

mohutněji, čím více samostatných změn se účastní na jejím skladu. Poznáme neudržitelnost výkladu o „relativní neúčasti scénického obrazu“ na divadelním celku, výkladu, který by „dokonce mohl tvrdit, že scénický obraz (dramatické místo) není podstatnou složkou dramatického díla, a to proto, protože je možno jej z největší bohatosti redukovati až na minimum *pouhého prostoru*, jen architektonicky ohraničeného“ (Zich, str. 45).

Akce — jako podstata divadelní dramatickosti — sjednotí nám slovo, herce, kostým, dekoraci i hudbu v tom smyslu, že je poznáme jako různé vodiče jednoho proudu, jenž jimi prostupuje buď tak, že přechází z jednoho vodiče do druhého nebo proudí spojením mnohých. A jsme-li už u tohoto přirovnávání, dodejme, že onen proud (tj. dramatická akce) není veden vodičem, který klade nejmenší odpor (dramatická akce není vždycky soustředěna jen v jednajícím herci), ale že divadelnost vzniká nezřídka právě přemáháním odporu, který klade některý divadelní prostředek výrazu (zvláštní účinky divadelnosti, kde je jednání soustředěno např. jen ve slově nebo jen v hereckém pohybu, jen v zákulisním zvuku atp.) asi tak, jako svítí wolframové vlákno právě proto, že klade odpor elektrickému proudu.

Ano, můžeme mluvit o relativní neúčasti místa (tj. dekorace a scény) v dramatu a v divadelnosti, ale tuto neúčast nebudeme pokládat za konstantní vlastnost *každého divadelního místa*, ale právě jako vlastnost *určitého druhu divadla*, určitého dramatu, určité metody režisérského utváření atd. Akčnost, tj. divadelnost místa v anglickém divadle alžbětinských dramatiků záležela jen ve změně, kterou oznámily nápisy zavěšované na jevišti: terasa před zámkem, trůnní sál, pokoj, jindy hřbitov nebo bojiště. Divadelní akce místa záležela právě jen v tomto oznámení. Je pravda, že také naše divadla se neuchýlila od tohoto způsobu vyznačování dramatického místa, neboť je v podstatě stejné (právě se zřetelem k akci jako dramatickému prvku), oznámíme-li změnu místa nápisem nebo nákladným jevištním obrazem *terasy, trůnního sálu, hřbitova nebo bojiště*.

Moderní divadlo počíná právě tím okamžikem, kdy se oceňuje dekorace podle funkce, kterou má ve skutečné divadelní akci. Omezilo-li Théâtre d'Art v letech 90. dekoraci „na pozadí a několik pohyblivých závěsů“, je to nutno vykládat z našeho hlediska jako poznání skutečné funkce jevištní dekorace ve hře a v dramatu, jehož divadelnost a akčnost jest tvořena *slovem* (Maeterlinck).

Omezilo-li se německé shakespearovské jeviště na gotický oblouk nebo na sloup před modrým pozadím, vyplývá toto omezení z poznání, že scénická výprava neúčastní se v shakespearovské hře jinak než nejjednodušším znakem, kterým oznamujeme diváku změnu místa.

Nové omezení v jevištním výtvarnictví, které způsobil ruský konstruktivismus, pramení z ponětí divadelního jednání, jež se

projevuje *hereckým pohybem* a vším, co slouží tomuto pohybu: akrobatickou rekvizitou a nábytkem, pohyblivou stěnou nebo podlahou atp.

Z hlediska dramatické akce lze ocenit divadelnost hudby právě jen podle účasti, kterou má v *dramatickém jednání*. Jsou tedy scénické hudební útvary buď *hudebně dekorativní výzdobou* — nebo *hudbou — činem*. Všechny nesnáze, které vznikají pro moderní operní skladatele a pro teorii opery, pocházejí z neschopnosti nebo nemožnosti poznat toto dělidlo, definovat *hudbu — akci*.

Z příkladů, které jsem již svrchu uvedl, je zřejmé, že pro sjednocování divadelních prostředků proudem divadelní akce nejsou trvalé zákony, ani nezměnitelná pravidla. Divadlo ve svém autonomním vývoji, který je strukturální součástí vývoje všeho umění, aktualizuje pokaždé jinou složku divadelnosti. Maeterlinckovský symbolismus aktualizuje *slovo* jako nositele divadelní akce (Maeterlinckova hra *Slepí jedná* rozmlouvou nepohnutých herců, rozmlouvajících na scéně), ruský konstruktivismus *jedná* tanečním nebo „biomechanickým“ pohybem herce.

Proměnlivost v hierarchické stupnici složek divadelního umění odpovídá proměnlivosti divadelního znaku. Osvětlii jsem obojí. Chtěl jsem přitom ukázat na proměnlivost, jež činí scénické umění tak mnohotvárným a všechny poutajícím, ale zároveň přeludně neuchopitelným. Jeho proteovské metamorfózy způsobily, že byla někdy vůbec popírána jeho existence. Existovala dramatická báseň, herectví, malířství, hudba jako samostatný druh umění — ale neexistovalo „divadelní umění“. Bylo jen skladem jednotlivých umění. Divadlo nenacházelo ani své centrum, ani svou jednotu. Dokazují, že má obě, že je mnohé i jediné, jako ten trojjediný Bůh svatého Augustina.

Slovo a slovesnost, roč. VI., 1940, č. 4, s. 177—188.

E. F. BURIAN

Syntetické divadlo

V poslední době se ujalo říkat o divadle, že to je syntetická forma. Přiznám se, že jsem byl jeden z prvních, kteří označili divadlo jako syntetické. Ale já jsem měl celkem k tomu právo, protože už povahou své umělecké tvorby synteticky vidím. U mě se jeviště rozehrávalo všemi uměními nejen proto, že je v zásadě schopno se všemi uměními rozehrávat. Ale proto, že sám jako tvůrce tato umění ovládám a svou práci si nedovedu představit nikdy *jinak než jako vzájemné prokomponování všech druhů umění*. Ano, ujalo se říkat o divadle, že je syntetickou formou. Ale mnozí teo-

retikové a mnozí praktikové nemají vůbec ponětí o tom, co to je. Je to vidět na jejich názoru na divadelní umění a konečně i z umění nebo pseudoumění, které provozují na jevišti. Mluvit o tom, že divadlo je syntetická forma a priori, je nepřesné a konec konců i nesprávné. Co to je divadlo? Jeviště, hlediště a dost. Prostor pro diváky a pro herce, kteří tu mají v omezeném čase pozorovat vzájemnou souhru na téma dané autorem nebo přímo herci samotnými. Kdybychom toto apriorně nazvali syntetickou formou bez ohledu na práci a na způsob tvůrčí, mohli bychom potom nazvat i koncert syntetickou formou a jakoukoliv sportovní nebo varietní podívanou. Všude, kde by účinkoval divák v nějakém prostoru a herec v nějakém prostoru, všude bychom viděli syntetické tvoření. Ono velmi hezky zní, když si něco vymyslíme, abychom mohli zaškatulkovat ten nebo onen druh tvorby. Ale prohlášení, které nám tvrdí, že divadlo je syntetická forma, zavazuje k něčemu většímu než k teoretickému zaškatulkování. Zavazuje nás k tomu, objevit principy syntetické formy. A v tom případě, objevíme-li ony principy, stane se, že odsoudíme většinu divadelních tvůrců a budeme se muset přiklonit pouze k jednomu způsobu tvorby, totiž k tomu, který nazýváme syntetický.

V čem tedy vidím já divadelní syntézu? Ne v tom, že bych všude, kde herec poskakuje a divák se mu směje, viděl syntetický tvůrčí systém. Ne v tom, že by každá divadelní forma, kterou by doprovázel hudebník na buben a vypravil výtvarník na všelijakých schodištích a pod roztočnými sloupy, působila na mne synteticky. Mluvíme-li totiž o syntetickém divadle, mluvíme zároveň o zákonu jakési tvorby, která má pevný řád, pevný cíl, krátkou strukturu. A této struktuře rozumí ještě dnes velmi málo lidí na světě. Proč? Je-li náhodou tvůrce divadelního představení odborníkem několika druhů umění, nenalezne partnery, kteří by byli v oboru kritiky také odborníky několika druhů umění. Takže se velmi snadno stane, že kritik, jehož obor je literatura, kritizuje syntetické představení, pouze jednu složku tohoto představení, odborně, zatímco v ostatních oborech diletuje a píše často nesmysly. Z tohoto důvodu vznikají omyly, které mají, abych tak řekl, historický význam. Například omyl o takzvaném režisérismu, nesmysl o takzvané herecké režii, diletantské plácání o takzvaném hudebním jevištním projevu a mnoho a mnoho jiných věcí. Kritik, který nemá hudební sluch, nemá vůbec dispozice být kritikem. Právě tak jako režisér, který nemá hudební sluch, nemůže být režisérem ani výstupu „paní, tady je psaní“. Režisér, který není choreografem, nemůže být vůbec režisérem ani jednoduchých konverzaček, protože mu uniká zákon pohybu. Kritik, který slyší jenom slova a vidí jenom osamocená gesta, to jest který nemá to, čemu já říkám souvztažný sluch a souvztažné vnímání pohybové, nemůže kritizovat ani výstupy na pouti, aby se nezmýlil. A teď jsem u toho, čím se vlastně vyznačuje divadelní syntéza. Totiž souvztažností. Není tedy divadelní syntézou na sebe všelijak na-

vrstvené umění, nýbrž je divadelní syntézou taková divadelní forma, která tvoří ve vzájemném vztahu všech umění, které jeviště vůbec může spolykat. Není divadelní syntéza jenom vztah mezi divákem a hercem, nýbrž ještě vztah mezi divákem, hercem, autorem, výtvarníkem, hudebníkem, technikem, a nezapomínejme, dobou, ve které je dílo tvořeno. A tento vztah by nebyl nikdy syntetický, kdyby v něm nebylo zákona souvztažnosti, to jest podle určitých daných a vytvořených pravidel kompozičním řádem vytvořená forma. Každý krok, každé zamrknutí oka, každý sebemenší šramot, každé světlo, jeho barva, sebemenší schůdek, a dokonce i sebemenší zakašlání v obecnstvu spolu tvoří jedině tehdy, je-li v nich uzákoněný vztah. Tento uzákoněný vztah je na rozdíl od starých „atmosfér“ vědomá věc. Divadelní tvůrce, kterého bych raději nazval autorem než režisérem, vytváří vědomě všechny vztahy na jevišti, v hledišti, jak uvnitř dramatu, tak vně dramatu, ve skutečnosti, pro kterou tvoří. Nade vším v syntetickém divadle vládne zákon dramatického rytmu. To ovšem tvůrce a kritik bez sluchu nikdy nepochopí. Ti znají jenom, že hra má tempo, nebo nemá. Aby mohli vysvětlit, proč hra tempo má, anebo nemá, to nedovedou jinak než primitivně buďto poukazem na to, že herci neovládají role, nebo že režisér zapomněl škrtnat, prostě docela po ochotnicku. Tempo hry ovšem neurčuje jenom autor textu ani jenom herec. Tempo hry určuje uzákoněná tvůrčí skutečnost v omezeném čase představení. Často pauza dobře vyslyšená a dobře prokomponovaná má větší tempo než rychle odříkávaný text anebo ztřeštěná hra. To ovšem opět může slyšet jenom ten, kdo slyší pauzu hudebně. Často změna světla rozseká děj na malé rytmické úseky, které letí před očima diváků, a herci mohou přitom docela klidně mluvit volně svůj text a pohybovat se jako ve zpomaleném filmu. Divák takového představení je vzrušován rytmicky rozčleněným tempem a sám neví ani, proč je strhován do víru, když přece v zásadě se na jevišti nic nápadného neděje.

Syntetická forma divadelní tvorby popletla mnohým divadelníkům hlavu. Řekli si: Když je divadelní forma složena z hudby, z výtvarnictví, z mimického umění a tak dále, je nutno inscenovat každý kus tak, aby to bylo vidět. A tak divadelníci objevili zdánlivé možnosti v tom, že hudli, tančili, mluvili pro nic za nic rytmicky, zpívali, i když se ke zpěvu člověku vůbec nechce, krátce „roztancovávali“ jeviště. Jiní roztáčeli a osvobozovali jeviště. Myslili tak alespoň. A nakonec dostali na jeviště tolik baletu, že nevěděli, co s tím, a byli rádi, když ze všeho „osvobozování“ vyšli se zdravou kůží. Proč? Inu proto, že právě dávali na jeviště všechno bez ladu a skladu jen proto, že mysleli, že to je moderní a efektní. A udivené obecnstvo si říkalo: Tak tohle má být ta syntetická divadelní forma? Kritikové vynalezali řád v něčem, v čem byl vlastně neřád, a tu a tam se ozývaly hlasy nespokojenosti. Z hlasů nespokojenosti se konečně stalo hnutí za

takzvaným hereckým režisérstvím. Protože se chudáci domnívali, že herec spasí jeviště tím, když se bude všelijak „realisticky“ šklebit ve svých vousech do obecnstva a že se tím zrodí nová tragédie. A ono se neučinilo nic jiného, než že si divadla nevěděla se syntetickou formou rady, a tak se chtěla halasně vrátit do kapřího rybníčku, ze kterého je vyrušila štika. Syntetická forma totiž není, opakují, syntetickou proto, že má v sobě tolik elementů, které můžeme bez ladu a skladu na sebe naházet. Pro syntetickou divadelní formu potřebujeme totiž tvůrce, který by tomu rozuměl. A který by třeba nedoprovázel valčíkovou scénu tangem anebo nepletl si hoboju s pozounem. Který by věděl alespoň, co to znamenala světla impresionistů nebo starých Holanďanů, a který by dovedl nejméně tak dobře svítit, jako oni dovedli malovat. Musel by se najít tvůrce, který by rozuměl herci, protože je sám herec. A který by tedy nechtěl od herce nemožnosti, nýbrž jen maxima jeho tvůrčích schopností. Musel by se najít tvůrce, který by nepřeplnil jeviště podivně rozhazovanými tanečky, protože by byl choreograf a věděl by, že tanec má určitý řád a souvztažnost k jevišti. Musel by to být tvůrce, který se nedívá na jeviště jako na opis všední skutečnosti, nýbrž jako na nástroj, na který lze vyvolat veliké básně dramatických snů. A konec konců by to musel být tvůrce, který by byl ideologicky tak jasný, že by mu nedělalo potíže být dramaturgem svého divadla, ne literátem svého divadla, nýbrž opravdu dramaturgem. To jest někým, kdo nejen rozumí, nýbrž přesně ví, proč žije, čemu slouží, za čím jde a dovede nadchnout své spolupracovníky pro totéž. Jedině touto cestou je možné dojít k syntetické divadelní formě a žádný jiný tvůrce, který se musí dohadovat s pracovníky, protože rozumí třeba jenom aranžérství, nemůže mluvit o své tvorbě jako o tvorbě syntetické, nýbrž může s poctivým svědomím říci jenom to, že dělá jakés takés divadlo.

Program D 47, 10, 1946 č. 5, s. 131—132. Z Burianova textu vynecháváme čtyřvětou pasáž o jeho osobním vztahu k teorii syntetické formy.

III.

Divadelní prostor