

býti onou, se kterou jsme se shledávali v dobách realismu a symbolismu. Surrealismus je v dikci spíše věci *odpovědnosti dramatická*. Vlastní technická stránka dikce je spíše v očištěné a v zúčení, než v podtrhávání věcnosti. Obsah je pro moderní jeviště něco, co se podává samo sebou. Režisér již mechanicky musí přihlížet k tomu, aby obsah byl *dramaticky čistý*. Ale dikce, to je věc úst, jazyka, patra. To je záležitost *artikulační* jako gesto záležitost svalové schopnosti. Podtrhávat tuto hereckou uschopněnost neznamená, podotýkám opět, zbavení jeviště obsahu, citu v atmosféře; neznamená to, zbavit diváka okouzlení nebo aktuálního napětí. Konstruktivismus nám dal do vínku touhu po technické bezvadnosti a *tato bezvadnost se musí bezpodmínečně dáti do služeb atmosféry*.

Konstruktivismus nám dal nahé jeviště, nahého herce, vzal nám příkrasy a symboly, postavil nás před problém technické dovednosti a vysvobodil nám divadlo z područí literatury. Konec iluzím kaširovaných nálad! Jeho zásluhou máme položen základ, k novému tvoření od abecedy, k nové budoucí iluzi, která bude okouzlovat ne tím, že by v divákovi vzbuzovala soucitné nálady à la heslo: divák středem jeviště, ale okouzlí divákovu fantazii tak, že divák bude spolutvůrcem atmosféry, bude inspirován svou vlastní tvořivostí na podkladě toho, co uslyší nebo uvidí nezátíženě zbytečným detailem.

Index 1, 1929. č. 8, s. 3 a 5

E. F. BURIAN

Dynamické divadlo

Není pouhou podívanou, jako například film nebo sportovní zápas. Není také oficiálním koncertem vyprovokovaným do krajní nudy svojí nehybností a nezábavností. Stejně není záležitostí čistě hereckou, jako ne režisérskou. Je příliš kolektivním útvarem rostoucím ze spolupráce několika tvůrců, přinejmenším ze součinnosti režiséra, herce a výtvarníka. *Divadelní je tedy jenom to, co vyhovuje tomuto systému práce*, co není specializováno na obor, řekněme co není například jen „viděno“ nebo jen „slyšeno“. Není divadlem výtvarná báseň, nemá-li onu spojovací funkci, kterou potřebuje k vytvoření kolektivní formy. Kolektivní forma je zde ovšem myšlena ve smyslu čistě uměleckém a nikoli ve smyslu organizace technické práce. Není divadlem literární báseň, protože nevyhovuje požadavku vizuální pohyblivosti nebo výtvarné prostorovosti. Nebude divadlem ani tehdy, dostane-li se jí výtvarného rámce a zhybní-li se mimikou.

Snad bylo divadlo majetkem privilegovaných vrstev, snad je nebo bude stejným majetkem sociálního kolektivu, ale jistě je především vrcholně artistní. Tendenci mohou divadlu dát básníci, ale nebude jí tam, nedají-li mu ji. Co zbyde z divadelní tendence, nebude víc než funkce cirkusu nebo zábavy denní ulice. Ani Mejerchold nesloužil své mase jinak než básnický. Tam, kde opustil básnickou, nebo lépe politickou nebo hospodářskou tendenci, musel vynalézt absolutní scénické prvky, aby jimi okouzli. Neboť divadlo není služkou ani měšťácké ani proletářské domácnosti, snad jen tehdy, hraje-li Svobodu, Mrštíka nebo Verhaerena, ale slouží vždy zábavě, dvouhodinovému okouzlení. Jsou lidé, kteří chodí do divadla pro krásný zpěv, pro děj, aby viděli herce v nových rolích, aby plakali nebo se smáli. Ale je mnoho lidí, kteří je navštěvují pro ony dvě hodiny života, o kterých vědí, že jim uběhnou v zapomnění a okouzlení. Je nesmysl vyhýbat se tomuto faktu. Vyhýbali se tomu ti, kteří si pletli divadlo s politickou schůzí nebo s filozofickou fakultou. „Čin“ a jeho následky, „zpěv“ a jeho hra, tanec a jeho „tančení“, to je výsledek divadelní práce a jde jen o to, jak uskutečnit tyto výsledky. Může být totiž nejkrásnější filozofické či tendenční divadlo, které nemusí být ještě krásné v onom „jak bylo utvořeno“, jak okouzliho. Divadlo je lhář, kterého usvědčujeme, ale kterého ustavičně vyhledáváme pro jeho jevištní pravdu. *Ne iluzionism, ne romantism, divadlo, které divadelní i tu nejpustší pravdu a tendenci*. Divadlo, které je aktuální, ne protože hraje činohry à la Kudrna a jeho poprava nebo Plukovník Švec, nýbrž proto, že je soucitné, že *provokuje nervovou konstrukci člověka, aby spoluhrála*. Říká se „Divák středem jeviště, odstraňte rampy a vejděte do hlediště“, ale neříká se, aby se hrálo tak, abychom se nemuseli dovolávat zbytečných technických vynálezů, abychom nemuseli bourat divadelní budovy a abychom přitom dosáhli stejného účinku, jako kdybychom stěhovali diváka. Tím ovšem nehájím nedostatky jevišť a konzervativnost budov.

Divadlo je artistní. Není to nic jiného, než *zvýšený technický požadavek* na divadelní aktéry. Tím, že se divadlo zaměstnávalo mimoartistními otázkami, tím, že dramatikové a režiséři vyzdvihovali tendenci nad reprodukci, tím, že si organizátoři divadel pletli účel s prostředkem, zdržoval se vývoj a zabíjelo se divadlo. Představte si, že by cirkusovní klauni hráli Hamlety a Cyrany v manéži. Snad by to bylo zajímavé, ale jistě by se minul účel s prostředkem. Žádnému umění nešlo nikdy o mimotechnické problémy. Beethoven nebyl Beethovenem, protože napsal Pastorální symfonii, ve které líčil přírodu, aby hudební programatikové měli z čeho žít až do naší doby. *Beethoven technicky rozšířil tónovou oblast o geniální řadu výrazových, absolutně hudebních prostředků*. A byl by Picasso Picassem, kdyby maloval špatně sebekrásnější motivy? Význam Tairovův nespočívá v revolučnosti jeho tendence, nýbrž v uměleckém uskutečňování. Ruský film nás ne-

uchvacuje revolučností děje, nýbrž genialitou formy. Tendence nebo zdravá úvaha jsou krásné, ale jsou to přece primární znaky výrazu každého průměrného člověka a nesmí jim padnout za oběť sdělovací forma. A potom: Jeviště je život sám pro sebe. Jevištní iluzionismus není iluzí. Jeho naturalismus nebude nikdy životem. Jeho romantismus se nikdy nepovznese nad prkna, *kteřá neznamenaají život, nýbrž jen a jen jeviště*. A divadlo také není politickou tribunou. Má prostor, aby jej využítkovalo. A dejte politickému řečníkovi tančit při politické agitaci! Jevištní životy mají svůj vlastní kontakt nezávislý na životě a zákonech. To, co je v životě šedé, hýří na jevišti všemi barvami. Objeví-li se na jevišti charakter, není to ani pan X nebo Y, nýbrž je to charakter pod provazištěm místo pod oblohou a v šatech, které zapáchají líčidlem. Dáte-li tomuto charakteru mluvit určité životní pravdy, nebude je mluvit jako vy nebo někdo z II. galérie, nýbrž vytvoří si z těch pravd svůj vlastní život a pranic mu nezáleží na tom, co tomu řeknete a jak si jeho život uzpůsobíte pro svůj. Jeviště nemá skutečností, jeho všechny skutečnosti jsou rekvizitami a jako s rekvizitami má být s nimi zacházeno. Veškeren mimojevištní účel je nemístný na divadle, jako nezáleží umělecké ceně obrazu, jaká je jeho cena de facto. Divadlo hledí do hlediště divadelníma očima, jako malíř vidí malířsky své plátno. *Artistnost tedy nevy-mizela z žádného umění i tehdy, zřeklo-li se l'art pour l'artismu*. Není to nic víc, než *technická vyzbrojenost a umístění v životě*. *Kdyby nebylo v umění artismu, nemělo by umění v životě umístění a přestalo by existovat*. Heslo „Umění je mrtvo“ mělo svůj význam jako provokace vůči starému tvaru umění. „Divadlo je mrtvo“ je paradox živého člověka, který se nudí, ubíjen svou vlastní tendencí. Artismus tvoří z divadla technicky vyzbrojený umělecký obor, a to stačí, aby se divadlo rozvíjelo a nikoliv znovu narodilo, *protože nebylo mrtvo divadlo, ale ti, kteří si s ním nevěděli rady*.

Režisér není už pouhou loutkou, divadelní rekvizitou s oblibným rozčilováním a nezbytnou manýrou. Nevyhovuje hvězdám a primadonám. Je vesměs nepohodlnou osobou těm, kteří v něm nevidí iniciátora a konstruktéra, ale kteří ho chápou jako bezmocnou, věčně zamračenou a nespokojenou přítěž. Jeho funkce se už nespokojuje s pouhou manýrou „odchodů vpravo“, ani se nedává do služeb autorovy bezvýhradnosti. Nerealizuje, *tvorí*. Nepřihlíží hře, nýbrž *komponuje*. Nehraje si, *staví a určuje*.

Není divadelních her. Všechno, co bylo dosud napsáno, upadá buď do zapomnění, nebo se stává vznešeným antikvariátem s úžasnými nároky a s minimálním výsledkem. Mimo Moliéra, Shakespeara, Ibsena a některé Rusy, nezůstalo nic, co by se mohlo stát dědictvím světových jevišť. Antická tragédie, věčně vzorná a věčně zázračná, je už tak antikvární, že ji posloucháme jako kostelní chorály, o nichž víme sice, že jsou nejdokonalejší ve svém výrazu, ale k nimž nemůžeme přilnout. Gregoriánský cho-

rál, Antigona, Platón, egyptské mumie a pyramidy, jaká to krása a jak je to všecko nudné! Současná dramata jsou špatnými napodobeninami starých. Obsahově bezvýznamná, technicky nedokonalá a většinou nejevištní. Opouštějí po více méně reprízách divadelní prkna jako primadony. Stárnou. Je-li stará Elektra, není stará pro svou bezmocnost a bezpohlavnost, ale proto, že je osamoceným typem. Nestárne jenom to, co může být kdykoliv a za kterékoliv situace naším obrazem. Současné hry nemají obdoby. Jsou literární a málo jevištní. Čím méně divadelních her, tím více režisérů. Dramatik snad jednou význam režisérů z jeviště vymýtí. Ale bude to muset být dramatik, který bude psát pro současné jeviště na podkladě *jevištní metody*. Vystaví jevištní typ, který nebude moci zestárnout tak, aby umřel, nýbrž bude typem pro věky a vždycky bude reprezentovati svou dobu, ve které byl vytvořen. Lakomec, Romeo, Shylock, reprezentují se svojí dobou tvářností a my přirozeně vybíráme z nich nejpříbuznější, nemáme-li svých typů, které by nám lépe vyhovely. Režisér musí dát jevišti dnes to, co mu v předloze chybí. Musí přizpůsobit dnešní technice nedostatečnost staré techniky a ztvárnit předlohu tak, aby byla co nejbližší ideálu dnešního jeviště. Jeho důležitost je tím větší, čím méně se autor orientuje a inspiruje současným divadelním dějem. Autorovy poznámky jsou většinou tak ne-divadelní a tak neschopné divadelního pohybu, že udělá lépe, nenapíše-li jich. Nesmysly jako „Artur rozčileně vstane“ nebo „hrabě zaklepal“ vyskytují se nejenom v bulvárových konverzačních kusech, ale také v takzvaných avantgardních činohrách, na nichž je avantgardní jenom jméno a nesrozumitelný text. Režisér, který se snaží ze svého divadla vytlouci co možná nejvíce jevištních činů, musí mnoho nejevištních chyb opravovat a zastírat, vynášet zapomenuté detaily a především scénovat, jak se mu zlíbí a *jak uzná ve prospěch divadla* a ne ve prospěch literární představy literárního divadelníka. Autor ovšem zůstane nepochopen, ačkoliv se měl v prvé řadě snažit, *aby sám pochopil divadlo*. Prohlédněte si co možná nejvíce her poslední produkce a najdete-li nějakou hru, ve které si je autor vědom provaziště, světla a rekvizit jinak než ve funkci iluze skutečnosti, budou to snad extrémní výhonky lidí, kteří se těší pověsti nehratelných“. Režisér musí tedy dopracovat v dramatu to, co tam nedopracoval autor. Nemůže jen realizovat figury, které autor vymyslel à la „Lucie je menší postavy, červených tváří“, nýbrž musí je *jeviště zživotnit a přizpůsobit osudům divadla*. Autoři by tedy udělali nejlépe, nevyznají-li se v jevištní technice, kdyby psali surové dialogy a situace a ponechali režisérovi věc dopracovat.

Režisér *komponuje* libreto jako skladatel při opeře. Inspiruje se situací, dějem, slovem a přetavuje svoji inspiraci v jevištní hmotu. Se základní barvou přichází na jeviště, aby vytvářel jevištní život na podkladě libreta. Jeho postavy a charaktery vyrůstají z textu a jeho kontaktu.

S hereckým materiálem pracuje režisér tak, aby ho přetvořil ve smyslu jevištní jednoty. Režisér je hercovým zrcadlem a poslední instancí, na kterou se herec odvolává vždy tam, kde nestačí s autokritikou. Mezi hercem a režisérem existuje úzká *spolupráce*. Režisér ani herec nemohou být sobě navzájem diktátory. Jako dirigent rozehrává orchestr, tak režisér rozehrává herce, kteří musí *v sobě přetavit* režisérovu představu tak, aby jim, jejich naturelu a schopnosti nejlépe vyhovovala. Byl by na omylu režisér, kdyby chtěl zmechanizovat herce, jako je na omylu herec, který s odporem přijímá režisérovu ruku. Režisér musí přivést herce do tvůrčího varu, v kterém je sám, a není-li mezi ním a hercem kontakt, značí to režisérovu uměleckou a organizační neschopnost. *Režisér se nikdy nesmí zahalovat do diktátorského pláště tajemství. Mezi spolupracovníky není tajemství tvoření, protože potom chybí jim kontakt, který je jediným předpokladem spolupráce.*

Režisér a hudebník. Lépe by bylo napsat režisér-hudebník, protože dokonalý režisér musí, má-li mít ten význam a tu důležitost, kterou si osobuje, ovládat *jak mimickou, tak akustickou* stránku jeviště. Statické jeviště a hluché divadlo není dnes problémem současného režiséra. Máme již po krk „živých obrazů“, kterými nás častovali divadelní symbolisté. A „hluché divadlo“ není než zpotvořeninou filmu s obyčejnou konverzací. A máme ještě skoro všechna divadla, kde režiséři realizují na scéně takovéto patlaniny. Nejde mi ovšem o scénickou hudbu. Od té nás chraň, Pane! Ale nezapomínejme, že *všecko, co zní na jevišti, má být podvoleno režisérově vůli*. A režisér nehudebník, nebo režisér, který si hledí jenom *výtvarně nebo i mimické stránky* svého jeviště, ochuzuje se tím o *zvukovost* a tvoří nedokonale. *Modernímu divadlu nesmí být nic akusticky nejasného*. Každé slovo, každá intonace textu musí být rovnovážně tvořena k mimice. Charakterizace není v pohybu ani v realistické režii, ale vychází ze slova. To ovšem neznámá známou charakterizační machu, kterou se slovo mrzáčilo k nepoznání, nýbrž že mimická stránka hry není tvořena osvobozeně od slova, *ale že vyrůstá z něho a také z něho žije*. Takzvaný konstruktivismus, jak jsme ho zažili u nás, zásadně, nebo snad nepřilíš s úvahou, opomíjel slovo, *jakožto inspirátora pohybu*. Byl to stejný omyl, jako když v realistické hře herec mimikou i slovem charakterizoval postavu a konstrukce a dynamika slova padla za oběť obsahu. Herec nemůže skákat při kterékoliv větě jenom proto, aby se pohyboval, ne to neznámá osvobodit herce. Hercův skok nebo poklek *musí mít zdůvodněnost obsahovou jako akusticky dynamickou*. Režisér, který neslyší mluvené jevištní věty, dělá tutéž chybu jako režisér, který se zabývá pouhopouhým obsahem hry na úkor jeviště. Nejde nám tu ovšem jenom o správnou artikulaci, ale hlavně o *intonaci a rytmus monologů a o duetovost dialogů a konstrukci ansámblů*. Klasický příklad hluchosti režiséru jsou jevištní realizace antických her. Pro-

slulá dynamická dikce starých Řeků je charakterizována obvyklou machou. A sbory, obdivuhodný vynález starých dramatiků, jsou buďto škrtány, což by snad jenom z dramaturgického stanoviska bylo omluvitelné, anebo jsou tak hanebně rytmizovány a intonovány, že posluchač s normálním sluchem vytrpí muka. *Režisér hudebník slyší svoji scénu znít*. Slyší i *latentní harmonii* scénických nálad a stavů děje. Jedině tehdy může také realizovat svoji představu výtvarnou a mimickou, shoduje-li se mu s akustikou. A mimochodem: režisér se může mnoho naučit z hudební partitury. Příkladnějším organičností a zákonitou konstrukcí práce.*]

Režisér a výtvarník. Opět by bylo možno mluvit o *výtvarníku* — *režiséru*, neboť dnešní režisér jako každý tvůrce, musí svoje dílo stejně vidět jako slyšet, aby je mohl realizovat do nejjemnějších odstínů. Doposud výtvarníci dělali buďto dekorace, na způsob jakýchsi dekorátérů, nebo přinejlepším dali jevišti rámeček, který měl stylizovat obsah. Konstruktivismus osvobodil jeviště od těchto nevkusností a obmezil se na práci s prostorem. Výtvarník se tu stal inženýrem, který vypočítal plochu a rozdělil prostor tak účelně, aby nevznikaly ony kolize, jichž jsme byli svědky na každé normální scéně. Bylo to konečně stejné, jestliže se mělo hrát v lese nebo na koberci. Hlavní je, že se výtvarník mohl koncentrovat spíše na výtvarnou stránku jeviště a že se inspiroval jevištěm samým a nikoli imaginárním obsahem kusu. Proto architekt byl spíše na scéně domovem než malíř. Nešlo tu už o dekorační řešení plochy, nýbrž o skutečnou stavbu a omezení prostoru. Konstruktivismus tedy očistil jeviště a připravil půdu tvorby ve volném prostoru a objevil nové jevištní tvary osvobozené od vši dekorativnosti a pochybné účelnosti. Režisér — výtvarník tvoří si prostor tak, jako tvoří postavy od něho. Nekupí na scénu rekvizitu za rekvizitou, ale upravuje si jeviště pro úseky jevištního života. *Uzpůsobuje výtvarnou stránku své režie mimické a zvukové*. Dbá na to, aby mu prostor vyhovoval jak akusticky, tak pohybově. Nepřecpe si jeviště závěsy, chce-li, aby mu zvuk zněl jasně a nezastíněně. Nezastaví si scénu zbytečnými praktickými, má-li mít dostatečné místo pro široký pohyb, který vyžaduje rozběh. Pracuje-li s výtvarníkem, nenabádá ho k tomu, aby scénu zatěžoval nesmyslnými detaily, které by snad dobře vypadaly ve filmu nebo na obraze, ale nikoliv *na jevišti, do kterého přijdou herci, aby ho oživil* a aby v něm sami našli přiléhavý *dynamický protějšek*. Dává kreslit návrhy kostýmů takové, aby byly nejvýš účelné pro pohyb a život postavy. Utvoří *soulad* mezi všemi věcmi, které tvoří styl hry a účel kostýmu. Stejně líčení nebude ani přenecháno hercům, kteří by byli snad neinformováni o svém poslání ve stylu jeviště, ani pouze výtvarnému nápadu malíře, který by chtěl vytvářet na obličejích básnické obrazy. *Režisér musí*

*] Viz Bachovy, Smetanovy a Schönbergovy partitury.

pracovat s líčením tak, jako se slovem, mimikou a scénou. Musí dbát toho, aby řada nalíčených herců nebyla řadou slátanou z barv pro barvu, nebo z charakteristiky pro charakteristiku.

Pohyb a slovo na jevišti pohybují se v komponovaném rytmu, podporovány výtvarně obmezeným prostorem a reflexem jeviště. Režisér, který si neuvědomí, že tempo hry, na které se tak často poukazuje (ačkoliv se o tom, „co to je“, velmi málo řeklo), není nic jiného, než *řádné rozvrstvení, prokomponování pohybu a slova*, pohoří, a sotva, a když tak náhodou, se mu podaří, aby hru dynamicky vypracoval. Jeviště, které je přecpáno charakteristikou, které detailizuje každou sebemenší „přirozenost“, nemůže mít nikdy ono „tempo“, které by mělo mít. Stejně tak nemá ho ani tehdy, když si všímá pouze jedné stránky jevištního rytmu, buďto slova, nebo pohybu. Herec třeba by sebevíce běhal po scéně nebo dělal veletoce na vysuté hrazdě, nebude o nic dynamičtější než herec, který bude staticky pronášet rytmické věty, když zapomenou oba na druhou — *jevištně rytmickou složku*. Referenti i režiséři si často pletou toto základní tempo s tempem konverzačních veseloher nebo detektivek, ve kterých stíhá situace situaci, větný význam útočí na významy atd. Ne, to není „tempo“ hry. Nejbláznivější detektivka nemusí mít vlastního *jevištního tempa* ani za mák, zatímco tzv. nedějová scénická báseň může mít závrtné tempo. V rozlišení tohoto problému spočívá největší síla režiséřovy fantazie.

Režiséřův kontakt s publikem je nejchoulostivější a zároveň nejpřeceňovanější problém režie. Čemu už se dnes neříká kontakt? Autor Plukovníka Švece má také kontakt s publikem. Pudovkin se svou Bouří nad Asíí se také nezklamal ve svém očekávání. A všichni režiséři Frimlovy Rose Marie mohou si gratulovat. Ale ostatní divadelní režiséři nazývají tak většinou premiérový úspěch, kdy obecenstvo asi ví, že tu kterou hru nějaký režisér vůbec dělal.

Kontakt v úzkém slova smyslu je ale něco docela jiného. Je to skutečná podstata režiséřovy osobnosti, *kteřý stojí mimo jeviště vytváří si fantazijně atmosféru podobnou té, kterou bude mít asi průměrný divák při představení*. Přijde ovšem na režiséra, jak se k oné atmosféře staví, jak ji přijímá a jak ji přehodnocuje. Jde o to, aby režisér si vytvořil onu atmosféru sám. Aby vytvořil dílo, *kteřé i mimo jeviště má svůj intenzivní účel*.

Nemluvme již o herci jako o představiteli. Herec *nepředstavuje* zrovna tak, jako režisér nerealizuje. Herec, jakmile vstoupí na jeviště, zanechává za sebou vše, co tvoří jeho intimní život, co ho oddaluje divadlu a obecenstvu. Je stejným aktérem jako žonglér, jako klaun, který *nevystupuje* v manéži, nýbrž v ní žije. Jako orchestrální hráč stává se nepojmenovatelným členem souboru, jakmile pozvedne dirigent taktovku, tak herec stává se *součástí jevištního prostoru*, tvárným materiálem scény, když inspicient dává znamení k rozzevření opony.

Nemluvme již o něm jako o primadoně. Ponechme hvězdy jejich osudu. Dohasínají tak, jak vzešly. Ale herec žije v ustavičném kontaktu jevištního dění. Jemu neplatí zákon o umírání. Umírá, aby se opět pozvedl s úklonou těm, kdož byli spokojeni.

Není v něm civilní individuality jakmile si stoupne do tepla ramp a reflektorů. Je individualitou jenom v tempu hry, tak jako útočník nebo brankář při fotbalu. Podřizuje se *sebekázni*, která je *reprezentována* vůlí režiséřovou. Režisér je hercovým protějškem, jeho doplňkem. Herec zahazuje svou vlastní tvář i tvářnost. Znovu ožívá každou novou rolí.

„Pěkných“ rolí není vůbec. „Parádní“ Romeo zeskrómněl na „obyčejný“ život ve třech dimenzích jeviště. Trhači kulis jsou bezpředmětní na jevištích, která se vlní a dmou svým vlastním tempem. Titulní role padly s titulními herci. *Poslední nemá role znamená v divadelní souhře totéž, jako šroubek v expresní lokomotivě*. Herci podobají se matematické mašinérii, kterou reguluje režisér.

Herec necharakterizuje postavy, protože ony postavy nežijí jevištěm. Celé hercovo tělo se *odráží v harmonii jeviště*. Nezáleží již na tom, jaký problém zatěžuje pana X, divadelního hrdinu, ale zcela jistě věc ztroskotá, neuváží-li se vztahy, které pana X *pojí k jeho okolí*. Herec ve prospěch souhry zanechává všeho vylučného a obětavě se věnuje nacvičování třeba jediného zvlnění zápěstí. Neboť, představte si herce jako jedinou tvárnou hmotu, která dělí se, dělí se vztažně. Rozsekněte tělo na dvě půle. *Dynamický vztah, který vám vznikne mezi oběma půlemi, je dynamickým vztahem herecké souhry*.

Moderní divadlo nevyhovuje náladám a rozladěnostem herců, neboť to všechno je mimojevištní, příliš osobní, aby byl na to brán zřetel. „Herec není disponován“ neznámá již vnitřní indisponovanost, která se jeví nedokonalým hereckým zvládnutím jeviště, ale může být pouze omluvena tehdy, je-li tělesnou indispozicí.

Fyzicky je herec disponován k tomu, aby zvládl všechny fyzické překážky, které mu klade jeviště. Není atletem, ale rozhodně je natolik fyzicky zdatný, aby mu nebylo obtížno atletem se stát. Herec trénuje jako boxer nebo plavec, aby svoje tělo připravil ke stylu *hmota proti hmotě*. Konzervatoře se tedy zařídí tak, aby vyhovovaly učebné metodě v tomto smyslu. Tehdy nebude silných slov ve slabých prsou. Herec není žonglér, ale musí žonglovat, aby neztrácel rovnováhu pod *provazíštěm*. Herec nešermuje a nestřílí, aniž by věděl jak. Moderní divadlo má mít svoje tělocvičny a učebny.

Zpěvákem je herec potud, pokud jeho zpěv doplňuje jeho herecký výkon. Je spíše *pěvcem slov* než koloratury. Stejně jako zpěvák je hercem potud, pokud jeho herectví doplňuje jeho pěvecký výkon. Je *pěvcem koloratury* spíše než pěvcem slov. Herec ovládá noty tak jako písmena řeči a rytmus je závažnou složkou jeho herectví. Konec nemuzikálnosti činoherních jevišť!

Tanečníkem je *bezpodmínečně* každý herec. Ovládá svoje svaly. Divadlo potřebuje jeho tanečnost k melodickému i rytmickému vyplnění prostoru. Ovšem jevištní tanec neznamená ještě balet. A herec — tanečník ještě netančí jako Duncanová nebo Laban.

Přeličování je zlořád divadel. V líčení není funkce iluzivnosti. Líčení nevzbuzuje představu, nýbrž *napomáhá souhře a dynamizuje obličej hercův*. Přecharakterizováním líčení ochuzoval se herec o srdce své hry: o obličej. Stejně tak maskou zkameníme herecký výkon, a nechceme-li právě dosíci tohoto účelu, zabijeme hru. Staří Řekové používali masek pro zvýraznění rysů obličeje a pro zakustičnění zvuku. Potřebovali toho pro nesmírnou rozlohu hledišť. My nepotřebujeme masek v tom smyslu, protože naše hlediště jsou utvářena tak, aby divák neztrácel ničeho z mimiky obličeje a zvuku slov.

Moderní líčení neznamená také barevné patlání obličeje, aby za každou cenu bylo nezvyklé a necharakterizované. Příklad klounů není v křiklavosti jejich líčení, nýbrž ve zvýšené výraznosti obličeje. Fratellini *zvysovali obočí, rozšiřovali úsměv, zvůrazňovali oči*. Nejde o křivá ústa, jde o to, že ta ústa mají v komponovaném obličejí určitou funkci. Barevnost obličeje se řídí scénou a *jejím světlem*, stejně jako líčení vůbec se řídí vztahem hry a kompozicí souhry a ne tím, jakou postavu představuje herec. Šatny moderního divadla mají být zařízeny tak, aby se herci mohli líčit při normálním světle i při jevištním. Elektrické zařízení musí vyhovovat v tomto smyslu. Kde tohoto zařízení není, nutno herce postavit do jevištního světla na jevišti, a tam mu na jeho obličej vymodelovat potřebný odstín. Aby hercovo líčení bylo skutečně jevištně tvárné, nesmí být pouze papírově navrženo výtvarníkem, nýbrž musí být vypočítáno v poměru ke světlu, anebo alespoň při realizaci vyzkoušeno. Herec v líčení stejně necharakterizuje jako ve hře. Většinou stačí vylíčení rysů, kterých je pro roli potřeba, a *zalíčení oněch, kterých výkon nepotřebuje*. Vousů a umělých nosů jenom v nejnutnějším případě možno použít. Ale nutno dbáti, aby *neseškrcovaly mluvu* (známé strnutí kůže a svalů pod umělým vousem) a *nezachycovaly zvuk*.

Kostýmy obléká herec proto, aby se především zbavil civilnosti. Aby si vypomohl ve ztvárnění role a aby konečně svým oblekem oživil svůj kontakt s prostorem, který výtvarník a režisér obmezili. Nepřevléká se proto, aby ukazoval kostýmy, ani necharakterizuje postavy šatem. Kostýmy mají být šité na herce. Je to k smíchu, ale ještě dnes se to v divadlech opomíjí. Výtvarníci kreslí svoje návrhy nevědouce, kdo je bude oblékat. Tělo má určitý objem a určitou míru. S tím se musí pracovat, jako se pracuje s dimenzemi jeviště. Nedbá-li se toho, stává se, že pupkatý herec paráduje v trikotu, malí herci mají kostým myšlený (návrhově, ne podle míry, protože tu konečně vezme krejčí) pro dlouhánky, dámy s tlustými stehny provokují v gázu éterických nymf. Kostýmy

mají být komponované. Nemožné výmysly některých výtvarníků snesly by se snad, kdyby alespoň režisér dbal o to, jak asi budou kostýmy vypadat v dialogu nebo v ansámblu. Málokterý režisér si všímá vztahu kostýmů. A stačí malá upomínka: vše, co je na jevišti, má svůj dynamický vztah ke hře a k souhře. Má-li každý krok na jevišti význam, má ho kostým neméně a větší, protože je jednou z nejnápadnějších složek jeviště, kterou divák *zpozoruje*. Kostým musí být co nejjednodušší ve výrazu, *aby nezatěžoval tempo hry*. Každý šev musí být účelný a nejvyšší praktický. Konec nádherám primadon, které sotva utáhly celý ten sklad látek, který byl na ně vložen. Stejně jako líčení, musí být barva kostýmu komponována se světlem.

Rekvizity jsou dnes herci to, co je tělocvikáři činka. Herec si rekvizitami nenadlehčuje v tom smyslu, že „nemá co dělat s rukama“, *herec doplňuje rekvizitou svůj výkon*. Rekvizity nastupují tam, kde mohou mít jevištní funkci. Nadbytek rekvizit je přebytkem jeviště. *Jeviště nepotřebuje rekvizit, když vystačí samo sebou*. Rekvizity, jako vše na jevišti, řídí se tempem hry.

Světlo je nitrem jeviště. Nitrem a jeho kostýmem. Nesmí přexponovávat ani nedostačovat, protože pak nedostačuje hra. Světlo je mnohdy polovičkou prostoru. Lze jím obmezit scénu bez všech zbytečných malovánků. Světlo jsou rampy, reflektory! Žárovky a žárovky! Podotýkám to proto, že není jevištních sluncí a měsíců. Ve světle není iluze. Je v něm světlo. Barva světla je barvou hry. A mnohdy lze jednu větu variovat nejen zvukem, ale i světlem. Světlo má svůj zvuk. Souzní s jevištním zvukem nebo mu protizní. Je na režiséru, aby si uvědomil, kdy a jak použítí této harmonie nebo kontrapunktu.

Není líčidel, kostýmů, rekvizit, světla a barvy bez hry a jejího dynamického kontaktu.

Nová scéna 1, 1930, č. 1, s. 13—18

E. F. BURIAN

Jevištní práce

Jevištní práce. — To nemá být pouze hlavička souborných statí „o tomhle divadle“. Divadelní list nesmí již dnes v hodině dvanácté oplývat literárním strdím. Tato hlavička je zároveň heslem, udáním tempa, kterým se vbrzku musí zabývat všechna světová jeviště, má-li se nalézt alespoň východisko z bezradnosti a z bezvětrí současného stavu.

Jevištní práce! — Je to hra? Jsou to opět znovu opékané osudy divadelních hrdinů? Jsou to zaprášené kulisy? Je to rampa s věč-