aneb dvacet let se roste. 1923—1943.“ Síla dramatického dojmu je ještě dnes v účastníkovi představení živá.



## 8.

Od celku divadelní struktury šli jsme k detailu divadelního prostoru a máme-li vykonat cestu poctivě, musíme se znovu navrátit k celku.

Zajímá nás ještě otázka, jak budou vymezeny vztahy jednotlivých složek divadelní struktury mezi sebou; přirozeně, poněvadž náš úkol je omezen na divadelní prostor, všimneme si jen vztahů k němu. Nechceme však tím probudit zdání, že existují jen tyto vztahy; naopak zdůrazňuji, že každá složka má vztah ke každé jiné a rozhodně při úplném rozboru dramatického díla musí být uváženy všechny vztahy. Jinak by obraz byl neúplný a soudy o dramatickém díle pokřiveny.

Vztah mezi scénou a dramatem je dán při prvním pohledu t. zv. místem a časem děje. Zpravidla autor dramatu snaží se určit podobu tohoto místa a času *poznámkami*, které vsunuje před začátky výstupů, obrazů nebo aktů. Nechci tyto věci podrobně rozebírat, neboť to samo by vyžadovalo speciální studii nejen theoretickou, ale především vývojovou (historickou); jen upozorním na nové metody, které přináší vědomé vytváření divadla jako struktury.

Kukátkový divadelní prostor si vypěstoval přesný kanon, podle něhož se každý literární adept zaučuje; ten používá k popsání scény, její podoby, co je vlevo, co vpravo, kam se chodí a jaké prostory jsou za ulicemi odchodů. Odpovídá to hlavně tvorbě naturalistické a realistické, poněvadž herec, chce-li prožívat děj, musí prý mít představu rozvětveného všedního života. Musí zapomenout, že je na jevišti, poněvadž vědomí, že hraje, by mu asi vadilo. Nový divadelní názor požaduje, aby jeviště zůstalo jevištěm, a aby syntéza dramatického díla působila na divákovu fantazii jako celek a tak vytvářela iluzi života; tato iluze tedy má vznikat v *divákově* vědomí a tvůrci dramatického díla mají vytvářet dílo, tak jako malíř komponuje obraz a nikoliv iluzi života. Jeviště proto má být vybaveno divadelními znaky a ne skutečností samou, pokud se ovšem tato skutečnost nestala sama divadelním znakem. Z toho vzniká nové pojetí poznámek, k němuž uvedu několik příkladů:

Především z dramatu „Věra Lukášová“, které vzniklo jako jevištní zpodobení povídky Boženy Benešové „Don Páblo, Don Pedro a Věra

K obrázkům na předcházejících stranách:

Na straně 46 až 50:

Půdorys pěti dějství dramatického díla „Alladina a Palomid“. Je v nich zakresleno celé dolní foyer pořičského divadla a vyznačeno postavení diváků a herců v jednotlivých dějstvích. Inscenace: Emil F. Burian. Viz text na straně 48.

Lukášová“. Shrneme-li popisy vymezuující děje, dostaneme tento výčet pro první díl dramatu: „1. Oblast, 2. Doma, 3. Před oknem, 4. V noci, 5. U pana Lába, 6. Doma v kuchyni, 7. V oblasti.“ Obdobně i pro druhý díl; zdá se vám toto označení chudé? Nuže připomeňte si na příklad z povídky jeho doplnění pro pojem „oblast“: „Ukázala se šedivá zeď s okýnkou jako vylámanými, otlučená až k starým cihlám, a s druhé strany nachýlený plot zahrady, která snad také patřila k cukrovaru, ale do které jakživ nikdo nechodil, a s třetí vysoká kupa klád a pařezů, mezi nimiž se tedy Věra propletla do oblasti, do říše, kde byl zaručeně pokoj a kam nikdy nevstoupila žádná domácí dívka, natož nějaká přivandrovalá v zelené zástěře.

Usedla na jednu ze zvlhlých klád proti vysoké zdi. Po pravici měla zelené houští staré zahrady plné dlouhých prutů s drobounkými lístky (říká se jim rozčuchaná nevěsta a je jich teď všude plno), ale ona jim říkala „ochranná okrasa“, protože tak krásně bránily pohledu sem. A té vysoké škaredé zdi říkala „ochrana olbří“ a těm kládám „odpočinek osamělých“. Jak krásně se tu sedí! Duj, větře, zahálej, školo, volej, babičko, hledej si, Háčinko, já jsem v oblasti.“ (Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová, str. 12—13.) Je to popis místa děje poněkud nezvyklý, ale oč více výtvarníkovi říká, než určování věcí na jevišti jakkoliv oděné do poetického roucha.

Podobně u dramatické montáže veršů francouzského básníka Francois Villona „Paříž hraje prim“ určuje E. F. Burian místa dějů takto:

„I. díl: Na ulicích Paříže. Světla večerní Paříže.

II. díl: V krčmě. Noc. Stálý plápolající přísvit loučí. U krbu v šenkovně tu a tam jsou rozloženy holky. Táhlá oriošní hudba.“ Musela se k tomu poslouchat hudba, poněvadž dramatické dílo bylo více dílem hudebním, jakousi hudební divadelní skladbou.

Konečně bych připomněl aspoň několik míst z prvního dílu dramatu „Hamlet III“, kde programově bylo použito nové techniky popisu místa děje a psychické dispozice představitelů. Nejprve z autorova úvodu: „Jako režisér jsem neschopen napsat něco tak nebásnického jako „vstoupí dveřmi“, nebo „otevřít okno“. Moji herci se smějí kupodivu normálně, chodí po jevišti a ne do pokojů, dívají se do horizontu místo do krajiny. A nakonec se člověk utopí ve světle spíše než v kaširované vodě. A přece nadepisují svoje scény kdekjakými synonymy. Myslím, že je nutno jaksí vědět, že hrají u moře, sedím-li na židli nebo nad kusem hadru... Ptá se vůbec dítě na to, proč jeho vlak nestaví v Callais, když sedí na truhlíku od uhlí a houká svoje „uhů“ jako sova na jedli? Snad je dokonce dítěti divné hučení expresu. Jeho vlak takto nehučel. „Ach, už to mám,“ říká si, „to matka sype uhlí do amerických kamen.“ Tato fantasie je,

myslím, základem umění...“ (Rukopis hry, I. díl, str. 6.) Na doplnění představy ještě úvodní poznámku k připomenuté již scéně Ofelieiny smrti: „Vlny — vlny. Kam pohlédneš, nevidíš nic jiného než vodu... Předepsal bych ještě jiné věci k okouzlení duše: mlhu, páru, ryby, které hladově zírají nad hladinu a škeble — celé haldy mušlí. Kdesi mezi tím vším, po kolena ve vodě s rukama, které objímají mlhu, stojí Ofelie a lká hlasem velikým.“ (Rukopis hry, I. díl, str. 67.) A ještě jedno úvodní upozornění z druhého dílu téže hry: „Pokladnice ve fantasmii dětí vypadá asi takto: Je celá platinová. Dveře do ní jsou pobity zlatými hřeby a podlaha je vykládána diamanty. Perletové záclony pokrývají brilianty v podobě briket. A všude truhly... samé truhly, které otevrou-li se, svítí takovou září, jako by do podzemí (a v podzemí pokladnice určitě je) vniknul den.“ (Rukopis hry, II. díl, str. 90.) Vidíme, že vztah dramatu a divadelního prostoru může být určen různě; půjde vždy o to, aby prostor odpovídal účelu. Ovšem nesmí pan dramatik do své hry vložit jen poznámky a zbytek vyplnit jalovým textem; pak drama nestvoří, byť je nazýval všelijak romanticky, hledal pro ně kdekjaké osvědčené a líbivé motivy a předem již přikrýval plástíkem jenom výtvarné představy. Celá umělecká struktura musí mít účel; poruší-li se rovnováha, zahyne dramatické dílo.

Vztah divadelního prostoru a herce je dán tím, že herec (přesněji dramatická postava) částečně do něj patří, a to *koštem a maskou*. Nebylo by zdravé konstruovat teorie o vztazích, je možné jen rozebírat tyto vztahy v hotových dílech. K úkolu této studie postačí připomenutí, že mezi dramatickou postavou a divadelním prostorem musí vládnout jednotu stylu. Platí to především v tom, aby maska, koštem a scéna měly stejný způsob a stejnou míru jevištní stylisace, která z nich vytváří znak. Nemáme strpět naturalismy v masce a koštemu v náznakové scéně; doby, kdy herec oblékal špinavé hadry žebráka, aby vypadal věrohodně a měl sám pocit nejužší skutečnosti, ty doby jsou neodvratně za námi. Dnes herec obléká hadry čisté a čerpá svůj prožitek zevnitř své osobnosti, z toho, več věří a k tomu, co divákovi chce a musí sdělovat. Nechce napodobovat, ale programově mluvit! Z toho všeho, je-li styl sjednocen, vzniká v pozorovateli podvědomý nebo vědomý dojem zcelenosti prostoru i lidí v něm.

Hledat pouta a vztahy mezi divadelním prostorem a režii a hudbou by bylo sice theoreticky užitečné, ale vždy násilné. To, co se nám jeví jako souhra sil, je výslednicí jednoty pracovní metody výtvarníka, režiséra a hudebního skladatele. Odvedlo by nás příliš od původního dramatu, kdybychom měli sledovat podrobnosti. Musíme se tu jen omezit na zjištění, že idea synthetického divadla je neuskutečnitelná, pakliže ji

mají vytvořit lidi (třeba nadprůměrné umělecké hodnoty), kteří nežijí v přímém existenčním styku s divadlem; osobní devítiletá zkušenost mně to potvrzuje. Jetnota pracovní metody, která ovšem neplatí jen pro jmenované tři osoby, ale i pro herce, dramatiky a tanečníky, je ovšem možná jen tam, kde je dobrovolná vůle podřídit se jí; znamená to především uznat režiséra jako vedoucí uměleckou osobnost, která určuje celkově profil této pracovní metody a každé složce umělecké struktury zvláště. Jen tak může vzniknout syntetické dramatické dílo; to, co dnes vidíme, je pouze náhrada za syntesu skutečnou a v neposledním důvodu vzniká tento stav nedokonalou pracovní metodou v divadlech, která ovšem stojí na nedokonalé divadelní organizaci.

Obdobně platí to, co bylo řečeno o herci a režiséru i o choreografovi a tanečnickovi.

Musíme si všimnout i vztahu diváka, protipólu umělecké divadelní práce. Jeho vztah je dán mírou, s níž může a umí vnímat optické jevy (myslíme-li odděleně jen na vztah k divadelnímu prostoru). Zde by zkoumání dovedlo nás znovu až k jevům společenským a potvrdilo počátečnou thesei o tom, že divadlo je sice samo umělecká struktura, ale jako takové je současně jako *celek* členem nové struktury společenské, která je vyššího řádu.\*)

Konečně si musíme v této souvislosti všimnout spíš o neúčasti výtvarníka a výtvarné složky v divadle. Vznikly jako samozřejmá reakce herecké složky na přemíru výtvarnění na jevišti, které dovedlo dnešní divadlo až ke stavům výtvarné samoučelnosti inscenací. Musíme si uvědomit, že úplné škrtnutí výtvarné složky není možné proto, že k divadlu je primérně nutný herec a světlo jako celek. Tyto dva prvky, i když je uvážíme bez jakéhokoliv přídatku výtvarného, jsou již samy o sobě hodnotou výtvarnou (postava herce a kužel světla). I když se to vše obejde bez výtvarníka jako živé tvůrčí osoby, spolupracující na dramatickém díle, neobejde se divadlo bez složky výtvarné; pětidílnost divadelní syntesy není možné nijakým způsobem porušit.

Zkoumání vztahů ostatních přesahuje rámec této studie; jistě jim bude věnována zasloužená pozornost jinde.

\*) Podrobněji se zabývám rozborem postavení diváka v dramatickém díle ve svazku II.: Jevištní výtvarník a jeho dílo.

Poslední úkol, který leží před námi, je osvětlit pojmy *konvence* a *základů*. Mám zato, že se s nimi zachází velmi neopatrně a že se užívají na nepravém místě a v pokřivené podobě.

Nejprve *konvence*, užívaná jako označení něčeho statického, stavu, k němuž se došlo a který podle zdání uživatelů petrifikuje určitý vývojový stupeň divadelní práce. (Nejjednodušší případ je ten, kdy se říká konvenční divadlo = oficiální divadlo.) Soudím, že tento názor je chybný proto, že divadlo je v zásadě organismus živý, stále se vyvíjející, jehož vnitřní vývojovou dynamiku nelze zastavit, ať se o to pokouší kdokoli a jakýmikoliv prostředky. Příkladem nad jiné průkazným je tu úsilí katolické církve o vymýcení divadla (traktáty svatých otců, zákazy pořádání divadla a prokletím hereckého stavu), které skončilo vítězstvím divadla a jeho znovuožitím na půdě chrámové.

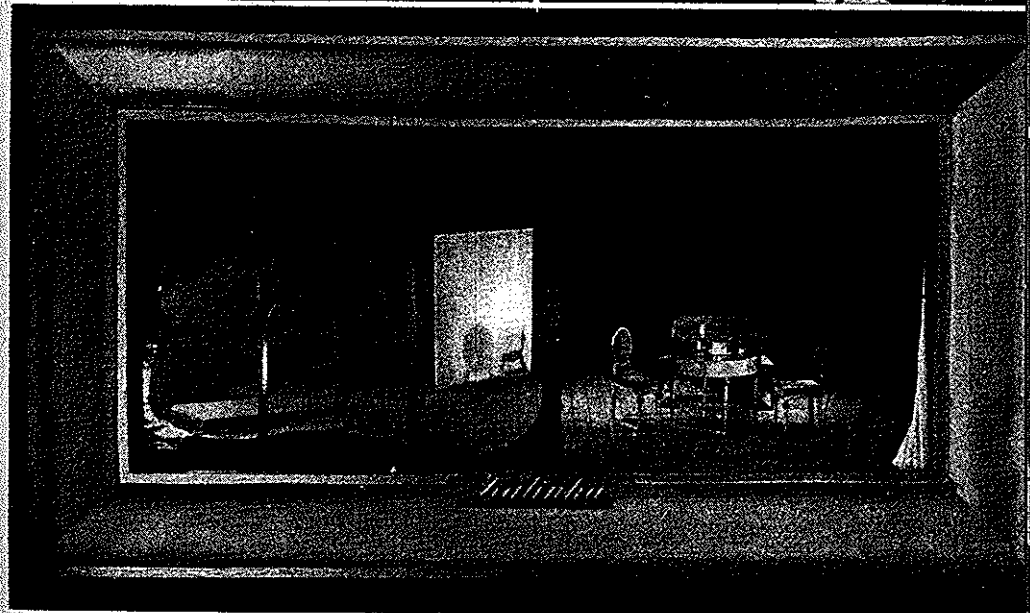
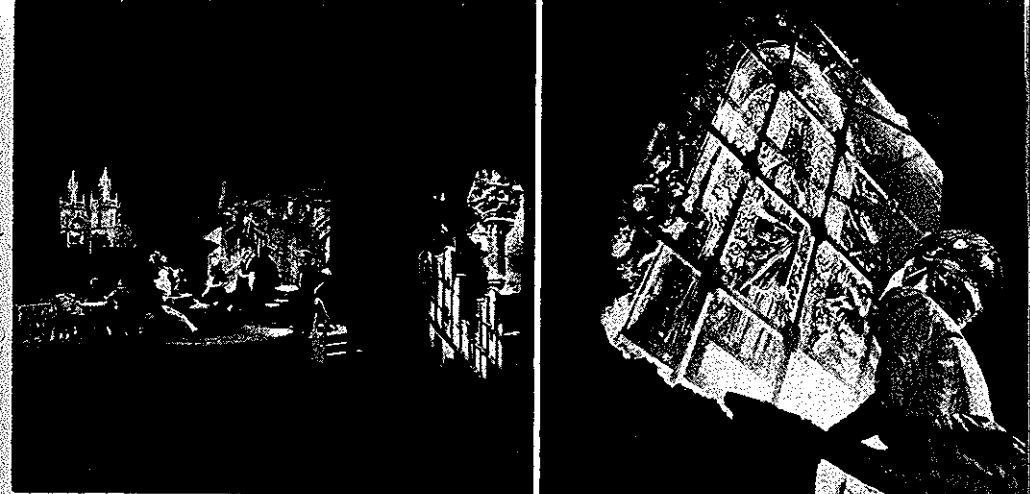
Z principu dynamiky vývoje plyne nejen hlavní sled vývojových období, ale i vývoj detailů. Představte si, že tento vývoj probíhá ve spirálové křivce kruhové základny, která se sice vrací ke svému počátku, ale v jiné, vyšší úrovni, dané stoupáním vývoje společnosti vůbec. Pak daný problém v celku i detailu má čtyři vývojová období: nápad nového principu, stabilisace v divadelní směr (divadelní avantgarda), dozrávání a rozkvět (divadelní konvence) a rozpad a příprava nových nápadů. Doloženo příklady, vidíme, že od prvního nápadu a realizace architekta Aleottiho (kulisa), postoupilo se k theoretickým spisům Furtenbacha a jeho realizacím (divadlo v Ulmu), které znamenaly ve své době čin avantgardní; dále pak k dozrání a rozkvětu v divadle romantickém, naturalistickém a realistickém, aby posléze došlo k rozkladu, kdy se kulisa zakrývala hesly nejrůznějších ismů a byla potírána plastikou a konstrukcí. Z toho se zrodí nová forma, nový nápad, který by měl být kulisou na vyšším vývojovém stupni (asi podobně jako byla kulisa Aleottiho v novém vyšším poměru ke kulise antické); ponecháme budoucím analytikům divadelního prostoru, aby posoudili, zda žijeme ještě v období rozpadu, či jsme již našli ten nový tvar. Podobně můžeme takový vývoj pozorovat i na problému detailním, na vývoji naturalismu: Nejprve Antoine jako jedinec, pak Stanišlavskij se svým souborem jako avantgarda nového směru, dozrání a rozkvět na jevištích celého světa (konvence) a konečně rozpad a reakce (civilismus a pod.) Takovými rozbory mohli bychom vyčerpat celý vývoj divadelní i všechny obory divadelní práce; všechny ukazují, že pojem konvence se hodí jen na jeden stupeň vývoje, stupeň nutný, který nelze přeskočit nebo škrtnout a že nikterak neznamená věčné ustrnutí, ale vlastně dosažení maxima. Ovšem musíme chápat divadlo dynamicky a vědět, že to

současně znamená předzvěst pádu, poněvadž ubývá tvůrčí potenciál; největší je v období nápadu a v období avantgardy, v období konvence se rozmělnuje a v chaosu zdánlivě mizí; ovšem jen zdánlivě, poněvadž se latentně přehodnocuje a připravuje nový nápad vysokého tvůrčího potenciálu, který zahájí přechod k období dalšímu. Současně to i vysvětluje, že vývoj nejde plynule, ale postupnými skoky; theorie klidné evolučnosti je teorií pohodlí.

To vše mění pak i názor na „základy“; tento pojem je velmi relativní. Nazíráme na divadlo jako na složitou strukturu nejen vertikálně, t. j. v dané skutečnosti, kterou žijeme a hlavně v souhrnu uměleckých složek, ale také horizontálně, t. j. historicky; také v tomto směru je divadlo uměleckou strukturou danou souvislým vztahem minulého vývoje k přítomnosti a budoucnosti. Proto je směšné mluvit o návratech k základům, poněvadž pohyb vývoje jde po spirálové křivce dopředu a nahoru, nikoliv zpátky a dolů. Máme-li nějak tomuto heslu porozumět, tedy jediné jako výzvě, aby divadelníci tvořili své umění na podkladě poznání a vědění; to však stáčí celý problém na pole diskuse o kvalifikaci k umělecké divadelní práci.

V tom všem působí výtvarník, který buď dělá divadlo jen jako zálibu anebo chce být jeho spolutvůrcem. Historický vývoj nás poučuje o tom, že nejsilněji a nejplněji dostal své divadelní funkci výtvarník tehdy, když byl do divadelní práce existenčně zapojen; lhostejno, zda to byl malíř či architekt, poněvadž chtěl-li výtvarně zvládnout jevištní prostor, musel nutně tíhnout k syntese výtvarných projevů (malířství + sochařství + architektura). Byl-li dobrým divadelním výtvarníkem, byl vždy architektem; o tom poučuje nejnázorněji příklad architekta K. F. Schinkela (aby byl vzat příklad z doby malovaných kulís). Třeba technika divadelní nedovolovala nic jiného než prospekt a postranní kulisy, dovedl si Schinkel velmi energicky vybojovat a udržet své postavení a názor architekta, právě proto, že současně plnil i požadavky malířské.

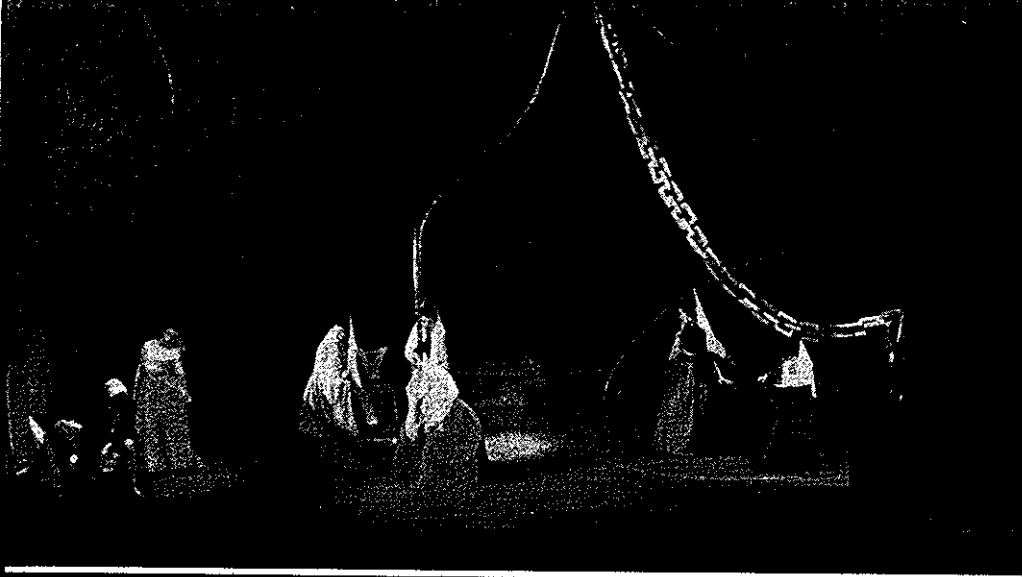
Budoucí doba spěje k organizaci života vůbec a architekt bude jedním z předních organisátorů lidské společnosti; podobně zaujme své místo i v divadle, ovšem nejen jako výtvarník (*to bude jen část jeho úkolů*), ale především jako organisátor. Dodejme k tomu, že organisátor vzdělaný, bohatý na poznání vývoje divadla i jeho techniky. Nenechte se zmýlit zdánlivým povýšením architekta touto thesí; musíme rozlišovat mezi *divadelní organizací* jako primárním podkladem umělecké práce a silou, kterou je divadlo jako jev společenský vázáno k hospodářským a organizačním silám společnosti a mezi *methodou divadelní práce*, kvalitativně o dva stupně vyššího druhu, jejímž živým nositelem a určovatelem je



Nahoře vlevo scéna ze čtvrtého dílu hry „Loretka“, nahoře vpravo detail z výstupu v kapli Loretánské Panny. Loretka — Jiřina Stránská. (Foto Jan Paul.) Dole scéna ze čtvrtého dějství hry „Kátinka“. (Foto Miroslav Háek — scéna: M. Kouřil, režie: E. F. Burian.)

Na další straně přílohy:

Scéna ze hry „Trunda a Lajda“. Nahoře z prvního obrazu, dole z posledního obrazu. Šlechtic — Václav Vydra ml. (Foto Karel Drbohlav — scéna: M. Kouřil, režie: B. Stejskal.)



režisér. Mezi nimi je stupeň charakterisovaný jako *divadelní řemeslo* v pojetí co nejšířším; bude totiž, v nejbližší budoucnosti nutné, aby se na všech divadelních pracovnících požadovala určitá technická zdatnost a průměrná míra odborných znalostí. Diletanti a ochotníci se ve strojárně nevyskytují; proč by měli být připuštěni ke stavbě tak jemného mechanismu, jakým je divadlo, k organismu, který je naplněn životem. Myslím, že je jasné, že to není řečeno proti divadelnímu ochotnictví; i v tomto úseku musí však nastoupit větší míra znalostí a vědění.

Tak řešení i těchto individuálních a pracovních vztahů znovu ukazuje divadlo jako uměleckou strukturu, v níž žádnou z jejích složek nesmíme podceňovat; stejně se ukazuje, že pojetí strukturální může jediné dát všestrannou odpověď ke všem otázkám a sporům, k prospěchu divadelní práce.

Mohlo by vzniknout domněnka, že tímto konstatováním prohlašuji strukturální názor divadelní za nějaký umělecký směr. Chci k tomu připomenout toto vymezení: „Vědecký názor, který z této nepřetržité vzájemné souvislosti vědy s filosofií vychází a na ní buduje, je strukturalismus. Pravíme „názor“, abychom se vyhnuli termínům „theorie“ nebo

*K obrázkům na předcházejících stranách:*

Na straně 59:

Scéna ke hře „Nevěsta messinská“. Nahoře v normálním osvětlení, dole prosvícená zadním světlem. (Foto Karel Drbohlav — scéna: M. Kouřil, režie: F. Salzer.)

Na straně 60:

Nahoře scéna k prvnímu obrazu hry „Krása neblaží“. (Foto Karel Drbohlav.) Dole scéna závěrečného výstupu hry „Každý něco pro vlast“. Foto Miroslav Háek.) Scéna k dílu „Krása neblaží“ od J. Rabana (režie: J. Port), k dílu „Každý něco pro vlast“ od M. Kouřila (režie: E. F. Burian).

Na straně 61:

Scéna ke hře „Plavci“. Nahoře celkový pohled, dole detail stupňovité stavby předscény. (Foto Miroslav Háek — scéna: M. Kouřil, režie: E. F. Burian.)

Na straně 62:

Nahoře výstup ze hry „Věra Lukášová“. Scéna oblasti: Věra — Jiřina Stránská. Dole scéna ze čtvrtého dílu dramatického díla „Máj“. Prosvícený výjev; srovnaj s dříve uvedeným obrázkem téhož dílu v jiném (předním) světle. (Foto Miroslav Háek.)

Na straně 63:

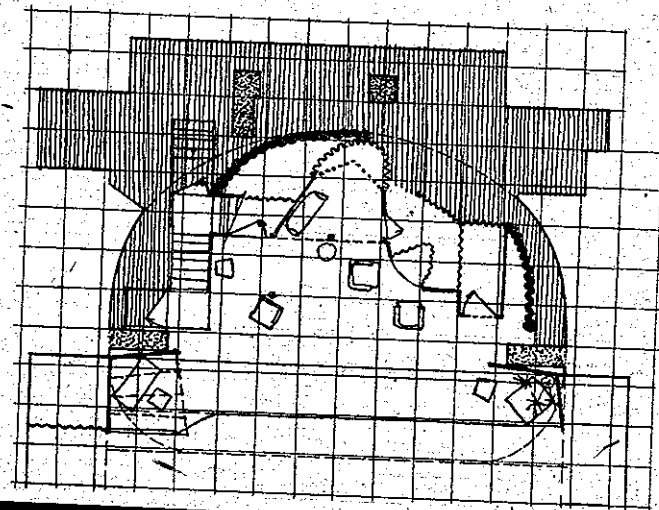
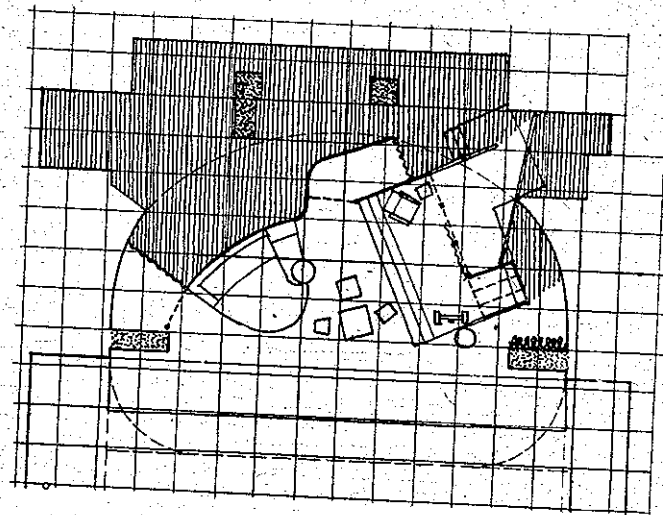
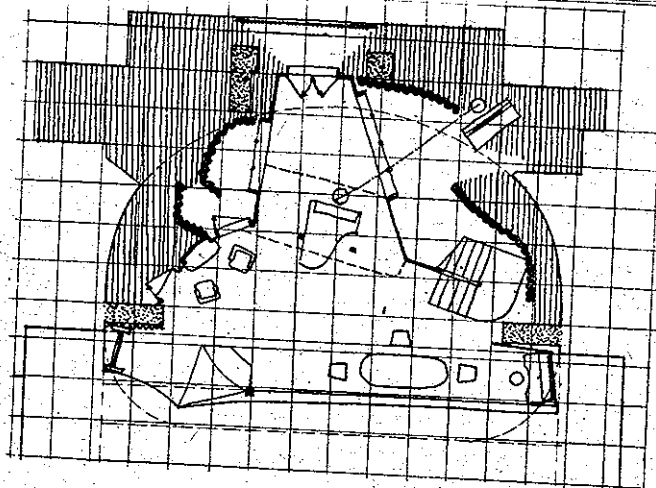
Scéna ke hře „Princezna Turandot“; dvě varianty reliefové výplně stálého rokokového rámce. (Foto Karel Drbohlav — scéna: M. Kouřil, režie: F. Salzer.)

Na straně 64:

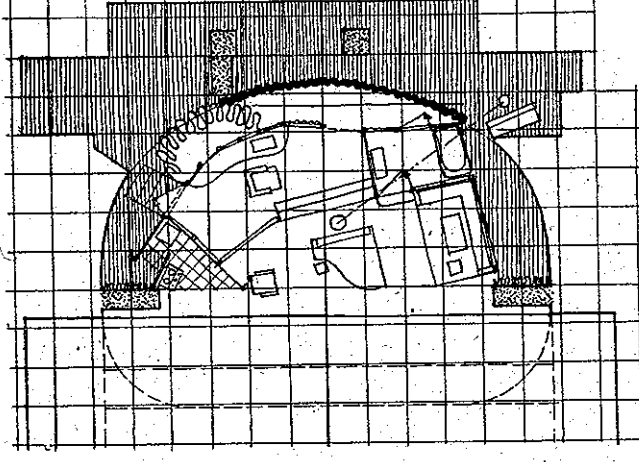
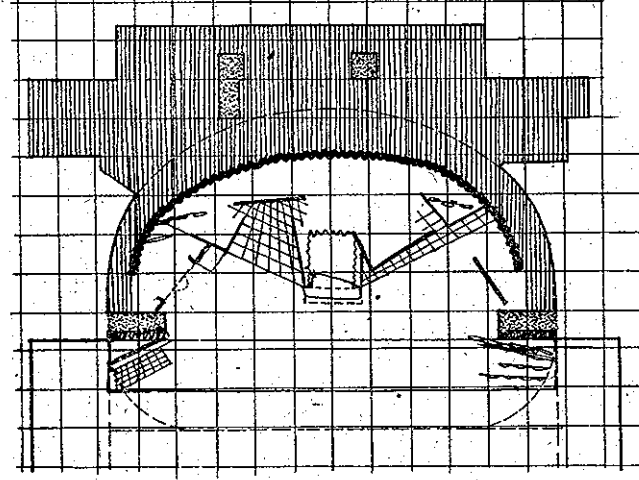
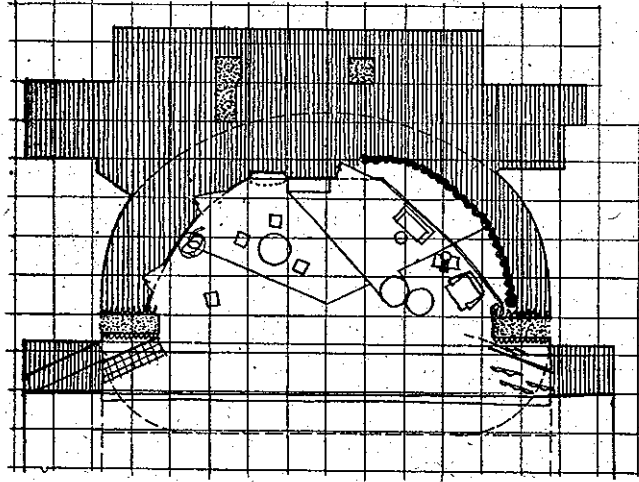
Nahoře scéna ze hry „Kat“. Václav — Vladimír Šmeral, Miláda — Marie Burešová. Dole scéna ze hry „Paříž hraje prim“; výjev z druhého dílu: ve Villonově krčmě. (Foto Miroslav Háek.) Obě scény: M. Kouřil (režie: E. F. Burian).

„metoda“, z nichž první znamená pevný soubor poznatků, druhý pak stejně ucelený a neproměnný soubor pracovních pravidel. Strukturalismus není ani jedno ani druhé — je noetické stanovisko, z kterého ovšem jistá pracovní pravidla i jisté poznatky vyplývají, ale jež existuje nezávisle na jedné i na druhé, a je schopno po obojí stránce vývoje.“ (Jan Mukařovský: Kapitoly z české poetiky, díl I., str. 13—14.) Z téhož důvodu by bylo násilné se domýšlet, že strukturalismus je nějaký umělecký směr. Podobně pak sám chci prohlásit, že nechci tím vším ukazovat objevy, poněvadž mnohé věci byly strukturalisty řečeny již dříve a mnohé věci vznikly z kolektivní práce s přáteli stejně nazírajícími, jak o tom dosvědčí doslovy k mé studii.

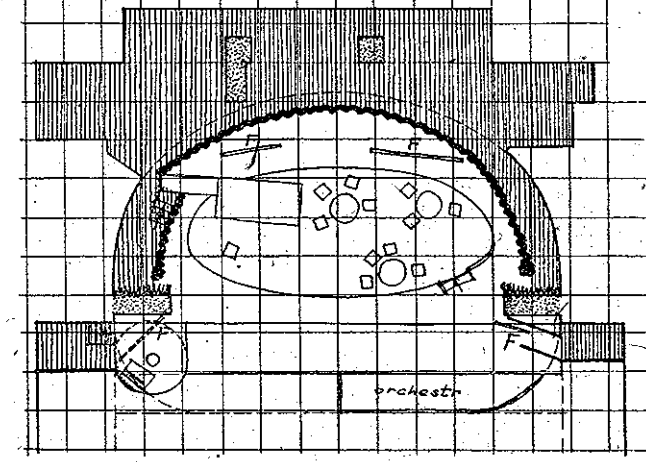
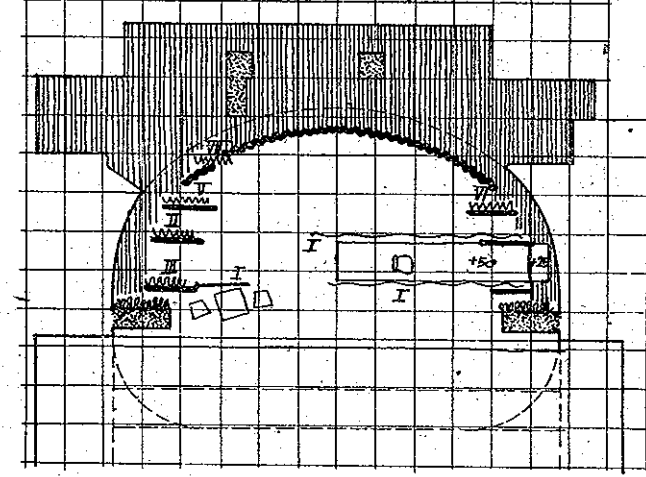
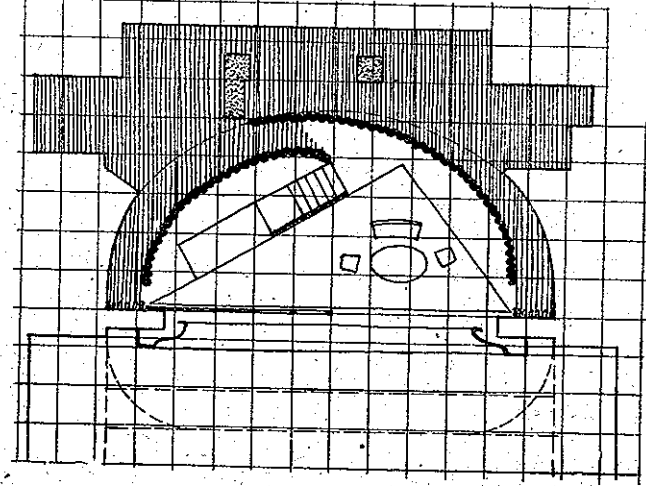
Dokázali jsme, že divadlo je struktura naplněná dynamikou a všechny názory stavisující, že odporují jeho přirozenosti. Proto mi bude k zakončení dovoleno opakovat slova, jimiž jsem svou studii zahájil. *Je naprosto nežádoucí pro pokrok v divadelním umění, povýšit jednu zkušenost na normu; každý objev je k tomu, aby byl v dalším vývoji popřen.*



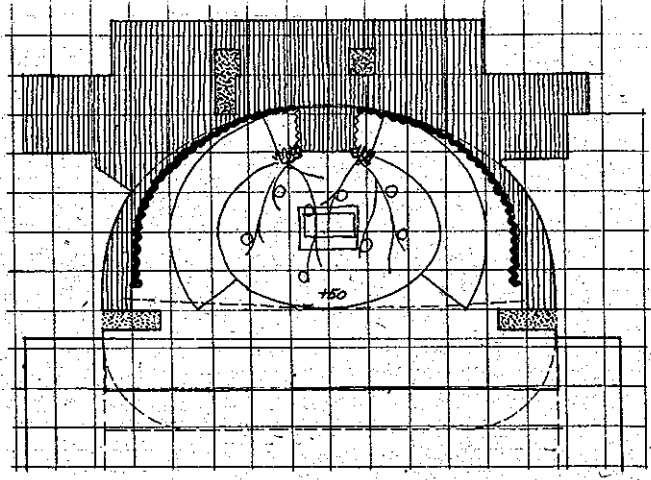
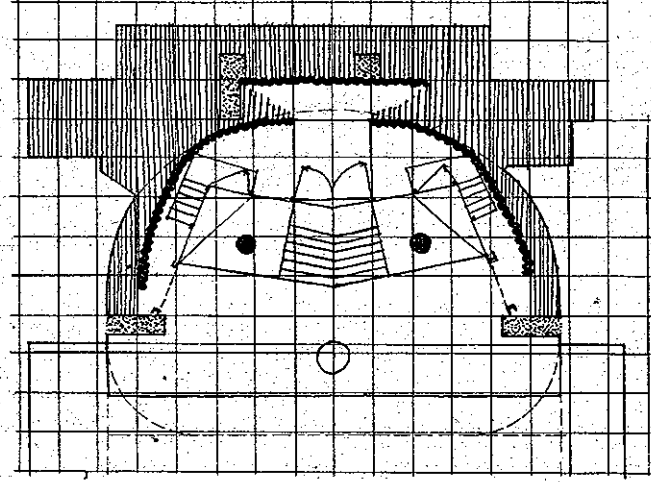
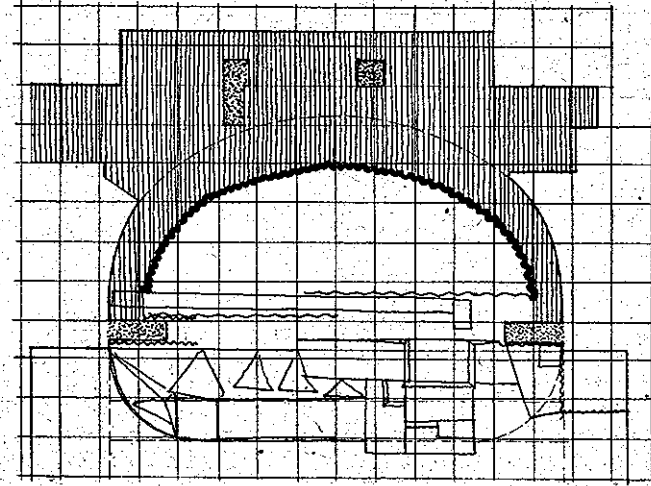
Půdorysy her „Chlapík“, „Sřídavě oblačno“ a „Strašidlo canterwillské“.



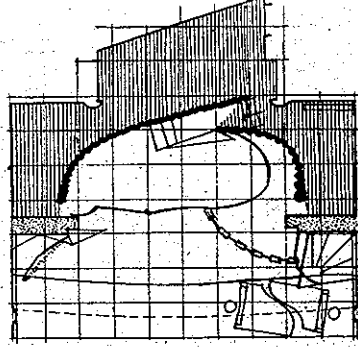
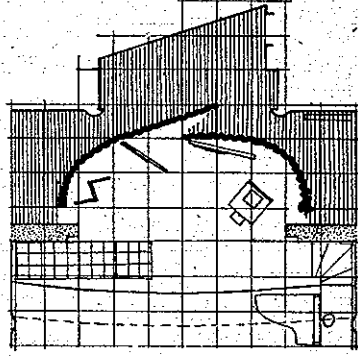
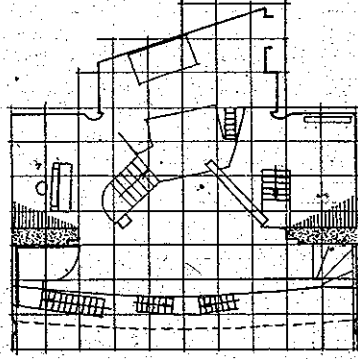
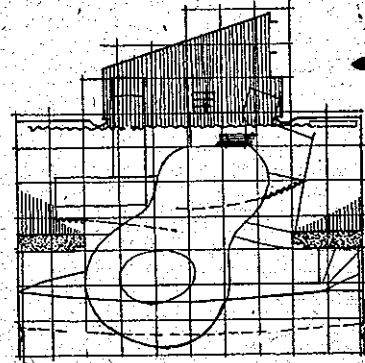
Půdorys hry „Karel III. a Anna Rakouská“ a obou dílů hry „Veselé putování duší“.



Půdorys her „Loretky“, „Manon Lescaut“ a „Kátinka“.

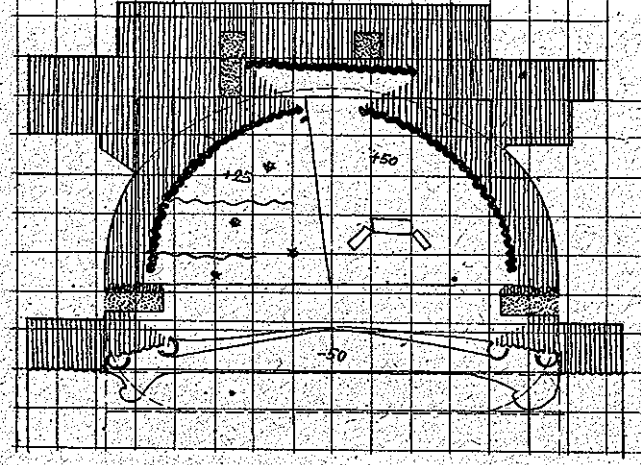
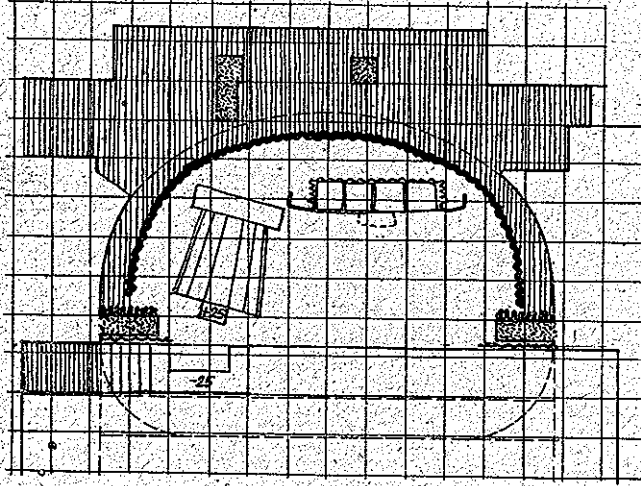
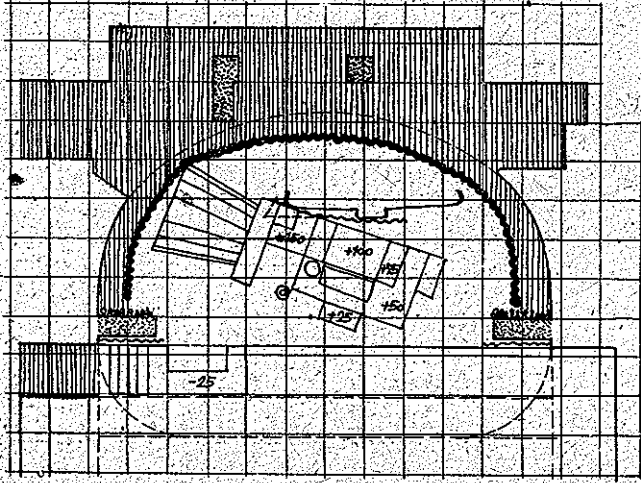


Půdorysy her „Trunda a Lajda“, „Nevěsta ricinská“ a „Plavci“.



Půdorysy her „Patiř hraje prim“, „Milenci z kiosku“, „Žebrácká opera“ a „Lazebník sevillský“.

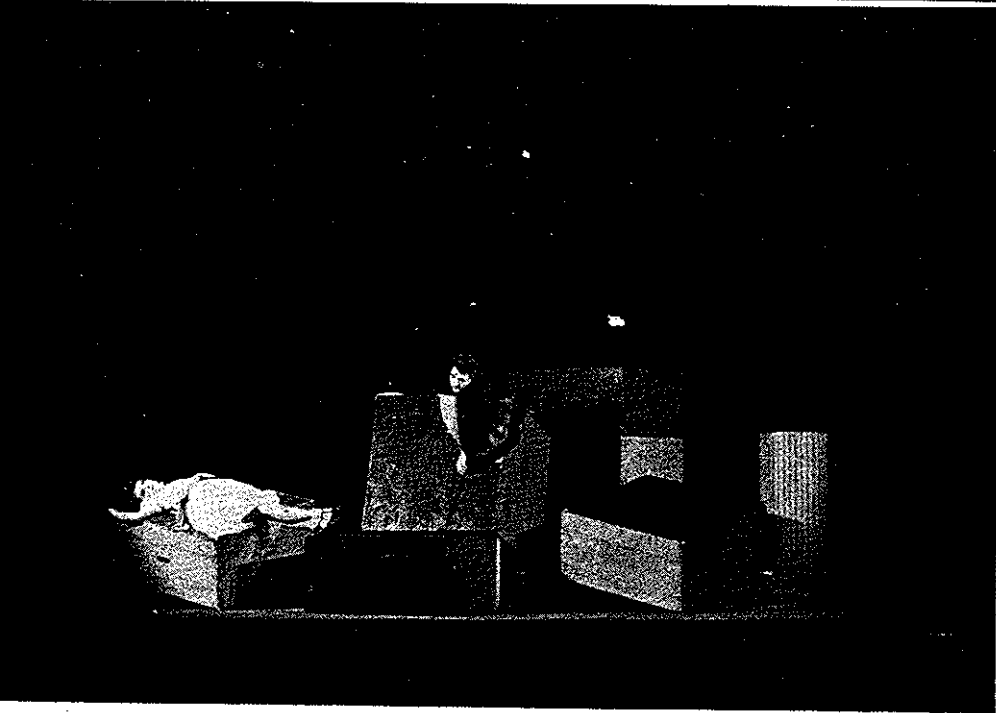
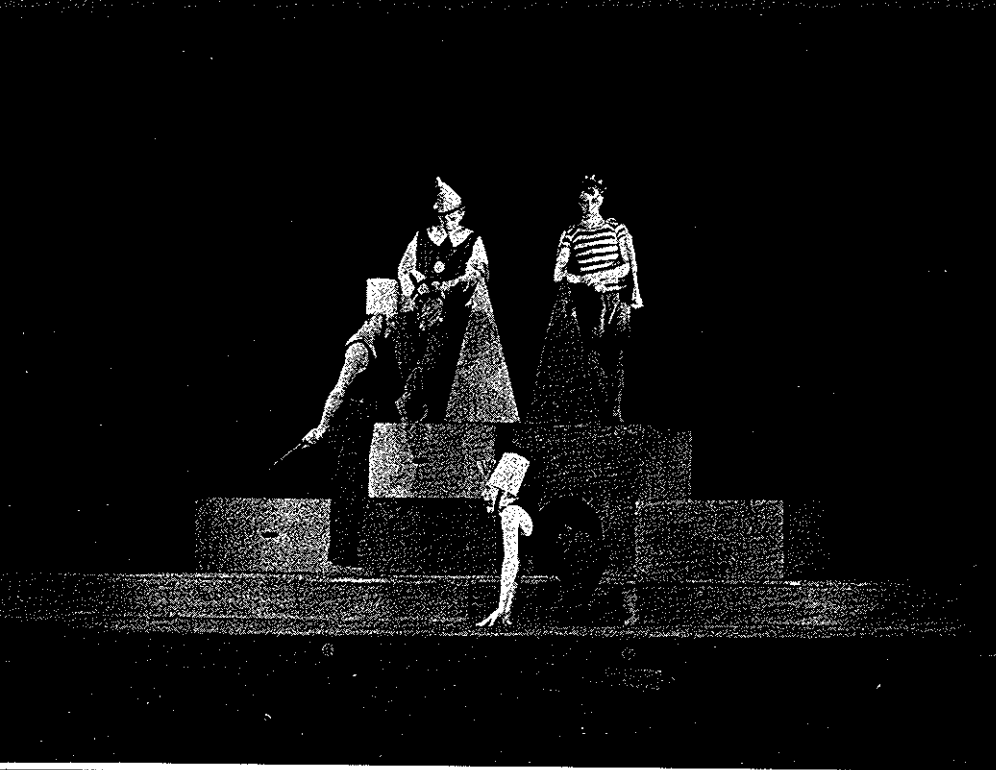




Půdorys hry „Princezna Turandot“ a obou dílů hry „Milence manželem“.

Z dramatického díla „Alladina a Palomid“, Nahore Ablamor (Zdeněk Podlipný) a Alladina (Jitřina Stránská), dole Palomid (Vladimír Šmeral) a Alladina. Oba obrázky z prvního dějství hry. (Foto Miroslav Háek.)





DOSLOVY

## O dramatu.

Jaroslav Pokorný.

Drama jako umělecká struktura tvoří v divadle jednu z mnoha složek vyšší umělecké struktury divadla. Jako samostatná struktura již bylo roz-  
bíráno — v poslední době na př. Veltruským v příslušné stati „Čtení  
o jazyce a poesii“, předtím týž autorem v článku „Dramatický text jako  
součást divadla“ již s určitým zřetelem k složitým vztahům, jichž drama  
nabývá uvnitř divadelní struktury (viz Slovo a slovesnost VII., 132 a  
násl.). Uvedu tu heslovitě Veltruského these ze zmíněného článku, pokud  
možno autorovými vlastními slovy:

Drama je básnické dílo, jeho výhradním materiálem je jazyk, z organizace tohoto jazykového materiálu lze odvodit všechny vlastnosti dramatu. Specifickou vlastností dramatu je dialogičnost, základem významové výstavby mnohost jeho významových kontextů. Všechny významové kontexty se neustále prolínají. Při divadelní realizaci se jejich koexistence projevuje tím, že každou osobu představuje jiný herec. Napětí mezi významovými kontexty, které nelze zlikvidovat tím, že by jeden z nich pohltil všechny ostatní, vyvolává *dramatický spor*, rozvíjející se v čase. Průběh dramatického sporu, směřující k likvidaci napětí mezi významovými kontexty, tvoří děj dramatu, který spíná v jednotu všechny jeho vnitřní zvraty a proměny. Prolínání kontextů a dramatický děj tvoří základní antinomii, jejíž utváření rozhoduje do značné míry o stavbě dramatu.

V dalším si autor zúžil problém na drama staršího typu a na pojetí divadelní realizace jako pouhé inscenace básnickova textu. Proto se pokusím vyloužit otázku stručně v dalším odlišném postupem, opírajícím se o zkušenosti divadelní praxe posledních let.

Především: Drama nevstupuje do divadla v té podobě, jak bylo básníkem sepsáno. Divadelní struktura z něho ponechává v původní podobě jen text dialogů — tedy jazykovou složkou divadelní struktury není drama celé, nýbrž jen dialogy. Tak vzniká dramatický text. Tento dra-



matický text podle obecného názoru určuje svou ideologii i výslednou ideologii představení, dramatického díla. To může být pravda, ale nemusí. Zpravidla, procentuálně ve většině případů, to není pravda. Důkaz je nasnadě: Jakkoliv je každé umělecké dílo samo v sobě strukturou, je zároveň v nepoměrně širší společenské struktuře jen složkou, jež strukturu spoluurčuje, ale zároveň je určováno. Dílo, vzniklé v jiné společenské struktuře, má tedy v dnešní nutně jiný význam. Každé moderní nejen režijní pojetí, ale i pouhé čtení na př. Spoutaného Promethea bude shelleyovské koncepci pravděpodobně nepoměrně bližší, než původnímu Aischylovu pojetí. V našem speciálním případě dramatického textu je dvojnásobně odlišné určení složky strukturou: Dramatický text podléhá determinujícímu vlivu celé divadelní struktury a s ní pak zmíněnému společenskému vlivu.

Antinomii dramatického textu a divadelní struktury je nejlépe převést si na vyřešení otázky o poměru autorské a režisérské koncepce. Vztah mezi dramatickým textem a režii nelze formulovat jako prostý vliv textu na režii, projevuje se tu právě naopak složitá dialektika vzájemné působnosti. Jednota je tu stejně běžná jako rozlišenost — až do protikladu. Příkladem mohou být dvě inscenace Dyka, při nichž v obou případech stáli režiséři na opačném pólu názorů a uměleckých intencí, než autor: Mvslím tu „Revoluční trilogii“ v r. 1938 a „Velkého mága“ letos.\*) Významová výstavba dramatického díla (t. j. představení) vzniká touto velmi složitou souhrou sil. Obecně musíme pokládat dramatický text za materiál neutrálního významového zbarvení. Dialektické napětí, jehož výslednicí je významová výstavba hotového dramatického díla, se pak pohybuje ve směru pozitivní nebo negativní stránky protikladu.

Za druhé se domnívá většina současných divadelních estetiků, že je dramatem do značné míry předurčena podoba představení i po t. zv. formální stránce. Opět tu musíme obecně tvrzení zredukovat. Všimněme si důkladněji vzájemného poměru dramatu a režijní knihy: Z dramatu přechází do režijní knihy dialogy, t. j. ta část, kterou jsme nazvali dramatickým textem. Režijní poznámky, jež jsou vzhledem k divadlu jakousi nejasnou anticipací režijní knihy, mohou být režisérovi vodítkem, ale opět nemusejí, divadelní realizace dramatu může, co se autorských režijních poznámek týče, být „v podstatě transposicí daného významu do jiného materiálu“ (Veltruský l. c.), ale nemusí. Drama je strukturou určitých výrazových složek (názvoslovím strukturalistické estetiky: znaků), vyjádřených zatím (v dramatu) jen jazykově. Jako při ideologických koncepcích platí i zde zákon o vzájemném vztahu struktury výrazových složek, da-

\*) Psáno r. 1943.

ných básníkem dramatu (tedy těch, jež by měly být transponovány) k struktuře výrazových složek, vytvořené režisérem a mnohem bohatší na materiál, jehož používá. Režisér zamění jednotku výrazové složky a (třebas textu) jednotkou výrazové složky b (třebas gestem) — možnosti záměny podléhá i dramatický text, ne jenom poznámky původního dramatu. Příkladem nám tu může být známé seškrtávání slov nebo vět (časté je to u citoslovců), kterých herec v replice nepotřebuje, protože je vyjádří svými prostředky. Kdyby přesto v roli zůstaly, byla by to chyba — text by byl mnohomluvný. Stejně často se setkávám i s opačným zjevem: text role herci nestačí, něco si přidá — nemyslím tím ovšem extempore. Pomáhá si citoslovcem, zavřením nebo pod. Zvláště patrné je to na práci dobrého režiséra-pedagoga s nezkušeným hercem — chce-li svému svěřenci pomoci, poradí mu, aby si v dané situaci myslel nějakou větu nebo slovo, situaci vystihující. Někdy mu tuto větu dokonce připiše do textu a teprv, když herec onu část role zvládne, žádá na něm, aby už dále hrál místo bez té vsuvky.

Jednotlivé divadelní složky se tedy vzájemně zastupují, jejich funkce se střídají. Blíže byl tento zjev rozebrán Honzlem v článku „Pohyb divadelních znaků“ (Slovo a slovesnost VI., 177 a násl.). Opět dospíváme s druhé strany k zjištění, že je text jen materiálem divadla a to jak po své dialogické stránce (t. j. dramatický text), tak pokud jde o režijní poznámky. Dialektický protiklad režijních poznámek psaných autorem a režijních poznámek režijní knihy se rozšiřuje i na protiklad dramatického textu a režijních poznámek režijní knihy. Konfrontujeme-li tento protiklad s prvním „ideologickým“ protikladem, zjistíme mezi nimi tyto komplikované vztahy: Významová jednotka a v původním dramatu se mění v dramatickém textu v neutrální jednotku, která pak působením režisérovy koncepce dostává význam buď s původním shodný + a nebo jiný, po případě opačný — a. Původní výraz — psaný jazykový projev — je s divadelního hlediska již sám sebou neutrální, protože takový výraz se v divadle nevyskytuje a když, tedy jako zvláštní, markantně odlišný případ. Divadelní výraz, který mu odpovídá, přísluší jako hlasový, akustický projev herecké složce. Označíme si jej indexem  $a_1$ , další složky indexy  $a_2, a_3, a_4$  atd. — myslíme si pod nimi třeba hudbu, hereckou složku, výtvarnou a pod. — mohou tu nastat eventuality:

$$\begin{array}{r} a \\ + a_1 \quad - a_1 \\ + a_2 \quad - a_2 \end{array}$$

atd. Podle dosavadního běžného pojetí divadla by byla možná jen první eventualita: a je rovno  $+ a_1$ .

Práve se nyní, existuje-li nějaký činitel, který by určoval odlišnost (respektive shodnost) obrazu představení, jak nám jej rýsuje v dramatu básník, s dramatickým dílem, jež je výslednicí složité spolupráce. Existuje — záleží na tom, jak dalece se shoduje životní, světový a umělecký názor autora dramatu s životním, světovým a uměleckým názorem divadla, jež vytvořilo na základě toho kterého textu dramatické dílo. Tedy: záleží na tom, jak jsou si blízcí literát a režisér. To platí jak o rozdílu, daném časovým odstupem různých dob, tak o rozdílu, daném na př. uměleckou vyspělostí a třeba i jen pouhou znalostí a ovládnutím divadelní techniky. Ani nejkonvenčnější a nejtradičnější divadlo nestavovali tehdy oni. A na druhé straně zase víme, že režiséři často buď dají soudobým autorům návod, jak kde co upravit a opravit, nebo jim některé scény přepíší nebo aspoň přestaví. Vyhovuje-li autor režisérovi a režisér autorovi, setkáváme se nakonec s dramatem, které je již samo sebou i v nedialogických součástech stručným výtahem režijní knihy. Toto drama nám pak dává i ve své literární podobě poměrně spolehlivý materiál k rozboru určité divadelní struktury (a v důsledku pak i divadelní struktury obecně) po více stránkách, než bývá obvykle možné. Zvláště to platí o dramatech, jež jsou již ve své základní struktuře zá- měrnou aplikací a využitím divadelní synthesy. Uvedu několik příkladů:

1. Thematem Strindbergovy aktovky „Ta silnější“ je kontraverse dvou žen o manžela jedné z nich. Odehrává se u kávérenského stolku. První osoba, označená v textu jako „paní X“, mluví celý text hry. Druhá, „slečna Y“, reaguje po celou aktovku jen gesty a mimikou:

Pí. X. (vejde v zimním obleku, s kloboukem, v plášti, v ruce japonský košík).

Sl. Y. (sedí před poloprázdnou skleničkou piva a čte ilustrovaný časopis. Později si vezme jiný).

Pí. X.: Dobrý den, Amálko! Sedíš tu na Štědrý večer jako chudák svobodný mládenec.

Sl. Y. (vzhledne od časopisu, kývne a čte dál).

Pí. X.: ... Milá Amálko, domov je ze všeho nejlepší — mimo divadla — a děti, víš — ale tomu ty nerozumíš!

Sl. Y. (opovrživě se zatváří).

Pí. X.: ... a tady je Májova špuntovka (nabije a vystřelí na ni).

Sl. Y. (gesto strachu),  
atd.\*)

\*) Z promluv paní X. uvádíme jen narážky.

Protože autor nepoužívá v roli slečny Y jazykového výrazu, je herec Y ve svém projevu omezen nepoměrně více než herec X. Stává se zde téměř reprodukcí umělcem v oblasti své nejvlastnější domény — hra je totiž koncipována tak, že připouští jen o málo více než pouhé nuance. V normálních případech, kdy herecké podání nemění smysl role, určuje režijní poznámka jenom význam gesta, ne však gesto samo.

Příklad: Postava A řekne něco, nač reaguje postava B záporně, ale mlčky. Autor tu předepíše: A (mávně rukou). V provedení je několik možností:

B (mávně rukou),

B (pohodí odmítavě hlavou),

nebo konečně B nereaguje, vůbec a vyjádří svůj postoj hlasovým odstíněním své nejbližší další repliky atd.

Ve zmíněné Strindbergově aktovce je omezena do značné míry i tato volnost. Její významová výstavba je příliš pevná, než aby připouštěla volné pojetí.

2. Jako doklad pro střídání funkcí výrazových složek v dramatickém díle uvedu z vlastní praxe „Písně Omara pijáka“: Flétny tu bylo použito jako akční figury. Typickým příkladem je závěr prvního dílu, kde vzniká dialog mezi hudbou a textem.

Flétna (začíná znovu, tlumeně, ale intenzivněji).

Omar: Ne, teď mě nelapíš!

Flétna (simile).

Omar: Pozdě, můj blázne zaklínači!

Flétna (začíná gradaci).

Omar: Chceš zápas?

Flétna (akcent).

Omar: Víš, že se jednou musíme střetnout tváří v tvář, zakuklenče za strží.

Flétna (akcent).

Omar: Dobrá, uvidíme, kdo dovede líp zpívat!

Flétna (začíná širokou pasáž).  
atd.

Jedním z významových kontextů je hudba, ne však celá, nýbrž v určité podobě: sólová flétna. Počáteční význam je znaku dán textem; v dalším průběhu děje se uskutečňuje významová výstavba tohoto jednotlivého kontextu, neseného flétnou, jednak prostředky ryze hudebními, jednak textem (dalším vysvětlením), jednak — a to už je příklad typicky divadelní struktury, vzájemným dialektickým vlivem hudebního kontextu a textových kontextů. O dramatech tohoto typu nelze říci, že k vni-

mání postací, aby bylo čteno jen jako jazykový projev. V režijních poznámkách (poznámky v celé hře jsou pouze u role flétny) ve skutečnosti o jazykový projev nejde — jazykový projev je tu jen náhražkou hudebního. Správně by měl mít čtenář v textu místo režijních poznámek notový záznam, potom však běží o „četbu“ zcela jiného druhu. I když si z tohoto dramatu vybereme jen dramatický text, t. j. dialogy, a když hudební poznámky v závorce škrtneme, zůstává přece hudba (respektive jedna její část) determinována textem i v těch složkách, do nichž jinak zpravidla text nezasahuje: především v instrumentaci, za druhé ve vlastní komposici, na př. (ve zmíněné scéně) v gradaci, a to i v detailu. Protože není pro jeden kontext (jednu postavu) použito jazykového materiálu, je struktura hudby určena textem více než normálně. Drama tu je nejen nejasnou anticipací režijní knihy, ale částečně i anticipací partitury.

3. Podávají-li nám příklady dramata, psaná na základě synthetického divadelního názoru, najdeme o to více příkladů v operách příbuzného typu. Uvedu příklad komplikované významové výstavby z Wagnerova „Parsifala“: Thema, které Wagner nazývá příznačným motivem\*) svatého tajemství Večere Páně, je se strukturálního stanoviska znakem. Všimneme si, jak vystupuje v části skladby.

Začíná jím hned předehra. „Velmi zvolna v tichém pohřížení citovém se thema vznáší k stále většímu a většímu jasů. Jako by se paprsek pojil k paprsku a vyrůstal k světelnému proudu stále jasnějšímu a posvátnějšímu. Dvakrát po sobě děje se tento vzestup. Pak vznešeně se rozezná motiv Grálu a jeho slavné pokračování, vyjadřující nutnost víry. Velebnost tohoto středu-skladby vzroste do oslnivé šíře, po níž znovu následuje využití vstupního motivu, jenž stoupá do vyšších a vyšších poloh, až se chvěje v pianissimovém jasů pročištěných, vznešeně jasných akordů.“ (Očadlík, Svět v orchestru, str. 354.)

V prvních taktách prvního jednání se spojuje motiv „svatého tajemství Večere Páně“ s motivem Grálu v hradní fanfáru. Při příchodu průvodu, nesoucího Amforta, ozývá se při Gurnemanzových slovech

Wie trag' ichs' im Gemüthe  
in seiner Mannheit stolzer Blüthe  
des siegreichsten Geschlechtes Herrn  
als seines Siechthums Knecht zu seh'n!\*\*)

\*) Wagnerův termín „leitmotiv“ není správný. Ve skutečnosti jde o „leitthema“.

\*\*) Jak snášet mám to klidně,  
když právě v mužné pýchy květu  
rodu nejvítěznějšího pán  
teď svého chřadnutí rab je sám!

(Český překlad J. Vymětal.)

střední část thematu. Dále se setkáváme s tímto thematem ve scéně s Kundry (partitura, I. jedn. č. 32) při Gurnemanzově textu:

Hier lebt sie heut,  
vielleicht erneut,  
zu büßen Schuld aus früh'rem Leben,  
die dorten ihr noch nicht vergeben.  
Übt sie nun Buss' in solchen Thaten,  
die uns Ritterschaft zum Heil gerathen.\*\*)

Pak ve scéně Gurnemanzova vyprávění (partitura I., č. 45) o hradu a sv. Grálu:

... daraus Der trank beim letzten Liebesmahle,  
das Weihgefäß, die heilig edle Schale,  
darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floss,  
dazu den Lanzenspeer, der dies vergoss... atd.\*\*)

Pak rovněž s Gurnemanzovým textem (part. I. č. 57):

... ein heilig Traumgesicht  
nun deutlich zu ihm spricht  
durch hell erschaufte Wortezeichen Male:\*\*\*)  
„durch Mitleid wissend  
der reine Thor,  
harre sein;  
den ich erkor.“

\*) Zde žije dnes,  
jak dřív snad kdes, —  
má kát se z vin dřevního žití,  
jež zbylo jí tam ještě smýti,  
když teď chce kát se svými činy,  
jimiž nám rytířstvu prospět míní.

\*\*) ... ze které pil, když lásky hod se chystal,  
té přesvaté, té skvoucí misky krystal,  
co s kříže též krev Páně tekla v ni,  
a pak i oštěp ten, jenž prolil ji...

\*\*\*) Proložený text jde spolu s motivem. Český překlad (J. Vymětal):  
... a svatá zjevení  
tu zřejmě k němu dř,  
jak jasně zřel slov znamení zrak králů: —  
„mu soucit zjeví,  
je čistý bloud;  
čekej naň,  
ježž určil soud.“

V druhé scéně nasazuje příznačný motiv na Amfortův text

Die Stunde naht:

ein Lichtstrahl senkt sich auf das heilige Werk:

die Hülle fällt.\*)

(Part. I. č. 108.)

Dále je na tomto příznačném motivu vystavěna celá scéna odhalení sv. Grálu (part. I. od č. 112). Thema nesou a) nástroje v augmentaci, jako se objevuje v augmentaci již dříve; b) hlasy chlapců, augmentované a v melodické obměně na text:

Nehmet hin meinen Leib,  
nehmet hin mein Blut  
um uns'rer Liebe Willen!\*\*)

Předpokládáme-li diváka, jenž přijde na představení po prvé, a o staré pověsti nic neslyšel, bude mít pro něho „příznačný motiv“ napřed více méně neutrální významové zabarvení. Teprve práce s thematem mu osvětlí blíže, že jde o jakýsi povznesený symbol. Více však neví ani teď. Fanfáry mu řeknou, že se tento povznesený symbol týká hradu. Střetnutí se slovy „seines Siechthums Knecht“ signalisují vztah ke králi, střetnutí s vypravováním o Kundry naznačuje další vztah k této postavě. Teprve oba další Gurnemanzovy texty určují blíže symbolický vztah připomínkou na poslední večeři a na ukřižování, nástup thematu na Amfortův text je již téměř odhalením významu, to však přichází teprve ve scéně odhalení sv. Grálu: Text „Nehmet hin meinen Leib...“ atd. ukazuje na bezprostřední souvislost thematu s poslední Večeří. Zbývá ještě dodat významu bližší vymezení: Wagner jej definuje jako „svaté tajemství Večeře Páně“. Bližší vymezení přichází těsně po druhém opakování textu sboru. Celá scéna se odehrává ve tmě: skladatel graduje především hudbou, jako pomocného prostředku užil, jak jsme viděli, textu. Na vrcholu scény se ozývá znovu thema s malou melodickou obměnou a těsně nato je v partitūře poznámka: „Zde pronikne shora oslňující světelný paprsek na krystalovou misku; tato se rozzáří jasnou purpurovou barvou a ozařuje jemně vše kolem.“ Tím je teprv divákům úplně jasně odhalen význam znaku, jímž je příznačný motiv. Wagner dokresluje výtvarným

\*) ... a přijde čas: —  
proud světla na svatý pak snáší se Grál;  
lem roušky pad'...

\*\*) Výčet situací, jež sem patří, není úplný. Zaznamenávám jen nejmarkantnější.  
Hle, zde jest tělo mé,  
hle, zde jest má krev  
co lásky naší důkaz.

prostředkem, při čemž využívá ustáleného významu paprsku v náboženské symbolice a stejně i ustáleného významu, který má směr „shora“. Řekli jsme, že pokládáme „příznačný motiv“ za znak — je v uměleckém díle znakem, zastupujícím určitou skutečnost. Jakkoliv tuto skutečnost zastupuje již od prvního taktu hudba sama, skutečný základní význam znaku je dokreslen teprve spolupůsobením tří výrazových složek: hudby, textu a světla. Záleží tu totiž hlavně na světle — miska, o níž režijní poznámka mluví, pouze napomáhá. Příznačné je, že Wagner neodhaluje význam thematu úplně přímo: když se ozývá v melodii textu, je poměrně dosti skresleno.

To je kabinetní ukázka významové výstavby znaku v složité divadelní struktuře kombinací několika výrazových složek odlišného původu. Zmíněná scéna však nám poskytne další důležitý příklad: Na scéně se objevuje sv. Grál (krystalová miska). Ačkoliv všude jinde, kde je o sv. Grálu jen vzdálená zmínka, užije Wagner téměř automaticky hned příznačný motiv sv. Grálu, zde jej vynechal. Motiv zastupuje rekvizita. Táž skutečnost může tedy být na divadle zastoupena několika různými znaky. Zde jsou dva: hudba a rekvizita.

V případech, jako je tento Wagnerův, který buduje již předem z několika složek divadelní struktury, se ovšem značně zužují hranice, vymezené další volné práci při tvorbě představení. Ani to však nemusí být závazné — ve Strindbergových listech z pozůstalosti, týkajících se stockholmského Intimního divadla, nalézáme poznámku, podle níž chtěl Strindberg hrát Wagnera jako drama bez hudby. Další svobodná nadstavba je možná i zde, předpokládá však radikální rozbourání hotové již struktury. Znovu a ještě v širším měřítku se potvrzuje zásada, že vše, co do divadla vstupuje, je jen jeho materiálem.

Hledáme-li postup, kterým se řídí souvislá determinace tohoto materiálu v složitou strukturu významů a znaků, dojdeme k schématu:\*)

text	(eventuálně	text + hudba
/	při opeře)	/
režisér		režisér + dirigent
/		/
herec, výtvarník,		herec, výtvarník, choreograf
komponista, choreograf		

Je to stálý postup zkonkretňování a zpřesňování, od neutrálního materiálu k jedinečnosti. Ale i takto vytvořené dílo není ještě jednoznačné.

\*) Pro zjednodušení uvádím jen dva vyhraněné divadelní typy, které však nelze pokládat za jediné možné.

Poslední nejpřesnější význam dostává teprve konfrontací divadla s obecnstvem. Obecnstvo je čtvrtý člen v pořadí. Mezi jednotlivými členy je stále napětí, vystupují vůči sobě jako dialektické protiklady. Nejde tu však nikdy jen o jednoduchý vztah mezi dvěma následujícími členy v pořadí podle míry významového i znakového zpřesnění: Divadlo je vždycky, pokud jde o jeho tvůrčí proces svého druhu, obdobou problému tří těles z klasické mechaniky.

---

N. B.: Vzhledem k nutnému omezení se obírala tato studie jen texty, koncipovanými autorem již předem záměrně jako drama. Základ dramatického textu však je ve skutečnosti mnohem širší: dramatickým textem se může stát lyrická báseň stejně jako epické dílo, a to ne jen jako dramatisace — t. j. aniž by byly porušeny charakteristické rysy jejich druhu.

## ○ režii.

Antonín Dvořák.

Každá umělecká struktura je vnímána publikem jako významová jednota, t. j. je vnímána jako dynamický celek. Významová jednota je výsledkem organizace všech dílčích složek, které v dynamickém vztahu tvoří strukturní kontext. Jednota strukturního kontextu je určena vzájemnou rovnováhou všech dílčích složek, v kontextu zastoupených. Původcem rovnováhy dílčích složek, uspořádaných jako dynamický celek, je tvůrčí subjekt. Významová jednota strukturního celku je tedy nepřímou určena principem jediného tvůrčího subjektu. V umění je zpravidla tvůrčím subjektem člověk. V umění básnickém nebo malířském je tvůrčím subjektem jediný člověk, který vystupuje jako autor obrazu nebo básně, tedy jako autor umělecké struktury.

*Ale ani v umění básnickém nebo malířském není autorem obrazu nebo básně jediný člověk jako tvůrčí subjekt, jak by se na první pohled zdálo. Existují totiž některé metody moderního básnictví nebo malířství, kdy není umělecké dílo produkováno jediným tvůrčím subjektem, ale kdy je tvůrčích subjektů několik. Jeden z postupů dadaistů spočíval v tom, že skládali básně ze slov; několik osob postupně vytahovalo rezstříhaná slova na papírcích z klobouku, slova pak složena v sumární výsledku dávala báseň. Surrealistická hra „V ybraná yrtvola“ vzniká kolektivní činností několika osob, t. j. několika tvůrčích subjektů. Tyto postupy nejsou však jen výsadou moderního umění; srov. kolektivní anonymní produkci některých druhů lidové malířské tvorby nebo anonymní produkci lidové poesie a p. Přesto, že jde o kolektivní produkci několika tvůrčích subjektů, není zde ještě zapotřebí vůdčího tvůrčího subjektu, který by organizoval a řídil způsob kolektivní produkce ve významovou jednotu struktury. Příklady dadaistů a surrealistické hry jsou postupy čirého psychického automatismu a principy naprosté spontaneity a náhody, kde není nutné, aby rozhodoval vůdčí tvůrčí subjekt.*

V divadle, které je složitou souhrou složek, t. j. nehmotnou uměleckou strukturou, působí několik tvůrčích subjektů, neboť divadlo je kolektivní



uměleckou formou. Existují sice opět některé druhy divadelních struktur, kde není postup produkce divadla jako umělecké struktury determinován jako kolektivní činnost několika tvůrčích subjektů, ale kde vystupuje v úloze producenta struktury pouze jediný tvůrčí subjekt.

*Takovými druhy divadelní produkce mohou být některé primitivní divadelní tvary: magické obřady šamanů nebo lidové vyprávění pohádek, při kterém vypravěč se stává hercem, traktuje epickou látku hereckými prostředky a představuje dramatické postavy pomocí diferenciací vlastních hlasových prostředků. Lidové vyprávění pohádek je již na přechodu ke kolektivní souhře tvůrčích subjektů, neboť tvůrčím subjektem je nutno rozumět i autora pohádky samotné jako textu, který slouží vypravěči-herci k interpretaci. Třebaže je autor pohádky anonymní a ev. kolektivní; ze stejných příčin nelze sem zařadovat útvar monodramatu, pokud je traktován v současném divadle (na př. Cocteau: Lidský hlas, doplnit autora Ostpolenzug), jako příklad jediného autora umělecké struktury divadelní, neboť vedle herce, který sice představuje jedinou dramatickou osobu ve hře vystupující a je tedy tvůrčím subjektem, je zde ještě autor dramatu, který je také tvůrčím subjektem dramatického díla, nepřiblížíme-li dále k faktu, že jsou zde ještě významovými činiteli další složky, které zastupují de facto opět další tvůrčí subjekty.*

Energetický a dynamický charakter divadelní struktury, která je výsledkem vzájemného působení několika sil, t. j. také výsledkem vzájemného působení několika tvůrčích subjektů, vyžaduje, aby byla zachována rovnováha všech složek, aby byla zachována jejich vzájemná celistvost a jednota. Rovnováhu divadelní struktury, pokud je kolektivní uměleckou formou, může určovat jedině vždy *ústřední tvůrčí element*, který organisuje všechny ostatní *dílní tvůrčí elementy* ve významovou jednotu.

Proměnlivý charakter divadelního znaku, který předurčuje souhlasně proměnlivost divadelní struktury, dovoluje, aby ústřední tvůrčí element byl přesunován v různých divadelních strukturách ze složky na složku a zamezuje možnost pevného označení některé ze složek divadelní struktury za základní a nezbytnou, t. j. nedovoluje, abychom s jistotou determinovali některou složku jako ústřední tvůrčí element. „Divadlo má tedy netoliko velký počet složek, ale i bohaté jich odstupňování. Může však některá z nich být označena za základní, pro divadlo zcela nezbytnou? Odpověď na tuto otázku zní, že žádná, nehledíme-li na divadlo jen se stanoviska určitého uměleckého směru, nýbrž jako na jev neustále se vyvíjející a proměňující.“ (Jan Mukařovský: K současnému stavu

theorie divadla, srov. dále Jindřich Honzl: Pohyb divadelních znaků, Slovo a slovesnost VI/4, J. Mukařovský: Kapitoly z české poetiky I., O jevištním dialogu.) Pokud ovšem tedy omezíme naše zkoumání na některou z řady divadelních struktur, můžeme pak, při její demontáži, označit ústřední tvůrčí element. V přítomné stati jde o zjištění ústředního tvůrčího subjektu v divadelním útvaru, který je blíže označen jako moderní divadlo. (V tomto případě nemůžeme také nepřihlížet k ostatním divadelním útvarům, tedy k jiným divadelním strukturám, neboť struktura moderního divadla, jež se nám jeví jako nejvyspělejší divadelní struktura v jistém směru, není prosta vlivu jiných divadelních struktur.)

V moderním divadle byl rozvinut největší možný počet dílních složek jevištní struktury, který současně vystupňoval kvantitativní účast tvůrčích subjektů.

Vedle dosavadních složek jevištní struktury, kterými byly v historických typech na př. básnický text, herecké umění, režisérské umění, výtvarnictví, choreografie, hudba, vstupují do struktury moderního divadla nové složky: film, barevné a reflektorické projekce, statické a dynamické projekce, rozhlasová amplifikace a p. K tomu je dlužno připočítat *industrialisaci divadla*.

V této mnohosti tvůrčích subjektů jeví se požadavek rovnováhy dílních složek zvláště nutný již vzhledem k jejich kvantitě. (Kvalitativní požadavek souvisí přímo s problémem uměleckého směru; odkazujeme proto čtenáře na naši příslušnou stať v tomto sborníku.) Struktura moderního divadla přímo vyžaduje, aby uvnitř strukturního kontextu působila *centrální organizační síla*, jež by modifikovala vzájemné pohyby a přesuny jednotlivých dílních částí struktury. Modifikace složek ústředním tvůrčím elementem je komposicí kolektivní umělecké struktury, kterou přes mnohost složek vnímá divák jako významovou jednotu. Ústřední tvůrčí element je silou, jež zaručuje vzájemnou souhru všech složek, je odstředivou silou, jež působí ve směru rovnováhy všech ostatních jednosměrných sil. Tvar moderního divadla vyžádal si ústřední organizační sílu v podobě ústředního tvůrčího subjektu — *režiséra*. V moderním divadle je *centrem jevištní tvorby režisér*; jemu připadá úkol jednotícího tmelu, úkol tvůrčího subjektu, který organisuje jevištní strukturu ve významovou jednotu. Moderní divadlo, inklinující k synthese svých složek, musí být vybaveno *centrální organizační silou*, která by koordinovala všechny složky v jediný komposiční útvar. Tato úloha připadá tedy režisérovi.

Všimněme si blíže charakteru režisérské složky a jejího významu jako jednotícího tmelu v moderním divadle. Především je nutné říci, že jedině režisérská složka — vedle herecké — je ve své existenci podmíněna přímo

divadlem a jeho strukturou. (Mukařovský říká, že je režijní umění osudově spjato s divadlem a charakterisuje režii jako *činnost povahy umělecké, která buduje jednotu všech složek divadla*. Srov. J. Mukařovský: K současnému stavu teorie divadla.) Hudba, básnictví nebo architektura jsou v zásadě samostatnými uměleckými druhy, které teprve vstupem do divadla pozbývají své samostatnosti a nabývají aspektu divadelních složek. Režie je naproti tomu zásadně podmíněna divadelní strukturou. Abychom mohli provést zamýšlenou charakteristiku režijní činnosti, musíme provést demontáž postupů, na jejich základě vzniká prozatímní tvar dramatického díla. (Definitivního tvaru nabývá dramatické dílo teprve přítomností publika.)

Za základní pás „výroby“ dramatického díla můžeme označiti drama. Drama jako básnické dílo je sice autonomním druhem básnickým (srov. J. Veltruský, Drama jako básnické dílo, sborník Čtení o jazyce a poezii), ale vstupem do divadla nabývá nového aspektu — stává se dramatickým textem. (Srov. J. Pokorný, O dramatickém textu v tomto svazku, A. Dvořák, Autoři jevištní struktury, svaz. 3, Autorství v divadle.) V moderním divadle je dramatický text pojímán jako neutrálně zabarvené libreto, které teprve slouží k významové výstavbě dramatického díla. Významová výstavba dramatického díla vzniká pak jako zpracování libreta prostřednictvím jednotlivých dílčích složek strukturního kontextu. Jednotu dílčích složek organizuje právě režisér ve funkci vůdčího a ústředního tvůrčího subjektu, a současně také předurčuje rozsah, kvalitativní i kvantitativní účast dílčích složek. Režisér předurčuje rozsah celé významové výstavby ve formě inscenačního plánu — upravuje tedy dramatický text (libreto) podle záměrů inscenačního plánu.

*Režisérskou úpravou dramatického textu lze rozuměti t. zv. režijní škerty, opravy stylisace dialogů a monologů, drobné textové vsuvky a p. Není ovšem přesné hranice mezi režisérskou úpravou textu a autorskou, kdy režisér zasahuje do textu natolik, že vystupuje jako autor úpravy a je tedy netoliko režisérským tvůrčím subjektem, ale také autorským tvůrčím subjektem. V praxi se pak setkáváme s označením: režie a úprava.*

Režisér tedy již ve značném rozsahu zasahuje do první složky jevištní struktury. (Označení první složka není zde pojímáno ve smyslu klasifikační hierarchie, nýbrž pouze pro obecný přehled.)

Dramatická postava je druhou složkou, které se dotýká režisér jako tvůrčí subjekt. Dramatická postava je předurčena již dramatickým textem, ale na její významové výstavbě, vedle herce, spolupracuje opět režisér. Výstavba dramatické postavy je režisérem především podřízena podle principu kolektivní souhry všech ostatních dramatických postav, v inscenaci vystupujících.





Výstavba dramatické postavy je podřízena požadavkům inscenačního plánu. Režisér nemůže na př. změnit psychofysickou osobnost herce, pokud herec představuje dramatickou postavu, ale může svými požadavky způsobit hlasovou deformaci. Nemůže nikterak změnit osobitou barvu hlasovou, může však naproti tomu předepisovat a požadovat intonaci, agogiku, rozsah paus, způsob výdechu a p. (Srov. o tom, jak režisér může vyžadovat jisté intonace J. Mukařovský: Kapitoly z české poetiky, II.)

Režisérským inscenačním plánem je dále předurčena práce výtvarníka. Inscenačním plánem může být předurčeno již schéma půdorysného rozvrhu scény. I v případě, kdy tomu tak není, ovlivňuje režisérský inscenační plán vždy práci výtvarníkovu.

*Podobně jako v případě dramatického textu, setkáváme se v praxi s označením: inscenace (jméno režiséra), výtvarná spolupráce (jméno výtvarníka). Bývá tak vyjádřen způsob práce mezi režisérem a výtvarníkem, kdy režisér předurčoval víc než může být obsaženo v inscenačním plánu.*

Stejným způsobem probíhá spolupráce mezi režisérem a hudebníkem, autorem scénické hudby a mezi choreografem. Režisér prostě inscenačním plánem předurčuje činnost těchto tvůrčích subjektů.

Skutečná praxe moderního divadla není nikterak vzdálena tomu, co zde bylo krátce řečeno o funkci režiséra jako ústředního tvůrčího subjektu moderního divadla. Cituji proto záměrně režiséra E. F. Buriana:

*„Nemohu mluvit o práci s hercem, aniž bych rozvinul před vámi svou koncepci režisérovy práce vůbec. Text dramatického autora se nemá a nesmí dostat přímo do rukou herců. Autor píše se zřetelem na všechny po-*

*K obrázkům na předcházejících stranách:*

Na straně 97:

Ofelie (Jiřina Stránská) v závěrečné scéně prvního dílu hry „Hamlet III.“. (Foto Miroslav Háek.)

Na straně 98:

Scény ze hry „Figarův rozvod“; dvě varianty jevištní stavebnice. (Foto Miroslav Háek — scéna: J. Raban, režie: E. F. Burian.)

Na straně 99:

Nahoře třetí varianta scény ze hry „Figarův rozvod“. Dole scéna ze hry „Paříž hraje prim“; biskup (Zdeněk Podlipný), měšťan (Karel Vajnar).

Na straně 100:

Inspiciet hry „Alladina a Palomid“, který označoval úderem na gong začátky a konce jednotlivých dějství a přednášel scénické poznámky ve verších Vladimíra Holana. (Foto Miroslav Háek.)

stavy své hry a je mluvčím všech, dejme tomu, 25 lidí v ní vystupujících. Mezi hercem a dramatickým autorem je nezbytná režisérova přípravná práce. Dostanu-li do ruky text hry, musím ho přeměnit v režisérovu partituru a teprve potom ji mohu předložit herci. Je na režisérovi, aby jednotlivé složky hry, jednotlivé postavy, prokreslené každá zvlášť pro sebe, zkomponoval svou jednotnou představou o celku hry v organickou jednotu.

Režisérova práce se dělí na dvě období.

První zahrnuje jeho samostatnou a druhá — společnou práci s herci. Čím více režisér pracuje v prvním období, tím snadněji probíhá druhé.

Režisér nesmí mnohokrát číst autorův text. Nesmí znát podrobnosti své příští inscenace. Nesmí se zamilovat do jedné scény, bylo by to na úkor jasné představy celku. Režisér musí mít naprosto jasnou představu své příští inscenace, železnou kostru, promyšlenou do důsledků, ve svých základních tvarech. A nejen to; jako skladatel, který komponuje, který slyší, jak ten neb onen nástroj reprodukuje jednotlivé partie skladby, i režisér musí již v procesu tvoření celkové koncepce hry mít představu o tom, který herec bude tlumočnickem té neb oné složky této koncepce. Představa herce pro každou úlohu se vynořuje u režiséra vzhledem k tónu hlasu, k fyziologickým a psychickým vlastnostem, vzhledem k celkové povaze herce (zda je melancholik, sangvinik nebo flegmatik), a v souvislosti se vším tím režisér určuje, jakým nástrojem v orchestru režisérovy partitury bude tento herec. Teprve potom přichází režisér k hercům a nyní začíná druhé období režisérovy práce, která může probíhat jen společně s herci. Jen v práci s živými tlumočníky režisérovy představy se začíná původní kostra oblékat v maso, svaly a kůži, začíná v ní oběh krve. Herec se stává od tohoto okamžiku do jisté míry závislým na režiséru, poněvadž režisér je před ním ve výhodě, dospěl v předběžné práci k jasné a celkové představě, se kterou se herec teprve nyní seznamuje. Práce herců na prvních zkouškách záleží fakticky v tom, že se seznamují a uvědomují si režisérov plán. A v čem záleží svoboda herce? V tom, že druhé období režisérovy práce není myslitelné bez spolu práce herce. Režisér má v ruce jeden konec nitky, za kterou škubá hercem, ale herec má druhý konec téže nitky, za kterou škubá režisérem.

A právě proto tvrdím, že režisér nesmí svůj plán předem rozpracovávat do podrobností.

Teprve, když přijdu mezi herecký kolektiv a cítím, jak se na mne valí iniciativa mnohých lidí, když se musím prodírat lokty mezi spoustou podnětů a variací — teprve tehdy se rodí inscenace. Nikdy ovšem neupustím od celkové konstrukce. Musím vždy být připraven na hercův podnět, od-

povědět protitahem, jako v šachové hře, musím najít lepší východisko. Nepředstavuji si iniciativu herce v tom, že se postaví na jeviště a řekne: „Pane režisére, podle mého je třeba zde udělat krok napravo a nikoliv nalevo,“ ale v tom, jak přijímá můj návrh. Vidím-li, že ho provádí nejspíše, bezradně — pak je zde chyba buď v mém požadavku, který není tomuto herci dostatečně samozřejmý, nepřesvědčuje ho, a neproniká bezpečně do jeho vědomí — anebo v herci samotném, který se nedostatečně namáhá, aby mne pochopil. Pak raději nechám práci nad touto scénou, přemyslím o ní a vrátím se k ní teprve za několik dní. Nemám režijní knihy předem připravené, a po tom všem, co jsem zde vykládal, je to pochopitelné. Režisér zde má funkci naprosto analogickou s funkcí skladatele.“

## O dramatické postavě.

Antonín Dvořák.

Již Otakar Zich pojal divadlo ve své významné knize *Estetika dramatického umění* jako složitý komplex několika složek, jako dynamickou souhru těchto složek. Chceme-li dnes zdůrazňovati skutečnost, že divadlo je strukturou, která jako celek je v neustálém pohybu a jež je výslednicí dynamického vztahu všech přítomných složek, navazujeme tedy na základní theoretickou Zichovu práci. Poměr k hodnotám nemůže být ovšem statický a není naším úkolem konservovati Zicha, proto je nutné, abychom pokračovali ve směru jeho názorů, ale také v souhlase s praxí moderního divadla. Praxe moderního divadla od doby Zichových zkušeností a poznatků značně pokročila, a tak přinesla mnoho nových podnětů pro divadelní theorii a vědu. „Byla to právě konkrétní umělecká práce, která se odvažovala tam, kam ještě nevstoupila divadelní věda.“ (J. Honzl: *Pohyb divadelních znaků, Slovo a slovesnost.*)

Pokusím se o vymezení vztahů herce k dramatické postavě v rámci herecké struktury, jež se nám jeví, na základě předešlých tvrzení o strukturálním charakteru divadla, jednou z dílčích složek rámcového strukturálního kontextu. Herectví je dílčí částí, která vyznačuje celek, jakým je struktura, dílčí částí, jež v dynamickém poměru, v energetickém napětí, vytváří ještě s jinými dílčími složkami strukturální celek. Pokud analyzuje Zich hereckou složku, používá příkladů, kdy na jevišti je fixována dramatická postava, jež je podle něho dána „jako úhrn všech zrakových a sluchových vněmů“ (*Estetika dramatického umění*) a existuje až ve vědomí vnímajícího publika a jíž tvoří herec vystupující v úloze herecké postavy. Zichovi se tedy jeví dramatická postava jako obrazová představa vnímajícího subjektu, jež vzniká na základě jednání a přednesu herce, kterým je člověk. Proti Zichovu tvrzení praxe moderního divadla dokázala, že otázka herectví není identická s faktem, že člověk je hercem. Moderní divadlo přesvědčilo, že hercem nemusí být vždy člověk, ale že také některá jiná skutečnost vystupující na jevišti, může být hercem. V tomto smyslu byl korigován Zich na př. Jindřichem Honzlem ve

statí „Pohyb divadelních znaků“ ve *Slově a slovesnosti* a Jiřím Veltruským ve statí „Člověk a předmět na divadle“ opět ve *Slově a slovesnosti*.

Bylo řečeno, že „herectví záleží v tom, že člověk na jevišti někoho představuje, že značí dramatickou postavu. Přitom nezáleží na tom, že je to člověk. Mohl by to být docela dobře i kus dřeva. Bude-li se dřevo hýbat a bude-li k jeho pohybům někdo mluvit, lze tím kouskem dřeva představovat dramatickou postavu, může být dřevo hercem.“ (J. Honzl.) Herectví není tedy určeno tím, že člověk je hercem, ale podstatu herectví spatřujeme ve schopnosti představovat dramatickou postavu. Teprve nyní můžeme položit druhou otázku, proč může být člověk v největší míře používán na jevišti jako herec. Odpověď: Vzhledem k svému souboru dispozic má člověk neobyčejnou schopnost představovat dramatickou postavu. Jednání je podle míry spontánnosti rozlišeno ve tři stupně.

„Dění vůbec lze podle míry spontánnosti rozdělit ve tři kategorie: na nejnižším stupni je mechanické dění přírodní, postrádající spontánnosti jakékoliv, jehož průběh je určován bezvýjimečnou, předem danou zákonností; o stupeň výše jsou taková konání živých bytostí, která jsou řízena ne sice bezvýjimečným zákonem, ale zvykem, a proto jsou v svém průběhu předvídatelná (na př. denní úkoly při vstávání, jidlo, ukládání se ke spánku, mnohé úkony profesionální); do třetí skupiny konečně náležejí jednání ve vlastním slova smyslu, vycházející z neomezené iniciativy subjektu, a proto nepředvídatelná, pokaždé jiná.“ (Jan Mukařovský: *Sémantický rozbor básnického díla, Slovo a slovesnost.*)

Jednání dramatické postavy na jevišti odpovídá zpravidla dvěma vyšším stupňům spontaneity v dění. Pro oba vyšší stupně jednání má člověk jako psychofysické individuum neobyčejné předpoklady — proto také může uplatňovat tyto předpoklady na jevišti, aby vytvářel dramatickou postavu. Jednání je základní charakteristikou dramatické postavy. Může-li zvuk, světlo, dekorace, rekvizita nabývat na jevišti schopnosti jednání, to jest, je-li pocitováno jednání rekvizity, zvuku, dekorace, nebo rekvizity na jevišti jako spontánní jednání, mohou tedy tyto skutečnosti vystupovat jako dramatické postavy — jako herci.

V inscenaci *Lazebníka sevillského* v Praze 1937 hrálo na jevišti světlo, bylo tedy světlo hercem. V Honzlově inscenaci *Učitele a žáka* v Brně 1932 byl hercem dekorační obraz. Zvuk fagotu byl hercem v inscenaci *Hořejšího hry Haló, děvče* v Praze 1940. Zvuk flétny byl hercem v inscenaci *Pokorného Písní Omara Pijáka*

v Divadélku pro 99 u Topičů v Praze 1942. V naší inscenaci Šprýmů Hanse Sachse v Divadélku ve Smetanově museu v Praze 1942 byl hercem malovaný prospekt.

Podobných příkladů našli bychom dostatečné množství, neboť energetická základna divadelní struktury dovoluje, aby proměnlivost složek vznikala také jako přeskupování významů složek samotných. Proto může být jako dramatická postava aktualizována jiná jevištní skutečnost, jež svým významem byla dosud přesně determinovaným divadelním znakem, jako je jím dramatická postava samotná. Lze ovšem namítat, že jsem uvedl příklady, kdy skutečnosti, které byly aktualizovány jako dramatické postavy, a jako takové vnímány, nebyly na jevišti přímo konfrontovány s člověkem hercem, který by současně s nimi vystupoval jako dramatická postava, a tak eventuálně zrušil svou přítomností vněm dramatické postavy, jež není představována člověkem.

V inscenaci Lazebníka sevillského bylo jeviště opuštěné od lidí-herců v okamžiku, kdy světlo jednalo jako dramatická postava. O inscenaci Učitele a žáka čteme: „Zatemněvše jeviště téměř do tmy a potlačivše téměř tak zjev herce na jevišti, nechali jsme zníti hercova slova tak, aby mohl vzniknouti dojem, že je mluví ta promítnutá zvětšená hercova tvář, jež s promítací plochy nehybně upírala pohled do vysněného cíle.“ Jde o to, nebyla-li by konfrontace skutečného člověka, dramatické postavy, s dramatickou postavou, kterou bylo světlo nebo dekorální obraz zrušením vjemu té dramatické postavy, která byla představována světlem nebo dekorálním obrazem. I v případě konfrontace, kterou máme na mysli, nepřestává světlo nebo jiná jevištní skutečnost představovat dramatickou postavu, nepřestává jednat. Řekli jsme, že jednání je specifickým rysem dramatické postavy, a na této skutečnosti nemůže změnit nic ani podobná konfrontace. Důkazem mohlo by být chození sv. tří králů na Chodsku, které je vykonáváno tak, že dva zpěváci nesou hůl, na které se otáčí figurina — třetí král. Spojení živých lidí jako dramatické postavy a loutky jako dramatické postavy je možné. Uvedu ještě příklad z inscenace J. Honzla Českých písní kramářských v Divadélku pro 99 u Topičů z r. 1941, kdy herec-zpěvák souhlasně s obsahem textu obdržel od posla zprávu; poslem nebyl ovšem člověk, nýbrž figurina na koníčku, jízdní posel ve velikosti dětské hračky. Figurina byla vystrčena na jeviště pomocí tyče ze zákulisí. Uvedené příklady jsou personifikací předmětu-loutky, jež má znaky lidské postavy. Nėjde tedy ještě o čisté předměty. Ale čisté předměty

vystupují jako dramatické postavy a jsou dokonce dramatiky symbolistického divadla předeepsány. V Maeterlinckově báchorce Modrý pták vystupují jako osoby Chleba, Cukr a pod.

Naproti zjištění, že lidský subjekt není vždy hercem na jevišti, ale že hercem může být předmět, světlo, dekorace, mohli bychom poukázat, že dokonce člověk ne vždycky pokud vystupuje na jevišti představuje dramatickou postavu. Dramatickou postavu pocítuje publikum proto, že jedná. Klesne-li jednání přítomného člověka na jevišti na stupeň nulový, může být člověk pocíten jako dekorace nebo jako rekvizita (srov. J. Veltruský, Člověk a předmět na divadle, Slovo a slovesnost). Uvedu příklad, kdy dokonce přestává být člověk pocítován na jevišti jako dekorace nebo jako rekvizita a je vnímán jako znak scény sui generis.

„... pohoří nebo pustá krajina bývají někdy zastoupeny prknem, na němž je stylisovaná kresba hory; městská hradba je zastoupena modrou látkou, kterou drží divadelní sluhové... Znakem větru jsou četné praporce, kterými mávají divadelní sluhové... Šešení a noc se naznačí tak, že divadelní sluha přinese nerozžatý lampion nebo lampu... Hraje-li herec osobu, která se utopí, skočí mezi sluhy, nesoucí tyto znaky a všichni společně odejdou. (Karel Brušák: Znaky na čínském divadle, Slovo a slovesnost.)

Člověk může být tedy přítomen na jevišti ve funkci divadelního stroje. Aby nebyl vnímán, respektive aby nepřekážel vněmu jevištního dění, to dovoluje systém lexikalizovaných znaků čínského divadla. Ve struktuře čínského divadla je člověk znakem scény sui generis, jako je v naší divadelní struktuře znakem scény sui generis konstantní jevištní portál (jde-li o kukátkové jeviště).

Přes to, že jsme zjistili, že hercem, který představuje na jevišti dramatickou postavu, nemusí být vždy člověk, jak bylo pravidlem v některých historických typech divadla, ale že hercem může být dekorace, světlo a podobně, nepřestává proto existovat v divadelní struktuře herecká složka. Herecká složka je vždy přítomná ve výstavbě jevištní struktury, je ovšem aktualizovaná různým způsobem.

Mohli bychom sice uvažovat, že existují jiné okamžiky, kdy na jevišti nepocítujeme domněle žádné jednání, které by bylo základem fixace dramatické postavy. Exposice některých aktů se děje v divadle tak, že po otevření opony zůstává okamžik scény prázdná a je pouze pozvolna „nasvětlována“. Něco zcela jiného ovšem je, když děj je přenesen z reálného jeviště na t. zv. pomyslné jeviště, které je ve vědomí vnímajícího subjektu pěkde za scénou.

V takovém případě je dění přítomno a je vyznačeno zvukem nebo dokonce dialogem, který vedou dramatické postavy na pomyslném jevišti.

Člověk, který je hercem, splňuje ovšem daleko víc než na př. věc podmínku, jež je základním charakterem dramatické postavy — schopnost jednat. Věc, aby mohla jednat, musí být personifikována ve smyslu spontaneity dění; naproti tomu člověk má předem dané dispoice, aby byl hercem, t. j. nepotřebuje prostředků personifikace, neboť jeho psychofysické ústrojenství dovoluje, aby jako dramatická postava jednal zcela spontánně. Člověk, jako subjekt-herce na jevišti má k účelu představování dramatické postavy řadu výrazových prostředků. Prostředky lze rozdělit veškeré materiální dispoice, kterých může člověk jako jednající subjekt používat k účelu jednání v praktickém životě, tedy také k účelu jednání dramatické postavy. Soubor materiálních dispoic je součástí uměleckého materiálu, s kterým pracuje člověk jako herce na jevišti, aby představoval dramatickou postavu. Nástrojem je lidské tělo a lidský hlas. Oba tyto faktory jednání používá člověk v praktickém životě — proto také na jevišti. Soubor materiálních dispoic k jednání má však, ve většině případů, každý člověk v praktickém životě, a přesto, že jsou pevným základem herectví, nejsou ještě jeho jediným základem — nejsou charakteristikou herectví. Vždyt na počátku jsme řekli, že schopnost býti hercem netkví v tom, že člověk je hercem, ale v tom, že má schopnost představovat dramatickou postavu. Že má schopnost jako dramatická postava jednat. Dospíváme k zjištění, že dramatická postava není identická ani s hercem ani s člověkem. Podle Zicha je dramatická postava „úhrnem všech zrakových a sluchových vněmů, je souborem znaků určitého jednání, který je vnímán publikem“. Pokusil bych se definovat dramatickou postavu jako divákův záznam maximální aktivity jednání subjektu nebo objektu v dramatickém prostoru.

Dramatický prostor chápeme jako jev, který „není totožný se scénou ani vůbec s trojrozměrným prostorem, neboť vzniká v čase postupnými proměnami prostorových vztahů mezi hercem a scénou i mezi herci navzájem: každý hercův pohyb je vnímán a hodnocen v souvislosti s pohyby předcházejícími i se zřetelem k předvídanému pohybu následujícímu; stejně i rozestavení osob na scéně je chápáno jako změna rozestavení předešlého i jako přechod k rozestavení příštímu“. (J. Mukařovský: K současnému stavu theorie divadla.) A jako jev, který vzniká v rámci divadelního prostoru, přesahuje jej ovšem, při předvádění jednotlivého dramatického díla, jako výsledek akcí a relací jeviště a působení těchto na hlediště.

Vystupuje-li tedy herecký subjekt na jeviště jako dramatická postava, není ještě sám proto dramatickou postavou, nýbrž pouze ji představuje. Vzniká proto při tomto představování distance mezi hercem a dramatickou postavou. Dramatická postava je souborem znaků, které ji jako dramatickou postavu determinují. Člověk-herce, který představuje dramatickou postavu, vytváří ji právě prostřednictvím znaků, kterými je determinována.

Často slyším v praxi od herců úsloví, že jsou si ochotni useknout ruce nebo nohy, někdy dokonce hlavu. Tato prapodivná ochota vyplývá z toho, že jim zmíněné okončetiny někdy překáží v sémantické výstavbě dramatické postavy.

Dramatická postava je charakterisována konstitutivními znaky. Člověk, který ji představuje, má ve svých materiálních dispoicích daleko víc znaků pro jednání než dramatická postava potřebuje k determinaci. Herce, který je ochoten obětovat své ruce nebo svou hlavu pro determinaci dramatické postavy, pocituje prakticky zbytečnost některých svých prostředků, lépe zbytečnost svých materiálních dispoic jednat, které se stávají nezáměrně prostředky herectví, neboť k představování dramatické postavy je pak použito nejen záměrných znaků, ale i nezáměrných. Herce vytváří dramatickou postavu všemi znaky své osobnosti, fyzickým vzrůstem, hlasem, očima, rukama, nohama a p. Je možné, aby dokonce na jevišti zeslaboval charakterisaci dramatické postavy. Vzpomeňme jenom na Stanislavského jak popisuje hru slavného italského tragéda Rossiho, který byl malý, tlustý, přesto však dovedl ve svém Hamletovi strhovat uchvácené publikum. Ze stejného důvodu vzešel požadavek symbolistického reformátora divadla G. Graigha: požadavek herecké marionetty, jež by nezatežovala dramatickou postavu řadou přebytečných znaků; naopak nadloutka by používala k představování dramatické postavy pouze ty výrazové prostředky, které by byly čistými konstitutivními znaky. Úspornost výrazových prostředků je jednou z podmínek herecké kvalifikace pro představování dramatické postavy.

Zmiňoval jsem se již o jednání dramatických postav mimo reálné jeviště, o jednání, které vedou dramatické postavy na t. zv. pomyslném jevišti. Divák nevidí dramatické postavy, ale pouze je slyší. Odpadá tedy celá jedna škála výrazových prostředků k determinaci dramatické postavy, a to vizuální. Herce, představující dramatickou postavu a na jevišti přítomný, může vésti dialog, t. j. jednat, s hercem, který také představuje dramatickou postavu, ale na jevišti přítomný není. Tento způsob je častý v dramatech, kde vystupují abstrakta, duchové a přerůzné nadpozemské bytosti.

Vezměme příklad z Goethova Urfausta: Scéna „V chrámě“ je předešlá jako zádušní mše za Markétčinu matku. Na scéně Markétka, všichni příbuzní. Obřad, varhany a zpěv. Zlý duch za Markétkou. Z kontextu ovšem vyplývá, že duch není viditelný přítomným, pouze jedině, a to Markétce. V takovém případě nebude duch na jevišti představován hercem, ale bude pouze recitován za scénou.

Bylo řečeno, že herec má vytvářeti dramatickou postavu výrazovými prostředky co možná nejúspornějšími, neboť dramatická postava ne vždy vyžaduje od herce všech jeho znaků osobnosti. Jako doklad jsme uvedli případy, kdy dramatická postava potřebuje k determinaci pouze jednu „polovinu“ hereckých prostředků.

Pokusíme se nyní zjistit jak je utvářena distance mezi hercem a dramatickou postavou. Problém t. zv. vytváření dramatických postav, t. j. vztah herce k dramatické postavě je řešen v divadle různě podle historických divadelních typů. Slavný Diderotův Paradox o herci, paradoxe sur le comédien, formuluje vytváření dramatické postavy ve dva zdánlivě nesmiřitelné protiklady. Buď herec vytváří dramatickou postavu osobním prožitkem, t. zv. prožitím role, nebo neosobní, chladnou kalkulací. Mohli bychom zcela dobře charakterizovat protiklady Diderotova Paradoxu o herci jako dialektické protiklady citu a logiky. Směřují-li historické typy herectví ke krajnostem protikladů, ať již ve směru pozitivní nebo negativní jejich stránky, víme naproti tomu dnes, že nelze mechanicky rozdělovat svět emocí od světa logiky, neboť jsou-li tyto světy skutečně dialektickými protiklady, promítají se potom právě tak v problému vytváření dramatické postavy hercem-člověkem, stejně jako na př. v básnické produkci, promítají se jako dialektické napětí. Dialektické napětí tvoří vždy jednotu plnou rozporů, tvoří ji tedy i v otázce vytváření dramatické postavy hercem. Můžeme říci, že herec je sice bytost emocionální, ale současně, že je nástrojem emocí, neboť představuje dramatickou postavu, jež je teprve uskutečněna, podle Zicha, jako záznamový vněm publika. Zich přece definuje dramatickou postavu jako obrazovou představu, která vzniká ve vnímajícím publiku na základě hercova jednání a přednesu. Zde se ovšem musíme pozastavit nad Zichovým tvrzením. Jednak jsme poučeni, že dramatická postava nemusí být vždy obrazovou představou, jednak je otázkou, je-li záznam kvantity a kvality jednání subjektu a objektu v dramatickém prostoru představou. Při tom ovšem je nutné podotknouti, že jednání subjektu nebo objektu je také elementem, které určuje existenci dramatického prostoru. Domnívám se, že se nejedná o představu, ale o záznamy konkrétních faktů, konkrétních dění, o záznam,

kterého jsem jako vnímající subjekt schopen. Diderot v polemice s D'Alambertem říká, že „schopnost vnímání jest obecná vlastnost hmoty nebo produkt její organisovanosti“. (Rozhovor D'Alambertův s Diderotem.) Pak ovšem divákův záznam dramatické postavy není obrazovou představou, ale registrací konkrétní dramatické postavy, ať už je jí herec, nebo světlo, zvuk a p. Divákova registrace dramatické postavy nevylučuje ovšem citovou a volní interpretaci významu dramatické postavy ve vědomí vnímajícího subjektu.

Dialektický protiklad citu a logiky, pokud vystupuje ve výstavbě dramatické postavy hercem, můžeme vyložit jako dialektický protiklad mezi hercem a dramatickou postavou. Distance, o které jsem se výše zmínil, tvoří dialektické napětí mezi subjektem, který představuje dramatickou postavu a mezi dramatickou postavou, jež je lidským subjektem představována. Tvary historického herectví dokazují zřetelně tuto distanci, jež se nám jeví jako dialektická antinomie, neboť směřují k tomu, aby buď překonaly dialektickou antinomii mezi hercem a dramatickou postavou nebo naopak ji na nejvyšší stupeň nesmiřitelnosti diferenciovaly. Mohli bychom se domnívat, že dialektické jednotě odpovídá prvá formulace Diderotova Paradoxu, že jednoty je dosaženo v okamžiku, kdy herec je tím, kdo na jevišti jedná. Byl by to ovšem špatný výklad pojmu dialektické jednoty, neboť herec, který je veden snahou po identitě s dramatickou postavou, stává se jednostrannou a jednoznačnou bytostí emocionální, vyřazuje tak z pojmu dialektické antinomie pouze jeden protiklad, a tak na místo jednoty protikladů rozpadá se vztah herce k dramatické postavě na jediný aspekt dialektické antinomie. Diferenciace dialektické antinomie herce a dramatické postavy je v souhlasu s druhou formulací Diderotova Paradoxu o herci. V této druhé formulaci jsou činy a jednání herce vytvářeny ještě jinými činiteli, jinými divadelními složkami. Krajností první stránky protikladů Diderotova Paradoxu byl na př. herec období psychologického realismu. Krajností byl proto, že bylo jeho záměrem nedospět k dialektické jednotě mezi hercem a dramatickou postavou; nelze zaměňovat dialektickou jednotu dramatické postavy a herce za snahu ztotožnit herce a dramatickou postavu. Krajností druhé stránky Diderotova Paradoxu byl na př. herec typu Coquelinova (srov. Coquelin: Umění a herec), který záměrně zdůrazňuje distanci od herce k dramatické postavě, kterou dnes určujeme jako dialektické napětí mezi hercem a dramatickou postavou. Dialektické napětí, pokud je tvořeno jako dialektická antinomie, musí být jednou překonána dialektickou jednotou; zdá se to podmínkou dalšího vývoje. Theorie i praxe moderního herectví potvrzují naši domněnku. Krajnosti herce psychologického realismu nebo naturalismu i krajnosti Graighovské nadloutky nebo Coquelinovského herce



nabývají v kontinuitě moderního divadla novou podobu. Abychom mohli úplně vymezit vztah herce k dramatické postavě, musíme si proto blíže všimnouti aspektu moderního herectví.

Na počátku bylo řečeno, že divadlo je strukturou, strukturou uměleckou. Tím je dán také vztah divadla — jako umělecké struktury — ke společnosti. Společnost působí na rozvoj i formy umělecké struktury přímo i nepřímo. Na hereckou složku působí na př. společnost nepřímo prostřednictvím celku — struktury, neboť herectví je dílčí částí vyššího celku — struktury — ale také přímo, neboť pokud je člověk hercem, je současně jako individuum členem společenského kolektiva. Každý historický projev herectví můžeme promítat do příslušného sociálního kontextu. Každý herecký tvar je ovlivněn významovou výstavbou struktury, ve které je determinován, a současně soudobou kulturní, sociální výstavbou společnosti. Herectví, jako ostatně každé umění, je jednou ze složek kulturní produkce, jež vzniká v mezích produktivních společenských sil. Pochopíme proto perspektivu moderního herectví, jež bylo prudkou reakcí na herecké konvence z doby psychologického realismu, reakcí a útokem na herecké konvence expresionistického divadla, které usilovalo o to, aby divadlo a jeho herec byli nositeli společenského ethosu. Naproti tomu moderní divadlo nastoupilo, aby provedlo elementární výzkum divadelnosti, aby objevovalo elementární herectví. Moderní divadlo počalo opět s odvahou hovořit o hereckém řemesle. Jakou úctu měli mít moderní tvůrčové divadla v době, po první světové válce, k umění, když bylo slyšeti signály dadaistických manifestů, když shledávali stánky oficiálního divadla znamenitě zaprášené a vybavené úkoly, které byly v naprostém rozporu s principem divadelnosti, která byla tolik moderním divadlem hledána. Jaképak umění, tedy i herecké a divadelní umění v době, kdy bylo řečeno, že „umění podobá se ekvilibristice, spirituálnímu clownismu“; zná jen jednu logiku, logiku sensibility, která je řízena ne fyzickými, jako spíše chemickými a alchymickými zákony. Funkcí umění je zjemňovati, ostřiti a saturovati sensibilitu, a až jednou vypěstěná sensibilita dovede žítí svět bezprostředně, bez přísady umění, dospěje umění své vlastní abolicie a jeho dnešní formy vymrou. Jsouc vitálním zpěvem, nepotřebuje, aby bylo rozumu „srozumitelné“. (Karel Teige: Stavba a básně 1927.)

Vitalitu moderního divadla zcela ve shodě s citovaným názorem mohli bychom ověřiti na zápisu představení z roku 1929: „Není pochyby, že u obecnosti mají mnohem větší úspěch scény autorem nezamýšlené, ale režisérem pečlivě vybudované, než složitý a vleklý děj neb mravoučná satira. Především ukázky jiného než hereckého umění: milostná scéna v měsíční noci s koncertem

na harmoniku, akrobatický výkon Petra a Věry na kolové houpačce, komikovy němé hry s chytáním ryb, zažíváním kabátku, lovení lahví. Pak grotesky, scéna s kouzly, strašení dřevaře...“ (Václav Tille.)

Moderní divadlo se obrátilo do ulic, na sportovní meetingy, do kafé concerts, proto se moderní divadelníci obdivovali hercům z filmových grotesek. Nešlo o to, aby herectví mělo apoštolát vznešeného umění, ale o to, aby mělo své přesné konstruktivní podmínky, aby bylo objektivní. Herec měl být elementárním hercem, který by ovládal abecedu pohybů a gest. Neměl již reprodukovati afektivní stavy, ale vzbuzovat emoce. Vytvářet dialektickou jednotu hlediště a jeviště. Byl vysloven požadavek, aby herec divadelně působil, aby vzbuzoval dojetí. Herectví mělo být výrazem dokonalého řemesla, neboť dokonalé řemeslo je uměním. Vzpomeneme jen hesla z oné doby: umění zítřka bude neosobní a vědecké. Moderní herectví usilovalo o elementární čistotu tvarů, o čistotu řemesla. Moderní divadlo, tedy i jeho složka — herectví, dospělo k poesii. „I zde bylo cílem básnění herecké, ona schopnost a bohatství představ a hlasových chvění, které objevují diváku a posluchači nové a neprožité způsoby nervových a fyziologických reakcí na věci a dění, že strhují svou životní silou.“ (Jindřich Honzl.) Bylo nutné v zájmu vývoje moderního herectví říci pravdu, že provazolezec nebo polykač ohňů poskytuje publiku více emotivního vzrušení než oficiální tragéd oficiálního divadla. Proto bylo nutné, aby herec ovládal své řemeslo tak dokonale jako onen provazolezec nebo polykač mečů. Jistota řemesla, jež tolik strhuje diváky, byla předpokladem dospěti až k ideologické nadstavbě společenské — k umění. V názorech moderního divadla poválečného není negativního stanoviska k herectví — tyto názory negují pouze všechny špatné prostředky herce, který by je byl ochoten používat k představování dramatické postavy. Zprvu bychom se mohli domnívat, že v takto vyjádřeném aspektu moderního herectví vystupuje zřetelně obnažená druhá formulace Diderotova Paradoxu, kterou jsme ovšem nazvali krajností; věc je však nutné viděti pod povrchem slov: Moderní herec nevytváří dramatickou postavu postupem spekulativní konstrukce, ale usiluje o mocnost dojetí, usiluje o životní sílu svého projevu. Vytváří sice postavu v izolaci od osobního emocionálního dojetí, ale vytváří ji se snahou po intenzitě dojetí. Antinomie byla vyslovena jako dialektické napětí mezi citem a logikou. Svět emocí je přítomen v moderním herectví v míře největší, je obsažen v nervové a fyziologické reakci na dění jevištních postav. Moderní herec není již více jednostrannou a jednoznačnou bytostí emocionální, ale je nástrojem emocí vnímajícího subjektu. Moderní herec vytváří emocionální skutečnosti.

Pokusil jsem se vymeziti vztah herce k dramatické postavě jako dialektické napětí, jako dialektickou antinomií. Chtěl bych nyní tuto dialektickou antinomií, na základě objasnění aspektu moderního herectví, blíže označiti jako dialektický protiklad mocnosti emoce a schopnosti výrazu.

„Rozumí se, že opravdové básnictví a umění jsou funkcí dvou podstatných sil, které v člověku probouzejí, dvou zvláštních prostředků, totiž mocností dojetí a schopnosti výrazu.“ (A. Breton.)

Vycházím tedy z tohoto předpokladu: funkce schopnosti výrazu používá herce, aby charakterisoval dramatickou postavu, aby ji představoval. Dramatická postava musí mít mocnost emoce, neboť ta je vnímána publikem. Schopnost výrazu jako prostředek není určena k tomu, aby reprodukovala schopnosti emocionálního dojetí hereckého subjektu, nýbrž k tomu, aby navozovala mocnost dojetí. Nejde o to, aby herec reprodukoval své vlastní emocionální stavy; ale o to, aby byl emocionální skutečností, aby dokázal představovat dramatickou postavu jako nástroj emocí. Distance mezi hercem a dramatickou postavou je dialektickou antinomií schopnosti výrazu a mocnosti emoce. Herec je nositelem schopnosti výrazu, dramatická postava nositelem mocnosti emoce.

Zjištění, že dramatická postava není identická s hercem, že naopak existuje distance mezi hercem a dramatickou postavou, vede nás k dalšímu zjištění, že dramatická postava musí být předurčena ještě dřív, než k ní přistupuje herec, aby ji představoval. Můžeme říci, že dramatická postava, kterou vnímající subjekt registruje jako významovou jednotu, není dokonce výsledkem jednoznačného působení herecké schopnosti ji představovat. Dramatická postava je na př. předurčena již v dramatu, jako autonomním básnickém druhu. Předurčení dramatické postavy trvá, naopak pokračuje v nové fázi dramatu — v dramatickém textu — (o přechodu dramatu jako básnického díla v dramatický text hovoří v následující stati J. Pokorný.) — „Specifickou vlastností dramatu je jeho dialogičnost.“ (J. Veltruský.) Kvalita i kvantita významové výstavby dialogičnosti v dramatickém textu přímo předurčuje dramatickou postavu, neboť „vlastnosti dramatické osoby nejsou v ní samé, nýbrž vyrůstají z jazykového projevu, který je jí přímo vložen do úst, nýbrž v podstatě z celého dialogu.“ (J. Veltruský: Drama jako básnické dílo.) Mohli bychom tedy stanovit předurčení stupnici dramatické postavy dramatickým textem podle kvalitativního i kvantitativního působení dramatického textu na předurčení. Dramatický text, který je v zásadě jen dialogem, t. j. přímo záznamem jazykové promluvy, neobsahuje ještě t. zv. scénické poznámky, (které Veltruský zařazuje v rámec dialogičnosti dramatu). Ale drama obsahuje scénické poznámky, a to buď uvnitř dialogu nebo jako úvod k vlast-

nímu textu, t. j. někdy bývá k textu připojen seznam osob, jenž v některých případech obsahuje charakteristiku osob ve hře vystupujících.  
(O anticipaci dramatu a dramatického textu viz Pokorný.)

Uvedeme příklad: Fráňa Šrámek: Ostrov veliké lásky, komedie o třech dějstvích. Osoby komedie. Billy Horn (45letý, tloušťák, oplýval by jistě znamenitým humorem, výřečnou radostí ze života, leč je valně oškubán trapnými okolnostmi, v nichž tuto společnost při počátku prvního dějství nalézáme. Je třetím mužem krásné paní Edwardsové, ale není nijak tísněn tímto číslem pořadí a proplovává vůbec nebezpečími té role s vzornou hladkostí).

Ve stupnici předurčení dramatické postavy textem podobný způsob bude zaujímat místo prvé ve směru kvantity předurčení. Herec neodřikává pouze části dramatického textu, která jsou v podstatě dialogičností dramatického textu, nýbrž interpretuje pohybem, gestem, mimikou také přímo některé scénické poznámky textu, jež jsou jinak v dialogu na jevišti vynechány. Pohyby, které herec vykonává nejsou naproti tomu jen vyplňováním schematu pohybů dramatické postavy, vymezeném již v dramatickém textu, ale jsou jednak určeny automatismem hercovy osobnosti, jednak jsou určeny ještě jinými divadelními složkami, na př. režií, scénou, kostymem, maskou a p.

Dramatická postava není ovšem vždy předurčena textem.

Veltruský, který dokazuje ve stati Dramatický text jako součást divadla, že ve většině případů je básník ústředním subjektem dramatu, domnívá se ve shodě s tímto názorem, že struktura herecké postavy je téměř vždy předurčena dramatickým textem, tedy i v comédii mixte, a dále ještě i v comédii dell'arte. Z praxe moderního divadla mohu však uvést příklady, že dramatická postava není vždy předurčena textem, ale že jiné dílčí části strukturálního kontextu, na př. režie, mohou předurčovat dramatickou postavu zcela nezávisle na dramatickém textu:

„Protože ze všech jevištních materiálů nebyl k dispozici na slupském jevišti materiál — žádný, vzali jsme divadelnímu sluhovi schůdky s prknem, abychom ze všech horizontálních rovin vytvořili aspoň dvě. A všechny ostatní změny a divadelnost místa jsem přenesl na jediný divadelní materiál, který tu byl: lidi. Rozmnožil jsem tedy osoby Dessaignesovy ze tří na deset (nemaje jich zase více). (Jindřich Honzl.)

V naší inscenaci Enšpígla v divadle Unitarii 1942 rozmnožil jsem sluhu na dva subjekty společně jednající.“

Dramatická postava může být také typem, konvencí pevných neměnných znaků, které jsou ustáleny a lexikalizovány dlouhodobým vývojem jisté divadelní struktury. Herec si pak pouze přisvojuje konvenci dramatické postavy atd. Abychom cele vyčerpali problém dramatické postavy, museli bychom vymezovat speciální vztahy dramatické postavy k jednotlivým divadelním složkám a rozhodně bychom zjistili, že na její významové výstavbě spolupracují všechny divadelní složky. Museli bychom také vyšetřit vztah diváka k dramatické postavě a p. Šlo nám však pouze o nadhození problému, jaký vztah zaujímá herec k dramatické postavě v moderním divadle.

## ○ kritice.

Jaroslav Pokorný.

Dosavadní způsob psaní o jednotlivých konkrétních produktech divadelní tvorby (t. j. o dramatických dílech) v sobě směřuje napořád několik typů slovesných projevů a při nedostatečném rozlišení jejich vzájemného poměru, významu a funkce dochází k četným nedorozuměním v základní věci. Proto jsme se pokusili provést základní zásadní utřídění těchto projevů s vymezením příslušné působnosti a úkolu jednotlivých kategorií. Jsou to: referát, recense, kritika a vědecká práce. Z nich referát je pouhým konstatováním fakt, vyjmenováním tvůrčích spolupracovníků a více méně popisem jejich práce — neliší se tedy po obsahové ani formální stránce příliš od toho, co posílá tisková služba toho kterého divadla do novin jako kratší či delší zprávy, t. zv. noticky. Recense přináší čtenáři informativní zhodnocení nově uvedeného díla: k obsahu referátu přidává navíc ještě recendentův posudek díla, opírající se o pisatelův dojem subjektivního diváka představení. Kritika má naproti tomu základem rozbor díla, z něhož vyplývá zhodnocení zahrocené vždy subjektivně a programaticky. — odmyslíme-li si symbolistickou formulaci a filosofický základ, platí tu po věcné stránce vymezení kritikova úkolu, jak je čteme v Šaldově „Kritika pathosem a inspirací“ (Boje o zítřek). Vědecká práce staví proti převažující subjektivní tendenci kritiky snahu po objektivitě, jejím cílem není především estetické zhodnocení (jako u kritiky), ale vědecký, co nejpřesnější rozbor. Bez závěrečného zhodnocení se může případně obejít, lépe řečeno, nemusí k němu směřovat otevřeně, ale může je ponechat nedořečeno jako důsledek, nutně vyplývající z rozboru práce samé a zjevný více nebo méně již v jejím průběhu. Schematicky:

referát	(referent)	konstatování zřejmých fakt
recense	(recensent)	informativní hodnocení
kritika	(div. kritik)	programatický posudek
vědecká práce	(div. vědec)	rozbor umělecké struktury*)

\*) V přehledu chybí zvláštní kategorie slovesných projevů, psaných umělcem o vlastní práci a zaměřených programaticky. Jak uvidíme, jsou blízké kritice v našem vymezení, podstatně odlišném od běžného pojetí.

Nižším dvěma členům řady přísluší po výtce novinářský úkol: informace obecnosti, které eventuálně na představení půjde. Vyšší dva členy jsou již přímo součástí kulturního dění, aktivními složkami procesu. Při tom v referátu na jedné a ve vědecké práci na druhé straně převládá objektivní stránka, v recenzi a kritice subjektivní. V praxi je důležité rozlišení především mezi oběma subjektivními kategoriemi, recenzí a kritikou. Kritika je jako tvůrčí činnost důsledným výrazem dialektické jednoty konstruktivní a destruktivní stránky. Je zde tedy osobitě stanovisko, třeba i zaujaté a dokonce nespravedlivé, zcela přípustné, zvláště co se výsledného hodnocení týče. Proto jsme zdůraznili její zaměření slovem „programatický“. Při recenzi přísluší subjektivnímu rysu až druhé místo, není cílem, ale vedlejší vlastností, vyplývající z toho, že recensent nemá možnost (a někdy ani schopnost) pouštět se při časové i řádkové omezenosti své práce do podstatnějších rozborů a musí se při zbežném hodnocení spolehnout na svůj odhad podle dojmu, kterým na něho představení působilo. Subjektivita kritiky je záměrná, subjektivita recenze vedlejší, vynucená pracovní metodou. Směšovat obě dohromady nebo je zaměňovat je nepřipustné, ať už se to děje nevědomky nebo s postranními úmysly. Oba typy ostatně mají i svou přesně vymezenou formu projevu: pro recenzi novinový článek, pro kritiku esej.

Z uvedených zásad plyne, že musíme v současné produkci i t. zv. kritiky řadit mezi recenze. Dokonale běžné jsou u nás vůbec jen práce obou nižších kategorií, práce vyšších typů se vyskytují dosud v naší literatuře jen sporadicky. Stojíme teprve před úkolem divadelní kritiku (ve smyslu svrchu uvedeném) a divadelní vědu vytvořit.

S hlediska organizace divadelního života k tomu dodáváme: Běžné rozlišení na divadelní praktiky (t. j. členy divadel) a divadelní recensenty (novináře atd.) žádá, aby byla obojí činnost přesně vymezena a nezabíhala v jednotlivých případech ani na jednu ani na druhou stranu přes hraniční čáru — aby týž člověk nedělal zároveň divadlo a nepsal kritiky. Důvody jsou tu nasnadě. Na této zásadě třeba trvat i nadále, ovšem s touto korekturou podle našeho rozdělení: Není přípustné, aby divadelní praktik, aktivně činný v kterémkoliv divadle, psal *recenze*. *Kritiky* přípustné jsou — ovšem jen výjimečně, ne jako pravidelný obor působnosti. Za kritiky tu pochopitelně nepokládáme běžné pravidelné psaní o premiérách, nýbrž eseje, psané o jednotlivých dílech bez ohledu na dramaturgické plány a kalendář. U obou objektivních kategorií (z nichž prakticky přicházejí v úvahu jen vědecké práce, kdežto referát je věc technické novinářské práce, většinou anonymní) důvod k omezování není.

## Rejstřík

- Ablamor (Alladina a Palomid) 32, 73, 74, 76  
 agogika 101  
 Aischylos 84  
 akce dramatických postav 34  
 akce herecká 32, 41  
 akcent 32, 42  
 akt 32, 48, 51  
 aktovka 86, 87  
 Aleotti, Giovanni Battista 55  
 Alladina (Alladina a Palomid) 24, 32, 73, 74, 75  
 Alladina a Palomid 24, 32, 48—50, 51, 73—76, 101  
 Amfortas (Parsifal) 88, 90  
 anděl (O sv. Dorotě) 35  
 Antoine, André 55  
 aranžmá 41  
 aranžování 26  
 architekt 55, 56  
 architektura 9, 15, 16, 56, 96  
 Aristokrati 46  
 Astolena (Alladina a Palomid) 32, 74, 76  
 auditorium 24  
 augmentace 90  
 autor 51, 52, 83—87, 92, 93, 96, 101, 102, 112  
 Autorství v divadle 96  
 Autoři jevištní struktury 96  
 avantgarda divadelní 55, 56  
 babička (Věra Lukášová) 32  
 balet 26  
 báseň 93, lyrická 92  
 básnictví 9, 14—16, 93, 96  
 básník 83, 85, 86  
 Baudelaire, Charles 10, 12  
 Bell Gedes, Norman 36, 45  
 Benešová, Božena 16, 51  
 Benjamin (Milenci v kiosku) 74  
 Billy Horn (Ostrov velké lásky) 115  
 biskup (Paříž hraje prim) 101  
 Boje o zítřek 117  
 Bolek, Emil 16, 77  
 Breton, André 114  
 Brušák, Karel 107  
 budova divadelní 29  
 Bühler, Georg 16  
 Burešová, Marie 16, 40, 65, 74, 78  
 Burian, Emil František 16, 32, 48, 51, 52, 57, 65, 77—79, 101  
 Burkamp, Leon 7  
 celek dynamický 93, strukturální 7, 9, 12, sumativní 7, významový 14  
 Cellini, Benvenuto 36  
 církev katolická 55  
 civilismus 55  
 Cocteau, Jean 94  
 comédie dell'arte 115  
 Coquelin, B. Const. 111  
 Craig, Gordon 109, 111  
 Croce, Benedetto 9  
 Curiosités esthétiques 10, 12  
 čas dramatický 30, 31, 33, 34, 41  
 čert (O sv. Dorotě) 35  
 České písně kramářské 106  
 činohra 26  
 členění výškové 34, 36, 43  
 Člověk a předmět na divadle 105, 107  
 Čtení o jazyce a poesii 83, 96  
 dadaisté 93  
 D'Alembert 111  
 De Griex 40  
 děj 52, 83, 87, dramatický 83  
 dějství 51, 57, 73—76, 101, 115  
 dekorace 26, 105, 107

dění jevištní 107, 113  
Dessaignes-Ribemont 115  
dialektika 84  
dialog 31, 32, 83, 84, 87, 88, 96, 108,  
109, 114, 115  
dialogičnost 83  
Diderot, Denis 110, 111, 113  
Die Struktur der Ganzheiten 7  
diletant 65  
dílo architektonické 36, básnické 83, dra-  
matické 16, 24-34, 41-43, 45, 47 až  
54, 65, 73-76, 78, 84, 86, 87, 96, 117,  
epické 92, hudební 52, literární 24, 25,  
sochařské 36, umělecké 8-11, 14, 25,  
27, 84, 91, 93, výtvarné scénické 36  
dirigent 91  
Divadélko pro 99, 106  
Divadélko ve Smetanově museu 106  
divadelník 56  
divadlo antické 27, 36, 45, expresionis-  
tické 112, Intimní 91, konvenční 55,  
kukátkové 36, liturgické 27, masové  
48, Meyercholdovo 36, naturalistické  
55, oficiální 55, Divadlo práce 48,  
realistické 55, romantické 55, synthe-  
tické 26, 42, 53  
divák 24-27, 29, 30, 34, 36, 41, 43-45,  
47, 49, 51, 53, 54, 90, 109, 111, 116,  
118  
Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová  
51, 52  
Doufil (O sv. Dorotě) 35  
drama 22, 24-30, 32, 42, 48, 51-53,  
83-88, 91, 92, 94, 96, 109, 114, 115  
Drama jako básnické dílo 96, 114  
Dramatický text jako součást divadla 115  
dramatik 24, 26, 27, 53, 54, 107  
dramatisace 92  
Drbohlav, Karel 37-39, 57, 65  
důraz dramatický 30  
Durdík, Josef 15  
Dvořák, Antonín 22, 93, 96, 104  
Dvořák, Max 16  
Dyk, Viktor 84  
dynamika světelná 41, vývoje 55  
efekt 26, 42, výtvarný 26  
Enšpigel 115  
estetika 7, 9, 11, 15, 16  
Estetika dramatického umění 25, 104  
estetika strukturální 8, 10, 11, 15, 16, 84  
estetik divadelní 84  
extempore 85  
Figarův rozvod 46, 101  
figura akční 87  
film 15, 27, 95  
filosofie 5, 6, 15, 16, 66

Fischlová, Anna 16  
forma 9, 43, 46, 47, 49  
forma umělecká kolektivní 94  
formalismus 15  
fotografie 45  
funkce 7, 11, 42, 43, 56, 85, 96, 101,  
103, 114, 117  
funkcionalismus 16, 42  
Furtenbach, Josef 47, 55  
galerie 36  
gesto 41, 85-87, 113, 115  
Goethe, Johann Wolfgang v. 110  
Golo (Pelléas a Mélissanda) 50  
gong 101  
gradace 31, 88  
Grosses Schauspielhaus v Berlíně 36  
groteska 113  
Gurnemanz (Parsifal) 88-90  
Hák, Miroslav 38, 40, 57, 65, 73-76,  
79, 101  
Haló, děvče 105  
Hamlet III. 31, 52, 101  
Havránková, Sylva 76  
Hegel, Gottfried Wilhelm Friedrich 16  
Hennequin, Emile 12  
herec 9, 10, 24, 26, 28-32, 43, 46, 50  
až 54, 83, 85, 87, 91, 94, 101-116,  
herectví 15, 104, 105, 108, 111-113  
historie (hry historické) 27  
hlediště 24, 34-36, 41, 43, 49, 108, 113  
Holán, Vladimír 101  
Honzl, Jindřich 85, 95, 104-106, 113,  
115  
horizont 52  
Hořejší, Jindřich 105  
Hostinský, Otakar Dr. 15  
hra 26, 29, 33, 43-46, 50, 53, 57, 65,  
67-79, 86-88, 101, 102, 109, 115,  
lidová 36, hry liturgické 27, hra si-  
multánní 44, surrealistická 93  
Hrušínský, Rudolf 79  
hudba 9, 14, 15, 30, 42, 52, 53, 85, 87,  
88, 90, 91, 95, 96, dramatická 28, je-  
vištní, scénická 26, 28, hudebník 101  
Husserl, Edmund 16  
Chlapík 37, 44, 67  
choreograf 28, 54, 91, 101, choreografie  
95  
chození králů 36, 106  
Christiansen, B. 16  
iluze perspektivy 41, 43, 46  
impresionismus 12, 16  
industrialisace divadla 95  
inscenace 30, 43, 51, 54, 83, 84, 96, 101,  
102, 105, 106, 115  
inspicient 101

instrumentace 88  
intermezzo 30, 31  
intonace 106  
jednání 88  
jednota významová 93  
jeviště 24-27, 34-36, 42-44, 46, 47,  
49, 51, 52, 54, 55, 103-111, 113, 115,  
pomyslné 107-109  
Jirsíková, Nina 16  
Kapitoly z české poetiky 16, 24, 66, 101  
Karel III. a Anna Rakouská 38, 44, 68  
Kat 33, 45, 65, 78  
katané (hra o sv. Dorotě) 35  
Kátinka 48, 57, 69  
Každý má dvě úlohy 40, 44  
Každý něco pro vlast 33, 45, 65  
Ke zrodu divadelní konvence 50  
kniha režijní 28, 29, 84-86, 88, 103  
kolektiv herecký 102  
komedie 115  
komponista 91, kompozice 41, 88  
koncepce autorská 84, ideologická 84, re-  
žisérská 84, 85, 102  
konstrukce 44, 46, 55  
kontext 88, 110, hudební 87, sociální 112,  
strukturální 93, 95, 96, 104, 115, tex-  
tový 87, významový 83, 87  
konvence 50, 55, 56, 112, 116  
kostým 26, 27, 53, 54, 115  
Kouřil, Miroslav, ing. arch. 16, 25, 37 až  
40, 57, 65, 77-79  
Kozák, Josef 16  
král Africius (hra o sv. Dorotě) 35  
Krása neblaží 45, 65  
kritika 117, 118  
Kritika pathosem a inspirací 117  
K současnému stavu teorie divadla 95,  
96, 108  
kulisa 55, 56  
Kundry (Parsifal) 89, 90  
Part pour l'artismus 13  
Lazebník sevillský 25, 46, 71, 105, 106  
Leblancová-Maeterlincková, Georgette 50  
leitmotiv 88  
leitthema 88  
Leonce a Lena 46, 79  
Les écrivaines françaises 12  
libreto 96  
Lidský hlas 94  
literát 86  
literatura 10  
Loretka 45, 57, 69  
loutka 106  
Maeterlinck, Maurice 48, 50, 107  
Mácha, Karel Hynek 16, 30, 31  
Machník, Bohuř 16

Máj 16, 29, 30, 45, 65  
malíř 56, malířství 9, 14, 16, 45, 56, 93  
Manon Lescaut 40, 45, 69  
Manon (Manon Lescaut) 40  
Markétka (Urfaust) 110  
Marty, Anton 16  
maska 26, 27, 53, 115  
materiál 9, 24, 34, 43, 46, 83-86, 88,  
91, 108, 115  
Mathesius, Vilém prof. Dr. 16  
Meillet, Antoine 16  
melodie 91  
měšťan (Paříž hraje prim) 101  
Meyerchold, Vsevolod 36  
mezihra hudební 32, 33  
Miláda (Kat) 65, 78  
Milenci v kiosku 46, 71, 77  
Milenc manželem 46, 72, 79  
mimika 86, 115  
Modrý pták 107  
monolog 96  
montáž dramatická 52, filmová 30  
motiv 88, příznačný 88, 90, 91  
Můj život v umění 50  
Mukařovský, Jan prof. Dr. 16, 24, 66,  
94-96, 101, 105, 108  
Muži nemilují andělé 43  
mysteria 27, 49  
nadloutka 109, 111  
naturalismus 12, 55, 111  
náznak 45  
Nevěsta messinská 45, 65, 70  
Novotný, Jiří Ing. arch. 16, 46, 78  
obecenstvo 12, 92, 112, 118  
obraz 32, 33, 51, 55, 65, 93, dekorační  
105, diapositivní 46, filmový 30, 32,  
46, scénický 31, výtvarný 24, 43-45  
obrazna 36  
obsah 9  
Očadlík, Mirko Dr. 88  
Ofelie (Hamlet III.) 31, 32, 53, 101  
ochotnicví divadelní 65, ochotník 65  
O jevištním dialogu 95  
Omar (Přsně Omara pijáka) 87  
opera 26, 88, 91  
opereta 27  
opona 36, 47, 107  
organizace divadelní 54, 56  
osoba 83, 86, 93, 94, 107, 115  
Ostrov velké lásky 115  
O svatě Dorotě 35  
osvětlení 26, 65, osvětlovač 26, osvětlo-  
vání 15  
Palomid (Atladina-a Palomid) 24, 32, 73,  
74, 75  
paní (Milenci v kiosku) 77

Paradox o herci 110, 111, 113  
parnasismus 14  
Parsifal 88  
partitura 88—90, 102  
Paříž hraje prim 45, 52, 65, 71, 101  
Paul, Jean 57  
Pelléas a Mélissanda 50  
perspektiva 34—36, 41, 43, 44, 46, 47,  
reliefová 45  
Písň Omara pijáka 87, 105  
plán dramaturgický 118, inscenační 96,  
101, 102  
plastika 43, 44, 55  
Plavci 45, 65, 70  
Podlipná, Zdenka 76, 79  
Podlipný, Zdeněk 73, 101  
Pohyb divadelních znaků 85, 95, 104, 105  
pohyb rytmisovaný 26  
Pokorný, Jaroslav 22, 83, 96, 105, 114,  
115, 117  
Port, Jan Dr. 65  
portál 47, 107  
positivismus 5, 7  
postava dramatická 16, 22, 24, 28—32,  
36, 42, 43, 45, 53, 87, 88, 90, 96, 101,  
104—116, herecká 28, 29, taneční 16,  
28, 41  
Poutník (Máj) 16  
poznámka hudební 88, režijní 51, 84, 85,  
87, 88, 90, 91, scénická 101, 114, 115  
princ (Leonce a Lena) 79  
princezna (Leonce a Lena) 79  
Princezna Turandot 45, 65, 72  
princip reliefový 30  
projekce 26, 95  
projev akustický 85; herecký 31, hlasový  
85, hudební 88, jazykový 88, taneční  
30, 31, výtvarný 56  
proměna světelná 43  
prospekt 56, 106  
prostor divadelní 21—80, 108, divadelní  
kukátkový 36, 47, 50, 51, dramatický  
26, 29, 34, 41, 108, 110, hlediště 34,  
jevištní 34, 43, 56  
prožitek 34, 110  
předehra 88, básnická 30  
přednes 24, 27, 30, 34, 110  
předscéna 36, 65  
představení 24—27, 31, 84, 86, 90, 91  
publikum 10, 12—14, 24, 93, 96, 104,  
108—110, 113  
půdorys 34—36, 43, 51, 67—72  
Raban, Josef ing. arch. 16, 40, 44, 45,  
65, 78, 101  
rampa 35, 36, 47  
realisace divadelní 83, 84

realismus 12, psychologický 111, 112  
realita jevištní 44, 45  
recenze 117, 118  
recitace 31, 32  
referát 117, 118  
reflektor 33  
rekvizita 91, 105, 107  
relief 44, 45, montážní 45  
Revoluční trilogie 84  
režie 15, 53, 57, 65, 77—79, 84, 93—103,  
115, režisér 10, 26, 28, 29, 41, 46, 52  
až 54, 65, 84—86, 91, 93—103, 112  
role 85, 87, 88, 110, 115  
Rossi, Ernesto 109  
rozhlas 24  
rytmus 41  
řemeslo divadelní 65  
Sachs, Hans 106  
Salzer, František 65  
samoúčelnost výtvarná 54  
Sausurre, Ferdinand de 16  
sbor 30, 31, 90  
scéna 24, 26, 28, 30, 31, 34, 36, 42—46,  
51—53, 57, 65, 77—79, 86, 88—91,  
101—103, 107, 108, 110, 112, 115, ná-  
znaková 53  
Sčeman, Miroslav 79  
Sémantický rozbor básnického díla 105  
Serlio, Sebastiano 45, 59  
sestry Palomidovy (Alladina a Palomid)  
76  
Shakespeare, William 86  
Shelley, Percy Bysshe 84  
Schinkel, K. F. 56  
situace 30, 42, 85, 90  
skladatel hudební 53, 90, 102, 103, sklad-  
ba 28, 88, divadelní hudební 52, je-  
vištní 30  
Skrbková, Lola 76  
Slovo a slovesnost 83, 85, 95, 104, 105,  
107  
složka akustická 24, dramatická 32, he-  
recká 32, 54, 85, 95, 104, 107, hudební  
33, jazyková 83, literární 33, prasto-  
rová 23, režijní 32, 95, taneční 33,  
technická 26, umělecká 24—27, 29—33,  
54, 56, 65, 83, 88, 91, 93, vizuální 24,  
27, výrazová 84, 85, 87, 91, výtvarná  
31—33, 54, 85  
sluha divadelní 107, 115  
směr divadelní 55, umělecký 65, 66, 94  
sochařství 9, 36, 56  
Sokrates (Milenci v kiosku) 77  
sólista 30, 31  
souhra kolektivní 96  
Spisovatelé ve Francii zdomácněli 12

společnost 11—13, 24, 25, 27, 42, 55, 56,  
112  
spor dramatický 83  
Spoutaný Prometheus 84  
Stanislavský, Konstantin Sergejevič 50,  
55, 109  
Stavba a básně 112  
stavba jevištní 46, scénická 36, 41, 43,  
stavebnice jevištní 101  
Stejskal, Bohuš 39, 57  
Stendhal, Henri Beyle 12  
Stránská, Jiřina 16, 31, 33, 57, 65, 73,  
77, 79, 101  
Strašidlo cantervillské 38, 44, 67  
Strindberg, August 86, 87, 91  
struktura 7—9, 14, 15, 84, 104, 107, 112,  
divadelní 24, 25, 28, 34, 42, 46, 48,  
51, 56, 66, 83, 84, 86, 91, 94—96,  
106, 107, 116, dramatického díla 28,  
herecká 104, hudby 88, jevištní 95, 96,  
společenská 54, 84, umělecká 8—12,  
14, 16, 24, 29, 41—43, 45, 53, 54, 65,  
83—85, 93, 94, 104, 112, strukturalis-  
mus 6—8, 16, 66, strukturalistě 24  
Strídavě oblačno 37, 44, 67  
styl divadelní 26, 42, 53  
stylisace 45, 53  
sv. Dorota (hra o sv. Dorotě) 35  
světlo 24, 30—32, 34, 36, 42, 43, 46,  
52, 54, 91, 105—107, přední 65, zadní  
65  
Svět v orchestru 88  
symbolismus 12, 14—16, symbolisté 12  
synthesa 24—27, 29, 30, 33, 34, 42, 51,  
54, 56, 86, 95  
Salda, F. X. 12, 117  
Šašek (Leonce a Lena) 79  
škola umělecká 10, 13  
Škola základ života 46  
škrty 96  
šlechtic (Trunda a Lajda) 57  
Šmeral, Vladimír 16, 40, 65, 73, 77  
Šrámek, Fráňa 115  
takt 91  
tanečník 28, 54  
Ta silnější 86  
technika divadelní 44, 56, 86, jevištní 45  
Teige, Karel 112  
text básnický 95, dramatický 26, 28, 29,  
32, 34, 42, 43, 83—92, 96, 101, 102,  
114, 115  
thema 13, 14, 53, 88—91  
Tille, Václav prof. Dr. 113  
timbre 102  
točna 42  
Träger, Josef Dr. 50

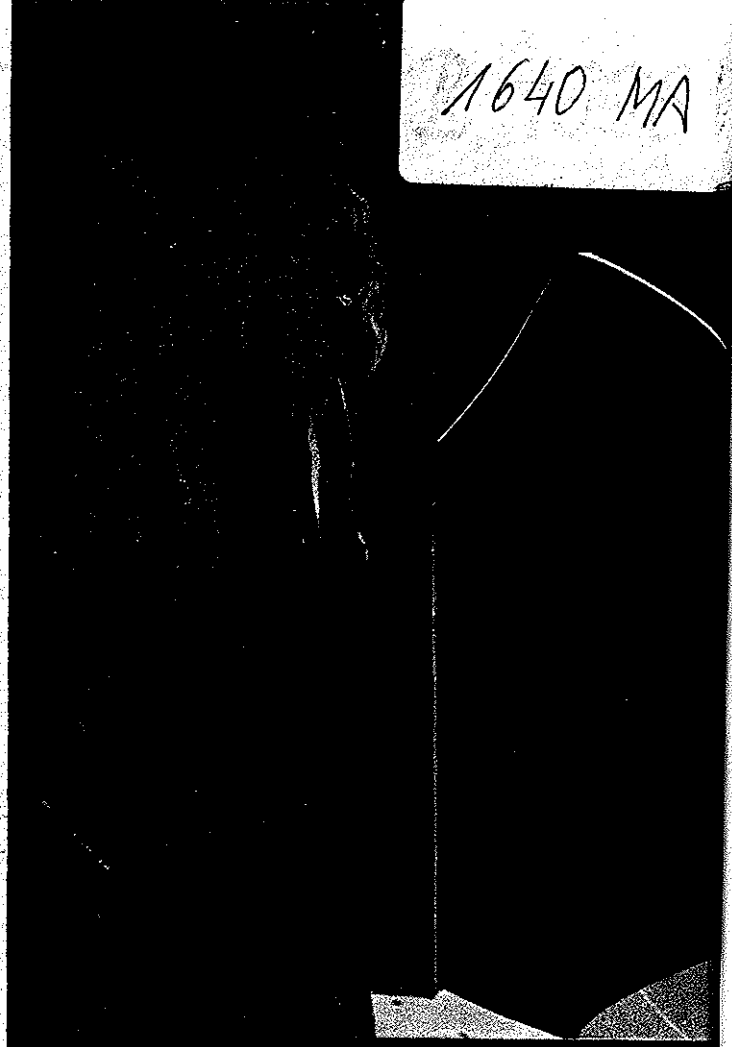
Trunda a Lajda 45, 57, 70  
účin dramatický 26, 30, 32, 48, 50, vi-  
suální 30  
učitel (Leonce a Lena) 79  
Učitel a žák 105, 106  
učitelka (Leonce a Lena) 79  
Umění a herec 111  
umění básnické 93, divadelní 23, 26, 66,  
112, dramatické 26, 27, 30, 31, fil-  
mové 31, herecké 26, 30—32, 95, 112,  
hudební 26, 27, 30—32, literární 26,  
30, 31, malířské 93, režijní 26, 93 až  
103, taneční 26, 27, 30, 31, výtvarné  
26, 27, 30, 31  
Unitarie 115  
úprava režisérská 96  
Úrfaust 110  
uspřádání cirkové 36, sošné 36  
Václav (Kat) 65  
Vajnar, Karel 79, 101  
Vañátko, Václav 26, 79  
věda divadelní 104  
Veliký Mág 84  
Veltruský, Jiří 83, 84, 96, 105, 107, 114,  
115  
Věra Lukášová 16, 29, 32, 45, 51, 52, 65  
Věra (Věra Lukášová) 32, 33, 65  
Veselé putování duší 39, 45, 68  
Ves Štěpánčikovo 45  
Vězeň (Máj) 16, 30, 31  
Villon, François 52, 65  
Vybraná mrtvoľa 93  
Vydra, Václav ml. 57  
výjev 65  
Vymětal, J. 88, 89  
výprava 44  
výstava významová 84, 87, 88, 91  
výstup 26, 31—33, 51, 57, 65, 75  
výtvarnictví jevištní 15, 95, výtvarníčení  
27, 54, výtvarník 21—80, 91, 101  
význam 9, 10, 14, 16, 90—92, 106, 117  
Wagner, Richard 88, 90, 91  
zakulisí 44  
záznam notový 88  
Zich, Otakar prof. Dr. 15, 25, 104, 108,  
110  
zkouška 102  
zkušebna 32  
znak 9—11, 13, 14, 16, 24, 45, 46, 51,  
53, 84, 87, 88, 91, 92, 106, 108—110,  
116, divadelní 94, 106  
Znaky na čínském divadle 107  
zpěv 30  
Zubatý, Josef prof. Dr. 16  
žák (Leonce a Lena) 79  
Zebrácká opera 46, 71, 78

1985 R 91

Knihovna divadelního prostoru • Svazek 4. • Řada B.  
Řídí Ing. architekt Miroslav Kouřil

autor	Miroslav Kouřil
název knihy	Divadelní prostor
návrh obálky	Miroslav Kouřil
nakladatel	Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol
počet výtisků	4000
vyšlo	v prosinci 1945
vytiskla	Pražská akciová tiskárna (písmo: Garamond)
štočky	Jindra Kříž
fotografie	Karel Drbohlav a Miroslav Háek
č. km.	1153
cena brož. knihy	48 Kčs

1640 MA



© 1953 Gene 48 Kcs