

REŽIE VÝRAZEM SVĚTOVÉHO NÁZORU

1

O úkolu a poslání divadelní režie ještě dnes i v zasvěcených kruzích panují naprosto rozličná mínění a cenění. Na jedné straně mluví se s obavou o přílišném vlivu režie, o „režisérských premiérách“, při nichž nad dílo autorovo i hercovo uplatňuje se dílo režisérovo (vzpomeňme jen výstaveb Reinhardtových). Na druhé straně popisuje se režisérská funkce jako jakási funkce jevištního inspektora, který čelí nedostatkům memorování, souhry, scénických efektů, zákulisní hudby, slovních výjevů, zkrátka někoho, kdo vykonal již svůj úkol, dohodl-li se se svým ansámblem o otázkách hry, projednal-li podrobnosti souhry herců i divadelních efektů, ale vcelku čeká premiéru, aby jí byl příznivě nebo nepříznivě dle inteligence a dovednosti hercovy v poslední chvíli překvapen.

A tato skutečná neznalost pravého poměru práce režisérovy k práci autorově a hercově, výpravnickově a k práci divadelního mistra jest u nás patrna u příležitosti premiérových recenzí, jsouc specifickým rysem nejen našich divadelních poměrů, ale i odrazem obdobných poměrů i vyspělejších divadelních prostředí, než jest naše.

Před nějakým časem mluvil jsem o krizi soudobého divadelnictví se slavnou psychologickou herečkou Elsou Lehmannovou. Mluvili jsme o Reinhardtovi a o Brahmovi, o dvou režijních směrech, o tom, který byl a který byl před ním, o dvou režisérských typech, o tom, který honosně oslňuje, a o tom, který se za představením úzkostlivě skrýval. Zjistili jsme táž dvě stanoviska, dva kontrasty. Lehmannová řekla mi v zkratce toto: „Reinhardt jest geniální manažér. Ale režisérem byl Brahm. Reinhardta zaslouží dnešní zkažené a neinteligentní obecen-

stvo – co pravím obecenstvo – dnešní dav, který naplňuje den po dni na rok napřed vyprodaná divadla. Ale režisérem tichých milovníků divadelního umění byl Brahm. Pracuje-li Reinhardt, musí mít divadlo veliké jako Koloseum, místo lamp lodní reflektory a v komparech stohlavé masy. Brahm seděl v parteru a do představení vůbec nemluvil. Nelíbilo-li se mu něco, zavolal vás šeptem k sobě a ukázal mlčky na podtržené místo ve vaší úloze. To bylo vše. Ptali-li se někdo z herců, jak to, co se mu nelíbí, má říci, pokrčil rameny. „To je vaše věc,“ řekl nejvýše. To bylo vše. A přece to, co se vytvořilo v Lessingově divadle za Brahma, bylo to nejlepší, co vytvořilo moderní německé divadlo. O psychologickou hercovu pravdu šlo. Dnes však, netříská-li do herce alespoň půl tuctu různobarevných reflektorů, herec obecenstvu není již zajímavý. Proto bylo by nejlépe nechat se rozpadnout celý dnešní režiséřský krám a začít od začátku.“

Myslím, že tato slova nejsou jen výrazem hořkosti veliké umělkyně, kterou nová generace a nová doba přechází. Je to ostrý, byť cynický pohled do situace dnešního divadla, obnažující těžkou otázku hned v jejím uzlu. Ale ani Elsa Lehmannová, Brahmův Vergil, nemohla by upříti, že kdyby Brahm dnes ožil, sotva by stačil a líbil se dnešnímu obecenstvu a jeho stupňovaným požadavkům. K Brahmově tichému smyslu pro hereckou práci přinesl jeho nástupce nové vlastnosti, snad zavrženímhodné, ale takové, jež soudobé obecenstvo fascinují. Hlomozný a geniální manažér Reinhardt rozšířil okruh díla režiséřova do oblastí, které stupňovaly okruh divadelního účinku a sugesce. Zda právem či neprávem, k vývoji nebo úpadu uměleckého účinku divadla, o tom chceme se zmíniti, abychom si odpověděli na otázku, v čem tkví vlastní úkol a cíl moderní režie.

Co je to režie?* Jaká je to funkce? Kdo ji vytvořil? Mluví se o režii a režiséřu za Shakespeara a Molièra? Či jsou oba vynálezem teprve naší

* Na dějinách režie a jejího rostoucího významu zrcadlí se kulturní poměry té které doby. Byly časy, v nichž režie v divadelním umění byla jen vedlejší záležitostí. Samo slovo „režie“, které dnes vyjadřuje vrchol umělecké divadelní činnosti, má prozaický původ, znamenalo původně správu státního monopolu. V tomto smyslu přešlo toto slovo do Německa, kde Friedrich II. v Prusku zřizoval podle francouzského příkladu daňové dávky. V Rakousku byl zván „režii“ tabákový monopol a v té době se mluvívalo o režijních

doby? Zajisté ano, byli již za Shakespeara i Molièra, jen v jiné podobě a pod jiným jménem. Ale především byli již ve starověku, v nejslavnější době světového dramatu – ve starém Řecku. „A kdo tam byl režiséřem?“ ptáte se. „Kdo byl režiséřem Oresteie, Oidipa a všech ostatních?“ Byl jím básník sám. Ten, kdo skládal tragédie, musil mít také schopnost dílo své nastudovati, stát nebo obec poskytl mu vedle divadla peníze na najmutí sboru a herců, a básníku bylo pečovati o všechno to, co jest svěřeno dnešnímu jeho nástupci – režiséřu –, to jest o výcvik nejen recitace, mimiky, pantomimy, zpěvu, hudby, slovem o vše to, co z napsaného a mrtvého slova činí živé dílo scénické.

doutnicích. Přeměna tohoto slova k technickému výrazu divadelnímu se udála teprve později; ještě u Lessinga slovo „režie“ neobjevuje se ani v Hamburgské dramaturgii, ani v jeho pozdějších dramaturgických spisech. Pojem „režisér“ jako označení technické bylo raženo teprve na německých divadlech ve Vídni v 18. století. Roku 1771 šel pan Brahm jako vyslanec tajemník do Švédska, jeho úřad obdržel pod titulem „režisér“ pan Stephanie starší, tak aspoň zaznamenává Schmidova Chronologie des deutschen Theaters. Zde slovo „režie“ objevuje se v dějinách divadla poprvé. Tento byrokratický význam zůstal slovu a pojmu „režiséra“ od doby vzniku po celou dobu dále. V mannheimských divadelních protokolech z roku 1775 mluví se o režiséřu takto: „Divadelní režisér jest ustanoven k tomu, aby dbal pořádku a přesnosti v divadle, dožíral při zkouškách podle předpisu divadelního zákona a bezprostředně a pod trestem své vlastní záruky ohlašoval vévodské intendanci všechny podstatnější chyby, závady, zlořády a přečiny.“ Ifflandem vévodovi Dalbergovi předložený divadelní řád – pokud se týče režiséra – mluví takto: „Režisér není leč prostý příručí intendantův. Je-li tak nemoudrý, že chce býti něčím více, bude brzy nenáviděn jako preceptor.“

Nyní se překládá slovo režisér v němčině slovem Spielleiter. Tento překlad nicméně nekryje se s pojmem funkce. Režisér nevede pouze hru, on ji pořádá. Toto pořádání navazuje na dramaturgickou přípravu a vyžaduje ovládnutí hereckého řemesla, smyslu a oka výtvarného umělce, pedagogických schopností a nikoli v poslední míře lidské chytrosti a znalosti lidského nitra, druhu diplomatického nadání. Neboť režijní práce na lidském materiálu herectva má smysl a jest jenom tehdy užitečná, pokud bere zřetel na individuální vlastnosti, majíc schopnost těchto využití ve prospěch věci a nalézati prostředky a cesty, jak vázati v jednotu vzájemně si odporující síly a temperamenty ansámblu. Nicméně ještě dnes rozcházejí se úřední a umělecké povinnosti v oboru režiséřské působnosti, kdyžťe spadá do režijní funkce v divadelním provozu udržovati pořádek v ansámblu, sestavovati repertoár a řada jiných kancelářských prací. Jestliže podle vlastní situace režiséřovy a situace divadla, na němž působí, zmenšují se tyto byrokratické úkoly režiséřovy, přece dramaturgické práce musí udržeti ve svých rukou. Jenom tehdy, když se sbíhají všechny umělecké úkoly v rukou režiséřových, může býti režie výkonem tvůrčím. Režijní výkon jest také otázkou moci. Je-li režisér zároveň ředitelem divadla, vyvinou se mnohé vztahy, které zvěšťují jeho autoritu. Nejsilnější režiséři byli také pány svých divadel, jako: Goethe, Immermann, vévoda Meiningský, Laube, Dingelstedt, Brahm, Reinhardt. V dějinách režie v oceňování jejich výkonů nesmí býti přehlížena tato okolnost, ježto dokazuje, že umělecké dílo na jevišti musí bezpodmínečně vznikati z jedné vůle, z jednoho ducha.

Adolf Winds: Geschichte der Regie, Stuttgart 1925, s. 10-11

Básnictví bylo tudíž tehdy jaksi součástí souhrnného uměleckého výkonu, jímž bylo divadelní představení, stejně jako byl jím úkon protagonistů a úkon chóru, jichž všech svrchovaná výkonnost byla v úkonu společném.

Za této totožnosti funkce básnickovy a režisérovy, byla-li činnost básnická prvotní, byla funkce režisérova onou závěrečnou, souhrnnou a vše slučující funkcí, v níž splýval subjektivní živel básnění s objektivní prací hraní a představování – ona dokonalá harmonie, v níž oba stěžejní činitelé – básník a vystavovatel – básnili a představovali současně.

Básník nepotřeboval psát ke svým hrám scénických komentářů, aby vystižen byl duch díla, tak mnohoznačného všem těm, kteří by je byli znali jen z písma, a režisér χοροῦ διδασκαλός provedením díla převést étos básníkův v étos divákův, uskutečňuje zkrátka onen nejvyšší úkol, sněný básníkem: stvořiti dramatickým představením dílo jednotného světového názoru – básníkovy i divákovy.

Co myslíme pojmem „světového názoru“? Chápeme jej nikoli ve smyslu subjektivního názoru jednotlivce o světě, jeho účelu a smyslu. Tane nám naopak na mysl tento pojem ve své všeobecné abstraktní myslitelské platnosti. Řekneme-li například světový názor antický, nemyslíme tím světový názor toho kterého filozofa, osobnosti, toho kterého kmene nebo rasy, nýbrž naopak souhrn mentality i citovosti lidstva určité epochy, která vyvíjela se i formovala pod určitými, všeobecně platnými zákony náboženskými, rasovými, zeměpisnými, fyziologickými, sociálními atd.

V tomto smyslu světového názoru v režisérské funkci antického dramatika splývalo tvůrčí stanovisko básníkovy s percepčním stanoviskem divákovým.

Myslím, že nebylo v dějinách divadla ideálnější doby funkce režisérovy. Díla napsaná v názoru doby byla rovněž v jejím názoru vystavena, dílo režisérovy splývalo s dílem básníkovým, jsouc s oním jednotno touž osobností básníka i vystavovatele mravně i esteticky.

Jinak tomu však počalo býti s výstavbou tragédie po smrti básníkově. Jestliže dílo režisérovy zanikalo smrtí básníkovou, jakož naopak – neumíralo-li smrtí básníkovou jeho napsané dílo, hynul způsob jeho provedení, to jest dílo režisérovy.

Tehdy, přestav býti po smrti básníkově spolubásníkem, režisérem, to jest básníkem, který vystavoval dílo básníka jiného, přestal býti vůbec básníkem a stal se jen udržovatelem reprodukční tradice díla, uchováváje v zápisech nebo čerpaje z ústního podání způsob provedení, nyní mrtvý, druhdy však neodlučitelný od živého dojmu scénicky prováděného díla.

Jaký podiv, že za renesance a baroka v režisérské funkci básníkově, ve funkci toho, jenž byl vůdcem reprodukčního způsobu díla, jeho slohu, objevil se principál družiny a za něho posléze ten, jehož paměť o způsobu provedení sahala nejdále, – nejstarší herec. A tak celé složitě dílo scénického provedení redukovalo se čas od času – čím starší byl původ díla – posléze na několik vůdčích zásad hereckého podání, které uchovávala tradice, od stvoření světa neschopná zachytiti ducha a utkvívající vždy nejvýše na posunku nebo grimase.

A tak nakonec v době, kdy mrav, světový názor provozovaného díla byl již mrtev pro světový názor divákův a ze společné říše fantazie – fantazie básníkovy a fantazie divákovy –, nebylo tu pranic společného než mrtvý psaný text dramatu.

Tehdy režisér, druhdy jednotitel díla básnického snu a díla technického provedení, díla inspirace a díla realizace, básníkův objektivní duch klesl na pomocníka řemesla hercovy, orgán herecké konvence a zákulisního efektu. Když pak za dob zřizování dvorních divadel režisér byl povýšen, stal se tehdy anonymním zástupcem ředitelovým, druhem preceptora, tedy činitelem, který koneckonců byl stejně zbytečný herci jako obecnstvu, důležit jenom pohodlnému divadelnímu řediteli, ale ze všech všudy nejvíce na sto honů vzdálen básníku samému.

Budiž prominuta tato historická reminiscence. Ale navazující ji na dnešní poměry, nalezneme zřetelný pohled na dvě krajní meze úkolu a cíle režisérovy a pochopíme lépe, jak dosud stále nepřesný a nevymezený pojem „režiséra“, tam přečeňovaný a onde nedoceněný, stojí a měl by státi v souhrnném uměleckém výkonu dnešního jevištního představování.

Doby antické harmonie vzájemné funkce básnické a režisérské dávno minuly. Snad ožily znovu načas v divadelní praxi Molièrově a Shakespearově, kteří oba, básníci a herci v jedné osobě, dovedli nejen tvořiti, ale i scénicky vystavovati ve světovém názoru své doby svá

díla, svrchované to inkarnace jejího světového názoru, neboť obsahovali oba ve dvojnásobné své osobnosti – osobnosti básníkově a hercově – funkci spojující dovednost režisérskou, která slučovala světový názor básníkův a hercův se světovým názorem divákovým.

V tomto spojování, v tomto převádění mentality básníkovy na mentalitu obecnou i u děl, která obecnostu přesahují, stejně jako která by ho nedosahovala, jest onen specifický úkol režisérův, bez něhož nebyl myslitelný ani Shakespeare, ani Molière jakožto režisér vlastního díla, a v něm spočívá onen specifický a ve vyšším smyslu chápaný talent režisérův, jehož moderní básníci – seberegiséři Strindberga a Ibsena nevyjímajíc – tak napořád postrádají.

Není to však jejich vinou. Vývoj doby, mravů a látek, stoletím rozšířený okruh citění a myšlení, látky básnické a představitelské nezbytně donutil básníka moderního rozpoltit v sobě své schopnosti snění a představitelské – básnění a provozování.

Nutně musil se v dramatikově osobnosti oddělit básník a režisér, původně totožný ve dvě samostatné funkce, které též osobnosti těžce bylo obsáhnouti, jako jest těžko též osobnosti v téměř výkonu býti subjektivním a objektivním. Dílo samo a jeho scénický styl – ona antická jednota, pozůstávající v téměř souzvučném světovém názoru antického básníka a antického diváka: toť onen nový a moderní problém nového divadla, oddělující básníka od režiséra a uvádějící tohoto spolu s básníkem do čela představení. Neboť čím komplikovanější a zmatenější jest doba, v níž nové dramatické dílo vzniká, čím originelnější, čím nejasnější a dosud neurčené jsou vztahy citové a intelektuální, které je podmiňují, tím těžší jest problém jeho scénického stylu, tím naléhavější jeví se potřeba osobnosti, která sloh tento určuje, či – odpusťte mi abstraktnost obratu – osobnosti, jež subjektivní chaos moderního básnického díla objektivizuje.

2

Ale tato činnost, toť jest jiná činnost než rozdělení role, určování odchodu a vstupu herců, stanovování výběru zákulisních efektů, dekorací, rozhodnutí volby kostýmů, řízení zákulisní hudby, volání způsobu osvětlení, diktování spád scén – toť vše to dohromady, toť dovednost býti, jako

básník jest ve svém díle ve všem všudy, býti ve všem všudy v celém komplexu realit představení, toť dovednost býti souhrnem, jako básník jest souhrnem pomyslů, souhrnem podrobností, jež je scénicky vyznačují, zkrátka toť dovednost jíti ruku v ruce s básníkem, ale co on vidí obrazně, viděti věcně, co on si představuje, tento ztělesňuje, slovem – býti režisérem, toť schopnost býti básníkem, který na rozdíl onoho, jenž zážitky činí pomyslnými, dané pomysly činí skutečnostmi. Básník, toť onen umělec, který z viditelného světa činí symboly. Režisér, toť onen básník, který ze symbolů činí viditelný svět. A tak básník a režisér na moderním divadle jsou si opět nerozluční, jako bývali druhy v antice, avšak nikoli jako tam identičtí, nýbrž zde v nepřetržitěm sporu a antagonii, v níž nemusí vždy zvítěziti básník, ale v níž vždy režisér, vykonav správně své dílo, nakonec musí zmizeti, poněvadž jeho nejlepší dílo žije toliko dnu, avšak dílo básníkově epoše, jíž se říká věčnost.

Z toho však, co bylo uvedeno, je patrné, že na moderním divadle, ač dramatické básnictví a režisérství jsou bratrského původu, jsou přece dvěma různými samostatnými funkcemi, které se mohou vzájemně vylučovati. Je známo, že dobří režiséři nejsou právě dobrými dramatiky a že naopak velcí moderní básníci byli prostředními, ne-li chabými režiséry svých děl a téměř žádný z nich režisérsky neobjevil sama sebe. Režisér Hauptmann nedovedl objeviti básníka Hauptmanna, dokud ho neobjevil režisér Brahm. Režisér Strindberg neprosadil básníka Strindberga, dokud ho neprosadil režisér Reinhardt.

Moderní básník pociťuje víceméně jasně nutnost spolupráce režiséra jako činitele spolubásnického, který představuje na souhrnném díle představení, jako básník, subjektivní, inspirativní jeho stránku, tento objektivní, konkretizující element uměleckého výkonu, jímž jest divadelní představení.

Osvětluje si takto poměr režisérův k básníkovi i v oněch představeních, v nichž vévodí i geniální interpreti, vidíme zřetelněji a zřetelněji, že v moderním divadle, aniž se chce vtírat, funkce režisérova splývá s pojmem *slohu celého představení*.

Ale co je to vlastně sloh představení? Je to způsob herecké hry, způsob souhry, tempa, způsob jevištního osvětlení? Je to vůbec jen souhrn určitých technických ustáleností, estetických forem, určitých vzta-

hů, které jsou odvislé jen od předlohy dané básníkem? Je to něco, co platilo-li dobře včera, platí i dnes a bude platit i zítra, co správně vykonáváno dle určité proporce, detailů odpovídajících vkusu většiny, má platnost trvalou? Zkrátka jest sloh představení jakýsi, byť na nejvyšší míru mechanicky vytríbený soulad vkusu a pravdy, formy a konvence, či jest rozuměti tímto slohem představení ještě něco jiného, vyššího, spontánního a v básnickém smyslu plynulého a vágního, co podobno vytržení tvoří vyšší pravdu představení, co propůjčuje mu sugestivní moc, jako ji propůjčuje všednímu člověku elán inspirace, co propůjčuje divadlu onu sugestivní sílu, v níž herec přestává býti hercem, kulisa kulisou, divák divákem, ale v níž vše to splyne v jeden cit, cit dramatického vytržení, v němž zúčastnění zapomenou své každodenní existence a okoušejí vyššího, to jest uměleckého štěstí.

V této jednoduché otázce tkví celý spor, o němž jsme se na začátku zmínili, spor včerejšího a zítřejšího chápání divadelního umění, spor o úkolu a cíli režisérově, o trpnosti a iniciativě jeho úkolu. V antice, kdy provozovány hry jen v jediném období ročním, byl dramatický dojem dojmem mravně očistného vytržení. Konzervativní režisér, který necítí ve svém úkonu část vznětu básnického, odvolává se na každodennost svého výkonu, akcentuje v něm míru pravděpodobnosti a klade cíli svého poslání společenská měřítká, jimiž opevňuje chabost své inspirace a všednost svého režijního počínu. Hlásá a věří, že jeho úkon není v inspiraci, ale v pravidelnosti, že jeho dílo svědčí skutečnosti, a nikoli fantazii, že jeho prostředky jsou toliko materiální. Odtud dnes již v celém světě jasná dělba toho, co v divadle chce konvenci a co vznícení, co je v něm mrtvý a pokojný řád, jmenující se tradicí, a co je průbojný vznět, jemuž u nás v Čechách přezdívkou se říká pud experimentální. V tomto rozlišení tvoří se dnes i nový pojem režie, jako se tvoří nový pojem umění, a pojem dramatického umění jakožto umění naší dramatické době nejbližšího na prvním místě.

Toto nové formování není náhodné nebo libovolné – toto nové utváření jde ruku v ruce s novým utvářením celé doby, celé lidské společnosti, která tvoříc novou epochu, hledá pro svoji dobu svého nového výrazu, nové masy diváků, vstupujících do hlediště, žádají, aby svojí citovostí spolupracovaly k novému scénickému výrazu a chápání divadelních dojmů.

Intenzita výrazu, zkratka formy, soustředěnost citu a obsahu, toť to, co esteticky, a nikoli jen sociologicky vyjadřuje ducha naší doby, rys nového obecnstva a nových konzumentů umění. Stejně u nás jako v Itálii, v nově se rodícím, uměleckém temperamentu románském jako slovanském. Nové režii, která chce sblížit své divadlo se svou dobou, nestačí však v důsledku toho již jen pečovati o historickou správnost kostýmu a dekorace, plynou souhru ansámblu, lhostejný, ale mírný a nevzrušující soulad scénických účínů, jež může sledovati, komu se zlíbí, slovem, nestačí jí pečovati o dekorativní účín scény na místě jejího účínu dynamického.

Této nové režii nestačí již jen pečovati o přirozenost osvětlení, o správný východ a odchod herců, jichž mírné mimice hrozí nebezpečí lhostejnosti. Nestačí jí dbáti pouze ceremonielních divadelních zvyků, které se vydávaly druhdy pro režiséry v příručkách jako Kouzla Boscova a jež ještě někteří naši režiséři pokládají za kodex umění režiséřského. Nový režisér, odhodiv balast těchto starých režijních zvyklostí a předsudků tam, kam patří, musí nutně vynaložiti všechnu energii, invenci, inspiraci a talent k tomu, aby své umění, ustrnulé tolikaletou mdlobou a konvencí, přetvořil v duchu nové doby, aby zkrátka, zřeknuv se režijních zásad vytvořených a platících dávnému a již neplatnému duševnímu řádu, zmocnil se pro své umění nového myšlení, nové citovosti, nového světového názoru doby, která, neporozumí-li jí dnešní, na starých estetických rádech založené divadlo, stvoří si dramatické zdroje jiné a kdožví – jaké.

Aniž v tomto rámci můžeme obšírně analyzovati principy estetické socializace divadla, jíž umělecký dojem, má-li býti učiněn majetkem nikoliv jen některých, ale všech vrstev, konstatujeme, že nový styl představení, chtěje býti výrazem této nové duše doby, bude se ubírat směry podstatně jinými, než se ubíral ještě nedávno. Staré společenské bariéry a stará estetická měřítká padají – city a vzněty jsou tím živým, co nadále nás všechny spojuje uměním.

Proto nutně od předpisů perspektivy, realistické plastiky, ozdobnosti ornamentu na oponě a přírodního detailu na dekoraci, kostýmu věrného, ale rozptylujícího, od všech zákonů takzvané přirozenosti, zakrývající jen nedostatek nutně soustředěného dramatického pudu,

od všech kožených požadavků takzvané psychologické motivace, která rozkládá mimiku hercovu na množství přetěžujících podrobností, aniž je schopna soustřediti ji k osudnému vyčerpávajícímu výrazu, nová režie bude směřovatí rovným a nezadržitelným tempem k syntéze, k zhuštění, k intenzitě, zkrátka k nové dramatickosti scénického slohu.

A čtenář potvrdí, že tento pud k syntéze, intenzitě a kondenzaci není teoretickou zvláštností. Zpytujte jeden každý sebe sám, a doznáte, že v novele neuchvacují vás již obšírné náladové popisy, že netoužíte po románu, v němž myšlenka a cit potřebuje k výrazu sta stránek opisů, že společenský Ibsen, realistický Hauptmann, naturalistický Rus, kterým jste před lety naslouchali se zatajeným dechem, nemají-li specifického obsahu dnešního našeho citu nebo dnešního našeho myšlení, vás již neupoutají. Ba – co více! Netajte si dále ani toho, že největší dramatické minulosti zajímají vás jen potud, pokud mluví k vám o vás, o vašich bolestech a sporech, a že vás opravdu strhují jen těmi místy, jimiž k vám o vás mluví. Nehraná nebo zdánlivě nehratelná díla Ibsenova lákají pozornost dnešního diváka mnohem více než například slavný případ Nořin a jiná přeslavná jeho díla, která nám dnes nemají co říci. Nová doba, jež rozervalá lidstvu nitra a city, převrátila jeho citlivost a jeho sociální řád, otevřela docela nové zdroje naší citovosti. Ať právem, či neprávem revoltuje se náš divácký a divadelní cit, tento nový dramatický pud, jež jsem charakterizoval jakožto pud k dramatickosti, intenzitě, zkrátka a kondenzaci scénického výrazu, tento nový divácký cit, jemuž tak nebezpečně nadbíhá svou mechanickou metodou tak dnes oblíbená kinematografie. Tento nový dramatický cit probíhá ve všech oněch nových uměleckých dílech, která signalizují novou epochu lidských dějin. Že tento nový ráz tvorby i jejího vnímání vyžaduje si nových měřítek kritických a estetických, netřeba dokládati.

A jak sluje tento nový princip estetický, toto nové měřidlo dramatického účinku? Není to princip pravdy, není to princip krásy, je to princip vznětu. Tento emocionalism divákův vyžaduje si nového dramatického výrazu, jenž žádá si nejen nového způsobu výstavby a kompozic scény, nových osvětlovacích prostředků a způsobů, nových scénických účinků, nové skladby dialogů, ale především nového způsobu hry hercovy, jeho mimiky, recitace, výtvarnosti, zkrátka nového vyjadřovacího stylu.

Jako člověk revoluce vytýkal rokoku sladkost, jako křesťanský názor vytýkal antice sílu a materiálnost, jako reprezentanti nietzschovského individualismu odsoudili křesťanství jako nauku slabosti, tímže právem estetik industriální epochy minulé může čiré prudkosti naší doby činiti výtku nervového neklidu, nervového přepětí – to je věc nervové organizace přítomnosti. Na skutečném rázu doby tím ničeho však nezmění.

Jaká je ta která epocha a jaké jest její umění, toť věc historie a literárního historika, který historicky a psychologicky řadí. Ale věci těch, kteří jsou uměleckými mluvčími své doby, jest, aby vytvořili umění – to jest umělecky platný výraz této své epochy. Celou dnešní kritikou otázkou jest, smí a má býti, zdali umění, jež ta která doba nebo styl vytváří, uměním skutečně jest či nikoli. Toto měřítko budiž také jediným kritickým měřítkem nového slohu scénického.

Aby se však dospělo k tomuto měřítku, k této soudné schopnosti, k tomu nestačí staré estetické stanovisko, k tomu je třeba pěstiti a školiti v sobě nový k tomu smysl, probouzeti v sobě ony čivé schopnosti, které postihující nový ráz doby, učí se postihovati nový ráz jejího umění a v tomto smyslu tvoří či usilují stvořiti nová kritická měřítka.

A jako se musí učiti dramatický básník, režisér, malíř dekorací, ale především herec v novém duchu, v duchu nové doby tvořiti, jako se musí divák učiti v novém duchu se dívati, tak musí divadelní estetik učiti se v novém duchu souditi. Abychom se vrátili k paralele Lehmannové o stylu Brahmově a Reinhardtově – z nichž slavná umělkyně jednomu rozuměla, poněvadž v něm žila, a druhému zůstala cizí, ježto ji přežil: jako rolník, osvěcující svůj dům elektrickým světlem, není proto méně produktivní než onen, jenž jej osvětloval lojovým knotem, nebuď proto režisér, který osvětluje svého herce lodním reflektorem, menším umělcem, než byl své době onen proto, že mu stačila k osvětlení jeho herce jediná svíčková lampa. Jest jediná otázka, kdo z nich více pronikl, obsáhl, vyjádřil souhrn duše své doby, jejího ducha, jejího životního pulsu.

3

O tom, jak dosáhnouti tohoto cíle nového divadelního slohu, v němž režie prostředkuje mezi básníkem, nervovým ustrojením hercovým a čivostí divákovou, představující psychologickou konsonantu všech

zúčastněných, jsou mezi vůdci moderního inscenačního umění různá stanoviska a zároveň různé cesty a také přerůzná mínění o vlastnostech a úkolech funkce zvané režii.

O vlastnostech umělecké tvorby režisérový v podrobnostech mluví například Ferdinand Gregori takto: „Režisér jest, jako byl Shakespeare, stonásobný herec, a právě z toho důvodu nepotřebuje býti pro jednotlivou roli fyzicky nevhodnějším – to nebyl Shakespeare také. Ale jako jednotlivému představiteli již při prvním pročení role každé písmeno stává se rozvrhem, každá interpunkce taktem nebo pauzou, každá myšlenka gestem, tak šumí to, hýbe se ve fantazii režisérově deseti-, dvaceti-, stohlase, storamenně, jak právě režisér své dílo prožívá. Co jest jeho úkolem? Jest jím báseň, jak ji komentuje a slaví škola a dějiny srovnávací literatury?

Pak by ovšem byl filolog vytouženým režisérem. Ó ano – také režisér má leccos vědět; má pro mne za mne vědět vše, co jest dobré, aby věděl básník. Ale tím zalepuje jen dírky malých otázek. Rozhodné jest, aby během lektury dramatu režisérový krvinky se a tempo seskupily jako v opojení, jako se seskupují krvinky básníkovy během tvůrčího procesu, aby jeho nervy svým jiskřením zjitřily nervy básníkovy jako zkušební pruty vodu a kovy v hlubinách země. Nemá smyslu o této věci vypravovati laikovi. Ten totiž se domnívá, že zná drama, ví-li, co se ve hře po stránce nejhrubšího děje odehrává, jestliže k materiálnímu porozumění hry prolisťuje několik historických knížek a zatrhne si několik zvláštních výrazů gramatických, syntaktických a metrických licencí. Pak by bylo opravdu divadelní umění jen uměním reprodukčním, pak žvýkali bychom opravdu jen poznovu to, co před námi jiní přežvýkali: opravdu protivný a nechutný obor. Což to není ničím, ze dvou dimenzí jevištní plochy vykouzlití třetí, která teprve z plochy činí prostor? Což to není nic, tento prostor omeziti precizními liniemi a plochami také tam, kde předloha o tom mlčí? Což to není tvůrčí výkon, kus jako Clavigo, který zhltl čtenář za hodinku bez každého dojmu, vystupňovati ke tříhodinnému nesmírnému životnímu zážitku? Zajisté, že řeč Marc Antonia má již v knize stigma rafinované chytrosti. Ale kterého čtenáře uchopí řádku po řádce také bouře, která současně vichří měšťany a kterou může z textu rozpoutati toliko jeviště? Shake-

peare zajisté věděl dobře, proč se nestaral o tisky svých děl. Byl to právě divadelní člověk a v sobě samém nestál blíže básníkovi než režisérovi. Režie, ačkoliv v jednotlivých dílech musí projevovati pevnou ruku, stává se postupem desetiletí naprostou samozřejmostí. My všichni, pokud jsme nezkostnatěli, odvisíme od atmosféry, kterou vdechujeme a v níž žijeme. Tato je dnes alespoň v oblasti duševní jinak uzpůsobena než za času Jindřicha Laubeho nebo vévody Meiningenského, jiná než v oblastech Otty Brahma. Dle slova Ibsenova, každá pravda, která své době platí za pravdu, trvá třicet let. Odtud bylo by lži, kdybychom chtěli také dnes obnoviti takzvané slavné režijní epochy. Potom bychom učinili z režie opravdu jen umění reprodukční. Ale ovšem chtíti režijními činy vyjadřovati nový světový názor každého čtvrtroku, jako se děje v poslední době, zdá se mi míti příchutí módnosti za každou cenu. Souvisí-li tento nezdravý spěch opravdu s atmosférou doby, musí tvůrčí režisér míti také sílu proti této době se postaviti, ježto umění se nevyvíjí v kapriolách. Tato pravda trůní nad dobami.

Pařížský Copeau teorií „nahého divadla“ chce přispěti k řešení problému moderní režie a dopouští se té chyby, že nechává herce i diváka bez navodivé pomoci divadelní dekorace, architektury, kostýmu a světla. Česká režie moderní naopak chce i kostým formovati tak, aby přispíval herci v taji uměleckého převtělení. Přitom nejmenší míra materiálnosti bude jejím ideálem. Proto usiluje nahraditi jakkoli zjednodušenou dekoraci hmotnou dekorací světelnou, která udávajíc akord scény, ráz citu hercova, pomáhá nejen sugesci divákově, ale autosugesci hercově. Přitom přestalo býti jí světlo pouhým prostředkem osvětlování nebo nálady, nýbrž jest přímým činitelem výrazu dramatického, který bez úvodu, přímo po zatmění jeviště, staví diváka i herce in medias res dramatu.

Z poměru nové režie k novému básnictví svítá specifický poměr nové režie k novému herectví. Mluví se z některých stran tendenčně o násilném tlaku nové režie na nového herce, ač jest patrné, že je to poměr onoho prudkého oscilování, v němž temperamenty nutně se vybíjejí jako dva elektrické proudy v kondenzátoru. Jako básník za cenu jednoty účinu, jímž jest představení, odvrhne ze svého díla osobně sebestylejší pasáž, překáží-li celku, stejně herec musí odvrhnouti často

své osobní zvyky vyjadřovací, předsudky technické i estetické za cílem jednoty souhrnného úkonu představení. To se ovšem neděje bez bolesti, bez stejné bolesti básníkovy jako režisérový, kteří oba chtějíce v novém duchu vytvořit vyšší jednotu svého světového názoru v jednotě s citovostí divákovou, jsou nuceni své osobní předsudky obětovati. A dodejme, že z těchto scénickým dílem soutrpících nejvíce trpí herec, ježto trpí do jisté míry fyzicky. Ale které umělecké dílo rodí se bezbolestně, v líbezném pohodlí a se společenskou obřadností? Na moderním diváku jest, aby poznal, kdo v souhrnném výkonu představení trpí pro něho více, kdo dává se v uměleckém výkonu bezvýhradněji a beze zbytku, kdo působí mu hlubší umělecký otřes, kdo ho umělecky inspiruje hlouběji, kdo zkrátka naléhavěji v něm budí umělecký vzrůst.

O tom, jak vznikají tyto umělecké otřesy představení, ony divácké inspirace, ono vysoké vzrušení, jež dramatické umění má vzbuzovati a v němž má divák zapomenouti sebe a žítí básnickou vidinou, o tom mohou býti teoretické úvahy i kritické rozbory. Ale rozhodčím o tom, že skutečně ona umělecká hnutí vznikla, že tento umělecký otřes představení vskutku se dostavil, o tom může býti posléze rozhodčím jen divákovo spontánní hnutí samo. Proto divák jest nezbytným, neodlučitelným součinitelem a spoluvůrcem nového dramatického úchvatu. Div ani na divadle není možný bez toho, kdo mu věří.

Na tomto místě čtenář zajisté pochopí, proč mu byla uvedena jako podstata režijní tvorby moderní antická jednotu světového názoru básníkovy, režisérova a divákovy a proč mu byl označen jakožto svrchovaný úkon díla režisérova akt slučování divácké fantazie s fantazií básníkovou a hercovou.

V jednotě světového názoru jeviště a hlediště, živlu básnivého a živlu vnímavého, básníka a diváka spatřujeme onen typický závěrečný rys funkce nové režie.

Odtud jest na moderním diváku, aby stejně jako herec i režisér přistoupil k společnému dílu; na něm jest, aby pěstoval nově své divácké smysly, svou vnímavost, aby zkrátka přetvořil se i on, jako se přetvořil nový básník, nový režisér, nový herec, v nového diváka, který by novému básníku, novému herci, nové režii pomohl stvořit nový divadelní sloh, nové divadlo, dávající výraz nové době.

Na novém diváku jest žádati, aby odložil především stará měřítká konvence, která překážejí jeho dramatickému úchvatu. Jest mu souditi herce podle výrazu, osobního obsahu, prudkosti, fantazie a sugesce výtvoru, podle toho, co je na něm osobního, vášnivého, bezprostředního a živelného. Diváku jest sledovati emocielnost hercova výtvoru, citovou neb myšlenkovou jasnost jeho projevu, intenzitu hereckých prostředků. Jest mu odložiti mrzoutskou estetiku zíváčů, kteří číhají po všem tom, co je na divadle vedlejší. Nový divák má dosaditi místo požadavku praktického rozumu požadavek vznětu, básnivosti, fantazie. Moderní divák nechť hledá na divadle po způsobu diváka antického opět úchvat, básnivé opojení, rytmické vytržení.

Také moderní divák má právo žádati na dramate onen smyslý rytmus, myšlenkový otřes, vitální úchvat, jehož žádal od svého divadla divák antický. Novému básníku, novému herci, nové režii může jen nový divák přispěti na velikém osvobozovacím díle, díle osvobození moderního divadla od formové strnulosti barokní a navrácení jeho tam, odkud svým dionýsovským původem vzniklo: učiniti divadlo a drama opět pulsujícím kosmem.

U nás v Čechách je stále ještě mínění, že hraje-li se drama, jehož námět čerpán jest z každodenního všedního života, musí býti hráno banálně a všedně. U nás při posuzování divadelního představení stejně ještě hledí se k tomu, zda herec mluví dosti všedně, obvykle, konvenčně, zda nábytek je dosti uspokojivě rozestaven, zda tento akcent, takto stojící židle, tato pauza, tento přechod, tento výraz obličejů, ona rekvizita odpovídá tomu, jak jsme každodenně zvyklí to vídat, a jen menší části kritiky běží o to, zdali vše to jest spíše výrazem citu, jenž se předvádí, nebo rytmu, jenž dramaticky se představuje. Jako by vůbec na divadle mohlo jíti o něco jiného než právě o toto. Nejbanálnější naturalistický kus může býti velikým uměleckým vzrušením, dovede-li se v představení nalézti jeho takzvaný věčný cit, kosmický smysl. A pod oním měřítkem chápou se také ještě stále nové inscenace starých básníků. Stále ještě je mezi našimi divadelními kruhy značná část těch, kdož se neptají, posuzujíce nové představení, nakolik starý autor obnoven v duchu nové čivosti a nakolik zkrátka mrtvý či polomrtvý styl jeho práce podařilo se

provedením znova oživit, naplnit novou duší. Stále ještě mluví se o tom, jak která kulisa kde stála, jak správně se recitovalo, a hlavně jaký literární význam a obsah dílo mívalo. Jsou provozována poprvé nová díla moderní, vyšlá předtím knižně, která ze stanoviska literárního byla podobně posouzena a rozebrána. Leč divadelní referent posuzuje jejich scénické provedení, nemá pro komplex práce režijní a herecké často mnohem více než několik klišé uznání buď lichotivého, nebo vyčítavého. O tom, jak abstraktní dílo básnické stalo se viditelným dílem scénickým, jak schéma knihy naplněno individuálním životem hercovým, jak tvořila fantazie hercova, režisérova, malířova, jak zkrátka dílo literární stalo se dynamickým, vášnivým, vznětovým dílem scénickým: jakým citem, obsahem, rytmem, živoucností, jakým dramatickým životem naplněno toto nové scénicky nevyzkoušené dílo, – tane na mysli leda několika jednotlivcům.

Průměr našeho divadelního kritika stále ještě z prastarého zvyku lne k dramatu jako k literatuře, a nikoli jako k divadlu: forma zajímá jej více než cit jím vyjádřený, slovní poměr více než dramatický úchvat. Má-li nové drama býti přetvořeno v novém duchu, muselo-li nové divadlo přetvořiti se v duchu nové doby přetvořením básnickým, režisérovým, hercovým a divákovým – spolupracovníků to na témž společném díle –, musí k nim nezbytně přistoupiti i přerod divadelního estetik, kterému svěřen důležitý úkol: úkol ukazovatele výsledku souhrnného úkonu divadelního představení.

A chce-li speciálně náš divadelní estetik býti vskutku tímto svrchaným součinitelem našeho divadelního vývoje, spolutvořitelem divadla jakožto výrazu světového názoru své doby a kulturní míry svého národa, pak jistě nikdo více než právě on nemusí v tomto světovém názoru býti přerozen.

Náš divadelní kritik musí konečně přestati býti kritikem literárním a musí se státi kritikem dramatickým. On to musí býti, jenž má ochraňovati pud k dramaticčnosti, intenzitě, koncentraci lyrické i epické části představení, k syntéze umění básnickova, hercova i režisérova. On to jest, jenž bude musit odložit vyplňování svých kritických úvah literárněhistorickými divagacemi náležejícími do rubriky kulturní a literární historie a bude musit rozšířiti své sloupce prudkou a živel-

nou, vášnivou a dramatickou péčí o to, zda jevištní představení má dosti dramatického, emocionálního a evokačního života, maje ucho cele a cele skloněno na tepnu výkonu hercova, na jeho dech, proud, spád, ryzost a novost, jsa stráží díla fantazie a ochráncem nikoli jen estetické konvence, deklamačního zvyku, jazykové přesnosti, společenského mravu, ale i vášnivý hlídač básnického ohně představení, sám bratr básníkův, spolutvůrce režisérův i hercův, mluvčí divákova dramatického úchvatu sám.

Dokud tomu tak nebude, potud nevytvoříme oné velké jednotné obce, obce spjaté ohněm básnickým, obce, v níž splývá básník v diváka, režisér v básníka, výtvarník v herce a divadelní estetik v tento celý, dramatickým nadšením hořící kruh: nebudeme nikdy moci mluvit o divadlu v onom vysokém smyslu, jež mělo, jsouc nejvyšším výrazem světového názoru své doby a svého národa: nejen ve starém Řecku, ale v jistém smyslu v době probuzenectví také u národa našeho.

1925

Úvod

Skončení expresionismu a určité ústupky, které zásadoví režiséři musí učiniti směrem k naturalismu, způsobily, že režiséři ze živnosti jali se otrásati výsledky průbojů moderní režie, chtějíce zamlouvati stupně vývoje. Nebude zbytečno připomenouti, oč pokročil scénický výraz, a to nikoliv až od dob Meiningenských a psychologismu Brahmova, nýbrž od dob scénického impresionismu, v němž jsme všichni vyrostli a který byl mateřštinou včerejška.

1/ Prostor

Jedním ze zásadních zisků, jímž moderní režie obohatila scénický projev, je *vědomí prostoru*. Až do jeho objevení bylo divadelní představení náhodným dostaveníčkem zúčastněných partnerů, z nichž jeden mluvil na druhého, jak mu právě napadlo, podle pravidla „škatule, hejbejte se“: mluvil mu do zad, šeptaje na něho nebo na něho křiče, kouře horlivě cigarety nebo mačkaje klobouk, balancuje kapesníkem nebo rozpínaje si rukavičky, v jichž svlékání nebo navlékání měl divák spatřovati dramatický ruch scény. Po desetiletí byl jevištní prostor zatluokán a rušen falešnými perspektivami, a vstoupil-li herec na scénu, bylo to pro diváka daleko menším dojmem než nově vypadající prospekt, který zabíjel nejmocnější účín scény, totiž fyzické objevení hercovo. Moderní režie vyčistila scénický prostor a učinila z tohoto skladiště dekorací *čirý prostor*, který vstupem hercovým na scénu stal se prostorem předváděné básně. Stalo se ovšem, že moderní režie, uvědomivši si jeviště jako prostor a herce jako střed tohoto prostoru, definovala přes-

ně všechny vztahy herce stojícího prvotně na scéně k herci, který k němu na scénu přicházel druhý nebo třetí, a vytvořila tak *nauku o pohybu v prostoru a vztahu ansámblu k prostoru*, regulujíc prostorem hercovu gestikulaci i artikulaci. Idea schodů a schůdků, vyvýšenin a propadel, mostů a žebříků, šikmé půdy, zkosených stěn a zešikmělých stropů odpovídá této základní myšlence nové režie o scénickém prostoru, který má být režisérem rozdělen podle kroků a vět, vzdechů a šelestů, přechodů a přeběhů, jež se staly abecedou scénické mluvy prostorové. Herec, jenž pronese větu podle dispozic moderní režie, musí si uvědomit přesně, říká-li ji partnerovi za zády či přes celou scénu, říká-li ji do provaziště nebo do iracionálního prostoru druhé galerie, říká-li ji pod pevným stropem nebo nepokrytým provazištěm, říká-li ji v přítomnosti dvou nebo tří mužů, jedné nebo tří žen, mluví-li zkrátka v duetu nebo v ansámblu. Moderní režie si uvědomuje, že mezi dynamikou řeči a scénickým prostorem, mezi větým tempem a rozčleněním prostoru jsou vztahy, které vyhmatají je právě uměleckým úkolem moderně tvořícího režiséra. Divadelní laik nemůže ocenit, jakým zdrojem dialogických variací a obměn může být pouhý schůdek, umístěný na rovině, kde shromážděný herecký ansámbl jest odkázán na tytéž prostorové možnosti. Rozdělený scénický prostor je jako interpunkce v skladbě věty.

2/ Režie řeči, rytmus a tempo

S uvědoměním scénického prostoru ruku v ruce jde režie řeči. Moderní režie uvědomuje si *řeč na scéně prostorově a herecké gesto akusticky*. Je velký rozdíl v tom, *mluví-li se ta která věta v malém či velkém prostoru, v úzkém či širokém*. Není lhostejno, jsou-li partneři na scéně v klubku nebo úměrně od sebe vzdáleni, ježto osoby na scéně musí mít možnost státí od sebe v určitých vzdálenostech a přitom mezi sebou pociťovati kontakt, sdíletí nervozitu slov nebo mít možnost šeptati si různé věci důvěrně přes celou scénu do uší, mluvití určité věty v rázu hudebního staccata a jiné hladce vázati. Toto *hudební pojetí vyjadřovacích prostředků hercových* přivedlo moderní režii k *dynamickému vypracování herecké řeči*, která nesmí být ponechána náhodě, improvizaci nebo herecké inspiraci, má-li být vypracován i vnitřní smysl rozhovo-

ru ansámblu, jehož transparentci můžeme nazvatí jeho *dialogickou intonací*. Jiným tónem bude se říkati táž věc ve Šrámkově Létě a jiným ve Štolbově veselohře Na letním bytě. Táž úsloví a tytéž vazby mohou vydechovati zcela jiným citem. To, že nezáleží na tom, co si herec myslí, ale na reakci, již jeho přednes vzbudí v představách a citech divákových, je nové měřítko *nové mluvní techniky*, již si vypracovala moderní režie od dob impresionismu. Avšak jestliže již impresionistická technika mluvení tušila režii zámlk, šepotů a akcentů, režii mluvy sólistovy, naprosto si neuvědomila, že vedle rytmizace věty musí se počítati i s *rytmizací výstupu, s dynamikou aktů*, slovem, že věta a řeč zcela významá jinak v jednom prostoru než v druhém. Tato nová režie divadelní řeči, vytrhnuvši nadobro projev hercův z útlaku akademické rétoričnosti, z takzvané psychologické přirozenosti a z teorie takzvaných náladových nuancí, buduje velkolepě *nový kontrapunkt slovních efektů*, které nejen ostře rozlišují postavu od postavy, scénu od scény, autora od autora, nýbrž i budovu od budovy, ansámbl od ansámblu, neboť moderní režie si uvědomuje, že v určité divadelní budově a u určitého obecenstva lze vyvinouti mluvní sugesce, jež by jinde byly nedosažitelné.

Tempo řeči, jež objevila moderní režie, vytrysklo z moderního citu pro čas, kterýžto cit byl starému diváku neznám. Starý divák pociťoval scénu, v níž herci nezdůraznili dosti rytmus a spád, jako nudnou. Tento smysl nové režie pro tempo a rytmus je vlastně vědomím vztahů jednotlivých výstupů k celému aktu, ba celku hry.

3/ Režie zvuků

Rozlišujíc scénické účiny řeči, moderní režie tam, kde řeč přestává býti skladbou a jest onomatopoezií, vypracovala si celý systém němých prostředků polomechanických, polosymfonických, jichž neznala režie předtím. Úděsy kolektivní úzkosti přírody i masy zobrazeny celým systémem prostředků a pomocí přístrojů, které vymyslila technická fantazie nových režisérů. Naopak zase projevy přírodní, kdysi mechanicky provozované – vítr, bouře, blesk, déšť –, vypracovány prostředky symfonickými, pěveckými, které rozšířily výmluvnost scénického stroje. Jak třeba struna na kontrabas, prudce rozzvučená sul ponticello, dovedla mo-

derní režii vyjádřiti prohranou bitvu v Richardu III. nebo Firsovo puklé srdce ve Višňovém sadu. Z těchto dříve zákulisních a jako vedlejší pocíťovaných „náladových prostředků“ vypracovala moderní režie mocný dramatický prvek, spoluvytvářející účín hry (srovnej například vítr na poušti v Learovi a vokálně řešenou meluzínu v Hamletu u Rusů, kovové zvuky v Hauptmannově Pippě a Shakespearově Bouři). Tímto způsobem rozšířila moderní režie soubor scénických prostředků, jimiž je prostor a slovo, o prostředek rovnocenný, o prostředek, jehož předchozí generace režijní buď vůbec neznaly, nebo jen v míře zcela podružné: o účín scénického zvuku, jehož skvostné režijní možnosti nemohou býti vyčerpány tímto letným náčrtem. Veškerá tajuplnost scény, abstrakce osudu, předtuchy, naděje, smrti, vše to nevýslovné, kde slovo ztrácí svou výmluvnost, gesto svůj výraz a prostor je prázdný: na tomto pomezí počíná dramatický účín scénického zvuku, jež moderní režie hrdě může řaditi ke svým nejskvělejším objevům, k objevu dynamiky a světla.

4/ Přehodnocení jevištní skutečnosti

Jako moderní režie vyšla ve svém novém pojetí scénického prostoru od herce, tak *jevištní materiál té které básně vychází od její stěžejní rekvizity*. Moderní režie buduje „divadelní dekorace“ scény od rekvizity, bez níž tato scéna není proveditelná. Namísto dekorací složitých, řídících se zásadami architektonickými, nebo scén náladových, majících odpovídati určité poetické představě, anebo scén naturalistických, věrně odpozorovaných životu, – nová režie staví prázdný prostor, obmezený vchodem nebo výhledem, prostor, jehož jediným materiálem budou toliko rekvizity aktu. Faustova pracovna – namísto křivulí a misálů, lebek, koster a mandragor jediná fiola, z níž stárnoucí zvěděvec má se napítí jedu. Tyranie scénického materiálu, toho strašlivého harampáďí, které umořilo naturalistickou a psychologickou scénu, byla zlomena, a nová režie hledá styčné body, v nichž *scénická poezie odráží se do skutečného materiálu*. Ještě nerozřešena zbývá otázka, jakou míru objektivního materiálu smí připustiti nová režie za tím účelem, aby zhmotnila představované prostředí. Jedním z prostředků tohoto scénicky objektivizačního materiálu jest

5/ světlo,

jemuž nová režie přiřkla zcela novou a předchozí generaci neznámou dramatickou funkci. Vyloučivši veškeru dekorativnost i ornamentálnost z užití světla na moderní scéně, moderní režie obmezila působnost světla výlučně na úkoly funkční. Světlo je zde, aby svítilo anebo aby dojívalo. Světlo je tu *faktorem děje, prostředkem charakteristiky a vlastního dramatického napětí*, je výrazem scénického děje i postupu, a nikoli nálady pro sebe. A dále je výrazem nejen skutečnosti vnější, to jest světla v přírodě, ale i světla vnitřního, to jest stavu duše. Scénické světlo, podobně jako scénický zvuk, je postaveno naroveň prvnímu elementu scénického účínu, to jest slovu. Majíc tak vynikající zásluhu o jeho dramatickou rehabilitaci, moderní režie, jež učinila světlo jedním ze základních prostředků dramatického účínu moderní scény, – tato expresionistická režie dopustila se jedné viny: že totiž ve snaze po oproštění a vystupňování scénického výrazu, ať hercova, nebo scénického materiálu vůbec, opomenula vypracovati obdobně bohatě scénický živel stejně základní jako rozhodující pro účín scény. Tímto živlem jest pohyb, o tom však na jiném místě.

6/ Funkce barvy

Z probuzeného smyslu pro prostor, pro rytmus řeči a tempo scény vyvodila moderní režie smysl pro nové uplatnění a ocenění barvy na scéně, která v předchozí režii – byť nepřehlížena – byla činitelem vedlejším, epizodním, tj. dekorativním nebo náladovým. Moderní režie, obrátivši se *k fyziologické funkci barvy* a aniž ji chtěla malířsky spojovati, použila *fyziologie barev jako materiálu dramatického*. Posléze krajní úspornost používání barvy v čířém prostoru odhalila úžasnou dramatickou působivost barvy na moderní scéně. Ne že by Hamlet musil býti v moderní režii černý, intrikán okrový, nevinnost bílá a naděje zelená, vášeň rudá a neřest fialová: avšak moderní režie si uvědomila, že jest jí užívat barev *v původní přírodní hodnotě a biologické střídmosti*, nepřipouštějíc nestřídmosti ani hazardu. Zatímco impresionismus tonul v moři barev a barviček, moderní režie volí střízlivější základní tóny a sahá k barvám toliko tam, kde tyto mají svůj přímý psychologický obsah a kde znamenají dynamické stupňování.

Takto ruku v ruce se smyslem pro prostor, rytmus, světlo a barvu moderní režie vybudovala posléze svoje vlastní

7/ zásady kostýmu

Nejde tu jen o překonání meiningenského názoru na kostým, o překonání názoru naturalistického a impresionistického. Až do posledních dob před vystoupením nové režie šily se historické kostýmy podle muzeí a moderní podle módních žurnálů. Moderní režie, odhalivši vztah duše kostýmu a formy předváděného dramatu, prokázala, že divadelní kostým nemusí odpovídati módě doby vzniku hry, ale formě dramatu, a že tedy nemusí dovolovati svému nositeli takový pohybový rytmus, který byl přípustný v módě doby vzniku hry, nýbrž že musí odpovídati rytmu řeči, v němž je předváděná hra napsána. Ještě nikdy před moderní režii nebylo při tvorbě kostýmu vědomí nutné souvislosti mezi gestem a slovem, mezi tvarem kostýmu, jazykem hry a tělem hercovým. Žádný režijní směr neprokázal tak plasticky jako moderní režie neodlučitelnou souvislost tvaru kostýmu s rytmem řeči a gestikulací hry, pro niž byl stvořen. Odtud radikální přeměna ve volbě látky a materiálu, jejího tvarového užití bez ohledu na konvenční předpisy módy doby, pro niž byl vytvořen, a absolutní podřízenost duchu hry, jež má kostým odítí.

8/ Osobnost a temperament

Aniž jsme vyčerpali všechny zásluhy technických objevů moderní režie, můžeme vyanalyzovati jeden objev jakožto základní. Je to zcela ojedinělý pud k syntéze, který vyznačuje reformní snahy moderní režie, pud, který jest její hnací silou, zdrojem jejího účinku a podstatou jejího reformního úsilí. A ptáte se, co je tímto základním objevem moderní režie a tímto nově nalezeným obrozujícím zdrojem moderního divadla? Jest jím osobnost režisérova. Všimneme-li si dějin moderní režie a moderního divadla, vidíme, že jsou to dějiny jednotlivě explodujících režijních temperamentů, které napětí své osobnosti citové, smyslové, intelektuální, vjemové, svého nadání skulpturního, malířského, hudebního a zrakového vrhli do služeb divadla, ustrnujícího ve formu-

lich ať toho, či onoho směru uměleckého nebo vkusového. Čtete-li dějiny režijní práce od Antoina až k Batymu, od Gordona Craiga až po Basila Deana, od Maxe Reinhardta až po Fehlinga, od Stanislavského až po Mejercholda, Tairova a Vachtangova, – jest jejich zřejmým pojítkem oheň prudkých a bohatých osobností, nutících k jednotnému projevu umění toho kterého období. Vůdčí temperament a jednotící osobnost – toť jasná řeč moderní režie a ukazovatel k zítřku. S režiséry je tomu tak jako s dramatiky. Může je zploditi nikoliv teorie, nýbrž velký biologický fakt. Režiséřské ingenium je veliký šílenecký oheň zcela ojedinelé intenzity, který prudkým úderem osobnosti pohne tuhnoucím přístrojem byt' seberevolučnějšího divadelnictví. Po ochabnutí osobnosti směr zaniká.

9/ Výtky vývoji

Naši nejmladší vytýkají expresionismu, že obdobně jako směry předchozí ani on nemá dosti dalšího pohybu, že také on do jisté míry ustrnuje a že koneckonců hřešil tím, co vytýkal impresionismu: že, byt' mutatis mutandis, tvoří opět na scéně strnulé obrazy a že – ačkoliv si uvědomil prostor, rytmus, tempo, světlo a barvu – zanedbal ve své tvorbě základ divadla, to jest pohyb v jeho absolutní dramatické prapodstatě. Ukazuje se na dramatičnost kina a budují se teorie o jeho přednostech jakožto

10/ divadla pohybového,

to jest scény v pohybu, a přenáší se do umění i scénického jeho princip, to jest idea rotační scény. Poslední stopy dekorativismu a esteticismu scénického arrangementu se zatracují, a scéna, jejíž výlučný účel je pohyb, má existovati toliko v rudimentálním stavu scénického nahého materiálu. Viděl jsem podrobnosti, při nichž mi stydla krev. Mladý režisér, nucený pro svoje scénické konstrukce použití starého latového materiálu, aby demonstroval, že je moderní, dal tam, kde se spojovaly latě starého materiálu, ztrativšího během času surovou barvu dřeva, konce latí přerezati, aby divák nebyl v pochybě, že jde o pouhé latě, a nikoliv o scénický obraz. Ale každé heslo má své kameloty. Nicméně nová intence, stavící v režii zásadu pohybu proti zásadě obrazu, rozšiřuje nově

pojem režiséra a nově jej zakládá, jako nově funduje pojem divadelního mechanismu. Jestliže předexpresionističtí technické scény, předjímací jako základní prvek dramatického účinku pohyb, vytvořili mechanism takzvaného otáčivého jeviště, nové reformní snahy režijní činí z tohoto otáčivého jeviště, řešeného plošně, konstrukci prostorovou, obnovující tak ideu středověkého lešení, třípatrového *rostra*. Tato nově vybudovaná otáčecí třípatrová scéna je stupňována technikou kina, to jest projekční dekorací.

Bude tudíž novým nástrojem scénické techniky

11/ projekční otáčecí jeviště,

keré, vzdávši se ctižádosti obraz vytvářeti, prostě jej v pohybu představuje. České moderní divadlo již roku 1918, inscenujíc velká proměnová dramata: Krasiňského Nebožskou komedii, Verhaerenovo Svítání a z českých her Fischerova Herakla, založilo ideu projektované dekorace, vrhané na tytéž dekorační konstrukce, umožňující takto rychlé změny velkých dramatických prostorů, jichž změna v pevném materiálu scénickém byla těžkopádná. Dnešní reformátoři scény, vycházejíce od tohoto základu, činí hlavně dvě variace: zacházejí s neutrálním projekčním prostorem jako s prostou projekční plochou, na niž promítají bez jakékoliv tvarové vazby i estetické příčinnosti masu kinematografického obrázku, prostě referujícího o postupu děje a jeho prostředí. Tyto projekční plochy jsou vkomponovány pod různým skladebním principem na rotační jeviště, které ideou tří ploch, nad sebe vybudovaných, násobí hrací plochu jevištní do celého prostoru divadelní scény. Nepřetržitě dramatické kombinování těchto ploch generální rotací celého lešení, střídavě kinematograficky zatemňovaného a ozařovaného, umožňuje scéně nový souhrnný rytmus mimo zákonnost divadla obrazového, a uskutečňuje tak scénický pohyb zcela odpovídající fantazii pohyblivosti a dramatičnosti filmu. V tomto filmu namísto němých fotografií prostředkují živé, dramatické slovo živí, dramaticky jednající herci. Za těchto okolností a za tohoto rozšíření scénického aparátu nově se funduje

12/ pojem režiséra

Byli až dosud pojem režiséra budován stále ještě v oblasti pomyslné, duchovní a intelektuální, začíná se pomýšleti odtud na režiséra jako scénotechnika, který vymýšlí nové scénické přístroje, jako na *scénooperatéra*, který kombinuje účink slova básníkovy s fyzickými prostředky hercovými, s plošnými a prostorovými možnostmi divadelního prostoru a mašinerie, zhotovuje nové speciální konstrukce a přístroje pro praktické využití všech k dispozici jsoucích sil divadla i představení. Světlo není již jen prostředkem abstraktním, ale tvoří reportáž o vytvářející se scénické skutečnosti, která jsouc pomůckou hercova výkonu, nově jej situuje v divadelním prostoru.

Režisér v tomto novém pojetí přestává býti spolupracovníkem slovesnosti, metafory a ideje, aby vstoupil do souručenství s technikem, architektem, konstruktérem a operátérem; slouží technickému vynálezu – předpokládá, že učinil zadost úkolům dikce a gestikulace. Doba jeho teoreticko-platonické činnosti, hra se slovy, myšlenkami a dramatickými situacemi přechází, a nový režisér, doslovný *artifex*, muž, jenž sestruje scénické artés, staví se do řady strojních inženýrů a prostorových strůjců. Jedním slovem: nový režisér je muž, který dovede nejenom básniti, vymýšleti a filozofovati, ale také inženýrsky konstruovati.

Zde spěšné slovo o scénické hudbě v nové režii, které zbývá úkol spojovatele vjemů scénických, akustických a vizuálních. Tato hudba má přispívati k dojmu všeobecné scénické rotace, v níž má vyzníti dramatické představení. Není to nepodobný úkol, jež má hudba při představení kina, dosud lichá a nevztažená k předmětu představované scény.

13/ Piscator

jest jedním z režisérů, kteří svou činností nově zakládají pojem režiséra jakožto scénotechnika a scénooperatéra. Zcela fascinován zjevem Mejercholdovým, který primitivním gestem revoluční mentality zásadu rokokového divadla, určeného vybranému obecenstvu, přenesl na myšlenku pouličního davového meetingu, – jednostranně staví svou technickou reformaci scény do služeb jednostranné dramaturgie politické. Ale aby byly poznány a oceněny nové, čistě divadelní technické

možnosti jeviště, pojatého nikoliv jenom v závěsech, propadlech a provazišti, nýbrž jako rotační jeviště projekční, není potřeba činiti tak s rykem komunistické valné hromady. Není potřeba starým latím řezati konce, není potřeba mlátiti za sebou na jevišti z projektorů šest filmových obrázků současně. Idea technické paniky zdá se mi odporovati stále ještě myšlence řádu, jehož jest drama, jakožto nejvyšší projev básnický, nejvýmluvnějším symbolem. Je-li rotační jeviště projekční skutečně postupem vývoje divadelního mechanismu, zkusme na něm velké básnické hry, s jejichž přírodními scencricmi nevěděli jsme si dosud rady. Zkusme vymaniti scénický prostor z tyranství prospektů, „tahů“, proměnových a zákrytných ploch a hráti pomocí projekčních lamp v čirém prostoru čirým světlem, které přináší objektivní krajiny a prostředí, zatímco dramatický lid – herci se pohybují takto oprostěnou scénou v rytmu provozované básně.

Zkusme novými prostředky rotačního jeviště kinotopického velebásně odpoutaného ducha, které vždy skřípaly na staré mašině, snižující divadlo a handicapující poezii. Zkusme místo politické revoluce na nové mašinerii veliké revoluce ducha a poezie, myšlenky a metafo-ry. Zkusme na rotační scéně projekční takové hry, jako je například Peer Gynt, Shakespearova Bouře, Falstaff, Lear, Schillerův Vilém Tell nebo Byronův Kain.

Dramata v kosmu! Velké davové hry v čiré přírodě! Zde měl by nový režisér možnost pokusiti se o proražení bariér, které nás dusily. Zde byla by příležitost rozvinouti podněty z roku 1917 k stupňování technického díla, jež moderní režie vytvořila a o něž si dobyla zásluh. Nový režisér nemusí dělati korteše politické agitaci. Nejstrmější díla lidské fantazie a lidského ducha umožňují mu bojovati o vítězství básnivého ducha nad němou materií scény i nebásnivého diváka.

14/ Technické důsledky

Národní a Stavovské divadlo stále oprašuje zlaté štuky, rozšiřuje koridory a opatřuje do hlediště nové plyše. Je načase, aby si všimlo svých ubohých jevišť, která dosud nejsou ani na stanovisku divadla plošného, tím méně prostorového. Není tam propadel a není tam rozvrstvování

schopné podlahy, ničeho z toho, co je s to, aby zachytilo technické výsledky režijního směru, o němž jsme právě pojednali.

Ale rotační scéna! Českému divadlu měla by být poskytnuta možnost, aby vyzkoušelo nové a nesmírné možnosti scény rotační, vybudované v době, kdy je vytvořeno plné vědomí prostoru, rytmu, světla a barvy. V době, kdy projekční lampa namísto malovaného má se státi služebným duchem divadla! Dejte aspoň do Stavovského divadla rotační scénu, ať může zase české divadlo o krok kupředu ze zakletého čarokruhu.

1927