

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

E.F.BURIAN

## INSCENACE A JEVIŠTNÍ TVORBA

Jaký rozdíl je mezi inscenací a jevištní tvorbou? V praxi jsou hranice mezi těmito dvěma způsoby divadelní práce velmi jasné. V teorii se bohužel zaplétají termíny. Proto nebude škodit, když uvedu dva rozdílné a typické příklady práce, z nichž první lze nazvat inscenací a druhý tvorbou. Jako téma přehledu uvedu Shakespeara, ačkoliv bych mohl uvést kteréhokoliv jiného autora, protože v systému inscenace nebo tvorby toto téma příliš nerozhoduje. Administrativní ředitel kteréhokoliv divadla má svého režiséra, jenž se honosí více nebo méně herci, kteří v neposlední řadě jsou vybíráni tak, aby jimi byl řádně nebo mimořádně obsazován obor. Mimo tyto umělecké členy svého divadla má ředitel ještě k dispozici svého malíře, eventuálně hudebníka nebo choreografa či navrhovatele kostýmů. Ředitel se rozhodne zahrát nějakého toho Shakespeara. Dá knihu režiséru, který navrhne obsazení rolí. Často se obsazení mění podle osobního vkusu pana ředitele nebo pod vlivem členské zákulisní politiky. Nebo také je vybrán Shakespeare proto, že má ředitel angažované hvězdy, které jsou přesvědčeny, že snad jedině Shakespeare je hoden toho, aby se jím zabývaly. Režisér více či méně přečte knihu, kterou seškrtná tak, aby to představení nebylo zdouhavé pro publikum. Mezitím ředitelova pýcha, vám už známý malíř, dostal příkaz namalovat kulisy. Ale protože kulisy ještě nejsou hotovy, aranžuje se na jevišti v náznacích. Nyní přichází režisér s režiséřskými nápady, které se koncentrují hlavně na to, že co bylo dříve napravo, je nalevo atd., a prosí herce o prominutí za to, že si dovoluje tyto změny proti zvyku, v divadle zakořeněnému. Pak začne herce zkoušet. Ve zkouškách herci ani režisér netvoří, jenom předstírají, tj. markýrují, až do generální zkoušky. Mezitím jsou dohotoveny kostýmy. Nejsou však ušity podle vlastností hercova těla, nýbrž tak, jak byly v návrhu nakresleny. Konečně přichází první generální zkouška. Podle toho, jak je režisér u dotyčného divadla oblíben, podle toho jsou někdy jen dvě zkoušky na jevišti a stává se často, že sedací nábytek na jeviště přijde teprve až večer, těsně před představením. A herci, kteří celou dobu zkoušeli ve zkušební síni, nikoli na jevišti, a jen v náznakových kulisách, s hrůzou konstatují, že kulisy jsou úplně jiné, než si představovali, že třeba dveře jsou tak postaveny, že herec, aby dosáhl na kliku, musí vyskočit. Na generálních zkouškách musí režisér znova prosit herce za prominutí, že musí chodit jiným směrem, protože malíř vymaloval kulisy jinak, než to režisér aranžoval. Na všech generálních zkouškách, které jsem zažil, a zažil jsem jich hromadu u oficiálních divadel – byly skandály pro kostýmy. Nikoli však jen z viny herců, nýbrž z viny celého systému, protože se dostatečně nemyslílo na to, že se herci v těchto kostýmech musí také pohybovat a nejen se v nich ukazovat. Po velké námaze dojde konečně k velké premiéře za vydatné a silné pomoci napovědy. Tak tomu je při Shakespeareových hrách ve všech velkých divadlech. A toto je pro mne *inscenace*. Nyní, co je to – *tvoření*.

Několik mladých nebo také starších lidí, vždycky však lidí, kteří divadlo milují – dostane do ruky Shakespeareovu hru. Co udělají především? Zajímají se, kdo byl tento autor, analyzují dobu, v níž žil, a hledají vztahy mezi jeho a svou dobou. Mají-li tyto lidé mezi sebou režiséra, svěří mu obsazení úloh.

Režisér pak ze stanoviska doby, v níž autor žil, a ze stanoviska doby, v níž tvoří on, hledá a nalézá nejpříhodnější typy pro úlohy ve hře. Pak dojde k poradám režiséra, výtvarníka a navrhovatele kostýmů, z nichž se postaví celá struktura inscenace. V těchto poradách je

nejvíc rozhodujícím východiskem téma, problém, o nějž ve hře jde. Režisér, výtvarník a navrhovatel kostýmů musí si tedy každý ve svém oboru vytvořit nejdokonalejší výrazovou formu pro toto téma. A až je inscenace vcelku hotová, tj. když scény jsou už postaveny a jsou provedeny některé světelné zkoušky, aby se vidělo, jak se tvoří jevištní prostor, pak dochází k první jevištní zkoušce.

Zdůrazňuji, všechno na jevišti musí být schopné života, nic nesmí rušit, všechno, co je na jevišti, musí nějak sloužit tématu hry.

Jak u tohoto tvořivého způsobu inscenace vypadá nyní první jevištní zkouška?

Buď režisér, či režisérský kolektiv analyzují ještě jednou autora, dobu, v níž žil, a téma či problém hry. Touto analýzou dojde režisér či kolektiv k jasné představě o jednotlivých osobách, které ve hře vystupují – a pak herci na první zkoušce *hru čtou*. Po této zkoušce začíná přesně jako na jevišti přípravná práce – intonace, rytmus řeči a dialogů u stolu, a to tak dlouho, až všichni herci ovládají úlohy nazpaměť.

Pak je další stupeň zkoušek a práce na jevišti. Tam již musí být všechno hotové, takže herec přichází na úplně postavené jeviště, na němž se musí pohybovat jako na premiéře. Nejsou-li herci už v kostýmech, pak musí být oblečeni tak, aby mohli hrát svou úlohu bez markýrování. Všecko, co se hraje s rekvizitami, ať už jde o určité předměty či dlouhý plášť, všechno musí mít herec už na první zkoušce, ještě však před první aranžovací zkouškou.

Na první aranžovací zkoušce *musí nutně* být přítomni: skladatel, choreograf, architekt a elektrikář. Pak nastává další proces – aranžovací. S uvážením všeho, co jsem už řekl, má první aranžovací zkouška s výjimkou skandálů asi tutéž úroveň, jako generální zkouška na oficiální scéně. Má-li divadlo režiséra, pak pracuje s herci tak, že je staví do prostoru, daného základním pojetím scén a světla. Aranžovací zkoušky probíhají tak, že hercovy pohyby, gesta a přechody jsou aranžovány zároveň se světlem. Je to velmi důležité, protože světlo v každé vteřině mění jevištní prostor. A každá změna barvy světla a jeho intenzity mění zároveň jevištní prostor a ve změněném prostoru se musí také jinak aranžovat herci. Jak přichází k této první zkoušce vyzbrojen herec? – Má jasný obraz o celé hře, o své úloze, ovládá dokonale text, jeho dynamiku a rytmus. Co tedy ještě zbývá udělat? – Pohyb a rozdělení prostoru pohybem.

Mezi první aranžovací zkouškou, druhou, třetí a čtvrtou dochází ke konfliktu mezi živým a mrtvým materiálem, a to je ta tvořivá složka, která dělá z herce tu postavu, kterou vidíme na premiéře. Mám-li mluvit o sobě, nesmí se u mne herec na prvních deseti aranžovacích zkouškách pohybovat jinak a nesmí mluvit jinak, než to vyžaduje tato hra. Teprve po deseti aranžovacích zkouškách, když herec vstřelil do sebe všechny detaily, každou podrobnost hry, pak teprve začíná jeho vlastní tvořivá práce, již doplňuje, dovršuje a tvoří svou úlohu. V tvořivé divadelní práci je nemožná jakákoliv improvizace. Je to jako v orchestru. To platí o improvizaci režiséra, osvětlovače, herců, technického personálu, to platí o všech divadelních složkách.

Předpokládejme, že v této, třeba Shakespearově hře je také hudba. Ta však nesmí být hotova dříve, dokud nenastaly aranžovací zkoušky. Skladatel, který pracuje společně s režisérem či s kolektivem, musí být přítomen všem čteným a aranžovacím zkouškám. Musí nutně znát analýzu hry, z níž představení vychází. Pak začíná svou vlastní tvořivou práci, která v náčrtku vzniká při aranžovacích zkouškách. Svou skladbu vypracovává přirozeně mimo divadlo. V tom okamžiku, kdy si skladatel za aranžovacích zkoušek sedá v sále u klavíru, je právě tak spolupracovníkem divadla jako elektrotechnik, architekt nebo herci.

Pak se nemůže stát, že by skladatel napsal třeba o notu nebo takt víc, než žádá dynamika celé hry. Často se stává, že u nás v divadle bývá při aranžovacích zkouškách pevně stanoveno skladateli, kolik taktů má napsat, aby herec mohl vyjádřit dramatické napětí pauzou nebo svou hrou. Nevyčerpávám zcela předmět – ale tomuto říkám divadelní tvorba. Pak se nemůže stát jak se to děje na všech scénách, kde skladatel je vyzván, aby skládal nálady a

bouřky k naturalistickým scénám, aby hudba hudla někde za kulisami k něčemu, co je naprosto bez hudby v obsahu i ve formě. Pak se nemůže stát to, co se například přihodilo Tairovovi, který ve své inscenaci *Optimistická tragédie* doprovázel romanticko-programní hudbou puristickou architekturu, v níž hrají naturalističtí herci nebo stylizovaný dav. Také se nemůže přihodit dobře takový nešvar, aby herec vlevo na jevišti hrál na kaširovanou harmoniku, zatímco zprava zaznívá hra harmonikáře. Skladatel musí sledovat celý tvarebný proces krok za krokem, protože často záleží v jevištní skladbě na každé notě a na každé době taktu.

Takovouto jevištní práci nutno nazývat jevištní tvorbou a také takovouto práci bude muset nastoupit každé divadlo, kterému bude záležet na zvelebení divadelního umění. Přirozeně, že jevištní tvorba oproti inscenaci vyžaduje celého člověka. Proto však jsme zde, abychom naplnili svým životem věčné kulturní dílo, dílo ustavičně se ohrožujících lidí. Trhání kulis přenechme těm, jejichž malomocenství se nemůže jinak projevit. Dramatický dialog nelze odříkat, stejně jako nelze naaranžovat dramatickou postavu jako panáka do výkladu. Mluvený dialog v kulisách je plácání do vody, aniž se voda rozčeří. Dialog se *jevištní tvorbou* stává skutkem.

*Divadlo může být a je také jen jedno, a to divadlo především. Divadelní tvorba špatná je každá ta, která ulpívá na ustrnulých formách a netvoří, Tvoření divadelní předpokládá živý proces, který obohacuje divadlo o nové a nové způsoby a projevy. Rozbíjí divadlo jen ten, kdo dělá špatné divadlo... Na vývoji divadelním pracuje ten divadelník, který naplňuje divadlo novým obsahem a novou formou tohoto obsahu kongeniální.*

Divadlo je syntetická forma, která přichází v život jedině tehdy, jsou-li v ní svéprávně a rovnoprávně rozvinuty všechny složky umělecké tvorby. Divadlo bez hudby je hluchohrou. Divadlo pouze hudební může být přinejmenším jen výtečnou „podivanou“ pro slepé. Divadlo bez tektonického prostoru je nemyslitelný nesmysl. Samoučelná architektura na jevišti je rozhodně blíže aranžování obchodního výkladu než divadla. Malířina na divadle je nemožná bez prostorového umístění, a kdo ví, jestli nekončí a nezačíná ve světle, Mluví se a píše o mé hudebnosti, a to hlavně jen tehdy, napsal-li jsem náhodou do své hry noty nebo použil-li jsem jiného skladatele či zvukové aparatury. Ale nepíše se, že již jevištní mluva sama je hudební skladbou, a není-li jí, pak to není a nikdy nebude divadlo, nechci-li říci umění.

Jak se to má s divadelní tvorbou osvětlíme si ještě na jiném příkladě. Hra, kterou divadlo chce hrát, má jako hlavní téma „práci“. Jak lze vytvořit na jevišti takové téma, aby působilo pravdivě – aby mu bylo uvěřeno? V náznacích?

Lze vůbec práci jenom naznačit? Uvěří divák herci, který hraje „jako by“ pracoval? A potom dokáže herec „zahrát, jako by pracoval“? *Jeviště je prostor, v němž prostředí nabývá na skutečnosti.* Divák, který s nevěrou jemu vlastní se posazuje před jeviště a slibuje si, že se nedá „napálit kulisou“, tento divák musí být uchvácen vůní, zvukem, barvou a situací prostředím tak, že jeho nedůvěra poznenáhlu mizí a on se stává středem onoho prostředí. Herec zapomíná na sebe prvním krokem na jeviště, ale divák? Může on zapomenout prvním krokem do hlediště na sebe, na své starosti a bolesti? Nemůže, i kdyby chtěl. Musí být k tomu vyprovokován.

Musí se sám hrozit padajících kmenů. Musí sám cítit tuhnout své svaly, a čím silnější sval, tím slabší srdce, a čím slabší srdce, tím větší statečnost. Divák musí pociťovat radost ze stavby práce a ta práce stavby musí býti konkrétní. Divák musí vidět materiálně onu stavbu před sebou a cíl musí být splněn.

Jak se chová herec v tomto případě? Sní o práci? Ne. Vezme nejbližší poleno a potězká je ve své ruce. Neříká: ten kmen bude asi těžký, nýbrž – pozdvihne jej anebo se alespoň snaží o to jej unést. Svaly herců se musí napnout pod tíhou materiálu. Věříte, že tento herec může vzbuzovat touhou po pomoci?

Práce není jenom problémem režiséřského aranžmá. Hlavní tíže spočívá na herci a

na jeho *prožitku situace*. Herecký prožitek není ovšem jenom niternou záležitostí. Prožitek situace je prožitek *pracovní skutečnosti*, je prožitek těch stop, které zanechává na člověku práce, a je to prožitek stejně psychologický jako fyziologický. Protože nelze jeviště, bohužel, změnit v průplav, aby se z umění nestal kýč, nelze také z herce udělat dělníka, aby se z něho nestala parodie skutečnosti. Jako jeviště si zde vytváří novou pracovní skutečnost, jako se na jevišti staví *několik typů všem známého a přece neznámého prostoru*, herec vytváří svoje pracovní tempo, unavuje svou duši i své svaly *několika typy únavy, přerodu a charakteru*, které vyvěrají z prožitku. Herec se učí zacházet s lopatou. Lopata *není* pro něho *symbolem* práce, nýbrž prací samou. Nenabírá s ní skutečný písek, nýbrž si pouze představuje, že onen písek nabírá. Jeho svaly tuhnou od únavy práce, tak *jako by ve skutečnosti musel pracovat*, tak *jako by ve skutečnosti musel s kolečkem přivážet hlínu*. Jeho prožitek je vlastně umocněný. V první řadě prožívá onu představu práce, v druhé řadě onen přechod psychologický, který tato práce v něm uskutečňuje. Jedině kýč by mohl zcela volně nakládat s těmito typy prožitku. Jevištní tvorba přihlíží především k tomu, aby objevila *detaily prožitku* a uváděla je v posloupné konstrukci na scénu. Detaily: úsměv, křečovitá ruka, otočení hlavy, hra zad, zvolněný nebo nervózní krok, ruka, která chce hladit a nepohládí, různé význačné stisky rukou, pauza ve slově, rychlé změny tempa ve scénách apod., to jsou stavební kameny, vyrostlé z prožitku, které dokreslují hru a přesvědčují o pravděpodobnosti hry.

Mejerchold je toho názoru, že premiéra je vlastně první pořádnou zkouškou hry, zkouškou před publikem a zkouškou dramatické působnosti mezi jevištěm a hledištěm. Myslí, že premiérou by měla být nazvána vlastně až padesátá repríza. Tvrdí, že při premiéře není ještě dokončen jevištní nebo, lépe řečeno, dramatický tvůrčí proces. Teprve od premiéry, říká Mejerchold, má herec i režisér možnost kontrolovat na reakci obecnstva, zdali jeho výkon působí tak, jak byl zamýšlen, a radí, aby se reprízy ustavičně přetvořovaly, aby obecnstvo poznalo pravý úmysl hry. To ovšem, myslím, neznamená, že by herci od premiéry počínaje extemporovali a přeháněli ve hře. Extempore a jakékoliv přehánění na dobré jeviště vůbec nepatří. Herec je ten nejživější prostředník mezi dramatem a obecnstvem. Teprve po určitém vyrovnání dramatického napětí mezi jevištěm a hledištěm během repríz je nutno přihlížet k tvůrčím nápadům, které dostane režisér nebo herec během těchto repríz při bedlivém zkoumání původu a příčin reakce obecnstva. Jedině po bedlivé analýze onoho napětí možno dojít k dotvoření zamýšleného účinku, který byl vytvářením té nebo oné divadelní senzace připravován.

Jsou různé divadelně tvůrčí metody. Jsou komplikovanější i jednodušší výrazové formy. Již v tom okamžiku, kdy herec na jevišti přednáší báseň, aniž by ji doprovázel gestem nebo aniž by byl maskován nebo osvětlován, jde o dvouhlasou divadelní skladbu, složenou z přednášeče a z poezie, kterou přednáší. Přistoupí-li k této dvouhlasé skladbě ještě moment prostorový je přikomponován k dvěma hlasům hlas třetí, totiž tektonika prostoru a architektonická linie, do které je přednášeč s přednášenou poezií zarámován. Čím více elementů jest pojato do jevištní kompozice, tím větší je jevištní syntetický účinek a o to větší a komplikovanější rozbor jde, máme-li takovouto skladbu posoudit. Vycházíme-li v kritickém rozboru jevištní tvorby z muzikální terminologie, tak se nám v polyfonických možnostech jevištní tvorby objeví stejně nekonečné možnosti jako v jednoduché polyfonii hudební. Přirozeně, že každý jevištní tvůrce podle svého nazírání je schopen svým speciálním způsobem prokomponovat své jeviště. Čím rozdílnější kompoziční technika, tím rozličnější zjevy divadelních tvůrců nalzáme v historii divadla. Velmi zajímavá by musela být debata o nějaké velmi jednoduché částici jevištní tvorby, kterou by mezi sebou měli divadelní tvůrci jako Mejerchold, Stanislavskij nebo Reinhardt. Objektivita těchto tvůrců by se asi zračila jen v pochopení divadelních technických prostředků jakožto možností uskutečňovat divadelní tvorbu. Ale v tom momentu, kdyby od čisté techniky přikročili k debatě o jejím použití, mluvil by jistě každý z nich tak subjektivně, že by mezi nimi nemohlo dojít k dorozumění

o tom, jak vlastně je možno dojít nejlepší cestou k uskutečňování dramatické tvorby. Jak různý může být postup divadelní tvorby, můžeme si osvětlit na příkladě kdy divadlo režiséra má a kdy jiné divadlo postrádá jednotící sílu jednoho tvůrce. Že je možno objevit i v divadlech, která nemají režiséřské osobnosti, jistý vyspělý stupeň jevištní tvorby, to nám dokazuje skvěle divadlo Stanislavského. Podle toho, jak jsem informován od jeho žáků, mohu usoudit, že v jeho divadle byla režiséřská osobnost rozdělena mezi herce. Stanislavskij hrál mezi svými herci spíše úlohu pedagoga než úlohu režiséra, který by na základě svého světového názoru vytvářel skladbu, vytrysklou z jeho tvůrčí podstaty. Stravinskij jako znamenitý pedagog rozdělil funkci režiséra například mezi deset herců. Teď je ovšem velmi vážná otázka, jestli by oněch deset herců bez svého profesora bylo schopno nahradit jednu režiséřskou osobnost. Všechno, jak se zdá, ukazuje na to, že Stanislavskij by přece jenom něčím více než psychologem a pedagogem svého ansámblu. Leccos z jeho tvorby nasvědčuje tomu, že dovedl znamenitým způsobem obojstranně hereckou psychózu a že dovedl namluvit svému ansámblu, že on, jak osoba, se vlastně ztrácí v tvorbě herců. Je také zajímavé, že skoro každý učenlivější herec Stanislavského se stal sám dříve nebo později samostatným režisérem. Nevíme tedy, zdali není větší cena Stanislavského v tom, že založil školu režiséřů, než v tom, že podle mého osobního úsudku, zakrýval svoji individualitu pláštěm tzv. herecké svobody. Jsem ovšem přesvědčen, že práce jednoho režiséra může být rozdělena mezi několik lidí. Nemohu si ovšem nikdy představit divadlo, ve kterém by nebyl alespoň ukryt takový nějaký profesor, který by pod zdánlivou svobodou svého ansámblu neskrýval vlastní svou funkci, to jest funkci tvůrčího režiséra. Máme důkazy, že jsou na světě divadla s velikolepými herci, která hrají velmi špatné divadlo, a že jsou naproti tomu na světě divadla s velmi špatnými herci, která hrají dost dobré divadlo. Ta první divadla, myslím divadla, kde dobří herci jsou, hrají třeba bez plánu, a ta druhá divadla, totiž ta, která mají třeba špatné herce, dokáží svoje dobré divadlo, svoji dobrou úroveň divadelní tvorby jen proto, že mají tvůrčí plán. Skutečně historický příklad pro to, kdy režisér je rozdělen do několika osob, jsem našel v Moskvě ve Vachtangovově divadle. Tam při představení hry Intervence od Slavina, velmi talentovaného spisovatele ve smyslu dobré dramatické koncepce, jsem viděl, co to je hra bez pevného tvůrčího plánu. Každá scéna byla jakoby stavěna od jiného režiséra a nejen to. Ke každé scéně jako by byl naschvál vybírán výtvarní zcela odlišného typu od těch ostatních. V tomto představení hráli skutečně nejlepší herci Sovětského svazu, a přece, anebo právě proto, jejich hra neměla jednotícího stylu a většina z nich hrála tak, jako by chtěla svůj výkon stavět na úkor výkonů druhých. Vůbec vidět představení ve Vachtangovově divadle, všechna představení, hraná tímto divadlem po smrti Vachtangovově, musí připadat každému divákovi, zvyklému na jevištích na dramatickou jednotu, jako souhrn znamenitých sice, ale přece jenom různorodých uměleckých kvalit. Skoro každý herec Vachtangovova divadla je ve svém výkonu symfonický. Ale představte si, že by na jednom koncertě hrály nejlepší orchestry najednou skladby od Debussyho, Beethovena, Skrjabin a Janáčka, jaký by to byl jarmark, přestože jednotlivé orchestry a jednotlivé skladby mají vysokou kvalitu. Pořádek! Zákon! Proč bojuje pracující lid o nový řád? Protože vidí v tomto novém řádu pro sebe větší svobodu než v řádu starém. Pustit jen tak z ničeho nic na jeviště řadu geniálních umělců, znamená bezhlavý chaos. Musí zde být něco, co přivede tento chaos do pořádku. Je to nebo bylo by to nakonec jedno pro vývoj dobrého divadla, jestli by tento pořádek na jevišti učinila osobnost reprezentovaná jedním člověkem anebo kolektivem. Ale někdo to *být musí – jeden anebo všichni*. Neznám v historii divadla žádný příklad, kde by deset lidí se shodlo o jediném jevištním pořádku bez přípravy a bez předchozí dostatečné domluvy. I komedie dell'arte měla veliký historický přípravní akt pro každou z postav, která ji vytvářela. Každý typ, ať již to byl Harlekýn nebo Pulcinella, každý typ komedie dell'arte historicky vzrostl z kraje, z kterého pocházel, a každé gesto, záhyb na šatech, maska a dialekt řeči tohoto typu byl předem určen tradicí, a to takovou, jako od těch dob se nikdy na jevišti neobjevila. Snad jediné můžeme tuto

tradici vystopovat v lidovém umění, kde se shledáme s přísnými pravidly, *jakým způsobem a v jakém prostředí a dokonce i v jakém časovém pořadí musí být hrán ten neb onen typ lidové komedie nebo ta neb ona hra*. Jenom taková tradice mohla například určit, jak má vypadat hra Žebravý Bakus, která se hrála ještě roku 1870 na Milevsku. Hra měla přesně určené osoby, a to: Bakusa, jeho ženu, jejich syna, jejich dceru Markýtku, pak hrál v této hře Markýtčin Kalán, Poběhlík, Hrobař, čtyři nosiči, Laufr a flašinetář. *Byla určena doba*, což je proti umělé divadelní praxi velmi zajímavým poznatkem. Hra „Bakus“ se mohla hrát jen v pondělí a úterý masopustní, a to zas jen jedna scéna z této hry, totiž průvod městem a po hostincích. Druhá scéna této hry, a totiž pochování Bakusa v potoce, se už směla odbývat jen na Škaredou středu ráno po mši. Nikdo přece nebude tvrdit, že tato pravidla určoval nějaký režisér v našem slova smyslu. A přece zákon tohoto druhu si dnes nemůže vymyslet ani celé divadelní konsorcium už jen z tuho důvodu, že by to narazilo na repertoární potíže. Hra „Bakus“ měla bez výtvarníka a bez navrhovatele kostýmů tradici, která zde nahrazovala tvůrčí osobnost přesně stanovenými pravidly, která určovala, jak mají vypadat kostýmy a jak má vypadat prostor, ve kterém se bude hra odbývat. Bakus měl kostým v celku, to jest vestu spojenou s kalhotami vzadu na zapínání tak, jak to nosí nebo nosívali malí chlapi. Z tohoto kostýmu mu koukaly rukávy civilního kabátu. Kostým byl velmi široký a byl ušit z režných pytlů a vycpán hrachovinou. Kraje kalhot u bot byly shrnuty a přivázány provazem ke kotníkům. Paruku měl Bakus s copem a ozdobenou stuhami. Na paruce měl připevněnu noční čepičku s trapečkem. V ruce nosil v jedné velké sukovici, v druhé korbek, z něhož si občas přihýbal a který při hře v hostinci předával synovi. A nejen Bakus, i ostatní herci této hry měli přesně stanovený tvar. Bakusův syn musel být hrbatý, musel mít pokřivený obličej, nos na jedné straně obličeje a ústa na straně druhé. Proto Bakusův syn nosil škrabošku, na které byly připevněny ještě kudrnaté černé vlasy. Nosil černý klobouk a starodávný dlouhý červený kabát. Měl zelenou vestu, žluté koženky po kolena, zelené punčochy a v ruce hůl. Bakusova žena nosila selský starý oděv. Krátký kabátek těsně k tělu, na ramenou široký, s varhánkami na kříži. Sukni měla krátkou, ale širokou a s četnými záhyby. Dole na sukni nosila širokou pentli, dál měla širokou zástěru, kterou svazovala pentlí a která se musela lišit svojí barvou od barvy sukne. Červené punčochy, vysoké šněrovací botky, barevný šátek uvázaný na babku a v ruce slaměná mošna doplňovaly její kostým. Markýтка měla předepsány dokonce i na zápěstí náramky se řetízky, musela v ruce držet složený šátek s peněženkou a musela mít krajkový krejzlík na kostýmu a korály. Kalán nosil široký černý klobouk s černým peřím. A pod kloboukem podle tradice musely mu viset prameny černých vlasů na konci zahnuté do šestky, kterým se říkalo proto „šestašedesát“. Měl předepsány blýskavé knoflíky. Okolo těla nosil vyšívaný kožený opasek, zdobený pavím peřím. A „vůbec byl přistrojen jen jako světák z cikánů“, jak říká Vilém Jůna ve svých pamětech na hru s Bakusem. Z masky hrobaře je velmi zajímavý detail, že musel mít jednu kapsu kabátu obrácenou naruby a že nesměl mít knoflíky jiné než dřevěné. Chodil jen v dřevákách, z nichž mu musela koukat sláma. Měl také zajímavou rekvizitu: kolečko, se kterým jezdil tak, že je měl obrácené dnem vzhůru. Při pochování Bakusa vezl na obráceném kolečku Bakusa na hromadu sněhu, kterou si předtím na náměstí naházel. A hle, i v této hře najdeme stopy po harlekyniádě. Laufr například měl kostým v celku, který zapínal na zádech, který byl tak barevný, že např. levá kalhota byla červená, pravá bílá, levá polovice prsou bílá, pravá červená, a čepici měl špičatou, velmi strakatou, a na krku široký krejzlík a v ruce příslovečnou harlekýnskou plácačku. Hle, jaká režisérská osobnost je zde tradicí zastoupena. Hle, jak malicherné jsou řeči o všech těch, kteří tvrdí, že dnešní divadelní tvůrce znásilňuje individualitu herců. V tradici lidových her se nám typicky ukazuje, jak sám lid si z nedostatku dobré kultury, kterou mu panstvo vždycky upíralo, jako upírá dnešní buržoa kulturu pracujícímu člověku, hle, jak si tento lid „znásilňoval“ svoje herce, svoje hry a svoje umění. Zdá se mi, že všechno to mluvení o znásilňování autorů, herců a vůbec o popírání nějaké té individuality moderním

režisérem je mluvení pro kočku, a mluví se tak jen proto, aby se zakrývala pohodlnost, aby se omlouvalo lajdáctví a aby neinteligentní lidé měli příležitost se také nějak „zajímavě“ vyjádřit.

Často se tvrdí o některém z hereckých výkonů na moderním jevišti, že není hráň, nýbrž režisérem modelován. V zásadě toto tvrzení není tak příliš vzdáleno pravdě. Moderní režisér skutečně modeluje dramatickou postavu z hereckého materiálu. To ovšem neznamená a také ani nemůže znamenat, že by herec byl na jevišti pouze jako nějaká modelovací hlína, která je taková, jak do ní sochař-režisér zaboří své prsty. Vymodeluje-li režisér z herce postavu, kterou dramatická předloha předpokládá, vdechne zároveň do této hlíny život, který žije samostatně od těch dob, kdy si tento herecký golem poprvé promne své oči, aby viděly tak, jak je jim dáno vidět prostřednictvím formy, kterou režisér vymodeloval. Často se stává na oficiálních scénách, že v dialogu jeden herec nereaguje na hru herce druhého. Zapomíná se, že již v tom okamžiku, jakmile přichází na scénu postava, na scénu, kde už jiná postava před tím našla své dramatické umístění, že všechno od příchodu až k ukončení dialogu se musí dít v určitém přesně stanoveném rytmu, který vyvěrá nejen ze situace, ale i z vlastního těla herců situaci hrajících a z prostoru, ve kterém se situace odehrává. Většina herců na světě neumí chodit. Většina herců neumí ani tak jednoduchou věc, jako je podání ruky. Mnohdy je citlivému výtvarnému oku pravé utrpení vidět na jevišti, jak herci pozvedají šálek kávy k ústům. Jediné, co většina herců všech jevišť, tedy nejen v Československu, ale i ve Francii nebo v SSSR opravdu umí, je ustavičné zapalování si cigaret, což dělají opravdu s technikou virtuózní, a pak výtečně ovládají také pohyb rukou do kapes. V mnoha případech nedovedou i velmi proslulí herci mluvit v dialogu jeden s druhým. Nedovedou to proto, protože se ve své práci celý život koncentrovali jen na pěstování svého osobního výkonu bez ohledu na to, že v jevištní praxi se musí povětšinou osobní výkon podříditi celku. Obyčejná věta, jako je pozdrav „dobrý večer“, má tolik variací, kolik je dramatických situací, ve kterých se tento pozdrav říká, kolik je charakterů, které tento pozdrav vyslovují, komu to vyslovují, jaká situace předcházela před tímto pozdravem a co se stane po vyslovení tohoto pozdravu. „Dobrý večer“ řekne jinak člověk, který něco zakrývá před člověkem, kterého zdraví, než člověk, který přináší svému partneru příjemnou novinku. „Dobrý večer“ řekne jinak matka, které umírá dítě, než žena, která čeká milence. Jinak zdraví tímto pozdravem člověk, který má za sebou těžký namáhavý den, plný spěchu a shánky po existenci, než ten, který celý den proležel na pohovce při čtení napínavého románu. Pozdrav „dobrý večer“ řekne jinak člověk, který přichází na scénu po hudebním intermezzu, než člověk, který tímto pozdravem začíná hru po otevření opony. Herec, který si v koncentraci na svůj výkon neuvědomí, že jeho umění začíná žít teprve tehdy, až když je začleněno do určitého procesu, takový umělec není schopen vytvářeti výkon, který by působil, výkon, který by prospěl dramatické předloze. Proč existují ještě partneři slavných hvězd? Protože tyto hvězdy potřebují někoho, kdo by jim nahrával situace, ve kterých by ony excelovaly. V tom okamžiku, kdy herec v prostoru učiní své první gesto, je vyloučeno, aby jeho spoluhráč mu neodpověděl v určitém rytmu, který navazuje na rytmus gesta jeho partnera. Ale když si herec sám vytváří svou vlastní roli, stane se mu velmi často, a dokonce se musí přihodit, že se nezabývá ani v nejmenším rytmem a způsobem hry svého spoluhráče.

Nejdůležitějším projevem herecké geniality je prožitek. Režisér může všecko herci naaranžovat, může mu vymodelovat všechno od pohybu v prostoru až po masku, může jeho postavu světlem překreslit nebo dokreslit, ale jedno nemůže: dát mu jeho prožitek. Bez prožitku není hereckého výkonu, bez prožitku stává se herec více či méně dobře naaranžovanou loutkou. To už není věcí režiséra, dát herci prožitek. Ten dává herci jeho génius a jeho talent. Před námi i po nás byl a bude *jedině takto* vyjadřovaný herecký talent a herecké tvoření. Všimněme si ještě hereckého prožitku ze stanoviska tzv. rutinérských šablon. Dědicem slavného Dottora s přimíšením několika stránek charakterů takového Pantalona,

nebo chceme-li jít ještě dál, takového Břichopase, zrodil se v herecké hantýrce v našich časech na všech jevištích trvající typ bonvivanta. Stejně tak bychom mohli vystopovat historii tzv. „komických starých“ nebo tzv. „charakterních komiku“. Pročpak asi můžeme na scéně zhlédnout čtyři šablony bonvivantů, nichž jenom jeden bude geniální výkon? Proč asi, když všichni čtyři mají za sebou stejnou tradici a když všichni vlastně hrají osvědčený typ? Protože jenom jeden z nich přináší do svého typu prožitek. Protože jenom jeden z nich nezůstává mechanicky na povrchu své šablony a vytváří kolem sebe ono dramatické napětí, které je jedině prožitek schopen umožnit. Budeme muset být věčně v praxi i v teorii vděční takovým pedagogům, jakým byl např. Stanislavskij, za přesné stanovení toho, čemu dnes můžeme říkat prožitek.

Často se mluví a píše o tom, že moderní architektura znemožňuje na jevišti herci jeho volný pohyb. Oh, této volnosti! Ten, kdo takovouto věc tvrdí, měl by si prostudovat poradno antické divadlo!

Ve starém Řecku nosil herec koturny, které mu znemožňovaly jakýkoliv jiný pohyb než právě ten, který potřeboval dramatik, tehdejší režisér a choreograf, a usměrňovaly hercův pohyb do takové dramatické koncepce, o jakou usiloval tehdejší divadelní řád. Ve starém Řecku nasazovali si herci masky, které v principu nejsou vůbec žádným volným mimickým projevem, a říká-li dnes historie, že si je nasazovali proto, aby vynikly určité mimické linie hry, pak to je zase jen dokument proti tzv. mimické volnosti herců, protože při nasazování masek se jednalo zas jen o to, aby hercův výkon byl určitým způsobem usměrněn podle tehdejšího dramatického řádu. Přívrženci tzv. „herecké svobody a volnosti“ by se měli poučit z historie divadla o tom, že ve všech epochách až do minulého století existovaly určité řády, kterým se herec nesměl vyhnout, měl-li být nazýván vůbec hercem. Teprve naše století objevilo něco, na čem by chtěli zastánci „herecké volnosti“ dnes ustavičně trvat. Teprve naše století zlomilo částečně onen stavovský řád, který si historie vývojem hereckého řemesla ustanovila. Ve snaze o přiblížení hercova výkonu dnešní skutečnosti odhazovala divadla strnulou pózu minulých herců a nahrazovala ji, pokud to šlo, přirozeným pohybem. Ovšem, bohužel, nepodařilo se novátorům v tomto smyslu objevit nový řád, který by stmelil roztržitěnou snahu po pravděpodobnějším hereckém výkonu, nežli je ten, který nám historie strnule odkazovala. Hercův tzv. přirozený pohyb byl a je ještě dodnes v ustavičné kolizi s prostorem a se snahou o nový jevištní skladebný řád. Už od doby, kdy geniální francouzský herec Talma prováděl první reformy herectví, předvídací dnešní divadelní snahy, datuje se tento ustavičný rozpor herce s materiálem. Nesmíme zapomenout, že v tehdejší době až do počátku XIX. století šlo vlastně o boj za hereckou tvorbu, osvobozenou od zvyku a od praxe děděné z otce na syna. Historické příklady boje o kostým, to jest o *pravděpodobnost hercova zjevu*, jsou někdy až groteskní. Tak například v XVIII. století zpěvák Caillot, když měl hrát večer na představení sedláka, oblékl se do rozedraných šatů a zaprášených bot jednoho venkovana, kterého našel na ulici. Touha po pravděpodobnosti byla již tehdy tak veliká, že si herci objednávali originální šaty ze zemí, ve kterých se odehrával děj. Tradiční kostýmy barokní Francie škrtily herce v projevu tak, že byli schopni těch nejpodivnějších nestylovostí, které by dnes na jevišti dopadly jako ta nejmodernější básnická metafora. Tak například herec Talma vystoupil roku 1789 jako tribun Proculus ve Voltairově hře Brutus ve starořímském úboru, o čemž se nám zachovává anekdota, která je typická pro tehdejší poměry. Jakmile Talma vstoupil v originálním římském úboru do barokní scény, uvítá ho jeho partnerka paní Vestrisová, oblečená v barokní kostým, zděšeným výkřikem: „Talmo, vy máte nahé ruce!“ Na to jí Talma klidně odvětil: „Jako staří Římané!“ „Ale vy ani nemáte žádné kalhoty,“ div neomdlévá Vestrisová. „Římané je nenosili,“ na to klidně Talma. A tu ctihodná paní Vestrisová si odlehčila jediným zvučným slovem: „Prase!“ Od těchto dob až dodnes soubor stylu s pravděpodobností nepřestal. Herci a hlasatelé jejich „volnosti“ jdou ve své bezradnosti v jevištním řádu tak daleko, že jsou ochotni prohlašovat jedině ten herecký výkon



za volný a svobodný, kdy se herec jevištěm prochází „jako v životě“, který nepřináší do přirozeného pohybu hercova vůbec žádný řád. Herec stylovou bezradnost nahrazuje nanejvýše přeexponovanou pózou odkopírovanou z prostého života. Představíme-li si, že Žebrácká opera měla ve staré Anglii premiéru v kostýmech, které tehdy vládly u dvora, a že dvůr seděl přímo na jevišti, takže herci hráli tehdejšímu panstvu přímo clo tváře, napadá nás, co by asi říkalo panstvo dnešní, kdyby je režisér posadil na jeviště a kdyby herci hráli v kostýmech, které dnes nosí státníci na slavnostních recepcích a kdyby např. Macbeth měl na krku řádovou stuhu nějakého vyslance, pod pažďím portefeuille, frak a cylindr. Touha po pravděpodobnosti nesmí hraničit s nevkusem, který by se opičil po stylu své doby tak, až by to stárlo každým dnem, který by přinášel nějaké novinky. Volnost a přirozenost hry včerejší, na které nebylo vůbec nic nikomu nápadné, může zítra být když ne groteskou, tak jistě alespoň metaforou. Důkazem toho tvrzení jsou již rok staré filmy, při nichž už se musíme malinko přemáhat, aby nám nebyla směšná ta neb ona herečka, oblečená přesně v módě minulého roku. Ne nadarmo si libuje F. A. Šubert nad pomíjejícností hereckého výkonu. Ve své studii o Karlu Šimanovském říká doslova: „Herci smrt neubližuje, nýbrž přímo prospívá. Po každém jiném umělci, který není umělcem dramatickým – po spisovateli, malíři, hudebníku, sochaři, architektovi, zůstanou díla, na kterých možno ve věcech pozdějších kontrolovati úsudek, jež o nich pronášeli jejich současníci. A dobrý úsudek v nejednom případě se zvrací tou pouhou okolností, že vkus potomků bývá jinaký než jejich otců. Již tou změnou vkusu neb i určitých uměleckých názorů opadáva, ba i padá mnohé jméno, které své doby se skvělo.“

Zastánci tzv. „herecké volnosti“ narážejí patrně při svých výtkách modernímu jevišti nejvíce na prostorové řešení. Předtím ještě, než se pokusíme rozebrat i tuto část „herecké volnosti“, nemohu nepřipomenout jednu historku, kterou jsem zažil za své praxe na oficiálních scénách. Budiž mně dovoleno, abych vynechal jména osob, o něž jde, a také, abych nejmenoval místo, kde se tato historka udála. Krátce, byl jsem přítomen na jedné zkoušce svého kolegy režiséra, který v jistém kuse postavil na jeviště dost pravděpodobný pokoj, ve kterém měl hrát velkou úlohu herec dost proslulý na to, aby si, jak se říká, nedal od někoho do své věci mluvit. A teď můj nešťastný kolega začal milého herce aranžovat. Nemohu říci režírovat, protože ani prostor, ani celá metoda práce se tak nedala nazvat. Ale již při pouhém aranžování nástupu projevil zmíněný herec takovou energii v odporu proti každému jeho umístění v kulisách pokoje, že mi to do smrti z paměti nevymizí. A proto nemohu zapomenout na nejhlavnější argument tohoto herce, který pronesl v rozčilené debatě s kolegou režisérem. „Já jsem přece majitelem tohoto bytu, ne?“ křičel herec do ztemnělého hlediště. A odněkud ze tmy odpovídal nesmělý hlásek režiséra: „Ano, ale to není byt, jak račte podotýkat, to je jeviště, a pokoj račte chápat jen jako kulisy.“ „Vy mně nebudete nic vysvětlovat, já už jsem dvacet let u divadla, a proto musím vědět, jak se mám chovat ve svém pokoji. Je to můj pokoj a já se v něm budu chovat tak, jak budu chtít.“ To je podle mého úsudku nejtypičtější příklad „herecké volnosti“, která se jeví v tom, že se herec v přemíře fantazie o pravdivosti prostředí, ve kterém má hrát, brání každé, podle něho, nepravděpodobnosti, každému prostoru, který vypadá jinak, než jak on si představoval upravené jeviště podle autorských poznámek. Stalo se mně za mé oficiální praxe, že jsem musel herci dlouho vysvětlovat, proč má být obrácen zády k někomu, s kým mluví, a proč mu to nemá říkat přímo do obličeje. Marně jsem tomuto herci vykládal, že ani v životě, na který on se tak odvolával, nemluví lidé tak, že by proti sobě stáli ustavičně tváří v tvář a že se člověk obrací na druhého jedině tehdy, když pronáší některé věci s důrazem nebo když chce bezpečně vidět, jakou reakci vyvolá jeho řeč na obličeji druhého. Stejně tak velikou potíž má ještě dodnes každý trochu slušnější aranžér, který postaví namísto okna záclonu nebo namísto dveří rám. Tím spíše, když na všech normálních scénách všechny zkoušky mimo generálky se odbývají v náznakových dekoracích. Často jsem si myslel, proč oficiální divadla vůbec dávají

dělat výpravu, když mají něco tak kouzelného, jako jsou náznakové dekorace, ve kterých i ta nejhloupější zkouška vypadá nakonec zajímavěji než generálka v kostýmech a v dekoracích. Mluvílo by pro tuto mou myšlenku ještě také to, že herci nevyklí hrát v těchto náznacích, ovládají náznakový materiál daleko lépe než kulisy, které obehávají teprve při generálce a do kterých se dostanou vlastně strašně nevině až na premiéře. Viděl jsem zkoušky, ve kterých se hrálo na ludvíkovských křeslech pod renesančním obloukem, místo dveří byl holý rám ze syrového dřeva, k selskému oknu vedly schůdky ze starého odloženého romantického lesa a pozadí k tomu tvořily obrácené kulisy z oper, na kterých bylo napsáno „Aida, číslo II“, vedle toho „Hubička číslo III“, a v tom všem se pohybovali herci, kteří říkali text tak lajdácky, že už to začínalo být krásné, protože jsem obsahu vůbec nerozuměl a vypadalo to jako nějaká zajímavá snová báseň. Tento materiál si ovšem herci mohou velmi dobře oběhat. Ale na premiéře se jim třebas stane, že musí chodit na šikmé ploše, zatímco byli zvyklí chodit na rovné podlaze, že namísto schůdků z lesního zátiší musí vyšlapávat metrové schody a že namísto do ludvíkovského křesla padají docela bezradně do klubovek. Kdyby hercův protest proti omezování volnosti pohybu šel na tuto adresu, pak by byl úplně správným. Protože herec je zde proto, aby byl nejživějším prostředníkem mezi jevištěm a hledištěm a jeho projev a speciálně jeho projev fyzický se nesmí brzdit nepředvídanými překážkami, které mu nastaví do cesty nepředvídaný režisér. Stejně tak už jsou dávno pryč ony doby, které stůj co stůj nutily herce, aby skákal, když k tomu vůbec nemá žádného důvodu, anebo aby se zbytečně v křečích válel po zemi namísto toho, aby mluvil normálně. Staré trhání kulis a tahání napovědy z boudy nahrazovat novým efektem lezení po žebříku a skákání z prvního patra je v efektu jedno a totéž. Hra musí mít především důvod. A chci jít i tak daleko, že musí mít důvod i tehdy, vytváříme-li jevištní báseň. Květ, který se na jevišti rozvírá a jehož nadprůměrnost vyvolává dávno zapadlé představy dětských snů, květ, který krvácí velkými rudými slzami při mileneckém duetu, je při své metaforičnosti odůvodnitelný. Milenec, který tupí svoji milenku a vyběhne nad celou společnost po třiceti schodech do čtyřmetrové výšky, aby odtamtud tím hlasitěji a tím nápadněji pronášel své tupící věty, vyběhl po těchto schodech jistě ne pro efekt, jak nám to geniálně ukázal Mejerchold ve své inscenaci Dámy s kaméliemi, ale vyběhl do této nadměrné výšky proto, aby jeho gesto a jeho řeč dopadly tím tíživěji na hlavu odmítané milé. Ano, správně, volnost pohybu pro herce! Volnost, kterou však podmiňuje stavba všech věcí na jevišti k tomuto účelu postavená.

/1938/

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