

**Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.**

E.F.BURIAN

## JAK PSÁT PRO NOVÉ JEVIŠTĚ

Neznám v krásné literatuře ničeho, co by se nedalo dramaticky vyjádřit. I absolutní poezie může sloužit jevišti jako libreto k vyjádření kongeniálních scénických krás. Neznám román, který by nemohl sloužit za jevištní předlohu. Zato znám mnoho divadelních her, které nejdou vůbec na jevišti hrát, přestože jsou pro jeviště psány. Ne proto, že by nebyly kvalitní v obsahu a ve stavbě dialogů, ale proto, že příliš ulpívají na zděděných formách minulé jevištní praxe. Starý autor psal sice pro podobné jeviště, pro jaké píše autoři dnešních divadelních her. Ale tehdejšímu autoru daleko více vyhovovala forma starého jeviště. Byla to pro něho současná výrazová forma. Nemusil se přemáhat. Nemusil obsah svého kusu a svůj dialog násilnit formou, která mu byla cizí. Například u těchto dramatiků vidíme, jak v umění nelze vytvářeti dobré obsahové hodnoty bez stejně dobré adekvátní formy. Praxe konvenčních jevišť znemožňovala jinak znamenitým autorům básní i prózy technický rozhled po jevišti. Divadlo jim neukazovalo, co umí, nýbrž co už odjakživa umělo. Ukazovalo jim starou jevištní techniku s takovou důkladností, že autor pokládal tuto techniku za nepřekonatelnou, za nějaký definitivní technický rozsah, který nelze překročit a kterému se musí každý dramatik naučit a podřídit. Divadlo, které si stěžovalo na nedostatek dramatiků, mělo si především stěžovat na sebe. Kolik her ve světě i u nás zůstalo neprovozováno pro nedostatek pochopení divadel. Mohl bych uvádět současné příklady, kdy se ke mně utíkali autoři her, které jim byly konvenčními divadly vráceny pro technickou neproveditelnost a které v zásadě, při troše přemýšlení, musily být lehce proveditelné. Je až dojemné, jak si konvenční divadla dovedou nashromáždit technické vynálezy, aby jich nikdy v jejich pravé funkci nikdo nepoužíval. Technický vynález otáčivých jevišť nebo pohyblivých chodníků byl tu, zdá se, vynálezem jen proto, aby mohla divadla s větší a větší dokonalostí ukazovat obecenstvu kopii životní skutečnosti. Přitom se zapomínalo, že otáčivé jeviště mělo sloužit především rozšíření technických schopností vyjadřovat to všechno, co dosud bez otáčivého jeviště vyjadřitelné nebylo. Vynálezy pohyblivých nebo statických projekcí nemají sloužit dramatu jako kulisová dekorace. Mají rozšířit obzor jeviště. Mají dát divadelní hře možnost provozování co nejširších autorských fantazií. Pohyblivý chodník neměl sloužit iluzi naturalistické chůze kolem pohybujících se kulis. Naturalismus je tu v odporu k technice jeviště. Technické vynálezy mají odhalit obecenstvu i autorům nové vyjadřovací způsoby.

Viděl jsem skvostně technicky vypravená světová jeviště, která si s celou technickou škálou vůbec nevěděla rady a pro která psali autoři stejné hry, jako pro divadla bez této technické výpravy. Je to zajímavý pohled do zákulisí takového divadla. Procházíte několika pohyblivými jevišti. Vidíte, že podlaha jeviště je rozdělena metr po metru pro pohyb nahoru i dolů i do stran. Vidíte mechanicky se pohybující reflektory. Vidíte osvětlovače sedícího nečinně u světelných varhan. Vidíte toho tolik, že se vám až hlava točí a přitom je na malém úseku jeviště postaven naturalistický pokoj a svítí se rampou. Hraje se starou, osvědčenou, dnes už hodně vyseptalou metodou. Dramaturgové všech velkých scén kdykoliv prohlašují, že je to vinou autorů. Kdyby prý si autor předepsal jinou hru než pokojovou, hrálo by se to. Vždyť je tu přece taková jevištní technika! Odvažuji se tvrdit, že by se to hrálo jen v tom případě, kdyby autor užíval opět oněch literárních poznámek, které by vyžadovaly starou

jevištní techniku. Provozovala by se jen ta hra, ve které by autor do poznámky napsal: „Na otáčivém jevišti je postavena dvojí scéna. Jedna půle jeviště představuje přepychovou halu. Druhá půle jeviště představuje část zahrady.“ Takovéto pochopení techniky by asi nenarazilo na odpor dramaturgů. Nenarazilo by na odpor právě tak, jako onen veliký vynález minulých let, kterému se říkalo „simultánní jeviště“. Proč bylo konvenční divadlo ochotno provést kteroukoliv takzvanou simultánní hru? Protože autor napsal: „Jeviště je rozděleno ve čtyři části. V dolejší části jeviště jsou dva hotelové pokoje spojené dveřmi. V hořejší části jeviště jsou další dva hotelové pokoje bez spojovacích dveří.“ A teď obyčejně ještě následoval popis každého jednotlivého pokoje. Autor napsal, kolik tam v každém tom pokoji je židlí. Popsal vzhled stolků. Poznamenal vše, co visí na stěně, zda zrcadlo, nebo obrazy. Nezapomněl také na to, že každý řádný hotelový pokoj má okna, která někam vedou, nebo nevedou. A pak dal obehřávat své scény buď najednou, nebo nasazoval dialogy v různých těch pokojích náhle za sebou. Co ovšem obzvlášť režiséra takového kusu zajímalo, byly velmi dovedně psané poznámky, ve kterých se dovídal, že má ten nebo onen hotelový pokoj zatemnit nebo osvětlit. Ani první příklad, ani tento druhý příklad nemohl narazit na odpor konvenčního divadla proto, že autor používal svých malých vědomostí o nové jevištní technice k dotvoření divadelního naturalismu, pro něž tato divadla mají stále ještě nesmírné pochopení. Kdyby autor napsal: „Na praktikáblu dva metry padesát jedna židle. Proti němu na praktikáblu padesát lenoška. Praktikáblu jsou od sebe odděleny krajkovým závěsem. Z pravé strany za portálem křížuje bílý reflektor se světlemodrým reflektorem z levé strany portálu. Na židli vyššího praktikáblu sedí herec v zeleném fraku, v zlaté paruce a kouří. Na nižším praktikáblu za krajkovým závěsem se svléká dáma z bílé plesové toalety atd.“ To by vůbec nevzbuzovalo iluze naturalistického prostředí, a to by vypadalo tak nedivadelně, že by i v tom případě, kdyby šlo o velmi kvalitní děj a velmi vyspělou řeč jednajících osob, přemýšlel dramaturg o tom, jak uskutečnit toto představení buďto jako matiné, nebo literární večer. Nikdy by neřekl, že je to normální divadlo, na které by mělo přijít širší obecnost. A to, opakují, kdyby se tam mluvilo o čemkoliv, třeba i o těch nejjednodušších, nejsrozumitelnějších lidských věcech. Tak je zaostalý technický názor konvenčního divadla. Nedivme se potom, že autor kvalitních próz nebo nádherných veršů je odpuzován od divadla. Nedivme se, že vám ještě dnes skoro každý literát, když ho požádáte, aby vám napsal divadelní hru, řekne, že tomu on nerozumí, to že on si netroufá dělat, to že je mu cizí. Nač by také marně zápasil s naturalistickou formou na divadle, když si i v próze nebo ve verši svůj souboj s naturalismem již dávno odbyl. Většina romanopisců je od divadla odrazována právě tou vyhlašovanou jednotou místa, času a děje. A je zcela pochopitelné, že se básníkovi tato požadovaná jednota skoro hnusí. Jsme totiž v době velké fantazie. V době, která se vyjadřuje rychle se pohybující zkratkou. Není dost dobře možno chtít od autora, který si scénérii svého románu vykreslí svobodně do šířky a dálky, aby se spokojil s poznámkami k malovaným kulisám. Celý svět pokládá Shakespeara za největšího autora všech věků. Co tento autor k tomu potřeboval. Jen svou básnivost a svůj smysl pro dramatickou situaci. Všimněme si popisu scén Benátského kupce:

První scéna: Benátky. – Ulice.

Druhá scéna: Belmont. – Pokoj v Portiině domě.

Třetí scéna: Benátky. – Náměstí.

Čtvrtá scéna: Belmont. – Pokoj v Portiině domě.

Pátá scéna: Benátky. – Ulice.

Šestá scéna: Tamtéž. – Pokoj v Shylockově domě.

Sedmá scéna: Tamtéž. – Ulice.

Osmá scéna: Tamtéž. – Před Shylockovým domem.

Devátá scéna: Tamtéž.

Jedenáctá scéna: Benátky. – Ulice.  
Dvanáctá scéna: Belmont. – Pokoj v Portiině domě.  
Třináctá scéna: Benátky. – Ulice.  
Čtrnáctá scéna: Belmont. – Pokoj v Portiině domě.  
Patnáctá scéna: Benátky. – Ulice.  
Šestnáctá scéna: Belmont. – Pokoj v Portiině domě.  
Sedmnáctá scéna: Tamtéž. – Zahrada.  
Osmnáctá scéna: Benátky. – Soudní síň.  
Devatenáctá scéna: Tamtéž. – Ulice.  
Dvacátá scéna: Belmont. – Park Portiina domu.

Popis a stavby scén v Kupci benátském poučují nás o Shakespearově naprosto uvolněné a ničím nezatížené divadelní fantazii. Nikde ve scénách nenajdete, jak by podle autora měly podrobně vypadat Benátky. Nikde nenajdete popisu ulic. Nikde se autor ani slovem nezmíní, jak má vypadat Belmont nebo jak je zařízen Portiin dům. Ani slovem ve svých poznámkách neříká, jak má vypadat soud. Všechno to popisuje přímo v dramatické akci. Neochuzuje se jako dramatický autor o tuto velkolepou možnost. Ví, že v kresbě situace daleko lépe odhalí nitro svého hrdiny, dá-li mu možnost, aby svými slovy líčil třeba tu ulici nebo zahradu nebo pokoj. Ví, že jeho hrdina si bude všimát ve svém projevu jen těch věcí, které budou odpovídat jeho charakteru a stavu, v němž se bude nacházet. Takový dialog osvobozený od ilustrativního prostoru má daleko větší květnatost a básnivost než kterýkoliv dialog v ilustrativním prostoru. Proto tak často komicky vypadá, když herec konvenčního divadla hraje shakespeareovského hrdinu, který v dlouhých monolozích líčí náladu prostoru, která už je na jevišti umělou nebo neumělou formou inscenována. Nikomu nenamluvím svůj dojem z blesku, když mu jej zároveň ukáží. Musíme přece předpokládat u obecnstva, že není tak primitivní, aby potřebovalo z jeviště třeba i výsostně básnické vysvětlivky k obrazu, který už vidí. Tedy, namalují-li na jevišti květiny, nevím proč bych jako v panoptiku vykládal o kráse těchto květin. To si už obecnstvo udělalo obraz samo a všechno to mluvení o květinách je už zbytečné. Jsem si plně vědom, že Shakespeare psal své popisné dialogy proto, že neměl k dispozici popisné scény. Z toho vědomí vznikají snad také na konvenčních jevištích ony nehorázné škrty, kterými je oblažován Shakespeare. Mně je ovšem popisnost shakespeareovských dramát bližší a dražší než kterákoliv výpravná ilustrace jeho her, od kteréhokoliv světového malíře nebo architekta. Neboť nikdy žádný výtvarný umělec nemůže nahradit jakoukoliv výtvarnou krásou krásu autorova líčení. Právě tak se to má s poznámkami ve hře. Není naprosto nutné, aby autor psal všechno, co hrdina na jevišti má dělat. Má to psát jedině tehdy, když akce, kterou má provádět ta nebo ona osoba hry, je dramaticky důležitá a samostatná ve funkci. Tedy: „ozve se klepání“, tato obvyklá, nejčastěji se vyskytující poznámka, nemusí vůbec autory znepokojovat.

Herec totiž na jeviště nevchází už dávno „do pokoje“, nýbrž „na scénu“. Celé to klepání, otevírání dveří, zavírání dveří, nebo poznámky „jde k oknu“ nebo „odejde středem“ nebo „zastaví se na schodech“ a „ještě se vrátí“, všechno to je modernímu jevišti pod psa. Nikdy se to nemůže s dobrým svědomím respektovat. Stanou se případy, že vyjde hra s těmito poznámkami před premiérou. Dezorientuje to i kritiku, která je ochotna napsat, že autor byl divadlem znásilněn proto, že nebyly respektovány jeho poznámky. Podle této teorie by musil první výstup Kupce benátského vypadat, lze-li to vůbec slovy vyjádřit, asi takto:

Na jevišti by musily být najednou všechny ulice Benátek, protože autor nepodotýká nic jiného, než že na jevišti je: Antonio, Solarino a Solanio. Musili by herci stát někde uprostřed toho všeho jevištního haraburdí frontálně k obecnstvu. Nesměli by se nijak pohnout než směrem k odchodu, anebo by směli vcházet, protože na všech stránkách tohoto výstupu není jiných poznámek, než „vejdou ti a ti“ a „odjede ten a ten“. Kudy vejdou a kam

odejdou, to už autora Kupce benátského nezajímalo. Shakespeare tu měl tedy nějakou tradici, podle které se takováto inscenace řešila. Mohl docela bezpečně napsat, že někdo vejde, a vědělo se odkud. V našem případě nakupilo naturalistické jeviště tolik zbytečných věcí na scénu, že si musí režisér všimnout velmi bedlivě poznámek, jako důležitého vodítka. Jakmile však zbavíme jeviště naturalismu, pak tato vodítka budou právě tak zbytečná. Nelze při nejlepší vůli uskutečnit příchod herců dveřmi, když jeviště pro svou inscenaci dveří vůbec nepotřebuje. Víme již z tradice českého lidu, že dveře hrály velkou životní a dramatickou roli. Nevíme, proč by mělo divadlo zneužívat dveří jenom proto, aby mělo nějaký ten vchod na jeviště. Vzpomínám si, že mně v mých učebních letech bylo vždycky hrozně směšné, vešel-li na jeviště herec, maskovaný a připravený hrát, opravdovými dveřmi ze zákulisí, aby se potom dveřní kulisou dostal teprve na scénu. Vypadá to skoro poeticky, když herec, prošeďší jedněmi skutečnými dveřmi, stojí připraven za kulisou, která má představovat dveře. A jak kouzelně vypadá, když za ním zaklepá inspicient na dřevěnou tabulku a odněkud ze scény se ozve líbezná „dále“ a herec vejde na scénu. Něco jiného je opravdu dramatická poznámka. Jedná se třeba o hru, jejíž dramatický zřetel vede k dveřím. Dveře tu vystupují, jak známe z lidového divadla, jako dramatický faktor. Pak všechen autorův zřetel, ať už prostřednictvím osob nebo prostřednictvím vyprávění, je koncentrován na téma hry. Tématem hry jsou tu dveře. Ty musí divák vidět tehdy, čeká-li se na jejich otevření nebo zavření, mluvili se o tom, že za těmi dveřmi něco opravdu je, co vzruší děj nebo přivede osoby do konfliktu. Veškerá akce k těmto dveřím nejen může, ale musí být autorem poznamenána, ať už v mluveném textu, jak to dělá Shakespeare, nebo poznámkou v popisu. Napíše-li autor do takovéto hry „ozve se klepání na dveře“, pak to má asi svůj dramatický účel. To se týká právě tak i jiných poznámek, jako „přistoupil k oknu“ nebo „otevřel okno“, „usedl na židli“, „opřela se o stůl“, „vezme sklenici vody a napije se“ atd.

Nedostatek nových dramatiků vidím tedy především v nedostatku porozumění divadel pro vlastní technické vymoženosti. Aby tu vznikalo nové drama, nové nejen obsahem, ale i formou, musí tu být divadla, která tato nová dramata uskuteční. Prozatím není tu s pokusnou věcí skoro naděje na úspěch. Mimo jiné také hlavně z těchto důvodů věnoval jsem se jevištnímu experimentu. Chtěl jsem zamést jeviště pro autora i pro obecnost. Autor, který by se chtěl odvážit psát nové divadlo, musí se zbavit předsudku, který mu naočkovala konvenční jeviště. Je-li to romanopisec, stačí mu, aby neustupoval ze své epické metody a snažil se jen do prostých situací, pokud to jde v kontrastním sledu, vepsat svůj nápad. Popis, ve kterém se často román nejkrásnějšími partiemi vyvíjí, nutno v takovémto případě přeformovat do přímé akční řeči. Velkým učitelem romanopisci v tomto případě bude jednak Shakespeare a pak pro svou epičnost Ibsen. Lyrik může svou lyrickou fantazii, bez ohledu na dosavadní divadelní zkušenosti, rozezpívat v takových kaskádách, jaké mu diktuje jeho talent. Lyrik i prozaik ať se nedají svázat žádnými jinými pravidly než těmi, která jim dává jejich vlastní tvůrčí způsob. A především, ať píšou libreto s plným vědomím, že o libreto jde a že nemohou u svých psacích stolů i při té největší fantazii vytvořit definitivní formy jevištního díla. Takzvané násilnění autora režisérem v takovémto případě jednoduše odpadne a nebude tu třeba žádných jiných zvláštních dohovorů mezi nimi než jako mezi libretistou a skladatelem. Lyrik i prozaik ať dbají největší výraznosti charakterů postav a situace. Neznamená to, že by se musili mnohohlavně domlouvat o každém sebemenším detailu hry nebo charakteru hrdiny. Mnohdy stačí několik pregnantních vět, které dají režiséru možnost situační tvorby a herci možnost hrát. Mnoho textu znemožňuje jeho zpracování. Herec, který dostane v libretu příliš mnoho textu, dostává se velmi těžko k vlastní hře. Nejsme, bohužel, v zemi, jejíž obliba pro divadlo by šla tak daleko, že by obecnost nadšeně vydrželo pět až šest hodin v divadle. Česká dramaturgie musí počítat s tím smutným, ale přece jen přísným faktem, že délka českého představení smí trvat maximálně i s pauzou dvě a půl hodiny. Chceme-li od obecnosti, aby věnovalo svou nejnapjatější pozornost divadelnímu

představení, musíme mu tedy všichni, jak herci, tak autor, vyjít vstříc a umožnit mu jeho vnímání v čase, který si pro svoje divadelní požitky rezervoval. Je to velmi důležité a upozorňuji na to právě autory, kteří jsou často svědky proškrtávání svého textu. Někdy jde přitom o krácení textu na úkor obsahu. Proto je nutno, aby prozaik myslel pro jeviště spíše novelisticky než románově a lyrik vymýšlel pro divadlo spíše metaforické lyrické scény než epické tvary. Lyrikovi zvláště připomínám, že vnímání čisté lyrické krásy je o mnoho těžší než vnímání prozaické práce. Proto lyrická představení mohou být ještě kratší než představení psaná prozaikem. Mám-li stanovit maximální délky obou druhů, řekl bych: Prozaik nechť nepíše delší hry než osmdesát stránek tištěných obřádek na stroji, což se rovná v hraném čase i s pauzou dvěma a půl hodině. Lyrik ať nepíše delší práce než šedesát stránek psaných obřádek na stroji, což se rovná s pauzou a případně i s hudbou dvěma hodinám hraného času.

Řekl jsem, že se pro nové jeviště má psát libreto a nikoliv návrh definitivního jevištního tvaru. Říkám libreto a nikoliv scénario, jak se někdy píše, protože scénario pro jeviště může psát pouze jevištní technik, který ovládá všechny syntetické prvky divadelní formy. V takovém libretu stačí v úvodu hry přesná charakteristika povah jednajících osob, pak před každým obrazem poznámka, v jakém asi prostředí nebo v jaké iluzi prostředí se má hrát. V poznámkách uvnitř textu ať zůstanou pouze ty, které jsou důležité pro děj a obsah. Ať se autoři nezdržují starostmi o formu inscenace libreta. Ať se především starají o to, aby veškerý mluvený text byl řádně povahově rozlišen. Aby děj vrstvil dynamicky situaci na situaci. Aby docházelo mezi osobami opravdu k dramatickým konfliktům. Aby hra něco pověděla. Nedomnívám se, že výsostné mravoličné nebo politické tendence mají být navěšeny na nějaký ten jednoduchý děj. Ať je tendence ve výsledku nakonec jakkoliv pravdivá, pronášejí-li ji osoby, které se během hry ustavičně ukazují divákům jako nepravděpodobné, i tato tendence vyzní přinejmenším jako odraz pravdy.

Stanislavskij píše ve svých pamětech: „Začala se válka roku 1914. V Moskvě kypěl život a byla povznesená nálada. Divadla pracovala jako nikdy. Snažili se jejich repertoár přizpůsobovat dané chvíli a pustili řadu narychlo upečených patriotických her. Všechny propadly, jedna za druhou, jakpak by ne? Což může divadelní kartonová válka soupeřit se skutečnou, která se cítila v lidských duších, na ulicích, v domech, nebo duněla a ničila na frontě? Divadelní vojna se v takové době zdá urážlivou karikaturou. Puškinské představení v režii Němiroviče Dančenka a výtvarníka Benoise s jeho dekoracemi, v obsazení s nejlepšími herci Moskevského uměleckého divadla, to byla naše odezva na události.“

Nic jiného neměl Stanislavskij na mysli, než to, čemu já říkám „papírově navěšená tendence“. Shakespeare učí během představení poznávat postavy ze všech situačních stránek a zdá se, jako by situaci věnoval svou největší autorskou péči. Ano, v situacích, do kterých autor dostává své dramatické postavy, odhaluje se povaha jednajících osob co nejlépe. Když taková postava pronese potom životní pravdu v místech úvahy nebo v polemice s druhými postavami, působí jako tendence daleko opravdověji a divák si ji zaslouží za svou pozornost, kterou věnoval vývoji hry. V zásadě ve hře pro nové jeviště může jít třeba jen o jednu větu, pro kterou se má představení uskutečnit. Tato věta, která má rozřešit předehrávaný konflikt, musí však vyjít z úst obecenstvu naprosto jasných. Autor, který nechá duchaplnicky hovořit každou jevištní postavu, autor, který staví svou hru z vět, které mají každá sama o sobě dalekosáhlý obsah, bez ohledu na to, zdali postavy vůbec mohou se chovat takovýmto způsobem, takový autor napíše sice sbírku znamenitých tendencí, ale potřeboval by rozdělit tyto tendence teprve do několika her. Pravda, pro kterou se divadlo hraje, smí ve hře vystoupit právě jen na jediném určitém místě, a to na nejméně čekaném anebo dlouho očekávaném místě. Jen tehdy smí očekávaná věta přijít na místě očekávaném, když hra byla zaměřena jen na očekávání rozhodujícího slova. V zásadě jde v divadelní hře o spor. Tento spor může zůstat eventuálně nedořešen. Není pravda, že každá divadelní hra musí být kladně vyřešena. Něco však tu musí být, co řekne obecenstvu jasně, proč se to stalo a kam ta hra směřovala. Autor

právě tak jako praktický divadelník nesmí se domnívat, že může beztravně divákovo nitro rozrušovat, aniž by mu ukázal nebo alespoň naznačil účel, pro který se to děje. To platí i pro vyložení lyrická představení, která mají povětšinou tuto pravdu ve své syntetické výslednici.

Stačí, když se po lyrickém představení ozve v divákově nitru hlas, který řekne: „Bylo to krásné.“ Tuto větu nemusil říci na jevišti lyrik. A přece je to ona pravda, pro kterou se takové divadlo hrálo. Další velmi důležitou věcí pro stavbu dramatu je kontrast. Prochází mými rukama spousty talentovaných her, které nemohu hrát jen proto, že jim chybí kontrast. Molière dobře věděl, co to je dát proti mileneckému páru na jevišti ještě sluhu a služku. Věděl, že v hašteření sluhu a služky může říci všechno to, co už nemohl lidem sdělit ústy milenců. Beaumarchais by měl být studován pro své umění divadelního kontrastu. Kolik variací intrikánů si dovedl vymyslet! Jak uměl v konfliktu srazit na jevišti intrikána, který hru zaplétal v boji o dobro, s intrikánem, který totéž dělal ve zlém. Kontrast po sobě jdoucích scén je velmi důležitou složkou ve výstavbě divadelní hry. Často bývá kontrast vším, co diváka v divadelní hře upoutá. Ať se nedomnívá dnešní autor, že rychlé střídání scén mu nedá možnosti literárního výrazu. Shakespeare má ve svých hrách kolikrát scény o málo verších. Nezapomínejme ani na kontrast způsobu mluvy. To znamená, že každý výše postavený člověk má mluvit na jevišti dokonalou správnou spisovnou češtinou. Také to neznámá, že každý sluha musí mluvit žargónem. Nemohou také všechny dramatické postavy hry mít stejný tón mluvy. Jsou autoři, kteří se domnívají, že postavy hry slouží jen výrazu autorovu. Takováto hra sebelépe situačně stavěná působí nakonec šedivě a pozornost diváků je malátná. Libreto divadelní hry pro dnešní scénu nemá žádných zvláštních požadavků, které by znásilňovaly fantazii prozaika nebo lyrika. Jakmile si tuto pravdu naši autoři uvědomí, jakmile odhodí všechny předsudky ovlivněné výchovou konvenčních divadel, bude jistě dramaturgie obohacena o velkou řadu nových českých her.

/1940/

***Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.***