

VÝHLEDY

KNIHY ZKUŠENOSTÍ A ÚVAH

POŘADAJÍ

VILÉM MATHESIUS A J. B. KOZÁK

DVOJSVAZEK JEDENÁCT A DVANÁCT

OTAKAR ZICH

ESTETIKA DRAMATICKÉHO
UMĚNÍ

OTAKAR ZICH
ESTETIKA
DRAMATICKÉHO
UMĚNÍ

TEORETICKÁ DRAMATURGIE

1931

MELANTRICH A. S. V PRAZE

PŘEDMLUVA

Kniha, již tu veřejnosti předkládám, vznikla z přednášek, jež jsem o tomto oboru konal jako odborný estetik na Karlově universitě. Po prvé přednášel jsem v zimním běhu 1913—14 „Teoretickou dramaturgii“, věnovanou nejen dramatu mluvenému, nýbrž závěrem též opeře. Po delší přestávce vrátil jsem se k témuž předmětu ve snaze, najít formulaci co nejobecnější. Výsledky svých úvah přednesl jsem r. 1922 ve Filosofické jednotě v Brně ve dvou přednáškách, nazvaných „Principy teoretické dramaturgie“. Část přednášky byla pod titulem „Podstata divadelní scény“ uveřejněna v „Moravsko-slezské revue“ 1923; k ohlášenému tam vydání celku však nedošlo. Problémem divadelní iluze zabýval jsem se v studii „Estetická příprava myslí“ (Č. Mysl XVII. 1921) a v článku „Loutkové divadlo“ (Drobné umění 1923) vedle drobnějších statí. V letním běhu 1925 konal jsem speciální přednášku universitní „Estetika opery“; ukázkami z ní jsou dva články: „Dramatické možnosti opery“ v publikaci „Nové české divadlo 1918—26“ a „Jak se komponuje opera“ v „Novém českém divadle 1927“. Obdobnou speciální přednášku „Estetika dramatu“ měl jsem v letním běhu 1927. To jsou asi vnější dokumentované etapy mé práce v tomto oboru.

Základní myšlenka této knihy je za prvé u s t a v e n t d r a m a t i c k é h o u m ě n í jako samostatného a soběstačného umění, v němž by činohra, zpěvohra a genry jim příbuzné byly zahrnuty jako speciální druhy. Za druhé formulace obecných zákonů tohoto umění, z nichž by zákony řečených genrů vyplývaly specialisací podle svých zvláštních podmínek látkových. Tedy zkrátka systematické zpracování nového umění, souřadného známým a uznaným uměním dosavadním. K této myšlence mne vedle teoretických popudů, z nichž zvláště vytýkám názory svého učitele H o s t i n s k é h o, vedla má vlastní umělecká praxe; jako operní skladatel čtil jsem vždy živě a přesvědčivě, že dramatik je jiný umělec než básník nebo skladatel, byť se s nimi spojoval v jakousi personální unii. To je prvně část knihy.

Co se týče podrobného vypracování tohoto plánu v druhé části spisu,

je pojetí a uspořádání látky mé vlastní; věcně ovšem neobsahuje — a není to ani při soustavném spisu možné — je n mých vlastních myšlenek, zvlášť pokud se činohry týče, jejíž teorie je dnes již dost propracována. Nicméně odborníci poznají, kolik je i tu mých, nových myšlenek a pojetí. Ve zpracování zpěvohry mohl jsem se k tomu opřít i o vlastní skladatelskou zkušenost. Myslím, že teorie a estetika dramatického umění v té přístné vědecké formě, jak jsem ji tu podal, je novou. Co se tkne otázek stylových, řešených v části třetí, hleděl jsem si ve změní nejasných a zmatených, ba protichůdných názorů dosavadních zjednatí pevný podklad tím, že jsem vypracoval problém divadelní iluze na základě psychologického, vlastně noetického, a odtud řešil otázky další, zvláště věcnou alternativu realismu a idealismu. Naději se, že jsem tím vnesl aspoň trochu jasna do problémů, vždy a zvláště nyní aktuálních v uměleckém, speciálně v divadelním životě. Teorie ovšem nedělá umění; k tomu jsou umělci. Ale umělci se musejí vyvíjetí. Dobrá teorie vede dobře a přímo, špatná pak zavádí. To neb ono zkusil z nich každý, kdo chtěl poctivě vpřed.

V Praze, v květnu 1931.

Otokar Zich.

ÚVOD.

Tato kniha jedná o teorii a estetice dramatického umění.

Teoretické vyšetřování určitého uměleckého oboru týká se specifické struktury, již mají díla, do toho oboru patřící; estetické zkoumání vztahuje se k jejich estetické, t. j. citové působnosti. Zásadně vzato, je estetické vyšetřování širší, protože esteticky působiti mohou i předměty, jež se do umění nepočítají, nejenom na př. přírodniny, ale i četná díla lidská. Běží-li však, jako v našem případě, o estetické zkoumání děl uměleckých, zúžuje se patrně tímto výběrem estetické vyšetřování na zkoumání, jak působí esteticky ten moment, který řečená díla činí „uměleckými“ — a to je právě specifická jejich struktura. Také teoretické vyšetřování vůbec je širší, protože může morfologicky zkoumati předměty, existující i mimo umění; jde-li však, jako zase u nás, o předměty umění, musí vyšetřování struktury respektovati opětně to, že běží o strukturu díla esteticky působivého. Jak patrně tedy, *prostupují se* právě při zkoumání umění obě řečená stanoviska, teoretické a estetické, tak pronikavě, že je v praksi nejlépe obě spojit, sice bychom se nevyhnuli stálému opakování nebo odkazům. Je to důsledek metody *vědecké estetiky*, jež odvozuje své výsledky induktivně z materiálu, daného zkušeností, a nikoli deduktivně z nějakých apriorních principů filosofických, jako činí estetika spekulativní.

Sloučení stanoviska teoretického s estetickým má též za následek, že materiál, jenž bude podkladem našeho vyšetřování, nebude obsahovati všechna dramatická díla vůbec, nýbrž jen jejich výběr, t. j. jen ta, jež jsou vskutku *hodnotná*. Přísně vzato je takový výběr vždy subjektivní, ale skutečnost ukazuje, že lze dosíci značné míry objekti-

vity ze souhlasu mnohých, zvláště ze souhlasu znalců, a z výběru, který činí sám čas, jenž napravuje, někdy rychleji, jindy ovšem loudavěji, četné nespravedlnosti současníků k uměleckým dílům jak vynikajícím, ale svou dobou odmlívaným, tak zase slabým, ale svou dobou obdivovaným. Čeho se třeba jedině varovati, je výběr dogmatický, nikoli podle nepředpojatého dojmu díla, ale podle nějakých norem nebo hesel, jimiž se, jak známo, vyznačuje každá doba uměleckého života. Existuje nejenom dogmatismus konservativní, nýbrž i — pokrokový. Ostatně i z méně cenných děl, po případě, jako právě u dramatického umění bývá, z děl jen po některé stránce slabších lze čerpati teoretické poučení třeba negativní, ale neméně důležité, což také učiníme.

Naše kniha člení se ve tři části, z nichž první, nadepsaná „Pojem dramatického umění“, je v podstatě metodologická. Druhá, nazvaná „Princip dramatičnosti“, obsahuje, i při zdůrazněném svrchu pronikání obou stanovisek, více úvahy estetické, kdežto v třetí, označené „Princip styli- sace“, převažují zase úvahy teoretické, resp. uměno- slovné.

POJEM DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

I. POVAHA DRAMATICKÉHO DÍLA.

Bývá zvykem, rozuměti slovem „dramatické umění“, drama mluvené čili činohru a počítati ji do umění básnického. Teoretické a estetické úvahy o ní patřily by pak do poetiky. Naše pojetí dramatického umění je však širší a zahrnuje v sobě i operu neboli zpěvohru, jež zase bývá obvykle zařazována do hudby, resp. do hudby vokální, a již tedy obvykle vyšetřuje teorie a estetika hudební. Činohra a zpěvohra nejsou sice jediné dva obory dramatického umění v našem smyslu slova, ale jsou to obory nejpočetnější a umělecky nejvyspělejší, mohli bychom říci representační; proto budou hlavním předmětem našich úvah.

Spojení činohry a zpěvohry v širší obor dramatického umění tak, jak je zamýšlíme, není mechanické, nýbrž organické. Znamená to vynětí obou z umění básnického a hudebního a sloučení jejich v *nové umění*, jež sice má s oběma jmenovanými uměními četné vztahy a styky, ale přes to je samostatné a svéprávné. To je zásadní stanovisko této knihy.

Ale jak je možno, sjednocovati takto umělecké obory, jež byly až dosud — ovšem jen v teorii — rozhozeny do dvou různých umění? Toto sjednocení je důsledek zásadně jiného nazírání na činohru i zpěvohru než je to, jež dosavadní teorie obvykle zaujímá. Mluví-li literární teoretik o činohře, myslí tím knížku s jejím textem a obdobně hudební teoretik považuje za operu její partituru. Vědí sice, že se obojí díla provádějí na divadle, přes to však považují řečené *texty* — slovné i hudební — za zcela postačitelé pro své úvahy. Jinak je ovšem v praxi. Nejenom divadelní umělci, ale i divadelní obecnost považují za činohru nebo zpěvohru to, co se provádí na divadle.

Toto jedině správné stanovisko zaujmeme i my. Subjektivně, t. j. s hlediska obecnstva, lze je vysloviti takto:

Činohra i opera, krátce dramatické dílo, je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle.

Tato pravda, že dramatické dílo je divadelní představení, zdá se býti na první pohled samozřejmá až k triviálnosti. Bohužel není tomu tak a omylem, považovati za dramatické dílo pouhý jeho text (slovní i hudební), je příliš zakořeněn, aby se do něho znovu a znovu neupadalo. V celé naší studii budeme „dramatické dílo“ chápati jedině a důsledně ve smyslu svrchu vytkčeném a prosíme čtenáře, aby to měli stále na paměti.

Dramatické dílo je tedy krátce dílo divadelní a úhrn dramatických děl, t. j. dramatické umění, patří do umění divadelního. Tak soudí, jak jsme uvedli, nejenom obecnstvo, ale i divadelní umělci. Ba ti, kteří „dělají divadlo“, jsou — alespoň většinou — přesvědčeni, že dramatické a divadelní umění je totéž. Tomu není tak a my jsme s dobrým rozmyslem nadepsali tuto knihu „Estetika dramatického umění“ a nikoli „divadelního“, třebaže by se tím snad naše svrchu zdůrazněné stanovisko bylo zřetelněji vytklo. Umění divadelní je širší než dramatické; obsahuje v sobě vedle něho ještě umělecké obory, jimž termín „dramatický“ aspoň zásadně nepřísluší. O tom později, až vyšetříme, co tento termín přesně znamená. Zatím jsme chtěli jen upozorniti na to, že svrchu vytknutá věta nepodává ještě definici dramatického díla, nýbrž jen pouhé jeho určení. Větou tou je zdůrazněna *pravá povaha* dramatického díla, z ní plynou nejen charakteristické, ale i specifické jeho znaky, t. j. takové, jež dramatické (širše: divadelní) umění odlišují od všech umění jiných, kde takových znaků nenajdeme. Jaký to má význam, plyne z této úvahy:

Každé badání, jež chce býti vědecké — a tím chce býti i naše — musí pracovati metodou empirickou, t. j. vycházeti od zkušenosti a k ní se neustále vraceti na potvrzenou svých výsledků. V našem případě jde o zkuš-

nost uměleckou, t. j. o díla, jež jsme označili slovem „dramatická“ a jichž nám zajisté umělecký život poskytuje s dostatek. To je konkrétní materiál, z něhož máme odvoditi rozbohem a srovnáváním obecné zvláštnosti dramatického umění a zákony, jež v něm vládnou. Je pochopitelné, že tyto výsledky budou jiné, vezmeme-li za základ — stručně řečeno — materiál „divadelní“, nežli jsou výsledky, získané na materiálu pouze „textovém“, čímž myslíme text jak slovní, tak hudební. Empirická metoda právě dovolí nám, abychom výsledky svého šetření ověřili zase uměleckou zkušeností — my a kdokoliv jiný. Zákony dramatického umění, takto nalezené, nebudou v odporu s uměleckou praxí, nebudou ji jednostranně znásilňovati, jako činí dogmatické teorie tolikerých „směrů“, neboť vznikly z ní a tedy také platí pro ni.

Které jsou tedy *specifické znaky* dramatického díla (v našem, „divadelním“ smyslu slova)? Stačí si vzpomenouti na kterékoliv představení činoherní nebo operní, abychom si uvědomili, že jsme při něm nejenom *diváky*, nýbrž, a to zároveň, i *posluchači*. Toto spřežení *dvojího současného* vnímání nevyskytuje se v žádném jiném umění než v dramatickém (širše: v divadelním). Před dílem výtvarným, stavbou, sochou nebo obrazem, jsme jen diváky, při díle básnickém nebo hudebním jen posluchači. Je sice pravda, že díla básnická nebo hudební také čteme, ale není snad třeba dokazovati, že to, co vnímáme při tom zrakem, t. j. písmo obvyčné resp. notové, nepatří do toho díla básnického resp. hudebního a také ho tam nepočítáme, byť by mělo, samo o sobě posuzováno, též umělecké kvality a to výtvarné (grafická úprava knihy). Naproti tomu to, co vidíme při divadelním představení, rozhodně do dramatického díla patří a tvoří jeho složku stejně podstatnou jako to, co slyšíme. Spřežení obou složek, viditelné (optické) a slyšitelné (akustické) jest však nejen charakteristické, nýbrž i *nerozlučné* a to právě pro díla

dramatická proti dílům divadelním vůbec (na př. baletu). To znamená, že umělé vyloučení jedné z obou složek a tím omezení na pouhou složku druhou cítíme nikoli jen jako ochuzení, nýbrž přímo zkomolení díla, jež se tím stává *kusým*.

Představme si, že bychom si při představení činoherním nebo operním zacpali uši, abychom pranic neslyšeli, jen viděli, nebo že bychom naopak zamhouřili oči, abychom nic neviděli a jen slyšeli (tento druhý případ vyskytuje se na př. při radiovém přenosu divadelního představení). Tím, že odpadla jedna složka, nepoškodil se jen celek, nýbrž i *zbylá složka* sama. Co a jak mluví asi tito lidé, jež vidím v této situaci, kteří se takto chovají — neboť jistě mluví! A jak jednájí osoby — neboť nějaké osoby to jsou, ale já jich nevidím — při této své řeči, a co se děje dokonce teď, když je pořád ticho — snad něco závažného a já to nevím! Řeč bez viděné akce je jakoby abstraktnější, akce bez slyšené řeči mátožnější. Je to, jako bychom rozřezali nějaký organismus a odhodili jednu půlku: i druhá se tím zakrvácí a, dříve, v celku, tak čilá, je teď ochromena. Komu to nevadí, kdo je spokojen s takovýmto jednostranným vnímáním díla, nemá pravého smyslu pro skutečné dramatické umění. A to jsou, jak uvidíme, všichni ti, jimž za dramatické dílo postačí — dramatický text.

Jsou ovšem díla, jež neutrpí valně omezením na jednu z obou uvedených složek. Jako příklad těch, která snesou potlačení *optického* dojmů, lze uvésti především t. řeč. „*knižní dramata*“. Obstojí zcela dobře, když je jen slyšíme nebo dokonce jen čteme, ba obstojí někdy i lépe, než kdybychom je viděli na scéně, pro niž leckterá z nich nejsou ani myšlena. Jsou to spíše básně než činohry. Za druhé jsou to mnohé staré opery, zvl. italské opery XVII. a XVIII. století. Třeba že jejich scénování poskytovala zhusta skvělou podívanou, nebyla optická složka tak organicky sloučena s akustickou, že by jejím vyloučením vznikl svrchu vylíčený dojem neuspokojivé kusosti. Abstrahujeme-li od jejich recitativů nebo prós, jsou to spíše koncerty než zpěvohry a stačí úplně, takové „*koncertní opery*“, jak je nazveme, jen poslouchat. Oba uvedené případy netvoří přesně ohraničené genry, nýbrž přecházejí plynule do pravých dramát mluvených i zpívaných, nelze je však, i když jsou scénována, hodnotit jako díla plnokrevně dramatická.

Opacný případ vyskytuje se u dvou genrů divadelních, jež však jsou ostře ohraničeny již tím, že se vzdávají složky akustické dobrovolně. U *pantomimy* to platí ovšem jen z části, protože pravidla je provázena hudbou. Nicméně okolnost, že se v ní ani nemluví ani nezpívá, působí na nás svrchu řečeným neuspokojivým dojmem kusosti, jež se stupňuje tím více, čím více se pantomima snaží přiblížit dramatu, a oslabuje či mizí tam, kde naopak vyústí v čistý tanec. Ještě nápadnějším příkladem jest film, jež třeba též zařadit do umění divadelního, aspoň v širším slova smyslu, neboť biograf není vlastně než divadlo, přizpůsobené zvláštním podmínkám mechanické reprodukce. Ačkoliv poskytuje skvělou podívanou, chybí nám přece jen akustická složka dojmu. Touha po tom, abychom slyšeli osoby, jež vidíme, i mluvit, je tak veliká, že nestačí k jejím ukolení pouhé nápisy vysvětlujícího textu; vede k filmu zvukovému.

Třeba nám však ještě zvlášť vytknout jednu okolnost, jež je v předchozím rozboru sice obsažena, ale mohla by ujíti pozornosti. K našemu zdůrazňování dvojí složky pravého dramatického díla bylo by možno totiž namítnouti, že se *obojí* vyskytuje i při pouhém *čtení* dramatického textu. Nejen že tu slyším v duchu řeči dramatických osob, nýbrž, řídě se textem, zvláště jeho scénickými poznámkami, vidím tyto osoby, jejich akci, ba i scénu ve své fantasii. Nejsou to sice optické vněmy, nýbrž jen představy, ale pro svou názornost jsou zajisté postačitelnou náhradou dojmu smyslového. Vždyť přece i pouhou báseň čteme, ba dokonce zpravidla čteme jen *v duchu* a spokojujeme se úplně s „*vnitřním slyšením*“ a nejinak jest i v hudbě. Odborný hudebník čte partituru a slyší při tom i složitou skladbu do všech podrobností jen ve své fantasii. Rozdíl mezi čtením písma obyčejného a notového jest jen ten, že první umí každý, druhé jen málo kdo, protože je k tomu zapotřebí zvláštního nadání i vzdělání. Zajisté že pouhé představování nemá té živosti, té síly, ba účinnosti jako má smyslový vněm, ale to přece každý ze čtoucích ví; rozhodující jest, že se jím lze *bez újmy* dílu spokojiti. Proč by tedy nemělo být

í čtení dramatického textu slabou sice, ale postačitelnou náhradou za dílo provozované?

Tato argumentace je správná, pokud se básnictví a hudby týče, a bylo by si jen přát, aby si lidé více zvykali, vnitřně slyšet i čtené básně, zvláště lyrické. Pro dramatické umění však neplatí a neplatila by ani pak, kdyby se dokonce čtenář dramatického textu snažil, představit si hru i scénicky — věc jinak zajisté velmi žádoucí. Neboť sluchové představy toho, kdo čte báseň nebo hudební skladbu, jsou textem určeny, takže jsou pro všechny čtenáře stejné; naproti tomu při čtení dramatu jsou sice sluchové představy (jakž takž, jak uvidíme) textem určeny a tedy pro všechny čtenáře skoro stejné, ale zrakové představy značně *libovolné* a pro různé čtenáře *různé*. Je to s nimi docela tak jako třeba při čtení románu (tedy díla básnického), kde si též zhusta představujeme osoby, věci, děje, ale každý z nás jinak, jeden bohatě, druhý mdlé, třetí vůbec ne. Jenomže při básnickém díle je tato optická vise osobní přídavek čtenářův, k dílu samému nepatřící, kdežto při díle dramatickém by měla býtí *podstatnou* částí díla.

Velmi jasně nám vynikne tento rozdíl v optické složce díla v tom případě, když složka akustická je smyslová, t. j., když dílo skutečně, ne jen v duchu, slyšíme. Představme si, že nasloucháme vyprávění nějaké povídky a že nám fantasie, tím podněcená, kreslí nějaké „obrázky“. Naproti tomu si myslíme, že nasloucháme třeba radiovému přenosu nějaké činohry, dávané na divadle, a že si i tu doplňujeme slyšené představami zrakovými, dokonce přímo představami scénického dění. V prvním případě není naše vise než osobním požitkem, kdežto v druhém má býtí náhradou toho, co se v té době na divadle skutečně děje a co vidí ti, kteří jsou představení přítomni. Jak libovolná je to náhrada, netřeba dokazovat.

Ale i teď mohlo by se ještě namítnouti: není tomu podobně při provádění *téhož dramatického díla*, na př. Shakespearova „Othella“, za různých podmínek, t. j. na různých divadlech, s různými herci, režiséry atd.? Není i tu optická složka, t. j. to, co na scéně vidíme, různá a do

jisté míry osobně libovolná? Tato námitka skrývá v sobě *petitio principii*, protože „tímtež dramatickým dílem“ myslí zřejmě též dramatický text. Pro nás, kteří jsme přijali „divadelní“ pojetí dramatického díla, jest jasné, že uvedená na př. představení Shakespearova „Othella“ nejsou „*totéž*“ dramatické dílo, nýbrž dramatická díla různá, byť ne úplně různá. Tvoří dohromady *skupinu* dramatických děl *o témž textu* — a ovšem i o témž autoru; jde-li o operu, třeba přidati ještě: *o téže hudbě* a o témž skladateli. Je pochopitelné, že takovou skupinu dramatických děl značíme společným jménem dramatického autora resp. skladatele a společným názvem, jež *svému textovému výtvoru* dali: Shakespearův „Othello“, Smetanova „Prodaná nevěsta“. Ale tímto společným pojmenováním neučiníme ze skupiny dramatických děl dílo jediné. Rozpomeňme se jen ze své divadelní zkušenosti na taková představení „Othella“ resp. „Prodané nevěsty“ na různých divadlech, řekněme jen českých, za různých dob, pokud jsme je zažili, v různé režii, s různými herci resp. zpěváky! Jaká rozmanitost celkového dojmu! Tato představení měla *sotva více společného* než právě *holý text* (ani již jeho mluvu ne!) resp. i *hudbu*. Říci, jak je zvykem, že to byla *jenom* „různá provedení“ téhož díla, znamená — doslova — mhouřiti oči pro vše ostatní, především pro celou složku viditelnou.

Lze-li však tu — jak uvedená námitka činí — mluvit o obdobě s fantasijním doplňováním optické složky při pouhém čtení dramatického textu? Zajisté že nikoli. Optické vise různých čtenářů jsou totiž nejen různé, ale též, jak bylo ostatně řečeno, v pravém slova smyslu *libovolné*. Jsou to osobní asociace každého z nich, vybavující se mechanicky a bez nároků na vlastní hodnotu. O takové libovůli se při optickém dojmu, jež má divák při představení, nemůže přece mluvit, neboť to, co vidí, je určeno tím, co se děje na jevišti — a toto scénické dění je formováno *zákonitě*, s uměleckým rozmyslem a s nárokem na vlastní hodnotu.

A tím jsme došli až na kořen věci. Akustickou složku dramatického díla lze si ještě představovat podle čteného textu, poněvadž jest jím do té míry určena, že i v pouhé naší představě bude zákonitá, umělecká. Při složce optické to není možno, poněvadž nemáme obdobně pevné opory. Čtení slovního nebo hudebního textu je tedy postačitel- nou náhradou za poslechnutí básně nebo skladby hudební, ať instrumentální nebo vokální, naproti tomu čtení dra- matického textu, knihy nebo partitury, není *dostatečnou* náhradou za vnímání dramatického díla, činohry nebo zpěvohry, protože není právo — ve smyslu právě vylože- ném — složce optické, stejně podstatné jako je akustická složka tohoto díla. Odtud plyne, že dramatické dílo může subjektivně existovati *jedine jako vněm*, jež máme z ně- jakého *skutečného*, reálného provozování, kde tedy obě složky, viditelná i slyšitelná, mají *smyslovou názornost*. Toto faktum, odůvodňující definitivně naše odmítnutí „textového pojetí“ dramatického díla a přijetí „divadel- ního pojetí“, je tedy konec konců důsledek problému *fixace* pro umělecké dílo časové. O tom ještě později.

Rozbor, jež jsme takto provedli, abychom vyhledali specifické znaky dramatického díla, lze tedy shrnouti v tuto větu:

Dramatické dílo skládá se ze dvou současných, neroz- lučných a názorných složek r ů z n o r o d ý c h, totiž z vi- ditelné (optické) a slyšitelné (akustické).

Vedle toho získali jsme ještě tuto větu, jež ostatně s předešlou souvisí:

Nutnou existenční podmínkou dramatického díla jest s k u t e č n é (reálné) jeho provozování.

První větou odlišuje se dramatické umění (t. j. souhrn dramatických děl) od umění s jedinou složkou, buď jen optickou (umění výtvarná) nebo jen akustickou (básnic- tví a hudba). Co se tance týče, platí proň sice tato věta též, ale s vynecháním slova „nerozlučných“, neboť v čis- tém baletu zachovávají si obě složky, viditelná taneční

a slyšitelná hudební, přes vzájemnou jednotu rytmickou i náladovou vždy samostatnost a soběstačnost.

Druhou větou odlišuje se dramatické umění od bá- snictví a hudby, kde může existovati dílo nejen jako vněm, daný reálným provozováním, nýbrž i jako pouhá představa na podkladě čteného textu slovního a hudeb- ního.

Jak je však možno, zeptáme se po těchto výsledcích našeho vyšetřování, že „textové pojetí“ dramatického díla nejen vzniklo, ale i trvá a že vede k takovým omy- lům, jako je zařazení činohry do básnictví a opery do hudby? Příčiny toho jsou dvě.

První spočívá v tom, že dramatické dílo je dílo *časové*. Probíhající v reálném čase přijímá jeho vlastnosti, pře- devším jeho *transitornost*, pomíjejicnost. Každé dra- matické dílo existuje jen určitý, omezený čas: začíná v jistém okamžiku, probíhá určitou dobu, načez se zase v jistém okamžiku končí. Před tímto začátkem a po tomto konci neexistuje. Tuto zdánlivě všední okolnost uvědomíme si citelně na př. tehdy, když zmeškáme začátek představení, protože pak je pro nás tento začátek díla neodvratně ztracen. Propaseme-li určité představení, na př. premiéru, docela, nemůžeme to již nahradit; dojde-li vůbec k re- prise, bude už aspoň trochu jiná, ne-li hodně (jiná obsa- zení a pod.). Stejně je tomu ovšem u děl hudebních a vlastně i u básnických, pokud jsou prováděna hudební hrou, zpěvem, recitací, vypravováním. Tu však jsou možné zápisy, zachycující písmem obyčejným a notovým vše, co je třeba. Taková kniha nebo partitura ovšem „nezní“, obsahuje, jak se říká, jen „mrtvé“ značky, jež nutno teprve provedením „oživiti“; nicméně jest to něco *trvajících*, něco mimo čas, něco, z čeho lze kdykoliv umě- lecké dílo samo uskutečniti ať již reálně — provedením — nebo ideálně — čtením. Svou objektivní existenci podobá se básnická kniha i hudební partitura dílům výtvarného

umění, budově, soše nebo obrazu; liší se však od nich — a na to by se nemělo zapomínati — tím, že *není uměleckým dílem samým*, nýbrž jen jeho *možností*. Básnický nebo hudební text lze tedy nazvati nanejvýš jen uměleckým dílem potenciálním. Je pochopitelné, hledíc k vyličené tu nevýhodě časových umění a spolu výhodám „textů“, že i dramatické umění touží po takovém zápisu a že jsme nakloněni viděti jej v knize činoherní a v operní partituru, tím spíše, že z *minulosti* dramatického umění zbylo nám sotva víc než holé tyto texty. Ukázali jsme však, že „dramatický text“ je zápis jen kusý.

Druhá příčina omylu, svrchu výtčených, je v tom, že se jak v básnictví, tak v hudbě vyskytují *texty*, jež jsou *velmi podobny* dramatickým *textům* činoherním i operním. Literární teoretikové, jsouce zvyklí (a právem) posuzovati díla svého oboru podle textu, usuzují z toho (neprávem), že také činoherní texty patří mezi básnické a činohra — nebo, jak se zpravidla říká, drama — do básnictví, tvoříc tu s lyrikou a epikou tři hlavní obory poetické. Takových „mimikrů“ — ovšem jen textových — dotkli jsme se již dříve: jsou to t. zv. knižní dramata, po případě „dramatické básně“. Stačí uvésti příkladem třeba tuto řadu: Goethův „Faust“, Gobineauova „Renaissance“, Mickiewiczův „Konrád Wallenrod“. Ještě nápadnější je to v hudbě. Tam se vyskytují totiž celé veliké genry hudební, jejichž partitury — neboť také hudební teoretikové se zabývají jen texty — jsou partiturám operním podobny „jako vejce vejci“, protože obsahují nejenom texty hudební, t. j. notové, ale spolu i slovné. Jsou to četné druhy hudby vokální, na prvním místě zajisté oratoria, duchovní a zvláště světská, dále rozmanité kantáty, pašije, balady atd. Jako příklady uvedeme zase pořadem: Berliozovo „Prokletí Faustovo“, Haydnovy „Pořasy“, Bachovy „Pašije sv. Matouše“. Pro hudební teoretiky je něčím samozřejmým, že v nauce o hudebních formách, kam svrchu vypočtené genry vokální patří, připojí vedle oratoria i operu. Vědí ovšem, že se opery „provazují“ na divadle; ale při hudbě rozumí se přece „provazování“ samo sebou. Umělci, kteří tak činí, jsou v obou případech titíž: zpěváci (sóloví i sborová), hráči orchestrální a dirigent. Že tito zpěváci jsou při opeře též herci a že hrají na nějakém jevišti, o to se teoretikové nestarají. Divadlo nebo kon-

certní síň, jeviště nebo podium — rozdíl je jen v tom, že v druhém případě je ještě něco vidět, ale to přece již není hudba! A tak bývá zpěvohra v hudební teorii opravdu odbyta, bez nejmenšího porozumění pro její dramatickou podstatu.

Dlužno přiznati, že literární teoretikové neignorují tou měrou divadelní existenci dramatu mluveného jako činí jejich hudební kolegové při opeře. Příčina je v tom, že provozování hudebních skladeb je zcela obvyklé, jejich čtení jen výjimečné, kdežto básnická díla se naopak skoro vždy čtou a jen výjimečně provozují, t. j. přednášejí. Proto je pro literáty zajisté nápadným zjevem, že díla celého jednoho velikého oboru básnictví, totiž t. řeč. básně dramatické, jsou určena k provozování, dokonce k provozování divadelnímu, a že se tak obvykle provozují. Obdoba s hudbou zdá se býti nesporná: sboru hráčů nebo zpěváků, řízených dirigentem, odpovídá tu ensemble herců vedených režisérem. Vystavbě scény (t. j. jeviště) nevěnují však ani literární teoretikové pozornost, považujíce ji — v nejlepším případě — za věc výtvarného umění. O herce proti tomu mají přece zájem, už jen proto, že to jsou ti, co mluví *text* dramatické básně. Herectví jest pro ně *výkonné umění*, nutné k tomu, aby se dramatická báseň realizovala, jak jí přísluší — na divadle. Toto stanovisko je zajisté spravedlivější k pravé povaze dramatického díla než výlučné zření k jeho textu; z teorie herectví lze objasniti leckteré zvláštnosti „dramatických básní“ proti básním jiným, zvl. epickým. Ale pojetí to naráží na odpor herců samých, kteří právem ukazují na to, že jejich umění není jen reprodukcí, nýbrž i produkcí, že nevykonávají pouze to, co je jim přímo dáno dramatickým textem, nýbrž tvoří i něco nového a že právě v tomto novém jest jádro jejich umění.

Dokazujeme-li následujícím rozborem, že *herectví není umění výkonné*, nečiníme tak proto, že bychom snad považovali výkonné umění za méně cenné, dokonce za jakési poloumění. Uměleckou hodnotou je zajisté — obecně vzato — rovno kterémukoliv tvůrčímu umění — stačí si vzpomenouti na př. na geniální zjevy výkonného umění hudebního, abychom to plně uznali. Nám jde jen o čistě teoretické rozlišení pojmů. Není to však spor o slovo,

nýbrž o věc. Slova bývají mnohoznačná, mohou mít několik různých významů, mohou mít užší nebo širší smysl. Chceme-li uvažovati vědecky, musíme si vždy napřed přesně stanovit, co určitým slovem míníme a tento význam mu pak důsledně zachovati. Jinak se zvrhne každá úvaha v plané povídání. Takovoto terminologická šetření budeme konati i v dalším, a to dosti často, protože právě v úvahách estetických a uměnoslovných užívá se četných slov a rčení neurčitě a mnohoznačně.

Jaké jsou znaky t. sv. „výkonného umění“, ukáže nám nejlépe rozbor jeho vzoru, totiž výkonného umění hudebního. Skladatel slyší hudební své dílo ve své vlastní fantazii; jde mu však o to, aby mohl vskutku zaznít, k čemuž je často zapotřebí součinnosti mnohých hudebníků, a aby mohlo zaznít kdykoli v budoucnu. Musí tedy s něho zapsati to, co je možno. Úkolem hráčů i zpěváků jest vlastně, hráti a zpívatí tóny podle „not“. Které stránky tónů jsou notovým zápisem zachyceny a jak určitě? Jejich timbre je dán předpisem nástroje, na něž se má hráti, počítaje v to i lidský hlas. Výška a relativní trvání tónů je přesně určeno notami samými. Ale i dynamiku a tempo skladatel předepíše, třebaže již ne tak určitě, aby neměli výkonní umělci aspoň jakési volnosti v jejich odstihování. Přidáme-li k tomu, že mohou po své vůli měniti, byť jen v jistých mezích, i timbre (způsobem hry i zpěvu), vidíme, že tváří jejich svoboda spočívá v odstihování toho, co je notovým zápisem dáno. Výkonné umění hudební jest umění nuance; co přidává ze svého, je proto stejnorodé s tím, co je notovým textem dáno. To je ovšem teoretické konstatování, nikoli hodnocení, neboť právě v těchto „jen nuancích“ je život díla; ba můžeme říci, že právě ty nejdrobnější, iracionální odstíny, jež vůbec nelze skladateli v notovém zápisu zachytit nižádnými značkami ani poznámkami (jako činí při hrubších nuancích), jsou ve svém účinku nejmočnější a že jimi, jejich volbou, jejich provedením, promlouvá k nám i umělecká osobnost výkonného hudebníka.

Stejně tomu je s výkonným uměním v básnictví, t. j. s recitací. Zdálo by se ovšem, že básnický text určuje přednes mnohem méně nežli text hudební a že ponechává recitátoru mnohem více tváří svobody než jí má hudebník. To by byl omyl. Básnický text je vždy

psán v určité řeči, na př. v češtině, a tato řeč má svůj způsob mluvy, daný konvencí v určité skupině lidí, na př. Čechů, čímž jsou různé stránky její, třeba rytmus, ale i melodický spád, do značné míry stanoveny. Básník, předpokládaje zajiště, že kdo chce jeho dílo recitovat, umí dokonale mluvit řečí, v níž je napsáno, nemusí svým textem zachycovat víc než je nutně třeba; přes to je v něm řečenou konvencí dáno i to druhé do té míry určité, že recitátoru, nechce-li mluvití chybně, ne-li nesrozumitelně, nezbyvá také než jistá omezená možnost nuancování jednotlivých stránek mluvy.

Lze tedy říci obecně, že výkonný umělec provádí to, co je textem (slovním nebo hudebním) dáno, přidávaje ze svého jen nuance toho, tedy něco s tím daným stejnorodého. Jak je to naproti tomu s výkonem hercovým hledíc k dramatickému textu, prozatím činohernímu? Tento text — přímé řeči dramatických osob — jest vskutku obsažen v hereckém výkonu, totiž v jeho mluvě. Lze tedy herectví po jeho slyšitelné stránce nazvati uměním výkonným, nicméně s dvojnásobným omezením. Především totiž není hercova mluva „recitací“, užívajíc svrchu řečené svobody v nuancování k jinému konci, totiž k charakteristice dramatické osoby; za druhé není tato mluva jediným hlasovým a vůbec slyšitelným projevem hercovým (vzpomeňme smích, sténání, úmyslného hřmotu a mnoha jiného). O tom obojím budeme podrobněji mluvit v kapitole, jednající o herectví; teď nám stačí zjištění, že ani po akustické své stránce není herecký projev uměním čistě výkonným. Přináší nejenom nuance, a to specificky herecké nuance toho, co je dramatickým textem dáno, ale i leccos, co tímto textem dáno není a co tedy nemá jen nuancovat, nýbrž musí vůbec sám vytvořit. Dramatický autor naznačí ovšem tu a tam poznámkou mimo dramatický text, že si toho či onoho hlasového projevu přeje (na př. „vybuchne v smích“, „zaštká“), ale taková poznámka není víc než pouhý pokyn, aby tak herec na tom místě učinil. Tolik ovšem třeba přiznati, že všechny takové projevy hercovy jsou s vlastní jeho mluvou aspoň stejnorodé, t. j. též slyšitelné.

Co však říci o viditelné stránce hereckého projevu, o jeho masce, mimice, gestech, o tom, jak se osoba dramatu chová a jak jedná? To vše zajisté není dramatickým textem *dáno* ve smyslu našeho předchozího rozboru, t. j. tak přímo jím určeno, že by herec měl jen svobodu nuančování, a nadto je to jakožto něco viditelného *různorodé* s tím, co vůbec provedením textu může vzniknout t. j. s něčím slyšitelným. Je sice pravda, že se i tato viditelná hra hercova řídí zase někdy a v něčem podle *poznámek*, jež autor *mimo* dramatický text podal, ale i tyto poznámky jsou, jako hořejší, jen pouhým přáním a pokynem autorovým a nelze dokonce mluvit o tom, že by je herec „prováděl“ tak, jako provádí dramatický text samý! Představme si, že by si někdo objednal u malíře obraz a pověděl mu nebo napsal, co na něm chce mít: bude malíř, jenž ten obraz podle toho namaluje, výkonným umělcem? Jest výkonným uměním, když grafik ilustruje na př. nějaký román obrázky, řídicími se snad velmi podrobnými popisy určitých scén v textu? Zajisté že nikoli; přese všechny předpisy a pokyny je uměním plně tvůrcím. Že pak je možno výtvarníkům i takto vázaným vytvořit díla, umělecky hodnotná, jest faktum právě tak, jako že mohou jejich úplně svobodná díla být bezcenná. Otázka hodnoty je tu, jak patrně, zásadně odlišnou věcí.

Dospěli jsme tudíž k obdobnému, vlastně témuž výsledku, jako při dřívější úvaze o „čtení“ dramatického textu. Také teď mohl by nám někdo namítnout, že nehlédíc k řečeným *poznámkám*, jichž ostatně autor často ani nepodal, je nejen slyšitelná, ale i *viditelná* hra hercova dostatečně určena *celým* dramatickým textem, že v něm rozhodně *jest obsažena*, byť jen *potenciálně*, a že herci jsou povoleny jen její — ovšem značně široké — nuance. Tomu odporuje již zkušenost, ukazující, že se výkony znamenitých herců v „těže roli“ shodují vespolek sotva víc než v pouhém textu, že se však naopak zvláště po

viditelné stránce liší zhusta tou měrou, že je věru již nelze nazvat „nuancemi téhož“ v tom smyslu, jak jsme to zjistili při skutečném umění výkonném. Ale jde tu nadto o *zásadní* omyl, plynoucí odtud, že si sice můžeme na základě dramatického textu, po případě i poznámek, takovou viditelnou hru představit, jenomže bez nároků na její uměleckost. Dramatický text je sice *ideově* směrnici pro viditelnou hru hercovu, ale neurčuje *konkrétně* její specificky umělecké kvality, jež jsou *opticky pohybové*.

V přehlížení této specifické povahy herectví vězí zmatek názorů, jež právě kritisuujeme. Především, jak patrně, je herectví i po optické své stránce umění časové. Kdežto tedy výtvarné dílo — obraz, socha, budova — patří do logické kategorie „věcí“, *dílo herecké celé patří do kategorie „dějů“*. Není to něco statického, nýbrž kinetického: hercovo *dílo* jest zkrátka hercův *výkon* — a přes to není herectví výkonné umění! Spor jest jen zdánlivý, neboť název „výkonné umění“ — též „reprodukční“ zvané — je technický termín, předpokládající existenci textové předlohy, podle níž se dílo provádí, tedy „*výkon podle zápisu díla*“. Není-li však skladatel, improvizující svou skladbu, výkonným umělcem? Mohli bychom nanejvýše říci, že jest — hledíc k té skladbě — umělec tvůrčí, jenž náhodou je zároveň sám sobě umělcem výkonným. A *totéž* mohl bychom říci o herci, nahradivše slovo „náhodou“ slovem „nutně“. Rozdíl mezi nimi je totiž v tom, že skladatel *může* své dílo *zapsati* i pro jiné, t. j. pro výkonné hudebníky v pravém slova toho smyslu, kdežto herec, pokud jde o viditelnou stránku jeho díla, tak učiniti *nemůže*.

Neuvědomění si této *nemožnosti*, *fixovati* nějakým „písmem“, tedy *neproměnnými značkami*, *optické kvality proměnlivé*, jest druhou příčinou omylu, považujícího herectví za umění jen výkonné. Kdyby se mohly psát partitury hercovy hry jako se píší partitury skladeb, bylo by každému jasno, že to jsou svého druhu umělecká díla. Kdo by je psal? Snad autor dramatu, nejspíše však

režisér. Herci sami by je sotva mohli psáti, protože by jim při souhře „nešly dohromady“. Za to by je však mohli „prováděti“ jako provádějí hráči orchestru nebo zpěváci své party, t. j. svobodni *jen v nuancích*, a byli by skutečnými výkonnými umělci. To však možné není.

Herecké dílo je tedy tvůrčí dílo; není obsaženo v dramatickém textu, nýbrž naopak obsahuje jej — a nadto ještě jej doplňuje vlastní tvorbou hercovou. Tato tvorba je ovšem ve vztahu k dramatickému textu, ale vztah ten nemá ráz výkonného umění; je to vazba mezi dvěma uměleckými výtvoři *různých oborů*, relace „*umělecké korespondence*“ mezi nimi.

Případy, že na podkladě jednoho díla vzniká dílo jiného druhu, ale přes to mu odpovídající, jsou v umění velmi časté. Sami jsme si uvedli při úvaze o t. řeč, scénických poznámkách jako příklad ilustrace románu. V tom případě je korespondence jen obsahová, nikoli formální, a k tomu nedokonalá, neboť ilustrace nemůže líčiti průběh děje, v románě obsaženého, nýbrž jen jeho určitý okamžik. K dokonalé, tedy i formální korespondenci jest zapotřebí, aby, je-li primární (t. j. napřed vzniklé) dílo časové, bylo jím i sekundární (t. j. z něho vzniklé); jen pak mohou obě díla tvořit vespolek naprostou jednotu. Jako *úplnou obdobu* našeho problému můžeme tudíž uvést *hudební kompozici básnického textu*, na př. píseň s průvodem hudby. Tu je zřejmé, že hudba, již skladatel na podkladě básnického textu vytvořil, jest jeho vlastním tvůrčím dílem, že není obsažena v řečeném textu básnickém, nýbrž naopak obsahuje jej v sobě, t. j. ve svém zpěvním partu, a že nad to jej doplňuje něčím novým, totiž právě hudbou. Zajisté, že tato hudba, zpěvní melodie se svým t. zv. „*průvodem*“, není tak volná jako by byla bez tohoto textu; jest jím zřejmě vázána, ale nikoli *určena* v našem slova smyslu. Jak rozdílná je taková hudba, i když vznikla na podkladě *téhož* textu, ukazují zajímavě písňové kompozice *téže* básně od různých, vesměs znamenitých skladatelů (kteří tedy textu jistě vyhověli), na př. Goethův „*Erlkönig*“ (Schubert, Loewe) nebo „*Mignon*“ (Beethoven, Schubert, Wolf) a j. To je docela tak, jako „*různé obsazení téže role*“ v činohře. Aby pak obdoba byla naprostá, myslíme si, že skladatel svoje „*zhudebnění*“ básnického textu provedl, aniž je

sapsal, a že nám je sám hraje z paměti jakoby improvisací. Mohlo by se to nasvati — výkonným uměním? A přece na zcela obdobný výkon hercův, jež bychom mohli nasvat „*zherečtění*“ dramatického textu, se tak nazírá! Okolnost, že dramatické texty se píšou pro divadlo, ne však lyrické pro hudbu, je pro platnost vylíčené obdoby bezvýznamná; ostatně je tomu někdy též — v obou případech — obráceně. Je tím vytčena jen *soběstačnost* textů básnických proti dramatickým. Psychologický důvod toho poznáme v kapitole, jednající o tvorbě dramatikové.

To, co jsme konstatovali tímto rozbořem pro herce činoherního, platí i pro herce operního. I u něho lze mluvíti o „*výkonném umění*“ nanejvýš jen pro slyšitelnou stránku jeho výkonu, takže je výkonným umělcem jen potud, pokud jest „*zpěvákem*“, a i tu zase s tím omezením, že jeho operní zpěv jest jinak zaměřen než-li je zpěv koncertní (obdoba recitace), totiž opět na charakteristiku osoby. Podrobný výklad toho bude podán v úvahách o zpěvohře. Opera ovšem má vedle zpěvu ještě hudební složku instrumentální a úděl orchestru i s jeho dirigentem patří samozřejmě do umění výkonného, ač i tento výkon — proti instrumentálním produkcím koncertním — řídí se v odstiňování zřetelem dramatickým.

II. TEORIE SYNTETICKÁ.

Dosavadní výsledek našeho vyšetřování byl, že jsme odmítli názor, že dramatické umění patří činohrou do básnictví a zpěvohrou do (vokální) hudby, herectví pak že jest zvláštní obor umění výkonného. Už vytýkané rozhození dvou příbuzných genrů dramatického umění do dvou různých umění svědčilo o jednostrannosti takového názoru, jenž zcela nespravedlivě, vskutku stranicky, vyzvedává jednu složku těchto děl a přehlíží vše ostatní. Nesprávný tento názor, bohužel dosud platící a kritikou i částí obecnstva zastávaný, mohli bychom pojmenovati názorem *aristokratickým* — pojmenování ovšem jen obrazné, neboť „aristokraty“ jsou tu míněna obě protežovaná umění podle známých výroků: Činohra jest — vůbec nebo aspoň *především* — poesie a zpěvohra jest — vůbec nebo aspoň *především* — hudba. Obojí toto heslo natropilo již mnoho zlého v umělecké praxi.

Problém dramatického umění lze však teoreticky řešiti ještě jiným způsobem nežli redukcí na jediné umění. Vede k tomu neobyčejná pestrost složek v dramatickém díle, obzvláště ve zpěvohře. Již na počátku první kapitoly jsme vytkli, že dramatické dílo obsahuje dvě složky různorodé, totiž viditelnou a slyšitelnou. Obě z nich však štěpí se ještě dále ve složky, poukazující k několika různým uměním svou podobností s nimi. Akustická složka v činohře (řeč herců) vypadá jako umění básnické, v opěře přistupuje k tomu ještě umění hudební. Optická složka připomíná nám umění výtvarná, jež jsou stavitelství, sochařství a malířství. Je tedy nasnadě názor, že podstata dramatického umění jest ve *spojení několika umění*, z nichž žádné nemá s estetického hlediska přednost před druhými, nýbrž všechna jsou — v hotovém, námi vníma-

ném díle — *umělecky rovnocenná*. Tento názor, který bychom obdobně předešlému mohli nazvati *demokratickým*, je rozhodně skutečnosti bližší a k řečeným složkám dramatického díla spravedlivější.

Zpěvohra spojovala by podle toho všechna obecně uznaná umění, tvořila by tedy dílo „*všeumělecké*“. Tot' známý „Gesamtkunstwerk“ Wagnerův, jak jej vyložil teoreticky ve svých spisech a prakticky provedl ve svých „hudebních dramatech“. *Wagnerova teorie* neobstojí však před vědeckou kritikou, protože je spekulativní a dogmatická. Jeho názor bychom mohli nazvati vlastně „*komunistickým*“ — ovšem zase v obrazném smyslu — protože upírá dokonce jednotlivým uměním právo na samostatnou existenci a žádá, aby žila jen kolektivně v uměleckém všedle, jímž jest jediné zpěvohra, tedy ani ne činohra. Wagner odůvodňuje to tím, že původní praumění lidstva (jakýsi mimický tanec se zpěvem a hudbou, ovšem primitivní) bylo všeumělecké a že tedy mají všechna umění zůstatí v tomto svazku a ne, jak se skutečně stalo, z jakéhosi individualistického egoismu se osamostatniti k vlastnímu rozvoji. Ale řečené „praumění“ jest pouhá hypotéza; i kdyby pak byla aspoň hledíc k uměním časovým pravděpodobná, neplyne ještě z toho, že něco snad tak a tak bylo, požadavek, že to má tak a ne jinak býti i nadále, ba pro vždy. Tím by se zneuznal smysl *vývoje*, jenž se jeví právě v diferenciaci úkolů a dělby práce mezi jednotlivá umění. Wagner uznává sice, že se osamostatněná umění vskutku něčemu naučila, ale tím, že žádá, aby se teď aspoň (t. j. v době Wagnerova vystoupení) své samostatnosti zase vzdala, znehodnocuje řečenou vývojovou hodnotu na pouhou pedagogickou.

Dokonalé vypracování teorie o spojování umění podal *Hostinský* (Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk, 1877). Stojí zcela na půdě empirie, z níž vyplynul jeho konkrétní formalismus estetický, uznává ovšem právo jednotlivých umění na samostatný vývoj, přidává k tomu právo (tedy nikoli povinnost) *společovací*. Vyšetřuje podmínky, za nichž může spojení umění vytvořiti organickou jednotu, shledává, že básnictví i hudba, jako umění časová, nemohou se spojovati s uměním výtvarným, dokud i tu nepřistoupí činitel časový, t. j.

změna, pohyb viditelného. Zavádí tedy pojem „*umění scénického*“ jako třetího ve spolku umění a pro dramatické umění typického. Spojením scéniky s poesíí vzniká drama mluvené (čínohra), spojením scéniky s hudbou pantomima, spojením všech tří drama hudební (zpěvohra). K tomu přistupuje ještě spojení poesie s hudbou jakožto hudba vokální (po případě melodram). Jsou tedy celkem tři dvojité a jedna trojitá kombinace ve spolku umění a Hostinský stanoví a rozebírá tři podmínky jejich jednoty: jednotu obsahovou, jednotu časového průběhu a jednotu náladovou. Právě hledíc k časovosti dělí se mu scénické umění ve dvě složky, z nichž jedna je vskutku proměnlivá, daná hrajícími herci, kdežto druhá jest neproměnná náplň scény. Jen tuto druhou přikazuje Hostinský uměním výtvarným, kdežto první představuje umění, od nich specificky odlišné, totiž *mimiku* čili herectví.

Dvě věci zasluhují tu naši pozornosti. Především je příznačné, jak se tu z dřívější nejasné představy o účastenství „výtvarných umění“ v dramatickém díle dochází přísně logickou cestou až k *novému* umění, t. j. herectví, *koordinovanému* ostatním uměním. Zajisté bylo herectví již před tím předmětem četných úvah teoretických a estetických, ale jen právě jako zvláštní druh výkonného umění, příslušejícího k básnictví. Druhá pozoruhodná okolnost jest, že nejen mimika, ale i širší „scénika“, již kombinuje Hostinský s poesíí a s hudbou, objevuje se jen v těchto kombinacích, ale *neexistuje* jako umění *samostatné*, jímž básnictví i hudba ovšem jsou. Mimika, resp. scénika, *musí* se tedy spojovat, při nejmenším aspoň ještě s jedním uměním, na př. s básnictvím, aby teprve vzniklo dílo (v tomto případě čínohra) uměleckou zkušeností dané.

Teorie o podstatě dramatického umění jako *spojení umění* neboli, jak ji nazvu, *syntetická teorie* vede tedy na jedné straně *nutně* k ustavení herectví jako umění, ale shledá na druhé straně, že toto umění samostatně *neexistuje*. Tedy je to umění, pro dramatické umění *nutně* — a tím i podstatné —, *ne však postačující!*

Tato zvláštnost vysvětluje se *zúženým* pojetím herectví, neboť „*mimika*“ je Hostinským definována jako umění „*hnutí v prostoru*“, tedy jako jen viditelný projev hercův; slyšitelný jeho projev zařazen je — do básnictví. Takové umění je abstrakcí, pouhou teoretickou fikcí. Není v tom zbytek „*textového*“ pojetí dramatického díla jako díla básnického? Širším a skutečnosti odpovídajícím pojetím herectví jako totálního projevu hercova stalo by se *naráz* herectví pro dramatické umění nejen *nutným*, ale i za určitých podmínek *postačujícím* — viz čínohru — a dobylo by si tím umělecké samostatnosti. O tom později.

Je syntetická teorie, chápající dramatické umění jako spojení umění, *správná*? Tato otázka je, noeticky vzato, *pochybená*. Každá teorie je vymyšlena k tomu konci, aby nám učinila srozumitelnou určitou skupinu fakt, jež proto *musí* — proti životní jejich bohatosti — nějak *zjednodušovat*. Odporují-li důsledky nějaké teorie zkušenosti, je teorie ta *nesprávná*; takovou je na př. dříve kritizovaná teorie dramatického umění, založená na „*aristokratickém*“ názoru na ně. Souhlasí-li však nějaká teorie se zkušeností, nelze ji proto ještě prohlásiti za „*správnou*“, protože *nevíme*, nebude-li s ní — snad již zítra — v odporu; můžeme ji tedy nazvati jen „*vhodnou*“ pro svrchu uvedený účel. Takových vhodných teorií mohlo by ovšem býti pro určitý obor fakt třeba *několik*; pak se podle principu ekonomie rozhodneme pro tu z nich, která je *nejjednodušší*. Syntetická teorie dramatického umění *není* *nesprávná*, neodporuje zkušenosti, aspoň *dosavadní*. Co se však *vhodnosti* její týče, třeba přiznati, že vede aspoň v některých otázkách ke komplikacím snad *zbytečným*. Bude dobře, když si jich povšimneme.

Není pochyby o tom, že zvláště *zřejmým* dokladem pro syntetickou teorii je *vznik dramatického díla*; už tím, že se děje *po etapách*. Nejprve napíše nějaký autor dramatický text, jenž, jak jsme již na počátku svých úvah vytkli, *svědčí* pro dílo básnické. Na podkladě tohoto textu *vytvářejí* herci s režisérem dílo herecké. Režisér sám, *záleží-li* mu na umělecké formaci scény, *přizve* si na to výtvarníka. Ovšem také *krejčího*, *lampáře*, *strojníka* a jiné — ale ty

nechme stranou; konec konců spadají i v životě takové a podobné věci pod širokou pravomoc stavitelovu. Jde-li o zpěvohru, vsunuje se ovšem napřed — hned po dramatickém textu — dílo hudebního skladatele, jenž tento text komponuje a teprve pak odevzdá celou partituru divadlu k dalšímu, shora vylíčenému postupu. Hudební text připadne ovšem zpěvákům (spolu hercům), hráčům orchestrálním a dirigentu, od nichž je studován a konečně proveden způsobem, běžným pro provádění větších hudebních skladeb vůbec. Zamyslíme-li se však nad touto dlouhou a pestrou cestou k realizaci dramatického díla, jež je zajímavá tím, že má *přísně určený, nepřevratitelný postup*, vidíme, že tu nejde vlastně o spojení různých umění, nýbrž, přesně řečeno, o *spojení různých umělců*. A to není, jak již vytknutý „postup“ svědčí, totéž.

Jde-li však naproti tomu o hotové dílo dramatické, tak jak je vnímáme při představení, není syntetická teorie tak samozřejmá. Dílo (rozumí se: dobré) jeví se sice jako složené, ale přes to tak *jednotné*, že nám lze jednotlivé složky jen násilně oddělit, uměle izolovati; jsou krátce *nesamostatné*. Takto, samy o sobě pozorovány, připomínají nám tyto složky ovšem díla různých samostatných umění, přesně řečeno, jsou takovým *samostatným* dílům *podobny*. Syntetická teorie činí však nárok na to, že tato podobnost jest zásadní totožností. Tomu je rozuměti tak: Veškerá díla daného samostatného umění mají určité obecné zákony, jimiž se přes svou rozmanitost vesměs řídí; to jsou specifické zákony toho umění, jež jakožto samostatné, svébytné, poslouchá jen jich — jest autonomní. Formulace dramatického díla jako „spojení umění“ znamená teoretický postulát, že zákony, ovládající určitou jeho složku jsou tytéž, jako zákony samostatného umění, složce té podobného, čili, jak bychom ve smyslu syntetické teorie mohli obrazně říci, jako zákony „*mateřského*“ umění. Odtud vzniká i praktické nebezpečí, přenášení zákony samostatných, „*pouhých*“ nebo „*čistých*“ umění na nesamostatné složky dramatického

díla. Tyto složky mají tedy, abych tak řekl, povinnost, zachovati „*rodinnou tradici*“ přes to, že se musí spolčiti v organickou jednotu. Co tomu říká umělecká zkušenost?

Každý *organický* celek umělecký má tu vlastnost, že zvýšeným působením kterékoliv z jeho složek zvyšuje se i působení celku. Syntetická teorie dramatického umění žádá, aby se takovéto zvýšení estetické působnosti každé složky dalo *ve smyslu jejího „mateřského“ umění*. Praxe však ukazuje, že se v takovém případě očekávané zvýšení celkového, t. j. dramatického působení vždy nedostaví, ba naopak zhusta nastane citelné jeho oslabení. Vznikají tak tedy jakési „*divadelní antinomie*“, v divadelnictví předobře známé, jež tu stručně vypočteme:

a) Čím je text dramatického díla *poetičtější*, tím spíše lze očekávat, že bude *dramatičnost* díla (t. j. představení!) *zeslabena*. „*Poetičtější*“ myslíme ovšem ve smyslu čistě, pouhé poesie, jíž jest jen lyrika a epika. To je věc obecně známá a přece vždy znovu a znovu překvapující, nejen nezkušeného autora, ale dokonce i zkušené divadelní praktiky. Všecky specificky poetické hodnoty, jež nás při pouhém čtení díla uchvacují a okouzlují, myšlenkové i náladové jemnosti, slovené hříčky, skvělé metafory, symbolické náznaky — blednou, ztrácejí se, hynou ve světlech ramp. Autor je zdrcen: nejkrásněji, nejhlubší místa minou bez očekávaného dojmu, ba bez povšimnutí — a to nikoli jen vinou herců (neboť i to je možné). K dovršení zmatku je to však také *naopak!* Místa suchá, beze špetky poesie, přes něž při čtení pospícháme s nevlí — při představení najednou vyrostou, nabudou pronikavého smyslu, netušené energie. Tedy jedno ztrácí, druhé získává, z čehož patrně, že vylíčený zjev, ač se mu říká „*divadelní akustika*“, není jediné zaviněn tím, že herci mluví ve velkých poměrně prostorách. Nejvíce tím trpí několikrát již uvedená „*knížní dramata*“. Dává se na př. tak nádherné dílo básnické, jako je Goethův „*Faust*“. Marně si namlouváme, že to je velkolepý dojem; cítíme, že to je takové nějaké mdlé, někde až zoufale nudné — a nakonec si mrzutě řekneme, že jsme měli raději zůstat doma a přečíst si to... Čtete naproti tomu většinu dialogů Shakespearových nebo Moliérových!

Neznáte-li je náhodou z divadla, nebudete si moci ani představit, jak je to se scénou skvělé. Sem patří na př. i řada novějších činohr zvl. francouzských, jež literární historie pro jejich „nepatrnou cenu básnickou“ přezírá.

b) Čím je hudba zpěvohry *hudebnější*, tím spíše lze čekat, že bude *dramatičností* díla *zslabena*. „Hudebnější“ znamená tu zase: ve smyslu hudby pouhé, tedy instrumentální. Zvláště to platí o čistě hudebních formách, založených na principu opakování; při tom skladatel příslušný text buď ignoruje nebo žádá už předem jeho formaci „hudbě vyhovující“. Tak vznikají známá šablonovitá *libreta* oper, jež jsme nazvali „koncertními“, s dlouhými ariemi, duety, sbory na jedinou třeba větu, do únavy opakovanou atd, *libreta*, o nichž literární historie právem mlčí. Že se obecenstvo jejich *dramatičností* nenudí tak silně, jako při svrchu uvedených činohrách, plyne odtud, že se spokojí čistě hudebními dojmy, na jaké je zvyklé z koncertních síní — přes to, že sedí v divadle. Ale kdo má trochu *dramatického* smyslu, cítí dobře tento nedostatek a je docela pochopitelné, že takové opery a jejich *vinou opery vůbec* — jsou u činoherníků v opovržení. „Opera,“ říkají, „to není žádné pořádné drama. Neodvažujte se měřit ji s činohrou; její divadelní úspěchy (na něž činoherníci žálí) nejsou poctivé: dosahuje jich jen svými koncertními efekty.“ Není pak bez komiky, že zrovna tak mluví mnozí „praví“ hudebníci, zejména stoupci hudby komorní a orchestrální, o operní hudbě! „Opera,“ říkají, „to není žádná pořádná hudba; nechtějte ji měřit s kvartetem nebo se symfonií! Svých podezřelých úspěchů (na něž také žálí) dosahuje jen divadelními efekty.“ — Hle, toť jsou *antinomie* — „spojených umění“.

c) Čím je scéna *dramatického* díla *výtvarnější*, tím spíše lze čekat, že bude *dramatičností* díla *zslabena*. Slovem „výtvarnější“ je tu zase míněno zpracování optických hodnot ve smyslu výtvarných umění, určitěji řečeno, protože tu jde o „scénický obraz“, ve smyslu malířství nebo sochařství. Poučným dokladem toho byla reformní snaha, vyšlá od mnichovského „Künstlertheatru“, stylisovati jeviště podle principu reliefního, s herci jakožto siluetami. Ztroskotala právě tak jako všechny jiné pokusy, upravit scénu podle malířských nebo sochařských principů. Naopak zase je známo, že mnozí z těchto výtvarníků nechtějí se scénou vůbec nic mít; mají až odpor proti

tomuto „panoramatu“, jak říkají. Böcklin odepřel Wagnerovi scénovati jeho opery z principiálních (rozumí se malířských) důvodů.

d) Čím je herecký výkon v *dramatickém* díle *herečtější*, tím je *dramatičností* díla — *silnější*! Tady tedy nenacházíme *antinomie*. Kdežto ve všech třech předešlých případech vládla, abychom tak řekli, nepřímá závislost mezi složkou a celkem, protože zlepšováním složky — ovšem ve smyslu mateřského umění — se *pravděpodobně* celek *dramaticky* zhoršoval, konstatujeme v tomto čtvrtém případě závislost přímou a k tomu ještě zcela jistou, protože zlepšováním herecké složky se *bezpečně* i celek *dramaticky* zlepšuje. Souvisí to zajisté s tím, co jsme svrchu poznamenali při rozboru syntetické teorie, že herectví podle ní není uměním samostatná t. j. mimo *dramatické* umění existujícím, že tedy nemá, jak jsme to nazvali, svého mateřského umění, v jehož intencích by se mohlo zlepšovati. Může tak činiti tedy jen samo v sobě a tím zároveň jedině v rozsahu *dramatického* umění. Náš výsledek, že „*herečtější*“ znamená *vždy též „dramatičtější“*, což o ostatních složkách zpravidla neplatí, neznamená sice ještě logicky nutně, že „herecké“ a „*dramatické*“ jest *týž* pojem, ale v okruhu umění kolektivního, jak brzo uvidíme, k tomuto závěru povede.

Svrchu uvedené „*antinomie*“ objevují se hojně v *umělecké* praxi, t. j. při vzniku *dramatického* díla, o němž jsme řekli, že se právem může pojímati se stanoviska syntetické teorie, ovšem jako „*spojení umělců*“. Umělci, kteří ve vylíčeném dříve postupu vytvářejí jednotlivé složky *dramatického* díla, pocházejí (až na herce ovšem) z řad umělců „*mateřského*“ umění. Stává se pak zhusta, že jsou tak *vylučně* nadáni a usměrněni pro toto své umění, že nedovedou a nechtějí tvořit jinak než v jeho intencích. Je dobře, jestliže se pak v správné *autokritice* tvorby *dramatické* vůbec neúčastní. Jejich *umělecká* velikost neutrpí tím nejmenší újmou, neboť po našem *přesvědčení* jest *dramatické* umění zvláštní, *specificky* své umění a umělec, jenž nemá pro ně nadání, ba snad ani smyslu, může vynikati v kterémkoliv umění jiném.

Příklady *geniálních* básníků, kteří byli *vylučně* *lyriky* resp. *epiky*, *velikých* skladatelů, kteří psali *vylučně* jen hudbu *instrumentální*

resp. vokální, jsou toho výmluvným svědectvím. Mnoho z nich, zvláště z těch, kteří byli silně lyricky založeni, mělo přímo nechuť k dramatickému umění. Horší jest ovšem, když takoví umělci, svedeni mimoumělečkou pohnutkou, nezdídka touhou po slávě příliš veřejně, dokonce po zisku příliš lákavě, odváží se i dramatické tvorby. Pak tvoří dramatická díla, jež jsou nedramatická, jež nemají a nemohou mít uměleckého úspěchu. Mnohdy to bývají romantické začátky mladých umělců, kteří sní o mohutné tragedii nebo velké opeře a neradi dosvědčí pak Weberův výrok o příbuznosti prvních oper se štěňaty, jež se také topí. . . Rozumí se, že tu nejde snad o lidi bez uměleckého talentu vůbec, nýbrž jen o ty, jejichž nadání jest rozhodně, ale v jiném oboru, ne v dramatickém.

Tu je patrně nebezpečí formule, že dramatické dílo je „spojení umění“. Každý jeho spoluvůrce domnívá se býti v právu, dívá-li se na ně brýlemi svého umění. A zároveň je zřejmé, že tím vždy *trpí* výtvar *jednoho* druhu umělců, totiž *herců*: pro básníka jsou recitátory, pro skladatele jsou zpěváky (však se jim také tak říkával) a pro výtvarníka dokonce jen siluetou, „barevnou skvrnou“ . . . To je pro ně tím osudnější, že v neúprosně pevném postupu, vytvářejícím dramatické dílo, herci jsou a musí býti až na konci, jsouce tak zbaveni vlivu na vše předcházející. Musí dopéci to, co snad předešli trošku spálili, a dokonce to osobně nabídnouti obecnstvu.

Vylíčené tu nesnáze umělecké praxe nejsou ovšem zavineny syntetickou teorií, nýbrž lidskou přirozeností umělců, zastávajících každý své. Ale formulace „spojení umění“ zdá se dávat jim k tomu sankci. Ať každý z nich udělá, co může, ve prospěch svého umění — a tak vzniká prakticky často výsledek, který odpovídá spíše názoru, jež jsme na počátku studie kritisovali a odmítli, označivše jej jako aristokratický. K dvěma tehdejšími aristokratům, k básnictví (pro činohru) a hudbě (pro zpěvohru) přistupuje teď ještě třetí, totiž výtvarné umění (pro obojí); čtvrté z nich, herectví je však jejich sluhou. Ale syntetická teorie zastává *demokratický* názor o *rovnosti* všech umění v dramatickém díle se spojujících. Zkušenost, jak jsme viděli, ukazuje, že to není možné, že každé

umění (vyjma jediné herecké) musí ze své samostatné osobitosti něco sleviti, nechce-li poškoditi dramaticčnost celku (a spolu i herectví). *Formulace „spojení umění“, spojená s postulátem jejich rovnocennosti, znamená tedy zároveň kompromis těchto umění.*

To by samo o sobě ještě nic neznamenovalo a správně podotýká Hostinský, že řešení konfliktů mezi estetickými normami, jež si částečně odporují, je běžná věc v umělecké praxi vůbec. Divadelní praxe provádí také vskutku takovému vzájemnému ústupku za každým takřka krokem; je to snad věc mrzutá, ale nikterak ne hany hodná, jako by byl proti tomu každý kompromis mezi požadavkem uměleckým a neuměleckým. Vše záleží v konkrétním případě na šťastném nápadu, jímž se umělecký spor rozřeší, mnohdy vůbec odstraní. Ale jde tu o jiné. Musí-li, jak jsme viděli, při dramatickém díle umění v něm spojená sleviti právě z té své osobitosti, již mají jako umění samostatná — zůstávají pak ještě jimi? Nejsou to pak umělecké složky, těmito samostatným uměním jen podobné? To není jen malichernost, nýbrž věc zásadního významu, jiný názor na dramatické umění než byla teorie syntetická. Spory mohou býti jen při tvorbě dramatického díla a při hotovém díle nedokonalém. Dokonalá díla dramatická — a jen taková jsou, podkladem našich úvah — sporů nemají, protože zákony, ovládající jejich složky *nejsou* totožné se zákony příbuzných umění samostatných.

Zároveň vidíme, že postulát rovnocennosti, v „demokratickém názoru“ obsažený, je sice oprávněn, ale že tato demokracie není tak jednoduchá, jak by se podle syntetické teorie zdálo. Složky dramatického díla nejsou vesměs koordinovány. To platí jen o třech z nich, o textové, hudební a scénické, jež, majíce za hranicemi tři samostatná umění příbuzná, poesii, hudbu a výtvarné umění, projevují často v praxi aristokratické choutky, jichž se musí pro dobro celku, tedy *ve jménu dramaticčnosti*, vyvarovati. To neplatí o složce čtvrté, totiž herecké, jež jest domácí a jež se nemusí zříkati ničeho ze své osobitosti. Tuto složku musí respektovati všechny tři předešlé, neboť jejím porušením porušuje se dramaticčnost celého díla. Přes stejnou hodnotu všech jest *herecká složka* ústřední a řídicí

sožkou dramatického díla, ne že by byla nejdůležitější, nýbrž proto, že *jen ona je dramatickou v pravém slova toho smyslu; druhé jsou „d r a m a t i c k ý m i“ jen potud a natolik, pokud a nakolik přispívají k účinnosti složky herecké.* Tento základní princip dramatického umění nazveme *princip dramaticčnosti*; dokážeme jej přesně v další kapitole cestou analytickou. Upozorňujeme zatím na to, že se tento princip týká jen *estetické*, t. j. citové *působnosti* díla, nikoliv jeho *umělecké hodnoty*. To jsou dva různé pojmy, neboť esteticky působivé mohou být i věci a děje mimo-umělecké, na př. přírodní a životní, a je známo, že právě v životě se setkáváme s četnými dramatickými ději. Umělecká díla zajisté mají za účel, působiti esteticky, a zpravidla tak působí, ale vedle toho mají specificky svou hodnotu, na případném svém působení nezávislou; jest jí stručně řečeno, jejich originální struktura.

Proti názoru, že herectví je nejen ústřední, ale i *řídící* složkou pro ostatní složky dramatického díla, mohlo by se namítnouti, že je při tvorbě díla až naposledy; jak je tedy může řídit? Ale tento odpor jest jen zdánlivý, neboť, jak uvidíme v kapitole jednaté o tvorbě dramatikově, jest a musí být herecká složka obsažena již v koncepci autorově.

Syntetickou teorii, úhrnem posouzeno, nelze tedy sice nazvati nesprávnou, ale přece jen nevýhodnou pro estetiku dramatického umění. Nicméně jí, ovšem v té variantě, kterou jsme označili jako „spojení umělců“, užijeme leckde tam, kde budeme mluvíti o tvorbě dramatického díla. K původní její formulaci — *spojení umění* — vrátíme se až při úvahách o dramatickém stylu, kde ukážeme, že *umělecká* stylisace dramatického díla spočívá v tendenci, přiblížití každou jeho složku jejím „mateřskému umění“.

III. TEORIE ANALYTICKÁ.

Abychom došli k teorii dramatického umění, která by nejenom neodporovala umělecké zkušenosti, ale vystihovala ji co možná nejhodněji, obrátíme postup svého badání. Místo syntetické cesty, jež skládá dramatické dílo z různých umění, podnikneme jeho analysu. Již na počátku této studie určili jsme dramatické dílo jako vněm, ježž máme při divadelním představení. Z toho plyne, že dramatické dílo existuje v našem vědomí jako fakt psychický a že tedy jeho analysa musí být *psychologická* a stejně i popis výsledků, k nimž touto analysou dojdeme. Protože jde o předmět naší zkušenosti, je požadavkem vědeckým, aby řečený rozbor byl co možná *bez předpokladů*. V našem případě to znamená, že musíme aspoň na počátku pozorovati dílo dramatické bez ohledu na umělecká díla jiných oborů, nepředpojatě, tak, *jako by* dramatické umění bylo

a) *nové, samostatné* umění a ne zvláštní druh některého ze *známých* umění (činohra jako druh básnictví, zpěvohra jako druh vokální hudby, scéna jako druh výtvarného umění);

b) *jediné* umění, nikoli *spojení několika* umění. Neboť zajisté jeví se nám dramatické dílo při vnímání jako složené, ba dokonce, jak jsme již zdůraznili, ze současných složek různorodých; ale složená, nejen posloupně, nýbrž i současně, jsou na př. též díla hudební — a co se různorodosti složek týče, proč by nemohlo existovati umění, jehož díla by měla složky různorodé? Předem to nelze zajisté zavrhnouti.

Dříve ještě metodologickou poznámku. Dramatické dílo jako psychický fakt lze zajisté psychologicky analysovati. Ale dramatické dílo je též fakt umělecký. Nezničí se takovou analysou, jež je vždy

něco umělého, jeho estetický ráz? Toto nebezpečí by nám skutečně hrozilo, kdybychom rozbor provedli až do konce, jak se v psychologii děje; jeho výsledky by pak patřily do psychologie, ale sotva do estetiky a uměnosloví. Musíme tudíž analýsu provést jen tím směrem a jen tak daleko, aby složky rozбором dosažené zůstaly ještě esteticky působivé. Především to znamená, že nesmíme nikde oddělovati složku obsahovou od citové. Takto usměrněná analýsa jest *analýsa estetická*.
Začneme analýsou činohry, jež je zřejmě *jednodušší* nežli zpěvohra.

Dramatické dílo, t. j. to, co při představení zrakem a sluchem vnímáme, jeví se nám jako něco nejenom pestře složitého, ale i *časově proměnlivého*. V této neustále měně, pohyblivosti a střídání zjišťujeme však přece dva aspoň zhruba trvalé jevy, dvě *relativní konstanty*. Jsou to tyto:

1. *Osoby dramatu*. Zajisté nejde tu o něco zcela stálého; je tomu tak jako s osobami v životě. *Viditelný zjev* nějaké osoby má však přes veškerou proměnlivost ve výrazu obličeje, v postoji, v pohybu, ba i v oděvu přece jen něco konstantního, co nás opravňuje k tomu, považovati jej za jednu a tutéž osobu. Ba i *slyšitelný* projev hlasový má v sobě něco stálého: timbre hlasu, individuální způsob mluvy. Poznáme na př. přítele po hlase, po smíchu, i když ho nevidíme. Proměny, zvláště optické, jež jsou pro nás prakticky důležitější, jsou ovšem někdy tak veliké, že i dobrého známého „málem nepoznáme“; ale vždy se najde něco, co se na něm nezměnilo a co nás upamatuje, že je to „týž“ člověk, ač vypadá „docela jinak“. A tak je to i s osobami dramatickými, si nimiž jsme se seznámili ze scény. Jak různě vypadá průběhem představení král Lear! A přece je to stále on. Přísně noeticky vzato, je takováto „osoba“, ať ze života nebo z divadelní hry, něco námi *přimyšleného* k zjevu optickému a akustickému; je to pouhá představa, již tomu zjevu (vněmu) *podkládáme* (hypostasujeme) jako stálou a trvalou jeho *podstatu* (substanci). Pohnutkou k tomu je nám právě to, že tento

vnímaný zjev zůstává aspoň částečně stejný. Splývajíce ovšem s tímto vněmem, přijímá od něho jmenovaná *představa* ráz názornosti. Ježto je tedy dramatická osoba *na myslená*, byť na podkladě vněmu, *potřebujeme nějaké* stále značky, abychom o ní mohli myslet, po případě i mluvit; nejraději si *vypomáháme* (tak jako v životě) jejím pojmenováním. O tom svědčí „seznam dramatických osob“, u dramatu obvyklý. Sluší také připomenouti, ač tím předbíláme, že k relativní stálosti dramatické osoby přispívá značně to, že je hrána *týmž* jedním hercem. Vědomí, že za dramatickou osobou vězí vlastně určitý herec, ať známý nebo neznámý, je pro divadelní naše zaměření (na rozdíl od života) specificky příznačné.

2. *Místo dramatu*. Tím jest okolí dramatických osob, dané optickým naším vněmem scény se vším, co na ní je, až na tyto osoby samé, ať již od nich abstrahujeme nebo ať tam náhodou nejsou. Také tu nám poskytuje již sám život obdoby, jimiž jsou na př. místnost, ulice, krajina a pod. Je patrné, že vněm místa dramatu je mnohem *stálejší* než vněm osoby. Není v něm pohyblivosti a měna omezuje se sotva na víc než na účinky různého osvětlení.

Relativnost této konstanty spočívá spíše v případném střídání místa (i s jeho neproměnnou výplní) podle členění dramatu na akty, proměny nebo obrazy. Průběhem jednoho takového oddílu je však tento „scénický obraz“ aspoň tvarově pevný. Chybí mu tedy *plynulost* měny, pro dramatické osoby, zvl. pro jejich pohyb, *příznačná*, obzvláště pak mu chybí *nutnost* měny, protože výplň scény může státi třeba po celou hru, což o hercích zajisté neplatí. Tato relativní neúčast „scénického obrazu“ na měně celkového vněmu dává nám právo, abychom jej zatím, pro tyto úvahy o podstatě dramatického díla, nechali stranou. Dokonce však můžeme tvrditi, že není *podstatnou* složkou dramatického díla, a to proto, protože je možno jej z největší bohatosti redukovati až na *minimum* *pouhého prostoru*, jen architektonicky ohraničeného. Celá řada dramatu nebo aspoň jejich scén hraje se na takových,

jak se říká, „neutrálních scénách“, bez nejmenší újmy pro díla sama. Ale takový prázdný prostor patří, psychologicky vzato, vlastně k dramatickým osobám, jež přece musíme, jako vše, vidět někde. Co jej nadto vyplňuje (tedy mimo dramatické osoby), nemusí vždy být a je tedy jen případné.

Abstrahujeme-li tedy od řečeného místa dramatu, sledujeme, že veškerá měna našeho vněmu, jmenovaného „dramatickým dílem“, pochází z měny toho, co jsme nazvali „dramatickými osobami“. Je to to, co jest na nich proměnlivého: jednak jejich chování a činy, jednak mluva a hlasové projevy vůbec. To je *děj dramatu* a my můžeme tedy konstatovati, že *děj dramatu* je tvořen jedině osobami dramatu; t. j. tento *děj* není něco mimo ně, čeho by se osoby ty snad jen „zúčastnily“: ony jej přímo *dělají*. K tomuto aktivnímu pojetí jsme vedeni právě tím, že jsme ony sub 1. uvedené konstanty pojali jako „osoby“, t. j. jako bytosti, duševně organizované tak, jako jsme my sami. Svrchu stručně vypočtené měny jejich, viditelné i slyšitelné, krátce názorné, jsou tedy pro nás *jejich akce*, podložené jejich duševním životem, jež chápeme podle své vlastní *vnitřní zkušenosti*. Zároveň však vidíme, že tyto jejich akce jsou vzájemné, že jsou to tedy *akce a reakce* těchto osob *vespolek*, svázané nejen, jako vše na světě, relací příčinnosti (kausalit), ale i, protože právě jde o duševní bytosti, relací účelnosti (finality): Každá jejich akce byla způsobena předešlou a děje se zpravidla proto, aby vyvolala následující.

Takovou názornou akci osoby, jež má působiti a působí na osobu jinou, nazveme je d n á n í m.

Protože pak jsme zajisté plně oprávněni, osoby i *děj dramatu* (rozumí se: dobrého!) označiti přívlastkem „dramatický“, plyne z dosavadního rozboru:

D r a m a t i c k ý d ě j j e t e n , k t e r ý v z n í k á j e d n á n í m o s o b v e s p o l e k .

D r a m a t i c k á o s o b a j e t a , j e ž j e d n á v ů č i o s o b á m j i n ý m .

Oba tyto základní elementy dramatického díla, nutně a postačitelne pro jeho existenci, jsou vlastně totéž, jen se dvou stran nazíráno, jako líc a rub téhož listu; gramaticky lze tuto okolnost vyjádřiti velmi pěkně hesly

lidé vespolek jednající = dramatické osoby
vespolné jednání lidí = dramatický děj.

Užili jsme v definicích raději názvu „osoby“ než „lidé“, protože, jak známo, nevystupují v dramatech jen lidé, nýbrž i bytosti jiné, bohové, duchové atd., ba i zvířata a pod., *vždy* ovšem polidštění, personifikovaní.

Z rozboru pojmu „jednání“ vyplývá ještě důležitá a pro dramatické dílo nezbytná vlastnost, že *musí obsahovat víc osob než jednu*, nejméně dvě, čili:

Dramatické dílo je nutně dílo kolektivní.

„Monodrama“ není dramatem, byť by se rozvíjelo sebe patetičtěji, ledaže by druhou osobu zastávala nějaká moc, síla a j. a to ještě personifikovaná, aspoň abstraktně, t. j. slovy — což by byl ostatně *hraniční* případ dramatického díla.

Teď teprve je na čase, abychom podnikli kritické vyšetření toho, co znamená přesně vědecky estetický termín „dramatický“. Pokud se jeho obsahové, věcné stránky týče, je podle předešlého stanovena pojmem „vzájemné jednání osob“ ve smyslu naší definice „jednání“, k čemuž třeba připomenouti (srv. počáteční určení dramatického díla), že jest míněno skutečné jednání skutečných osob, tedy jednání námi vnímané a nikoli jen myšlené. To by pro teorii stačilo; jde však o termín estetický, pročež musíme ještě vyšetřiti, jaké jest *působení* „dramatického“ a jsou-li i tu nějaké zvláštnosti, jen jemu příslušející.

V hořejším rozboru dramatického díla zdůraznili jsme několikrát, že pojmáme to, co při něm vnímáme, podle sebe, na základě své vnitřní zkušenosti. Jaká jest však psychologická povaha našeho *vlastního* jednání? Zajisté, že se při něm aspoň trochu sami vidíme a slyšíme, ale to jsou jen částečné a podružné dojmy proti tomu, že při něm, populárně řečeno, sami sebe „*cítíme*“ a to *tělesně*. Představme

si, že jsme v takové tmě a hluku, že se nemůžeme ani vidět ani slyšet. Přes to uvědomujeme si každé své jednání, polohu i pohyb celého těla i jeho všech částí, tedy třeba obličje a zejména i mluvidel, tak zřetelně, že na př. víme nejenom, že se usmíváme a že mluvíme, ale i co mluvíme, ač se neslyšíme. Počítky, jimiž si to vše uvědomujeme, slují *vnitřně hmatové*: vnímáme napětí svalů, tlak a tah v šlachách a kloubech a j.; nejdůležitější jejich soubory (neboť vždy je jich mnoho najednou) nazývají se vněmy kinestetické čili *pohybové*. Podstata veškerého našeho jednání, od nejnepatrnějšího zasmání až po nejúsilnější akci, je tedy *motorická*. Od svého narození hromadíme si v tom směru vlastní zkušenosti, jež se nám stanou brzo tak běžné, že si ani neuvědomujeme jejich vnitřně hmatovou povahu, soustřeďujeme se takřka výlučně na přidružených k nim dojmech zrakových a sluchových.

Pozorujeme-li jednání *jiných* lidí, ať v životě či na scéně, vybavujeme si své vlastní zkušenosti motorické zcela bezděčně, ani o tom nevědouce; vybavují se nám tím hojněji a mocněji, čím dokonaleji se do jednání druhých *vžíváme*, což zajisté činíme právě při vnímání divadelním. Ba nevybavují se nám pak jen pouhé motorické představy; mimoděk jsme strženi k vlastnímu napodobení toho, co vidíme i slyšíme, a to aspoň v jakýchsi náznacích, t. řeč. inervacích, jež však zúplna postačí, aby chom se do jednání jiných plně vžili. Tato bezděčná motorická složka to jest, co dodává řečeným našim vněmům ráz obzvláštní živosti, neodolatelnosti, *aktivity*. Pro pojem „dramatického“ je tedy příznačné, že tu vedle zrakové a sluchové složky vystupuje jako *podstatná* též *složka motorická*, rozehrávající celý náš tělesný organismus. Duševním jejím odrazem jsou dva city (vlastně skupiny citů), totiž cit dramatického *napětí* resp. uvolnění a *vzrušení* resp. uklidnění. Oba mají zřejmě tělový ráz a motorickou povahu. Ačkoliv jsou však tyto dva city pro citový *dojem dramatického* velmi charakteristické, nejsou přece jen pro něj specifické, protože se vyskytují i v četných estetických dojmech jiných. Tak působí na př. ve výtvarném umění čáry cit napětí, barvy cit vzrušení, obdobně v hudbě

melodie (napětí) a disonantní harmonie (vzrušení) atd.

V obyčejné mluvě a v běžné literatuře užívá se ovšem termínu „dramatický“ jinak než jsme my stanovili. „Dramatickým“ v *populárním* smyslu slova nazývá se to, co na nás působí vzrušujícím, rozčilujícím dojmem, co tedy samo je vzrušené, bouřlivé a pod. a to se zřejmým přízvukem nelibosti. To je určení termínu pouze podle jeho dojmu, nikoli věcně. „Byli jsme přítomni dramatické scéně“, „v tomto dramatickém okamžiku“ — tu všude lze bez jakékoliv újmy nahradit slovo „dramatický“ prostým slovem „vzrušující“. Toto populární užívání slova „dramatický“, ač je najdeme i v literatuře, jež chce činiti jakési nároky na vědeckost (na př. věseliké *essaye* v časopisech), je nesprávné a to v dvojím směru. Předně je termínu „dramatický“ užito příliš *úzce*, totiž jen pro dojmy prudké a aspoň částečně nepřijemné, což zaviňuje patrně záměna „dramatického“ s „tragickým“. Čteme na př. v novinách titulek „drama dvou milenců“ a je tím zajisté míněna jejich „tragedie“, neboť mezi dramata patří i — komedie. Není pochyby, že je celá řada roztomilých veseloher, jež nejsou nikterak prudce, ba nepřijemně vzrušující přes to, že jsou plně dramatické. Vrátili-li dramaturg nováckými tragedií, že „není dost dramatická“, zajisté tím nemyslí, že tam není dost vzrušujících scén, nýbrž to, že podle jeho mínění není divadelně působivá, protože se tam moc mluví (a možná dost a dost vzrušeně!) a málo jedná. Za druhé je však toto populární užití slova „dramatický“ příliš *široké*, ba až neurčité, protože se aplikuje nejen na jednání lidské, jako ve všech dosavadních případech, nýbrž na všechno možné, jen když je to vzrušené. Tak třeba rozpoutaná bouře v přírodě je „dramatickou podívanou“ a pokud se umění týče, užívá se tohoto termínu se zvláštní zálibou při hudbě. Jak je skladba na některém místě vzrušená, bouřlivá, nazve se ihned „dramatickou“. Dokonce se i filosofická teorie, že drama je spor vůlí čili boj, přenáší symbolicky na „spor temat“ při hudební polyfonii, tím prudší boj, čím více tu vzniká disonancí atd. Jako obrazná rčení možno to vše připustiti, ale třeba zdůrazniti, že vědecky jsou takové vágní analogie zcela nepřipustné. Zejména je též nepřipustné, usuzovati jen z toho, že některý skladatel umí psáti vzrušenou hudbu vůbec, na jeho schopnost dramatickou, t. j. na schopnost, psáti dobré zpěvohry. Historie hudby zná řadu případů, jež tento povrchní závěr vyvracejí (na př.

Schubert, Mahler). Je to vinou právě tohoto populárního významu slova „dramatický“, že si mnozí nejen skladatelé, ale i básníci myslí, že pro kompozici zpěvohry resp. činohry je nutné a stačí, psáti vzrušenou, patetickou hudbu resp. řeč.

V celé naší knize bude tedy (a bylo) užíváno slova „dramatický“ jen ve svrchu vytknutém přesném jeho smyslu, t. j. pro lidské jednání. Také „dramatické napětí“, termín v úvahách o dramatech velmi častý, bude nám vždy znamenati jen ten druh duševního napětí, jenž jest způsoben motorickou reakcí naší na nějaké jednání, jak jsme si to výše vyložili; *nikoli* tedy na př. ten druh napětí, jenž vzniká očekáváním a jenž je zvláště v literatuře velmi hojný („napínavé“ romány!) — a ovšem hojný i v dílech dramatických, zvláště nápadně, protože zneužit, v těch — špatných.

* * *

Z našeho rozboru i z definice „dramatického děje“ je patrné, že dramatické děje jsou možné i v životě. Tomu je skutečně tak a třeba nám teď vyšetřiti, jaké jsou proti nim zvláštnosti „dramatických dějů“ divadelních.

Děje vůbec mohou býti buď čistě přírodní (na př. bouře, západ slunce atd.) nebo přírodní se spoluúčastí lidskou (třeba povodeň) nebo konečně jen lidské sice, ale nikoli *vespolné jednání* lidí ve smyslu naší definice (na př. různé práce lidí, i společné). To jsou vešmě děje nedramatické. Naproti tomu veškeré děje, vznikající *vespolným* jednáním lidí, jsou *děje dramatické*. Ovšem, protože nám jde o jevy estetické, musí býti též splněn předpoklad, že na nás děje ty působí esteticky. Obecná podmínka pro to jest, abychom nebyli na takovém ději *prakticky* interesováni. To znamená především, že ho nejame sami účastni, že jsme jen pozorovateli; ale i pak musíme míti vědomí, že nás děj ten neohrožuje ani tělesně, ani duševně. Tak na př. můžeme zaujmouti estetické stanovisko k nějaké, třeba velmi živé scéně v hostinci: baví nás typické lidské figurky i originální způsob, jímž vespolek jedná. Dojde-li však ke rvačce, je u nás po estetickém dojmu, protože pud sebezáchovy jej zatlačí. Ale i kdybychom byli při tom sami v bezpečí, přihlížejíce na př. z okna ve vyšším poschodí

městského domu demonstraci davu s krvavými výjevy, zabránil by nám sociální pud soucitu v takovém „estetickém zaměření.“ Ovšem, co se tohoto druhého případu (obecně vzato) týče, jsou mezi lidmi značné rozdíly, pocházející jak z individuální jejich povahy, tak z výše jejich kultury; pro leckoho jsou i hrůzné skutečné děje nerušeně příjemným divadlem. Lepší podmínky pro estetické zaměření poskytují dramatické děje veselé. Ale i tu je značná relativita; vzpomeňme, že pro některé lidi je zábavným vtipem jednání, od něhož se jemnější člověk odvrátí s odporem jako od surového.

Vylíčené překážky estetického zaměření pomíny by pro každého z nás, kdybychom věděli, že z jednání lidí, jež pozorujeme, *nemůže* pojit nic zlého ani pro nás, ani pro ně samé. Jak zábavným divadlem je pro obyvatele domu zuřivý spor dvou sousedek, protože již znají, že „z toho nic nebude!“ Kolikrát, chtějíce zakročiti v příšii „živé“ zábavě peroucích se kluků, zvěděli jsme s překvapením, že to nebylo doopravdy, nýbrž „jen tak“, že si jen *hráli*.

A tím již přecházíme od dramatických dějů *přirozených* k *umělým*. Právě dramatické děje lze — proti dějům jiným — prováděti poměrně snadno uměle, protože je tvoří lidé svým jednáním. Ti, kteří mají schopnosti, *představovati dramatické osoby* a *předváděti dramatický děj*, slují *herci*. Takováto dramatická „*představení*“ mají proti dramatickým dějům přirozeným, životním, již tu výhodu, že mohou býti konána, kdy je libo, po případě i opakována. Hlavní však je, že jest jimi umožněno, vnímati esteticky dramatické děje i nejvíce otrásající, ba hrůzné velikosti, jež ve skutečném životě působí až zničujícím dojmem. To je *tragedie*, jeden z vrcholů dramatického umění. Jeť zajisté podivuhodné, že tragické dojmy, jež již Aristoteles označil slovy „*soustrast a bázeň*“, tedy jako citově nelibé, působí přes to v diváku estetickou libost. Tuto záhadu, o níž bylo mnoho psáno a diskutováno, rozřešil již geniální francouzský estetik Dubos počátkem XVIII. století, objeviv *princip funkční libosti*. Je pro nás požitkem, prožívati nejrozmanitější duševní děje, požitkem tím větším, čím jsou tyto děje intenzivnější, což platí zvláště o vášních. Dubos ukazuje tuto touhu po pro-

živání vášní i *nelibých* na četných dokladech ze života: obliba pro hrůzné scény, krvavé zápasy, hazardní hru atd. Umění má podle něho tu výhodu, že nahraňuje přirozené vášně *umělými*, jež, majíce tutéž povahu jako ony, jsou zbaveny jejich zhoubných účinků; jsou jakoby zčištěny. Že byla právě tragedie podnětem k tomuto „*Dubosovu problému*“, pochopíme z toho, co jsme svrchu pověděli o motorické podstatě dramatického dojmu. Stačí si představit, jakým účinkem působí na nás vyličení hrůzného děje básnictvím, jeho zobrazení malířstvím nebo sochařstvím a konečně předvedení na divadle, abychom poznali, že poslední z nich působí nejmocněji, že nám jde nejvíce — doslova — „na tělo“.

Po tomto rozboru „dramatického děje“ obrátíme se k analýze „*dramatické osoby*“. Bude poněkud obtížnější, protože je v podstatě noetická a vyžaduje pozorného a přesného rozlišování pojmů.

Již na počátku rozboru jsme zjistili, že „dramatická osoba“ je vlastně *naše představa*, již si přimýšlíme k relativně stále složce dramatického *vněmu*. Podotkli jsme také již tam, že podobně jest i ve skutečném životě. Každý náš poměrně stálý vněm vybavuje v naší zkušenosti na základě podobnosti nějakou představu, odpovídající na nejvšeobecnější otázku, *co to jest*, co vidíme, slyšíme atd., pročej ji nazveme *představou významovou*. Tato představa nepochází tedy z vnějška, nýbrž od nás, z naší zkušenosti, a je podle této zkušenosti tu jen obecná, neurčitá a chudá, tu zvláštní, určitá a bohatá. Tak *na př.* v nedávno uvedeném příkladu životního děje dramatického, totiž srocení lidu, jsou obecnější významové představy, nepředpokládající našich zvláštních zkušeností: „Jsou to lidé, mladí — staří, muži — ženy; speciálnější již: dělníci, strážníci; dokonce zvláštní pak třeba: poslanec X. Důležitá okolnost je ta, že tato významová představa, podložena jsouc vněmu, jímž byla na základě podobnosti vyvolána, splývá s ním tak, že dostává charakter *názornosti*.“

Tak je tomu i s významovou představou při vnímání dramatického děje umělého, tedy divadelního. I ta je podle naší zkušenosti obecnější nebo zvláštnější (na př. mladý muž — princ — Hamlet) a i ta má ráz názornosti. Ale při divadelním představení, jak jsme ostatně také již naznačili, nepřestáváme na této jediné významové představě. Přesná odpověď na otázku „co to jest?“ zní totiž teď: ve skutečnosti je to, co vnímám, *herce*. Tato druhá významová představa nevybaví se mi však na základě podobnosti s vněmem; tu mi poskytne moje zkušenost divadelní a to abstraktně, ba proti názoru: já to *vím*, že je to nějaký *herce*, po případě (podle divadelní cedule) určitý *herce A*, ač vidím a slyším někoho jiného, třeba prince Hamleta. Nesplývá tedy tato druhá významová představa s názorem, její ráz zůstává *abstraktní* a to i tehdy, když mi leckteré drobné detaily (rysy obličejů, timbre hlasu) prozrazují a dotvrzují, že to je doopravdy přece jen *herce A*. Vidíme tedy, že je to s významovou představou dramatické osoby divadelní (proti životní) jinak. Přesná otázka, na niž představa ta odpovídá, nezní totiž „co to (tento zjev) jest“, nýbrž, „*co tento zjev*, námi vnímaný, *představuje nebo zobrazuje?*“ Nazveme ji tudíž významovou představou *obrazovou*. Naproti tomu řečenou významovou představu *herce*, pocházející z našich znalostí divadla a jeho umělecké praxe, nazveme významovou představou *technickou*. *Zhruba vzato*, zůstává technická představa naše *abstraktní*, kdežto obrazová, splývající s vněmem, přijímá ráz *názorný*.

Je tedy pro dramatické dílo příznačné, že máme při jeho vnímání dvě odlišné významové představy n a j e d n o u : technickou a obrazovou. To je výlučná vlastnost umění vůbec, nikoli však všech jeho oborů. Procházím galerií a zastavím se před „Slavičkem“. Co je to? Obraz, spec. olejový obraz. Co to představuje? Krajinu, spec. krajinu od Kameniček. Malířství tedy má představu technickou i obrazovou. Zajdu si na Hradčany. Co je to? Budova, spec. gotický chrám, dóm Svatovítský. Co před-

stavuje? Nic, pranic; tato otázka nemá významu. Stavitelství tedy má pouze představu technickou. Umění, vyvolávající vedle představ technických též obrazové a to podstatně, ne jen případně, nazveme umění *obrazové*.

Z vyličeného plyne, že *dramatické umění je umění obrazové a že totéž platí i o herectví samém.*

Až dosud vypadá vše průhledně, ale zkomplikuje se to, jakmile počneme vyšetřovati zvláštní poměry mezi technickou a obrazovou představou, vládnoucí právě v dramatickém umění; poměry ty jsou vsutku hodně zamotané. Aby se nám ozřejmily, provedeme paralelu mezi hercem a sochařem (neboť i sochařství je zajisté umění obrazové). Při tom *rozšíříme představu technickou zřetelem k látce*, z níž je dílo vytvořeno, tedy nejen, co to jest, ale i, z čeho to jest. Schema, podle něhož paralelu provedeme, bude toto: Někjaký umělec tvoří z určité látky dané dílo, představující to a to. Tedy:

Sochař tvoří třeba z mramoru určitou sochu, představující třeba Herakla.

Herec tvoří ze sebe sama určitou postavu, představující třeba Macbeta.

Tato paralela je velmi poučná, protože objasňuje povahu hereckých termínů jak obdobou s termíny sochařskými, tak případnou odlišností od nich. Z ní vidíme:

1. Kdežto socha je „třeba z mramoru“, čímž jsme naznačili, že může býti i z jiné látky (nejen z jiného kamene, ale i z kovu, dřeva a j.) a stejně i výtvarná díla druhých oborů, herectví má *jedinou* látku a tou je *živý člověk*; přímou, bezprostřední látkou jest jeho *živé tělo*, nepřímou ovšem i jeho *vědomí*. Uvážíme-li, že — taktéž *jedinou* — látkou básnictví je slovo a taktéž *jedinou* látkou hudby tón, pochopíme, jak zvláštní látku má právě herectví, látku nikoli trvalou a obnovitelnou, nýbrž pomíjející, Tuto látku sdílí s ním ještě umění *taneční*, jež však omezuje její výrazové možnosti na viditelné pohyby, kdežto herectví užívá i slyšitelných projevů, využívajíc tak *člověka celého*.

2. V jediném herectví (a ovšem i v tanci) je *tvůřící umělec v podstatě totožný s látkou*, z níž tvoří své dílo. Co to znamená, uvědomíme si z absurdnosti myšlenky, že by na př. sochař byl zároveň mramorem, z něhož teše sochu. Mohlo by se zdáti, že snad také výkonný umělec je totožný se svou látkou, jako je herec. Ale tomu není tak, Výkonný umělec je *totožný s nástrojem*, jehož se k tvorbě díla uměleckého užívá, a to buď úplně — recitátor a zpěvák — nebo aspoň částečně — hudební hráč, jenž používá ještě nějakého zvláštního, samostatného nástroje hudebního. V úvaze o výkonném umění jsme stanovili, že nutnou jeho podmínkou jest možnost fixace časového umění v „text“. O herectví, kde je možná jen kusá fixace, dalo by se tedy nanejvýš říci, že, jak jsme též uvedli, tvůrce je tu *sám sobě* — a to *nezbytně* — výkonným umělcem. Z takového pojetí by pak ovšem plynulo, že i v herectví je *tvůřící umělec totožný se svým nástrojem*, a to zpravidla *částečně*, poněvadž používá případně ještě masky a obleku jako dalších, samostatných pomůcek k svému dílu. To oboje lze ovšem považovat i za — nepodstatnou — látku jeho díla. Mimochodem podotýkáme, že představa „nástroje“ je též významová představa technická, jež však při vnímání hotového díla ustupuje do pozadí. Proto jsme ji v našem schématě pomíнули.

3. Nejchoulostivější pojem je však termín „*herecká postava*“ (krátce „*postava*“), protože se v teorii herectví ztrácí. Buď se o ní nemluví vůbec, nebo se nejasně směšuje s pojmy druhými. A přece je tato „*postava*“ (odpovídající sochařově soše) vlastní *dílo* hercovo! Nejlépe rozumějí významu toho slova divadelní odborníci, pro něž je to opravdový *technický* termín.

Mohlo by se především zdáti, že herecká postava je totožná s hercem; ale to by byl omyl, zaviněný tou okolností, že látkou hereckého díla, t. j. právě „*postavy*“, je herec sám. Jako není sochou mramor, nýbrž až zformovaný mramor, tak jest, stručně řečeno, „*postavu*“ až „*zformovaný* herec“, s tím rozdílem ovšem, že tuto formaci provádí herec sám, týž herec, jenž jest formován.

Mnohem častější, ba běžný jest omyl, ztotožňující — a to neuvědoměle — „postavu“ s „dramatickou osobností“. To je nesprávné směřování představy technické s obrazovou a bylo by stejnou logickou chybou, kdyby někdo zaměňoval sochu s tím, co představuje. Příčina tohoto omylu je neobyčejná podobnost mezi představou technickou a obrazovou právě v herectví, pramenící odtud, že látkou hereckého díla, t. j. „postavy“, jest živý člověk (totiž herec sám) a že dramatická osoba jakožto „jednající“ je také živá bytost, dokonce zpravidla také člověk. V žádném umění není podobnost obou řečených představ tak veliká, ba přímo klamavá, jako v herectví, leda snad v malířství, pokud by šlo ovšem o zobrazení předmětů klidných a vzdálených (na př. krajiny). Odtud pochází sklon k naturalistickému pojetí hereckých výkonů, nápadný jak u divadelního obecenstva, tak u herců samých. Představující a představované je tu příliš stejnorodé.

Rozdíl mezi hereckou postavou a dramatickou osobou dá se říci tedy populárně tak: postava je to, co dělá herec, osoba to, co vidí a slyší obecenstvo. Je to vlastně týž fakt, pozorován jednou ze zákulisí, jednou z hlediště. Psychologicky řečeno: postava je vněm hercův, osoba vněm pozorovatelův. Rozpomeneme-li se na psychologický rozbor „dramatického“, seznáváme, že herecká postava je bezprostředně vněm motorický, kdežto dramatická osoba je bezprostředně vněm opticko-akustický a teprve zprostředkovaně též motorický. Zkratkou, již vystihujeme jen to hlavní, ale za to význačné, můžeme tedy vyjádřiti rozdíl obou tak, že herecká *postava* je útvar rázu *fysiologického*, dramatická *osoba* útvar rázu *psychologického*.

4. Kdežto nás paralela mezi sochařstvím a herectvím v dosavadním rozlišování podporovala — jeť socha proti postavě dokonce útvar *fysický* — mohla by nás v jiném směru zavést k omylu, že je herecká postava tak jako socha útvar *statický*; i sám technický termín „postava“ mohl by k tomu přispěti. Tomu není tak. Postava je

útvar *kinetický*; je to celý herecův výkon v jednom díle. Pokud se *struktury* týče, je tedy mezi „*postavou*“ a „*osobou*“ úplná shoda. Tento fakt, platný ostatně pro *všecka umění obrazová*, nazveme *princip korespondence* mezi představou technickou a obrazovou. Je to vlastně rub a líc téhož objektivního faktu, nebo, jak jsme v našem případě hodně názorně řekli: je to týž herecký výkon, pozorovaný buď ze zákulisí nebo z hlediště. Tak jako dramatická osoba, již jsme určili jako „*jednajícího člověka*“, jest i herecká postava útvar časově proměnlivý, obsahující ovšem relativní konstantu, totiž masku a oblek hercův.

„*Postavou*“ rozumíme herecovo pojetí a provedení role t. j. způsob, jak svou „*osobu*“ zahraje, viditelně i slyšitelně. Vzpomeňme však toho, co jsme stanovili rozborem *dramatického děje*: našli jsme, že vzniká jednáním několika dramatických osob vespolek. To znamená tedy, že mu, jakožto významové představě obrazové, odpovídá technická představa vespolek akce několika herců, krátce *spoluhra*. Není to, jak teď už můžeme říci, než *synthesa hereckých postav*.

Protože podrobnější úvahy o tom všem budou obsahem dalších kapitol, přestáváme na těchto zásadních stanověních, shrnujíce je v tabulku, jež nás uchrání všech nejasností:

Umělec	látka	dílo	obraz
Herec	týž herec	postava	dramatická osoba
Několik herců	tíž herci	spoluhra	dramatický děj.

* * *

Psychologickou analýsu, na počátku této kapitoly podniknutou, omezili jsme výslovně na činohru jako zřejmě jednodušší, než je zpěvohra. Učinili jsme tak věru jen z důvodů stylistických, abychom nemusili každou chvíli dodávat: „*abstrahujeme-li od hudební složky dramatic-*

kého díla“. S touto výminkou totiž platí celý náš rozbor s veškerými svými výsledky i pro zpěvohru. I ve zpěvohře jsou *tytéž* dvě relativní konstanty vněmové, dramatické osoby a místo dramatu, i v ní jest dramatický děj. Je sice pravda, že ve zpěvohře dramatická osoba nemluví, nýbrž zpívá, ale protože jsme v další úvaze konstatovali, že dramatický děj divadelního představení není přirozený, nýbrž umělý, nelze ničeho namítati proti tomu, je-li v něm hercova mluva nahrazena zpěvem. Ti, kteří provádějí dramatický děj zpěvoherní, nazývají se z tohoto důvodu ovšem „zpěváci“, ale nelze pochybovati o tom, že jsou také herci, herci zpívající na rozdíl od herců mluvících. Zahrneme-li obě možnosti, mluvu i zpěv, jedním obecným názvem „hlasový projev“, nemusíme rozlišovati herce činoherního od zpěvoherního; vše, co jsme si vyložili dále o umění hereckém, platí pak do slova i pro zpěvohru.

Z toho je patrné, že herectví je *společná* součást činohry a zpěvohry, že dílo herecké je *stálou* složkou, vyskytující se *ve všech* dílech činoherních i operních. To nás opravňuje k tomu, abychom oba řečené obory, přes jejich zdánlivou (podle textů!) odlišnost sloučili v jediný obor „*dramatického umění*“. Jde teď o to, stanoviti *rozsah* tohoto pojmu, t. j. vyšetřiti, nepatří-li do dramatického umění ještě nějaké jiné obory, řečeným dvěma podobné. Řekli jsme ostatně již na počátku první kapitoly, že činohra a zpěvohra nejsou jediné genry dramatického umění, nýbrž jen genry nejpočetnější a nejzávažnější. Vskutku počítají se tam i leckteré genry jiné, zvláště divadelní, byť i ne jednomyslně; na nás je tedy rozhodnouti, které z nich tam patří a ovšem i, které *nikoli*.

Již v první kapitole jsme došli k této větě:

1. Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je *skutečné* jeho *provozování*.

Při rozboru dramatického děje v této třetí kapitole jsme našli:

2. Dramatické dílo předvádí nám dramatický děj *umělý*.

3. Ti, kdož tvoří dramatický děj umělý, jsou *herci*.

„Sou et lumiere ?“

Závěr, z těchto tří vět plynoucí, jest, že *nutnou podmínkou* dramatického díla jest *složka herecká*. „Nutná“ podmínka znamená podmínku, „sine qua non“; obor dramatického umění se jí tedy vymezuje negativně v tomto smyslu:

Umělecké dílo, byť bylo i časové, ba i divadelní, *není-li tvořeno nebo aspoň spolutvořeno herci*, není dílem dramatickým a *nepatří* tudíž do dramatického umění.

Jako druhého kriteriia použijeme věty, jež nám vyplynula z pojmu „jedinání“; stanovila, že dramatické dílo je *nutně* dílo kolektivní. Odtud plyne, zase negativně:

Umělecké dílo, byť i časové, *ne-li dokonce divadelní, je-li omezeno na výkon jediného umělce, nemůže býti dílem dramatickým*. Obecněji:

Umělecký obor, jehož díla bez újmy své podstaty mohou se omeziti na pouhý výkon jednotlivce, nepatří do umění dramatického.

Toto druhé kriterium jest jen podružné a má *zdánlivé* výjimky, z nichž nejznámější jest — *loutkové divadlo*. Neboť loutkář nepředstavuje dramatickou osobu; to činí každá z jeho loutek, jimž propůjčuje mluvu i hru. Technicky je tu tedy každá „postava“ rozdvajena ve složku stálou, již je loutka (z nějaké hmoty, čímž se blíží soše) a proměnlivou, již provádí (zpravidla pro všechny) „principál“. Obrazově a názorně je však každá dramatická osoba jednotná a je jich pro hru víc.

V čelo následující teď úvahy vstavíme tedy definici herce, plynoucí z rozboru herectví jako umění obrazového:

Herec je umělec, představující myšlenou osobu sebou samým.

Umělecké obory, o něž nám především jde, jsou dvě: umění taneční a — tak je nazveme — umění artistické. Jejich tvůrci jsou tanečník a artista.

1. *Tanečník* není umění obrazové a *tanečník* neb *tanečnice nejsou herci*, protože *nepředstavují svým výkonem žádnou osobu*. Tanečník nepředstavuje, nezobrazuje nikoho, ani ne tanečnicka, on jest tanečníkem tak, jako jest truhlář truhlářem, učitel učitelem atd. — a ovšem i herec hercem. Pracující truhlář resp. učitel učitel přece nepředstavují truhláře resp. učitele. *Jediný hrající herec představuje někoho a to kohokoliv*, třeba právě truhláře nebo učitele atd. — ba

třeba i herce (na př. v Hamletu). Může tedy herec představovati třeba i tanečnicka; při nejmenším však může mu jeho úloha předpisovati, aby tančil. Je-li jeho taneční úkol skromný a má-li herec schopnosti k tomu, provede jej sám. Je-li však ten úkol veliký a nemohl-li by jej herec provést, dokonce esteticky uspokojivě provést, nezbyvá než z čistě praktických důvodů povolati k tomu odborného tanečnicka. Zajímavý příklad toho je ve Wildeově „Salome“. Titulní role žádá si znamenité herečky, předpisuje jí však zároveň, aby provedla rozsáhlý a z důvodů dramatických vynikající výkon taneční — neboť tímto tancem získá Salome na Herodesovi hlavu Jochanaanovu. Není-li herečka s to, aby takový tanec provedla, nezbyvá, než zaměnit ji na tuto dobu nenápadně se stejně maskovanou a co možná jí podobnou tanečnicí. Je toho tím více třeba v stejnojmenné opeře Straussově, protože v té má herečka resp. zpěvačka ihned po skončení namáhavého tance zpívati, což je technicky velmi obtížné. Tam ovšem, kde zase naopak ostatní herecký úkol, mimo tanec, je skromný, což bývá velmi často v operách při tanci hromadném, není třeba užiti uvedeného klamu a celý úkol se svěří tanečnickům a tanečnicím, kteří se tak stávají *příležitostnými herci*. Tak třeba v Smetanově „Prodané nevěstě“ představují členové nejen pěveckého, ale i tanečního sboru „venkovský lid“. V Mozartově „Donu Juanu“ předvádí se na scéně hostina, k níž Don Juan pozval i komthurovu sochu. Na té hostině vystupují — vedle společnosti — i objednaní muzikanti a baletky. Rozumí se, že tyto baletky hrají nikoli herečky resp. operní zpěvačky, nýbrž členky baletního sboru, jež takto, jsouce samy tanečnice, představují tanečnice (ovšem nikoli samy sebe!) a jsou tedy pro ten případ a tímto svým výkonem herečkami. Právě na tomto příkladě vidíme taktéž častý — i v činohře — případ, že musí být i k úkolu, představovati „muzikanty“, povolání odborní výkonní hudebníci, protože obecně žádat od herců i speciální výkony hudební; i tito hudebníci stávají se tak *příležitostnými herci*.

Umění taneční nepatří tedy do umění dramatického; o tom svědčí i druhá okolnost, že totiž může býti i sólový výkon taneční samostatným a soběstačným uměleckým dílem; jeť projevem lyrickým, t. j. *citovým*, zahrnujícím v sobě ovšem všechny citové charaktery, i ty nejvášnivější a nejvzrušenější („dramatické“ v populárním slova smyslu). S herectvím má tanec společné to, že je i v něm tvůrce díla

zároveň jeho látkou. Materiál tanečního umění je též živý člověk, jako v herectví, ale nikoli člověk v celém svém projevu, nýbrž pouze ve viditelném pohybu. Motorická podstata vystupuje tedy při tanci ještě čistěji než v herectví, protože slyšitelný projev hlasový jest — pokud jde o tanec vsuktu kultivovaný, nikoli primitivní — *vyloučen*. Za to bývá tanec skoro vždy spojen s hudbou, ať už jakkoli vyspělou. Jako umění, určené jen pro zrak, užívá ovšem tanec i zvláštního úboru, ba i masky tak jako to činí herectví, ale nikoli za tímž účelem: nechce tím podporovat představování nějaké osoby, nýbrž jen zesilovat a určovat lyrický charakter tanečního výkonu. Provádí-li na př. nějaká tanečnice „egyptský tanec“, oděje se pochopitelně též v úbor tomu odpovídající, aniž by tím chtěla snad „představovat“ Egyptanku; jde jí jen o to, aby tanec i úbor měly jednotný a příznačný charakter. Totéž platí o tanečních enemblech; úbor i maska znamená tu zesílení lyrické charakteristiky vlastního výkonu („tanec charakteristický“). O pantomimě promluvíme později.

2. Ani umění *artistů*, jako akrobatů, komediantů, kejklřů (žonglérů), šašků (clownů) a jiných, není umění obrazové a jmenování *artisté nejsou herci*, protože ani oni *nepředstavují žádné osoby*. Akrobat nebo šašek nepředstavuje akrobata nebo šaška, nýbrž *jest jím*: to je prostě jeho povolání. Nebylo by třeba ani o tom ztráceti slov, kdyby právě v nynější době na základě retrospektivního hnutí ve světě divadelním se netvrdilo, že herec a artista, jsou totéž, protože kdysi byli totéž. Řekli jsme již jednou, že genetické důvody nejsou přesvědčivé, protože ignorují fakt dějinného vývoje. Skutečně, potulní komedianti, kteří od zániku římské říše až do začátku novověku vlastně jediní udržovali tradici skutečného dramatického umění (v našem slova smyslu), byli skoro vesměs herci a artisté v jedné osobě a jejich umění bylo pestrou smíšeninou obojích výkonů. Ale to bylo zřejmě primitivní stadium, z něhož se poněmáhlym vývojem až do našich dob diferencovalo umění herců na jedné a artistů na druhé straně. Nepodceňujeme tím nikterak toto primitivní umění, jež vrcholilo dramaticky v „komedii del' arte“, tvrdíme-li, že naše divadlo se nemůže k němu vraceti obecně a zásadně; podle principu dělby práce za účelem specifického zdokonalení se herci a artisté — a vlastně též tanečníci — rozešli a museli rozejít. Herci šli do divadla,

artistům zůstala arena, cirkus a scény méně náročné (divadla „Variétés“).

Ostatně je obor artistního umění velmi rozmanitý; možno říci, že se rozprostírá od hranic tance až k hranicím herectví. Výkony akrobatů na př. jsou právě tak jako tanec čistě motorické podstaty a určené jen pro zrak, liší se však od tance tím, že jsou projevem pouze fyziologickým, nikoli též psychickým. Na druhé straně výkony šašků používají též mluvy a mají jakýsi psychický obsah, byť sebe skromnější. Od jejich žertů a vtipů jest plynulý přechod k „sólovým výstupům“ *komiků*, kteří, *představující nějaké osoby* (zpravidla typy společenských stavů) *jsou ovšem herci*. Možnost, podati soběstačné výkony umělecké i sólové, což platí nejen pro artisty, ale i pro řečené komiky, svědčí však o tom, že nejen výkony artistů, již nejsou herci, ale ani komiků, již jimi jsou, nepatří do umění dramatického. Teprve vzájemnou akcí takových komiků (nikoli ovšem artistů) může vzniknouti dramatický děj a tedy i dramatické dílo, byť sebe primtivnější. Z toho plyne důležitý poznatek:

Herecký výkon vůbec je sice nutná, ale *nikoli postačující podmínka pro dílo dramatické*.

Všechny tři tu rozebírané obory, umění artistů, komiků i umění taneční, přecházejí plynule z umění do života. Mnozí lidé jsou dobrými tanečnicemi nebo vítanými komiky čistě společenskými, akrobacie pak souvisí s tělocvikem a sportem. Je to pak „umění“ jen v tom širokém slova toho smyslu: „uměti“ něco, čeho každý nedovede, k čemu je potřebí zvláštní schopnosti a zvláštního cviku a co je tedy hodno obdivu.

Jest jasné, že herci, zúčastnění na dramatickém díle, musejí představovati jakékoliv osoby, tedy také tanečnice, o čemž jsme již mluvili, nebo artisty a komiky. Stačí vzpomenouti na řadu šašků v dramatech Shakespearových nebo na produkci komediantů v Smetanově „Prodané nevěstě“. Tu má dokonce principál vedle artistního výkonu i zpívat. Kdyby se nenašel herec, který by vyhověl příliš odborným požadavkům takové akrobatické úlohy, mohl by se zajisté k tomu pozvati skutečný artista; byl by pak, protože by na scéně představoval artistu, příležitostným hercem právě tak, jako dříve uvedený tanečník nebo hudebník.

Vyloučivše takto z herectví, resp. z dramatického umění obory jim příbuzné, ukážeme teď, že herectví je také *ústřední* složkou dramatického umění a to proto, poněvadž v sobě, ve své podstatě, obsahuje jak t. zv. básnickou, tak i scénickou složku každého dramatického díla. Obojího jsme se již dotkli v předešlých úvahách a rozbořech.

Úkol herců jest, představovati dramatické osoby. Tyto osoby, jak z umělecké zkušenosti víme, jsou velkou většinou lidé; ale i když jde o bytosti jiné, ať vyšší či nižší člověka, jsou vždy antropomorfovány, připodobeny k obrazu lidskému. Aby vznikl dramatický děj, je zapotřebí jednání těchto osob, jež jsme definovali jako „každou osobní akci, mající působiti resp. působící na osoby jiné.“ Z obojího plyne požadavek, aby se dramatické osoby projevovaly nejen viditelně, t. j. pohyby, ale i slyšitelně, t. j. hlasem, především ovšem řečí. Neboť teprve *mluvící* člověk — na rozdíl od „němé tváře“ — jest *celým* člověkem. Z principu korespondence mezi hereckou postavou a dramatickou osobou plyne pak, že i *herecký výkon* má býti nejen optický, nýbrž i akustický, což je zajisté možné, protože látkou herectví jest právě živý člověk — herec sám. Nazveme to *postulát totality hereckého výkonu*. Že není s tímto požadavkem v odporu skutečnost, že v mnohých dramatických dílech jsou také „němé úlohy“, provážené zpravidla staty, jest na blížni; to jsou drobné výjimky, potvrzující pravidlo. Při větších herecké roli musí býti vyloučení hlasových projevů vždy odůvodněno zvláštností dramatické osoby; příkladem je třeba Auberova opera „Němá z Portici“. Je totiž jasné, že zpěv, vyskytující se ve zpěvohře místo mluvy, jest jejím ekvivalentem.

Z toho plyne, že nejenom hercův hlasový projev vůbec (smích, sténání atd.), ale i speciální, t. j. *mluva* resp. zpěv, patří do *umění hereckého*, a to i po své *obsahové* stránce, protože se mluví nebo zpívá vždy něco: slova, věty; jinak by to byl právě *jen hlasový* projev, ježž

herci zajisté žádné jiné umění nebere. Naproti tomu na jeho řeč činí si nároky básnictví, a to jedině proto, že jest „slovné umění“. To je sice pravda, ale neplatí to naopak, t. j. každá řeč nemusí patřit do básnictví, dokonce ani ne do umění! Mluvená nebo zpívaná řeč *hercova* patří sice do umění, ale nikoli do básnictví, nýbrž, jak jsme řekli, do herectví. Obě jmenovaná umění mají tu pouze *styčnou plochu, společné kvality*. To není v umění nic neobvyklého; tak mají na př. tanec, hudba a veršované básnictví společnou kvalitu v rytmu a také mezi jednotlivými uměními výtvarnými jsou podobné styky.

Pantomima, jak známo, vylučuje veškeré projevy hlasové, tedy i mluvu nebo zpěv, shodujíc se v tom s tancem. Je vlastně stupňováním charakteristického tance ve smyslu intelektualisace jeho, obdobně jako v umění hudebním t. řeč. „hudba programní“. Tělesné pohyby, v pantomimě prováděné, mají mít nejen výrazové kvality, ale i něco *znamenat*. Uvidíme později při rozboru mimiky, že je pro tento intelektuální úkol velmi slabá; ani hudba, jež pantomimu skoro vždy provází, nepomůže jí v této věci, protože je v tom stejně malomocná. Pokud zůstávají tedy umělci, pantomimu provádějící, pouhými tanečníky, nevdá nám jejich omezení na pouhé viditelné projevy; toť *baletní pantomima*. Jakmile se jim proti tomu ukládá, aby představovali nějaké osoby, dokonce osoby vespolek jednající, aby tedy byli herci, což sleduje *pantomima dramatická*, vynikne ihned *kusost* jejich zjevu a *nepřirozenost* jejich výkonu, což vystiženo tak dobře, třebaže bezděčně, českým názvem *němohra*. Tato výtka nevyplývá z „realismu“, t. j. ze srovnání s naší *vnější* zkušeností, která nás poučuje, že v životě lidé za takových okolností mluví; vždyť též zkušenost nám praví, že v životě lidé za takových okolností nezpívají — a přece nám není zpěvohra nepřirozenou, tím méně kusou. Jde tu o naši *vnitřní* zkušenost, žádající, aby projev představované osoby byl úplný, všestranný. V *tom* je chyba, že tanečník chce tu představovat jednajícího člověka; kdyby zůstal tanečníkem, nevdalo by řečené omezení jeho výkonu, ba nebylo by vůbec „omezením“. Ani by nás to pak nenapadlo, že nemluví, že je „němý“, nerci-li abychom to cítili jako jeho defekt, zkomolení.

Neplatí tedy, že herecký výkon je výkon mimický s *přidáním* řeči

(jako složky básnické), nýbrž naopak pantomimický (nikoli však taneční!) výkon jest výkon herecký s *ubráním* řeči. Můžeme se odvolati k nepředpojaté zkušenosti svých čtenářů. Zdaž cítíme na př. při čtení, že tu je k viditelné hře herců přidána — jakoby na víc — i slyšitelná řeč? A zdaliž naopak necítíme velmi nemile, že v dramatické pantomimě jsou výkony, jež mají býti svojí podstatou herecké, sbaveny řečí? Uhrnem tedy můžeme říci, že pantomima je divadelní obor *přechodní* mezi uměním dramatickým (speciálně zpěvohrou) a uměním tanečním, obor esteticky tím uspokojivější, čím více jest tancem, a tím méně uspokojivý, čím více chce býti dramatickým uměním.

Co se týče *scénické* složky dramatického díla, můžeme uzavíratí zase takto: Herci, představující dramatické osoby, jsou skuteční lidé a musí tedy býti v nějakém reálném prostoru, v němž také předvádějí svou hrou dramatický děj. Tento prostor, jenž, náležitě omezen a uzavřen, tvoří „scénu“, patří tedy *k hercům a k jejich výkonům*, nelze si jej od nich vůbec odmysliti. V pojmu herectví je tudíž obsažen pojem scény jako postulát *noetický* (požadavek mluvy pro herce byl postulát *psychologický*). Této scéně (scénické prostoru) jako představě technické odpovídá obrazová představa „místa dramatického děje“, již jsme analysovali na počátku této kapitoly. Někaké „místo děje“ také musí být, protože *někde* se názorný děj, jímž právě dramatický děj jest, musí dít; něco jiného je však, *jak* je v konkrétním případě toto místo určeno. Někdy není vůbec určeno, jindy zase naopak velmi zevrubně. V divadle Shakespearově dalo se to většinou pouhým nápisem na tabulce, za našich dob děje se tak, pokud je toho ovšem třeba, názornou a relativně stálou výplní scény. Z řečeného je patrné, že scéna sama — jako prostora — je nutná, uvedená její stálá výplň však nikoli; ta jest jen *případná*, kdežto podstatnou a ovšem měnlivou její výplní jsou *herci sami*.

Že ovšem vytvoření scény jakožto vnitřní prostory (interieuru) divadelní budovy je úkolem architektoým, rozumí se samo sebou.

Uhrnem tedy vidíme, že v hereckém výkonu obsažena jest nejen mluvní, ale, ve své podstatě, i scénická složka dramatického díla. Herecké výkony tedy, jakmile ještě vyhovějí požadavku dramatickosti, žádajícímu „vespolné jednání osob“, jsou nejen nutnou, ale i postačitelnou podmínkou pro existenci dramatického díla. Dramatický útvar, jenž takto vzniká a jenž tedy je ve své podstatě dilem *pouhého* umění hereckého, jest *č i n o h r a*. Činohrou je dokumentováno herectví jako samostatné, soběstačné umění.

Děje, které činohra předvádí, musí být *dramatické*. Při rozboru tohoto pojmu jsme poznali, že dramatické děje jsou zvláštním případem dějů vůbec, jež mohou být též přírodní, ať již pouhé nebo s účastenstvím lidským, nebo lidské, ale nikoliv vzájemné jednání. Jako příklady, dokonce „dramatické“ v populárním slova smyslu, t. j. prostě vzrušující, uvádíme: bouřku, požár budovy, srážku vlaků a j. Takové děje můžeme na rozdíl od jednání nazvati *událostmi* a mohou být ovšem nejen nepříjemné, nýbrž i příjemné nebo aspoň citově lhostejné, jako na př. společenská zábava nebo společné práce atd. Je ovšem pochopitelné, že v životě jsou takové události a děje, pokud jsou v nich lidé, promíseny prvky dramatickými, tak jako zase naopak leckterá jednání se dějí na pozadí dějů nedramatických. Jde tu konec konců o to, co je to hlavní a co vedlejší.

Tak jako děje dramatické, mohou být i tyto „události“ předváděny *uměle*; smutné pro příjemné vrušení, veselé pro pobavení. Pokud jsou v nich zúčastnění lidé, provádějí je ovšem též *herci*; ostatek musí být ponechán strojové technice, divadelní, jak se říká, *mašinerii*. Toť jsou *výpravné hry*, oblibené zvláště u toho obecnstva, jež je lačné na *podívanou*. Proto obsahují vždy bohatou výplň scénickou, což vystihuje dobře jejich název. Výpravné hry tedy patří do umění divadelního vůbec, tvoříce nenáhlý *přechod* do her dramatických, nejen činoher, ale i zpěvoher (t. zv. „velká opera“!), podle toho, jak silně se v nich uplatňuje element dramatický — vespolné jednání osob. Na druhé straně přecházejí výpravné hry postupem přes arenu a cirkus až do života: různé slavnosti a zábavy společenské (karneval), průvody a pod. Tu ovšem přestávají pomalu lidé, na nich zúčastnění, být herci, ježto nakonec nikoho nepřed-

stavují, a současně mizí rozdíl mezi účinkujícími a obecnstvem, což znamená i zánik „divadelnosti“.

Co tu řečeno o výpravných hrách, platí též o *filmu*. Slyšitelná složka ovšem, nechybí-li mu vůbec, je u něho až dosud nedokonalá. Jsa jen pouhým pohyblivým obrazem, má film širší možnosti technické a může být v každém konkrétním případě libovolně rozmožen (srov. umění grafická).

Zbývá konečně *zpěvohra*. U ní je ovšem samozřejmé, že hudba, již při ní slyšíme, nepatří do hereckého výkonu, nýbrž jest něčím relativně samostatným, *přidaným*. Tu bychom mohli vlastně mluvit o „spojení umění“, kdyby nás od této formulace nezrazovaly úvahy předešlé kapitoly. Řekneme tedy raději, že zpěvohra má proti činohře *dvě* umělecké složky, *hereckou* a *hudební*. Zcela obdobný případ jest u vokální hudby, na př. u písně, sboru a pod., kde je zase složka *básnická* a *hudební*. Co se vztahu mezi oběma složkami týče, povíme prozatím stručně, že *probíhají spolu paralelně* — podrobný výklad podáme až v kapitole o dramatické hudbě. Ale spojení obou složek neomezuje se zpravidla na pouhé *přiznění* obou k sobě, nýbrž postupuje až k jejich *proniknutí*. Toto proniknutí týká se stránky jim oběma společné, t. j. zvukové, poměr pak je ten, že *hudba působí na mluvu, přetvořuje ji v zpěv*. Tím proniká tedy složka hudební jak do složky básnické — při vokální hudbě — tak do herecké — při zpěvohře. Tento akt, o němž budeme také podrobněji mluvit až ve speciální kapitole o zpěvohře, nazveme „*zhudebněním*“. Je však zajímavé, že existují genry, kde k tomuto zhudebnění nedochází, kde tedy zůstává při pouhém paralelismu obou složek a mluva je zachována. To je *melodram* jak koncertní, tak scénický. *Scénický melodram* je tedy vedle zpěvohry též genrem dramatického umění, byť nečetným, ba ojedinělým.

Po všech těchto úvahách, jimiž jsme vyšetřili různé obory dramatického umění i obory jemu příbuzné, můžeme konečně podat definici dramatického umění

i jeho druhů. Viděli jsme, že *výkony herecké* vyskytují se v něm vždy, že jsou nutné, ba dokonce i postačující, jakmile splňují požadavek dramatickosti. Stanovíme-li tedy, abychom si čistě slohově ulehčili definici, že

dramatické umění je úhrn dramatických děl (rozumí se: představení), můžeme definovati dále:

Dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespoleh jednání osob hrou herců na scéně.

Co je „jednání“, bylo již řečeno dříve a taktéž definici „herce“ jsme již podali: umělec, představující myšlenou osobu sebou samým. Všimněme si také, že se v naší definici dramatického díla mluví o *hercích*, tedy o více než jednom. Konečně vyložili jsme si také již, co jest ve své podstatě scéna: prostora, v níž herci hrají, i s *těmito herci dohromady*.

Specifický rozdíl, vyznačující jednotlivé druhy dramatického umění, plyne, jak jsme seznali, ze složky hudební a jejího působení na složku hereckou. Používajíc tedy již obecné definice „dramatického díla“, stanovíme dále:

Činohra je dramatické dílo, jehož herci mluví.

Zpěvohra je dramatické dílo, spolutvořené hudbou, jehož herci zpívají.

Scénický melodram je dramatické dílo, spolutvořené hudbou, jehož herci mluví.

Kdybychom k nim chtěli přiřaditi *dramatickou pantomimu*, museli bychom říci, že je to dramatické dílo, spolutvořené hudbou, *jehož herci ani nemluví ani nezpívají*, kterážto negace by odpovídala skutečnému dojmu takové pantomimy, na rozdíl od pantomimy *baletní*.

Vidíme, že obecná definice dramatického díla je založena na jeho specifickém materiálu, t. j. na hercích, resp. jejich výkonech. Stejně pak jednotlivé dramatické obory jsou definovány svým částečně odlišným materiálem. Vše, co v dalších úvahách této knihy vyšetříme o dramatických dílech, jejich typických vlastnostech a zákonité struktuře, bude odvozeno z povahy tohoto specifického materiálu a vše, čím se jednotlivé druhy, především činohra a opera, od sebe liší, lze převésti na částečnou odlišnost speciálního materiálu těchto druhů.

Povšimněme si ještě, že v definicích herce a scény se nemluví o „jednání“, jímž, jak víme, vymezen pojem „dramatického“ po obsahové své stránce. Vímeť z předcházejícího, že výkony herců nemusí býti vždy jen dramatické (umění komiků) a že také to vše, co se na scéně předvádí, nemusí být ještě proto dramatickým dějem. Při úvaze o „výpravné hře“ jsme řekli, že se v ní předvádějí — taktéž skrze herce a taktéž na scéně — děje nedramatické, jen občas pomíšené s dramatickými, a podotkli, že též naopak zase v činohře i opere se vyskytují tu a tam děje nedramatické, byť i vedlejší. Naše definice dramatického díla znamená tedy teoretický *ideál*, k němuž se umělecká praxe více nebo méně přibližuje. Řekneme-li třeba o nějaké konkrétní činohře, že je „velmi dramatická“ nebo že byla „neobyčejně dramaticky sehrána“, a zase naopak, že je „dramaticky slabá“ — je tu slova „dramatický“ užití ve smyslu dramatického *účinku* toho díla (představení) a řečené dílo je tím *hodnoceno* ve smyslu své *estetické působnosti*, ovšem speciálního druhu. Jde tu o *psychologický* dojem, vedoucí k citu estetické libosti. Prohlásíme-li tedy, že *dramatické dílo má býti co možná dramatické*, není tato věta tautologií, protože je téhož terminu použito v podmětu ve smyslu *věcného utváření*, ve výroku však ve smyslu *estetického působení*. Jsme oprávněni klásti řečený požadavek na dramatická díla, protože jsou uměle vytvořena *za účelem estetickým* a mají tedy tento účel, rozumí se, že právě *dramaticky* specializovaný, splňovati.

Uvedenou větu nazveme *princip dramatickosti*; došli jsme k němu již v kap. II cestou syntetickou, teď jsme jej odůvodnili analyticky. Celá druhá část našeho spisu bude jím ovládána; budeme v ní vyšetřovati, jaké musí býti *všecky* ty rozmanité složky dramatického díla, aby jmenovanému principu vyhovovaly, t. j. aby byly vskutku „dramatické“ věcně i dojmově — a ovšem i jejich celek.

Nicméně — požadavek dramatickosti, ač nezbytný,

sám o sobě ještě *nepostačí*. Je-li dramatické dílo dílo *umělé*, není tím ještě řečeno a dokonce ne zaručeno, že je *umělecké* — a to ani tehdy ne, *když je toto dílo opravdu dramatické a tedy esteticky cenné*. Vždyť dramaticky působivé jsou i přemnohé děje životní! Kdybychom některý takový děj napodobili zcela věrně, řekl bych kinematograficky a fonograficky věrně, dostali bychom umělé dílo, zaručeně dramaticky též působivé. Bylo by to však dílo umělecké? Zajisté nikoli, tak jako není uměleckým dílem fotografie „romantické“ krajiny nebo odlitek podle krásného živého modelu. Dramatické umění, jak víme, je umění obrazové; protože pak obrazové představy bereme ze své vlastní zkušenosti životní, znamená to, že je dramatické dílo vždy ve vztahu s naší životní zkušeností, obzvláště ovšem s lidským životem společenským. Chce-li však býti dílem uměleckým, nesmí býti mechanickou odlikou skutečnosti, protože by pak ti, kteří by je dělali (a jest jich právě při dramatickém a divadelním díle mnoho), nebyli *tvůrci umělci*. Musí zkušenost, z níž čerpají, přetvořiti a to *účelně přetvořiti*, kterýžto akt nazveme (uměleckou) *stylisací*. Stylisačních možností jest, tak jako v jiných uměních, i v umění dramatickém doslova nepřehledné množství, hledíc ovšem ke konkrétním dílům, jimiž jsou divadelní představení. Které z nich volí umělec, resp. umělci, dané dílo tvořící? Zajisté volí — nebo aspoň *mají* volit — ty stylisace, jež odpovídají jejich osobnímu uměleckému založení. Pak totiž je konkrétní utvoření díla dokumentem jejich umělecké osobnosti, což se obvykle vyjadřuje heslem *originality* uměleckého díla.

Dramatické dílo jakožto dílo *umělecké* (jakž jeho definice praví) *má býti tedy stylisováno* a to zase *ve všech svých složkách a jednotně*. Tento *p r i n c i p s t y l i s a c e* bude nám vůdcem v úvahách třetí, poslední části této knihy.

PRINCIP DRAMATIČNOSTI.

IV. DRAMATICKÝ TEXT.

TVORBA DRAMATIKOVA.

Objektivně vzato je *dramatický text* počátek dlouhého a složitého pochodu, jímž se uskutečňuje dramatické dílo jako divadelní představení; subjektivně jest naopak koncem duševního procesu, jež prožívá jeho autor a který nazveme *tvorba dramatikova*, tedy nikoli, jak bývá zvykem, tvorba dramatického „básníka“. Vyložili jsme si v prvním dílu, že dramatické dílo není dílo básnické a že dramatický text není dostatečným jeho reprezentantem, protože zachycuje jen jednu složku skutečného díla, takže by byl jen nedokonalým, kusým jeho zástupcem. Naproti tomu mohl by dramatický text, *sám o sobě vzat*, činiti nároky na to, aby byl označen jako *dílo poetické*; svědčilo by proto nejen to, že patří obecně do literatury, ale že má formální podobnost s četnými texty vsutku a právem označenými jako díla básnická, na př. s t. řeč. „knižními dramaty“ nebo „dramatickými básněmi“.

Abychom vyšetřili tuto otázku, musíme si, obdobně jako jsme učinili při estetickém termínu „dramatický“, stanovit teď zase, jaký jest přesný, vědecký význam termínu „*p o e t i c k ý*“. Shledámeť i tu, že slovo to je svým významem mnohoznačné.

Nejprve je tu *populární* význam toho slova, opírající se o pouhý citový dojem, zvláštěního, byť obsahově neurčitého druhu, jenž sám také bývá nazýván „poetickým“ dojmem. Poetické jest, podle toho, co poeticky působí; ale jaké je toto poetické působení? Po jedné stránce je to opak toho, co se populárně značí jako „dramatické“: nikoli vzrušující, nýbrž uklidňující, nikoli disonantní, nýbrž konsonantní, *harmonické*. Mírný, líbezný dojem, asi takový, jaký označujeme jindy slovem „krásný“ v užším, taktéž populárním

smyslu; a vskutku bychom mohli toho slova užítí všude tam, kde mluvíme nebo běžně píšeme o „poetickém okamžiku“ nebo „poetické scéně“ v životě a pod. Nicméně cítíme tu často ještě jistou zvláštnost, kterou bychom mohli vystihnouti asi slovem „kouzelný“ nebo „čarovný“, tehdy na př., když mluvíme o „poetickém hlase“ nebo „poetickém zjevu“. Předmět nebo děj vyvolává v nás jakési *neurčitě*, ale velmi oblažující vzpomínky a představy, rozvíňuje lehce naši fantasi a unáší nás do říše vidin.

Touto nuancí přecházíme však již k obsahovému určení „poetického“ dojmů a tím k druhému významu tohoto termínu. „Poetickými“ lze nazvat předměty a děje, které v nás svým přímým působením vyvolají hojně představ, psychologicky řečeno, hojně *asociací* a to nejenom neurčitých, nýbrž i určitých. Pomineme-li předměty a děje životní, jež v nás vskutku mnohdy probouzejí rozmanité představy a vzpomínky (třeba osobní) a tím nás poutají, máme tu především určité obory umělecké, jež takto na nás mohou účinkovati. Na prvním místě bylo by to zajisté básnictví samo, působící nejen zvukem a rytmem mluvených nebo čtených slov a vět, ale, ba především, náladou vyvolaných představ a myšlenek. Nazývají ovšem dojem básnických děl „poetickým“ byla by vlastně tautologie. Zajisté však se řídíme obdobou s básnictvím, označíme-li ta obrazová díla výtvarná, která v nás vyvolávají hojně představy, tímto termínem, mluvíce pak o „poetickém“ malířství nebo sochařství; stačí vzpomenouti si na př. na obrazy genrové nebo pohádkové třeba proti t. zv. „zátiším“. Ale nejnápadněji jeví se tento typ „poetického“ umění v hudbě. Hudba je umění nejméně schopné, vyvolává v nás představy jiné než čistě hudební, a zvláště ne představy určité a jasné. Nicméně je možno za jistých podmínek, o nichž promluvíme později, že je přece jen v nás vzbuzuje, ba je dokonce celý jeden druh hudebních skladeb, jež si berou za úkol, svými tónovými útvary něco líčiti nebo malovati. Je to t. řeč. „symfonická báseň“ a „symfonický obraz“, užívající k tomu konci orchestru, jenž je k tomu pro svou barvitost zvláště vhodný; ale takové „poetické“ obrázky a povídky podávají nám často i skladby klavírní („klavírní poesie“). Pro představovou neurčitost hudby je třeba, aby nám skladatel podal slovný výklad, t. řeč. „program“ skladby, z čehož pochází technický název „hudba programní“

pro tento druh hudby. Programem může býti však již pouhý nápis skladby, zvláště je-li dosti obsažný; taková díla hudební podobají se, ovšem jen v tomto bodě, obrazům nebo sochám, jež mají zpravidla též nějaký název, určující význam toho, co je jimi zobrazeno. Že taková významová představa, ať ve výtvarném umění nebo v hudbě, není sama sebou ještě nic „poetického“, jest jasné a tak se konec konců redukuje název „poetická hudba“ a pod. zase jen na dřívější populární „poetický dojem“, jenomže ne přímo z díla, nýbrž z asociací, jím vyvolaných.

Pravý, vědecky přijatelný význam slova „poetický“ třeba tedy hledati nikoli v subjektivním dojmů předmětu, nýbrž v jeho objektivní povaze; nalzáme pak jej v jeho *látce*. Hledíc právě k poesii, nazveme „poetickým“ vše, co je vytvořeno z řeči, tedy každý *útvár slovný*, ovšem tehdy, *působí-li na nás esteticky*. Že jeho citový dojem může býti při tom jakýkoliv, vzrušený nebo klidný, harmonický nebo disharmonický, jest jasno: poetickým dojmem je každý citový dojem, plynoucí z díla slovního. Jen v tomto přesném slova *teho* smyslu budeme řečeného termínu užívati.

Je patrné, že „poetickou“ může býti každá řeč životní, každé slovní vyjádření citu, každé vyprávění nějaké události a pod., jakmile na nás působí esteticky a totéž platí ovšem, i když je taková řeč zapsána, tedy o jejím *textu*. Na půdu umění vstupujeme tím okamžikem, je-li řeč formována *uměle* za tím *účelem*, aby působila esteticky. To je pak *umění slovné* čili básnictví, poesie. Jako hlavní dva druhy poesie rozeznáváme básnictví *lyrické*, líčící (slovy) *city* a *epické*, vypravující děje. Básnictví dramatické *neexistuje*, protože, jak jsme v prvním dílu s dostatek dokázali, není dramatické dílo výlučným dílem slovným a nejsme oprávněni, klásti v něm pars pro toto, část za celek. Jen ty „dramatické básně“, jež z vůle autorovy jsou jakožto pouhé slovné texty *soběstatočné*, patří do básnictví a to do básnictví *epického*, byť si měly třeba t. zv. „dramatickou formu“ pouhých přímých řečí, o níž *zanedlouho* promluvíme.

Nicméně jest i podle naší přísné definice „poetického“ patrné, že dramatický text, sám o sobě, tedy jako *kus* díla dramatické posuzován, může býti v našem smyslu poetickým, protože přece je útvarem slovným; podmínkou pro to bylo by ovšem, aby byl

tak uměle formován, že by — sám o sobě — působil esteticky. Tuto podmínku budeme však vyšetřovati až v třetím dílu, protože teď nám jde výhradně o požadavek dramatickosti.

Teorie, považující drama za druh poesie, nespokojila se však jen s poukazem na jeho slovní text. Reklamovala pro sebe i *děj* a osoby dramatu, prohlásivši je za útvary *básnické* proto, poněvadž se vyskytují též v poesii, především v poesii epické, zvl. románu a povídkce. Za poetické útvary považují se dokonce i osoby a *děj* pantomimy, ačkoliv odpůrci názoru, že drama je poesie, uvádějí právě pantomimu jako doklad toho, že dramatické dílo obstojí i bez textu a že tedy text je pro drama něco nikoli podstatného, nýbrž jen případného. Uvedený mylný názor o pantomimickém ději a osobách opírá se patrně o to, že náčrt jejího děje a popis osob používá slov. Ale pak by patřilo do poesie vše, co by bylo možno nějak vyjádřiti slovy, to znamená vůbec všecko, co můžeme vnímat, představit si nebo mysliti. Poetickými byly by osoby děje, zobrazeného na nějakém díle výtvarném, poetickými byly by osoby i děje, jež nám poskytuje naše životní zkušenost, jakmile jen by na nás působily esteticky. Neboť to vše je možno, chceme-li, popsat a vylíčit slovy. Ale to značí úplně rozplynutí termínu „poetický“.

Nám, kteří jsme pojem „poetického“ omezili jen na slovné útvary, jest jasno, že o poetickém lze mluvit i tehdy, když se skutečně nějaké osoby popíší a děje vylíčí. „Poetickými“ nebudou však ani pak tyto popsané osoby a vylíčené děje, nýbrž *jejich slovný popis a vylíčení*, ať již to slyšíme vyprávěné nebo čteme zapsané. To je pojmové rozlišení pro nás velmi závažné a nikterak ne dogmatické, nýbrž empirické. Jeť přece běžná zkušenost, že na př. týž *děj* může býti vyprávěn jednou poeticky, po druhé nepoeticky. Vyprávěný *děj* — a totéž platí o líčené osobě — není ani poetický, ani nepoetický, je to pouhý objekt, sujet, motiv *mimo* poesii, ba vůbec *mimoestetický*, protože to je něco pouze *myšleného*. Pro důležitost této věci pro naše úvahy podrobíme ji stručné analýse, věnované nejprve *myšlenému* čili *ideálnímu ději* (odlišujeme od běžného „ideálního“ ve smyslu „dokonalý“)

Již v prvním dílu této knihy jsme zdůraznili, že nutnou existenční podmínkou dramatického díla jest jeho skutečné provedení. Toto provedení čili „hra“ je (tak jako ostatně i každý *děj* životní) *děj reálný*; to znamená, že jej provádějí *reální lidé* (herci) v *reálném prostoru* (na scéně) a že tento *děj* probíhá v *reálném čase*. Naproti tomu *děj* vypravovaný jest *myšlený* čili *ideální*, prováděný *osobami ideálními*; *místo*, na němž se odehrává, je taktéž jen *myšlené* a *děj* sám probíhá v *čase ideálním*. Zvláště rozdíl mezi reálným a ideálním časem je pro rozlišení řečených dvou druhů *děje* nade vše charakteristický. Dramatický *děj* divadelní vnímáme totiž v *témž* reálném čase, v němž objektivně (jako hra) probíhá. Naproti tomu *děj* vyprávěný nebo čtený vnímáme taktéž v reálném čase, totiž v *té době*, kdy nasloucháme nebo čteme, ale tento reálný čas je *zásadně nezávislý a zpravidla neshodný* s ideálním časem, v němž líčený *děj* sám plyne. To platí především *o době*, kterou *děj* takový zaujímá. Obvykle je delší, ba mnohem delší než doba, jíž potřebujeme, abychom se o něm dozvěděli. Povídka, kterou posloucháme nebo čteme asi hodinu, obsahuje skoro vždy *děj*, trvající několik hodin, ne-li dní a více. Romanopisec vylíčí nám několika větami, nebo stránkami, jak někdo ztrávil třeba celé odpoledne. Přečteme to za chvíli; ale jak by to dopadalo, kdyby se to mělo provádět na divadle? Výjimečně vyskytuje se i opačný případ: kratičký, ale významný *děj*, na př. nějaké přepadení, popsán je tak podrobně a široce, že to posloucháme nebo čteme poměrně dosti dlouho. Spisovatel si leckdy uvědomí tuto časovou neshodu a napíše na konec svého popisu třeba „Toto vše událo se ovšem mnohem rychleji, než možno vypsát, takřka v jediném okamžiku.“ Kdyby se to provedlo na divadle, mohlo, ba musilo by se to odehrát vskutku „takřka v jednom okamžiku“ a my bychom to také tak rychle vnímali. Stejně libovolně jako s dobou, nakládá vyprávěč s časovým *sledem*, jenž při reálném čase jest jediný možný: z minula do budoucna. Ideální čas vyprávěného

děje není tímto zákonem vázán, jak ukazují četné případy na př. v románech, kde v následující kapitole se leckdy vypravují události, jež se sběhly dříve než tu, o nichž nám vyprávěla kapitola předešlá, nebo aspoň současně. To nám nikterak nevádí. Bylo by však možné, aby se v následující scéně nebo aktu dramatu předváděl děj, patřící časově před děj výjevu neb aktu právě uplynulého? Toho bychom zajisté nesnesli, protože tu jde o čas reálný, v němž takový převrat sledu je nemyslitelný.

Libovolný poměr mezi dobou, po níž trvá vypravovaný děj ideální, a dobou, po níž jej vnímáme, ať již naslouchající vyprávěči nebo čtoucí text, pramení, obecně řečeno, z nepřiměřitelnosti slov jako prostředku, jímž se o něčem dovidám, k předmětu, o němž se dovidám. Slova, věty nejsou adekvátní ději, podávají mi jen zprávu o něm, nikoli ten děj sám, a vztah mezi nimi a dějem skutečným jest vždy jen obecný a konvenční. Čtu-li v povídce, že někdo „přistoupil k němu a pravil“, dovidám se právě jen, že vůbec přistoupil a pravil, ale nikoliv, jak. Pomalu či rychle? Hlasitě nebo tiše? To spisovatel neříká, ba víc: on to říci *ne musí*, když mu na tom nezáleží. V tom je síla řeči, že *může* podle vůle jíti přes podrobnosti, zůstati jen v obecném, shrnovati. Tato možnost je při reálném ději vyloučena. Představme si, že by hořejší věta byla scénickou poznámkou, vsunutou do dramatického textu, v obvyklé formě: (přistoupí k němu a praví). Je možné, aby herec, pokynem tím se řídící, přistoupil a pravil — „vůbec“? Nikoliv; on *musí* přistoupit i promluvit *tak a tak*. Tomuto „*jak*“ se tedy vyhnouti vůbec *nemůže*, ale ovšem v tom není snad slabina jeho umění, nýbrž naopak zase jeho síla, protože *právě v tomto „jak“* jest obsažen jeho *herecký problém*. Namítl by snad někdo, že i slovy lze toto „*jak*“ vystihnouti a že nic nebrání epickému básníku, aby v tom šel do podrobností; může přece napsati „přistoupil k němu chvatně a ostře pravil“ nebo „pravil s úsměvem“ a t. pod. Stačí však si vzpomenouti na skutečný, konkrétní děj hercova provedení, a bychom uznali,

že to je omyl: takové slovné určení způsobu děje zůstává, byť bylo sebe podrobnější, přece jen vždy relativně obecné a tedy, hledíc ke konkrétnímu ději, nedokonalé. Absolutní „*jak*“ děje podává nám jen jeho skutečné provádění, námi vnímané, protože jen to obsahuje — a to nevyhnutelně — všechno, v naprosté *kontinuitě reálného času i prostoru*.

Neboť to, co jsme si právě pověděli o idealitě vypravovaného děje, platí i o *idealitě osob*, na takovém ději zúčastněných, a o *idealitě místa*, v němž tyto osoby i děj jest. Ani tu není a nemůže býti slovný popis adekvátní předmětu, ale ovšem jím ani býti nemusí. Není třeba, aby nám básník vylíčil vnější zjev svého hrdiny; učiní-li tak, může na něm popsat, co uzná za vhodné, o druhém pak pomlčeti. Může nám na př. popsat jeho obličej, ale nikoli oděv; nebo též oděv, ale jen podle tvaru, nikoli však jeho barvu. Naproti tomu herec, předvádějící určitou dramatickou osobu, *musí* nějak vypadat, a to přesně tak a tak, a není možné, aby jeho oděv měl sice určitý tvar, ale neměl barvu a to tu a tu barvu! Tady nelze o ničem „pomlčet“ jako při slovném líčení; vše jest nevyhnutelné a proto je třeba umělci na vše myslit — toť otázka herecké masky a kostýmu, i když je touto maskou vlastní hercův obličej. A zase je patrné, že ani sebe podrobnějším a obšírnějším popisem — jaké jsou oblíbeny v naturalistických románech — nevystihne spisovatel naprosto úplně a dokonale svoje osoby a místo děje. Při dramatických dílech lze si tuto nedostatečnost slovného popisu proti zjevu zjišťovati srovnáním mezi t. zv. scénickými poznámkami, vztahujícími se jak k osobám, tak k místu děje a osobami nebo místem, jež na scéně vidíme, a to i tehdy, když řečené poznámky jsou co možná podrobné a herci i režiséři jich ve všem následují. Existuje ovšem umění, jež dovede adekvátně zachytiti takové zjevy, totiž umění výtvarné, obzvláště malířství; pokud se mechanické reprodukce originálu týče, provádí to již pouhá fotografie. Ale pro dramatické

dílo, jehož osoby tvoří svým jednáním děj, nebylo by ho možno použít, vyjímajíc neproměnnou scénu, jež jest pouhým rámcem. Jeden obraz zachytil by jen jeden okamžik; musilo by jich tedy býti mnoho a musely by po sobě následovati tak hustě, aby mohl vzniknouti dojem časové i pohybové kontinuity. To je, jak známo, princip kinematografu. Ale to jen mimochodem.

Snad se bude mnohému zdát, že to, co jsme tu teď vykládali, je tak samozřejmé, že bylo zbytečné o tom mluvit. Vskutku, zásadní věci bývají zpravidla samozřejmé, ale jen myšlené, ne vyslovené. Slova šálí rozum. Literární teoretikové tvrdí — a to bylo východištěm našich úvah — že děje a osoby jsou právě tak v epice jako v dramatech. My však jsme poznali, že totéž slovo „děj“ znamená tu pokaždě něco jiného a to hluboce rozdílného, psychologicky i noeticky: po prvé děj ideální, po druhé reálný. Jak je možný takovýto omyl? Velmi jednoduše. Literární teoretik má ležet na stole dvě knihy: román a drama. Čte a analyzuje první, čte a analyzuje druhou; obě stejnou metodou: na podkladě textu. To znamená, že v obou případech rozebírá ideální děj a ideální osoby. U románu je to správné, ne však u dramatu, neboť tam, jak víme všichni z divadelních představení, je děj i s osobami časově i prostorově reálný a nikoli ideální. Posuzuje tedy literární teoretik v tomto případě něco, co v skutečném uměleckém díle neexistuje. Posuzuje dramatický děj jako by děj vypravovaný, drama jako by román s přímými řeči; jsa tak zaměřen literárně, shledá ovšem nakonec, že „drama je přece jen poesie“, což je zřejmé petitio principii. Polituje, že krásy téhleté „dramatické básně“ vadnou v surovém světle rampy a pokrčí rameny nad opravdovým divadelním účinkem tamlhetoho, poeticky bezcenného kusu. Jaký to bludný kruh!

Vskutku není většit nespravedlnosti k dramatickému dílu, než nahažovat mu jeho reálný, na smyly útočící děj dějem myšleným. Ideální děj není vlastně už ani dějem, nýbrž jen pojmem děje, a jeho časovost není jeho živoucí vlastností, nýbrž pouhým logickým znakem. Pokud je děj vypravován podrobně, máme aspoň jakousi iluzi časovosti, plynoucí z toho, že vnímáme jeho vypravování (nebo čtení) v reálném čase: dovidáme se vskutku napřed o tom, pak o tom atd. Zpravidla bývá též ve vypravování samém

týž sled, jaký mají podrobnosti ideálního děje; ovšem není to, přísně vzato, sled časový, nýbrž obecněji pořadový (jako je na př. sled čísel nebo písmen v abecedě), ale to nám postačí. Čím je však vypravování stručnější, čím více shrnuje podrobnosti a zmenšuje počet slov, tím více se ztrácí tento dojem časovosti, až při jediné větě, jediném slově mizí dočista. To už je pak jen název děje a předpokládá ovšem, jde-li o děj singulární (na př. „Defenestrace“ nebo „Dívčí válka“), že známe aspoň zhruba jeho podrobnosti a jejich pořad, sice bychom přece jen musili o něm zvědět více. Toť je děj jakožto námět (sujet), ať již rozvinutý nebo nerozvinutý — rozdíl jsou jen plynulé, povaha (t. j. právě jeho idealita) je táž.

Ale což není možno dramatický děj i při pouhém čtení textu si představovati, t. j. vidět i slyšet jej, byť jen ve své fantasmii? Takový děj je zajisté názorný a plyne aspoň v reálném čase! Zajisté je to možné, jenže totéž platí i o ději epickém; a právě tu je výše vytknutá neshodnost časová obzvlášť patrna. Rychlost našeho čtení musila by se totiž řídit ideálním časem, kterým plyne popisovaný děj, což se obvykle nestává a vedlo by často k čirým nesmyslnostem — román, jehož děj trvá pět let, měli bychom také čísti pět let. Není však ani třeba uvádět za příklad stručná leckdy líčení dlouho trvající události, stačí třeba tato věta: „Zamračen přešel několikrát zvolna po pokoji, načež se zastavil a . . .“ Kdyby si čtenář chtěl tohle věrně představit, musil by na tomto místě přerušit čtení, aby získal čas na to „několikeré a volně přejít“ a po „zastavení“ teprve čísti dál. Tak to nedělá ani ten, kdo má nejjivější fantasmii při čtení románů; spokojí se pouhými okamžitými náznaky své obraznosti během svého stejnoměrného čtení: obraz volně jdoucího člověka, obraz zastavivšího se člověka. O souvislém časovém průběhu takového vísi nelze mluvit; není na to zpravidla čas, nebo zase, kč-li se obšírně chvilkový děj, je času až moc. Že pak ani vyprávěč nějakého děje nezařídí rychlost svého vyprávění podle ideálního času děje, je samozřejmé; nebude přece čekat, jako v známé pohádce o ovcích, „až přejdou“.

V dramatu je to jinak. Jeho děj je tak koncipován, aby reálné jeho zahrání naplnilo krátce omezenou dobu několika hodin. Při čtení dramatu můžeme si tedy vždy před-

2. 10. 1924
Všechny jeho věci = všechna jeho díla

stavovat ve své obraznosti jeho dramatický děj (i s osobami) souvisle a úplně, v jeho skutečném čase. Protože pak je takové čtení zřejmě pouhou náhradou za pravou jeho existenční formu, t. j. za divadelní představení, jest patrné, že si to i takto představovat musíme, chceme-li býti právi dramatickému dílu. Obdobný případ je u hudebníka pouhé čtení hudební partitury, až na to, že tu jde o názorné představování pouze sluchové, opírající se o přesný zápis notový. Při dramatickém díle jde sice též o představy sluchové, vztahující se nejen k mluvě, ale i k ostatním hlasovým projevům hercovým; vedle nich však ještě o představy zrakové. Již v prvním dílu knihy při úvaze o „výkonném umění“ ukázali jsme na to, jak nedokonalým a kusým podkladem pro tuto celkovou vizi je dramatický text. Takovému „divadelní čtení“ dramatického textu, jak to nazvu, protože požaduje na nás, abychom si dramatický děj mezi osobami představili v duchu jako hraný herci a na jevišti, vyžaduje tedy značnou zkušenost divadelních.

Kdo však čte takto dramatické texty? Myslím, že většina čtenářů, ba i literárních teoretiků spokojí se, ač-li si vůbec při čtení něco názorně představují, svrchu vyléčeným způsobem náznakovým, platným pro díla čistě básnická, epická, po případě i lyrická. To je pro dramatické dílo zcela nedostatečné. Ovšem na „divadelní čtení“, kde se musí tolik tvořit z volné fantazie, jest vedle řečených divadelních zkušeností třeba ještě vrozený „dramatický smysl“, t. j. smysl pro účinek reálného děje se všemi jeho zvláštnostmi, jak jsme je svrchu vytkli a v dalších kapitolách podrobněji rozebereme. Neužil-li jsem pro tento smysl názvu „divadelní smysl“, což by snad bylo srozumitelnější, je to zase proto, že dramatický smysl je zvláštním, třeba nejvýznamnějším případem smyslu divadelního.

„Divadelní“ čtení dramatického textu je tedy požadavkem, jenž má býti co možná splněn ve všech — zajisté částých — případech, kde se musíme spokojit jen tímto

textem. Jsou však případy, kde tento požadavek musí býti splněn a to dokonale: tak musí čísti dramatický text režisér hry, tak musí jej — nebo aspoň jeho části — čísti herci, tak musí konečně čísti operní text (libreto) hudební skladatel. O tom budeme mluvit v dalších kapitolách. Především však platí uvedený „divadelní“ požadavek nezbytně pro autora hry. Je tedy na místě, abychom se teď obrátili k tvorbě dramatikové.

* * *

Tvorba dramatikova.

Již úvodem této kapitoly jsme řekli, že dramatický text, tedy útvar slovesný, stojí jen zdánlivě na počátku dramatického díla. Formule „na počátku je slovo“, platná plně pro veškerou tvorbu básnickou, je správná jen pro divadelní akci, uskutečňující dramatické dílo jako představení. Pro předcházející tvorbu dramatického autora však neplatí. V té hraje přední úlohu scénická vize, fantasijské nazírání konkrétní divadelní situace, v níž osoby hry vespolek jednají. Pro tvorbu dramatikovou (rozumí se: dobrou!) tedy platí, stejně stručně řečeno, že „na počátku jest (dramatická) situace“.

O této skutečnosti přesvědčují nás nevyvratné zkušenosti četných dramatiků, pokud jsou nám písemně zachovány v dennících, vlastních životopisech, teoretických úvahách, tak jako ve výročích a názorech, zapsaných podle nich jinými. Uvedu z nich aspoň několik nejvýznamnějších. Ukazuje se tu především, že prvotní koncepce dramatu není slovná, nýbrž herecko-scénická. Diderot, první teoretik dramatického umění a tvůrce „občanské hry“, praví: „Koncepuje-li autor nějaký charakter, spojí se mu s ním určitá fysiognomie. Obraz osoby na scéně se pohybující musí vnuknouti básníku její řeči“. Německý dramatik a teoretik O. Ludwig uvádí několik příkladů, jak vznikala jeho dramata z optických vizí scénických, takřka halucinací, jež podrobně popisuje. Zpravidla zjevila se mu náhle divadelní osoba nebo skupina „v patetickém postavení“; tak viděl na př., dříve než co věděl o ději, titulní osobu své hry „Erbförster“

„s posuňkem, s nímž musí herec říci: „Tož by se tedy měly ty bestie hned postřít“ nebo zase „Právo musí přece zůstat právem.“ „Kupodivu je“, píše Ludwig, „že takový obraz nebo skupina není zpravidla obrazem katastrofy...; na ni však naváže celá řada... až mám celou hru ve všech jejích scénách, to vše s velkým chvatem... Obsah všech jednotlivých scén mohu si pak reprodukovat i v libovolném postupu, ale zapsat stručně novelistický obsah je mi nemožno. Konečně najde se k posuňkům i řeč.“ Také německý dramatik W. v. Scholz praví, že „drama se počíná v duši autorově rozvíjetí jako řada scén v určitém prostoru i čase a tyto scény vyplňují se jen znenáhla a zlomkovitě dialogem viděných osob.“

Tyto doklady ukazují, že v samých počátcích dramatické tvorby jest pouhá optická víse, ještě bez řeči. Je to případ nejčastější, nikoli však jediný. Tací dramatikové patří k t. zv. „visuelnímu typu“ psychologickému, jenž jest mezi lidmi nejčastější. Proti němu stojí řidší typ „auditivní“. Dramatikové tohoto typu koncipují už od počátku v slovech, nikoli však abstraktní řeč, nýbrž konkrétní mluvu, přesněji řečeno rozmluvu (či spíše její úryvky) a to zase divadelně, t. j. jakoby mezi herci svých osob.

Pěkný příklad rozdílu mezi řečenými dvěma typy je správa, již podává francouzský psycholog Binet o dvou známých autorech francouzské komedie: „Píšu-li scénou“ praví Legouvé ke Scribeovi, „slyším, vy však vidíte. Při každé větě, kterou píšu, zní mi v uších hlas mluvící osoby. Vy jste divadlo samo, vaši herci chodí a gestikulují před vašimi očima: já — posluchač, vy — divák.“ „Nic správnějšího než to,“ řekl Scribe, „víte, kde jsem v duchu, když píšu hru? Vprostřed parteru.“ Tento citát vztahuje se ovšem spíše již k provádění dramatikovu než k jeho koncepci; ale i z něho vysvítá správnost toho, co napsal Ludwig: „Lyrik vmýšlil se do sebe, epik do svých osob, dramatik do herců svých osob“. Dodáváme, že to velmi často byli zcela určití herci, z nichž takto dramatikova koncepce vyrostla (známým příkladem je třeba Coquelin jako model Rostandova Cyrana). Potvrzuje se i tu obecná skutečnost, že umělec, tvořící své dílo, nemyslí abstraktně, v „ideách“, nýbrž ve svém materiálu. Tím jsou u dramatika herci na scéně.

Vytknutím uvedených dvou typů smyslových, zrakového a sluchového, nejsme však ještě hotovi s psychologickou charakteristikou dramatikových koncepcí. Již v prvním dílu knihy při rozboru dramatického dojmu jsme viděli, jakou úlohu tu hrají vnitřně hmatové, tělové počítky, hlavně pohybové. Dramatik, jenž se při tvorbě pochopitelně *vžívá* co nejmočněji do svých visí, prožívá také tyto *motorické počítky*, vztahující se nejen k postojům, posuňkům a vůbec akcím fantasijně nazíraným, ale i k mluvě vnitřně slyšené. Jistě že mnohdy, zvláště v inspiraci, bezděčně napodobí hru svých osob nebo hlasitě promlouvá jejich řeči; není však toho třeba, stačí jen citěné náznaky všech těchto akcí, pouhé „inervace“ jak celého těla, tak mluvidel. Toto *tělové rozehrání* tvoří charakteristický *podklad* tvorby dramatikovy, jenž jest tedy, u srovnání s uvedenými visemi smyslovými, tudíž psychickými, do značné míry *fysiologický*. Konstatovali jsme jej u obecenstva, nacházíme jej teď u tvořícího dramatika; je tedy na počátku i na konci pochodu, jímž probíhá dramatické dílo. Uvidíme v dalším, že se jako typický základ táhne všemi fasemi tohoto procesu.

Pravý dramatik tedy vlastně „hraje“ ve své fantasii a ne jen vidí a slyší, jako epický básník. To je smysl citovaného výroku, že se vmýšlil do herců svých osob. Tento „tělový průvod“ jeho tvoření má však psychologický důsledek velmi příznačný: zvláštní pocit „skutečnosti“ dramatických visí. Ze zkušenosti víme všichni, že to, co vidíme nebo slyšíme, není někdy skutečnost, nýbrž klam; naproti tomu to, co hmatáme, je pro nás zaručeně skutečné. Hmat, vnější i vnitřní, je tedy „skutečností“ smysl a tím je odůvodněn onen zvláštní pocit, který dramatikové při svých, přece jen *pouhých* vidinách prožívají. Citovaný Scholz, ač ne psycholog, zachycuje řečený pocit těmito asi větami: (Vidiny dramatikovy) „nabudou stupně vnitřní skutečnosti, jenž je podstatně silnější než v nešatných myšlených událostech, jdoucích denně naší myslí... Zapudí, vzrostou-li, každý vnější životní zájem (až na zcela fundamentální) a nabývají ve svých dějích, obrazech, charakterech takové tělesné zřetelnosti pro oči i pro uši, takové síly citu a vášně, že se stanou

předmětnými jako poloson . . . Jsou již před představením jako směs skutečnosti, dějící se v prostoru, a zřetelného hraní na jevišti.“

Ještě jeden svrchovaně význačný rys dramatikovy tvorby třeba nám zdůrazniti. Výrok Ludwigův, že dramatik se vžívá do herců svých osob, znamená podle přesného rozlišení, jež jsme v prvním dílu stanovili, že se vžívá do „postav“ dramatu. Tento akt platí ovšem i pro obecenstvo, vnímající divadelní představení; je tu však podstatný rozdíl. Pro obecenstvo je „postava“ něco objektivního, je to herecká postava na scéně; je mu z vnějška znucena a vykládá si ji obrazně jako „dramatickou osobu“. Naproti tomu pro dramatika je tato „postava“ něco subjektivního, t. j. je to část jeho vědomí, v němž se sama — tvůrčím aktem — vytvořila a *sjednocuje se* s „dramatickou osobou“, takže není možno je rozlišovati. Tato „dramatická osoba“ je krátce řečeno, vlastní dramatikovo „já“, jež se *přeměnilo* v nějaké nové, *cizí* „já“. Nazveme tento akt „*předuševněním*“, připomínající, že to je něco jiného než t. zv. metempsychosa (převtělení), známá nauka některých náboženství, podle níž duše určitého člověka přechází s jeho smrtí do těla jiného (dokonce i zvířecího), aniž se sama v své podstatě mění. *Schopnost předuševnění je specifická vlastnost dramatického nadání vůbec*, tedy nejen *nadání dramatikova*, ale i těch, kteří pokračují v realizaci jeho dramatického d.la: *herci, režiséři i dramatický skladatel*. Tito druzí opírají se ovšem při řečném aktu již o dramatický text. Pro tuto důležitost „*předuševnění*“ věnujeme mu trochu podrobnější rozbor.

Jaká je psychologická podstata „*předuševnění*“? Duševní „já“ jest úhrn velikého množství rysů, vztahujících se jak k představovému, tak k citovému a snahovému životu lidské individua. Jsou to vrozené, t. j. zděděné *sklony* nebo *tendence* k takové nebo onaké reakci na vnější svět, jež se během individuálního života vlivem okolí, zvláště sociálního, zesilují nebo potlačují, ač vždy jen částečně vzhledem k své původní velikosti. Nás zajisté

zajímají především tendence citové a snahové, pro „*dramatické osoby*“ nejvýznamnější. Psychologové soudí, že každý člověk má sklony ke všem základním citům a snahám, jenomže různé mocně, některé silně vyvinuté, jiné jen v zárodku; ba psychiatrii tvrdí, že máme dokonce všichni nepatrné aspoň tendence abnormální všech způsobů, v normálních duševních stavech ovšem úplně potlačené. Jedinečnou individualitu můžeme tedy chápat jako jedinečný soubor různých vyspělých tendencí. Označíme-li si tyto různé tendence písmeny abecedy a to malými neb velkými podle jejich síly, můžeme schematicky vyjádřiti určité individuální duševní „já“ třeba AbcDEfGh . . . , jiné aBcDeFgH . . . atd. Protože silné sklony jsou nápadné i na venek, *jeví se* nám první individualita jako (ADEG . . .), druhá jako (BDFH . . .), tedy velmi různé, až na společný nějaký rys D (třeba sklon k hněvu). *Předuševnění* se znamená tudíž změnití svoji vlastní konstelaci tendencí tím, že některé silné potlačíme, některé slabé posílíme, takže vznikne konstelace nová, jiné duševní „já“ než je naše.

Zabránění nebo povolení některému svému sklonu provádí člověk velmi často z důvodů praktických, zpravidla pod vlivem toho či onoho sociálního prostředí. Zvykem se takového poměry vlastního já ustalují a tak shledáváme zhusta, že je někdo „jiným člověkem“ v kruhu rodinném, jiným třeba v úřadě, jiným ve společnosti atd. Tyto změny jsou někdy tak veliké, že zdánlivě svědčí o protichůdných vlastnostech téže osoby. Jak jsme někdy uvedeni v úžas, když náhodou nahlédneme v intimní život někoho, o jehož osobnosti jsme si utvořili pevný úsudek z dlouhých styků společenských! Jak odpíráme těm, kteří našeho „dobrého známého“ — *znají jinak!* Často se pak ptáme, která tedy je vlastně jeho „*pravá tvář*“ a rozhodneme se pro tu, s níž žije člověk ten v prostředí, v němž se nemusí ovládati ani přetvařovati.

V takovýchto případech jde ovšem o *předuševnění* jen povrchní, spíše vnější než vnitřní. Člověk na př. bázlivý „*dělá hrdinu*“ t. j. pociťuje strach, ale nedá jej na sobě znáti. Tam, kde se za to stydět nemusí, na př. je-li sám, povolí svému sklonu. Jinak jest, když místo důvodů

praktických vedou k předuševňování sebe pohnutky *estetické*. Je to radost z toho, býti aspoň ve své fantasii někým jiným, než jsem, žítí aspoň neskutečně jiným duševním životem, než ve skutečnosti žiji. Zvláště mladí lidé oddávají se často takovému sněním, v nichž se cítí býti lidmi hrdinnými, vášnivými, něžnými atd., zkrátka s vlastnostmi, jež jim u jiných imponují a jichž zpravidla sami nemají leč v míře velmi skromné. Takové předuševnění je hlubší, t. j. vnitřnější, duševnější, zkrátka dokonalejší; není způsobeno vůlí a zvykem, nýbrž touhou a náladou. Je proto také jen přechodní; jest vybočením z všedního života do říše snů.

Uměleckým aktem stává se toto předuševnění za dvou podmínek. Především, odpoutá-li se od sebepožitku, stane-li se *samoúčelným*, nezávislým na osobním přání, býti *právě* takovým a takovým. Pak je v něm jen tvůrčí radost, předuševňovati se *vůbec*, tak či onak, *co nejrozmanitěji*. To je nutné právě pro dramatika; vždyť potřebuje i pro jediné své dílo *několik* dramatických osob a *se všemi* musí umět žítí. Jeho předuševnění do kterékoliv z nich musí býti tak intenzivní, aby se uměl i vůči druhým svým osobám postavit na její stanovisko, dívat se na ně jejíma očima a nikoli svýma, milovati je její láskou, nenáviděti je její nenávistí — ač jsou všechny jeho vlastním výtvořem. Jen tak může vskutku zobjektivnit své osoby, jen tak je schopen vytvořit opravdu *dramatický* děj, o němž jsme řekli, že to není jen děj, jehož se dané osoby pouze „zúčastňují“, nýbrž děj, který *samy dělají* vespolečným svým jednáním. Na tom, jak *široce* splňuje nadání dramatikovo tuto podmínku, závisí *rozmanitost* dramatických osob, jež dramatik pro své dílo vytvoří a jež zajisté mají spíše vespolek kontrastovati než se shodovati. Autor, tvořící své osoby, jak se říká, „na jedno kopyto“ — zpravidla jako malé varianty sebe sama — není zajisté plnokrevným dramatikem. Že může ovšem autor dramatu promítnouti i sebe do jedné ze svých osob, jest jasné a máme toho četné doklady, zvláště ve hrách Moliérových.

Druhou podmínkou je co možná *úplné* předuševnění, tedy nejen nabytí této neb oné duševní vlastnosti, nýbrž

celého souboru jejich, jímž jest dána osobnost všestranně a při tom jednotně, t. j. psychologicky bezesporně. Tato podmínka, tak důležitá pro všechny dramatické umělce, bývá u dramatiků splněna ideálně v nemnohých poměrně případech. Dramatické osoby, takto vytvořené, mají pak úplnou konkrétnost skutečných lidí, ač jsou jen smyšlené. Tam, kde komplex duševních tendencí není úplný, uzavřený, jest dramatická osoba, neúplným předuševněním vytvořená, míň nebo víc abstraktní, schematická. Ovšem dlužno hned doplniti, že požadavek všestranného předuševnění platí přísně jen pro *hlavní* osoby dramatu, t. j. ty, jež, jsouce uzly dramatického dění, musí všestranně jednati, čímž nutně projevují nejrozmanitější své duševní rysy a sklony. Nejsou-li některé z těchto rysů dramatikem prožívány spolu s ostatními, vzniká nebezpečí, že jednání osoby podle nich bude ve sporu s rysy jinými. Základní význam předuševnění spočívá právě v tom, že je takový spor vyloučen, že osoba, v níž se dramatik předuševní, je *vnitřně pravdivá*. O tom pojednáme více až v kapitole o herci. U osob vedlejších, dokonce episodních, není ovšem třeba předuševnění úplného, nýbrž jen v ty duševní rysy, jichž je pro jejich jednání třeba. Takové osoby jsou pak autorem jen načrtnuty, skizzovány.

Po tomto rozboru důležitého aktu „předuševnění“ vrátíme se opět k popisu dramatikova tvoření vůbec.

Zajisté že tak velké a složité dílo, jakým je každé drama, nemůže vzniknouti naráz, jedinou koncepcí. Jest jich potřebí více a tvorba trvá i v nejpříznivějších případech poměrně dlouho. Mezi jednotlivými koncepcemi zprostředkuje umělecká reflexe autorova, převažující v tvorbě čím dál tím více. Můžeme rozeznáti dva druhy dramatických koncepcí, koncepcí povšechné a podrobné. Koncepcí *povšechná* podává umělci větší *partie* díla, ne-li celek, ale jenom v hrubých, hlavních rysech. Úkolem další práce jest, vyplniti mezery *podrobnostmi*, ovšem taktéž koncipovanými. Výhoda povšechné koncepcí je

v tom, že zaručuje jednotu celého díla, nebezpečí její však jest, že umělec, příliš netrpělivý a příliš dovedný, vyplní ji naučenou nebo vlastní šablonou („machou“). Koncepce *podrobné* týkají se detailů a umělec si je shromažďuje, aby další práci je složil v celek. Výhodou jsou tu poutavé a působivé momenty průběhem díla, nebezpečí spočívá v tom, že dílo, takto „složené“, nebude jednotné a souvislé, nýbrž slátované, rozbité. Zpravidla ovšem, zvláště u děl rozměrnějších, kombinují se oba druhy koncepcí vespolek. Početnost, bohatost, ale i neurovnanost a pomíjejcnost koncepcí nutí dramatika, aby je zachycoval chvatnými *náčrt*y. Děje se to převážnou většinou v slovech, někdy však i jinými pomocnými značkami. Tak si skizzuje dramatik stavbu děje, charakter osob, zaznamenává jevištní situace, úlomky řečí, gesta, činy.

Horoucí snaha dramatikova, fixovati ze svých visí co možná nejvíce, vede zvláště mladší autory k tomu, že „dávají do úst“ svým osobám příliš mnoho řečí. Tužka dramaturgova sečká pak mnohé z nich jako zbytečné — a autor při představení s úžasem shledá, že byly opravdu zbytečné. Zkušenější dramatik provede si tuto restriktci, je-li jí třeba, po napsání hry sám. Viz o tom pěkný článek Fr. Langera „Dramatické řemeslo“ (N. Č. Div. 1918—26).

Kritická reflexe musí tu míti nadvládu nad improvisací, přijímat, zamítat, měnit, přizpůsobovat, tvořit nové verše.

Z tohoto pestrého chaosu, znenáhla se urovnávajícího, vynořuje se čím dál tím neodbytněji vlastní smysl každého uměleckého tvoření: *fixovat* své dílo pevným, *objektivním* zápisem. Co z tohoto vnitřního díla, jež je vlastně fantasijským divadelním představením, může však dramatik na určito zachytit? *Nic než řeči svých osob*, t. j. co mluví, ani už ne jejich mluvu, t. j. jak mluví, tím méně jejich hru, masku, scénu.

Jedině řeči osob lze počítati do „dramatického textu“ jako díla, protože jediné ony se reprodukují při představení, tvořice tedy skutečnou součást dramatického díla v našem slova smyslu. To neplatí o *hereckých a scénických*

poznámkách, jež někdy připisuje dramatik (zpravidla do závorek) k svému textu a jež při představení neexistují, neboť je nikdo nemluví. Jejich význam je čistě technický, jsou to pouhé *poukazy*, pokyny pro herce a pro režiséra, po případě, jde-li o libreto, již pro hudebního skladatele. Zajisté hledí jimi dramatik aspoň poněkud zachytit svoji vnitřní dramatickou visí po těch stránkách, jež nemůže adekvátně vyjádřiti řečí. Různí autoři užívají ostatně takových poznámek různou měrou, někteří hojně, někteří vůbec ne, jedni jen povšechně, druzí podrobně. Zhruba možno říci, že se jich v nynějších dramatech užívá hojněji a důkladněji než v minulých; to souvisí s moderní povahou umělecké tvorby vůbec, kladoucí — proti dřívějšíku — čím dál větší důraz na individuálnost autorova díla. Není pochyby, že koncepce i starých dramatiků — aspoň těch dobrých — byla tak „divadelní“, jak jsme si vyložili; spokojili se však jen slovnou fixací toho, co lze vskutku určité zachytiti, přenechávající ostatek hercům a ostatním divadelním činitelům.

Rozdíl mezi řečmi osob, v dramatickém textu obsaženými, a scénickými poznámkami můžeme si osvětliti tímž příkladem, který jsem zvolil pro výklad o idealitě vypravovaného děje, jen poněkud rozšířeným. Představme si, že čteme nahlas z nějaké povídky: přistoupil k němu a pravil ostře: „Ty tedy nepůjdeš?“, a srovnajme s tím výjev na scéně, daný obdobnými slovy v dramatickém textu: X (přistoupí k němu, ostře) Ty tedy nepůjdeš? O zásadní rozdílnosti a nepřiměřitelnosti mezi slovným líčením a skutečným, opticko-akustickým výkonem jsme již mluvili. Naproti tomu řeč, daná napsanou námi tázací větou, bude v obou případech *zásadně táž*. Tento důležitý fakt je vlastně samozřejmý: *řeč může býti adekvátním vyjadřovacím prostředkem pouze pro — řeč*. Uvedená otázka bude tedy (předpokládajíc hlasité vypravování povídky) v obou případech mluvena, bude jakožto děj probíhati v reálném čase, kdežto to, co před ní předchází,

bude při povídce též mluveno, jako děj myšlený však probíhati v čase ideálním, kdežto v dramate to jako mluva odpadne a stane se dějem skutečným. Tak jsme se dostali k otázce „*přímých řečí*“ v dramate i v eposu.

Vlastnost dramatického textu, že obsahuje *vylučně* „přímé řeči“, je příliš nápadná, aby nebyla již ode dávna teoretiky zdůrazňována; ba tato forma „přímé řeči“ byla uznána za *specificky dramatickou* formu. Bylo sice jasné, že přímé řeči vyskytují se také v epice, ne sice vylučně, ale přece jen, někdy dokonce hojně a typicky. Ale přívrženci „poetické“ teorie dramatu rozřešili tento fakt prostě tím, že prohlásili přímé řeči v epických básních za „dramatický element“, k epickému přimíšený. Tak na př. vytýká se „dramatičnost“ balady, jež užívá s oblibou přímých řečí, při čemž ovšem tu spolupůsobí též okolnost, že děj balady jest vždy vzrušený, tedy „dramatický“ i v populárním slova smyslu. Naproti tomu zdráhali bychom se mluvit o „dramatické formě“, dokonce o „dramatičnosti“ dialogů Platonevých, ač jsou psány vylučně v přímé řeči.

Přímá řeč v eposu a v dramatu *není totéž*, přes svrchu vytknutou shodu obou. Mají různý původ a různý smysl. Přímá řeč v *básnictví* není než jeden z *působivých prostředků* slovesného umění. Užítí její je volné, protože básník vyprávěč může vždy místo ní užítí řeči nepřímé. Přímá řeč je však proti nepřímé názornější, vyvolávající i při pouhém čtení velmi sugestivně sluchové představy. Příčina toho je fyziologická i psychologická. Přímá řeč působí na nás motoricky, vzbuzuje v nás aspoň v náznacích počítky mluvní, z vlastní zkušenosti nám předobře známé. Stačí srovnati její účinek při čtení s účinkem *téže* řeči nepřímé, abychom vycítili, jak nám přímá řeč jde „na tělo“. Ale i čistě psychicky: za přímou řečí cítíme *mluvětiho*, nikoli ovšem vyprávěče, nýbrž osobu epického děje. Proto se nám mimoděk vybavuje v duchu nejen typická forma sluchová (otázka, přání atd.), ale i rozlišuje se podle individualit myšlených osob, ve vypravování vystupujících. Známo je, jak se bezděčně mění monotonní způsob vypravování, jakmile dojde k nějaké přímé řeči. Slovesné umění má řadu obdobných stupňovacích prostředků. Tak na př. se zvýší názornost vyprávění užitím přítomného času za minulý. Příklad motoricky podložené živosti, ba útočnosti na čtenáře nebo posluchače je apostrofa, řečnická otázka, za nimiž, i když je

pouze čteme, cítíme též „někoho“, v tomto případě ovšem autora.

Konec konců je skoro veškerá lyrika přímou řečí básníkovou (nebo jeho „masky“). Pochází tedy přímá řeč v básnictví ze silné vise názorné, zvláště akustické, a její smysl je, *stupňovati* estetický účinek díla tu a tam, kde si toho básník *přeje*. Nechce-li, nechá toho být; je to jakýsi estetický luxus.

„Přímá řeč“ dramatického textu jest, jak již víme, docela jiného původu a smyslu. Je to fixace toho, co je vůbec možno z divadelní koncepce dramatikovy fixovati; drasticky řečeno, je to nouzový prostředek, jediná pomoc z umělecké tísně — víc nemůže dramatik pro své vnitřní dílo udělat! Přísně vzato, *není to ani vůbec žádná* „přímá řeč“, protože tento název má smysl jen tam, kde je možná i řeč nepřímá, na což myslit při dramatickém díle by bylo čirý nesmysl. Dramatický text je prostě soupis řečí, jež mají v dramatickém díle mluvit určité dramatické osoby; to platí i o případném „prologu“ neb „epilogu“ dramatu, který je též mluven nějakou osobou dramatu, byť i symbolickou a mimo vlastní děj stojící — ale přece jen divadelní.

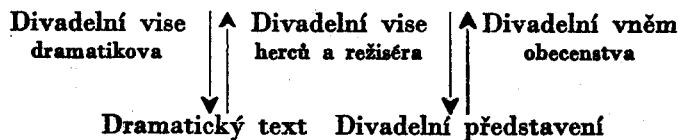
* * *

Přehlédneme-li vše to, co jsme si pověděli o tvorbě dramatikově, poznáváme, že se nám potvrzuje i s druhé strany správnost našeho zásadního stanoviska, jež jsme vyslovili hned na počátku knihy: Dramatické dílo je divadelní představení, nikoli dramatický text. Tam šlo o vnímání dramatického díla, tedy o konec dlouhého procesu, jímž se dílo to rodí, a mohli jsme se odvolati na nepředpojatý názor divadelního obecnstva, že drama je, krátce řečeno, to, na co se chodí do divadla. *K témuž* výsledku jsme však došli, i když jsme zkoumali samý začátek řečeného procesu, totiž vnitřní tvorbu dramatikovu: U každého pravého dramatika existuje dramatické dílo též jako *divadelní představení*, ovšem jen *fantasijní*, tedy hereckoscénická vise. Příčina této shody jest jasná. Umělecké dílo vůbec má v nás vyvolati — v zhuštěné a uzákoněné ovšem formě — ty duševní stavy (představy, myšlenky, city), které měl umělec, když dílo to tvořil (t. j. ty,

kteřé měl jako umělec, nikoli jako člověk). V našem případě jest tímto uměleckým dílem, jak jsme dvojí cestou, z opačných stran k témuž výsledku docházející, jakýmsi „křížovým výsledkem“ (experimentum crucis!) dokázali, divadelní představení a nikoli dramatický text.

Ovšem že tato shoda, zjištěná mezi dramatikovou koncepcí a provedeným dílem, týká se především zásadní povahy dramatického díla, jeho „divadelnosti“. O úplné stejnosti obou nemůže být právě u dramatického díla řeči a vina toho je právě v kusosti a nedokonalosti *objektivní fixace*, dramatickým textem provedené. Srovnáme v tom směru dramatické umění s jinými uměleckými obory! Nejlépe jsou na tom umění nečasová, t. j. výtvarná. Tam je fixace vnitřně viděného díla tak dokonalá, že je buď hotovým dílem objektivním, k němuž netřeba již ničeho přičiňovati (namalovaný obraz, vytesaná socha), nebo jí stačí doplniti prací čistě mechanickou (vystavení domu podle plánů, odlití sochy podle modelu, tisk z desky při některých druzích grafiky). V básnictví a v hudbě potřebuje fixovaný text (slovní nebo hudební) ještě zvláštního umění výkonného, aby dílo bylo uskutečněno; přes to však obsahuje *všecko* podstatné. V dramatickém umění zachycuje slovní text jen jednu složku vnitřní vise autorovy (při zpěvohře lze ovšem fixovati i přistupující složku hudební). Nejhůře na tom je umění taneční, kde objektivní fixace není takřka žádná (choreografické značky).

Postavení dramatického textu v celém tvůrčím pochodu, jímž se dramatické dílo uskutečňuje, znázorní nám nejlépe toto schéma, v němž šipkami naznačeno jest, co z čeho vzniká, tedy příčinná souvislost:



V řádce svrchní nacházíme útvary subjektivní; jsou, jak patrně, vespolek ekvivalentní, obsahující pokaždé úplné dramatické dílo, ovšem jen v jeho psychické existenci. Na spodní řádce jsou útvary *objektivní* a my víme, že vespolek ekvivalentní nejsou. Dramatický

text je úplně obsažen v divadelním představení, ale ovšem ne naopak: představení obsahuje mnohem více. Tento poměr — vlastně nepoměr — způsobuje, že mezi obojí divadelní visí, autorskou a hereckou, jest *zaručena* shoda jen částečná, právě textová. V ostatním může být shoda jen přibližná. Mezi divadelní visí herců a režiséra na jedné a divadelním vněmem obecenstva na druhé straně jest naproti tomu shoda, předpokládajíc ovšem dobrého umělce, kteří dovedou uskutečnit, co mají na mysli.

Již v prvním dílu knihy jsme shledali, že divadelní vněm dramatického díla vybavuje v nás představu obrazovou, pravíci nám, co „představuje“ to, co vnímáme. Tato bohatá a složitá obrazová představa je pro nás jakožto obecenstvo rozhodující; jejími základními elementy jsou dramatické osoby a dramatický děj. Také básnické dílo je ovšem dílo obrazové, vybavující v nás — na př. při románu — obrazové představy osob a děje. Tyto osoby a děje však nevnímáme, nýbrž si jen myslíme. Docela tak je tomu též, čteme-li text dramatický; ba vlastně ještě hůře. Epický text nám aspoň vyličí děj a zpravidla též popíše osoby, což v dramatickém textu, obsahujícím zásadně jen řeči, učiniti nelze. Tento nedostatek pocítujeme při čtení dramatu často a velmi živě; je to ovšem jen zdánlivý nedostatek, protože dramatické texty nejsou určeny pro čtení tak jako texty epické. Na osoby a děj musíme tedy při čtení dramatu jen usouditi. Ale i když tak učiníme, získali jsme pouhé literární surrogáty osob a děje, existující jen v myšleném čase i prostoru, čehož při divadelním vněmu dramatického díla není.

Čtení dramatického textu je tedy nedostatečnou a klamavou náhradou za divadelní vněm nejenom proto, že v něm není mnoho z toho, co nám divadelní vněm poskytuje, ale že v něm nacházíme zase naopak mnohé, co v řečeném vněmu a tedy v pravém dramatickém díle — aspoň v té formě — není. Odtud pak plyne zásada, již se budeme ve všem dalším důsledně řídit:

Veškeré úvahy, rozbor, hodnocení dramatického díla s hle-

diska „obrazového“, na základě pouhého dramatického textu podniknuté, jsou, zásadně vzato, nepřipustné, protože nejisté. Mohou být správné a nemusí jimi být, i když jim čistě formálně nelze odporovat. *Posuzují něco, co, přísně vzato, jako dramatické dílo vůbec neexistuje.*

Uvedu poučnou obdobu této zásady z oboru lidové písně. Jsou zpívána, obsahuje lidová píseň nejen slova, ale i melodie. Je pochopitelné ovšem, že mnozí lidoví sběratelé, nejsou hudebníky, zapisovali jen slova, a tak máme velké sbírky lidových písní, obsahujících jen texty slovné. Ostatně i když jsou melodie zapsány též, literární teoretikové je ponechávají nepovšimnuty; vyšetřují tedy jen texty slovné, t. j. píseň kusem. Pokud jde o zkoumání abstraktně ideová, na př. myšlenkové motivy, mohou výsledky jejich šetření být správné. Ale jde-li na př. již o umělecký výraz, jest jasné, že závisí též na stránce hudební a že její přehlížení může výsledek zkoumání učinit pochybným (na př. bujná taneční píseň s motivem nešťastné lásky). Docela ilusorní je pak metrické zkoumání lidových písní, neboť jejich rytmus řídí se zákonitostí hudební. Něco z této hudební zákonitosti rytmické přejde zajisté i do řeči a může tedy řečené vyšetřování metrické dojít též k jakýmsi výsledkům. Ale výsledky tyto jsou bezvýznamné, protože mluvená lidová píseň jako umělecké dílo neexistuje. To je papírová věda.

Také zkoumání dramatických textů lze připustit ještě tehdy, pokud se dotýká stránek čistě *ideových*. Prohlížíme-li záplavu teoretické literatury o dramatickém umění (čili, jak většinou čteme, o básnictví dramatickém), vidíme, že je vskutku věnováno nejvíce místa rozborům ideovým, ať již filosofickým, nebo morálním, náboženským, sociálním atd. Zajisté je v těchto úvahách obsaženo velmi mnoho správných a důmyslných postřehů, ale nechť se nikdo nedomnívá, že je tím vystižena *specifická* povaha dramatického umění nebo jeho jednotlivých děl! To vše, o čem se tu píše, vyskytuje se — pokud máme na mysli jen umění, ne i život — též v básnictví, obzvláště v románě. Co řečeno, platí dokonce i o takových ideách, jež se považují za obzvláště „dramatické“, jako je na př. tragika. I v epické poezii je tragických hrdin a dějů dost a dost. Jakmile se však přejde k vyšetřování *konkrétní* povahy dramatického díla, ke zkoumání jeho *specifické* struktury, stává se pouhý dramatický text

základnou nejistou, mnohdy přímo omylnou. Jak lze — z pouhých řečí — stanovit charakter dramatické osoby, jeho jednotnost, konkrétnost, vnitřní pravdivost, když má na tom všem i herec svůj podíl, vyrovnávající a opravující často neočekávaným svým pojetím zdánlivé mezery a spory, v pouhém textu, *nikoli proto ještě u autora* obsažené? Jak lze vyšetřovati z pouhých řečí motivaci děje, když může být motivací jednání i to, jak co herec řekne a jak se při tom — nebo i mimo to — chová? Nemůže být motivem jednání na př. i jen škodolibý úsměv, o němž dramatik snad ani nic nezapsal do poznámky, protože dobrý herec jej najde i bez toho a učiní tak motivaci, podle textu snad „násilnou“, zcela přirozenou? Jak lze analysovat stavbu dramatického děje, jenž plyne, tak jako hudba, v reálném čase a z této své vlastnosti čerpá mohutný účinek své dynamické formy, když z textu lze vysvědčiti sled událostí v pouhém ideálním čase? Atd. A namítne-li někdo, že přece smíme a můžeme i pouhý text takto vyšetřovati — k čemu to je, když přece tento text není ještě skutečným dramatickým dílem?

Nikde však nejví se pravdivost naší zásady výmluvněji než při *hodnocení* dramaticčnosti díla podle pouhého textu, což bývá obtížný a vskutku odpovědný úkol divadelního dramaturga nebo ředitele. Jdeť tu nejen o risiko vyplývané práce, času a peněz, nýbrž též o možnou křivdu nadanému autorovi — a zpravidla se volí tato druhá eventualita. Kolik děl, zdánlivě nadějných, zklamalo při provedení nejen autora a obecenstvo, ale i zkušené divadelní činitele, zvyklé dokonce na „divadelní čtení“ textu. A kolik zase děl, soustavně odmítaných, překvapilo elementárním svým účinkem, když se jich konečně ujal vůdce divadla, obdařený dramatickým instinktem. Je skoro všeobecnou pověrou divadelníků, že úspěch provedeného dramatu je nevypočítatelný. Do značné míry je tomu vskutku tak, právě vinou tak nejistého podkladu, jaký poskytuje pouhý text pro dramatické ocenění díla. Historie dramatického umění hemží se doklady toho. Ovšem o vnějším úspěchu v divadle rozhodují bohužel často i jiné, mimoumělecké okolnosti, ale nikdy ne trvale, jak svědčí četné případy rehabilitace dramatických děl (zpravidla ovšem až po smrti autorově) a naopak zase jejich záslužně zapadnutí. To platí pro činohru jako pro zpěvohru.

Kritické stanovisko, jež jsme zaujali k dramatickému textu jako náhradě dramatického díla skutečného, t. j. provedeného, neznamená ovšem, že považujeme dramatický text sám za něco vedlejšího, pro dramatické umění nepodstatného, ne-li bezvýznamného. Tak totiž zase soudí — v odporu proti literárním teoretikům — někteří teoretikové divadelní. Dovolávají se toho, že existovala četná dramatická díla bez textu; jako nejznámější příklad se uvádí *commedia dell'arte*, jež vznikla v šestnáctém století v Itálii a rozšířila se na dlouho po celé Evropě. Tajrov dokonce tvrdí, že „periody *rozkvětu* divadla nastupovaly tehdy, když divadlo opouštělo psané hry a samo si tvořilo své scénáře“. Má se tím dokazovati, že dramatické dílo není dílem básnickým. Tese je sice správná, ale tento její důkaz je chybný. Tak by se mohlo dokazovati též, že na př. lidová pohádka není dílem básnickým, protože nemá původně textu. Vypravovala se však a vypravuje, což stačí právě tak, jako že se v řečených divadelních představeních mluvilo. Nedostatek textu je specifický znak umění *lidového*, ať je to lidové básnictví, divadlo nebo hudba. Na místo textu nastupuje v něm *tradice*; objektivní fixace písmem nahrazena je *subjektivní fixací*, opírající se o paměť lidových vypravěčů, herců, zpěváků i hudebníků. Ti všichni učí se své výkony *přímým názorem* od starších druhů a týmž způsobem je přenášejí na mladší; je tedy podmínkou této tradice časový a místní styk mezi nimi, čehož ovšem fixace textová nepotřebuje — a v tom jest její veliká přednost. Výhoda subjektivní fixace spočívá proti tomu zase v tom, že jí lze zachytiti *všecko*, což má obzvláštní význam právě pro naše dramatické umění: výkony čistě herecké lze fixovati jen jí a také se tak nejenom děje, nýbrž vždy dalo. Ovšem je s tímto světlem spojen zase stín: tato fixace je omezena na individuálního umělce a oslabuje se i hyne s ním, kdežto objektivní fixace textem trvá i přes věky a snadno se rozšiřuje.

Divadelní hry bez textu byly tedy lidové, *primitivní stadium*

dramatického umění se všemi jeho vlastnostmi. Bylo to umění nedostí diferencované, hrubá zpravidla směs umění tanečního, umění artistů a komiků s vlastním uměním dramatickým. K ulehčení paměti byla tu vytvořena určitá schemata pro osoby, pro řeči, pro situace atd., jež byla vespolek improvisačně kombinována podle náčrtů nějakého děje. Slovo „*improvisace*“ má dosud vysoký kurs vlivem romantického názoru na genia; *neprávem*, poněvadž je to vlastně *nejmechaničtější* způsob uměleckého tvoření. Hodnotná *improvisace* je možná jen v podrobnostech struktury uměleckého díla, nikoli v jejím celku: stavba díla jen trochu rozměrnějšího (a takovými jsou právě díla dramatická) vyžaduje umělecké reflexe, jež se musí opřít o pevný, objektivní záznam. Vývoj dramatického umění k vyšší úrovni umělecké potřeboval a potřebuje tedy textu a v dějinách dramatického umění shledáváme naopak, že skutečný *roskvět* nastal zpravidla ihned, jakmile se počla dramata psáti. Nejzřejmější je to tam, kde dramatické umění vrostlo přímo z živých her lidových (světských i duchovních) a ne z mrtvých textů antických. Tak tomu bylo ve Španělsku (Lope, Calderon), v Anglii (Marlowe, Shakespeare), částečně i ve Francii (Molière) a v Itálii (Goldoni).

Dramatický úkol textu.

Předchozí obhajoba dramatického textu poukazuje již, kde je pravý jeho význam pro dramatické umění. Naše schema postupu dramatické tvorby (str. 94) naznačuje to velmi názorně: *pouhý* dramatický text není sice uspokojivou náhradou dramatického díla samého, ale je *trvalým prostředníkem* mezi dramatickým autorem na jedné a herci s režisérem na druhé straně. Nikoli tedy s obrazového, ale s *technického* hlediska je přípustné a plodné o něm uvažovati. V třetí kapitole prvního dílu jsme stanovili, že základní elementy technické představy jsou herecká *postava*, odpovídající obrazové představě dramatické osoby, a herecká *spoluhra*, korespondující s obrazovou představou dramatického děje. U obecnstva jest ovšem řečená technická představa, ač vždy a nutně existuje, poměrně

málo vyvinutá a chudá; průměrem obsahuje sotva víc než pouhé představy „herci, hra“. Jak nesmírně rozvinutá a bohatá je naproti tomu u herců a u režiséra, uvidíme v následujících kapitolách. Ale ani technická představa dramatikova (leda je-li sám divadelním praktikem, dokonce hercem) nebývá příliš vyvinutá, vyjímající jedinou svou část: *řeči osob*, jež musí dramatik podrobně a účelně vypracovati, poněvadž *právě ty a jen ty* může zachytit svým textem. Tu je tedy pravé pole techniky dramatikovy, jeho vlastní doména; rozvinouti ostatní části technické představy přenechává hercům a režisérovi.

Ale dramatický text jako prostředník mezi autorem a divadlem má tímto svým postavením vlastně *dvoji* smysl, vystižený těmito dvěma větami: Autor jej píše pro herce a režiséra. Herci a režisér je dostávají pro svou vlastní tvorbu. To jsou, jak patrně, dvě skutečnosti, jež jsou od sebe odděleny jak časově, často až přes celá století, tak místně, zhusta „přes hory a doly“. Spojeny jsou jedině tímto pouhým, holým textem. Třeba tedy vyšetřovati a hodnotiti tento text s obou stanovisek, jak autora, tak divadelního. S autora hlediska budeme se ptáti: Jak plní již tento pouhý text obě hlavní dramatické intence autorovy, t. j. *jak charakterisuje dramatické osoby a jak přispívá k dramatickému ději*? S hlediska divadelního zní pak obdobná otázka takto: *Čím jest pouhý dramatikův text pro herecké postavy a pro hereckou spolehu*? Tyto dvě, vespolek paralelní otázky jsou mezníky, mezi nimiž se jedině smí a také musí vyšetřování pohybovati, obě respektujíc, podle obou hodnotíc, neboť první z nich vyjadřuje zájem dramatikův, druhá zájem divadla o tutéž věc, t. j. o dramatický text, a není již jiného příustného zájmu o něj, neboť obecnostvu (i s teoretiky) je určeno až celé, uskutečněné dramatické dílo.

Hořejšími otázkami vytknutý svůj *dramatický úkol* plní text hry jednak *přímo* jako *skutečná*, totiž *mluvená součást* herecké postavy i souhry, jednak *nepřímo*, jako *autorisovaná směrnice pro ostatní složky* herecké postavy

i souhry. V této kapitole, jednajíc o pouhém dramatickém textu, probereme jen případ první, všímající si jej jako *reálné řeči*, s jeviště k nám zaznívajíc, jež obsah tvoří.

Dramatický text, do něhož ovšem nepočítáme (z důvodů již vyložených) t. zv. poznámky, ať herecké či scénické, skládá se sice, gramaticky vzato, ze slov, ale protože obsahuje řeči herců jakožto dramatických osob, třeba jej podle toho členiti na části, mající *relationně samostatný smysl*, ať jsou to již celé věty, jednoduché nebo složené, či pouhá slova nebo sousloví (na př. „hned!“ „za malou chvíli!“). Další, již vyšší a dramaticky významné členění textu je dáno tou okolností, že určitý úsek řeči patří určité dramatické osobě, té neb oné, a tedy ovšem i určitému herci, tu neb onu osobu představujícímu. V psaném textu se to jeví tím, že je před každým takovým odstavcem uvedena osoba, která jej mluví. Tato zvláštnost dramatického textu dochází výrazu již v pouhém „*čtení o rozdělených rolích*“, jímž se zpravidla počíná při divadelních zkouškách. Takové čtení by při dle epickém nebylo možné, a i kdyby náhodou bylo, nemělo by smyslu, neboť epos předpokládá vždy jediného čtenáře neb vyprávěče.

Každá věta, každé rčení, obsažené v dramatickém textu, má tedy *dvoji* dramatické poslání. Především je vždy mluví někdo, určitá dramatická osoba, a tu má tedy nějak charakterisovati. Za druhé je článkem v řetězu řečí, probíhajících celým dílem a má tedy tvořiti součást dramatického děje. To je ovšem požadavek ideální; v praksi najdeme snad v každém dramatu jednotlivé řeči, plněcí jen jeden z jmenovaných úkolů — a je dobře, když aspoň ten jeden. V teoretických úvahách následujících nesmíme však na tuto zásadní *dramatickou dvojnásobnost textu* (plácící ostatně, jak uvidíme, i pro výkony herců) zapomínati.

1. *Herecká postava* je v dramatickém textu *přímo* dána jako *úhrn řeči*, jež *pronáší herec jako představitel určité dramatické osoby*. Toť t. zv. „*úloha*“ čili „*role*“, již

dostává herec vypsanou (aspoň není-li hra tištěna) ještě před divadelními zkouškami, aby se jí naučil nazpamět, protože bude musit řeči v ní zapsané *skutečně* mluvit, takže budou opravdu tvořit součást reálné postavy. Ovšem že v praxi obsahuje řečená role ještě leccos jiného, určeného hercově orientaci (na př. o souhře s jinými), ale na tom nám teď nezáleží, protože to ten herec mluvit nebude. Také role, již dostávají divadelní zpěváci, obsahuje uvedeným způsobem vypsaný text, vedle toho však ještě notový záznam, jak se má zpívat (o čemž si povíme při zpěvohře), kdežto způsob mluvy v roli činoherní znamená není (leđa povšechně) a tvoří si jej herec sám.

Tento soubor osobních řečí hercových musí dramatik vytvořit tak, aby již sám o sobě, pouhou svou existencí v divadelním představení — tedy bez ohledu na to, co k němu herec přidá mluvou, mimikou, maskou — *charakterisoval dramatickou osobu*, k níž se vztahuje, jako *individualitu*, což znamená, že musí být rázovitý a jednoznačný. A tu třeba nám předem zdůraznit, že řečený požadavek předpokládá, že taková textová role vůbec jest, t. j. že dramatická osoba, o níž jde, vůbec mluví. Toť známý nám již postulát totality hereckého výkonu, připouštějící ovšem výjimky, ale vždy jen odůvodněné, na př. u zcela vedlejších osob děje. Neboť mluva dramatických osob není obecně podmínkou nutnou, ale zajisté žádoucí a to tím více, čím vyšší požadavky klade dané dramatické dílo na duševnost té neb oné osoby.

Charakteristiku dramatické osoby provádí příslušná role za prvé již *materiální stránkou svého textu*, t. j. příznačným výběrem slov a rčení, jichž tato osoba ve hře užívá, nejpřípadněji řečeno, jejím *individuálním „slovníkem“*. I v životě má každý člověk své „*osobní nářečí*“, jehož slovník je tu bohatší, tu chudší, ale vždy alespoň v něčem odlišný od jiných. Charakterističnost takového osobního nářečí spočívá především v tom, *jak hojně* užívá různých slov svého slovníku. Stačí si vzpomenouti, jak příznačné je pro mnohé lidi časté užívání některého slova nebo rčení („jářku“, „samozřejmě“, různé klení nebo „tentočkování“, s oblibou užívané k charakteristice

osob v komedích). Druhý a hlavní pramen charakterističnosti osobního nářečí je v tom, že je *individuální variantou řeči*, jakou se mluví v určité vrstvě společenské a již nazvu „*nářečím sociálním*“. Takové sociální nářečí totiž je vždy rázovitě společnou lidskou atmosférou, v níž se rodí a žije a jež jakoby se vsakovala do jeho příznačných slov i rčení, dávajíc jim nejenom svou náladu, ale často i svůj významový odstín. Řečené společenské vrstvy lze tříditi s různých hledisek, čímž se ovšem kříží — a tím se kříží i příslušná sociální nářečí. Na př. řeč vesnická a městská, proti tomu řeč dětská a dospělých, z čehož vznikají čtyři podřečí (vesnická řeč dětská atd.). Jeden z nejobecnějších rozdílů je vybraná řeč vzdělané třídy proti prosté řeči lidí nevzdělaných; triviálním příkladem dramatickým je řeč pánů a sedláků. Ne tak řeč sluhů; na té se ukazuje, že některá nářečí jsou smíšeninou dvou sociálních nářečí, v jejichž ovzduší osoba ta střídavě žila neb žije. Určité sociální nářečí je možno si aspoň do jisté míry osvojiti k příležitostnému jeho používání a je zase charakteristické pro individualitu určité osoby, činí-li tak nebo ne. Některý úředník mluví na př. v úřadě úředně, v rodině familiárně, kdežto jiný mluví i v rodině „úředně“ a ještě jiný i v úřadě familiárně. Zajisté že tu mnoho působí zvyk, ale vedle něho též individuální sklony. Pro nás je důležité, že specifický ráz určitého nářečí se užitím v jiném, odchýlném prostředí na základě kontrastu neobyčejně zesílí: jeví se nám nápadným, nepřiměřeným. Tak se již pouhou řečí stupňuje *ostrost v kresbě charakteru* někdy až ke karikatuře. Pedantská řeč určité osoby, zachovaná i ve volné, zábavné společnosti, nebo zase naopak nevázaná, ba uličnická řeč něčí, podržená i mezi puřitány (jak to miluje Shaw) jsou dva příklady za mnohé jiné.

S jiného stanoviska, než bylo při „sociálních nářečích“, lze mluvit o „*psychologických nářečích*“. To jsou zase skupiny slov a rčení („slovníky“), mající jednotný citový přízvuk, pramenící někdy ze společenského ovzduší, nýbrž ze smyslu slov, ať přímého, či přeneseného. Pro dramatický text jsou v tom směru *nejvýznačnější nářečí emocionální*. Ne nadarmo se říká „mluva vášní“ nebo „slovník lásky“. Nejznámější je typický slovník hněvu — nadávky. Emocionální nářečí jsou význačná hojnými metaforami, způsobenými elementárností a intenzitou vášnivého výrazu, dychtícího po stupňování; najdeme tak dobře v jednom z nich „osle!“ jako v druhém

„anděli!“ Dramatik zachycuje jimi měnlivé duševní stavy svých dramatických osob, tedy vlastně složku dramatického děje. K charakteristice dramatických osob slouží psychologická nářečí, jde-li o relativně *trvalou dispozici* osoby pro ten neb onen duševní, resp. citový stav; v řeči takové osoby *převládá* pak to neb ono psychologické nářečí, stavu tomu odpovídající. Tím navazujeme vlastně na dřívější poznámku o „hojném“ užívání některých slov u určité osoby, teď jde o celý takový „slovník“. Jednou je to převaha změkčilých slov a rčení sentimentální milovnice, po druhé bombastické hyperboly frázisty nebo chlubila, jindy kudrlinková řeč preciežky atd.; známé tradiční typy herecké (již z antické komedie) jsou, jak viděti, též ustálené typy textové. Psychologická nářečí křídí se též s nářečimi sociálními, tvořice tak jakási „podřečí“; je však zajímavo, že tihnou podle povahy emoce, jejímž jsou slovným výrazem, k nářečím sociálně vyšším neb nižším. Láska si hledá instinktivně řeč vznešenější, hněv sprostší: hrabě Capulet v „Romeu a Julii“ spílá v zlosti jako sluha. Ovšem jsou i osoby, jež vášeň, ať jakéhokoli druhu, nevyvede — aspoň v řeči — z obvyklého způsobu; tato proměnlivost nebo stejnotvárnost osobní mluvy vzhledem k duševním stavům osoby směřuje, jak patrně, k charakteristice temperamentu.

Že i *myšlenkový* obsah textu, v určité roli obsaženého, přispívá k charakteristice dramatických osob, je známo. Zvláště pro hlavní osoby, „hrdiny“ dramatu, je příznačné, jaké jsou ideje, jež je vedou a jež motivují jejich jednání. V záplavě ideových úvah o dramatickém umění najdeme o tom tolik, že není nám třeba nositi vodu do moře, tím spíše, že takové ideové charakteristiky osob nejsou nic specificky dramatického. Zato chci upozornit na moment, důležitý pro skutečně dramatickou charakteristiku osob; nazvu jej *obsažnost* řeči a definuji jako *poměr mezi kvantitou* (t. j. množstvím) *slov a kvantitou i kvalitou myšlenek*, jimi vyjádřených. Někdo mluví málo, jiný mnoho, jednoho napadá hojně myšlenek, druhého skromně, ba vůbec žádná, ač přece též mluví; kombinací vzniká tak řada velmi význačných typů lidských: Nemluva z pouhé hlouposti proti člověku malomluvnému, ale jadrnému (význačný typ činorodé osobnosti). Je však též typ člověka řečného a při tom bohatého na nápady (na př. Mercutio v „Romeu a Julii“) proti pouhému

tlačalovi, mluvícímu stále o jedné věci. Tento typ stupňuje se do bezmyšlenkovité řeči pouhého frázisty v jakémkoliv oboru společenské působnosti a konečně až do patologického případu řeči, jež nemá vůbec smyslu, tedy řeči pomatencovy. Ovšem mohou být také řeči jen zdánlivě nesmyslné (skvělým příkladem jsou Shakespearovi šaškové), čímž se vracíme k typu člověka vtipného, libujícího si v řeči, plně duchaplných paradox.

2. *Herecká souhra* je v dramatickém textu přímo dána jako úhrn řeči, jež pronášejí všichni herci, *předvádějící dramatický děj*. Což znamená tedy celý dramatický text, samozřejmě bez případných scénických poznámek, protože ty nejsou určeny k tomu, aby se mluvily. Tento soubor všech řečí vůbec musí dramatický autor vypracovati tak, aby již samy o sobě, pouhou svou existencí při divadelním představení, tedy bez ohledu na to, co k nim herci přidávají způsobem mluvy i tělesné hry, tvořily skutečnou složku dramatického děje.

Protože jsme si — a to v souhlasu s většinou teoretiků dramatu — definovali dramatický děj jako vzájemné jednání osob, stojíme tak před otázkou, může-li *pouhá řeč* býti *jednáním*. Při tom nesmíme ovšem bráti ani řeč ani jednání v tom úzkém smyslu, v němž se už předem navzájem vylučují, jako řekneme-li na př., že někdo „sice mluví, ale nejedná“. Neboť tu, jak patrně, myslíme na to, že sice mluví o tom, co a jak by se mělo dělat, ale sám toho nedělá. Jednání bere se tu ve smyslu užším, t. j. jako skutky, čin tělesné. Pobouří-li však někdo pouhou řečí davy k činům, není ta jeho řeč jednáním? Uraší-li někdo někoho jen slovem, není to, jako kdyby jej udeřil? Prozradí-li někdo někomu v řeči závažnou okolnost, jež měla pro něho zůstat skryta, čímž změní situaci, neřekneme: „Cos to udělal?“ Vidíme již z těchto příkladů, že i pouhá řeč může býti jednáním; ale ovšem každá řeč není jednáním. Podmínky pro to jsou obsaženy v definici „jednání“, již jsme podali již v třetí kapitole prvního dílu. Z ní plyne: *Řeč nějaké osoby jest jednáním, chce-li jí*

ta osoba působiti na osobu jinou a působí-li jí. Takovou řeč můžeme nazvat *řečí dramatickou*.

Jenom poznámku: Naše rozlišení „jednání“ od „skutků, činů“ mohlo by se zdáti slovíčkářstvím; v životě to přece tak nerozlišujeme. Ale nám nejde o slovo, nýbrž o pojem, o pojem, jímž definujeme dramatický děj (i dramatickou osobu) a jenž v sobě zahrnuje rozhodně víc, než co znamená „čin, skutek“. Označili jsme tento pojem slovem „jednání“; komu by se toto slovo nezdálo vhodné, nechť od něho upustí, ale musí pak řečený pojem pojmenovat nějak jinak.

Hořejší výměr dramatické řeči obsahuje vlastně — tak jako definice jednání vůbec — *dvě* samostatné podmínky: úmysl účinkovati a dostavení se účinku. Z nich *úmysl* je moment specificky dramatický, protože jde o děj mezi osobami, tedy bytostmi duševními. Není však zapotřebí, aby byl cíl, k němuž se směřuje, plně uvědomělý, zaměření může býti jen pudové. Nejjednodušší případ je ten, když se účinek řeči *shoduje* s úmyslem; jako typický příklad lze uvésti promluvu, ať působí tragicky (Shakespearův „Othello“) nebo komicky (Sheridanova „Škola promluv“). Často však je mezi nimi *neshoda*, t. j. místo zamýšleného účinku se dostaví jiný, nezamýšlený, leckdy právě opačný. Klasickým příkladem je upřímná promluva Kordeliína k Learovi, jež vzbudí nezřízený jeho hněv. Krajní, t. j. jednostranné případy dramatických řečí jsou, jak patrně, dva. Buď byla řeč promluvena takřka docela bez úmyslu, „jen tak“, přesto však působí velmi silně; to je „prořeknutí“, někdy směšné, jindy osudné. Nebo zase řeč, ač silně zaostřena, nepůsobí na protivníka skoro vůbec, mine se účinkem, selže, ať již příčiny toho jsou jakékoliv. Spokojíme se jen tímto násiním, protože podrobnější rozbor provedeme až pro celé jednání, nikoli jen pro pouhou řeč, v kapitole určené „dramatickému ději“. Poznamenaliť jsme beztoho již dříve, že o účinku řeči rozhoduje nejen obsah, ale i způsob, jakým byla promluvena.

Účinek dramatické řeči na *obecenstvo* je *dvojitý*. Jednak působí *přímo*, t. j. jako slovné vyjádření nějakých myšlenek, citů a snah; tak působí každá řeč i nedramatická, ač-li ovšem působí vůbec. *Specifický* účinek dramatické řeči je *nepřímý*, pramenící z toho, že vnímáme její *půso-*

bení jevištní, mezi *dramatickými osobami* vznikající, a že toto její jevištní působení na nás účinkuje. Dramatická řeč jeví se nám tu jakoby duševní energie, z jedné osoby vycházející a druhou zasahující; zpravidla ovšem se zase vrací od druhé osoby k první, nebo se jakoby odráží k osobám dalším. Toť základní forma dramatické řeči — *dialog*. Rozpomeneme-li se, co jsme si v prvním dílu pověděli o motorickém základě všeho dramatického působení, seznaváme, že dramatická řeč má na obecenstvo účinek *dynamický*. Naproti tomu nedramatická řeč, t. j. ta, jež ani nevzniká z úmyslu osoby, působiti na druhou, ani také nepůsobí, může na obecenstvo účinkovati jen sama sebou, t. j. tak, jak působí každá řeč recitovaná, ba jenom čtená. Poučí nás o něčem, naladí nás nějak, obveselí nás, tento účinek však jest jen *statický*.

Ptáme-li se teď, které druhy řečí jsou dramatické a které nikoli, musíme odpověděti, že to nelze předem říci. *Všecky* druhy mohou býti dramatické a také nemusí: záleží to jedině a výlučně na tom, pozorujeme-li, sedíce v hledišti, že působí — nikoli s jeviště na nás, nýbrž — *na jevišti* mezi dramatickými osobami, od jedné k druhé. Neshledáme-li tohoto jevištního účinku, neexistuje-li tedy pro nás, nemůže na nás samozřejmě působiti a my se musíme spokojit pouhým statickým účinkem té řeči *na nás samotné*. A tu lze konstatovati věc překvapující, ale zkušeností bez výjimky potvrzenou, že statický, zvláště náladový účinek řeči je se scény mnohem slabší a chabější, než při pouhém čtení textu. O tomto zjevu, označovaném někdy termínem „*divadelní akustika*“, povíme si ještě později. Byl, jest a bude kamenem úrazu pro mnohé autory, básnickým nadáním třeba vynikající, a pro jejich dramatická (a přece nedramatická) díla.

Zvláště rozšířený omyl jest, že emocionální řeči jsou mnohem dramatictější než intelektuální. Zaviněn je tím, že se posuzuje drama podle čteného textu, kde ovšem přímý náladový účinek na nás je mocný, kdežto nepřímý,

z jevištní situace plynoucí, jen stěží ve své fantasii postihujeme. Zaměňujeme pak statický účinek s dynamickým, směšujeme je vůbec dohromady, a jsme přesvědčeni, že drama je „silné“. Při představení užaseme, jak vše dopadlo proti našemu očekávání; pochopitelně, neboť tu statický účinek řeči se oslabí, kdežto dynamický vystoupí s neobyčejnou zřetelností a silou. Co tu řečeno, platí i o jednotlivých aktech, scénách ba i momentech. Suchá oznamovací věta může na nás působit nejprudším dramatickým dojmem, protože — jak vidíme — působí tak i na jevišti; naproti tomu dlouhá lyrická „pasáž“ nás nedojme, když nedojmá patrně ty tam na scéně. Vtip jako útok na druhou osobu nás baví (Blažena a Beneš!), protože baví scénu, kdežto „vtip o sobě“ vyprchá, než k nám dojde.

Jeví se nám tedy *nedramatické* řeči při představení jako něco izolovaného, osamoceného; nevrhají se jako míč nebo oštěp od jedné dramatické osoby k druhé, tančice nebo řádce po jevišti, nýbrž vytrácejí se jako dým přímo do hlediště. Neoslouží dramatickému ději, nýbrž samy sobě; jsou *soběstačné* a tím si právě v divadle špatně poslouží. Nedramatické řeči by vlastně v textu hry neměly být; nicméně jsou některé jejich typy přípustné, ovšem za určitých podmínek.

Za prvé je to typ čistě *teoretických* řečí, úvahy a reflexe, vztahující se k nějakým ideám mravním, sociálním, filosofickým, náboženským atd.; rozumí se, že ne ty, jež jsou osobami mluveny, aby působily na druhé, nýbrž takové, jež se povídají „jen tak“. Zvláště v „ideologických“ dramatech vyskytují se velmi hojně a my cítíme, že autor použil divadla jen jako příhodné tribuny k tomu, aby je sdělil veřejnosti. Nicméně i tyto řeči, ať samy nedramatické, mohou mít jakési poslání v dramatu a to tím, že charakterizují určitou osobu, jež je pronášá; ovšem nikoli jako osobu jednající, nýbrž jen myslící. Proto jich nesmí býti mnoho a mají býti omezeny co možná na jedinou osobu: příkladem je známý „raisonneur“ francouzských společenských dram. Zlé jest, když autor pro ideje zapomene na osoby; pak se stává, že některá role dopadne jako abstraktní traktát o tom a o tom a bylo by vskutku

lépe, kdyby místo dramatu napsal teoretické pojednání. Trudné je herci vytvořit k takové roli konkrétní postavu; trudné a nevděčné, protože ví, že nás bude nudit.

Druhým typem jsou řeči, popisující nebo líčící nám nějaký zjev či děj, zkrátka *vypravování*. Soudí se, že jsou pro drama nutným zlem, a do jisté míry je to pravda. Omezeno reálným časem několika hodin, musí drama podati zhuštěný *výsek* děje, zpravidla poslední etapu jeho. Pochopení tohoto děje však žádá nezbytně, abychom znali mnohé, co se stalo před tím, a to lze jen vypravovati. Totéž platí o dějích spadajících mezi akty dramatu a konečně i o dějích mimo scénu se odehrávajících. Tomuto dvojímu však lze se vyvarovati, aspoň tehdy, je-li možno měniti scénu. Naproti tomu první úkol, podati děje předchozí, pokud je jich třeba, tvoří obtížný problém „*exposice*“ dramatu. Úspěšné jeho řešení jest zásadně možné, zvolí-li autor situaci tak, že dramatická osoba vypravuje proto, aby tím působila na druhou, a že tím vypravováním vskutku působí. Zpravidla vznikne z toho, sám od sebe, dramatický dialog. To předpokládá ovšem, že druhá osoba vypravovaný děj buď nezná nebo že se jí tím obnoví zašlé, silně citové vzpomínky. Mistrovské příklady toho necházíme zvláště u Ibsena. Tam ovšem, kde chápeme, že vypravování na druhou osobu nepůsobí, protože je zná nebo jí je lhostejné, jest po dramatickém účinku; ne proto, že cítíme, jak je to vše pro nás, nýbrž jak je to vše *pouze* pro nás. To jsou pak epické slabiny dramatu, jež lze omluviti jen tam, kde nebylo jiného zbylí. Tak na př. v antické tragedii, jež neměnila místo děje, bylo nutno vše, co se událo mimo, oznamovati řečmi poslu; ale i tu vidíme úspěšnou tendenci, proměňovati monolog poslův v dramatictější dialog. Jinak by bylo lépe pro autora, aby místo dramatu napsal epos, povídku nebo román.

Třetí konečně typ představují řeči *lyrické*, t. j. slovný výraz citů, osobu uchvacujících, ovšem zase jen tehdy, nejsou-li jedním (jímž jest na př. milostné vyznání a j.). Ale následkem psychologické souvislosti mezi city a snahami (o čemž si řekneme více při rozboru jednání v kapitole o dramatickém ději) existují velmi četné lyrické řeči, jež, byť i samy nedramatické, jsou *dramaticky vázány* a to tím, že tvoří buď *úvod* k vlastnímu jednání nebo naopak jeho *vyměnění*. Tedy, abychom navázali na hořejší příklad, třeba slovný výraz uchvácení nad

krásou nějaké ženy (po němž následuje ucházení o její přízeň) a výraz štěstí, že lásky té bylo dosaženo. Sem patří četné lyrické monology, ale i dialogy — lzeť svůj dojem sdílet i s osobou druhou. Ve zpěvohře, kde lyrika je hudbou velmi podporována, jsou typickým příkladem toho právě „milostná dueta“ — vedle arií ovšem. Důležité je, aby tyto dramaticky vázané řeči lyrické nebyly příliš dlouhé, sice *ztratíme* jako posluchači dojem řečené dramatické vazby — řeči se stanou pro nás (a také vskutku) samoúčelnými. Tato *dramatická vazba* platí, akrovnější ovšem měrou, i pro oba typy předešlé. Nicméně lze i „volné“, samoúčelné lyrické řeči ještě nejspíše připustit do dramatu, ze dvou důvodů: Předně mají aspoň nepřímý divadelní účinek, protože provokují ze všech řečí nejvíce výkon hercův, jak mluvní, tak i mimický. Za druhé pak jsou jimi charakterisovány též určité dramatické osoby, jak jsme si již vyloučili při „emocionálních nářečích“. Není však radno, aby jich bylo mnoho, sice se stane drama příliš „lyrické“ a málo dramatické. Pak by bylo lépe, aby autor volil raději psát lyrickou báseň nebo prósu.

Tím jsme skončili, aspoň v hrubých rysech, předsezaté vyšetřování dramatického textu a můžeme závěrem přikročit k jeho *hodnocení*, ovšem dosud jen s *dramatického*, ne uměleckého hlediska, jež zaujmeme až v třetím dílu této knihy. Až dosud užívali jsme názvu „dramatický text“ ve smyslu „textu k dramatu, ke hře“ a nikoli ve významu „text, jenž jest dramatický“ — neboť by zajisté nemělo smyslu, vyšetřovati, kdy je dramatický text — dramatický. Text, jež dramatik pro svoji hru napíše, je *dílo slovesné* a název „dramatický“ v přísném toho slova smyslu (srv. naši definici v prvním dílu knihy) může mu býti dán jen proto, že *tvoří obsah* řeči, jež *slyšíme* při divadelním představení. Může mu býti dán — t. j. jen tehdy, splňuje-li určité podmínky, které jsme právě vyšetřili. Nesplní-li jich, není dramatický, splní-li je jen částečně, jest jako celek *víc nebo méně* dramatický. Tu je tedy termín „dramatický“ *hodnocením*, a to speciálním hodnocením estetickým. Že jsme tím v úplné shodě s uměleckou zkušeností, jest jasné; dokazuje

to spousta psaných či tištěných her, jež přijímá každé divadlo, a z nichž jedny jsou dramaticky silné, druhé slabé, třetí vůbec nedramatické. Jak těžké a odpovědné je, posouditi je v tom směru podle pouhého textu, řekli jsme již jednou; má tedy vyšetřování, jež jsme provedli, význam nejen teoretický, ale i praktický. Jeho výsledky lze pak shrnouti takto:

Text divadelní hry je tím dramatictější, čím dokonaleji plní tyto dramatické úkoly:

- a) *přímo, jako (mluvená neb zpívaná) řeč: charakterisovati dramatické osoby a tvořiti složku dramatického děje;*
- b) *nepřímo, jako text: být podkladem a směrníci pro herecké postavy a hereckou spoluhru.*

O podmínce b) budeme ovšem jednat až v následujících kapitolách. O jejím rozšíření pro případ operního libreta bude řeč až při zpěvohře. Podmínka a) zůstane i tam táž, protože slovem „řeč“ rozumíme tu, jako všude jinde, *co se mluví, nikoli jak se to mluví*, což označujeme slovem „mluva“. Mluva tvoří čistě hereckou složku postavy v činohře a její obdobou v operě je zpěv.

7 V. DRAMATICKÁ OSOBA.

TVORBA HERCOVA.

Mysleme si, že se na našem divadle dává drama, v němž vystupuje cizí nějaký herec. Bude mluvit svou mateřštinou, které náhodou nerozumíme; přes to však jsme představení přítomni a jsme zvědaví na jeho umění. Tento případ, ostatně nikoli řídký, jest vsutkou zatěžkávací zkouškou pro čistě herecké umění, poněvadž vylučuje z dramatického účinku na nás právě to, co přímo udělal autor, totiž dramatický text, a to pouhý, t. j. to, co bude řečený herec mluvit, nikoli již, jak to bude mluvit. Budeme jej tedy nejen vidět, nýbrž i slyšet; tento dvojitý vněm, zrakový i sluchový, jest, jak víme, pro nás jakožto obecnostv podkladem, na němž si vytvoříme obrazovou představu *dramatické osoby*. Jaký je tento vněm v případě, o němž teď uvažujeme a mnoho-li nám poskytne pro jmenovanou představu?

Představme si, že se zvedne opona právě k té scéně, kdy se řečený herec po prvé a — řekněme aspoň pro začátek — sám objeví na scéně! Co nás upoutá nejdříve, jest jeho *oblek* a *tělesný zjev*. Vidíme šat určité barvy a určitého tvaru, jednou moderní oblek, jindy historický kroj, jindy šat fantastický. Tělo je štíhlé nebo otlilé, vzpřímené neb nahnbené, vlas černý nebo šedivý, bujný neb řídký, obličej bílý neb snědý, plný neb vráscitý, krásný nebo šeredný, usměvavý neb vážný... Všecky tyto a jim podobné — vesměs *zrakové* — vněmy vyznačují se tím, že jsou *stálé*, t. j. že se nemění během dramatu nebo aspoň jeho uzavřené části. Obzvlášť to ovšem platí pro tělesný zjev čili *fysiognomii* v širším slova smyslu (tedy nejen obličejovou), jež se může *částečně* změnit jen věkem, nemocí, utrpením, ale zase poměrně na trvalo, t. j. na př. na celý další akt. Jako příklad lze uvést třeba Cyrana, v posledním jed-

nání o mnoho let staršího než v předcházejících, „dámu s kameliemi“, již pustoší akt od aktu souchotiny, nebo krále Leara, když zešlá. Naproti tomu změna obleku může býti až úplná a vyskytuje se, ovšem mnohem častěji; nicméně jest i oděv stálou součástí dojmu „osoby“ aspoň po tu dobu, po níž jest osoba ta nepřetržitě na scéně.

Druhou složku našeho vněmu tvoří dojem *proměnlivé*, průběhem času se střídající. Především zase *zrakové: chování a činy*. Vidíme, že osoba na scéně stojící učiní několik kroků nebo dokonce běží, že se obrátí nebo sehne; vidíme, jak zalomí rukama, zahrozí nebo udeří někoho. Proti těmto hrubším pohybům těla jsou však i drobnější, týkající se jen některé části jejího těla, obzvlášť rukou, jako třeba nervosní pohyby prstů, zatnutí v pěst a pod., a nejvíce ovšem obličje, jimiž se mění jeho vzezření. Tu přelétne úsměv líce, tu se svaští čelo, přimhouří oči, rty mluvícího se pohybují atd. Druhá skupina proměnlivých vněmů našich jest *sluchová*, vznikající *hlasovými* projevy osoby. Jeť do ní zahrnuta nejen její *mluva* (v opěře ovšem *zpěv*) po stránce ryze zvukové (obsahu řeči totiž podle našeho předpokladu nerozumíme), ale i zvuky neartikulované. Slyšíme tedy, jak melodie mluvy tu se zvedá, tu klesá, hlas zesiluje nebo oslabuje až k pouhému šepotu; tu zazní výkřik, tu smích nebo vzdech. Konečně sem třeba zařadit i jiné než hlasem vznikající zvuky, jako třeba zatleskání, dupnutí, úder pěstí na stůl a pod.

Zajisté, že se od této proměnlivosti a střídavosti vněmů zrakových i sluchových odráží stálost dříve uvedených vněmů co nejnápádněji; je tedy pochopitelné, že se na onen stálý soubor zrakový, obzvlášť pak na to, co jsme nazvali „tělesným zjevem“, připíná naše představa „dramatické osoby“. Noeticky analysováno, vzniká v nás přesvědčení, že za tímto stálým komplexem, jež označíme *S*, existuje *něco*, jakási substance, nositel určitých vlastností, jež tomuto něčemu připisujeme na základě svých zkušeností. Proměnlivá skupina vněmů *P* vede nás k tomu, že toto „něco“ jest nejen fyzické, nýbrž i psychické, tedy že to jest nějaká živá bytost, mající nejenom tělo, ale i duši — krátce *osoba* (obyčejně člověk, výjimečně i jiní tvorové, vyšší neb nižší člověka, ale vždy antropomorfovaní).

Vylíčený proměnlivý komplex vněmů *P* nemá však pouze obecný

úkol oživotnění toho, co vyvolal v nás stálý soubor S. Již v prvním dílu jsme při rozboru divadelního vněmu stanovili, že to proměnlivé, co nám jako obecnstvu jeviště poskytuje, jest dramatický děj. Teď se omezujeme jen na tu část, jež jest vázána jednou určitou osobou; řečený komplex P nám tedy podává jen část dramatického děje, tu totiž, kterou ona dramatická osoba sama tvoří, tedy „osobní“ složku děje, osobní jednání.

A tu zjišťujeme, sedíce v divadle, že i tento proměnlivý soubor osobní má v sobě přes svou proměnlivost vždy zase něco stálého. Jsou v něm, jak časově plyne, určité stránky nebo rysy mající stále *týž ráz*. A ne-li stále, tedy aspoň *většinou*, tudíž pravidlem, od něhož jsou jen výjimečné odchylky. Nejnápadněji se to jeví u projevů hlasových. Timbre hlasový je stále *týž*, i způsob mluvy aspoň *po*-*všechně* stejný. Tu slyšíme sonorní prsní hlas, celkem hluboký, v jiném případě sladce šeplavý nebo groteskně pisklavý. Smích této osoby je řehtavý, jiné hihňavý. Ale stejně to platí o viditelném dojmu osoby. Jedna má chůzi koléhavou, druhá jakoby vojenskou; ta je v pohybech neohrabaná, jiná elegantní. Posuňky u této jsou rázné přímočaré, u jiné lichotivě kočkovité. Jedna se při smíchu šklebí „na celé kolo“, druhá sotva pohne rtoma. Jak patrně, bylo by sem možno zařadit na př. i „usměvavý“ obličej, který jsme uvedli při stálém souboru, protože snad i takový „věčný úsměv“ některé osoby během hry na čas pomine (na př. při strachu, při bolesti); přechod mezi oběma komplexy je tu rozhodně plynulý. K uvedeným rysům „téhož rázu“ třeba za druhé připojit ještě drobné projevy, nikoli sice stálé, ale hojně opakované a pro určitou osobu charakteristické. Jsou to jakési „*příznačné motivy*“ čistě *herecké*, obdobné příznačným „osobním řečením“, o nichž jsme psali při dramatickém rozboru textu; vždyť i při těchto řečeních, na př. při takovém „jářku“, bývá *význačnější*, jak je to řečeno než co je řečeno. Hlasové projevy poskytují pro ně látku nejdůležitější, na př. typické mluvní kadence „spěvavého“ (nikoli *spěvního*) hlasu, obzvlášť pak projevy neartikulované, jako „mhm“, „é“, hrdelní zvuky, frkání nosem, pochechtávání atd. Méně nápadné, ale neméně příznačné jsou takové osobní příznačné motivy jen viditelné: ruce v kapsách, hubnování prsty, kroucení knírů, špulení úst a j. v. Jejich stereotypnost svědčí o tom, že jsou to neuvědomělé návyky,

tedy že jsou vlastně fyziologické podstaty a proto tím význačnější pro individualitu osoby.

Ze všeho tedy, co jsme až dosud vyšetřili, lze uzavřít, že *čistě herecky*, t. j. s vyloučením obsahu řečí, jest *dramatická osoba pro obecnstvo* dána jako *úhrn všech zrakových a sluchových vněmů*, vztahujících se k *nejstálějšímu* z nich, t. j. k vněmu tělesného zjevu té osoby. K tomuto souboru vněmů, z vnějška v nás vyvolaných, přistupuje soubor našich vněmů *vnitřně hmatových*, způsobený našim *vžíváním* se do určité dramatické osoby, instinktivním vnitřním napodobením jejich postojů, pohybů i mluvy. Tento motorický soubor dodává, jak jsme již v úvodu zdůraznili, našemu dojmu z dramatické osoby neobyčejné živosti a plastičnosti a je právě pro dramatické vnímání zvlášť typický. Nejdůležitější však při něm jest, že on, tento vnitřně hmatový soubor, je *hlavním mostem*, jímž vnikáme do *nitra* dramatické osoby, totiž do jejího duševního života *citového a snahového*. Nikoli ovšem do myšlenkového; tam, jak víme z rozboru dramatického textu, vede nás především obsah řečí.

Je zajímavé, srovnati tyto výsledky se skutečností. Můžeme říci, že až na tajné naše vědomí, že osoba na jevišti jest *herec* (rozdíl kvalitativní) a na intenzitu dojmu, způsobenou silnou účastí našich vnitřně hmatových vněmů (rozdíl vlastně jen kvantitativní) je to s námi v divadle tak jako v životě. V obou případech seznamujeme se s nějakými osobnostmi; ať jsou smyšlené nebo skutečné, psychologický pochod náš je v podstatě *týž*, aspoň potud, pokud s osobami skutečnými nevstoupíme do přímého osobního styku. Tedy na př. osoba, kterou z povzdálí pozoruji někde ve společnosti, na ulici, kterou znám z koncertu, z domu. Co jest pro mne *přímé*, tedy *vnějšně*, známá mi osoba? Úhrn dojmů optických a akustických, stálými momenty zjednodušená vzpomínka zraková i sluchová. Zraková představa má rozhodně primát před sluchovou: při vzpomínce na známého jej především vidím v duchu, se všemi zvláštnostmi jeho zjevu (snad i typického proň obleku), pohybů a chování. Hlasové projevy, ač též typické (poznámť na př. svého známého již po hlase) ustupují na druhé místo. Příčinu toho již známe:

tělesný zjev je pro svou stálost pevným podkladem pro představu osoby jakožto substance. Hlas jest jen atributem této substance není „něčím“, nýbrž význačnou vlastností „něčeho“. Toto „něco“ t. j. osobu, musím vidět, aby i hlasové projevy její nabyly konkrétnosti. Odtud abstraktnost pouhého hlasového projevu, jak svědčí i při divadelním představení takový „hlas za scénou“. Jeho abstraktností nemusí býti ovšem zeslaben jeho účinek; naopak získává spíše na dojmu svou tajemností, jakýmsi „odhmotněním“.

Řekli jsme, že dramatická osoba je pro nás jakožto obecenstvo „dána“ jako určitý soubor vněmů. Tím je vyřčeno dvojí důležité faktum. Především to, že dramatická osoba, jako každý vněm vůbec, je nám dána z vnějška, něčím mimo nás. Lze snadno uhadnout, co toto vnější, toto „mimo nás“ jest: je to herec, hrající na scéně, našim názvoslovím řečeno: herecká postava. Jedině ta existuje objektivně na scéně, dramatická osoba na scéně není; ta existuje až v nás, v našem vědomí, tedy subjektivně.

Na této skutečnosti nemění ničeho náš životní zvyk, přisuzovati svým vněmům i objektivní skutečnost, v čemž se ovšem můžeme někdy klamati. Takových klamů používá tu a tam i divadelní praxe, předvádějíc nám na př. zjev nějakého ducha pouhým projekčním přístrojem. Činí tak ovšem jen výjimečně, z technického nezbytí, tam, kde by herec nestačil, na př. pro nadpřirozenou velikost, podivnost, pohyblivost nebo mátožnost zjevu. Mluvu takové bytosti přebírá obyčejně ukrytý herec, ale i tu by mohlo býti užito třeba gramofonu, kdyby šlo na př. o nadlidskou intenzitu hlasu. To jsou ovšem výjimečné případy, aspoň pokud se osob týče, protože při scéně se takových klamů užívá mnohem hojněji; uvádím je pouze na vysvětlenou subjektivnosti „dramatické osoby“.

Druhá závažná věc je tato: Je-li „dramatická osoba“ již jakožto vněm čistě psychické povahy, není nikterak ještě tímto vněmem vyčerpána. Jest jí jen právě „dána“, t. j. z vnějška určena; k této vněmové složce vnější však přistupuje naše vlastní složka vnitřní, totiž významové představy, jež v nás tento vněm vyvolá na základě naší vlastní zkušenosti. My sami jsme to, kteří si mnohotvárný

a při tom přece jen v mnohém jednotný vněm, jak jsme si jej vylíčili, vykládáme tak a tak; vždyť už pouhá myšlenka, že to, co vidím a slyším, je nějaká osoba, jest mou interpretací, obdobnou té, již napořád provádím v životním styku s lidmi. Tím spíše to platí o všech podrobnostech, týkajících se jejich vlastností a jejího jednání. Skládá se tedy vlastně „dramatická osoba“ ze dvou složek: jednu tvoří popsany svrchu vněm, druhou složitá představa, vlastně soubor představ, vněmem tím ve mně vybavený, reprodukováný. A důsledně též estetický účinek, jímž na mne dramatická osoba působí, jest svým původem dvojí: jeden, pocházející od čistého vněmu, ježž po příkladu Fechnerově nazveme přímým čili direktním činitelem dojmu, druhý, pramenící z představ, vněmem vyvolaných, tedy činitelem nepřímým čili asociativním. Rozumí se, že při estetickém požitku splývají v nás obojí citové účinky v jeden jediný dojem; vědecký rozbor však, ježž tu podnikáme, musí je oba od sebe rozlišovati. Uvidíme ihned, proč.

Abychom si dobře představili působení přímého činitele, musíme se postavit na stanovisko jakéhosi diváka a posluchače naprosto nevědomého, nikoli však primitivního, nýbrž plně nadaného pro všechny dojmy smyslové. Pro takového člověka byla by „dramatická osoba“ opravdu jen soubor vněmů, obsahujících barvy, tvary, pohyby a zvuky, jejichž „významu“ by však neznal. Nesuďme však z toho, že by z nich nemohl vůbec nic mít! Tyto soubory, jsou-li zákonitě uspořádané, mají samy svůj vlastní smysl a to tak bohatý a citově hluboký, že vystačí na celé umění. Náš „nevědomý člověk“ je sice fikcí, ale ve skutečnosti jsme určitými uměleckými obory donuceni, býti k nim — aspoň zhruba — takovýmito nevědomci, t. j. ponechati stranou svoje vědění, vyjímajíc to, ježž jsme zahrnuli slovem „technická představa“. Pouhé barvy a tvary, ovšem umělecky utvářené, naplňují náš výtvarný požitek v architektuře nebo v uměleckém průmyslu (vzpomeňme třeba ornamentu), podobně barvy, tvary a pohyby náš požitek z čistého tance, konečně zvuky, speciálně tóny, náš požitek čistě hudební. Jak patrné, jde ve všech těchto případech o umění neobrazová; je však zřejmé,

abstraktní umění

že se tento přímý činitel uplatňuje i ve všech uměních, jež něco zobrazují čili představují, tedy také v umění dramatickém. Tak na př. působí na nás barva šatu již sama o sobě, je-li třeba červená nebo zase černá, po prvé svým pronikavým, vzněcujícím dojmem, po druhé spíše tupým a zasmušilým; konstatujeme-li proti tomu podle své zkušenosti, že tento černý šat je salonní oblek, patří dojem „elegance“ jeho černé barvy již do činitele asociativního. V tomto dílu knihy, věnovaném principu dramatickosti, spokojíme se jen tímto náznakem přímého činitele v dojmu dramatického díla; jeho vlastní poslání jest až v umělecké stylisaci, jež se provádí právě jeho zákonitým utvářením, o čemž si promluvíme až v dílu posledním.

Pro dramatickosti díla je jediné rozhodujícím činitelem asociativní, t. j. veškeré představy, jež v nás vněm podle známých zákonů psychologických vybaví. Tyto představy tedy v nás musí již předem býti: jsou to všechny naše dosavadní zkušenosti, jichž jsme si získali dvojitou cestou, vnější a vnitřní. Vnější zkušeností — ze svého okolí, ze života, ze sdělení jiných lidí, z knih atd. zjednáváme si především, byť ne výlučně, nejrozmanitější znalosti věcné, psychologicky řečeno: znalost představ po jejich obsahové stránce. Vnitřní naše zkušenost, t. j. prožívání nejrozmanitějších duševních stavů a dějů, poskytuje nám zase především znalost nejrůznějších citů a snah, tedy duševního života, nejprve vlastního, ale pak i cizího, ovšem jen nepřímo, t. j. tím, že se sami do jejich nitra vcitujeme. Tu tedy se, jak patrně, kombinuje naše vnější zkušenost s vnitřní, což je jediná možná cesta k poznání cizích osob jakožto bytostí duševních; a to je nejdůležitější předpoklad pro chápání právě dramatického umění. Bohužel je často jmenovaná jediná cesta zároveň velmi hypotetická; usuzujeme tu z vnějších vlastností a projevů osob na jejich vnitřek, což mlčky předpokládá souhlas mezi obojím, a usuzujeme to podle sebe, což zase předpokládá souhlas mezi naším a cizím duševním ustrojením. Co se druhého předpokladu týče, je zajisté splněn povšechně — všichni jsme lidé — ale nikoli podrobně, poněvadž jsme

individuálně odlišní. Že pak mezi vnějším a vnitřním člověka může býti rozpor, ať bezděčný či úmyslný, poučuje nás zkušenost takřka denně. Jsme tedy v těchto věcech podrobeni v životě četným klamům a omylům. Jak se utvářejí tyto okolnosti v případech, že jde o naše chápání dramatických osob? Na to odpovíme již předem, než podnikneme následující rozbor, takto: *Dramatické dílo vůbec nesmí nás — jakožto obecenstvo — klamati, naopak musí býti ve všech svých složkách utvářeno tak, aby vyloučilo co možná i náš subjektivní omyl.* Tento řídicí princip nazveme *princip dramatické pravdivosti*; podle něho požadavek pravdivosti neplatí pro jeviště, nýbrž pro vztah mezi jevištěm a hledištěm. Dosah tohoto principu, jenž platí ostatně pro obrazová umění vůbec, poznáme až v kapitole o realismu a idealismu; museli jsme jej však uvést již zde, protože nám odůvodní mnohé z toho, k čemu již teď dojdeme.

Teď teprve se obrátíme k vyšetřování nepřímého čili asociativního faktoru, jež v nás vyvolává zjev i počínání dramatické osoby na scéně. Budeme zkoumati nejenom soubor stálých vněmů S, nýbrž i proměnlivých P a to po významové jejich stránce. Protože pak prvky proměnlivého souboru P se týkají též dramatického děje, tvoříce osobní příspěvek kterékoliv dramatické osoby k němu, budou mít naše úvahy význam nejen pro tuto, ale i pro další kapitolu. Jeť, jak jsme již dávno řekli, předmětem této kapitoly „jednající osoba“, následující pak „jednání osob“. Ale naše vyšetřování má i objektivní význam, protože dramatická osoba i děj jsou s jevištního hlediska dány jako herecká postava a hra. Můžeme tedy též stručně a vhodně říci, že předmětem našeho zkoumání budou *vyjadřovací schopnosti prvků hereckého umění* a to tím spíše, protože stále ještě vylučujeme ze svých úvah obsah řeči (t. j. dramatický text), takže běží vskutku o „čisté“ herectví.

1. *Stálý vněmový komplex S*, jež jsme roztřídili na dvě kategorie: *oblek* a *tělesný zjev*, vybavuje v diváku především významové představy věcné. Děje se tak na základě asociačního zákona podobnosti mezi tím, co na scéně vidíme a tím, co známe odjinud. *Koho* představuje to, co vidím? zní otázka; odpověď může být jen zcela všeobecná, ale může též jít libovolně daleko ve specialisaci, tedy až k pojům singulárním. Nejobecnější jest: je to člověk nebo nějaká jiná bytost. Protože ten, kdo osobu představuje, totiž herec, je sám člověk, musí být v tom druhém případě charakteristika přesunuta víc na oděv, ježto tělesný zjev nelze libovolně měnit, a známky, bytosti takové (bohy, anděly, pohádkové zjevy, zvířata a pod.) určující, musí být konvenční, protože je známe jen z pověstí, pověr, umění atd. a nikoli ze života. Velmi obecný a vždy nutným určením člověka jest jeho *polhavi* a — aspoň zhruba ovšem — jeho *věk*. Leckterá dramata na tom přestávají, ale většina žádá ještě další určení *stavu*, což se děje především oděvem. Jde-li o naši dobu a o naše okolí, nečiní to valných nároků na naši zkušenost; hůře jest, jde-li o minulé časy a o kraje vzdálené. Ale o tom si povíme více v třetím dílu knihy. Tělesný zjev určuje nám dále *přímo* mnoho *vnějších vlastností* dramatických osob: je to člověk zdravý a silný nebo slabý a neduživý, dokonce chromý nebo slepý a pod. Důležitou vlastností dramatické osoby je její *krása*, zvláště *krása ženy*, protože je v přechetných dramatech hlavní pákou děje; leckdy také *ošklivost*, je-li odpuzující nebo *směšná* (Roxana, Cyrano a Kristián).

Naproti tomu *vnitřních vlastností* osoby můžeme se z jejího zjevu i oděvu jen *nepřímo dohadovati*. Obzvlášť důležitou roli hraje tu její vzezření čili *fysiognomie*. Nauka o souvislosti fysiognomie s duševními vlastnostmi člověka, t. řeč. fysiognomika, je značně propracována a z části podložena i vědecky. Naše odhadování je ovšem spíše instinktivní, opírajíc se o individuální zkušenost jen nedostatečně a nekriticky; často seznáme později, že

jsme se v tomto dojmů klamali. Přes to je obdivuhodné, s jakou přesvědčivostí na nás určité fysiognomické rysy působí: mluvíce o „energických“ rysech obličejů, „pyšném“ čele, „smyslných“ rtech atd. jsme jisti, že za nimi vězí jmenované duševní vlastnosti osob. Z nejzajímavějších příkladů jsou „zvířecí“ fysiognomie osob, vybavující v nás představu typických vlastností určitých zvířat (buldoga, skopce, ptáka atd.). Nuže — a to je první aplikace principu dramatické pravdivosti — vzezření dramatických osob musí být utvářeno tak, aby naše intuitivní interpretace byla *v souhlase* s duševními vlastnostmi, jež určitá dramatická osoba má. Pak a jen pak je to vzezření pro tu osobu charakteristické. Rozumovějšího rázu je náš soud o duševních vlastnostech osoby, se způsobu jejího oděvu plynoucí, protože tu můžeme viděti příčinnou souvislost mezi oběma. Šat si člověk zpravidla volí a lze tedy usuzovati z něho na ješitnost nebo prostotu, korektnost nebo nedbalost jeho povahy. I tu platí svrchu uvedený požadavek charakteristiky, kombinující se ovšem s věcným úkolem šatu, určovati stav osoby.

Protože se obojí uvedená tu charakteristika osoby opírá o elementy stálé, nazveme ji *charakteristikou statickou*.

Zdánlivě proti principu dramatické pravdivosti by svědčel případ, jenž je častým a oblíbeným motivem dramatických děl; nazvu jej motivem *sáměny osob*. Týká se jak tělesného zjevu, tak oděvu. V prvním případě, který pojmenuji známým termínem „*qui pro quo*“, jsou si dvě dramatické osoby vzezřením tak podobny, že jsou spolu zaměňovány: která je která? Od Plantových „*Menachemů*“ až do přítomnosti táhne se řada takovýchto „*dvojnáků*“ dramatickou literaturou, působí nejveselejší situace a nejnealchanější zápletky, dokonce jde-li o dva páry (Shakespeareova „*Komedie plná omylů*“). Šatu a ovšem i masky týká se motiv „*přestrojení*“, jehož pomocí se může určitá dramatická osoba vydávati za jinou, zpravidla neznámou, ale i známou, spolupůsobí-li na př. šero, jako třeba při večerním dostaveníčku ve „*Figarově svatbě*“. Motiv přestrojení je ještě častější a zvláště mnohotvárnější než motiv předělný; oblíbenou jeho formou je přestrojení ženy za muže, na

př. v Beethovenově Fidelii (Leonora) a Smetanově Daliboru (Milada) i jinde. Od motivu „qui pro quo“ liší se tím, že je to záměna úmyslná, nikoli bezděčná, protože musí osoba „přestrojit“ i svou mluvu a chování. Oba motivy lze však spolu kombinovat, jako třeba v Shakespearově „Večeru tříkrálovém“ (Sebastian a Viola).

Přemýšlíme-li jen trochu o motivu záměny osob, shledáme ovšem, že není ve sporu s principem dramatické pravdivosti, nýbrž naopak v úplném souhlasu. Neboť řečená záměna platí jen pro jeviště, pro dramatické osoby mezi sebou, nikoli však pro hlediště. Divák musí při tom naopak vždy a bezpečně vědět, kdo ta a ta osoba na scéně „po pravdě“ jest — jinak by motiv záměny ztratil nejenom svůj význačný půvab, ale vůbec veškerý smysl. Obecenstvo se baví právě tím a proto, že ví, co ti na jevišti nevědí. Proto se musí dramatik, po případě i herec vždy postarati o to, aby byli diváci o chystané nebo již provedené záměně zpraveni, což se zpravidla děje již textem hry. Jinak vznikne pro obecenstvo nejasná a ve svém účelu pochybená situace, kterou režie jen těžko spravuje na př. nějakým rozlišujícím náznakem; mrzutým (pro nás Čechy) příkladem je nezdařilý „qui pro quo“ v „Čertově stěně“ (libreto od Krásnohorské), jež aspoň poněkud je napraveno hudebním rozlišováním Smetanovým. Psychologicky je motiv záměny zajímavý tím, že při něm máme — jakožto obecenstvo — dvě obrazové představy: první, podporovanou vněmem, tedy vlastně názornou, ale přes ta „nepravou“; druhou, o níž jenom víme, tedy abstraktní, ale jež je „pravá“. A to ještě nepřihlížíme k své technické představě „herec“; odůvodněné, poněvadž je s předešlými různorodá. Náš duševní pochod je tu tedy dosti složitý. Hluběji nazíráno, je motiv záměny uměleckým výrazem *noetické* pravdy, že věc, v tomto případě osoba, není jev námi vnímaný, nýbrž substance, se všemi svými atributy námi k jevu přimyšlená. Je tedy vlastně vždy naší fikcí a není dokonce ani třeba, aby se opírala o šálčí názor. Tento třetí typ vyskytuje se na př. v Gogolově „Revisoru“, kde se osoby městečka pouze domýšlejí, že Chlestakov je revisor, který přijel inkognito a v přestrojení. To, co nacházíme v některých hrách Pirandellových, není než varianta tohoto typu, originální tím, že je pojata až děsivě vážně a do důsledků: je-li nějaká osoba mou fikcí, může býti pro každého jinou fikcí a stává se pak přes názorný svůj zjev mátohou („Každý má

svou pravdu“). Takovými mátohami, takřka ničím, jsou též dramatické osoby šlené, zvláště domněle šlené, jak svědčí nejen Pirandellov „Jindřich IV.“, ale již třeba Shakespearův „Král Lear“ (Glosterův syn Edgar). Ovšem že tu spolupracují též mluva a chování, zvláště pak i řeč.

Motiv záměny je motivem speciificky dramatickým, t. j. divadelním. Poněvadž jeho podstata je spor mezi nazíraným a myšleným, je při pouhém čtení textu mdlý, kdežto na jevišti se uplatňuje velmi plasticky a živě.

2. *Proměnlivý vněmový komplex P* je pro naše vyšetřování složitější. Obsahuje vněmy *dvojího* druhu, totiž sluchové, jimiž jsou *mluva* osoby a jiné její hlasové projevy, a zrakové, do nichž počítáme *chování* a *činy* její. Lze je zahrnouti slovem „*mimika*“ v širším smyslu, t. j. viditelná i slyšitelná (mimikou v užším slova smyslu míní se výrazová hra obličeje); někdy se též obrazně jmenuje „*mluva tělesná*“ proti „*mluvě*“ v užším slova smyslu, což je však nevhodné rozšiřování pojmu z rozsahu, názvem tím obvykle určeného. Připomínáme znova, že slovem „*mluva*“ označujeme jen způsob, nikoli obsah řeči. Jaké jsou významové představy, jež v nás vybavují bohaté a mnohotvárné elementy *mimiky*?

Vyjadřovací schopnosti mimiky.

a) Pokud se čistě *intelektuálních* představ, tedy idejí, týče, je vyjadřovací schopnost mimiky nepatrná; omezuje se skoro výhradně na významové představy určitých výkonů, zvláště „*prací*“. Uvědomujeme si, že to, co vidíme, jest chůze nebo běh (třeba útek před někým), usednutí či pád (na př. omdlení nebo smrt), zápas (třeba šerm), usmrcení někoho a pod. Co se mluvy týče (vzpomeňme našeho „*cizího herce*“!), poznáme, že to je volání někoho, otázka, rozkaz — proč, o čem, nevíme. Z posuňků vyrozumíme sotva víc, než „*ano* — *ne*“, „*pojď sem* — *jdi pryč*“. Proti těmto přirozaným, obecně rozumitelným posuňkům stojí řada *konvencionálních*, jejich význam je vymezen společenským zvykem: různé druhy pozdravu, polibek, obřadné nebo liturgické ceremonie (na př. žehnání křížem) atd. A ještě i v těchto projevech jsou obsaženy elementy citové neb

Princip
mimické
nadobit

X

je-li z celého textu tak je bereme v úvahu
významovou představou klarou má klamano

postojení je tu
"odstředění"
nepatrné chování

zabýváme s tímto
(které buďto patří) 70 lety

snahové, ne-li živé, tedy aspoň umrtvené prázdňou formou — stačí vzpomenouti na př. jen na nesčetnou řadu polibků od smyslně vášnivého až k chladně oficiálnímu, ba i na pouhé „ne“ odmítavým posuňkem klidným, ale i vzteklým.

Hledíc k této intelektuální neschopnosti mimiky je pochopitelné, že naprosto nestačí na úkoly, vyjádření rozsáhlejších souborů myšlenkově; říše ideových reflexí a epických vyprávění je jí takřka úplně uzavřena. To je velká slabina *dramatické* pantomimy, již nezbyvá, než utéci se k napodobivým nebo konvenčním posuňkům, aby nuzně vyjádřila, co vyjádřiti jest jí vlastně odepřeno. Zbytečně a nespravedlivě se kaceřuje konvenčnost pantomimiky: jest vlastně *nezbytná*, chce-li pantomima, aby diváci jejímu ideovému významu rozuměli — a to aspoň dramatická pantomima chce. Tím však zároveň odzuzuje dramaticky sama sebe.

b) Docela jinak je to s *emocionální* schopností mimiky. Vyjádření citů jest její pravou a přirozenou doménou, ba třeba zdůrazniti, že známý v estetice termin „*výraz citů*“ vědecky, t. j. psychologicky a fysiologicky, znamená právě tělové pochody a pohyby, jež jsou průvodci citů, částečně skryté (změny v oběhu krve, v dechu a j.), částečně zjevné (posuňky a hlasové projevy). Ba dokonce t. řeč. James-Langeova teorie citů tvrdí, že řečené tělesné děje nejsou průvodci, nýbrž *příčina* citů, že city jsou vněmy těchto tělesných pochodů. Známa věta „*nesmějeme se, poněvadž jsme veselí, nýbrž jsme veselí, protože se smějeme*“ vyjadřuje to příliš vnějšně, neboť tento smích jest jen nejhrubším článkem v řetězu drobnějších a drobnějších, až mikroskopických dějů tělových, jež lze zjistiti jen experimentálně (při „*radosti*“ je to na př. zrychlení a zesílení tepu, zrychlení a zpovrchnění dechu a j.). Proti takovému *vylučně* sensualistickému chápání citů jsou vážné námitky, ale nemůže býti sporu o tom, že řečené vnitřní tělové počítky a vněmy abarvují silně a příznačně každý cit a to tím nápadněji, čím je cit ten silnější, což je patrné zvláště u *vážní*, ať jarých (radost, hněv a j.) či chabých (smutek, strach a pod.)

Pro naše vyšetřování je rozhodující, že viditelné a slyšitelné projevy těchto tělových pochodů i pohybů u jiných lidí jsou nám *znakem* toho neb onoho jejich citu, a to *znakem přirozeným*, protože víme z vlastní zkušenosti, že provázejí řečený cit docela bezděčně a vědy.

Je známo, že sugestivnost takových citových výrazů na jiné lidi je nadměru veliká; jednak že vyvolávají v nás vzpomínky na vlastní citové prožitky, zhusta velmi intenzivní, jednak a hlavně tím, že nás svádějí bezděčně a neodolatelně k *vnitřnímu* jejich napodobení, čímž se v nás city, jim odpovídající, navodí reálně, byť jen v náznaku — tak vzniká skutečné „*soucitění*“ s druhým. Jako příklad prvního lze uvést, jak nesnesitelné nám je, naslouchati třeba jen slabému sténání a to i tehdy, když víme, že ani nejde o zvlášť velkou bolest: takové „*hekání*“ a vzdychání je nám pak zvlášť protivné. Co se mimovolného napodobení týče, je obecně známé: nejen zívání, ale i smích, pláč, chvění a pod. jsou „*nakažlivé*“ i se svými citovými důsledky.

Co se citového výrazu dramatických osob na scéně týče, může jíti samozřejmě jen o ty projevy, jež může herec ovládati, tedy nikoli na př. o pochody vasomotorické, byť se i projevovaly na venek (na př. zrudnutí při hněvu, zblednutí při uleknutí). Za druhé pak ovšem o ty, jež lze obecnstvu dobře pozorovati. Z viditelných jsou to ty, jimiž se znatelně mění vzezření — mimika v užším slova smyslu, úžasné bohatá, obsahující na př. nesčetné významové nuance úsměvu, vyjadřující mnohotvárně bolest, hrůzu, pohrdání, vztek atd. K nim se druží hrubší posuňky, obzvláště rukou (spínání, lomení, zatínání v pěst a pod.) a výrazové pohyby celého těla (vypjetí, shroutí, dupání, skákání a j.). Mnohem jemnější nuance citové dovede vyjádřiti mluva a vůbec projevy hlasové, poněvadž se obrací k *sluchu*, jehož postřehy jsou bystřejší: odtud niternější jejich účinek. Z uklouzlého vzdechu osoby, z lehkého chvění jejího hlasu, z jeho klesnutí nebo zlomení poznáváme okamžitě i ty její city, jež snad chtěla skryti. Ale nejvýznamnější předností sluchových dojmů proti zrakovým je *neodolatelnost* jejich citového účinku na posluchače; platí to stejně o hudbě (o čemž později), jako o všech projevech hlasových. Opravdu lze říci, že „*pronikají srdce*“; proto lze jimi působiti ráz na ráz a bezpečně řídit jejich účinek. Jediný děsivý výkřik dramatické osoby vyvolá v nás dojem hrůzy *líp* než několik vět jejího líčení a změni okamžitě veselou situaci, tak jako tísňivá nálada se náhle ulehčí krátkým výbuchem smíchu.

Přes tyto znamenité schopnosti má mimické vyjádření citů hranice, jež mu klade *dříve* uvedená jeho intelektuální chudoba: nedovede nám pověděti *obsah* citu, t. j. *ideovou příčinu* jeho. Vidíme úsměv na

tváří, slyšíme zlobný hlas, ale nevíme z pouhé této mimiky, proč ta veselost a proč ten hněv. Někdy se toho dohadujeme ze situace, na př. je-li druhá osoba směšná nebo chová-li se vzpurně, ale to je přece jen výjimečné a nejisté. Bezpečnou zprávu o tom může nám podati až obsah řeči, jež dramatické osoby pronášejí. Soběstačná je tedy mimika jen u citů bezobsažných čili u nálad. Takovéto nálady, nemajíce ideové příčiny — aspoň ne uvědomělé — jsou vlastně duševním odrazem tělesného stavu a projevují se celým organismem, mlouvou i chováním. Za příklad lze uvést náladu spokojenou, radostnou, skleslou, vzrušenou a pod; k nim dlužno přičísti i stavy, čistě fyziologicky vzniklé, třeba únavu nebo opilost a j.

c) Tak jako city dovede mimika vyjadřovati konečně i snahy, ať již neúmyslné, pudové, nebo úmyslné, tedy chtění. Ba můžeme říci, že to dovede ještě *dokonaleji*, protože tu jí její intelektuální neschopnost tolik nevadí, a to ze dvou příčin. Především pramení každá snaha z nějakého citu a to tak bezprostředně, že takřka splyývají v jedno. Co je to touha nebo odpor? Je to cit i snaha. Existují ovšem také projevy vůle, jež jsou „chladné“, „bez citu“, ale to jest jen zdánlivé. Myšlenka, idea, jež je řídí, musí mít vždy citový element v sobě, jenom že se to snad neprojevuje tak nápadně. I kdo „chce nechat“, je vlastně ve sporu dvou citů, z nichž mocnější, třeba „cit povahy“, vítězí. Sugescie cizí vůle je sugescí cizího citu, aspoň pokud nečiní z druhého člověka jen automata bez vůle vůbec. V mnoha případech je však — právě v dramatech — snaha jen instinktivní, tedy jen z citu. Cit dovede však mimika výborně vyjádřiti, čímž podává názorně vnitřní motivaci snahy. Za druhé se snaha, není-li ovšem zadržena neb udusena opačnými tendencemi, rozvíjí v čin, jež, jako něco vnějšího, lze na scéně přímo předvésti a jeho intelektuální význam, jak jsme výše shledali, je diváku zpravidla patrný. Tím však je určen i účel snahy, jež je takto obecně oboustranně vysvětlena, což je patrné z tohoto schematu, v němž uzávorkováním naznačujeme pouhou případnost představy obsahové uvědomělé:

(představa) — cit —> snaha —> čin.

Vnější výraz snahy také vskutku plynule přechází v čin, jenž není než jeho stupňováním. Touha naklání určitou osobu k druhé a

vstahuje k ní její ruce; splněním jejími jest, že osoba ta k druhé dojde a že ji uchopí. Mimika nám poví, byl-li hmcí silou cit lásky či nenávisti a skutek, objetí či ublížení, ukáže, jaký byl té snahy cíl.

Intelektuální chudoba výrazu neomezuje tedy mimiku při vyjádření snah do té míry jako při citech, ba možno říci, že ve vyjadřování snah je mimika *soběstačná*, nepotřebujíc řeči. Z definice „jednání“, již jsme podali v prvním dílu, vidíme, že svrchu uvedené schema je vlastně schematem každého jednání, a že snaha, ať uvědomělá či jen pudová, jest jeho *ústředním* elementem. Můžeme tedy právem a v přísně vědeckém slova toho smyslu označiti schopnost mimiky, vyjadřovati lidské snahy, za schopnost *dramatickou*. Nazveme-li pak schopnost kteréhokoliv umění, podávati nám výraz citu, *lyrickou*, došli jsme tímto rozбором k tomu, že *dramatická* schopnost mimiky *převyšuje ještě její velikou schopnost lyrickou*.

Po tomto obecném rozboru mimiky vrátíme se k vlastnímu úkolu této stati otázkou: Čím přispívá i proměnlivý soubor P k významovému určení *dramatické* osoby, již se týká? Rozpomeneme-li se na líčení „cizího herce“, na počátku kapitoly podané, vidíme, že to je *povšechný* ráz mluvy, chování i činů určité dramatické osoby, jenž jí zůstává *stále zachován*. Ten nám podává přímo mnohé její vlastnosti vnější a z něho usuzujeme nepřimo na odpovídající vlastnosti vnitřní, t. j. duševní. Tak na př. zjišťujeme, že jedna osoba mluví *celkem* hlučně, druhá celkem tiše, že některá je v chování nemotorná, jiná obratná atd. Velmi pozoruhodný je fakt, že se řečený povšechný ráz nevztahuje jen na jednu složku projevu, na př. na řeč, nýbrž na *všechny* nebo aspoň většinu jich. „Hřmotný“ člověk nejen hlučně mluví a se směje, ale tak i chodí a vůbec se chová, kdežto „tichošlápek“ je i v ostatních, na př. hlasových projevech nehučný. Co se týče našeho úsudku z vnějších vlastností člověka na jeho vnitřní, třeba poznamenati, že taková *vnější* vlastnost, sama o sobě vzata, bývá zpravidla *mnohoznačná*. Uvedený „tichý člověk“ na př. může býti takový ze skromnosti, z ostychnu, z opatrnosti nebo „podřítosti“.

Teprve ze souboru vnějších rysů můžeme usuzovati jednoznačně na určité rysy duševní; za to však přesvědčivost takového soudu není podložena jen intuitivně, jako při vzezření, nýbrž i rozumově. Není to jen neodůvodněný „dojem“, jakým se musíme spokojiti na př. při výtvarném portrétu, nýbrž vědění, mluvou, chováním, činy pro nás doložené. Ba jsme nakloněni v tomto případě vnější a vnitřní takřka ztotožňovati, jak ukazuje řeč. „Pyšné čelo“ cítíme jako metaforu, kdežto „pyšnou chůzi“ nikoli; pyšná chůze nejen svědčí o pýše člověka, nýbrž tato pýcha přímo v ní jest jakoby obsažena, jí se „projevuje“.

Odtud jiný ráz duševních vlastností, na něž usuzujeme z proměnlivého souboru osobního: jsou pro mne projevem života, určující *dynamický* charakter osoby proti charakteru *statickému*, danému jejím stálým zjevem. Příkladem jejich jsou známé čtyři „temperamenty“, jež jsou určeny odlišnou reakcí individua na vnější popudy a jež by bylo možno ovšem podrobněji diferencovati. Dramatické umění poskytuje nám nepřehlednou takřka řadu takových dynamických typů, obvykle v určitém sloučení s typy statickými: obtloustlý požitkář, vychrtlý lakomec, krásná milovnice, šeredný vtipkář atd. Mnohé z nich jsou již tak starého data (pokud víme, již z hellenistické komedie) a tak ustrnuly staletou tradicí, že se jimi vytvořily proslulé „herecké obory“, o nichž ještě promluvíme. Bylo by velmi vděčné, rozříditi *typy dramatických osob* s hlediska moderního; zajisté by se podařilo, převéstí je na menší poměrně počet typů základních s varianty, jež by bylo též zajímavé sledovati v jejich genealogii. Bohužel musíme se toho zde zříci jako úkolu příliš speciálního a při tom rozsáhlého.

Náš úsudek z mluvy, chování a skutků lidí na jejich duševní vlastnosti plyne z naší zkušenosti, vnitřní i vnější, t. j. se sebou samým i s jinými. Je tedy subjektivní a podroben v životě četným omylům, jež nám opraví nová, opačná zkušenost. „Ždál se mi tak skromný a zatím . . .“ Také tu platí pro dramatické osoby náš princip dramatické

princip pravdivost

pravdivosti: i mluva, chování a činy jejich musí býti tak utvářeny, aby naše interpretace byla v soulase s duševními vlastnostmi, jež tyto osoby míti mají. Toť požadavek *dynamické charakteristiky* dramatické osoby.

Řekli jsme již na počátku této kapitoly, že proměnlivý soubor vněmů P, k jedné osobě patřící, jest zároveň složkou dramatického děje jakožto osobní její příspěvek k němu. Uvažovati o něm po této stránce náleží do následující kapitoly. Nicméně uvedeme již tu případ, který se zase zdánlivě protíví principu dramatické pravdivosti, a to proto, že je to pendant „motivů záměny“, při rozboru stálého souboru S vytknutého, a že přispívá též — a to podstatně — k charakteristice dramatické osoby. Je to *motiv přetvářky* a to mimické, kde mluva a chování osoby svědčí o jiných vnitřních vlastnostech a jiném smýšlení, než tato osoba vskutku má. Zpravidla spoluúčinkuje při přetvářce i obsah mluvy, tedy řeč, což spadá na vrub dramatického textu; druzí se tedy k přetvářce i lež — v nejširším smyslu slova. Naproti tomu činy té osoby nebývají ve shodě s předstíraním, nýbrž odpovídají tomu, jakou osoba ta „vskutku“ (t. j. *ve skuteku*) jest, takže mohou vésti k jejímu odhalení: „podle skutků jejich poznáte je“. Slova „přetvářka“ užívá se obvykle ve smyslu přetvářky úmyslné, takže jest úplnou obdobou motivu „přestrojení“; je pak přirozené, že jejím účelem jest, zdáti se někomu lepším, předstírati mu přátelství atd., aby se vzbudily jeho sympatie. Jde-li jen o vlastní užitek, je to *pochlebniectví*, jde-li o poškození druhého, je to *intrika*, ať veselá pleticha nebo vážné úklady; to jsou již motivy čistě dějové. Ale přetvářka může býti též neúmyslná, motivována jsouc jen pudem, zalíbíti se někomu, nebo pouhou konvencí společenskou; pak je povahovým rysem té osoby, vrozeným nebo získaným vlivem okolí. Mnohem řídkí je případ, že se osoba mluvou i chováním (také ovšem řečí) zdá býti horší než vskutku jest; příčiny toho jsou mnohem rozmanitější, někdy velmi složité (Molièrův „Misantrop“).

Motiv přetvářky jest — zvláště ve spojení s intrikou, jež však obtočí i bez něho — z nejrozšířenějších motivů dramatických; vyskytuje se ve většině dramatických děl, tragedií i komedií, zhusta jako hlavní motiv, a vytvořil nepřehledné množství typických „pokrytců“, z nichž nejslavnější snad jsou Shakespearův Jago a Molièrův

Tartuffe. Princip dramatické pravdivosti není však ani při něm porušen, nýbrž potvrzen, protože omyl, přetvářkou dramatické osoby působení, platí jen pro jeviště, pro druhé dramatické osoby, nikoli pro hlediště. Dramatik i herec musí se opět starati o to, aby obecnstvu byla přetvářka jasná, sice by zase tento motiv pozbyl nejen veškerého zájmu, ale vůbec smyslu. Prostředky k tomu jsou velmi rozmanité: někdy odhazuje pokrytec sám škrabošku, je-li o samotě nebo s důvěrným známým, jindy jest některou dramatickou osobou již od začátku „prohlédnut“ atd.; „odhalení“ přetvářky musí býti vždy jen odhalením pro scénu, nikoli pro obecnstvo.

Tím jsme ukončili rozbor „dramatické osoby“, podniknutý na základě fikce „cizího herce“ za tím účelem, abychom vyloučili prozatím dramatický podíl řeči, t. j. dramatického textu. Teď se můžeme zase vrátiti k normálnímu případu, t. j. k „našemu“ herci, jehož řeči rozumíme, a provésti syntesu.

Co se týče charakterisace dramatické osoby pouhým textem, resp. textovou rolí, byla probrána v kapitole předešlé a není, co bychom k ní podstatného dodali než malou poznámku. Teoretikové, kteří vyšetřují drama jen podle textu, považují za „charakteristiku dramatické osoby“ její popis nebo líčení (většinou stručné), jež o ní ústí jiné dramatické osoby je podáno. To je hrubý omyl, protože tu přece nejde o charakteristiku dramatikovu. Taková charakteristika či lépe *kritika* dramatické osoby má smysl jen jako součást děje, t. j. jako jednání, jímž chce mluvící dramatická osoba působiti na jiné osoby. Proto nemusí býti správná, ba naopak bývá většinou přehnaná, ať k chvále či k haně, chtějíc tak na př. zláskati pro či proti, zavděčiti se nebo uraziti a pod. Charakterisuje spíše osobu, jež mluví, nežli tu, o níž mluví. I na vlastní charakteristiku dramatické osoby třeba se dívati takto dramaticky. Pouhé líčení osoby má smysl jen v epice, nikoli v dramatu; je zbytečné, abych slyšel popisovat osobu, již sám na jevišti vidím a slyším. I dříve zdůrazněné objasnění motivu záměny a přetvářky pro obecnstvo, provádě-li se vůbec řečí osob, musí se díti jen dramatickou řečí.

Zato třeba promluvit něco o poměru mezi mimikou a řečí v dramatickém díle. Poznali jsme studiem vyjadřo-

vacích schopností mimiky, že jsou znamenité, ale přece jen omezené a to po stránce intelektuální. Ale právě v tom směru jsou významové schopnosti řeči samé, t. j. nehledíc k mluvě, největší. Řeč je soustava slyšitelných značek, jejichž význam je smluvní, konvencionální; proto se musíme určité řeči učit, t. j. tvořiti si potřebné asociace na základě reprodukčního zákona současnosti, ale proto též může býti význam slov a rčení jakýkoliv, tedy i nenázorný, obecný, abstraktní. Těžiště vyjadřovací schopnosti řeči je právě v tom, že může podat obsah představ, ideu, myšlenku, tedy zrovna to, čeho mimika — a ani hudba, jak později uvidíme — nedovede, leda s nouzí a neurčitě. Poměr mezi řečí a mimikou v dramatickém díle je tedy ten, že se navzájem doplňují tak, že teprve jejich spojení dovede vzbuditi v obecnstvu dokonalou, úplnou představu obrazovou.

Pokud se vnitřního života dramatických osob na scéně týče, dovede nám (t. j. obecnstvu) ozřejmiti jejich myšlenky jen řeč, nikoli mimika. Jejich city a snahy podá nám sice mimika velmi sugestivně, ale po obsahové stránce musí ji zase doplniti řeč, jež nám poví příčiny těchto citů, po případě i účel snah, aspoň tehdy, vymyká-li se toto určení názoru, což platí nejen o abstraktních ideách (láska k vlasti, touha po slávě a pod.), ale i tehdy, není-li předmět citu a snahy, na př. milovaná osoba, právě na scéně přítomna, takže ji nelze vnímati. Jenom viditelné skutky dramatických osob nepotřebují žádného osvětlení řečí, ani doplňkového, protože mluví samy za sebe. Je to známkou slabého nadání dramatikova, káže-li svým osobám povídat, co právě dělají; prozrazuje to jeho epické zaměření a při představení se ukáže zbytečnost, ba směšnost takového řečnění.

Výsledky naší úvahy lze znázorniti tímto schematem:

Objektivní názorné:	—	mimika	mimika	činy	} dram. osoby
Subjektivní:	myšlenky	city	snahy	—	
Objektivní myšlené:	řeč	řeč	řeč	—	

ne vyjadřuje významové podstaty osob...

Podle jednotlivých sloupců vidíme, že myšlenky dramatických osob zveřejňují se řečí, city a snahy mimikou i řečí, kdežto činy jejich se zveřejňují samy.

Je pochopitelné, že tento přirozený psychologický poměr, vyšetřený s hlediska obecně, platí i pro dramatickou osobu samu, o čemž svědčí ostatně naše životní zkušenost vůbec: pouhé myšlenky se vyjadřují řečí bez patrnější mimiky; pro city až snahy stoupá potřeba mimiky stále intenzivněji, klesá však naopak potřeba řeči, jež při činech pomine vůbec. Svrchu uvedeným schematem je tedy *psychologicky odůvodněn* postulát *totality hereckého výkonu*, jež jsme vyslovili již v prvním dílu této knihy, i se svými důsledky.

Dramatická osoba jeví se nám na konec jako *produkt tří syntes*, obecně vykonávaných; dvě z nich se opírají o názor, daný hercem, třetí o myšlený obsah řeči, určených autorem díla pro tuto osobu. Herecká charakteristika, jak jsme řekli, je statická a dynamická podle toho, děje-li se zjevem a oděvem nebo mluvou a chováním. Také textovou charakteristiku bylo by možno dělit obdobně podle toho, posuzujeme-li řeč osoby jako pouhý její projev („podle řeči je to nějaká učená osoba“) nebo jako její jednání, ale hranice nejsou tu tak ostré, protože jde o týž celkem materiál; výlučně statickou charakteristiku podávaly by pak všechny řeči nedramatické, jen charakteristice té osoby určené (reflexivní a lyrické). Přehledně:

Charakteristika dram. osoby	názorná	1. statická:	zjevem a oblekem
		2. dynamická:	mlouvou a chováním
		3. textová:	řečí

Každá z těchto charakteristik musí být *jednotná* a to nejen hledíc k drobným svým složkám, nýbrž i v *časovém* svém průběhu. To je podmínka psychologicky nutná, protože bez ní by *nemohla* vzniknouti v nás představa

„dramatické osobnosti“. U herecké charakteristiky statické se tato časová stálost rozumí sama sebou, pro obě druhé je požadavkem nezbytným, *absolutním*, jenž nemůže být porušen, leda zdánlivě (srv. motiv záměny a přetvářky); platí jak pro dramatika, tak pro herce. Jednotu dynamického charakteru chápeme (jakožto obecně) intuitivně, t. j. prožitím, jednotu textové charakteristiky rozumově.

Požadovaná jednotu charakteru neznamená jeho naprostou *stálost*, připouští i *měnu, vývoj*, ale *pouze souvislý*. Neboť na čem jedině záleží, jest možnost naší syntesy, populárně řečeno: „abychom si to mohli dát dohromady“. Nepřípustné jsou tedy jen *skoky* v charakteristice a to takové, které nám „nejdou dohromady“ t. j. jež jsou pro nás chtě nechtě povahovým skokem. To neplatí jen pro dramatické umění, nýbrž i pro život. Doslechneme se na př. o tom, že člověk, kterého známe jako jemného a mírného, choval se někde sprostě a neurvale. Jsme tím uvedeni v úžas: „Nemožné — to jako by nebyl on!“ Pak se dovíme podrobnosti, třeba od něho samého a *pochoptíme ho*: byl něčím vydrážděn až přes hranice *svého normálu*. Proto musíme být opatrní při posuzování charakteristiky, již podává autor pro svého hrdinu pouhými jeho řečmi; na herci jest, dovede-li nám zdánlivě povahové skoky učiniti pochopitelnými tím, že pod sugescí jeho výkonu osobu tu prožíváme a *tímto prožíváním chápeme*. Jak patrně, běží tu zase o „*předuševnění*“, jež jsme popsali při výkladu o tvorbě dramatikové; tentokrát jde o obecně a je patrné, že řečený akt jest možný jen tehdy, je-li charakter osoby podán jako souvislý. Nazveme tedy tento zákon o časové jednotě charakteru obecněji *principem kontinuity dramatické osoby*, čímž do něho zahrneme obě možnosti: úplné stálosti i vývoje.

Jsou ovšem „dramata“, kde není herci možno, tuto souvislost charakteru udržeti, protože to odporuje prostě zákonům psychologie; nejznámějším příkladem jest pověstná *náhlá* (a přý dokonce trvalá) změna úplného zloducha v úplného anděla, s *uvravní* tendencí a

dramatická osoba nekoreponuje tedy plně s těmi složkami, které jsou jí dle všeobecně platného schématu (nebo spíše: se schématem) a to z toho důvodu, že dramatická osoba je produkt tří syntes, z nichž dvě jsou dle schématu a třetí je psychologicky odůvodněná.

Váček

obec!

podle obec

zajištěnou pochvalou všech ctnostných duší. Nevěříme tomu ani my ani herec, protože to je psychologicky nemožné.

Uvedené tři charakteristiky platí pro jednu a tutéž osobu i měly by také souhlasiti vespolek. Tento požadavek *shody* aneb jednoty *vespolné* je sice oprávněný, ale není odůvodněn psychologicky, jako předešlý, a tudíž není nutný. Příčina je v tom, že prostředky těchto tří charakteristik jsou různé a obecně na sobě nezávislé. To potvrzuje i životní zkušenost. Člověk bystrý v řeči mívá obyčejně inteligentní vzezření, ale ne vždy; také jeho chování nemusí býti obratné a dokonce skvělý oděv není bezpečnou známkou skvělého ducha. Princip dramatické pravdivosti ovšem žádá, aby tu shoda byla, neboť *všestranně jednotná* charakteristika je nejen účinnější, ale i přesvědčivější. Člověk energický v řeči má být energický i v celém svém chování, ba i vzezření. Vybraný úbor má se spojovati i s vybranou mluvou atd. Tento požadavek však jest pouze *estetický* a proto jen *relativní*.

Je dokonce celý jeden veliký obor, pro nějž je příznačné porušení tohoto požadavku, a to je *dramatická komika*. Nejúčinnější komiky dosahuje se právě tím, že řečené tři charakteristiky jsou ve vzájemném sporu. Směšnější je, mluví-li pitomosti osoba chovající se vážně nežli se smíchem (konšel Kalina v „Mnoho povyku pro nic“), veselejší, je-li neohrabaná osoba oděna nádherně nežli prostě (Malvolio z „Večera tříkrálového“). Vhodná volba takovýchto rozporů je nevysýchajícím pramenem právě *herecké komiky*, jež se — protivou ke komice literární, zvláště k slovnému vtipu — nikdy neotře a nezastará. V ní je tajemství úspěchů všech velkých herců — komiků na rozdíl od hrubé šaškovitosti komiků-clownů, počítající jen s fyziologickou sugescí rozklebené tváře.

* * *

Herecká postava.

Opustivše hlediště zajdeme si teď „za kulisy“ jeviště, abychom vyhledali *herce* a podívali se jeho očima na herecké umění. Jeho úkolem v dramatickém díle jest, vytvořiti určitou „postavu“ hry. Co jest tato *herecká po-*

stava? Již v prvním dílu jsme řekli, že látkou, z níž herec tvoří své dílo, i nástrojem, jímž je tvoří, jest on sám, t. j. jeho *vlastná, živé a oduševnělé tělo*. Odtud plynou dvě skutečnosti zásadního významu. Především ta, že herec jako tvůrčí umělec vnímá své dílo, t. j. postavu, *jinak než obecnostvo*: postava jest pro něho dána *primárně* jako *tělový vněm* a teprve sekundárně jako vněm zrakový a sluchový. Za druhé, že postava není něco výlučně psychického, jak se domnívají teoretikové literární, ale také ne něco výlučně fyzického, jak by chtěli někteří teoretikové divadelní, nýbrž *obojí dohromady*.

Se stanoviska technické představy (proti obrazové) jsou složkami herecké postavy (proti obleku, tělesnému zjevu, chování a řeči dramatické osoby) *kostým, maska, hra a mluva*, do níž pro stručnost zahrnuji i ostatní hlasové projevy; k nim přistupuje ovšem i obsah mluvy, t. j. dramatický text, jenž však není dílem hercovým, nýbrž *dramatikovým*. Především na *hře* je patrné, že jest pro herce *souborem čistě tělových*, t. j. *vnitřně hmatových* vněmů, jimiž si své pohyby a polohy uvědomuje, tak jako my na př. dobře víme v čiré tmě, jak držíme třeba ruku nebo jaký pohyb jí učiníme. Co se zrakových vněmů týče, jsou kusé a nedokonalé; jejich význam, ačli jsou vůbec možné, jest jen kontrolní. Mimiku obličejů nemůže herec při svém výkonu vůbec vidět; i když ji zkušel při zrcadle, jak začátečníci činí, musí si ji pamatovat „svalově“. Jiné své pohyby (rukou, nohou, těla) sice vidí, ale neúplně a zkresleně, t. j. se svého stanoviska. Nikdy nevidí herce *svoji hru* tak, jak se jeví obecnostvu — a to je rozhodující; zná takto jen hru jiných a zkušeností tím nabytých může využití při studiu, čistě teoreticky. Ale ani s *mluvou* není jinak; i ta je pro něho především komplex počítka, dotýkajících se speciálně mluvidel; jimi vnímá jejich pohyby a polohy, nejen artikulaci hlásek, ale i dech. My všichni tak vnímáme svou mluvu v případech, kde se neslyšíme, a uvedené *mluvní* počítka nás orientují zcela postačitelně. Je sice pravda, že mluvící herec se také slyší — ale vždy

nedostatek akustiky
scény (studia)
herce znevidně

ráž tehdy, když už promluvil; sluchové vněmy tedy mohou být pro něho jen kontrolou, promluvil-li dobře nebo „nasadil-li falešný tón“, což může snad v dalším opravit. Na konec platí však i tu, že se herec nikdy neslyší tak jako ho slyší obecenstvo.

Co se týče kostymu a masky, zdá se tu být výjimka, protože neběží o vlastní živé tělo hercovo, nýbrž o neživý přídatek. Výjimka ta jest jen zdánlivá. Předně maskou nesmíme rozuměti jen paruku a pod. vnější věci, jimiž mění herec účelně své vzezření; neužívá jich ostatně vždy. Líčí-li si pouze obličej, jest jasné, že jej mění pouze na pohled — a ani toho není někdy třeba. Stále vzezření, na př. zamračené, usměvavé, hloupé atd. může si zjednati čistě fyziologicky, t. j. stálým stažením svalů svého obličejce. Má-li býti tělnatý, tedy se ovšem vycpe, ale má-li míti shrbenou postavu, učiní tak zase jen svým tělem. Tedy i „maska“ v širším slova smyslu, tak jak odpovídá obrazové představě „tělesného zjevu“, má v sobě velmi mnoho, co pro herce jest vnitřně hmatovým vněmem, ovšem stálým (vněmy „polohy“, ne pohybu, na př. stále otevřená ústa a j.).

Pro ob
masku
zrcením

Co k tomu přistupuje cizího a mechanického (t. j. mimo organické tělo), rozhodují důvody praktické; zároveň je patrné, že to s technického hlediska třeba počítati spíše ke kostymu. Herec chce vypadat tak a tak; jakých prostředků k tomu použije, zda pravých či falešných, je lhostejno. Protože chce však vypadat jednou tak, po druhé onak, je lépe, když jeho tělo je takové, aby mohlo vždy vyhovět, tedy průměrné, normální, aby se dalo snadno upravit v tom i v onom směru. Osobní krása, velikost tělesná a pod. jsou zajisté výhodné, ale jedině osobně, ne umělecky. Záleží tu ovšem též na repertoiru postav, který si herec vybere; pro obor komiky na př. nevadí ani poměrná ošklivost nebo neveliká tělesná vada. „Maskou“ v širším slova smyslu lze změnit velmi mnoho, nejen skutečně, ale i zdánlivě, čistě optickým klamem (zvýšení postavy dlouhým rouchem a pod.) Totéž platí i o hlase:

silný orgán je určitou výhodou technickou, hledíc k velikému prostoru hlediště, naproti tomu krásný hlas podmiňuje jen osobní, ne umělecký úspěch, jenž žádá spíše, aby byl hlas modulačně bohatý. Mnoho tu spolupůsobí i školení.

Ale ani cizí, neorganické přídatky, jichž používá herec při své postavě, kostym, paruka a j., nejsou vyňaty z okruhu „tělových vněmů“. Všemi těmito věcmi se *tělesné já* hercovo jen rozšiřuje. Je nám všem známo, jak se cítíme s oděvem, jemuž jsme zvykli, za jedno. Jest jakoby částí našeho těla. Tak, a ještě více než u nás, jest i u herce. Krásné a dlouhé kadeře paruky vsugerují mu marnivost jakoby jeho vlastní, nůž, jenž jest jen prodloužením jeho pravice, naplňuje ho statečností. Jak se stává oděv součástí jeho tělesné osoby, můžeme zábavně sledovati na př. při „velké opeře“, kde se dosud hantýruje pláštěm a kordem jako kdysi ve španělských komediích „de capa y espada“. Protože pak zrakový vněm, který má herec při představení ze své masky i z kostymu, je stejně nedokonale jako ten, jež má ze své hry, nemáje dokonce ani kontrolního významu, můžeme úhrnem uzavřít, že subjektivně, t. j. pro herce, jest *herecká postava soubor všech vnitřně hmatových vněmů*, jež má při svém výkonu herec, představující určitou dramatickou osobu. Tento soubor vněmů jest jako všechny vněmy něco psychologického, ale hledíc k tomu, že jím vnímá herec pohyby a stavy vlastního svého organismu, smíme označiti tento soubor jako *fyziologický*; jeť naše živé tělo vsutku jakoby na půl cestě mezi naším já čistě duševním a vnějším světem, čistě fysickým.

X

Pohyby a polohy hercova těla, jež herec uvedeným způsobem vnímá, nejsou ovšem, samy o sobě vzaty, subjektivní, nýbrž objektivní, protože je mohou — třeba jinou cestou, t. j. zrakově a sluchem — vnímat i jiní, totiž právě obecenstvo, pro něž, jak už víme, znamenají určitou „dramatickou osobu“ po vnější její stránce. Subjektivně je tedy mezi hereckou postavou (vnitřně hmatový vněm hercův) a dramatickou osobou (zrakově-sluchový vněm obecenstva) pronikavý

cih takhle kontinuitně, 137
"remita" ? Dítě uračilo ano, když třeba
"remita" ? Dítě uračilo ano, když třeba

ke př. virtual too life

celá hra je to "magická hra" (magická hra) (přem.)
rozdí; víme sice, že i obecnostvo má jakýsi vněm motorický, ale ten jest jen, podružného významu, něčím průvodním, tak jako zase naopak u herce jest podružný vněm zrakově sluchový. Ale ani objektivně se oba řečené útvary nekryjí, což zní paradoxně, protože tu přece jde o jeden a týž výkon herce na jevišti. Ale tento výkon vypadá jinak pro jeviště a jinak pro hlediště. Mýlí se nezkušený herec, domnívá-li se, že tak, jak vypadá, mluví a hraje, jest viděn a slyšen obecnstvem, a stejně se mýlí nezkušený divák, soudící, že tak, jak dramatickou osobu vidí a slyší, také v skutku vypadá, mluví a hraje. Tento rozdíl je známý pod jménem „divadelní optika resp. akustika“ a vzniká poměrně velikou vzdáleností mezi herci a obecnstvem, zvláštním osvětlením scény, akustickými poměry jeviště i hlediště atd. Herecká postava musí být, stručně řečeno, *transponována spravidla výše*, aby vypadala pro hlediště tak, jak vypadat má. Kdo sedí blízko a dobře vidí, může to často pozorovat na hercově masce, zvl. na jeho nalčení. Kdyby ten, kdo žádá, aby herci mluvili „přirozeně“, t. j. tak jako v životě, zašel za kulisy, podivil by se, jak — „nadpřirozeně“, t. j. stupňovaně musí mluvit, aby to v hledišti znělo „přirozeně“. Divadelní optika platí ovšem nejen pro osoby, ale vůbec pro vše, co na scéně vidíme. Zmínili jsme se o této věci jen proto, abychom ukázali, že mezi hereckou postavou a dramatickou osobou jest rozdíl též objektivní. Prozatím nemá to pro nás dalšího významu, protože při vnímání dramatického díla tento rozdíl samozřejmě *neexistuje*. Zato při umělecké stylisaci dramatického díla hrají zákony divadelní optiky a akustiky určitou roli, o čemž později.

Ale herecká postava není *jen* útvarem fyziologickým. Především herec rozumí řeči, již mluví, což v něm budí mnoho představ, zvláště intelektuálních. Totéž platí o jeho kostymu a masce, pravíci mu, že je na př. starým králem atd. a budící v něm určité duševní stavy, z nichž city a snahy jsou obzvláště podporovány způsobem hercovy mluvy a jeho tělesnou hrou. Stačí rozpomenouti se na náš rozbor vyjadřovacích schopností mimiky, doplněný pak řečí. Platil-li pro obecnstvo, platí i pro herce, ba dokonce právě po citové a snahové stránce tím silněji, poněvadž herec to vše prodělává i tělesně. Má-li tedy herec proti obecnstvu jen velmi nedokonalou představu

vnějšku dramatické osoby, má za to tím intenzivnější představu jejího vnitřku, představu, stupňující se po citové a snahové stránce až v skutečný vnitřní vněm. Krátce *herecká postava* je pro herce i *soubor duševních stavů*, jež při svém výkonu má, tedy útvar *psychologický*.

Herecká postava je tedy útvar *dvojitý, primárně fyziologický, sekundárně psychologický*. Oba řečené útvary však nejsou navzájem nezávislé, nýbrž naopak velmi úzce spjaté a to tak, že každému elementu ze souboru fyziologického odpovídá určitý element (nebo elementy) ze souboru psychologického. Tak na př. jistý pohyb mluvidel jest vnímán hercem spolu se zvukem slova, vybavujícího určitou představu (význam toho slova), při čemž spolu-rozhoduje i to, že bylo promluveno na př. mocným hlasem. Svráštění čela, jsouc vnímáno hercem, vyvolává v něm pocit nevole. Ba i kostym, který herec na sobě má, třeba volný a dlouhý talár, jest jím nejen tělesně hmatově vnímán, nutě ho k pohybům volným a důstojným, ale vybavuje mu i určité představy, příznačně citově zbarvené (úřad soudce). Tyto a podobné vztahy jsou vesměs *zákonité*, prameníce z vnitřní a vnější zkušenosti hercovy, ať již cestou přirozenou (mocný hlas — zdůraznění významu slova, svráštění čela — pocit nevole) nebo umělou, konvenční asociací (slovo — jeho význam, talár — úřad soudce); označíme je obecně názvem *psychofyziologické korespondence*.

Výsledek celého zkoumání můžeme tedy teď formulovati tak, že *herecká postava jest úhrn všech psychofyziologických korespondencí*, v daném dramatickém výkonu hercově se vyskytujících. Označíme-li elementy fyziologické písmenem f, psychické písmenem p, jejich relaci — psychofyziologickou korespondenci — ležatou čárkou, již se vyznačuje v matematice poměr, a značkou + úhrn (obou značek užíváme tu ve smyslu logickém, ne početním), můžeme symbolicky psáti, zachovávající primát prvků fyziologických:

Herecká postava = $\frac{f_1}{p_1} + \frac{f_2}{p_2} + \frac{f_3}{p_3} + \dots = \sum \frac{f}{p}$, kdež symbol Σ značí syntesu, soubor.

V psychickém úhrnu $p_1 + p_2 + \dots = \Sigma p$ obsažen jest podle předešlého nejenom hercův v něm úhrnu fyziologického Σf , nýbrž i významová představa, *asociativní činitel*, zcela obdobně jako jsme jej popsali při rozboru dramatické osoby. Tento asociativní činitel znamená, stručně řečeno, *vnitřní život herecké postavy proti jejímu životu vnějšímu, danému úhrnem Σf* . Tento vnitřní život herecké postavy jest pro herce *totožný* s vnitřním životem *dramatické osoby, jak on ji chápe*; opatrněji řečeno, herec usiluje o to, aby byl *totožný* a dochází plného uspokojení uměleckého tehdy, může-li říci: podal jsem osobu dramatu tak, jak jsem chtěl, t. j., jak jsem ji vnitřně pochopil. Ale jaká jest podmínka takového zdatu? Jest jen jediná. Viděli jsme, že komplex Σp jest spřežen psychofyziologickou korespondencí s komplexem Σf ; *na tomto* tedy, t. j. na vnějším výkonu hercově, záleží vše. *Specifický herecký problém* nezáleží tudíž v tom, jak herec pojme *vnitřní život* své postavy a zároveň své dramatické osoby. To je sice podmínka nutná, ale nestačí; to dovede i leckdo jiný, má-li dostatečně živý a hluboký život duševní. Ale udělat tuto postavu, ztělesnit svoji představu — to neumí každý a to musí dovést herec, chce-li sloužit *hercem*.

Je tedy *primát souboru fyziologického* odůvodněn nejenom psychologicky, nýbrž i *umělecky*. Neboť jaký je ideál pro vnímání každého uměleckého díla? Prožít je tak, jako jeho tvůrce. Zajisté není možno tohoto ideálu dostihnouti, protože by to předpokládalo, že vnímající je s tvůrcem ve všem shodný, čehož nikdy není; ale třeba k tomu konci směřovati. V našem případě to znamená, že vnitřní život dramatické osoby, jak jej chápe obecenstvo, má se co možná shodovati s vnitřním životem osoby, jak jej chápe tvůrce dramatické osoby — herec. Ale jediný most, který oba spíná, vede přes pilíř vnějšího podání hercova, tedy přes svrchu jmenovaný soubor fyziologický,

ježž vnímá jak herec, tak obecenstvo, byť každý z nich jinou cestou (vnitřně hmatově, resp. zrakově a sluchově), ale s výsledkem co možná shodným.

Byl by však veliký omyl, domnívati se z řečeného, že znevažujeme pro hercovu umění komplex psychický. Naopak zdůraznili jsme i jeho nutnost tím, že jsme za ústřední princip prohlásili psychofyziologickou korespondenci. Fyziologický komplex je proto primární, poněvadž je *specifikon* umění hereckého — zrovna tak, dodejme, i umění tanečního, u něhož ovšem psychický komplex jest mnohem chudší, zvláště představově, protože tanec není umění obrazové. Hořejšími vývody jsme jen vytkli, že psychický komplex sám o sobě není postačující, nikoli však, že není nutný. Naopak jest jej bez výjimky třeba právě v herectví, jež jest přece, představující osoby, uměním obrazovým. Ba ani u výkonu tanečního nesmí chyběti, třebaže se tu omezuje skoro výlučně na city a snahy. Jeho minimum nacházíme až v umění artistů, jež je skoro docela fyziologické; artista však není herec, jak jsme dovodili již v prvním dílu této knihy. Herec, který by se spokojil jedině fyziologickým komplexem, nebyl by práv svému poslání, představovati lidi; podával by jen prázdnou machu, což bohužel se často děje v praxi, zejména též u t. zv. herců virtuosů. Jejich výkony mohou oslniti, ba ošáliti v tom směru, že vypadají jakoby oduševněné, ale na konec přece jen cítíme, že jim chybí vnitřní náplň, že nejsou, jak se říká „prožity“. Co jest rozuměti tímto prožitím, povíme si až při rozboru hereckého tvoření; teď jen formulujeme předešlé své úvahy v tento výsledek: Princip psychofyziologické korespondence žádá *nezbytné soubytí* komplexu fyziologického a psychického v hereckém výkonu, neboť *fyziologické musí býti zvnitřněno psychickým, psychické pak zveřejněno fyziologickým*.

Při psychologickém rozboru „dramatické osoby“ shledali jsme, že je v ní obsažena složka stálá, totiž oblek a tělesný zjev osoby, a proměnlivá, jíž je mluva, chování a

činy osoby. Také herecká postava, jež se k dramatické osobě má jako rub k lici, zahrnuje v sobě složku stálou, kostým a masku, a proměnlivou, mluvu a hru. Obdoba jde však ještě dále. I v proměnlivé složce vněmu dramatické osoby znamenali jsme něco trvalého, povšechný její ráz, který přičítáme na vrub dramatické osoby, na stálém vněmu založené, kdežto vlastní měnu chápeme jako osobní složku dramatického děje, tvořeného právě jednáním osob vespolek. Také u herecké postavy musí býti tak; i její mluva i hra, ať proměnlivý komplex vnitřně hmatových vněmů, musí míti v sobě cosi trvalého, *stabilního*, co třeba přičísti k vlastní herecké postavě, založené kostymem i maskou, obzvláště k této masce jako jakousi *organickou* její součástí. Ostatek mlavy a hry, vskutku *variabilní* složka postavy, je osobní součástí spolu-hry herců na scéně. Co se této týče, jest věc jasná. Herec na př. křičí, dupe, máchá rukama, svažštuje obličej — to znamená výbuch hněvu dramatické osoby, snad proti některé druhé. Hercův hlas se lomí až v šepot, tělo se hroučí a třese, obličej se úží a oči vytřešťují — toť záchvat strachu dramatické osoby, snad před některou druhou. Ale v čem záleží ta stabilní složka mlavy a hry, ta „organická maska“, jak jsme ji nazvali, z níž uhadujeme duševní ráz, temperament, charakter dramatické osoby?

Není pochyby o tom, že to je něco vylučně fyziologického. Jde totiž o určité *disposice* k duševním stavům, nikoli o duševní stavy samy. Abychom navázali na oba hořejší příklady: co je to hněvivost nebo bojácnost? Hněvivý nebo bojácný není člověk, jenž se zlobí nebo strachuje, nýbrž ten, který má k tomu nebo k onomu *sklon*. Hněvivý člověk je hněvivý, i když se právě teď nehněvá, bojácný, i když se právě teď nebojí. Nejsou tedy tyto „duševní vlastnosti“ nic psychického, nýbrž jsou to *disposice*, jejichž podstata je fyziologická. Vyšetříme jejich podmínky.

Hněvivým resp. bojácným — setrváme při těchto dvou příkladech — může býti člověk od narození. Ale tyto

vlastnosti mohou býti také získány, ne-li trvale, tedy aspoň na nějaký čas. Kdo zažil nějaké trpké zklamání a nevděk lidí třeba v činnosti veřejné, stáhne se hluboce dotčen v ústraní, zhořkne a naplní se zlobným odporem k lidem: stane se příkrým, hněvivým — aspoň na čas. Kdo prožil nějaké strašlivé hrůzy, zůstane tím zasažen, i když pominou. Jeho nervy oslábnou, stane se lekavým, bojácným — viděli jsme mnoho takových případů za světové války. Řečené vlastnosti byly v těchto případech ovšem získány cestou přirozenou. Jest možno získati jich i uměle, neboť jen to má pro herectví cenu? Ano, a to dvojí cestou.

Jdu k někomu, na němž chci něco důležitého vymoci, co mi odprá. Vím odjinud, že na tomhle člověku lze dosáti něčeho jen zhurta, násilně; já však jsem náhodou člověk mírný! Co dělat, když na věci tolik záleží? Uminím si svatosvatě, že budu ve svém jednání co nejpříkřejší, že si nedám nic líbit, naopak že mu povím atd. Takto si umiňuju, cítím, jak se mne zmocňuje jakýsi zvláštní stav, jakési podráždění, jež není ještě hněvem, ale jen tak tak že do něho nepřeskočí. Jsem na hněv *uchystán*. Že je toto uchystání čistě fyziologického rázu, vidíme i z opaku: mírnit svůj hněv vyžaduje často přímo tělesnou námahu. Krotím-li svůj hněv, stavím násilně veškeré tělesné impulsy k němu; chystám-li se k němu, uvolňuji je, otevírám jim cestu dokořán. Tento případ „uchystání“, jímž jsem se stal „hněvivým“ pouhou svou *vůlí*, není zcela dokonalý; nezdaří se vždy, jak bychom chtěli, a často v rozhodném okamžiku selže. — Jsem večer ve vesnické hospodě; smráká se sice již, ale přece chci dojít do druhé vsi, vzdálené odtud asi hodinu lesem. Tu slyším vypravovat hosty, že jsou tu cikáni a že tu není právě bezpečno. Jsem však náhodou člověk srdnatý a jdu tedy. Ale jak zvláštní se mne zmocnil stav vlivem toho, co jsem slyšel. Stal jsem se velmi pozorným a starostlivým, ba skoro nepokojným. Nepocítuji přímo strachu, ale jsem naň *zaměřen*. Stal jsem se chtěj nechtěj bázlivým, byť jen po dobu, než přejdu a doznám pak „nebál jsem se, ale volno mi nebylo.“ Toto „zaměření“ nebylo způsobeno mou vůlí, vzniklo *sugescí* z řečí hostů a proto je velmi dokonalé. Také tu je podstata stavu čistě fyziologická: všechny dráhy

impulsů, pro strach příznačných (na př. zbystřená amyslová pozor-
nost, hotovost k uskočení) jsou uvolněny. Obdobně je tomu i v ji-
ných případech.

Herec kombinuje obě uvedené cesty. *Připravuje* si rozmyslně prostředky, jejichž *sugescí* by dosáhl fyziologického zaměření pro tu neb onu vlastnost dramatické osoby. Prostředky tyto jsou velmi rozmanité a lze je zhruba třídit na speciální, určené k určitému zaměření a obecné, jež herce zaměřují vůbec — jak právě třeba. Speciální zaměření podává mu již text jeho role, kterou se musí naučit nazpaměť, ale i kostým a maska, v níž vystoupí. Jak určitý oděv, paruka, ba i rekvizita (kord) vnuká herci na čas hry určité vlastnosti, zmínil jsem se již dříve. V dobách, kdy vládla commedia dell'arte, působilo oblečení *obvyklého* šatu na př. harlekýnova zajisté ihned úplné zaměření na typické vlastnosti této postavy. Obecnými prostředky sugescí pro herecké zaměření jsou scéna a vše co je na ní, zvláště druzí herci. Herec, jenž ještě teď vtípkuje o čemkoli za kulisami, vskočí najednou na znamení inspicientovo na scénu a je tváří v tvář svému partnerovi ihned zuřivý nebo zbabělý podle toho, jak je třeba. *Zaměření hercovo* vzniká tedy, s výjimkou vlivu partnerova, účelně *připravenou autosugescí*.

Význam zaměření jako *stabilní* složky herecké postavy spočívá v tom, že se jí *usměňuje*, t. j. jednostranně pozměňuje její *variabilní* složka, tvořící součást spoluhrý. Stálé zaměření na hněv nebo na strach způsobuje samo sebou typické změny mluvy a hry, i když se nepředvádí hněv nebo strach sám: v prvním případě drsná, ostrá, hlasitá mluva, zamračená tvář, prudké a jako útočné pohyby a posuňky, v druhém mluva tichá, zájímavá, vyvalené oči, pohyby nejisté a jakoby obranné atd. A ovšem v prvním případě mnoho hněvu a zbytečně velkého, v druhém zase strachu. To vnímá pak obecenstvo jako svrchu vyličený „povšechný ráz“ mluvy, chování i činů, charakterisující danou dramatickou osobu.

Ale těmito úvahami octli jsme se již v okruhu badání

nad vše zajímavého, týkajícího se *psychologie herce*. Dva problémy chceme tu analyzovati: *podmínky herecké tvorby*, a to jak podmínky vnitřní (nadání), tak vnější (prameny), a *konkrétní herecké tvoření*.

* * *

Herecké nadání. Při úvaze o tvorbě dramatikově označili jsme jako specificky dramatické nadání schopnost *předuševnění*, nastínilvše zároveň podstatu tohoto aktu. Tuto schopnost musí míti všichni, kteří dramatické dílo spolu-
tvorí, tedy nejen jeho autor, ale i režisér, po případě sklada-
atel, zajisté pak i herec. Ale již z předěšlých výkladů jest jasno, že právě pro herce nepostačí jen tato schopnost, že musí býti doplněna schopností *přetělesnění*, a že v *té* je specifický znak nadání hereckého, protože u žádného ze svrchu jmenovaných umělců býti nemusí. V čem záleží akt přetělesnění, můžeme také již říci stručněji: je to *kombinované tělesné zaměření* hercovo na ty vlastnosti, jichž pro svou dramatickou osobu potřebuje a jež jí pro hru dostatečně charakterisují. Budiž však ihned zdůrazněno, že schopnost přetělesnění, ač je pro herce tím hlavním, musí se spojovatise schopností *předuševnění* a to zákonitým vztahem psychologické korespondence. Nazveme-li tento dvojitý akt „*přeosobněním*“, lze symbolicky podle dřívějšíka psáti

$$\text{přeosobnění} = \frac{\text{přetělesnění}}{\text{předuševnění}}$$

i je patrné, že ve schopnosti přeosobnění obsažen jest jako další nutný znak hereckého nadání též *smysl pro psychologickou korespondenci* (srv. stať „Prameny herectví“).

Při rozboru herecké postavy jsme řekli, že proměnlivá mluva a hra obsahuje jistou stabilní složku, vztahující se k dramatické osobě, a vlastní variabilní složku, týkající se osobní účasti na dramatickém ději. Přeosobnění týká se zřejmě dramatické osoby. Aby však dovedl herec vyjádřiti též svůj podíl na dramatickém ději, musí míti

ještě další schopnost, jež se považuje obecně za postačitelny znak hereckého nadání. Je to schopnost *tělesného výrazu duševních dějů*, obzvláště *citů* a *snah*, schopnost v základu tělesná, ale zavírající v sobě též smysl pro psychofysiologickou korespondenci. Neboť jen s tou podmínkou dovede herec vskutku sugestivně podat nejenom na př. výbuch hněvu, radosti, úzkosti a pod., ale třeba i opilost, umírání a j. I řečená schopnost je pro herce nutná, ale nikoli specifická, protože ji musí mít — byť i v jiném způsobě — také tanečníci a umělci výkonní (recitátoři a hráči). Neboť výrazová schopnost tělesná znamená *obecně* schopnost pro určité výkony, procítěné *sebou samým*, kdežto herectví žádá výkony procítěné *dramatickou osobou*, již herec představuje a v níž se tedy musí napřed přeosobnit.

Vhodným dokladem pro to jest rozdíl mezi *mluvou hercovou* a *recitací*. Recitátor, přednášející nějakou lyrickou báseň nebo vypravující nějakou povídku, mluví jako *zástupce* autorův, nikoli jeho představitel. Může říci k svému obecnstvu: „Básník by vám to měl vlastně přednésti sám, ale není to možno; proto přicházím já za něho, ale nejsem on a nechci ho ani hrát.“ Proto recitátor mluví všechno „svým“ hlasem a nuance jeho mluvy jsou výrazem jeho vlastních citů, jež báseň v něm vzbudila. Báseň jest *příčinou* jeho citů: „slova jsou hotová již tu, já recitátor jsem jimi uchvácen“. Jsa pouhým výkonným umělcem pro dílo básnické, t. j. slovesné, omezuje recitátor výraz svých citů jen na mluvu. Mimika se vylučuje sama sebou, vyjímajíc tu, jež vzniká bezděčně jeho reálným citovým prožitkem z díla. Jen u řečníka jest platnou součástíkou výkonu, poněvadž jeho „řeč“ jest jednáním, majícím působiti na posluchače — ale i tato mimika a gestikulace jest osobním projevem řečníkovým. Naproti tomu herec není zástupce autorův, t. j. dramatikův, nýbrž *představitel* dramatické osoby, kterou *hraje*. Není tu ani za autora, ani za dramatickou osobu, nýbrž jest touto osobou, byť jen fiktivně. Ba i ve výjimečném případě, že dramatik má ve své hře jako osoby „autora“ nebo „ředitele“, nezastupuje je herec, nýbrž představuje, hraje. Proto mluví herec všechno nikoli „svým“ hlasem, nýbrž hlasem své „osoby“ a nuance této mluvy

nejdou výrazem jeho duševních stavů, nýbrž duševních stavů té osoby. Při hrubé osobě mluví hrubě, při jemné jemně; při jedné bude v zlosti „hřmít“, při druhé pištět. Rozumí se, že pro některou osobu může také zvolit za takovouto „organickou masku“ sama sebe, ale to nemění na principu nic; pak mluví — výjimečně — dramatická osoba jako on sám — a kdo z obecnstva to ví?

A dále: herec musí mluvit tak, jakoby mluva jeho dramatické osoby byla *následek* duševního stavu jejího (nikoli hercova). Tedy: „citové neb snahové uchvácení je tu, hle slova a mluva, jež se z něho rodí“. Tento akt *xrození* (zdánlivého ovšem) řeči je důležitým požadavkem dramatickým a týká se nejen herce, jenž musí třeba jednou mluvit tak, jakoby „hledal slova“, po druhé je zase naopak ze sebe vychrlit, ale i autora dramatického textu. Řeč dramatických osob musí býti formována tak, aby byla jakoby přímým následkem jejich duševního stavu, toho či onoho. Musí činiti — obsahem i mluvou — dojem improvizace; jen tak působí elementárním dojmem. Geniálním příkladem toho jsou řeči Shakespearových osob; ale i novodobí dramatikové realističtí vyhovují tomuto požadavku, odporovanému ze života, z nejnovějších na př. O'Neill. Princip sám ovšem není realistický, nýbrž psychologický, obecně lidský a nevylučuje stylisaci. Potvrzením pravidla jest jen, je-li dramatikova osoba charakterisována jako frázista tím, že mluví řeči zřejmě „naučené“.

Jak schopnost přetělesnění, tak schopnost tělesného výrazu ukazují na to, že herec náleží k t. řeč. *motorickému* čili *pohybovému* typu lidí, jenž jest z tří sensorických typů, obsahujících ještě typ zrakový (vizuální) a sluchový (auditivní), nejrozšířenější. Tyto typy znamenají jen *převládající* ráz smyslového života u nějakého člověka a mohou se jak vespolek kombinovati, tak i specialisovati. Jako jest hudební typ zvláštním případem typu sluchového, jest specialisací typu pohybového typ *mluvní*. Charakteristika motorického typu (obdobně druhých) dána je třemi momenty. Lidé motoricky založení mají především vynikající *zájem* pro pohybové, vůbec *vnitřně hmatové* vněmy, jimiž se o pohybech a polohách svého těla

dovídají. Věnují jim a jejich souborům, vznikajícím při každém jen trochu složitějším výkonu, bezděčnou a silnou pozornost, tak jako lidé druhých dvou typů si především všímají vněmů zrakových či sluchových. Zájem týká se buď pohybů celého těla (tělocvik, tanec, sport) nebo jeho části, především mluvidel (mluvení, zpěv) a rukou (psaní, kreslení, hra na hudební nástroje, rozmanité ruční práce). V těsné souvislosti s tímto zájmem jest *záliba* na takovýchto výkonech: vnitřně hmatové vněmy, jimi vznikající, jsou pro takového člověka pramenem neobyčejné libosti, ba rozkoše. „Já to rád dělám,“ říkají. Konečně za třetí — a i to jest v souvislosti se zájmem a zálibou — mají tito lidé neobyčejnou *paměť* pro vnitřně hmatové vněmy a *zvlášť pro jejich komplexy*, pročez se velmi snadno tělesným výkonům učí — jsou obratní, zruční — a výborně si je pamatují.

Tato paměť pro vnitřně hmatové dojmy jest zajisté moment nejzávažnější; třeba však zdůrazniti, že se netýká jen elementů, nýbrž i souborů, z čehož plyne, že musí být i paměť pro *vztahy mezi vnitřně hmatovými elementy* a že je tedy spojena i se *smyslem pro tyto vztahy a jejich specifický ráz* a provázena i silnou zálibou, právě z těchto vztahů plynoucí. Význam tohoto *nadání pro vztahy* je v tom, že jím vstupujeme již do sféry umělecké; jeť nezbytnou podmínkou pro umělecké nadání vůbec, což osvětlíme příklady z druhých typů vzatými. Malíř jako typ především zrakový musí míti nejen zájem, zálibu a paměť pro jednotlivé barvy, ale i, ba obzvlášť, pro jejich vztahy, t. j. barevné harmonie, právě tak jako hudebník, speciální typ sluchový, zase nejen pro tóny, ale i jejich relace, t. j. harmonie a melodie. Tento „*smysl pro relace*“ počítků a vněmů, pro *specifický ráz a zákonitost* každé z nich (neboť jest i v jednom oboru relací velmi mnoho) je totiž nutnou a postačující podmínkou pro jejich *zákonité syntesy*, jež, obdobou se syntesami abstraktních představ, tedy s myšlenkami logickými, nazveme *myšlenkami názornými*. Malíř myslí v barvách a tvarech, hudebník

v tónech, *herec ve vnitřně hmatových vněmech*; každý z nich chápe *zákonitost* jejich názorných relací, jež jest tmelem jeho syntesy, jako *uměleckou logiku* svého oboru.

Nemůžeme se v této knize dopodrobna zabývat *logikou názorného myšlení hereckého*; vytkneme však aspoň její hlavní zákony. To je nejprve zákon *koordinace vnitřně hmatových impulsů*. Platí jak pro osobní, tak pro dějovou složku herecké postavy. Organismus lidský je celek vespolek souvislý; vznikne-li tedy v některé jeho části impuls toho a toho druhu, má tendenci rozšířiti se i do všech částí ostatních a také se do nich rozšíří. Impulsy, jež tam vznikají, jeví se třeba na venek jinak, ale cítíme přes to jednotu jejich podkladu. T. řeč. „*pyšné*“ držení těla na př. způsobeno jest určitými energickými impulsy svalovými, jež, zachvátivše celý organismus, způsobují nejen energickou chůzi a „*silná*“ gesta, ale i zvukný hlas. I jako pozorovatelé *cítíme* a to vžitím — tedy nejenom víme ze zkušenosti — že „*to patří k sobě*“; nazvu tedy tuto zákonitou relaci „*harmonickou příbuzností*“. Velmi často užíváme tu i téhož slova pro všechny tyto vlastně různé projevy („*pyšná*“ chůze, pyšné gesto, pyšná mluva). Řečený zákon určuje pro herce i osobní *jednotu* herecké postavy, jež je dána, jak víme, *několikerým* současným zaměřením hercovým. Poněvadž každé z nich zachvacuje celý organismus, není možné kombinovati je tak, aby si odporovaly. Že na př. „*pyšné*“ zaměření tělové nelze sloučiti třeba s „*úzkostlivým*“, jest jasné, poněvadž jejich charakteristické impulsy jsou spolu v odporu; nelze je však sloučit ani částečně, na př. *úzkostlivé* posuňky s *pyšným* tónem mluvy. S *pyšným obsahem řeči* (tedy dramatickým textem) však ano; zbabělci mohou pronášeti ty nejhrdinnější řeči. Obrazově, pro dramatickou osobu, odpovídá tomu uvedená dříve jednotnost její dynamické charakteristiky.

Druhý je *zákon kontinuity herecké postavy*. Postava musí býti i časově jednotná, stále táž. To je způsobeno

nejen kostymem a maskou, nýbrž i — a především — zaměřením na zvolený povahový ráz. Určitým trvalým zaměřením tělesným způsobí se *stejnoseměrné modifikace* všech proměnlivých výkonů, mluvy i hry, takže výkony ty bereme vesměs relativně, měřice je právě zaměřením. Tak na př. hněvivé zaměření vede i k silné mluvě, jež jest pro tu osobu jakoby normální. Má-li v dané chvíli mluvit tiše, je nutno herci řečené zaměření citelně potlačovat, což se na venek jeví jako nápadné „mírnění“ hlasu, ač, absolutně vzato, je hlas ještě dosti zvučný. Naopak zase určitou situací žádaná silná mluva znamenala by pro herce, „bojácně“, zaměřeného, citelné přepínání hlasu, i na venek pozorovatelné: pro *tuto* osobu je to už křik. Tak cítíme trvalé zaměření i ve všech vnějších projevech od něho odchylných. Dramatická osoba je „stále táž“, ať dělá co chce; její charakter je souvislý, ev. souvisle se měnící. Této logiky jednotného usměrnění hry i mluvy, provedeného tělesným zaměřením, nedosáhl by herec nikdy úvahami rozumovými. Obrazově odpovídá tomu též dříve zdůrazněná kontinuita dramatické osoby.

Konečně zákon *exteriorisace vnitřně hmatových impulsů*. Vyjadřuje časovou vazbu elementů, pročež platí pro variabilní složku mluvy a hry, tedy složku *osobně dějovou*. Každý impuls vnitřně tělový má tendenci, rozšiřovati se *odstředivě*, z vnitřku ven, na povrch těla a dál do okolního prostoru. Při tom, zůstáváje v podstatě týž, se jen *rozvíjí* intenzivně a extenzivně. Jako příklad uvedeme hněv: nejprve jde o drobné vněmy vnitřněhmatové, odpovídající silnému a nepravidelnému chvění tělovému — toť hněvivá nálada. Pohyb proniká na venek, jeví se v křečovitých pohybech obličje, nepravidelných výkřicích, neurovnaných pohybech dupajících nohou a šermujících rukou, až skončí násilným činem. Všecky tyto pohyby jsou, jak patrně, obdobné ve formě prostorové i časové (t. j. v rytmu), jenže stupňované v síle i velikosti. Všimněme-li si korespondujících duševních stavů (nálada, přecházející ve vášně a snahou až v skutek) a rozvážíme-li

větu, konstatující tuto souvislost slovy „ze zlosti ho zbil či zabil“, vidíme, že relace, hořejším zákonem daná, jest *názorná kausalita organická*, t. j. fyziologicky prožitá na rozdíl od kausality mechanické, vládnoucí u strojů, jež však může býti také názorná, ovšem jen opticky, když na př. takové působení páky na páku přímo „vidíme“. Obrazově odpovídá tomu kausalita osobního jednání, o níž v kapitole přistí.

Prameny herectví. Po tomto nástinu „herecké logiky“ obrátíme se k otázce, z jakých *pramenů* čerpá herec *materiál* svého umění? Tento materiál, z něhož herec synteticky vytváří své dílo, skládá se, jak víme, z elementů vesměs *dvojítych*, totiž ze spřežek prvku fyziologického s korespondujícím psychickým. Značili jsme je *f/p* a zdůraznili jsme, že ani *f* ani *p* samo o sobě pro herce nepostačí a že mu hlavně jde o ten jejich vztah. Co se pramenů týče, jsou dva: zkušenost vnitřní a vnější.

1. *Vnitřní zkušenost* hercova. Jest pramenem nejlepším, neboť tu může herec pozorovat *přímo* jak to duševní, tak tělesné (skrze vnitřněhmatové vněmy totiž) i jejich psychofyziologickou korespondenci. Látky poskytuje s dostatek hercův duševní život, reagující citlivě na své okolí, ať je jím příroda nebo lidé, umění, zvláště literatura, a j. jevy kulturní. Tak si získá herec bohatou zkušenost psychickou, jež se dokonce neomezuje na city a snahy, k nimž má podle své individuality sklon, nýbrž rozmnoží je — hlavně vlivem umění — i o ty, jež jsou jeho povaze cizí, neboť jeho tvorba potřebuje všechny. Děje se to, jak jsme již při tvorbě dramatikově vyložili, fantasijským rozvinutím zárodků takových citů a snah, jež u něho jsou zakrnělé nebo potlačené. Pro herce je však přisnačné, že mu nejde o tyto psychické stavy *samy o sobě*; to jest vylučný zájem *lyrického básníka*, toužícího po jejich slovném vyjádření. Herci však záleží především na jejich *tělesném projevu*, který současně prožívá; k němu obrací hlavní svůj zřetel. Proto nenofí se do svého nitra, nýbrž naopak *vystupuje* z něho jako pozorovatel vnějška, kterýžto postoj pociťuje jako citelné *rozdvojení* svého já. Je to zajiště nejzazší případ sebepozorování, kde pozorovatel stojí proti

pozorovanému takřka cize, kriticky, ač jsou oba vlastně táž osoba. Bezděčné zaujímání takového postoje k sobě samému (řekněme „hereckého sebepozorování“) při každé vhodné příležitosti je jistou známkou hereckého nadání.

Pěkně píše O. Scheinpflugová o takovéto manii v článku „Herec a jeho stín“: „Hrozné je ovšem, že herecká zvědavost chodí nakupovat a vyzvídat tak po čertech hlízko, že se nejvíce specializuje na nás samotné. Míním onu citlivou, podvědomou kontrolu, které my herci podrobujeme celý svůj soukromý život. Herectví je prokletý hladový stín, který jde neodbytně s námi všude, i do nejobyčejnějších situací všedního života, poslouchá lačně a lstivě jako placený špion a zapisuje každou událost do notýsku podvědomé paměti, k ostatním zásobám, k nimž v čase potřeby sáhne.“ V dalším popisuje zajímavý případ již ze svého dětství, když jí zemřela matka. „Byla jsem nemocna opravdovou bolestí a otupělá pláčem — a přece si dobře vzpomínám, jak jsem si za pohřbením vozem najednou uvědomila sebe a celou situaci, jak jsem se slyšela divoce plakat a přelamovat dech bolestí... Takhle pláčem, když jsme hrozně nešťastní — řkala jsem si tenkrát. A teď se to ovšem dostavuje mnohem častěji.“

Význam životních prožitků pro umělce se v estetice (zejména německé, kde je první zdůraznil Dilthey) přeceňuje, zvláště soudili se diletantsky, že takový prožitek přejde jen tak beze všeho do díla. Ani v lyrice není tomu tak, i tu musí být „přeložen“ do řeči a v tomto aktu „přeložení“ je podstata uměleckého, tedy ve formě, ne v obsahu. U herce znamená životní prožitek nejvíc, nicméně jen jako materiál, z něhož se musí teprve něco udělat. Ale právě u něho nejde jen o pouhý duševní stav, nýbrž o jeho současné ztělesnění, jež uloží ve své paměti. Vždyť na př. city si nelze vůbec pamatovat, nýbrž jen mít. Vzpomínka na cit je vzpomínka na jeho průvodní jevy tělesné; je-li tato vzpomínka živá, navodí se jí snad cit sám, byť jen lehce. To platí pro nás pro všechny, tím spíše ovšem pro herce. Nepovšiml-li si herec tělesného výrazu nějakého svého duševního prožitku, jest pro něho tento prožitek, byť byl kdysi sebe silnější a zvláštěnější, mrtvým kapitálem.

2. *Vnější zkušenost hercova.* Týká se samozřejmě jiných lidí a je zase veakrže *nepřítmá* a tím nedokonalá. Neboť herec sice vidí a slyší

lidí v jejich projevech, ale zrak a sluch nejsou jeho specifické smysly. Nemůže se tím tedy spokojiti jako na př. epický básník nebo malíř; jeť jeho smyalem smysl tělový. Musí tedy dovést to, co vidí a slyší, také cítit svým tělem, t. j. — doslova řečeno — „prodělati“. Zprostředkovatelem je tu *napodobivý pud*, jedna ze základních tendencí nejenom člověka, ale vyšších organismů. Herec jako typ motorický vyznačuje se tak nápadným *nadáním napodobivým*, že je takřka obecně mínění laiků, že se schopnost napodobivá a herecké nadání vlastně kryjí, kterýžto názor je vyjádřen i obecným názvem *mimiky* pro umění herecké (z řeckého „mimesis“ t. j. *napodobení*). Ačkoliv i Nietzsche jmenuje herce „ideální opicí“, je tento teoretický názor nejen povrchní, ale vůbec nesprávný. Napodobivá schopnost je pro herce nutná, ale nikoli ještě postačující, o čemž svědčí četní artisté imitátoři, jejichž výkony jsou často překvapující svou věrností a velmi zábavné. Je to však stále jen zručnost, nikoli umění; chceme-li, je to jen *předstupeň* herectví, přes nějž je nezbytno herci pokročiti výše, a to již při prostém sběru svého materiálu. Víme, že elementy jeho umění — řekněme „*herecké motivy*“ — jsou dvojité, obsahující nejen fyziologickou, ale i psychickou část a jejich vzájemnou korespondenci. Při vnější zkušenosti musí tedy herec respektovati též duševní stav svých lidí, což je možno jen tím, že *současně* s pozorováním *vnějšíka vžívá se i do jejich nitra*. To je požadavek opačný než jaký jsme kladli při vnitřní zkušenosti hercově, jenomže hledíc k instinktivnímu jeho zaměření fyziologickému vzniká právě při vnější zkušenosti nebezpečí, že herec bude si hleděti jen *vnějšíku* a opomine pronikati do duše. To také mnozí herci vskutku činí; materiálu tak získaného mohou sice upotřebiti, ale jejich výkony neuspokojí, nepřesvědčí, protože jim chybí niternost. Takové sbírání motivů je ovšem nesprávné.

Za dob psychologického naturalismu kladla se na *vnější skutečnost* hereckou velká váha a herci v tom směru studovali s *neúpornou* a pečlivou pílí. Dnes, při opačné tendenci idealistické, považuje se tento pramen za málo významný. To je podceňování velmi *neoprávněné*. Ohromný význam *vnější zkušenosti* pro herce je v tom, že se jí jeho zkušenost vnitřní rozšiřuje tak, jak by toho sama o sobě nikdy nedokázala. Herec, tvůrce postavy, seznamuje se jí — předpokládaje správné její provádění, jak svrchu zdůrazněno — s *velikým*

množstvím cizích individualit. Zajisté nejde o to, aby je kopíroval, nýbrž o to, aby tvořil sám, ale *podle nich*. Typisuje-li herec, musí typisovat i z něčeho: jak má podat na př. typ flegmatika nebo typ alkoholika, typ pubertní nebo typ diplomata (volil jsem umyšlené typy s různých hledisek) nežli syntesou, provedenou z řady osob toho či onoho jmenovaného druhu? Syntesu ovšem má prováděti sám a nespokojiti se pohodlně tím, že objeví individuum, pro ten či onen typ význačné, jež kopíruje. — Ostatně — přes všechny teorie a jejich měnu — čerpají všichni herci z jmenovaného vnějšího zdroje *bezdělně*, vnímající svět, i když nechtějí, svým „hereckým smyslem“, t. j. smyslem vnitřně hmatovým, třeba že prostředníkem je tu jejich zrak a sluch. Toto *odborné* zaměření na vnější svět platí i pro jiné umělce: malíř dívá se na vše jako na obraz, romanopisec jako na kus románu, herec ovšem jako na divadlo. Projevuje se to, tak jako dříve uvedené odborné zaměření vnitřní, často již v časném mládí jako známka příslušného talentu a stává se později, podporováno vůlí a zvykem, opravdovou maníí, již může umělec někdy až trpěti. (Flaubert.)

Do vnější zkušenosti třeba započísti vlastně i to, čeho získá herec, zvláště začátečník, od druhých herců, vyspělejších a zejména vynikajících. Že to je pro něho materiál velmi závažný, nelze pochybovati, je však též velmi nebezpečný. Jeť to materiál již umělecky stylisovaný a svádí k tomu, aby byl přejímán jen vnějšně, bez duševního prožití. Nicméně nelze jej přezírat — naopak má význam kromobyčejný. Herec tak jako každý umělec *musí vyjít* od nějakého vzoru, jenž jest mu příkladem a povzbuzením. Jen slabý talent se utopí v epigonství, silný jde dál a vytvoří svéráznou variantu. Tak se tvoří *herecká škola* — byť neoficiální — vlivem hereckého genia a časovou jejich řadou *herecká tradice*. Jež jest nezbytným podkladem dramatické kultury určitého národa. Výkony velkého herce nelze fixovati jako díla jiných umělců; hynou každého večera a celé jeho umění hynie s jeho smrtí. Může žíti dál jen těmi, kteří jdou jeho cestou dále vpřed.

Herecké motivy, obojí tu vyličenou cestou získané, ukládá herec do své paměti. Ale tato *motorická paměť* je zcela zvláštního rázu proti paměti pro vněmy ostatních

smyslů, pročež musíme i o ní promluvit. Vnitřně hmatové vněmy, odpovídající podráždění nervů sensorických, jsou totiž spiaty s tělesnými *pohyby a polohami*, jež vznikly podrážděním nervů motorických. Motorická paměť tedy je konec konců paměť pro pohyby, t. j. schopnost, *opakovati* týž pohyb, kdy je třeba; řečené vněmy jsou jen prostředníky. Zapamatovati si věrně nějaký pohyb je tedy možno jen jeho přesným opakováním — *cvičením* toho pohybu. Při tom pozorujeme zcela zvláštní pochod: čím více se pohyb nacvičuje, tím více ustupuje do pozadí náš vněm tohoto pohybu. Jako by se čím dál víc vypínaly naše nervy sensorické, přenechávajíc činnost jen motorickým — až se vypnou docela: pohyb se *automatisoval*. Ve skutečnosti nejde o úplné odpadnutí vnitřně hmatového vněmu, nýbrž jen o jeho *zjednodušení na minimum*. O automatickém pohybu lze tedy říci: vím, že jsem jej udělal, vím, co jsem udělal, ale nevím, jak jsem jej udělal.

Automatisace pohybu jest nesmírně důležité zařízení našeho organismu, jímž se projevuje *princip ekonomie*, platný dokonce v světovém řádu vůbec. Zatlačením vnitřně hmatového vněmu ulehčí se totiž našemu vědomí tak, že je schopno věnovati se současně s pohyby jiným potřebným úkolům. Mluvíme, píšeme atd. a myslíme na to, co mluvíme a píšeme, nikoli již na to, jak to děláme. Tak je tomu i v herectví. Vnitřně hmatové vněmy složitých tělesných výkonů stávají se cvikem zkratkami pouze orientačními. Právem jsme tedy nazvali pohybové prvky vnitřně hmatové *fysiologickými*: jsou jimi, když se pohyby automatisují. Schopnost herecké paměti je tím větší, čím snadněji k této automatisaci dochází. O přesnosti a neomylnosti automatických pohybů vůbec netřeba ztráceti slov; jest obecně známá.

Herecké motivy, uložené v herecově paměti, jsou tedy automatisovány; to znamená ovšem jen, že jsou (skoro) zbaveny své smyslové složky, „*odsmyslněny*“, nikoli však, že chybějí korespondující složky duševní. Fysiologické — teď možno říci: *takřka* fysické — stává se tímto pro-

cesem pro herce skoro jen pouhou *značkou*, *symbolem* určitého duševního stavu či děje. Úhrn těchto značek tvoří *hercovu osobní techniku*. Samozřejmě roste nejen jeho studiem, nýbrž i vlastní uměleckou praxí. Dlužno ji rozeznávat od „herecké“ techniky v obecném smyslu, jež je nějakou soustavou hereckých motivů, sloužící účelům školení. Její motivy jsou konvenční spřežky pohybů a příslušných k nim „významů“, vzniklé zploštěním a schematisováním bývalé snad korespondence psychofysiologické. Takovými soustavami bylo slovo „technika“ zdiskreditováno — nejen v herectví, ale i v jiných uměních — tak, že diletanti mluví o technice jako o něčem nižším, pouze řemeslném. Skutečná osobní technika není řemeslem, nýbrž podstatnou částí umělcovy tvorby; že jest právě při herectví — ač nikoli jen při něm — tak hmotná, tak tělesná, nemůže jí býti k necti. Vždyť jí je ztělesněna umělecká myšlenka, neboť *každý skutečný umělec myslí ve svém materiálu* a jeho *názorné myšlenky* umělecké nezadají si v hodnotě s kterýmikoliv abstraktními idejemi. Umělecké myšlenky nepotřebují toho, aby byly — k dodání ceny — nacpávány vysokými idejemi; tak činí jen ti, kteří jejich specifické hodnotě nerozumí. Je-li umělecká technika řemeslem, pak je to řemeslo posvátné.

Ale ani obecnou „hereckou“ techniku, tvořili dobrý a výchovně účelný systém, nelze zavrhovati; její cena je ovšem jen pedagogická. Jako musí začátečník vyjít od někoho, tak má vyjít i z něčeho. V tom směru je herectví bohužel na tom špatně, vzpomeneme-li na př. na soustavnost školení ve výkonném umění hudebním nebo jen v tanci. I mimohercké cvičení těla, hercova nástroje, má tu odůvodněný praktický význam.

Tvorba hercova. Obrátíme se teď k popisu a rozboru konkrétní tvorby hercovy, t. j. ke genesi určité jeho herecké postavy. Rozmanitost tohoto pochodu jest veliká, nejen u různých herců, ale i u téhož při různých

případech. Nieméně lze tu přece vytknouti určitá typická *stadia*, jež sice teoreticky po sobě následují v určitém postupu, ale v praxi, hledíc k rozsáhlosti a bohatosti pochodu, se jako částečné pochody navzájem předhánějí, opožďují a proplétají.

Předem budiž řečeno, že „dramatická osoba“ tak, jak je dána textem dramatikovým (viz kapit. předešlou), je *řídící představou*, regulativem pro celou tvorbu hercovy; nic více, ale také nic méně, zvláště uvážíme-li, že textová role jest úplně obsažena v mluvě herecké postavy.

a) *Stadium přípravné.* Východiskem hercovým jest ovšem jeho textová role, jíž se musí naučit nazpamět. Z čtených vět textu vyciňuje herec jak výraz mluvy, tak průvodní mimiku a vůbec svoji hru. Přibírá k tomu zajisté i případné autorovy poukazy v poznámkách, jež jsou buď věcné („hlasitě“, „usedne“) nebo náladové, nezřídka obrazně řečené („trpce“, „jakoby duchem nepřítomen“). Psychologický pochod je ten, že z textu (a poznámek) vznikají v herci určité *reálné* stavy duševní, jež vytvářejí jeho mluvu i hru, což označíme schematem

(I) text —> duševní děje reálné —> tělesný výkon

kde šipky značí příčinný svazek, t. j. co čím je způsobeno, vyvoláno.

Příznačné pro toto stadium je dvojí: Předně, že uvedený tělesný výkon (mluva a hra) odpovídá již (do jisté míry ovšem) částečněmu dramatickému ději, nikoli však ještě dramatické osobě, a za druhé, že to je dosud vlastní výkon hercův, t. j., že mluví a hraje *za sebe* a ne za dramatickou osobu, kterou má představovati. Podobá se tedy jeho výkon spíše výkonu recitátorově, rozšířenému ovšem o projevy mimické (v širším slova smyslu). Na tomto stadiu zůstávají vůbec četné výkony hereckých diletantů; hereckou postavu přenechají totiž jen masce a kostymu.

b) *Koncepce postavy.* Touha opravdových herců nese se ovšem k tomu, stvořiti postavu, jež by byla obrazem určité dramatické osoby. A tak se pro ně počíná tvůrčí akt teprve *koncepcí statických* elementů, postavu determinujících.

Veliký herec německý Fr. Mitterwurzer o tom praví: „Pohroužím se celý do básně. Účinkuje-li na mne, přepadne mne brzo zvláštní stav, v němž vidím své postavy živě, hmatatelně, v jejich popsanych i nepopsaných projevech nikoli *před sebou*, nýbrž *v sobě*. Co mám být a jak to mám být, stojí ve svých podstatných formách, naplněno svým citovým obsahem, vlastně jedním rázem před mou duší. Podle toho poznám, že mohu roli hrát.“

Zpravidla je ovšem takových koncepcí více, a to částečných; jako všechny koncepce nastupují náhle a úplně libovolně v časovém pořadí, osvětluje jako elektrické jiskry průběh tvoření někdy až do samého konce. Hořejší citát ukazuje, že jsou *vnitřně hmatové* povahy; týkají se toho, co jsme nazvali „organickou maskou“ hercovou, tedy hlavně na př. základního držení těla, základního tónu hlasu — zkrátka tělesného „*zaměření*“. Víme z dřívějšího, že všechny tyto stabilní elementy postavy odpovídají určitým vlastnostem dramatické osoby, vnějším i vnitřním. Mají-li býti bezpečné, musí však herec znáti již celý text hry a nikoli jen svou roli, jež by ho mohla svěsti ke koncepci falešné, již by později — při společných zkouškách — již těžko napravlival.

Tak na př. může mnoho vět role, svědčících o hněvu, vésti k domněnce, že dramatická osoba je zlostná. Ale nemusí tomu tak býti — snad je to dobrák, mající v kuse jen mnoho vážných příčin se zlobit (otcové nezdárných dětí!). Jen tehdy, upadá-li v hněv již z nepatrných důvodů (na př. král Lear v první části dramatu), je to osoba zlostná.

Nedomnívejme se však, že herec dochází k svým koncepcím takovými rozumovými úvahami — ty mají v oblibě mnozí režiséři, kteří je pak zbytečně a marně vykládají svým hercům, protože ti pracují intuitivně. Herci, jenž se vjíje do hry, jest na př. něčím přirozeným, upadati v hněv po urážlivé větě svého partnera, kdežto

v případě, že má podle svého textu reagovati hněvem na výrok celkem nevinný, cítí instinktivně, že musí zvýšiti trvale svoji dráždivost, t. j. zaujmouti „*hněvivé*“ zaměření. Potřebuje-li tedy již herec nějaké směrnice pro svou koncepci, pomůže mu spíše konkrétní nějaká charakteristika, třeba i populární („je to vztekloun“, „jen vrčí“) a z téhož důvodu jsou mu vítanější autoraké poznámky náladové a metaforické nežli věcné, byť se to zdálo na první pohled překvapující. Bytkowski (G. Hauptmanns Naturalismus und Drama) je na omylu, posmívá-li se hojným a podrobným popisným poznámkám dramatiků jako z většiny nesmyslným; zapomíná, že nejsou určeny obecnostvu (divadelnímu — nikoli čtenářům textu!), nýbrž *hercům*. Uvádí na př. poznámku Hauptmannovu ze „*Sonnenaufgang*“: „Na cestě z hospody je vidět tmavou postavu... je to sedlák Krause, jenž jako vždy odchází z hospody poslední“ a ptá se, zda-li je možno vidět to „jako vždy“? Neať a přece je: herec, který toto „jako vždy“ čte, ví líp, jak má odcházet, než kdyby mu to bylo věcně dopodrobna popsáno. Naproti tomu věcné popisy, zvláště minické, jsou leckdy herci proti srsti, cítí-li totiž, že to není jeho výraz. Protože dramatik užívá poznámek pro to, aby zachytil co možná úplně svou vlastní vizi scénickou, plyne z toho pro herce příkaz, aby je plnil sice *bez výjimky*, ale jen podle jejich *intencí* — jinak je v jejich provádění volný. Tedy známé „podle ducha, ne podle litery“.

Částečné koncepce, řídící hereckou postavu, mohou se týkati též masky v obecném slova smyslu (na př. věcně zachmuřená tvář) ale i v užším (třeba špičatá bradka), ba dokonce i oděvu. V jak úzkém vztahu jsou tyto momenty k tělesnému zaměření hercovu, zmínili jsme se již dříve. Sem třeba započísti též koncepce „hereckých motivů“, charakterisující osobu hojným jich užitím.

Tyto a jiné *řídící ideje* jsou vesměs *názorné* a velkou většinou *vnitřněhmatové*. Je to zkrátka „*přetělesňování*“. Jen výjimečně spatří též herec sebe v duchu před sebou v nějaké masce a šatu. Všecky částečné koncepce postavy jsou pro herce v tvůrčí době velikými a radostnými objevy, ačkoliv jsou zhusta — po rozumu literárních teoretiků, kteří žádají si hlubokých pojetí filosofických —

tak „všední“, jak jen možno. Vypravuje se na př., že Ros-
tandův Cyrano vznikl z nesmírné touhy Coquelinovy,
hráti roli, v níž by si mohl — kroutit kníry.

c) *Provedení postavy.* I pro předešlé stadium platí
psychologické schema (I) nabývající jen statické povahy:

(II) text (celý) —> duševní ráz —> přetělesňování

Čím dále však postupuje koncepce postavy, tím více
cítí herec, že řeči role jsou něčím hodně vnějším. Soustře-
ďuje se tedy v tomto stadiu především na svoji postavu,
usiluje o to, aby ji *scelil* a aby *usměrnil* podle stabilních
jejich složek i složku variabilní — její hru. Tato činnost
hercova je převážně *reflexivní*, ale ovšem nejde tu o myš-
lení abstraktní, nýbrž *názorné*, zůstávající ve svém umě-
leckém materiálu. Hlavní jeho zákony jsme vytkli již
dříve a je zřejmo, že scelování postavy, syntesa částec-
ných koncepcí, děje se podle zákona koordinace vnitřně-
hmatových impulsů a výsledek jeho je dokonané pře-
tělesnění hercovo. Usměrnění hry postupuje podle zá-
kona kontinuity herecké postavy, transponující tak
vlastní hru hercovu (z prvního stadia) jeho přetělesněním
do jiné, žádoucí tóniny. Tak vzniká tedy nejen budoucí
„dramatická osoba“, ale i *osobní* její složka dramatického
děje, jenž se sceluje též formací hercova tělesného pro-
jevu podle zákona exteriorisace vnitřně hmatových im-
pulsů, názorně prožívanou kausalitou. K tomu všemu
přistupuje však v tomto stadiu, jež jest již stadiem spo-
lečných zkoušek, vliv ostatních herců, resp. jejich pos-
tav, zvláště mluvy a hry. Týká se v první řadě sice také
mluvy a hry hercovy, jež se formuje ve smyslu kausál-
ního nexu akce a reakce, ale někdy je nutno herci přizpů-
sobovati též pojetí postavy. Vliv je ovšem vzájemný;
mohli bychom to nazvati *koadaptací*. Vytváří se tak
spoluhra herců, do níž zasahuje, jak uvidíme, již režisér,
přihlížející k tomu, aby dramatický děj tak vznikající
byl pragmatický.

Je dobře, stýkají-li se herci určitého dramatu již od počátku
studia. Proto lze t. zv. „čtení při rozdělených rolích“ jen schva-
lovati, neboť už při něm se navzájem orientují, ne tak o díle jako
spíše o sobě navzájem.

Z toho ze všeho je patrné, že toto třetí stadium, ač
především syntetické, má též úkol analytický, spočívá-
jící v *propracování* herecké postavy, ovšem že již v rámci
celkového pojetí. Z řídicích koncepcí rozvíjejí se tu ná-
zornou logikou nové a nové podrobnosti, obohacující se
ještě o další vlivem souhry. Zejména musí si herec ze souhry
vyplniti ty chvíle svého pobytu na scéně, kdy nevede
akci, aby jeho hra byla souvislá. Že při tom všem nade
vše důležitou roli hraje *hercova technika* v tom smyslu,
jak jsme o ní svrchu pojednali, jest na bíledni. Jeť osobní
hercova technika nejbezpečnějším pramenem jeho umě-
lecké invence a tak jako každý pravý umělec má i herec
nejvíce a nejlepší nápadů při práci, nejméně při teoreti-
sování.

S hlediska psychického dokonává se v tomto stadiu
hercovo předušeňování. Prožitek psychofysiologické kores-
pondence mezi předušeňováním a přetělesněním dostupuje
vrcholu; celková kompozice postavy se prohlubuje a zpo-
drobňuje vztahy, jež dříve, při pouhém čtení textu, zůstaly
herci skryty a jež teď, při spoluhře, jasně vyniknou, žáda-
jíce ztělesnění. Tvůrčí pochod je tedy v této etapě mnoho-
tvárný a nelze jej zachytit jedním schematem, jako v pří-
padech předešlých. Tolik však platí i teď, že podnětem
tělesné akce hercovy jsou stále ještě jeho *reálné* duševní
pochody, ať již odkudkoli přišlé.

d) *Fixace postavy.* Toto stadium patří stejným právem
za stadium druhé jako za třetí, jest vlastně závěrem
každého z nich. Již své koncepce fixuje herec, zapisuje
je — obrazně řečeno — do své paměti, t. j. do paměti
motorické. Jako malíř zachycuje svůj barevný neb tva-
rový nápad štětcem neb tužkou, aby jej ustálil pro další
tvorbu, tak činí i herec. *Herecká skizza* provedena je

ovšem v hereckém materiálu, t. j. vnitřně hmatovém, a to v hercově vlastním těle. Je to tedy fixace *subjektivní* a herec ji provádí *automatisací*, jakž jsme popsali při rozboru hercovy „techniky“. V období s výtvarníkem lze jíti dále: dříve popsané fixace hereckých zkušeností vnitřních i vnějších jsou *herecké skizzy studijní* právě tak, jako jsou třeba malířské nebo sochařské studijní skizzy; oboje mají účelem jednak šířiti materiál pro budoucí tvorbu, jednak cvičiti technickou schopnost. Herecká skizza *koncepční* je dvojího druhu: analytická, zachycující nějaký detail, na př. „příznačný motiv“ pro tu či onu postavu, nebo syntetická, fixující trvalý rys její, tedy především určité „zaměření“.

Stejnou cestou, totiž automatisací, fixuje pak herec v stadiu provedení, t. j. kompozice a adaptace postavy své dílo až do úplné hotovosti, podoben malíři, jenž na podkladě původních náčrtů vyhotoví svůj obraz. Ovšem i tento hercův „obraz“ je zase vnitřně hmatový a je „vyhotoven“ t. j. automatisován v jeho vlastním těle; ba třeba poznamenati, že i zapamatování textu, jež jsme zařadili do prvního stadia, stává se pro herce víc aktem paměti motorické, speciálně *mluvní*, než paměti logické. Touto zvláštní povahou své fixace shoduje se herec zase s výkonným umělcem, zvl. hudebním, jímž ostatně jako operní zpěvák z části jest.

Z našich dosavadních výkladů je zřejmo, proč má dokonalá hercova technika tak pronikavý význam pro jeho tvorbu. Zajisté, že nová herecká postava žádá na herci nových koncepcí, ale jejich fixace je tím rychlejší, snadnější a dokonalejší, čím jsou herecké motivy, osobní zkušenosti hercovou získané a motorickou pamětí automatisované, hojnější a rozmanitější. Tím více to pak platí o stadiu „provedení postavy“, kde úkol, zapamatovati si, t. j. automatisovati celou hereckou postavu, ovládati ji s jistotou až do podrobností, jest velmi náročný. Nadprůměrná schopnost motorické paměti je ovšem pro herce vítaným darem, ale, tak jako v jiných uměleckých oborech, neosvobozuje takovéto technické nadání od cvičení, nýbrž spíše k němu tím více zavazuje. Je totiž nejvhod-

nější podmínkou pro *hereckou šíři*, t. j. pro schopnost, vytvářet postavy co možná rozmanité, vespolek odlehle, ba až protichůdné.

Ale nejzávažnější vlastnost *automatisace* pro konkrétní tvorbu hercovu jest již dříve námi vytknutá *ekonomisace*, způsobená zjednodušením *duševní stránky* výkonu. Čím dále postupuje již od druhého stadia pochod fixace hercovy postavy, tím více ustupuje do pozadí moment psychický. Vytkli jsme při prvním i při druhém stadiu, že kausální primát mají reálné duševní stavy hercovy, způsobující jeho tělesný výkon. Hercova duše jest jimi zaujata zcela. Čím dále však postupuje *automatisace*, tím víc se *ulehčuje* jeho vědomí, čímž jedině jest umožněno, aby své duševní já rozpoltil na dvě, *pozorující* a *pozorované*. To je nutná podmínka hercovy *autokritiky*, již zajisté míti musí. Toto rozdvojení, do jisté míry až vzájemné odcizení obou částí hercovy duše jest jeho aktem nejtěžším a je umožněno jen tím, že já pozorující jest jeho vlastní, kdežto já pozorované jest předuševněno, tedy již tím mu relativně odcizeno. Na druhé straně postupující fixací výkonu stávají se, prakticky vzato, zbytečnými reálné duševní stavy hercovy jakožto agens tvoření a s dokonanou fixací, což znamená při normálním průběhu t. zv. generální zkoušku, mohou odpadnouti. Na tomto stanovisku zůstává státi *herec virtuos*, omezující se obyčejně na několik skvělých rolí. Psychologické schema tomu odpovídající není vlastně psychologické a zní jednoduše: tělesná (automatická) reprodukce.

e) *Definitivní výkon*. Ponechávajíce stranou rozdíl fixace objektivní a subjektivní, mohli jsme vésti paralelu mezi tvorbou hereckou a výtvarnou. Tu i tam byly skizzy studijní, skizzy koncepční až konečně dokonaná fixace díla. Ale tu končí paralela a ukazuje se zásadní rozdíl mezi dílem výtvarným jako nečasovým a hereckým jako časovým. Když malíř domaluje obraz, je jako tvůrce hotov; na výstavu pošle jen obraz, ne sebe. Herec, jenž dokonal automatisací fixací své postavy, musí na jeviště

poslati sebe sama, neboť jeho postava jest nejen v něm, ale musí se vyžít ne pouze v prostoru, nýbrž i v čase. V tom je tedy herec podoběn skladateli, jenž, složiv na př. skladbu pro klavír, jde na koncertní podium, aby ji sám zahrál. Z prvního dílu víme, že skladatel je v tomto případě (nikoli ovšem nutně!) sám sobě výkonným umělcem. A totéž platí o herci v tomto posledním stadiu, jež se normálně počíná premiérou díla: po dokončené fixaci postavy jest herec *svým vlastním výkonným umělcem*, a to ovšem nezbytně, právě tak jako tanečník, protože nemají speciálního písma, jímž by dostatečně fixovali své dílo objektivně, t. j. pro jiné.

Není tedy správné mínění na př. Tajrovovo, že herec musí tvořit, kdy je třeba, a to dochvilně — dnes od sedmi do desíti — a ne, kdy by chtěl. Průběhem uvedených čtyř stadií herecké tvorby si herec své dílo připraví, koncipuje, provede (subjektivně) a fixuje. V pátém stadiu je vlastně výkonným umělcem, ovšem sám sobě; neřekneme sice, vzpomínajice na rozbor výkonného umění, že teď své dílo již jen reprodukuje, ale *dotvořuje je*, racionálně automatisované, *iracionálními nuancemi*. Odkud tryská jejich pramen? Z tělesného výkonu.

Již několikrát jsme mluvili o tajemném vztahu mezi duševními stavy člověka a jejich tělesným výrazem. Upozornil jsem i na to, že t. řeč. James-Langeova teorie obrací běžné mínění, že city jsou příčinou výrazu, v opak: výraz jest příčinou citů a to tím, že vněm tohoto tělesného výrazu jest cit. To je teorie; faktum však jest aspoň to, že se vnímáním tělesného výkonu vsugeruje cit jemu odpovídající a to v míře obzvlášť nápadné, jde-li o vnímání *sebe sama*. Zkusme na př. při úplném duševním klidu kaboniti čelo, vyřájeti výkřiky, rozhazovati rukama a dupati nohama! Ucítime ihned, jak se v našem vědomí objeví něco jako *hněv*. Není to hněv skutečný, reálný, je to jen jakýsi jeho fantom nebo stín; není však zase neskutečný, pouze myšlený, neboť jej opravdu prožíváme, byť jen jakoby v jakémsi náznaku, v jakési trans-

posici do říše imaginárního. Těžko jest, najíti proň pravý název. Není „zdánlivým citem“ (t. zv. Scheingefühl), poněvadž jej určitě máme. Jest podložen reálnými vněmy vnitřněhmátovými, pocházejícími z našeho výkonu, a vznášá se nad nimi jako jejich odraz. Mezi „skutečným“ citem a jím je nejspíše asi takový rozdíl, jako mezi vněmy a obrazy fantasmie, rozdíl, jenž právě u tělových dojmů jest nejmenší, ne-li plynulý. Nazveme city a vůbec duševní stavy, takto vzniklé, *imaginárními*. Pochod, jímž vznikají, jest zřejmě *autosugesce*. Obdobné stavy duševní u obecenstva jsou výsledkem sugesce z výkonu hercova, diváky vnitřně napodobeného.

Herec, přistupující k svému výkonu s dílem dokonale fixovaným, jest, jak jsme slyšeli, psychicky do té míry ulehčen, svoboden, že může nejenom býti kritickým pozorovatelem sama sebe, t. j. své „postavy“, ale že se může po své vůli *všivati* do svých tělesných výkonů a tím buditi v sobě řečené duševní stavy imaginární. Tyto imaginární stavy, zastupující teď dřívější, automatisací pominulé stavy reálné, *působí* obdobně jako ony: ovšem, že tvoří již jen *drobné změny* na jeho tělesném výkonu, iracionální nuance, jež by nebylo možno ani herci pro jejich křehkost fixovati; jsou *improvisační* chvíle. Nicméně, jako při výkonném umění vůbec, jež jsme nazvali „uměním nuancí“, jsou právě tyto malé odstíny ohromnými ve svém účinku na obecenstvo, protože v nich cítíme oduševněnost hercova výkonu. Psychologický obraz tohoto posledního stadia hercovy tvorby tedy jest

(III) (autom.) tělesný výkon → imag. stavy duševní → improv. odstíny výkonu

Jedna z populárních otázek herecké teorie již od XVIII. století jest: má býti hrající herec „v roli“ nebo „nad rolí“? Rozřešil ji již Lessing („Hamburgische Dramaturgie“) zcela ve smyslu svrchu uvedeném: „Myslím, že umí-li herec napodobiti všechny vnější známky a znaky, všechny proměny těla, o nichž se poučil ze zkušenosti, že vyjadřují něco duševního, uvede se jeho duše, dojmem

skrze smysly na ni způsobeným, samovolně do stavu, odpovídajícího jeho pohybum, postojům a zvykům. Naučiti se tomu způsobem sice do jisté míry mechanickým, ale založeným na určitých nezměnitelných zákonech, je jediný a pravý způsob hereckého studia.“ Z našeho výkladu i schematu je patrné, že herec musí býti v typickém svém duševním rozvojení i při hře nejen tak vzdálen od své postavy, aby ji mohl ovládati, nýbrž současně tak s ní sblížen, aby mohla uchvátiti jeho samého a tím vésti k jakémusi druhotnému, odvozenému oduševnění. Jak silně jej uchvátí, záleží nejen na citlivosti herce vůbec, nýbrž i na dispoicích chvíle. Proto jsou reprisy dramatického díla v tomto směru dosti různé, leckteré lepší než premiéra, ale také nápadně horší, ač výkon je zhruba týž. Záležá to, jak herci říkají, „na náladě“. Někdy se „do ní dostanou“ hned se vstupem na scénu, jindy až později, ba vůbec ne. I nálada hlediště má na tom podíl. A rozumí se, že i daná herecká postava, to i tehdy, je-li dramaticky dobrá. K některé herec přilne, s jinou se ne a ne spřátelit — právě jako s lidmi.

Typy herců s hlediska psychologického plynou z předešlého popisu hereckého tvoření a také jsme se jich tam již dotkli. Herec diletant, spokojující se stadiem a) je krajním případem typu *emocionálního*, tvořícího jen z emocí reálných. Herec virtuos, končící stadiem d), je naopak typ čistě *intelektuální*, ovšem ve smyslu reflexe názorné, t. j. vnitřně hmatové. Mezi oběma krajnostmi stojí herec umělec jako typ *smíšený*, používající pro konečné stadium emocí imaginárních, umělých. Podle „*herecké šíře*“ lze stanovit typ *universální*, schopný podatí herecké postavy velmi rozmanité; zdůrazniti třeba, že tu nejde jen o bohatou schopnost předuševnění, nýbrž též, ba dokonce na prvním místě, o mnohostrannou schopnost přetělesnění. Proto se mění hercův repertoír s věkem aspoň částečně (i starší herec může hráti mladistvé postavy!) a proto je mnohem hojnější typ *specialisty*, omezeného na užší okruh postav navzájem příbuzných. Není však nutno, ač se to často vyskytuje, aby tyto postavy byly též příbuzné herci samému: je známo na př. že největší herečtí komikové nebyli zpravidla lidé veselé povahy a zábavného chování ve společnosti. Zdůrazniti třeba, že *obojího* druhu herci mohou býti umělecky znamenití; ostatně rozdíl v herecké šíři jsou plynulé,

takže na př. výše uvedený speciální typ komika může do svého oboru zahrnovati ještě řadu velmi odlišných postav.

Roztřídění hereckých postav bylo by stejně vděčným úkolem jako obdobné roztřídění dramatických osob, s nímž by se sice v mnohém shodovalo, ale nekrylo, protože klasifikační hlediska by byla jiná, nikoli obrazová, nýbrž technická. Tak na př. lze postavy dělití podle hercova zaměření na všestranné a jednostranné, což jen zhruba odpovídá hlavním a vedlejším osobám (dělení podle závažnosti osoby), spíše osobám „provedeným“ a jen „skizzovaným“, vystupujícím v episodních rolích, pro něž postačí herci jediné, ale význačné zaměření. Známé „masky“ v *commedia dell'arte* jsou vlastně typy hereckých postav, nikoliv osob, protože je každá z nich dána ustálenou maskou i kostýmem, ale může představovati dosti různé dramatické osoby. Zajímavý je vztah mezi *určitou* dramatickou osobou, třeba Hamletem, a hereckými postavami, jež různí herci z této role učiní. Tato mnohoznačnost (v níž je na př. půvab „nového obsazení“) je důsledkem kusosti textové fixace a není tedy slabinou, nýbrž naopak předností dobrých dramatických děl. To jsou pak hlavné typy dramatických osob, žijící v tisíci podobách vpravdě nesmrtelným životem.

VI. DRAMATICKÝ DĚJ.

PRVNÍ ÚKOL REŽISÉRŮV.

Co je hlavní pro dramatické dílo: dramatické osoby či dramatický děj? Tento vleklý spor literárních teoretiků je příznačný pro „textové“ zaměření na drama, kladoucí je jakožto „dramatickou báseň“ vedle básně epické a hledající jejich rozdíl právě v primátu osoby či děje; neboť i epos — román, novela, povídka — má osoby i děj. Dříve se soudilo, že v epice je hlavní věcí děj, osoby jsou vedlejší, kdežto v dramatu jsou hlavní osoby čili, jak se říká, *charaktery*. Děj je tu jen proto, aby se jím projevovala jejich aktivita, jež je právě vyznačuje jako „dramatické“; je tedy děj pouze prostředkem k čili. Novější teoretikové kloní se k opačnému názoru: pro epos jsou hlavní věci osoby, pro drama děj. Zjistě, že k tomu přispěla změněná povaha moderního eposu, t. j. románu, jenž se převážně věnoval psychologické analýze svých osob, zanedbáváje zhusta vnější děj, a také moderního dramatu, jež většinou nemá „hrdin“. Ale rozhodla tu i teoreticky obecně přijatá formule, že podstatou dramatu je *boj*; úkolem dramatu jest tedy předvésti nám děj jakožto boj sporných stran a charaktery jsou jen prostředkem k tomuto konci.

Již tato možnost — a třeba dodati: částečná oprávněnost — obou uvedených *protichůdných* názorů svědčí o tom, že tímto způsobem se rozdíl mezi eposem a dramatem nerozřeší. Rozdíl ten, jak již víme, je bytostný: jde tu o dvě různorodá umění a srovnávají jedno z nich s *kusým* druhým je zásadně pochybené. Epos a drama liší se od sebe *noeticky*, t. j. existenční formou, v níž nám poskytují svůj materiál. Jest jasné, že i v románu na př. mohou býti osoby jako charaktery a děj jako boj — ale tyto osoby jsou tam popisovány a tento děj vyprávěn, kdežto v dramatu jsou osoby představovány a děj předváděn. Z tohoto *sákladního* rozdílu plynou všechny ostatní jako odvozené, druhotné.

Ústřední pojem dramatického umění jest *lidské jednání*, jež jsme si definovali jako takovou akci osoby, již se má působiti a působí na osobu druhou. Požadavek, aby drama obsahovalo jednání, je podmínkou nejen nutnou, ale i postačující; jím se obsah dramatu ve své podstatě vyčerpává. Zjistě může býti jednání i v eposu, ale je tam jen případné, nikoli nutné. V románu mohou býti též popisováni lidé, kteří (nebo: když) spolu nejednají a křesny i ty děje, jež nevznikají vespolným jednáním lidí — to vše bez újmy na jeho podstatě. Proto jsou obecně „osoby“ a „děje“ v eposu mnohem samostatnější a na sobě nezávislejší elementy než „osoby“ a „děje“ v dramatu. Nedejme se mýlití týmiž slovy! V dramatu nejsou osoby, nýbrž dramatické osoby, nikoli děje, nýbrž dramatické děje — a tato specialisace je způsobena právě jednáním. Oba tyto (nám již známé) elementy dramatického díla jsou atributem „jednání“ tak spřeženy, že jsou z nich pojmy *souvstašné* (korelaštní), t. j. takové, z nichž žádný nemůže existovati bez druhého. Dramatické osoby jsou ty, jež jednají s jinými; ale toto vespolné jejich jednání jest právě dramatickým dějem. Mohlo by se namítnouti, že i v dramaticch nachášíme osoby, jež aspoň někdy nejednají a děje, jež aspoň z části nejsou tvořeny jednáním. Ano, ale všechny tyto případy jsou právě — nedramatické. Není pochyby o tom, že umělecká *praxe* nám poskytuje díla víc nebo míň dramatická; teorii však musíme odvésti z těch zcela dramatických.

Obrátíme-li se teď k rozboru dramatického děje a především k psychologické analýze *lidského jednání* jako jeho základu, musíme býti stále pamětlivi toho, že jde o dramatický děj předváděný, tedy názorný. Názorný je ovšem jen jeho podklad, námi jako diváky vnímaný: mluva, chování a činy osob, daných nám taktéž názorně svým tělesným zjevem. K tomu přistupuje naše vlastní interpretace tohoto vněmu, *obrazová představa*, jež nám odkrývá myšlenkový i citový význam toho všeho, odhaluje nám tak niternou stránku vnějšího dramatického dění. Jak vzniká u nás jakožto obecnstva tato obrazová představa dramatického děje, k řečenému vněmu se přidružující?

Jednání osobní.

Abychom navázali na kapitolu předešlou, analyzujeme nejprve „osobní jednání“, t. j. duševní pochod určité osoby, jež jedná vůči osobě jiné. Tato první osoba (I) je tedy aktivní, kdežto druhá osoba (II) jest pro nás prozatím pasivní, lépe řečeno jakoby pasivní, protože se o její aktivitu ještě nestaráme. Osobní jednání lze tedy schematicky označiti

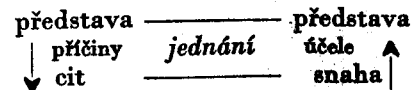
I —————> II

a je to vztah jednosměrný, ježto od I vychází a ke II dospívá, a nesouměrný, protože jej nelze obrátit: jednání I ke II není totéž jako jednání II k I.

Rozpomeňme se ještě, že jednáním osoby I může býti (podle naší definice) nejenom čin, ale i chování a mluva, resp. řeč, jen když tím osoba I chce působiti a působí na osobu II, a ptejme se, jaká jest příčina jednání osoby I? *Příčinou* příčina čili *pohnutka (motiv)* jednání je vždycky *cit; snaha*, k němu se družící, není než jeho motorickým reflexem a její zaměření k osobě jiné tvoří už vlastně jednání, byť třeba jen zárodečné; jest jen třeba je rozvinouti, aby bylo pozorovatelné i pro jiné. Druhotnou *příčinou* bývá ovšem velmi často, nějaká představa neb myšlenka; musí však býti vždy citově zbarvena. T. zv. „chladné jednání“ je též motivováno citem, jenomže na venek potlačeným, ale proto ne slabším než je třeba vnějšně výrazná vášeň (na př. nenávisť proti hněvu). Je-li naproti tomu řečená představa neuvědomělá, jde o jednání pudové či instinktivní; i to je v dramatech hojně. Tak jako s citem, spojuje se mnohdy i se snahou nějaká představa, totiž představa předmětu, k němuž snaha směřuje a účinku, jež má jednání způsobiti: to jest *účel* jednání. Snaha, jež si uvědomuje svůj účel, sluje *vůle* a jednání, tím vznikající, jest úmyslné proti bezděčnému, jež si neuvědomuje svůj cíl.

Jednání úmyslné, řízené vůlí, představuje nejvyvinutější typ jednání osobního a hraje právem největší roli

v dramatických dílech. Představa účele může býti v něm velmi bohatá a složitá, zahrnuje v sobě i prostředky, jichž bude osobě třeba v daném případě použití a skrze něž jako prozatímní cíle se nezřídká osoba chce dostati jako po etapách k cíli konečnému. Psychologické schema plně uvědomělého jednání lze tedy naznačiti:



Obě uvedené představy, již samy o sobě zhusta složité, splývají v jeden celek, jenž jest *intelektuální stránkou* jednání, neseného *emoční* složkou citově snahovou. Vždyť i představa účele samého, anticipující žádoucí účinek jednání, musí býti vždy citově libá — sice by osoba tak nejednala — a stává se tím druhotným motivem jednání proti motivu původnímu. Tak třeba něčí urážka vzbudí hněv osoby a snahu, pomstíti se; představa této „sladké“ pomsty živí pak celé další jednání. V řečené úhrnné představě, byť byla sebe složitější, jest vždy obsažena nějaká představa ústřední, pro jednající osobu nejzávažnější; toto jádro úhrnné představy označíme jako „*ideu osobního jednání*“, rozumí se, že ideu skutečnou, neboť může býti vedle ní též idea, osobou předstíraná, ba dokonce i klamná, mýlí-li se v ní i jednající osoba sama. Princip dramatické pravdivosti žádá takovou koncepci dramatikovu a hru hercovu, aby i v těchto odchýlených případech byla obecenstvu *zřejma skutečná* idea osobního jednání, neboť o ideách předstíraných nebo klamných dovíme se toho od dramatické osoby s dostatek.

Nebudeme podrobněji rozebíratí jednání, řízené vůlí, po jeho intelektuální stránce, jež bývá právě v dramatech často tak složitá — vzpomeňme na př. na intriky mnohých komedií — že není obecenstvu snadno, vyznati se v spleti takového „promyšleného“ jednání s pohnutkami skrývanými i předstíranými, a prostředky zdánlivě nevinnými („kličkami“), s účely tajenými nebo nastrčenými

mi. Příznačné jest pro všechna taková jednání, že řečená úhrnná představa, již si osoba jednající uvědomuje příčinu i účel svého jednání, odkrývá i nám jako obecnostvu *kausálně finální nexus* osobního jednání a to *vnitřní*, t. j. jen té jednající osoby se týkající. Tento *intelektuální* výklad jmenovaného svazku: „proč tak jedná? a k čemu tak jedná?“ nás však (jakožto obecnostvu), nemůže sám o sobě uspokojiti; musíme svazek ten prožiti sami a to tím, že se *předuševníme v dramatickou osobu*, o níž právě jde. Jest úkolem hercovým, aby nás strhl sugescí své hry až k tomuto aktu; pak „chápeme“ jednání osoby, byť bylo na venek pro nás sebe nepochopitelnější — herec nás o něm přesvědčil.

Nezbytnost tohoto našeho „předuševnění“ je tím patrnější v těch, nikoli řídkých případech, kde intelektuální složka v jednání dramatických osob jest nepatrná. Osoba jedná z citu a snahy, neuvědomuje si však, proč nebo k čemu, po případě oboje. Taková jsou jednání instinktivní, vyvěrající až z fyziologického kořene osobnosti, jednání z afektu, jednání z náruživosti získaných a zvykem automatizovaných a pod. Velmi často jsou to jednání, u nichž se nejen nelze ptáti „k čemu?“, ale kde i na otázku „proč?“ se těžko odpovídá. A přece, i když nemělo osobní jednání účele, příčinu jistě vždy mělo a tento jeho vnitřní kausální nexus musíme jakožto obecnostvu pochopiti. Protože si jej neuvědomuje ani dramatická osoba sama, protože tu vůbec intelektuálního výkladu není, můžeme takový vnitřní příčinný svazek jen prožiti a to nikoli jakožto my, ale předuševnění v onu dramatickou osobu, předuševnění tak dokonale, že se i na druhé dramatické osoby díváme jejíma očima. Příklady jednání těžko chápatečných, leckdy patologických, najdeme hojně na př. u Ibsena (Brack v Ibsenově Heddě Gablerové: „ale to se přec nedělá!“).

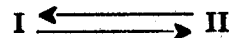
Nazveme-li jednání, jimž chybí intelektuální složka, *bezprostředními* — mnohdy nejsou věru o mnoho víc, než pouhým reflexem — můžeme k nim a k předešlým jednáním uvědomělým přiřaditi jako třetí důležitou třídu jednání *roz dvojená*, vyznačená sporem mezi složkou intelektuální a emocionální čili, jak se říká, sporem „mezi

rozumem a citem“. Přesně řečeno, je to spor mezi dvěma city, neboť idea, jež tu zápasí s citem, musí býti též citově podložena, ovšem citem jiným, takže snahy, k oběma citům se přimykající, se rozcházejí. Tento roz dvojený duševní stav, ačkoliv se obrazně může nazývati „bojem“, není ještě sám sebou dramatický, jako je „boj“ mezi dvěma osobami, stane se jím teprve tehdy, když se projeví jednáním k osobám jiným. Kdyby zvítězil buď motiv intelektuální nebo emocionální, nelíhal by se vlastně tento případ od předešlých. Specifickou jeho zvláštností je tedy to, že jednou vítězí (t. j. vede k určitému jednání) ten, jednou onen motiv, takže jednání je nedůsledné, po případech vůbec nerozhodné a váhavé.

Klasickým příkladem pro to je Shakespearův Hamlet; v moderním dramatu je takových osob, trpících vnitřním konfliktem a padajících pod jeho neřešitelnost, velká řada. Co se moderních dramatických autorů týče, jsou rozhodnými stranňky jednání emocionálního, řekněme „přirozeného“; protivně jemu jednání intelektuální jest podle nich životní lži, která osobu buď ztroskotá (Ibsen) nebo odhalí nemilostně až k burlesknosti (Shaw).

Jednání vzájemné.

Osobní jednání jest jednostrannou relací mezi dvěma osobami, z čehož plyne, že obecně jsou mezi týmiž dvěma osobami jednání *dvě*, t. j. jednání osoby I k osobě II a jednání osoby II k osobě I.



kteřáto jednání se od sebe *různí* přes to, že jsou v nich obě osoby společné. Ale ovšem nezůstávají si tato jednání cizí; vždyť jde o osoby, t. j. psychické organismy, uvědomující si jednání nejen své, ale i jednání druhé osoby. Účinky jednání, jež osoba I za určitým účelem k osobě II koná, jsou aspoň částečnou příčinou jednání osoby II k I — a naopak. Mají tedy obě osoby *společnou ideu* jednání, byť na ni reagovaly jakkoliv různě podle vlastního svého zájmu. Takto spřeženou dvojici osobních

jednání nazveme *jednáním vzájemným*; jest, jak patrně, *úplným elementárním typem* jednání a tedy i dramatického děje. Můžeme hned upozorniti, že jde o ten prvek, který se s hlediska dramatického textu nazývá *dialogem*; ovšem my do něho zahrnujeme nejenom řeč a mluvu, ale i hru obou herců.

Je-li pro nás zase jednání I osoby akcí, budeme se teď ptáti, jak na to odpovídá osoba II, čili, jaká jest její reakce na tuto akci. Vyjmeme-li případ úplné její pasivity, v dramatech ostatně řídký, lze tu rozeznávati tři případy.

Předně se osoba II *podvoluje* jednání osoby I, takže její případné jednání (nebo také změna či zastavení jednání dosavadního) jest co do účelu s jednáním osoby I shodné. Podle vzájemné váhy obou osob stává se osoba II buď vykonavatelem její vůle (na př. pán a sluha) nebo spojencem. Vzájemné jednání mění se v jednání společné a obě dramatické osoby stávají se, ovšem jen pro *toto určité* ideové jednání, vlastně osobou jedinou, t. j. dramatickou osobou kolektivní. Tento případ vzájemného jednání je co do dramatického účinku nejméně intenzivní.

Za druhé klade osoba II *odpor* proti jednání osoby I, nechť podle něho jednati, po případě od svého jednání upustiti (na př. Antigona a Kreon). Zpravidla se tím stupňuje jednání osoby první, ale ovšem nezřídka i odpor osoby druhé. Tento případ jest tedy co do dramatického účinku svého intenzivnější a může se stupňovati až k vrcholu, kde se osoba druhá buď násilně podvolí nebo podlehne, ač-li ovšem osoba I neupustí od svého úmyslu.

Třetí případ jest nejvyslovenější: na akci osoby I odpovídá osoba druhá svojí vlastní akcí, směřující proti ní, ale jinak samostatnou. Zajisté živena je tato akce reakcí na jednání druhé osoby, ale obojstranně. To je *pravý spor* neboli *boj* dvou protivníků v téže věci a jeho řešení není možné než podlehnutím jedné z *obou* stran, ať již s tragickým, nebo s komickým efektem. Že drama-

tický účinek tohoto případu je velmi intenzivní, jest pochopitelné, ale nemusí převyšovati účinek případu předešlého, jenž ostatně často do něho plynule přechází. Rozhodně není „boj“ obecnou formulí pro dramatický děj, nýbrž jen speciální, a veškeré zobecňování jeho zvláštních vlastností (ekvivalence obou osob, symetrie vzájemného jednání) na strukturu dramatu vůbec (výlučně dichotomické a symetrické sdružení osob *každého* dramatu) je dogmatické a spekulativní.

Naproti tomu první případ vzájemného jednání, kde první i druhá osoba se v jednání shodují, nemůže *sám o sobě* vytvořiti dramatický děj, protože s dramatického hlediska, t. j. pro toto jednání, tvoří obě osoby vlastně jednu dramatickou osobu kolektivní. Jejich společné jednání je tedy vlastně kolektivním jednáním osobním, majícím smysl dramatický jen tehdy, vztahuje-li se k nějaké osobě třetí — ovšem takové, jež se tomuto jednání nepodvoluje, jednajíc podle případu druhého nebo třetího. Můžeme tedy teď *zákon kolektivity dramatického díla*, který jsme v prvním dílu knihy vytkli, formulovati podrobněji: *Aby vznikl dramatický děj, je zapotřebí nejméně dvou navzájem samostatně jednajících osob*. Dosažená úplná shoda v jednání osob znamená tedy konec dramatického děje, tudíž i konec dramatického díla.

Poměr obou osobních jednání v jednání vzájemném označili jsme jako akci a reakci. Tu máme nový svazek příčinný, který proti předešlému kausálně finálnímu nexu v nitru jedné osoby můžeme označiti jako *kausální nexus unější*. Jen zřídka kdy běží tu o čisté fyzický vztah, na př. při násilném donucení druhé osoby k něčemu aneb násilném zabránění v něčem, kamž patří též pro drama významný akt usmrcení. Zpravidla dotýká se — jakž je pochopitelné — nitra osob a to *obou*, neboť v jednom z nich jest příčina, v druhém účinek jednání, jež, ačkoliv pochází od jedné osoby, jest přece jaksi *mezi nimi*, jsouc pro obě — a ovšem i pro obecnost — pozorovatelné, tedy objektivní. Účinek tohoto jednání v nitru osoby

druhé jest však zároveň aspoň částečnou příčinou jejího jednání. Proto nazveme raději tento celý, vlastně vnitřně-vnější příčinný svazek *pragmatickým*. Přímo, t. j. názorně, je nám z něho dáno vskutku jen *názorné* jednání, ať jako řeči, chování, nebo skutky; příčinná souvislost jde však nitrem jedné i druhé osoby. Proto účel, pro nějž jedna osoba jedná, nemusí souhlasit s účinkem, jež jednání v druhé osobě vyvolá; jednání jest pak jednou zdařeně, po druhé nezdařeně, po třetí dokonce zvrácené, jestliže účinek, který se skutečně u osoby druhé dostaví, nejen není ten, který byl zamýšlen, nýbrž docela jiný, nepředvídaný.

Odtud plyne, že bychom se jako obecenstvo měli při vzájemném jednání osob vžívati do obou a to dokonale, t. j. předuševněním, abychom pochopili svazek obojího osobního jednání. Ačkoliv jde zpravidla o předuševnění částečné, t. j. vžití do jednoho určitého rysu osoby, jenž v dané situaci se uplatňuje, nelze provést předuševnění do obou osob současně (na př. jedna je zlostná, druhá bojácná), nýbrž jen střídavě. Zpravidla vžíváme se do té z obou osob, která v dané chvíli jednání vede a posuzujeme druhou osobu jejíma očima; někdy je to zas naopak osoba podléhající. Záleží to ovšem též na našich sympatiích — někteří diváci prožívají celou hru se „svoji“ osobou — a obzvlášť též na strhující síle výkonu určitého herce. Ale první moment je vlastně mimoumělecký, subjektivně lidský a druhý může se státi neuměleckým, jestliže určitý herec hledí se příliš egoisticky uplatňovat napořád, i tam, kde by měl trochu ustoupit druhým. Neboť každý delší dramatický výjev má být koncipován dramatikem a sehrán herci tak, aby v něm nezůstávala váha stále na téže osobě, nýbrž aby střídavě přecházela s jedné na druhou, což vede diváka bezděčně k tomu, že věnuje svůj zájem a tedy i prožitek střídavě té či oné osobě.

*
*
*

Dramatická relace. Vespolečný vztah osob v dramate neomezuje se jen na jejich vzájemné jednání, ač to jest zajisté relací základní, poněvadž z ní se skládá dramatický děj. Vedle tohoto *dynamického* vztahu osob jsou ještě jiné vztahy povahy *statické*; pro drama ovšem mají význam jen ty, jež jsou v příčinné souvislosti s jednáním, buď že toto jednání způsobují nebo že jsou samy jím způsobeny. *Úhrn osobních vztahů, jež jsou buď jednáním nebo příčinou resp. následkem jednání, nazveme dramatickou relací a to elementární, jde-li o vzájemný vztah dvou osob, komplexní, jde-li o více osob.*

Které ze *statických* vztahů osobních započteme do dramatické relace dvou osob, rozhoduje konkrétní dílo dramatické. Nikoli ty, jež mohou býti, nýbrž ty, jež v daném případě jsou v příčinném svazku s jednáním. Z neznámějších a nejčastěji se vyskytujících je milostná vášeň, vzniklá tělesným zjevem druhé osoby. Tvoří často (tak jako i ostatní statické vztahy) *počáteční příčinu* vzájemného jednání mezi osobami. Příkladem může nám býti počátek tragedie mezi Romeem a Julií, kde je tento vztah dokonce vzájemný. Celé další jejich jednání pramení odtud. Podobně, ovšem jen jednostranně, je tomu v poměru Mortimerové k Marii Stuartovně. Ale táž krása královna nechává chladným Mortimerova strýce Pauleta, nehrajíc tedy pražádnou roli v jejich dramatické relaci, a uplatňuje se pak později ve vztahu mezi ní a Alžbětou opačným způsobem — nenávisí. Nejde tedy, jak patrně, o objektivní tělesný zjev a obdobně řeč nebo chování (pokud ovšem již to dvoje není jednáním, od čehož teď abstrahujeme), nýbrž o subjektivní dojem, jež jmenované momenty jedné dramatické osoby budí v osobě druhé. Je to jednak představa té osoby, jednak city a snahy představou tou vzbuzené. Pochopitelně promítají se tyto city a snahy, s představou té osoby spjaté, i na venek, směřující *k této osobě* objektivní: je to láska nebo nenávisť k ní, touha po ní atd. Tento významný statický vztah mezi osobami nazvu *smýšlením* (pojmenování sice trochu střízlivé pro osobní vztahy dramatických osob, ale aspoň obecné). Vlastně musíme říci „*osobní smýšlení*“, obdobně jako při „*osobním jednání*“, neboť i teď jde o relaci jednostrannou a nesouměrnou: smýšlení osoby I o (raději bych řekl „*k*“) osobě II, tedy

I —————> II

jejímž doplňkem jest ovšem smýšlení osoby II o osobě I, čímž vzniká úplná, t. j. dvojitá relace „vzájemného smýšlení“

I <————— II.

Zdůraznití třeba, že toto „smýšlení“ je naše vlastní představa, kterou vkládáme na základě svých životních zkušeností do nitra dramatických osob; je to tedy představa obrazová, opírající se o názor jevištní. (Že objektivně toto smýšlení neexistuje, netřeba snad ani podotýkati, vždyť jde o dramatický děj umělý, představovaný herci.) Smýšlení určité osoby o osobě druhé je pro nás hlavní (nikoli jedinou) příčinou jejího jednání k této druhé osobě, ale též naopak *následkem* jednání (nikoli ovšem jen jednání) této druhé osoby k první, neboť účinek jednání nemusí se vždy projevití aktivní reakcí, aspoň ne ihned.

Je to zajisté velmi podivné, že to, co vnímáme přímo se scény, vkládáme si tím, co nám není vlastně přímo dáno, co si jen přimýšlíme a to na základě toho názorného, jež je tedy psychologicky primární. Při pouhém čtení textu, kde názoru není, nevynikne zajisté tento pravý poměr obou složek, názorné a myšlené, tak viditelně, aby byl po právu oceněn. Jinak je při divadelním představení; každý přisvědčí podle svých zkušeností, že tu je *primát názorného* naprosto přesvědčivý. Je tedy nutné, abychom zdůraznili ještě jeden statický vztah mezi osobami, jenž jest názorného rázu. Je to řeč, chování, ba i činy nějaké osoby vůči osobě druhé v tom případě, že to vše *není* jednáním vůči ní, t. j. že tu není snaha, tím vším na osobu druhou působiti. Užijí pro to úhrnného slova „*chování*“, jež se zajisté hodí i na takovou „nevinnou“ řeč (na př. konverzací) a bezvýznamné činy (na př. společenské). Také o tomto vztahu platí, co jsme uvedli při „smýšlení“: „*Osobní chování*“ je relace jednostranná a nesouměrná (chování osoby I k osobě II), „*vzájemné chování*“ pak relace dvojitá; schemata by byla tatáž. Nezapomeňme, že chování osoby jest názorné nejen pro nás, nýbrž, jak soudíme, i pro dramatickou osobu, k níž se ta první nějak chová. Jeho výklad jest tedy též naší představou obrazovou.

Ty py dramatických relací. Pro ty, jimž je dramatický děj „bojem“, jsou typy dramatických relací velmi jednoduché. Každé dvě osoby

dramatu jsou buď *protivníci* nebo *spojenci* v téže jedné věci, čímž se vytvoří po případě dvě skupiny spojenců spolu, bojujíc. Řekli jsme již, že tato snaha po symetrii dramatické relace je dogmatická. Stačí se jen trochu rozpomenouti na dramatickou literaturu, abychom viděli, že vedle relace vzájemných nepřátel a vzájemných přátel jest hojná relace asymetrická: přítel někoho, jenž jest mu nepřitelem. Příkladem budiž třeba Othello a Jago; druhý, jenž jest Othellovi nepřitelem stále, první, jenž jest mu přítelem až ovšem do konečného odhalení. Podle *smýšlení* (a tedy i jednání) jsou tudíž dramatické relace tři, schematicky, značíme-li přátelské smýšlení značkou *p*, nepřátelské značkou *n*:

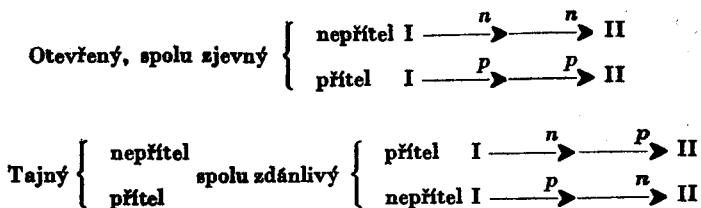
$I \xrightarrow{p} II$ $I \xleftarrow{n} II$ $I \xleftrightarrow{n} II$

To je ovšem rozlišení jen velmi hrubé, neboť stupně přátelského i nepřátelského smýšlení jsou v dramatech velmi rozdílné, od planoucí lásky a nenávisti až k mírné sympatii nebo antipatii. Kdybychom pro takový nejnižší stupeň, který není ani vysloveným přátelstvím, ani nepřátelstvím, užili slova „*hostejnost*“, nevylučující ovšem jednání, a značili *l*, dostali bychom o tři relace víc, jednu symetrickou, dvě asymetrické:

$I \xleftrightarrow{l} II$ $I \xleftarrow{n} II$ $I \xleftrightarrow{p} II$

Je však třeba ještě jiného rozlišení. Na svrchu uvedeném poměru Jagově k Othellovi vidíme, že někdo může to s druhým smýšleti nepřátelsky, ale chovati se přátelsky. Tu je tedy v osobní dramatické relaci rozpor mezi tím, jak se určitá osoba názorně (viditelně a slyšitelně) jeví a jaká „*vskutku*“ jest — známý nám již motiv přetvářky. Připomínáme však, že svrchu uvedeny asymetrický vztah mezi osobami není podmíněn takovou přetvářkou, jak svědčí třeba hned v téže hře poměr mezi Othellem a Desdemonou ke konci hry, jenž jest se strany Othellovy nepřátelský i v chování, se strany Desdemoniny pak přátelský. Zavedeme-li nejprve do osobní, tedy jednostranné dramatické relace *oba* jmenované momenty, smýšlení i cho-

vání, dostaneme tak osobní typ „otevřený“ při shodě obou, „tajný“, při jejich neshodě, čili, podle toho, jak se oba typy *jeví* (a ne *jsou*), typ „zjevný“ a „zdánlivý“. Schematicky lze to označiti dvojitou šipkou, na níž označíme vevnitř smýšlení a na konci, k druhé osobě přivraceném, chování:

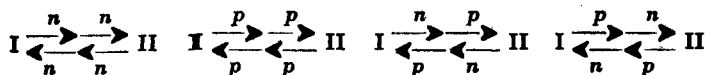


Co se týče odstínu „hostejnosti“, jenž, přenesen na chování, má význam „obvyklého chování“, nerozmnožuje se jím čtveřice typů právě uvedených, aspoň ne podstatně. Neboť při „hostejném smýšlení“ určité osoby k druhé klesá „přátelské“ resp. „nepřátelské“ chování na pouhé hladké resp. drsné chování a má význam spíše jen pro charakteristiku této určité osoby, nikoli jejího vztahu k druhé (pokud ovšem se nestává jednáním). Co se pak hostejného chování týče, jest „zdánlivé hostejné chování“ tajného nepřítele resp. přítele jakási „oslabená“ varianta uvedeného typu třetího resp. čtvrtého, ale též přidružená (konvencí nebo povahou) varianta typu prvního resp. druhého.

Že se nejenom oba první typy, ale i třetí (a právě ten) vyskytují v dramatických dílech nadměru hojně, jest patrné. Ale i čtvrtý typ najdeme dosti často; stačí vzpomenouti na př. vztahu Petrucchiova ke Kateřině v „Zkrocení zlé ženy“ nebo Dona Cesara k donně Dianě ve hře Moretově. Tento typ je však rozmanitější a psychologicky zajímavější než typ třetí. Egoistický pud vede člověka k tomu, aby se k jiným projevoval přátelsky. Je tedy přirozené, když zastírá nepřátelské smýšlení úmyslně přátelským chováním, není však přirozeným opak, jenž musí býti tedy zvlášť a složitě odůvodněn. Za to však se vyskytují četné případy tohoto typu, kde nepřátelské chování není přetvářkou, nýbrž reakcí na nepřijemné jednání druhé osoby, ale reakcí do té míry tlumenou přátelským smýšlením, že se spokojuj

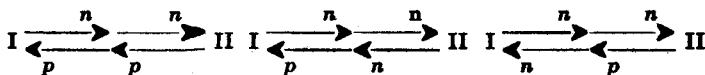
jen nepřátelským chováním. Sem patří na př. známý dramatický vztah rozdílného otce k nezdrábnému synovi, ostré manželky k „slabému“ muži, dobráka pána k ničemnému sluhovi atd., vesměs subjekty vděčné pro komedii, protože při nich nedojde k vážnému jednání. Ba někdy je nepřátelské chování vlastně zvráceným projevem neuvědomělé sympatie, jako třeba mezi Benešem a Blaženou v „Mnoho povyku pro nic“. Teprve když jednání druhé osoby jest, ať skutečně či domněle, příliš ošklivé, jest jím dotčeno i smýšlení první osoby, jež se pak zvrátí v nepřátelské, spíše však jen *rozdvojí*; nejčastějším motivem je tu žárlivost. Takové rozdvojené smýšlení o druhé osobě se u ostatních typů nenajde; možno je považovati za jakousi vývojovou variantu tohoto čtvrtého typu.

Zkombinujeme-li teď tyto čtyři osobní relace vždy po dvou ve dramatické relace vzájemné, dostaneme celkem 10 případů, z nichž 4 jsou relace symetrické:

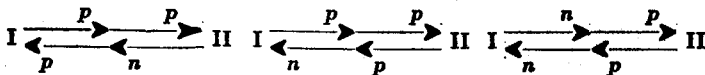


1. vzáj. zjevný nepřátel
2. vzáj. zjevný přátel.
3. vzáj. zdánl. přátel
4. vzáj. zdánl. nepřátel

ostatních 6 asymetrických:



5. zjevný nepř. — zjevný př.
6. zjevný nepř. — zdánl. př.
7. zjevný nepř. — zdánl. nepř.



8. zjevný př. — zdánl. př.
9. zjevný př. — zdánl. nepř.
10. zdánl. př. — zdánl. nepř.

Pojmenování vo lil jsem podle toho, jak se nám vztahy ty názorně jeví a ne, jak „vskutku“ jsou (námi myšleny).

Kdybychom k tomu přibrali osobní typ „lhostejné smýšlení, jakékoliv chování“, což lze značiti



dostali bychom nově jednu relaci symetrickou, t. j. vzájemně lhostejné, v dramatech sice častou, ale dramaticky nedůležitou, a čtyři relace asymetrické, dramaticky významnější, jež si lze snadno doplniti. Všech relací bylo by pak 15.

Na všechny tu uvedené typy vzájemných dramatických relací najdeme příklady v dramatických dílech; přesněji řečeno, v jejich určitých výjevech, neboť po většině nepotrvá taková relace po celé drama nezměněna. Je ovšem pravda, že některé z nich vyskytují se hojněji, některé řidčeji. Záleží to nejenom na jejich psychologické přirozenosti, jež zajisté není u všech stejná, ale i na zajímavosti a dramatické plodnosti toho či onoho z nich. Ostatně má každý z teoretických těchto typů, jen hrubě schematisovaných, v dramatické praxi tolik odstínů, dotýkajících se nejen intensity, ale i kvality citů „přátelství“ a „nepřátelství“, a tolik různosti v motivaci chování v případech, že se smýšlením nesouhlasí, že leckterý konkrétní případ může býti zařazen sem i tam. Nejčastěji vyskytuje se typ 1., 2. a ovšem i 8. (intrikán!); ale i typ 3. je dosti častý (na př. dva nepřátelští diplomaté, třeba v Scribeově „Sklenici vody“). Skrývání nepřátelského smýšlení v typu 6. bývá „válečná lesť“, nepochází-li dokonce ze strachu, a platí pro poměr slabšího k silnějšímu; v blízkém typu 10. bývá odůvodněno též ziskuchtivostí. Naopak typ 4., vzájemných nepřátel, ale ne doopravdy, předpokládá spíše rovnocenné osoby: hašteřící se manželé, navzájem se zlobící přátelé neb milenci a j., zvláště pro veselohru vhodná dvojice. Že tento poměr může přeskočiti do typu 7., když jedna strana to „bere doopravdy“, je pochopitelné: příkladem je právě „Zkrocení — zlé ženy“. Jakousi „tragickou komiku“ má naopak případ 9., kde jedna strana je otevřeně přátelská; příkladem mohou býti obtížní nápadníci (také ovšem manželé) a „Sen noci svatojanské“ pohrává si s tímto případem přímo virtuózně. A zase je těžko odhadnouti, kdy přechází tento typ v typ 5., nejnepřirozenější ze všech dramatických relací, kde stojí proti sobě otevřený nepřítel a otevřený přítel, na př. milenec nenáviděný.

Patří sem případy žárlivosti, j. na př. Othello a Desdemona ke konci tragedie? Jistým příkladem je třeba poměr Míny a Uhlře (po jeho příchodu) v Hilbertově „Vině“. Tento typ je čistě tragické podstaty a nevydrží v dramatech dlouho: buď se napraví (byl-li v tom třeba omyl) nebo se zlomí.

Podstatným znakem dramatické relace jest, že je obecně proměnlivá s časovým průběhem dramatického děje, jenž právě tyto její změny způsobuje. V tom je právě specifický znak dramatického umění jakožto umění časového, k čemuž přistupuje ještě — na rozdíl od básnictví epického — to, že tak jako dramatická relace sama, jest i její měna pro nás názorná.

Jen málokdy jsou všechny osobní relace dramatu neproměnné aspoň rodově, t. j. zachovávají jeden z typů, námi uvedených. Příkladem může býti třeba Sofokleova „Elektra“. Ale pak se mění relace mezi hlavními osobami aspoň co do své intensity jak v smýšlení, tak v chování každé z obou stran. Jak jsme již při rozboru jednání řekli, jde tu o celou stupnici napětí a vzrušení, projevující se mlouvou i chováním a vrcholci činem, ač-li ovšem k němu dojde, zvláště u osob vnitřně rozeklaných.

Přímé, názorné činy k druhé osobě lze očekávati ovšem jen u osob otevřených, kde se smýšlení jeví již v chování — skutek jest pak jen stupňované chování. Naproti tomu osoby „tajné“ musí tajiti také své činy, leč by se konečně přestaly skrývati se svým smýšlením, čímž ovšem mění typ své osobní relace. Tyto změny chování (jakožto jednání), činní ze skrytých přátel i nepřátel otevřené (srv. na př. Mortimerův milostný poměr k Marii Stuartově), jsou pro svou jevištní názornost mnohem účinnější než změny smýšlení, pokud ovšem nejsou ihned provázeny chováním a tedy znázorněny, neboť se jich musíme leckdy pozorně dohadovat. Změny v smýšlení jsou někdy nenáhlé, většinou však — v dramatech, jež má málo času — náhlé, což klade nemalé požadavky na jejich motivaci: spravedla tu osoba buď upadne v omyl nebo je z omylu vyvedena, ať jednáním jiných (intriky!) nebo náhodou. Jako příklad lze uvésti třeba intriku v „Mnoho povyku pro nic“, jež na čas učiní Claudia zjevným nepřitelem Hěriným (vrcholná je tu scéna při oddavkách), aby jej

brzo na to zase vrátila v původní poměr. Protože Héřin poměr k Leandrovi se nemění, je podle našeho značení změna typu 2 v typ 5 a nazpět. Také osobní relace Othello-Desdemona je změna typu 2 v typ 5; je však nenáhlá, po etapách, naplňujíc celé takřka drama, a nejde ovšem zpět. Možno říci, že předmětem díla je právě tato změna jedné relace v druhou, a tak je tomu ve většině dramát, aspoň u hlavních osob.

Ovšem ani tyto „rodové“ změny relací nedějí se většinou skokem, nýbrž plynule řadou nuancí nejen intenzitních, ale i *kvalitativních*, neboť, jak už jsme jednou řekli, naše termíny „nepřátelský“ a zvláště „přátelský“ jsou pro zjednodušení zvoleny tak obecně, že jsou vlastně celými třídami citů. Stačí sotva na dramata nejprimitivnějších emocí, nerci-li aby vyhověla modernímu dramatu psychologickému; jsou to právě jen schemata, teoretické značky k nejhrubšímu ovládnutí látky. Upozorňuji zvláště též na polotovary dramatických relací, vzniklých použitím ještě obecnějšího pojmu „hostejné“ smýšlení a chování. Není to jakýsi střední bod na přímce přátelství-nepřátelství, nýbrž něco kvalitativně odlišného. Právě nová dramata předvádějí nám často *nenáhlou* změnu takových, řekněme stručně, „relací lhostejnosti“ v relaci přátelství resp. nepřátelství a naopak (Ibsen). Ale naším úkolem v této knize není studium psychologické evoluce osobních vztahů, tím méně, že dokonalým uměleckým nástrojem této niterné pitvy jest nesporně román. Primát v dramatickém díle má názorný vzhled; jím žije divadelní dílo. Obrátme se tedy k této dramatické realitě.

Dramatická situace.

Aby mohly dramatické osoby vespolek jednati, musí býti v určitém čase pospolu na téměř místě; to je evidentní. Je tedy nutnou podmínkou dramatického děje *časově prostorová pospolitost* dramatických osob, těch nebo oněch, námi jako obecně vnímaná; s hlediska technického odpovídá tomu pospolitost těch neb oněch herců na scéně. Tato pospolitost se ovšem průběhem hry mění; herci přicházejí na scénou nebo z ní odcházejí. Protože

první moment je pro ně prakticky důležitější, bývá drama s technického stanoviska členěno na t. zv. „výstupy“; my, respektující i odchody herců, protože i těmi se pospolitost mění, rozčleníme dílo podle obojího na „výjevy“, určené tím, že v průběhu každého z nich jsou tíž herci stále na scéně a, s hlediska obecnosti, tytéž dramatické osoby na místě, jež scéna právě představuje. Každý dramatický výjev podává nám tedy názorně (t. j. viditelně a slyšitelně) dramatické relace mezi určitými osobami dramatu.

Takové výjevy mohou ovšem trvat velmi různou dobu a dramatické relace osob mohou se v průběhu každého z nich — obzvláště těch delších — měnit; při nejmenším aspoň mění se ve své intenzitě. Je tedy nutné pro naši analýzu, abychom si průběh každého dramatického výjevu rozčlenili dále (pokud toho žádá) až na takové odstavce časové, že v každém z nich můžeme *vzájemný vztah všech osob považovati za stálý*.

Násorný vztah dramatických relací pro určitou chvíli, takto ohraničenou, nazveme dramatickou situací. Mohli jsme také říci „pro určitý okamžik“ a jistě často třeba mluvíti o dramatické situaci doslovně „okamžitě“; ale jindy jde zase o dobu poměrně delší, takže obecné slovo „chvíle“ vyhovuje lépe.

Z naší definice plynou dva důsledky. Předně lze takto *ex definitione* považovati každou dramatickou situaci za *přibližně stálou* a tím ji jaksi bezpečněji uchopiti; za druhé jsou z téhož výměru *dvě po sobě následující* dramatické situace vždy *rozdílné* v projevujících se jimi osobních relacích. Jsou-li rozdíly ty malé a spíše jen intenzivní, mluvíme o *přechodu* aneb *vývoji* dramatické situace v jinou; jsou-li veliké, dotýkajíce se zvláště kvalitativní změny osobních relací, jde o *přelom* dramatické situace. Jen touto metodou, rozkládající proměnlivý dramatický děj na souvislý sled stálých dramatických situací, lze ovládnouti složitost jeho dynamické formy časové; celé drama i každá jeho část je teď pro nás *poslopnou syn-*

tesou dramatických situací. Tak na př. svrchu řečený „výjev“ je posloupná syntesa dramatických situací o týchž osobách. Mohli bychom metodu tuto nazvati „kinematografickou“; vskutku liší se od ní „kino“ jen tím, že člení děj zásadně jen v okamžiky, kdežto my jej členíme v libovolné chvíle, pro něž se právě dramatická situace nemění.

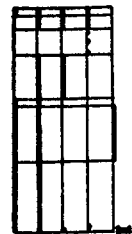
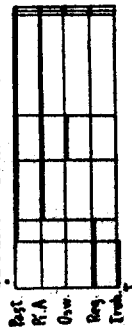
S „dramatickou situací“ zavedeme si však ještě jedno zjednodušení: zkoumajíce jí časově prostorovou pospolitost osob, budeme — prozatím ovšem — abstrahovati od čistě prostorových vztahů osob, spokojíce se pouhým faktem jejich názornosti. Scénické umístění herců a odpovídající mu prostorové vztahy dramatických osob pro určitou chvíli, po níž se nemění, nazveme obdobně „scénickou situací“ a věnujeme jí pozornost až v kapitole příští. Scénické situace vnímáme jen zrakem.

Bude s výhodou, opřeme-li následující teď úvahy aspoň o jakýsi názor; proto připojujeme tu schematické nárysy časových forem dvou dramát: Ibsenovy tragédie „Strašidla“ a Shakespearovy komedie „Mnoho povyku pro nic“. První má málo osob a děj jednoduchý, druhá mnoho osob a děj složitější. Rozčleněny jsou ve výjevy (dále v proměny a akty) tak, že poměr jejich šířek v nárysu odpovídá poměru jejich skutečného trvání při představení (2 mm značí asi dobu 2 minut). Které osoby jsou kdy na scéně, vyznačeno je tlustými čarami.

Rozbor dramatické situace.

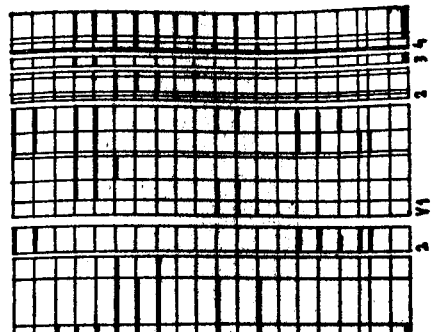
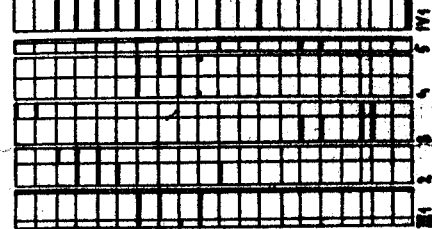
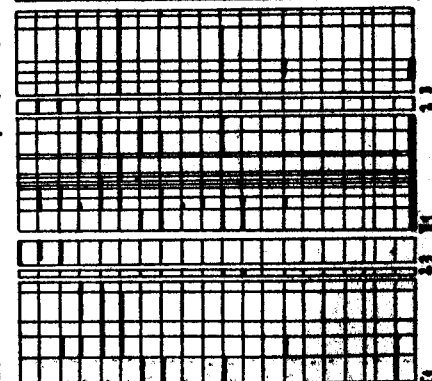
První, co vyznačuje určitou dramatickou situaci, jest počet osob, v ní zúčastněných. Protože dramatická situace je pouhý časový element dramatického děje, neplatí pro ni omezení, jež jsme pro drama jako celek stanovili, t. j. hutnost aspoň dvou samostatných osob. Může tedy obsnovati jen jednu osobu, což po vzoru operním označíme termínem „sólo“, nebo dvě (duo), tři (trio) atd. až veliké množství, prakticky omezené ovšem i velikostí jeviště. Ačkoliv je dobrým pravidlem dramatickým, aby osoby dramatického výjevu — t. j. úhrnu posloupných dramatických situací o týchž osobách — měly vesměs dramatický význam, t. j. jednaly, není toho pro pouhou drama-

IBSEN: Strašidla.



SHAKESPEARE: Mnoho povyku pro nic.

Men. Barr. Juan. Pol. Cl. B. J. Hern. Bal. Port. Ver. Leon. Ant. Fre. Bal. Kal. Kap. K. St. Des. S. J.



tickou situaci třeba, takže v ní mohou být vedle aktivních osob i osoby pasivní, tedy statické, jež ovšem třeba v jiné situaci nebo výjevu jsou aktivní.

S hlediska technického jsou osoby, jež aspoň někde v ději samostatně jednájí, byť sebe méně, představovány herci *sólisty*; naproti tomu osoby dramatického díla, jež jsou pouze statické, dávají se hercům *statistům*. Ti vystupují obvykle jako *sborově* jako kolektivní osoba pod *jedním* jménem (družina, lid a pod.), čímž vyznačuje dramatik ztrátu jejich osobních individualit v individualitě davové. Jejich úkol omezuje se zpravidla na to, že *charakterisují* sociální prostředí, v němž jsou vlastní (tedy sólové) dramatické osoby, nehledíc ovšem k čistě scénickému jejich významu malebnému. Zajisté nelze vylučovati ani možnost, aby takovýto dav také jednal, ovšem jako osoba kolektivní vůči některé osobě individuální. V činohře však staví se tomu na překážku okolnost, že ne sice společná hra, ale ovšem společná *mluva* sboru dá se jen obtížně provésti, aby netrpěla nezřetelností. Proto se omezuje hromadné jednání po slyšitelné stránce jen na takové společné projevy hlasové, kde na obsahu slov tolik nezáleží (souhlas, odpor davu) nebo se obejde nesnáží, že za dav mluví jeho vůdce. Ve zpěvohře, kde současný zpěv mnohých netrpí nezřetelností, má sbor jako dramatická osoba kolektivní mnohem významnější poslání, o čemž později. Samozřejmě může být dav i rozdělen, je-li různého smýšlení, což vede k různým projevům — nezřídka jde tu pak vlastně o dva davy, stavějící se nejen proti sobě, ale zároveň za své vůdce, obecněji za osoby, s nimiž sympatizují. Jakmile vystupuje v davu několik osob způsobem sólovým, obzvláště ovšem mluvou, znamená to počínající diferenciaci kolektiva v individuality. Od tohoto případu, jehož také činohra může užít, je plynulý přechod ke *skupině* osob, jež přes svou sounáležitost zachovávají si svou individualitu, což se vnějšně projevuje jejich individuálními jmény, a mohou třeba v jiné situaci vystupovati zcela samostatně.

Příkladem dramatického díla s takovýmto z části kolektivním materiálem osob může nám být právě „Mnoho povyku pro nic“, kdežto „Strašidla“ jsou ukázkou díla s materiálem výlučně individuálním, k tomu i nečetným. Většina zpěvoher měla by nárys podobný druhý z těchto činoher, ba s ještě větším užitím sboru.

Protože dramatická situace neznázorňuje nám výlučně jednání, nýbrž dramatickou relaci, což jest pojem obecnější, jest zajisté možno, aby nám předváděla také *jedinou* osobu. S hlediska dramatického textu je tento případ označen technickým názvem *monolog*; samozřejmě jde tu ovšem nejen o sólovou mluvu, ale i hru. Pokud se této „samohry“ týče, nebylo proti ní nikdy teoretických námitek; naproti tomu „samomluva“ byla naturalistickou teorií zavržená jako nepřirozená a nepravdivá, poněvadž se v životě nevyskytuje. Tento důvod je zcela naivní; řekli jsme již v prvním dílu této knihy, že dramatické dílo předvádí děje *umělé*, tedy takové, jež se v životě nevyskytují, po případě ani vyskytovat nemohou. Z téhož důvodu musely by se pak zavrhnout i veršované činohry a dokonce veškeré opery, protože přece lidé v životě nerozmlouvají veršem nebo zpěvem. Pokud jde však o vnitřní, t. j. psychologickou pravdivost, již jedině dlužno bez výhrady respektovati v umění, je faktum, že takového samomluvy, ovšem většinou jen „v duchu“ konané, vyskytují se u nás všech velmi hojně a to právě za okolností, jež jsou v těsné spojitosti s jednáním, buď jako příprava k němu: rozhodování, nebo jako jeho vyznění: pochyby, lítost a pod. Je tedy monolog psychologicky zcela oprávněn a netřeba ani ukazovat na to, že v leckterých případech (na př. při afektech) dochází i v životě ke skutečné hlasité samomluvě. Je-li monolog dramatické osoby *v přítčinné souvislosti s jednáním buď následujícím nebo předchozím*, vyhovuje principu dramatickosti a je tedy *úplně oprávněn*, jak v činohře, tak v operě, kde se označuje zpravidla jako „arie“. Ba i monolog, podávající pouhý výraz citů, tedy t. zv. lyrický, je přípustný, je-li takto *dramaticky vázán* a není-li ovšem příliš dlouhý, aby ne-

způsobil stagnací dějovou. Vadný, t. j. nedramatický jest jen tehdy, je-li výraz citů vylučným jeho účelem — tedy je-li vskutku, t. j. samoúčelně „lyrický“ (srv. str. 109).

Předvádí-li dramatická situace více než jednu osobu, jakž jest pravidlem, roste její složitost s počtem osob velmi prudce. Konstatovali jsme to již při rozboru dramatické relace elementární, t. j. mezi dvěma osobami, kde jsme museli vedle názorného vztahu osob, t. j. v mluvě a v chování, bráti zřetel i na myšlený vztah jejich, t. j. vzájemné smýšlení, protože mezi oběma může býti jak shoda, tak neshoda. Uvažme, že při třech osobách jsou tři vzájemné a šest osobních, při čtyřech osobách již šest vzájemných a dvanáct osobních relací mezi osobami atd!

Na štěstí zjednodušuje se tato „komplexní dramatická relace“ tím, že některé z osob jsou ve vzájemném poměru přátelském a to otevřeném, t. j. spojenci v jednání. Dramatická situace, předvádějící nám jen takové spojení, působí dojmem *harmonickým*; jsou to obyčejně dohody mezi dvěma, třemi i více osobami, dialogy konverzační, odstíněné jen lehkými půtkami a nesouhlasy. *Disharmonii* přináší do dramatické situace již případ skrytého nepřítelů, jakmile se jeho jednání, zdánlivě přátelské, projeví nepříznivými účinky na osobu druhou — vzpomeňme na př. scén mezi Othellem a Jagem, na venek přátelských. Tím spíše ovšem stoupá disharmonický dojem, jde-li o nepřátelství zjevné, neboť tu se náš cit *vzrušení* spojuje i s dramatickým citem *napětí*, jež v nás vyvolává spor dvou snah. Osoby, v dramatické situaci zúčastněné, dělají se pak zjevně na dva tábory, čímž roste dramatický rozpor i *kvantitativně*; je však zajímavé, že rozhodujícím pro napětí scény není jejich absolutní počet, nýbrž početní *poměr* obou stran. Jednotlivec stojící proti několika působí skoro mohutněji než několik proti několika, protože můžeme tuto jedinou vůli s vůlí více osob, čímž se nám ve své intenzitě umocňuje.

Ale dvoustranný spor nevyčerpává možnosti dramatické situace. Již při třech osobách je možno, že jsou

všecky tři samostatné, resp. že třetí z nich se staví ke sporu druhých samostatně. Jednoduchý jest ještě ten případ, že zaujímá při tom stanovisko neutrální, přes to, že do sporu zasahuje (neboť jinak by na ní valně nezáleželo). Ale osoba třetí může míti své vlastní cíle, ať skryté či zjevné — obecnstvu musí býti ovšem vždy zjevné — a pak je takovýto „*dramatický trojúhelník*“ relací krajně složitou. Uvažme, že již při sporu dvou osob jsme nuceni vžívati se do nich *rozděleně*; jak jsme při rozboru jednání ukázali, je takové rozdvojení sice psychologicky obtížné, ale možné. Vžívati se *na tré* je však již na hranici duševního výkonu pro pozorovatele sebe oddanějšího a schopnějšího. Dramatik musí nám tedy v takové situaci pomoci tím, že dává *ustoupit* vždy na čas jedné z takových tří osob, ač-li ne dokonce dvěma; a herci musí podle toho upravit navzájem své výkony co do intenzity.

A tu máme další moment, pro dramatickou situaci důležitý. Jest jím nestejná *dramatická váha* každé z osob, situaci tvořících, a plynoucí odtud *převaha* určité z nich, jevíci se ovšem čistě dramaticky, t. j. iniciativou a skutečným účinkem jejího jednání na druhé. Tato převaha uplatňuje se nejen při sporu, kde druhá strana zřejmě „*podléhá*“, ale i při shodě osob, podřizujících se vedení jedné. V dané dramatické situaci převažuje zpravidla jedna osoba nad všemi druhými, ale mohou to býti, zvláště při sporu, též dvě, vespolek rovnocenné. Každá z osob dramatické situace jakoby byla jakýmsi silovým centrem psychickým, různé intenzity i různého směru, a tyto síly organizují se vespolek podle té, jež převládá, účinkující proti síle opačné, po případě též složené, nebo narážejíce na pasivní odpor. Tento moment dramatické situace není ovšem sám o sobě názorný; váhu osoby lze sice herci naznačit zintenzivněním výkonu, ale my ji konstatujeme spíše podle jejího *působení na jiné*, jevícího se názorně na osobách druhých, jež jsou převahou první osoby jakoby stlačovány. Přímé znázornění převahy ně-

jaké osoby děje se až prostředky scénickými, o čemž později. Převaha jedné osoby nad druhou (nebo druhými) může se průběhem situace udržovat, může však též stoupat (ba vůbec se vytvořit) nebo klesat (dokonce pomítnout). Tato měna převahy děje se někdy nenáhle, jindy prudce. Náhlá změna je ovšem dramaticky účinnější; bývá způsobena zpravidla odkrytím něčeho, co druhým je neznámo. Tak na př. v dlouhém zápasu mezi Mínou a Uhlířem v II. jednání Hilbertovy „Viny“ nabude Uhlíř převahy tím okamžikem, když se doví, že Míniina „vina“ není Hoškovi známa. Je pochopitelné, že měna váhy na jedné straně znamená opačnou měnu váhy na straně druhé; jsou to jakoby výkyvy jakéhosi psychologického vahadla, nad dramatickou situací se vznášejícího. Přejde-li převaha dramatické osoby na druhou, znamená to takovou změnu dramatické relace, že vzniká nová dramatická situace. Ovšem třeba i tu — jak bylo už v tolika jiném — lišiti „skutečnou“ převahu, již v dané situaci nějaká osoba má, od *zdánlivé*, již sama sobě jen připisuje, což bývá zřejmo z rozporu mezi jejím náročným, t. j. vnějším intenzivním jednáním a nicotným jeho účinkem. Dojem zdánlivé převahy bývá pro nás zpravidla komický, ale může býti, je-li dobře koncipován, i tragický (srv. krále Leara vůči dvěma starším jeho dcerám).

Dramatická polyfonie.

Toto heslo, utvořené podle názvosloví hudebního, vyskytuje se někdy v úvahách o dramatech. Má se jím vyjádřiti skutečnost, že dramatická díla obsahují po většině několik *dějů*, ovšem nestejně závažných, jež, *probíhající současně*, tvoří navzájem různé vztahy a kombinace. To připomíná specifický útvar *hudební polyfonie*, jehož podstata je v tom, že zaznívá současně několik melodii, jež vnímáme i s jejich vzájemnými vztahy. Tato obdoba je však, přihlédneme-li blíže, jen povšechná a vágní. Hudební polyfonie (viz kap. VIII.) je tvořena totiž reálnými, t. j. skutečně znějícími a námi najednou slyšenými „hlasy“ a každý z těchto hlasů jest jednoduchý. Naproti tomu je každý z *dějů*, v určitém dramatech se vyskytujících, jen myšlený;

vznikaje jednáním několika osob jest vlastně jakoby „mezi nimi“ a nesen jest určitou abstraktní ideou. Tato dějová polyfonie není tedy skutečná polyfonie názorná, nýbrž jen ideová kombinace; je to zase jen výplod „textového“ pojmání dramatického díla a mohlo by se o ní stejným právem mluvit i při díle epickém, na př. při románě, kde je skoro vždy několik *dějů*, navzájem někdy hodně propletených.

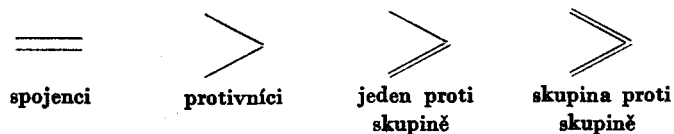
Proč se tedy mluví o polyfonii právě při dramatu? Jistě je tu něco, co toho jména zasluhuje, ale svrchu vytknuté pojetí (a snad i nejasná představa o polyfonii hudební) svádí s pravé cesty. Stačí si živě představit ten neb onen dramatický výjev na scéně, nebo jen pohlednouti na naše nárysy dramatu v jakémsi příčném směru (hledíc k jejich časovému průběhu), abychom tuto pravou polyfonii zjistili.

Každý výjev předvádí nám několik osob (jen výjimečně jednu) vespolek jednajících a osobní jednání každé z nich jest reálné a názorné, probíhající souvisle v reálném čase. Přesně vzato, jest *v činohře* souvislá jen hra každé osoby, nikoli mluva, v níž se musí osoby — již pro zřetelnost — střídati, čehož ovšem ve zpěvohře není třeba. Tato názorná osobní jednání probíhají *vskutku současně v reálném čase* a my je tak také *vnímáme*. Tato obdoba s hudbou postací, abychom užili oprávněně jejího termínu i pro drama, ovšem v tom smyslu, že *dramatická polyfonie jest názorná časová souběžnost osobních jednání*. Přenesení termínu nesmí nás ovšem svést k tomu, abychom a priori přenášeli i všechny vlastnosti hudební polyfonie na dramatický obor. Vyšetříme tedy nepředpojatě, v čem jsou oba tyto útvary shodné a v čem se liší.

Především je tu zajímavá shoda v *oměru složek*, hledíc k jejich časovému průběhu. Dva hudební hlasy pohybují se buď týmž směrem (oba stoupají, oba klesají) nebo směrem opačným; první sluje spolupohyb, druhé protipohyb. Je-li spolupohyb docela rovnoběžný (na př. v samých tercích), nepovažují se takové hlasy s hudebního hlediska za samostatné, nýbrž za jakýsi jeden, byť dvojitý (resp. trojitý atd.) hlas. Právě tak jednání osob se buď shodují nebo jsou proti sobě; shodují-li se obzvlášť doko-

tedy
doklad
re-technické
představuje
názorně
a ne
obrazové

nale, považujeme je (jak jsme již dříve uvedli) za jakési jedno jednání kolektivní — jednání spojenců. Tak se, obdobně hudbě, rozeskupují jednání všech osob, v určitém výjevu zúčastněných, *obecně* ve dvě skupiny jednání kolektivních, jdoucí proti sobě. Symbolicky lze všechny možné případy dramatické polyfonie, označíme-li jednání jednotlivcov čarou jednoduchou, jednání spojenecké skupiny, ať jakkoliv početné, čarou dvojitou, vyznačiti takto:



k čemuž bychom měli vlastně připojiti ještě jednoduchou čáru — jednání sólové, což jest mezní případ polyfonie jak dramatické, tak hudební.

Ale tu tato „pohybová“ obdoba končí. Slyšeli jsme, že k dvěma protivným jednáním může přistoupiti ještě třetí samostatné, t. j. nespojující se s žádným z obou druhých. Jde-li o jednání neutrální, mohl by se snad za jeho obdobu považovat t. zv. stranný pohyb, vznikající tím, že jeden hudební hlas zůstává ležet (to je ovšem již při dvou hlasech!); ale pro tři samostatná jednání, vesměs proti sobě jdoucí nemá hudba obdoby. Důvod je v tom, že pohyb hudebního hlasu jako skutečný pohyb má omezené možnosti: buď nahoru, nebo dolů — jinak nelze; proto je tu možné jen *jediné* „proti sobě“. Naproti tomu mluvíme-li o tom, že jednání osob jdou „spolu“ nebo „proti sobě“, je to řečeno jen obrazně, o nějaký skutečný pohyb tu nejde. Polyfonie dramatická je tedy po této stránce *volnějši* a *bohatši* než polyfonie hudební. Ani typického pro drama rozdílu mezi jednáním zjevným a skrytým (na př. zdánlivě pro, skutečně proti) v hudbě není; tam jsou všechny hlasy jen „zjevné“.

Druhá shoda týká se různé *váhy* polyfonních složek. Také v hudbě převládá zpravidla jeden hlas jakožto hlavní nad ostatními vedlejšími, což se provádí zintenzivněním toho hlasu (klamná převaha totiž v hudbě neexistuje). Vyskytují se však často případy, že jsou stejné

závažné hlasy dva, zpravidla protihlasy — tak jako dvě rovnovážná protivná jednání osob v dramatickém výjevu. Také v hudbě může přejíti váha z jednoho hlasu do druhého a to na čas nebo trvaleji, právě tak jako v polyfonii osobních jednání, kde někdy jde o zásah zcela kratičký, ale přes to intensivní, provedený osobou, jež před tím byla v jednání zcela vedlejší, takřka se jej neúčastníc. Co se *počtu* osob resp. hlasů týče, je i tu obdoba vskutku pozoruhodná. Termíny, jež jsme při rozboru dramatické situace uvedli: sólo, duo atd. až sbor, jsou vlastně termíny hudební, platné i pro čistě instrumentální hudbu. Souhrn sólistů herců lze označiti slovem „ensemble“ tak jako v hudbě a „sólo“ herecké lze tak jako v hudbě pojímati nejen jako skutečné sólo samojediného herce, tedy t. zv. monolog, nýbrž i jako „sólo“ ve smyslu výkonu, vynikajícího nadobvyčejnou měrou z „průvodu“ výkonů ostatních, tedy jakýsi herecký *koncert* pro jednoho (po případě dva) herce na pozadí takřka statickém, vytvořeném ostatními herci sólisty nebo i sborem statistů. Námluvy Glosterovy k Anně v Shakespearově Richardu III., schůzka obou královen v Schillerově „Marii Stuartovně“ budtež dva příklady za mnohé.

☞ Promluvíme ještě o polyfonické *souvislosti* přímo po sobě *následujících* dramatických výjevů, ovšem při téměř místě děje (tedy nezměněné scéně). Stačí si všimnouti obou našich nárysů dramát (aneb kterýchkoliv dramát jiných), abychom poznali, jak jsou zpravidla spiaty. Buď s novým výjevem přibude nějaká nová osoba (po případě několik) k dřívějším (po případě dřívější), nebo z dřívějších některá (také víc) ubude, nebo konečně některé přibudou, jiné ubudou. Zpravidla však *zůstane, přebude* aspoň jedna osoba do výjevu nového. Touto formou dramatické polyfonie, již nazvu *osobním sřetězením* výjevů, dosáhne se názorné *souvislosti* mezi nimi. Jen výjimkou se stává, že všechny osoby jednoho výjevu odejdou a nastoupí zcela nové (opakuji: při téměř místě děje); tato forma působí

citelné členění dramatického děje, jsouc obyčejně spojena se skutečnou pauzou, byť i malou, při prázdné scéně.

Na počátku úvah o dramatické situaci řekli jsme, že počet osob, v situaci zúčastněných, vnímáme zrakem i sluchem. To jest normální případ; třeba se však zmíniti o případu jaksi abnormálním, třebaže neřídkém, že některou z osob vnímáme *pouze sluchem*, nikoli zrakem, protože ji nevidíme. Buď je herec na scéně, ale pro nás skryt, nebo je mimo scénu, ale tak, že jest jako dramatická osoba v souvislosti s osobami na scéně, s nimiž na př. mluví aneb od nichž jest zřejmě slyšen. „Místo děje“ rozšiřuje se v tomto případě i za scénu a osoby takové třeba započítati do počtu těch, které se účastní dramatického výjevu, byť jejich názornost — ale proto ještě ne jejich působivost! — byla pro obecenstvo oslabena. Někdy je dramatický vztah mezi osobami, obecenstvu skrytými a zjevnými jen jednostranný: ti na scéně vědí o těch za scénou (jež slyší), ale nikoli naopak; tak je tomu na př. právě na konci prvního aktu „Strašidel“ (Oskar s Reginou ve „vedlejších pokojích“).

S tímto případem souvisí zajímavý motiv, obdobný dříve zdáramněným motivům přestrojení a přetvářky, totiž motiv *skrytí*, velmi oblíbená dramatická situace zvláště v starších veselohrách. Některá osoba dramatické situace je totiž skryta, ale nikoli pro obecenstvo, nýbrž pro druhé dramatické osoby, jež o ní nevědí. Zpravidla jde tu o tajně vyslechnutí a tím prozrazení nějakého tajemství, což má význam pro další děj, leckdy rozhodující. Vyslechnutí může být buď úmyslné nebo též bezděčné, třeba pod pláštěm tmy, jako právě v „Mnoho povyku pro nic“, kde se takto doví stráž vévodova o intrice, již je vydána Claudiova snoubenka Hero. Známým příkladem je též Molièrův „Tartuffe“. Podle principu *dramatické pravdivosti* jest i tu, jako v předešlých dvou případech, třeba, aby obecenstvo vědělo o tomto skrytí, nejen pro svou informaci, ale i pro zvláštní požitek, z tohoto motivu plynoucí, zvláště v případech, kde zůstává věc pro ty, kteří byli vyslechnuti, ještě na čas utajena; zvláštním požitkem bývá tu, viděti, jak vyslechnutá řeč působí na ty, kteří ji tajně naslouchají.

Právě v „Mnoho povyku pro nic“ má Shakespeare geniální převrat tohoto motivu skrytí, dokonce dvakrát. Jak Beneš, tak Blažena jsou nevinně navedeni, aby tajně vyslechli, co se o nich povídá, při čemž ti, kteří o nich mluví, *vědí*, že se jim naslouchá a mluví podle toho. Je to tedy „zvrácený“ motiv skrytí, kde padá do nastražené léčky ten, jenž myslil, že ji sám chystá. Obdobný „zvrácený“ motiv přestrojení vyskytuje se ve Vrchlického veselohře „Noc na Karlštejně“, kde Karel IV. prohlédne přestrojení své ženy, nedá to však najevo (na tom právě záleží) a hraje si s ní jako kočka s myší — motiv velmi duchaplný a jemný ve své komice. „Zvrácený“ motiv přetvářky, kde dramatická osoba prohlíží přetvářku druhé, aniž to zase dá na sobě znáti, je častější a dokonce leckdy obaplný, na př. v pětce dvou diplomatů (Scribeova „Sklenice vody“).

* * *

Princip zveřejnění. Motiv záměny osob a přestrojení, motiv přetvářky a skrytí ukazují nám na typických a oblíbených případech, že jest mnoho věcí v dramatickém ději, v nichž se některé dramatické osoby *klamou*, považující je za jiné, než vskutku jsou, aneb o nichž *nevědí*, kdežto naopak zase druhé dramatické osoby *znají* pravý stav, ba dokonce vědí o omylu prvých osob, resp. o jejich nevědomosti, obzvláště tehdy, jsou-li samy těmi osobami, jež je klamou, ať bezděčně, nebo — většinou — úmyslně. Typické je pro všechny tyto motivy s nesčetnými jejich varianty a kombinacemi, že omyl řečených dramatických osob způsoben je *klamavým názorem* jejich. Tých názor jest však podkladem pro chápání dramatického děje se strany obecenstva. Princip dramatické pravdivosti, opakovali jsme při rozboru svrchu uvedených případů, žádá, aby obecenstvo nepodlehlo omylu, nýbrž znalo vždy pravý stav věcí tak, jako řečené druhé dramatické osoby. Nic nás nesmí *klamat*, nic nám nesmí býti *skryto*; my — pozorovatelé — *vše prohlížíme*, i co vypadá jinak, a *vše víme*, i co se tají. Dramatický děj probíhá před námi odhalen, bez záhybů a neprůhledných stínů,

jako na denním světle; zkrátka dramatický děj jest pro nás obecnost ve všem všudy *zveřejněn*.

Zajisté že není to, co nám dramatické dílo názorně podává, šmahem takto dvojsmyslné; viděli jsme to na př. při rozboru osobní dramatické relace, že je třeba rozeznávat „otevřený“ a „skrytý“ poměr jedné osoby k druhé. A na t. zv. „zvrácených“ motivech jsme viděli, že i osoby, jež mají býti oklamány, někdy prohlížejí léčku. Psychologicky je to tedy s námi jakožto obecností tak: K tomu, co vnímáme — osoby, jejich jednání, dramatickou situaci — připojuje se nám, jak víme, vždy *významová představa* a to *obrazová* (neboť jde přece konec konců o herce a jejich hru!), jež, založena jsouc na názoru, podává nám výklad toho všeho. Ale někdy se stane, že z určitých důvodů jsme nuceni, připojiti si ještě *druhý* výklad, jenž jest v odporu s tímto názorem, resp. s prvním, přímým jeho výkladem. Máme tedy v takových případech *dvě významové představy obrazové*, první jaksi názornou, druhou nenázornou: vidíme a slyšíme — ale *proti* tomu víme.

Tento *rozpor* mezi *názorem* a *vědění* je pro nás velkým požitkem a to *specificky dramatickým*; nikdy nevyunikne tak výrazně při pouhém čtení textu, kde můžeme míti jen chabou představu názornou ve své fantazii, ani při díle epickém, kde se zajisté řečených motivů může též užítí, ale *o všem* se jen vypravuje. Pro nás teď je však důležité, že obě řečené významové představy promítáme i do *dramatických osob*, těch či oněch: jsme si vědomi toho, že to, co nás neklame, některou osobu klame, to, o čem my víme, ona neví. Toto vědomí naší vševědoucnosti, provázené zvláštním citem naší povýšenosti *nad dramatickou situaci*, jest pravý smysl, *raison d'être zveřejnění*.

Nedotýká se totiž „zveřejnění“ jen dosud uvedených případů „klamů“ v dramatickém ději, kde musíme nutně míti *dvě* vespolek sporné představy obrazové, zdánlivou a „pravou“; tu plyne ovšem požadavek zveřejnění z principu dramatické pravdivosti. Ale zveřejnění má širší vý-

znam; týká se samé *podstaty* dramatického díla jakožto *představení*. Román má ve vyprávěcí řeči neomezenou možnost, poskytnout nám jakékoliv představy obrazové i *významové*, vyrozumět nás o všem, čeho je třeba, především též vylíčit nám do nejmenších podrobností, co se děje v nitru jeho osob. Ne tak dramatické dílo. Omezené možnosti mimiky jsme již poznali a víme, že k svému doplnění potřebují řeči, jimiž však v dramate mohou být jen „přímé“ řeči osob. Princip zveřejnění žádá, abychom znali *všechny* duševní stavy dramatických osob, pokud je toho třeba. To jsou ty stavy, jež jsou v jakékoliv příčinné souvislosti s dramatickým dějem, t. j. s *vespolným jednáním osob*.

Zveřejnění jeví se tu jako „*obrazový*“ *postulát*, usměrněný povahou veškerého materiálu, jehož drama používá a zavazující proto nejprve autora díla, ale pak i herce resp. též jejich vůdce, režiséra. Nikoli jen to, co dramatická osoba tají, ale i to, co by samo sebou zůstalo skryto, musí býti zveřejněno, jakmile toho žádá pochopení děje, tedy ze *svrchovanosti principu dramatickosti*; ovšem též naopak, není-li to takto žádáno, nejen nemusí, ale ani nemá býti zveřejňováno, jakožto zbytečné.

Odtud plyne pro dramatika plné právo, aby užil monologu tam, kde jisté duševní stavy dramatické osoby musí býti z dramatických důvodů (ale jen z těch!) zveřejněny a nemohou býti jinak, na př. v rozmluvě osoby se svým spojencem. Odtud plyne i právo t. zv. „*mluvení stranou*“, jímž zveřejňuje nějaká osoba svůj pravý poměr k jiné již v její přítomnosti, nemůže-li dramatik pro pevný sled scén přeložiti to až na dobu, kdy bude sama nebo se svými známými. Je pravda, že se tu právě ukládá obecnost, aby si myslelo, že to, co samo slyší, neslyšela druhá osoba na scéně. Ale k tomu jistě stačí, diferencuje-li herec svou mluvu a upraví-li režisér vhodně scénické vztahy osob (o čemž později); divadelně zaměřenému obecnostu musí postačiti tyto náznaky.

Co se herců týče, jest požadavek zveřejnění vlastně

technickým principem jejich výkonů, t. j. řídicí ideou jejich postav, jež musí býti zaměřeny na obecnstvo, kdežto dramatické osoby musí býti zaměřeny navzájem na sebe. Hercův úkol je tedy vlastně dvojitý, lépe řečeno stává se dvojitým, jakmile jest mezi touto dvojí směrnicí spor. Hra na obecnstvo musí býti v takovém případě aspoň náznamová, není-li podporována textem autorovým, aspoň jakási „hra stranou“, projevující hledišti pravou tvář věci. Vidíme tu znovu, jako v předešlé kapitole, že technická představa herecké postavy a hry, ač koresponduje s obrazovou představou dramatické osoby a děje, nekryje se s ní úplně a vždycky. Jeť divadlo něco umělého a smí tedy používati umělých prostředků — toť je právě jeho výsada — a divadelní obecnstvo si musí býti vědomo, že nestojí před životní skutečností a že to právě jest zase pro ně výhoda.

Hercův úkol, zveřejňovati dramatické dílo, uvádí ho tedy nutně do *kontaktu s obecnstvem* a je známo, že všichni „rození“ herci při svém výkonu v tomto styku jsou a že je jim v něm dobře. Vstupem na scénu přetělesněn a předuševněn, cítí se jako přitahován temnou masou hlediště tam za rampou. Pro ně hraje, pro ně improvizuje, byť ve vzájemné souhře se svými spoluhráči. Budiž tomu porozuměno: *nezveřejňuje sebe*, nýbrž svou „postavu“. Všecky ty známé výstřelky ješitnosti, hra na potlesk, trhání kulis, „odchody“, „nuance“ a j. nejsou příkazem zveřejnění; je to, chceme-li, také „hra na obecnstvo“, ale v špatném slova smyslu, protože při ní jde herci o jeho vlastní milou osobičku a nikoliv o postavu, což jest ovšem naprosto neumělecké. Jako každý umělec má i herec plné právo, pyšnit se svým výtvozem, ale nikoli sebou; jeho samého oslaví až výkon, jaký podá.

Psychologicky velmi zajímavý a též specificky dramatický jest *účinek zveřejnění* na obecnstvo. O jeho intelektuálním efektu, spočívajícím v úplné a správné informaci hlediště o dramatickém ději, jsme již mluvili; teď

jde o *emocionální*, účinek zveřejnění. Často bylo již psáno o tom, že herec na jevišti „prostituuje“ jaksi své nitro. To je názor mylný, neboť i to nejintimnější hnutí duše, jež herec zveřejňuje, není jeho, nýbrž patří dramatické osobě, kterou představuje. Přesněji řečeno: *ne cítí* je jako něco svého, vyjímajíc ovšem případ „herce diletanta“, jak jsme o něm mluvili v kapitole předešlé. Prostituuje-li se tedy kdo, je to dramatická osoba, odkrývající své nitro mluvou i chováním — ale ta se přece nezveřejňuje, protože jedná jen mezi svými spoluosobami. Ovšem řekli jsme před chvílí, že dramatické dílo musí zveřejniti i ty niterné stavy osob, jež jsou v příčinné souvislosti s jejich jednáním. A tu právě jest moment, o něž nám teď jde. Dramatická osoba odhaluje své nitro, ale za jakých okolností? Jen tehdy, jestliže city, jež chová — a city jsou zajisté to nejniternější, co člověk má — mají tendenci, vyvolati snahy a činy, tedy projevit se na venek. Výraz takových citů, po případě i idejí, k nimž se city ty připjaly, odpovídá tedy plně postulatů zveřejnění. Jsou však city, jež této tendence nemají, jež tedy nejsou dramatické, nevedouce konec konců k jednání; výraz takových citů, je-li proveden mluvou, je tedy *čistě lyrický* a toto jejich odhalení jest psychologicky nepřirozené. Neodvratné zveřejnění, jehož se divadlem takovéto čistě pasivní lyrice dostává, působí na ni takřka smrtelně: nepoznáváme místa dramatického textu, jež jsme si před tím čtli. Jejich nálada je zardoušena, poetický pel setřen jakoby „hrubou rukou“, jak se říká. Ale proč „nesežehne světlo ramp“ všecku lyriku, proč neublíží té aktivní, deroucí se ven z nitra? Jsou city, jež světélkují jen v přítmi; na světle zveřejnění jich neuznamenáme.

Mohlo by se namítnouti, že také recitátor zveřejňuje city, vyjádřené lyrickou básní, aniž to oslabí její náladový účinek, nemluvě o neoslabeném působení hudební nálady, již nám sdílí výkonný umělec hudebník. Ale tu je situace zcela jiná, jak jsme ukázali srovnáním recitace s hereckou mluvou. Recitátor i hudebník vyjadřují *soš* city, vyvolá-

vané *uměleckým dílem*, jež provádějí, čehož u herce není: tam vyjadřují své city až dramatické osoby, jím představené, a to nikoli skrze umělecké dílo, nýbrž přímo lidsky, protože toto jejich vyjádření měříme též lidsky. Tu začne zveřejnění svou zhoubnou prací proti citům, jež ho nesnesou: vše jemné zanikne, vše důvěrné zní podivně, smutné sentimentálně.

Tato specifická změna náladového dojmu, způsobená zveřejněním, nezasahuje však jen intimní a jemné. Je zvláštní, že i vše *hrubé* mění zveřejněním svůj účinek a to dokonce v opačném směru: netlumí se zveřejněním, nýbrž naopak *hrubne*. Je známo, že děje nebo zjevy ošklivé, hrůzné, ba odporné dají se konec konců líčiti a popisovati, ale jak nesnesitelné jest, viděti a slyšeti je s jeviště. A je známo, jak se toho zneužívá a zneužívalo v umělecky zručných dílech zrovna dramatického umění. Jsou doby, jež si žádají, a jsou vrstvy obecnstva, jež jsou lačný takovýchto hrubých sensací, a jsou také genry dramát a typy dramatiků, již těmto pudům hoví. Ale i tam, kde úmysly autorovy jsou umělecké, mělo by se dbáti tohoto nebezpečí, že jeviště zesílí do nesnesení to, co, psáno, jest ještě snesitelné. Ovšem rozhoduje mnoho i režisér, jenž takové věci může podávati na scéně otevřeně nebo zastřeně. Že má na řečeném zesílení hrubých motivů podíl i smyslový ráz vněmů proti pouhému představení fantazie (na př. v románech), jest jisto; nicméně hlavní příčinou jest zveřejnění toho, co zveřejnění nesnese. O tom svědčí na př. pronikavé působení sprostých nebo kluzkých slov a rčení se scény, jež se tu stávají křiklavými a nestoudnými, ač jejich smysl si pouze myslíme. Čím větší jest divadelní veřejnost, t. j. čím početnější obecnstvo, jehož jsme spolučleny, tím víc tyto věci urážejí.

Ale nejenom tyto deformace citového dojmu, zveřejněním přímo vznikající, jsou pro dramatický účinek díla příznačné. Pouhý intelektuální efekt zveřejnění, jež jsme označili jako „vševědoucnost“ obecnstva, vede k řadě citů velmi typických, jež mají vesměs ráz citů *smíšených*,

protože vznikají právě ze sporu mezi tím, co vnímáme a co víme. A nepatří sem jen city, s nimiž přijímáme všechny ty — pro nás průhledné — klamy: záměny, přestrojení, přetvářky, skrytí a j. Protože víme *úplně* vše, každou etapu děje, díváme se na mnohé výjevy jinýma očima, než bychom se dívali, kdybychom, rovni osobám tohoto výjevu, neměli tušení o tom, co se třeba právě před tím stalo. Tak vznikají v nás vedle jednoduchých citů, jimiž výjev sám působí, ještě city kontrastní, jež zbarvují náš dramatický dojem zcela zvláštním, pro drama specifickým dojmem, neboť je to křížení citů z názoru a citů z našeho „vědění“. Tak na př. i kdybychom neznali historický osud Valdštýnův, vidíme po celá dvě poslední jednání tragedie, od rozmluvy Buttlerovy s Gordonem, Valdštýna ve stínu neodvratné smrti a každé slovo posledního jeho výjevu se Senim i s Gordonem a komorníkem nabude pro nás jiného, zcela zvláštního zabarvení („Již dobrou noc, dnes dlouho budu spát“). Vrcholem je t. řeč. tragická ironie a tragický humor — veselý, nic netušících o blízkosti katastrofy. Ale i naopak nejhroznější situace veseloher, ženoucí k zoufalství postiženou osobu, zjasňuje nám jakoby úsměvem vědomí, z předešla čerpané, že není tak zle, že to je „tragika veselá“.

Není složitějšího, temnějšího a hádankovitějšího předjetu nad děje, vznikající jednáním lidí. *Jak se to neb ono vskutku stalo* je otázka, již nerozřeší beze zbytku ani ten, kdo se toho účastnil; musil by býti vševědem a všudobytem. Jediné dramatické umění poskytuje nám svým zveřejněním takový ideální průhled do děje nejjamotavnějšího. Není nám třeba, abychom jako nějaký záračný zpravodaj sledovali všechny osoby děje, vnikali za nimi na nejtajnější schůzky — přicházejí sami před našima očima na místo děje, jež se samo mění, přeskočí-li děj jinam. Dramatické dílo splňuje vlastně, ovšem že uměleckým způsobem, ideál historické vědy, jejíž dokumenty kusé a pochybné, ne-li falešné nahraňuje dokumenty úplnými a nevývratnými, protože je vidíme na své vlastní

oči a slyšíme „autenticky“ svýma vlastními ušima. Pěkně můžeme pozorovati tento rozdíl právě při historických hrách, jež mají námětem nějaký děj skutečně se sběhlý. Mnoho-li ví historie o tom, jak to tenkrát „opravdu“ bylo? Ale my, po ukončení hry, víme bezpečně: *takhle* to bylo — ovšem že jen „tam na prknech“. Neboť nejde tu o pravdu historickou, vždy trochu hypotetickou, nýbrž o pravdu uměleckou, vždy kategorickou.

Děj dramatu. Na začátku úvahy o dramatické polyfonii jsme vytkli, že to, co se obvykle nazývá „dramatickým dějem“, správněji dějem dramatu, jest útvar myšlený, ideový a že takové děje najdeme i v básnictví epickém. Přes to povíme si i o těchto dějích několik slov, týkajících se jejich poměru k názornému podkladu, jež jim poskytuje divadelní představení a na němž jsou námi myšlenkově vybudovány. Elementy tohoto podkladu jsou *názorná osobní jednání* v určité dramatické situaci. Tato současná jednání mají vždy nějakou společnou ideu, kolem níž se jako svého jádra točí; je pochopitelné, že tato idea je spjata s osobami, jež v jejím jménu jednají a jichž se víc nebo míň dotýká, ačkoliv se zhusta vztahuje i k osobám, jež právě v této situaci nejsou přítomny. Příkladem takové ideje budiž idea moci (třeba uchvácení trůnu odstraněním dosavadního držitele) nebo idea lásky jedné osoby k druhé. Tato *idea děje* jest tedy tmelem současného jednání a zůstane jim leckdy, i když se s následujícím výjevem osoby situace aspoň částečně změní. Nicméně dojde snad v každém dramatu takto pořadem až k výjevu, jehož osoby nejednají již o ideji dosavadní, nýbrž o něčem jiném; zkrátka předvádění dosavadního děje jest přerušeno, zpravidla ovšem jen na určitou dobu, po níž se opět vrátí na scénu, t. j. počne se zase jednati o řečené ideji a to osobami aspoň z části týmiž jako dříve. Stává se totiž často, že k dřívějším osobám, touto ideou zaměstnaných, některá přibude, ovšem jiný zas ubude, čímž se mění, jak to nazveme, *extensita* tohoto děje.

Můžeme tedy definovati *děj dramatu* v obvyklém, t. j. ideovém smyslu jako *útržek osobních jednání současných i posloupných, vztahujících se k téže ideji a aspoň částečně týmiž osobám*. Co se týče známého požadavku *jednoty děje*, je dána přímo *stálostí ideje*, *děj řídicí*, no-

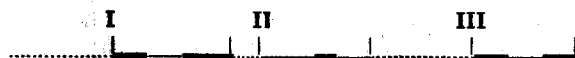
přímo a relativně pak stálostí osob. ve jménu této ideje jednajících. Svazek, všechna příslušná osobní jednání poutající, jest, jak víme, dejenom kauzální, nýbrž i finální; uvidíme ještě, že jest požadavkem jen relativním. Také požadavek jednoty ideového děje jest jen relativní, neboť nemůže běžeti o přísnou neproměnnost dějové ideje, ta se naopak spravidla během děje rozvíjí, rozšiřuje nebo zase zúžuje, zkrátka mění — ale vždy *souvisle* s předcházejícím svým stadiem. Proto budeme řečený požadavek jednoty děje formulovati podle umělecké praxe volněji a také přesněji jako *postulát ideové kontinuity děje*.

Obě tu uvedené vlastnosti děje, jeho *extensita* a *kontinuita*, jsou vlastnosti jen myšlené. Jak jim vyhovuje skutečný „dramatický“, t. j. názorně nám předváděný děj? Jen nedokonale. Především jsou výjevy, shromažďující *všecky* osoby nějakého děje, výjimečné; dramatik šetří si je, jak může, pro výjevy jaksi vrcholné, obzvláště zakončující (srv. „finále“ Shakespearova). Zpravidla předvádí nám dramatik jen některé z osob děje, na př. dvě, smlouvající se navzájem proti třetí; tato třetí osoba, o níž se mluví, není tedy v této situaci pro nás názorná, nýbrž jen *myšlená*. Za druhé jest určitý názorně předváděný děj skoro vždy přetržitý, i v případech, kdy jest drama dějově co nejjednodušší. Vhodně bylo by to možno studovati na našich nárysech dramatu, kdybychom osobní jednání, označená na nich silnou čarou, odlišovali podle idejí, jichž se týkají, na př. barvou. Viděli bychom pak ihned třeba na Ibsenových „Strašidlech“, že děj, týkající se Engstrandova plánu, omezuje se jen na první výjev I. jednání a pokračuje až v druhém a obzvláště třetím, kde zvítězí (po jeho odchodu!) i u Reginy. Oč více přerušeni utrpí názorně předváděni děje v dílech dějově složitějších, třeba hned v „Mnoho povyku pro nic“. Nuže, co jest s určitým dějem v době, kdy se nám nepředvádí? Obecná odpověď na to jest: *probíhá jen myšleně*. Zásadně třeba tu však rozeznávat dva případy.

a) Určitý děj, který nám byl až dosud předváděn v reálném čase, *vystřídán* jest jiným, plynoucím též v reálném čase před námi, až se nám první děj zase vrátí na oči. Jak mezitím pokračoval, nevíme sice z názoru, ale domyslíme si to, protože nás musí dramatik o všem co se stalo v řečeném mezidobí pro něj důležitěho, nějak uvědomit. Buď víme tedy z dřívějšíka, co se chystá, nebo se dovíme

ex post, co se mezitím provedlo, nejčastěji to obojí. Tento *myšlený* úsek děje, zpravidla ovšem nezávažný, ale někdy i významný, leč zpěčující se zveřejnění, umísťujeme však do *reálného* času, v němž plynul děj druhý, plnicí řečené mezidobí. Trvání obou současných dějů, názorného a našeho myšleného, je tedy stejné, což zavazuje autora přes to, že může u obecnstva počítati s ilusí času, aspoň k jakési pravděpodobnosti. Tak na př. nelze nám uvěřit, že za krátké své nepřítomnosti vykonala osoba něco, nač je potřebí zřejmě mnoho času. Vrátime se k tomu v úvahách o realistickém slohu.

b) Jako každé rozměrnější dílo časové člení se i dramatické dílo na části, oddělené *přestávkami*, v nichž představení pomíjí. Čas, po který tato přestávka trvá, není tedy čas, v němž plyne názorný dramatický děj, nýbrž náš obyčejný čas; pro dramatické dílo je to *mrtvý* čas, jenž se do něho nepočítá. Teoreticky nevedou tedy tyto přestávky nutně k přetržitosti názorného děje: druhý akt by mohl začíti přesně tam, kde první končí. V praxi ovšem objevuje se tu vždy diakontinuita, tím spíše, že se s přestávkou mění zpravidla i místo děje. Jak pokračoval děj (vlastně všechny děje) dramatu v takovémto mezidobí, dovídáme se stejným způsobem jako v případě prvním; rozdíl je však v tom, že *tyto* myšlené meziděje umísťujeme do *myšleného* času, protože pro ně trvání přestávky neplatí. To poskytuje dramatikovi možnost, voliti tuto myšlenou dobu jakkoliv velikou (na př. po měsících, ba po letech). Z toho jde, že známá *jednota času*, přesněji *kontinuita času* pro drama je požadavek zcela neoprávněný a zbytečný, ovšem za předpokladu, že se neporuší tím kontinuita děje, byť výplň mezidobí byla v tomto případě čistě ideální, nejen co do obsahu, ale i času. Označíme-li části názorného děje, v reálném čase nám předváděného, tlustou čarou, úseky myšlené, ale taktéž v reálném čase (v tom, co vnímáme jiný děj) plynoucí, čarou tenkou, úseky myšlené v čase ideálním (t. j. v přestávkách), čarou tečkovanou, lze schema určitého děje v dramate v jeho *celé souvislosti* značit (na př. při třech aktech, z nichž druhý našim dějem nezačíná ani nekončí a třetí hraje až po delší době) takto:



Toto schema obsahuje tečkovanou čáru (t. j. čistě ideální děj) i před počátkem první části představovaného děje, tedy v ideálním čase, patřícím nikoli do přestávky, nýbrž jaksi před představením vůbec. To je v souvislosti s *problémem exposice* dramatu, o němž jsme se již zmínili v kapitole o dramatickém textu. Málokdy je to, co nám začne dramatik z děje *názorně* předváděti, opravdu začátkem tohoto děje. Zpravidla předcházely již některé jeho části, jichž jest představovaný děj pokračováním, nebo aspoň nějaké události, jež mají vliv na utváření předváděného děje. Důvodem pro jejich nepředvedení jest zpravidla jejich časová rozvleklost, s níž se striktnost reálného představování nesnáší, ale též důvody jiné, na př. jejich nezajímavost, nevhodnost či nemožnost scénického zveřejnění atd. Někdy z nich učiní autor jakousi zkratku, již předvede v „*předehře*“. Vlastní představení děje začíná zpravidla až tehdy, když děj je již náležitě rozběhnut, kdy má spád, vyhovující plynutí reálného času. Tento vstup „*in medias res*“ není sice pro drama pravidlem, ale zajisté je příznačný. Vše, co předcházelo, musí býti ex post doplněno, ovšem že ne názorně, nýbrž abstraktním sdělením, což jest úkolem řeči. Na svém místě jsme již vytkli, že *tyto* řeči, i když jsou vlastně vyprávěním, mají býti co možná dramatické. Existují dramata, právě na př. Ibsenova „*Strašidla*“, kde celý dramatický děj není v podstatě než takovoto zpětné odhalování minulého, tedy pro obecnstvo jen myšleného děje. Ale i tam, kde vlastní děj vskutku počíná představením, existují vždy aspoň určité momenty z minulosti, o nichž se musíme dověděti, protože jimi jest přítomný děj spoluurčován. Naproti tomu s koncem představení se končí každý děj nejenom názorný, ale i myšlený. Potřebujeme v mnohém vědět, jak to bylo dřív, ale vůbec ne, jak to bude dál.

A tak vidíme, že ani „*děj dramatického díla*“ (t. j. představení) není jen názorná syntesa osobních jednání současných i posloupných, spjatých touž ideou, tedy vlastní „*dramatický*“ (t. j. prováděný a námi vnímaný) děj, nýbrž že musí býti doplněn četnými složkami *myšlenými*, o nichž se nedovídáme *přímým* názorem; jejich příslušnost k řečenému ději jest dána jejich *vztahem k jeho ústřední ideji*. Protože nás však o těchto myšlených složkách zpra-

vuje řeč (výjimečně i mimika) jednajících osob, tedy také náš názor, plyne z toho, že „*děj*“ dramatu jest *ideová syntesa elementů dramatického děje, podle této ideje z celkového dramatického dění vybraných*. Odtud plyne dvoji:

1. Takováto *idea* může býti a bývá také vždy *složitá*. Vedle představ dramatických osob, kterých se dotýká, a konečného účelu, jež s ní každá z těch osob spojuje, obsahuje i četné představy *prostředků*, jimiž se má daného účele dosíci. Takový prostředek, na př. odstranění nějaké osoby, stojící v cestě, může býti sám *prozatímním* cílem jednání, čímž se řečený děj člení na *posloupné* etapy. Ale také podle osob, ideou děje zaujatých, rozlišují se osobní cíle, ať zatímní či konečné, jimiž se řečený děj může členiti na *současné* děje *časové*. Hledíce k časovému průběhu celého děje vytvářejí se tak rozmanité formy, jež bychom mohli nazvati *dějovou* (nikoli dramatickou!) *polyfonií*, pamatující z dřívějšíka, že toto pojmenování jest jen čistě obrazné a že složky této polyfonie, t. j. částečné děje, jsou nejenom myšlené, nýbrž i samy o sobě složené, obsahující jednání nikoliv osobní, nýbrž vespolné. Vhodnější obdobou byl by tu průběh nějaké čáry: tak jako ona, může se i určitý děj v jistém okamžiku rozvětvití, tyto jeho větve mohou se později spolu sjednotiti nebo skřížiti a zase rozejíti, některá z nich zanikne dříve a j.

2. Takovýchto řídicích idejí může býti v dramatu *několik* a tedy také *několik* dějů; na rozdíl od svrchu uvedených dějů „*částečných*“ jde tu ovšem o děje *samostatné*, t. j. aspoň zásadně na sobě nezávislé. Nicméně musí býti i mezi takovými ději nějaký svazek, má-li býti drama, jako každé složité umělecké dílo, organismem. Svazek tento může se týkati jednak vzájemného vztahu mezi *idejemi* řečených dějů. Od úplné cizosti až k vzájemné příbuznosti jejich je tu plynulá řada případů, jimž odpovídá plynulá řada od dějů „*samostatných*“ až k „*částečným*“. Dramaticky mnohem důležitější jest *osobní svazek* mezi samostatnými ději. Jest jasné, že jedna a táž osoba může býti zúčastněna na několika takových dějích, vždy aspoň s částečně jinými osobami. Tak se stává, že některé osoby jsou, abych tak řekl, „*zaměstnány*“ v dramatu dvojité ne-li trojitě, jiné jen jednou. Takto by měly být definovány „*hlavní*“ a „*vedlejší*“ osoby dramatu, a nikoli pouze podle jejich ideové váhy: v leckteré hře je na př. mnohostranně činný sluha nebo jiná podřízená osoba (tou

je třeba i praporečník Jago) osobou čistě dramaticky vzato nejzávažnější. „*Titulní*“ hrdina nebývá vždy nejhlavnější (v tomto našem slova smyslu) dramatickou osobou díla. — Co se poměru několika dějů vespolek týče, je známé rozdělení jejich na hlavní a vedlejší a to podle váhy jejich idejí. I to jest jen částečně oprávněné: především jde o *rozsaň* každého z dějů, v díle předváděných. Podstatný znak *hlavního* děje jest, že *končí s koncem* dramatického představení, což pro děj vedlejší není nutné, třebaže dramatikové rádi zesilují konec díla tím, že v něm skončí „*to všecko*“. Naproti tomu není třeba, aby představení započalo hlavním dějem, ba většinou se otevírá scénou dějem vedlejším, na př. právě v Ibsenových „*Strašidlech*“, kde také vedlejší děj (mezi Reginou a Engstrandem) dříve končí než děj hlavní. Že se děje dramatu přes svou samostatnost leckdy spolu kříží a ovlivňují, jest při vytčeném společenství jejich osob pochopitelné.

Teoretikové dramatu uvádějí zpravidla v definicích dramatu požadavek, aby děj byl „*uzavřený*“. Vynechali jsme toto slovo ve své definici proto, poněvadž „*umělecké dílo*“, jímž jsme svůj výměr založili, musí býti vždy uzavřené, což pro případ, že obsahem jeho jest děj, znamená, že musí tento děj míti — rozumí se *ideový* — *konec*. Jde tedy jen o otázku, *kdy* končí děj, a na to je právě při dramatickém ději, vespolném jednání osob, snadná odpověď. Děj dramatu končí, pomínou-li snahy, jednání osob ženoucí. Snahy ty pomínou předně, dojdou-li splnění, za druhé, upustí-li od nich osoba, ať z jakýchkoliv vnějších neb vnitřních důvodů, konečně za třetí, jsou-li znemožněny, což znamená buď násilí, nebo duševní rozvrat, nebo smrt. V komediích převažuje způsob první, kombinovaný s druhým, dobrovolným ustoupením jich (na př. starší nápadník proti vyhrávajícímu mladšímu), v tragediích vyskytuje se způsob třetí, ovšem zase jen u části osob, kdežto u druhých platí případy předchozí. Definitivní konec tragedie zůstává přece jen vždy smrt tělesná nebo aspoň duševní, kdežto jiná znemožnění snah resp. upuštění od nich mohou býti také jen prozatímní, čímž vznikají *těš* etapy děje, *zdánlivě* končícího, po němž následuje obrat, někdy překvapující.

A tím se ocitáme u posledního ideového problému, o němž se chceme ještě zmíniti; je to — filosofický vlastně — problém *náhody*

v dramate. V životních dějích jeví se nám náhoda jako *porušení* příčinného svazku, jimiž jsou části děje spjaty, tvoříc sama ovšem „počáteční příčinu“ nového kausálního řetězu. Je krátce opakem zákonitosti, něčím iracionálním. Pro nesmírný význam, jaký náhoda v našem životě hraje, pokoušíme se ji racionalisovati, t. j. chápati jako vyšší nějakou, metafyzickou *zákonitost finální*. Tím spíše tak musí činiti dramatik ve svém díle, neboť umění vůbec je určeno k tomu, aby nám *názorně* předvádělo *zákonitost* světa (v tomto případě *zákonitost sociálního dění lidského*), kterýžto úkol řeší *teoreticky* věda. Požadavek, aby děj, který nám dramatik podává, byl veskrze spjat kausálně, je tedy jen relativní, připouští, aby zasáhla do děje i náhoda; tato náhoda musí však být utvářena tak, aby odpovídala nějaké vyšší zákonitosti. Nejobecnější snad výraz pro ni jest „osud“, ať šťastný či nešťastný, podložený často nábožensky (úradek bohů, vůle Boží, pověrečně: zloba démonů, kletba) nebo filosoficky (světový řád, pojat optimisticky nebo pesimisticky, odplata za vinu). V moderním dramate přebírá tuto funkci přírodní zákonitost, na př. dědičnost nebo tlak prostředí; rozdíl je však jen zdánlivý, protože i tu je to vlastně náhoda, jež vydává individuum této přírodní moci a etické odůvodnění, jež tu chybí, nenajdeme vždy ani v předešlých případech (na př. vina, za níž pyká celý Tantalův rod). Pro komedie postačí zpravidla populárně filosofický pojem „štěstí“ („z pekla štěstí“), jež někdo má — také ne vždy zasloužené.

* * *

Úkol režiséru v. Obecnostu jeví se dramatické dílo jako sled dramatických situací, z nichž každá jest, jak víme, časově prostorové společenství dramatických osob. Objektivně odpovídá tomu technická představa *časově prostorové spoluhrů herců*, ať několik nebo mnohých. Vytvářeti tuto spoluhrů jako *časovou i prostorovou syntesu postav*, jednotlivými herci podávaných, může jen jediná osoba a to jest *režisér*. Nutnost režiséra plyne tedy z toho, že dramatické dílo jest zásadně dílo kolektivní.

To neznamena ovšem, že režisér je tu jen proto, aby hrájeci

herce „dal dohromady“, ač zajisté i toho je zapotřebí. Slyšeli jsme, že autor má osoby svého kusu vytvořiti tak, aby byly navzájem co možná odlišné; čím víc se mu to zdaří, tím lepším je dramatikem. Že tyto osoby provádějí v jeho fantasií dokonalou souhrů, je samozřejmé. Podle textových rolí kusého jeho zápisu vytvoří různí herci své postavy: tím jest odlišnost dramatických osob zaručena, ba dokonce zesílena, protože (dobří ovšem) herci vtisknou každé z nich pečeť své individuality. S tímto ziskem spojena je však zároveň obtíž pro souhrů těchto herců, týkající se nejen její přesnosti, ale i jednoty a vyrovnanosti, neboť je lidské, že každý z herců chce uplatnit svoje pojetí — a vůbec sebe. To vede nutně k četným neshodám spoluhrů. Upozornili jsme při stati o tvorbě hercově, jak důležitý moment jest pro něho hra s partnerem, již opravuje a doplňuje svou koncepci. Ale již tu třeba se ptáti: kdo z obou se přizpůsobí v tom neb onom? Jak patrně, měla by to být věc umělecké zdatnosti, druhým uznané, tedy umělecké autority. Tím naléhavější je to při větším počtu osob. Vzájemné přizpůsobení, *koadaptace* hereckých postav a zvláště jejich hry musí být ponecháno jednomu umělci; dříve jím býval jeden z hrájecích herců, teď jest jím režisér. Ale řečená koadaptace souhrů jest jen primitivním, čistě praktickým jeho úkolem.

Umělecké poslání režisérovo jest, vytvořiti *syntesu* hereckých postav a to je více než pouhé jejich přizpůsobení: on musí vytvořiti *formu souhrů*. Vyrovnává tedy neshody individuálních her, ale nikoli jen jako rozhodčí, nýbrž podle pevného plánu, který si sám udělal. Tento plán jest jeho tvůrčí dílo, provedené ovšem na podkladě dramatického textu autorova. Víme, že tento text (i s poznámkami) zachycuje dramatikovu vizi jen kuse a že realizace díla je proto mnohoznačná. Pravíme-li tedy, že režisérovo dílo musí být bez výjimky koncipováno *v intencích autorových*, znamená to, že přiznáváme režiséru svobodu, z řečené mnohoznačnosti pouhého textu plynoucí, že mu však upíráme právo, přehlížeti nebo měniti něco z toho, co autor výslovně žádá. Jsou režiséři, kteří s oblibou dělají vše, co dramatik předepsal, zrovna obráceně, což jest originalita velmi laciná.

Ale přiznaná svoboda režisérovu tvorby je omezena ještě s druhé strany: zřetelem na výtvořity herců. Zdálo by se ovšem podle předešlého, že režisér má právo zádati, aby se herci ve svém výkonu vesměs přizpůsobili jeho koncepci. To právo zajisté má — jinak by nevzniklo *jednotné umělecké dílo* — má však také povinnost, *koncipovati dramatické dílo podle svých herců*. Tento požadavek není dokonce žádným omezením jeho umělecké svobody; právě *naopak* je to čistě umělecký požadavek *látkového stylu*, závazný pro každého umělce. Zvolí-li si sochař pro své dílo jednou mramor, jindy bronz, je touto volbou určena charakteristická forma jeho sochy, hledíc k odlišné technice těchto dvou materiálů; ale sochař není tím „vázan“, právě proto, že pravý umělec myslí vždy ve svém materiálu. Vnucovat mramoru formy bronzu bylo by nejenom technickou neobratností (ne-li někdy nemožností), ale přímo uměleckou chybou. *Materiálem režisérovým nejsou však herci*, jak se četní divadelní teoretikové domnívají: herci jsou materiálem každý sám sobě, vytvářejíce tak své „postavy“. *Materiálem režisérovým jsou až tyto herecké postavy*; populárně řečeno: režisér nemá právo na hru (každého z herců), nýbrž až na souhru.

Tento výrok zdá se odporovati uznanému svrchu právu režisérovu, aby přizpůsoboval, tedy měnil dílo každého z herců; rozpor je však jen zdánlivý. Že koadaptace vůbec je nutná, plynoucí z kolektivnosti dramatického díla, víme; režisér ji však účelně organizuje a to tím, že změny, jež každý herec musí učinit na svém výkonu podle druhých herců, převádí vesměs na změny podle svého plánu. Užijeme-li přirovnání: Chceme-li, aby dvoje hodiny šly přesně stejně, můžeme je buď spojit nějak vespolek, nebo spojit každé z nich s třetími hodinami; tento druhý způsob má tu výhodu, že řečené dvoje hodiny půjdou nejen spolu stejně, ale i podle třetích „našich“ (režiséřských) hodin, jež, řekněme, pokládáme za nejlepší. Hodiny jsou ovšem mrtvé stroje a herci živé individuality; proto žádá princip ekonomie, aby součet řečených změn ve výkonech herců byl minimální, t. j. aby originální koncepce herců byly zachovány

eo možná nejvíce a přes to plán režiséřův zhruba dodržen. Klíč k této šarádě dává nám hořejší sochařská obdoba, z níž plynou dvě nezbytné podmínky pro režiséřovu tvorbu:

1. Jako musí sochař znáti povahu a techniku zpracování mramoru, bronzu, dřeva atd., tak musí znáti režisér povahu a pracovní techniku herců, již v díle mu přiděleném mají hráti, a to do té míry, aby si aspoň přibližně dovedl představit, jaké budou postavy, jež vytvoří. Tento požadavek je sice značný, protože jde o znalost lidí (ovšem jen po umělecké jejich individualitě) a to četných, ale splnitelný. Ostatně je ulehčen druhou podmínkou:

2. Jako sochař mnohdy při první koncepci budoucího díla si řekne: „tohle musí být rozhodně v bronzu“, tak také režisér, když si učiní první povětechnou koncepci dramatického díla, ví už spravidla, kteří herci by se nejspíše hodili pro vytvoření té či oné postavy i hry. Z toho plyne, že by měl míti režisér právo, *obsazovati role* kusu, jemu přiděleného, neboť pak jest zaručeno svrchu uvedené minimum změn, pro dokonalou a jednotnou souhru potřebných. Tím budou do největší možné míry zachovány nejen individuální výkony všech herců, ale i individuální koncepce režisérova, neboť jest jasné, že i on musí se přizpůsobiti uměleckým požadavkům svých herců, pokud by se tím neporušila jednota jeho plánu.

Bohužel jsou mnozí režiséři, zvláště nynější, tak jeitní, že znasilňují bezohledně herce, jež mají řídit, a mohou-li si vybrati, volí si ty, kteří mají nejméně umělecké individuality, aby z nich jako z „materiálu“ (jak jsme už výše řekli) hnětli vše jen podle svého plánu. Že obsazování rolí je úloha *umělecky svrchovaná odpovědná*, je z předešlého patrné; že jest i lidsky odpovědná, nemůžeme dovozovati. Biografie herců, i velikých, svědčí o tom velmi výmluvně — a výstražně.

Režisér tvoří tedy *časově prostorovou formu* dramatického představení. To je úkol velmi obtížný, neboť jde tu o formu, kombinovanou ze dvou různorodých rozměrů, časového i prostorového, jenž sám o sobě jest již trojrozměrný. Báseň má názornou formu jen časovou, výtvárné dílo jen prostorovou; hudební skladba kombinuje sice rozměr časový s tónovým (výškovým), ale ty oba jsou aspoň jednoduché, t. j. lineární. Složitou formu dra-

matickou lze však dekomponovati na dvě. První čistě časovou, kde abstrahujeme jaksi od scénického prostoru, v němž herci hrají; tu lze nazvati názornou formou *dramatickou* v užším slova toho smyslu (též *dynamickou*). Naproti tomu druhá forma, týkající se umístění herců na scéně, není čistě prostorová, protože se toto umístění průběhem času mění, nýbrž časově prostorová a jest právě tímto *společným* časovým během spjata s předešlou. Nazveme ji forma *scénická* a pojednáme o ní v kapitole následující.

První úkol režisérův je tedy, dáti souhře herců *dramatickou* formu, již koncipoval sám na podkladě dramatického textu a již uskutečňuje ve výkonech svých herců, tvůrců postav. Materiálem, z něhož (nikoli jež!) formuje, jest jednak mluva herců, jednak jejich hra — ta ovšem jen potud, pokud nemá vztahu k scénickému prostoru, tedy především jejich mimika. Z toho plyne, že názornost této formy je složená, totiž opticko-akustická, kdežto názornost formy scénické jest jen optická. Protože při opeře je akustická složka dramatické formy nejen doplněna, ale i pozměněna hudbou, omezíme se výjimečně v následujícím teď výkladu na *čínohru* a na *režiséra čínoherního*.

Dramatická forma týká se *dvou stránek* souhry, z nichž každá má specificky své dramatické působení. Za prvé *intensity* mlavy i hry a z ní plynoucího dojmu *napětí* u vnímajícího obecnstva. Její rozmanitou, ale zákonitou měnou časovou během představení vzniká *dynamická* (v užším slova smyslu) forma dramatu. Za druhé *rychlost* mlavy a hry, působící dojem *vzrušení*; zákonitou formou, její časovou měnou vytvořenou nazveme *agogickou* formou dramatu. Obě řečené formy se během hry stále spolu kombinují, takže dramatická forma takto vznikající není i se svými účinky na obecnstvo pouhý součet, nýbrž produkt obou řečených forem. Režiséra v této *první* jeho funkci, vytvářeti s herci *dramatickou* formu díla, označíme heslem *režisér-dirigent*.

Obdoba s hudbou je tu velmi *nápadná*. I hudební skladba — rozumí se prováděná — má formu jak *dynamickou*, tak *agogickou*, již jí uděluje na podkladě hudebního zápisu notového (s případnými poznámkami autorovými) výkonný umělec hudební. Provedení skladby není sice nutně kolektivní, ale velmi často vyžaduje víc než jednoho umělce. Dokonce uplatňuje se toto hledisko v rozdělení skladeb na *komorní*, v nichž účinkuje několik hudebníků sólových (také ovšem jeden, na př. pianista) a *sborové* s mnoha účinkujícími, ať jsou to již hráči orchestrální nebo zpěváci sboroví nebo obojí dohromady. Je zvykem, že se komorní skladby provozují bez dirigenta, jenž vystupuje pouze při skladbách sborových. Ale tento rozdíl, ač prakticky odůvodněn malým počtem a větší zdatností sólistů, jest přesto jen zdánlivý. Také při komorních skladbách je vždy jedna osoba, rozhodující o dynamické a agogické formě skladby, jenomže jest jí jeden z hráčů, řídící zkoušky a neznatelně i produkci, kdežto při orchestru a sboru jest dirigent osoba mimo hráče a zpěváky, jejímž jediným úkolem je, řídití je zcela nezakrytě. Je pravda, že dříve byl i sborovým dirigentem jeden z účinkujících; jeho osamostatnění vynutil si umělecký vývoj, směřující k tomu, podati výkon po obou řečených stránkách co nejdokonalejší.

Také čínoherní *režisér-dirigent* mohl by býti při malém počtu herců sólistů jedním z nich; dokonce byl by v tom určitý prospěch pro dílo. Velmi pěkně vyjadřuje to Eva Vrchlická v článku „Básník, herec a role“ (Nové české divadlo 1927): „Děláme Raynalův „Hrob Neznámého vojína“. Jsou to jen tři osoby, které nesou celý kus. Nikdo se nesmí mezi ně plést. Je nevyhnutelno, aby režisér hrál s sebou. Na štěstí se tak stalo: Vydra vede i hraje.“ Režisér, jenž spoluhraje, jest jako primista kvarteta: řídí nejen při zkouškách, ale i při produkci, a to při každé, kdežto režisér samostatný řídí jen zkoušky, ale *nemůže řídití představení*, tak jako to činí na př. dirigent orchestru. Musí spolehnouti na „*subjektivní fixaci*“ toho, co bylo při zkouškách herci nacvičeno; to je však, jak z předešlé kapitoly víme, *fixace* hry každého herce zvlášť, pročť je přirozené, že se při představeních vespolečnou souhru nejsnadněji uvolňuje, dokonce tehdy, je-li některý herec zaměněn později jiným. Částečně nové obsazení žádá si tedy neúprosně „*nového nastudování*“, nemá-li být dramatická forma díla vydána v šanc osobním improvisacím.

Z vyloženého plyne, že *činoherní režisér* může být, na rozdíl od herce, nazván *výkonným umělcem*, ovšem jen v této své funkci *dirigentské*, jež není jeho *jedíná*. Jeho „umění nuancí“ je však o hodně širší a svobodnější než u dirigenta hudebního. Partitura, zvláště moderní, zaznamenává dynamickou i agogickou formu skladby mnohem určitěji, nejen četnými přípisky, ale i notami samými (jejich platností). Nadto třeba uvážiti, že každý z účinkujících má před sebou svůj partiturový úděl, čímž se zvyšuje přesnost souhry a ulehčuje i komorní hra „bez dirigenta“. Režisér, podobně v tom spíše recitátoru, tvoří dramatickou formu představení na podkladě dramatického textu a s využitím případných poznámek dramatikových, k čemuž je však nucen přibrati aspoň zhruba očekávanou hru svých herců, s jejichž pravděpodobným pojetím postav musí počítati. V tom všem je tolik iracionálního, že jeho koncepce musí mít v sobě mnohem více vlastního tvůrčího než jen reprodukčního. U zpěvohry, jak uvidíme, je tato situace zásadně jiná.

Z toho, co bylo řečeno, je patrné, že *specifické nadání režiséra-dirigenta* je příbuznější nadání dramatikovu než hercovu. Všichni tři musí mít dramatický smysl a schopnost předuševení. Herec i režisér musí být schopen „divadelního čtení“ dramatického textu; ale jejich invence odtud tryskající, jde různým směrem: u herce na postavu, u režiséra na souhru. U režiséra obnovuje se tedy divadelní vise autorova a dokončuje se její realisace na podkladě fantasijních visí konkrétních postav. Proto je ovšem nutno, aby měl režisér smysl pro herecké výkony, ale není nikterak třeba, aby uměl je sám provádět, tak jako není nutné, aby uměl hudební dirigent sám hrát na nástroje (dokonce všechny) svého orchestru. Režisér nemusí tedy mít specifické nadání herecké: schopnost přetělesnění, výkonnou techniku. A má-li i tuto schopnost, není radno, aby byla nadprůměrná, protože by omezovala jeho potřebnou schopnost, vžít se do všech svých herců, nejruznějších uměleckých individualit. Vždyť režisér jakožto režisér nehraje se svými herci, jsa mimo ně; hraje-li přece, koná vlastně dvojí, přísně oddělenou funkci.

Odtud ovšem neplyne, že by režisér-dirigent neměl umět sám hrát; je mu to jistě jen k prospěchu, zvláště prakticky, při zkouškách, kde lépe poví, co chce, příkladem než slovem, obzvláště začátečníkům. Ale to souvisí již s pedagogickým posláním režisérovým, o něž nám v této teoretické studii nejde.

Dramatická forma.

Řekli jsme, že dramatická forma představení jest jeho forma *čistě časová*. Protože, jak již víme, plyne dramatický děj v reálném čase, pochází veškerá zákonitost této formy z axiomatických vlastností reálného času.

Základní vlastnost dramatického děje jest jeho *přísná vazba časová*. To neznamená jen, že dramatický děj trvá přesně tak dlouho, jak dlouho vnímáme jeho předvádění na scéně, nýbrž i to, že *všecky* (nejdrobnější) *fase tohoto děje zapadají do určitých chvil* (chceme-li, okamžiků) *plynouceho času* a to *ve zcela určitém pořádku*, odpovídajícím *souvislému plynutí chvil z minula přes přítomnost do budoucna*, a *s rychlostí sledu, přesně určenou obsahem děje na každém jeho místě*.

Konkrétně řečeno: Není především možno, aby se úseky dramatického děje libovolně *přehazovaly* ve svém časovém sledu; triviálním příkladem: není ani na divadle možno, aby v jedné scéně byl někdo zabit, a v následující aby se dělaly teprve plány k tomu. To již víme z úvahy o ideálním čase děje vypravovaného, kde to je možno (viz kap. IV). Nové je pro nás, že určitý úsek dramatického děje musí se provádět *jen v té rychlosti, kterou si žádá* a v žádné jiné. Tato dramatická situace vyžaduje na př. rychlou mluvu a spěšnou hru, ona zase pomalou. Je *umělecky nemožné*, prováděti první situaci zvolna nebo druhou rychle; kdo by tak přece učinil, zkazí ji, zpotvoří její smysl i zvrátí její účinek. To zajisté neznamená, že by dramatická situace nepřipouštěla ani sebe menší odchylky od jakési „jedině správné“ rychlosti svého provedení, již jest patrně rychlost, kterou si představoval *autor dramatického díla*, nejsa ovšem (v činohře) schopen,

tak přesně ji předešati. Nicméně je dramatická situace tak *citlivá na rychlost* svého provedení, že již malé odchylky od „pravé“ rychlosti působí *citelnou změnu* jejího rázu i účinku. Takové malé odstíny v rychlosti jsou přípustny jako *možná pojetí* této situace tím neb oním režisérem. Je pak zajímavé, že některé situace jsou méně citlivé na rychlost svého průběhu, připouštějíce odchylky poměrně větší, jichž by jiné situace už nesnesly; také jsou pro některé situace hrubší odchylky v rychlosti, ač se jimi ráz velmi značně mění, stále ještě možné, kdežto u jiných jsou takové odchylky prostě nemožné, leda jako karikatura. Komédie má vůbec sklon ke krajním rychlostem provedení: ohromně rychle a nadměru vlekle — což oboje jest i v životě při mluvě i při chování neobvyklé a tedy snadno směšné.

Podobnou citlivost pro tempo provedení nacházíme jen u hudby, kde správné tempo uplatní všechny její krásy překvapující pro náš měrou, kdežto „nemožné“ je nejenom zabije, ale je pro nás svědectvím, že dirigent skladbě neporozuměl, ba že má vůbec malý smysl hudební — tak jako při režiséru vhodná nebo nevhodná volba spádu děje svědčí o jeho velkém nebo nepatrném smyslu dramatickém.

Fakt přísné vazby časové pro dramatický děj vysloven byl námi s noetického stanoviska t. řeč. praktického realismu, podle něhož existuje skutečný čas sám o sobě a stejně i reálné děje, jež jsou „v něm“ jako v nějaké nádobě umístěny. S hlediska psychologického je nám jako obecenstvu dán jen řetěz vněmů, t. j. dramatických situací, a „čas“ není než vnímání *určitého sledu* těchto vněmů, tedy pouhá, ovšem specifická, *relace* mezi nimi. Vedle smyslu pro tuto časovou relaci musíme však přijmout i smysl pro *rychlost sledu časového*, předpokládající nějaký subjektivní normál, podle něhož měříme, co je rychlé a co pomalé. Tento normál opravdu existuje: fyziologicky je dán periodami krevního oběhu (tepem), psychologicky pak související s tím periodisací naší pozornosti. Sled, jdoucí rychleji resp. pomaleji než náš tep, působí na nás dojemem spěšnosti resp. vleklosti; uprostřed

je dojem mírnosti. Dojem subjektivního *trvání* názorného děje je pak produkt z řečeného dojmu rychlosti a z množství vněmů, jež jsme v tom ději měli. Odtud pochází známá *relativnost* časového odhadu subjektivního proti objektivnímu, měřenému třeba hodinkami, a *časové iluze* odtud plynoucí („to to uteklo!“), jichž bývá v každém dramatickém představení hojnost.

Reálný čas, v němž obecenstvu dramatický děj probíhá, není tedy objektivní (fysikální) jako je čas, v němž plyne hra herců na scéně, nýbrž *subjektivní* (psychologický); náleží tudíž do představy obrazové a nikoli technické. Jeho reálnost spočívá vlastně jen v názornosti časové relace mezi vněmy, jež nám hra se scény poskytuje. Krátce: jak se nám to zdá běžet, tak to (pro nás) „vskutku“ běží, i když to vskutku (t. j. na scéně) běží třeba jinak. *Tohoto rozdílu musí si býti vědom, byť jen intuitivně, režisér, když utváří časovou formu dramatickou.*

Neméně důležitou vlastností reálného času jest jeho *transitornost*. Určitý prvek vnímaného děje (dramatické situace) jest v určité chvíli v mém vědomí; ale hned na to ztratí svou smyslovou živost, stane se pouhou představou, jež rychle bledne až zmizí z vědomí zcela. Ovšem je i pak možno na ni se rozpomenouti, protože trvá v mé paměti, a vzpomeneme si na ni opravdu, jakmile nás další některá situace k tomu vybidne. Na místo řečeného prvku děje však nastupuje ihned nový, další vněm v plné své smyslové živosti, jež se nápadně odráží od vybledlosti předešlého vněmu, jenž *byl*, kdežto tento *jest*. A to se opakuje stále dál. Pojmenujeme-li „přítomností“ chvíli v níž máme nějaký vněm, můžeme říci, že tato *přítomnost* neúnavně a hladově *běží* po názorných prvcích dramatického děje, polykajíc jeden po druhém a zase je hned vyvrhujíc v *minulost*, v níž se prvky ty *hromadí*.

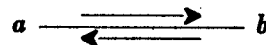
Tvořiti si syntesu takové časové řady situací znamená tedy *neobyčejný nárok* na naši duševní činnost, stále napětí pozornosti, pečlivé uchovávání všeho, co bylo, v pa-

měti; neboť to se již nevrátí, ale my musíme toho být pamětlivi. Je tedy nezbytné, aby rozsáhlý dramatický děj byl členěn v oddíly aspoň relativně ukončené, jejichž trvání by bylo přiměřeno naší schopnosti, shrnovati jeho podrobnosti v celek. To jsou *akty* dramatu; zkušeností daná doba jejich trvání jest, jak známo, půl hodiny až hodina. Jen při aktovce sneseme dobře delší dobu, protože je pak už vůbec po všem. Také úhrn všech aktů, žádající si též naší syntesy, má vymezenou dobu trvání, již jsou asi tři hodiny. Zajisté sneseme i delší hru, ale cítíme pak již citelně námahu, s níž musíme děj shrnovati, nemluvě ani o čistě fyziologické únavě, jež se pak dostavuje zvláště u děl, jež nás nutí k silnému prožívání. Ale i průběh každého aktu, zejména delšího, žádá si názorného členění. To je provedeno dramatickými *výjevy*, z nichž každý, jak víme z úvahy o dramatické situaci, má určitý a stálý počet osob, se scény námi vnímaných. Výjev od výjevu mění se tento počet; hned je tu celý dav, hned jen několik osob, mnohdy jen dvě, dokonce pak jen jediná. Tato vlastnost dramatického děje (vlastně již jeho prvků, dramatických situací) nazvu jeho *kvantitou* a je patrné, že na nás působí zcela zvláštním, svým dojmem, jenž ovšem, jak uvidíme dále, je ovlivněn i velikostí scény. Krajiný případ kvantity je zajisté *žádná* osoba, t. j. prázdná scéna, což se vyskytuje aspoň na krátkou dobu tehdy, odejdou-li všechny osoby určitého výjevu, než přijdou nové. Ačkoliv tím vzniká citelné členění dramatického děje, jenž tu aspoň na krátkou dobu pomine, liší se tato *pausa* v ději od *přestávky* mezi akty tím, že běh reálného času v pauze nepomine, nýbrž trvá. Čas, po nějž pauza trvá, je tedy „živý čas“, mající dramatickou výplň, třeba že jen naši fantasijní (nehledíc ovšem k vněmu prázdné scény). Buď vyznívá do pausy dojem právě předchozího silného výjevu, nebo je naopak vyplněna naším očekáváním toho, co má s následujícím výjevem přijít. Svrchu uvedená subjektivita dramatického času vysvětluje nám, proč právě pauza je tak citlivá na svoji délku; vhodnou

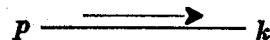
volbou jejího trvání může režisér dosáti ohromného účinku (zvláště při očekávání něčeho zlého), nevhodnou mnoho poškoditi. Jen tehdy, je-li střídání výjevů spojeno s měnou scény, vzniká zpravidla skutečná přestávka, t. zv. „*proměna*“, odůvodněná technicky.

Poznamenáváme, že řečenou kvantitu dramatických výjevů třeba lišiti od extensivity ideového děje, již jsme na svém místě označili počet myšlených osob, na určitém ideovém ději súčastněných. Ideové děje, jak víme, se sice též člení v etapy, ale myšlené a jen případně, ne zásadně se shodující s názorným členěním dramatického děje na výjevy. Sluší připomenouti vůbec, že dramatický děj jest zpravidla složen ze střídajících se částí několika dějů ideových, a že je tedy jakousi „*časovou mozaikou*“ z různých dějů ideových, vespolek prokládaných. Režisér-dirigent vytváří časovou formu názorného děje *dramatického*, tak jak jej naznačují na př. naše dva nárysy činohry (Strašidla a Mnoho povyku), jež jsme zakreslili již rozčleněné podle poměrného trvání výjevů i aktů, a nikoli časovou formu dějů ideových, jež jsou i při představení z polovic jen myšlené.

Třetí vlastnost reálného času, v dramatickém díle se uplatňující, jest *asymetrie*, *jednosměrnost* jeho průběhu. Čas je jednorozměrný tak jako třeba přímka, již se často znázorňuje; k úplnému omezení obou je totiž zapotřebí *dvou* hranic. Kdežto však oba konce úsečky *a—b* jsou stejně platné, protože lze přímku proběhnouti *dvěma* směry, od *a* do *b* nebo od *b* do *a*,



mají oba „konce“ doby *p—k* platnost naprosto *rozdílnou*, neboť lze tuto dobu proběhnouti jen *jedním* směrem, totiž od *p* do *k*. Sled



reálného času nelze obrátit, *počátek* a *konec* doby nelze zaměnit, každý z nich má proti druhému docela jiný, nám všem dobře známý význam.

Proto jsou požadavky, kladené na začátek a na konec dramatického děje nebo jeho úplně, t. j. přestávkami omezených částí, dočista různé. Podotýkám opět, že nám teď nejde o „začátek“ a „konec“ uzavřeného děje *ideového*, o čemž jsme již mluvili a z nichž se jen ideový konec musí shodovati s názorným koncem děje dramatického (aspoň pro hlavní děj). Teď jde prostě o počátek nebo konec názorného představení neb jeho částí, a požadavky na ně kladené plynou z psychologie vnímání.

Z transitornosti času následuje, že na začátku dramatického děje nemáme ještě *nic* ve vědomí, vyjma první vním, na konci pak *vše*, co se dalo, byť jen jako vzpomínku, korunovanou posledním vněmem. Musí tedy začátek býti takový, aby dovedl vzbuditi náš zájem a uvésti nás v žádanou náladu, což není snadné, protože nás musí vytrhnouti z všedního života a jeho dojmů, jimiž naplnění přijdeme do divadla a jež nás i v přestávkách zaujmají. Není však třeba, aby dojem tohoto začátku byl zvláště silný, protože jsme ještě čerství pro dojmy umělecké, jež jsou z jiného světa než je tam venku. Ba není ani radno, aby byl začátek příliš silný, protože *konec* musí jež v tolika značně převýšiti, aby přemohl duševní únavu z tolika dojmů, jež jsme již zažili, a otupení pro jejich účinek, jež nás činí zvláště netrpělivými, když je to „pořád stejné“. Neboť nejhorší znehodnocení uměleckého díla jest, je-li nudné. Proto musí býti dramatický děj od začátku do konce *stupňován* a tento *princip gradace* platí stejně o jeho aktech (resp. proměnách) jako o jejich celku. Jde tu vždy o *konečné vrcholení*, z nichž poslední musí býti největší.

Prověsti toto *stupňování* jest úkolem režisérovým, jež k tomu používá ovšem všech prostředků, nejen hereckých, ale i scénických. Podklad pro ně musí mu však dáti dramatikův text; neposkytuje-li této možnosti, je těžko režiséru to spravovat.

Požadavek *konečného vrcholení*, zdánlivě tak prostý, je v konkrétní tvorbě dramatikově velmi nesnadný; kdo jej dovede splnit, je

mistrem dramatického umění. *Je* mnoho dramát, jež obsahují řadu silných dramatických situací, a přece je výsledný jejich dojem slabý jen proto, že jsou v díle umístěny ne podle zákona vrcholení *konečného*, nýbrž — počátečního. Začátek silný, první akty dobré, další slabší, ba třeba jen ten poslední nudný, s *mdlým* koncem — dílo je zabito. Je jistě zajímavé, že kdyby rozložení *týchž* efektů bylo opačné, dílo by působilo dobře. Příčina je patrně v tom, že tito autoři přemýšlejí o díle jen teoreticky, jako o románě, místo aby si jeho průběh představili názorně, divadelně; pak by cítili, že v reálném čase není sled jako sled. Je rozhodně lépe, napadne-li autora napřed *konec* díla, k němuž pak „provede“ začátek, než začátek, k němuž „udělá“ konec. Finis coronat opus — konec chválí dílo.

Principem gradace octli jsme se však již na hranici, kde počíná dramatická stylisace. Povíme si tedy ještě jen něco o povaze obou druhů dramatické formy.

Forma *dynamická* vystavěna jest na rozdílech v síle mluvy a v mocnosti gest. Jsou dramatické situace hlučné a s velikými gesty, ale též tiché a s drobnou mimikou. První převažují na př. v burleskní komedii, ale též v patetické tragedii, druhé ve hře intimní nebo mystické (Maeterlinck). Pro většinu her hodí se jakási střední síla, z níž vynikají intenzivní *vrchy* a *důly*, účelně rozložené nebo přímo se střídající, aby spolu kontrastovaly. Zvláštní význam mají drobné důrazy v určitých okamžicích, provedené buď mlouvou nebo gestem. Tvoří v průběhu hry dvě soustavy, akustickou a optickou, jež mají přirozenou snahu, spadati v jedno, ale obecně jsou na sobě nezávislé: přechasto tvoří vrcholek pouhé gesto.

Forma *agogická* tvoří se z rozdílů v rychlosti mluvy i gest. Přispívá k ní však i rychlost pohybu osob po scéně, jež vlastně patří do formy scénické, speciálně kinetické (viz kap. další), čímž je dána souvislost obou těchto forem, dramatické i scénické. Opět můžeme rozeznávati dramatické situace živé v hovorů a spěšné v pohybu, proti situacím s mlouvou volnou a pohyby pomalými. První převládají v četných komediích, druhé ve hrách

slavnostních. Při střední rychlosti hry jsou důležitá určitá místa, náhle pohnutá, ještě více pak chvíle úplného klidu, němá a ustrnulá, v nichž se běh dramatického děje *staví*, ale děj sám *nepomíjí*, na rozdíl od svrchu uvedených paus při prázdné scéně, neboť při těchto zastávkách, obdobných „korunám“ v hudbě, zůstávají osoby na scéně.

Kombinace obou řečených forem tvoří čtyři základní typy pro názorný ráz dramatické situace: silně a hybně, silně a volně, slabě a hybně, konečně slabě a volně. Poslední z nich je dramaticky nejméně účinný, je tedy nejvíce odkázán na *statické* působení *lyrické*, plynoucí z řeči, podporované mimikou herců a ovšem i statickými kvalitami scény.

Tím se dotýkáme již citového působení nenázorné, *ideové formy* děje, účinků, plynoucích z obrazových představ, jež scénický vněm v obecenstvu vyvolává a jež plynou především z porozumění dramatickému textu, takže je lze jakž takž zjistiti z pouhého čtení. Ovšem i způsob mluvy a hry přispívá k nim právě po stránce emocionální měrou nemalou a samostatnou, jak víme z rozboru výkonu „cizího herce“ v kapitole předešlé. *Ideový* obsah dějový má tedy své vlastní, specifické působení citové, jež se obecenstvu sdílí jeho zveřejněním v názorné situaci dramatické. Toto působení spadá na vrub dramatika, jenž vytvořil nacionální řeč textu, a herců, kteří tvoří internacionální mluvu mimiky (všeobecně řečeno). Režisér nemá tu co činit, vytvářeje pouze *souhrn postav*, tedy technickou představu, třebaže ovšem vždy *podle významové* představy obrazové.

Obecně vzato není mezi formou ideovou a názornou paralelity, naopak mohou se jak shodovati, tak rozcházet. Myšlenkově mohutný účinek určitého místa může být podán dynamicky silně, ale i slabě; v druhém případě vzniká dokonce zcela zvláštní simultánní kontrast dramatický, tak na př. prudký, ale tichý spor nebo zase hlučná, ale myšlenkově lehká zábava. Podobně rychlý

sled ideově závažných momentů, jako při t. zv. *katastrofě*, dává nám cítit běh dramatického času, jenž se neúprosně řítí v před, kdežto sled myšlenkově nezávažných momentů, oddalujících rozhodující okamžik, t. zv. *retardace*, působí dojmem, že čas se strašně plíží. Účelně volenou názornou formou dynamickou a agogickou může tedy režisér po své tvůrčí vůli interpretovati ideovou formu dramatického díla, a to *dramaticky*, t. j. na jeho celkový estetický (nikoli ještě umělecký) *účinek*.

A tak jeví se nám *činoherní režisér-dirigent* jako umělec, jehož místo, v podobenství řečeno, jest na rampě jako na předělu mezi jevištěm a hledištěm: jest ještě mezi herci, řídě jejich souhru, a jest již mezi obecenstvem jako první z jeho kruhu, dlouho před tím, než se naplní divadlo k premiéře. Tu teprve zmizí, vykonav svůj úkol, ale neviditelně trvá stále dál na svém místě.

VII. DIVADELNÍ SCÉNA.

DRUHÝ ÚKOL REŽISÉRŮV.

Jestliže jsme nenadepsali tuto kapitulu „Dramatická scéna“, je to za prvé proto, že slovo „scéna“ je dvojznačné, znamenajíc nejen jeviště, ale i výjev a že se ho ve rčení „dramatická scéna“ užívá v tomto druhém smyslu. Ale vedle toho chtěli jsme tím vytknouti, že se budeme zabývat jen tou formou jeviště, kterou nám poskytuje naše novodobé divadlo a nikoli jinou, na př. arenou divadla antického nebo cirkusu a pod. Samozřejmě pak budeme se — v této knize — zajímati o jeviště jen potud, pokud se na něm provozují díla dramatická a nikoli jiná, na př. balety; v této funkci nazveme je právě scénou.

Scéna (dramatického díla) je *prostor, v níž herci hrají*. To jest její *technická* definice, při čemž „*prostor*“ jmenujeme *uzavřenou* část prostoru. Vytváření takových prostor jest, jak známo, úkolem *stavitelství* a skutečně také architekt, stavějící divadelní budovu, koncipuje v ní vedle jiných interieurů č. místností jeviště a jeho doplněk, hlediště. Utváří jeviště tak, aby vyhovovalo svému budoucímu účelu právě tak, jako třeba zasedací síň radnice pro její účel. Jako *technická představa* patří tedy jeviště do architektury. Je tu však přece rozdíl.

Jeviště stává se scénou *teprve, když se na něm hraje*, při dramatickém představení. Tito herci, reální lidé, *patří tedy nutně do scény*, tvoří *podstatnou* výplň jejího reálného prostoru. To neplatí o žádné jiné místnosti; řečená zasedací síň na př. není zasedací síní *teprve*, když v ní jsou obecní radní skutečně, nýbrž *třebas jen myšlené*. To není rozdíl jen povrchní, nýbrž hluboký. Neboť herci, na scéně jsoucí, *představují* nějaké dramatické osoby a

zobrazují svou spoluhradu nějaký dramatický děj. K řečené svrchu představě *technické* druží se tudíž i *představa obrazová* a ta se vztahuje i na scénu: *Scéna je prostora, představující místo dramatického děje*.

Žádná jiná prostora architektonická nemá této vlastnosti; jmenovaná zasedací síň na př. *nepředstavuje* zasedací síň, nýbrž jest jí — a *nepředstavuje* vůbec nic. Stavitelské umění není umění *obrazové*, vyvolávajíc v nás pouhou představu *technickou*; scéna nemůže tedy býti počítána do něho, patří svou podstatou do umění *obrazového*. Že je tímto uměním umění *dramatické*, je na snadě. Scéna je složkou *dramatického* díla, *podobající se jen některými* svými vlastnostmi *výtvorům* architektonickým; nic více. Nicméně i tato podobnost, jak uvidíme, má pro její utváření významné důsledky.

Úplná definice scény, respektující *obě* představy, *technickou* i *obrazovou*, jest: *Scéna je prostora, v níž herci jako dramatické osoby předvádějí svou souhrnou dramatický děj*. Utváření scény pak musí se řídit principem *korespondence* mezi představou *technickou* a *obrazovou*, právě tak, jak to musí činiti herec (postava — *dramatická* osoba) a režisér v první své funkci (souhra — *dramatický* děj). O toto utváření dělí se architekt s režisérem v jeho druhé funkci *režiséra-scénika*. Probereme nejprve ty kvality scény, na nichž má hlavní účast architekt. Jsou to jednak *ohraničení* a *rozčlenění* scény, jednak *mimoherecká výplň* scény, jež však jest jen *případná*.

Ohraničení scény.

Primitivní jeviště je ohraničeno zdola hmotnou půdou, jež je buď *ohrazena*, jako třeba v cirkuse, jsouc pak trochu níž než hlediště, nebo zase *vyzvednuta*, tvoříc podlahu („svět na prknech“). Jevištní prostora je prostě *sloupovitý* prostor nad touto půdou, neurčité výšky. Obecenstvo dívá se na scénu *se všech stran, vyjma jedinou*, kde je scéna taktéž ohraničena hmotně od místnosti, z níž herci přicházejí na scénu a kam zase odcházejí. Různí diváci vidí tedy tuto scénu různě podle toho, odkud se dívají; pro obecenstvo *jako*

celek je tato scéna rozlišena jen ve směru „dole — nahore“, ale nikoli „napravo — nalevo“ a „vpředu — vzadu“. V těch směrech jsou všechna místa scény stejně platná, t. j. její prostor jest *stejnorodý* — je to krátce prostor *objektivní* (t. j. nadindividuální).

Novodobé jeviště divadelní je podstatně jiné. Je sice také omezeno zdola podlahou, ale vedle toho jest ohraničeno i *shora a po všech stranách, vyjma jedinou*, kudy se veškeré obecenstvo dívá na scénu. Toto ohraničení je provedeno hmotným architektonickým rámem, před scénou zbudovaným, jenž omezuje pohled na scénu s obou stran i shora. To je tedy ohraničení *optické*: scéna se prostírá v šířce i výšce jen až tam, kam vidíme z hlediště otvorem prosceniového rámu. Jeho zakrytí oponou znamená úplně uzavření scény pro diváky — scéna pak pro nás neexistuje. To se děje nejenom mimo představení, nýbrž i v jeho přestávkách.

Přes různé rozsazení obecenstva v hledišti lze tedy říci, že tato scéna, přístupná jejich zrakům jen s jedné strany, poskytuje zhruba *jediný pohled* pro všechny. Tato scéna má i pro celek diváků nejen rozlišení „dole — nahore“, nýbrž i „napravo — nalevo“ a obzvláště též „vpředu — vzadu“. Zraky diváků pronikají ji totiž v jediném směru *hloubkovém*, zastavující se až hmotným uzavřením jejího pozadí. Tuto scénu, určenou pro jednotný pohled všech, možno nazvatí tedy *perspektivní*, třebaže nejde o přísně perspektivní vlastnosti, jež by žádaly nejen jedinou stranu, ale dokonce jediný bod, s něhož se na ni možno dívat. Divadelní scéna není pro obecenstvo prostorem objektivním, ježto je pro ně všechny zhruba *táž* jako pro jednotlivce, nýbrž *subjektivním*, speciálně *zrakovým*. První její znak je tedy právě ten, že nám všem neprůhlednými předměty bližšími zakrývá vzdálenější. Za druhé vše, co na ní vidíme, má jen t. zv. zdánlivou velikost a ta se *mění* ve směru do hloubky, zmenšující se podle známého zákona perspektivního. Skutečnou velikost předmětů můžeme jen odhadovati podle jejich vzdálenosti od přední hranice scény, jež, hledíc k hmot-

uému prolomení scény tímto směrem, jest jen *myšlená*: je to ideální plocha, určená předním okrajem podlahy, t. zv. rampou, a jmenovaným architektonickým rámem. Musíme k tomu ovšem míti míru, ze zkušenosti nám dobře známou; tou je zajisté *lidská postava*, již na scéně ve všech případech najdeme. Touto lidskou postavou se měří i *velikost* scény vůbec; jeť zajisté možno rám scény vhodnými prostředky, taktéž architektonickými (na př. závěsy), zúžit, čímž se zmenší šířka a výška scény, a taktéž přiblížením hmotného pozadí učiniti ji mělkí. Zejména mělká scéna poskytuje veliké výhody technické pro svoji akustičnost jak činohře, tak zpěvohře.

Takto ohraničená scéna představuje tedy *místo* dramatického *děje* a to s tou určitostí, jaké si přeje autor dramatu. Je-li toto místo určeno jen obecně, jako pouhé místo, *kde* jednají tyto konkrétní dramatické osoby, postačí k výplni scény ty osoby samy a ohraničení může býti jen architektonické, t. j. samo o sobě nic nepředstavující, tak jako ve výtvarném umění rám obrazu nebo podstavec sochy. Taková scéna se jmenuje *neutrální*. Zpravidla ovšem si žádá místo děje větší determinace. Pak musí býti i jeho ohraničení provedeno takovými předměty, jež něco představují, čímž je místo děje určeno, jak třeba.

Místo děje není však ohraničeno hranicemi scény, nýbrž rozprostírá se i do jejího okolí a to na všechny strany. Obzvláště důležité jest jeho rozšíření do hloubky. Někdy žádá drama, aby jeviště představovalo místo, prostrající se mnohem dál, než jaká jest jeho skutečná hloubka, na př. ulici a dokonce širou krajinu, táhnoucí se až na obzor. Protože, jak víme, je prostor scény pro obecenstvo (tedy obrazově) prostorem zrakovým, řídící se zákony perspektivy, lze tu pomoci užitím perspektivních klamů. Prostor scény převede se v hloubkovém směru v prostor *ilusivní*. Již prudším zmenšováním na př. domů, tvořících ulici, lze dosáti dojmu mnohem větší hloubky, než skutečně jest (klam, jehož se používá i v architektuře samé); hlavní však jest, že prostor velmi vzdálený jeví se naším

očím tak zploštěně, že jej lze prostě nahraditi plochou, uzavírající pozadí, ať již se jeví jako pouhá klenba nebes (k čemuž se s výhodou používá t. zv. „rundhorizontu“), nebo ať nám ukazuje spolu i rozmanité předměty velmi vzdálené, pouze *namalované*. Scéna, jindy v pozadí uzavřená, jeví se nám takto *proložená* do neomezeného prostoru, jenž sice patří k „místu děje“, ale nikoli ke scéně, poněvadž se v něm samozřejmě nehraje. Umění malířského je tu užito jen z důvodů čistě praktických, k dosažení iluze širého prostoru, jehož autor potřeboval a jenž má zajisté jinou náladu než prostor v hloubce omezený. O tom ještě při „výplni scény“.

Vedle tohoto *názorného*, byť ilusivního rozšíření místa děje do hloubky, po případě (zvl. při rundhorizontu) i částečně do výšky a na strany, jest vždy místo děje rozšířeno *mysleně* za hranice viditelné scény. Přilehlé úseky jeviště, technicky řečeno jeho „zákulisí“, představují vždy přilehlé části místa děje, neboť odtud přicházejí a tam odcházejí dramatické osoby. Představuje-li na př. scéna les, myslíme si i po stranách les, představuje-li pokoj, jsou i po stranách nějaké místnosti a za zadní stěnou třeba nějaké prostranství (zahradka, ulice). Je-li scéna zmenšena obstavením, jako třeba při jmenovaném pokoji, máme možnost nahlédnouti (okny, otevřenými dveřmi) do těchto míst, čímž se ovšem stávají aspoň částečně *názornými* a tedy součástí scény. Často jsou do nich přeloženy — zpravidla zase jen částečně — důležité momenty dramatických situací a to i tehdy, když do nich není vidět, takže můžeme jen slyšet, co se tam děje, což působí zcela zvláštním, tajemným a proto napíjnajícím dojmem (s oblibou činí tak na př. Ibsen). Za scénu, do myšleného místa děje, překládají se také výjevy, jež by byly příliš hrůzné na pohled (různé doby a různá prostředí nejsou v tom ovšem stejně jemné citná), a konečně ty akce, jichž nelze z důvodů technických uspokojivě provést (na př. příjezd na koni a pod.)

Různí je rozšíření místa děje i pod podlahu scény (příkladem může býti Leicesterův výjev při popravě Marie Stuartovny v místnosti pod ní) aneb zase ve výšce, jež přesahuje viditelnou scénu. V pohádkových činohrách a zvláště operách přicházejí ovšem i odtud na scénu nadpřirozené zjevy podzemní (propadlístěm) i nadzemské

(z provaziště), nemluvě ani o výpravných hrách (v Shawově „Mes-saliansi“ přiletnou tak shůry aeroplánem lidé zcela „přirození“). Častější je příchod z neviditelné hloubi pozadí, představuje-li scéna na př. vrchol kopce, nebo zase odchod, tragický, je-li tam v hloubi řeka neb propast, do níž se dramatická osoba vrhne. V naší době byl uplatněn též příchod z hloubi popředí, proti čemuž by se mohla vznést námitka, že se jím ruší ohrazení scény rampou. Ale na tom nezáleží, protože prostor, o něž se tu scéna rozšiřuje, nepatří k hledišti; je to neutrální prostor orchestru, jehož lze, je-li prázdný a zatemněn, užiti velmi účinně k takovému, z části ovšem *názornému* zvětšení místa děje.

Členění scény. Třeba rozeznávati dvojí, zásadně různé členění jeviště podle různého jeho vztahu k obrazové představě „místa děje“.

První členění jest radikální, poněvadž dělí jevištní prostor na části, jež představují původně různá, spolu nespojivá místa děje. Je to tedy vlastně *rozdělení jeviště* na dvě, ne-li až tři samostatné scény. Takové rozčlenění je možno provést pouze podle hloubkové osy, protože jen to poskytuje, jak již víme, různorodé prostory „pozadí“ a „popředí“. Nejjednodušší typ je samostatná scéna zadní, se svým vlastním architektonickým rámem, ba i oponou, schopná tedy všech funkcí normální scény, představující místo děje s jakoukoliv žádanou determinací. Popředí jeviště tvoří proti tomu uvedenou již scénu neutrální, ohrazeno jsouc jen architektonicky (i dozadu). Hraje-li se na zadní scéně, *splyvá* ovšem prostor přední scény s prostorem scény zadní, jenž pak spoluurčuje, je-li toho třeba, i jeho místo děje; hraje-li se jen na scéně přední, jest jeho místo děje samostatné a zadní scéna, uzavřená oponou, jest vyřazena. To je princip t. řeč. *shakespearovského* jeviště, přizpůsobeného ovšem našim požadavkům po *názorném* určení scény.

Zásadně jiné jest *členění scény* v obvyklém, užším slova smyslu: jevištní prostora je tu sice rozdělena na různé části, představující různá místa děje, ale místa spolu sou-

vislá, tvořící tedy dohromady jediné úhrnné místo děje. Je tu tedy zachována „jednota místa“, v jiném ovšem smyslu než tomu chce známý starý požadavek, zakazující i posloupnou měnu místa děje v aktech nebo proměnách, což jest požadavek neoprávněný, dogmatický. Jednota scénického prostoru, takto členěného, dovoluje nejenom, aby se dramatický děj rozvíjel na různých jeho místech za sebou, ale i současně, což, jak uvidíme, má zvláštní význam pro zpěvohru, jež připouští předvádění dvojího současného děje i akusticky.

Toto rozčlenění scény může se díti ovšem nejen ve směru hloubkovém, tedy na popředí a pozadí, ale i podle šířky, tedy napravo a nalevo, a podle výšky. Někdy bývá dokonce trojitě, zvláště podle šířky (na př. ulice a místnosti domů s obou stran k ní přiléhajících), kombinuje se ve všech třech rozměrech scény (balkony!). Prostředky, jimiž se to provádí, jsou velmi rozmanité: záleží na tom, co scéna má představovati. Jsou to rozmanité předměty, do scény vstavené, nezřídka plošné (stěny, závěsy a pod.), jednak výšková úprava půdy. Tak na př. se pravidlem zvyšuje pozadí proti popředí, prostě proto, aby na ně bylo vidět.

Pevná výplň scény; scénické předměty vůbec.

Podstatnou výplň scény tvoří, jak již dobře víme, živí herci, představující osoby dramatického děje. Ale četná díla dramatická žádají, aby místo děje, scénou představované, bylo určeno přesněji a podrobněji než pouhými dramatickými osobami a jejich jednáním. Ostatně dramatický děj vyžaduje — vedle osob — zhusta všelikých věcí k svému uskutečnění. Vidíme tedy na scéně divadelní zpravidla plno nejrozmanitějších předmětů, jejichž úkol jest obecně dvojitý: předně *charakterisační*, působivě určovat osoby a místo děje, za druhé *funkční*, zúčastniti se v dramatickém ději. Není však možné, tříditi řečené předměty podle těchto dvou účelů, protože většinou splňují oba, byť snad nestejnou měrou. Některé z nich jsou

ovšem jen pro charakteristiku, což platí hlavně o těch, jež vyznačují místo děje jako určité *prostorů*.

Pestrý soubor všech těchto předmětů lze s technického hlediska arovnati v *plynulou řadu*, jdoucí „od herce k scéně“. Již při úvaze o herecké postavě jsme řekli, že mezi jeho *maskou*, ztotožňující se částečně s jeho tělem, a jeho *kostýmem* je spojitý přechod (na př. paruka). Oddělitelnými částmi kostymu, jako je třeba pláště, čapka, meč a pod., dán je však přechod k t. sv. *rekvizitám*, jichž herec při své akci používá; dalším z nich jsou již samostatné, jako na př. číše, kniha a jiné drobné věci, vyznačující se právě svou pohyblivostí. Do rekvizit lze však započísti na př. i židli, na níž si herec usedne, čímž jest dán zase přechod k nepohyblivým předmětům, scénu vyplňujícím, neboť řečenou židli na př. může herec přendati jinam, ale nikoliv sedátko před domem, konající touž funkci. Nábytek, na scéně umístěný, určuje místo děje nejen jako místnost vůbec, ale — podle intencí díla ovšem — jako určitou místnost, třeba selakovu světnici, a obdobný úkol mají na př. stromy, křovní, balvány (na něž lze také usednout, je-li třeba) pro krajinné určení místa děje. Tím jsme se dostali k předmětům tak velikým, že se jimi scéna nejenom vyplňuje, ale i obstavuje, takže tvoří též případné ohraničení její. Jsou to *pevná součásti scény*, neměnicí se průběhem určitého oddílu dramatického děje. Nazveme je *dekorace*, rozšiřující tak technický termín, užívaný obyčejně jen pro předměty namalované, tak jako rozšiřujeme název „rekvizity“ po případě až na nábytek a pod. předměty; hrubý rozdíl obou skupin — nezapomeňme zdůrazněného plynulého přechodu mezi nimi — je dán jejich movitostí neb nemovitostí, z části též jejich velikostí. To jsou však, hledíce ke konkrétnímu jejich užití v daném představení, rozdíly jen relativní.

Všechny předměty, naším přehledem „od herce k scéně“ dané, mají některé společné vlastnosti a řídí se společnými zákony, jež tu stručně uvedeme. Především s technického hlediska jsou to vesměs předměty *neživé*, tedy pouhé věci, čímž se podstatně liší od herců. Ale tím ihned vzniká otázka, z jaké *látky* (nebo látek) jsou tyto předměty vytvářeny a jaké jsou zákony jejich vytváření? Na první pohled bychom soudili, že patří do *uměleckého řemesla a průmyslu*, a skutečně, posuzujeme-li je samy

o sobě, jak je na př. nacházíme v divadelním skladišti, je tomu tak. Ale jakmile se na ně díváme jako na výplň scény při divadelním představení, což jest ovšem jediné správné stanovisko k nim, poznáme, že tomu není tak. Tvořit zřejmě složku dramatického díla, ale dramatické umění jest *umění obrazové* a to jednotně, *ve všem všudy*. Poznali jsme již, že herec představuje dramatickou osobu a že prostora scény, již jsme chtěli vřaditi do architektury, tam nepatří, protože při představení představuje místo děje. A tak i všechny předměty, jež jsme mezi tyto dva podstatné prvky dramatického umění zařadili, vesměs *něco představují*. Naproti tomu díla uměleckého řemesla a průmyslu *zásadně nepředstavují nic*, radíce se tak k dílům stavitelským, s nimiž ostatně bývají právem shrnována v jeden obor *architektury* v širším slova toho smyslu.

Zelený koberec, v mém pokoji ležící, nepředstavuje koberec, nýbrž jest jím. Naproti tomu zelený koberec na scéně, jež zobrazuje lesní mýtinu, je sice také koberec, ale vedle toho představuje trávník. Namítne snad někdo, že koberec, ležící na scéně, jež zobrazuje pokoj neb salon, nepředstavuje koberec, protože jím v tomto případě opravdu jest. Ale to je omyl: i tento koberec představuje něco, totiž — koberec ležící v tomto saloně, řekněme pařížském a z konce předešlého století. Klame nás to, že v prvním případě je *látková* představa technická (z čeho to jest?) a obrazová (z čeho je zobrazená věc) *různá* (tkanina, tráva), kdežto v druhém *stejná* (vedle toho náhodou i stejná představa účelová: krytí a ozdoba podlahy). Je pravda, že v obrazových uměních (sochařství, malířství) je *látková* představa technická a obrazová vždy *různá* (až na bezvýznamné výjimky, třeba dřevěnou sošku rybáře s dřevěným veslem), ale právě *dramatické umění*, jak jsme zdůraznili již v prvním dílu knihy, vyznačuje se *látkovou shodou* mezi dílem a tím, co představuje, neboť materiálem herecké postavy i dramatické osoby je živé lidské tělo se svými výkony. Tato shoda, zásadně platná pro podstatnou složku dramatického umění, t. j. herectví,

není sice závazná pro případnou výplň scény, o níž teď uvažujeme, ale jest ovšem *přípustná*, ba (trochu dogmaticky řečeno) *žádoucí*. Látka, z níž jsou vytvořeny věci, pro scénu určené, *může, ale nemusí býti láž*, jako je látka předmětů, jež věci ty na scéně *představují*; o tom, bude-li či ne, rozhodují pouze důvody *praktické*.

Sametový baret Hamletův bude tedy asi *ze sametu*, ale zlatá koruna jeho otcůma bude asi sotva ze zlata; kdo by jí platil? Lebka, k níž Hamlet hovoří, může býti z kostí, ale meč, jímž probodne Polonia, nesmí býti z ocele, aby se předešlo *možnému poranění*. Židle v měšťanském pokoji může býti dřevěná, ale balvan ve vnitřku lesa nemůže býti z kamene; jak by se tam přivlekl? *Atd.* To vše je tak jednoduché, že se třeba divit, kolik složitých a zamotaných úvah už bylo o tom napsáno. Filosofické meditace o *falešnosti divadelních věcí* nemají vůbec podkladu a teoretický požadavek *pravosti materiálu* na scéně je zhola neoprávněný. Falešnost existuje jen v uměních *neobrazových* (na př. imitovaný mramor staveb), nikoli však v *obrazových*. Proč se nezastavuje nikdo třeba nad porculánovým paškem, že není z „pravého“ materiálu?

Nicméně právě obrazová povaha scénických předmětů, připouštějící uvedenou libovůli ve volbě jejich látky, klade na druhé straně určité podmínky, jimž musí předměty tyto vyhověti. Jejich úkolem jest, aby v nás vyvolaly nějakou obrazovou představu; protože pak jde speciálně o obrazové umění dramatické, musí býti tato *obrazová* představa *zaměřena dramaticky*. A to platí, jak již víme, ve dvou směrech: jednak že charakterisuje dramatickou osobu a zvláště místo děje, jednak že funguje v dramatickém ději. Odtud plynou dvě pravidla pro volbu látky a způsob jejího utváření. První úkol mají vlastně veškeré scénické předměty, byť v různém stupni; druhý jen některé.

Scénický předmět, mající charakterisační poslání, nevyvolává v nás příslušnou představu obrazovou sám; tu vybavuje *zrakový vněm*, který z něho máme, sedíce v hledišti. Odtud plyne první pravidlo:

1. Scénický předmět charakterisační musí *vypadati* tak, aby v nás vzbudil žádanou obrazovou představu. Nic více, ale také nic méně. To znamená: nemusí takovým *býti*. Ale ovšem takovým *býti* může! Teoreticky je to lhostejné. A s druhé strany: *musí* tak vypadat, sice by žádanou představu nevyvolal a nebyl by tedy *dramaticky* nic platen. Což jest, jak uvidíme v kap X., životní otázka jevištní stylisace.

Scénický předmět, mající funkční poslání v dramatickém ději, je na tom trochu jinak. Není tu jen pro naše oči, nýbrž i pro ty, kteří předvádějí dramatický děj, t. j. herce, reálné lidi, kteří s ním přijdou ve styk a k něčemu jej užijí. Odtud plyne druhé pravidlo:

2. Scénický předmět funkční musí *býti* takový, aby mohl splniti svou reálnou funkci v dramatickém ději. Jeť funkce předmětu vlastně svého druhu *vztahem* mezi tímto předmětem a *osobou*, jež ho k něčemu používá. Pokud máme před sebou jen pouhý předmět, jenž jest zřejmé „k tomu“, aby byl (kýmkoliv) tak a tak užíván, jest jeho funkční relace pouze myšlená; teprve když jej určitá osoba skutečně užije, stává se funkční relace reálnou, jsouc takto znázorněna. V dramatickém ději, reálném a názorném, mohou býti jen funkční relace reálné. Tak třeba kord jako součást obleku dramatické osoby je funkčním předmětem jen tehdy, užije-li jej tato osoba v ději, lenoška v pokoji jen tehdy, sedí-li neb leží-li se na ni průběhem děje; jinak jsou to jen předměty charakterisační, první pro osobu, druhý pro místo děje. Dramatická relace reálná jest, jak patrně, relace nesouměrná a dvojstranná: *osoba* užívá předmětu k . . . (aktivně); *předmět* slouží osobě k . . . (pasivně). Tu jsme uvažovali jen o formě pasivní.

Prvním pravidlem řídí se volba látky i formace předmětu vlastně každého; je-li funkčním, přistupuje k tomu i pravidlo druhé, čímž se obyčejně technické utváření předmětu změní, někdy dokonce velmi ztíží.

Jako příklad stačí svrchu uvedený balvan v lesnaté rokli. Řekli jsme, že nemůže býti z kamene z důvodů praktických; není toho ani třeba, má-li jen jeho *vzhled*, čehož lze dosáti na př. šedivým papírem. Je-li však určeno autorem neb režisérem, aby si naň dramatická osoba sedla, musí býti tak ztužen, aby to bylo možné. Je-li posláním jeho jen charakteristika místa děje, může býti dokonce, jsou-li splněny určité podmínky perspektivní, jen namalován.

Tím jsme se octli znova u *malířství* jako umění, jež napomáhá při výstavbě scény. Tentokrát nejde o ilusivní prostor, nýbrž o ilusivní tvar *tělesný*.

Požadavek *tělesnosti scénických předmětů*, ovšem jen těch, jež podle obrazové představy *tělesnými* býti mají, vychází od skutečnosti, že herec, podstatná výplň scény, má reálnou, trojrozměrnou tělesnost nejen jako technická „postava“, nýbrž i jako obrazová „dramatická osoba“. Výjimky, jako promítání nadpřirozených zjevů skioptikonem, jsou odůvodněny výjimečností dramatické osoby, jež je v takovém případě právě jen *zjevem*. Je tedy svrchu řečený požadavek teoreticky plně oprávněn, tím spíše ještě, že i prostor, v němž herci hrají, je reálný trojrozměrný a že se nám také tak *jeví*. Odhadujemeť hloubkový rozměr vnímaného prostoru podle předmětů, jež v něm vidíme, a to na základě svých perspektivních zkušeností. Řekli jsme ovšem, že zrakový prostor není právě v hloubkovém směru homogenní: skutečně tělesné předměty vidíme trojrozměrně jen na blízko, do dálky se jeví čím dál víc zploštěné, až zcela plošné. Aplikujme na to naše první pravidlo v této specialisaci:

Scénický předmět musí *býti* vytvořen tak, aby (aspoň) *vypadal* tělesně.

Odtud plyne, že na blízko, což znamená tu část jeviště, na které se pohybují herci, musí i všechny předměty nejen *vypadati*, ale *těš býti* tělesné, sice by vedle herců nevypadaly tělesně, nýbrž plošně, což se stanoviaka *obrazové* představy, na ně navazující, je nepřipustné. Jen v dále, což znamená v ilusivním prostoru, jímž se místo děje opticky rozšiřuje za scénu, je to přípustné, ba žádoucí, aby i předměty, jež by jinak měly *býti* tělesné, byly jen plošné, t. j. namalovány.

troupe
P. 117 7.4

Reálný prostor scény nesnáší dobře ani malované perspektivy (na př. na postranních kuliších), protože ta je pro všechno obecnstvo přesně táž, kdežto perspektivní obraz reálných předmětů na scéně je přece jen trochu odlišný podle místa diváka. I dříve uvedené umělé prohlubování místa děje zmenšováním předmětů do hloubky je choulostivé, protože herec se takto zmenšovati nemůže. Je přípustné tedy jen tehdy, když herec na tato vzdálená místa již nevstoupí; ovšem i naopak lze tohoto prostředku použít k iluzivnímu zvětšení dramatické osoby, která se objeví jen tam, protože tam vypadá nadpřirozeně veliká. Zkrátka řečeno, *jednota zrakového prostoru musí být zachována pro celé místo děje.*

Scénické kvality statické.

I kdybychom uvažovali o scéně s vyloučením herců na ní hrajících (což samo již jest nepřipustné) a omezili se jen na tuto její *pevnou výplň*, musíme s hlediska diváka, vnímajícího ji jako „místo děje“, prohlásiti, že přes to, že je útvarem optickým a stálým, *nepatří do umění výtvarného*, nýbrž do dramatického, tvoříc jeho složku. Říkáme sice „scénický obraz“, ale slova toho užíváme jen v přeneseném významu. Není to zajisté „obraz“ ve smyslu díla malířského, jenž jest technicky dílo plošné a obrazově představuje nám *jen iluzivní prostor a iluzivní tvar tělesný*; ač-li vůbec nezůstává i obrazově v ploše. *Malířství*, jak jsme viděli, funguje v dramatickém umění ne jako složka dramatického díla, t. j. představení, nýbrž mimo ně, jako *umělecké řemeslo*, súčasněné na *technickém* jeho vytváření, tak jako leckterá jiná řemesla, na př. hotovení kostýmů. Tím zajisté nechceme divadelní malířství umělecky znehodnocovati, nýbrž určujeme pouze místo, jež zaujímá v dramatickém umění. Divadelní malíř, stručně řečeno, *pracuje pro jeviště*, totiž pro režiséra, nikoli pro hlediště, t. j. pro obecnstvo. Jeho dílo je malba, nikoli obraz.

Aspoň slovem zmíníme se tu o teorii t. zv. *reliefní scény*, uplatněné s nezdarem v mnichovském Künstlertheatru. Je to (srv. str. 38) poučný doklad toho, jak je v zásadě nesprávné, přenášeti zákony

samostatného umění na složku dramatického umění, na pohled mu podobnou. Relief nespokojuje se totiž pouhou plochou, jako obraz, nýbrž přidává před ní reálné tělesné tvary, obsažené tedy v jakési tenké prostorové vrstvě. Obdobnou vrstvou, soudilo se, může býti dostatečně mělké jeviště, na něž lze pak přenést umělecké zákony, při reliefu platné. Ale jakmile se díváme na relief jako na dílo obrazové, shledáme, že řečená vrstva prostorová nemá normální strukturu prostorovou, ježto tělesné tvary jsou v ní vždy zploštěny a to libovolně silně, u plochého reliefu takřka úplně. Je tedy hloubkový rozměr u reliefu jakožto obrazu znehodnocen. Žádalo-li se obdobně při reliefním jevišti, aby hloubkový rozměr byl zanedbán, čímž akce herců byly omezovány jen na výšku a šířku, vynikla ihned absurdnost takového dramatické scény. Hra herců byla tu nejen zbytečně ochuzena, ale i velmi citelně oslabena, protože, jak ještě uvidíme, jest právě v hloubkovém směru neúčinnější.

Anglický teoretik *Craig* soudil dokonce, že i herec sám patří do výtvarného umění. Je pochopitelné, že jej pak požadavek stylisace vedl k loutce.

Co se týče *estetického*, t. j. citového účinku předmětů, scény plnicích, platí to, co jsme shledali v kapitole o dramatických osobách. *Dramatické* působení všech těchto předmětů pramení z citového účinku *významových představ* obrazových, jež v nás vybaví. Vybaví je na základě našich zkušeností životních, jimiž se nám s vnějšky určitých předmětů sdružily určité představy, ba celé skupiny představ, citově tak a tak zbarvené. Jinými slovy řečeno: o dramatickém účinku scénických předmětů rozhoduje opětne nikoli přímý, nýbrž *asociativní* činitel našich vjemů. Pokud se týče podmínek, zajišťujících dramaticčnost tohoto účinku, jsou dvě. Buď se musí tento jejich účinek *včleniti* v účinek dramatické situace. To platí samo sebou o všech předmětech funkčních, hlavně *rekvizitách*. Zvednutý meč v ruce dramatické osoby působí jinak než zvednutý pohár, v souhlase s dramatickou situací tu i tam. Lavička, na niž usednou milující, má jinou náladu než klavír, na nějž někdo ze společnosti na scéně hraje. Nebo, což platí o předmětech, jež mají charakterisovati

místo děje, musí asociativně jejich působení zesilovati dramatické výjevy, v tomto prostředí se odehrávající. Jiná je nálada, čišíci z pokoje se staromódním nábytkem, než z žaláře o holých stěnách, jiný citový přízvuk mají stromy a křoví krajiny než paluba lodi se svým zařízením. Protože ovšem citový dojem takového pevného „scénického obrazu“ je neproměnný, tvoří vlastně *stálý průvod k proměnlivému účinku* té části dramatického děje, jež se v něm odehrává, časem se s ním shodujíc, časem s ním kontrastujíc. Označíme tudíž asociativní kvality (ideové i citové) této relativně stálé výplně scény, určené k charakterisaci místa děje, jako *scénické kvality statické*.

Od nich třeba zase (jako u dramatických osob) lišiti přímé náladové účinky, jimiž na nás řečené scénické předměty působí *besprostředně*, tedy ne tím, že to a to představují, nýbrž pouhými svými kvalitami optickými, barvami, světlem a tvary. V praxi, zvláště životní, splývají tyto náladové účinky s předešlými, ale v teorii je musíme lišiti, protože právě tyto náladové dojmy lze umělecky ovládat stylisací předmětů po jmenovaných stránkách. To činí malířství podle svých zákonů a to musí činiti dramatické umění zase podle svých. Tyto kvality náladové, nikoli však ideové, neboť navazují přímo na vném, můžeme nejlépe uznamenat při tak silné stylisaci barev i tvarů, že nepoznáváme, co předměty zobrazují. Protože tedy tyto přímé účinky neplynou z významové představy, nejsou řečené čistě optické kvality *kvalitami dramatickými*, přes to, že na nás se scény působí; nazveme je *scénickými kvalitami malebnými*. Ne ovšem „malířskými“, od nichž se liší jinou, právě scénickou strukturou. O nich pojednáme až při dramatické stylisaci.

* * *

Scénické kvality kinetické.

Ukázali jsme, že scéna, vyplněná *případně* nepohyblivými neživými předměty, nepatří do žádného z oborů výtvarných umění. Mohlo by se však namítnouti, že snad tvoří *nový, samostatný* jejich obor, jakousi „*obrazovou architekturu*“. I tento názor padá, jakmile uvážíme *pod-*

statnou, t. j. nutnou a postačitelnou výplň scény živými lidmi, totiž herci, obrazově vzato dramatickými osobami. To je vlastně *dramatická scéna*, t. j. *místo dramatického děje*. Tu nemůže býti ani řeči o tom, aby byla připočtena k výtvarným uměním, neboť veškerá díla výtvarná jsou nehybná, tedy pouze prostorová, kdežto tvárnost dramatické scény, ač jest taktéž útvarem optickým, se co chvíli *mění*. Je to útvar *časově prostorový*, jemuž příbuzného ne-najdeme v umění výtvarném, nýbrž v *tanečním*, jež ovšem zase není, aspoň v čisté své formě, uměním obrazovým.

Přísně vzato, je dramatická scéna *optickou složkou* dramatického díla v celé její úplnosti, tedy tak, jak by se jevil divadelní představení zrakům toho, kdo by je pouze viděl, ale neslyšel. Ačkoliv by tím byl jeho celkový vném díla značně ochuzen (vlastně zkomolen), je to, co by mu zbylo, tedy dramatická scéna, něco tak nesmírně složitého, že se takřka vymyká teoretické analýsi svou iracionalitou. Je tedy třeba zjednodušení, a to několika. Jedno jsme již učinili tím, že jsme probrali samostatně stálou složku této scény, jež se znatelně odráží od časové proměnlivosti ostatního. Budeme tedy v dalším od ní abstrahovati, tak *jako by* šlo o scénu t. zv. neutrální. Pozorujeme-li změny v tvárnosti takovéto scény, shledáme, že jejich příčinou jsou *pohyby* herců (resp. dramatických osob), na scéně konané. Není však obtížnějšího úkolu v uměnosloví, než teoreticky zpracovati pohyb. Uvažme, že se děje až ve třech rozměrech prostorových a k tomu ještě v rozměru časovém! Neexistují značky, jež by data těchto čtyř rozměrů společně a dokonale zachycovaly a tím pohyb pro teoretické zkoumání racionalisovaly. Na štěstí můžeme si právě při dramatickém díle pohyb na scéně zjednodušiti a to tím, že abstrahujeme ode v. ech *drobnějších a částečných* pohybů, jež herec koná, a omezíme se jen na ty *hrubé*, týkající se *celkového* jeho organismu. Herec jde na př. po jevišti, pak usedne a zůstane chvíli *sedět*. Pro náš scénický rozbor jsou to jen dva pohyby, chůze a usednutí, a potom klid, ač herec při tom všem třeba mluví, usmívá

se a gestikuluje. Ty a podobné drobné pohyby můžeme teď přehlížeti, poněvadž je jakožto mimiku započítáváme do herecké složky díla; rozebrali jsme je po jejich dramatické stránce v kapitolách předěšlých, zvláště v páté.

Abychom ovládli takto zjednodušenou, nicméně pro svou proměnlivost stále ještě nepřehlednou „dramatickou scénu“ v užším slova toho smyslu, rozčleníme si ji časově na takové chvíle, jejichž průběhem se rozeskupní *eherců na scéně aspoň zhruba nemění*. Tak dostáváme „scénické situace“, obdobné „dramatickým situacím“, na něž jsme rozčlenili dramatický děj; oboje nejsou však, obecně vzato, časově spolu shodné, naopak se často kříží. Zpravidla jsou scénické situace mnohem kratší dramatických. Jen výjimkou trvají dlouho (na př. delší rozmluva sedících); naproti tomu je mnohdy na scéně tak rušno, že se tvářnost její mění každým okamžikem. Protože prostorový pohyb je souvislý, vzniká tak *plynulá* řada scénických situací, trvajících určitou dobu. Tento podrobný rozklad, ač umělý, je v takových případech nutný; jak známo, je na něm založen kinematograf.

V této časové změně scény, tu nenáhlé, tu prudké, tu dokonce na chvíli zastavené, je pravý smysl její jakožto *scény dramatické*. Zajisté že má vzhled každé scénické situace (v níž se tedy, podle naší definice, rozeskupení osob hrubě nemění) své vlastní hodnoty dramatické, ale vedle toho hodnotíme vždy tuto scénickou situaci jako *průchodný bod* mezi situacemi, jež předcházely a jež budou, aspoň podle našeho očekávání, následovati. Proto označíme *všecky* kvality, jež nám dramatická scéna (tak jak jsme si ji redukovali) poskytuje, jako scénické kvality *kinetické* na rozdíl od statických, o nichž jsme mluvili v předešlé stati, a rozdělíme je na scénické kvality polohové čili *posiční*, jež nám poskytuje každá scénická situace, a scénické kvality pohybové čili *motorické*, vznikající časovým sledem scénických situací, tedy měnou kvalit posičních.

Scénické kvality *posiční* jsou, hledíce k relativnímu klidu každé scénické situace, vlastně jen prostorové; zdálo by

se tudíž, že bychom je mohli započísti do dřívějších *statických* kvalit scény a také skutečně s nimi pro nás jako obecenstvo splývají v jeden „obraz“. Ale rozdíl je v tom, že s nimi splývají *jen na chvílku*, pokud daná scénická situace trvá. Jakmile se změní v jinou, oddělují se od pravých statických velmi patrně. Za druhé pak jsme již řekli, že i tyto posiční kvality chápeme *kineticky*; jsou pro nás koncem pohybu předchozího a počátkem následujícího a dostávají podle toho různý smysl i při téměř vzhledu. Vidím-li na scéně dvě osoby, několik kroků od sebe stojící, chápu tuto jejich posici jinak, vím-li, že byly od sebe dále a že se k sobě přiblížily, a to zase jinak, šly-li si navzájem vstříc, nebo šla-li jen jedna k druhé nehybně, a zase jinak, vím-li, že byly u sebe a že se vzdálily buď obojstranně nebo jednostranně. Vidím-li po zdvžení opony, že stojí nějaká osoba u postranních dveří, pojmám tuto její posici jinak, shledám-li v zápětí, že právě přišla, nežli, že je na odchodu. Proč nečiním těchto jemných nuancí, vnímaje postavení scénických předmětů? Prostě proto, že, jak vím, jsou neživé, kdežto u tamtěch jde o bytosti živé, se samovolným pohybem, o bytosti psychické, u nichž všechny polohy jsou *výsledkem účelného* pohybu, ať již jest účel ten uvědomen nebo ne. Jen tehdy, vidím-li na scéně neživý předmět v neobvyklé posici, chápu ji též kineticky: překocená židle na scéně je pro mne výsledek pohybu, vykonaného patrně člověkem, „stopa“ jeho hněvu nebo leknutí a pod.

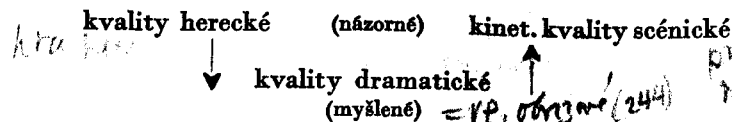
Scénické kvality *motorické* splývají zase po jedné své stránce, totiž *rychlosti* scénického pohybu osob, s kvalitami *agogickými*, o nichž jsme mluvili ke konci předešlé kapitoly a jež se týkají nejen rychlosti mluvy, nýbrž i rychlosti viditelné hry, mimiky, gest. Liší se od nich ovšem měnou svého posičního vztahu ke scéně, jež je určena *drahou* pohybu, po scéně konaného. Fakt, že si uvědomujeme a oceňujeme jejich rychlost, svědčí o tom, že motorické kvality mají též *přísnou vazbu časovou* (viz konec kapitoly předešlé).

Ke kinetickým hodnotám scénickým lze zaujmouti stanovisko čistě technické. Jeví se nám pak jako *vztahy* mezi herci, přesně hereckými *postavami a scénou* jakožto proslatoru, v níž se pohybují. Nazveme tyto vztahy *scénickými relacemi*, uvědomujce si ovšem, že jsou časově proměnlivé a jen pro jednotlivou scénickou situaci přibližně stálé. Protože jest obecně těchto osob na scéně více, jsou tyto scénické relace složené, pročež je musíme rozložit na scénické relace prvotní čili *elementární*, vyjadřující vztah jedné každé postavy k scéně a scénické relace složené čili *komplexní*, vyjadřující vztah mezi scénickými relacemi prvotními; nejjednodušší z těchto je scénická relace *vzájemná*, určující scénický vztah *dvou osob navzájem*.

Tím jsme dokonali rozklad dramatické scény, již jsme rozložili s dvou různých stanovisek, řekli bychom dvěma křížícími se směry: podle času na scénické situace, podle počtu osob na scénické relace prvotní. Tyto jsou počtem osob jednoduché, ale časově proměnlivé, ony počtem osob složité, ale časově stálé; jen výjimečně, při sólovém vystoupení, obsahuje scénická situace scénickou relaci elementární. Budiž ještě vytknuto, že scénické situace i scénické relace jakožto vztahy mezi zrakovými vněmy jsou *názorné*.

Ale rozbor dramatické scény nemůže přestat na stanovisku technickém, neboť dramatické dílo jest dílo obrazové. Herecké postavy představují dramatické osoby, jejich hra představuje dramatický děj a scéna zobrazuje místo tohoto děje. K *scénickým relacím*, jež jako diváci vnímáme, *přidružují se tedy nepřetržitě relace dramatické*, jež si uvědomujeme jednak ze zrakově sluchových vněmů hereckých výkonů, interpretovaných významovou představou obrazovou, jednak ze smyslu jejich řečí, obsahujících dramatický text. Tím způsobem *unikají dramatické* kvality (rozuměj: významové představy obrazové) i do kinetických kvalit scénických, jež by jich *samy o sobě* neměly, jak je patrné u čistého baletu, kde se přece kinetické

kvality scénické též vyskytují, ale kde obrazových představ vůbec není, nebo aspoň ne dramatických, protože tanečníci nikoho nepředstavují (proti pantomimě, zvláště dramatické). Kinetické kvality scénické se vytčeným aktem *dramatisují* a schema tohoto psychologického aktu je toto:



Jak patrné, jsou scénické a dramatické kvality, jež se tu spojují, svým původem zásadně samostatné a na sobě nezávislé; jsou prostě jen spolu a výsledný *dramatický dojem* je produkt jejich *koexistence*, kdežto mezi kvalitami hereckými a dramatickými je svazek příčinný. Dojem téže scénické situace je tedy značně různý podle toho, jaká je současná situace dramatická a naopak určitá dramatická situace může být citelně nuancována různou formací současné situace scénické.

Vidíme na př., jak dvě osoby na scéně jdou s opačných stran rychle k sobě. Jak rozdílný jest dojem toho, víme-li, že jsou to přátelé nebo nepřátelé! V prvním případě se nám zdá, že jsou jakoby přitahováni plavnou silou sympatie, kdežto v druhém případě žene je brutální síla touhy po pomstě, přemáhající vzájemnou antipatii. A jaké odstíny vnese do toho či onoho dramatického vztahu zvolnění chůze, byť jen přechodné, nerci-li vůbec zastavení, oboustranné či pouze jednostranné!

Dramatisováním scénických vztahů dostává se do nich zcela nový, netušený element. Je to element *dynamický*, vstupující jak do kvalit posičních, tak motorických, ale není to dynamika mechanická, nýbrž psychická. Metaforická rčení, že někdo nás k sobě táhne, jiný odpuzuje, že spěcháme „na křídlech lásky“ atd. docházejí tu pro nás *symbolického znázornění*. A vskutku, zdalíž se nám nezdá, že mezi dvěma milenci, kteří se na scéně octli sami a volní, spíná se duševní jakási síla, jež je žene neodolatelnou

mocí k sobě, a zdaliž při jejich loučení necítíme, jak těžko jest jim, vzdáliti se od sebe a s jakým úsilím musí přervati tuto neviditelnou, ale pevnou nit sympatie? Zdaliž nevidíme takřka, jak z hněvivého gesta, ba jen pohledu jedné osoby vytryskne psychický proud, strhující druhou osobu k střemhlavému útěku, či aspoň k bezděčnému couvnutí?

Dramatisace kinetických vztahů scénických přenáší se pro nás na *jevištní prostor* samu. Dramatické osoby, herci představované, jsou jakýmsi *silovými středisky* různé intensity, podle váhy osob v přítomné dramatické situaci; jejich dramatické relace, touto situací dané, jsou pak jakési *silokřivky*, mezi osobami se spínající a rozpínající. Dramatická scéna, vyplněná sítí těchto silokřivek a *motorickými drahami*, jimi způsobenými, jest pak jakýmsi *silovým polem*, proměnlivým v tvaru i v síle jednotlivých složek. Účinky, z tohoto dynamického pole vycházející přenášejí se do hlediště, na obecnost. To je *dramatické napětí scény*.

Je zajímavé, že i ve výtvarném umění nalézáme podobný útvar. Každé dílo stavitelské je také takovým dynamickým polem, je sítí silokřivek. Jenže tu jde o síly *mechanické*, o tíži hmoty, jeví se jako tlak a tah, a o pevnost i pružnost materiálu, kladoucí tomu odpor. Tyto síly a protisíly jsou v úplné rovnováze: na sloupu leží sice váha klenutí, ale sloup ji vzpírá a nese. Prožíváme tedy při pohledu na architekturu (zvláště gótickou) silové napjetí, v ní obsažené, ale výsledný dojem je dojem klidu, ne pohybu. Pohyblivé pole mechanických sil poskytl by nám na př. nějaká strojírna. Motorické pole sil organických, ale jen fyziologických, nikoli psychických, nacházíme v účelně formovaných prostorách cirkusů a divadel varietních, kde se produkují akrobati a jiní artisté. Tak zv. *konstruktivní jeviště* přenáší tento útvarový princip i na scénu dramatického díla, což jest nesprávné, protože jednostranné. Již při tvorbě hercově jsme zdůraznili fyziologickou její stránku, jež bývala přehlížena pro přílišný psychologismus scény naturalistické, ale neopomenuli jsme zároveň vytknouti, že stejnou chybou je potlačování stránky psychologické: podstatou dramatického jest *psychofyziologická korespondence*

a to platí i pro utváření scény. Ba i scéna čistě taneční (baletní) šetří této korespondence, poskytující vedle motorických drah i psychickou dynamiku; nejsou však uměním obrazovým, omezuje se jen na čistě emocionální stránku duševního, vzdávajíc se správně jak stránky představové, tak volní, jež náležejí dramatu.

Přehled scénických kvalit kinetických. Abychom ozřejmili velikou početnost a rozmanitost kvalit, vznikajících vztahem mezi herci a scénickou prostorem, podáváme jejich *soustavný přehled*, tím spíše, že, pokud víme, dosud neexistuje. Neuvedeme v něm ovšem všechny jednotlivé kvality, jichž jest ohromné množství, tím méně kombinace jejich, rostoucí počtem nad vše pomyslení, nýbrž jen hlavní jejich *druhy*. Při tom budeme přihlížeti nejen k scéně objektivní, jak jest, nýbrž i k subjektivní, t. j. jak ji vidí obecnost (ta jest, jak víme, jednostranná a perspektivní). Ač jest přehled náš technický, budeme přece tu a tam, jakoby příkladem, uváděti modifikace těchto kvalit, vznikající obrazovou představou dramatickou. Jeť i dramatických relací jen podle druhů tak velký počet, že by úplný výčet hlavních scénicko-dramatických koexistencí byl obrovský.

A. KINETICKÉ RELACE PRVOTNÍ, t. j. pro každou jednotlivou postavu na scéně vznikající.

1. *Kvality poziční.* Chápeme je nejen samy o sobě, ale i jako výsledek předchozího pohybu.

a) *Umístění* č. *poloha* herce na scéně. Rozlišuje se podle směrů. Největší rozdíl tu jest ve směru hloubkovém: v *popředí* scény nebo v *pozadí*. Příčina jest ve vztahu postavy k obecnstvu. Herec v popředí jeví se větší a jeho projevy, nejen viditelné, ale i slyšitelné (mluva, zpěv) jsou zřetelnější než v pozadí, kde vypadá menší, hra je méně znatelná a mluva nebo zpěv až nebezpečně zeslaben, zvláště jde-li o jeviště hluboké. Poloha vpředu dodává tedy herci *váhy*, kdežto v pozadí je „utopen“; to se přenáší ovšem i na dramatickou osobu. Co se šířkového směru týče, je nejvýznačnější poloha ve *středu*, podle něhož se jeviště rozkládá *napravo* i *nalevo* rovnoplatně, pokud ovšem je scéna sama souměrně vybudována; je-li nesouměrná,

mají obě strany různý posílní význam. Oba kraje jsou proti středu trochu znehodnoceny tím, že z nich jest již jen krok se scény pryč — a ovšem také na ni. Velmi patrně váhy dodává osobě *vyvýšení* nad normální niveau jevištní půdy; jednak vyniká nám hercova postava nad vše ostatní, jednak víme podle vlastní zkušenosti, že dramatická osoba takto povýšená ovládá své okolí. Rozdíly výšek rozlišujeme nejzřetelněji v téže průčelné rovině, protože do hloubky půda jevištní perspektivně stoupá. Skoro vesměs užívané zvýšení pozadí má důvod optický, zabraňuje případnému zakrytí osob tam umístěných osobami popředí, aniž by se tím zdůrazňovala jejich vyvýšenost.

Tělesná poloha herce je sice kvalitou mimickou, nicméně mají mnohé z nich i posílní význam, velmi blízký svrchu uvedenému *vyvýšení*. Jsou to ty, jež diferencují výškovou polohu *hlavy* jako reprezentativní části těla, obsahující jak ústrojí smyslová, tak mluvní. Normální poloha tělesná jest *stání*, při němž je hlava nejvyš, jak je možno; výše lze ji dostatí právě jen vzestupem na vyšší místo scény, čímž spojitost obojích kvalit je patrna. *Sedění* ubírá trochu na váze, ježto je hlava níže, tím více pak různé další tělesné polohy, jako klečení, dřep a dokonce *ležení* na zemi. Zároveň však rozlišují se uvedené polohy různou svou aktivitou, jež je největší u stání, klesá již u pohodlného sedění a dál až do pasivního ležení, jež znamená únavu, spánek, mdlobu, až — *smrt*. To jest, abychom tak řekli, kinetická kvalita nulová. Proto končívá osobní hru.

I když nevidíme na své oči, jakým pohybem se dramatická osoba na své místo dostala, což platí při zvednutí opony, přimýšlíme si nějaký předchozí pohyb. Tam, kde teď jest, jistě odtudkud přišla, stojí-li výše, vystoupila tam. Tělesné polohy odvozujeme vesměs ze stání: sedí-li, rozhodně před tím tam usedla, klečí-li, poklekla.

Co se *týče* modifikací všech uvedených tu posic obrazovou představou, jsou nanejvýš rozmanité. Pokud nejde o dramatické relace s druhými osobami, pocházejí řečené modifikace z *funkčních* relací s předměty, scénou vyplňujícími a obstavujícími. Stojí-li osoba tam, kde jsou dveře, přišla nebo chce odejít. Zuzanka na počátku I. aktu Mozartovy „Figarovy svatby“ sedí tam, kde je zrcadlo; zkoušíť si nový klobouk. Molièrův Argan pobývá skoro po celou hru tam, kde je jeho křeslo, v němž dokonce i zdánlivě umře, a opustí je teprve na konci hry, dokonale „vyléčen“.

Jako abnormální případ uvádíme umístění herce *mimo scénu*; abnormální proto, že tato scénická relace není plně názorná, ježto tu herce nevidíme, nýbrž jen slyšíme. Nicméně dovedeme po většiné poznati i pouhým sluchem, kde jest, zda-li za scénou, na pravé či levé straně, řídčeji pod ní nebo nad ní. Dramatická osoba je pak pro nás v příslušné části myšleného místa děje, jak jame o něm již promluvili dříve. Co tam dělá, dovidáme se buď z jejich zvukových projevů nebo z řeči osob, jež ji se scény pozorují (t. zv. teleoskopie, jako třeba v třetím aktu „Námluv Pelopových“ od Vrchlického a Fibicha); pak ovšem dohadujeme se i jejího místa z chování osob na scéně.

b) *Obrácení* herce podle hloubkové osy scény, tedy hledíc k *obecenstvu*. Je hlavně trojí: *čelem*, *bokem* (jež samo je zase dvojit) a *zády* k hledišti. Obrácení čelem je ze všech daleko neúčinnější, protože nejen dokonale podává nejdůležitější mimiku, t. j. obličejovou, ale zachovává i plnou sílu mluvy nebo zpěvu, což je zvláště důležité pro zpěvoherce, kde musí zpěvák zápasiti s hudbou orchestru. Ba i gesta jsou tu nejpůsobivější: jdouť jakoby přímo na obecenstvo, jakási „mimické apostrofy“. Není divu, je-li toto obrácení tváří v tvář obecenstvu svrchovanou touhou a stálou snahou herců! Obrácení bokem oslabuje značně mluvu i zpěv a zneřetelňuje hru obličejem; výhodnější je otočt aspoň „na tři čtvrtky“. Obrácení zády je nejhorší: hlas utíká místo do hlediště do pozadí, obličej není vůbec vidět — zbývá jen gestikulace stranou. Nicméně nesmíme ani je zcela zavrhnouti; je v něm zcela zvláštní dojem odcizení hledišti a pávab zakryté a jen uhadované námi (na př. podle způsobu mluvy) mimiky. Není-li obav o zaniknutí mluvy a zvláště zpěvu, lze ho výjimečně (jako každé zvláštnosti) použítí s úspěchem.

Kdyby byli herci jako řečníci, recitátoři a koncertní zpěváci, nevolili by jistě jiného obrácení než čelem k obecenstvu. Bohužel oni všichni — divadelní zpěváci nevyjímajíc — *představují* dramatické osoby, jednajíc *vespolek* na určitém *místě* děje. Musí se tedy také obracetí k druhým osobám děje a mimo to i k předmětům, s nimiž je spínají funkční relace. Nejsou tedy zcela volní ve volbě svého obrácení, ani když jsou sami na scéně, nerci-li s druhými osobami. Nezbyvá než řešiti v konkrétním případě tak, jak se dá, tento jediný konflikt, vězící v podstatě dramatického umění, konflikt mezi požadavkem dramatickosti a požadavkem zveřejnění: Obrácení herce kombinují

se ovšem nejrozmanitěji se způsoby jeho umístění na scéně. Jeť koexistence obou posic nutná: je-li herec někde na scéně, musí být i nějak obrácen.

2. *Kvality motorické* jako souvislý přechod z jedné polovice do druhé.

a) *Hercův scénický výjev*. Počíná se *objevením* hercovým na scéně. Podle váhy místa, na němž se herec ukáže, jest jeho objevení víc nebo míň významné, nehledíc prozatím k dramatické situaci. Normálně děje se to ve výši podlahy z pravé či levé strany („ze zákulisí“) nebo z pozadí. Obrazově to znamená, že přichází dramatická osoba z příslušné části rozšířeného místa děje. Řidší je příchod s výšky, nejspíše ještě z pozadí, jež bývá beztak vždy trochu zvýšené, také se strany (na př. na balkoně domu), dokonce pak uprostřed, tedy jaksi „s nebe“; obdobou toho je objevení „ze země“, t. j. z propadliště — o obojím jsme se zmínili již při scéně. Příchod z hloubi pozadí je příznačný tím, že se nám postava objevuje poněnáhu, ne najednou. Také o příchodu z hloubi popředí, tedy z orchestrového prostoru jsme již mluvili; jeho příznačný rys jest, že osoba jest obrácena zády k hledišti, což v ostatních případech nebývá. Na dojmu objevení účastní se vedle toho tělesná poloha hercova (nemusí jen přijít) a ovšem jeho tělesný zjev, čítajíc v to mimiku; je zajisté rozdíl, zjeví-li se v Molièrových „Precièzkách“ usměvavý, nádherně oděný Mascarille nebo dopálený Gorgibus s holí v ruce. „Objevení“ hraje velmi důležitou roli v dramatické situaci, zvláště je-li překvapující, t. j. od druhých osob *nečekané*. Je známo, že právě tohoto objevení užívají dramatikové velmi rádi, v komediích jako v tragediích. Ovšem je i choulostivé dramaticky: takové objevení „právě v čas“ (deus ex machina) musí býti aspoň ve vážné hře pravděpodobně (pro nás ovšem) motivováno (srv. s tím úvahu o „náhodě“ v kap. předešlé).

Následuje vlastní *pobyt* hercův na scéně. Obecně vzato je to jeho *pohyb* po scéně. O tomto pohybu promluvíme zvláště; teď jen zdůrazníme, že nepřetržitý pohyb, tedy pouhý *přechod* přes scénu, je poměrně řídký. Zpravidla jest aspoň jednou přerušen, staven a tať zastávka jako relativní *klid* herce je vždy nápadná jednak protivou k jeho vlastnímu pohybu předešlému i následujícímu, jednak *současným* kontrastem k případnému pohybu druhých postav. *Zastávka*

je charakterisována *dobou*, po níž trvá; jest zajisté velký rozdíl v tom, je-li jen chvilková nebo prodlená. Čím je její trvání delší, tím více se uplatňují posiční kvality hercovy, jeho umístění a obrácení, zejména pak jeho tělesná poloha. Vyjímajíc stání je v nich, jak víme, obsažena už sama sebou jakási tendence k setrvání v klidu. Proto je na př. *usednutí* jen chvilkové spíše známkou nepokoje.

Kinetický význam zastávek — nehledíc tedy k jejich obrazovému, dramatickému smyslu — je v tom, že se jimi *člení* pohyb herce po scéně a tím jeho pobyt na ní v etapy, jež, jakožto čistě scénické, třeba ovšem lišit od etap dramatického děje. Pohyb od objevení až do první, byť chvilkové zastávky, čítá se do hercova objevení, čímž se do něho vnáší příznačný rys rychlosti: je to *příchod* nebo *vpád*. Obdobně pohyb od poslední zastávky do zmizení hercova jest *odchodem* nebo *útkem*. Na těchto dojmech má však účast i samo umístění hercovo na scéně hledíc k jejímu středu: postup hercův od kraje doprostřed jeviště činí dojem „výstupu“, od prostředka ke kraji (třeba na druhou stranu) dojem odstupů. Že se všechny uvedené tu relace bohatě pozměňují obrazovou představou dramatické situace, je zjevné.

Konečný moment hercova scénického výjevu jest jeho *zmizení* se scény. Obdobně objevení je charakterisováno místem, na němž se stane, nejen technicky (stranou, v pozadí) ale i obrazově, tedy *kam* se dramatická osoba poděla (do sousedního pokoje, propadla se a j.). Nicméně z toho, co jsme si pověděli ke konci předešlé kapitoly o asymetrii časového sledu, plyne, že zmizení není pendant objevení, nýbrž něco zásadně rozdílného. Před objevením jsme herce neviděli, po něm jej však nutně vidíme, kdežto při zmizení je to právě naopak: před ním herce nutně vidíme, po něm nikoliv. Proto vzniká charakter hercova pobytu na scéně (zejména poslední jeho etapy) přirozeněji a hlouběji do dojmu, jímž působí jeho zmizení. To platí nejenom o čistě kinetické stránce (srv. svrchu uvedený odchod, ústup, útek), nýbrž i o stránce dramatické. Zmizením nenáviděné osoby jako by se scéně ulehčilo, zmizením osoby milované padne i na ni tíha smutku. *Prázdna scéna* jako důsledek odchodu i poslední osoby přejímá náladu, s jejím zmizením spojenou. Po scénách radostných je usměvavá vzpomínkou, po scénách smutných leží na ní jakoby stín; zároveň však oddechuje poklidem, jenž kontrastuje s předchozím ruchem,

jako člověk, potřebující aspoň trochu klidu. Přes to zmocňuje se nás již po chvíli podivný cit, jako by, nenasytáná, toužila zase po osobách, jež by ji zalidnila a naplnily novým ruchem. Prázdna scéná dramatická, zdá se nám, jako by přitahovala nové své osoby, pamětliva stále svého poslání, pokud ji nezakryje opona.

b) *Hercův pohyb po scéně*. Znamená plynulou měnu jeho umístění na scéně, pročez bychom jej mohli nazvat i též *postupem*. Sluší při něm rozeznávat tyto stránky: Především jeho *způsob a rychlost*, jež jsou do jisté míry na sobě závislé. Normální způsob hercova pohybu je *chůze*, měnící se stupňováním rychlosti v *běh*. Člení se sama sebou v *kroky*, nabízející se tak rytmisaci. Jde-li o rozdílný výšek, je to *vzestup nebo sestup*. K nim všem lze přidružit řídící *skok*. Zpravidla děje se chůze ve směru před sebe, tedy postup, ale vyskytuje se i *ústup*, couvání nebo uskočení (též stranou) jako příznačné zvl. dramaticky. Není snad kvality v dramatickém umění, jež by byla bohatěji rozlišena a jemněji nuancována, než je právě chůze. Ji může herec přiléhavě charakterisovat nejen individualitu své osoby (na př. chůze člověka energického, ješitného a j.), ale i její přítomný stav (chůze člověka rozhněvaného, ustrašeného, opilého atd.) do nejmenších podrobností. Z výjimečných způsobů pohybu uvádíme *lesení* (oblíbená nosítka starších her) a *vesení*, na př. v ložce (Lohengrin!). Co se *rychlosti* samé týče, cítíme dobře dojem kinetické *energie*, na ní závislejší („vrhl se na něho“); nicméně měříme ji při chůzi nebo běhu spíše podle časové rychlosti v sledu kroků než podle rychlosti prostorové, již lze dosáhnout zvětšením kroku. Vímeť z vlastní zkušenosti, že jen tempo našich kroků působí na nás dojmem „vleklosti“ nebo „spěšnosti“ chůze. Při scéně, jež jest poměrně (proti místu děje, jež představuje) malá, třeba této „iluze rychlosti“ využítí. Protože kroky je i slyšet, včleňuje se chůze i do dramatické formy agogické.

Další dvě stránky hercova pohybu po scéně jsou jeho *směr* a *rozsah*. Obě jsou vlastně určeny „*drahou*“ pohybu, myšlenou čarou buď přímou, nebo zakřivenou, spojující všechna místa, jimiž prošel, tedy vlastně útvarem *pouze prostorovým*. Tato povaha dráhy činí ji způsobitou, aby se jí jako značkou fixoval prostorový pohyb, obzvlášť děje-li se jen ve dvou rozměrech, jako na podlaze scény; bohužel se tím zároveň vylučuje možnost zachytiti jeho časovost, neboť na

dráze takto značené nevidíme, *kdy* kde pohybující se člověk byl. Důležitost toho poznáme až při pohybech vzájemných.

Směr pohybu je dán směrem dráhy na kterémkoliv jejím místě; zhruba (t. j. při celkem rovné cestě) lze mluvit o třech hlavních směrech, z nichž každý je dvojitý. Především *hloubkový* směr: herec jde do předu nebo do zadu jeviště. Rozdíl je tu nápadný nejen co do změny hercovy scénické váhy, ale i proto, že při normální chůzi je herec obrácen při postupu vpřed tvář do hlediště, v opačném zády; proto se do pozadí raději couvá, nejde-li už přímo o odchod. Za druhé je směr *šířkový*, zase dvojitý, buď napravo nebo nalevo. Při neutrální scéně jsou oba tyto směry ekvivalentní; plného rozlišení dostává se jim až scénou, vyplněnou a obstavenou předměty, jež, něco představující, rozlišují oba směry i funkčně a obrazově. Třetí směr, *výškový*, je podružnějšího významu; jeho alternativy nahoru — dolů se rozlišují velmi ostře.

Je-li ovšem dráha hercova pohybu zřetelně zakřivená, ba zlomená, jest její směr též zřejmě rozrůzněn; takový pohyb lze chápat jako složený z několika jednodušších. Krajní případ je *návrat* hercův po téže dráze zpět, dramaticky velmi významný. Co se *rozsahu* pohybu týče, může býti buď krátký, nebo dlouhý (čítáno mezi dvěma jeho zastávkami); nejdelší přímočarý pohyb je z jednoho rohu pozadí do opačného rohu popředí či naopak. Rozsah pohybu měříme vlastně rozsahem jeviště; hledíc k jeho iluzivní velikosti určujeme jej však raději počtem kroků, jež herec učinil, čímž ovšem dosahujeme též iluze rozsáhlého postupu i při dráze ve skutečnosti krátké. Nejmenší rozsah má pak pohyb, vykonaný jedním krokem (vpřed či vzad).

c) *Změna hercovy tělesné polohy a jeho obrácení*. Přejchody mezi *tělesnými polohami* (viz A 1 a) na konci měří se podle stání, jež dodává nejvíce váhy a je neaktivnější z nich. Změna ze stání do jiné z nich, na př. usednutí, kleknutí, znamená tedy zmenšení scénické váhy a dojem uklidnění, změna opačná zvýšení váhy a dojem zaktivnění. Kdo usedl, čekáme, sůstane, kdo vstal, půjde. Ráz těchto relací mění se podle *velikosti* snížení resp. zvýšení hlavy a podle *rychlosti*, s níž se změna vykoná: padnout do křesla nebo až na zem, zvolna vstát nebo vykočtit jsou rozdíly, charakterisující intenzitu a náhlost současného duševního stavu

osoby. Upozorní lze i na konvenční symbolické hodnoty pohybů, v nichž je ponížení hlavy: úklon, pokleknutí.

Změna v *obrácení* postavy (viz A 1 b) zdá se něčím nepatrným, ale má veliký význam jak technicky, tím že přivodí nebo zruší obrácení herce tváří k hledišti, tak dramaticky, přivracejíc neb odvracejíc jej od nějakého předmětu nebo osoby na scéně. Co do rozsahu jde o *obrat* částečný (v bok) nebo úplný (v zad), což se uplatňuje i v chůzi; zvláště úplný obrat, značící tendenci návratu (nevrátí-li se osoba, aspoň se zastaví) poskytuje krásný moment při odchodu. Oslabenou, ale dramaticky též účinnou formou jest *ohlédnutí*, po případě *vzhlednutí* (vzhůru). Také rychlost tohoto pohybu — volný obrat, prudký otoč — je význačná již kineticky, tím spíše dramaticky.

B. KINETICKÉ RELACE VZÁJEMNĚ, t. j. mezi dvěma postavami na scéně vznikající.

1. *Kvality posiční*. Chápeme je zase i jako výsledek předcházejících pohybů.

a) *Vzájemná vzdálenost* herců na scéně. Minimum jest, jsou-li obě osoby u sebe; s hlediska obrazového značí to však napak maximum dramatické relace mezi osobami, jež je možno stupňovati již jen tělesným dotekem: uchopení ruky u přátel, objetí u milenců, tělesné násilí u nepřátel. Je-li tato relace aspoň na chvíli trvalá, zvláště při společném pohybu po scéně, tvoří obě osoby názorný celek, *dvojici* čili *pár*, sjednocený zpravidla nejen tělesně, ale i duševně. Čím větší je *vzdálenost* postav, tím více slabne jejich názorné společenství. Mezi obě klade se prostor, jenž jakoby je navzájem odcizoval a zmenšoval vliv jedné na druhou. Známeť sami ze zkušenosti, jak s rostoucí vzdáleností rychle slabne působení jak viditelného zjevu a mimiky, tak slyšitelné mluvy a ostatních hlasových projevů druhé osoby na nás. Jako vše na scéně, má i vzdálenost osob velikost jen zdánlivou a *relativní*, hledíc k místu, jež scéna, téměř neb oněmi předměty vyplněná, představuje. Možné maximum ve vzdálení osob, t. j. přes celou scénu, musí tedy zhusta platit za úplné jejich prostorové odloučení, aspoň co se vzájemného styku mluvou týče, takže zbývá jen možnost spojení pohledem. Ba při t. zv. „mluvení stranou“ musí nám i menší vzdálenost, ovšem ve spojení s odvrácením osoby mluvící, vsugerovat, že druhá osoba

nic neslyší, ač to slyšíme my. Nesmíme tu zapemínat, že scéna představuje prostor umělý, od hledištního zcela odlišný a že se musíme vlastně přenést i do duchu na ni. Rozdílná optická vazba, vzdálenost osob daná, modifikuje se ovšem co nejrůzněji psychickou vazbou dramatické relace, jež mezi nimi v dané chvíli jest. O *názornosti* této duševní vazby na scéně prostředky hereckými jsme již mluvili; nazvali jsme to psychickou silokřivkou.

Podle toho, co jsme pověděli v předešlé kapitole o povaze dramatické relace, jsou i tyto — ovšem jen symbolické — silokřivky vždy dvojité, znázorňující buď souhlasnou tendenci obou osob k sobě resp. od sebe, nebo nesouhlasnou. U osoby, k druhé osobě celkem lhostejné, jako by této silové čáry nebylo; u osob přetvářejících se souhlasí silokřivky s jejich smýšlením, ocitajíce se tak ve zvláštním, takřka názorném odporu s chováním. Při duševním rozpoltění osoby jsou v její silokřivce jakoby dvě síly, na př. láska, jež ji k druhé osobě táhne a stud, jenž ji zadržuje. Zvláštní, ale z vlastní zkušenosti dobře nám známé a tedy pochopitelné je, že intenzita duševní síly odpudivé (třebas i jednostranné) roste s blízkostí osob, kdežto intenzita síly přitažlivé roste s jejich vzdálením na scéně; *oddělující funkce* prostorové dálky může být ještě zesílena názornými překážkami, do meziprostoru vstavěnými (třebas i třetí osobou).

b) *Vzájemný postoj* herců na scéně mohli jsme zdánlivě nazvat „vzájemné obrácení“. Ve skutečnosti však nejde tu o to, jak jsou oba herci obráceni k *obecenstvu*, nýbrž o to, jak jsou obráceni k *sobě*, což jest kvalita zcela jiná a vůči obecenstvu samostatná; proto jsme ji pojmenovali jinak. Je to tedy relace omezená jen na scénu (na niž se jako diváci musíme vymyslet) a veliký její význam dramatický spočívá v tom, že nám názorně ohlašuje fakt duševního styku dramatických osob. Maximum jeho jest v postoji *tvář v tvář* obou osob. Jeť to, jak obecenstvo ví, podmínka pro to, aby se obě osoby navzájem nejlépe viděly i slyšely, proč je zvláště při větší jejich vzdálenosti naprosto nutná, aby diváci pochopili, že mezi těmito právě osobami a právě teď styk jest. Opak, *zády k sobě*, znamená, že tohoto styku není, nebo že jest negativního rázu — osoby si ho nepřejí, což platí aspoň tehdy, jsou-li tyto osoby u sebe. Jednostranné přivracení první osoby k druhé, ne však napak, znamená také jednostrannou vazbu psychickou: druhá osoba

o tom neví neb nechce vědět; zvláště typ „za zády“ druhého je příznačný pro dramatickou scénu, jeť to vlastně lehčí varianta známého nám motivu „skrytí“. Svou zvláštní hodnotu mají i polotvary postojů „stranou“ buď obou osob k sobě, nebo jen první k druhé. Hojně užívání jejich na scéně jest však spíše výsledek dohody mezi dramatickým požadavkem „tváří v tvář“ a technickým požadavkem obrácení do hlediště. Na kratší dobu lze tyto polotvary uspokojivě zastoupiti pouhým otočením hlavy.

c) *Vzájemná poloha* herců na scéně. To znamená směrový vztah mezi umístěním obou osob, a to jak hledíc ke scéně, tak k obecnstvu. Hlavní typy jsou: *Vedle sebe*, v šířkovém směru, ať blíž či dál, v popředí nebo v pozadí. Tato vzájemná poloha vyznačuje se *stejnou* scénickou vahou obou postav, tedy i dramatických osob (při téže výškové poloze ovšem). Zajímavá je při tom závislost mezi obrácením osob a jejich vzájemným postojem. Označíme-li dramatické osoby značkou D resp. E, kdež svislá příčka značí záda (jako by v pohledu s hůry scény), je požadavek

pro jeviště D E pro hlediště U E

Spor se řeší tak, že se buď obě osoby, nebo aspoň ta mluvící resp. ptaající pootočí „na tři čtvrtky“ k posluchačům. Druhý typ, *za sebou* v hloubkovém směru, ať uprostřed scény nebo stranou, vyznačuje se *nestejnou* scénickou vahou osob, z nichž ta, jež je v pozadí, je v nebezpečí, že bude kryta přední, ač-li nestojí výše. Rozpor požadavků

pro jeviště E E a pro hlediště E U

je neřešitelný, protože první žádá pro přední osobu, aby stála zády k hledišti, druhý, aby stála zadní osoba za zády přední, což se hodí jen tehdy, nemá-li neb nemusí-li být první osobou pozorována. Třetí poloha je *nad sebou*, se scénickou převahou postavy výše umístěné, zřídka ovšem zcela svisle, spíše šikmo, ať v průčelné rovině nebo v hloubkové (podle toho jest i poměr vzájemného postoje a obrácení). Také první dva typy se vespolek kombinují (v rovině jeviště) a konečně všechny tři.

Vzájemná tělesná poloha herců, hledíc k výškové poloze jejich

hlav má dva případy: *souřadná* poloha, kdy oba herci stojí nebo sedí atd., a *podřadná*, kdy jeden je hlavou níže, zpravidla sedě proti stojícímu, někdy ještě více skloněn, dokonce leže. Dramatický význam toho jest známý a užívá se jej i symbolicky (vítěz stojící nad poraženým, hluboká pocta sedícímu vládci). Nicméně uvedený již rozdíl aktivity nemusí znamenat vždy skutečnou převahu stojícího, nýbrž také jen domnělou — je-li si pohodlně sedící zřejmě svou věcí jist.

Všechny tři vzájemné posice, tu probrané (a, b, c), se vždy vespolek nějak kombinují, protože jsou to zase nutné koexistence: Jsou-li dva herci na scéně, jsou vždy od sebe nějak vzdálení a v nějakém vzájemném postoji i poloze.

2. *Kvality motorické*, zase jako plynulý přechod z jedné vzájemné posice do druhé.

a) *Vzájemný scénický výjev* herců. Oba herci mohou se objeviti na scéně buď současně nebo posloupně. *Současně* objevení rozlišuje se velice podle toho, přijdou-li herci-osoby spolu nebo aspoň s téže strany a přijdou-li s různých stran. Opticky to znamená značnou různost první vzájemné posice (i vzdálenosti), dramaticky to napovídá, že společenství těchto osob bylo už před tím nebo nebylo. Proto je současný příchod z různých stran pro nás i pro osoby překvapující („to je náhoda“) i při schůzce smluvené. *Při posloupném* objevení záleží předně na tom, přijde-li druhá osoba za prvou brzo nebo až za delší dobu; za druhé, víme-li, že je očekávána či ne, dokonce přijde-li nepozorovaně a jak dlouho zůstane první osobě skryta: jen chvilku (při překvapení) nebo vůbec (výzvědy). Skrytí se ovšem může i první osoba, když vidí neb slyší přicházet druhou. Za třetí záleží i tu na tom, jde-li druhá osoba s téže nebo jiné strany, než odkud přišla první, neboť si dobře pamatujeme u každé osoby, odkud přišla a kam zajde. První vzájemná posice obou bývá ovšem již jiná, protože první osoba sotva zůstala stát tam, kde se sama objevila. Tu je zase nápadnější, přijde-li druhá osoba odtud, co první (snad byly spolu? proč se zpozdila?). Protože příchod nové osoby značí nový dramatický výjev, je posloupným příchodem dvou osob vlastně dán sled *dvou* výjevů jak dramatických tak scénických. První z nich předvádí jednu osobu *samotnou* na scéně; je tedy hereckým „sólem“ a platí proň jedině kinetická

relace prvotní (A). Příchodem druhé osoby dostane se první osobě společníka, takže teprve teď může vzniknouti „dramatický děj“ v pravém slova smyslu, t. j. vespolečné jednání; a také teprve teď vznikají vedle relací prvotních i relace vzájemné (B).

Tyto druhé relace uplatňují se při *pobytu* obou osob na scéně, a to jak vzájemné relace *posiční*, obzvláště při klidu obou osob, tak motorické, o nichž promluvíme dále. O zastávkách lze říci totéž co jsme uvedli v odstavci „hercův výjev“ (A 2) b).

Také o *zmizení* obou herců se scény platí, co tam uvedeno, zvláště odejdou-li *současně*, ať již spolu nebo na různé strany, což znamená rozdíl nejen scénicky, ale zhusta i dramaticky příznačný. Při posloupném odchodu jsou zase příznačné momenty, odejde-li první osoba skutečně nebo jen zdánlivě (t. j. zůstane-li na scéně ukryta), za jak dlouho odejde po ní druhá a odejde-li na tutéž stranu, tedy „za ní“, nebo na jinou. Posloupný odchod člení zase výjev na dva, z nichž druhý je charakterizován tím, že jedna osoba byla opuštěna druhou, ponechána samotna na scéně. Toto *osamotnění* ruší sice možnost vespolečného jednání (tedy pravou dramaticčnost scény, ale umožňuje zato zveřejnění toho, co si pod dojmem předěšlého myslí a cítí zbylá osoba sama pro sebe. Je tedy obvyklou a oblíbenou přípravou monologu (typické pro Shakespeara) a zvláště arie (na př. *Spíková arie* „Jak možná věřit“ ze Smetanovy *Prodané*).

Odejde-li jedna z osob jen *nakrátko* (třeba do sousedního pokoje) a zase se hned vrátí, člení se sice jejich společný výjev na tři, ale máme dojem, že to je jeden, na chvíli přerušovaný. Reciproký případ je, že druhá osoba přijde jen na malou chvíli a zas odejde (hojně zvl. při hlášení služebnictva). I tu je dojem jednotného výjevu (jehož se ostatně může účastnit v obou případech i více osob) pouze přechodně přerušovaný; pochopitelně je však tato *epizoda* nápadnější, protože objevení nové osoby vzbudí bezděčně větší pozornost u nás i na scéně, než zmizení staré.

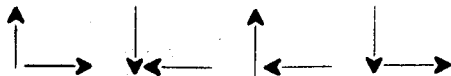
b) *Vzájemný pohyb herců po scéně*, nejtěžší teoretický problém scénické kinetiky, vzniká *obecně* tím, že herci mění své místo na scéně. Pravíme „obecně“, neboť ve zvláštním případě zůstává jeden z herců v klidu, kterýžto případ, teoreticky značně jednodušší, označíme jako *jednostranný* pohyb proti *obojstrannému*, kdy se pohybují oba. Nicméně i při jednostranném pohybu se mění

— zase *obecně* — jak *vzdálenost*, tak *vzájemná poloha* obou osob. Ve zvláštních případech se ovšem vzájemná vzdálenost herců nemění; z jednostranných pohybů patří sem krouživé obcházení jednoho kolem druhého, z obojstranných je to souběžný pohyb obou (speciálně pohyb páru) nebo *sledování* jednoho druhým (tedy za sebou). Také vzájemná poloha obou herců se ve zvláštním případě nemění a to tehdy, pohybuje-li se jeden z nich či oba po vzájemné (myšlené) spojnici k sobě nebo od sebe (na př. oba v popředí). Má-li svrchu uvedený vzájemný pohyb souběžný nebo následný dráhu přímočarou, nemění se ani *vzdálenost*, ani *vzájemná poloha* obou herců; oba tvoří jakýsi jeden pohybující se celek. Předpokládá se ovšem táž rychlost obou. Na pohyb páru lze se vůbec dívat jako na pohyb jedné (kolektivní) osoby.

Vyčítáme-li vzájemný pohyb herců *sám o sobě*, t. j. bez ohledu na směry scény a tedy na *obecenstvo*, je charakterizován především *měnou vzdálenosti*. Nečítaje uvedený již případ stále *téže vzdálenosti* jsou tu možné vlastně jen dva případy, oba *opticky* i *dramaticky* odlišné, ne-li protichůdné: osoby se k sobě *blíží* nebo od sebe *vzdalují*, ať jednostranně, při čemž je ovšem příznačné, která z nich je v klidu, nebo obojstranně. Pochopitelně uplatňuje se tanto dvojnásobně nejvíce, když na konci nebo na začátku pohybu jsou obě osoby u sebe; to je *schůzka* a *rozchod*, nejčastější kinetická relace scénická, dramaticky nad pomýšlení behatě odstíněná. Že tu je i rychlost pohybu význačná, jest jasné: osoby mohou běžet nebo se loudat, ba přechedně zastavovat (při odchodu i couvat) a to buď obě stejně nebo každá jinak. Jsou však časté pohyby, v nichž se *kombinuje* sblížení a vzdálení; teoreticky lze je vlastně rozložit na sled obou. Tak na př. setkání a minutí dvou osob, jednostranně i obojstranně; je-li spojeno jen s malým zastavením osob spolu, ba jen s projevem styku, jest i prakticky zastaveno ve dvě etapy.

Je-li pohyb obojstranný a aspoň přibližně přímý, možno jej třídit *též* podle poměru, v němž jsou *směry* obou *dráh* k sobě. Pohyb se děje buď *společně* nebo *protiběžně* a to jak při *dráhách* aspoň zhruba *rovnoběžných*, speciálně v *téže* společné dráze, tak při *dráhách* *různoběžných*, speciálně jdoucích si *napříč*, kdež se zase uplatňuje ráz *sblížení* nebo *rozdíhnutí* pohybů, při jejich skří-

žení (rozumí se na scéně) vlastně obojí. Při tom musíme rozlišovati směry drah a směry pohybu v nich, jež jsou ovšem v každé dráze možné dva. To vede i při tomtéž poměru vzájemných drah vždy ke čtyřem druhům pohybů, jak lze zjistiti nákresem, kde šipka značí směr obou současných pohybů, na př.



Takovéto nákresey poučí nás však o vzájemné poloze i vzdálenosti osob v kterémkoliv okamžiku jen tehdy, předpokládá-li se *stejná rychlost* obou; je-li rychlost různá, dopadne vše časově jinak než se zdá podle prostorového nákresu. Tak třeba jednoduchá poměrné relace „sledování“ osob při jejich různé rychlosti se odlišuje takto: osoba zadní se opožďuje za první, dohání ji, dostihuje ji, předstihuje ji — to vše ovšem ještě na scéně. Podobně při zkřížených drahách osob (třeba jedna z prava na levo, druhá z pozadí do popředí) není vždy zaručeno, že se v průsečíku drah obě osoby setkají: jedna druhé může též přeběhnouti „před nose“ nebo proklouznouti za zády (časté ve veselohrách). K teoretickému zpracování je tedy nutné, rozdělit časový průběh vzájemného pohybu, především obojstranného, na etapy, členěné okamžiky, v nichž předně obě osoby zaujmají důležitou vzájemnou polohu a za druhé jedna z nich nebo obě se zastaví, byť jen přechodně. Takovými okamžiky jsou zajisté začátek a konec pohybu, (při čemž dlužno uvážit, že obě osoby nemusí svůj pohyb ani začít, ani skončit najednou) a libovolné okamžiky mezi nimi. Jejich sled lze značit číslicemi, umístěnými na dráze tam, kde právě v dané chvíli obě osoby jsou; zastávka jedné z nich dostane pak ovšem číslic více. Stalo-li by se schema příliš složitým, přeloží se pokračování na schema nové, další.

Protože takové schema je půdorysné, nelze na něm naznačit vzájemný pohyb ve směru *výškovém*, jež divák z hlediště ovšem dobře pozoruje; lze však naň aspoň usoudit podle výškového rozčlenění scény samé. Vzájemný pohyb výškový třídí se též na *jednostranný*, při čemž jen jedna osoba vystupuje resp. sestupuje buď od niveau osoby druhé na jiné, nebo od jiného na společné, a *obojstranný*, kde obě osoby mění své výškové umístění buď stejno-

směrně nebo protisměrně, což se může dít s téhož niveau nebo s různých. Dějí-li se tyto pohyby *posloupně*, je to zas vlastně spojení jednostranného pohybu s obojstranným. Zpravidla kombinuje se výškový pohyb osob s hloubkovým nebo i se šířkovým.

Co se dramatického významu vzájemných pohybů týče, jsou sice některé z analysovaných kinetických relací příznačné pro tu neb onu dramatickou relaci osob, ale obecně jsou přece jen mnohoznačné a dostávají tedy různý smysl podle různého psychického vztahu osob, je provádějících. Jde tu právě o „psychické silokřivky“, o nichž jsme psali výše; jejich poměr k *motorickým drahám*, jež jsme teď podrobněji rozebrali, může být různý. Často jdou tyto ideální silokřivky, mezi osobami rozpiaté, *podél* motorických drah, jako by — symbolicky — pohyb způsobovaly; mohou však jíti též *napříč*, účinkující pak na změnu jeho směru, tak na př. když se dvě osoby, jež by se musily setkat, sobě vyhnou.

c) *Změna vzájemné tělesné polohy a vzájemného postoje herců*. Poukazující jak na stať A 2.) c, tak B 1.) b i c (konec) můžeme být tu stručni. *Změny vzájemných poloh tělesných* lze tříditi zcela tak jako právě probrané změny výškové polohy obou herců, při čemž k případné změně scénické váhy mezi osobami přistupuje ještě změna jejich vzájemné aktivity, měřená od jejich stání. Tak třeba usednou obě osoby nebo jen jedna z nich a obdobně zase vstanou atd. Dramatický výraz bývá velmi určitý: vybědnutí k rozhovoru, jeho ukončení nebo jednostranné přerušení a pod.

Co se *změn vzájemného postoje* týče, je to, vycházejíc od normálního postoje tváří v tvář, *odvrácení* jedné osoby od druhé, buď jen částečné, nebo úplně (zády k ní), dokonce i vzájemné. Značí přerušování neb ukončení duševního styku mezi nimi, kdežto opak, *přivracení* k sobě, značí navázání těchto styků, ne-li mluvou, tedy aspoň očima; pouhé *sestání sraky* je velmi význačný moment dramatický a může se dít ovšem i pouhým otočením hlavy, tedy ohlédnutím (často při rozchodu), nebo i vzhlednutím. Symbolicky možno říci, že těmito akty psychické silokřivky mezi osobami vznikají a ovšem též zanikají nebo se mění ve své tendenci. Že se vzájemný postoj mění často při pohybu osob, prudce (návrat) nebo povlečně (pohyby v oblouku), jest jasné; zhusta je takováto žádoucí měna příčinou,

že osoba potřebný pohyb vůbec koná. Vše to lze na pohybovém schématu vyznačiti uvedenými značkami D resp. E.

C. ENSEMBLE A SBOR.

1. Roste-li počet postav na scéně nad dvě, roste též počet scénických relací kinetických mezi nimi a to urychlenou měrou, tak jako jsme to poznali při relacích dramatických: při třech postavách jsou již tři vzájemné relace, při čtyřech šest atd. Vedle toho však vznikají již nové kvality scénické, pochodící právě z rostoucí početnosti herečů. Patrnější počet herců, představujících *individuální osoby dramatické*, nazveme po příkladu zpěvohry *e n s e m b l e m*.

Zcela tak, jako jsme vytkli v předešlé kapitole kvantitu dramatického výjevu, můžeme též mluvit o „kvantitě“ scénického výjevu, jeví se jako větší neb menší „zaldnění“ scény, její *plnost*. V sledu výjevu zůstává buď táž, ovšem s vystřídáním osob, zpravidla částečným, nebo roste resp. ubývá. Osoby, jež zůstávají, sřetězují názorně scénické výjevy; jsou „relativně statickým“ elementem scény. Kontrast v plnosti a neplnosti scény zvyšuje se užítím sboru. Jsou autoři, kteří milují výjevy s plnou scénou, jako třeba Shakespeare; u jiných je scéna skoro pořád „hubená“, na př. u Habbeba (v „Marii Magdaleně“ s 11 osobami je úhrnem 19 většinou dlouhých výjevů s 1—2 osobami a jen 5 kratších s 3—5 osobami na scéně).

Nové *posiční* kvality jsou dány chápáním ensemblu jako *celku pro sebe*; jsou tedy *syntetické* proti analytickým, vznikajícím kolektivními relacemi mezi jednotlivci jako jeho členy, a vystupují tím nápadněji, čím větší jest jeho početnost; jsou proto vesměs i u sboru. Je to především *hustota* ensemblu, jejíž krajní případy jsou *rozptýlení* po scéně a *soustředění* na jednom jejím místě, kde vzniká volnější *soubor* a tužší *shluk*. Při hustém ensemblu objeví se i jeho *tvor*, vzniklý uspořádáním členů; vedle *skupiny* (v užším smyslu slova), „soustředěná zpravidla kolem vůdčí osoby, vyskytuje se hojně i *řada*, obyčejně na šířku jeviště rozložená. Koněně jde o prostoro-rové *rozdělení* ensemblu; od jeho souboru může se oddělití jednotlivec, jenž, ostatních vsdílenější, tvoří k nim pendant zpravidla i dramaticky, nebo se soubor vůbec rozdělí na dva menší, od sebe odlehle

a zaujímavější samostatná místa. Takto dělený ensemble je do jisté míry obdobou „dvou osob“ a lze naň aplikovati vzájemné relace posiční (B 1) tak, jako platí pro ensemble celistvý (jedinou početnou osobu) posiční relace prvotní (A 1). Dělení může ovšem jít i dále. Potrojná forma, byť to byli jen tři jednotlivci, volí se zpravidla souměrně v šířkové ose: uprostřed a po obou stranách. Dramaticky znamená soubor a dokonce shluk (ještě lze ovšem též dělit, jak vylíčeno) *soundělitost* osob, prostorově si tak blízkých, tedy přátelský vztah, ať skutečný nebo jen předstíraný, neboť takové předstírání platí osobám na scéně a nikoli divákovi; proto svertejšuje pak herec právě smýšlení své osoby tím, že se aspoň chvílemi straní své skupiny. Ovšem je i shluk nepřátelský — boj. *Rozptýlení* ensemblu bývá znakem vzájemné cizoty neb lhostejnosti osob. Shluk poznáme-nati, že dramatická váha částí rozděleného ensemblu závisť sice na jejich umístění, zvláště hloubkovém nebo výškovém, ale nikoli na jejich počtu; naopak bývá často převaha na straně pouhého jednotlivce proti všem druhým, což tvoří při rovnocenné jejich vzájemné poloze šířkové (napravo, nalevo) zvláštní kontrast k nesouměrné výplni scény.

Nové *motorické* kvality ensemblu vznikají měnou právě uvedených jeho kvalit posičních. Je to tedy jednak *měna hustoty*: rozptýlování a naopak soustředování, shlukování ensemblu, jednak *pořádkání* ve skupinu nebo řadu a naopak její rozponštění, konečně *rozdělování* ensemblu na části a naopak *spojování* ensemblů částečných; někdy vůbec samostatných v jedno. *Měna početnosti* nastane, odloučí-li se jednotlivci od souboru, ať již zůstanou na scéně nebo ne (úbytek); a naopak přidají-li se k němu, ať tu již byli nebo teprve přišli (růst). Jinak platí zase o dělení ensemblu to, co jsme řekli o vzájemných relacích motorických (B2), po případě o motorických relacích prvotních (A2). Dramatický význam všech těchto motorických relací jest velmi rozmanitý; soustředění jednoho nebo spojení dvou ensemblů může být na př. stejně projevem přátelské souměřitosti jako nepřátelského utkání. *Jeť konec konců smysl každého dramatického děje, dostati dramatické osoby, na scéně jevící, k sobě, ne-li až — „do sebe“.*

2. *S b o r e m* nazveme patrnější množství herců, představujících dramatické osoby, *jichž individualita se ztrácí v kolektivu*, t. j. *davu*.

Scénicky to znamená, že má sbor tendenci k hustotě co největší; zpravidla je *kompaktní* aspoň na pohled (hledíc k perspektivnosti jevištního prostoru) a *vyplňuje* doslova místo mu určené. Tím je určena jeho *početnost*, jež sice je, co se spodní meze týče, větší než u ensemblu (ten jsme počítali již od tří), ale závisí podstatně i na velikosti scény resp. té její části, v níž bude sbor umístěn: pro menší scény stačí méně osob, aby vzbudily též dojem davu jako při scéně veliké. Obrazová představa žádá ovšem někdy, aby byl počet jeho osob i absolutně dosti veliký (na př. vojsko, dav lidu); ale vždy si můžeme myslet, že jeho ostatek je v přilehlém, námi neviděném místě děje (t. j. za scénou), odkudž beztoho dav přišel nebo i přichází.

Protože sbor je *vždy* celistvý, jsou jeho poziční i motorické kvality *jen ty syntetické*, jež jsme uvedli jako „nové“ při ensemblu. Jeho značnou *hustotu* jsme již vytkli; nemůže se mnoho měnit. Jen výjimečně se sbor rozptýlí: znamená to pak, že vlastně pominul, t. j. rozešel se nebo rozprchl. Opačnou cestou zase může vzniknouti sběhem nebo sejítím s různých stran. Za druhé má sbor, tvoře kompaktní „těleso“, vždy nějaký *tvár*; je to tělesný tvar „vrstvy“, jejíž výška je určena tělesnou polohou lidí: normální případ je, že všichni stojí, ale výjimečně i sedí, klečí, ba i leží. Je možné, že části sboru zaujmají různé polohy, čímž se sbor člení v oddíly; nejnižší z nich nesmí býti samozřejmě vzadu. Měnou řečené tělesné polohy mění se i výška sboru. Jinak je ovšem tvar sboru tvarem půdorysným, tedy plošným a je velmi rozmanitý; jeho prvky jsou dvojrozměrná skupina (čtvercová, kruhová a pod.) a jednorozměrná řada (jednoduchá, dvojitá a j.). Přechod z jednoho tvaru v druhý děje se sice pohybem jednotlivců, ale tak, že pohyb ten zůstává *uvnitř* sboru; tvar se nepohybuje, nýbrž *jen mění*. Tuto jeho zvláštní, specifickou kvalitu kinetickou nazveme *prouděním* sboru; nejlépe si jí uvědomujeme při podélném pohybu řady, kdež se jí dokonce ani tvar nemění. Naproti tomu příčný pohyb řady nebo pohyb skupiny je obyčejným postupem jako u jednotlivce, neboť v jejím vnitřku není pohybu. Řada může též *zatáčeti*, tvořiti kolo a j.

Konečně je to prostorové *dělení* sboru: pro svou početnost může se rozdělit nejen na dva, ale i na více sborů částečných, na různých místech scény umístěných, samostatně se pohybujících i měnících v tvaru a naopak zase rozmanitě se spojujících. Ale *členění* sboru není

jen prostorové, nýbrž i *barevné*, což souvisí ovšem s tím, co sbor představuje. Jako „*kolektivní osoba*“ má sbor tendenci nejen k uniformitě projevu, ale i kostymu, takže jeho celková barva by měla býti *stejněměrná*, ať jednobarevná nebo strakatá. Nicméně již při jediném sboru je nutná určitá diferenciacie, na př. na muže a ženy, staré a mladé a pod., jež, projevujíc se přirozeně v odlišnosti jejich hry, musí dojíti i optického vyjádření v odlišení barevném. Tím spíše je to nutno při dvou sborech, představujících často nepřátelské družiny, jež se třeba na chvíli pomíchají. Při neuspořádaném davu, odevšad sběhlém, nebo společnosti, z různých sociálních vrstev složené, je ovšem na místě i rozruznění oděvem, odpovídající rozruznění osobních projevů. Požadavek *uniformity* sboru je tedy jen *relativní*, zvláště uvážíme-li, že jest mezi ním a ensemblu *plynulý přechod* podle toho, až kam připustil neb omezil autor dramatickým osobám, určité množství tvořícím, projev jejich individuality. Vrátime se k tomu ještě při zpěvohře, kde sbor hraje úlohu podstatnější než v činohře.

Jak *objevení* tak *pobyt* sboru závisí na dramatické funkci, již ve výjevu má. Je-li spíše jen *trpný*, určen k *charakteristice prostředí*, v němž vlastní dramatické osoby žijí, a tím ovšem i k jejich charakteristice, patří spíše do pozadí nebo na strany (dvojbor) a tudíž také vstupuje, ačli nemá samostatný výjev, jako často ve zpěvohře (ve velkém též na př. v Schillerově „*Valdštýnově táboře*“); pak ovšem plní, zhusta bohatě diferencován, celou scénu. Často jest již při zvednutí opony tu, aby připravil náladu rozprávkami nebo zpěvem. Čím je dramaticky aktivnější, tím více se posunuje dopředu a jeho vstup je nápadnější; vpadá také ihned v blízkost sólistů, jež tím opticky i dramaticky ohrožuje a potlačuje (vstup zpředu!). Lze jej pak na př. užití k zakrytí hrůzných situací na scéně samotné. Umístění sboru uprostřed popředí znamenalo by, učiniti jej kolektivním hrdinou situace. Jak pro jeho objevení tak pro zmizení je příznačná rychlost, s níž se to děje a doba, po níž to trvá; závisí to ovšem na početnosti sboru. Až na svrchu podotčené výjimky jest scénický poměr sboru k sólistům podřadný. Nejen dramatický vztah, ale i zřetelnost sveřejnění žádá, aby byl sólista i ensemble od sboru oddělen, t. j. viditelně vzdálen a na místě, majícím větší scénickou váhu, tedy před ním, po případě i vyvýšen. Naproti tomu případní vůdci davu musí býti s ním vždy i v názorném kontaktu. Mohutné dojmy vznikají, když dav buď

útokem zavalí a pohltí jednotlivce nebo naopak od něho zděšen couvá, jako ve Wagnerově „Tannhäuseru“ (výjev z konce druhého aktu, kdy rytířská společnost se zděsí Tannhäuserova přiznání). Ovšem nesmíme zapomenouti uvedeně již plynulosti mezi ensemblem a sborem, působící, že někdy vyličená diference, projevující se ostatně i v oděvu, není tak příkrá; nicméně krajní body takového přechodu: *hlavní osoby a celý dav* — technicky herci sólisté a statisté — musí zůstat vždy zřejmé i scénicky, nejen dramaticky. Konečně podotýkáme, že sbor může býti i za scénou, neviděn, ale slyšen; nicméně jeho dramatický účinek na nás může býti právě pro tuto jeho skrytost, ať trvalou či přechodnou (blíží se, vzdaluje se), velmi mocný.

Scénické kvality variabilní. Již při ensembly poznali jsme některé prostorové kvality, totiž hustotu, tvar a rozdělování, jejichž měna, ač způsobena pohybem jednotlivců, není sama pohybem, nýbrž *měnou* v užším slova smyslu, t. j. kvalitativní. U sboru projevují se tyto kvality, jež nazveme *variabilními*, pro jeho početnost již zcela výrazně: místo oddělených bodů, jimiž byla těla osob na scéně, nastupuje souvislá plocha tělesa sborového s vnitřním pohybem. Sbor je jako kapalina na nějaké rovině: teče proudem, rozlévá se v šíř, dělí se v proudy, slévá v jedno, přelévá s místa na místo. Jak se tím vším po krátkých dobách mění vzezření scény, uvědomujeme si zvláště tehdy, kdykoli nastane na ní chvilkový klid. Ale hlavní věc je, že tato měna scénického obrazu není jen tvarová, nýbrž i *barevná*. Již pohybem jednotlivce mění se barevný vzhled scény, ale ovšem jen částečně; v podrobnosti; při ensembly může se stát barevná změna scény již patrnější a při sboru bývá pronikavá. Uvažme, že vnitřním prouděním může sbor, kostymově rozrůzněný, měniti svůj barevný vzhled i při stálém tvaru a že dokonce může i za místního klidu měniti *strukturu* tohoto vzhledu hercovými projevy, na př. zvedáním rukou, a nejen barevně, ale i pohybově; zase jen uvnitř plochy sborové, jež se jeví jednou klidná, po druhé mírně zvlněná, po třetí divoce vzbourěná (struktura kinetická). Všechny

variabilní kvality, takto vznikající, nazveme *variabilní kvality kinetické*, protože konec konců jsou způsobeny vždy nějakými pohyby jednotlivců, živých lidí.

Co se neživých předmětů na scéně týče, zůstávají zásadně jen v klidu. Pro díla dramatická je to zcela správné, protože pro ně jsou na scéně hlavní věci dramatické osoby, jejichž pohyby mají se odrážeti od klidu případného jejich okolí (srv. scénu neutrální!). Pohybem věcí odváděla by se pozornost od hlavního k vedlejšímu. Shledáváme se s ním tedy ve větší míře jen u výpravných kusů, kde se předvádějí „děje“ vůbec a zvláště ve filmu, kde osoby i věci jsou rovnoprávné. U činohry nebo zpěvohry má zůstat pohyb předmětů jen výjimkou, přípustnou tím, že se buď děje odděleně od osob (na př. mraky, honiči se po nebi) nebo trvá jen krátko, znače nějakou katastrofu (na př. zřícení paláce Armidina na konci opery Gluckovy).

Za to však existují *variabilní kvality statické*, jež nevznikají pohybem, nýbrž čistou měnou kvalitativní, pročež se netýkají tvarů, nýbrž jen barev. Kouzelníků, jež je provádí, jest *scénické světlo*. Neboť světlo, jež scénu vyplňuje a pro diváky vlastně tvoří, podmiňuje jejich zrakový vněm, je tak jako scénická prostora i herci v ní umístění skutečné, *reálné* a nikoli, jako třeba při obrazu interieuru nebo krajiny, jen namalované. Proto se může měniti; poněvadž pak je to, technicky vzato, světlo umělé (až na t. zv. přírodní jeviště), může se měniti, jak je zapotřebí, t. j. podle průběhu představení.

Také díla stavitelská užívají světla při vytváření svých prostor, a to jak přirozeného, tak umělého. Užívají ho však jen k členění tohoto prostoru (na př. světlá a stinná místa podle polohy oken v chrámu nebo podle rozložení lustrů v sále) a nepočítají vůbec s časovou jeho měnou, jež, i když se děje, je pro ně lhostejná. Naproti tomu světlo divadelní má vedle tohoto prostorevého úkolu, členiti svým různým rozložením prostor scény, což jest tedy úkol *statický*, též druhý úkol, jež mu ukládá časovost dramatického díla. Světlo divadelní, dnes úplně ovládatelné (zpravidla elektrické), může a musí se měniti s měnící se dynamikou dramatického děje — a to jest

jeho úkol *dynamický*. Změna dotýká se především jeho intenzity, t. j. jasnosti, ale také kvality, t. j. barevnosti; jest samozřejmé, že se těmito měnami *mění i barevný vzhled scény*, i s předměty na ní umístěnými, po obou řečených stránkách, a to buď pro celou scénu nebo pro její některou část. A měna ta zasahuje účelně i osoby, po scéně se pohybující. Změna může býti nenáhlá nebo prudká, čímž se účastní světlo i na členění časové formy dramatického díla.

S hlediska dramatického principu zajímá nás zde jen *obrazový*, t. j. asociativní význam světla na scéně. Je velmi rozmanitý. Divadelní světlo bývá představuje světlo sluneční, v plné síle dne, v žeru večera nebo ve tmě noční, jež ovšem nesmí býti čirou, protože by scéna pro nás zmizela (úplného zatmění užívá se tedy jako přestávky při krátko trvajících proměnách). S barevnými nuancemi představuje světlo měsíční, červánky, oheň a pod. V drobném: osvětlovací předměty, hlesky a j. Ve velkém (transparentně): oblohu za kteréhokoliv vzhledu. Osvětluje často jen část jeviště, na př. jako měsíční světlo, řinoucí se oknem a tvořící hluboké stíny. Jeho jasnost mění se tu nenáhle, když se na př. smráká během hry a my si uvědomíme najednou, že děj započatý za denního světla končí ve tmě, jindy prudce, otevrou-li se na př. dvěře do širého kraje. *Náladový* účinek, plynoucí ze všech těchto, i z života nám známých a působivých dojmů, jest nad míru mocný a podporuje dramatický děj v jeho vrcholech i nížinách tak věrně a podmanivě, jak to dovede jen hudba.

* * *

Režisér scénik. Jako je prvním úkolem režisérským, koncipovati dramatickou formu díla, tak jest jeho *druhým* úkolem, koncipovati *scénickou formu* představení; proto jsme ho v této druhé funkci, pro činohru i zpěvohru v podstatě *stejně*, nazvali *režisérem-scénikem*. Scénická forma je dvojí: *statická* a *kinetická*.

Scénická forma statická je do jisté míry „nečasová“, týkající se scénické prostoty a její pevné výplně, tak jak jsme o tom promluvili počátkem této kapitoly. Režisér

musí voliti určitý *war a velikost* scény pro každý nepřetržitý oddíl představení, akty, obrazy, proměny, podle toho, jak toho žádá dramatik poznámkou na počátku každého takového oddílu, aneb, neurčuje-li to autor sám, stanoviti to podle požadavků dramatického děje, podle počtu osob, účastenství sboru a j. Při scéně neutrální učiní tak jejím architektonickým ohraničením (zúžením prosceniového otvoru, posunutím pozadí na mělkou scénu a pod.), při scéně obrazově podrobněji určené provede to jejím obstatením vhodnými předměty (na př. stěnami a stropem při menší jizbě nebo velké síni, průčelím domů při ulici atd.) a případným ilusivním prodloužením do dálky. Velmi důležité je dále *rozčlenění* scény, nejen v půdorysu, ale i výškově, jež, není-li již autorem určeno, koncipuje režisér podle rozvrhu pro umístění osob v jednotlivých etapách dramatického děje jednak výškovou úpravou půdy, jednak předměty uvnitř scény umístěnými, čímž získává *částečné* prostory ve směru hloubkovém (v popředí a v pozadí, na př. za domem), šířkovém (křídelní prostory, zhusta přecházející obrazově až za scénu) i výškovém (na př. balkon). K tomu druží se konečně náplň scény předměty, jichž bude v ději zapotřebí nebo jež mají charakterisovati místo děje, s účelným jich roze-stavením. To vše, tvarově i barevně vhodně volené, dává scéně statickou formu, ne nepodobnou výtvarné formě architektonické, ač s jiným, t. j. obrazovým posláním. Estetický význam této formy spočívá v její časové stálosti, byť jen relativní: od jejího pevného pozadí odráží se pohyblivost dramatické hry, jejíž měnlivost jest zase naopak *scelována* neproměnností tohoto rámce jako hybná melodie prodlívou hlubokého tónu. Má tedy statická forma scény *syntetický* úkol pro určitý úsek představení, jemuž poskytuje jednotnou náladovou *resonanci*. Nicméně řečená stálost její není absolutní, leč co se tvaru týče; v barvě totiž, jak víme, může se měniti *měnou osvětlení*, jež jako členivého činitele scény dlužno taktéž sem započísti. Tímto spojením statické, tedy nečasové for-

my s variabilní, tedy časovou, přimyká se úhrnná statická forma scénická k dramatické formě dynamické.

Scénická forma kinetická znamená režisérovo utváření kinetických kvalit, jichž přehled jsme si podali; je to tedy specificky dramatická forma časově prostorová. Ovšem poziční forma herců na scéně umístěných jest pro tu chvíli, co se nemění, vlastně stálou formou, splývající s předešlou formou statickou. Nejlépe to cítíme tehdy, když zavládne na scéně aspoň na krátkou dobu klid: pak se věleňují herci svým rozestavením, tvarem (z mimiky, tělesné polohy a obrácení vyplývajícím) i barvou (kostymu) mezi ostatní předměty, scénu obstavující a vyplňující. Na takové dramatické situace, skoro vždy významné, má režisér zajisté pamatovat při barevné koncepci scénické náplně i hereckých kostymů; ale musí si být vědom, že to jest jen chvilkový dojem, jenž se zase rozplyne dalším pohybem a že tomuto „obrazu“ nesmí obětovat funkční hodnoty řečených předmětů. Zvýšenou měrou platí to ještě o *variabilní formě* kinetické, jež se též věleňuje *na chvíli* — při sboru někdy dosti značnou — do formy statické, ale jež svou měnou sama dovede pronikavě měnit vzhled scény. Co se motorické formy týče, počítá ovšem co nejrozhodněji s časem a upozornili jsme již, že momentem *rychlosti* zapadá do dramatické formy *agogické*, s níž musí souhlasiti v *přísné vazbě časové* (viz konec předešlé kapitoly).

Protože dramatické umění jest umění *obrazové*, jest režisér *absolutně* vázán požadavkem, aby *veškeré jeho scénické koncepce něco představeny*, přesně řečeno: aby v nás jako divácích vyvolávaly významové představy *obrazové* a to účelně pro dramatický děj — tot' právě princip *dramatičnosti*, na scénu užitý. Tedy za prvé svrchu řečená *statická* forma scény musí charakterisovati místo děje s tou určitostí, již autor aneb jeho dílo žádá. To platí i pro *prostory* k scéně přilehlé. Ani při *neutrální scéně* nesmí si na př. režisér dovolit, aby osoba, jež odešla

jednou stranou scény, vrátila se jinou, neboť tam, kam odešla, jest její *místo* a odtud musí přijít — leda by to sama nám odůvodnila, proč se vrací jinudy. Předměty, scénu plnící, musí býti až do *nejdrobnějších* rekvizit utvářeny tak, aby nejen mohly vyhověti své funkci, ale i charakterisovaly prostředí. K tomu je ovšem potřebí, abychom je poznali — jinak by se *asociovaná* představa i nálada, s ní spojená, nedostavila. Za druhé musí *kinetická* forma sledovati stále dramatický děj, což zajisté dovoluje její časovost, podléhající týmž zákonům, jež jsme stanovili pro formu dramatickou ke konci předešlé kapitoly.

Úkolem režiséra-scénika je zajisté *přepis dramatického děje do scénické prostoty*. To znamená však jen, že dramatické situace a scénické situace musí si *odpovídati*, nikoli že se musí vždy a naprosto shodovati. Naopak, jde tu o *obecně nezávislou koexistenci kvalit dramatických i scénických*; právě *volnou* kombinací jejich dosáhne se toho nepřehledného bohatství výsledných odstínů, svědčících o invenční fantazii režisérově, kdežto dogmatickým překládáním dramatických kvalit, textem daných, do mluvy scénické vznikají většinou jen šablony. Určité pevné vztahy tu ovšem jsou, ale neplatí absolutně.

Tak na př. se *zpravidla* spojuje *dramatická váha* osoby v nějakém výjevu s jejím scénickým zdůrazněním; ale jsou případy, kde je lépe umístiti na závažné místo scény (na př. povýšené) osobu dramaticky méně významnou, dramaticky silnou pak scénicky oslabiti — vynikne právě tímto kontrastem. Totéž platí pro umístění celého ensemblu osob pro některý výjev. Režisér musí tedy dobře rozvážiti, na které místo členěné scény soustředí ten neb onen výjev anebo jak jej po scéně rozloží, aby měl účelnou volnost pohybu. Také *členění* dramatických situací nesmí obecně souhlasiti s členěním situací scénických; naopak se *zanehdý křídá*. Tak na př. není nutné, aby změna dramatická byla provázena vždy kinetickou změnou scénickou; postačí leckdy, projeví-li se jen herecky, mluvou a posuňky; naopak zase může se scénicky měnit, i když je dramaticky *slučba* stejná: dostane se jí tak jemnějšího rozčlenění (na př. povstáním jedné

Inscenace, dnes na tomto divadle nemožná, bude možná zítra nebo na divadle jiném. Je tedy třeba opatrnosti v posudku dramatu po této stránce. Jsou častá dramata, jež „není možno“ inscenovati podle autorova přání, pročež se buď odmítnou nebo inscenují jinak. Je-li to *jediná vada* takového dramatu (patříť sem totiž nejenom většina t. zv. knižních dramatu, ale na př. i celý Shakespeare), není režisérův počin správný. Mnoho, ne-li vše, záleží na jeho *scénickém nápadu*; vždyť „*nemožnými*“ úkoly se inspiřují *nejoriginálnější koncepcí a tvoří pokrok v umění vůbec*.

Vytknutá svoboda režiséra-scénika svádí ho leckdy též k tomu, že *přidává* proti autoru „ze svého“ do scénické formy mnoho podrobností *zbytečných*. Jde tu nejenom o t. zv. „oživování“ scény epizodami statistů, což, majíc „malovati“ prostředí, odvádí jen naši pozornost od vlastního dramatického děje, ale zvláště o přepřehování scény předměty, které nejsou funkční, tedy nutné, a pro charakteristiku místa děje nadbytečné. Tu platí obecný princip umělecké ekonomie, jenž praví: co je zbytečné, je škodlivé, protože to je na újmu pravému poslání díla. A tím je při dramatickém díle jeho dramatická.

Požadavek *jednoduchosti* scény plyne též z principu zveřejnění, žádajícího *zřetelnost* všeho, co na scéně vidíme. Příliš drobné kvality, ať statické nebo kinetické (neméně i v hercově hře) na dálku buď zmizí, nebo se nám jeví jako titěrnosti, zamazávající zbytečně větší rysy; toť t. zv. „divadelní optika“. Ale princip zveřejnění má pronikavý vliv na utváření scény i v tom, že ji, určenou jen pro jednostranný pohled z hlediště, také na tuto *jedinou stranu usměřňuje*. Obstavuje-li se scéna, musí zůstat vždy do předu otevřená: na př. pokoj nemůže mít přední stěnu, je tedy jakoby „*prořiznut*“ ideální průčelnou plochou rampovou. Předměty na scéně musí býti *obráceny* (aspoň napolo) k divákům tak jako herci, jak jsme v přehledu kinetických kvalit několikrát zdůraznili.

Tento *zákon rampové tendence*, plynoucí z principu zveřejnění a ocitající se někdy v konfliktu s obrazovým prin-

cípem dramatickosti (srv. na př. naši úvahu o „vzájemném postoji“ herců) jest něčím specificky divadelním. *Rampa* je tím jezem, přes nějž se přelévá proud optických a akustických dojmů do hlediště, ale *rampa* je také tou prolomenou hradbou, přes níž proniká dychtivý zrak a sluch obecnstva na jeviště. Proto je pro obecnstvo scénický prostor hned za rampou dynamicky nejsilnější a této „*scénické valence*“ ubývá do hloubky víc a víc. Jako vodič pohybem v elektromagnetickém poli nabývá různého stupně potenciální energie, tak i herec, blíže neb vzdaluje se rampy, nabývá nebo pozbývá na své dramatické energii.

Ptáme-li se tudíž nakonec, kdy jest divadelní scéna, na níž režisér-scénik dramatické dílo provádí, dramatická, můžeme souhrnem odpověděti takto:

Scéna je dramatická, zveřejňuje-li svou kinetickou formou účinně dramatický děj a charakterisuje-li svou statickou formou místo a ovzduší tohoto děje tak, jak je třeba.

Jen několik slov musíme ještě říci o *specifickém nadání režiséra-scénika*. Jest jasné, že musí míti smysl pro *prostorové* hodnoty, ale nikoli jen pro ně samy, nýbrž i pro jejich *měnu*, což není jen pouhá kombinace prostoru s časem, nýbrž *specificky nový jev*. Musí býti tedy schopen názorného představování v prostoru i čase *najednou* a nadto musí míti tvůrčí nadání, *vynalézati* takové hodnoty a to tak, aby *korespondovaly s dramatickými*, jež našel jako režisér-dirigent. Teprve sekundárním nadáním jeho jest smysl pro statické hodnoty scény a schopnost invence pro ně. Protože tu je zapotřebí vedle smyslu pro prostor též smysl pro barvy a tvary, ba nejen smysl, ale i invenci toho druhu, bývá zvykem režisérů, přibírat si na pomoc architekta, přesněji výtvarníka s architektonickým nadáním, pro statickou koncepci scény; je však nutné, aby měl tento výpomocný umělec aspoň smysl pro dramatickosti díla, aby se s ním režisér, na jehož bedrech

zůstává i pak hlavní úkol, koncipovati scénickou formu kinetickou, mohl dohovorit. Naproti tomu malíř, resp. výtvarník s nadáním malířským, nemůže býti navrhovatelem pevné scény, protože by nebyl práv její reálné prostoře, jež jest její podstatou.

VIII. DRAMATICKÁ HUDBA.

TVORBA SKLADATELOVA.

Tato kapitola, ačkoliv nebudeme v ní předpokládati odborného vzdělání hudebního, je určena přece jen pro hudebníky. Kdo se zajímá výlučně jen o činohru, může ji pominouti; naproti tomu ten, kdo se zajímá jen o zpěvohru, musí čísti též předešlé kapitoly tohoto dílu, protože skoro vše, co je v nich obsaženo, platí též o zpěvohře. Ba i to, v čem se činohra podstatně liší od opery, t. j. mluva proti zpěvu, je v tak těsném vztahu vzájemném (nehledíc k scénickému melodramatu), že je s prospěchem to znát i tomu, komu jde jen o zpěvohru. Krátce řečeno, estetikou zpěvohry je celá tato kniha.

Zpěvohra, řekli jsme v kapitole III., je dramatické dílo, *spoluvyrobené hudbou*. Tato *hudba*, již komponuje operní skladatel a již provádí (abstrahujme zatím od zpěvu) *orchestr*, řízený kapelníkem, ve zvláštní prostoře mezi jevištěm a hledištěm, zdá se na první pohled náležeti do umění hudebního. Ale není tomu tak. Pouhá č. absolutní hudba instrumentální *není* totiž uměním obrazovým, protože nic nepředstavuje, nezobrazuje. Proti tomu hudba opery, jsouc složkou *obrazového* umění dramatického, *musí* v nás vyvolávat vedle technických představ nějaké *významové představy obrazové*, je tedy „*hudbou obrazovou*“.

Podobně bylo již u scény, kde jsme mínili pevný její rámec i výplň započísti do architektury, ale seznali jsme, že se od ní liší tím, že něco „představuje“ — totiž místo děje. Tam ovšem jsme nemohli scénu označiti ani jako „obrazovou architekturu“, protože se jako celek mění s časem, kdežto architektura nikoli. Další rozdíl je ten, že díla stavitelská *vesměs* nic nepředstavují, kdežto mezi hudebními díly instrumentálními je určitá skupina skla-

deb, jež něco zobrazují. Ta tvoří obor t. zv. *programní hudby*, kam patří na př. „symfonická báseň“, „symfonický obraz“ a j. Protože pak *hudba vokální*, spojená jsouc s básnickým slovem, musí též všelicos zobrazovati, jest celkový obor hudby obrazové dosti rozsáhlý a dramatická hudba tvoří jen jeho speciální část, určenou zvláštním úkolem, vyvolávati obrazovou představu specificky dramatickou. Obecně lze tedy říci: *obrazová hudba je taková hudba, v níž je určitá představa technická, t. j. čistě hudební, zákonitě spojena s určitou představou obrazovou.*

Jest jasné, že veškerá hudba obrazová, obsahující též tónový materiál jako hudba pouhá, nemůže se od ní *technicky* lišiti jinak než svojí *strukturou*; v té musí býti obsaženy podmínky pro to, aby v nás *mohla* vyvolávati obrazové představy, a to ovšem nikoli jen libovolně, t. j. *neurčitě* a *náhodně* — neboť to může činiti každá hudba podle individuální fantasmie posluchačů — nýbrž právě *zákonitě*, t. j. co možná určitě a co možná bezpečně, aby s nimi umělecké dílo mohlo počítati jako s objektivními, t. j. nadindividuálními. Vyšetříme tedy nejprve tuto *obrazovou schopnost hudby*, při čemž pochopitelně budeme si zvlášť všimati obrazových představ dramatických.

Psychologicky jde tu o zkoumání t. zv. *asociativního faktoru*, jenž se řídí dvěma základními zákony reprodukce představ, zákonem *podobnosti* a *současnosti*. První ovládá skoro výhradně naše vnímání výtvarných děl malířských a sochařských. Vidím růžovou skvrnu na obraze a vybaví se mi představa růže, poněvadž řečená skvrna je tvarem i barvou skutečné růži podobna. Víím: toto jest *obraz* růže. Druhý zákon uplatňuje se zvlášť v básnictví a v mimice. Slyším slovo „růže“ a vybaví se mi její představa, protože jsem před tím častěji viděl růži a současně slyšel její pojmenování. Víím: *význam* tohoto slova (mohlo by býti z kterékoliv řeči, již znám) je „tak a tak vy-

padající květina“. Všimněme si bedlivě toho, že *podmínky zdařilé reprodukce* jsou v obou případech *docela různé*. Pro první z nich je nutné, aby obraz i předmět si byly *podobny*; čím víc, tím lépe, neboť tím je vybavení obrazové představy zajištěnější. Ale to také stačí — neníť zajisté třeba, abych byl kdy před tím viděl současně skutečnou růži a její obraz (o její pojmenování tu nejde, neboť poznám takto i květinu, kterou znám „od vidění“, aniž víím, jak se jmenuje). Naproti tomu v druhém případě je nutné, abych aspoň jednou před tím viděl růži a *současně* slyšel její pojmenování. Ale i to zase stačí, protože teď zas není třeba, aby si zjev růže a slovo „růže“ byly podobny. Naopak tu obecně (až na „zvukomalebna“ slova) podobnosti není a slovo, promluvené nebo i napsané, jest *pouhým znakem* pro určitou představu. *Vazba* mezi znakem a představou s ním spojenou je většinou *umělá*, smluvená, jak svědčí různé názvy týchž věcí v různých řečech. Může býti však i *přirozená*, jak víme z dřívějšího rozboru mimiky, kde všichni z vlastní zkušenosti víme, že na př. úsměv „znamená“ nebo „vyjadřuje“ veselí, protože jejich současnost sami prožíváme.

Z tohoto hlubokého rozdílu mezi dvěma druhy asociativního činitele plyne, že budeme muset rozdělit i svou úvahu o obrazové schopnosti hudby na dvě. První, vyšetřující její schopnost v užším smyslu obrazovou, nazveme její „*obrazivou*“ schopností, druhou pojmenujeme — po příkladu našeho vyšetřování mimiky — „*vyjadřovací*“ schopností hudby.

I. OBRAZIVÁ SCHOPNOST HUDBY záleží tedy na tom, jak mnoho mohou býti její útvary podobné určitým jevům naší zkušenosti.

A. *Zobrazování vnějších jevů, z přírody a života nám známých (zvukomalba).*

Zajisté že tu na prvním místě stojí *zjevy zvukové*, protože hudba sama obrací se k našemu sluchu. Protože zvuky, jež nám příroda i život (ovšem až na samu hudbu resp. zpěv) poskytuje, jsou většinou

nehudební nebo aspoň nedokonale hudební, kdežto materiál hudby jsou *stony* hudebních nástrojů s nepatrnou a nepodstatnou výjimkou několika nástrojů bicích (buben, triangl a pod.), může být podobnost mezi nimi vždy jen *přibližná*. Hudba může napodobit řečené jevy jednak ve zvuku samém, t. j. svojí výškou, silou a zvláště *timbrem* — proto je pro tento úkol nejschopnější hudba *orchestrální* — jednak v časovém průběhu, tedy v rychlosti, rytmu a melodickém utváření. Pro různé druhy zvukových jevů se hodí ty neb ony skupiny hudebních nástrojů; nejschopnější jsou nástroje dechové. Bezpečnost a určitost *obrazivého* účinku takovéto „*zvukomalby*“ závisí ovšem i na tom, jsou-li zobrazované jevy samy zvukově charakterisovány co možná určitě, dokonce jedinečně, nebo jen obecně, tedy ne tak výrazně, připouštějící mnoho možností. Z nejurčitějších a též nejoblíbenějších jest líčení zpěvu ptactva. Slyšíme-li na př. v II. aktu Smetanova „*Tajemství*“ určité pasáže flétny, poznáme ihned, že zobrazují zpěv alavíka. Často se vyskytuje též šumění lesa v mnohohlasém vlnění sordinovaných nástrojů smyčcových (na př. Wagnerův „*Siegfried*“); krásným příkladem užití dechové i smyčcové skupiny orchestrální je Přemyslova píseň o lípě v Smetanově „*Libuši*“, zobrazující v orchestru bzukot a šum v koruně lípy. Jako příklad zvuků lidskou činností působených uvádím dupot kroků, značící příchod lidí (za scénou), hojně užívaný (tak hned za uvedenou písní Přemyslovou, kde *pizzicato* smyčcového orchestru hlásá příchod Libušina poselstva). Jak patrně, dovede hudba dost určitě zobraziti i *pohyb*, ale jen nepřímě tím, že zobrazí zvuk, jím působený; jiným příkladem budiž třeba vrčení kolovrátku, zobrazené trilkem violy, jímž se provázejí přástevní písně (Boildieuova „*Bílá paní*“, Wagnerův „*Bludný Holanďan*“, Fibichův „*Pád Arkuna*“ a j.). S bezzvukým pohybem může mít hudba společnou jen rychlost tónového sledu, což je podobnost příliš abstraktní, aby sama vyvolala reprodukci: nevíme, co se to pohybuje.

K malbě *zrakových* jevů je hudba sama malomocna. Je sice pravda, že tóny a jejich útvary vyvolávají v některých lidech rozmanité představy světelné a barevné (t. zv. *fotiamy*, *audition colorée*), ale to je zcela individuální a nelze s tím objektivně vůbec počítat. Nicméně jest skutečností, že jak výškové, tak timbrové kvality tónů mají určitý, pro všechny lidi stejný *náladový ráz*, *příbuzný* náladovému rázu

určitých vněmů optických a hmatových. Svědčí o tom názvy, jež se přenášejí z těchto oborů na tóny: vysoké tóny, pravíme, jsou „jasné“ a „ostré“, hluboké jsou „temné“ a „tupé“. Lze tedy do jisté míry charakterisovati hudbou světelné jevy, na př. plně sluneční světlo vysokou polohou houslových tónů („poledne“ v Smetanově *Libuši*, v citovaném již výjevu Přemyslově z II. aktu), přechod tmy v světlo („svítání“ v Smetanově *Hubičce*, růstem a zesilováním orchestru z hloubky do výšky) nebo naopak zatmění (při urvání prstenu Alberichem ve Wagnerově „*Rheingoldu*“), světlo měsíční šerým *timbrem* fléten a sordinovaných houslí (četné příklady, třeba z Wagnerova *Lohengrina*) a podobně. Na tomto podkladě lze dokonce malovati hudbou i některé bezzvuké pohyby, na př. blesk (samo-zřejmě i s rachotem hromu) prdkou a vysokou, tedy „ostrou“ figurkou fléten a houslí, nebo šlehaající plameny (známé „*Kouzlo ohně*“ ve Wagnerově „*Ringu*“) a j. Ba možno podati i charakteristiku prostoroového pohybu s výšky do hloubky, tím spíše, jde-li tu zároveň o přibývající temno (tak na př. líčí Smetana v „*Daliboru*“ sestup do jeho žaláře sestupujícími tóny v orchestru až do nejhlubější polohy basů).

Protože se ovšem řečené kvality tónů vyskytují v hudbě stále, musí být dán posluchači přiměřený nějaký podnět pro to, aby si právě teď vybavoval uvedené představy optické, a zároveň směrnice pro to, jakého druhu mají být. A to platí i v četných případech *pravé*, t. j. na podobnosti zvuků, nikoli jen nálad, založené *zvukomalby*, proti níž lze druhý z vyložených typů nazvati *zvukomalbou přenesenou* č. *symbolickou*.

I s touto výhradou, k níž se vrátíme, lze říci, že vnějšně obrazivá schopnost hudby není valná, týkajíc se jen omezeného oboru jevů akustických a zcela úzkého kruhu jevů optických. *Představy předmětů* t. j. věcí neživých i živých může v nás hudba vyvolávati s jakousi bezpečností jen *nepřímě*, t. j. tím, že zobrazuje *vlastnosti* pro ně *příznačné*, především akustické, poněkud i optické, a podle šíře této charakteristiky dopadne i pojmový rozsah představy: Zobrazuje se zpěv-slavíka, zpěv-ptactva (vůbec), svit-měsíce a pod. A totéž platí o představách *dějů*, zvláště pohybů. Nemají-li předměty a děje specificky

(t. j. pro sebe samy) příznačných vlastností — především akustických, je těžko čekati, že se nám vybaví; i když se dosáhne slušné podobnosti zvukové, nejsme si jisti, co to je. Je-li předmět neb děj vůbec „tichý“, jest jeho zobrazení hudbou (až na skrovnou zvukomalbu přenesenou) *vůbec vyloučeno*. Není možno tedy hudbě zobraziti na př. dům, plující oblaka, ohlédnutí se člověka a tisíce jiných *názorných dat*, přístupných docela lehce na př. umění výtvarnému (ovšem jen s ilusí případného pohybu). Tím méně je ovšem možno, aby v nás hudba sama vyvolávala představy abstraktní, neboť ty vůbec nelze znázorniti, leda skrze názorné znaky. Není tedy hudba „mluvou“, jak se často metaforicky říká, jest, až na uvedené výjimečné případy, *ideově bezobsažná*.

Ovšem — říká se, že hudba není sice mluvou myšlenek, ale za to že je „*mluvou citů*“. Tento populární názor dlužno podrobiti vědecké kritice, kterou v podstatě provedl již *Hostinský* (*Das Musikalisch-Schöne etc.* 1877).

B. *Zobrazování vnitřních stavů*, zvl. citů a snah lidských (*dušmalba*).

Mezi představami a city je zásadní rozdíl noetický, spočívající v tom, že představy, ač jsou vlastně stavy našeho vědomí, poukazují vždy na něco mimo nás, na nějaké objektivní „předměty“; příčina toho je ta, že jsou vlastně reprodukoványi vněmy, o nichž přece v životě nepochybujeme, že jsou v nás vyvolávány nějakými předměty vnějšími (t. zv. „praktický realismus“). Naproti tomu city, v mém nitru vzniklé, nechápu a nemohu chápat jinak než jako něco výlučně svého, pouze subjektivního. Že si tento rozdíl uvědomujeme, svědčí i naše řeč; říkáme: vidím něco, představuji si něco, ale raduji se, zlobím se.

Jest jen jediný, ovšem hojný, ale přece jen speciální případ, kdy si mohu myslit cit jako něco objektivního, tehdy totiž, považují-li jej za duševní stav nějakého předmětu *mimo sebe*, ať vnímaného, představovaného nebo jen myšleného. Je pak jasné, že, vyjímajíc mystické pojmání světa, může pro mne takovým předmětem býti jen

živá nějaká bytost, zpravidla člověk. Jen básníci „*oduševňují*“ též věci neživé.

Ovšem city takové bytosti nemohu přímo vnímat, protože nejsou samy ani vidět ani slyšet (proto též není možno hudbě, city přímo zobrazovat). Mohu jen vnímat *projevy citů* a ovšem i snah, zrakem (třeba úsměv), sluchem (na př. vzdech); po případě i hmatem (stisk ruky), což však pro naše úvahy nemá významu. Ale tyto projevy či-li *výrazy citů* a snah nejsou nic jiného, než známá nám z páté kapitoly *mimika*. Víme již, že psychologický pochod při ní je ten, že vnímaný námi mimický projev *vyvolá v nás* na základě naší zkušenosti určitý cit, jež *promítneme* do bytosti, mimicky se projevující, jako její cit neb snahu.

Z tohoto rozboru je patrné, že *podmínky* pro hudební „*dušmalbu*“, — jak to zkrátka nazveme, jsou tři:

1. Určitá hudba musí v nás *vzbuditi* nějaký cit resp. snahu (řekněme „*hnutí myslí*“).

2. Tento cit resp. snaha musí se podobati citům a snahám, jaké prožíváme v životě my a bezpochyby i jiné bytosti nám podobné.

3. Současně s touto hudbou musíme míti vněm, či aspoň představu, nějaké bytosti, do níž bychom řečený cit neb snahu mohli promítnouti jako její vlastní.

1. Co se *první* podmínky týče, je u dobré hudby vždy splněna a to zvláště vynikající měrou; ovšem city jí buzené jsou — obecně — city čistě hudební.

Nelze zajisté pochybovati, že hudba *sama o sobě* dovede v nás vzbuditi city nejen velmi rozmanité, ale též neobyčejně mocné, *uchvacující* nás tak neodolatelně a rázem, jako žádné jiné umění, vyjímaje snad jedině hlasové projevy mimické, jak jsme na svém místě již upozornili. Do jisté míry je to vůbec vlastnost všech zvukových vněmů, že na nás působí mnohem silněji a jaksi nevyhnutelněji než na př. vněmy zrakové. Rozdíl mezi zvukovou mimikou a hudbou spočívá ovšem v tom, že city mimikou buzené jsou výsledkem *asociací* na základě našich zkušeností životních, a tedy jsou to city *lidské*

(určitý zvuk, označovaný jako smích, je mi přirozeně projevem lidské radosti), kdežto hudba vyvolává v nás *přítmo*, bez zprostředkování zkušenosti, množství citů, vázaných na tóny a jejich formy. To jsou tedy city čistě *hudební*, jichž ze své jinaké zkušenosti životní neznáme. Uvážíme-li k tomu, že hudba je ideově bezobsažná, kdežto lidské city mají až na t. zv. „náлады“ (zpravidla tělesného původu) vždy nějaký představový obsah (radují se z něčeho, truchlí pro něco) byť i někdy dosti neurčitý nebo již neuvědomělý, pochopíme, proč city, hudbou buzené, se nám zdají jakoby vzdálené všeho lidského, „nevyslovitelné“, mystické, kosmické, metafysické atd., jak zní všeliká ta epiteta, jimiž se oslavují. Příčina je velmi prostá: jsou vzdáleny naší životní zkušenosti proto, že jest jí vzdálen i materiál hudby, tóny a jejich spoje, jež jsou útvary venkoncem *umělé*. Již citový přízvuk, vízící se k výšce, síle a timbru každého *tónu*, je zcela svého druhu. Tím spíše to platí o *harmonii* tónů: city, provávající tónové souzvuky jsou specificky hudební a uplatňují se do značné míry i v *melodích*, třebaže tu tóny místo současnosti jdou po sobě; jsouť všechny tyto tóny ne libovolné, nýbrž vybrané ze všech tónů možných podle harmonických zákonů a uspořádány ve stupnice. Proti libým konsonancím stojí tu méně libé až docela nelibé disonance a to jak akordické, tak melodické. Veškerý tento citový účinek hudby označíme jako *statický*.

Úchvatný citový účinek hudby způsobil, že se hudba považuje skoro všeobecně za umění *po výšce lyrické*. Z toho se vyvozuje, že její podíl na dramatickém díle není právě vítaný. Hudba, soudí se, *lyrisuje* přespříliš toto dílo, vyzvedávajíc jeho statické momenty proti dynamickým; lyrisuje je tak mocně a rozsáhle, že tím jeho dramaticčnost velice zeslabí, ne-li vůbec ochromí. Tento názor je takřka obecný; má jej nejen obecnostvo, nýbrž i veškerá kritika, ba dokonce mají jej i operní skladatelé sami, kteří pak toto výlučně (prý) lyrické poslání hudby uplatňují při kompozici zpěvohry vskutku tak, že hotové dílo je sice třeba krásné na poslech, ale vhodnější pro koncertní sň než pro divadlo, kde působí slabě. A přece je tato víra ve *výlučnou* lyričnost hudby jen pověrou. Dokážeme, že *dramatická schopnost hudby je stejně velká jako*

její schopnost lyrická, ba v lecčems ji ještě předstihuje. Neboť v této skutečnosti je *raison d'être* dramatické hudby, její nutná existenční podmínka.

Prozatím jde nám o to, zda-li dovede hudba vzbuditi v nás tak dobře *snahy*, jako umí buditi city? Na to třeba odpověděti bez výhrady kladně. Jeť podstata snahy motorická; o mohutném *motorickém* účinku hudby samy o sobě nelze však zajisté pochybovat — vždyť působí i na zvířata! Momenty, jimiž je tento účinek určen, jsou obsaženy v *časovém průběhu* hudby: je to měna intenzity a rychlost v sledu tónů nebo celých souzvuků, odborně řečeno, *rytmus*, *dynamika* a *agogika* hudby. Neodolatelný účinek rytmu na posluhače je nám dobře znám; vždyť svádí často až ke skutečným pohybům hlavy, těla a zvláště nohou (pochod, tanec). Prudké akcenty způsobují škubnutí celého organismu, zasahují až dech, jenž prodělává ostatně při poslechu hudby veškeré měny dynamické (na př. nenáhlé crescendo orchestru, tající nám dech). Všecky tyto tělesné účinky hudby jsou svojí motorickou podstatou snahy, ovšem ve spojení se svým duševním odrazem, projevujícím se jako cit vzrušení a uklidnění na jedné, napětí a uvolnění na druhé straně. Jako další, velmi hojný případ lze k nim připojiti *melodické* disonance, t. zv. „průtahy“, v nichž cítíme snahu, rozvésti se do konsonance. Zesilují *kinetický* ráz melodie, jenž jest obecně v každé melodii, zvláště v jejích „citlivých tónech“ obsažen. Tyto všecky, jen stručně tu vypočtené *snahové* účinky pouhé hudby jsou ovšem zase *ideově bezobsažné*. Nicméně nejsou tak vzdáleny všemu lidskému jako svrchu uvedené hudební city statické, čehož příčinou je hojný jejich tělesný podklad. Ten působí, že se nám zdají mnohem „lidštější“, ba leckdy, při hrubých rytmech (vzpomeňme na všelijaké pochody!) až příliš lidské, příliš hmotné — jejich účinek je pak převážně fyziologický. Jejich souvislost s naší životní (ale naimohudební) zkušeností je dána tím, že zcela podobně prožíváme při nejrozmanitějších výkonech tělesných, z nichž mnohé mají dokonce pravidelný rytmus, pochodící z pohybového mechanismu; tak různé práce, rukama konané, chůze s četnými svými varianty, pohyby tělocvičné a konečně nejmolejší z nich — tanec. Oblíbené spojení takovýchto tělesných pohybů s hudbou je tedy tak přirozené, jak si jen možno přát; že tu jde především o motorické účinky hudebního rytmu, je patrné z toho, že primitivní formy takového spojení spokojují se

zvuky nehupebními (tleskot, dupot, bubínek a pod. při lidových tancích nebo při pochodech). O duševní stránce rytmického působení, zvláště při rytmu ušlechtilějším a umělejší, netřeba zajiště ztráceti slov. Všechno tu vylíčený citově snahový účinek hudby nazveme *dynamickým*.

Rozpomeneme-li se na to, co jsme již v kapitole III. (str. 48) pověděli o „*dramatickém účinku*“, vidíme, že je to vlastně totéž, co jsme teď vyložili. Charakteristická proň, řekli jsme, jest jeho silná složka *motorická*, projevující se specificky citem „*dramatického vzrušení*“ a „*dramatického napětí*“. Nuže, abstrahujeme-li od ideového obsahu a jeho účinků, vidíme, že *motorický* a *dynamický* účinek hudby, *hupební vzrušení* i *napětí*, je týž jako tam a že hudba sama má plnou *schopnost*, aby její účinek mohl býti označen jako *dramatický*. Má-li se tak státi, musí ovšem splniti další podmínky, jež teď vyšetříme.

2. První z těchto podmínek, pro *dramatičnost* hudby nutných, jest, že se city a snahy, hudbou v nás vzbuzené, musí *podobati* citům a snahám „*lidským*“, ze zkušenosti vlastní (a mimohupební) nám známým. Toho lze dosáti jednak vhodným výběrem tónového materiálu, jednak účelným jeho utvářením.

Co se týče určení citu po jeho *statické*, t. j. čistě kvalitativní stránce, jde tu nejprve o volbu těch a těch nástrojů podle různého jejich *timbru* a užití vysokých nebo nízkých *poloh* tónových. Ovšem, jak víme, je citový přízvuk, s těmito kvalitami spojený, tak specificky hupební, že nám sotva připomíná s jakousi určitostí tu neb onu kvalitu citu životního. Nejspíše ještě lze užití uvedené jasnosti neb temnosti poloh vysokých neb hlubokých k tomu, aby nám symbolisovala náladu taktéž „*jasnou*“, tedy štěstí, blažené vytržení myslí a pod. proti náladě taktéž „*temné*“, tedy smutku, beznadějí a j. Ovšem záleží tu velice i na ostatních složkách takové hudby. Příkladem lze uvést na př. první část III. aktu Wagnerova „*Tristana*“, jež skoro neustálou hlubokou polohou své hudby působí na nás velmi depresivně.

Zdálo by se, že *harmonie* hupebních souzvuků poskytne bezpeč-

nější charakteristiku pro kvalitu citů; vždyť rozdíl konsonancí a disonancí, nehledíc k podrobnější jejich diferenciaci, znamená základní citový rozdíl libosti — nelibosti. Již proslavený pendant trojzvuku dur a mol může býti příznačným symbolem lidské radosti a žalu, nebo aspoň melancholie; záleží však na tom, jde-li o trojzvuk v určité stupnici hlavní nebo vedlejší. Nejlépe vynikne kontrastní ráz obou, následují-li po sobě (na téměř tónu základním), dokonce neočekávaně; znám je vítězný nástup dur kvartsextakordu po předešlém moll (na př. na konci I. výstupu Smetanova Daliboru, při Jitčinyých slovech „do žaláře mu svitne záře“). Z jednodušších disonancí charakterisuje nelibý cit na př. zmenšený čtverozvuk a zvláště „*zlověstný*“ zvětšený trojzvuk (na př. lání Chruščovo kněžně v Smetanově „*Libuši*“). Co se sledu harmonií týče, je zvláště důležitý t. zv. „*rozvod*“ disonance v následující po ní konsonanci, jež, působě citový sled „*napětí-uvolnění*“, podobá se uspokojivému rozřešení nemilé věci; naopak stálý sled disonancí je obdobný trapnému protahování něčeho nepřijemného.

Tyto a četné jiné korespondence mezi kvalitou citů, hupební *harmonií* vzbuzených, a citů lidských jsou však velmi relativní. Předně s hlediska historického: harmonický vývoj jen v několika posledních stoletích postupoval totiž od konsonance k disonancím čím dále ostřejším, až se octl — právě v naší době — na vrcholku „*kakofonie*“. Četné disonance dřívějších let zdají se nám teď býti libými, ba až sladkými akordy (na př. dominantní septakord a zvláště nónakord). Proslulá „*tragická*“ místa starších oper, jež své doby působila až děsivě (na př. scény v Tartaru z Gluckova „*Orfea*“) působí na nás harmonicky docela krotce — toť jsme my zvyklí na jiná disonance. Vskutku jde tu jen o zvyk, jež otupuje ostří dojmů; i nám samým zdají se disonance, před několika lety ještě nenesitelné, dnes docela přijatelné. Druhá příčina nejisté interpretace hupební harmonie po kvalitativní stránce citové je v tom, že hupební myšlenka *středá* pravidelně různé harmonie, konsonantní i disonantní, takže celkový dojem záleží pak na tom, které převládají, ještě lépe, na které klademe důraz, a podle toho je libý neb nelibý. Experimentálně jsem zjistil, že na př. táž hudba, líčící ve skutečnosti zoufalství dramatické osoby (konec výjevu Lukášova v II. aktu Smetanovy *Hubičky*), zdála se, sama o sobě hrána, jedněm vyjadřovati zoufal-

ství, druhým — jásot (viz „Estetické vnímání hudby“, Č. Mysl. XI.).

Co se týče *melodie*, může citová interpretace, abstrahujeme-li zatím od jejího rytmu a tempa, navázati na její kvality harmonické, ať reálné, t. j. v průvodní harmonii zaznívající, nebo jen ideální, t. j. k sólové melodii přimyšlené. Platí tu, co jsme právě pověděli o interpretaci harmonie, jenom že se tu uplatňuje silný variační vliv hodnot, z časového průběhu hudby plynoucích. Tak na př. je sice *ceteris paribus* patrný rozdíl mezi melodiemi v dur, radostnými, a v moll, smutnými. Ale dur melodie v širokém tempu může býti velmi vážná, moll melodie v živém tempu až čtveračivá. Vzdálenější přechodné modulace v melodii působí na nás dojmem rozhranosti, připomínající lidské vášně. Velmi význačné jsou průtažné tóny melodie, jež, disonující na těžkou dobu taktovou, jsou tím obzvlášť zdůrazněny; čím příkřejší jest jejich disonance, tím více dodává melodii bolestného rázu — někdy až vtíravě. Naopak „sladké tercie“ (po případě sexty) melodického dvojhlasu jsou leckde, na př. v starších italských operách, až sentimentální.

Ale právě při melodii uplatňuje se vedle tohoto přímého činitele i činitel *asociativní*, plynoucí z podobnosti hudební melodie s *hlasovými projevy lidskými*, neartikulovanými (smích, sténání a j.) i artikulovanými (mluva). Jestliže jsme tento případ neuvedli při rozboru zvukomalby, kamž patrně patří, bylo to nejen proto, že má tak obzvláštní význam právě pro hudební melodii, nýbrž i, že tu akoro vesměs jde o asociativní účinek *nezcela uvědomělý*. Nevybavit se nám akoro nikdy jasně *představa* takového hlasového projevu, nýbrž jen *nálada*, jež s ním jako se slyšitelným výrazem lidských citů a snah u každého z nás je spojena. Pravda, jsou některé nástroje, jež nejen timbrem svého tónu, ale i způsobem jeho znění (hudební artikulací) připomínají lidský hlas: jsou to nástroje dechové, na př. hoboj (dojem hlasu ženského) nebo čtené žesťové (vtipně řekl o nich Purkyně, že „trouba nejvíce mluví“); ale především jde tu o obecnou podobnost melodickou, pro jakýkoliv nástroj a jakýkoliv hlas lidský. Určité prvky melodické dostávají takto typický svůj náladový ráz. Nejvýznamnější je to při chromatické melodii, protože pátónový sled se nejvíce blíží souvislému melodickému spádu mluvy. Sestupná chromatika hudební je „žalující“ tak jako lidské lkání, ve vzestupné je touha, svyňující hlas žádajícího (srv. oba hlavní motivy Wagnerova

„Tristana“, mající tento dvojitý symbolický význam). Naproti tomu melodické skoky velkého rozpětí připomínají vášnivý hlas, ať já-sajícího, zuřícího nebo zoufajícího člověka. Krátce to, co nazýváme „*výraznost*“ hudební melodie, je z větší části podloženo zvukovou analogií se slyšitelnými projevy člověka, tedy s jeho *hlasovou mimikou*; povšimněme pak si, že, jak poslední příklad „vášnivého hlasu“ svědčí, nedosahuje hudba ani touto cestou vždy bezpečného určení citu po stránce *kvalitativní*, nemluvic ani o jeho zásadní bezobsažnosti. I když melodie lká, jásá, touží — nevíme nikdy z ní samé, proč a zač. Ale totéž platí, jak víme, o hlasové mimice.

Jinak je to s určením citu i snahy po stránce *dynamické*, t. j. ve způsobu jejich časového průběhu. Rozpomeneme-li se na to, co jsme svrchu řekli o motorickém a dynamickém účinku hudby, vidíme, že je hudba schopna *dokonale* vystihnouti časový průběh, t. j. silovou měnu a rychlost, význačnou pro určité city a snahy, resp. jejich spojení, patrné zvláště při vášních. Obrazová interpretace naše nemůže býti po této stránce než jednoznačná, neboť zprostředkujícím článkem mezi nimi jest *tělesný* výraz citů a snah, jehož časový průběh je s duševním průběhem ve shodě. Nezapomeňme, že tato shoda časového průběhu mezi tělesným výrazem, z vlastní zkušenosti nám známým, a rytmem hudby je provedena přísnou vazbou časovou, pro hudbu též platnou. Tedy klidná hudba nemůže být než obrazem klidného stavu mysli, vzrušená vzrušeného. Známý prostředek dramatické hudby, tremolo smyčcových nástrojů, odpovídá přímo chvění našeho těla, ať se třese strachy (tremolo v hlubších polohách) nebo mystickým vzrušením (Wagnerovo tremolo ve vysoké poloze houslí). Rytmičké nepravidelnosti, zvl. synkopy, shodují se s neklidem těla a duše (krásný příklad jest arie Anežčina v Smetanových „Dvou vdovách“ s nepravidelným rytmem v průvodních akordech rohů). Prudká rázná timpanu rovná se účinkem náhlému leknutí nebo překvapení; často doznívá ještě řadou dalších nárazů, čím dál slabších a pomalejších (četné příklady, třeba setkání Sentino s Holanďanem u Wagnera). Neméně dokonale může konečně hudba zachytiti rytmický ráz různého lidského konání; nemůže nám ovšem sama pověděti, jaký je to výkon, leda je-li přístupný zvukomalbě. V tom jediném ji mimika předčí; ovšem okruh představ, jež takto podává, je poměrně neveliký a hudba vyrovnává se s ní zase svojí vlastní schopností zvukomalebou.

Výsledek našich úvah, v tomto i předešlém oddílu podaných, je tedy ten: O vnitřní obrazivé schopnosti hudby lze celkem říci, že *hudba je znejřící mimika*. Je stejně *chudá představnost* (ideově), stejně *bohatá citově i snahově*. Co se mohutnosti jejího *smyslového* účinku na obecnostv týče, vyrovná se při nejmenším mimice slyšitelné (hereckým projevům hlasovým), ale rozhodně předčí mimiku viditelnou (hereckou hru č. mimiku v užším slova smyslu).

Příčina uvedené přednosti hudby, týkající se právě *dramatického* účinku jejího, je v tom, že překládá pohybové kvality z optické sféry viditelné mimiky do akustické sféry své vlastní; upozorniliť jsme již několikrát na to, že smyslový dojem sluchový je mocnější zrakového, jenž jest vždy diskretnější. Zajisté působí to na nás, když zachmuřená tvář herce, na jevířti hraječho, se náhle rozjasní úsměvem; ale rozjasní-li se až dosud ponurá hudba líbezným akordem, účinkuje to více. Vyakoč-li sedící herec náhle s prudkým posuňkem, je to působivé vyjádření leknutí; ale oč mocněji účinkuje na nás ostrý a silný disonantní akord celého orchestru! Je to jako zmocněný výkřik sděšení.

Jest jasné, že úkolem *veškeré* hudby obrazové, programní, vokální i dramatické, jest, svrchu vyložených svých schopností obrazivých využití tak, jak je konkrétně třeba. To je požadavek *hudební charakteristiky*, platný tedy i pro hudbu *dramatickou*, kde se ovšem specialisuje podle principu dramatickosti, jak dále vyložíme. Obecně můžeme říci:

Hudebně charakterisovati znamená *utvářeti zvolený tónový materiál tak, aby v nás vyvolal*

a) *představy, zvukově resp. náladově podobné* určitému (omezenému) počtu jevů sluchových resp. zrakových, o něž právě běží (*hudební zvukomalba*),

b) *city a snahy, staticky* (t. j. kvalitou) i *dynamicky* (t. j. průběhem) *podobné* citům a *snahám lidským*, o něž právě jde (*hudební dušmalba*).

Že druhý požadavek je podstatnou, t. j. *nezbytnou* podmínkou *dramatické* hudby, je zřejmé. Třeba však zdůrazniti, že i při největší dosažené podobnosti s city a sna-

hami lidskými zůstane v hudebním dojmu vždy něco *mimolidského*; v tom jest její *čistě hudební kouzlo*.

3. Tím jsme vytkli *objektivní* podmínku hudební *dušmalby*; aby se vskutku uplatnila, musí býti ještě splněna podmínka *subjektivní*, spočívající v tom, že posluchač současně s vnímáním dané hudby vnímá (nebo si aspoň představuje) nějakou *živou bytost* jako myšleného *nositele citů a snah*, touto hudbou vzbuzených. V té věci je mimika na tom dobře, protože tu provádí na scéně herec a my promítáme city i snahy, jeho mimikou v nás vyvolané, do dramatické osoby, již představuje. Ale *táž podmínka jest zásadně splněna právě při hudbě dramatické* a my můžeme city a snahy, současnou hudbou v nás vyvolané, promítnouti do dané dramatické osoby týmž právem, jako city, vzbuzené její mimikou, splňují-li jen podmínku předešlou, t. j. jsou-li charakteristické. Přesně vzato je tedy názorná existence dramatické osoby *podnětem, že si vůbec určitou hudbu v orchestru* (o zpěvu promluvíme dále) vykládáme dušemalebně a nikoli jinak, na př. *zvukomalebně*. Můžeť býti na př. „bouřlivá hudba“ sama o sobě slyšená interpretována jako bouře přírodní i jako „bouře“ v nitru lidském, třeba hněv. První, *zvukomalebnou* interpretaci bychom zajisté provedli tehdy, kdyby nás k tomu opravňovalo *vzezření scény* samé (tak na př. v Boildieuově „Bílé paní“ ve finale I. aktu). Poněvadž na scéně zpravidla je více osob, jde za druhé o to, *do které z nich máme hudební dušmalbu umístiti*. V tom se řídíme *shodou* mezi city a snahami, *orchestrální hudbou* vyvolanými a citovým i snahovým výrazem *mimickým* (kamž počítáme i *zpěv*) té neb oné dramatické osoby. Poznáváme ovšem již předem, že hudební polyfonie připouští několikero charakteristiku najednou, o čemž podrobněji dále. Zdůrazniti však nutno, že uvedený požadavek jednoty mezi charakteristikou mimickou (i zpěvnou) a hudební (t. j. orchestrální) *není absolutní*. Tím nemyslím nesčetné případy, kdy si hudba jde svou cestou

bez ohledu na dramatické osoby, činíc tak dokonce zásadně, jako třeba v operetě, kde si na př. některá osoba zoufá „s průvodem valčíku“; toť je právě hudba nedramatická. Ale jsou *výjimečné* případy, kde právě dramatická charakteristika žádá líčení rozpoltených stavů duševních. O tom později.

Zpravidla ovšem je mezi oběma, mimikou i hudbou, kvalitativní i časová shoda, jež působí *neobyčejně zesíleně* našeho celkového dojmu. To je obecně uznávaná přednost zpěvohry proti činohře, na níž má lví podíl právě hudba, rozumí se hudba, sledující dramatickou charakteristiku a neutápějící se v lyrismech. Ale naopak prokazuje tu i mimika dobré služby hudbě, dodávajíc jejím projevům *větší určitosti*, ovšem tam, kde je toho sama schopna. To platí především o *kvalitě* citů, kterou u mimiky poznáváme zcela bezpečně. Na str. 287 uvedený, experimentálně zjištěný příklad, že bouřlivá hudba vykládána byla jedněmi jako zoufalství, druhými jako jásot, neplatí zajisté, jakmile současně s hudbou vnímáme i scénu, protože zoufalství a jásot vypadají mimicky velmi různě; není tedy pro nás v řečeném případě nejmenší pochyby, že Lukáš si zoufá. Hledíc k vytknuté relativitě harmonického účinku hudby na nás je řečená kvalitativní determinace citů i snah mimikou velmi závažná zvláště pro zpěvohru moderní, v níž disonance mají ohromnou převahu. *Pronikání* dojmů mimických do hudebních odehrává se vlastně v našem vědomí, protože je tak dokonalé, že budí iluzi, jako by to vše bylo již v hudbě samé obsaženo. Lze to zvát *dramatisaci* (orchestrální) hudby mimikou.

Spojení hudby v orchestru s *mimikou* na scéně má tedy veliké výhody; nicméně zůstává i jemu jedna slabina, poněvadž jest jim *společná: ideová chudoba*. Jen vnější výkony dramatických osob, hudbou výborně, ale bezobsažně charakterisované, vyvolávají v nás určité představy obrazové (na př. objetí, zápas a pod.); vnitřní jejich představy a myšlenky zůstávají nám utajeny. O tom nás nejlépe přesvědčuje *dramatická pantomima*. Ale tu právě se uplatňuje postulát herecké totality, žádající, aby herci představovali lidi *celé*, t. j. i s jejich *řečí*. Tato řeč pak dodává svým obsahem (t. j. dramatickým textem) *veškeré představy a myšlenky*, jichž ani mimika ani hudba nemůže

vyjádřit (tedy zvláště ideje abstraktní) a jež jsou k porozumění dramatickému ději potřebné, *právě tak ve zpěvohře jako v činohře*. A to nehledíme ani k citům, jež tím řeč sama vyvolá (srv. pouhé čtení dramatického textu); ovšem je zapotřebí, abychom tuto řeč znali.

Bohaté vyjadřovací schopnosti řeči připouštějí dokonce abychom city a snahy, hudbou v nás vyvolané, umísťovali *do osoby pouze myšlené*, t. j. takové, o níž se pouze *mluví*. Je to případ, ve zpěvohře dosti častý. Bylo by vlastně zapotřebí, aby dramatická osoba, na scéně přítomná, líčila druhou, zpravidla nepřítomnou osobu tak, že je dán podnět k hudební dušmalbě této *druhé* osoby. Obvyčejně však je — ze soucítění — duševní stav přítomné líčící osoby zhruba týž, takže dušmalba postihuje obě. Ve všech případech ovšem, kde líčení první osoby je subjektivně zbarveno (na př. nenávisť k osobě druhé), týká se současná dušmalba jen líčící osoby přítomné — a tento případ je právě v dramatických dílech nejčastější.

Také ve vokální hudbě vyskytuje se spojení řeči (básnické) s hudbou, při čemž máme na mysli instrumentální hudbu, zpěv *provázející*. Protože toto spojení je provedeno reálné a v přísné vazbě časové, určuje zpívaný text dokonale obrazovou představu současně nebo následně hudby po všech stránkách. Co se týče poslední podmínky pro dušmalbu, je tu však zásadní rozdíl od hudby dramatické, analogický rozdílu mezi recitátorem a hercem, jež jsme vyložili v kapitole páté. Řekneme tedy jen stručně: koncertní pěvec jest „hudební recitátor“, výkonný umělec, zastupující skladatele (a tím nepřímě i básníka, jehož verše skladatel zhudebnil). City, vokální hudbou v nás vyvolané, promítáme sice též do něho, ale jako city, jež v něm *vyvolala* skladba, jím reprodukována. Nejsou to tedy city *obrazové*, protože tento zpěvák nikoho nepředstavuje; jest nám vlastně roven a je — tak aspoň soudíme — stejně unesen skladbou, jako my, jenom že on ji, takto ovlivněn, provádí. Výjimku tvoří jen písně, citující mluvu nějaké živé bytosti (na př. v Schubertově baladě „Erlkönig“); pak promítáme své city do této myšlené osoby stejně, jako při zpěvohře, ale úplně, t. j. jako city jenom její, protože zpěvák je docela mimo tento obrazový svět. Tak je tomu, či spíše mělo by býti, i v hudbě

programní; bohužel není v ní spojení mezi řečí (t. j. programem) a hudbou reálné, nýbrž jen myšlené, a časová vazba je tím dost nejistá (srv. třeba dušemalbu v Smetanově symfonické básni „Šárka“).

Že také scéna jakožto místo děje znamenitě přispívá k *určitosti a bezpečnosti* naší interpretace hudební *zvukomalby*, zvláště přenesené (jevny optické), jež jest jinak nejistá, je na bíledni. Podmínkou je tu ovšem charakterističnost takové hudby, ale že vůbec k takové interpretaci u nás dojde, bývá většinou způsobeno vzezřením scény (ovšem i řečí osob na ní). Uvedený dříve zpěv slavíka v „Tajemství“ nepotřebuje pro svou typičnost takové podpory; naproti tomu hudba, provázející u Glucka vstup Orfeův do Elysia, vynikne nám jako zvukomalba (šum stromů a zpěv ptactva) jasně teprve tenkrát, představuje-li scéna „rajskou zahradu“. Tím více to platí pak třeba o citovaném „svítání“ v Hubičce, je-li současně provedeno divadelním světlem. *Shoda* scény a hudby působí i tu všude, obdobně jako při dušemalbě, nadměru mocným dojmem.

II. VYJADŘOVACÍ SCHOPNOST HUDBY je založena na asociacním zákonu současnosti. Měli-li jsme jednu při poslechu určité hudby současně nějaký jiný vněm neb představu, třebas abstraktní, zůstane s touto hudbou sdružena; slyším-li tuto hudbu později, vybaví se mně i řečená představa. Z takové hudby stala se tedy jakási *značka* pro onu představu či ideu, obdobně slovům řeči. Jest jasné, že tu jde o věc pro hudbu velmi závažnou, totiž o její schopnost *intelektuální*, jež, původně tak chudá, může býti touto cestou do značné míry *libovolně rozšířena*. Ovšem, že i vlastní *citový* přízvuk asociované představy, zpravidla značný, obohacuje a usměrňuje účinek čistě hudební. Podle toho, jak je provedeno to *první* spojení hudby s představou, lze rozeznávat dva druhy takovýchto „hudebních citací“.

1. *Hudební citace konvencionální*. Řečené původní spojení určité hudby s určitými představami není provedeno v daném díle, nýbrž je posluchači běžné odjinud, z jeho životní zkušenosti.

Skladatel cituje na př. v díle melodii nějaké písně, jejíž text je posluchačům znám, proč se vybaví spolu. Tak na př. v Smetanově „Libuši“ při většbě Libušině zazní po jejích slovech „jen oni pevně jdou“ v orchestru chorál „Kdož jste boží bojovníci“. Kdo jej zná, ví hned, že tito „oni“ jsou Husité, že jde o jejich válečnou píseň, při níž vždy vítězili, atd. Stačil by k tomu jen úryvek této písně, dokonce i hudebně změněný, jen když bychom jej ještě poznali. Kdo ovšem citované písně nezná, tomu se nevybaví nic — a v tom jsou meze takovéto speciální citace. Meze tyto se však rozšíří, jakmile je citace *obecnější* povahy. Ta se opírá o praktické užití hudby při různých životních příležitostech. Podle různých okolností a účelů užívá se tu *typicky* určitých hudebních nástrojů a určitých, *konvencionálních forem*, především rytmických, ale i harmonických a melodických (vzniklých zpravidla s techniky těchto nástrojů). Ale nejen složitě představy těchto „životních příležitostí“, nýbrž i bohatý jejich *náladový* ráz vnikají do příslušných k nim útvarů hudebních. Tak na př. primitivní melodie v hoboji a klarinetu připomínají nám pastýřskou hru na šalmaj a tím vybavují další silně náladové představy idylického života, hor atd. Fanfáry rohů připomínají nám honbu a les, fanfáry trubek (často i s vířením kotlů) v odměřeném tempu slavnost, soud, příchod krále (příkrásný příklad toho v Smetanově „Daliboru“), v rychlém tempu vojsko a válku. Mollové akordy trombonů v plíživém rytmu vybavují ponuré představy: smuteční pochod, pohřeb, smrt. Jde tu vlastně o dané *typy* hudby, jež, po některých stránkách určeny, po jiných zůstávají pro skladatelovu invenci volné. Tak na př. určitá polyfonní faktura hudby vybavuje náladovou představu církevní hudby a všeho, co s ní souvisí, i když nezná na varhanách (pak je to ovšem tím spíše), nýbrž jen v orchestru, napodobuje snad jen varhanní zvuk (Smetana ironisuje tak v „Čertově stěně“ jednání pokryteckého mnicha Beneše). Také užití t. zv. církevních stupnic sem patří. Velmi často však jde vůbec jen o určitý typ rytmický a tempový, kdežto melodicky, harmonicky a instrumentačně je úplně volný. Význačným pro operu příkladem

toho jest *pochod* (resp. průvod) a obzvláště *tanec* s neščetnými svými odrůdami. Jde tu o tance jak umělé, jimiž se charakterisuje určitá společnost i doba, tak zvláště o tance lidové, jež charakterisují nejen prosté prostředí lidové, ale, a v tom tkví veliký jejich význam, i *národnost*.

Sledovati tento námět v opeře vyžádalo by si pro jeho bohatost obšírnou studii zvláštní; musíme se tedy spokojiti jen s několika příklady, vzatými z okruhu romantických oper, kde jak lidovost, tak národnost byly po prvé vědomě zdůrazňovány. Ve Webrově „Čarostřelci“ vyskytuje se nejen lidový (selský) pochod, ale i tanec (německý Ländler). Bizetova „Carmen“ je prostoupena španělskými tanci ještě víc než třeba Auberova „Němá z Portici“ tanci italskými. V komických operách Smeranových hraje důležitou roli polka a skočná, také furiant (Prodaná nevěsta, s citací lidové melodie) a vrták (Dudácká v „Tajemství“). Ve Foersterově „Evě“ je citována taneční píseň slovenská („Kysuca“). Atd. Nesmíme ovšem zapomenouti, že přes veškerou svou bohatost mají všechny tance společný ráz, převahou veselý, právě „taneční“, a že tedy *výlučně* charakteristika typickým národním tancem (nebo tanci) je dramaticky absurdní. Samozřejmě se musí předpokládati, že národní původ užitého tance je obecnstvu znám; jinak zůstane jen tancem vůbec, byť i rázovitým.

2. *Hudební citace autorisované*. První spojení určité hudby s určitou představou nebo vněmem provedeno je *autorem samým* a v dané skladbě; je to tedy pro nás asociace ne konvencionální, nýbrž libovolná, ale, abychom tak řekli, *autorisovaná*, což jí dodává — pro tu skladbu — plného uměleckého oprávnění. Při hudbě dramatické nabízí se takové původní spojení samo sebou, protože tu hudba probíhá v časové vazbě s dramatickým dějem, viditelným i slyšitelným, jehož složku tvoří dokonce i řeč, dramatickým textem daná. V hudbě vokální jde ovšem jen o současný text, což však stačí. Správnost vybavené *představy* při každém dalším návratu téže hudby je tedy zaručena zcela v intencích skladatelových, a tím i její zamýšlená působivost náladová, již se *neobyčejně* zesílí a obohatí přímý účinek té hudby samotné.

Vidím-li při Smetanově „Prodané nevěstě“ na jevišti Jeníka a

Mařenku, zpívající o „věrném milování“, spojí se mi hudba, jež při tom zaznívá, s představou tohoto výjevu i s významem slov, jež slyším. Ozve-li se později při Mařenčině vyznání „Mám už jiného“ táž hudba, rozpomenou se na onen výjev, čímž se účinek tohoto místa nadmíru zvýší — vždyť jinak je tato nová dramatická situace pouhým jakýmsi výsledkem. Ještě mocnější náladu vyvolává druhý návrat této hudby v III. aktu, jež zdrcená Mařenka provází slovy „Sám přísahal, že celý svět by obětoval za mne“. Kontrast mezi líbeznou hudbou, zpívající vzpomínkou bývalého štěstí, a nynějším stavem dívčím působí tu svrchovaně dojemně. Toho nedokážou nikdy slova, neboť jejich vzpomínání nemůže býti než vybledlou představou. V díle dramatickém není však ani třeba slov k vytvoření asociace; stačí jen optický zjev. Vidím-li v I. jednání Smetanova „Dalibora“ přicházet Dalibora na soud, spojí se mi skvělá hudba, jež při tom zaznívá, s jeho rytířským zjevem, jenž si podmaní i jeho žalobkyni Miladu. Když se v druhém aktu ptá žalárník přestrojené Milady: „Rytíře znáš?“, přejde orchestrem počátek jmenované hudby jako světlý stín — a Milada odpovídá tiše „Viděl jsem jej pouze jednou“. To je mistrovský kus dramatické dušemalby, svědčící o tom, jak bohatě se autorisovanou asociací rozmnožují vyjadřovací schopnosti hudby.

Psychologicky analysováno, odehrává se pochod, jímž se u nás autorisovaná asociace vybavuje, vskutku původně v nitru skladatelově, když dílo tvoří. Ať jde o některé místo textu (ve skladbě vokální) nebo o určitou dramatickou situaci (v opeře), koncipuje skladatel příslušnou hudbu zajisté tak, aby byla co nejlepší a nejvýstižnější. Je tudíž pochopitelné, že se *jemu samému* spojí s daným místem, t. j. s jeho představovým obsahem, tak pevně, že se mu tato (jeho vlastní!) hudba vybaví zcela bezděčně, jakmile jej další nějaké místo nebo situace na místo neb situaci předěšlou nějak upomene. U něho samého tvoří se tedy již při práci „*dvojitá představa*“ („double idée fixe“, jak to nazval Berlioz v programu své „Fantastické symfonie“), jež obsahuje primárně nějakou ideu, názornou nebo myšlenou, t. j. danou obrazem nebo slovem, ale vždy mimohudební, sekundárně pak před-

stavu hudební, jež se mu s ní sdružila. Tato dvojitá představa *vrací se pak* průběhem díla, jakmile k tomu její primární složka, skladateli v jeho předloze — básnické neb dramatické — objektivně určená, dá podnět. Nazveme toto zákonitě spjetí *principem hudebně poetického*, resp. *hudebně dramatického paralelismu*. Tento princip je rozšířením principu *hudebně poetického*, resp. *hudebně dramatické charakterisace*, o níž jsme mluvili ve stati o obrazivé schopnosti hudby, k níž však třeba přičísti též *charakteristiku konvencionální*, nedávno vyloženou.

Jde tu o rozšíření principu charakterisace ve smyslu *časového průběhu* díla básnického resp. dramatického spolu s jeho složkou hudební. Byla-li určitá představa či idea charakterisována hudbou tak a tak, je psychologicky přirozené a logicky důsledné, aby, objeví-li se znova, byla charakterisována zase tak. Tuto přirozenost a důslednost cítíme i my jako posluchači: zdá se nám, jakoby návrat představy přímo *vyvolal* návrat hudby. Ovšem musí to býti představa vskutku *táž*; je-li *částečně změněna*, požaduje princip hudební charakteristiky, aby i její hudba byla *částečně změněna*. Princip paralelismu není tudíž omezen na případ *úplného návratu*, nýbrž zahrnuje v sobě i *návrat pozměněný*. Právě s tohoto stanoviska možno dělití „*autorisované citace*“ na dvě skupiny, jež přes plynulou hranici mezi nimi jsou přece jen jasně rozlišeny. Omezíme se již jen na zpěvohru.

a) *Příznačná reminiscence*. Tu jde o skutečnou vzpomínku na *konkrétní, jedinečnou* situaci, danou před tím v díle herecky i scénicky, se slovy či bez nich. Proto je i příslušná hudba *opakována věrně*, beze změn, nebo jen se změnami nepodstatnými. Reminiscence opakuje zásadně *samostatnou a delší* hudbu, byť zpravidla zkráceně; lze ji srovnat s citací celé předchozí věty v řeči, třebas jen počátečními několika slovy provedenou.

Příznačnou reminiscencí jest první, vlastně i druhý z příkladů, jež jsme si svrchu uvedli (Prodaná nevěsta, Dalibor). V druhém z nich je, přiměřeně situaci (jdeť o něžnou vzpomínku), změněna hudba jen

dynamicky (tudíž i instrumentačně), zachovává však melodii, rytmus, harmonii (jenže zní nad dominantní prodlevou, což jí dává ráz nestálosti) a dokonce i tóninu.

b) *Příznačný motiv*. Představa, s hudbou sdružená jest *obecnějšího* a proto i *abstraktnějšího* rázu, byť i byla dána zhusta názorně, na př. zjevem nějaké dramatické osoby; běžíť tu vlastně o soubor vlastností této osoby, jež si k vnímanému zjevu na základě jejího jednání v ději přimýšlíme. Podobně, jde-li o nějakou ideu *děje*, danou ovšem zase názornými situacemi dramatickými, ale teprve námi myšlenkově interpretovanými. Mnohdy je tato idea spoluurčena i současně znějícími slovy, ba dokonce jen těmi, jsouc pak zcela abstraktní. Hudebně dán je příznačný motiv relativně *krátkým*, byť uceleným tematem, opravdovým „*motivem*“, jenž *nemustí* býti zásadně samostatnou, soběstačnou hudbou, nýbrž jen její součástí, ba dokonce jen stránkou. Tak na př. může býti pouze melodický, bez ohledu na to, jak je harmonisován nebo instrumentován (jako příklad lze uvésti motiv Libušin u Smetany), nebo jen harmonický (na př. poutníkův motiv z Wagnerova „Siegfrieda“), dokonce pouze rytmický, takže jej lze po případě citovat pouhými nástroji bicími (Hundingův motiv z Wagnerovy „Valkýry“). Zpravidla ovšem účastní se na rázu motivu *všecky* jeho hudební stránky, byť na jedné nebo dvou z nich záleželo více, hledíc k povaze té představy, *již motiv má charakterisovati*. Takový příznačný motiv nazveme — proti předešlým parciálním — *motivem totálním*. Protože *celkový* ráz takového motivu záleží vždy na soubytí č. koexistenci všech jeho stránek, dostane se mu *změnou* kterékoliv méně podstatné jeho stránky určitého *odstínu* v jeho hudebním charakteru, aniž ztratí svou podstatu. Je to stále „*týž*“ motiv, ale *příznačně změněný podle změny té představy*, jíž odpovídá a jež se průběhem dramatického díla zajisté též hojně mění, jak jsme zdůraznili v dřívějších kapitolách jak pro dramatické osoby, tak pro dramatické relace mezi nimi, resp. ideje děje.

Nejčastější varianta příznačného motivu je *instrumentační*, do níž započteme vedle změny timbrové i změnu výškovou a k níž přidružíme ještě změnu intenzitní. Takováto měna nepovažuje se vlastně za změnu hudební, nýbrž jen zvukovou; ráz a účinek motivu se jí však neobyčejně mění (na př. motiv Graalu ve Wagnerově „Lohengrinu“ ve vysokých houslích a proti tomu v žesťových nástrojích). Četné motivy zase naopak vznikly z techniky určitého nástroje a jsou proto naň vázány, těžko se přenášejíce na jiné (na př. trubkový motiv soudu v Smetanově „Libuši“, jímž se počíná její předehra, podobně Wagnerův motiv Holanďana v rozích). Tu všude uplatňuje se charakteristika nástrojová, výšková i intenzitní, jak přímo, tak asociativně (konvencionálně). Hudebně znatelnější jsou změny *harmonické*, působící ovšem leckdy i změnu melodickou (k nim lze připočíst i změny tónin, jež podle mnohých mají též svůj charakter, což lze připustit jen pro orchestr, mající nástroje předepsaného ladění). Jiná harmonisace změni ovšem ráz motivu dosti značně (tak na př. moll motiv starého Tantara ve Fibichově Hippodamii změni se při vyprávění o jeho mládí v dur). Mnohé motivy zachovávají však naopak vždy tutéž harmonii, odpovídající charakteru sdružené představy (tak je na př. motiv vítané volby v Smetanově „Libuši“ vždy dur, motiv Morany ve Fibichově „Šárce“ vždy moll). Pronikavé jsou *rytmické* změny motivu; vřdyť již příbuzné jim změny *pohybové*, týkající se celkové *rychlosti*, nejen jiným tempem, ale i jinou platností not, (t. sv. augmentací a diminucí) změni motiv někdy skoro k nepoznání (motiv Meistersingrů u Wagnera ve své široké a drobné formě). Pravá měna rytmická, spojená často i s měnou taktu, jde hudebnímu motivu již na kořen (krásným příkladem jsou měny motivu Tajemství u Smetany). *Melodické* měny motivu konečně bývají někdy tak podstatné, že se jimi vytvoří vlastně již motiv *nový*, s předěšlým jen *příbuzným*. Nejznatelnější z nich je ta, že se motiv vnitřně rozmnoží vedlejšími tóny, do něho vloženými (motiv volby v „Libuši“). Také převrat motivu (motiv Evy u Foerstra) patří do změn melodických. Otázka: „jde ještě o *týž* motiv?“ znesnadňuje se, děje-li se měna podle dvou, dokonce i tří jmenovaných stránek najednou, takže nakonec zbývá mezi motivy jen velmi úzká páska, většinou melodická nebo rytmická. Uvedu jako notový příklad vybrané (z mnohých) tři varianty jmenovaného motivu ze Smetanova „Tajemství“:

SMETANA: TAJEMSTVÍ.



Tajemství brátera B. Brátera B. Tajemství roslušt.

Na nich vidíme, že melodická varianta může vzniknouti i tím, že motivky, stejně počínající, pokračují různě, což je případ, hledíc k plynulému toku hudby, velmi častý.

Pozorujeme-li soubor *všech* variantů „*téhož*“ příznačného motivu, v opeře (podobně ovšem ve skladbě vokální nebo programní) se vyskytujících, vidíme, že i s hudebního hlediska je příznačný motiv *obecnou ideou hudební*, zahrnující ve svém rozsahu všechny jedinečné útvary, v nichž se objevuje, čímž se stává do jisté míry abstraktem. Je dán vlastně koexistencí čtyř svých stránek, svrchu uvedených, z nichž, zásadně vzato, každá se může měnit. Označíme-li tyto stránky v pořadu, v němž jsme je uvedli, písmeny *i* (instr.), *h* (harm.), *p* (pohyb.), *r* (rytm.), *m* (melod.), lze varianty příznačných motivů schematicky psáti (svorka značí koexistenci):

i	i'	i	i	i	i	atd.	i'	i''
h	h	h'	h	h	h		h	h'
p	p	p	p'	p	p		p'	p'
r	r	r	r	r'	r		r'	r
m	m	m	m	m	m'		m	m'

První schema značí „původní“ motiv, t. j. časově první, dále čtyři vyjadřují změny jednostránkové; z četných druhů variantů mnohostránkových uvádím dvě schemata, odpovídající našim variantám motivu tajemství (melodické měny týkají se různého konce).

Je tedy takovýto hudební motiv docela schopný, aby korespondoval s výše uvedenou, taktéž *obecnou* představou mimohudební, s níž jej skladatel spojil, podobaje se *slovu* s jeho tvaroslovnými varianty významovými (na př.

tajný, tajemný . . .), ale vynikaje nad ně tím, že i přímo, t. j. zvukově, charakterisuje svou představu v každé její variantě. *Příznačný motiv* je zkrátka *příznačným hudebním znakem* pro sdruženou s ním ideu; jím nabývá hudba neomezené schopnosti vyjadřovací.

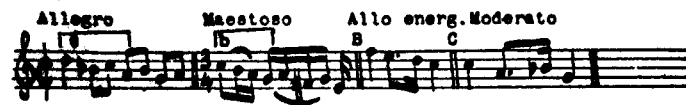
Zní to paradoxně, ale je tomu tak: právě intelektuální chudoba hudby dovoluje skladateli, aby její útvary sdružil s jakýmikoliv, i abstraktními ideami, vyhoví-li jen požadavku charakteristiky. *Příznačnými motivy se hudba intelektualisuje*, aniž by musila při tom ztratit na svém účinku emocionálním; city i snahy dostanou tak dokonce určitý obsah. V tom jsou zajisté ohromné *výhody* pro hudbu s posláním obrazovým (jíž jest právě hudba dramatická), což se nám též v dalším rozboru ukáže; v tom je však skryto i jakési *nebezpečí* pro užívání příznačných motivů vůbec. Platí to zvláště pro příznačné motivy hudebně pevné, neproměnlivé, jež jsou spojeny tedy též s přesně vytknutou a proto pojmenovatelnou ideou. Takovéto *stabilní* motivy lze prostě citovati paralelně s běžícím dramatickým textem — jsou jeho hudebním překladem.

S několika příznačnými motivy a s trochou zvukomalby lze tak „zhudebňovati“ jakýkoliv text nebo program takřka mechanicky a s minimem invence. Ve zpěvohře vede dokonce tato citační metoda k zhudebňování textů, jež jsme v první kapitole tohoto dílu označili jako obzvlášť nedramatické: teoretické reflexe a vypravování. Výstražným příkladem jsou opery Wagnerovy, počínajíc „Ringem“, kde jsou dlouhé a dramaticky mrtvé partie filosofické a obzvlášť únavná vyprávění s opěťovanou přehlídkou všech motivů od začátku až do konce — to byla Wagnerova náruživost, citelně poškozující zvlášť jeho velkou tetralogii. Neboť jest jasné, že se tím silně redukuje i hudební invence díla.

Naproti tomu *variabilní* motivy žádají stále nové invence, byť i částečné, neboť se musí měnit charakteristicky. Ve zpěvohře odpovídají dokonale proměnlivému toku scénického dění a přece cítíme jejich *jednotu* jako *pevnou kostru* hudební složky díla. Jsouce spojeny s měn-

livou představou, dají se jen těžko a přibližně pojmenovati, což má beztoho jakýsi význam jen pro teoretické hudební rozboru (často je nutné jejich varianty jmenovati různě). Zajímavé jest, jak se někdy některými varianty utvoří přechod mezi dvěma příznačnými motivy různými, ale takto přece jen vespolek příbuznými, kteréžto hudební souvislosti odpovídá zpravidla — jistě často *bez uvědomení* skladatelova — i souvislost ideová. Tak na př. jest v Smetanově „Hubičce“ motiv smíření sporu C hudebně příbuzný jednak s motivem sporu A (na druhém místě), jednak s motivem hubičky B, o niž právě spor vznikl; přidávám i tema z ouvertury, souvislost ještě více ozřejmující (poukaz malými písmeny).

SMETANA: HUBIČKA.



Z ouvertury. Spor. Hubička. Smíření sporu.

Sledovati „motivickou práci“ v díle skladatelově tak, jak tu naznačeno a jak ještě dále si povíme (na př. při polyfonii) patří k nejzajímavějším úkolům hudební psychologie, neboť vniká se tak hluboko do tvůrčí dílny skladatelovy, zhusta až v podvědomo. Z toho, co bylo řečeno, vysvítá též ještě jedna podstatná vlastnost příznačného motivu, jeho *důsledné* užití v průběhu dramatického díla, od okamžiku, kdy se objeví poprvé; to plyne z principu hudebně dramatického paralelismu. Vnějše se pozná tedy příznačný motiv podle toho, že se vrátí i po delším vystřídání jinou hudbou, dokonce po meziaktí. Rozhodnutí, kdy a jak se má příznačný motiv znovu objeviti, sluší ovšem v konkrétním případě skladateli a neřídí se nikterak, jak dále uslyšíme, pouhým dramatickým textem. Tolik třeba ještě zdůrazniti, že *první vystoupení* příznačného motivu musí býti nejenom *současné s jeho ideou*, ať názorně, či jen slovy obecně

sdělenou, ale že musí býti tak *vytknuto a zdůrazněno*, aby jak hudba sama, tak i její spojení se bezděčně vrylo v pamět. Prostředků k tomu má právě hudba dosti.

* * *

Zpěv. Definice zpěvohry na počátku této kapitoly nebyla citována úplně; chyběl jí dodatek: Zpěvohra je dramatické dílo, spolutvořené hudbou, *jehož herci zpívají*. Až dosud zabývali jsme se zkoumáním řečené hudby, již provádí orchestr; teď se obrátíme k *zpěvu*, jež provádějí sami *herci na scéně*. Bývají proto běžně jmenováni *zpěváky*, ovšem *operními*, na rozlišenou od *zpěváků koncertních*, jejichž výkony ovšem jsou jen čisté zpěvní, nikoli spolu herecké.

Jaký je smysl tohoto zpěvu v dramatickém díle? Podnětem k němu je zajisté připojení hudby k dílu. Ale jest i *nutné*, aby herci zpívali? Jistě není. Vždyť víme, že v dramatické pantomimě jsou herci (vlastně ovšem tanečníci) vůbec němí. Víme však též, že postulát herecké totality žádá, aby herec, jenž přece představuje dramatickou osobu, užíval k tomu konci též *všech projevů hlasových*. Ale ani odtud neplyne nutnost zpěvu pro případ, že dramatické dílo je spojeno s hudbou. Známo, že v melodramatě (scénickém i koncertním) se k hudbě mluví a že tato forma je umělecky hodnotná a účinná. Zpěv herců není tedy požadavkem nutným, nýbrž jen žádoucím, ježto odpovídá estetickému principu *jednoty*, a to jednoty *látkové*, nebo ještě spíše *látkové bezespornosti*.

Hlasové projevy, obzvlášť mluva, jsou totiž právě tak zvukovými jevy, jako hudba. Posloucháme-li obojí *najednou*, jako právě v melodramatě, zjišťujeme, že tyto současné vněmy zvukové obsahují hojně *neshod*. Tyto zvukové neshody nepocházejí odtud, že v mluvě je mnoho zvuků nehudebních (totiž souhlásek), neboť i hudba, ač její podstatný materiál je hudební (tóny), užívá zvuků nehudebních, byť i skrovněji a především jen k poslení rytmu. Nehudební zvuky jsou s hudebními tak různorodé, že si navzájem

nepřekážejí, jak je patrné i z toho, že i tóny samy provázeny jsou zhusta slabými šramoty (škrabot smyčce, fičení flétny a j.). Ale mluva obsahuje i zvuky hudební, tedy tóny: jsou jimi samohlásky řeči. Tyto *tóny mluvy* mohou se ocnouti a také ůmahem ocitají v rozporu s tóny hudby. Neboť, ač oboje tóny, liší se od sebe značně v těchto stránkách:

1. Tóny mluvy jsou výškou dost neurčité a kolísavé, tóny hudby zcela určité a stálé (po dobu svého trvání).

2. Tóny mluvy přecházejí *plynule* jeden v druhý, tóny hudby jsou distinktní, t. j. *oddělené*, takže se mohou navzájem jen vystřídati. To platí i pro nejužší jejich sled, totiž púltónový.

3. Tóny mluvy jsou výškou *libovolné*, kdežto tóny hudby jsou *vybrané* podle harmonických zákonů a *spořádané* v t. řec. stupnice. Tóny mimo tyto stupnice platí za „falešné“ (nikoli „disonantní“!) a jsou v hudbě vůbec nepřipustné.

Druhou z uvedených zvláštností by hudba mluvě ještě odpustila, protože jí sama *výjimečně* používá tam, kde je to technicky možné (glissando u nástrojů smyčcových, portamento ve zpěvu). Je to ovšem prostředek nehudební, ale účinný (právě podobností s mluvou); jen by nemělo být ho nadužíváno. Zato třetí její vlastnost je pro hudbu nepřijatelná; je pak osudné, že čím více by chtěla mluva napravit i první svou vadu, t. j. zpevnit a ustálit své tóny, tím více vynikne jejich výšková libovůle, t. j. jejich falešnost proti průvodní hudbě. Bylo by tedy zapotřebí, aby mluvící upravoval výšku svých tónů i podle harmonie současně znějící hudby. K tomu však není oprávněn, neboť mluvní tóny takto upravené vstupují do této harmonie jako její součást, čímž ji hudebně spoluurčují. Výškovou úpravu těchto tónů musí tedy prováděti sám autor hudby, t. j. skladatel, používaje k tomu značek hudebních, t. j. not. Takto *tonalizovaná* (jak to nazveme) mluva jest *zpěv* a tvoří, hledíc k její čisté zvukové stránce, *jednu složku celkové hudby*, do níž se jmenovanou svou úpravou vřadila. Zpěv je tedy tonalizační *zhudebněná* mluva.

Ale také mezi *časovým* průběhem mluvy a hudby současně znějící může býti a bývá neshoda. Každá mluva má nejenom svoji určitou *rychlost* v sledu slabik, ale i určité poměrné trvání slabik (krátkých a dlouhých), jež ve spojení s přízvuky, taktéž určité danými, tvoří

jakýsi její *rytmus*, (t. zv. prosodický), jenž jest ovšem mnohem svobodnější a nepravidelnější než přianý poměrně rytmus hudby. Je sice pravda, že již pouhé mluvě dostává se přísnějšího rytmu metrického ve verších, ale přes to jde při spojení s hudbou, jež jest provedeno v přísné vazbě časové, aby se jak v rychlosti, tak v rytmu shodovaly, nemají-li se na konec docela „rozejítí“. I to musí provést skladatel hudby, fixující notovými značkami jak rytmus, tak časový průběh slabik hledíc k současně hudbě, a touto *rytmisací* mluvy dokonává se její *zhudebnění* v zpěv.

Dramatická díla, jež, spolutvořena jsouce (orchestrální) hudbou, provádějí estetický požadavek látkové bezspornosti tak daleko, že zhudebníjí mluvu hercovu tonalisací a rytmisací v zpěv, slují právě *zpěvohry*. Z toho plyne, že *zpěv* operního herce odpovídá *mluvě* herce činoherního. Zpěv a mluva v dramatickém umění jsou tedy *dva druhy hlasové mimiky* a jsou *částí technické představy, již jsme nazvali „herecká postava“*.

Oba tyto druhy jsou *základní* a mají *odrůdy*, tvořící přechod mezi nimi. Vedle *mluvy* vlastní, t. j. nerytmisované mluvy prózy, je rytmisovaná mluva veršů č. *deklamace*; t. zv. „*parlando*“ zpěv je nadto i tonalisován, ale provádí se co do výšky poněkud neurčitě, na polo mlouvou, čímž se liší od vlastního *zpěvu*. Oba tyto druhy *zpěvu* liší se však od předešlých tím, že jsou přísně vázány časovým průběhem hudby. Co se týče ostatních projevů hlasových, jako je smích, jásot, vzdech a pod., mohou a mají býti ve *zpěvohře* zhudebněny jen potud, pokud jsou v nich zřetelné elementy tónové; při nejmenším však má býti skladatelem přesně (značkou v partituře) určeno místo, kde se v časovém průběhu hudby mají objevit, což platí i o všech jiných zvucích, ve *zpěvohře* se vyskytujících, na př. zaklepání, zvonění atd.

Ale dramatické umění je umění obrazové, t. j. nespokojujeme se při jeho vnímání jen s představou technickou, nýbrž připojujeme i obrazovou. A to platí i o *zpěvu* operních herců. Jako nám herecká postava *představuje* dramatickou osobu, tak nám i případný její *zpěv představuje určitého druhu hlasový projev dramatické osoby*. Drama-

tická osoba v *opeře* tedy vlastně *nespívá* (zpívá herec), nýbrž také „*mluví*“ (chceme-li, „*vyjadřuje se*“), ale zvláštním, odlišným způsobem proti „*mluvě*“ dramatické osoby v činohře.

Toto rozlišení není malicherné, nýbrž týká se *podstaty* věci. Mísení technické „*postavy*“ s obrazovou „*osobou*“ vede právě při *zpěvohře* k zcela nesprávným názorům, jako na př. o „*nepřirozenosti* *zpěvu* v *opeře*, poněvadž v životě (jenž však též je v divadle jen „*představován*“!) se přece nespívá, o „*nepravdivosti*“ *zpěvohry* a jedině důsledně nápravě tím, že se stane *melodramatem*“ atd.

Ze známého nám principu korespondence mezi představou technickou a obrazovou plyne, že operní zpěv jakožto *druh hlasové mimiky* musí konati též úkol jako mluva, t. j. charakterisovati dramatickou osobu, což (podle našeho rozboru vyjadřovacích schopností mimiky) znamená: *býti výrazem jejich duševních stavů*, především *citů a snah*. Neboť ideovou stránku here na sebe, jak víme, obsah řeči (textu), ať je mluvena nebo zpívána. Zpěv, plnící tento úkol, je *zpěvem dramatickým*. Víme, že řečený „*výraz*“ *citů a snah* vzniká tím, že určité zvukové formy mluvy budí v nás na základě naší vnitřní i vnější zkušenosti určité city a snahy, jež promítáme do dramatických osob jako jejich duševní stavy. Má-li tak činit i zpěv, musí býti jeho zvukové formy *podobné* řečeným formám mluvy; jinak, jak jsme v této kapitole slyšeli, nebudil by v nás city „*lidské*“, nýbrž výhradně jen „*hudební*“. Podle ujatého názvu Janáčkova nazveme řečené zvukové formy mluvy „*nápěvky*“, abychom je tak odlišili od *zpěvních „melodií“*, od nichž se různí nedokonalostí tónů a volností rytmu. I platí: skladatel má koncipovat melodie *zpěvu* tak, aby se *podobaly* *nápěvkám* mluvy, ovšem mluvy co nejdokonalejší, oduševnělé deklamace. To jest *deklamační princip* *zpěvu*, odůvodněný psychologicky, neboť jen jím dostane se *zpěvním melodiím* skutečného *výrazu*.

Princip deklamační bývá obyčejně chápán jako naturalistický požadavek, *přiblížití* *zpěvních melodií* co možná mluvním *nápěvkám*,

kteřáto tendence (mylně mu přisuzovaná) jest jedněmi zamítána, druhými schvalována. Janáček sám zapisuje nápěvky mluvy s tou věrností, již jsou noty schopny. Tomuto zápisu, jenž ovšem není už nápěvek, nýbrž opravdová melodie, třeba co možná nejvěrnější kopie (neprávem), říká též nápěvek. Ale deklamační princip žádá pravý opak této naturalistické tendence.

Podle deklamačního principu má *dramatický* skladatel při kompozici *operního* textu *vyjít od nápěvku* mluvy pro určité místo textu, a to nikoli od mluvy vlastní, nýbrž od *představované mluvy dramatické osoby*, k níž text ten patří. Jeho úkolem však jest, *zhudebniti* tento nápěvek, tedy *vzdáliti* se od něho a to libovolně, pokud jen zůstane zachována taková podobnost melodie, tím vzniklé, s původním nápěvkem, aby nám jej *připomínala*. Princip deklamační je tedy, jak vysvitne z kap. IX., principem (relativně) *realistickým*. Nápěvek je skladateli jen pramenem a směrnicí vlastní invence, jejíž výsledek může býti pro týž text dosti rozmanitý. Vždyť nápěvek není nic *zcela* určitého a i různí herci užijí — podle svého pojetí — dosti různých způsobů mluvy pro týž text.

Jsou však určitá, *všem lidem* výrazově srozumitelná schemata nápěvková, jež, ovšem ve spojení se silou a rychlostí mluvy, charakterisují určité city a snahy: klidné sdělení, vášnivě vytýkání, otázka, rozkaz atd. Je pochopitelné, že i ve zpěvu má zůstat zachována tato jejich duševně-malebná funkce, a to právě zaručuje princip deklamační. Slyšeliť jsme beztoho, že „výraz“ melodie instrumentální pochází vlastně odtud, z podobnosti s mluvou, již si sice neuvědomujeme, ale jež působí. A můžeme teď dodat, že původ těchto „výrazných“ melodií je vokální a že byly do hudby instrumentální jen znenáhla přeneseny, jak svědčí dějinná priorita vokální hudby. Není tedy zásadně vyloučeno, aby skladatel užil pro zpěv instrumentální melodie, ale je pak nutné, aby její vlastní výraz se *shodoval* s výrazem, jenž je žádán dramatickým textem, aby tedy zpěvní linie byla *psychologicky pravdivá*; vždyť je součástí mimického výkonu. Nezapomeňme

však, že ráz instrumentálních melodií je spolu určen technickou povahou nástroje, pro nějž tato melodie byla koncipována. A v tom je druhý důvod pro užití deklamačního principu ve zpěvu. Je to požadavek *látkového slohu*.

Lidské hlasivky jsou též hudebním nástrojem (z čeledi nástrojů dechových) a mají svou techniku, určující ráz melodií, jež se jimi tvoří. Je sice možno, vycvičiti je tak, že až na omezený rozsah výškový a silový dovedou prováděti to, co všechny ostatní nástroje; nicméně cítíme dobře, že se pro něco hodí lépe, pro něco hůře. To nám sice může ve zvláštním případě vadit, ale obecně lze to připustit, protože se přenášení melodií děje i mezi různými nástroji hudebními.

Ale zpěv není nositelem „řeči vůbec“, nýbrž vždy určité řeči konkrétní: dramatický text je buď český, nebo italský atd. Každá konkrétní řeč má pak své zvláštní zákony, t. zv. prosodické, týkající se délek a přízvuků slabik, tedy rytmu. Jako jich musí šetřiti herec mluvící, tak musí činit i herec zpívající, a to *bez výjimky*. To znamená ovšem, že jich, taktéž bez výjimky, musí šetřiti již skladatel, zpěv komponující a v notách zachycující. Konkrétní řeč je zkrátka materiál, mající určité vlastnosti, jež *musí* respektovati, kdokoli v tomto materiálu tvoří. Každý pravý umělec myslí v materiálu, jež si zvolil — a speciálním vyjádřením tohoto zákona je právě deklamační princip. Že ovšem *pouze správná* deklamační melodie nezaručuje ještě její uměleckost, rozumí se samo sebou; je to však podmínka *nutná* a pro všechny dobré skladatele samozřejmá: *conditio, sine qua non*.

Umělecký význam deklamačního principu je tedy i v tom, že zpěvní melodie, z něho vzniklé, mají *národní ráz*, jenž se přenáší i na orchestrální hudbu, do níž tyto zpěvní melodie hojně přecházejí. Jeť řeč jedním z nejhlavnějších, a což v umění platí, konkrétních znaků národnosti; prosodické její zvláštnosti jsou *přímno názorné*. Tak na př. v češtině je specificky význačný sestupný rytmus slov bez ohledu na délku slabik (známé formy *ú — a ú — u*), což vede

k melodiím bez předtaktí, atd. Význam deklamačního principu pro českou hudbu vůbec zdůraznil *Hostinský*, podav jeho teorii v četných článcích („O české deklamaci hudební“ a j.).

Vše, co tu pověděno o zpěvu, zvláště o deklamačním principu, platí nejen pro hudbu dramatickou, ale i vokální, s tím ovšem rozdílem, nám již známým, že koncertní zpěvák je obdoba recitátora, tedy koncertní zpěv „zhudebněnou“ recitací. Zhudebňuje tudíž skladatel vokální, jež pak pěvec zastupuje, svoji vlastní mluvu (resp. deklamaci) básnického textu. Deklamační princip je tu stejně odůvodněn nejen postulátem *látkového stylu* (vedoucím zase k národnímu rázu takového zpěvu), ale i principem *charakteristiky*, tu ovšem *poetické*. City, zpěvem takovým v nás vzniklé, promítáme do zpěváka, jenž ovšem nikoho nepředstavuje, a také jeho zpěv zůstává jen jeho zpěvem, leda že zpívá přímé řeči osob, v básni vystupujících.

Mnohohlasost hudby, jedna ze základních vlastností jejích, má všestranný a pronikavý vliv na strukturu zpěvohry proti činohře; vedle zpěvu tvoří druhý specifický rozdíl mezi nimi. Je třeba, abychom o ní promluvíli se stanoviska technického úhrnně, byť jen stručně, protože se v dalším rozboru budeme hojně zabývat jejím obrazovým, t. j. dramatickým užitím.

Vzácná vlastnost tónů jest, že jich můžeme slyšet několik současně, a to tak zřetelně a odděleně, že víme nejenom, kolik jich je, ale i, jaké tvoří vespolek výškové vztahy (intervaly). To vše ovšem, máme-li t. zv. *hudební sluch*. Útvar, z několika současných tónů vzniklý, nazýváme hudebním *souszvukem* a jeho strukturu *harmonickou*.

Protože hudba probíhá v čase, tvoří se v ní stálý sled *souszvuků*, měnících se podle měny tónů. Také jejich vztah, jak po sobě následují, je harmonický. Naznačíme to schematicem, v němž svislý rozměr papíru představuje *tónový rozměr výškový*, vodorovný pak *rozměr časový* (není ovšem třeba, aby nové tóny nastupovaly vždy všechny najednou):

t_1	t_1'	t_1''	. .
t_2	t_2'	t_2''	. .
t_3	t_3'	t_3''	. :
.

Tóny t, t', t'' . . , výškově různé, jsou spiaty vespolek tím, že mají *tři timbre*, pocházejíce z téhož nástroje hudebního. Proto tvoří jeho „hlas“, buď *instrumentální* nebo *vokální*; tento „hlas“ chápeme (v prvím případě symbolicky) jako hudební *projev* toho nástroje. Odtud vysvitá, že hudba je *zásadně mnohohlasá; jednohlas* (tedy na př. t, t', t'' . .) je právě tak krajním případem jako pouhý *jeden* souzvuk č. *akord* (na př. t_1, t_2, t_3 . .).

Otázkou hudební estetiky, nikoli jednoduchou, jest, kdy se hudební hlas stane *melodií*. Obecně lze říci, že tehdy, je-li nějaká *úhrnná* zákonitost mezi tóny, hudební hlas tvořícími (tedy nikoli *jen* tón od tónu, to je zákonitost intervalová). Lze to přirovnati k úhrnnému vztahu všech slov věty navzájem, jenž jí udílí „mysl“, činí ji vyjádřením nějaké logické myšlenky. Tak i melodie jest *myšlenkou hudební*. A jako postihujeme lehce neb těžce smysl věty podle toho, je-li souvislost slov jednoduchá neb složitá, tak chápeme i hudební hlas lépe nebo hůře jako melodii podle jasnosti nebo skrytosti úhrnného vztahu tónů v něm. Proto se běžně v obecnstvu prohlašuje za „melodii“ jen takový hudební hlas, jehož zákonitost je co nejprimitivnější a tedy nejrozumnější; příkladem jsou lidové písně, arie starších italských oper a pod. Tedy uznání hudebního hlasu za „melodii“ je velmi relativní; závisí nejen na individuálních schopnostech vnímajícího, ale i na zvyku a na historickém vývoji hudby. Když vystoupil Mozart, zdál se většíně obecnstva „nemelodický“; dnes rozumí skoro každý i melodiím Wagnerovým.

Přes všechny vynikající ostatní kvality hudby lze, jak z hořejšího patrnó, prohlásiti *melodii* (v našem smyslu ovšem) za její hlavní a podstatnou kvalitu. Opíraje se o naše schema, můžeme právě se vzhledem k melodii rozeznávat tyto tři případy:

1. *Žádný* z hudebních hlasů není patrnější melodií. Takovou hudbu chápeme jen jako sled akordů, je to hudba *čistě harmonická*. Příkladem je impresionistická zvukomalba.

2. *Jeden* z hudebních hlasů jest význačnější melodií. Zpravidla to je svrchní hlas, nejlépe slyšitelný, ale může to být i některý spodnější (zpívá-li na př. basista), jenž ovšem je pak hořejškem poněkud kryt. Ostatní hlasy chápeme tu, jako předešle, jen jako sled akordů, jenž se nám však teď jeví jako „*harmonický průvod*“ řečené melodie. Takovou hudbu nazýváme *homofonní* (což znamená tedy: *jednomelodickou*).

3. Vedle této jedné melodie obsahuje hudba ještě další melodii. Je však nutné, aby tato druhá melodie nebyla pouhou kopií první, jdouc s ní na př. v rovnoběžných terciích či sextách. Takové dva „spojené hlasy“ pokládáme za *jednu* melodii a hudbu, jež více melodii nemá, též za homofonní. Je-li však druhá melodie aspoň částečně samostatná, mluvíme o hudbě *polyfonní* (mnoho melodické). Je zřejmé, že takových samostatných melodií může být ještě více než dvě. Jejich současné chápání je ovšem pro nás čím dál obtížnější, protože musíme rozdělovati svoji pozornost; krajní mezi jest polyfonie čtyřhlasá až pětihlasá. Rozumí se, že i polyfonická hudba může mít též hlasy, jejichž význam není melodický, nýbrž jen harmonický (zvláště bas).

Ptáme-li se teď, stále s hlediska technického, jaké jsou *specifické útvary dramatické hudby* (vokální ponecháme stranou), plynoucí z její *mnohohlasosti*, lze uvést tyto:

1. *Zpěv a orchestr*. Poměr mezi zpěvem a orchestrem je ve zpěvohře zcela zvláštní, zásadně odlišný od hudby vokální. Především už tím, že obě složky jsou přes svou hudební jednotu prostorově značně odděleny: vokální hlas slyšíme s jeviště, kdežto instrumentální hlasy (až na výjimky, kdy hrají hudebníci i na scéně) vznikají v prostoru, určené orchestrálními hráčům, mezi jevištěm a hledištěm, zpravidla snížené, ne-li dokonce kryté. Hlubší rozdíl je však v tom, že zpěv herců má přímý smysl obrazový, speciálně *dramatický*, neboť *představuje* hlasový projev *dramatických osob*, jež současně vidíme na jevišti jednatí. Naproti tomu hudba v orchestru má sice též poslání obrazové, ale to je právě při dramatickém díle mnohoznačné, protože se může týkati jak duševnaly *dramatických osob*, tak zvukomalby, v tom širokém slova toho smyslu, v němž jsou zahrnuty i motorické a optické kvality, vůbec celá nálada *scény*. Cítíme tedy úkol orchestru jako abstraktnější než úkol zpěvu, jenž je pro nás *přímo navěšen* na určité optické jevy, t. j. dramatické osoby, kdežto pro orchestrální hudbu si tento optický předmět teprve na scéně hledáme; i když jej pak — po

svém mínění — nacházíme, zůstává na této hudbě vždy něco z charakteru „ne-věcnosti“, jenž jest příznačný pro všechny naše sluchové vněmy. Ty totiž chápeme až nepřímou jako projevy „něčeho“, kdežto vněmy optické pojmáme rovnou jako „něco“. Dokladem toho je uvedený kdysi tajemný dojem mluvy — a tedy také ještě častějšího *zpěvu* — *za scénou*, kdy si osobu jen přimýšlíme.

O poměru mezi zpěvem a orchestrem v opeře bylo psáno mnoho rozličného. Úkol orchestru srovnáván byl na př. s úkolem chóru v antické tragedii; tím ovšem není řečeno nic určitého, neboť poslání chóru se historicky měnilo a jeho počáteční vývoj je hypotetický. Nadto chór disponoval slovem, pročez byl schopen filosofických reflexí, kdežto hudba sama nemůže vůbec filosofovati. Jindy zdůrazňován „metafyzický“ úkol orchestru. My sami jsme upozornili, že přímý (nikoli tedy asociativní) účinek hudby na naše city má ráz mimolidský, ale to je prostě proto, že budí city hudební, jichž obsahem jsou vztahy reálných tónů, což zajisté není nic metafyzického. Nadto jsme ukázali, že právě obrazová hudba, a speciálně hudba dramatická má tendenci, tyto city co nejvíce *zlidštit* — to je právě požadavek principu dramatickosti.

Co se týče umístění melodie, v tomto soubytí zpěvu a orchestru, lze rozeznávati tyto případy:

a) *Melodie jest ve zpěvním hlasu*, orchestr jest jen harmonickým průvodem; *celek* je tedy *homofonní*. To je případ velmi častý zvl. v starších operách a rozhodně nejjednodušší, zvláště je-li i řečená zpěvní melodie prostá. Technicky, t. j. *hudebně*, je tu *orchestr podřazen zpěvu*. Tento poměr bývá prohlašován za jakýsi operní zákon nebo aspoň postulát, odůvodněný tím, že i v opeře je dramatická osoba hlavní věcí. To je sice pravda, ale z toho neplyne, že i její zpěv musí býti vždy hlavní věcí; přes to, že obsahuje text, jest, jak víme z kapitoly páté, jen jednou složkou této osoby, vedle jejího zjevu a zvláště i hry, jež dokonce trvá stále, v souvislosti, kdežto hlasový projev jest přeržitý, umlkaje leckdy i na delší dobu. Řečený postulát plyne jednak z přecenění textu v dramate, jednak ze zaměňování hudby dramatické s hudbou

vokální. Obrazově, tedy *dramaticky*, je i tu orchestr zásadně *souřadný* se zpěvem, protože může být a bývá nositelem dramatické charakteristiky harmonicky, rytmicky, dynamicky a instrumentačně (na př. průvod disonantní neb konsonantní, klidný nebo synkopický, silný neb slabý, v trombonech nebo v tremolu smyčců atd.).

Jako *zvláštní případ*, hojný též v starších operách, třeba uvést ten, kdy *ani zpěvný hlas* není souvisle melodický, skládá se nanejvýše z melodických útržků. To je t. zv. „*recitativ*“, v nejprimitivnější formě „*secco recitativ*“, s pouhými akordy průvodními, přidělovanými „*cembalu*“. Byl v opeře užíván na místech dramatických a to v dobách, kdy se považoval za vhodný předmět pro hudbu jen projev lyrický. Nynější recitativ, při vzrušené řeči užíváný, je v orchestrálním průvodu bohatší.

b) *Melodie* je nejen ve zpěvu, ale současně i v orchestru, a to ovšem nikoli táž, což by znamenalo jen zesílení (nebo paralelní zdvojení) melodie zpěvní a jako opora pro zpěváka je běžné. Může to však být její imitace (na př. o takt později) nebo vůbec melodie jiná, a může jich být v orchestru i více; *celek* je zkrátka *polyfonní*. V tomto případě jest orchestr i *hudebně souřadný* se zpěvem; jeho dramatické poslání pak bývá velmi významné a rozmanité, o čemž dále. K přímé hudební i dramatické převaze orchestru nad zpěvem — nikoli ovšem nad celkovou akcí herecké postavy i dramatické osoby — dochází, je-li zpěv pouze recitativní, kdežto orchestr melodický. To byl t. zv. „*obligátní recitativ*“ starší opery, jenž je v novější opeře pravidlem. Jím zmírnil se přílišný hudební rozdíl mezi melodicky chudým recitativem a bohatou arií (duetem atd.) starší opery; neboť, je-li rozdíl mezi zpěvem melodickým a recitativním (s četnými ovšem přechody) dramaticky nutný, zůstává aspoň orchestr *souvisle* melodický, což se označuje heslem „*prokomponování*“ opery. Tento úkol orchestru vyniká zvláště tam, kde zpěv na chvíli umlká; tu je orchestr jediným hudeb-

ním mluvčím dramatické akce scénické. Zdůrazniti ještě dlužno, že melodie zpěvní, celé nebo úryvky z nich, přecházejí zhusta do orchestru, čímž se tvoří nejen vzájemná jednota hudební, ale i dramatická. Bylyť tyto melodie původně spojeny s textem zpěvu, proč se z nich takto stávají vlastně „*autorisované citace*“, nejen „*remini-scence*“, ale dokonce (jsou-li splněny vytknuté námi podmínky) i *příznačné motivy* (jako příklad uvádíme známý zákaz Else z Wagnerova Lohengrina „*Nie sollst du mich befragen*“).

2. *Mnohohlasý zpěv*. Současné hudební hlasy jsou pro hudebníka tak zřetelně odděleny, že je dobře možno slyšet po případě i *zpívaný jejich text* a porozumět mu. To je neocenitelná přednost zpěvohry, připouštějící, aby se i více herců než jeden vyjadřovalo hlasově *najednou*. S hlediska dramatického znamená to takovou řadu možností, že se tím struktura zpěvohry pronikavě a *specificky* liší od struktury činohry. Dramatická polyfonie, o níž jsme mluvili v kapitole třetí, obohacuje tak svoji názornou složku optickou o složku akustickou, dokonce i s jejím ideovým obsahem, daným textem.

Námítka, že se v životě nemluví *najednou*, je stejně nesmyslná jako dříve uvedená, že se v životě nezpívá. Ostatně se mluví tak aspoň ve vzrušených situacích, jenže je z toho chaos, což *jediné* omezuje, jak víme, tohoto druhu mluvu v činohře. Z výkladů o principu zveřejnění (kapitola VI.) víme, že herci smejí a mají projevovat obecně i myšlenky osob, jež představují, je-li toho dramaticky třeba. V činohře, mluvíce, mohou tak činit jen každý zvlášť (monolog, mluvení stranou), ve zpěvohře, kde zpívají, mohou tak činiti *také najednou*, neboť jejich osoby myslí zajisté současně. Na libretistovi, autoru operního textu, jest, aby dovedl nalézt dramatické situace, jež by se pro to nenuceně hodily, a stejně i pro hlasové projevy davové, jimž se ve zpěvohře nekladou žádné meze. Co se dramatického významu týče, poukazujeme

jednak na to, co jsme pověděli o ensemblu a sboru v kapitole VI. i VII., jednak na úvahy příští.

S technického stanoviska lze rozeznávat jednak *hudební ensemble*, složený ze zpěváků sólistů (dueta, terceta atd.), jednak *hudební sbor*, složený ze zpěváků chóristů. První je častěji polyfonní než homofonní, druhý zase častěji homofonní (ba i jen harmonický) nežli polyfonní, není-li ovšem z dramatických důvodů rozdělen. Protože současný zpěv je rytmicky dokonale určen přísnou vazbou časovou (prakticky: taktovkou dirigentovou), má skladatel současné nebo posloupné zaznění slabik v různých hlasech zcela ve své moci. Je tedy možné, aby se zpívalo až do detailu (t. j. právě do slabik) současně, na př. v duetu dvou sólových hlasů (známé rovnoběžné tercie, ale též unisono) nebo v akordickém sboru. Tu je však třeba, aby byl *text týž* (nebo jen málo změněn), protože v souzvuku splývají souhlásky slabik, jsouce zvuky nehudebními, čímž se text stává nezřetelným. Při melodické polyfonii, kde každý hlas má svůj rytmus, po případe i nástup jeden po druhém, mohou býti texty různé. Shoda neb rozrůznění hudební koresponduje tu se shodou neb rozlišením dramatickým.

Co se týče poměru orchestru k mnohohlasému zpěvu, je důležité především to, že vícehlasý ensemble a tím spíše sbor může býti *soběstačný*, takže se obejde bez orchestru, jenž tu umlká. Tak vznikají překrásné momenty, obzvláště sborové (t. zv. „a capella“, bez průvodu; srv. modlitbu davu před revolučním výpadem v Auberově „Němém z Portici“) nebo sboru s ensemblem dohromady. Zpravidla ovšem druží se orchestr nejen k skrovnějším na počet ensemblům (zvl. k duetům), kde pak platí v zásadě to, co jsme pověděli ve stati předešlé, nýbrž i k velikým a hromadným. Mnohdy zesiluje a podporuje jen zpěvní hlasy, jindy však přináší i své vlastní, buď v drobném (všeliké figurace, často motivické) nebo ve velkém, t. j. souvislými samostatnými melodiemi, spínajícími celek (tak činí na př. Smetana širokou kantilénou houslí).

Takovýto „ensemble a sbor“ s orchestrem, spojující všechny hudební prostředky k jednomu dramatickému konci, patří k nejmohutnějším útvarům, jichž je dramatické umění schopno.

Tvorba dramatického skladatele. Zdálo by se věru, že skladatel, komponující libreto své opery, počíná si v principu tak, jako skladatel, komponující nějakou báseň: oba hledí složit hudbu, jež by co nejlépe charakterisovala *daný text*. Ba i skladatelé sami jsou tohoto mínění. A přece je mezi oběma druhy komposice právě *principiální* rozdíl a řečené mínění je správné jen pro skladatele vokálního. Pověděli jsme již tolik v předešlých kapitolách o významu dramatického textu pro dramatické dílo, že můžeme rovnou pronést zásadu, určující specifické zaměření dramatického skladatele:

Dramatický skladatel nekomponuje dramatický text, nýbrž dramatické situace. Rozumí se, že musí *vyjít* od textu svého libreta, ale nesmí při něm *zůstat*. Tento text mu jest jen podkladem a směrnicí pro to, aby si ve své fantasmii dobře a plně představil dramatické výjevy v jejich měně a sledu, jak je herci, představující dramatické osoby, vytvářejí — a *to teprve* komponuje. Ovšem že jmenovaný text je i v této skladatelově visi *obsažen*, ale jen jako *jedna jeho složka*, totiž vokální; pro jeho *hudebně* dramatickou koncepci je text významný jen tehdy, když se *jím* mění dramatická situace, tedy jen nepřímou. — Vše, co následuje, bude jen rozbor a výklad svrchu psané zásady, již nazveme *hudebně dramatickým principem*.

Předpokládá se tedy *hudební nadání* u skladatele jako (teoreticky) samozřejmé, musíme vyšetřiti, oč musí míti *na víc*, aby mohl býti s úspěchem skladatelem *dramatickým*. Navážeme na to, co jsme vyložili v IV. kapitole o tvorbě dramatikové proti básnickové. Protože až na řídké výjimky je skladateli dramatický text dán jako libreto jiného autora, je první podmínkou pro něho *schopnost*

„divadelního čtení“, jak jsme to nazvali v citované kapitole, o níž se teď opřeme.

Skvělý příklad Wagnerův vedl k mínění, že dokonalá opera může vzniknouti jen tehdy, je-li skladatel sám sobě libretistou. To je absurdní, neboť pak by obdobně měl vokální skladatel být i tvůrcem básnického textu a režisér činohry jejím autorem. Čerpá-li umělec podnět k své tvorbě z děl jiného oboru, předpokládá to jeho *smysl* pro tento jiný, cizí obor, ale nikoli ještě schopnost, také v něm *tvorit*. To platí i tehdy, když spojí obě díla, cizí i vlastní, v jedno. Případy, kdy umělec má několikrát nadání tvůrčí, existují sice, ale jsou řídké a zpravidla ne vyrovnané. Wagner sám byl hudebník a básník, vedle toho pak měl smysl spíše divadelní než speciálně dramatický; o tom svědčí četná a rozsáhlá místa vyprávěcí a reflexivně filosofická v pozdějších jeho dílech, jež by byl dramatik básníku škrtl, protože působí často nesmírné stagnace dramatického děje.

Schopnost „divadelního čtení“ má operní skladatel společnou s *hercem* a zvláště s *režisérem*, neb i jemu jde o celek všech osob. Tak jako režiséru, není ovšem ani jemu třeba, aby visí dramatické osoby dovedl také skutečně ztělesnit. Ba není ani třeba, aby si hercův výkon představoval po stránce optické; za to je *nutné*, aby si jej představil co nejzřetelněji a nejpodrobněji po stránce *akustické a motorické*, neboť *ty zhudebňuje*. Je *výhodné*, obsahuje-li jeho dramatická vise *scénické* kvality ne-li statické, tedy aspoň kinetické, krátce to, co je úkolem režiséra-scénika. Víme na př. o Gluckovi, že při kompozici opery míval po pokoji rozestavené židle jako dramatické osoby. Je však *nezbytné*, aby si skladatel co nejživěji představil *kvality dramatické, jak dynamické, tak agogické*, jejichž koncepci jsme označili jako úkol režiséra dirigenta, neboť *tyto kvality musí svou hudbou sám vytvořit*.

Již při výkladu o „přísné vazbě časové“, platné pro reálný dramatický děj (viz konec kap. VI.) upozornili jsme, že stejnou, ne-li ještě přísnější vazbu časovou má hudba. Volba tempa je při hudební skladbě v celku

i v podrobnostech velmi choulostivá věc a jen trochu větší odchylky od „pravého“ t. j. autorského tempa jí přímo pokazí, protože jí vnutí pohybovou formu, jí nepříslušnou a protismyslnou. Mezi časovou formou dramatického děje a hudby je však veliký rozdíl, týkající se jejich *fixace*. Dramatický děj nelze totiž po stránce časového jeho průběhu objektivně fixovati leda povšechnými slovy (rychle, mírně, vlekle a pod.); režisér musí se spokojiti tedy jen subjektivní fixací jeho v paměti svých herců, kteří se při zkouškách naučili, tak a tak děj prováděti. Naproti tomu časový průběh hudby je fixován notami, nejen v sledu, ale i v jeho rychlosti, protože je časovou platností not metrisován. Na pohled znamená to sice jen přesné určení relativní rychlosti, kdežto absolutní je dána až „tempem“. Ale to je právě zvláštností hudby, že toto *tempo*, i když je skladatelem stanoveno výrazy tak obecnými, jako jsou svrchu jmenované (na př. allegro, moderato, lento a j.), je *pouhou hudební strukturou* skladby určeno tak dokonale, že připouští jen malé odstíny.

Operní skladatel, charakterisující *reálný dramatický děj* uměním, *takto citlivým* k časové rychlosti svého průběhu, nadto pak jím samým v partituře fixovaným, nemůže se tudíž spokojiti jen charakteristikou obsahovou, citovou a snahovou, nýbrž musí respektovat i časovou stránku děje, t. j. *měnu* jeho síly i rychlosti. To však není než „dramatická forma“ díla, dynamická i agogická, jejíž vytvoření jsme v VI. kapitole prohlásili za úkol režiséra-dirigenta. *Operní skladatel anticipuje tudíž režiséra v jeho první funkci* tím, že *vytváří dramatickou formu* díla *časovou formou* svojí hudby a spolu ji *fixuje* svým notovým zápisem tak dokonale, že ji nelze při skutečném provedení než *nuancovati*. To provádí pak samozřejmě *výkonný umělec*, řídicí hudební výkon a tím uskutečňující spolu s časovou formou hudební též dramatickou formu celkovou; to je *dirigent orchestru*, zároveň tedy *dirigent celého představení*.

Funkce činoherního „režiséra-dirigenta“ přenáší se tedy ve zpěvohře v poslední instanci na *dirigenta zpěvohry*, jenž tu jest zástupcem skladatelovým. Právo *nuance*, jež jako každý výkonný umělec má (a v tom je jeho tvůrčí čin) uplatňuje však, na rozdíl od dirigenta koncertního, osobitým pojetím časové formy nikoli podle pouhé hudby, nýbrž i podle *dramatické situace* — tedy zase tak jako autor skladatel, řídě se též principem dramatickosti jako nejvyšší instancí.

Tvůrčí činnost *operního režiséra* omezuje se tudíž ve zpěvohře jen na druhý úkol, vytvořiti *scénickou formu* díla, tedy na funkci *režiséra-scénika*, v níž se neliší — aspoň zásadně — od téže funkce režiséra činoherního, leda že je následkem přísné vazby časové *vázán hudbou* též v kvalitách kinetických a variabilních.

Rozpomeneme-li se na to, co jsme výše pověděli o zpěvu jakožto „zhudebněné mluvě“ hercově, vidíme, že *operní skladatel anticipuje též herce v jeho projevu hlasovém* tím, že vytváří zvukovou formu tohoto projevu v zpěvním hlase a *fixuje* ji ve výšce i v rytmu (časovém průběhu vůbec) svým notovým zápisem tak dokonale, že ji provádějící herec nemůže zase než jen *nuancovati*. Zpěvoherní herec je tedy, pokud se hlasové stránky jeho „postavy“ týče, na rozdíl od herce činoherního výkonným umělcem, tedy skutečný „zpěvák“, jak se mu ostatně říká; ovšem je to jen jedna složka jeho tvorby, pro niž nesmí zapomenouti ani on, ani obecenstvo, že celkově jest *herec* (tedy zpívající herec, herec-zpěvák). Právo *nuance* pro tento hlasový projev, tedy pro zpěv, uplatňuje však, na rozdíl od zpěváka koncertního, *hereckým* pojetím svého zpěvu, jenž musí býti *v stálé jednotě* s jeho hereckou „postavou“. Co to znamená, víme z úvah V. kapitoly o herecké postavě a o logice hereckého myšlení, na něž odkazují. Jen *nuance* výšky jsou vyloučeny, protože odporují tonálnosti hudby: herec-zpěvák nesmí samozřejmě zpívat — falešně. Po některých strán-

kách (v timbru, artikulaci, výrazu vůbec) je však tak svobodný jako herec činoherní, jsa spíše jen usměrněn než určen poznámkami skladatelovými, jež bývají hojnější než obdobné poznámky v činohře.

Nicméně — celkem vzato — má pro svůj zpěv *jen* toto právo *nuance*; v hrubém je vázán skladatelem. Z toho však plyne zásadní důsledek pro jeho koncepci herecké postavy vůbec, ovšem jen po její stránce dynamické, nikoli statické (t. j. zjev a oblek). Herec činoherní koncipuje *svobodně* jak slyšitelnou mluvu, tak viditelnou hru své postavy, usměrniv se pouze abstraktním textem autorovým, a ovšem musí koncipovati obojí jako jednotný celek. Herec operní má také koncipovati svou postavu, ale jeho hlasový projev je *určen* skladatelem v zpěvním partu. Nikoli teprve on, nýbrž již skladatel to byl, jenž se pro tuto (a ovšem jen pro tuto) složku jeho výkonu usměrnil dramatickým textem.

Protože *jednota* herecké postavy musí býti zachována, plyne odtud, že i koncepcí *hercovy hry* musí se řídití tímto zpěvním partem a že jest jím *značně vázána*, zejména co se *časového průběhu* týče. Tak na př. je známo, že meze rychlosti v zpěvu jsou mnohem širší než v mluvě a že velmi hojně, takřka běžně, se zpívá mnohem pomaleji než mluví (v komických operách nalézáme ovšem zase příklady krajně rychlého zpěvu, skoro víc než lze mluvit). Z toho plyne, že i rychlost průvodní *mimiky* musí se přizpůsobiti rychlosti zpěvu a býti tedy zpravidla mnohem pomalejší v opěře než v činohře. Svými vrcholy, akcenty, pomlčkami atd. dává zpěvní hlas opernímu herci poukazy, aby tam a tam — přesně — provedl potřebné průvodní gesto (jaké, rozhodne si ovšem herec sám).

Ale na tom není dosti. Z úvahy o mnohohlasosti hudby víme již, že také orchestr účastní se charakteristiky dramatické osoby, a to jak ve spojení se zpěvem, tak leckdy bez něho. Musí tedy koncipovati zpěvák hru své postavy i podle orchestru, ovšem jen tehdy, ví-li, že se vztahuje k dramatické osobě jím hrané, a tu zase je *vázán* časově,

v rychlosti hry, v časovém umístění gest a jiném. Už z toho je patrné, že operní herec musí si vytvořit koncepci své postavy nejen na podkladě svého zpěvního partu, ale i podle orchestrální hudby, jež zaznívá při jeho přítomnosti na jevišti, protože tehdy, nezpívá-li, aspoň hraje.

Zdálo by se, že vylíčená vazba operního herce je trochu přílišná u srovnání s hercem činoherním. Ale především netýká se kvalitativní stránky jeho hry, v níž je i zpěvoherní herec tak svobodný jako činoherní, liše se od něho jen tím, že usměrňuje svou koncepci nejen textem, ale i hudbou, k jeho dramatické osobě se vztahující, o čemž dále. Za druhé pak je uvedena vazba časová na prospěch celku, jež zdokonaluje nejen co do souhry, ale zvláště v dramatické formě tak, jak je vůbec možno. Za to třeba děkovati právě hudební složce díla, skladatelem utvořené a fixované. Všední pro koncertní hudbu fakt, že dirigent řídí skladbu i při jejím provádění, nejen na zkouškách, že určuje tempo i jeho změny, že dává t. zv. „nástupy“ hráčům i zpěvákům atd., stává se tak při zpěvohře svrchovaně významnou věcí. Kdežto činoherní „režisér dirigent“, jak jsme napsali na konci kapitoly VI., premiérou díla počínajíc smízt, operní „dirigent režisér“ sístans a řídí všechna představení, reprodukuje dramatickou formu skladateloivu v osobním pojetí.

Operní dirigent, jenž nemusí teprve přejímati po své vůli *těš* funkci režiséra-dirigenta, protože, z přirozené povahy svého úkolu jím *jest*, má tedy *povinnost*, všimati si nejen zpěvní, ale i herecké stránky výkonů svých „zpěváků“ a upozorňovati je již na zkouškách na místa, kde na nich hudba sama to neb ono požaduje; neboť kdo zná lépe celou partituru opery než on? A jako jim dává i *při představení* znamení, kdy nastoupit se zpěvem, má jim dávat též smluvené nástupy pro významnější, hudbou žádané momenty mimické, zvláště když nezpívají: důležitá gesta nebo činy jako reakce na hru druhých, objevení se na scéně nebo zmizení atd.; všude tam, kde záleží na okamžiku, kdy se má s tím neb oním nastoupit. Vždyť čte to vše jasné ve své partituru. Jako příklady uvádím: mimiku Walterovu v úvodní chrámové scéně Wagnerových Meistersingrů; vstup Debory v III. aktu stejnojmenné opery Foersterovy (s disonantním nástupem basů); zmizení Miladino na samém konci II. jednání Smetanova Dalibora

(s náhlým nástupem fortissima v orchestru) atd. Samozřejmě určuje dirigent jen „kdy“, nikoli „jak“ takové mimiky, což je věcí hercovou, a totéž platí i o způsobu zpěvu, pokud se netýká časového jeho průběhu. Neboť i tu má dirigent uznávati individuální pojetí zpěvákovo, pokud ovšem nejde o pojetí zcela pochybené, zvl. o osobní i obecné zlovyky a manýry pěvců (táhnutí melodií, koruny). Platí tu zcela totéž, co jsme na konci VI. kapitoly pověděli obecného u „úkolů režisérové“. Také dirigent opery má míti právo, volit si své zpěváky, a protože má vůbec svůj dirigentský úkol usměrniti dramaticky, má přihlížeti též k osobitosti výkonů u zpěváků, jím zvolených, zkrátka zase „mysliti ve svém materiálu“, nejen hudebním, nýbrž i hereckém.

Z vylíčeného pochopíme, že opera, dramaticky dobrá opera ovšem, už dávno (řekněme od dob Gluckových) objevila a prováděla to, oč usiluje teprve současná režie činoherní: zákonitou formaci mluvy (význam její rychlosti, síly, přestávek, melodického spádu atd.) a zákonitou výstavbu dynamickou i agogickou ve hře herců vůbec. Opera, jež byla v dřívější epoše dramatického naturalismu v opo-
vržení činoherníků, mohla by teď býti jejich učitelkou.

Vytknuvše takto dva důsledky „hudebně dramatického principu“, podle něhož skladatel tvoří, a jež jsou: *specifický* rozdíl v tvorbě operního herce-zpěváka (jinak shodné s tím, co obsahuje kapitola V.) a přenesení *prvního* úkolu režisérova (konec kapitoly VI.) na operního dirigenta-režiséra, obrátíme se stručně k *psychologii hudebně-dramatického tvoření*. Již z uvedeného dříve hudebně-dramatického principu vysvítá, že *koncepce a invence operního* skladatele musí býti *dvojité*. Skladatel vokální inspiruje se textem *přímo k hudební* koncepci; potřebuje tedy jen *invenci hudební* (rozumí se, že i vnímavost pro poesii, již možno považovati za znak všeobecné inteligence). Skladatel dramatický inspiruje se též textem, ale ke koncepci *dramatické*, k čemuž tedy potřebuje *invence dramatické*, samy o sobě nehudební — asi tak, jako jí musí míti režisér-dirigent. Teprve touto svou *divadelní visí*, tudíž prostředně, inspiruje se

ke koncepci hudební, k čemuž ovšem potřebuje hudební invence. Zajisté často probíhá v tvůrčím aktu obojí koncepcce v souvislosti, ale dramatická musí být napřed a hudební z ní následovati.

Zle je s operním skladatelem, který skládá hudbu *bezprostředně* z textu (ovšem, má-li dramatický instinkt, neuvědomí si snad leckdy ani, že jeho komposice je zprostředkována divadelním pojetím textu). To je pak pouhá hudební ilustrace textu, a i když je nejen hudebně dobrá, ale i charakteristická, takže se nám při hraní z partitury (nebo z klavírní úpravy) líbí, při divadelním představení její účinek *sklame*. Tvrdí se někdy, že ta a ta opera „má za svůj dramatický účinek děkovati jen svému libretu“. To je názor zohla diletantský, pochodící ze známého nám „textového zaměření“ na dramatické dílo. Dramatické kvality textu jsou, jak víme, jen latentsí: *dělají je herci s režisérem*. Ale skladatel, jak víme, anticipuje na dobrou půli jak herce, tak režiséra. „Nepokazí-li“ skladatel dramatický text svou hudbou, je to tolik, jako když jej — v činohře — „nepokazí“ herci a režisér, t. j. znamená to, že jeho hudba je dramaticky dobrá. Jaká jest po stránce čistě hudební, jest *jiná věc*. V operní tvorbě je mnoho děl, dramaticky lepších než hudebně, pročť žijí na divadle (opery Lortzingovy); jsou ovšem též *dřla*, lepší hudebně než dramaticky, a ta nejsou na repertoiru, leda výjimečně, z piety, tak jako t. zv. knižní dramata. Je-li ovšem libreto dramaticky slabé (ve smyslu naší definice z konce IV. kapitoly), ne-li zmatené, nesvede s ním mnoho ani dobrý hudební dramatik, leda v podrobnostech; tragické doklady toho jsou Mozartova „Kouzelná flétna“, Weberova „Euryantha“ a Smetanova „Čertova stěna“.

Na „básnickosti“ dikce *dramatického* textu záleží tedy ve zpěvohře snad ještě méně než v činohře, vyjímajíc leda místa lyrická (tedy nedramatická), jež mají tvořiti oddechy v dramatickém ději. Stačí ukázati v tom směru jen na Smetanovu „Prodanou nevěstu“. Tím zajisté nechceme říci, že by umělecky nebyla poetičnost žádoucí; ale dramaticčnost má primát. Jest *conditio, sine qua non*.

Jako koncepcce dramatikovy (viz kap. IV.) jsou i koncepcce skladatelovy dvojí: podrobné a povšechné. Pro *dramatické* dílo jsou *rozhodující* koncepcce *povšechné*, proto-

že ty zachycují dramatickou formu určité situace nebo jejich sledu. Tak na př. ví již skladatel, že hudba této situace bude tichá, ale rychlá, že bude jen v smyčcovém orchestru, že bude v ní tento rytmus jako základní, že v ní bude nenáhlé crescendo, že nastoupí něco vážného v plné síle nástrojů plechových atd. — ale neví dosud, *co* to (melodicky) bude. Jindy zase ví napřed už melodicko-harmonickou stavbu místa, do níž umístí až později ostatní detaily, třeba i recitativní úryvky zpěvního dialogu atd.

Krásným dokladem je Mozartův dopis otci o povšechné gradační koncepci *Osminovy F-dur* arie z I. aktu „Únosu ze Serailu“, líčící *Osminův svár s Pedrillem* (cituji zkráceně): „Její zdánlivé zakončení „Tož při bradě prorokové“ je sice v téměř tempu, ale v rychlých notách; protože pak *Osminův* hněv stále roste, musí následující *Allegro assai* být v docela jiném taktu a tónině. Neboť člověk ve vzteku překročuje všecken řád — a tak tedy i hudba. Proto jsem volil (pro ně) tóninu sice příbuznou k *F-dur*, ale ne nejbližší, t. j. *d-moll*, nýbrž vzdálenější *a-moll*.“

Co se týče koncepcí *podrobných*, jsou to malé hudební nápady, většinou melodické, ale i harmonické a instrumentační, vynořující se *vždy* ve spojení s určitým momentem nějaké dramatické situace, buď spolu se zpěvem (také jen zpěvní) nebo bez něho. Jejich zvláštností je zase, že se nerodí v pořadu dějem daném, nýbrž na přeskáčku, hned ze začátku, zase z konce nebo odněkud z prostředka, předpokládajíc ovšem, že skladatel zná už dostatečně celé libreto. Často stává se mu při souvislé komposici třeba prvního dějství, že se mu najednou, aniž na to myslí, vynoří taková dvojité koncepcce z dalšího aktu. Vztahuje se skoro vždy k dramaticky významnému okamžiku; proto napadne na př. spíše konec výjevu neb aktu než začátek. Není to také vždy jen vrchol, ale též oddech jako uzel mezi dvěma situacemi. Že se tento nápad stává zhusta příznačným motivem nebo aspoň reminiscencí, je psychologicky, jak už víme, pochopitelné.

Uvedu tu doklady ze své vlastní tvorby. První, co mne napadlo z mé opery „Viny“ dlouho před počátkem souvislé komposice, byl moment asi z polovice třetího dějství, kdy Mína v mrazivě ztrnulé chvíli vyznává svou vinu matce a bratrovi. Byla to zpěvní melodie jejího vyznání („Jsem padlé, nečisté děvče . . .“) spolu s orchestrální hudbou, jež se pochopitelně stala motivem „viny“, prostupujícím pak celou zpěvohru, ovšem v četných *variantech*, jež tedy posluchač dila slyší dřív, než *původní* formu, což je v souhlasu s dramatickou ideou díla. Ještě větší časové přehození komposice bylo při „Preciézkách“. Chtěje složit operu komickou, četl jsem pozorně a s tímto zaměřením řadu veseloher, zvláště Molièrových. Tenkrát mi napadl jakýsi malý andantinový motiv. Když jsem se pak rozhodl později přece jen pro komposici Preciézek a překládal si tuto veseloheru, poznal jsem, že tento motiv „patří“ k okamžiku, kdy se přestrojený Mascarille setká s preciézkami. To mne zaujalo tak, že jsem vůbec odtud — tedy asi od třetiny díla — začal komposici a teprve po dokončení tohoto dlouhého výjevu (ve třech) vrátil se k začátku, jenž je celý vlastně jen *exposicí* k tomu.

Případy, že užil skladatel při komposici opery staršího svého hudebního nápadu, jsou velmi hojné; možnost toho je dána právě ideovou bezobsažností hudby, takže stačí, charakterizuje-li tato hudba citově a snahově dramatický moment, pro něž se užije. Zajímavé doklady pro to poskytuje Smetanův zápisník motivů. Nacházíme tam na př. melodii z října r. 1862, k níž si Smetana připsal „sbor (k) veseloher“ a již užil teprve po skončení „Braniborů“ (tedy po dubnu 1863) v „Prodané nevěstě“ pro vstupní sbor „Proč bychom se netěšili“. V téměř prvním výjevu „Prodané“ užil i taneční melodie (v klarinetu, pak v houslích) charakterisující lidovou muziku („Pojďte s námi“), již složil už r. 1849 v klavírních „Svatebních scénách“. Je ovšem radno, aby bylo použito skutečně jen motivů, jež by se daly formálně zpracovat podle dramatického děje, a nikoli delší hudby, mající už vlastní pevnou formu.

Od dob geniálního dramatika Webera, otce „příznačného motivu“, nabýval tento hudebně-ideový prostředek čím dále větší váhy v operě, takže lze mluvit o skutečně „práci“ s ním v moderní operě, v níž se jej užívá důsledně s průběhem dramatického děje. Nikoli tedy pouze podle

textu: je význačné, že už proslulý Samielův motiv v „Čarostřelci“ je použit po prvé v monologu zoufajícího si Maxe tam, kde se Samiel *pouze objeví* v pozadí scény, beze zmínky v textu. Skladatelova práce s příznačnými motivy, jež, podle předešlého, má často již předem hotovy, nemá však jen význam dramatický, nýbrž i čistě hudební, neboť se jimi tvoří tematická (myšlenková) forma hudební, *sjednocující hudbu* celé opery, byť podle dramatických zřetelů.

Krásně to vyjádřil Smetana v dopise Čechovi, kde se brání proti škrtům v „Hubičce“: „Zrovna tato místa, jež se mají vynechat, jsou důležitá, zvláště že na předešlé motivy se vztahují. Toť právě jednotný styl, který . . . kdyby vynechán byl, nic v operě mé by nechal, co by se mohlo jmenovati stylem, neb potom se zpívají čísla v jejich rozmanitostech a ne v jejich jednotě.“

Je to zvláště hudební polyfonie, jež dává skladateli bohaté možnosti k práci s příznačnými motivy. Především je lze spolu současně *kombinovati*, což má vždy odpovídající tomu dramatický význam (tak kombinuje na př. Smetana motiv Libušin s Přemyslovým na konci I. aktu, kde lid s jásotem přijal její volbu, nebo motiv Šťáhlavův s Chrudošovým při jejich smíření atd.). Ale příznačné motivy melodické lze vpracovati do hudební polyfonie jako její hlasy, krátce jednati s nimi tak jako s tematy pouhé hudby. První užití takových „příznačných temat“, jak to lze jmenovati, je ve Wagnerově „Tristanu“, kdež ovšem užívá vedle toho i známé nám již metody citační a variační.

Uhrnem lze říci, že *dramatická originalita* skladatelova spočívá v tom, že užil určitých útvarů hudebních (někdy zcela obecných a v hudbě běžných, protože elementárních) k charakterisaci určitého dramatického momentu nebývalým a ve své výstižnosti překvapujícím způsobem. Dramatická originalita je tedy v originalitě *relace* mezi představou hudební a dramatickou a třeba ji zásadně lišit od originality čistě hudební.

Z nepřehledného množství příkladů, z nichž leckteré jsou obsaženy i v předešlých našich rozbořech, uvedeme jen jeden, nápadný svou jednoduchostí v opeře jinak hudebně složitě. Když v Straussově „Elektré“ vstoupí po krátkém váhání Aegisth, pobízen Elektrou, do domu, v němž na něho čeká mstitel Orest, ozve se z ticha, nabitého dramatickým napětím, slabé *E-dur* glissando harfy od hlubokého *E* přes pět oktáv, kde je zachytí *pp* tremolo houslí. Hudebně je to všední věc, dramatický účinek je ohromný; originalita je v tom, že právě tohle bylo užito pro tuhle situaci.

* * *

Zpěvohra byla definována jako dramatické dílo, *spolu-tvořené* hudbou. To je víc, než „charakterisované“ hudbou. Znamená to, že v hudbě samé, jakožto technické představě, jsou tytéž dva základní útvary, jaké nacházíme v technické představě herecké. Tam jsou to „herecká postava“ a „herecká spoluhra“; jim odpovídají „hudební postava“ a „hudební spoluhra“, členící se v „hudební situaci“. Čím lépe jsou hudbou provedeny, tím je zpěvohra *dramatičtější*. Co jest těmito pojmy rozuměti?

A. *H u d e b n í p o s t a v a* jest úhrn veškeré hudby, již se charakterisuje určitá dramatická osoba. Možno ji dělit na dvě složky, jež jsou tyto:

1. *Zpěvní úděl určitého herce zpěváka*, tedy t. zv. „*zpěvní role*“, kterou dostává ke studiu, obdobná „textové roli“, jež ostatně je v ní úplně obsažena a kterou jsme již analysovali v kap. IV. Opírajíce se o úvahy kap. V., pokud se týkají hercovy mluvy, jejímž paralelním projevem zpěv jest, můžeme býti teď stručnější.

Skladatel charakterisuje určitou dramatickou osobu již obecnou volbou typického *zpěvního hlasu*. Je známo, že obdobou „hereckých oborů“ v činohře jsou ve zpěvohře „pěvecké obory“, s dosti určitým určením hereckým, na př. dramatický nebo subretní soprán, hrdinský nebo lyrický tenor, *bas buffo* atd. Je to jistě už vědomá charakterisace, proráží-li na př. Mozart konvenci tím, že pro milovníka dona Juana volí baryton, nebo Bizet, jež vášnivou Carmen píše pro mezzosoprán.

Působí-li tu často na volbu, že skladatel komponoval úlohu pro

určitého, jemu známého zpěváka, je to zase dokladem pro to, že umělec myslí ve svém materiálu a to co možná konkrétním. Tak skládal na př. i Smetana (ba dokonce dodatečně) některé arie pro Palečka nebo pro Lva. Skladatel je na to zvyklý již z komposice orchestrální, kde musí respektovat nejen výškový rozsah, ale i technické zvláštnosti nástrojů. Také ve svrchu jmenovaných oborech pěveckých nejde jen o výškovou polohu a rozsah hlasu, nýbrž i o technické zvláštnosti. Tak třeba dramatický soprán je silnější, ale i těžší proti koloraturnímu, jež je velmi pohyblivý, podobný flétně atd.

Ve stati o zpěvu jsme řekli, že *zpěvní melodie*, obdobně mluvním nápěvkům, jsou obecným výrazem určitých citů a snah. Pro dramatický zpěv musí se k tomu určitěti individuální charakteristika dramatických osob, do nichž se skladatel *předuševňuje*. Jde tu o osobní jejich nuance *zpěvního výrazu*, dané jejich stálými duševními rysy, na něž se musí skladatel zaměřiti po způsobu herce. Musí tedy určitá *zpěvní role* míti přes svou rozmanitost, odpovídající různým situacím, určité stálé nebo aspoň převažující charakteristické rysy.

Tak je na př. *zpěvní part* pohyblivého mluvky převahou rychlý a pln opakování frází i s textem (Rossiniho Figaro nebo Smetanův Kecal — „Všecko je hotovo“), *part* koketní dámy oplývá ozdobami a koloraturami (Mozartova Donna Elvira nebo Rossiniho Rosina), kdežto *party* venkovanů jsou prostší (Mozartův Masetto) atd. Velmi krásně lze tuto individuální diferenciaci sledovati v *ensemblech* opery; zvláště mistrovské jsou v tom směru *ensembly* Mozartovy a Smetanovy. Tak na př. v Prodané nevěstě je v 3. scéně I. aktu prostá a klidná melodie manželů Krušinových („Vaše chvála mnoho platí“) kontrapunktována pohyblivým hlasem řečného Kecala („Není velký ani malý“). V *ensembly* před poslední proměnou I. aktu „Dona Juana“ zpívá vážný Ottavio výrazně a prostě, vášnivá Anna taktéž, ale prozrazuje se jedním výbuchem, kdežto lehkomyšlná Elvira si koloraturně pohrává tóny.

Z vylíčeného je patrné, že Janáčková t. zv. *nápěvková teorie* je dramaticky zcela pochybená. Žádá, aby se v opeře užívalo nápěvků, jimiž mluví venkovský („nezkažený“) lid. Ale těch by se mohlo užíti zase jen pro dramatické osoby z lidu a jen pro duševní stavy a situace

shodné s těmi, při nichž byly zapsány, což je užiti úzké a nezaručené. Přeceňuje se tu, ba svyřlučuje dogmaticky národní rás nápěvků lidových. Je-li na př. autor opery Čech a píše-li na český text, jsou nápěvky osob, do jejichž charakteru i duševního stavu se vmýšlí, jistě též české — a nad to dramatické. Že je tato teorie též neumělecká, jest jasno z toho, že značí krajní naturalismus; jde tu o jakési hudební fotografie, jež nemohou býti víc než pouhým studijním materiálem.

2. *Orchestrální hudba, tuto dramatickou osobu zřejmě charakterisující, ať spolu s jejím zpěvem, či bez něho.* Která hudba to je, nelze obecně s určitostí říci; nutno to rozhodovati v konkrétních případech zvláště a úsudek není vždy stejně zaručen. S velikou přípustností lze to tvrditi pro tyto případy:

a) Hudba, jež provází *sólový projev* určité dramatické osoby. To jsou naurčito *arie* starších oper, leckdy však i části duet neb vůbec ensemblů, zkrátka všechny jen trochu rozsáhlejší partie, kde přejde situační váha na tu osobu, ať již zpívá nebo jen hraje. Dokonce mohou sem patřit i ta místa, kdy osoba nepřítomná zasahuje do situace, kdež se o ní na př. vypravuje. Všecky takové partie, obzvláště pak *arie* (v moderní opeře: delší hudební monology, byť i v přítomnosti jiných osob) mají podávati nějaký *význačný rys* této osoby, *osvětlený její individuální reakcí na danou situaci*. U hlavních osob jde zpravidla o rysů několik, ač-li se vskutku jejich charakter jeví dramaticky tak mnohostranně.

Tak na př. je v Mozartově „Figarově svatbě“ charakterisován Cherubin jako pubertní typ dokonale dvěma svými ariemi: rychlou arií *Es dur* je dána vážnost jeho erotiky, volnou *Canzonou B dur* sentimentalita jeho touhy. O charakteristice Keccalovy agilnosti a mnohomluvnosti jsme již mluvili; k tomu připojuje se rys střízlivého rozumářství v monotonní arii „Každý jen tu svou“. Někdy je charakteristika více vnější, týkající se na př. povolání; tak třeba pochodová *arie* podporučíka Georga z Boildieuovy „Bílé paní“. Ale i jí je výtečně podána jeho lehkomyšlnost, pojící se s citovou něhou, jejímž výrazem jest jeho noční *arie* na zámku.

b) *Příznačný motiv osobní*. Protože, jak víme, je v příznačném motivu vždy něco hudebně stálého, takřka hudebně věčného, dal by se osobní motiv srovnati se statickou složkou herecké postavy, t. j. s maskou, zvláště když se mnoho nemění; pak je také charakteristikou spíše vnější, byť mnohdy velmi výstižnou. Mění-li se však dramatické osoby, buď že při různých situacích vystupují do popředí různé rysy jejich povahy, nebo že se jeví různě očím různých dramatických osob, je zapotřebí, aby se jejich příznačný motiv též měnil a to vždy charakteristicky; musí tedy býti s dostatek plastický. Není-li kladena zvláštní váha na individualitu některé osoby, klesá příznačný motiv její na pouhou *příznačnou fakturu* její hudby, čímž se přechází do případu a). Ostatně ve většině oper je užito obojí charakteristiky, neboť se aspoň u hlavních osob pouhým příznačným motivem, byť i variabilním, nevystačí.

Protože příznačný motiv osobní patří osobě dramatické, t. j. jednající, týká se vlastně i dramatických relací té osoby, takže je v něm vždy též něco ideového; jeho varianty pak mohou býti již zřejmé motivy ideové (srv. ostatně dřívější úvahu o obtížích jeho pojmenování).

Tak na př. motiv Samielův v Čarostřelci je motiv osobní, ale zároveň i motiv „zlé moci“. Motiv tajemství u Smetany je též motivem frátera Barnabáše a zní vážně ve vzpomínce osob, vesele při objevení frátera ve snu Kalinově. Daliborův motiv zní rytířsky, když jde před soud, měkce, když vzpomíná na přítel; jeho ponurá moll-varianta na počátku oper značí: soud nad Daliborem, jasná a rychlá na konci tohoto výjevu při zpěvu Jitčiny znamená ideu, Dalibora osvoboditi. Všechny tyto varianty jdou důsledně dlelem. V Smetanově „Čertově stěně“ má Rarach *deu* samostatné motivy: první je zvětšený trojzvuk („diabolicus“), druhý, pastorální, představuje jej v *přestrojení* za ovčáka. Tristana, skrývajícího se za jménem „Tantris“, charakterisuje Wagner převratem jeho motivu. — Jako příklad pouhé příznačné faktury lze uvésti vlnivou *passáž*, provázející ve Weberově „Euryanthě“ *lätivou* Englantinu, nebo pizzicatový průvod s deklamačním motivkem „jáčku“ pro zedníka v Smetanově *Tajemství*.

Bylo by vděčnou úlohou, sledovati *typy hudebních postav v historickém vývoji*, na př. typ mluvky, chytrého či omezeného (Figaro, Van Beet, Kecal, Mumlal a j.) nebo démonické ženy (Armida, Englantina, Ortruda, Kundry atd.) a pod.

B. Hudební spoluhra jest úhrn veškeré hudby, jež charakterisuje dramatický děj.

Protože jsme definovali dramatický děj jako vespolné jednání osob, patří do hudební spoluhry všechny hudební postavy, zpěvně i hudebně, ale, přísně vzato, jen těmi svými partiemi, jež tvoří hudební ensemble, duetem počínajíc až do jakéhokoliv počtu osob, ba i se sborem jako osobou kolektivní. Co se zpěvních partů týče, je věc jasná, neboť v nich, jak víme, je obsažen výraz citů a snah sice individuálních, ale vzniklých vzájemnými dramatickými relacemi mezi osobami. S hudbou v orchestru je to jinak. Řekli jsme při hudební postavě, že nelze *vždy* určití *najisto*, které partie hudby do ní náležejí, což platí právě tehdy, je-li na scéně více osob než jedna. Naopak mnoho z hudby, jež v těchto případech zaznívá, nevztahuje se zřejmě k té nebo oné dramatické osobě, nýbrž k dramatickým relacím *mezi nimi*. Tuto „meziosobní“ hudbu třeba tedy též započísti do „hudební spoluhry“, ba ta právě je *specifickou* její složkou, charakterisujíc opravdu „dramatický děj“ jako *vespolné* jednání osob. Kdežto tedy *těžiště* hudební postavy bylo v jejím zpěvu, přesunuje se *těžiště* hudební spoluhry do orchestru, a to, hledíc k vývoji zpěvohry, čím dál tím rozhodněji. Je možno to vyjádřiti také tak, že hudba charakterisuje zhusta „*dramatickou scénou*“ ve smyslu, jež jsme vyložili v kapitole předešlé, t. j. *psychickou atmosféru* její, jež ovšem společným působením přítomných na scéně osob vznikla, ale sama jest jakoby „nad nimi“. Úsek hudby o *zhruba stejné* struktuře nazveme „*hudební situace*“.

Je zajímavé studovati na př. jak se u Smetany (ale i u jiných) líh „milostná dueta“, ač tolik stejná v textu, podle různých situací (už jen tempem). Bylo by vůbec vděčné, srovnati různá zhudebnění typic-

kých akcí scénických, jako je záchvat šílenství, smrt, kletba, zápas a j. Smetana odmítl skládati „Wallenroda“, ježto je tam — soud, jež komponoval již tolikrát, že by už ani nevěděl, jak znova a zas jinak!

Zvlášť význačné jsou ty případy, kdy žádná z osob na scéně nepřevládá tak, aby *sama* vtiskovala této situaci dramatickou náladu — aspoň na tu chvíli. V takových případech se hudba orchestrální *osamostatní* a charakteristika osob omezí se jen na jejich zpěv, spokojující se nezřídka i tu hudebně deklamační formou recitativní.

To je typické zhudebnění na př. všech „konversačních“ míst zpěvohry v širším slova smyslu, t. j. nejen společenských, tedy klidných, nýbrž i vzrušených. Skladatel, jenž by tu chtěl zhudebněvati text, pro osoby určený, byl by úplně bezradný, tím spíše, že zpravidla ani za „lyrické“ zhudebnění nestojí, jsa docela „prosaický“. Jako mistrovské příklady uvádím: překotné duetto mezi Zuzanou a Cherubinem, jenž pak vyskočí oknem, v II. aktu „Figarovy svatby“ a humorný výjev mezi Vendulkou, Martinkou a pohraničním strážníkem v II. dějství „Hubičky“, v jehož rozkošné a úplně soběstačné hudbě odkrýváme (jako jeden hlas) veselou variantu motivu pašířů. Co se týče vlastních „konversačních“ výjevů společenských, vytvořila se působením Mozartovým tradice v jejich podání, jež představitel ve Francii byl Auber (na př. Fra Diavolo), v Německu Lortzing (Car a tesař), u nás Smetana (Dvě vdovy) a Foerster (Jessika). Tu ovšem jest forma leckdy složitější, osoby diferencovanější, vystupující chvílemi střídavě do popředí, ale řečený princip relativně samostatné hudby, jednotně přepínající i delší výjevy, leckdy dost rozmanitě vyplněné, je tu všude uplatněn. Co vše může tu býti *v textu* rozmluvy, ukazuje na př. Ostrčilovo „Poupě“, kde se ve společnosti (po příchodu Kučinově) mluví na př. o sociální otázce, neb v mě „Vině“, kde (počátkem druhého aktu) vykládá Uhlíř o práci v cukrovaru. Hudba zachycuje tu jen dramatickou situaci, jež v druhém z uvedených příkladů je až na hlavního mluvčího dosti stísněná, čemuž odpovídá polyfonně na dvě skupiny dělený orchestr.

Tam ovšem, kde dramatický děj silnými zásahy jednotlivých osob jde energicky vpřed a situace se mění, nemůže hudba zůstatí nedotčena touto měnou. Mění se tedy; ale tím se ocitá v nebezpečí, že ztratí svoji čistě hudební

jednotu a tedy plynulost, že bude „rozbitá“. Naproti tomu dramatický děj, jež sleduje, jest, jak víme, *souvislý*, *pragmatický*, jsa vázán kausálním nexem příčiny a účinku. Vzniká tudíž otázka, do jaké míry je hudba schopna, postihovati sama *motivaci dramatického děje*, t. j. lidského jednání? Opřeme se při tom o psychologický rozbor „jednání“ v kap. VI.

Za prvé je hudba schopna *emocionálního* odůvodnění nějakého jednání. Víme, že veškeré jednání plyne z citu. Hudba však dovede, jak jsme poznali, *zobraziti* náladu, cit, vášeň i snahu, k jednání vedoucí, obzvlášť svou rytmickou a vůbec motorickou stránkou. Obsahovou stránku citu, t. j. představu neb ideu, jež tento cit přivedla, nedovede ovšem hudba sama vyjádřiti, ale to nedovede, jak víme, ani pouhá mimika (t. j. bez řeči). Hodí se tedy hudba zvlášť dobře k motivaci jednání bezděčných, pudových, jež si nejsou plně vědomy ani příčiny ani účelu své snahy. Pro jednání uvědomělá, řízená vůlí, potřebovala by slov: ale ta právě poskytuje jí sdružená s ní mimika úplná, t. j. hra i se zpěvem. V starších operách nacházíme *jen* tento způsob hudební motivace; ovšem je i v nových — zůstane věčně platný.

Za druhé je však hudba schopna i *ideového* odůvodnění jednání, čímž vlastně vyniká nad pouhou mimiku, aspoň pokud jde o ideu abstraktní. Umožňuje jí to *příznačný motiv ideový*. Víme ovšem, že nemá hudba této schopnosti ze své vlastní moci — je třeba, aby tento motiv byl pro nás aspoň *napoprvé spojen* s určitou mluvou (ale i jen situací), s níž by se sdružil. Ale pak si již postačí sám, kde třeba. Příznačný motiv ideový, vyskytující se v dramatické hudbě, je vždy motiv *meziosobní*, odpovídající určité *dramatické relaci*, neboť idea, jež je s jeho hudebno spjata, musí hnáti lidi, v jichž myslí vládne, k vzájemnému jednání — jinak by nebyla dramatická. Ovšem jest mezi motivem ideovým a osobním (jak už jsme tam podotkli) řada přechodů, jak jejich variantů, tak hudebně samostatných. Zvláštní druh tvoří motiv „*věcný*“ (t. j. neživého před-

mětu), jenž jest obdobný motivu osobnímu; jde při něm o jakousi personifikaci.

Jako příklad motivu ideového lze uvést citovaný již motiv zákazu z Wagnerova „Lohengrina“: je vlastně mezi Lohengrinem a Elsou, ale zmocňují se ho i Ortruda a Telramund pro své intriky, takže se stává opravdu hlavním „motivem“ děje. Motiv, vyjadřující subjektivní cit jedné osoby, na př. lásku Chrudošovu ke Krasavě v Smetanově „Libuši“, jsou napolo osobní; naopak víme již, že motiv bratry Barnabáše v „Tajemství“ stává se svými variantami „tajemstvím“ skoro všech osob v opeře. Příklady věcných motivů jsou třeba motiv prstenu nebo meče ve Wagnerově „Ringu“: i ty mají, jak známo, dramatický vztah k určitým osobám (na prstenu lpí dokonce „kletba“ Alberichova, meč jest odkaz Siegfriedovi). Kde takových vztahů k osobám není (na př. motiv „Walhally“ tamže), jest příznačný motiv *nedramatický*, maje posláná jiná, epická, filosofická a pod.

Hudebně dramatická syntesa. Až dosud ukázali jsme pouze, jak hudba *podporuje* příčinnou souvislost dramatického děje, *přiznávajíc* se charakteristicky k jeho elementům; dramatická souvislost je však pouze v tom ději, jakožto lidském jednání. Napíšeme-li známé nám schema jednání

jednání: (představa)	— cit —	snaha —	čin
hudba:	(h _p)	h _c	h _s h _č

a označíme-li hudbu, elementy tyto charakterisující, pořadem h_p, h_c, h_s, h_č, musíme se ptáti, zda-li je mezi těmito hudebními elementy možná nějaká souvislost, jež by odpovídala hořejší souvislosti jednání? Neboť teprve pak smíme říci, že hudba skutečně *spolutovoří* dramatický děj, t. j. že i její složka v něm je *sama o sobě syntetická*, nikoli jen analytická, t. j. pouhá ilustrace děje, krok za krokem jej sledující. Při tomto vyšetřování můžeme vynechat element h_p, jímž nemůže býti než probraný již námi příznačný motiv, jenž svojí podstatou je vždy odkázán na asociaci s nějakou představou, aspoň poprvé.

Jest jasné, že touto hudebně dramatickou syntesou

$h_c - h_s - h_z$

nemůže býti svazek příčinný, protože toho v hudbě není: nepojmáme druhý takt hudební myšlenky jako následek prvního a tento první jako příčinu jeho. Je to svazek specificky hudební, svazek *hudební logiky*, zvláštní případ nejobecnějšího principu *identity*, jímž duch lidský všecko pořádá a jednotí a jehož speciálním případem je vlastně i řečený princip kausální. Soustavné vyšetření hudební logiky patří ovšem do teorie a estetiky hudby; my uvedeme si tu jen několik případů, typických pro hudebně dramatickou syntesu.

V svrchu uvedeném případě, představujícím sice jen jeden případ jednání, ale právě v dramatech hojný, totiž jednání pudového neb vášnivého, je určitý cit charakterisován svým dynamickým průběhem časovým, ztělesňujícím se v snaze jako příznačný rytmus motorický. Tento charakteristický rytmus zůstane zachován i v činu, ze snahy té vyplynulém — tot' známý nám zákon exteriorisace tělových počitků (kap. V.). Hudba, jak víme, dovede dokonale zobraziti dynamický průběh citu i motorický rytmus snahy, s citem spojené, i musí jej zachovati, byť stupňovaný, i pro čin, tímto citem způsobený. Skladatel, zvoliv si na př. pro líčení hněvu rytmicky charakteristickou fakturu hudební, *podrží* ji, i když snad stupňovanou, též pro činy, z hněvu toho poště. Ostatní stránky hudby mohou býti při tom měněny; přes tuto celkovou různost cítíme logiku rytmické souvislosti. Svazku psychické příčinnosti jednání odpovídá tu svazek *rytmické identity hudební*. A to je *autonomní syntesa*.

Tak třeba v Smetanově *Hučiče* je hudba, líčící Lukášovo podráždění z chování Palouckého („Nuž rád či nerad“), pozdější jeho zlostný rozchod s Vendulkou a konečně hanlivý výjev závěrečný, v podstatě táz; zárodečný rytmický motivek rozvíjí se tu až k poměšné písni „Hrajte mi tu nejakolečněji“.

Není jediná. Hudba má svoji *harmonickou logiku* (t. zv. „příbuznost“ akordů), jež není sice nutná, ale pravděpodobná. Jsou harmonie (na př. dominantní septakord), po nichž *očekáváme* určitou harmonii další; nedostaví-li se, jsme zklamáni — to je t. zv. klamný závěr. Nastoupí-li po nějaké harmonii jiná, s ní příliš vzdáleně příbuzná, není nám souvislost docela jasná, zdá se to býti nelogické, náhodné, libovolné. Je patrné, že podobné poměry nastupují často i v dramatickém ději. Vzpomeňme na citovaný Mozartův dopis. Přes to, že dnes jsou zákony harmonie velmi volné, to „méně-více“ příbuznosti cítíme pořád. Náhlá, cizí a trvalejší modulace znamená nám vždy: „hudební situace“ se změnila.

A totéž platí i o ostatních stránkách hudby. Pokud slyším hudbu melodicky, instrumentačně, tempem zhruba touž, je mi i situace táz. Změní-li se hudba částečně, změnila se i tato situace jen částečně. Změní-li se hudba na jedinou celá, změnila se i situace naráz a docela.

Zvláštní význam má *identita melodií v zpěvních hlasech*. Značí nám vždy: společenství těchto osob. V milostných duetech nacházíme hojně *homofonních* míst, paralelní tercie neb sexty, ne-li dokonce až unisona (na př. záložní duetto mezi Miladou a Daliborem). Vedle současné stejnosti hlasů vyskytuje se i posloupná: *imitace*. Ve velkém nacházíme ji často na počátku ensemblů, na př. kvartet *Gdur* v I. aktu Beethovenova „*Fidelia*“ nebo *Asdur* z I. dějství Smetanových „*Dvou vdov*“ („Ó jakou tíseň“). V známém duetu v „*Prodané nevěstě*“ (Znám jednu dívku) dochází pořadem od imitací po šesti a po čtyřech taktech až k imitacím po půl taktu. Tu je „společenství“ ovšem jen předstírané.

Po tomto rozboru základních prvků dramatických v operě pojednáme, se stálým zřetelem ke kap. VI. a VII., o některých dramatických momentech, jež se ve zpěvohře — proti činohře — zvláště typicky utvářejí právě *shudebněním*.

Hudební zveřejnění. Postulátem zveřejnění odůvodnili

jsme v kap. VI. monolog jako mluvní projev idejí, citů a snah dramatické osoby v činohře. Stejně je tomu v operě, kde jejich úlohu přebírají četné *arie*, zpívané buď o samotě nebo aspoň stranou ostatních. Silným citovým účinkem hudby, z něhož vyplynul právě názor o vylučné její lyrčnosti, je vysvětlitelné, proč jsou tyto *arie*, mající textový obsah reflexivně lyrický, tak hojné a proč v nich lyrika tak převažuje. Nicméně dlužno i je považovati za dramaticky odůvodněné, jsou-li v příčinném svazku s dřívějším nebo s následujícím. Tedy jsou-li vyzněním, resp. reakcí na předešlá jednání, přípravou na další.

Tak třeba v Smetanově Daliboru: Jitčin zpěv uprostřed prvního výjevu („Rek ten mne...“) je reakcí na situaci, konečný zpěv („Do žaláře mu svitne záře“) je přípravou k budoucímu jednání. Miladina *arie* po soudu, když marně prosila za milost pro Dalibora, je pokračováním a ujasněním předchozího („Ó, jaká to bouře...“ až „Onť láska má“). Podobně v II. aktu „Prodané nevěsty“ Jenk osamotněv po duettu s Kecallem („Znám jednu dívku“), reaguje na předešlé svoji *arií* („Jak možná věřit...“).

Tento poslední příklad ukazuje nám význam zveřejnění pro případy, kde se dramatická osoba přetváří, slovy i mimikou. Sem patří též v operě četné se vyskytující „zpěv stranou“. Nelze-li vůbec zveřejnění provést slovy, musí je přejmouti v činohře mimika. Ne tak ve zpěvohře. Ta má vzácný prostředek k zveřejnění toho, co nevysloveno nebo klamně vysloveno, v *orchestrální hudbě*. To je tedy specificky „hudební“ zveřejnění, na něž chceme ukázati; vynikáť v mnohém i nad samu mimiku. Neboť i mimika musí se leckdy skrývat, ba dokonce i sama lhát, protože ji chápeme jako *přímý* projev dramatické osoby vůči druhým, tedy něco *osobního*. Hudba orchestru se však skrývat nemusí a lhát ani nemůže, poněvadž její obrazovou představu *spojujeme jen volně* s určitou dramatickou osobou, cítíce ji při tom stále jako něco *neosobního*. Proto nepodléhá její citový účín změnám, vytknutým v kap. VI. *Hudební zveřejnění je nejdiskretnější ze všech tří, jehož je dramatické umění schopno*, t. j. proti zveřejnění slovy aneb

mimikou. I *nevyslovené ideje* nebo myšlenky, jichž mimika nemůže vyjádřiti, dovede nám prozraditi hudba orchestru (tedy neosobně) příznačnými motivy ideovými. Tato jemná schopnost hudební dušermalby uplatňuje se zvláště v hudebních dramatech psychologických; nejlepším prostředkem pro to je pak její polyfonie, zvláště při rozdvojených duševních stavech.

Několik typově různých příkladů: V Gluckově „*figenii v Tauridě*“ zpívá unavený Orest v široké melodii s tichým průvodem smyčcového orchestru: „Klid se vrací v srdce mé“. Říntivé synkopy violy jedině prozrazují, že klame sám sebe („On lže“, řekl o tom Gluck). V Smetanově „*Libuši*“ (akt II., výjev u mohyly) prosí Krasava ve vřelé kantiléně Chruďoš za odpuštění („Ó, pomni...“) V orchestru zní při tom motiv Chruďošovy lásky k ní, ale co chvilí objeví se pod ním motiv Šťáhlavův, prozrazující nám jeho žárlivou nedůvěru. V „*Hubičce*“ odůvodňuje Vendulka Lukášovi, proč mu dosud nechce dáti hubičku, pověrou o nebožce; při tom zaznívá orchestrem stále krátký příznačný motivek. Když brzo na to Vendulka, zpola již přemluvená, praví „svou krev i duši vypustím, když tebe s žalu vyprostím“, ptá se Lukáš „Však hubičku?“ — motiv pověry zavlaže jako dech orchestrem — „Ti nedám“ odpoví Vendulka. U Smetany je vůbec nepřeherné bohatství takovýchto psychologických kreseb pouhou hudbou. — Ze své vlastní praxe uvádím, že hlavní pohnutka ke komposici Hilbertova dramatu „*Vina*“ byla pro mne právě idea této Mininy „*viny*“, na niž se stále naráží slovy, jež děsí jako přizrak Minu samu, neschopnou vyznati ji Hoškovi — na čemž staví Uhlíř svoji akci — a přece nevyslovenou po celá dvě dlouhá jednání, jejichž ovzdušň plní. To byl úkol pro hudbu.

Naivní je naopak, jakmile se na scéně o něčem jen cečne, citovat hned příznačný toho motiv. Takový „*pleonasmus*“ je důsledek „*textové*“ komposice. Jen co na scéně také působí, je hodno zhuďebnění.

Protože ovšem skladatel komponuje před hercem, musí herec, jak jsme již uvedli, řídit se podle něho nejen ve zpěvu, ale do jisté míry i hledíc k hudbě. Musí tedy respektovati též každé hudební zveřejnění, které se vztahuje k jeho osobě, pokud to mimicky jde. Jak to učí-

ní, zdali mimikou celého těla, tedy pohybovou, nebo jen obličejem, jež jest diskretnější, jest věcí jeho invence a ovšem i vkusu. Varovati třeba jen před tím, aby herec chtěl po příkladu tanečným sledovati *všecky* podněty hudební tělesným pohybem. Z výkladu o „rytmické identitě“ hudby, lidské jednání zobrazující, je patrné, že nelze vždy rozhodnouti, zobrazuje-li skladatel na daném místě tělesný pohyb či opuhy duševní stav; můžeť líčiti na př. vztek, jenž bouří jen v nitru osoby. Hudba je svým materiálem tak jemný prostředek výrazu, že s ní tělesně pohybová mimika nemůže závoditi. Chtít vystihnout *každý* její detail pohybem, je vůbec nemožné a nevkusné i v tanci, zvláště nejde-li o hudbu taneční („tančiti Beethovena“!); pro herce je to zbytečné a, důsledně prováděno, vůbec *neslohové*, ježto on, představuje dramatickou osobu, není tanečníkem, omezeným zásadně jen na tělesný pohyb.

Která hudba patří určitému herci, může nejlépe rozhodnout jeho režisér dirigent. Není to vždy snadné a zaručené, leda že je herec na scéně sám. Je-li jich více, je určitým poukazem jen příznačný motiv; jinak ani ta hudba, při níž zpívá, *nemusí* býti „jeho“, tím méně, když nezpívá. Ale naopak zase: může mu patřiti, i kdyby právě nezpíval. Výhodou je, poznamenal-li to skladatel ve své partituře.

Doklad na případ, že jedna osoba zpívá, průvodní hudba platí však jiné, jest hořejší příklad Krasavy s Chruďošem. Podobně v II. dějství Fibichovy „Messinské nevěsty“ vyznává don Cesar Beatrici vřelou melodií svou lásku, kdežto v basech orchestru plazí se studená hrůza dívčina.

Operní ensemble a sbor. Operního ensemble dotkli jsme se často při rozboru hudební postavy a zvl. spoluhrů. Proto promluvíme o něm teď jen ve spojení se sborem. Víme již, že fakt vokální polyfonie činí ze sboru operního dokonale „kolektivní osobu“, jež je schopna i mluvy, vyhovuje tak postulátu herecké totality. Jeho úkol ve zpěvohře je trojí. Někdy je sbor dramaticky *úplně* pasivní, tvoře jen

prostředí pro vlastní hru, ale prostředí spíše jen *dekorativní*, nejen ve smyslu malebném, ale i hudebním; jest vlastně *znějící výplň scény* a leckdy se se sólisty ani nesetká. Tak jej nacházíme zvláště v operách, vzniklých z činoher úpravou, jež přidala pouze sbor pro zvukový efekt jeho, nebo v operách výpravných; je-li se sólisty, tvoří jim jen *hudební pozadí*. Druhý případ je, že sbor tvoří *sice dramatickou osobu*, ale stále *pasivní*, neboť má sice *účast* pro situaci individuálních osob, ale sám netvoří dramatický děj. Odtud plyne přechází se k případu třetímu, kde sbor je *dramatickou osobou aktivní*, neboť sám také dramatický děj dělá — ovšem spolu s osobami jednotlivými. Dramatické texty, oběma posledním případům hovicí, jsou pravá zpěvoherní libreta, jež byla právě se zřetelem k sboru i ensemblu již koncipována.

Již v první moderní opeře, v Gluckově „Orfeu“, najdeme sbor ve všech těchto funkcích: v prvním aktu má účast při Orfeově tryzně za Eurydiko, v druhém jako sbor Furií zbraňuje Orfeovi cestu Tartarem, kdežto v Elysiu tvoří jen scénické prostředí. Vynikající aktivní úlohu hraje sbor jako dav lidu v Auberově „Něm z Portici“ (revoluce), podobně v Smetanových „Braniborech“.

I když operní sbor představuje jedinou kolektivní osobu, má zpravidla několik zpěvních hlasů, jen výjimečně je unisono. Tyto hlasy jsou vesměs „sborové“, t. j. každý z nich je zpíván několika lidmi, což dobře znaménáme; tím se liší operní sbor *slyšitelně* od *ensembly sólistů* nejen tehdy, jde-li o osoby dramatického děje, jež jednají i samostatně, nýbrž o osoby anonymní, jen hromadně se uplatňující, tedy vlastně o „sbor sólistů“ (na př. pázata ve Wagnerově Tannhäuseru, čtyři ženy za scénou ve Smetanově Libuši). Je tedy v opeře diferenciacie „ensemble-sbor“ pronikavější a bohatší než v činohře. Ovšem že se i ze sboru mohou oddělovati tací „bezejmenní“ sólisté, kteří jinak v díle nevystupují (na př. dva vězňové z davu ve finale I. aktu Beethovenova „Fidelia“); další krok je, že tito lidé jednají v díle též samostatně (na př. vůdci lidu v Auberově „Něm z Portici“).

Často se ovšem sbor dělí, takže může pak představovat několik kolektivních osob. Nejpřirozenější jeho dělení, podle pohlaví, znamená právě v operě i znamenitou diferenciací hudební, na ženský a mužský sbor, timbrově zcela různý, jež se ještě dále dělí podle polohy hlasové na soprány a alty resp. tenory a basy, což obrazově znamená zhusta dělení podle věku (na př. sbor starců, třeba soudců, nebo dětí). Skupiny ženské a mužské mohou vystupovati i každá zvlášť s nejrozmanitějším obrazovým posláním (přástevnice, vojáci), ale mohou vystupovat i současně jako dvojsbor (na př. na začátku III. aktu Wagnerova „Bludného Holanďana“, kde jde o sbor norvěžských námořníků a sbor dívek, nesoucích občerstvení). Sbor se však může dělit i též na dvě rovnoplatné skupiny, na př. na dva menší smíšené nebo mužské sbory (tak je tomu v citovaném „Holanďanu“ po odchodu dívek, kde proti námořníkům norvěžským jsou námořníci Holanďanovi); pak ovšem je nutné, aby rozlišení bylo aspoň hudební, tedy polyfonické, s nímž se zpravidla spojuje i rozlišení scénické. Tak jako jsme upozornili při zpěvních hlasech sólových, platí i při sboru, že homofonní jeho faktura znamená vždy souhlasný projev celého davu, kdežto faktura polyfonní, nejde-li jen o následné imitace, je schopna vyjádřiti i různá mínění téže skupiny, nerci-li ovšem dvou skupin oddělených (dvojsboru), jež se zase naopak při vzájemné dohodě spojí ve sbor jediný. Vedle charakteristiky dynamické (t. j. dějové) musí však skladatel hleděti k statickému vystižení sboru jakožto „osoby“, byť kolektivní. To činil již Gluck, rozlišuje hudebně (vokálně i orchestrem) sbory Řeků a barbarů.

Jestliže již projev „jednoho z davu“ bývá odlišen od projevu sboru buď časově, střídaje se s ním, nebo, při současném zpěvu, prostředky polyfonickými, platí to tím spíše o osobách individuálních, vystupují-li spolu s davem. Jen při úplném vzájemném souhlasu zpívá ensemble totéž co sbor (na př. na konci opery); jinak je oddělen polyfonicky. Zpravidla zpívá melodie na harmonickém pozadí

sboru („Jsme svoji“ v I. aktu „Hubičky“). Rozlišení hudební musí býti tím větším, čím více je určitá dramatická osoba v rozporu s davem; napomáhá se mu zajisté i scénickým umístěním sólistů v popředí, sboru v pozadí. Jako krásné příklady uvádím: závěr I. aktu Weberova Oberona (Rezia proti sboru harémových sluhů) a II. akt Foerstrovy Debory (Debora proti sboru, zpívajícímu v chrámu).

Forma *operního* ensemblu a ve zvýšené ještě míře *operního* sboru je schopna neomezeného takřka vývoje; ovšem potřebí je k tomu, aby dramatický text, tedy „libreto“, poskytl pro to originální podklad, nikoli jen šablony. Kolektivní drama, v činohře odsouzené z technických důvodů jen k náznakům skrze „mluvčí“ davu, bylo by možno dokonale uskutečniti ve zpěvohře. Tu by mohl býti „lid“ skutečným hrdinou dramatu, jak patrné s několika oper, v nichž opravdu zasahuje v děj. Operní technika užitím sboru získává možnost, stupňovati dynamiku dramatické scény nejen zrakově, nýbrž i sluchově. Z nejmohutnějších příkladů na to je obrovská gradace druhé poloviny I. aktu Smetanovy „Libuše“, kde Libušina volba nachází stoupající odezvu u zemanů (ensemble) i u lidu (sbor).

Scénické úkoly hudby. Navazující na kapitulu o divadelní scéně obrátíme se nejprve k hudební charakteristice *statických* kvalit, t. j. *místa děje*, pevnými (nanejvýš jen světlem měnitelnými) částmi scény představovaného. Charakter tohoto „scénického obrazu“ zachycuje hudba jednak svými prostředky zvukomalebnými (na př. Elysium v Gluckově Orfeu), jednak konvencionálně významovými (na př. začátek II. aktu „Tristana“ s lesními rohy v dáli), používajíc tu i jakýchsi scénických „stafáží“ (na př. pastorální hudba i píseň po proměně v I. dějství „Tannhäusera“), konečně i pouhou svojí hudební náladou. Činí tak nejenom při prázdné scéně, nýbrž i za přítomnosti osob, zvláště ojedinelých, které v takové chvíli buď jen hrou, nebo i zpěvem na tuto náladu okolí reagují. I takto vznikají tedy ve zpěvohře místa, kde hudba orchestru nepatří k hudební postavě, uplatněné pouhým zpěvem. Mezi náladou osoby a scénou může býti shoda,

ale i rozpor (na př. Přemysl v II. aktu „Libuše“: „jén v mých nadrech nepokoj“), jenž ostatně někdy je vyjádřen i orchestrální polyfonií. Náladová síla hudby dovolu- je rozpřísti taková scénická intermezza šířeji, než by snesla činohra (na př. měsíční intermezzo ke konci I. aktu Foersterovy Evy). Nicméně je tu, tak jako vůbec při čistě lyrických projevech hudby v opeře, třeba dbáti, aby se nestala *soběstačnou*, protože by tím *přetrhla* souvislost dramatického děje.

Pokud se kinetických, vlastně jen *motorických kvalit* scénických týče, je ovšem hudba schopna, plně je vy- stihnouti a co nejúčinněji podporovati svým vlastním motorickým působením. Tu jde tedy o pravou „scénu“, totiž živou, dělanou lidmi. Protože motorická stránka jednání osob spadá na vrub dramatického děje a je tedy obsažena v „hudební spoluhře“, běží nám teď jen o hu- dební zachycení *prostředí lidského*, tedy toho, co je úkolem sboru (po případě „sboru sólistů“, jak jsme nazvali úhrn takových episodních osob), a to po stránce právě pohy- bové, krátce o scénu nikoli dramatickou, nýbrž *moto- rickou*, ovšem i s příslušnou její náladou. Hudební zobra- zení bývá tu často přenecháno pouhému orchestru, zvláště v předehrách a dohrách k takovým výjevům; jindy se po- jí se zpěvem sboru neb jednotlivců z něho. Hudba opírá se tu často o charakteristický rytmus určité práce, na př. veslování, kování a pod. Koncipovati *scénu* (v našem smyslu slova) podle hudby, ovšem s oporou o případné poznámky skladatelovy, *jež nutno bez výjimky respektovati* (tak jako všude jinde), poněvadž autor buď podle nich z libreta hudbu složil, nebo je k složené hudbě jako *svoji* směrnicí připojil, jest ovšem úkolem *režiséra scénika*, jehož funkce je v opeře v podstatě táž jako v činohře.

Tak na př. líčí se v Auberově „Němce“ na začátku II. dějství i proměny III. aktu pestré hemžení rybářského lidu na pobřeží a na trhu. V 2. obraze Charpentierovy „Louisy“ tvoří prostředí sbor so- listek (šiček). Ve Wagnerově „Rheingoldu“ slyšíme při sestupu do říše Nibelungů rostoucí rytmus jejich kovářské práce atd. Ale nejde

tu vždy jen o pohyb živý a také ne *jedině* o hudební charakteristiku motorickou, nýbrž o kombinaci její a výše uvedenou statickou, t. j. se zvukomalebnou a konvencionálně významovou. Tak je tomu na př. ve sboru paširů z II. aktu Smetanovy „Hubičky“, kde se jejich opatrné kroky ozývají jen v basech orchestru, jenž jinak je náladový. Tak je tomu vůbec ve všelikých průvodech, obřadech a slavnostech s fan- farami a j. charakteristikami hudebními, jež leckdy dostanou ráz až statický (na př. žertvy bohům, pocty vládcům atd.). Velký genre *pochodů* všeho druhu, od ostrého vojenského až do plíživého smu- tečného provází hudba i v životě, tím spíše v opeře. A ještě větší genre — *taneční*. Jestliže bývá již v předešlých případech sbor pěvecký rozmnožován statisty, při tanci rozšiřuje se tím spíše o tanečnický a tanečnice; ti však, jak již víme, jsou v něm, na spaficický rozdíl od vlastního baletu, *herci, představujícími tančící lidi*, a toto *svě obrazové* určení musí zachovati, nejen v kostymu, ale i v způsobu tance. Ačkoliv tedy i tance, v opeře velmi hojně, jsou vlastně mimodrama- tické, ledaže i při nich probíhá dramatický děj mezi ostatními (příkladem budiž třeba finale II. jednání v Marschnerově „Hansu Heilingovi“, kde kontrast mezi jeho bolestí a bujným veselím lidu je velmi účinný), přece jen lze je, pokud se též nestanou příliš samoúčel- nými, přijmouti spíše než rozbujnělou lyriku, neboť jejich motorický účinek *zakrývá a nahrazuje* dramatickou stagnaci; vímeť, že i „drama- tický“ účinek má v sobě silný element motorický. Jakým může býti tanec, dokonce ve spojení se zpívajícím sborem, prostředkem grada- čním, ukazuje na př. finale I. aktu „Prodané nevěsty“.

Mimoaktní úkol hudby. Při „hudebním zveřejnění“ zdůrazněný „*neosobní*“ ráz hudby *orchestrální* v opeře (proti zpěvu na scéně) umožňuje jí věc jinak podivnou, že může účinkovati i v *pře- stávkách* dramatického díla, kdy, jak jsme v kap. VI. řekli, reálný dramatický děj *vůbec přestává*. To by znamenalo, že taková hudba, při spuštěné oponě hraná, *není dramatická*, ba snad ani ne *obrazová*, nýbrž hudba pouhá. Co se týče hudby před představením hrané, t. řec. ouvertury, je tomu opravdu vždycky tak.

Ouvertura má tedy pouze psychologický úkol, *připraviti* nás na představení. Původní ouvertury nebyly také než fanfarami oznamu- jícími slavnost, již opera tehdy byla. Najdeme to i na předešlé k „Li.

buší“, o níž Smetana napsal, že „není žádná opera, nýbrž *slavné tableau*.“ Později hleděly ouvertury, skládané vsutku v absolutně hudebních formách, své doby běžných, specialisovat náladovou přípravu aspoň obecně, t. j. jinak pro operu vážnou, jinak pro komickou. Protože ouverturu skládají operní komponisté skoro výhradně až *po skončení* zpěvohry, je psychologicky vysvětlitelné, že do ní brzo vkládali kusy hudby z opery samé, buď jako volný úvod (Mozartův „Don Juan“), nebo jako hlavní resp. vedlejší temata rychlé věty následující. Tak se ovšem, Webrem počínajíc, dostávaly do ouvertury i příznačné motivy a reminiscence opery. Je však jasné, že takové útvary mohou míti v ouvertuře jen *čistě hudební význam*. Každý příznačný motiv je tu tedy pouhým hudebním tematem; teprve při druhém poslechu opery může uplatnit svůj význam. Nicméně lze i takové užití vlastní operní hudby v ouvertuře schvalovati, poněvadž nám pak předehra vedle náladové přípravy poskytuje i přípravu *hudební*, seznamujíc nás s tematy, jež budou později hráti roli, což platí především o příznačných motivech. Moderní ouvertura dostává často volnou formu, připomínající symfonickou báseň, již však, jak jsme viděli, není a býti nemůže.

Zajímavé jsou Smetanovy ouvertury k „Prodané“ a k „Tajemství“. První používá hudby, jež se pak ozývá ve finale II. dějství, kdy se prodává nevěsta. Druhá zpracovává motiv „tajemství“. Jsou tedy tyto ouvertury vlastně „hudebními nadpisy“ řečených oper.

Zásadně jinak je to s *předehrami k dalším dějstvím* a s *mezihrami* při scénických proměnách. Ty již mohou užití hudby, již jsme před tím slyšeli při scéně, jako skutečných reminiscencí a příznačných motivů, protože potřebné asociace jsou již utvořeny. Mohou tedy býti a také bývají opravdovými symfonickými básněmi, skrátka hudbou programní, *obrazovou*. Jako dva příklady za mnohé uvádím Wagnerovu předehru k III. aktu „Tannhäusera“, líčící rytířovu cestu do Říma a Smetanovu meziaktní hudbu při druhé proměně scény v II. dějství, líčící vstup do žaláře Daliborova.

Jest jasné, že hudba, děje takové (i psychologické, jako předehra k II. aktu Hubičky, obřadné, jako smutečná pochod v Mesinacé novětě, přírodní, jako „Tempesta“ v Lazebníku sevillském) líčící, plyne sice v reálném čase, ale děj, jí líčený, myslíme si v čase *ideálním*, tedy tak, jako děj dramatu, spadající do přestávek (srv. kap. VI.). Má tedy

hudba předeher a meziher v takových případech nejen dějový význam, nýbrž *sceluje* též akty děla; zní-li dokonce po celou přestávku, určenou k proměně, dosahuje se jí *kontinuity dramatické formy*, při četnějších proměnách, jak víme, velmi vítané.

Hudba předeher a meziher, jsouc takto obecně *obrazová*, stává se speciálně *dramatickou* tím okamžikem, kdy se zvedne opona; proto může přímo přecházeti do otevřené scény. Krátké předehry toho druhu bývají však spíše jen náladovou a hudební přípravou k tomu, co následuje. Jako velké příklady uvádím kontrastující předehry k II. a III. aktu Beethovenova „Fidelia“. Zajímavější je případ, kdy ouvertura přechází přímo do otevřené scény. Pak musíme sami, se zvednutím opony, změnití svoje čisté hudební chápání v obrazové. Výjimku tvoří případ, že ouvertura je zvukomalebná, tedy též *obrazová* (na př. v Gluckově „Ifigenii v Tauridě“, kde líčí mořskou bouři). Je to pak asi tak, jako když slyšíme něco se scény) na př. smích, rány) ještě než se zvedne opona. Skutečnost je totiž, že *zpěvoherní dílo počtná se okamžikem, kdy začne jako hudba, ať je jeviště zakryto či ne*.

* * *

Scénický melodram. Přes to, že existuje jen jediný scénický melodram, jenž je skutečným dílem dramatickým, mohutná Fibichova trilogie „Hippodamie“, musíme mu, jako teoreticky možnému genu dramatického umění, věnovati též pozornost. Definovali jsme jej jako dramatické dílo, *spolutovořené hudbou*, jehož herci *mluví*. Tím je předně řečeno, že to není „čínohra s hudbou“, protože jeho složka hudební skutečně „*spolutovoří*“, tak jako ve zpěvohře, drama, t. j. vytváří jak hudební postavy, tak hudební spolehru. Ovšem hudební postavě chybí tu *zpěvní část*, jež tvoří, jak víme, její osu; zbývá jen část orchestrální, ale ta je neméně závazná pro herce jako je ve zpěvohře pro herce-spěváka. I herce musí v melodramatě koncipovat svou postavu (pod vedením režiséra dirigenta, jímž je i tu dirigent děla) podle hudby. Co se jeho mluvy týče, není ovšem časová vazba s hudbou *tak přísná* jako ve zpěvohře, ale vazbou přece jest, neboť i tu je dramatická forma určena dokonale hudbou, resp. její interpretací dirigentovou.

Co se zvukové stránky mluvy týče, jest, jak jsme při výkladu o zpěvu řekli, *respore* mezi ní a hudbou; je to *jediná* slabina melo-

dramatu, jak uznal i Hostinský, vynikající teoretik tohoto genu. Tento rozpor však netýká se nehudbních elementů mluvy, totiž souhlásek, nýbrž hudbních, t. j. samohlásek, jež jsou nedokonalými tóny, tudíž v rozporu s tóny hudby. Odtud plyne požadavek, též Hostinským zdůrazněný, obvyklému mínění však odporující, že nemá herec hledět, přizpůsobit se melodicky hudbě, aby rozpor ten co možná zahladil, nýbrž *naopak*, vyjímajíc snad některá místa, jež k tomu vybízejí, zachovat co nejvíce *samostatný ráz mluvy*, tedy i specifickou nedokonalost jejich vokálů. Jinak by prováděl zcela libovolně a náhodně to, co mohl, ale *nechtěl* provést skladatel sám — tedy šel by proti jeho intencím. Stejně musí být, až na výjimky (kam patří recitace sborová v melodramatě, tak jako v činohře) zachována *rytmická* nedokonalost mluvy a nikoli přizpůsobována — zase libovolně — rytmu. Melodram vůbec, i koncertní, je genre samostatný a nesnese při výkonu libovolného přiblížování k zpěvu. I tam, kde se v něm naznačuje jakýmisi značkami notovými zdánlivá melodie (Schönberg, Gurrelieder a j.), jde jen o naznačení *ná-
pěvku*, nikoli melodie.

S těmito omezeními platí o melodramatu scénickém totéž, co o zpěvohře. Velmi zajímavý doklad na to je částečné užití melodramatu ve Smetanově zpěvohře „Dvě vdovy“; Smetana užívá tu *mluvy* prostě jako *jiného* druhu hlasového projevu lidského, než je *zpěv*, aby tím charakterisoval *recitaci dopisu* Ladislavova Anežce.

Zvuk a hudba v činohře. Podstatně jiný je úkol hudby v *činohře*. Tam nelze říci, že spolupůsobí dramatické dílo, nýbrž jen *připravuje* nebo *podporuje* jeho *náladové působení* v obecnstvu. První účel mají *předehry* a *mezihry*, jež se ovšem, na rozdíl od spěveherních, nemohou odtud povznést až k významu dramatickému, nemajíce názorné souvislosti s dramatickým dějem. Druhému účelu hová všeliké hudbní *vložky* do děje samého: písně, sbory, melodramatická místa, pochody, tance a j. Toho všeho užívá se ovšem i v *opeře* a je *vždy* třeba, aby dramatický děj nebyl tím přespříliš oslabován.

Něčím zásadně různým je užití hudby na *scéně samé*, odpovídající užití hudby v životě. To jsou na př. zastavenička, tance, pochody smuteční neb vojenské, hudba chrámová (varhany) a j. Nejsou-li hudbníci skryti (t. j. za scénou), musí vystupovati *jako herci*,

představující hudebníky, nebo se použije zvukové iluze, že herec *znázorňuje* na scéně hru (na kytaru, na klavír a pod.), jež ve skutečnosti se provádí za scénou (po případě i v orchestru). Zásadní rozdíl je v tom, že tato hudba je *součástí dramatického děje*, byť zpravidla působila jen posílení lyrického nějakého momentu. Z toho plyne, že má u ní primát asociovaná *představa obrazová* a její nálada; přímá hudební nálada je až na druhém místě. Mezi takovou hudbou a *nehudbními zvuky*, v činohře užívanými (z nichž ovšem vylučujeme projevy hlasové, patřící k herecké postavě) není vlastně podle principu dramatickosti zásadního rozdílu. Skučící vítr, dunící hrom, fanfára trubek, rachot bubnu, třesk zbraní, výstřel atd., to vše má především náladový účinek z toho, *co to znamená*, teprve pak i účinek čistě zvukový, jež ostatně může být i nepatrný. Tak na př. pouhé zařukání na dveře není samo sebou takřka nic; co působí na nás posluchače, je představa s ním spojená: někdo jde — a ta je velmi rozdílná podle toho, tušíme-li (z předešlého děje) návštěvu příjemnou nebo neblahou.

Víme z dřívějších rozborů, že přímé náladové působení většiny *zvukových vněmů* je velmi silné a že asociované s nimi představy nejsou přespříliš určité a zřetelné, jsou-li vněmy ty samy, bez podpory vněmů zrakových, což jim dává ráz tajemnosti. Pochopitelné je tudíž, že právě činohra, nechce-li přespříliš nadužívatí svrchu jmenované pomoci hudby, jež by z ní učinila na konec polodramatický genre „*hry se zpěvy a tanci*“ (obdobný „výpravné hře“ s nadužitím čistě scénických prostředků), snaží se k podpoře dramatických svých účinků použít i takových zvuků nehudbních, jež „*nic neznamenají*“, působíce tedy jen čistě zvukově. Hledíc k ohromné bohatosti zvuků je tato myšlenka zajisté dobrá a plodná. Nesmíme však zapomenouti, že činohra, tak jako dramatické umění vůbec, je zásadně umění *obrazové*. Slyšíme-li se *scény* (aspoň zdánlivě s ní!) nějaký nám *nevysvětlitelný* zvuk, se *scény*, jež přece *představuje* místo dramatického děje, předváděného herci, *představujícími* nějaké osoby — ptáme se oprávněně: *co představuje tento zvuk?* Protože naše zkušenost mlčí, musíme mu přisouditi význam *symbolický*, podle smyslu děje. Užití takových zvuků v činohře je omezeno tudíž jen na *hry symbolické*; zpěvohra jich nepotřebuje vůbec, ježto i tu vystačí úplně svou hudbou.

PRINCIP STYLISACE.

IX. REALISMUS A IDEALISMUS.

PODSTATA DIVADELNÍ ILUSE.

Již v prvním dílu této knihy, ale i často v druhém, zdůraznili jsme, že dramatické umění je umění *obrazové*, t. j. že jeho díla něco zobrazují, představují. Není samojediné; stačí vzpomenouti třeba jen sochařství a malířství, v jistém smyslu též básnictví, zvláště epického (na př. románu). Všem těmto uměním jest společné, že *se jejich díla, ať věci (na př. socha) nebo děje (na př. hra hercova) podobají určitým předmětům (věcem nebo dějům) z přírody nebo života*. Tato podobnost má ovšem různý stupeň — někdy je veliká, jindy malá — a různý rozsah, týkajíc se někdy jen podrobností, jindy též určitých celků, v díle obsažených, ba dokonce celého díla. Dá se však vždy konstatovati, tvoříc tak *objektivní znak* každého obrazového díla.

Že v básnictví nejde o podobnost *názornou*, nýbrž jen *myšlenou*, je nám po výkladech, v kapitole o dramatickém textu uvedených, jasné. Líčí-li se krajina, osoba, děj, netýká se podobnost *slov*, jimiž se to líčí, nýbrž až toho, co v nás *smysl* těchto slov vyvolá, u srovnání s tím, co ze své *zkušenosti* známe, kdežto na př. v malířství jde o krajinu, osobu namalovanou, v herectví o osobu, děj předváděný, tedy o viditelné a slyšitelné, co mohou *přímo* srovnávat se svými vzpomínkami, též názornými.

Je jisto, že takováto vnější podobnost *sama o sobě* na nás působí libým citem a to tím silnějším, čím je větší. Zjistíme tu *shodu* mezi umělým dílem a mezi něčím, co známe odjinud z vlastní zkušenosti. „Shodou se zkušeností“ však je definována *pravda materiální* vůbec (na rozdíl od pravdy formální, t. j. logické bezespornosti); působí na nás tedy takováto díla dojmem *vnější pravdivosti*, tím větší, čím je řečená podobnost větší. Bezděčně

srovnávání díla s předmětem jemu podobným nabývá pak u obecenstva rázu, jako by zobrazené bylo *kopii*, předmět, jež svou podobností připomíná, originálem. S uspokojením se konstatuje, že stromy v krajině, ovoce na „zátiší“ atd. je namalováno „věrně“ a radost z této shody vrcholí tam, kde jde o „originál“ singulární, ovšem nám známý, na př. při portrétu. Je známo potěšení, jež působí ve společnosti ten, kdo výtečně napodobí v řeči i v chování nějakou známou osobu. A je-li psychologicky vysvětlitelná tato libost ze shody, je stejně pochopitelná i nelibost z *neshody* mezi „kopii“ a „originálem“; dílo, soudí se, je nepřirozené, nepravdivé, vůbec „nezdařené“ — tak jako by se to rozumělo samo sebou, že umělec chtěl kopírovati přírodu nebo život. Tu se však již, jak patrno, přechází od pouhého *fakta*, že obrazová díla umělecká jsou podobna předmětům přírodním a životním, k *požadavku*, aby se tato díla řečeným předmětům *podobala* a to *co nejvíce*. Tento normativní způsob pojetí uměleckých děl sluje *naturalismus*. Může se ovšem týkati jen umění obrazových; u neobrazových (na př. u stavitelství) neměl by smyslu.

Tato libost z podobnosti mezi kopii a originálem není jediný cit, jímž na nás naturalistická díla působí. Druží se k němu též cit *obdivu* pro *sručnost* toho, kdo dílo tak dobře udělal, že se tak znamenitě podobá určitému originálu. To je zajisté schopnost, již každý nemá; proto sklízí na př. syrchu jmenovaný imitátor osob naši pochvalu nejen věcnou, nýbrž i osobní — umí něco, co hned tak každý nedovede. Ovšem, nelze-li, že to je „*umění*“, něco takového dokázat, užíváme toho slova ve smyslu *velmi širokém*. „Uměním“ je pak také nějaký žongléřský kousek, sportovní výkon, operace a mnoho jiného. Na to třeba dobře pamatovat tehdy, je-li výkon nebo dílo z některého oboru uměleckého. Nakreslit někoho tužkou nebo napodobit jej mluvou i posuňky tak, že si je zcela podoben, *není ještě samo sebou* umělecký výkon malířský nebo herecký. K tomu je potřebí více, totiž *tvůrčí* činnosti.

Není divu, že i v *uměleckém tvoření*, ovšem jen pro umění obrazová, vznikla teorie o „*napodobení*“ přírody

nebo života jako podstatě této tvorby. Pamatujme dobře, že v heslu „*naturalistického tvoření*“ (právě tak jako u „*naturalistického pojetí*“ díla obecenstvem) není obsažen jen požadavek, aby se dílo podobalo něčemu z naší zkušenosti životní, což, jak uvidíme, je nezbytné právě u děl obrazových, nýbrž požadavek, aby se to podobalo *co nejvíce*; jde tedy o *směr* tvoření, o *tendenci*, *přiblížení se* přírodě a životu tak, jak jen je možno.

Třeba upozorniti, že definovaný námi pojem „*naturalismu*“ nemá vůbec té příchuti, jež se s ním obvykle spojuje, jakoby zobrazoval jen ošklivé věci a děje. Činil-li tak často, bylo to proto, že sledával v životě, k němuž se přimknul, víc stinného než světlého a že byl vždy reakcí na krásnou šablону idealismu. Naturalisticky lze zobrazovat i věci krásné, jichž je v přírodě i životě též dost.

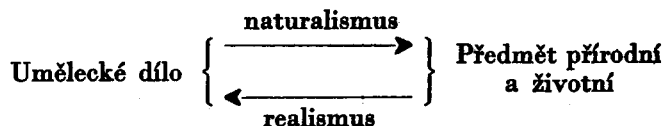
Není nesnadno, dokázati, že heslo *naturalismu* je v uměleckém tvoření a tím i v pojetí uměleckých děl *zhola nesprávné*. Především neplatí a nemůže platit *naturalismus* pro několik velkých uměleckých oborů: stavitelství (s uměleckými řemesly a průmyslem), hudbu a tanec. Nemají co napodobit. Ale i tam, kde by bylo co napodobit, u umění obrazových totiž, je materiál jejich tak nevhodný, že se jím věrně napodobení stěžuje a omezuje. Proč existuje vůbec grafika, když lze malířstvím podat věrně i barvu předmětů? Proč se nemalují — a to naturalisticky — i sochy? Proč se snaží i hudba, jak jsme slyšeli, tu a tam „malovati“ svými tóny, když to jde lépe jinými zvuky? Je pravda ovšem, že to je právě dramatické umění, resp. herectví, kde materiál je k věrnému napodobení předmětů nejvhodnější: živý člověk zobrazuje tu živého člověka. Naturalistické pojetí i tvoření je tu tedy nejvíce na snadě; proto o něm uvažujeme nejprve obecně.

Zásadní důvod však je v podstatě uměleckého tvoření: *čím jest práce umělcova naturalističtější, tím méně je tvůrčí*. Nejdokonalejší *naturalismus* nebyl by tvůrčím vůbec, ježto se dá provésti *mechanicky*, strojově. Místo leptu nebo obrazu: fotografie vhodného předmětu (třeba i v barvách). Místo dramatického výjevu: filmovaný vhodný výjev ze života. To však nikdo za umělecké dílo nepovažuje, ač je to nesporně vrchol vnější pravdivosti.

Nicméně vyskytuje se v historii umění čas od času heslo *naturalismu* jako „*napodobení přírody*“, „*návrat k pravdivosti*“ a pod. Je

pravda, že po nějaké době nastane reakce proti tomuto směru, ale potlačí jej pouze dočasně: vrátí se zase a to jako — reakce na vládnoucí šablonu. K tomu dlužno uvážit, že zastanci řečeného hesla jsou četní *velcí* umělci a že jejich díla jsou vskukku umělecky hodnotná. Jak si to vysvětlíme? Nesprávnou teoretickou formulací. Jde tu skutečně o *návrat* k přírodě a životu, ale ne o *napodobení*.

Příroda a život (z něhož teď samozřejmě vylučujeme *umění samo*, jehož díla ovšem též na umělce působí) jsou pro umělce, právě jmenované, pouze *pramenem jejich invence*, pramenem tak nevyčerpitelným, že z něho může každý z nich brát nové a nové po celý život a že zbývá stále dosti pro druhé a pro budoucí. V přírodě i životě je obsaženo nekonečné množství uměleckých hodnot, ale jejich *zákonitost* je zastřena jednak velikostí složitostí jevů, jednak náhodnými vlivy, jež ji skoro šmahem porušují. Umělci, aby se těchto hodnot dobrali, musí přírodní i životní jevy zjednodušovat a očišťovat tím, že vybírají a podtrhují, co je zaujme, ostatní přehlížejí. Každý vidí tam podle svých sklonů něco jiného; je to, jak bylo řečeno o impressionismu, „příroda viděná temperamentem“. Tento směr uměleckého tvoření, jenž *vycházejí* od přírody a života *vzdaluje se* od nich tím, že předměty, jež si z nich vybral, *účelně mění*, ale jen do té míry, že podobnost s „originály“ nepomine, sluje umělecký *realismus*. Podstata realismu je tedy zase v tendenci, ve směru tvorby: *vzdáliti se* od přírody a života, ovšem jen pokud to dovoluje obrazové umění, pro něž je tolikrát zdůrazněná „podobnost“ požadavkem nezbytným. To je tendence opačná než v naturalismu, jenž se hledí, přes omezené prostředky každého umění, blíží ti k předmětům naší zkušenosti daným. Schematicky lze to značit:



Realismus je plně *umělecký* směr, protože právě v zdůrazněném „vzdalování“, t. j. v *měně* předmětů, zkušeností daných, a to měně nikoli jen nutné, t. j. technikou určitého oboru uměleckého dané, nýbrž i *svobodně*, osobou umělcovou určené, jest *tvůrčí* moment práce umělcovy. Přes tuto svobodu není řečená měna libovolná, slepá, nýbrž účelná, směřující podle hořejšího k tomu, aby podala v uměleckém díle co nejdokonaleji *názornou zákonitost* vybraného úseku umělcovy zkušenosti; tuto účelnou měnu nazveme *uměleckou stylisací* předmětů, jež umělec zobrazuje.

Je však ještě druhý způsob uměleckého tvoření, který bychom nejlépe označili jako „expressionismus“, kdyby toto slovo nemělo — tak jako impressionismus — užší význam určitého slohu historického; nazveme jej tedy obecněji chápaným jménem *idealismu*.

Ani tu nejde nám o ten význam slova, že idealismus podává něco krásného, náš „ideál“ (srv. uvedené úzké pojetí naturalismu). Umělcova idea o něčem nemusí být vždy „krásná“ v užším slova toho smyslu, nýbrž na př. charakteristická.

Umělci idealističtí nevycházejí z vnější své zkušenosti, nýbrž z *vnitřní* a formují svá díla jen podle své fantazie, tedy úplně svobodně. Tak zajisté tvoří všichni umělci z oborů neobrazových (stavitelství, hudba, tanec), ale i mnozí z oborů obrazových. Díla těchto jsou pak ovšem předmětům přírodním neb životním obecně *nepodobna*. Takové tvoření zdálo by se zásadně rozdílné od předešlého a zvláště pro obrazové umění, žádající „podobnosti“, nepřijatelné — kdyby tomu bylo opravdu docela tak, jak jsme o jejich „nepodobnosti“ napsali. Ve skutečnosti je tu rozdíl jen stupňový.

Žádný umělec nemůže tvořit jen ze sebe sama. Jeho materiál musí mu být dán *vnější zkušeností*, jednak přímo, t. j. názorně, jednak nepřímo, sdělením skrze určité značky (zase názorné), především řečí. Co se týče umění neobrazových, poskytují tento materiál příslušné umělecké obory, na př. hudba; v případě básnictví je to vlastně též život sám, jenž nás naučí řeči. Pro umění obrazové je ovšem

pramenem invence též příslušný obor umělecký; ale vedle toho tvoří jej i ostatní vnější zkušenost, přírodní a životní. Rozdíl jest jen v tom, že umělec idealista — proti realisti — užívá *pouze* drobných *prvků* ze své vnější zkušenosti, opravdu jen „materiálu“, z něhož skládá pak fantasijsní kombinací *celky*, jež jsou *nové*, jichž v přírodě a v životě nenašel, po případě vůbec nalézt nemohl, protože jich tam není. *Objektivně* liší se tedy idealistická tvorba od realistické pouze *kvantitativně*: první přejímá jen podrobnosti — druhá *též* celky. Liší se tedy navzájem ani ne tak stupněm, jako *rozsahem* podobnosti svých děl s přírodou neb životem. Liší se však i *psychologicky* tím, že empirický *původ* a *vztah* k vnější zkušenosti je u realisty uvědomělý, u idealisty neuvědomělý, což jest při řečeném jejich poměru k celkům pochopitelné. Na venek jeví se to tak, že realista pracuje podle určitého „*modelu*“ (též několika), idealista (zdánlivě aspoň) bez nich.

Tak na př. je Shakespearův Falstaff osoba realistická; nečiní-li toho dojmu snad plně na nás, působil tak jistě na Shakespearovo obecenstvo jež — i s autorem — znalo ze života řadu takových kumpánů. Není ovšem vyloučeno, že v něm Shakespeare *sloučil* rysy několika z nich, učiniv z něj tak typ, ale nebylo by ani vyloučeno, že již jediný jeho model slučoval všechny ty rysy. Není tomu podobně jako třeba se Strindbergovou „alečnou Julii“ pro naši dobu? Naproti tomu Shakespearův Kaliban není zajisté realistickou osobou a nic z naší zkušenosti není a nemůže mu býti podobno. A přece — uvědomujeme si, že jsou i v něm *kombinovány* některé nízké rysy lidské s vlastnostmi zvířecími; obojí jsou nám ze zkušenosti známy, ale jejich sloučení nikoli. Tato obluda nejenom že není „pravdivá“, ale ani „*pravděpodobná*“, jak se často formuluje požadavek realismu. Přesto skládá se z prvků vnější zkušenosti jako ty osoby hořejší, *neboť jinak tomu ani nemůže být*.

Psychologicky evidentní zákon, že, když ne vždy *předměty*, tedy aspoň *materiál* umělcovy tvorby (t. j. prvky, z nichž se ty předměty skládají), pochází *vždy* a *vylučně* z jeho *vnější zkušenosti*, nazveme *principem uměleckého empirismu*. Tuto vnější zkušenost třeba právě pro tento

případ, kde jde o umělce, dělit na dvojí: jednak na jeho zkušenost z *umění* — ta je nezbytná pro umělce, tvořícího *neobrazově* — a na zkušenost z *přírody a života* — ta je nezbytná pro umělce, tvořícího *obrazově*, tedy *též díla dramatická*. U obrazových děl je tedy *vždy zachována relace podobnosti jejich s předměty přírody a umění, rozsah a stupeň její však je různý, tudíž vzdálení* — tedy to, co jsme pojmenovali *stylisací* — menší neb větší. Schematicky:

Přir. neb živ. předmět		Obr. dílo <i>real</i> .
		Obr. dílo <i>ideal</i> .

Stačí jen rozmnožiti si hořejší příklady dramatických osob o jiné a jiné, abychom viděli, že nám vytvoří souvislou řadu, v níž se stupeň podobnosti a tedy i s ním reciproký stupeň vzdálení od života bude měnit *plynule*. Vždyť slovo „podobnost“ samo značí částečnou stejnost — a tedy *spolu* částečnou různost, zdůrazňujíc ovšem to *prvé*. Protože pak princip uměleckého empirismu zdůrazňuje při *obrazovém* umění nezbytnost právě *této přírodní a životní podobnosti*, lze u těchto umění mluvit o nutnosti „*relativního realismu*“. Užití pro dramatické umění, vede to tedy k této zásadě: *Všichni tvůrci dramatického díla, dramatik, herci, režisér, po případě dramatický skladatel, musí býti relativními realisty*.

K obdobným výsledkům, jako při úvaze o uměleckém tvoření, dojdeme při vyšetřování *uměleckého vnímání* děl obrazových, což je zcela pochopitelné, protože vnímání je vlastně duševní pochod zvratný s tvořením díla (z nitra umělcova do díla, z díla do nitra pozorovatelova) a ideálem jeho jest, aby se počátek i konec tohoto dvojitého procesu co možná shodovaly. *Princip uměleckého empirismu* platí i tu: má-li v nás dílo *vyvolati* obrazovou představu, *musí* tato představa *býti v naší mysli*, ne-li v celku, tedy aspoň v podrobnostech, v prvcích; jinak by se nemohla vy-

Ukážeme si, jaké to je
volati. To je psychologicky evidentní. Získati tuto představu (neb její části) mohli jsme však jen *vnější zkušenosti*, buď přímo, názorem, nebo nepřímo, sdělením jiných, což se však konec konců redukuje zase na názor, jenž se uplatňoval, když jsme se učili řeči, hlavnímu prostředku sdělovacímu.

Obrátíme-li se tedy k vnější zkušenosti *názorné* jako nejen původní, ale právě pro umění obzvlášť důležité, vidíme, že vedle svrchu jmenované podmínky *subjektivní*, žádající, aby potřebná obrazová představa byla v mysli pozorovatelově, musí býti splněna ještě podmínka *objektivní*, že totiž dílo umělecké je této představě celkově nebo v částech *názorně podobno*, protože *přímé* její vybavení je možné jen podle asociativního zákona podobnosti. Vidím-li na jevišti věc, jež má něco představovat, na př. strom, musím nejenom znát „strom“ z vlastního názoru, ale řečená věc se musí stromu *podobat*. To je, jak patrně, *zásadní* věc, protože je to podmínka pro vznik obrazové představy nutná. Jaký má býti *stupeň* a *rozsah* této podobnosti, není touto zásadou stanoveno, vyjma mez: tato podobnost nesmí býti tak malá, aby přestala být pro nás podobností, protože pak by k vybavení obrazové představy nedošlo.

Je jistě přirozené, že když řečený scénický předmět (abychom zůstali při našem příkladu) vybaví divákovi třeba představu „stromu“, ze zkušenosti mu tak známou, stane se tato představa *vůdčí* normou, podle níž se jako podle jakéhosi „originálu“ měří podobnost scénického předmětu jako „kopie“ stromu. Požadavek, z takto jednostranného pojetí relace podobnosti „od originálu (jen vzpomínkového) ke kopii (viděné)“ vznikající je pak ovšem, aby se kopie co nejvíce podobala originálu. Tato tendence jak víme, znamená naturalism; ale na rozdíl od naturalismu *objektivního*, žádajícího, aby kopie *byla* jako originál, objevuje se tu naturalismus *subjektivní*, chtějící, aby kopie *vypadala* jako originál. To je totiž podmínka úplně postačující, ježto celý vyličený pochod reprodukční

odehrává se ve vědomí pozorovatelově. Tento subjektivní naturalismus, týkající se vnímání díla (neb jeho části) nazveme *ilusionismem*: Kopie musí budit *zdání*, *ilusi* originálu. A protože tento originál je nám dán vzpomínkou na nějaký předmět z naší vnější zkušenosti, tedy ze „skutečného“ života, formuluje se požadavek ilusionismu na konec tak, že obrazové dílo neb jeho část musí budit *ilusi skutečnosti*. Snad v žádném jiném oboru obrazových umění nezdá se býti tento požadavek zřejmější než právě v umění dramatickém, vůbec divadelním. A přece jest, jak uvidíme, stejně nesprávný jako požadavek naturalismu objektivního. Příčinou toho je zase neoprávněnost jeho právě uvedené formulace, mluvící o „skutečnosti“.

* * *

Divadelní iluze.

O zvláštním duševním stavu, který máme, sledující divadelní představení, bylo již mnoho psáno. Nejrozšířenější je názor, že je to stále *kolísání* mezi věrou, že to, co vidíme a slyšíme, je skutečnost, a vyvracením této víry, přivoděným tím, že si uvědomíme „pravou“ skutečnost, t. j. že jsme v divadle (Taine). Mluví se o momentech, ilusi podporujících a naopak zase rušících a o *vědomém* našem sebeklamu (Lange). Ilusi podporuje vše, co zvětšuje podobnost mezi tím, co s jeviště vnímám, a skutečností. Ilusi ruší to, co nám připomíná divadlo, na př. rámec jeviště, rampa, hlediště, naši sousedé atd.

Psychologickou nesprávnost těchto teorií o kolísání mezi vědomím skutečnosti a neskutečnosti lze zjistiti nepředpojatým pozorováním sebe při představení, ba již vzpomínkou na to, jak nám při představení jest. I když jsme sebe více uchvázeni scénou, nemáme *vůbec* vědomí, přesvědčení nebo víry, že to, co herci hrají, je „skutečnost“. Důsledek toho jest, že nemůžeme míti — a také nemáme — ani myšlenky, že to skutečnost *není*. Tolik je jisto: vněmy, jež nám scéna poskytuje, vyvolávají v nás svou podobností představy, jež máme ze své vnější zkušenosti (tedy ze „skutečnosti“) a my je s nimi srovnáváme. Ale jen co do *podoby*, ne co do *skutečnosti* — to je rozdíl. Stejně v nás může na př. vystoupivší vodník vyvolat vzpomínku na podobného mu

vodníka, někým (třeba Schwaigrem) namalovaného. Napadne-li snad nás přece někdy, je-li podobnost překvapující, myšlenka, že je to „jako skutečné“, je to pouhá teoretická reflexe, kritika, ovšem ze zúplna *neumělecká*, jež nás, byť jen na okamžik, odvádí od scény. I obecenstvo, jež má k takovémuto úsudkům značný sklon (srv. náš výklad o radosti z podobnosti), ponechává si je raději do přestávek. Nikdy nás to nenapadne, když jsme hrou strženi, nanejvýš až potom, když uchvácení poleví. Tedy právě nejdokonalejší požitek dramatický je bez jakéhokoliv pomyšlení na skutečnost, ať kladnou či zápornou.

To, co se na jevišti děje, není pro nás ani skutečnost, ani neskutečnost, nýbrž *jiná* skutečnost, než je ta, v níž jinak žijeme: skutečnost umělecká, v tomto případě *divadelní*. V estetice bývá tato jiná skutečnost označována heslem „*zdánlivé* skutečnosti“. Tento pojem, metafysicky hojně diskutovaný, nebyl dosud psychologicky uspokojivě řešen. Ptejme se, jaký je *pro vnímajícího* rozdíl mezi touto „*zdánlivou*“ skutečností a skutečností „*skutečnou*“? Co rozlišuje mé dojmy, vyslechl-li jsem na př. hádku dvou lidí někde jako bezděčný pozorovatel a sledoval-li jsem ji naproti tomu na jevišti? Při tom předpokládejme, že jsem pozoroval jen ty dva lidi a nikoli jejich okolí, aspoň ne vzdálenější (tím je v druhém případě právě ten „*divadelní rámec*“). Jen při tomto předpokladu lze se dopídití pravé příčiny rozdílného dojmu, neboť tu je *vněm totožný a přes to* dojem různý.

Bylo by se možno domnívat, že vněm divadla, jež jsme zajisté měli před *počátkem* představení, sdružuje se pak jako vzpomínková představa se všemi následujícími vněmy se scény přes to, že si již „*divadelního rámce*“ nevěstíme. Tím by se řečený rozdíl obou dojmů snad vysvětlil — ale něčeho takového si nejsme, aspoň při opravdovém zaujetí pro hru, vědomi. Tu a tam upomene mne sice i při představení nějaká maličkost na „*divadlo*“, ale právě z toho, že *upomene*, je patrné, že si to neuvědomuji stále. A pak: jen touto asociací „*divadla*“ nebylo by možno vysvětliti podstatu „*zdánlivé*“ skutečnosti. Klán-li se nám po aktu spolu s herci autor, není to pro nás skutečnost jen zdánlivá a stejně je tomu, jsem-li přítomen čistému baletu (ne tedy dramatické pantomimě) nebo dokonce divadelnímu koncertu,

kde orchestr je na scéně, i kdybych si při tom stále uvědomoval, že to vše je na scéně divadelní.

Není-li rozdíl ve vněmu ani v asociacích, může býti jedině v *různém pojetí* téhož vněmu. Jednou pojmám řečenou hádku dvou lidí tak jako vše v životě, t. j. jako něco skutečného — pojetí *skutečností*, po druhé jako něco představovaného, hraného — pojetí *divadelní*. Toto pojetí divadelní je zvláštní případ pojetí *obrazového*, vyskytujícího se ve všem umění obrazovém, a jest pouze *jiným* pojetím než uvedené skutečností neb životní, nikoli však *protikladným* s ním, tedy „*neskutečným*“. Je to duševní stav, v němž nejenom na skutečnost nemyslíme, ale v němž nemáme ani zvláštního toho „*citů skutečnosti*“, (rozumí se *vnější* skutečnosti), jež nás jinak provází takřka celým životem a mizí jen za některých okolností abnormálních, na př. (nehledíc k určitým nemocem) jsme-li velice unaveni. Tu se stává, že nás vše, co vnímáme, zvláště to, co vidíme, mívá tak nějak cizí a vzdálené, že nám to připadá, jak říkáme, „*jako sen*“. Sen sám však sem zpravidla nepatří, neboť v něm máme naopak přechasto silný cit skutečnosti — kolikrát jsme rádi, když se z něho probudíme, že to „*přece jen není pravda*“.

Jsou ovšem duševní stavy, kde cit (vnější) skutečnosti není úplně potlačen, nýbrž jen oslaben. Hořejší příklad stavu únavy připomíná jistě každému četné případy, jež mají podobný ráz, ač jsou prosty únavy. Jsou to jakési stavy *snění* nebo *kontemplace*, jež v nás vyvolávají předměty, jež vnímáme a do nichž se jakoby pohroužíme, na př. krajina, vnitřek chrámu a pod. Jak patrné, jde tu o *estetický stav*, vzbuzený v nás krásnými objekty. Cit skutečnosti je tu velmi oslaben, ale nepomíjí zcela; zůstává jakoby v pozadí a vystoupí opět, jakmile naše estetické vnímání je skončeno a my „*vracíme se zase do všední skutečnosti*“.

Co je psychologicky tento cit vnější skutečnosti? Není pochyby, že je v těsné souvislosti s citem naší *vlastní* skutečnosti, přesně řečeno

se skutečností našeho „*tělesného já*“, jež jest souhrnem všech tělových našich vněmů, neboť naše tělesné já patří na půl do „světa vnějšího“, na půl do vnitřního, na půl objekt, na půl subjekt a tedy prostředník mezi oběma. Vnitřně tělové naše počítky to jsou, jež v nás budí cit vlastní skutečnosti (byť jen tělesné) a všechny vněmy, jež se mezi ně hodí, na prvním místě tedy *hmatové*, dostávají tíž ráz skutečnosti, ovšem vnější. Vněmy sluchové a zvláště zrakové, nejsou-li přespříliš silné, nemají řečený tělový ráz a tedy také ne skutečností. Proto se umění, jež chce v nás vyvolávat estetické stavy, omezuje jen na ně a také při kráse přirodní hraje hlavní roli.

Řekli jsme, že estetický stav budí se v nás krásnými předměty. Ale tento akt není tak výhradně pasivní, jak by se podle této věty zdálo. Je to tak jako s pozorností bezděčnou a úmyslnou: *my sami* můžeme se uvést do estetického stavu, je-li to naším přáním; krásný předmět bývá ovšem k tomu podnětem. Tím vzniká *estetické zaměření* vůbec, jež se podle předmětů může specialisovat dále na zaměření *umělecké*, ještě úžeji *obrazové* a nejúžeji — pro náš obor — na *divadelní*. Promluvíme jen o obou posledních.

Zaměření obrazové a tedy také jeho speciální případ, zaměření *divadelní*, liší se od obecného zaměření estetického dvojím. Především je v něm, je-li ovšem dokonalé, cit skutečnosti *úplně potlačen*. Za druhé je při něm, jak již z dřívějšíka víme, naše interpretace vněmu *dvojitá*, protože se v nás vyvolává nejen představa *technická*, nýbrž zároveň i *obrazová*. Oba tyto znaky souvisí navzájem, poněvadž při pojetí „skutečností“ byla by dvojitá různá interpretace *najednou* prováděná věcně sporná.

To, že nějaký můj (tedy subjektivní) vněm X je „skutečně“ A, znamená totiž moje přesvědčení o objektivní reálné existenci tohoto A. Totéž platí, má-li býti tíž vněm X „skutečně“ B. Protože při názoru nemůže jíti než o pojmy *singulární*, jež, podřaděny takto společnému pojmu *reálně* existující věci, se navzájem vylučují, může býti mezi nimi jen disjunkce. Tak na př. vidím v lese za šera něco temného. Můj výklad jest dvojit: „Je to (skutečný nějaký) keř“

nebo „je to (skutečný nějaký) tulák“; oboje najednou to býti nemůže. Přijmu-li to druhé, odmítám tím první; seznám-li brzo na to, že platí to první, neplatí to druhé — byl to můj *klam*. Klam má tedy vždy vztah ke skutečnosti. Naproti tomu vidím-li nějakou sochu, soudím: „Je to nějaká socha“ a „je to nějaký člověk“, neboť tyto pojmy nejsou z téže třídy reálně existujících věcí (tam patří jen ta socha), pročež se *nevylučují*. Ten „nějaký člověk“ patří do kategorie věcí, existujících pouze ideálně — v mé myslí. To a jen to vyjadřuji, řeknu-li, že „je to socha představující člověka“. Na nějakou skutečnost či neskutečnost tu vůbec nemyslím, pokud jsem ovšem *esteticky zaměřen*. Jinak by bylo, kdybych se zaměřil k soše *jen technicky*; ale pak bych ji pozoroval nejinak než třeba nějaký mramorový, uměle formovaný sloup, jež ovšem nic nepředstavuje.

Mohu tedy i v umění dramatickém říci: to je herec A a zároveň král Lear, poněvadž jde jen o *pouhý výklad* vněmu, kdežto na reálnou existenci (již má ovšem jen ten „herec“) při představení samém nemyslím. O „klamu“ nemůže tu býti řeči, protože řečený výklad je právě už dvojitý a nečiní nároku na empirickou pravdivost, t. j. shodu se skutečností. Ba nelze ani z téhož důvodu říci, že herec A je „*nepravý*“ král. Tím, by mohl být jen podvodník, jež by se vydával za krále skutečného, ač by jím skutečně nebyl; tu bychom však také o něm věřili buď to nebo ono, nikoli oboje najednou. Nemalý půvab umění hercova je právě v tom, že může býti něčím jiným než jest, aniž lže. Nejspíše by se mohlo tedy říci, že je tento herec „*zdánlivý*“ král, ale nikoli s tou negativní příchutí slova, že co se zdá býti, *ve skutečnosti není*, nýbrž ve smyslu *pouhého jevu*, beze vztahu k realitě; neboť našim smyslům se opravdu *jeví býti králem*, ja mu celým zjevem (opticky i akusticky) podoben. Všecko na scéně je v tomto smyslu „*zdánlivé*“, nikoli však „*zdánlivě skutečné*“ a také ne „*nepravé*“. O „*nepravých*“ briliantech“ lze mluvit na př. tehdy, má-li je nějaká dáma ve společnosti, nikoli však, nosí-li je dramatická osoba; ty jsou pak, jako ona sama, jen *zdánlivé*. Na pravosti jejich a vůbec *na pravosti či nepravosti všech předmětů na scéně vůbec nazáleží*, to je jen otázka praktická. Stejně jako „*zdánlivost*“ třeba omeziti široký smysl slova „*ilusivnost*“ a „*iluse*“, do nichž se zpravidla zavádí právě vztah ke skutečnosti.

Z našich úvah tedy plyne: *Podstata t. zv. divadelní iluse*

je v divadelním zaměření, jež, jako speciální případ zaměření obrazového, potlačuje cit skutečnosti a vybavuje k vněmům dvojí představu významovou, technickou a obrazovou.

Že to nejde o ilusi ve smyslu klamně skutečnosti, je zvlášť pěkně vidět z toho, že divadelní svět, na jevišti se před námi rozvíjející, zná sám takovéto iluse — klamy. Jsou to známé nám motivy převrátky a obzvlášť přestrojení. Uvažme: V Shakespearovu „Večeru tříkrálovém“ herečka představuje *Violu*, jež, přestrojivši se, vydává se za *šlechtice*. Tu se nám druzí tedy k vněmu trojitá představa: jednak technická, jednak dvojí obrazová. Je zřejmo, že vztahy

herečka — *Viola*

Viola — šlechtic

nejsou stejnorodé. Jen šlechtic je „nepravý“ a počin *Violy* „klamem“, nikoli *Viola* a počin herečky. Dramatické osoby druhé považují aspoň na čas *Violu* za šlechtice, my však vždy jen za *Violu*. O herečce nevědí zajisté dramatické osoby (ne ovšem jejich herci) ničeho, my o ní víme stále.

Rozbor divadelního zaměření.

Akt divadelního zaměření objasníme si poučně touto obdobou. Jak známo, zapisuje skladatel své hudební myšlenky notami, umístěnými v pětilinkové osnově na tom či onom místě. Tím jsou stanoveny jen výškové vztahy tónů; které tóny to mají být, poví nám t. zv. „klíč“, stojící na počátku celé osnovy. Protože tónů je mnoho, je potřeba i více klíčů; nejnámější jsou t. zv. houslový a basový. Podle toho, který z nich je na počátku řádky, čteme nebo hraje *tytéž* na pohled noty (tedy tentýž vněm) různé a melodie neb akordy jsou různé. Jak je to možno? Různým notačním zaměřením, jež jsme si osvojili při svém hudebním výcviku. Učili jsme se na př. nejprve čísti noty v houslovém klíči tím, že jsme spojovali s každou notou určitou představu tónu (na př. na druhé lince zdola je toto *g* z klavíru neb houslí, na nejvrchnější toto *f* atd.) Tím jsme si zjednali pevný soubor dvojitých sdruženin (nota s tónem), jež jsme uložili do své paměti; nazveme jej soubor „houslový“. Později učili jsme se čísti podle klíče basového toutéž cestou, při čemž jsme se ovšem dlouho pletli s předešlým „houslovým“ pojetím *tychž* not. Konečně jsme si zjednali nový pevný soubor „basový“ a uložili jej taktéž do

své paměti. Čteme-li pak noty, vybavujeme si tóny podle toho souboru, na který ukazuje předepsaný klíč ten či onen. Fysiologicky vyložíme si toto různé zaměření tak, že nějakým způsobem otevřeme dráhu, vedoucí k mozkovým buňkám, v nichž je fixován soubor jeden a uzavřeme cestu k souboru druhému. Tímto fysiologickým aktem si vysvětlíme fakt jinak velmi podivný, že můžeme *tytéž* noty pojímat jednou tak, po druhé jinak, zaměření na to úvodním jejich klíčem, na který pak dál ani nemyslíme, leda když se změní a s ním i naše pojetí.

Ačkoliv vyložené pojetí not podle klíčů je zdánlivě na hony vzdáleno od pojetí divadelního, jsou to případy zcela obdobné. Rozdíl je pouze v tom, že při notách jsou obě pojetí umělá, že pro obě bylo potřeba určitého výcviku, přípravy mysli, kdežto při divadle jest jen jedno pojetí umělé, totiž právě pojetí divadelní, k němuž je zapotřebí určité přípravy mysli a zvláštního zaměření, druhé pojetí, totiž pojetí *skutečností*, je nám ze života běžné. „Klíčem“ k divadelnímu zaměření je vše, co vnímáme před počátkem hry a leckdy ještě při jejím počátku: vstup do divadla, hlediště naplněné obecností, jevištní rámec s oponou, jež se na dané znamení zvedne. Tak hudebník, jenž četl dlouho noty v klíči houslovém, je přiveden předepsaným teď klíčem basovým k tomu, aby další četl jinak, *ač se v mnohém předešlým podobají*, což platí, jak víme, i o vněmch divadelních, tolik podobných různým našim vněmům životním. A právě jako hudebník je v novém pojetí udržován občasnými znaky (opakováním klíče na počátku dalších řádek a jinými odbornými poukazy), tak je udržován i divadelní pozorovatel ve svém pojetí občasnými postřehy (na př. divadelního rámce, rampy a j.). Ale oba jsou tím jen udržováni ve svém zaměření, a ani toho není třeba. Nicméně je z našeho výkladu již patrné, proč svrchu uvedené postřehy (k nimž se druzí i leckteré se scény samé,) upomínající nás na to, že jsme v divadle, *nejsou* momenty „divadelní ilusi rušícími“ (jak by chtěly uvedené dříve teorie), nýbrž naopak podporujícími, poněvadž udržují nás v divadelním zaměření. Neboť ko-

nečně: právě tak jako hudebník opětým předpisem houslového klíče upustí od dosavadního pojetí not a vrátí k prvnímu, tak i divadelnímu obecnstvu určité vněmy — *uzavření jeviště oponou*, hluk obecnstva, opouštějícího hlediště atd. je popudem, aby upustil od dosavadního zaměření divadelního a vrátil se k obvyklému pojetí skutečnostnímu.

Jakmile pochopíme věc takto, převádí se nám rozdíl mezi skutečností a divadelní ilusí na rozdíl mezi skupinami představ, jimiž se to či ono pojetí řídí. Pro pojetí skutečnostní není vlastně, jak jsme již řekli, zvláštní přípravy myslí, tedy ani *zvláštní* skupiny představ: to se váže prostě se *všemi* skupinami představ, jež jsme si ze života (rozumí se: mimo divadlo!) zjednali. Jde tedy nám jedině o soubor představ, řídící naše pojetí divadelní. Věc je zcela prostá: tuto skupinu představ zjednááváme si stykem s *divadelním*, resp. *dramatickým uměním*.

Navštěvujice divadelní představení, seznamujeme se s velkým množstvím dramatických osob a dramatických dějů i s jejich „místy“. Jsou vesměs *smyšlené* přes to, že nás aspoň v podrobnostech upomínají na leccos, co známe ze své životní zkušenosti. Od uvedeného souboru „notového“ liší se takto získaný soubor „divadelní“ nejenom větší složitostí představ, ale zásadně tím, že ke každému vněmu přidružují se významové představy dvě, technická i obrazová. To znamená tedy obecně asociativní spřežky

1. „*herecká postava* — *dramatická osoba*“ (značka *p/o*.)
2. „*herecká spoluhra* — *dramatický děj*“ (*sp/d*)
3. „*divadelní scéna* — *místo děje*“ (*sc/m*).

Každá z nich skládá se ovšem z množství spřežek drobnějších, známých nám z rozborů kapitol IV.—VIII.

Protože ovšem jde o dramatická díla jako konkrétní představení, je mezi mnohými těmito konkrétními spřežkami *částečná* stejnost, nebo aspoň podobnost, podle níž se přirozeně seskupují úžeji vespolek. Tak seskupují se co nejtěsněji všechny *p/o* a *sp/d*, jež mají *tyž dramatický text*, slovný, po případě i hudební. Skupiny takové dostávají pak jméno podle autora určitého textu, pojmenování díla a jeho

osob. Na př. Shakespearův Jago nebo Smetanův Kecal (ať kýmkoliv hráno), Goldoniho „Vějíř“ nebo Mozartův „Únos ze serajlu“ (bez ohledu na provedení). Naproti tomu liší se konkrétní díla každé takové skupiny herecky i scénicky velmi značně, leda že autor připojil mnoho scénických poznámek, jež nutno hercům i režisérům respektovati. Ale konkrétní spřežky *p/o* lze úžeji spojovati též podle *téhož herce* (resp. zpěváka), na př. postavy Vojanovy nebo Destinnové, a konečně spřežky *sp/d* a *sc/m* podle *téhož režiséra* s případným jeho výtvarným spolupracovníkem, šířeji podle *téhož divadla*, na př. režie Stanislavského, operní představení Mahlerova na vídeňském dvorním divadle atd.

Z toho, že uvedené spřežky obsahují též představy technické, především představy herců, ať neznámých či známých, ale i představy scénických předmětů, pochopíme ze zkušenosti nám známý fakt, že se naše „divadelní iluse“ nejen snese s vědomím, že na př. představovanou osobu hraje herec, že postranní domek je kulisa a pod., ale že můžeme osobnímu výkonu tohoto herce věnovati značnou pozornost, aniž nám to vadí, ačkoliv vše to by mělo vlastně rušit naši ilusi, upozorňujíc nás na „skutečnost“. Naše divadelní zaměření nejenom že není tím vším rušeno, nýbrž naopak podporováno, ač-li ovšem tento zájem nezatlačí do pozadí příslušnou představu obrazovou. To se stává na př. hereckým odborníkům, jsou-li pozorovateli; jejich vnímání je pak (takřka) jen technické, tak třeba jako při podívání na pouhý balet.

Isolace dramatického díla. Jestliže jsme vyložili, že divadelní zaměření způsobeno je u nás tím, že vytvoříme si (patrně fyziologicky) spojení s „divadelním souborem“ představ, získaným divadelní naší zkušeností, zdá se to býti bludným kruhem. Jak je tomu na začátku této zkušenosti? Kdyby se octl někdo poprvé a bez této přípravy v divadle, odkud by čerpal své divadelní pojetí, tvořící vesměs *dvojitě* představy toho, co to „je“ a zároveň, co to „představuje“? Nedíval by se na představení jednoduše ve smyslu, co to „je“?

Mohli bychom poukázat ovšem na to, že takovéto dvojí pojetí vyskytuje se u všech umění obrazových a že

je nám tedy na př. ze sochařství neb malířství dostatečně známé, ba běžné. Ale v těchto oborech je mezi technickou a obrazovou představou přílišný rozdíl, aby se spolu zaměňovaly, resp. ztotožňovaly. O soše nikdo nebude myslet, že to je mladý muž, jež představuje, a ani nejrealističtější obraz krajiny nebudeme považovat za tu krajinu samu, leda chvilkovým omylem. Naproti tomu je představa herecké postavy do té míry shodná s představou dramatické osoby, že by byla řečená záměna snadno možná; řekli jsme již v úvodním dílu, že se právě tyto dvě představy v *teorii* herectví směšují. Nikoli ovšem v praxi, leda zase omylem. Kočující herecké společnosti měly již víckrát zkušenost s velmi primitivním obecnstvím, že bylo svedeno naturalistickým jejich představením k tomu, že považovali na př. herce, hrajícího intrikána, za skutečného padoucha a ohrožovali jej i na životě. Ztotožňovali postavu s osobou.

Odtud si také vysvětlíme, proč je v *primitivním, lidovém* divadle znatelnější *názorný* rozdíl mezi postavou a osobou, souhrnou a dějem, zvláště pak scénou a místem děje než v divadle kulturně vyspělejší. Čili, jak se *omylem*, zaviněným ilusionistickým názorem na dramatické umění, říká, proč primitivům „postačí“ pouhý *náznak* skutečnosti, s nímž se my už spokojiti nemůžeme. *Omylem* je ovšem též chvála těch kteří zastávají divadlo zcela stylisované a poukazují k primitivům jako vzoru. Tu jde — tak jako jsme již jednou v kapitole o dramatickém textu, při úvaze o improvizovaných hrách zdůraznili — o *vývoj* dramatického umění. Jeho počátky *potřebují* této *názorné* odlišnosti představy technické a obrazové, bližší dramatické umění (vtomto směru ovšem) k umění *výtvarnému*. Stačí vzpomenouti nehybné masky a takřka neutrální scény antické atd.

Nejnámějším příkladem toho je naše *loutkové divadlo* se svými odrůdami. Tu je herec ze dřeva, jeho hra jen neúplná a mechanická; rozdíl mezi postavou a osobou tedy jak možno nejvtěšl. Proto lze při něm rozeznávat dva možné případy pojetí i dojmu se strany obecnstva. Buď klademe důraz na to, že „postava“ je neživá, mechanická; pak působí na nás fakt, že představuje živou osobu, směšně. To je obvyklý *komický* typ loutkového divadla (Kašpárek!). Nebo

klademe důraz na živou dramatickou osobu; pak působí skutečnost, že postava je neživá, jen mechanická, zvláštěm tajemným, až příšerným dojmem (srv. pověst o Golemovi). To je druhý, *mystický* typ loutkového divadla, na př. pro hry Maeterlinckovy. Že lze loutkové divadlo znamenitě stylisovati výtvarně, je odtud jasné (srv. str. 59).

Primitivní přípravu pro divadelní zaměření má však každý z nás již od nejtělejšího dětství. Vzniká jednak z pudu napodobivého, jednak z radosti, předuševňovati se v jiné, tak jak jsme si vyložili v kap. IV. (tvorba dramatickova) i V. (tvorba hercova). Již děti si takto hrají na tatínka a maminku, na vojáky a loupežníky, na kupce, na školu atd. Hrají samy a vidí i druhé tak hráti. Jaké jim postačí „rekvisity“ a jaká „scéna“, je známo. *Rozdvojení* vlastního „já“ na hrající a hrané, vlastního výkonu na prováděný a předváděný jest jim intuitivně známo a chápou to vše i při jiných. Rozdíl mezi klukem, „dělajícím“ vojáka, a statistou, hrajícím vojáka, není zásadní, nýbrž jen formální; ba snad se ten kluk cítí ve své „rolí“ srdnatěji. Již dítě tedy, znajíc tyto předběžné „herecké“ i „divadelní“ dojmy z vlastní zkušenosti, nesetkává se, octne-li se v divadle, s něčím naprosto mu novým. Je snad překvapeno přílišnou podobností se skutečností, jíž v jeho hrách ovšem nebylo; ale stačí mu říci, že je to také „jen hra“ — a je orientováno. Ví již, jak to musí pojmáti, neboť má ve své paměti skupinu takových *dvojitých* představ, uměle jím i druhými vytvořených.

Nicméně, hledíc k žádané a nutné podobnosti mezi technickou představou díla a obrazovou, jež — taktéž nutné — pochází aspoň v podrobnostech ze života a přírody, jest při každém díle obrazovém *nezbytné*, aby bylo *odděleno* od svého okolí, aby každý zřetelně viděl, *kam až sahá* toto *obrazové* dílo a kde již není. Tuto *isolaci* od neobrazového okolí tvoří soše podstava, obrazu rám. V dramatickém umění je to *ohraničení scény*, provedené, hledíc k obecnstvu, *proscéniovým* rámem a oponou, po jejím otevření pak ideální plochou, vystupující z *rampy*. Co je před rampou, resp. před neutrální prostorou orchestrovou,

je svět skutečný, životní. Co je za rampou, je svět nikoli neskutečný, nýbrž ze životní skutečnosti vyňatý, něco mimo ni. Chceme-li, je to svět jiné, umělecké, speciálně „divadelní“ skutečnosti. Je to skutečnost, se životní skutečností sice paralelní, jí odpovídající, ale *noeticky jiná, různorodá*.

Je *naprosto nepřipustné*, aby se svět jeviště míchal se světem hlediště. Jestliže kdysi sedala ve Francii dvorská šlechta na jevišti, byla to jen tupá etiketa. Činí-li se teď pokusy, aby herci vystupovali i v hledišti, je to umělecká absurdnost. Jedině prostory pro orchestr lze užítí tak či onak, neboť je neutrální. O tom jsme již mluvili při scéně, tak jako jsme při výkladu o orchestrální hudbě upozornili, že přes to, že ji vztahujeme k dramatickým osobám, zůstává jí jakýsi neosobní ráz. Herci v hledišti přestávají býti dramatickými osobami, jsou artistry. Spojením jeviště s hledištěm vzniká prostor, který *nic nepředstavuje*, nýbrž jen je, totiž interiérem, v němž se lidé, laici i odborníci, baví. Umění taneční by toho snealo, ne však umění dramatické, jež je obrazové: to prostě *pomítá*, mění se v skutečný, jen esteticky upravený život, jako třeba při karnevalu. Řečené pokusy nevznikly z umění, nýbrž ze sociální ideologie: „umění pro život“. Ano, ale má-li být umění pro život, *musí zůstat uměním* a ne se změnit v život.

* * *

Jakými *slohovými zákony* řídí se tedy celé *vytvoření dramatického díla*, hledíc k jeho vztahu k přírodě a životu? První z nich již známe; je to

1. *zákon relativního realismu*. Jím jsme vyřkli, že technické složky dramatického díla *musejí* býti vesměs *podobny* nějakým jevům přírodním a zvláště *životním*, že však stupeň jejich podobnosti může býti *libovolný*. Vyloučena je tedy jen taková nepodobnost, že by se obrazová představa nemohla vůbec vybavit, a taková podobnost, že by dílo bylo jen odlikou skutečnosti, t. j. naturalistické. To platí o *všech* složkách dramatického díla, až na hudbu (tedy ve zpěvohře), kde, jak víme, zcela umělý materiál omezuje řečenou podobnost; vy-

rovnává se to však tím, že tu se může obrazová představa vybavit i podle zákona současnosti. To sice platí ještě spíše o řeči, ale tu můžeme počítati do jevů životních.

S úsudkem o „naturalistickém“ díle je třeba ovšem opatrnosti. Mnohá velká díla dramatická byla považována všemi, i svými tvůrci, za naturalistická; v době, kdy tento směr vládl, byla to pro ně chvála, když přišel opačný směr, bylo jim to k haně. Teprve třetí etapa poznala, že mají textově velké tvůrčí hodnoty, že zřejmě stylisují, krátce že jsou realistická. To je pravděpodobně i pro ty složky, jež pomíjejí. Jestliže víme, že některý velký herec kdysi *mocně působil* na své obecenstvo, nemohly být jeho výkony naturalistické, i když se tak nazývaly. Pouhý název nedokazuje ničeho.

Stupeň podobnosti, opačně řečeno: *stupeň stylisace* je určen tím, co fixoval autor díla svým *dramatickým textem*. Pro něho byla volba *svobodná*, pro všechny ostatní je však tento stupeň stylisace závazný a musí se dodržet. Nazveme tuto zásadu, plynoucí z principu *slohové jednoty* díla, zákon *stejnoměrné stylisace*. Musíme jej zase omeziti při složce hudební, poněvadž pro hudbu, života vzdálenou, se stupnice stylisačního rozpletí rozkládá jaksi v *jiném niveau* než u složek ostatních, o čemž dále.

Protože *hudebně-dramatický text* (t. j. partitura opery) fixuje dílo skladatelovo spolu s dílem libretisty, jest stupeň *jeho* stylisace závazný pro stylisaci dalších složek zpěvohry, tím spíše, že, jak víme, fixuje i části tvorby herecké a režisérské.

Proti zákonu stejnoměrné stylisace, tak samozřejmému, hřeší se více než často právě při tvorbě v užším slova smyslu divadelní, t. j. herecké a scénické. Tato tvorba jest, jak pochopitelně, tvorbou „své doby“, tedy tvorbou *přítomnosti*. Řídí se tedy buď slohem v té době vládnoucím nebo, jde-li o umělce pokrokové, žádoucím slohem budoucí doby; vždy však slohem jediným, o němž řečení umělci jsou přesvědčeni, že je to sloh výhradně oprávněný. Dramatické texty, slovní a hudební, jež jsou podkladem řečené divadelní tvorby, nejsou však brány jediné z doby současné, nýbrž i z minulosti, kdy vládl třeba

sloh jiný. Tak se stává takřka šmahem, že v době vládnoucího realismu, ne-li naturalismu, hrají a inscenují se i díla idealistická naturalisticky resp. ilusionisticky, při ovládnutí slohu idealistického, stylisovaného, zas naopak díla textově realistická se stylisují, což je *stejně neoprávněné* jako počín první, ba někdy dramaticky přímo nesmyslné.

Zákon stejnoměrné stylisace odůvodněn je nejen esteticky, ale i *psychologicky*, totiž *jednotou a setrvačností* našeho *divadelního zaměření*. Je-li počáteční dojem na př. z osob idealistický, počneme čerpati potřebné obrazové asociace z komplexu zkušeností, života vzdálených, jež vytvoří ihned jakousi naši „pohotovost“. Nevadí nám pak ovšem, je-li to druhé, na př. scéna, též stylisována, a nepřekvapí nás sebe „nemožnější“ děj (na př. v pohádce). Je-li však tento první dojem realistický, počnou fungovat komplexy představ, životu blízkých; je pak pochopitelné, že na př. stylisované místo děje octne se *ve sporu* s asociacemi *těchto právě* komplexů, čímž vzniká dojem nepřirozenosti, ne-li nesrozumitelnosti. Oboje platí i pro průběh díla, aspoň jeho souvislé části, neboť přechod z jednoho zaměření do druhého je pro nás obtížný — třeba tu přestávky (Hauptmannova „Hanička“). Že se snáze přejde ze *zaměření idealistického do realistického*, je tím, že realistické je obecenstvu snazší a běžnější. Záleží tu však i na zvyku určité doby. Idealistické zaměření snese však zase snáze realistické prvky, protože při něm nedojde z nich k sporům. Každé z obou zaměření může býti *různého stupně* (srv. naše schema realism-idealism na str. 359) a hledí se v něm ovšem udržeti.

Naturalistická hra a ilusionistická scéna trpí na př. přemírou *podrobností*, vzniklých právě fixní ideou „jako ve skutečnosti!“ Ale v podrobných a vedlejších rysech je vždy nebezpečí, že se jimi zastrou a znejasní rysy hlavní a celkové. *Princip umělecké ekonomie* žádá, aby dílo bylo tak jednoduché, jak jen je pro ně možno; je tedy sice relativní, ale vyjadřuje *tendenci*, již se musí řídit každé

umělecké tvoření, tedy i dramatické. Jsou-li svrchu řečené podrobnosti takové, že se jimi *dramatický děj, textem* zachycený, *podporuje*, jsou tyto podrobnosti na místě, ať již je naznačil autor sám v scénických poznámkách, nebo ať je herci a režisér sami přidali. Nepodporuje-li se však jimi děj, ba dokonce poškozují-li se jimi, jsou nepřipustné, i kdyby pocházely od autora samého, poněvadž i on je vázán uvedeným zákonem ekonomie.

Sem patří příliš podrobné popisy osob i místa děje v naturalistických dramatech; nikoli to v nich, co je prý „nemožné“ (to je věc režie, aby to učinila možným), nýbrž co je pro osoby i děj zbytečné. Sem patří mnohé „nuance“ naturalistických herců, zase ne ty, jež nám osvětlují dramatickou osobu, *věleňující se* do její akce s tím neodolatelným dojmem samozřejmosti, ba nutnosti, jež tak dobře známe z výkonů velikých herců, nýbrž ty, co jsou *přidány* jakoby na víc, samoučelně, pro herce samého. Sem konečně, pokud se režie týče, náležejí pověstné „oživování scény“ různými figurkami, „malujícími prostředky“ právě tak, jako spousta malebných předmětů — jen proto, že i v životě tak bývá. U dramatické scény, jež, jak víme, ve své pevné části je vůbec jen případná, ne podstatná složka dramatického díla, je zvláště třeba, aby přespříliš neuplatňovala sebe samu, což však platí i pro scénu stylisovanou.

Je pochopitelné, že u her realistických je podrobností, i když se omezí na ty nutné, poměrně mnoho. Nevadí to však, protože zaměření obecenstva je tu bližší skutečnosti. Při hrách idealistických, kde na př. by dokonce stačila i neutrální scéna, je jich, i absolutně měřeno, málo a nemají býti rozmnožovány ani tehdy, když by byly docela neškodné dílu. Neboť princip ekonomie je velmi rigorosní; aplikován na dílo dramatické, žádá jen to, co je *dramaticky nutné*. *Co je dramaticky zbytečné, jest i škodlivé*. Hrdinka Sofokleovy „Elektry“ nebo Smetanovy „Libuše“ *nemusí* býti tak psychologicky propracována jako třeba Ibsenova Heda Gablerova neb i — Elektra u R. Strausse; proto ani *nesmí* býti.

Ale věc platí i naopak, což třeba zvláště dnes zdůrazniti. Podrobnosti, jichž si žádá dramatické dílo realis-

tické, *nesmějí* býti vypouštěny a zjednodušovány, poněvadž tvoří intergrující částky dramatických osob a děje. Struktura scény, již žádá na př. Ibsen pro „Divokou kachnu“, je všemi svými podrobnostmi spjata s dějem tak, že nutno předměty ji tvořící, označiti jako „funkční“. Nelze ji prostě zjednodušit tak, jako to jde třeba u Maeterlinckovy hry „Peléas a Melisanda“, dokonce již ne na scénu „neutrální“.

Poučným příkladem jsou tu opery Wagnerovy, zvláště „Ring“, jenž, ač látkou mythus, byl autorem nejen psán, ale i komponován s tak určitou představou iluzionistické scény, že je dosud problémem zpěvoherní režie, jak jej — takřka proti autorovi — scénicky stylisovati.

Druhý zákon je vlastně pokračováním prvního, jež předpokládá a zároveň *zúžuje*. Je to

2. *zákon subjektivního realismu*. Stačí vzpomenouti toho, co jsme řekli o „*iluzionismu*“ jakožto subjektivním naturalismu proti naturalismu objektivnímu. Právě-li první náš zákon, že podobnost mezi dramatickým objektem a naší zkušeností je nutná, ale její stupeň libovolný, praví druhý zákon, že tato podobnost je pouze *subjektivní*, t. j. že to je (ať jest její stupeň jakýkoliv) *relace mezi vněmem a zkušeností o b e c e n s t v a*. Tím je řečeno tedy dvojí:

a) Dramatický předmět (osoba, děj, scéna) nemusí být podobný, jak je třeba, nýbrž se tak jen *jevit*. *Vněm obecenstva* musí být podobný; to stačí úplně. Z toho plyne rozdíl mezi představou technickou a obrazovou, jehož jsme se v předešlém několikráte dotkli, mluvíce o „*divadelní akustice*“ a „*divadelní optice*“. Herec, chce-li být slyšán tak a tak, musí mluvit jinak; prostora scény může být prolomena do hloubky jen ilusivně atd. Jiný důsledek týká se materiální pravosti scénických předmětů a j., o čemž jsme podrobně pojednali v první části kap. VII.

Je známo, do jakých směšností zacházel v tomto směru kdysi scénický naturalismus; na předmětech v historických hrách na př. žádala se „pravost“ až museální,

Podivný byl požadavek naturalismu, aby se doba, po níž dramatický děj trvá, *přesně* shodovala s tou, jak (by) to trvalo „ve skutečnosti“ (t. zv. vteřinový sloh, na př. v Strindbergově „*Slečně Julii*“). Předně neexistuje takový (přesně!) děj ve skutečnosti, nýbrž jen ten na divadle — není tedy s čím srovnávati. A to i když je sujet ze skutečnosti. Nejde přece na př. o Valdštýnovou historii, nýbrž o Valdštýna Schillerova. A co ideálního děje, tedy myšleného času, padne i tu do přestávek! Za druhé, jak víme, při počítku divadelním na skutečnost ani nemyslíme. U děl idealistických je to zřejmé. U děl *realistických* mohlo by běžeti jen o kratší akce, jejichž objektivní trvání známe ze zkušenosti. Ale i v životě většinou, v divadle pak výhradně *měříme čas subjektivně* (viz o tom ve stati „*Dram. forma*“, str. 218). Jde tedy jen o to, aby nám herec (nebo režisér) *neozřejmil* případný rozdíl mezi *trváním technickým* (určité akce herců) a *obrazovým* (příslušného jednání osob). Tedy jakýsi druh „divadelní optiky“, při níž lze využití časových klamů a ilusí (na př. doba, v níž se mnoho událo, zdá se býti delší). Choulostivé je pouze, můžeme-li *srovnávati* dvě *současné* akce, jichž časový poměr známe ze zkušenosti, na divadle samém. Ale i pak jde jen o to, aby jejich rozdíl nebyl přílišný (známé mžikové psaní dopisů). Srv. o tom též stať „*Děj dramatu*“, str. 206.

Důležitý je důsledek, týkající se svrchu již jmenovaných *podrobností*. Takové jemnosti mluvy i hry a drobnosti scény, jichž obecenstvo v hledišti nemůže zpozorovat, jsou víc než zbytečné: *neexistují* prostě pro ně. I odtud lze odůvodnit požadavek, *zjednodušovati*. Ovšem odůvodnění jest psychologické a má platnost jen relativní. O jaké obecenstvo tu jde, v parteru nebo na galerii? Tvrdí-li se, že se z řečeného důvodu má hráti vše ve velkém, „al fresco“, předpokládá se velké hlediště. Co však dělat, když hra, jsouc realistická, *žádá* si takových *podrobností*? Jest jasné, že pak platí primát dramatickosti: *podrobnosti* se musejí uplatnit, t. j. hra se musí provést v malém divadle, na t. zv. „*intimní*“ scéně.

b) *Relace* žádané podobnosti jest mezi vněmem a *zkušeností obecenstva*. Závisí tedy účinek dramatického díla i na této zkušenosti. Tuto prostou pravdu znají všichni herci, ale málokterý dramatik nebo režisér, již mívají

sklon k ideologii. Co je však tato „zkušenost obecnstva“, jež se přece skládá z četných individualit s osobní zkušeností zajisté velmi rozdílnou? Je patrné, že tu nemůže jíti než o jakousi zkušenost průměrnou, všem nebo aspoň většině společnou. Pokusme se ji stručně analysovat.

Zkušenost lze dělit nejprve na *přímou*, obsahující všechny zkušenosti, jichž jsme si sami získali, a na *nepřímou*, v níž jsou zahrnuty zkušenosti jiných, nám sdělené, řečí nebo písmem; proto ji označíme raději slovem „*vědomosti*“. Zkušenost přímou lze dále dělit na vnitřní a vnější.

Vnitřní zkušenost naše jsou *city a snahy*, jež jsme kdy sami prožili. Vzdělání tu valně nerozhoduje, leda pokud se nějakých zvláštních, rafinovaných stavů duševních týče; prosté jsou nám všem společné. Pro chápání dramatických děl jde o příčinný svazek mezi duševními stavy, jež tvořily kdy články našeho jednání. Tento svazek, byv námi prožíván, jeví se nám vždy jako *intuitivně evidentní*. Řekl jsem mu ve zlosti, co bych mu byl jinak nikdy neřekl. To je jednoduchý příklad, ale platí to i pro složitější. Proč jsem takhle jednal? Nedovedu říci, ale cítím dosud, že jsem tak jednat *musil*. Tato evidence vnitřní zkušenosti uplatňuje se při vnímání dramatického díla tím, že *prožívám* jednání dramatických osob; *vsugerovat* mi tento prožitek, je úkol herců. Podaří-li se jim, jsou pro mne dramatické osoby i dramatický jejich děj *vnitřně pravdivé*; ne-li, jsou nejen nepravdivé, ale *vůbec nesrozumitelné*. Požadavek *vnitřní, psychologické pravdivosti díla* je tedy *absolutní* ne proto, že by jí žádal realismus díla, jež může být třeba sebe více idealisováno, nýbrž že jí žádá *jednotejná psychologická organizace obecnstva*, t. j. lidí vůbec.

Vnější zkušenost naše je sice subjektivně také evidentní, ale nikoli už úsudek, jež z ní činím na něco vnějšího. Říkáme sice „viděl jsem to na své oči, slyšel na své uši“ a tyto vněmy jsou pro mne samozřejmě pravdivé, ale jejich výklad — ten je jen pravděpodobný a dohře

vím, jak často jsem se mýlil, aspoň trochu. Nicméně je i vnější naše zkušenost *velmi přesvědčivá*, ale také *hodně různá* a nestejně bohatá. Vzdělané třídy liší se tu značně od vrstev prostých, lidových. Dramatikové musí na to pamatovat; mnozí z nich si vědomě zúžují kruh svého obecnstva jen na vzdělance. Ale ještě více toho musí dbáti herci s režisérem. Ti totiž tvoří pro „*ted*“ a „*tady*“, pročez musí respektovat průměr vnější zkušenosti obecnstva „*ted*“ a „*tady*“. Všude tam, kde se obecnstvo při představení setká s elementy, blízkými své vnější zkušenosti, bude pochopitelně žádat, aby se jí řečené elementy podobaly *v tom stupni, který odpovídá jejich určení v dramatické textu* (slovném i hudebním).

Jsou-li osoby děje „*matka, syn*“ a prostředí dosti mátožné, omezi se obecnstvo skoro jen na svou zkušenost vnitřní, jde-li však o (nynějšího) „*stavitele*“ a jeho kancelář, aplikuje na to svoji zkušenost vnější a požaduje právem, aby tu nebylo odporu ani ve hře, ani v inscenaci. Písař-li u Wagnera Siegfried na píšťalu, zrobenou před tím z rákosí, nesmí býti toto rákosí na scéně stylisováno víc, než aby bylo pro nás ještě k poznání.

Vědomosti nemají naproti tomu ani té omezené samozřejmosti jako naše zkušenosti vnější. Ty jsou založeny jen na naší víře v pravdomluvnost autority, jež nám je sdělila, a byť bychom o ní byli „*přesvědčeni*“, je to stále jen víra. Vědomosti jsou teoretické, nikoli názorné. Jsou tenké, neúplné, v mnohém nám chybí a jednotlivci z obecnstva liší se v nich ještě mnohem a mnohem více než ve vnějších svých zkušenostech. Dramatická díla, jejichž osoby i děj jsou „*kdysi*“ a „*jinde*“, obracejí se většinou k takovým našim vědomostem; nejsou nikterak povinna v kterékoli své složce jich respektovati.

Studuje-li autor historické hry příslušný úsek historie, činí tak pro svou inspiraci; chce-li doací tím i „*pravdivosti*“, je to velmi zbytečné počínání. Tak to bylo, jak nám to předvede — lépe řečeno, ani se po tom neptáme. A víme-li náhodou, že to bylo (prý) jinak, nebouří se v nás nic tak elementárně, jako při odporu s naší zkušeností. Má tedy dramatik nesporné právo, měnit „*historickou*

skutečnost“, ovšem jen právo umělecké. Činí-li tak na př. tendenčně, odpovídá za to morálně. Táž umělecká svoboda platí i pro herce a pro režiséra, ovšem jen hledíc k tomuto momentu, a to i tehdy, kdyby dílo bylo jinak realistické. Pro nás v Praze není třeba, aby scéna pro Wagnerovy „Mistry pěvce norimberské“ byla kopírována podle Norimberka. Může tak být — ale jen pro výtvarnou a náladovou hodnotu. Naproti tomu scéna se staroměstským rynkem musí se podobati skutečnosti, což ovšem *nevylučuje* její výtvarnou stylisaci. A jaká může být závaznost na př. pro mythus? Podobně je to s hudbou. Studuje-li skladatel na př. hudbu nějakého národa pro charakteristiku dramatického prostředí, činí tak jen pro svou inspiraci; jest jeho tvůrčí povinností ovšem, aby při tom jen nekopíroval (na př. lidové písně neb tance). Tam, kde musí počítat se zkušeností svého obecnstva, je vázán, ale jen do té míry podobnosti, kterou si sám určil — jinak ne. Co by řekli „orientální“ hudbě tolika evropských oper — Orientálci? A nebude zkušenost nynějšího obecnstva pro budoucí již jen vědomostí, ba ani tou ne? Chceli naproti tomu podat bouři, jest vázán podobností s naší i budoucí zkušeností; v stylisaci však je volný.

Výsledek našich úvah je tedy tento: *Relativní a subjektivní podobnost mezi představou technickou a obrazovou je pro dramatické dílo nutná, ale jen ve smyslu signifikačním*, t. j. pro to, aby se žádoucí obrazová představa vskutku u obecnstva vyvolala. *Vnější pravdivost* zavazuje autory *textu slovního i hudebního* jen potud, pokud se jí sami zavázali celkovou koncepcí svého díla. *Touž měrou* vnější pravdivosti jsou pak zavázáni ti, již jejich zapsané dílo dotvořují, ať v téže době a v témž prostředí, či v budoucnu a v prostředí jiném, což ovšem jejich závazek *modifikuje* tím, že mění i řečenou míru vnější pravdivosti textů. *Vnitřní pravdivost* zavazuje absolutně všechny a pro vždy.

Tato norma řeší jasně dosti spornou a zbytečně zamotanou otázku, jak hrátí starší dramatická díla? Co do *kvantity* stylisace podle zachovaných textů, co do *kvality* její podle současné doby i obecnstva.

X. DRAMATICKÉ SLOHY.

Označíme-li slovem „struktura“ *názornou formu* uměleckého díla, t. j. všechny útvary, jež dílo to obsahuje, od nejdrobnějších až k celku, lze umělecký sloh definovati takto:

Umělecký sloh je dán strukturální jednotou, již má skupina uměleckých děl, vybraných s určitého stanoviska.

Těchto stanovisek může býti mnoho a různých; podle toho je také *mnoho a různých slohů*, pojmenovaných vždy podle zvoleného stanoviska. Přes to, že se v této kapitole věnujeme jen slohům děl dramatických, není možno probíratí v ní nepřehledné množství slohů jednotlivých; omezíme se tudíž jen na jejich třídy a rody, tu a tam věnujíce pozornost vynikajícím slohům speciálním.

Vědecky, t. j. empiricky, určují se tedy jednotlivé slohy metodou srovnávací.

Tak na př. srovnáváme spolu všechna dramata Shakespearova, abychom určili, co mají společného — toť *Shakespearův sloh*, patřící mezi slohy *individuální*. Možno však i přibrati díla jeho předchůdců a náaledovníků — toť *anglický sloh* t. zv. Alěbštínské doby jako příklad slohu *národního*. Konečně, rozšíříme-li obor děl této epochy na celou takřka Evropu, dostaneme dramatický sloh *barokní* jako druh slohu *historického*. Ty vše a četné slohy podobné patří do třídy slohů *historicko-sociálních*.

Můžeme však také tvořiti skupiny dramát podle duševního *pojetí* autorů, jevícího se i v příznačném působení díla na nás. Tak na př. lze srovnáním dramát, upomínajících velmi na skutečnost, stanoviti sloh *realistický*; hledíc k typickému účinku děl možno určití třeba sloh *tragický* a j., hledíc k mimooestetickému účelu her třeba dramatický sloh *duchovní* atd. Zajisté lze svá srovnávání omezit ještě historicky i sociálně (na př. duchovní drama španělské 16.—17. století), neméně je patrné, že svrchu uvedená hlediska rozpínají se přes čas místo: jde tu o třídu slohů *psychologických*.

Konečně je možno, přihlížeje k jednotlivým složkám dramatických děl, rovnati je na př. podle povahy *textu* na veršovaná nebo prosaická, podle *scény* na ensemblová nebo sborová, podle *hudby* na opery recitativní nebo prokomponované atd., čemuž vezmu odpovídají příslušné slohy, tvořící třídu slohů *technických*.

Tato poslední třída *slohů technických* jest ze všech nejdůležitější, protože jednotlivé slohy v ní obsažené jsou *nejjednodušší*, takřka „slohové prvky“, z nichž se všechny slohy obou předešlých tříd skládají. Převádět se každý sloh *psychologický* konec konců na *určité seskupení* slohů *technických*, vzniklé právě určitým psychologickým zaměřením autorovým a proto též na obecnost v tomto určitém směru působícím. Slohy *historicko-sociální* pak jsou vždy *jedinečným souborem* určitých slohů *technických* i *psychologických*, vytvořeným dobou, společností a jednotlivci.

Dramatické slohy technické. V těchto slozích zachycen je též *nejjednodušeji* rozmanitý výsledek aktu „*stylisace*“, již jsme si v předešlé kapitole definovali jako *účelné vzdálení* uměleckého díla od předmětů přírodních a životních, jimž jest — a musí zůstat — podobno. O stylisaci lze tudíž mluvit jen při uměních obrazových, tedy také při dramatickém umění, netýká se však představy obrazové, nýbrž *technické*. Dramatické dílo působí na nás jednak přímo, svými kvalitami názornými, jež vnímáme; to jest *přímý činitel* našeho dojmu (srv. str. 117). Jednak působí nepřímou, asociacemi, jež tento vněm vyvolá, což jest *nepřímý činitel* našeho dojmu — a do něho právě patří speciální obrazová představa *dramatická*. Dramatická působnost díla závisí tedy na určitých účincích *aposteriorních*, t. j. daných zkušeností přírodní i životní; princip dramaticčnosti, žádající maximum této působnosti, ale nic víc, jest tedy princip pouze estetický, nikoli *ještě* umělecký, protože takové silně dramatické situace a děje může nám náhodou poskytnout i život nebo jeho reprodukce (na př. film). *Umělecké hodnoty* dramatického díla objeví se teprve tehdy, je-li *účelně utvářeno tak*, aby vystoupily určité *apriorní zákonitosti*, pro jeho materiál

platné, ale při životním vnímání většinou skryté. Jejich apriorita není ovšem absolutní; jsou nám jako jednotlivcům „vrozeny“ v tom smyslu, že jsme pro ně *zdedili* fyziologické *disposice*, *předlouhým vývojem předcházejících organismů* získané. Jde tu o *logické relace*, jimiž se řídí naše *myšlení*, ale nikoli *jen* myšlení abstraktní, nýbrž i *názorné*, jež právě v umění má převahu, zvláště pokud se týče vztahů mezi prvky uměleckého vnímání. Jako příklady *názorných relací zákonitých* uvádím *příbuznost* (na př. harmonie barevná nebo tónová), *kontrast* (na př. směrový nebo silový) nebo (názorná) *podobnost*, jež se může stupňovati až v *stejnost*. Na tuto stejnost, při útvarch složitějších také jen částečnou, lze pak aplikovati nejvyšší a nejobecnější relaci myšlení vůbec, t. j. *totožnost*. Při uměních časových, kamž patří právě dramatické umění, jeví se řečená aplikace principu identity v několika typických formách základních: jednak jako *opakování* a *návrat* buď „téhož“ nebo „částečně téhož“, t. j. změněného, jednak jako (názorná) *souvislost* (kontinuita) časově proměnlivého, daná nepřerušenou trvalostí jedné složky. Čím složitější je vůbec struktura díla — což zajisté platí o dílech dramatických obzvláštní měrou, tím více uplatňují se v ní vedle relací názorných i relace abstraktní, obecně logické.

Hledíc k uvedenému zdůraznění přímého činitele při uměleckém dojmu jako hlavního nositele zákonitých hodnot, třeba poznamenati, že v některých oborech uplatňuje se vedle něho i činitel nepřímý, ale *nikoli* představy obrazové, vyvolané v nás podle zákona podobnosti, nýbrž představy *abstraktně významové*, jež se v nás vybavují podle zákona současnosti. Pro dílo dramatické týká se to především řeči, ale též „významové hudby“, jak jsme si o tom pověděli v kap. VIII.

Stručně tu nastíněná účelná úprava útvarů, v dramatickém díle obsažených, znamená tedy vzdalování jejich od přírodní a zvláště životní zkušenosti, ale jen tak a potud, aby podobnost s nimi nikdy nepominula. Neboť jen pak

v nás mohou vybavovat představy obrazové, právě nositele dramatického dojmu. Je tedy *princip stylisace* vázán *principem dramatičnosti* jako *primární a nutnou* podmínkou, pročež jej třeba formulovati takto:

Dramatické dílo jakožto dílo umělecké musí býti umělecky stylisováno ve všech svých složkách; v libovolném sice způsobu, ale tak a jen tak, aby vyhovovalo principu dramatičnosti.

Uvedený „libovolný způsob“ týká se kvality stylisace a je ponechán všem umělcům, kteří dramatické dílo posloupně tvoří. Co se kvantitativně týče, poukážeme na vyložený v předešlém princip *stejněměrné stylisace*.

Technická stylisace vyplývá především z *povahy látky*, z níž umělec své dílo formuje, pročež jsou technické slohy v podstatě slohy látkové. O dramatickém díle slyšeli jsme již na samém počátku knihy, že je v tom směru velmi složitá a pestrá, poskytující nám při vnímání několik složek, dokonce různorodých. Musíme tedy následující náš stručný přehled rozdělení podle těchto složek. Řekli jsme také již v kap. II. při úvaze o syntetické teorii, že se některé z těchto složek velice podobají určitým oborům uměleckým. Protože pak v těchto oborech jest *týž materiál* utvářen *umělecky*, t. j. ve smyslu své apriorní zákonitosti, ovšem že za účelem *jiným* než dramatickým, nachází v nich každý z dramatických umělců poukaz, *vzor*, jak asi má svou složku dramatického díla stylisovati, ovšem že bez porušení principu dramatičnosti. Tak vzniká *praktický vztah* mezi určitou složkou dramatického díla a mezi korespondujícím „uměním mateřským“, jež označíme v dalším jako určitý *postulát*; je ovšem jen podmíněný. Umělec může, hodí-li se mu to dramaticky, použití útvarů, jež v „mateřském umění“ již jsou, může však tvořiti (a často musí) i takové, jichž tam — aspoň dosud — není. Takové útvary může však naopak zase přijmouti „mateřské umění“ samo a obohatiti se jimi, což se též skutečně a hojně dalo i děje.

Bezpečnou známkou toho, že určitá složka dramatického díla je umělecky stylisována, je tedy to, že když ji

posuzujeme *samu pro sebe*, tedy jakoby vyňatou z celku díla, působí na nás *čistě uměleckými* hodnotami tak jako díla „mateřského umění“, ačkoliv její působnost dramatická se touto izolací oslabila, ne-li zničila. Tak lze posuzovati pouhý text slovný a hudební a oprávněně hodnotiti jeho specifickou *uměleckost*; nikoli ovšem, jak z dřívějšíka víme, jeho dramatičnost.

Z definice slohu plyne konečně, že jen ten způsob technické stylisace, který je proveden jednotně pro *celý* průběh určité složky dramatického díla, jest jejím (technickým) slohem; naproti tomu případné *rozdíly* stylisace pro části díla (na př. pro osoby neb situace) nelze přičítati na vrub stylisace, nýbrž dramatické charakteristiky, protože se k nim jakožto *rozdílům* vázhou jisté představy obrazové. Tak na př. mluví-li všichni lidé v dramatu *próso*, je to jeho styl, kdežto mluví-li (jako u Shakespeara) *próso* jen sluhové, vyvolává to obrazovou představu nevzdělanců.

Přehled technických stylisací dramatického díla podle jeho všech složek.

1. *Stylisace řeči*. Materiálem dramatického textu slovního jest *lidská řeč*, jeden z nejdůležitějších produktů lidské kultury; jde tu ovšem vždy o nějakou konkrétní řeč, v životě se vyskytující. Jako součást dramatického díla *musí* býti řeč dramatických osob stylisována. Existuje však samostatné umění, jež utváří řeč umělecky, totiž *básnictví* (lyrické a epické). To je tedy praktickým vzorem pro tvorbu specificky „*básnických*“ hodnot, ať již jest účel jejich jakýkoliv. *Postulát poetičnosti* praví tedy, že *dramatický text slovný musí míti básnické hodnoty*, ovšem bez porušení své *dramatičnosti*.

Je tedy tento postulát jen *směrnici* slovné stylisace; nežádá týchž hodnot, jaké nalzáme v poesii, ač je s předpokladem dramatičnosti připouští, nýbrž chce jen takové nějaké hodnoty; název „*básnické*“ hodnoty je pouhým poukazem.

Podle postulátu poetičnosti musí nám již pouhý text díla poskytnouti požitek básnický. To není v odporu s našimi úvahami, omezujícími význam textu (též pro kompozici opery), neboť ty jej posuzovaly s hlediska dramaticičnosti.

Z postulátu poetičnosti plyne, že tvůrce dramatického textu slovného, t. j. *dramatik*, musí mít též tvůrčí *básnické nadání*.

Proč jsme ho tedy nechtěli kdysi nazvat básníkem? Proto, že *primární* nadání toho, kdo píše dramatické dílo, musí být *dramatické*, což je zřejmé ze způsobu jeho tvorby (kap. IV.), a že požadovaný stupeň dramaticičnosti jeho textu je absolutní. Naproti tomu stupeň poetičnosti dramatického textu *může* být větší neb menší, krátce je relativní.

Již v materiálu samém jsou stupně stylisace, od řeči *životní*, jež je vlastně *dialektem* (ve smyslu etnografickém) až do řeči *spisovné*, kdež zase možno rozlišovati mezi *prozou* a *verší*. Je zajímavé sledovat, jak historický vývoj dramatu šel od dramatu veršovaného k prosaickému, tedy od vyšší stylisace k nižší, a i tu se zřejmým váháním, odhodlav se k tomu dříve v komedii než v tragedii, a obdobně dříve v opeře komické než v tragické, jež k tomu dospěla až v naší době. V naší době také vzniklo teprve drama úmyslně (t. j. proti spisovné řeči) v dialektu psané. Při střídavém užití prózy a verše, jako na př. u Shakespeara, nejde ovšem o rozdíly stylové, nýbrž o užití různých způsobů řeči vůbec k charakteristice dramatických osob a prostředí nebo k charakteristice dramatické akce (srv. „sociální nářečí“ a „psychologická nářečí“ v naší kap. IV.). Tak užívá na př. Hauptmann dialektu ve „Tkalcích“ nebo v „Potopeném zvonu“, kde jím mluví čarodějnice. Dialekt neznamená tedy ještě naturalism.

Všech básnických hodnot, jež se vyskytují v poesii a jež vypočítávají různé poetiky, lze užití i pro řeč dramatických osob, pokud neporušují dramaticičnost řeči. Víme ostatně z kap. IV., že i čistá řeč epická a lyrická (citová a reflexivní) má v dramatu určité oprávnění. Řeč dramatických osob může být prostá nebo zdobná, obrazná až symbolická (t. j. s dvěma významovými představami) atd. Zvlášť typická právě pro dramatickou řeč je elementární metafora, jež jest oklikou, přes níž hledí dramatická osoba vyjádřiti svůj duševní stav. Je-li celé drama takto psáno, je to zase jeho styl; ale různých těchto

způsobů lze užit i k dramatické charakteristice, na př. Molièřových preciezních slečen, fantastické povahy Mercutiovy atd.

Básnických forem (lyrických i epických) lze v dramatu, omezeném na vzájemné řeči osob, sotva užití, leda jako součásti děje ve smyslu životního užití těchto forem. Tak na př. čte-li se v Molièřově *Misanthropu* triolet nebo skládá-li Rostandův *Cyrano* při souboji balladu.

2. *Stylisace hercova*. Pro celkový výkon hercův, akustický i optický, jež jest postulátem herecké totality, nenacházíme obdobného „mateřského umění“ jako pro text. Shoda mezi oběma řečenými složkami je s technického hlediska dána zákonem *koordinace* vnitřně hmatových impulsů, souvislost osobní zákonem *kontinuity* herecké osoby, souvislost akční pak zákonem *exteriorisace* vnitřně hmatových impulsů, třemi zákony „herecké logiky“, známými nám z kap. IV. *Fysiologická zákonitost* tělových pohybů vede vůbec herce *instinktivně k stylisaci* jeho výkonů ve smyslu jejich pravidelnosti, jevící se hlavně v tendenci k periodicitě, tedy opakování (srv. dech, chůze a j.).

a) *Stylisace mluvy* a j. projevů hlasových jako útvarů časových provádí se *rytmisací*, členící mluvu v rytmické skupiny prvotní i vyšší (t. j. metrické) důrazy a přestávkami, co možná pravidelně rozloženými. Stupeň rytmisace řídí se formací slovného textu autorem podle řady: próza — rytmická próza — volné verše — pravidelné verše, v níž se postupuje od rytmisace volné až k přesné, požadující subjektivně stejné trvání dob. Verše musí tedy herec mluvit *jako verše*, t. j. deklamovati, a nikoli jako prózu, t. zv. „přirozeně“, t. j. naturalisticky. Jsouť zajisté duševní stavy, jimiž se naše mluva i v životě *besděčně* rytmisuje (na př. „vzletná“ řeč). Blíží se tedy herec stylisací mluvy *recitátorovi*, zachovávaje ovšem rozdíly, žádané principem dramaticičnosti, jak jsme je vytkli na str. 146. K stylisaci patří též pečlivá úprava náspěvkových linií, jež nezávisle na přestávkách člení i jednotí mluvu, a konečně vypracování síly a rychlosti (při verších: *tempa*) mluvy i jejich přechodů tu náhlých, tedy kontrastujících, tu povlnných (stupňování a sestupnění), ovšem vždy podle smyslu řeči a dramatické situace. Víme též, že

v tom všem může být herci vzorem stylisace mluvy v spěv, provedená skladatelem zpěvohry a fixovaná notami tak, že operní zpěvák se omezuje jen na nuance.

b) *Stylisace mimiky*, t. j. viditelné hry provádí se dvojným směrem, ježto jde, obecně řečeno, o prostorové pohyby. Časová stylisace je tu opětne *rytmisací* těchto pohybů. Pravidelnost (periodicita) gest člení tělesnou hru zcela přirozeně v řetěz buď souvislý, plynulý, nebo přetržitý přestávkami, t. j. momenty klidu, spolu s rozloženými důrazy gest psychicky závažnějších. Tento systém jest sice paralelní s mlouvou, ale zásadně samostatný, někdy jej podporující (zvláště mimika obličejová), častěji doplňující ve smyslu střídání. Ve zpěvohře, jak víme, jest v souvislosti se současnou hudbou orchestrální, jež jej časově přesně určuje. O vypracování intenzity a rychlosti (resp. tempa) pohybů platí, co nahoře řečeno o mluvě. *Prostorová stylisace* platí ovšem pro hrubší mimiku, t. j. pohyby tělové, a týká se jejich dráhy, jevíci se nám zpravidla jako nějaká čára, buď přímá nebo zakřivená, plynulá neb lomená. Rozsah dráhy je nám značkou pro intenzitu gesta, zcela ve smyslu gradačního zákona exteriorisace. Stylisační úprava směřuje tu zase k pravidelnosti, jevíci se při jediném pohybu tendenci k čáře s nejjednodušší, t. zv. geometrickou zákonitostí (přímka, kruh, vlnovka a pod.). Při několika pohybech najednou jde o jejich vzájemnou korespondenci, směřující přirozeně, t. j. mechanickým ustrojením lidského těla, jednak k symetrii (na př. pohyby obou rukou), jednak k polaritě (na př. pravá ruka a levá noha). Tato stylisace hrubších pohybů tělesných (ale jen ta, ne stylisace mimiky obličejové) blíží se jednak *tanci*, jednak *všelikým obřadům*. Třeba však upozorniti na to, že tato „geometrická“ stylisace tělových pohybů skrývá v sobě nebezpečí, protože, krajně provedena, činí mimiku nesrozumitelnou; nevybavujeť pak žádné představy obrazové, jež je pro dramatické dílo nezbytná, pročej jí herec nemůže použiti. Výjimku tvoří gesta obřadová, s nimiž se i v životě sdružuje konvenční nějaká představa a jichž lze tedy užiti. Naproti tomu stylisace herecových pohybů v pohyby čistě *taneční* jest *nepřipustná*, protože tyto pohyby nic „neznamenají“. Samozřejmě neplatí to o případu, zvláště v operě částem, že se skutečně tančí.

Vůbec dlužno zdůrazniti, že přímý činitel, v mimice stylisované

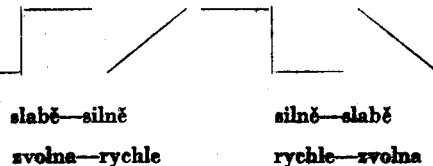
se projevující, působí na nás určitou sice náladou, ale *nepojmenovatelnou*, protože specificky „*mimickou*“. Sestavovati nějaký „slovník mimiky“ bylo by počínáním nejenom *dogmatickým*, vedoucím k šabloně (srv. pantomimy!), ale i *dileantským* právě tak, jako chtít sestavit nějaký „slovník hudby“, překládající s individuální libovůli specifický hudebně náladový účinek elementárních forem hudebních do řeči.

3. *Stylisace režisérova*. Jak víme, jde tu o tvorbu režiséra-dirigenta, jehož funkci ve zpěvohře anticipuje skladatel, a režiséra-scénika. My však spojíme oba tyto úkoly dohromady, pojednajíce o časově prostorové stylisaci díla, a oddělíme od toho jen stylisaci pevné výplně scénické.

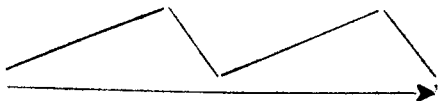
a) *Stylisace souhry* značí *vytvoření zákonité formy dramatické* (dynamické i agogické) a *scénické* (poiční i kinetické); tedy vlastním úkolem režisérovým jest právě, *stylisovati* dramatický děj časově i prostorově. Stačí nám tudíž odkaz na to, co jsme již pověděli o úkolech režisérových v kap. VI a VII; k tomu poznamenáváme, že dramatická forma je ve zpěvohře určena časovou formou hudební složky (silovou i pohybovou), již tvoří a fixuje skladatel sám. Doplňkem ukážeme jen na typické formy dramatického (obdobně hudebního) *vrcholů* č. *kulminace*. Může se díti dvojným způsobem: buď silovým resp. pohybovým *kontrastem*, je-li příslušná změna náhlá (přelom), nebo silovou resp. pohybovou *gradací* (stupňováním), je-li změna plovlná (přechod); v obou případech jde zároveň o měnu dojmu „napětí — uvolnění“ resp. „vzrušení—uklidnění“. Podle dvojího možného sledu časového dělí se ještě každý z těchto jednoduchých případů na dva, jak patrné z těchto 4 symbolických schemat, z nichž čtvrté je vlastně „degradací“ (sestupněním):

silně resp. rychle

slabě resp. zvolna



Obecný princip *střední* dojmů, založený na psychologickém, v podstatě fyziologickém zákonu *únavy a otupení*, žádá i pro dramatické dílo střídání dojmů, neboť déle trvající dojmy slabě nás unaví, silně otupí. Je tedy zapotřebí kombinací obou formových dvojic, svrchu schematicky naznačených. Tak vzniká *skladnatý* tvar forem *časových*, nejen dramatických, ale i hudebních, forma spojující *vrcholent* s *oddechem*, jejíž typický tvar podává toto schema, zároveň jej opakuje:



Všimněme si, že každá z těchto dvou „vln“ jest nesouměrná, majíc mnohem delší vzestup než sestup. Tato význačná vlastnost pochází od asymetrie časového průběhu, jenž jakoby svým pohybem, ženoucím se stále vpřed (jak naznačeno šipkou), *strhoval* vrchol co nejdále ke konci; nazveme proto tuto formu „*vršená vlna*“. Po nenáhlém vzestupu srázný sestup. Místa *vrcholent* i *oddechu* (vrchy a důly našich vržených vln) jsou často *statická*, obsahující i delší chvíli největšího napětí resp. vzrušení a největšího uvolnění resp. uklidnění. Vrcholení po sobě následující nebývají stejně velká, nýbrž tvoří — pro celý akt díla a konečně i pro celé dílo — soustavu, vrcholící vyšším řádem zase podle formy „*vržené vlny*“. Z vyličeného je patrné, že každé vrcholení *žádá si nutně oddechu* a to jsou právě místa, kde jsou položeny buď méně dramatické části děje, t. zv. *episody*, nebo docela nedramatické, jen náladové, *lyrické* partie díla. Jsou tedy všechna taková místa, jež by se zdála býti prohrěškem proti principu dramatickosti, *postulována principem stylisace*; ovšem uvedené jejich poslání v celkové formě díla pomíjí, trvají-li příliš dlouho, protože jejich oprávněnost není v nich samých, nýbrž v kontrastu s tím, co jim přímo předcházelo.

Následkem hrubé aspoň měřitelnosti síly a rychlosti v hudbě lze prováděti *nárysy* dynamické formy pro konkrétní skladby (viz můj spis „Symfonické básně Smetanovy“ 1924). Zásadně možno je prováděti i pro zpěvohry. V činohře ovšem je síla i rychlost dramatické akce neměřitelná.

I *celkové tempo* lze stylisovati ve smyslu „*chvatně-vlekle*“ (presto-

grave styl). V opeře je toto stylisační rozpětí širší než v činohře, svl. v pomalosti; zpěv i hudba působí tu na hru. Proto musejí býti libreta oper stručnější než činohry, což také mohou, ježto hudbou se nálada scény spolutvoří účinně a rychle.

Co se prostorově časové stylisace *scény* týče, odkazujeme na náš přehled kinetických kvalit scénických v kap. VII. Ažkoliv scéna na šířku svádí k symetrii, užívá se souměrné výplně scény osobami pro statický její ráz jen v momentech dramatického klidu, jinak se dává přednost výplni jednostranné a ovšem střídavé. Pravidelné rozestavení osob ať na šíř (tedy souřadné) nebo do hloubky (tedy podle valence scény se zeslabující) má v sobě hodnotu, obecně nazývanou „*výtvarným rytmem*“.

b) *Stylisace pevné výplně scény*. Na počátku kapitoly o scéně jsme řekli, že s technického hlediska je prázdné jeviště útvarem stavitelským (interiér). Žádá-li určení místa děje, aby tato scéna byla obstavena a vyplněna určitými předměty pevnými, jež ovšem něco představují, lze scénu s takovými předměty (tedy bez osob!) považovati za dílo jakési „*obrazové architektury*“; odtud plyne, že lze řečené pevné předměty (ostatně ve shodě s architektonickým rámcem scény) stylisovati podle vzoru, jež poskytuje nám architektura (s uměleckými řemesly a průmyslem), s příbráním malířství, což beztoho i ona činí. *Postulát výtvarnosti* odtud plynoucí, praví tudíž, že *případná pevná výplň scény*, samozřejmě i se *světem*, jež ji činí viditelnou, *musí míti výtvarné kvality*, ovšem *bez porušení své obrazové funkce*, jež je pro dramatické dílo nutná. Také tento postulát tedy jest jen směrnici, nežádaje týchž hodnot, jaké nalézáme v umění, nýbrž takového druhu. Řečená výplň scény je ovšem nejen pouze případná, ale i vedlejší, protože hlavní výplň tvoří osoby, jež se pohybují, takže kompozice této výplně musí míti zřetel i na časovou měnu celkové scény, vlastně již na svou vlastní měnu divadelním světem. Proto je obzvlášť pochybené, aplikovat na scénu bezohledně určité obecné zákony výtvarného umění (na př. reliéfu). Je tedy postulát výtvarnosti dramaticky *velmi omezen*; nicméně jde tu přece jen o určité kvality optické, barvy a tvary, pročež nezbyvá než formulovati věc tak, že *režisér scénik musí míti nadání výtvarné*. Nemá-li ho — neboť jde tu nejen o smysl ale i invenci pro tyto hodnoty — musí si přibrati výtvarníka (architekta), ale

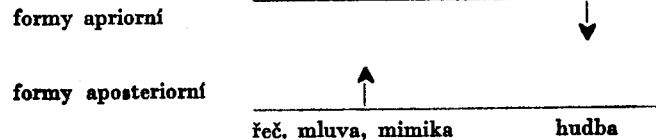
jen takového, jenž má živý smysl dramatický, neboť jeho koncepce musí být podle dramatické, t. j. měnící se lidské scény.

Jednotné stylisace dosahuje se tím, že se pro každý oddíl díla mající svou scénu, zvolí *jedna* (též několik) *výtvarná hodnota*, barva nebo tvar, jež je buď náladově nebo obrazově (též symbolicky) příznačná pro děj v tomto oddílu se odehrávající, a podle ní se na scéně vše jednotně stylisuje. Toť *řídící idea* inscenace. Při koncepci scény třeba počítati s tím, že světlem lze měnit i barevné vzezření scény podle požadavků dramatické situace. Přímý faktor optický, stylisací zdůrazněný, je zvláště významný pro náladové zesílení statických míst dramatického děje, svrchu uvedených „oddechů“. Není však radno, zdůrazňovati jej přespříliš, aby nezastiňoval svou monotónní mnohotvárnost dramatického dění.

Čím jest výtvarná stylisace pevné scény vzdálenější skutečnosti, tím může být jednodušší; to má veliký význam pro hry, vyžadující hojně proměn. Ale tak jako při hře hercově, třeba i tu poukázat na nebezpečí krajní stylisace, tedy geometrické, vůbec expressionistické: jsou-li nám předměty scénické svým významem nesrozumitelné, nepředstavují-li nám nic, protože v nás nevyvolávají obrazové představy, jsou pro dramatické dílo zbytečné a tedy nepřipustné. Pouhé jejich náladové působení specificky výtvarné nemůže být za to dostatečnou náhradou; taková scéna je lyrická, ne dramatická (podle naší definice) a čím silněji působí, tím je *pro drama* (jež přece musí růstati tím hlavním a snad by se vůbec obešlo bez takové scény) horší. I naše doba, jež v zdravé reakci na dřívější scénický naturalismus pěstuje pečlivě výtvarnou stylisaci scény, poskytuje nám leckdy taková představení, třeba umělecká, ale přec jen příliš stranic-ky „na podívanou“. U děl tanečních (baletů) je to vítáno.

4. *Stylisace hudby*. O „stylisaci“ operní hudby nelze mluvit v tom smyslu, jako jsme mluvili o stylisaci řeči nebo výkonu hercova, vyjímajíc *zpěvní složku* opery, kde, jak víme, lze deklamační princip chápat jako „hudební stylisaci“ mluvy. Naproti tomu instrumentální hudba je vlastně *mimo* veškerou stylisaci, protože její látka je umělá a její útvary beze vztahu k naší zkušenosti. Teprve tím, že se formuje, jako právě ve zpěvohře, na hudbu *obrazo-*

vou, chytějící má podobnost s jevy zkušenosti *vnějším i vnitřním*, dává nám právo i možnost, chápati *vzdálenost mezi* jejími útvary a příslušnými k nim jevy jako „stylisaci“ těchto jevů. Tato „stylisace“ má tudíž *opačný směr* než stylisace předešlé, protože postupuje od apriorních forem hudebních k formám aposteriorním (zkušenostním), takže je vlastně na jiném *niveau*, s dřívějšími stylisacemi *nesrovnatelném*, jak objasňuje toto schema:



upomínající nás na schema „naturalism-realism“ z kap. předešlé (str. 356).

Za druhé zůstává obrazová hudba i při této své zdánlivě „naturalistické“ tendenci aspoň v jednom směru naprosto zakotvena ve své *apriorní* formaci, totiž v *tonalitě*. Proto jsme označili tento specifický způsob stylisace hudební již při výkladu o zpěvu raději „*zhudebněním*“ a téhož slova třeba užiti i v ostatních případech v kap. VIII. probraných, při zvukomalbě i dušermalbě.

Hledíc k této svébytnosti hudební složky v dramatickém díle je vlastně postulát hudebnosti, jež tu obdobně vyslovíme, něčím samozřejmým, ne-li dokonce tautologií: řeč dramatu nutno stylisovat aby byla básnická, hudbu dramatu, aby byla — hudební! To se přece rozumí samo sebou a zdálo by se tedy že hudební složka podléhá jedině požadavku dramaticčnosti. V umělecké praxi však (a pro tu platí uváděné teď stylisační postuláty) je tomu jinak. Charakterisovali jsme nahoře tendenci obrazové hudby jako zdánlivě „naturalistickou“; vskutku jest v ní *nebezpečí* naturalismu, spočívající nikoli ve výsledcích jejího „napodobení“, jež nejsou valně illusionistické, nýbrž v *minimu tvůrčí insence*, potřebné k „nejvěrnějšímu“ právě napodobení nápěvků, přírodních svuků a pod. A proti tomu je naměřen náš postulát, zdůrazňující „relativní realismus“ hudební složky.

Postulát hudebnosti praví tedy, že dramatická hudba (i se zpěvem) musí mít *čistě hudební hodnoty*, aniž tím ovšem poruší svoji dramatickosti. Musí nám tedy již *pouhá hudba* opery, čtena nebo hrána a zpívána podle partitury, poskytnouti *čistě hudební* požitek přes to, že její dramatický, vůbec obrazový účinek je tím oslaben, ne-li dokonce — vynecháním ještě textu — vymýcen. Dramatický skladatel pak musí ovšem mít *tvůrčí nadání hudební* tak dobře jako skladatel pouze vokální a instrumentální.

Žádný z útvarů „pouhé hudby“ není ve zpěvoře vyloučen, je-li dramaticky odůvodněn; není-li, je ovšem nepřipustný, i kdyby byl hudebně sebe lepší. Označení „čistě hudební“ hodnoty je ovšem zase jen směrnici, poukazem: takové nějaké, jaké se vyskytují v pouhé hudbě — až dosud. Pouhá hudba totiž nejenom že se sama stále vyvíjí k novým a novým útvarům, ale obohacuje se i tím, že přijímá neustále z hudby obrazové — programní, vokální a zvláště též dramatické — velké množství hudebních útvarů, k nimž by asi sotva sama kdy došla; příkladem toho může být třeba moderní symfonie. „Čistě hudební“ útvary znamená krátce zase „hudebně logické“ útvary se zákonitostí harmonickou, melodickou, rytmickou atd.

a) co se *z p ě v u* týče, stačí ukázat na úvahu o něm v kap. VIII. Tu by ještě nejspíše bylo možno, uvedený tam *princip deklamační* chápati jako „stylisaci“; *postulát hudebnosti* pak žádá, aby zpěvní melodie, takto vzniklé, měly i *čistě hudební* cenu. To je dokumentováno tím, že skladatelé užívají takových melodií hojně a s úspěchem i bez textu, t. j. v *orchestru*, dokonce, jak víme, jako příznačných motivů. Různou vzdálenost zpěvu od mluvy lze měřití rozpětím „recitativ — kantilény“. Poněvadž se však vyskytují spravidla obě formy ve zpěvoře kombinovány, nelze je chápat jako rozdíly stylové, nýbrž dramatické, určené hlavně charakteristice dějové: recitativy odpovídají řeči dramatické, kantilény řeči lyriické. Jsou to prostě *různé druhy* hlasového projevu lidského a z úvahy o melodramatě (konec kap. VIII.) víme, že se k nim může v témž smyslu připojit i v operě *pouhá* mluva, tu a tam užitá (příklad ze Smetanových „Dvou vdov“, kde se jí charakterisuje čtení resp. citování dopisu). V melodramatě scénickém je ovšem důsledně užití mluvy znakem stylistickým. Teprve

tehdy, když pro určité části zpěvohy odpadne spolu s použitím mluvy i průvodní hudba orchestrální, takže tyto části jsou úplně činoherní, na rozdíl od druhých úplně zpěvoherních, *rospadá se* celek — t. sv. *konveršantní opera* — v části *stylově různé*. Tato složková nejednotnost spadá ovšem na vrub složky hudební, nedotýkajíc se ostatních, a jmenovitě nemusí tím býti nikterak porušena dramatickosti díla, jak svědčí řada konveršantních oper, dramaticky znamenitých. Přes to cítí právě skladatelé takovýchto oper přetřítost jejich hudební složky; nesnaží-li se tudíž libreto raději „prokomponovat“, hledí aspoň nahradit prózu recitativem. Konveršantní opera náleží do operních slohů *historických*.

Při úvaze o zpěvu (kap. VIII.) jsme řekli, že deklamační princip je odůvodněn nejen dramaticky, plyná, jak teď řekneme, z požadavku relativního realismu, nýbrž i stylově, odpovídáje látkovému slohu konkrétní řeči. V operní praxi (ještě více ve vokální) vyskytují se četné případy, kde zpěvní melodie je zřejmě *absolutní*, t. j. vlastně instrumentální, již jsou *podložena slova*. Hojně příkladů poskytují opery italské, na př. Rossiniův Lazebník, Verdiůva Aida. Je-li takový zpěv charakteristický pro osobu děje, lze metodu tuto připustiti s podmínkou, že vokální melodie neodporuje prosodické povaze řeči, v níž se zpívá, čili že jest „správně deklamováno“. Na to třeba pamatovati při překladech oper, kdež se pak zvláště náložně objeví, jak *originálně národní* jsou melodie deklamační, neboť ty se nejvíce vzpírají podložení textu v cizí řeči. Z jmenované metody vyplynuly dvě známé šablony starších oper: *opakování slov* i frází a *koloratura*. Nicméně nelze zásadně zamítati ani opakování slov, je-li dramaticky odůvodněno jako emocionální výraz (srv. opakování v lyrice) nebo charakteristika osoby (mluvka), ani koloraturu, jejíž charakteristická moci jsme se již dříve dotkli. Ale koloratura neodporuje zásadně ani principu deklamačnímu, neboť zhusta připadá i v mluvené řeči na jednu slabiku řada tónů, ovšem plynulá. Souvisí to i s tím, že ve zpěvu může být sled slabik, zvl. dlouhých, velmi pomalý.

b) Také v *orchestrální hudbě* lze měřiti stylisaci vzdálením hudebních útvarů od jevů naší zkušenosti při *svukomalbě*. Realistická svukomalba je konkrétním citátem, ne-li hudební fotografií, idealisovaná jest součástí hudební faktury, tudíž obecná a jednotná; někdy prostupuje jako líčení prostředí (na př. lesa) celý

některý výjev nebo aspoň jeho část (arií). Jinak je to s *hudebně-myšlenkovými* (tematickými) *formami*; ty lze měřiti v opěře jedině jejich odlišností od absolutně hudebních forem, jež, založeny jsou na *opakování a návratu*, jsou formami přísnými. Hudební forma dramatická naproti tomu je formou *tematicky volnou*, řídí se dramatickým dějem, jenž spěje vpřed a, obecně vzato, se neopakuje ani nevrací. Nicméně nejsou zásadně vyloučeny ani přísné formy, odpovídají-li dramatické situaci, na př. t. zv. „*uzavřená*“ čísla hudební; neboť je-li nějaký úsek děje relativně ukončen, může končit i jeho hudba. Ostatně vyskytují se i v absolutní hudbě volné, fantasií formy, a tvárné principy *opakování a návratu* fungují i v dramatickém ději aspoň jako *směšené opakování a návrat* (srv. „*příznačnou reminiscenci*“). Přiozornili jsme v VIII. kapitole na př. při ensemblu a sboru, jak přirozeně se při jednání lidí hodí forma *imitace* při vzájemném souhlasu několika a podobně jsme tam položili velký důraz na *variace* příznačných motivů. Vůbec struktura příznačných motivů, důsledně ve zpěvohře provedená, přebírá *jednotlivé* funkce hudebně myšlenkovou, již má v pouhé hudbě tema. Jsou dokonce opery (Smetanův Dalibor) s jediným motivem (monomotivismus), nebo jen s dvěma, hlavním a vedlejším (Wagnerův Holanďan, Smetanovo Tajemství). Úhrnem lze tedy říci, že stylisací rozpětí hudebně myšlenkových forem ve zpěvohře lze měřiti podle paralelních dramatických forem ideových v *čínohře*; výjimku tvoří jen formy polyfonní, jež jsou specifikon opery a jsou tedy vždy známkou velké stylisace. Tu nejsou vyloučeny ze zpěvohry ani nejtypičtější formy absolutní hudby, kanon a fuga; této lze užití i jako vynikající formy gradační, jak jsem učinil ve své opěře „*Vině*“, kde provádí čistě mimický akt psaní závažného dopisu.

Je však ještě třetí hledisko, s něhož lze posuzovati stylisaci hudby; to se týká těch hudebních útvarů, jichž se užívá i v *životě*. Dotkli jsme se jich na konci kap. VIII., kde jsme ukázali na to, že jich užívá i čínohra. Jsou to jednak rozmanité *písně* (balady, romance, barcaroly, ukolébavky, modlitby, zastaveníčka atd.) pro jednotlivce i sbor, jednak zpěv a hudba k různým *obřadům* (svatba, pohřeb, církevní nebo slavnostní a j. akty) a k *tancům*. Všeho toho užívá s oblibou i opera, za prvé proto, že hudbou lze znamenitě posílit jak lyrický účinek *prvých*, tak motorický druhých, čímž se zvyšuje náladový účinek díla v *místech*

dramatického oddechu a stupňují dramatické vrcholy i vnějšně, spolu s podporou hodnot scénických (slavnost a tanec jako finale). Za druhé může na takových místech skladatel pustiti uzdu absolutně hudební své fantasii, aniž se prohřeší proti dramaticčnosti (ovšem, jak jsme vícekrát již řekli, s měrou). Zdálo by se, že takové užití hudby, připomínající na život, je *realistické*, zvláště jsou-li nejen zpěváci, ale i hráči na jevišti (t. j. jako herci); ba dokonce mluví se o „*hudebním naturalismu*“ aspoň v tom případě, je-li takto užitá hudba věrným odrazem lidové hudby i písně. Naproti tomu je skutečností, že veškerá hudba toho druhu je silně stylisována ve smyslu užití absolutně hudebních forem byt i primitivních, což nám ihned vysvitne, srovnáme-li ji s ostatní hudbou té opery. Nejde tedy vlastně na př. při „*hudebním folkloru*“ o naturalismus, protože to, co se tu napodobí nebo „*padělá*“, je už samo umění, nýbrž o otázku skladatelovy *tvůrčí invence*, v krajních případech, kde se příliš čerpá z životních vzorů, o *eklekticismus*. Je ovšem zvláštní, že se právě při přejímání lidových písní a tanců nemluví o eklekticismu; patrně proto, že původní autoři jsou tu anonymní. Stylisaci nutno tu všude měřiti tedy jen relativně, srovnáním s hudbou, již se za takových okolností užívá v životě; konstatovaný rozdíl značí pak skladatelovu „*idealisaci*“ hudebních forem životních, zvláště lidových (srv. opery Smetanovy a proti tomu Janáčkovy).

Jen tato tři kritéria *dohromady* určí nám stupeň a ráz hudební stylisace v partituře určité opery, jež pak třeba aplikovati na hereckou i scénickou složku této zpěvohry.

* * *

Dramatické slohy psychologické vznikají z jednotného umělcova *pojetí* dramatické látky, na což usuzujeme podle *dojmu* díla. Objektivně jde tu vždy o typickou koexistenci těch či oněch stylisací technických pro různé stránky neb složky dramatického díla; někdy jest i jen jeden z těchto technických stylů převládajícím znakem určitého stylu psychologického. V opěře určen je psychologický sloh celého díla, (t. j. představení) vždy slohem hudby, tedy pojetím skladatelovým, jež ovšem je aspoň z části závislé i na slohovém pojetí libretistově, kdežto

v činohře dává směrnicí provedení psychologický sloh dramatikův (t. j. jeho textu).

Pro tyto slohy, kvalitativně odlišné podle psychologického stanoviska umělcova, je příznačné, že se vyskytují skoro vesměs v dvojicích, značících kvantitativní protivu ve smyslu „málo-mnoho“: jde tu vlastně vždy o dva konce téže řady. Uvedeme z nich nejprve některé dvojice, platící i mimo obor dramatického umění.

1. Pojetí, *vnější zkušenosti blízké — vzdálené*. Platí pro všechna umění obrazová a bylo pod heslem „realismus — idealismus“ probráno v kapitole předešlé, nehledíc k přehlídce technických stylů, výše provedené. Pro rozlišení dramatických děl v tomto směru existuje řada obdobných terminů, různě nuancovaných podle doby, v níž styl ten vládl, na př. drama impresionistické, veristické, neorealisticke (civilismus) — expresionistické, fantastické, symbolické atd.

Zdůraznití třeba, že je-li *krajním*, t. j. nepřipustným slohem tohoto pojetí *naturalismus*, nepřipustným, jak jsme řekli, proto, že je v něm minimum tvůrčí invence, má druhý konec řady, t. j. idealismus, též krajní případ s minimem tvůrčí invence, totiž *eklekticismus*. Nečerpá-li umělec elementy své tvorby ze života a přírody, musí je čerpat z umění. Má tedy toto pojetí nikoli jen jeden, nýbrž oba konce umělecky *nebezpečné*:

(naturalismus) — realismus — idealismus — (eklekticismus)

a obvyklé zabřednutí do jednoho nebo do druhého kraje způsobuje známé střídavé reakce v periodickém vývoji umění.

2. Pojetí *opravdové — neopravdové*, jinak řečeno pojetí vážné a humoristické. Vyakytuje se nejen v umění, ale i v životě. V dramatickém umění znamená to drama vážné, jehož jeden druh jest *tragedie* a drama komické č. *komedii*, rovněž s četnými druhy. Ve způsobilosti je to známý rozdíl „opera seria — buffa“. Tragika není pojem souřadný s komikou, protože jest jen ideová, kdežto komika může být též názorná. Proto neexistuje na př. hudba tragická, nýbrž jen vážná, naproti tomu je čistě hudební komika, ba i vtip.

3. Pojetí *lidské — nadlidské*. Tu jde o celkovou intenzitu a extenzitu dojmů. V dramatice je to *drobný, genrový* nebo *intimní* sloh proti

velkému, monumentálnímu, slavnostnímu. Odpovídá mu i dvojitá forma *divadla*, jeviště i hlediště, buď malého nebo velkého, i rozsah použitých prostředků hereckých a hudebních, mluva i gesto konverzační nebo patetické, malý nebo velký orchestr a j.

Tyto hlavní dvojice (s pominutím některých ideových, j. optimismus-pessimismus, intelektualismus-emocionalismus a pod.) nevylučují se navzájem, nýbrž naopak kombinují a kříží. Každé konkrétní dílo lze vlastně zařadit podle všech těchto tří hledisek. Na př. Mussetův „Le Chandelier“: idealistická intimní komedie, Straussova „Salome“: realistická velká tragedie, atd.

Zajímavější pro naše úvahy byly by některé *specificky dramatické* dvojice slohové, jež bohužel nemůžeme nežli vypočísti. Vyznačují se tím, že jejich psychologický sloh je převážně určen jedním druhem slohu technického.

a) *Převládající váha* je na dramatických osobách, jež dělají děj, nebo na dramatickém ději, jenž nese osoby. O tomto rozdílu psali jsme na počátku kap. VI.; lze jej označit jako drama *charakterové* a *situacní* (zvl. u komedií běžné rozdělení).

b) Dramatické osoby jsou buď zhruba *rovnocenné* nebo *nerovnocenné*. První případ lze nazvat dramatem *ensemblovým*; druhý se rozlišuje podle toho, vyniká-li jedna osoba nad vše ostatní velikostí role: drama *koncertní* (v dobrém slova smyslu, jako obdoba „koncertu“ v hudbě; příkladem budiž třeba Goldoniho „Mirandolina“), nebo naopak je-li mnoho osob vedlejších, episodních, což přechází až do dramatu *davového*. Hrdinové (zpravidla „titulní“) mohou být též dva (na př. Wagnerův „Tristan a Isolda“); na jejich bedrech spočívá často úspěch kusu; ovšem se tento genre zvrhá někdy ve virtuositu.

c) Dramatický děj je buď *spojitý* nebo *přetržitý*. Buď se děj dramatu většinou předvádí reálně ve větších oddílech, zvaných příznačně „*akty*“ nebo „*jednání*“, kdežto v přestávkách plynoucí děj ideální jest nepatrný. Nebo naopak děj je většinou ideální a drama předvádí z něho v krátkých úryvcích, jež se výstižně jmenují „*obrazy*“ nebo „*scény*“, jen jakési ukázky, etapy jeho postupu, spadajícího většinou do přestávek. Drama prvního typu je „*o několika jednáních*“, druhého „*o mnoha obrazech*“. Schematicky jsou oba typy, značí-li tlustá čára děj reálný, slabá ideální (běžící v přestávkách):

Jednání	I.		II.					
Obraz	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.

První typ má ráz dynamický a představuje vlastně *pravé drama*, ovšem až na případ, že se v něm přespříliš uplatňuje lyrika, zhusta podporována i hudbou (drama *lyrické*). Druhý typ, hojný v dramatech knižních, je zřejmě statický a opírá se zpravidla o vydatnou pomoc měnící se scény. Nezvrhne-li se ve hru výpravnou, prozrazuje vždy aspoň epický svůj původ; vskutku bývá to zhusta *scénovaný* (nikoli „dramatisovaný“) román.

Dramatické slohy historicko-sociální. Historické slohy jsou vlastně *singulární spoje* slohů pojetí s vybranými stylisacemi technickými, jak vznikly z duchovního zaměření určité doby a ze stavu tehdejší techniky nejen divadelní, ale i v „mateřských“ oborech, zvl. v básnictví a hudbě, ale i výtvarném umění. Zpravidla jsou aspoň původně kolektivním výtvozem určité společnosti, především *národa*, rozšiřující se ovšem někdy za hranice národní oblasti k mezinárodní platnosti.

Co se týče otázky *národního slohu* v dramatickém umění, je to problém velmi složitý a obtížný, který nelze řešiti apriorně, nějakou normou, nýbrž jen aposteriorně, srovnáním dramatických děl, jež v národě tom fakticky byly vytvořeny a to, má-li to býti sloh, *jednotně*. Je tedy národní sloh dán jako *řetěz slohů individuálních* (ovšem umělců, z tohoto národa vzešlých), *spjatých souvislou tradicí*. Na počátku aspoň jde zpravidla o málo od sebe odlišná díla *anonymní* (dramatický sloh *lidový* toho národa).

Ovšem právě *individuální slohy* v dramatickém umění jsou *rozeklané* ve dvě skupiny různé povahy. Jednu tvoří *autoři textů* slovných i hudebních, dramatik a dramatický skladatel. Ti oba jsou šťastni v tom, že mohou *fixovati* své dílo tak, že je přetrvává, nevázáno ani časem, ani prostorem, ale nešťastni v tom, že toto vnitřně viděné dílo mohou

fixovati jen *kuse*. Jejich díla jako trvalé dokumenty jejich osobnosti a tedy individuálního stylu mohou tvořiti historii dramatického umění. Druhou skupinu tvoří herci s režisérem a ostatními divadelními spolupracovníky. Jejich společné dílo, t. j. divadelní představení, je vlastně *skutečné a úplné dílo dramatické*, jež však *hyne* se svým provedením. V tom je tragika herectví, že nezanechává trvalého díla, jež by bylo dokumentem umělecké osobnosti, a je jistě jakousi *sociální spravedlností* fakt, že velkým hercům (tak jako výkonným umělcům hudebním) dostává se od obecnstva mnohem většího uznání a slávy než autorům slovných i hudebních textů. Ale nehledíc ani k osobnímu osudu, zahlazujícímu hercův individuální sloh s koncem jeho životní práce: ani stylová tradice herecká nemůže se přepnouti přes osobní styky a *historie* herectví je venkonce nedokonala, nemajíc *přímých* uměleckých dokumentů. Jaký byl individuální styl velkých herců minulosti, víme jen zcela nedostatečně.

Stálá složka dramatického díla, t. j. text slovný i hudební, je zakotvena stylově ve svém autoru a v jeho době. Je-li však výtvozem genia, obsahuje věčně platné, všelidské hodnoty; vždyť právě dramatické umění je ve svém předmětu uměním ze všech nejlidštějším. Ovšem i geniální díla jiných umění, trvají přes věky ve své hodnotě; nicméně *stárnou* svým účinkem a je po staletích třeba, zaměřiti se na ně historicky, abychom je plně pochopili. Jinak u dramatického díla. Jeho *měnlivá* složka je tvořena umělci přítomnosti, a byť se i řídila minulým slohem textu, *může a musí jej transponovati do umělecké mluvy současné*. Kusost textové fixace není tedy jeho slabostí, nýbrž jeho silou. Místo věčnosti *neproměnné* jest mu přána věčnost *znovuzrození*.

Mnohoznačnost, zaviněná kusostí textu, je pro dramatické dílo *dárce* života. Svoboda herecké složky je tak široká, že může provést individuální syntesu minulého slohu s přítomným. Kdy a kde se vyčerpají možnosti,

texty dané? Někdy se zdá, že i veliké dílo dramatické už odumřelo, že nám nemá už co říci. Bývá to však smrt jen zdánlivá, na čas, pochodící ze zákonitého vlnění realismu a idealismu: s novou vlnou vypluje dílo znova, v nové obměně. A *kolik* dalších obměn je skryto ještě v klínu budoucnosti? Je dobře, že dramatické dílo nelze fixovati celé: příliš brzo by zastaralo. Takto může žít i staré antické drama dnes; zajisté nikoli tak, jako se tenkrát provozovalo, ale zato opravdu žít, ne tlít. Podaří-li se snad již brzo zapisovati mechanicky i dramatická představení, budou to pro budoucnost jen dokumenty historické, mušeální. A snad právě rozsáhlejší fixace zpěvohry působí, že tolik oper stárne? Uvedli jsme tuto dokonalejší fixaci její jako přednost, ale světlo má patrně vždy svůj stín. Ovšem, tradice zpěvohry je proti činohře teprve od nedávna.

Dramatické umění, jež svojí universálností staví se po bok architektury, jest z nejšťastnějších umění. Nezůstává jen památkem minulosti; právě jeho časově *míjivá* složka strhává hráze mezi minulem, přítomnem a budoucnem. Velké dílo dramatické, jsouc *nesmrtelné* ve své všelidské podstatě, je spolu *věčně mladé* v nových a nových obměnách svého opojivého zjevu.

OBSAH :

Předmluva	9
Úvod	11
POJEM DRAMATICKÉHO UMĚNÍ	13—70
I. Povaha dramatického díla	15—31
Do dramatického umění patří činohra i zpěvohra 15. <i>Povaha materiálu</i> : dramatické dílo je divadelní představení 16. <i>První jeho znak</i> : spřežení dvou různorodých složek, viditelné se slyšitelnou 17. Knižní drama a koncertní opera 18. <i>Nepostačitelnost</i> pouhého textu slovného i hudebního 19. <i>Představení o tání</i> textu jsou vlastně různá díla dramatická 20. <i>Druhý znak</i> : skutečné provedení jako nutná existenční podmínka 22. <i>Příčiny „textového“</i> pojetí dramatických děl 23. <i>Text a dílo</i> : Podstata výkonného umění 25. <i>Herectví není výkonným uměním</i> 27. <i>Problém fixace časových umění</i> 28. <i>Vztah mezi textem a hereckým výkonem je vztah umělecké korespondence</i> 30.	
II. Teorie syntetická	32—42
Dramatické dílo jako spojení umění 32. <i>Teorie Hostinského</i> 33. <i>Vznik dramatického díla</i> : posloupné spojení umělců 35. <i>Některé složky dramatického díla připomínají určitá umění</i> 36. <i>Divadelní antinomie</i> 37. <i>Úskalí dramatické praxe</i> 39. <i>Divadelní kompromisy</i> 40. <i>Herecká složka je specificky dramatická</i> 41.	
III. Teorie analytická	43—70

Dramatické umění je samostatné a jediné 43. *Psychologický rozbor* dramatického díla; princip estetické analýzy 43. Stálé složky: osoby dramatu a místo dramatu 44. Proměnlivá složka: děj dramatu 46. Definice „jednání“ a odtud plynoucí definice dramatického děje a dramatické osoby 46. Dramatické dílo je nutně dílo kolektivní 47. Obsahový a citový rozbor „dramatického“ dojmu; jeho motorická podstata 47. Populární význam slova „dramatický“ 49. Dramatické děje přirozené a umělé 50. Princip funkční libosti 52. *Dvojitá představa* významová: *technická a obrazová* 51. Dramatické umění je umění obrazové 53. Specifické zvláštnosti herectví 54. Pojem herecké „postavy“ a „spoluhry“ 55. Princip korespondence mezi představou technickou a obrazovou 56. Herectví je stálá a nutná složka dramatického umění 57. Definice herce 59. *Rozsah dramatického umění*. Odlišení oborů jemu blízkých: tanec 59. Umění artistů 61. Postulát totality hereckého výkonu: i řeč do něho patří 63. Pantomima 64. Také scénická prostora patří k hercům 65. Činohra jako pouhé dílo herecké 66. Výpravná hra a film 66. Zpěvohra a scénický melodram jako „zhudebněná“ díla herecká 67. *Definice dramatického díla* vůbec a činohry, zpěvohry, scénického melodramatu zvlášť 68. Princip dramatičnosti a princip stylisace 69.

PRINCIP DRAMATIČNOSTI 71—349

IV. Dramatický text. Tvorba dramatikova . 73—111

Význam termínu „poetický“ 73. Ideálnost děje, času, osob atd. v poesii proti jejich realnosti v dramatu 76. „Divadelní“ čtení dramatu 81. *Tvorba dramatikova*. Na jejím počátku není slovo, nýbrž situace 83. Motorický podklad dramatikových

konceptů 85. Rozbor „předuševnění“ 86. Podmínky předuševnění dramatikova 88. Fiksace dramatické tvorby textem 89. Přímé řeči 91. Úkol textu v genesi dramatického díla 93. Pouhé textové zkoumání a hodnocení dramatického díla je nepřipustné 95. Divadelní hry bez textu 98. *Dramatický úkol textu* 99. Text jako součást herecké postavy (role) 101. Řeč jako charakteristika dramatické osoby: sociální nářečí 102, psychologická nářečí 103, myšlenkový obsah 104. Text jako součást herecké spoluhry (dialog) 105. Text jako složka dramatického děje 105. Dynamický a statický účinek řeči v dramatu 106. Řeči teoretické, vyprávěcí a lyrické 108. Dramatická vazba 109. Stupeň dramatičnosti textu 110.

V. Dramatická osoba. Tvorba hercova ... 112—167

Fikce „cizího herce“ k vyšetření čistě hereckých složek 112. *Dramatická osoba* jako soubor vněmů se stálým jádrem 114. Přímý a nepřímý (asociační) činitel dojmu 116. Dramatičnost díla pochází z činitele asociačního 118. Princip dramatické pravdivosti 119. *Rozbor asociačního činitele*: 1. stálý soubor (oblek a tělesný zjev). Statická charakteristika dramatické osoby 120. Motiv *záměry* osob 121. 2. Proměnlivý soubor (mluva, chování a činy). *Vyjadřovací schopnosti mimiky* 123. Dramatická schopnost mimiky převyšuje lyrickou 126. Dynamická charakteristika dramatické osoby 127. Motiv *přetvářky* 129. Poměr mezi mimikou a řečí osoby 130. Dramatická osoba jako trojitá syntéza charakterisacní 132. Princip kontinuity dramatické osoby 133. *Rozbor herecké postavy*; postava jako soubor vnitřně hmatových vněmů 134. Maska a kostým 136. Divadelní optika a akustika 137. Psychofysiologická korespondence 138. Postava jako útvar psychofysiologický 139. Primát sou-

boru fyziologického 140. Stabilní složka postavy 141. Rozbor hereckého zaměření 142. *Psychologie herce*. 1. Herecké nadání: Schopnost přetělesnění a přeosobnění 145. Schopnost výrazu; herec a recitátor 146. Herec jako typ motorický 147. *Logika hereckého myšlení*: zákon koordinace impulsů, kontinuity postavy, exteriorisace impulsů 149. 2. Prameny herectví: zkušenost vnitřní 151, zkušenost vnější; napodobivé nadání 152. Automatisace hereckých motivů (herecká technika) 154. 3. Konkrétní tvorba hercova 156. Stadium přípravné 157. Koncepce postavy 158. Provedení postavy 160. Fixace postavy 161. Definitivní výkon 163. Imaginární stavy duševní 164. Typy herců 166. Roztřídění hereckých postav 167.

VI. Dramatický děj. První úkol režisérův .168—225

Spor o primát osoby či děje v dramatu 168. Rozbor lidského jednání 169. Jednání osobní 170. Kausálně finální svazek osobního jednání 172. Jednání vzájemné 173. Shoda a spor 174. Pragmatický svazek vzájemného jednání 175. *Dramatická relace* 177. Typy dramatických relací 178. Časová proměnlivost dramatické relace 183. *Dramatické situace* a výjev 184. Rozbor dramatické situace: počet osob v ní 186. Nárysy dramatických forem 187. Sbor 188. Monolog 189. Ensemble 190. Váha osob v situaci 191. Dramatická polyfonie 192. Osobní sřetězení 195. Motiv skrytí 196. *Princip zveřejnění* 197. Účinek zveřejnění 200. *Děj dramatu*; jeho extensita a kontinuita 204. Kombinace složek názorných s myšlenými; exposice 205. Idea dramatického děje 207. Konec děje. Úloha náhody v dramatu 209. *Úkol režisérův*: Koadaptace souhry 210. Syntesa hereckých postav a forma souhry 211. *První úkol režisérův*: *režisér-dirigent* 214. Jeho specifické nadání 216. *Dramatická forma*. Přísna

vazba časová 217. Transitornost děje 219. Asymetrie děje 221. Princip gradace 222. Forma dynamická a agogická v činohře 223. Kombinace s formou ideovou 224.

VII. Divadelní scéna. Druhý úkol režisérův .226—276

Definice divadelní scény 226. Ohraničení scény 227. Struktura jejího prostoru 228. Rozsah „místa děje“ 229. Členění scény; scéna neutrální 231. Pevná výplň scény; *scénické předměty* vůbec 232. Od herce k scéně 233. Předměty funkční a charakterizační 235. Otázka pravosti jejich látky 236. Otázka jejich tělesnosti 237. Scénické kvality *statické*; nepatří do umění výtvarného 238. Scénické kvality *kinetické* 240. Scénická situace 242. Scénické kvality *posiční* a *motorické* 242. Dramatisace kinetických kvalit *scénických* 244. Dramatická scéna jako silové pole psychické 246. *Přehled scénických kvalit kinetických*. A. Relace prvotní. 1. posiční 247. 2. motorické 250. B. Relace vzájemné. 1. posiční 254. 2. motorické 257. C. Ensemble 262. Sbor 263. Scénické kvality *variabilní* 266. Scénické světlo 267. *Druhý úkol režisérův*: *režisér scénik*. Scénická forma *statická* 268. Scénická forma *kinetická* 270. Požadavek obrazovosti scénické formy 270. Úhrnná forma dramatického díla a její členění 272. Poměr režiséra-scénika k autorovi 273. Zákon rampové tendence 274. Stupeň dramatickosti scény. Specifické nadání režiséra-scénika 275.

VIII. Dramatická hudba. Tvorba skladatelova .277—349

Obrazovost zpěvoherní hudby 277. I. *Obrazivé schopnosti hudby*. Zobrazování vnějších jevů (zvukomalba) 279. Zobrazování vnitřních jevů (dušmalba) 282. Citový (lyrický) účinek hudby 283. Snahový (dramatický) účinek hudby 285. Připo-

dobení hudebního účinku citům a snahám lidským 286. Hudební charakteristika 290. Dramatisace hudby mimikou a řečí osob 291. II. *Vyjadřovací schopnosti hudby* 294. Hudební citace konvenční 295, autorisovaná 296. Příznačná reminiscence 298. Příznačný motiv 299. Variace příznačných motivů 301. Motivická práce 303. *Zpěv*. Poměr zpěvu k mluvě 304. Operní zpěv jako druh hlasového projevu osob 306. Princip deklamační 307. Národní ráz deklamačních melodií 309. *Mnohohlasost hudby* 310. Zpěv a orchestr 312. *Mnohohlasý zpěv* 315. *Tvorba dramatického skladatale*; nekomponuje text, nýbrž situaci 317. Anticipuje režiséra-dirigenta ve formě časové 318. Anticipuje herce v projevu hlasovém 320. Operní dirigent-režisér 322. Dvojitá invence hudebně dramatického tvoření 323. Hudebně dramatické koncepce 324. Dvojitá originalita dramatického skladatale 327. *Hudebně dramatické útvary*; stupeň dramatickosti hudby. Hudební postava, její zpěvný úděl 328. Její orchestrální hudba 330. Hudební spolupráce: Hudba situační 332. Hudební motivace 333. Hudebně dramatická syntese 335. Hudební zveřejnění 337. Hercova hra podle hudby 339. Operní ensemble a sbor 340. Scénické úkoly hudby 343. *Mimoaktní úkoly hudby* 345. Scénický melodram 347. Zvuk a hudba v činohře 348.

PRINCIP STYLISACE 351—402

IX. Realismus a idealismus. Podstata divadelní iluze 353—380

Podmínka *podobnosti* pro obrazové dílo 353. Požadavek napodobení pro obrazovou tvorbu. Naturalismus 354. Realismus a stylisace 356. Idealismus 357. Princip uměleckého empirismu; relativní realismus 359. Subjektivní naturalismus čili ilu-

sionismus 360. *Divadelní iluze* 361. Divadelní pojetí 363. Divadelní zaměření 364. Jeho psychologický rozbor 366. Dvojitá představa divadelní 368. Isolace dramatického díla 369. Oddělení jeviště od hlediště 371. *Zákony stylisace dramatického díla*: Zákon relativního realismu 372, princip stejnoměrné stylisace 373, princip ekonomie 374. Zákon subjektivního realismu 376, postulát vnitřní pravdivosti 378. Zkušenosti a vědomosti obecnostva 378.

X. Dramatické slohy 381—402

Pojem slohu v umění 381. Dramatické slohy *technické* 382. Primát principu dramatickosti před postulátem stylisace 383. *Přehled technických stylisací*. Stylisace řeči; postulát poetičnosti 385. Stylisace hercova 387. Stylisace režisérova 389. Postulát výtvarnosti pevné scény 391. Stylisace hudby; postulát hudebnosti 392. Dramatické slohy *psychologické* 397. Dramatické slohy *historicko-sociální*; rozeklanost slohů individuálních 400. Závěr 401.

Obsah 403—409

OTAKAR ZICH .

ESTETIKA DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

THEORETICKÁ DRAMATURGIE

JAKO JEDENÁCTÝ A DVANÁCTÝ SVAZEK

VÝHLEDŮ

SBÍRKY ZKUŠENOSTÍ A ÚVAH

REDIGOVANÉ

V. MATHESIEM A J. B. KOZÁKEM

VYTISKL A VYDAL

MELANTRICH A. S.

PRAHA

1931