
VII. DIVADELNÍ SCÉNA

DRUHÝ ÚKOL REŽISÉRŮV

Jestliže jsme nenadepsali tuto kapitolu „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 vytknout, že se budeme zabývat jen tou formou jeviště, kterou nám poskytuje naše novodobé divadlo, a nikoli jinou, např. arénou divadla antického nebo cir-kusu apod. Samozřejmě pak budeme se — v této knize — zajímat o jeviště jen potud, pokud se na něm provozují díla dramatická, a nikoli jiná, např. balety; v této funkci nazveme je právě scénou.

Scéna (dramatického díla) je *prostora, v níž herci hrají*. To je její *technická* definice, přičemž „*prostorou*“ jmenujeme *uzavřenou část* prostoru. Vytváření takových prostor je, jak známo, úkolem *stavitelství* a skutečně také architekt stavějící divadelní budovu koncipuje v ní vedle jiných interiérů čili 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. Ti to herci, reální lidé, *patří tedy nutně do scény*, tvoří *podstatnou* výplň jejího reálného prostoru. To neplatí o žádné jiné místnosti; řečená zasedací síň např. není zasedací síní teprve, když v ní jsou obecní radní skutečně, nýbrž třeba jen *myšleně*. To není rozdíl jen povrchní, nýbrž hluboký. Neboť herci na scéně jsouci *představují* nějaké dramatické osoby a *zobrazují* svou spulhrou 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 *prostořa* architektonická nemá tuto vlastnost; jmenovaná zasedací síň např. nepředstavuje zasedací síň, nýbrž je jí — a nepředstavuje vůbec nic. Stavitelské umění není umění obrazové, vyvo-

lávajíc v nás pouhou představu technickou: scéna nemůže tedy být počítána do něho, patří svou podstatou do umění obrazového. Že je tímto uměním umění dramatické, je nasnadě. Scéna je složkou dramatického díla, *podobající se jen některými svými vlastnostmi* výtvořům architektonickým, nic více. Nicméně i tato podobnost, jak uvidíme, má pro její utváření významné důsledky.

Uplná definice scény, respektující *obě* představy, technickou i obrazovou, je: *Scéna je prostora, v níž herci jako dramatické osoby předvádějí svou souhrou dramatický děj.* Utváření scény pak musí se řídit principem *korespondence* mezi představou technickou a obrazovou, právě tak, jak to musí činit 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 jedná *ohraničení a rozčlenění* scény, jednak mimoherecká *výplň* scény, jež však je 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 *ze 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 — nahoře“, ale nikoli „napravo — nalevo“ a „vpředu — vzadu“. V těch směrech jsou všechna místa scény stejně platná, tj. její prostor je *stejnorodý* — je to krátce prostor *objektivní* (tj. nadindividuální).

Novodobé jeviště divadelní je podstatně jiné. Je sice také omezeno zdola podlahou, ale vedle toho je 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 z obou stran i shora. To je tedy ohraničení *optické*: scéna se prostírá v šířce i výšce jen až tam, kam vidíme z hlediště otvorem proscéniového 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 scé-

na, přístupná jejich zrakům jen z jedné strany, poskytuje zhruba *jediný pohled* pro všechny. Tato scéna má i pro celek diváků nejen rozlišení „dole a obzvláště těž — nahoře“, nýbrž i „napravo — nalevo“ „vpředu — vzadu“. Zraky diváků pronikají jí totiž v jediném směru *hloubkovém*, zastavujice se až hmotným uzavřením jejího pozadí. Tuto scénu určenou pro jednotný pohled všech možno nazvat tedy *perspektivní*, třebaže nejde o přísně perspektivní vlastnosti, jež by žádaly nejen jedinou stranu, ale dokonce jediný bod, z něhož se na ni možno dívat. Divadelní scéna není pro obecenstvo prostorem objektivním, ježto je pro ně všechny zhruba těž 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 ni vidíme, má jen tzv. zdánlivou velikost a ta se *mění* ve směru do hloubky, zmenšujíc se podle známého zákona perspektivního. Skutečnou velikost předmětů můžeme jen odhadovat podle jejich vzdálenosti od přední hranice scény, jež, hledíc k hmotnému prolovení scény tímto směrem, je jen *myšlená*: je to ideální plocha, určená předním okrajem podlahy, tzv. rampou, a jmenovaným architektonickým rámem. Musíme k tomu ovšem mít 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; je zajisté možno rám scény vhodnými prostředky, taktéž architektonickými (např. závěsy), zúžit, čímž se zmenší šířka a výška scény, a taktéž přiblížením hmotného pozadí učinit ji mělkí. Zejména *mělká* scéna poskytuje veliké výhody technické pro svoji akustičnost jak čínohře, 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 být jen architektonické, tj. 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 determinaci. Pak musí být 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. Obzvlášť důležité je jeho rozšíření do hloubky. Někdy žádá drama, aby jeviště představovalo místo prostírající se mnohem dál, než jaká je jeho skutečná hloubka,

např. ulici, a dokonce širokou krajinu, táhnoucí se až na obzor. Protože, jak víme, je prostor scény pro obecnost (tedy obrazově) prostorem zrakovým, řídícím se zákony perspektivy, lze tu pomoci užitím perspektivních klamů. Prostor scény převede se v hloubkovém směru v prostor *iluzivní*. Již prudším zmenšováním např. domů tvořících ulici lze dosáhnout dojmů mnohem větší hloubky, než skutečně je (klam, jehož se používá i v architektuře samé); hlavní však je, že prostor velmi vzdálený jeví se našim očím tak zploštěně, že jej lze prostě nahradit plochou uzavírající pozadí, ať již se jeví jako pouhá klenba nebes (k čemuž se s výhodou používá tzv. „kruhového horizontu“), nebo ať nám ukazuje spolu i rozmanité předměty velmi vzdálené, pouze *namalované*. Scéna, jindy v pozadí uzavřená, jeví se nám takto *proloměná* 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 iluzivního rozšíření místa děje do hloubky, popřipadá (zvl. při kruhovém horizontu) i částečně do výšky a na strany, je vždy místo děje rozšířeno *myšleně* 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 např. 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 nahlédnout (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 napínajícím dojmem (s oblibou činí tak např. 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 jasně viditelná), a konečně ty akce, jichž nelze z důvodů technických uspokojivě provést (např. příjezd na koni apod.).

Řidší je rozšíření místa děje i pod podlahu scény (příkladem může být 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 provazistě), nemluvě ani o výpravných hrách (v Shawově *Mesalianci* přilétnou tak shůry aeroplánem lidé zcela „přirození“). Častější je příchod z neviditelné hloubky pozadí, předsta-

vuje-li scéna např. vrchol kopce, nebo zase odchod, tragický, je-li tam v hloubi feka 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 ohraničení scény rampou. Ale na tom nezáleží, protože prostor, o němž se tu scéna rozšiřuje, nepatří k hledišti; je to neutrální prostor orchestřiště, jehož lze, je-li prázdný a zatemněn, užít velmi účinně k takovému, zčásti ovšem *názornému* zvětšení místa děje.

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

První členění je radikální, poněvadž dělí jevištní prostor na části, jež představují původně různá, spolu nesouvislá 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, ohraničeno 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, je jeho místo děje samostatné a zadní scéna, uzavřená oponou, je vyřazena. To je princip tak řečeného *shakespearovského* jeviště, přizpůsobeného ovšem našim požadavkům po *názorném* určení scény.

Zásadně jiné je *členění scény* v obvyklém, užším slova smyslu: jevištní prostora je tu sice rozdělena na různé části, představující různá místa děje, ale místa spolu souvislá, tvořící tedy dohromady jedině úhrnné místo děje. Je tu tedy zachována „*jednota místa*“, v jiném ovšem smyslu, než tomu chce známý starý požadavek, zakazující i posloupnou změnu místa děje v aktech nebo proměnách, což je 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 dít 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

(např. ulice a místnosti domů z obou stran k ní přiléhajících), kombinujíc se ve všech třech rozměrech scény (balkóny!). Prostředky, jimiž se to provádí, jsou velmi rozmanité: záleží na tom, co scéna má představovat. Jsou to rozmanité předměty do scény vstavené, nezřídka plošné (stěny, závěsy apod.), jednak výšková úprava podlahy. Tak např. 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 je obecně dvojitý: předně *charakterizační*, působivě určovat osoby a místo děje, za druhé *funkční*, zúčastnit se v dramatickém ději. Není však možné třídit 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 *prostředí*.

Pestrý soubor všech těchto předmětů lze z technického hlediska srovnat 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 (např. paruka). Oddělitelnými částmi kostýmu, jako je třeba plášť, čapka, meč apod., dán je však přechod k tzv. rekvizitám, jichž herec při své akci používá; další z nich jsou již samostatné, jako např. číše, kniha a jiné drobné věci, vyznačující se právě svou pohyblivostí. Do rekvizit lze však započít např. i židli, na níž si herec usedne, čímž je dán zase přechod k nepohyblivým předmětům scény vyplňujícím, neboť řečenou židli např. může herec přendat jinam, ale nikoliv sedátko před domem, konající touz funkci. Nábytek na scéně umístěný určuje místo děje nejen jako místnost vůbec, ale — podle intencí díla ovšem — jako určitou místnost, třeba selskou světnici, a obdobný úkol mají např. stromy, křovi, balvany (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 *pevné 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“ popřípadě až na nábytek a podobné předměty; hrubý rozdíl obou skupin — nezapomeňme zdůrazněného plynulého přechodu mezi nimi

— je dán jejich movitostí neb nemovitostí, zčásti též jejich velikostí. To jsou však, hledíc 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 z 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 např. nacházíme v divadelním skladu, je tomu tak. Ale jakmile se na ně díváme jako na výplň scény při divadelním představení, což je ovšem jedině správné stanovisko k nim, poznáme, že tomu není tak. Tvoří zřejmě složku dramatického díla, ale dramatické umění je *umění obrazové*, a to jednotně, *ve všem všudy*. Poznali jsme již, že herec představuje dramatickou osobu a že prostora scény, již jsme chtěli vřadit 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*, řadí 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 je jím. Naproti tomu zelený koberec na scéně, jež zobrazuje lesní mytínu, je sice také koberec, ale vedle toho představuje trávnik. Namítne snad někdo, že koberec ležící na scéně, jež zobrazuje pokoj neb salón, nepředstavuje koberec, protože jím v tomto případě opravdu je. Ale to je omyl: i tento koberec představuje něco, totiž — koberec ležící v tomto salóně, řekněme pařížském a z konce předešlého století. Klamé nás to, že v prvním případě je *látková* představa technická (z čeho to je?) 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, tj. herectví, není sice závazná pro případnou výplň scény, o níž teď uvažujeme, ale je ovšem přípustná, ba (trochu dogmaticky řečeno) žádoucí. Látka, z níž jsou vytvořeny věci pro scénu určené, *může, ale nemusí být těž*, 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 otčíma bude asi sotva ze zlata; kdo by jí platil? Lebka, k níž Hamlet hovoří, může být z kosti, ale meč, jímž probodne Polonia, nesmí být z ocele, aby se předešlo možnému poranění. Židle v měšťanském pokoji může být dřevěná, ale balvan ve vnitřku lesa nemůže být 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. Filozofické meditace o *falešnosti* divadelních věcí nemají vůbec podklad a teoretický požadavek *pravosti materiálu* na scéně je zhola neoprávněný. Falešnost existuje jen v uměních neobrazových (např. imitovaný mramor staveb), nikoli však v obrazových. Proč se nezastavuje nikdo třeba nad porcelánovým psikem, 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 vyhovět. Jejich úkolem je, aby v nás vyvolaly nějakou obrazovou představu; protože pak jde speciálně o obrazové umění dramatické, musí být tato *obrazová* představa *zaměřena dramaticky*. A to platí, jak již víme, ve dvou směrech: jednak že charakterizuje 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, být v různém stupni; druhý jen některé.

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

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

Scénický předmět mající funkční poslání v dramatickém ději je na tom trochu jinak. Není tu jen pro naše oči, nýbrž i pro ty, kteří před-

vádějí dramatický děj, tj. herce, reálné lidi, kteří s ním přijdou ve styk a k něčemu jej užijí. Odtud plyne druhé pravidlo:

2. Scénický předmět funkční musí *být* takový, aby mohl splnit svou reálnou funkci v dramatickém ději. Funkce předmětu je vlastně svého druhu *vztahem* mezi tímto předmětem a *osobou*, jež ho k něčemu používá. Pokud máme před sebou jen pouhý předmět, jenž je zřejmě „k tomu“, aby byl (kýmkoliv) tak a tak užíván, je 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 být 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 nebo leží-li se na ní průběhem děje; jinak jsou to jen předměty charakterizační, první pro osobu, druhý pro místo děje. Dramatická relace reálná je, 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 být z kamene z důvodů praktických; není toho ani třeba, má-li jen jeho *vzhled*, čehož lze dosáhnout např. šedivým papírem. Je-li však určeno autorem neb režisérem, aby si naň dramatická osoba sedla, musí být tak ztužen, aby to bylo možné. Je-li posláním jeho jen charakteristika místa děje, může být dokonce, jsou-li splněny určité podmínky perspektivní, jen namalován.

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

Požadavek *tělesnosti scénických předmětů*, ovšem jen těch, jež podle obrazové představy tělesnými být mají, vychází od skutečnosti, že herce, 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. Odhadujeme totiž 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 nablízko, do dálky se jeví čím dál víc zploštěné, až zcela plošné. Aplikujme na to naše první pravidlo v této specializaci:

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

Odtud plyne, že nablízko, což znamená tu část jeviště, na které se pohybují herci, musí i všechny předměty nejen vypadat, ale *těž být tělesné*, sice by vedle herců nevypadaly tělesně, nýbrž plošné, což ze stanoviska *obrazové* představy na ně navazující je nepřipustné. Jen v dálce, což znamená v iluzivním prostoru, jímž se místo děje opticky rozšiřuje za scénu, je to přípustné, ba žádoucí, aby i předměty, jež by jinak měly být tělesné, byly jen plošné, tj. namalovány.

Reálný prostor scény nesnáší dobře ani malovanou perspektivu (např. na postranních kulisách), protože ta je pro všechno obecně přesně táž, kdežto perspektivní obraz reálných předmětů na scéně je přece jen trochu odlišný podle místa divákova. I dříve uvedené umělé prohlubování místa děje zmenšováním předmětů do hloubky je choulostivé, protože herec se takto zmenšovat nemůže. Je přípustné tedy jen tehdy, když herec na tuto 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 ni hrajících (což samo již je nepřipustné) a omezili se jen na tuto její *pevnou výplň*, musíme z hlediska diváka, vnímajícího ji jako „místo děje“, prohlásit, že přestože je útvarem optickým a stálým, *nepatří do umění výtvarného*, nýbrž do dramatického, tvořic jeho složku. Říkáme sice „scénický obraz“, ale slova toho užíváme jen v přeneseném významu. Není to zajisté „obraz“ ve smyslu díla malířského, jenž je technicky dílo plošné a obrazově představuje nám *jen* iluzivní prostor a iluzivní tvar tělesný, ačli vůbec nezůstává i obrazově v ploše. *Malířství*, jak jsme viděli, funguje v dramatickém umění ne jako složka dramatického díla, tj. představení, nýbrž mimo ně, jako *umělecké řemeslo*, zúčastněné na *technickém* jeho vytváření tak, jako leckterá jiná řemesla, např. hotovení kostýmů. Tím zajisté nechceme divadelní malířství umělecky znehodnocovat, nýbrž určujeme pouze místo, jež zaujímá v dramatickém umění. Divadelní malíř, stručně řečeno, pracuje pro jeviště, totiž

pro režiséra, nikoli pro hlediště, tj. pro obecnost. Jeho dílo je malba, nikoli obraz.

Aspoň slovem zmíníme se tu o teorii tzv. *reliéfní scény*, uplatněné s nezdarem v mnichovském Künstlertheatru. Je to (srov. str. 31) poučný doklad toho, jak je v zásadě nesprávné přenášet zákony samostatného umění na složku dramatického umění na pohled mu podobnou. Reliéf nespokojuje se totiž pouhou plochou, jako obraz, nýbrž přidává před ní reálně tělesné tvary, obsažené tedy v jakési tenké prostorové vrstvě. Obdobnou vrstvou, soudilo se, může být dostatečně mělké jeviště, na něž lze pak přenést umělecké zákony, při reliéfu platné. Ale jakmile se díváme na reliéf 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 reliéfu takřka úplně. Je tedy hloubkový rozměr u reliéfu jakožto obrazu znehodnocen. Žádalo-li se obdobně při reliéfním 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, je právě v hloubkovém směru nejučinnější.

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

Co se týče *estetického*, tj. 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 vjemy určitých předmětů sdružily určité představy, ba celé skupiny představ, citově tak a tak zbarvené. Jinými slovy řečeno: o dramatickém účinku scénických předmětů rozhoduje opět nikoli přímý, nýbrž *asociativní* činitel našich vjemů. Pokud se týče podmínek zajišťujících dramatickost tohoto účinku, jsou dvě. Buď se musí tento jejich účinek *včlenit* 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 níž usednou milující, má jinou náladu než klavír, na nějž někdo ze společnosti na scéně zahraje. Nebo, což platí o předmětech, jež mají charakterizovat místo děje, musí asociativní jejich působení *zesilovat* dramatické výjevy v tomto prostředí se odehrávající. Jiná je nálada čišící z pokoje se staromódním nábytkem než z žaláře o hollých stěnách, jiný citový přízvuk mají stromy a křovi 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 stále výplně scény, určené k charakterizaci místa děje, jako *scénické kvality statické*.

Od nich třeba zase (jako u dramatických osob) lišit *přímé* náladové účinky, jimiž na nás řečené scénické předměty působí *bezprostředně*, 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 předešlymi, ale v teorii je musíme lišit, protože právě tyto náladové dojmy lze umělecky ovládat stylizací předmětů po jmenovaných stránkách. To činí malířství podle svých zákonů a to musí činit dramatické umění zase podle svých. Tyto kvality náladové, nikoli však ideové, neboť navazují přímo na vjem, můžeme nejlépe vnímat při tak silné stylizaci barev i tvarů, že nepoznáváme, co předměty zobrazují. Protože tedy tyto přímé účinky neplynou z významové představy, nejsou řečené čistě optické kvality *kvalitami dramatickými*, přestože na nás ze scény působí; nazveme je *scénickými kvalitami malebnými*. Ne ovšem „malířskými“, od nichž se liší jinou, právě scénickou strukturou. O nich pojednáme až při dramatické stylizaci.

* * *

*Scénické kvality kinetické**

Ukázali jsme, že scéna, vyplněná *případně* nepohyblivými neživými předměty, nepatří do žádného z oborů výtvarných umění. Mohlo by se však namítnout, že snad tvoří *nový, samostatný* jejich obor, jakousi „*obrazovou architekturu*“. I tento názor padá, jakmile uvážíme *podstatnou*, tj. nutnou a postačitelnou výplň scény živými lidmi, totiž herci, obrazově vzato dramatickými osobami. To je vlastní *dramatická scéna*, tj. *místo dramatického děje*. Tu nemůže být ani řeči o tom, aby byla připočtena k výtvarným uměním, neboť veškerá díla výtvarná jsou nehybná, tedy pouze prostorová, kdežto *tvárnost* dramatické scény, ač je taktéž útvarem optickým, se co chvíli *mění*. Je to útvár *časově prostorový*, jemuž příbuzného nenajdeme 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 jevilo divadelní představení zrakům toho, kdo by je pouze viděl, ale neslyšel. Ačkoliv by tím byl jeho celkový vjem díla značně ochuzen (vlastně zkomolen), je to, co by mu zbylo, tedy dramatická scéna, něco tak nesmírně složitého, že

se takřka vymyká teoretické analýze svou iracionalitou. Je tedy třeba zjednodušení, a to několika. Jedno jsme již učinili tím, že jsme probrali samostatně stálou složku této scény, jež se zdatelně odráží od časové proměnlivosti ostatního. Budeme tedy v dalším od ní abstrahovat tak, *jako by šlo* o scénu tzv. neutrální. Pozorujeme-li změny v tvárnosti takovéto scény, shledáme, že jejich příčinou jsou *pohyby* herců (resp. dramatických osob) na scéně konané. Není však obtížnější úkol v uměnosloví než teoreticky zpracovat 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 dokonalé zachycovaly a tím pohyb pro teoretické zkoumání racionalizovaly. Naštěstí můžeme si právě při dramatickém díle pohyb na scéně zjednodušit, a to tím, že abstrahujeme ode všech *drobnějších a částečných* pohybů, jež herec koná, a omezíme se jen na ty *hrubé*, týkající se *celkového* jeho organismu. Herec jde např. 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 přehlížet, poněvadž je jakožto mimiku započítáváme do herecké složky díla; rozebrali jsme je po jejich dramatické stránce v kapitolách předešlých, 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 *rozeskupení herců 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 (např. delší rozmluva sedících); naproti tomu je mnohdy na scéně tak rušno, že se tvárnost 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 předcházejí a jež budou, aspoň podle našeho očekávání, následovat. 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 *poziční*, jež nám poskytuje každá scénická situace, a scénické kvality pohybové čili *motorické*, vznikající časovým sledem scénických situací, tedy změnou kvalit pozičních.

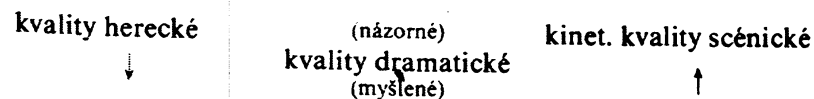
Scénické kvality *poziční* jsou, hledíc k relativnímu klidu každé scénické situace, vlastně jen prostorové; zdálo by se tudíž, že bychom je mohli započít do dřívějších *statických* kvalit scény a také skutečně s nimi pro nás jako obecnostvo splývají v jeden „obraz“. Ale rozdíl je v tom, že s nimi splývají *jen na chvíli*, 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 poziční 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 pozici 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, pojímám tuto její pozici jinak, shledám-li vzápětí, že právě přišla, nežli, že je na odchodu. Proč nečiním tyto jemné nuance 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 *všecky* pozice jsou *výsledkem účelného* pohybu, ať již si účel ten uvědomují nebo ne. Jen tehdy, vidím-li na scéně neživý předmět v neobvyklé pozici, chápu ji též *kineticky*: překocená židle na scéně je pro mne výsledek pohybu vykonaného patrně člověkem, „stopa“ jeho hněvu nebo leknutí apod.

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 změnou svého pozičního vztahu ke scéně, jež je určena *dráhou* 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 zaujmout stanovisko čisté technické. Jeví se nám pak jako *vztahy* mezi herci, přesně hereckými *postavami a scénou* jakožto prostorem, v níž se pohybují. Nazveme tyto vztahy *scénickými relacemi*, uvědomujíc si ovšem, že jsou časově proměnlivé a jen pro jednotlivou scénickou situaci přibližně stálé. Protože je 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 z 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. Budíž ještě vytknuto, že scénické situace i scénické relace jakožto vztahy mezi zrakovými vjemy jsou *názorné*.

Ale rozbor dramatické scény nemůže přestat na stanovisku technickém, neboť dramatické dílo je 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 vjemů hereckých výkonů, interpretovaných významovou představou obrazovou, jednak ze smyslu jejich řečí, obsahujících dramatický text. Tím způsobem *vnikají 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 obrazové představy vůbec nejsou nebo aspoň ne *dramatické*, protože tanečníci nikoho nepředstavují (proti pantomimě, zvláště dramatické). Kinetické kvality scénické se vytčeným aktem *dramatizují* a schéma tohoto psychologického aktu je toto:



Jak patrně, 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 např., jak dvě osoby na scéně jdou z opačných stran rychle k sobě. Jak rozdílný je 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, nercili vůbec zastavení, oboustranné či pouze jednostranné!

Dramatizováním scénických vztahů dostává se do nich zcela nový, netušený element. Je to element *dynamický*, vstupující jak do kvalit pozičních, 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 zdalíž při jejich loučení necítíme, jak těžko je jim vzdálit se od sebe a s jakým úsilím musí přervat tuto neviditelnou, ale pevnou nit sympatie? Zdalíž 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?

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

Je zajímavé, že i ve výtvarném umění nalzáme podobný útvar. Každé dílo stavitelské je také takovým dynamickým polem, je sítí silokřivek. Jenže tu jde o síly *mechanické*, o tíži hmoty, jevící se jako tlak a tah, a o pevnost i pružnost materiálu, kladoucí to-

mu odpor. Tyto síly a protisíly jsou v úplně rovnováze: na sloupu leží sice váha klenutí, ale sloup ji vzpírá a nese. Prožíváme tedy při pohledu na architekturu (zvláště gotickou) silové napětí v ni obsažené, ale výsledný dojem je dojem klidu, ne pohybu. Pohyblivé pole mechanických sil poskytla by nám např. nějaká strojírna. Motorické pole sil organických, ale jen fyziologických, nikoli psychických, nacházíme v účelně formovaných prostorách cirkusů a divadel varietních, kde se produkuje akrobati a jiní artisté. Tzv. *konstruktivní jeviště* přenáší tento útvarový princip i na scénu dramatického díla, což je nesprávné, protože jednostranné. Již při tvorbě hercově jsme zdůraznili fyziologickou její stránku, jež bývala přehlížena pro přílišný psychologismus scény naturalistické, ale neopomenuli jsme zároveň vytknout, že stejnou chybou je potlačování stránky psychologické: podstatou dramatického je *psychofyziologická korespondence* a to platí i pro utváření scény. Ba i scéna čistě taneční (baletní) šetří tuto korespondenci, poskytujíc vedle motorických drah i psychickou dynamiku; nejsou však uměním obrazovým omezuje se jen na čistě emocionální stránku duševního vzdávajíc se správně jak stránky představné, tak volní, jež náleží dramatu.

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

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

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

a) *Umístění čili poloha* herce na scéně. Rozlišuje se podle směrů. Největší rozdíl tu je ve směru hloubkovém: v *popředí* scény nebo v *pozadí*. Příčina je 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. Pozice vpředu dodává tedy herci *váhu*, 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 poziční význam. Oba kraje jsou proti středu trochu znehodnoceny tím, že z nich je již jen krok ze scény pryč — a ovšem také na ni. Velmi patrné váhy dodává osobě vyvýšení nad normální nivó jevištní podlahy: jednak vyniká nám hercova postava nad vše ostatní, jednak víme podle vlastní zkušenosti, že dramatická osoba takto povýšená ovládá své okolí. Rozdíly výšek rozlišujeme nejtělejší v téže průčelné rovině, protože do hloubky podlaha jevištní perspektivně stoupá. Skoro vesměs užívané zvýšení pozadí má důvod optický, zabraňuje případnému zakrytí osob tam umístěných osobami v popředí, aniž by se tím zdůrazňovala jejich vyvýšenost.

Tělesná poloha herce je sice kvalitou mimickou, nicméně mají mnohé z nich i poziční význam, velmi blízký svrchu uvedenému vyvýšení. Jsou to ty, jež diferencují výškovou polohu *hlavy* jako reprezentační části těla, obsahující jak ústrojí smyslová, tak mluvní. Normální poloha tělesná je stání, při němž je hlava nejvyšší, jak je možno; výše lze ji dostat 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 pozice 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 je, abychom tak řekli, kinetická kvalita nulová. Proto končíva osobní hru.

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

Co se týče modifikací všech uvedených tu pozic obrazovou představou, jsou nanejvýš rozmanité. Pokud nejde o dramatické relace s druhými osobami, pocházejí řečené modifikace z funkčních relací s předměty scény 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; zkouší 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 povětšinou poznat i pouhým sluchem, kde je, zdali za scénou, na pravé, či levé straně, fidějí pod ní, nebo nad ní. Dramatická osoba je pak pro nás v příslušné části myšleného místa děje, jak jsme o něm již promluvili dříve. Co tam dělá, dovidáme se buď z jejich zvukových projevů, nebo z řeči osob, jež ji ze scény pozorují (tzv. teicho-skopie,* 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 dvoji) a *zády* k hledišti. Obrácení čelem je ze všech daleko nejučinnější, protože nejen dokonale podává nejdůležitější mimiku, tj. obličejovou, ale zachovává i plnou sílu mluvy nebo zpěvu, což je zvláště důležité pro zpěvohru, kde musí zpěvák zápasit s hudbou orchestru. Ba i gesta jsou tu nejpůsobivější: jdou jakoby přímo na obecenstvo, jakési „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 otočení 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 zavrhnout; je v něm zcela zvláštní dojem odcizení hledišti a půvab zakryté a jen uhodované námi (např. podle způsobu mluvy) mimiky. Není-li obava o zaniknutí mluvy, a zvláště zpěvu, lze ho výjimečně (jako každé zvláštnosti) použít s úspěchem.

Kdyby byli herci jako řečníci, recitátoři a koncertní zpěváci, nevolili by jistě jiné obrácení než čelem k obecenstvu. Bohužel oni všichni — divadelní zpěváky nevyjímajíc — *představují* dramatické osoby jednající *vespolek* na určitém *místě* děje. Musí se tedy také obracet k druhým osobám děje a mimo to i k předmětům, s nimiž je spínají funkční relace. Nejsou tedy zcela volni ve volbě svého obrácení, ani když jsou sami na scéně, neričí-li s druhými osobami. Nezbyvá než řešit v konkrétním případě tak, jak se dá, tento jediný konflikt, vězici v podstatě dramatického umění, konflikt mezi požadavkem dramatickosti a požadavkem zveřejnění. Obrácení herce kombinují se ovšem nejrozmanitěji se způsoby jeho umístění na scéně. Koexistence obou pozic je nutná: je-li herec někde na scéně, musí být i nějak obrácen.

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

a) *Hercův scénický výjev*. Počíná se *objevením* hercovým na scéně. Podle váhy místa, na němž se herec ukáže, je jeho objevení víc nebo méně 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 z výšky, nejspíše ještě z pozadí, jež bývá beztak vždy trochu zvýšené, také ze strany (např. na balkóně domu), dokonce pak uprostřed, tedy jaksi „z nebe“; obdobou toho je objevení „ze země“, tj. z propadliště — o obojím jsme se zmínili již při scéně. Příchod z hloubi pozadí je příznačný tím, že se nám postava objevuje poněmáhlu, ne najednou. Také o příchodu z hloubi popředí, tedy z orchestrálního jsme již mluvili; jeho příznačný rys je, že osoba je obrácena zády k hledišti, což v ostatních případech nebývá. Na dojmu objevení zúčastní se vedle toho tělesná poloha hercova (nemusí jen přijít) a ovšem jeho tělesný zjev, čítajíc v to mimiku; je zajiště rozdíl, zjeví-li se v Molièrových *Preciézkách* usměvavý nádherně oděný Mascarille, nebo dopálený Gorgibus s holi v ruce. „Objevení“ hraje velmi důležitou roli v dramatické situaci, zvláště je-li překvapující, tj. od druhých osob *nečekané*. Je známo, že právě tohoto objevení užívají dramatikové velmi rádi, v komedích

jako v tragédiích. Ovšem je i choulostivé dramaticky: takové objevení „právě včas“ (deus ex machina) musí být aspoň ve vážné hře pravděpodobně (pro nás ovšem) motivováno (srov. 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 zvlášť; teď jen zdůrazňujeme, že nepřetržitý pohyb, tedy pouhý *přechod* přes scénu, je poměrně řídký. Zpravidla je aspoň jednou přerušen, zastaven a tato zastávka jako relativní *klid* herce je vždy nápadná jednak protívou k jeho vlastnímu pohybu předešlému i následujícímu, jednak současným kontrastem k případnému pohybu druhých postav. *Zastávka* je charakterizována *dobou*, po níž trvá; je zajiště velký *rozdíl* v tom, je-li jen *chvilková*, nebo *prodlená*. Čím je její trvání delší, tím více se uplatňují poziční 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 např. usednutí 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 čisté scénické, třeba ovšem lišit od etap dramatického děje. Pohyb od objevení až do první, byť chvilkové zastávky čítá se do hercovy objevení, čímž se do něho vnáší příznačný rys rychlosti: je to *příchod* nebo *vpád*. Obdobně pohyb od poslední zastávky do zmizení hercovy je *odchodem* nebo *útěkem*. Na těchto dojmech má však účast i samo umístění hercovy na scéně hledíc k jejímu středu: postup hercův od kraje do prostředí jeviště činí dojem „výstupu“, od prostředka ke kraji (třeba na druhou stranu) dojem odstupu. Že se všechny uvedené tu relace bohatě pozměňují obrazovou představou dramatické situace, je zjevné.

Konečný moment hercovy scénického výjevu je jeho *zmizení* ze scény. Obdobně objevení je charakterizováno místem, na němž se stane, nejen technicky (stranou, v pozadí), ale i obrazově, tedy *kam* se dramatická osoba poděla (do sousedního pokoje, spadla se aj.). 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 vniká charakter hercovy pobytu na scéně (zejména poslední jeho etapy) přirozeněji a hlouběji do dojmu, jímž působí jeho zmizení. To platí nejenom o čisté kinetické stránce (srov. svrchu uvedený odchod, ústup, útěk), nýbrž i o stránce dramatické. Zmizením nenáviděné osoby jako by se scéně ulehčilo, zmizením osoby milované padne i na ni tíha smutku. *Prázdná 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. Přesto zmocňuje se nás již po chvilce podivný cit, jako by, nenasytná, toužila zase po osobách, jež by ji za-

lidnily a naplnily novým ruchem. Prázdná scéna 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 změnu jeho umístění na scéně, *pročež* bychom jej mohli nazvat též *postupem*. Sluší při něm rozeznávat tyto stránky: *Především* jeho *způsob* a *rychlost*, jež jsou do jisté míry na sobě závislé. Normální způsob hercovy pohybu je *chůze*, měnící se stupňováním rychlosti v *běh*. Člení se sama sebou v *kroky*, nabízejíc se tak rytmizaci. Jde-li o rozdíly výšek, je to *vzestup*, nebo *sestup*. K nim všem lze přidružit řídkší *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 charakterizovat nejen individualitu své osoby (např. chůze člověka energického, ješitného aj.), ale i její přítomný stav (chůze člověka rozhněvaného, ustrašeného, opilého atd.) do nejmenších podrobností. Z výjimečných způsobů pohybu uvádíme *lezení*, vhodné tak pro pohádkové obludy (Kaliban), potom pasivní: *nesení* (oblíbená nosítka starších her) a *vezení*, např. v loďce (Lohengrin). Co se *rychlosti* samé týče, cítíme dobře dojem kinetické *energie* na ni závisléjící („vrhl se na něho“); nicméně měříme ji při chůzi nebo běhu spíše podle časové rychlosti v sledu *kroků* než podle rychlosti prostorové, již lze dosíci i zvětšením *kroku*. Víme z vlastní zkušenosti, že jen tempo našich kroků působí na nás dojmem „vleklosti“, nebo „spěšnosti“ chůze. Při scéně, jež je poměrně (proti místu děje, jež představuje) malá, třeba této „iluze rychlosti“ využít. Protože kroky je i slyšet, včleňuje se chůze i do dramatické formy agogické.

Další dvě stránky hercovy pohybu po scéně jsou jeho *směr* a *rozsah*. Obě jsou vlastně určeny „dráhou“ pohybu, myšlenou čarou buď přímou, nebo zakřivenou, spojující všechna místa, jimiž prošel, tedy vlastně útvarem *pouze prostorovým*. Tato povaha dráhy činí ji způsobilou, 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 zachytit 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 (tj. při celkem rovné cestě) lze mluvit o třech hlavních směrech, z nichž každý je dvojitý. *Především* *hloubkový směr*: herec jde dopředu nebo dozadu 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* tváří do hlediště, v opačném *zády*; proto se do pozadí raději *couvá*, nejde-li už přímo od odchodu. 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 zdatně zakřivená, ba zlomená, je její směr též zřejmě rozrušen: 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 být buď krátký, nebo dlouhý (čítáno mezi dvěma jeho zastávkami): nejdelsí 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*. Přechody mezi *tělesnými polohami* (viz A 1a) na konci měří se podle stání, jež dodává nejvíce váhy a je neaktivnější z nich. Změna ze stání do jiné z nich, např. usednutí, kleknutí, znamená tedy zmenšení scénické váhy a dojem uklidnění, změna opačná zvýšení váhy a dojem zaktivnění. Kdo usedl, čekáme, zůstane, 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 vyskočit jsou rozdíly, charakterizující intenzitu a náhlost současného duševního stavu osoby. Upozornit lze i na konvenční symbolické hodnoty pohybů, v nichž je ponížení hlavy: úklon, pokleknutí.

Změna v *obrácení* postavy (viz A 1b) 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 (vzad), 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 je *ohlédnutí*, popřípadě vzhlednutí (vzhůru). Také rychlost tohoto pohybu — volný obrat, prudké otočení — je význačná již kineticky, tím spíše dramaticky.

B. KINETICKÉ RELACE VZÁJEMNÉ, tj. mezi dvěma postavami na scéně vznikající.

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

a) *Vzájemná vzdálenost* herců na scéně. Minimum je, jsou-li obě osoby u sebe; z hlediska obrazového značí to však naopak maximum dramatické relace mezi osobami, jež je možno stupňovat 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 *vzdálení* postav, tím více slábne jejich názorné společenství. Mezi obě klade se prostor, jenž jako by je navzájem odcizoval a zmenšoval vliv jedné na druhou. Známe sami ze zkušenosti, jak s rostoucí vzdáleností rychle slábne 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 scéná, těmi neb oněmi předměty vyplněná, představuje. Možné maximum ve vzdálení osob, tj. přes celou scénou, musí tedy zhusta platit za úplné jejich prostorové odloučení, aspoň co se vzájemného styku mluvou týče, takže zbývá jen možnost spojení pohledem. Ba při tzv. „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 zapomínat, že scéná představuje prostor umělý, od hledištního zcela odlišný, a že se musíme vlastně pfenést v duchu na ni. Rozdílná optická vazba, vzdáleností osob daná, modifikuje se ovšem co nejrůznější psychickou vazbou dramatické relace, jež mezi nimi v dané chvíli je. O *znázornění* 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 tato silová čára nebyla; u osob přetvářejících se souhlasí silokřivky s jejich smýšlením, ocitajíce se tak ve zvláštním, taktka názorném rozporu s chováním. Při duševním rozpoltění osoby jsou v její silokřivce jakoby dvě síly, např. 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; *oddělovací funkce* prostorové dálky může být ještě zesílena názornými překážkami do meziprostoru vstavenými (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 obrácení k *obecenstvu*, nýbrž o to, jak jsou obrácení *k sobě*, což jest kvalita zcela jiná a vůči obecenstvu samostatná; proto jsme ji pojmenovali jinak. Je to tedy relace omezená jen na scénou (na níž se jako diváci musíme vmyslit) a veliký její význam dramatický spočívá v tom, že nám názorně ohlašuje fakt duševního styku dramatických osob. Maximum jeho je v postoji *tváří v tvář* obou osob. Je to, jak obecenstvo ví, podmínka pro to, aby se obě osoby navzájem nejlépe viděly i slyšely, pročež je zvláště při větší jejich vzdálenosti naprosto nutná, aby diváci pochopili, že mezi těmito právě osobami a právě teď je styk. Opak, *zády k sobě*, znamená, že tento styk není, nebo že je negativního rázu — osoby si ho nepřejí, což platí aspoň tehdy, jsou-li tyto osoby u sebe. Jednostranné přivracení první osoby k druhé, ne však naopak, znamená také jednostrannou vazbu psychickou: druhá osoba o tom neví neb nechce vědět; zvláště typ „za zády“ druhého je příznačný pro dramatickou scénou, je 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. Hojné užívání jejich na scéně je však spíše výsledek dohody mezi dramatic-

kým požadavkem „tváří v tvář“ a technickým požadavkem obrácení do hlediště. Na kratší dobu lze tyto polotvary uspokojivě zastoupit 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 obecenstvu. Hlavní typy jsou: *Vedle sebe*, v širkovém směru, ať blíž, či dál, v popředí, nebo v pozadí. Tato vzájemná poloha vyznačuje se *stejnou* scénickou váhou obou postav, tedy i dramatických osob (při téže výškové poloze ovšem). Zajímavá je přitom závislost mezi obrácením osob a jejich vzájemným postojem. Označíme-li dramatické osoby značkou D, resp. E, kdež svislá přímková značka značí záda (jakoby v pohledu z hůry scény), je požadavek

pro jeviště $\text{D} \text{E}$ pro hlediště $\text{D} \overline{\text{E}}$

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

pro jeviště $\text{D} \overline{\text{E}}$ a pro hlediště $\overline{\text{D}} \text{E}$

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 je 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 je známý a užívá se jej i symbolicky (vítěz stojící nad poraženým, hluboká pocta sedícímu vládcí). 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 pozice 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 pozice do druhé.

a) *Vzájemný scénický výjev* herců. Oba herci mohou se *objevit* na scéně buď současně, nebo posloupně. *Současné* objevení rozlišuje se velice podle toho, přijdou-li herci-osoby spolu nebo aspoň z téže strany, a přijdou-li z různých stran. Opticky to

znamená značnou různost první vzájemné pozice (i vzdálenosti), dramaticky to napovídá, že společenství těchto osob bylo už předtím, 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, vime-li, že je očekávána, či ne, dokonce přijde-li nepozorovaně, a jak dlouho zůstane první osobě skryta: jen chvilku (při překvapení), nebo vůbec (výzvědy). Skrýt se ovšem může i první osoba, když vidí neb slyší přicházet druhou. Za třetí záleží i tu na tom, jde-li druhá osoba z téže, nebo jiné strany, než odkud přišla první, neboť si dobře pamatujeme u každé osoby, odkud přišla a kam zajde. První vzájemná pozice 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 „sůlem“ a platí proň jediné kinetická relace prvotní (A). Příchodem druhé osoby dostane se první osobě společníka, takže teprve teď může vzniknout „dramatický děj“ v pravém slova smyslu, tj. 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 pozici, obzvlášť 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).

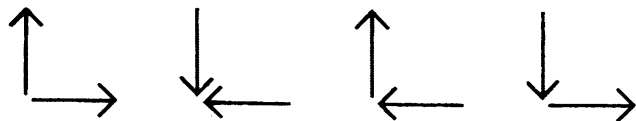
Také o *zmizení* obou herců ze scény platí, co tam uvedeno, zvlášť odejdou-li *současně*, ať již spolu, nebo na různé strany, což znamená rozdíl nejen scénicky, ale zhusta i dramaticky příznačný. Při posloupném odchodu jsou zase příznačné momenty, odejde-li první osoba skutečně, nebo jen zdánlivě (tj. 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 dramatickostí scény), ale umožňuje zato zřejmější toho, co si pod dojmem předešlého myslí a cítí zbylá osoba sama pro sebe. Je tedy obvyklou a oblíbenou přípravou monologu (typické pro Shakespeara) a zvlášť árie (např. Jeníkova árie „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 chvíličkou 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 přerušovaného; 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 (myslené) spojnici k sobě, nebo od sebe (např. 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 též rychlost obou. Na pohyb páru lze se vůbec dívat jako na pohyb jedné (kolktivní) osoby.

Vyšetřujeme-li vzájemný pohyb herců sám o sobě, tj. bez ohledu na směry scény, a tedy na obecnost, je charakterizován především *změnou vzdálenosti*. Nečítajíc 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 tento dvojnásobek nejvíce, když na konci nebo na začátku pohybu jsou obě osoby u sebe: to je *schůzka* a *rozchod*, nejčastější kinetická relace scénická, dramaticky nad pomyslení bohatě odstíněná. Že tu je i rychlost pohybu význačná, je jasné: osoby mohou běžet nebo se loudat, ba přechodně zastavovat (při odchodu i couvat), a to buď obě stejně, nebo každá jinak. Jsou však četné pohyby, v nichž se *kombinuje* sblížení a vzdálení; teoreticky lze je vlastně rozložit na sled obou. Tak např. setkání a minutí dvou osob, jednostranně i obojstranně; je-li spojeno jen s malým zastavením osob spolu, ba jen s projevem styku, je i prakticky rozčleněno ve dvě etapy.

Je-li pohyb obojstranný a aspoň přibližně přímý, možno jej třídit též podle poměru, v němž jsou *směry* obou *drah* k sobě. Pohyb se děje buď *spoluběžně*, 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 sbíhavosti, nebo rozbíhavosti pohybů, při jejichž zkřížení (rozumí se na scéně) vlastně obojí. Přitom musíme rozlišovat směry drah a směry pohybu v nich, jež jsou ovšem v každé dráze možné dva. To vede i při tomtěž poměru vzájemných drah vždy ke čtyřem druhům pohybů, jak lze zjistit nákresem, kde šipka značí směr obou současných pohybů,



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 poměrně 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 dráhách osob (třeba jedna zprava nalevo, druhá z pozadí do popředí) není vždy zaručeno, že se v průsečíku drah obě osoby setkají: jedna druhé může též přeběhnout „před nosem“ nebo proklouznout za zády (časté ve veselo hrách). K teoretickému zpracování je tedy nutné rozdělit časový průběh vzájemného pohybu, především obojstranného, na etapy, členené okamžiky, v nichž předně obě osoby zaujímají důležitou vzájemnou polohu a za druhé jedna z nich nebo obě se zastaví, byť jen přechodně. Takovými okamžiky jsou zajisté začátek a konec pohybu (přičemž 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 schéma příliš složitým, přeloží se pokračování na schéma nové, další.

Protože takové schéma 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*, přičemž jen jedna osoba vystupuje, resp. sestupuje buď od nívó osoby druhé na jiné, nebo od jiného na společné, a *obojstranný*, kde obě osoby mění své výškové umístění buď *stejněměrně*, nebo *protisměrně*, což se může dít z téhož nívó nebo z 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 analyzovaných 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 dráhám*, jež jsme teď podrobněji rozebrali, může být různý. Často jdou tyto ideálně silokřivky, mezi osobami rozpjaté, *podél* motorických drah, jako by — symbolicky — pohyby způsobovaly; mohou však jít též *napříč*, účinkující pak na změnu jeho směru, tak např. když se dvě osoby, jež by se musily setkat, sobě vyhnou.

c) *Změna vzájemné tělesné polohy a vzájemného postoje herců*. Poukazuje jak na stať A 2./c, tak B 1./ b i c (konec) můžeme být tu struční. *Změny vzájemných poloh tělesných* lze třídit zcela tak, jako právě probrané změny výškové polohy obou herců, přičemž 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: vybidnutí k rozhovoru, jeho ukončení nebo jednostranné přerušení apod.

Co se *změn vzájemného postoje* týče, je to, vycházejíc od normálního postoje tváří v tvář, *odvrácení* jedné osoby od druhé, buď jen částečné, nebo úplné (zády k ní), dokonce i vzájemné. Značí přerušeni neb ukončení duševního styku mezi nimi, kdežto opak, *přivracení* k sobě, značí navázání těchto styků, ne-li mluvou, tedy aspoň očima; pouhé *setkání zraky* 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 (návrát) nebo povlovně (pohyby v oblouku), je jasné; zhusta je takováto žádoucí změna příčinou, že osoba potřebný pohyb vůbec koná. Vše to lze na pohybovém schématu vyznačit uvedenými značkami D, resp. E.*

C. ANSÁMBL 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 herců. Patrnější počet herců, představujících *individuální* osoby dramatické, nazveme po příkladu zpěvohry *ansámblem*.

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

Nové *poziční* kvality jsou dány chápáním ansámblu jako *celku pro sebe*; jsou tedy *syntetické* proti analytickým, vznikajícím kombinacími 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* ansámblu, jejíž krajní případy jsou *rozptýlení* po scéně a *soustředění* na jednom jejím místě, kdež vzniká volnější *soubor* a tužší *shluk*. Při hustším ansámblu objeví se i jeho *ivar*, vzniklý uspořádáním členů; vedle *skupiny* (v užším smyslu slova), soustředěné zpravidla kolem vůdčí osoby, vyskytuje se hojně

i *řada*, obyčejně na šířku jeviště rozložená. Konečně jde o prostorové *rozdělení* ansámblu; od jeho souboru může se oddělit jednotlivec, jenž, ostatních vzdálenější, tvoří k nim pandán zpravidla i dramaticky, nebo se soubor vůbec rozčlení na dva menší, od sebe odlehle a zaujímavější samostatná místa. Takto dělený ansámbl je do jisté míry obdobou „dvou osob“ a lze naň aplikovat vzájemné relace poziční (B 1) tak, jako platí pro ansámbl celistvý (jedinou početnou osobu) poziční 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 (jež lze ovšem též dělit, jak vyličeeno) *sounáležitost* osob, prostorově si tak blízkých, tedy přátelský vztah, ať skutečný, nebo jen předstíraný, neboť takové předstírání platí osobám na scéně, a nikoli diváku; proto zveřejňuje pak herec právě smýšlení své osoby tím, že se aspoň chvílemi straní své skupiny. Ovšem je i shluk nepřátelský — boj. Rozptýlení ansámblu bývá znakem vzájemné cizoty neb lhostejnosti osob. Sluší poznamenat, že dramatická váha částí rozděleného ansámblu závisí 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 ansámblu vznikají změnou právě uvedených jeho kvalit pozičních. Je to tedy jednak *změna hustoty*: rozptylování, a naopak soustředování, shlukování ansámblu, jednak *pořádání* ve skupinu nebo řadu, a naopak její rozpouštění, konečně *rozlučování* ansámblu na části a naopak *spojování* ansámblů částečných, někdy vůbec samostatných v jedno. *Změna 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 děleném ansámblu to, co jsme řekli o vzájemných relacích motorických (B 2), popřípadě o motorických relacích prvotních (A 2). Dramatický význam všech těchto motorických relací je velmi rozmanitý; soustředění jednoho nebo spojení dvou ansámblů může být např. stejně projevem přátelské sounáležitosti jako nepřátelského utkání. *Koneckonců smysl každého dramatického děje je dostat dramatické osoby na scéně jsoucí k sobě, ne-li až — „do sebe“.*

2. *Sborem* nazveme patrnější množství herců představující dramatické osoby, *jichž individualita se ztrácí v kolektivu, tj. 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 ansámblu (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 (např. vojsko, dav lidu); ale vždy si

můžeme myslit, že jeho ostatek je v přilehlém, námi neviděném místě děje (tj. 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 ansámblu. Jeho značnou *hustotu* jsme již vytkli; nemůže se mnoho měnit. Jen výjimečně se sbor rozptýlí: znamená to pak, že vlastně pomínil, tj. rozešel se nebo rozprchl. Opačnou cestou zase může vzniknout sběhem nebo sejítím z 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 být samozřejmě vzadu. Změnou 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 apod.) a jednorozměrná řada (jednoduchá, dvojitá aj.). 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 ji uvědomujeme při podélném pohybu řady, kde 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 pohyb. Řada může též zatáčet, tvořit kolo aj.

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 kostýmu, takže jeho celková barva by měla být *stejněměrná*, ať jednobarevná, nebo strakatá. Nicméně již při jediném sboru je nutná určitá diferenciacie, např. na muže a ženy, staré a mladé apod., jež, projevujíc se přirozeně v odlišnosti jejich hry, musí dojít 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 rozrůznění oděvem, odpovídající rozrůznění osobních projevů. Požadavek *uniformity* sboru je tedy jen *relativní*, zvláště uvážíme-li, že je mezi nim a ansámblem *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 (dvojsbor) a tudíž také vstupuje, ačli nemá samostatný výjev, jako ve zpěvohře (ve velkém též např.

v Schillerově Valdštýnově táboře); pak ovšem plní, zhusta bohatě diferencován, celou scénu. Často je 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 např. užít k zakrytí hrůzných situací na scéně samotné. Umístění sboru uprostřed popředí znamenalo by učinit 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 je scénický poměr sboru k sólistům podřadný. Nejen dramatický vztah, ale i zřetelnost zveřejnění žádá, aby byl sólista i ansámbl od sboru oddělen, tj. viditelně vzdálen a na místě majícím větší scénickou váhu, tedy před ním, popřípadě i vyvýšen. Naproti tomu případní vůdci davu musí být s ním *vždy* i v názorném kontaktu. Mohutné dojmy vznikají, když dav buď útokem zaválí a pohltní 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 zapomenout uvedené již plynulosti mezi ansámblem a sborem, působící, že někdy vyličená diferenciacie, projevující se ostatně i v oděvu, není tak příkrá; nicméně krajní body takového přechodu: *hlavní* osoby a *čirý* dav — technicky herci *sólisté* a *statisté* — musí zůstat *vždy* zřejmé i scénicky, nejen dramaticky. Konečně podotýkáme, že sbor může být i za scénou, neviděn, ale slyšen: nicméně jeho dramatický účinek na nás může být právě pro tuto jeho skrytost, ať trvalou, či přechodnou (blíží se, vzdaluje se), velmi mocný.

Scénické kvality variabilní. Již při ansámblu poznali jsme některé prostorové kvality, totiž hustotu, tvar a rozdělování, jejichž změna, ač způsobena pohybem jednotlivců, není sama pohybem, nýbrž *změnou* v užším slova smyslu, tj. 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 z místa na místo. Jak se tím vším po krátkých dobách mění vzezření scény, uvědomujeme si zvlášť tehdy, kdykoli nastane na ní chvílkový klid. Ale hlavní věc je, že tato změna scénického obrazu není jen tvarová, nýbrž i *barevná*. Již pohybem jednotlivce mění se barevný vzhled scény, ale ovšem jen částečně, v podrobnosti; při ansámblu může se stát barevná změna scény již patrnější a při sboru bývá pronikavá. Uvažme, že vnitřním prouděním může sbor, kostýmově rozrůzněný, měnit svůj barevný vzhled i při stálém tvaru, a že dokonce může i za místního klidu měnit *strukturu* tohoto vzhledu he-

reckými projevy, např. zvedáním rukou, a to nejen barevně, ale i pohybově, zase jen uvnitř plochy sborové, jež se jeví jednou klidná, podruhé mírně zvlněná, potřetí divoce vzbouřená (struktura kinetická). Všechny variabilní kvality takto vznikající nazveme *variabilní kvality kinetické*, protože koneckonců 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 odrážet od klidu případného jejich okolí (srov. 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 (např. mraky honící se po nebi), nebo trvá jen krátko, znače nějakou katastrofu (např. zřícení paláce Armidina na konci opery Gluckovy).

Zato však existují *variabilní kvality statické*, jež nevznikají pohybem, nýbrž čistou změnou kvalitativní, pročež se netýkají tvarů, nýbrž jen barev. Kouzelník, jenž je provádí, je *scénické světlo*. * Neboť světlo, jež scénu vyplňuje a pro diváky vlastně tvoří, podmiňujíc jejich zrakový vjem, je tak jako scénická prostora i herci v ní umístění skutečné, *reálné*, a nikoli, jako třeba při obrazu interiéru nebo krajiny, jen namalované. Proto se může měnit; poněvadž pak je to, technicky vzato, světlo umělé (až na tzv. přírodní jeviště), může se měnit, jak je zapotřebí, tj. 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 (např. světlá a stinná místa podle polohy oken v chrámu nebo podle rozložení lustrů v sále), a nepočítají vůbec s časovou jeho změnou, jež, i když se děje, je pro ně lhostejná. Naproti tomu světlo divadelní má vedle tohoto prostorového úkolu členit svým různým rozložením prostoru scény, což je tedy úkol *statický*, též druhý úkol, jež mu ukládá časovost dramatického díla. Světlo divadelní, dnes úplně ovladatelné (zpravidla elektrické), *může a musí* se měnit s měnicí se dynamikou dramatického děje — a to je jeho úkol *dynamický*. Změna dotýká se především jeho intenzity, tj. jasnosti, ale také kvality, tj. barevnosti; je samozřejmé, že se těmito změnami *mění i barevný vzhled scény*, i s předměty na ní umístěnými, po obou řečených stranách, a to buď pro celou scénu, nebo pro její některou část. A změna ta zasahuje účelně i osoby po scéně se pohybující. Změna může být

nenáhlá, nebo prudká, čímž se účastní světlo i na členění časové formy dramatického díla.

Z hlediska dramatického principu zajímá nás zde jen obrazový, tj. asociativní význam světla na scéně. Je velmi rozmanitý. Divadelní světlo bílé představuje světlo sluneční, v plné síle dne, v šeru večera nebo ve tmě noční, jež ovšem nesmí být čirou, protože by scéna pro nás zmizela (úplného zatmění užívá se tedy jako přestávky při krátkotrvající proměně). S barevnými nuancemi představuje světlo měsíční, červánky, oheň apod. V drobném: osvětlovací předměty, blesky aj. Ve velkém (transparentně): oblohu za kteréhokoliv vzhledu. Osvětluje často jen část jeviště, např. jako měsíční světlo, finoucí se oknem a tvořící hluboké stíny. Jeho jasnost mění se tu nenáhle, když se např. smráká během hry a my si uvědomíme najednou, že děj započatý za denního světla končí ve tmě, jindy prudce, otevrou-li se např. dvěře do širokého kraje. *Náladový* účinek, plynoucí ze všech těchto i z života nám známých a působivých dojmů, je nadmíru 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 režisérovým koncipovat dramatickou formu díla, tak je jeho *druhým* úkolem koncipovat *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“, týkajíc se scénické prostoty a její pevně výplně, tak jak jsme o tom promluvíli počátkem této kapitoly. Režisér musí volit určitý *tvar a velikost* scény pro každý nepřetržitý oddíl představení, akty, obrazy, proměny, podle toho, jak to žádá dramatik poznámkou na počátku každého takového oddílu, aneb, neurčuje-li to autor sám, stanovit to podle požadků dramatického děje, podle počtu osob, účastenství sboru aj. Při scéně neutrální učiní tak jejím architektonickým ohraničením (zúžením proscéniového otvoru, posunutím pozadí na mělkou scénu apod.), při scéně obrazově podrobněji určené provede to jejím obstatením vhodnými předměty (např. stěnami a stropem při menší jizbě nebo velké síni, průčelím domů při ulici atd.) a případným iluzivním 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 dra-

matického děje jednak výškovou úpravou půdy, jednak předměty uvnitř scény umístěnými, čímž získává *částečné* prostory ve směru hloubkovém (v popředí a v pozadí, např. za domem), šířkovém (křídelní prostory, zhusta přecházející obrazově až za scénu) i výškovém (např. balkón). K tomu druží se konečně náplň scény předměty, jichž bude v ději zapotřebí nebo jež mají charakterizovat místo děje, s účelným jich rozestavením. To vše, tvarově i barevně vhodně volené, dává scéně statickou formu, ne nepodobnou výtvarné formě architektonické, ač s jiným, tj. 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 je zase naopak *scelována* neproměnností tohoto rámce jako hybná melodie prodlévou hlubokého tónu. Má tedy statická forma scény *syntetický* úkol pro určitý úsek představení, jemuž poskytuje jednotnou náladovou *rezonanci*. Nicméně řečená stálost její není absolutní, leč co se tvarů týče; v barvě totiž, jak víme, může se měnit *změnou osvětlení*, jež jako členivého činitele scény dlužno taktéž sem započíst. Tímto spojením statické, tedy nečasové formy 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 časové prostorová. Ovšem poziční forma herců na scéně umístěných je 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 včleňují herci svým rozestavením, tvarem (z mimiky, tělesné polohy a obrácení vyplývající) i barvou (kostýmu) mezi ostatní předměty scény obstavující a vyplňující. Na takové dramatické situace, skoro vždy významné, má režisér zajisté pamatovat při barevné koncepci scénické náplně i hereckých kostýmů; ale musí si být vědom, že to je 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 včleňuje *na chvíli* — při sboru někdy dosti značnou — do formy statické, ale jež svou změnou 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 souhlasit v *přísné vazbě časové* (viz konec předešlé kapitoly).

Protože dramatické umění je umění *obrazové*, je režisér *absolutně* vázán požadavkem, aby *veškeré jeho scénické koncepce něco představovaly*, přesně řečeno: aby v nás jako divácích vyvolávaly významové představy obrazové, a to účelně pro dramatický děj — toť právě princip *dramatičnosti* na scénu užitý. Tedy za prvé svrchu řečená *statická* forma scény musí charakterizovat 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 např. režisér dovolit, aby osoba, jež odešla jednou stranou scény, vrátila se jinou, neboť tam, kam odešla, je *její místo* a odtud musí přijít — leda by to sama nám odúvodnila, proč se vrací jinudy. Předměty scény plnicí musí být až do nejdrobnějších rekvizit utvářeny tak, aby nejen mohly vyhovět své funkci, ale i charakterizovaly prostředí. K tomu je ovšem potřebí, abychom je poznali — jinak by se asociovaná představa i nálada s ni spojená nedostavila. Za druhé musí *kinetická* forma sledovat stále dramatický děj, což zajisté dovoluje její časovost, podléhající týmž zákonům, jež jsme stanovili pro formu dramatickou ke konci předešlé kapitoly.

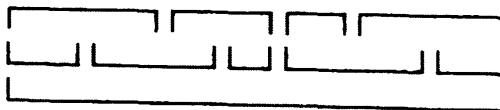
Úkolem režiséra-scénika je zajisté *přepis dramatického děje do scénické prostory*. To znamená však jen, že dramatické situace a scénické situace musí si *odpovídat*, nikoli že se musí vždy a naprosto shodovat. Naopak, jde tu o obecně nezávislou *koexistenci kvalit dramatických i scénických*; právě *volnou* 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 např. se *zpravidla* spojuje *dramatická váha* osoby v nějakém výjevu s jejím scénickým zdůrazněním; ale jsou případy, kde je lépe umístit na závažné místo scény (např. povýšené) osobu dramaticky méně významnou, dramaticky silnou pak scénicky oslabit — vynikne právě tímto kontrastem. Totéž platí pro umístění celého ansámblu osob pro některý výjev. Režisér musí tedy dobře rozvážit, 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 nemusí obecně souhlasit s členěním situací scénických; naopak se mnohdy kříží. Tak např. 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 zhruba stejná: dostane se jí tak jemnějšího rozčlenění (např. povstáním jedné osoby) nebo nenáhlého odstínění (třeba povlovným přechodem všech na jiné místo scény). Kinetické změny scénické tvoří tedy samostatnou soustavu, probíhající rovnoběžně se změnami

dramatického děje, tu náhle, jindy nenáhle; tam, kde se shodují, vznikají ovšem hlubší zářezy v celkovém členění. A stejně je to konečně s *gradacemi* v dramatické i scénické formě, z nichž poslední týkají se hlavně intenzity osvětlení a plnosti scény — jež ovšem, až na volnou početnost sboru, je dána již dramatikem. Finále, zvláště zpěvoherní, bývá často vyvrcholením v obojím směru, jak svědčí např. naše schéma Mnoho povyku pro nic; ve Strašidlech však naopak je dramaticky mohutný konec jen mezi dvěma zbylými osobami.

Tranzitorností času odůvodnili jsme v předešlé kapitole *nutnost členění* dramatického děje: totéž ovšem platí o dění scénickém. Uvnitř uzavřeného oddílu dramatického představení, jako je akt, je však potřeba i *spojování* takových členů. Viděli jsme svrchu, že tuto funkci si prokazují navzájem forma dramatická a kinetická forma scénická v jakémsi *sřetězení*, nevylučujícím však společné přerývky, kdežto trvalá forma statická (nehledíc k případnému členění světlem) spojuje průběh celého oddílu. Schematicky lze to značit třeba takto:

f. dramatická
f. scén. kin.
f. scén. stat.



přičemž *současné* stmelení obou měnicích se forem je provedeno *přísnou vazbou časovou*.

Mezi oddíly představení, vytvořenými divadelními *přestávkami*, není ovšem *vůbec* názorná souvislost, nýbrž jen ideová. Akt od aktu *mění* se zpravidla statická forma scény a sled těchto scén musí ovšem režisér-scénik též respektovat, vytvářeje tak jakousi *přetržitou formu variabilní*. Jsou však četná dramata, jež žádají, aby se již po krátké době, třeba po jediném výjevu, změnilo místo děje. K takovéto „*proměně*“ je ovšem zapotřebí *přestávky*, protože se nemůže provádět před našima očima, nýbrž za oponou nebo aspoň v úplném ztmění scény. Tyto příliš časté *přestávky* přerušují citelně souvislost dramatického děje a *drobí* představení, tím spíše, že se jimi obyčejně odhaluje v předešlé kapitole vytknutá „*dějová mozaika*“ dramatického děje, při téže scéně *nenápadná*. To byla asi hlavní příčina známého požadavku „*jednoty místa*“, jež ovšem, zásadně vzato, není oprávněný a, hledíc k celému dílu, *přehnaný*. Tu je *jediná* pomoc: co možná *zkrátit* *přestávky* takovýchto *proměn*, což je úkolem divadelní praxe. Lze-li užít též *neutrální* scény, poslouží dobře dvojité scény: jinak musí vypomoci divadelní zařízení strojová (posunovací neb otáčecí jeviště aj.).

Jak ze všech předchozích úvah patrně, je režisér-scénik, ať činoherní, či zpěvoherní, mnohem *svobodnější* ve své koncepci než režisér-dirigent. Je sice též vázán „*scénickými poznámkami*“ autorovými, ale ty, nejsou-li vůbec jen povšechné, určují podrobněji jen místo děje, tedy kvality statické, ne prostorové pohyby osob, tedy *poziční* a motorické kvality kinetické. Zvláště krásným úkolem jeho je „*přepsat*“ *dramatickou polyfonii* do *scénického prostoru*, v též počet pozic, resp. motorických drah, pro něž disponuje dokonce třemi jeho rozměry. Prostorovým názorem uplatňují se teprve plně její různé formy, zvláště dělené, jako je např. dvojité až trojitá dramatická situace *najednou*, buď v ansámblu samém, nebo ještě se sborem atd. V opoře, jež dobře připouští současnost více dramatických dějů, je pro něho takových úkolů hojně.

Zato úvodní popis místa děje bývá mnohými autory proveden s největší pečlivostí; určením místa pro funkční předměty jsou tak často určeny i pozice herců. Do jaké míry má se režisér vázat takovými předpisy? Odpovídáme: až tam, kam je mu možné, protože to je (u dobrého dramatika) zápis autorovy scénické vize. Jen prakticky nemožné ho — samozřejmě — neváže, ale to je relativní. 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*“ inscenovat podle autorova přání, pročez se buď odmítnou, nebo inscenují jinak. Je-li to *jediná* vada takového dramatu (patří sem totiž nejenom většina tzv. knižních dramatur, ale např. i celý Shakespeare), není režisérův počín správný. Mnoho, ne-li vše, záleží na jeho *scénickém nápadu*; vždyť „*nemožnými*“ *úkoly se inspiroji neoriginálnější koncepce 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 tzv. „*oživování*“ scény epizodami statičtů, což, majíc „*malovat*“ prostředí, odvádí jen naši pozornost od vlastního dramatického děje, ale zvláště o *preplňování* scény předměty, které nejsou funkční, tedy nutné, a pro charakteristiku místa děje nadbytečné. Tu platí obecný princip umělecké *ekonomie*, jež 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*, *žadajícího 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 tzv. „*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 usměřuje*. Obstavuje-li se scéna, musí zůstat vždy dopředu otevřená: např. pokoj nemůže mít přední stěnu, je tedy jakoby „profíznut“ ideální průčelnou plochou rampovou. Předměty na scéně musí být *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 principem dramatickosti (srov. např. naši úvahu o „vzájemném postoji“ herců) je něčím specificky divadelním. *Rampa* je tím jezem, přes nějž se přelevá proud optických a akustických dojmů do hlediště, ale *rampa* je také tou proloženou 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 je divadelní scéna, na níž režisér-scénik dramatické dílo provádí, dramatická, můžeme souhrnem odpovédět takto:

Scéna je dramatická, zveřejňuje-li svou kinetickou formou účinně dramatický děj a charakterizuje-li svou statickou formou místo a ovzduší tohoto děje tak, jak je třeba.

Jen několik slov musíme ještě říci o *specifickém nadání režiséra-scénika*. Je jasné, že musí mít smysl pro prostorové hodnoty, ale nikoli jen pro ně samy, nýbrž i pro jejich *změnu*, což není jen pouhá kombinace prostoru s časem, nýbrž *specificky nový jev*. Musí být tedy schopen názorného představování v prostoru i čase *najednou* a nadto musí mít tvůrčí nadání *vynalézat* takové hodnoty, a to tak, aby *korespondovaly s dramatickými*, jež našel jako režisér-dirigent. Teprve sekundárním nadáním jeho je 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 invence 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, koncipovat scénickou formu kinetickou, mohl dohovorit. Naproti tomu malíř, resp. výtvarník s nadáním malířským, nemůže být navrhovatelem pevné scény, protože by nebyl práv její reálné prostoře, jež je její podstatou.