

ale mezi mumrajem, k němuž se režie chová macešsky, a okázalou divadelní scénou zanikla jako bezvýznamná, zbytečná vložka. Celý druhý akt, odehrávající se na Farsalských polích, na Peneiu a v skalnaté zátoce, postavil upravovatel víc na scénickém než na duchovním elementu. V závěrečných scénách půlnočních přízraků, kladení do hrobu či horských roklí, proměněných do barevně protrženého nebe, slovo povážlivě ustoupilo scénické, ne právě zdařilé výpravě. Převaha scénických efektů nad duchovním obsahem byla na mnoha místech citelná.

Herci se vesměs ze všech sil snažili zvládnout velký úkol, před který byli postaveni. Pan Vydra jako Mefisto vydal jistě to nejlepší, ale nedovolil zapomenout na svého předchůdce Vojana. Karen jako Faust zahrál s velkým porozuměním zejména ono smyslně lidské. Markétka byla svěřena mladé absolventce dramatické školy. Režisér prokázal velkou energii a vytrvalost, aby nadanou, ale pochopitelně ještě neobratnou hereckou začátečnicí bez jakýchkoli zkušeností na velké scéně dovedl k velké roli v monumentálním dramatickém opusu. Obzvláště velký úspěch měla paní Hübnerová v roli Marty.

Výprava pana Vlastislava Hofmana, velmi rozmanitá a zajímavá řešením a členěním jevištního prostoru, v mnoha obrazech neuspokojila: Markétčin pokojíček, jizba paní Marty, zahrada, Valpuržina noc a především závěsy v závěrečném aktu pomalovaně ďábly a anděly působily až trapně. Jiné scény, například chrám, krásná krajina, divadlo, řecký palác, jsou naopak nádherné. Velice se výtvarníkovi podařily také groteskní scény se sfingami, Forkyadami a se třemi Obry.

Celý večer panovala zjevně povznesená nálada. Publikum si uvědomovalo, že úhrnná práce režiséra, herců – nelze opomenout zdatného překladatele – je prvořadým a působivým uměleckým činem.

1928

## VOSKOVEC A WERICH

Milostivá paní, přejete si, abych Vám napsal několik slov o scénickém umění Voskovce & Wericha do listu, jenž počne vycházet, až bude hotova jejich nová scéna v Novákově domě. Rozumím, že přejete si několik sympatických slov. A mohu je napsat s dobrým svědomím. Sledoval jsem pozorně a rád jejich práci na jevišti od prvních pokusů v divadelním sále Umělecké besedy, kde se tak pěkně zavedli svou Vest Pocket Revuí, až po jejich vážné úsilí v bývalém Burianově divadélku v Adrii vytvořit vedle revuálního programu dobrou hereckou družinu pro odvážné dramatické pokusy nových lidí.

Jejich práce má jeden velmi pěkný a u nás vzácný rys: opravdovost, vážnost a přesnost. Nehledají hodnot mimo sebe, nekryjí se ani velkými jmény, ani osvědčenými díly. Spokojili se od počátku tím, co se nazývá lehký repertoár, ale vytvořili jej s dokonalou vážností a provozovali jej s dokonalou přesností. Mimoto: nehledali vedlejších úspěchů, tůček, o kterých se nemluví, které se však mlčky připouštějí jako lákadlo pro obecnost i na velkých scénách – bohužel. Nepamatuji se, že bych byl slyšel na jejich jevišti sprostý, dvojsmyslný vtíp, že by jejich herci a herečky byli chtěli působit na hlediště svým tělem, úborem, maskou, mimikou jinak než umělecky: totiž tak, aby přesně zahráli a dobře vystihli, co jim úloha předpisuje. Duševní úroveň jejich divadla, přestože hráli veselá a literárně nenáročná věci, byla vždy úroveň dobré společnosti a počestných lidí, slovem, opravdových umělců.

Nerozmnožili ovšem svým vlastním dílem klasický repertoár světa. Ale je dobře uvažovat trochu o tom, co je „klasicism“. Vězíme stále ještě hodně hluboko v zděděných názorech minulých

dob, prodestilovaných školami v abolutní požadavky, takže se nám zdají duševní díla minulých období čímsi absolutně dokonalým a neměnným vůči kypivému varu současné doby, z kterého teprve po čase se mají usadit zkameněliny dokonalého umění. V naší demokratické době, kdy mizí autority tradičně nabyté a filozofie zničila absolutní hodnotu samého vesmíru, je na čase, abychom pochopili, že klasická tragédie antická právě tak jako klasická tragédie francouzská a klasické drama anglické jsou jen lidské projevy, úměrné své době a jejím silám bez metafyzicky absolutních hodnot, jako jsou současné hry projevem duchových složek nové doby. Ludvík Slunce měl Corneille, tvůrce římských etností a nadlidské hrdinnosti, Racina, tvůrce nadzemských vášní, a Moliéra, tvůrce hodnot všedního života v absolutních formách, stejně jako měl své malíře, sochaře, truhláře a čalouníky, aby vytvořili jeho svět, promítnutý do nekonečna a absolutna v nadlidských rozměrech s gloriolou boží milosti. Mějme úctu před minulostí, ale proč si zapírat, že tento svět není již naším světem, že je právě tak muzeální jako nábytek té doby, v němž nelze bydlet, zbraně, jimiž nelze bojovat, porcelán, z něhož v dnešních vagonech a hotelích by bylo těžko pít a jíst, a světlo, jímž nelze svítit.

Je-li dnešní poválečný svět ovládán na scéně jazzem, revuí a mluvícím filmem, nezná-li klasické tragiky a těší-li se, vedle žertu, senzací a sentimentalitou, není tím „absolutně“ o nic horší než minulá doba, pokud to, co činí, činí dokonale. Američané říkají: What is worth doing, is worth doing well. Česky bychom si to mohli říci prostěji: Co chceš udělat, udělej dobře – aneb toho nech. Nelze předpisovat, jaké má být umění určité doby, společenské třídy, národa. To vzniká zákonem kolektiva. Ale každý jednotlivec může a má to umění, které vytváří pod osudovým tlakem duchového zákona své doby, udělat tak dokonale, jak stačí jeho schopnost a vůle. Ovšem musí mnoho umět a mnoho chtít, má-li být jeho umění dokonalé. Neodvážil bych se říci, že jedno umění je vyšší než druhé. Ale každý člověk, sedící v hledišti za své peníze, má právo soudit, je-li to, co vidí na jevišti, uděláno se vším úsilím, s naprostou poctivostí a opravdovostí, slovem dokonale ve

svém způsobu, pokud jen bylo možno. Čili má právo posoudit – a také to dovede –, jestli autor, umělec, režisér vykonali všechno, co vykonat mohli a měli; jestli jejich individuální úsilí bylo vypjaté co nejúčinněji – jestli splnili povinnost, kterou si sami uložili. Myslím, milostivá paní, pokud jsem mohl sledovat Vaše mladé přátele a jejich družinu na jevišti, že jsou poctiví v svých úmyslech i v své práci. Přeji jim, aby vydrželi i dál a aby jim budoucí osud byl přízniv.

z Tanagry, se zjevují v ostrém světle reflektorů. Pokud se výpravy týká, museli se oba mladí bouřliváci spokojit se starým vybavením. Z herců byl přirozeně ve středu pozornosti mistr české scény pan Vydra jako lidový tribun, i když upřímně řečeno role fanatika teoretických idejí, ztroskotavšího na „setrvačnosti hmoty“, by lépe padla některé mladší síle, například panu Kohoutovi. Pan Karen v roli mluvčího staré společnosti ztvárnil s bezpečnou jistotou originální postavu jízlivého kata zcela v autorově duchu. Z ženských rolí, které mají v této tragédii mužské síly pouze podřízené poslání, vytvořily pěkné postavy paní Vrchlická jako První městská žena a slečna Šejbalová v roli Sílené ženy. Drahá místa v hledišti byla spoře obsazena, naopak mládež (místa k stání v parteru a galerie) dávala najevo své nadšení bouřlivým potleskem.

1932

## HILARŮV ZÁPAS S ANTIKOU

Pan Hilar nastudoval v Národním divadle Sofoklovu tragédii Král Oidipus ve Stiebitzově překladu. V článku pro divadelní list objasnil zásady moderního pojetí antického dramatu. Podle jeho názoru klasičtí filologové zavinili, že „mravní příklad všech dob a národů tlí v prachu filologické pedanterie“. Oidipa pokládá za znamenitý „lehrstück“. Sofokles proměnil staré mytické podání v „tragédii pýchy a ironii osudu“, která dosahuje vrcholu v nadlidské katarzi hrdinovým pokáním. Mravní poselství dva tisíce let staré divadelní hry je podle něho dnes stejně aktuální jako v době po Periklově smrti; úkolem moderního režiséra je představit divákovi věčně platné mravní hodnoty antického dramatu. Za největší překážku považuje pan Hilar antický chór. Nazývá ho přímo „přežitkem antické dramaturgie“, připisuje mu „epické poslání“, jeho vznik spatřuje v „primitivitě antické divadelní techniky“. „Pro nás,“ zdůrazňuje dále, „funkce sboru je lyrická a reflektivní“, a rozhoduje se využít chór, zredukovaný jen na své mluvčí, jako „co možná nejsrozumitelnějšího mluvčího duševního stavu Oidipova“. Několikrát dokonce vkládá celé partie textu do úst samotného Oidipa a doufá, že tím „je funkce sboru... zlidštěna“. Z recitace hodlá pan Hilar vyloučit vše, „co z antického dramatu odporuje našemu citu přítomnosti“, hodlá však přísně dodržet antické metrum, byť je „přirozenost nejvyšším estetickým cílem dnešní interpretace klasických tragédií“.

Aniž bych zacházel do podrobností, musím přiznat, že tyto názory nemohu sdílet. Každý moderní režisér má samozřejmě právo, pokud to cítí jako nutnost, inscenovat klasické tragédie v takové neb onaké adaptaci, aby je zpřístupnil modernímu di-

vákovi. Proč ovšem činit filologii odpovědnou za to, že divadelní ředitelé uvádějí klasické divadelní hry tak zřídka? Proč tvrdit, že antický sbor je jen „primitivitou antického divadla“? Proč otevřeně nepřiznat, že my jsme dnes tak primitivní, že tuto hlavní část antické tragédie neumíme ztvárnit v rafinované a technicky rozvinuté formě antického provedení, protože se nezachovala hudba ani sborový tanec?

Pan Hilar má jistě právo zbavit antickou tragédii strnulé formy posvátného přednesu a stanovených pohybů, škrtnout sbor jako kolektiv, aby modernímu divákovi přiblížil deklamací důraznějším nebo – jak sám říká – „přirozenějším“ přednesem. Vystává však otázka, jak dalece se režisérovi a účinkujícím podaří uvést v soulad očividný rozdíl mezi statickým pojetím tělesného pohybu a dynamicky krajně vypjatou deklamací a obličejovou mimikou.

Pánové Hilar a Hofman zdůraznili, že otáčivou scénu, sestávající ze vchodu se sloupy a ze spirálovitého schodiště, zbudovali podle modelu Roye Mitchella. Před vchodem se odehrávají hlavní scény, na schodiště jsou umístěny patetické příchody a odchody i seskupení mluvčích sboru. Ti se omezují spíše na pózy než na pohyby. Určité pózy zaujímají i herci, ale občas se nechají strhnout ke gestu, které neodpovídá celkovému obrazu. O deklamací mohou jen opakovat: mají-li se přednášet verše, je nezbytné se je důkladně naučit. Herec, jenž musí po celý rok mluvit běžnou hovorovou řečí se všemi kadencemi a deformacemi připomínajícími argot, prostě nemůže hned zvládnout s bezchybným přízvukem vypjatě extatický přednes klasických veršů. Neodvratným následkem je ostrý rozpor hieratických gest a naturalisticky přepjatého hlasu, rytmického obsahu textu a beznadějně falešných důrazných přízvuků. Nepřízvukné části zanikají v bezdechém mumlání nebo v rozvlácném šepotu, zatímco stupňovaný zápal se zvrhává do tragického vytí, které už nemůže gradovat, neboť dosáhlo vrcholu příliš brzy, a musí se často spokojit s přirozeným hlasovým projevem. Režisérovův záměr rozehrát klíčové scény – Teiresia s Oidipem, střetnutí Oidipa s Kreontem, výborně stupňo-

vané odhalení v následujících výstupech Jokasty, posla a pastýře – v oslňujícím světle reflektorů a v barevné nádheře kostýmů jako statické obrazy s překypující silou do krajnosti vybičovaného rytmu přednesu byl natolik velkolepý, že by při odpovídajícím ztvárnění hluboce zapůsobil na současného diváka. Zamýšleného ideálu však bohužel představení z velké části nedosáhlo. Dobrá vůle, horlivá snaha a velké schopnosti většiny účinkujících jsou ovšem mimo jakoukoli pochybnost. Jsem přesvědčen, že kdyby Národní divadlo podnikalo s rozmyslem, plánovitě a častěji pokusy o takové inscenace, brzy by „chtít“ znamenalo i „umět“. Máme-li však být upřímní, musíme se pro tentokrát spokojit pouze s „...laudanda voluntas“.