

## UMĚLCI DIVADLA BUDOUCNOSTI

VĚNOVÁNO ZDATNÉMU POKOLENÍ MLADÝCH DIVADELNÍKŮ

PO ZRALÉ ÚVAZE: VĚNUJI JEDNÉ ODVÁŽNÉ OSOBNOSTI DIVADELNÍHO SVĚTA, KTERÁ JEJ JEDNOHO DNE OVLÁDNE A PŘETVOŘÍ

Říká se, dvakrát měř, a jednou řež. Také se říká, že i ze špatné situace existuje dobré východisko, a právě v jeho zájmu musím změnit svoje první optimistické věnování v druhé. Proto je také správné měřit dvakrát. Tolik mě mrzí a bolí, že to musíme připustit! Nic takového jako zdatné pokolení v dnešním divadle neexistuje; obklopuje nás fyzický i duševní úpadek. Co jiného také můžeme čekat? Nejjistější známkou úpadku je, že ti, kdo v divadle pracují, nás neustále ujišťují, že všechno je v pořádku a divadlo že je dnes na nejvyšším bodě svého vývoje.

Kdyby však všechno v pořádku bylo, nebylo by té touhy po změně, která se instinktivně a kontinuálně zmocňuje všech, kdo moderní divadlo navštěvují nebo o něm uvažují. Právě mizerný stav divadla nutí některé z nás hovořit tak, jak mluvím já. A pak se rozhlédnu kolem sebe po těch, které mohu oslovit, a po těch, kteří budou naslouchat a naslouchající rozumět, a nevidím nic než ke mně obrácená záda, záda pokolení nezdatných pracovníků. Tváří ke mně stojí pouze jednotlivec, odvážný chlapec či muž. Jeho vidím, a v něm vidím sílu, která vytvoří příští pokolení. Proto hovořím k němu, a stačí mi, že jenom on mi porozumí. Je to ten, kdo, slovy Williama Blakea, „opustí otce, matku i svoje statky, pokud stojí v cestě jeho umění“<sup>1</sup>; je to člověk, jenž obětuje osobní ctižádost a dočasný úspěch okamžiku, ten, který se vzdá touhy po příjemném bohatství hladkých guinejí, a nebude si za odměnu žádat nic menšího než obnovu svého domova, své svobody, svého zdraví, svých sil. K němu já hovořím.

Jste mladý muž; jste už pár let u divadla, nebo jste se narodil z divadelních rodičů; nebo jste byl nějaký čas malířem, ale prahнул jste po pohybu; nebo jste dělal nějaké řemeslo. Třeba jste se pohádal

<sup>1</sup> „Čang Fa-Šu, velkodušný zakladatel tohoto chrámu, Wu Šeng Su, dokázal pod spleitou sítí paterého krytí zpřetrhat pouta rodinné lásky a světských starostí, atd.“ Vyryto na stéle L.P. 535 v Číně, nyní v muzeu v Jižním Kensingtonu.

s rodiči, když vám bylo osmnáct, poněvadž jste chtěl odejít k divadlu, a oni vás nechtěli pustit. Třeba se vás ptali, proč chcete k divadlu, a vy jste jim nedokázal rozumně odpovědět, protože jste chtěl dělat něco, co se žádnou rozumnou odpovědí vysvětlit nedá; jinými slovy, chtěl jste utéct. A kdybyste byl svým rodičům řekl „Chci utéct“, přijali by to možná líp, než když jste je vyděsil hroznými slovy „Chci odejít k divadlu“.

Miliony takových mužů měly stejnou touhu, touhu po pohybu, touhu uprchnout, touhu vplynout do nějaké jiné bytosti, a protože netušili, že to je touha žít v imaginaci, někteří odpověděli svým rodičům „Chci se stát hercem, chci odejít k divadlu“.

Vlastně to ani není, oč jim jde, a tady tragédie začíná. Mladý muž, který si s nově probuzeným pocitem neví rady, si jen tak řekne „třeba bych rád byl hercem“, a jenom ze zoufalství, v přítomnosti rozhněvaných rodičů, promění svoje „třeba“ v rozhodné „chci“.

To bude pravděpodobně váš případ. Chcete utéct, existovat v nějakém jiném stavu, opájet se větrem a vyvolávat toto opojení u jiných.

Pokuste se teď vyhnat si z hlavy, že doopravdy chcete „jít k divadlu“. Pokud už naneštěstí u divadla jste, pokuste se vyhnat si z hlavy přání stát se hercem a představu, že to je kýžený cíl všech vašich tužeb. Dejme tomu, že už hercem jste; hrajete divadlo čtyři pět let, a už se vás zmocňují jakési zvláštní pochybnosti. Nikomu je nepřiznáte; rodičům byste jenom dal za pravdu, a sám si je taky nepřipustíte, protože jinak nemáte nic, co by vás těšilo. Ale já vám nabídnu spoustu věcí, které vás potěší, a vy budete moci odvážně a v dobrém rozmaru hodit za hlavu vše, co se vám zlíbí, a přitom neztratit nic z toho, co jste zastával na počátku. Můžete na jevišti zůstat, a přece se nad ně povznést.

Poskytnu vám za dobrou cenu svoji zkušenost, a třeba vám bude ku prospěchu. Pokusím se oddělit důležité od nedůležitého, a pokud vás při mém výkladu napadnou nějaké pochybnosti nebo budete mít potřebu přesněji vysvětlit některé detaily, stačí říct a já vám ochotně posloužím.

Začněme tím, že vás angažoval ředitel divadla. Musíte mu věrně sloužit, ne proto, že vás platí, ale protože jste jeho podřízený. A tato poslušnost vůči řediteli přináší první a největší pokušení, s jakým se ve své práci setkáte.

Vy totiž musíte dát nejenom na jeho slovo, ale i na jeho přání, a přesto nesmíte ztratit sama sebe. Tím nechci říct, že nesmíte ztratit svou osobnost, poněvadž vaše osobnost pravděpodobně ještě plně nedozrála. Nesmíte však ztratit ze zřetele to, co hledáte, nesmíte ztratit ten první pocit, který se vás zmocnil, když se vám zdálo, že se pohybujete směrem nahoru.

Během svých učednických let pod svým prvním ředitelem naslouchajte všemu, co vám může o divadle a o herectví říci a ukázat, a sami se vydávejte dál a pátrejte po všem, co vám neukázal. Zajděte tam, kde se malují dekorace; tam, kde se splétají elektrické dráty pro reflektory; sestupte pod jeviště prohlédnout si jeho složité konstrukce; vyjděte nad jeviště a vyžádejte si informace o provazech a kladkách; ale zatímco takhle nabýváte znalostí o divadle a o herectví, nezapomínejte, že větší inspiraci než uvnitř divadla najdete mimo ně: mám na mysli v přírodě. Dalším zdrojem inspirace je hudba a architektura.

Říkám vám to proto, protože váš ředitel vám to neřekne. V divadle se studuje z divadla. Tam berou jako zdroj své inspirace divadlo, a jestliže se někdy někteří herci obrátí o pomoc k přírodě, pak jenom k jedné její oblasti, jejímž projevem je lidská bytost.

Henry Irving nebyl ten případ, ale já se tady nemohu zdržovat a vykládat vám o něm, poněvadž to by znamenalo psát jednu knihu za druhou, abych vám to jasně vyložil. Pamatujte si však, že jako herec byl Irving naprosto pravdivý a že studoval veškerou přírodu, aby našel symboly pro výraz svých myšlenek.

Pravděpodobně uslyšíte, že tento muž, kterého vám dávám za příklad jedinečného herce, dělal takové a takové věci tak a tak, a vy o mé radě zapochybujete. Ale při vší úctě k vašemu stávajícímu řediteli: musíte se mít velice na pozoru, nakolik uvěříte tomu, co vám říká i ukazuje, protože právě z takové tradice divadlo žije i upadá.

Co Henry Irving dělal, je věc jedna; a co vám řeknou, že dělal, je věc druhá. Mám s tím svoje zkušenosti. Účinkoval jsem v inscenaci, v níž Irving hrál Macbetha, a později jsem měl možnost hrát Macbetha sám v divadle kdesi na severu či na jihu Anglie. Byl jsem zvědav, jak asi Henry Irving zapůsobil na schopného a talentovaného herce s běžnou patnáctiletou praxí, zejména když byl jeho nadšeným obdivovatelem. A tak jsem ho pořádal, aby byl tak laskav a předvedl

mi, jak Irving naložil s tou či onou pasáží; co dělal a jaký vzbudil dojem, protože mi to už vypadlo z paměti. A tento schopný herec pak mému užaslému rozumu předvedl cosi tak banálního, tak nemožného a tak nevýrazného, že jsem začal chápat, jakou cenu má tradice. Takových zážitků jsem měl několik.

Jedna schopná a vážená herečka mi předváděla, jak paní Siddonsová hrála Lady Macbeth. Sebrala se, přešla doprostřed jeviště a posunkovala a pokřikovala způsobem, o němž byla přesvědčena, že reprodukuje jednání paní Siddonsové. Předpokládám, že jí to odkázal někdo, kdo paní Siddonsovou viděl, ale její ukázka byla naprosto bezcenná, protože postrádala jakoukoli jednotu, ačkoli ta či ona akce jakousi zprostředkovanou hodnotu mít mohla. Tak jsem si začal uvědomovat zbytečnost takové výuky, a protože už v mám v povaze bouřit se proti lidem, kteří mi chtějí vnucovat něco, co mi připadá nerozumné, nehodlal jsem mít s takovým učením nic společného.

Vůbec vám nedoporučuji, abyste se zachoval stejně, ačkoli na mne stejně nedáte, a zachováte se jako já, máte-li v sobě kus sopky; líp však uděláte, budete-li naslouchat, přijímat a zpracovávat to, co se vám řekne, a *pamatovat*, že tahle vaše učednická léta herectví jsou jen počátkem nesmírně dlouhé mistrovské školy ve všech řemeslech, která dohromady skládají umění.

Budete-li je studovat pečlivě, najdete některá, která mají cenu, a rozhodně zjistíte, že herecká zkušenost je nezbytná. Průkopník zřídka objeví snadnou cestu, a protože vaše cesta neskončí tím, že se stanete slavným hercem, ale půjdete cestou mnohem delší a nevyšlapanou, vedoucí k jinému konci, zakusíte všechny výhody i nevýhody průkopníka; mějte však na paměti, co jsem vám řekl: že vašim cílem *není* stát se slavným hercem, ani ředitelem takzvaně úspěšného divadla, ani producentem výpravných a hojně diskutovaných inscenací; ale stát se divadelním umělcem, a k tomu si jako základ musíte poctivě a věrně odsloužit učednická herecká léta. Jestliže na konci svých pěti hereckých let budete přesvědčen, že víte, jaká je vaše budoucnost; jestli se vám vlastně bude dařit, můžete nad sebou udělat kříž. Zkratky na tomto světě nikam nevedou. Nebo jste si snad myslel, když vás ta touha přepadla a řekl jste svým rodičům, že se musíte dát k divadlu, myslel jste si snad, že takovou velkou touhu lze tak záhy uspokojit? Je uspokojení věc tak nepatrná? Je touha věc tak

nicotná, že ji pětileté hledání může zparodovat? Ovšemže ne. Celý váš život není dost dlouhý, a až na samém jeho konci se dopracujete jakéhosi nepatrného atomu toho, co jste si toužil osvojit. Takže budete stále mladý, i když budete v letech.

## O HERCI

Jako člověk si stojí vysoko, je velkorysý a vpravdě přátelský. Vybavuji si jednoho herce, kterého znám a jenž mi poslouží jako typ. Skvělý společník, a v divadle šíří společenského ducha; velkoryse pomáhá mladším a méně vyspělým hercům, neustále mluví o své práci, chová se nápadně, je schopný se prosadit, i když stojí stranou místo uprostřed jeviště, má hlas, který upoutává mou pozornost, a konečně, o umění toho ví asi tolik jako kukačka o něčem konstruktivním. Všechno, co se má udělat podle určitého modelu či plánu, je jeho povaze cizí. Nicméně mu jeho dobrá povaha napovídá, že kromě něho jsou na jevišti ještě jiní a že mezi jejich a jeho myšlením musí panovat jistá shoda; ale k tomu dospěl jakýmsi dobromyslným instinktem, a nikoli na základě poznání, takže k ničemu pozitivnímu to nevede. Instinkt a zkušenost ho naučily pár věcem (nebudu říkat trikům), které neustále opakuje. Například zjistil, že náhlý pokles hlasu z forte do piana může akcentovat a zasáhnout publikum, stejně jako crescendo z piana do forte. Ví také, že smích se dá vyjádřit mnoha zvuky, nejen pouhým hahaha. Ví, že žoviálnost je na jevišti vzácná a kypivá osobnost že je vždycky vítaná. Ale co neví, je, že táž kypivá osobnost a instinktivní znalosti by svou moc zdvojily či ztrojnásobily, kdyby se řídily vědeckým poznáním, tj. uměním. Kdyby mě teď slyšel, vyrazilo by mu to dech a pomyslel by si, že hlásám cosi pedantského a sucharského, co není ani hodno umělcovy pozornosti. On si myslí, že emoce tvoří emoce a nesnáší nic, co zavání kalkulací. Ale já snad ani nemusím zdůrazňovat, že každé umění má něco společného s kalkulací a že člověk, který to přehlíží, může být jenom polovičním hercem. Příroda sama se nepostará o vše, čeho je k uměleckému výtvaru třeba, a není vysadou stromů, hor a říček vytvářet umělecká díla, a všechno, čeho se dotknou, nemá určitou a krásnou formu. Tuto zvláštní schopnost má jenom člověk, a má ji díky své inteligenci a vůli. Můj přítel se patrně domnívá, že Shakespeare napsal *Othella* v záchvatu žárlivosti a že

mu stačilo zapsat první slova, která mu přišla na jazyk; já však soudím, a jiní jsou patrně téhož mínění, že ta slova musela projít autorovou hlavou a že jenom touto cestou, touto kvalitou imaginace, jakož i chladnou silou jeho mozku se mohlo bohatství jeho přirozenosti jasně a úplně projevit a že žádná jiná cesta by k tomu nevedla.

Z toho pak vyplývá, že herec, který chce hrát dejme tomu *Othella*, musí mít nejen bohatý vnitřní život jako zdroj své síly, ale také imaginaci, aby věděl, co z něho vyvolat, a mozek, aby nám to dovedl předložit. Pročež ideální herec je ten, který má jak bohatý vnitřní život, tak mocný mozek. O jeho vnitřním životě se nemusíme rozšiřovat. Bude zahrnovat vše. O jeho mozku můžeme říci, že bude tím lepší, čím méně volnosti si dovolí, že si bude vědom, co všechno závisí na emoci i že čím méně volnosti této své spolupracovnici dovolí, tím lépe, poněvadž dobře ví, jak cenná je její přísná kontrola. Nakonec intelekt zkázní emoce i sebe sama natolik, že dílo nikdy nedospěje k bodu varu, k neutuchající exhibici aktivity, ale vytvoří dokonalé mírné teplo, které pro něho nebude problémem udržovat. Dokonalý herec bude ten, jehož mozek dokáže vytvářet a předvádět dokonalé symboly všeho, co příroda obnáší. Nebude v *Othellovi* bouřit a běsnit, nebude koulet očima a zatínat pěsti, aby v nás vyvolal dojem žárlivosti, ale poručí svému mozku, aby pronikl do hloubi, osvojil si vše, co je tam uloženo, a pak se přemístil do jiné sféry, do oblasti imaginace, a tam vymodeloval jisté symboly, které nebudou předvádět holé vášně, a přesto nám o nich dají jasnou zprávu.

A dokonalý herec, který to dokáže, včas zjistí, že symboly se pořizují hlavně z látky, která leží vně jeho osoby. Ale to vám obsírně vyložím až ke konci naší rozmluvy. Protože pak vám ukážu, že takový herec, jaký je dnes, musí nakonec zmizet a přetvořit se v cosi jiného, mají-li být v našem divadelním království k vidění umělecká díla.<sup>1</sup>

Prozatím nezapomeňte, že nejvíce se k ideálnímu herci, jemuž mozek vládne nad přirozeností, přiblížil Henry Irving. Dovíte se o něm z mnoha knih, a nejlepší z nich je jeho tvář. Opatřte si co nejvíce jeho obrazů, fotografií a kreseb, a pokuste se v ní číst. Nejprve najdete masku, a ta má mimořádný význam. Když se do té tváře zadíváte, sotva budete moci prohlásit, že prozrazuje nějaké jeho přirozené slabosti. Pokuste se představit si tu tvář v pohybu – v pohybu,

<sup>1</sup> Viz *Herec a nadloutka*, s. 48.

který byl vždycky pod přísnou kontrolu rozumu. Vidíte, jak pohyb úst řídí mozek, a jak tentýž pohyb, jemuž se říká výraz, vytváří myšlenku tak určitou, jako je kreslířova linka nebo hudební akord? Vidíte ten pomalý pohyb očí a jak se zvětšují? Už ty dva pohyby jsou jedna velká lekce o divadle budoucnosti; tak jasně předvádějí správně použitý výraz na rozdíl od špatného, že nechápu, jak mohlo tolika lidem uniknout, jak musí vypadat budoucnost divadla. Řekl bych, že Irvingova tvář je pojitko mezi směšně křečovitým výrazem lidské tváře v divadle několika minulých staletí, a maskami, které se namísto lidské tváře uplatní v nejbližší budoucnosti.

Zkuste si to všechno připomenout, až budete ztrácet naději, že se vám kdy podaří ovládnout přirozenost, kterou prozrazuje vaše tvář. Vězte však, že kromě vaší tváře a vaší osoby existuje ještě něco jiného, co můžete upotřebit a co se snáze kontroluje. Uvědomte si to, ale ještě se nějaký čas nepokoušejte to řešit. Budte hercem dál, učte se všemu, co je zapotřebí se naučit, třeba jak se herci pokoušejí svou tvář ovládat, až zjistíte, že se zcela ovládnout nedá.

Dávám vám tuto naději, abyste si, až ten okamžik přijde, nepočínal tak jako jiní herci, kteří na tuto komplikaci narazili, ale obešli ji a uzavřeli kompromis; neměli odvahu vyvodit závěr, jaký umělec vyvodit musí, chce-li zůstat sám sobě věrný. To jest, že jediný správný prostředek, jak vyjádřit výraz duše, zračící se na výrazu tváře, je maska.

## O INSPICIENTOVI

Poté, co jste byl hercem, musíte se stát inspicientem, jemuž se říká manažer jeviště. Titul je to dost zavádějící, protože vládnout jevištěm se vám nedovolí. Je to zvláštní postavení, a touto zkušeností můžete jen získat, ačkoli vám nepřinese valné potěšení, a divadlu, v němž pracujete, valné výsledky. Ale jak dobře ten titul zní – Manažer jeviště! Naznačuje, že jde o mistra jevištní vědy.

Každé divadlo má inspicienta, a přesto, obávám se, mistři jevištní vědy nejsou. Třeba jste už pomocným inspicientem. Pak se rozpomenete na ten pocit hrdé radosti, když pro vás ředitel poslal, slavnostně vám oznámil, že vás povýšil mezi inspicienty, připomněl vám závažnost tohoto postavení a přidal nějakou tu pencí. Třeba jste si pomys-

lel, že nadešel váš velký vysněný den a týden jste chodil s nosem o kousek nahoru a svrchu jste obhlížel tu širokou krajinu, která se rozprostírala před vámi.

Ale co se to stalo pak? Neznamenalo to snad chodit do divadla dřív, dohlédnout na truhláře, a jestli se už objednaly hřebíky, a jestli jsou na dveřích šaten správné vizitky? Neznamenalo to opět sestoupit na jeviště a popocházet po něm a čekat, jestli všechno bude hotovo včas? Jestli včas přivezou a zavěsí dekoraci? Nepřišel snad za vámi s nářkem garderobiér, že kdosi vytáhl kostým z bedny a strčil tam jiný? A neuložil jste mu, aby vám provinilce přivedl? a nemusel jste oba taktně zvládat, žádného z nich neurazit, a přesto zjistit, kde je pravda? A zjistil jste někdy, kde je pravda? A odešli ti dva od vás s něčím jiným než s nenávisť? V nejlepší případě jste se zalíbil jednomu, a ten druhý začal proti vám za hodinu intrikovat. Nebyl jste v půl jedenácté pořád ještě na jevišti, a nezačali se tehdy trousit herci, nemajíce zřejmě ani potuchy, že vy jste tam už čtyři hodiny, a skálopevně přesvědčení, že dveře divadla se otevřely právě v tu chvíli, kdy došli oni? A nepřišlo jich v průběhu další čtvrt hodiny za vámi nejméně šest s oslovením „Hele, kamaráde“ nebo „Podívej, starouši“ a se žádostí, abyste něco zařídil, tak aby měli život na jevišti trochu jednodušší? A nebyly to snad věci vzájemně si tak odporující, že vyhovět jednomu herci znamenalo by poškodit zbývajících pět? A když jste jim řekl, že se vynasnažíte ze všech sil, nepocítil jste úlevu, když náhle dorazil ředitel divadla, obvykle první herec? A nešel jste ihned za ním s dalšími žádostmi, s nimiž se lidé obraceli na vás, v naději, že on jako pán a vládce to všechno na vlastní zodpovědnost zařídí? A neřekl vám snad „Co mě s takovými prkotinami obtěžujete, laskavě zařídte, co uznáte za vhodné“ a nedošlo vám v tu chvíli, že je to všechno fraška – titul, postavení, zkratka všechno?

A pak začala zkouška. Padnou první slova a přijdou první problémy. Hra začíná rozhovorem mezi dvěma pány sedícími za stolem. Po pěti minutách je malým dotazem přerušil ředitel. Ptá se, jestli náhodou pan Brown včera při téhle replice najednou nevstal a nezastrčil židli zpátky za stůl – nebo se snad mylí? Dotyčný herec poněkud znervózní, že je příčinou prvního zdržení v režimu dne, a protože nemá zájem, aby vina padla na něho, tak se stejně zdvořile zeptá: „Budeme mít tyhle židle na přestavení?“ „Nebudeme, pane Browne,“ odpoví inspicient. Letmý, sotva postřehnutelný výraz

nesouhlasu vyjde z ředitele a usadí se na tváři obou herců, a divadlem proletí slabounký neklidný vánek. Tot první malý zádrhel. „Snad by bylo nejlepší, kdybychom na zkouškách měli ty židle, které budou na představení.“ „Rozhodně, pane řediteli!“ odvětil inspicient a zatleská. „Kde je Isherwood?“ Smutně se tvářící mužíček, s maskou v důsledku nesmírného smutku zcela neproniknutelnou, přijde na jeviště a stane před soudnou stolicí. Režisér zaváhá. „Budeme na zkouškách používat ty židle, které jsme si pro tuhle scénu objednali.“ „Pro tuhle scénu jsme si prosím žádné židle neobjednávali.“ Vítr se zvedne. Ostrý blesk se mihne na tváři ředitele a bouřkový mrak visí na obočí obou herců. Inspicient si žádá seznam rekvizit, tj. seznam věcí, které se na jevišti používají. Isherwood ztrápeně obhlédne pusté jeviště, hledaje pohledem první dámu. Ta však jako manželka ředitele nemá důvod chodit včas. Až přijde, bude se tvářit, jako by měla důležitější věci na práci jinde. Isherwood odpoví „Dostal jsem prosím příkaz dát do druhé scény tyhle dvě židle, poněvadž mají růžovo červené brokátové potahy.“ Velká chvíle pro ředitele. „Kdo vám ten příkaz dal?“ Slečna Jonesová. [Slečna Jonesová je dcera první dámy, která je ženou ředitele. Její postavení v divadle není stanoveno, ale lze říci, že je asistentkou své matky.] Odtud absence vhodných židlí. Odtud podráždění v celém souboru. Odtud plýtvání časem v tolika divadlech, a odtud ztráta umění.

To je pouze jedna a první zkouška inspicientova, který spíše hraje úlohy pneumatiky, než osy, kolem níž se kolo jeviště otáčí. Zkouška pokračuje. Inspicient ji musí absolvovat celou, sice jen s malou pravomocí i možností zastávat nějaké názory, zato však s plnou odpovědností za omyly. A když se pak herci mohou vzdálit na oběd, musí se on vzdálit do rekvizitárny, do malírny, do truhlárny – musí vyslechnout všechny jejich stížnosti, zjišťovat, že všechno se zpožďuje; a když se pak soubor po hodinové přestávce vrátí do divadla osvěžen, očekává se od něho, že on, který neměl ani minutu pauzy, bude čerstvý jak rybička a v nejlepším rozmaru. To by ještě tak šlo, kdyby požíval autority odpovídající jeho postavení, to jest kdyby byl pověřen výkonem „úplné a svrchované vlády nad jevištěm a nade vším, co je na něm“.

Nicméně je to dobrá, třebaže zvláštní zkušenost. Učí člověka, který na sebe ty strašné odpovědnosti vezme, jak nezbytné pro něho je studovat jevištní vědu, aby se, až se stane ředitelem divadla, obe-

šel bez služeb takzvaného manažera jeviště, poněvadž skutečným manažerem jeviště bude on sám.

Uděláte dobře, když poté, co jste byl pět let hercem, vezmete na sebe na rok nebo na dva tyto obtížné odpovědnosti inspicienta, a budete si přitom stále pamatovat, že to je postavení schopné vývoje směrem k režii. O ideálním režisérovi jsem psal ve své knize *Divadelní umění*<sup>1</sup>, a tam jsem ukázal, že z podstaty jeho postavení vyplývá, že by měl být nejdůležitější figurou celého divadelního světa. Vaším cílem by tudíž mělo být stát se někým takovým, kdo dovede vzít hru a zinscenovat ji, kdo dovede zkoušet s herci a říkat jim, co si žádá každý pohyb, každá situace, kdo dovede navrhovat scénu a kostýmy a vysvětlit těm, kteří je budou zhotovovat, co je pro scénu a kostýmy třeba, a umí pracovat s těmi, kdo obsluhují zdroje umělého světla, a jasně je informovat, čeho je zapotřebí.

Kdybych vám však nedokázal říct nic lepšího, než co jsem vám tu naznačil, kdybych neměl žádný další ideál, žádnou hlubší pravdu, kterou bych o jevišti a o vaší budoucnosti mohl odhalit, měl bych zvážít, že vám vlastně nemám co dát a že vás musím přesvědčit, abyste na divadlo nepomýšlel. Já však jsem vám na počátku svého dopisu napsal, že vám poskytnu nejrůznější věci na povzbuzení, abyste pevně věřil ve velikost úkolu, který jste si vytyčil; a teď vám to připomínám zas, pokud ovšem nemyslíte, že ten ideální manažer, o němž hovořím, je nejvyšší meta, jaké můžete dosáhnout. Není. Přečtěte si, co jsem o něm napsal v *Divadelním umění*, a necht' vám to prozatím stačí, ale ujišťuji vás, že vám mohu nabídnout k následování víc, mnohem víc, a že vaše aspirace bude tak vysoká, že žádná jiná, ani básníková, ani knězova, ji nemůže převýšit.

Ale abych se vrátil k povinnostem inspicienta. Jeho běžné obtíže jsem vám snad už osvětlil, nebo jste je snad na vlastní kůži zakusil, a snad vám došlo, že potřebuje hodně taktu a jen maličko talentu. Jenom si musíte dát pozor, aby se z vás při uplatnění tohoto taktu nestal malý diplomat, poněvadž malý diplomat je nebezpečný jev. Pěstujte si touhu vymanit se z jeho postavení, a nejlepší cesta k tomu vede přes studium různých materiálů, s nimiž budete pracovat, až dosáhnete postavení ideálního manažera jeviště. Pak budete mít

<sup>1</sup> Tu knížku jsem zachránil z podzemní kobky, do níž byla uvržena, takže se teď pod ochranou pana Heinemanna může opět volně toulat světem. Najdete ji na s. 92 tohoto svazku.

svoje vlastní divadlo, a to co dáte na jeviště bude všechno práce vašeho mozku a mnohé z toho i práce vašich rukou, a vy nesmíte ztrácet čas, abyste byl připraven.

## O SCÉNĚ A POHYBU

Teď je na čase, abych vám vysvětlil, jak se nejlépe stát návrhářem scény a kostýmů a jak se trochu poučit o umělém světle; jak uvést herce, kteří s vámi pracují, do harmonického vztahu k sobě navzájem i ke scéně, a co je ze všeho nejdůležitější, k ideám autora. Studujete a dále budete studovat díla, která byste rád uvedl. Omezme se tady na čtyři velké Shakespearovy tragédie. Až je začnete připravovat pro divadlo, budete je znát velice dobře, příprava pro každou z nich vám zabere rok nebo dva; a nebudete už mít pochybnosti o dojmu, jaký chcete vzbudit, ale budete si lámat hlavu, jak nejlépe tento dojem vytvořit.

Nejprve vám chci říci, že nejcennější prostředek, jež máte k dispozici, je právě ten velký všeobecný dojem, jakým působí scéna a pohyb postav. Říkám to po četných pochybnostech a mnoha zkušenostech, a vy musíte mít stále na paměti, že mluvím z vlastní zkušenosti a že nejlepší, co mohu udělat, je tuto zkušenost vám poskytnout. Vám je sice známo, že jsem se rozešel s oblíbenou vírou, že psaná hra má pro divadelní umění hlubokou a trvalou hodnotu, my však tady nepůjdeme tak daleko, abychom se bez ní obešli. Připustíme, že drama má stále pro nás nějakou hodnotu, a nehodláme ji promarnit; naším cílem je zvýšit ji. Tudíž jím bude, jak já to nazývám, tvorba všeobecných vizuálních efektů, které přidají na ceně tomu, co už cenným učinil náš velký básník.

První a nejdůležitější je scéna. Bylo by pošetilé hovořit tady o poutavosti scény, poněvadž my tu nechceme vytvořit scénu, která by poutala, ale spíše místo, které by bylo v souladu s myšlenkami básníka.

Vezměme tedy *Macbetha*. Hru, kterou dobře známe. Kde, na jakém místě se odehrává? Jak to místo vypadá, jak se jeví nejprve naší představivosti a poté našemu zraku?

Vidím dvě věci. Vidím vysokou a strmou skálu, a vidím vlhký mrak věnit vrchol té skály. Jinými slovy, místo obývané lítými válečníky, a místo, kde hnízdí přízraky. Ta vlhkost nakonec skálu zničí;

a duchové nakonec zničí lidi. Ale vy už chcete vědět, co se má vlastně pro oko vytvořit. A já rychle odpovídám – postavte skálu! Ať se tyčí hodně vysoko. A rychle vám říkám, sdělte tu představu mlhy ovíjející téměř té skály. Nuže, vzdálil jsem se být jen o milimetr od vize, kterou jsem spatřil v duchu?

Ale vy se mě ptáte, jaký má ta skála tvar a jakou barvu. Jak vypadají ty vznosné linie, kterými se vyznačuje každý vznosný útes? Najděte si je, chvilku se na ně zadívejte, a pak je rychle hodte na papír; *ty linie a jejich směr*, útes není důležitý. Nebojte se je vyhnat vysoko, dostatečné výše stejně nedosáhnou, a pamatujte, že na kousku papíru o pár centimetrech čtverečních můžete nakreslit čáru, která se zdá tyčit kilometry vysoko, a na jevišti můžete udělat totéž, poněvadž všechno je to věc proporcí a se skutečností to nemá nic společného.

Ptáte se na barvy? Které barvy nám naznačil Shakespeare? Nehleďte nejprve do přírody, ale do básnickovy hry. Ty barvy jsou dvě; jedna pro skálu a pro člověka, druhá pro mlhu a pro ducha. A teď dejte na tuhle moji radu. Žádné jiné barvy se v celém procesu navrhování scény a kostýmů netkněte, ale nezapomeňte, že každá barva má mnoho odstínů. Propadnete-li být jenom na chvilku bázlivosti, přestanete-li důvěřovat sobě nebo mým slovům, nevidíte pak, až scéna bude hotova, na vlastní oči ten efekt, který jste viděl ve svých představách, když jste se díval na obraz, jaký vám naznačil Shakespeare.

Právě ten nedostatek odvahy, nedostatek víry v hodnotu, která tkví v omezení a v proporcí, právě to ničí dobré nápady, které se zrodily v hlavách scénických výtvarníků. Chtějí sdělit dvacet věcí najednou. Chtějí nám sdělit představu nejen toho vznosného ostrohu a mlhy, která se na něj lepí; oni vám chtějí vyprávět i o mechu na vysočině a zvláštním dešti, který tam padá v srpnu. Nedokáží odolat pokušení doložit, že znají tvar skotské kapradiny a že podnikli archeologický průzkum všeho, co se vztahuje ke Glamisově i Cawdorově hradu. A tak ve snaze říci nám mnoho neřeknou nám nic, a všechno je zmatek nad zmatek:

*Svatokrádežná vražda vznikla v chrám  
pomazaného Páně a z té stavby  
ukradla život!<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> *Macbeth*, II, 3, 64–66. (Pozn. překl.)

Takže dělejte, jak vám říkám. Cvičte tužkou na papíře v malém i velkém měřítku; cvičte barvou na plátně; tak abyste sami viděli, že to, co vám říkám, je pravda – a jestli jste Angličan, tak sebou hodte: poněvadž když si nepospíšíte, pak jiní, až si tohle přečtou v jiných zemích, zjistí, že na tom něco je, a předběhnou vás dřív, než si to uvědomíte. Ale skála a její mlžný mrak není vše, co musíte vzít v úvahu. Musíte uvážít, že na úpatí té skály se rojí klany podivných pozemšťanů a v mlze že se vznášá bezpočet duchů; praktičtěji řečeno, musíte pomyslet na takových šedesát sedmdesát herců, jejichž pohyby na podlaze jeviště je třeba vypracovat, a na další postavy, které nemůžete jednoduše zavěsit na lana, ale které musejí být jasně odlišeny od materiálnějších lidských bytostí.

Zřejmě bude třeba někde na scéně vytvořit jakýsi zvláštní pocit dělicí čáry tak, abyste přesvědčil diváka, že ty dva světy jsou odděleny, třebaže je budete pozorovat jenom svým tělesným zrakem. Řeknu vám jak na to. Linie a proporce naznačily hmotnou substanci skály, odstín a barva (jedna barva) dodaly mlžnému vakuu na éteričnosti. A teď nanášejte ten odstín barvy směrem dolů, až se téměř dotkne úrovně podlahy, ale dejte si záležet, abyste jej zavedl někam, kde bude na hony vzdálen hmotné skalní substanci.

Chcete, abych vám prakticky vysvětlil, co mám na mysli. Ať vaše skála zabírá jen poloviční šířku jeviště, ať je to ta strana útesu, po níž se vine mnoho stezek, a ať se tyto stezky kříží na jedné plošině, zabírající polovinu až tři čtvrtě scény. Máte dost místa pro všechny svoje muže a ženy. A teď jeviště a všechno kolem otevřete. Ať je dole i nahoře prázdno a ať ta mlha padá do toho prázdna a rozpouští se v něm, a odtud přivádějte postavy, které jste zformoval jako duchy. Já vím, že jste se s tou skálou a mlhou stále ještě v duchu nevyrovnal; já vím, že vás straší vzpomínka na několik „interiérů“, které ve hře později přijdou na řadu. Ale tím se proboha netrapte! Uvědomte si, že interiér hradu je z materiálu, který pochází z kamenolomu. Nemá snad přinejmenším stejnou barvu? a nezanechávají rány seker vytesávajících velké kvádry na jejich povrchu stopy podobné těm, jaké zanechává příroda svým deštím, blesky či mrazem? Takže později nebudete muset svoje rozhodnutí ani svůj dojem měnit. Postačí vám jenom obměňovat totéž téma, hněd skály, šed mlhy, a takovými prostředky – světe, div se! – uchováte jednotu. Váš úspěch bude záviset na vaší schopnosti

vytvářet variace na ta dvě témata; hleďte však, abyste při hledání variant nikdy neopustil hlavní téma hry.

Pomocí takové scény budete moci tvarovat pohyby herců, a musíte umět vystupňovat dojem početnosti, aniž ke čtyřiceti či padesátihlavému davu přidáte o jediného muže navíc. Nesmíte tudíž ani jediného muže promarnit, ani ho umístit tak, aby byl zkrácen byt o jediný decimetr. Proto musí být místo, po kterém chodí, nejpečlivěji prozkoumanou částí celé scény. Ale když vám doporučuji, abyste se nepřipravil ani o decimetr z jeho výšky, nechci tím říct, abyste každý jeho decimetr ukázal. Více to rozvádět není zapotřebí. Pomocí náznaku můžete na scéně navodit pocit čehokoli – deště, slunce, větru, sněhu, krupobití, vedra – ale nic z toho tam nedostanete, pustíte-li se do křížku s přírodou, abyste se některého z jejich pokladů zmocnil a předhodil jej zrakům davu. Pomocí pohybového náznaku můžete vyjádřit vášně a myšlenky velkého množství lidí, a týmiž prostředky můžete pomoci herci sdělovat myšlenky a emoce postavy, kterou ztělesňuje. Konkrétnost a přesnost detailu je na jevišti bezúčelná.

Chcete slyšet další pokyny, jak se stát výtvarníkem scény a navrhovat ji tak, aby byla krásná, a – dodejme ještě v zájmu věci – praktická a levná? Jenže já se obávám, že kdybych svou metodu svěřil papíru, napsal bych něco, co by nebylo ani tak bezcenné, jako spíše špatné. Poněvadž napodobovat moji metodu by pro mnoho lidí mohlo být nebezpečné. Něco jiného by bylo, kdybyste mohl u mne studovat, a to, o čem se teď bavíme, léta zkoušet. Vaše přirozená povaha by se záhy naučila odmítat, co se jí přičí, a každodenním a velmi pozvolným zasvěcováním by se ujaly jenom ty důležitější a cenné části mé výuky. Teď vám mohu poskytnout jen pár obecných představ o něčem, co můžete s prospěchem provádět, a o jiném, čím se nemusíte zatěžovat. Pro začátek vám například říkám, netrapte se – obzvlášť netrapte svůj mozek, a nemyslete si, proboha, že je bůhvíjak důležité, abyste něco vytvořil, natožpak něco chytrého.

Vzpomínám si, co jsem se jako jednadvacetiletý chlapec natrápil ve snaze vytvořit nějaké tradiční návrhy, aniž jsem měl vůči tradici nejmenší sympatie; dnes to pokládám za ztracený čas. A na rozdíl od jiných si nemyslím, že to nějakou cenu přece jen mělo. Vzpomínám si, jak jsem dělal výpravu pro *Jindřicha IV.* Pracoval jsem tenkrát pod jedním hereckým ředitelem a bylo to v divadle, kde židle a stoly a jiné

detailní věci hrály veledůležitou fotografickou roli, a já to jako zelenáč všecko bral jako příklad hodný následování. *Jindřich IV.* tudíž podle mých představ sestával z jedné skvělé role, prince Jindry, a třiceti nebo čtyřiceti dalších postav, které se batolily kolem ní. Tudíž jsem vlevo instaloval obvyklý stůl a kolem něho židle. Vzadu byly obvyklé dveře, trochu vychýlené z osy, což mi tenkrát připadalo originální a smělé. Taky tam bylo okno se zástrčkami a s klikou a s pomačkanými záclonami, aby vypadaly, že v něm visí už nějaký čas, a výhled na anglickou krajinu za oknem. A velké konvice, a když se vytáhla opona, tak byla na scéně samozřejmě rota „odporných lotrů“, kteří běhali ven a zase dovnitř, a z vedlejší místnosti zněl hluk žoviálních pijáků. Oponu vždycky provázelo trochu žoviální hudby, takové tanečkové melodie, kterou jsme všichni dobře znali, a vzadu za oknem přešly tři holky a hihňaly se. Jedna strčila hlavu do okna a se smíchem prohodila slůvko s číšníkem. A pak smích dohasínal, orchestr skomíral do piana, když vstoupila první mluvící postava, a tak dále.

Celá moje práce byla založena na hloupých roztěkaných detailech, z nichž, jak mě tenkrát učili, sestává celá inscenace; a teprve až jsem si celý tenhle balast vyhnal z hlavy, a přestal se vidět očima producentů z období Charlese Keana, teprve tehdy jsem začal nalézat něco užitečného, co by mohlo hře prospět. Takže říct vám jak máte dělat výpravu je pro mne téměř nemožné. Vedlo by to k přílišným kiksům. Viděl jsem pár scén údajně pořizovaných podle mých návodů, a byly to naprosté nesmysly.

Nechávám svoje scény vyrůstat nejenom ze hry, ale ze širokého spektra myšlenek, které hra, nebo dokonce hry téhož autora ve mně vykouzlí. Například vztah *Hamleta* k *Macbethovi* je velmi těsný a jedna hra může ovlivnit druhou. Lidé dychtiví rychle dosáhnout malého úspěchu nebo trochy peněz po mně často chtějí, abych jim podrobně vysvětlil, jak svoje scény navrhuji, poněvadž, jak s odzbrojující naivitou dodávají, „bych pak mohl nějaké pořídit taky“. Nebudete mi to věřit, ale říkají si mi o to ti nejzvláštnější lidé, a kdybych jim mohl tu službu prokázat, aniž bych se sobě a umění zpronevěřil, ochotně bych to udělal. Ale jak marné by to bylo! Vyložit jim během pěti minut nebo pěti hodin nebo i během jednoho dne něco, co mně zabralo celý život, než jsem mohl začít, přece vůbec nejde. A přesto se ti lidé, když jsem nedokázal svoje vědomosti rozcupovat na kousičky a rozdat jim je, urazí a někdy dokonce rozhněvají.

Jak vidíte, není to tak, že bych vám nechtěl vysvětlit, jaké mají moje zadní prospekty rozměr a tvar, a jakou barvu na ně nanášim, a že se na ně nemají přibíjet žádné dřevěné latě, a jak se s nimi má zacházet, a jak se má na ně svítit, a jak a proč dělám další věci. Věc je spíš v tom, že kdybych vám to chtěl říct, a vám by to na dva tři roky pomohlo a vytvořil byste pár inscenací s dostatečným množstvím „efektů“, které by uspokojily zvědavost značného množství lidí – i kdybyste tedy něco získal, daleko víc byste ztratil, a ve mně by umění mělo velice zrádného služebníka. Nás žádné zkrácené cesty nezajímají. Nás nezajímá, co bude „efektivní“ a co se vyplatí. Nás zajímá jádro, srdce věci, nám jde o to pochopit je a milovat. Proto k němu přistupujme ze všech stran, obklopmo je, a nenechejme se odlákat představou scény ani kostýmu – nebo inscenování, nebo kterékoli takové věci – které jsou cílem samy o sobě, a nikdy nevzdámejme odhodlání prokletit si cestu k tajemství – k tajemství, jež spočívá v tvorbě další a jiné krásy, a pak bude všecko v pořádku.

Při studiu hry, když vaší mysl zaměstnává scéna, ať ihned přeskakuje k herectví, k pohybu a hlasu. Nic zatím nerozhodujte, to raději začnete přemýšlet o jiné součásti tohoto útvaru. Uvažujte pohyb bez veškeré scény, bez kostýmů, pouze jako pohyb. Nějak smíchejte dohromady pohyb osoby s pohybem, který si v duchu představujete u scény. A teď na něj vylijte všechnu barvu. A teď ji zase všechnu smyjte. A začnete znova. Uvažujte jenom slova. Odvíjejte je od nějakého rozsáhlého a neskutečného obrazu, a pak ten obraz skutečněte pomocí slov. Chápete, co mám na mysli? Podívejte se na věc ze všech možných hledisek a každým médiem, a nechvátejte se započít své práce, dokud vás jedno médium *nedonutí* začít. Můžete mnohem dřív uvěřit jiným vlivům jako hybatelům vaší vůle, dokonce i vaší ruky, než dáte na svůj vlastní lidský rozumek. Tohle jistě nevypadá na metodický postup nějaké školy. Na výsledky, kterých tam dosahují, jsou doklady, a nemají se čím chlubit. Tvrdá, věcná, mechanická výuka může být velice dobrá pro třídu, ale pro jedince příliš dobrá není, a já když půjdu učit do třídy, nebudu ani tolik učit slovy, jako spíš praktickou demonstrací.

Mimochodem, mohu vám říct pár věcí, které radši nedělejte. Například se nezatěžujte knihami o kostýmech. Když už opravdu nebudete vědět kudy kam, zalistujte si v nějaké, abyste zjistil, jak



málo vám pomůže, ale nejlíp bude, když nedopustíte, aby vám tyhle věci zkomplikovaly život. Udržujte si jasné a svěží myšlení. Bude-li se učit kreslit postavu, jak jí obléct kabát, čím jí zakrýt nohy a čím hlavu, a budete-li všechny tyto pokrývky všelijak zajímavě, zábavně či krásně obměňovat, dostanete se mnohem dál, než když budete svůj zrak pást a mozek mást na Racinetovi, Planchetovi, Hottenrothovi a dalších. Kolorované kostýmy jsou nejhůřší, musíte si na ně dát dobrý pozor a musíte být ve svém úsudku, co to vlastně vidíte, zcela nezávislý. Důsledně o nich pochybujte a nevěřte jim. Zjistíte-li posléze, že je na nich hodně dobrého, žádné velké chyby jste se nedopustil, ale kdybyste je byl přijal hned, připravil byste se o samostatný úsudek a cit; dovedl byste navrhnout leda Racinetův kostým nebo Planchetův, a přespříliš byste se opíral o ty dva historicky přesné pány, kteří jsou zároveň historicky nepravdiví.

Lepší než ti, které jsem zmínil, je Viollet le Duc. Velice si libuje v drobných pravdách jako v základu kostýmu a je ve svém postoji velmi důsledný, a i on napsal spíš příručku pro spisovatele historických románů, zatímco učebnice imaginativního kostýmu ještě napsána nebyla. Vy pořád zkoušejte kreslit imaginativní kostýmy. Například barbarský kostým; a barbarský kostým pro prohnatého muže, na kterém nic historického není, a přesto je prohnatý i barbarský. A jiný návrh barbarského kostýmu, pro muže odvážného a něžného. A do třetice pro muže ohyzdného a mstivého. Berte to jako cvičení. Nejdřív asi nasekáte spoustu chyb, protože to vůbec není snadné, ale já vás ujišťuji, že to dokážete, pokud vytrváte dostatečně dlouho. Pak postupte dál: pokuste se navrhnout oblečení pro božskou a pro démonickou postavu; samozřejmě že to budou studie individuálních kostýmů, ale předností tohoto druhu práce je, že koncipuje kostým jako hromadný jev. Všichni divadelní producenti chybují v tom, že uvažují davové kostýmy individuálně.

Stejně uvažují pohyby, pohyby davu na jevišti. Musíte si dát pozor, abyste nepodlehli zvyklostem. Často slyšíme, že každý člen souboru Meiningských, který v *Juliu Caesarovi* vytvářel dav, hrál svou speciální roli. To může být jako kuriozita velmi vzrušující, a dost přitažlivé pro pošetilé publikum, které si řekne. „To ale musí být zajímavé sledovat jednoho konkrétního človíčka někde v koutku, jak tam hraje svou vlastní roli! To je ale báječné! Přesně jako v životě!“ Je-li tohle měřítko a cíl, prosím.

*proh*  
Ale my víme, že není. S davem se musí zacházet jako s davem, jako s ním zachází Rembrandt, jako s ním zacházejí Bach a Beethoven, a detail nemá s davem nic společného. Detail je výborný sám o sobě a na svém místě. Dojem davu nevytvoříte, když dáte dohromady množství detailů. Z detailů formují dav jenom lidé, kteří mají zálibu v podrobnostech, a ono je mnohem snazší nakupit množství detailů než vytvořit dav, který má svou krásu a zajímavost. Když takoví lidé mají na jevišti vytvořit nějaký složitý model, okamžitě tíhnou k něčemu naturálnímu. Sto lidí má vytvořit dav, nebo řekněme celý Řím, jako v *Juliu Caesarovi*; sto lidí, a každému se určí jeho role. Každý hraje sebe, každý si křičí po svém, ačkoli mnozí kopírují ty, kterým to jde nejlíp, takže někdy při dvacáté repríze křičí všichni stejně. A každý má vypracované svoje vlastní jednání, které se po dvaceti reprízách vymění za to nejefektivnější a nejoblíbenější; tímto způsobem se nakonec složí obstojný zástup řvoucích a mávajících lidí, kteří u některých lidí budí dojem obrovského davu. U jiných vyvolává dojem tlačence na nádraží.

Tomu všemu se hleďte vyhnout. Vyhněte se takzvanému naturalismu v pohybech, jakož i ve scéně a v kostýmech. Naturalismus vstoupil na jeviště proto, že umělost se stala afektovanou a fádni. Vy si však pamatujte, že existuje i *úspěšná umělost*.

Jeden chvalořečník přirozeného pohybu a gesta napsal: „Wagner dávno zavedl systém *přirozeného* jevištního jednání, jež v nedávných letech v pařížském Théâtre Libre vyzkoušel jeden francouzský herec; systém, který naštěstí získává stále více příznivců.“ Jste tu proto, aby se takové věci psát nemohly.

Tato tendence k přirozenosti nemá s uměním nic společného, a v umění je odpudivá, podobně jako odpuzuje umělost ve všedním životě. Musíme pochopit, že to jsou dvě oddělené věci, a každou musíme držet na své místě; nemůžeme očekávat, že této tendence „být přirozený“, vytvářet „přirozené“ scény, hovořit „přirozeným“ hlasem se zbavíme hned, ale můžeme proti ní bojovat studiem jiných umění.

Tudíž si musíme samu představu přirozeného či nepřirozeného jednání vyhnat z hlavy úplně a namísto ní uvažovat *potřebné* či *nepotřebné jednání*. Za jednání potřebné v daném okamžiku lze označit takové jednání, které je pro daný okamžik přirozené; míní-li se „přirozeným“ tohle, dobrá. Je přirozené, pokud je správné, ale nesmíme

si nalhávat, že správné je každé nahodilé přirozené jednání. Ve skutečnosti je správné jednání velmi vzácné, stejně jako je velice vzácné jednání přirozené. Jednání je způsob jak něco zkazit, říká Rimbaud.

Cvičit herecký soubor, aby na jevišti předváděl jednání, které je k vidění v každém saloně, klubu, hospodě nebo mansardě, musí každému připadat jako úplná hloupost. Přitom je všeobecně známo, že soubory k tomu vedeny jsou, přestože to je až neuvěřitelně dětinské. Tak jako po vás chci, abyste vymýšlel kostýmy, které jsou významuplné, tak musíte vymýšlet i série významuplného jednání, a přitom mít pořád na paměti propast mezi jednáním davovým a individuálním, a pamatovat, že žádné jednání je lepší než málo jednání.

Řekl jsem vám, abyste navrhl tři kostýmy pro barbarské období, každý konkretizovaný zvláštní povahou. Opatřete postavy, které jste vytvořil, jednáním. Vytvořte pro ně významuplné jednání, omezující se přitom na ty tři texty, které jsem vám dal, na prohnanost, na odvahu a něhu, na ohyzdnost a mstivost. Udělejte si jejich studie, noste svůj skicář nebo kousky papíru s sebou, pomocí tužky pořád vymýšlejte malé skici tvarů a tváří poznačených těmi třemi dojmy, a až jich nashromáždíte tucty, vyberte ty nejkrásnější.

A teď k tomu slůvku. Schválně jsem neřekl „nejpůsobivější“, a použil jsem slova nejkrásnější ve smyslu, jaký má pro výtvarné umělce, a ne jak se používá na jevišti.

Nečekejte ode mne, že vám vysvětlím vše, co výtvarník míní slovem krásné; ale pro něho je to něco, co je nejvyváženější, *nejoprávněnější*, něco co vyznívá nejúplněji a nejdokonaleji. Ani pěkné, ani hladké, ani nezbytně skvostné či bohaté, zřídka „působivé“, jak to známe na divadle, i když i to je někdy krásné. Ale krása je tak široký pojem a zahrnuje téměř všechno ostatní – i ošklivost, která někdy přestává být tím, co se za ošklivost pokládá, a zahrnuje i drsné věci, ale nikdy věci *neúplné*.

Až jednou začne tento význam slova Krása na divadle znovu ožívat, budeme moci říci, že den jeho probuzení se blíží. Setřete ze svých rtů slovo *působivý*, a budou připraveny vyslovit slovo Krása. Hovoříme-li v divadle o působivosti, míníme tím něco, co se přeneso přes rampu na diváka. Starý herec poučuje mladého, aby zvýšil hlas, aby to ze sebe „vychrlil“ – „Musíš to ze sebe vychrlit, chlapečku, aby to dolehlo až dozadu na galerii“. Není to tak špatná rada, ale když si vezmete, že za posledních pět či šest set let se nic takového neucilo,

a přitom jsme se nedostali *dál*, je to dost smutné. Jistěže veškeré jednání a slova musí být z jeviště především jasně vidět a slyšet. Přirozeně že všechno cílené jednání a cílené promluvy musejí mít jasnou a zřetelnou formu, aby jim bylo jasně rozumět. Samozřejmě. Tak je to v umění všude, a všude se to rozumí samou sebou; ale není to jediná podstatná věc, kterou starší musejí pořád vtoukat do hlavy mladé generaci, sotva vstoupí na jeviště. Mladý herec se tak učí jak co nejrychleji zvládnout technické figle. Instinktivně se k nim vypraví zkratkou, a z téhle hry figlů povstalo slovo „teatrální“, a já mohu ukázat prstem na důvod, proč se mladý herec s tímto handicapem potýká od svého vstupu do divadelní praxe. Je to proto, že jeho praxi nepředcházela ani léta studentská, ani učenická.

Nevím, proč tolik věřím na školy. Zvláště na tu všeobecnou školu, kterou nám nabízí život a svět kolem nás. Je však velký rozdíl mezi „školou života“ herce a „školou života“ jiných umělců, kteří také nechodili do akademií. Mladý malíř nebo mladý muzikant, mladý básník nebo mladý architekt či mladý sochař nemuseli třeba jaktěživi do akademie vstoupit a mohli se deset let otloukat ve světě – tu se něco přiučit, tam se něco přiučit, lopotit se a experimentovat nesledování, aniž si kdo jejich experimentů vůbec všiml. Ani mladý herec nemusí chodit do akademie, a také se může otloukat ve světě, i experimentovat může stejně jako ti druzí, ale – a tady je ten obrovský rozdíl – *všechny svoje experimenty musí dělat před veřejností*. Od samého začátku až do posledního dne jeho učenických let je každá nepatrná částka jeho díla na očích a pod palbou kritiky. Osobně se vždycky budu cítit inteligentní kritice zavázán, a dostat se pod palbu kritiky je pro člověka s desetiletou zkušeností a jeho práci, ať už je jakákoli, jenom zdrávo. Je už silný a připravený, a ví, co ho čeká. Ale vůči chlapci či dívce, kteří jí jsou vystaveni *hned první rok, kdy se bázlivě pokoušejí tento obrovský úkol zvládnout, je to nejenom nespravedlivé, ale velice to škodí i veškerému divadelnímu umění*.

Představme si sebe samy jako úplné nováčky v naší práci. Hoříme touhou se do ní pustit. Ochotně a s velkou odvahou přijmeme malou roličku. Má osm řádek, a na jevišti strávíme deset minut. Máme radost, téměř panickou radost. Dejme tomu, že je to dvacet řádek. Myslíte, že řekneme ne? Máme vystoupit na jeviště šestkrát. Myslíte, že utečeme? Andělé jistě nejsme, ale takoví blázni, abychom zasáhli sami, taky ne. Je to pro nás rajská hudba. Jdeme na věc. A druhý den

ráno: „Škoda, že ředitel obsadil do tak důležité role tak neschopného mladíka.“

Nezazlívám kritikovi, že to napsal. Netvrdím, že to zabije velkého umělce, ani že nám z toho pukne srdce. Tvrdím jenom, že je to natolik nespravedlivé, že se pak přirozeně pomstíme tím, že toho umění, které jsme si zamilovali, nespravedlivě zneužijeme, tj. budeme se snažit dosáhnout efektu za každou cenu. Snažili jsme se ze všech sil, a takhle to dopadlo; ostatní byli pochváleni, takže už to dál nevydržíme; budeme to dělat jako oni, budeme si počínat *efektivně*, abychom *zapůsobili*. Většinu mladých umělců to nezabere víc než pět let akutního strádání, než se naučí efektivnosti, to jest teatrálnosti. Předčasná kritika zlomí mladého herce, který se chtěl stát umělcem, a udělá z něho zrádce umění, které miluje. Vyvarujte se toho a raději buďte neefektivní. Přijměte špatnou kritiku se vši slušností a s vědomím, že s trochou trpělivosti a hrdosti můžete přežít a překonat všechny kolem sebe. Kritik bude mít pravdu, když napíše, že jste v jisté chvíli nezapůsobil, nebo že jste svou roli sehrál špatně, když jste u divadla tři, čtyři nebo pět let a pořád si ještě svou cestu zvolna hledáte, namísto abyste zběsile sháněl výpomocné triky. Je správné, když to řeknou, protože je to čistá pravda – a vy byste měl být za ni vděčný. Jenže tím bezděky odhalují ještě větší pravdu: čím lepší umělec, tím horší herec.

Takže seberte veškerou odvažu. Jak jsem řekl na začátku, zůstaňte hercem tak dlouho, jak dlouho to vydržíte; až budete cítit, že ustupujete, hbitě uskočte stranou do pozice inspicienta. Tady, jak jsem už zdůraznil, budete v lepším, ne-li v mnohem lepším postavení, poněvadž se blížíte místu, kde stojí (pravda, klimbajíc) divadelní múza. Samozřejmě že vaše nejpůsobivější výprava, inscenace, kostýmy atd. budou nejteatrálnější. Ale není to místo tolik zatížené tradicí, a najdete tu něco, nač se můžete spolehnout.

Vůči tomu, kdo produkuje inscenace, není kritik o nic shovívavější, ale z nějakých důvodů tu méně často používá slova „působivý“. Jako by měl širší vědomosti o tom, co je krásné a co je ošklivé. Možná mu to dovoluje tradice producentova umění, poněvadž „inscenace“, jak se jí rozumí dnes, je novější výhonek divadla, a kritik tu má více svobody říci, co se mu líbí. V každém případě, až se stanete inspicientem, nebudete muset večer co večer vystupovat na jevišti, takže si cokoli, co bude o vaší práci napsáno, nebudete muset brát osobně.

Chtěl jsem vám tu říci něco o používání umělého světla, ale aplikujte si má slova o scéně a o kostýmu na toto odvětví. Něco se může hodit. Vykládat vám o prostředcích, jakých se používá, a jak se jich používá, aby vedly ke krásnému výsledku, nemá žádný smysl. Dokážete-li navrhovat scény a kostýmy, jak jsem o nich mluvil, brzy také dokážete osobitě zacházet s umělým světlem, které máme v divadle k dispozici.

A nakonec, ještě než od divadla přejdeme k jiným vážnějším tématům, bych vám rád dal jednu radu. Budete-li mít pochybnosti, vyslechněte raději radu divadelníka, i kdyby to byl jenom garderobiér, než abyste dali na radu amatéra. Jen málo malířů, málo spisovatelů a málo hudebníků inspirovalo divadlo k nějakým nápadům.

Nikdy nedávejte na to, co říkají, ani na to, co dělají. Obyčejný jevištní dělník ví toho o našem umění víc než tito amatéři. V poslední době podniká nájezdy na periferii jeviště malíř. Často je to člověk značných intelektuálních schopností a oplývá skvělými teoriemi, starou a krásnou teorií umění, jakou každý na svém malém kousku půdy nejlépe umí pěstovat; a sám tyto teorie ve svém uměleckém odvětví znamenitě uplatnil. V divadle však je z nich čistá strojenost. Lze předpokládat, že člověk, který strávil patnáct dvacet let života malováním na plochý povrch, rytím do mědi nebo řezbou do dřeva, vytvoří něco, co je obrazové a co má kvality obrazu, a nic jiného. Podobně se to má s muzikantem; vytvoří něco, co je hudební. A s básníkem; vytvoří něco, co je literární. Všechno to bude velice pitoreskní a pěkné, ale naneštěstí to nebude mít nic společného s divadelním uměním. Střeďte se takových lidí; obejdete se bez nich. Zaplete-li se s nimi, skončíte sám jako amatér. Jestliže někdo z nich bude chtít s vámi mluvit o divadle, nezapomeňte se ho nejdřív zeptat, jak dlouho v divadle pracoval, dřív než budete marnit svůj čas poslechem jeho nepraktických teorií.

Jestliže předposlední slovo bylo o těchto lidech, pak poslední slovo bude o jejich *díle*. Jejich dílo je tak vytříbené, objevili tak dobré zákony a tak poslušně je následovali, že se v zájmu jediného velkého hledání krásy vzdali všech světských nadějí. Takže když vám příroda bude připadat příliš složitá a nepochopitelná, jděte rovnou k nim, totiž k jejich dílům; pomůže vám to ze všech těžkostí, poněvadž jejich díla jsou ta nejlepší a nejmoudřejší na světě.

A nyní mám v úmyslu povznést vás nad tu správu jeviště, o které jsem hovořil, a odhalit vám některé větší možnosti, které vás po mém soudu čekají.

Dospěl jsem ke konci svého výkladu o současném stavu a doufám, že budete absolvovat svá léta herecké, manažerské, výtvarnické a producentké praxe bez větších poruch. Aby se vám to podařilo, musíte se během tovaryšských let držet svých názorů, ale také je držet v tajnosti; a hlavně si pamatujte, že od vás nečekám, abyste moje názory, natož veřejně, zastával. Tím byste svoje postavení jenom oslabil a snížil hodnotu tohoto přípravného času. Pro mne nemá žádnou cenu, abyste přesvědčoval lidi o pravdivosti mých postojů, ať už teoretických, nebo praktických; naopak má pro mne velkou cenu, když o nich budete přesvědčen *vy*. A tak v zájmu toho, aby vám nic nestálo v cestě, si nepřeji, abyste riskoval, takže si nechejte svoje názory pro sebe. Nepokoušejte se získávat mi stoupence. Neriskujte vyhazov z místa, anebo nutnost zřít se našeho společného přesvědčení. Mimochodem, ani jedné takové alternativy není zapotřebí. Narazil jsem už tolikrát jen proto, že jsem svoje zásady v zájmu pravdy hlasitě proklamoval, a jsem připraven narážet dál, pokud vám posloužím jako razící štít, za nímž vy budete rychle postupovat kupředu a sklízet výhody. Docela mě to pobaví, protože svým způsobem to zábava je, a ta mi bude odměnou. Pamatujte, že útočíme na netvora, na velmi silného a lstivého soupeře; a pokud mi budete něco signalizovat, ať je to cestou ještě skrytější, než je bezdrátová telegrafie. Já vaši komunikaci pochopím.

Až vaše tovaryšská léta skončí, a bude jich šest až deset, nebude zapotřebí se dál skrývat: teď budete hotov vystoupit ze stínu a rozvinout svoje prapory, protože budete stát na hranicích svého království, o němž teď hodlám hovořit.

Když hovořím o divadelní říši, instinktivně používám výrazu „království“. Nejlépe vystihuje, co mám na mysli. Možná že v nejbližších třech či čtyřech tisíciletích slovo král a království zmizí, ačkoli pochybuji; a kdyby, tak je nahradí něco stejně pěkného. Bude to totéž v jiném vydání. Nic lepšího než království, než idea krále, se vymyslet nedá. Je to jen jiné slovo pro individualitu, pro vyrovnanou inteligentní osobnost, a pokud bude existovat tento svět, ta nejvy-

rovnanější a nejinteligentnější osobnost bude vždycky král. V některých vzácných případech se nazývá prezident nebo papež nebo někdy generál; nakonec všechny názvy vyjdou nastejno, a nemá cenu to popírat: on je král. Umělci je toto pomyšlení obzvláště drahé. Přináší pocit dokonalé rovnováhy. Král je pro umělce ta nejdůležitější část vah, kterou staří mistři vypracovávali ve zlatě a někdy zdobili drahými kameny: král je ta jemně vytvarovaná ručička, bez níž by váhy nemohly existovat a na níž musí být oko toho, jenž váží, upřeno. Proto pokládám váhy za emblém nového umění, poněvadž naše umění je založeno na ideji dokonalé rovnováhy, která je výsledkem pohybu.

A teď přichází to, co jsem vám na začátku slíbil přinést. Když už jste svá učednická léta absolvoval, aniž vás řemeslo pohltilo, jste připraven to přijmout. Bez této průpravy byste si toho ani nevšiml. Nebojím se, že to, co vám teď předhodím, chytí jiné ruce, poněvadž to spatří a nahmatají jen ti, kteří taková učednická léta absolvovali. Na počátku jste něco Ztělesňoval, pak jste něco Znázorňoval, a nyní máte něco Odhalovat. Při ztělesňování a znázorňování jste používal materiálů, jakých se používalo vždycky, to znamená lidské postavy exemplifikované hercem, řeči exemplifikované básníkem prostřednictvím herce a viditelného světa předvedeného prostředky scény. Nyní budete prostřednictvím pohybu odhalovat neviditelné věci, viditelné zrakem, ne však očima, a to prostřednictvím zázračné, božské síly pohybu.

Je něco, co se člověk ještě nenaučil ovládat, něco, o čem ani netušil, že čeká, až se k němu člověk s láskou přiblíží, něco neviditelného, co ho přesto stále provázelo. Co si svrchovaného svou přitažlivostí a svižného svou unikavostí, co jenom čekalo na příchod toho pravého, připraveno vzlétnout s ním do všech nadzemských kruhů – a to je Pohyb.

Obecně se zřejmě věří, že odhalit pravdu lze pouze prostřednictvím slova. I čínská moudrost praví: „Duchovní pravda je hluboká a široká, neskonale vytríbená, obtížná však k pochopení. Beze slov nebylo by možné vyložit její nauku, bez obrazů odhalit její tvar. Slova vysvětlí zákon dvou a šesti, obrazy vykreslí vztah čtyř a osmi. Není-liž hluboká, nekonečná jako prostor a nad všechno porovnání krásná?“

Ale co ta nekonečná krása sídlící v prostoru zvaném Pohyb? Ze zvuku povstal ten div všech divů zvaný Hudba. O hudbě bylo by

možné hovořit tak, jako svatý Pavel hovoří o lásce. Hudba je láska, je vše, co podle něho má pravá láska být. Vše strpí a je laskavá; není nadutá a nechová se nepatřičně, věří a doufá ve vše – jak neskonale vznešené.

A jak se má jedna sféra ke druhé, tak se má pohyb k hudbě. Rád si připomínám, že vše pochází z pohybu, i hudba; a rád si říkám, že je naší nejvyšší ctí sloužit nejvyšší mocnosti – pohybu. Poněvadž je znát, kde je divadlo, i to zubožené, pomatené a zpusťosené divadlo, s touto službou spjato. Divadlo všech zemí, na západě i na východě, se vyvinulo (jakkoli se vyvíjelo k horšímu) z pohybu, z pohybu lidské formy. Tolik je nám známo, poněvadž tak je zaznamenáno, a dřív než lidská bytost na sebe vzala těžkou odpovědnost používat vlastní osoby jako nástroje předávání krásy, existovala jiná rozumnější rasa, která používala jiných nástrojů.

Za dávných časů byla tanečnická bytost kněžem či kněžkou, zdaleka ne však ponurou; příliš brzy pak zdegenerovala v něco málo víc, než je akrobat, až konečně dosáhla úrovně tanečníka baletu. Ze spojení s minstrelem povstal herec. Nemyslím, že s renesancí tance nastala renesance dřevního divadelního umění, poněvadž nemyslím, že ideální tanečník je dokonalým nástrojem k vyjádření všeho, co je na pohybu dokonalé. Ideální tanečník, ať muž či žena, dokáže silou či půvabem svého těla vyjádřit mnohé z té síly a půvabu, které jsou lidské přirozenosti vlastní, ale nemůže je vyjádřit celé, ani jejich tisícinu. Protože o tanečníkovi platí totéž co o jiných, kdo používají jako nástroje své vlastní osoby. Žel, lidské tělo odmítá být nástrojem, odmítá to i rozumu, který v tomto těle bytuje. Potomci se vzbouřili a stále bouří proti svému otci. Stará božská jednota, božský čtverec, jedinečný kruh naší přirozenosti je bezohledně rozbit našimi rozmary, a instinkt už nedokáže načrtnout čtverec ani nakreslit kruh na šedou stěnu před sebou. S významuplným gestem však znovu rozechvíváme svoje duše, aby se naše těla vydala po nové cestě a všechno to získala nazpátek. Taková je pravda, o níž nemůže být sporu a která neumenšuje krásu, jakou vyzařuje ten nejdražší pěvec či tanečník všech dob.

Připadá mi patřičnější, když si člověk najde nástroj vně vlastní osoby, a pomocí tohoto nástroje přetlumočí svoje poselství. Mám více obdivu pro varhany, flétnu nebo pro loutnu než pro lidský hlas jako nástroj. Spíše než člověk, který si připne ptačí křídla, mě napl-

ňuje obdivem i pocitem patřičnosti stroj vyrobený k létání. Poněvadž pomocí své vlastní osoby zdolá člověk jen málo, ale pomocí svého ducha dokáže vymýšlet a vynalézat věci, které zdolají vše.

Vůbec nevěřím v osobní kouzlo člověka, věřím jenom v jeho neosobní kouzlo. Snad bychom neměli zapomínat, že žijeme v období po Pádu, a ne před ním. Mně aspoň ten starý příběh cosi napovídá. Třeba je to jen taková historika, ale mně připadá jako pravý příběh pro umělce. Ve velkém období, které té události předcházelo, si můžeme v duchu představit člověka tak dokonalého, že už přání létat znamenalo létat, jen zatoužit po něčem, co nazýváme nemožným, znamenalo toho dosáhnout. Představme si člověka, jak letí v povětří, nebo se potápí do hlubin, a nic se mu nestane. Žádné hloupé šaty na něm nevidíme, ani známky hladu či žízně. Ale nyní, kdy ten „božský čtverec“ byl rozebrán, musíme si uvědomit, že člověk nemůže prosazovat svou osobu jako vhodný a dokonalý prostředek pro výraz dokonalé myšlenky.

Takže musíme ze svých úvah vyloučit všechno pomýšlení na využití lidské formy jako nástroje ke tlumočení toho, co nazýváme *Pohybem*. Bez ní budeme jenom silnější. Nebudeme už v bláhové naději plýtvat časem ani odvahou. Nelze ještě rozhodnout, jak přesně se má toto umění jmenovat, a byla by chyba obracet se do minulosti a hledat pro ně jméno v Číně, v Indii či v Řecku. V angličtině máme slovo dostatek, a nechť anglické slovo zdomácní v jazycích všech národů. Jinde jsem už psal, a dál budu o této věci psát vše, co se ve mně nakupilo, a vy si občas přečtete, co jsem napsal. Nezbavím vás však obtíže, která přitom bude zdrojem vaší radosti; chci nechat všechno otevřené a nevytyčovat žádná pravidla, jak se mají tyto pohyby předvádět. Jenom jedno vám řeknu. Pomyslel jsem na svůj vlastní nástroj a začal jsem na něm pracovat, a s tímto nástrojem se záhy vydám hledat krásu. Víím snad, jestli se mi to podaří? Jak bych vám tedy mohl s jistotou říci, jaká jsou první pravidla, která si musíte osvojit? Sám a bez pomoci žádných pořádných výsledků dosáhnout nemohu. Bude zapotřebí síly celého pokolení, toho nového pokolení umělců, k němuž vy patříte, aby se odhalila všechna krása, která je v tomto velkém zdroji. Až zhotovím svůj nástroj a dovolím, aby se podrobil první zkoušce, budu se těšit na nástroje jiných. Pomalu, na základě principů, jimiž se všechny tyto nástroje budou řídit, se vytvoří nějaký lepší nástroj.

Já se při tvorbě svého nástroje řídím pouze těmi prvními a nejjednoduššími myšlenkami, které mě o pohybu napadnou. K jemné a složité kráse přírodního pohybu se neodvažuji vyjadřovat; a ani nedoufám, že bych se k ní někdy dokázal přiblížit. To mi však nemůže vzít odvahu pokoušet se o nějaké nejprostší, nejjednodušší, nejjednodušší pohyby; myslím takové, které mi nejjednodušší a srozumitelné připadají. A až je oživím, doufám, že mi bude dovoleno oživit ty, které jsou jim podobné; jsem si však naprosto vědom, že obsahují jen ty nejprostší rytmy; ty největší pohyby se polapit nedají, kdeže, ani za tisíce let. Ale až přijdou, velké blaho přijde s nimi, poněvadž budeme blíže rovnováze, než jsme byli kdykoli předtím.

Soudím, že pohyb lze rozdělit na dvě odlišné části, na pohyb dvou a čtyř, což je čtverec, a pohyb jednoho a tří, což je kruh. Ve čtverci je vždycky cosi mužského, a v trojúhelníku cosi ženského. A mně se zdá, že dokud se ženský duch nepoddá a společně s mužským se nevydá na výpravu za tímto velkým pokladem, dokonalý pohyb nebude objeven; jakože objeven, doufám, bude.

Chce se mi věřit, že toto umění vyvěrající z pohybu bude první i poslední vírou světa; a chce se mi snít, že poprvé v jeho dějinách mužové a ženy toho dosáhnou společně. Jak svěží, jak krásné to bude! A protože to je nový začátek, rýsuje se mužům a ženám příštích staletí jedna velká šance. Muži i ženy mají daleko více citu pro pohyb než pro hudbu. Co když tato idea, která mě teď napadá, někdy v budoucnu rozkvetne za pomoci ženy? – nebo bude opět úlohou muže, aby tyto věci zvládl sám? Hudebník je muž, stavitel je muž, malíř je muž, i básník je muž.

— Vidíte, tady je šance všechno to změnit. Teď však nedokáží tyto myšlenky sledovat dál, a vy také ne.

Raději se zamyslete nad vynálezem nástroje, s jehož pomocí byste nám mohl pohyb zviditelnit. Až ve svém vývoji k tomuto bodu dospějete, nebudete se muset dále strachovat a skrývat svoje pocity a názory, ale můžete předstoupit a připojit se k mému hledání. Nebudete se bouřit proti divadlu, protože se nad divadlo povznese a vstoupíte do něčeho, co ho přesahuje. Třeba při svém hledání použijete vědeckých postupů, a ty vás dovedou k velmi cenným výsledkům. Musejí být stovky cest vedoucích k tomuto cíli, ne pouze jediná, a vědecká demonstrace všeho, co objevíte, mu rozhodně nemůže ublížit.

Takže připadá vám to, co vám dávám, nějak užitečné? Pokud ne, třeba ještě bude. Nečekám, že pochopí sto, ani padesát lidí, ne, ani deset ne. Ale *jeden*? To je možné – prostě možné. A *ten* pochopí, že tady píší o věcech týkajících se dneška – týkajících se zítřka a týkajících se budoucnosti, a dá pozor, aby ta tři oddělená období nespletl dohromady.

Věřím v každé z těchto období a v nezbytnost projít zkušeností, které každé nabízí.

Věřím, že nastane čas, kdy budeme umět vytvářet v divadle umělecká díla bez pomoci napsané hry i bez pomoci herců; ale věřím také v nezbytnost denní práce za podmínek, které nám nabízí dnešek.

DNES je dobré slovo a ZÍTRA je dobré slovo a BUDOUCNOST je božské slovo – ale slovo, které je všechny spojuje, je dokonalejší než všechna ostatní; to je to vyvažující slůvko A.

Florence 1907

EDWARD GORDON CRAIG  
O DIVADELNÍM UMĚNÍ  
Přeložil Milan Lukeš

Edice SVĚTOVÉ DIVADLO  
Redakce Jana Patočková  
Obálka a grafická úprava Václav Sokol  
Vydání první, 2006  
Vydal Divadelní ústav, Celetná 17, 110 00 Praha 1  
jako svou 564. publikaci  
Sazba Nakladatelství AMU v Praze.  
Tisk ERMAT Praha  
Doporučená cena 210,-Kč  
ISBN 80-7008-204-1