

Chce-li si kdo dát práci, pozná i úpravy nebo opravy v textu. Tyto úpravy diktovala několi touha přizpůsobit dopisy dramatickému záměru, záplece nebo rozuzlení, ale diktovaly je požadavky scénického provedení a herecké recitace. Nezměnil jsem nikde výrazu, věty nebo jména, bez nutnosti, která vyplývala z požadavků řeči mluvené. Respektoval jsem až k této mezi pravost detailu, z něhož je vystaven obraz; ale zato jsem tyto detaily pořádal se svobodou, již nemá vědec nebo sběratel. Můj kompoziční záměr byl záměr dramatický. Ať tak či onak musí každý dramatik odpovídat na řád hry a divadla, který je nějak vřelen ve všech dílech, která přijdou našimi jevišti. Také dramatická montáž odráží určitým způsobem dramatický kanon. Oč je nesnadnější vyhledat a seřadit dopisy tak, aby odpovídaly klasicismu předpisům o expozici, kolisi, krisi, peripetii a katastrofě — oč více překážek klade látka montáže kompoziční práci, o to může vzniknout zajímavější útvar, zdá-li se práce. Ale její zdat závisí nejen na stavební konstrukci, ale i na neporušitelnosti materiálu, z něhož je stavěno. Tento materiál určuje stavebnou konstrukci v prvé řadě. Dopisy, zprávy, události, nelze převážet a měnit tak svobodně, jak to může učinit dramatik nebo romanopisec. Neboť ten není odpověden než svému dramatu a své románové skladbě, a několi pravosti dokumentárních prvků.

Vědom si toho všeho, nechtěl jsem vytvořit z dopisů K. Světlé, S. Podlip-jen o dramaticčnosti dopisového rozhovoru. Jsa si jist tím, že divadelnost nemá a nemá vždy započítat všech divadelních prostředků, aby dosáhla plných účinků, ja poučen tím, že existovala divadla bez jevištních dekorací právě tak, jako byla divadelnost někdy jen dekorací — že existovalo divadlo herecké nehybnosti, právě tak jako existovala divadla, která soustředila všechn výraz do hereckého pohybu — nezoufal jsem, když se nabídl mé práci divadélko s devětadevadesíti sedadlovými místy pro obecnost a jevištěm, na němž mohli stát vedle sebe naneyšší tři lidé, a kde se nemohl pohybovat ani člověk jediný. I v tomto prostoru mohli být rozestaveny divadelní znaky tak, aby zaplnily nitro posluchače obrazy nebo slovy herců čtoucích dopisy a hercem, který vyznačí události a prostředí. On umístí dialog do divadelní situace. Hra, herec i prostředí bude vyznačeno a více není třeba pro plnost divadelního dojmu. V okamžiku, kdy jsem se rozhodl umístit v malém prostoru Divadélka pro 99 dopisový dialog Světlé a Nerudy, nebyla malost prostoru nedostatkem, ale předností. Intimitost byla ve shodě s látkou. Čtyři herci, kterých bylo třeba, zaujímali svá místa, nepohnuté u znaku té postavy, jejíž dopisy četli, i stáli s prostorem pro svůj pohyb a pro svoje gesta. Neboť jejich gestikulace byla nahrazena pohybem obličejových svalů. — V malém prostoru byla hra obličejě zcela zřetelná zvláště proto, že tyto čtyři (resp. tři) herci byli osvětlováni kruhem

světa ve chvilce, kdy mluvili. Jejich postoj odpovídal chvilci, v níž mluvíící čte dopis, do něž vložil své touhy i své úzkosti. Šepot nebo tichý hovor, jímž se mohl herec vyjadřovat v malém prostoru, zrcadlil každé hnutí nitra mnohem lépe, než se to může stát v divadle, kdy akustické zřetelce na velký prostor berou herci možnost jemnějšího odstínění. Ačkoli jsem si byl vědom všech vhodných vlastností scénického uspořádání, a ač jsem poznával dramatickou sílu dopisů K. Světlé, nedoufal jsem v nic víc, než že dokáží, že představa divadelnosti není ještě tak ztruhlá, aby se nepoddala novému tvárnému záměru, aby nemohla být nově objevenána. Doufal jsem, že to dokáží aspoň před znalci divadla a znaleckým obecnstvem. Dramatická montáž, jak jsem ji vypracoval, byla přece jen experimentem. Ale ve skutečnosti jsem dokázal její právo na existenci a její účinnost před prostým obecnstvem, zaím co někteří znalci (jen někteří) nepokládali za nutné se zajímat o věc. Mohu to říci dnes, kdy postupuje „Román lásky a cit“ k padesáté repríze bez reklamy a bez divadelního rámsu v divadélku, které nemá pravidelného provozu. Tyto reprízy shlédlí nejen citliví a poučení kritici, ale vyslechlo je i nejproušší obecnstvo, dělníci i studenti s podivuhodným soustředěním a napětím.

Program D pro 99, květen 1941

HIERARCHIE DIVADELNÍCH PROSTŘEDKŮ

Již se tak často stalo — a bude se to dít i dál —, že se antická divadelní hra objeví na jevišti moderního divadla zbavena své podstaty, zkomolena v hlavním prostředku, kterým se projevovovala: zbavena vztahů, které mělo antické divadlo k básňkovu slovu. Zkouška elementárnosti v inscenačním plánu se jeví v tom, jak se sestaví hierarchie výrazových prostředků divadelních. Každé přizpůsobování slovního projevu antické hry schématům a způsobům dialogu naši hry musí vyvrátit celistvost a rovnováhu starých děl. To, co zve moderní hra jedním, to, co považuje dnešní režisér za jevištní akci, se tu podstatně mění, protože se v nové hře a v novém divadle proměnilo několik výrazové prostředky (změnila se funkce zpěvu, hudby, tance, byl opuštěn chór, proměnil se herecký projev atd.), ale také jejich vzájemný vztah. Každá příručka dramaturgie mluví podle Aristotela o tom, že řecká tragédie vznikla z dionýsského ditryambu a z Aischylova vynálezu, který připojil ke sboru a k recitátoru ještě druhého recitujícího (druhého herce). On „omezil části sborové a učinil dialog

části nejdůležitější“ (Aristoteles, Poetika). Vznalez nových prostředků (druhého herce) ještě neznamenal změnu dithyrambu v drama. Na cestu ke dramatu, která byla těmito prostředky uvolněna, vstoupil dithyramb tehdy, když protec tragedie „učnil dialog části nejdůležitější“. Nadřazenost *dialogu* nad *typickým* znamenala nadřazenost *akce* nad *zpěvem*, znamenala zaměření všech byvalých, už známých prostředků k novému cíli. Tímto cílem nabývají však staré prostředky nového významu. I když byly básnické prostředky přejaty z dithyrambu do dramatu zdánlivě nezměněny, proměnily svou existenci tím, že nabývaly nové funkce. Chór, t. j. sborový zpěv, s něhož musil být Aischylen přenesen zájem na dialog, aby byl položen základ rozvoji dramatického básnictví, zůstával přes to nepostradatelnou součástí antické hry. Chór zachovával také nejzřetelnější stopy svého dithyrambického původu. Ale i přitom, že v projevu chóru poznáváme dithyramb, znamená zaměření na *akci*, na *jednání* podstatnou změnu funkce.

„Vratký krok těžkých nohou holi opřím
a hořejší jako labut stárnoucí.
Co jsem než pouhý keul chabých rtů
a matný přizrak ze sna?“

(*Empidikos, Herakles; překl. Kl. Pražáková*)

Tento lyrický vzdech chóru, který divák současně zpravoval, který také popisoval („vratký krok těžkých nohou holi opřím“), je součástí dramatu svou funkcí. Zařazena do dějového proudu, situována do konkrétního způsobu, jímž byla tragédie v Athénách provozována, je tragickému básníkovi tato volbě svých prostředků zachovával si antický dramaturg podobnou svobodu, jakou hájí i moderní dramatičtí básníci, kteří nechtějí mhnout záhadou skutečnosti jevů bez pozornosti a uční kteroukoli věc, vnímatelnou divákovi, poslem své myšlenky a nositelem své představy. Slovní výraz dithyrambu, ač byl spoután pro antického básníka tradiční předurčeností dithyrambických způsobů, neznal možnost jiných záměrů a jiných upotřebení. Moderní básník by si kladal otázku, je-li třeba, aby významoval slovy „vratký krok těžkých nohou“ starců, kteří se opírají o hůl, když prací v té věci spočívá herecká akce, kterou vidí divák na jevišti. V konkrétní situaci antického jeviště a hereckých způsobů nebo v konkrétní skladbě potřebě tragedie, bylo třeba, aby bylo podáno divákovi zvukové uvědomění významu, který je svou podstatou význam optickým. Ale ani moderní dramatický básník se nerozpakuje použít zvukové delky (neboť

v tomto případě jde vlastně jen o něj) na znakový význam, když to pokládá za nutné — a tak je na dnešním jevišti často herečka jen proto „k smrti krásná“, že to o ní básník v dialogu řekl, jen proto zpozorujeme, že v „její chůzi je něco tajemného“ protože to oznamuje dramatikův text. Pro antické i moderní jeviště platí nezměněně, že pro divák existují na jevišti jen ty věci, na něž poukazuje akce dramatikova nebo akce inscenáčnických činů. A dále — existují jen ty věci, jichž se zmocňuje, pod vlivem dramatické akce, divákova interpretace. Všechno ostatní, co by bylo lze na jevišti vidět nebo co by bylo lze odmatud slyšet, zůstává „pod prahem“ divácké pozornosti. *Není, nezvíšuje!* Psychická schopnost diváka soustředit pozornost k určité věci znamená také možnost vyloučit z uvědomování vše, co leží mimo ni. Být slepým pro ubohé hadry herečky, jejíž žetovné šňůrky, otočené kolem hrdla a blyšící se rudě, zlatě i modře na divčí hrudi, svědčí postavě Semiramidy či Kleopatry — být slepým pro skutečnost rozbité sešlé košile a soustředit všechnu sílu vidění na osluněnou běl, která proměňuje každého, kdo je jí oděn, na posla nebes, na archanděla Gabriela nebo někoho stejně dobrého a mocného z andělské družiny — být takto slepým není slabost lidového diváka a jeho naivity, ale známkou toho psychického soustředění, toho intenzivního zaostření pozornosti směrem, kterým ukazuje hra a vlastní fantasií interpretace divákovy básňovosti. Tak se nám musí jevit soustředění pozornosti a vyloučení z ní jako protikladné vlastnosti jedineho diváckého vnímání. S hlediska divadla a dramatického básníka normální a nezbytný je právě ten stav pozornosti a vnímání, který se předpokládá ve všech elementárních způsobech divadelního představení a divadelní hry — ať to bylo v antickém amfiteatru či na jevišti sešlého divadla. Naopak — vlastnost, kterou předpokládalo u diváka divadlo tak zvaného realismu z konce minulého století: *neschopnost vidět a interpretovat skutečnost* prismaticem fantazie, neschopnost, která znamenala pro inscenaci nutnost vytvářet na jevišti *holou* skutečnost, *jeu* skutečnost, *celou a úplnou* skutečnost (nutnost, která musila ztroskotat v úloze nad lidské síly a nad možnosti scény) — ta jest vlastností nedivadelního vnímání. Dramatikova delka sloven — tak, jak je obzvlášť používána a vypěstěna v antické hře, jejíž dithyrambický původ způsobil právě fakt, že se slovo lyricko-epikovo stalo prostředkem dramatického jednání — tato delka sloven je významový filtr, který dovoluje dramatikovi vystavět obraz světa a obraz lidí z toho mála věcí a z těch několika umělých skutečností, jež může poskytnout antický herec a antická jevištní technika. Nehybná maska tragického bolu na herci a neproměnná stavba královského paláce na jevišti se dramaticky proměňuje sloven, které tu — jako ústřední slunce básníkovy vesmíru — osvétluje scénu, herce i události nebo je ukřívá ve tmě neviditelnosti. Tento významový filtr, který brání vstupu obrazů

dramatikem nežádaných, proměňuje obrysy té skutečnosti, z nichž se vytváří ve hře obraz člověka a jeho skutků. I jednání a konání stává se na antickém jevišti viditelné teprve slovním poukazem na ně.

*„Jen zvolnal Nemauie se
a větře starčeckých nář,
ať naklesnete vyštilentm jako káň,
jenž do přikého vrchu vláže těžký věž!
Kí noha ochabuje, šatu drnhova
se drč a jeho rukoni!
Něcht starč starce podhřít.“*

(*Euripides, Herakles; přel. Kl. Pražáková.*)

Druhý citát z téže hry, na němž můžeme ukazovat střihu dithyrambu s dramatem v jednom i opakem směru. Jesliže se první citát, vzat sám o sobě, jevil jako lyricko-epický dithyramb, který se proměnil v dramatickou akci funkčním zařazením v celku tragedie, objevuje se nám druhý citát – vzat zase sám zastupuje v dramate epickou deksu. Bez imperativu nalezl by celý citát do zavorok t. zv. scénických poznámek čili do *topion* akce, kterou určuje dramatický úkon. Ale i bez oněch zavorok zůstávají slova chóru *z pránon* o hereckém utržení, nabývají své dramatické oprávnění *slovni deiketi na jevištní akci*, deksu, jež byla pro Aischyla, Sofokla a Euripida základním způsobem kompositivním. Dramatickým není helénskému dramatikovi čin nebo úkon sám. Dramatickou stává se jevištní změna nebo úkon teprve básnickovým slovním poukazem, který je pro antickou hru nezbytným předpokladem diváková uvědomění a divákovy interpretace.

*„Vidíš reka, ktereak strašně zmitá hlavou na práhu
zrakby divě planoucími koule tíže bez hlasu,
kterak těžce dýchá, supi jako před stokeem bžk,
stráhlým hlasem tve a volá z temnot Smrti bohyně.“*

(*Euripides, Herakles; přel. Kl. Pražáková.*)

Takto líčí u Euripida bohyně Lyssa Herakla, který vychází šlehaný ze svého domu.

Kdyby byla inscenována na našem jevišti tato část Euripidova textu tím způsobem, který je tu obvyklý, dalo by se to tak, že by se inscenace vynasazila, aby se na herci Heraklovi projevovaly ty změny, které tu autor předpisuje. Usilovalo by se o to, aby divák šlehl potřásání hlavou, divě planoucí zraky, těžký dech a supot – herc by se možná pokusil i o strážlivý řev, který by oříšal scénou a divadlem. Poznali jsme u nás inscenace, které pochopily funkci slovněho výrazu antického dramaturga tak, že hleděly uskutečňovat na jevišti zprávy o události, o změně či o herecké akci takovým způsobem, že zcela porušovaly jednotu textu, rozlišující jej výřikly, řevem, sípáním i mimickými tlaky realistického nebo expresionistického projevu nebo strojově dekoracními, osvětlovacími a zvukovými efekty. Tyto inscenace dosvědčovaly, že hierarchická osnova dramatických prostředků antické hry zůstala nepochopena a že nebyl postížen rozdl antické osnovy od osnovy našeho dramatu a divadla. Báseň, již antická tragedie povždy byla, proměňovala se z dithyrambu v drama zaměřením, které Aristoteles charakterisoval jako zaměření na „jednání, nikoli pouhé vpravování“. Ale prostředky tohoto „jednání“ zůstaly v oblasti dithyrambu a v hierarchii prostředků uchovávalo si slovo svou nadvládu. Jím postupovala dramatická akce a změny situací se zjevovaly jeho mediem. Tak bylo možné, aby se stalo slovo v antické hře prostředkem, který si vykládáme někdy jako hereckou akci, jindy jako dekoracní značku. Právě pohyblivost divadelního znaku umožňuje, aby se slovo stávalo hercem či aby se stalo dekorací, aby přijímalo funkci ostatních básnických divadelních prostředků.

Slovo řeckého básníka nepoukazovalo na to, co už na jevišti trvalo, co se už projevovalo. Autor nepopisoval scénické děje, to jest, nezdvojoval ve slovech akce scény. Dějise, o kterých jsme mluvili, nebyly k tomu, aby vytvářely paralelu mezi skutečností a zprávou o ní. Neboť zdvojoování, jež usiluje o co možná přesnou paralelu, zeslabuje dojem právě tím, že někdy přísně paralelnosti nedosahuje. Chyby v souběžnosti ruší víc než úplná neshoda nebo na-prostý protiklad. Skutečnost sama o sobě by zapůsobila na diváka silněji bez neúplného nebo chyběné souběžného slovního doprovodu – stejně tak jako slovo samo evokuje představu intenzivněji než skutečností fakt, který by se shodoval se slovenm pokřiveně. V řeckém divadle nešlo o paralelu, ale o polaritní dojmů. Proto byla zcela neproměnná tvář a nepohyblivá maska antického herce vhodným doprovodem Euripidova textu, jenž mluví o koulejších se očích, o divě planoucím zraku, o těžkém dechu a o těch mimických změnách, jimiž se projevuje vrazdicí zniivost Heraklova. Požitek divadelního vnímání vzniká vždy na základě rozporu mezi představou a skutečností. Rozpor je tu předpokladem. Několi výsledkem; neboť jde o *spáhození* protikladu. Divadelní vnímání se uskutečňuje tím, že se rozpor překonává, že se protiklad představuje

a skutečnosti sjednocuje v divákově interpretaci, která proměňuje obojí, skutečnost i představu, jiskřivým výbojem emocionálního vidění.* Jako Euripides poukazuje na to, co na herci není, tak poukazuje na př. Aischylos na to, co není na scéně a co je přece přítomno v představě diváka uchvacenceho básnickovými slovy:

Prometheus: Naplňuje se slovo a stává se skutekem.

Zem se kymáti.

Z moře dnu oquběna hromu

a kilekatým ohněm se pokrýje nebo.

Ve vtru stoupá valit se prah.

Vichry do sebe bijí,

vřetečijice se v temnotách.

Od shora dolů mlstí se spolu nebesa a moře.

Tak na mne tíhož Zeus

chystaje mi hrůzu, které neujdu.

* Jestiže omezujieme náš výhled v tom ohledu, že se dovoláváme jen příkladů z řecké tragédie, neznamená to, že bychom necházeli v ostatních historických obdobích divadelního vývoje jinou zákonitost divadelního vytváření a vnímání. Naopak, jsme si vědomi, že bychom se mohli dovolávat pro naše tvrzení právě tak dobře střeďověké hry (mysterie), jako bychom mohli dokazovat naši věc na symbolistickém divadle z konce minulého a z počátku tohoto století nebo na divadle jiných období a jiných směrů.

K důkazu, že se střeďověký herec nesažili o paralelnost slovního sdělení a svého výrazu, stačí snad citovat starší W. Goldera z knihy *Der Schauspieler* (výbor uspořádaný E. Geislerem, vyd. v Berlíně 1926): „Každá hrající osoba vstupuje do stědu (scény), obrátí se na všechny strany, dokonce i dozadu, kde stojí Kristus... (Při hře) jsou pohyby volné a odměřené, ležaté vyznačil J. H.).“

Příklady, které by se týkaly symbolistického divadla, není třeba uvádět. Jsou, doufám, dostatečně známy. Konečně, samo označení symbolistického divadla jako „divadla *stahčekého*“ dokazuje těsnou vztahovou souvislost divadelních prostředků, při němž byl zvláště pohybový a mimický hereciv projev záměrně potlačován.

Konečně pro důkaz toho, že i divadlo, které si zakládalo na „jádru“ hereckého výrazu a na jeho celistvosti, získávalo své nejšílnější účiny z jiskřivé polární protikladů představ navořených jeho metody. Zvláštní termín, který vytvořili tento režisér pro nejlepšího realistického režiséra a hereckého projevu: hrátí podkext – nám dokazuje, že tato neshoda byla považována za jeden zvláštní výrazové metody realistického divadla. Ukazuje se, že naše zjištění o podstatě divadelního vnímání, které se nám jeví jako sjednocování protikladů představ, vyvolané sloven, a jevítní skutečnosti, projevující se hercem nebo scénou, jsou trvalým zákonem divadelního vytváření a vnímání.

*O posvátině Matka, ó Ethera,
který vše zapaluješ svým vševládoucím žerem,
ty zřít, jak tu trpím nespravedlivě.*

(Aischylos, *Prometheus*; volný překlad J. H.)

Pro básníkyv poukaz na to, co na jevišti není, lze přimnout název *deicis* na *fantasma*, neboť se jim ukazuje na jevištní akci, která se realizuje zcela v oblasti divákovy fantasmie.

Jak je deikse na fantasma jedním z podstatných způsobů řecké dramaturgie, lze posoudit z toho, že se vrcholné tragické činy hrůzy neobjevují zpravidla na jevišti, ale že jsou zprítomněny onou deikseí nebo zastoupeny zvrkovými znaky (voláním za scénou). Tak se „ukrývá“ před očima diváka vražda na Agamemnonovi, zabít Aigischa a Klytraimnestry (v Aischylově *Orestei*). Oslepující se Oidipus ze stejnojmenné tragédie a Haimon z Antigonu u Sofokla — Herakles vraždící vlastní děti a Faidra v Hippolytovi u Euripida „jednají“ také sloven: nátkem sboru, který nám vypravuje o jejich smrti. Je to ovšem v souhase s řeckými názory a mravy, ale nejde tu jen o ně.

Čin a jednání uskutečněné před divákem na jevišti jsou mnohoznačné a mnohovyznamné. Tragičnost, komičnost či bezvyznamná lhosejnost nějakého skutku, ať sebehrtůznějšího nebo nesmyslnějšího, netrvá v jeho existenci jako objektivní a nezměnitelná jeho vlastnost, ale je faktem subjektivní interpretace. Divák, který vidí na jevišti Shylocka, jenž si brouší o podzátku nůž, aby vyřízl Antoniovi z těla líbru masa co nejbliže jeho srdci, vypukne ve smích právě ve chvíli Shylockova krvežíznivého chystání a Antoniovy úzkosti. Shakespearovy dramatické postavy nevyhnučovaly protikladné divácké interpretace. Helénské drama je vyhnučovalo. Všechna klasicisující období divadelního vývoje se shodovala v tom smyslu se starověkým dramatem. Nepřipouštěla než tragické interpretování jevištní skutečnosti, hrála-li se tragédie. Těto tragédie nezáležely na činu a na jednání, sám čin nebo samo jednání staví autor mimo viditelné jeviště nebo tak, aby bylo skryto divákovi. Čin a jednání jsou nahrazeny slovním *výkladem*, neboť ten, jako každé pojmenování, není již mnohoznačnou a mnohovyznamnou skutečností, ale náleží do *významových* oblastí a *nahnutých* celků, přičemž rozlišených podle systémů noetických, etických a estetických. Také herecká akce byla — zvláště asi herecká akce helénského divadla — skladbou umělých znaků hlasových a gestikulálních. Také tyto herecké způsoby byly asi rozlišený podle toho, bylo-li jich používáno v tragédii nebo v komedii. Dávali však řecký dramaturg pro tu či onu jevištní akci přednost slovu před ostatními prostředky, svědčí ten fakt jako důkaz o hierarchické nadřazenosti

slova, jehož je používáno proto, že zahrazuje představu přisněji a jednoznačěji do oblasti tragédie.

Mohlo by se zdát, že je účelem našeho výkladu setřít pojmové rozlišení mezi „jednáním“ a „vyprávěním“ a že se snažíme vyloučit jako akčné dramatický prvek něco, co je epickou zprávou. Nikoli — víme, že i v řeckém dramate a zvláště ve hrách Euripidových je prosté vyprávění částým kompositivním prostředkem. O to však nejde. Záleží nám na tom ukázat, že zpráva — zůstává sama o sobě zprávou — se může státi dramatickou akcí, když jí posuzujeme z nitra a z celku hry, když máme na mysli konkrétní hierarchii divadelních prostředků *nejen jazykových, ale i scénických*. Je to právě ona pohyblivost divadelního znaku (o ní mluvil jsem v 6. ročníku Slova a slovesnosti, 1940, str. 177), která způsobuje, že dramatický text je v antické tragedii spjat se scénickým provedením (v pozitivním i v negativním smyslu) a že nepochopíme dobře funkci prostředků jazykových ani scénických, když to, co tvořilo jedinou strukturu, násilně roztrháváme na struktury dvě. Nechceme-li se ochoutnout v bezvýznamných theoretických schématech a nechceme-li používat slov zbytečných skutečnosti abstraktními dedukcemi — je nutno spojit Aristotela s řeckými básníky, abychom pochopili skutečný význam toho, co oni pokládají za „jednání, nikoli pouhé vyprávování“. Pojmové schéma o theorii dramatu a divadla nemá vlastní skutečnosti, theorie a praxe na sebe vzájemně působí a vzájemně se určují. Definice poučují jenom tehdy, máme-li na mysli konkrétní případ básnické praxe.

Toto kritické zjištění chceme doplnit poukazem na skutečnost, že dnešní provedení antické hry nenabude vyšší účinnosti a dramatickosti tím, že rozbijí násilně danou hierarchii prostředků jevištní akce, ani tím, že ji bude chtít nahradit hierarchií dnešní proveniencce, — ale tím, když se bude snažit postihnout smysl této hierarchie tak, aby *báseň*, již řecká tragédie povždy zůstane, byla prvním zřeteltem každého provedení.

Slovo a slovesnost, roč. IX, čís. 4, 1943

O SOCIALISTICKÝ REALISMUS

(1945—1952)

