

JIŘÍ FREJKA

## Nedobojovaný boj o českou režii

V DOBÁCH TZV. IDEÁLU KRÁSY BYLO DIVADLO PŘEDMĚTEM ESTETICKÉ ZÁBAVY? BAROK S ČERVENÝM PLYŠEM V HLEDIŠTI. NA SCĚNĚ ORNAMENT A TRAGÉDIE? OBLEČENÁ PŘÍSNĚ A KOREKTNĚ DO VKUSU SVĚHO DIVÁKA. UŠLECHTILOU ZÁBAVOU UROZENÉHO PANSTVA. NATURALISMUS VYSTRÍDAL PUBLIKUM V DOMĚ, A HEREC, NA MÍSTĚ ŠKOLY V PŘEDNESU DAV PŘEDNOST SVĚMU OSOBNÍMU ZVYKU NEBO ZLOZVYKU, HRÁL TĚMUŽ BURŠIKÓZNÍMU PUBLIKU? A KDYŽ SE OBA DOHODLI, DOMNÍVALI SE TVOŘITI NOVÝ IDEÁL — PRAVDU NA JEVIŠTI — DRAMA JAKOŽTO OBRAZ ŽIVOTA!

K. H. Hilar

Boj o český divadelní projev nebyl dobojován. Nebyl dobojován boj o moderní výraz herecký, o poměr státu k divadlu, o nové a socialistické hospodaření s obecnstvem, o jevištní češtinu, o projev výtvarný — protože nebyl dobojován boj o českou režii. Už civilismus, jímž Hilar oznámil zklidnění svého mužně vybojovaného projevu, znamenal retardaci, již muž ohrožený nemocí nerad činil ústupky oficiálnímu názoru, znovu a znovu se ohrazuje ve svých knihách proti nenávisti, jež u nás platila každému „experimentu“, a „experimentem“ byl všecken výboj. On, tvůrce, znal cenu objevu — toho vzácného koření, jediného koření každé umělecké práce. České divadlo si nedovedl představit bez něho, a jeho spolupracovník Hofman napsal o tom již roku 1922: „Není to zcela nic platné, jestliže mnozí lidé se stále ptají: kdy již bude konec těm pokusům? Odpovídám: konec bude, až bude konec kýčářiny.“ Ale to, co Hofman trefně nazýval kýčem, bylo krédem, oné naší společenské vrstvy, jež se pokládala za vydržovatele divadla!

Byl to vysilující souboj den co den a premiéru co premiéru. Tragická chyba Hilarova snad spočívala v tom, že nepokračoval ve své politice tzv. spolkových představení, která se mu přece tak osvědčila třeba při Husitech na Vinohradech, to jest, že neopřel svou práci o příliv zcela nového obecnstva, jehož mínění oficiálně politiků a kritičtí nevyjadřovali. České divadlo s Národním v čele spěje s neúprosnou a nezastavitelnou logikou k lidovosti, k všennárodnímu svému úkolu, a příští historik divadla z odstupu let bude patrně hodnotit nejen retardující projev anebo zásah z řad politiků jako poslední pokusy, které chtěly uchovat společenské výsady v Národním divadle.

Poslední roky před válkou a za tzv. druhé republiky tato stagnační vlna vrcholí a téměř bezprostředně se ukazuje už její prázdnota. Ukazuje se např., že budování tradice a národního umění je

schopna právě jen umělecká avantgarda a ne lidé, kteří zakazují umělecký výboj a vyhlašují tradici papouškováním jmen Alše nebo Smetany, jichž nechápou a jejichž tragický někdejší boj za průbojný výraz pokládají — za idylu.

Ovšem, co vědí o „idyle“, kterou prožíval Máchů nebo Němcová, oni, kteří jsou hlouzí a slepí k tísní nebo krizi duchovní? O Mrkvička dobře poukázal na licoměrnost, která je bohužel rubem dnešních úspěšných vydání Alše nebo Mánesa. Pan X. je spokojen ve svém svědomí, že koupí jednoho Špaňáčku něco udělal pro nepochopeného Alše. Ale co udělal pro dnešek?

Jiným dnešním omylem je pokládat nějaký umělecký styl za definitivum, zatímco něčím konečným jsou jen velká umělecká díla, ať už romantický Máj, realistická Maryša, nebo lyricky stylizovaný Strach Nezvalův. Osobnost a její stylové vidění tvoří dílo neopakovatelné, nové, nenapodobitelné. Napodobenina je stejně bez ceny jako dnešní bezduší imitátoři Alše, Nezvala, Hory. A v divadle tomu není jinak.

Dokonalé režijní dílo může být něčím konečným, styl režie sám o sobě nikdy. Vachtangovova Turandot, Hilarův Oidipus budou díla věčně mladá, pokud se budou hrát, i když styl Vachtangova už dávno je něčím minulým. Tím méně může být prohlašován za konečný styl konvenční naturalismus nedávného provedení Maryši, jehož nevýraznost a zastaralost je patrna už z toho, že tam, kde se pokouší o samu podstatu divadla, o divadlo patetické, jest jen mrtvou teatralitou, špatným tyátrek.

Tak si vysvětlíme, kterak české divadlo tím, že se mnohde vracelo ke konvenčnímu naturalismu, vracelo se k hrubě řemeslnému divadlu. Jenže režie ani herectví právě není řemeslem a nesmí pouze k němu vychovávat, protože ani dílo dramatika nemá jen rozměr tělesný; a na jeho netělesný, tedy duchovní a transcendentní záměr, z něhož dílo se rodí, musíme naopak hledět jako na jádro. Tudy jde cesta, již český jevištní projev od sladkého žánru, od dýchavičného naturalismu, od deklamované konvence přejde k projevu svého příštího velkého divadla, k modernímu výrazu patetickému; k divadlu nové tvarovosti, hluboké duchovní vášně, velkého společenského smyslu.

Divadlo ovšem je také řemeslo, ale budete-li říkat ať starému, ať mladému herci, že v divadelní tvorbě všechno záleží na řemesle, uděláte z něj v nejkratší době mrtvého rutinéra, zničíte v něm pocit, že dílo je víc než člověk, a zbavíte jeho práci toho nejvyššího, totiž poslání. Neboť jak se pak bude lišit herec Shakespeara od herce z operetky?

Je snad divadlo a jeho režie způsob, jak okouzlovat a tím okouzlením a divadelnickými efekty podvádět obecnstvo? Nebo je to způsob obecnstvo vést a dát mu velká měřítka, rozžhavorovat a stmelovat je v jedinou sociální bytost? Pro osvobodivost komedie se přece nesmí zapomenout na její pravdu, stejně jako pro imitační „pravost“ starého realismu se nesmí zapomenout na patos a

poslání hry a na její duchovní chvění. Divákova pozornost nesmí být klamána imitací prostředí ani imitací osob, nýbrž vzrušována nebo rozesmávána básníkovým slovem, ohromována hrdinovým osudem, zbystrována satirickým šlehem komedie, v těchto věcech, tedy v duchu je smysl divadla.

Režiséři Zavřel a Hilar — to už je určitý smysl české inscenace — a kupodivu je to totéž co smysl českým duchem stvořeného dramatu od Klicpery, Tyla, Stroupežnického, Dyka, Hilberta, Dvořáka, Šaldy. Je to cesta ne laciného efektu a obrázkářství, ale mohutně stavebného tvaru, ne improvizovaného popisu, ale tvorby, cesta dnes přerušená, ale neporušitelná.

Naturalisticko-psychologický žánr zdaleka už nestačí dravému dechu nadindividualistické a mladé doby, ale nestačí jí ani suše expresionistické odhmotnění, a ovšem ani velkoobchod s vyzkoušenými efekty. Mladá generace se divadlu přiblížila a touží po širokém dramatickém vyjádření, po kolektivním divadle s tělem i s duší, divadle zheroizovaného a očištného pohledu do současnosti, kterou se opájí. To už není efekt, ale divadlo jako služba, jak si je vyslovil E. F. Burian, divadlo jako bytostně české poznání, jako seberozpoznání (anagnorise), jako objevy a soud, jako poslání a vyznání, jak říkáme přesněji, divadlo, jímž skutečně provanuje duchovní svět, jaro národa, cena člověka.

Svou strašnou odmlkou české divadlo vyhořelo, ale při tom vyhořelo snad i mnoho nemocného, co bylo po léta v krizi. Krize našich divadel spočívala v tom, že krok za krokem ztrácela svůj pravý český obsah divadla jako vyznání, boje o sociální příští, boje o vzpřímený postoj a o duchovní sílu. Ale české divadlo rostlo právě tím, když nehrálo své kusy kvůli „zesprostáčení vkusu obecnstva“, jak hořlil Havlíček, když bylo místem uměleckého i mravního průboje a když stávalo v čele nových a nových uměleckých generací jako místo české avantgardy.

Jakže to příznačně, mluvě o Národním divadle, napsal Hilbert? „Tu nastupujeme, jak nás osud z českého fondu vybírá, jeden za druhým jako vojáci ducha, abychom se bili za to, pro co jsme zrozeni, za naši národní dramaturgi“.

A tu jsme u smyslu české režie vůbec. Je to umění, které je tu proto, aby bojovně rozvíjelo všechny prasíly divadla v duchu lyriky, v duchu smíchu a v duchu tragiky — v jediný obraz mohutného a moderního českého múzického divadla. Víťame železnou dobu našeho divadla.

Nahrazením měšťáka v divadelním hledišti člověkem sociálním, výměnou věru vývojově neodvratnou, se vytváří obecnstvo umění dvacátého století. Divadlo kolektivních ctností revolučního diváka.

Tak jako moderní teorie státu už nepokládají stát za ústrojí, které slouží cílům konzervativním, to jest vyhovuje pouze stabilizačním a konzervativním složkám občanstva, tak se počíná chápat např. veřejný význam umění divadelního jako předbojníka pospo-

litého mravního cítění (tedy ne pouze veřejného mínění) a stát se ho ujímá sám jako jeho správce. Neměšťácký stát sám bojuje o jeho etos i jeho životní podmínky. Tady jsme, ať o tom víme nebo nechceme vědět, svědky opravdu sekulárního vývoje, který nově a mocně přetváří divadlo, a přetváří je stejně hluboce, jako když odvolalo kdysi křesťanství svoje anathema nad divadlem a otevřevši mu brány svých chrámů, počalo se s ním podílet o účast na životě náboženském. Tak se dnes lámou zlacené mříže mezi divadlem a společností.

Kdosi řekl, že doposud se samozřejmě předpokládalo: nové umění může vzejít zase jen z umění, vědy z vědy, každá kulturní oblast považovala samu sebe za autonomní a očekávala nový niterní zrod sama ze sebe jako druh zázraku. A tu pravíme: i když umění divadelní jest samo o sobě naprosto autonomní, tak naopak jeho zrod, zrod jeho nových prací se nemůže dít ve vzduchoprázdnu. Vždycky je zapotřebí životního zážitku a — umělecké metody, aby vzniklo přesvědčivě nové umělecké dílo. Bude hluboce etické, jestliže odhalí a v nové umělecké perspektivě zachytí novou lidskou chorobu ve své komedii, či nový veliký prapocit ve své tragédii. Ale největším úkolem dnešních dramatiků, a ještě spíš dramatiků příštích generací, je vytvoření dramatu a povahopisu sociálního člověka, člověka nezakletého už do osvícenské představy, že naše já je podle filozofického slovníku absolutním subjektem, to jest strnulou a nedotknutelnou buňkou společnosti, pevnou a netýkavkovitou jednotkou, která nic nesmí slevit ze svých vyhrazených práv ve prospěch celku.

Když jsme jindy nejednou líčili kultické divadlo řecké a římské divadlo charakterů, mluvili jsme vlastně o dvou prapodobách, v jejichž rozmezí vyrůstá evropské divadlo. Ale divadelník je člověk nehistorizující a hledá smysl i dávného díla ne v historii, ale v současnosti. Staletou myšlenku si promítá do tváří živých diváků, jako by ani netušil smrt mnoha generací, která položila hráze mezi dávného mistra a dnešní dobu; vidí jen současný smysl a současností měří tep dávného srdce, vlajícího přes propast smrti jako praporek mládí. Snad někdy jej tento pocit aktuálnosti zmáhá a pak na chvíli závidí matematikovi. Ten asi žije v šťastném světě, říká si o něm. Z čísel a počítacích pochodů, tak vznešeně nevyrušitelných skutečností, stvořil si matematik svět, v němž jeho mozek a celé jeho lidství tepe jen jako nepozorovatelný a obdivuhodný motor. Jako sama Pallas Athéna rodí se tento svět především z hlavy. Tento svět neruší skutečnost — a také není rušen jí.

Ale na divadle nás vzněcuje jeho souběžnost se životem. Tady není okouzlen jen náš mozek, ale je vzrušeno naše srdce, naše city, náš duch, náš charakter. Užijme příkladu z malířství. Píni vzrušení se zachvějeme před smělým obrazem, čerpajícím svůj námět z nějakého zátiší nebo z nějaké krajiny, kdežto od skutečné krajiny nebo skutečného modelu zátiší jsme se třeba právě

před chvílí chladně odvrátili. Je tedy patrné, že k zobrazovanému zátiší nebo krajině musela přistoupit skutečná tvůrčí funkce, kterou představuje umělec — malíř.

A v divadle, této zrcadlové síni světa, je sice také vnější skutečnost, ale jako by sama a čistá nevzbouzela ještě v diváku ni žádný cit, jako by skutečnost byla pro nás příliš silným vínem, a náš cit se jí snad opájí tak jako např. příjemnou krajinou, ale nehodnotí ji. Tyto hodnoty rozeznáváme teprve, když dramatem vzniká podobenství světa, když umělec svou ztvárňovací silou z vnějších i vnitřních popudů si stvoří obrazivý svět. Čím naléhavěji nás vede umělec ze světa zobrazujícího a od zážitků skutečnosti do světa obrazivého, kde slovo, krajina, zátiší, člověk jsou příměrem nějakého velkého duchovního podobenství, tím blíží jsme skutečnému a novému divadlu.

Poučením ze starého Řecka se chápe smysl onoho divadla, které stojí v přímém opaku ke každému divadlu popisnému, chápe se divadlo kultické. Vzpomeňme si, že v Řecku naslouchá divák jako přísežný porotce nějaké vtělené soudní pře člověka s nadlidskými silami, s bohy a osudem, jak říkají jedni, s kolektivními chorobami, pudy a vášněmi, jak praví druhí, a tragédie sama je jakýmsi kolektivním sebepoznáním, zpovědí a očištěním. Nikde jinde než právě v Řecku nemohl být závěr tragédie příznačně nazván katarzí, tedy očištěním. — Ale vzpomeňme i přímého protějšku starověké řecké tragédie, jíž je i co do druhu ohlasu komedie římská. Proti tragédii, jež roste z věřících srdcí a společenského povědomí řeckého, je římská komedie, tento praotec všech komedií charakterů a povah (ovšem po menandrovcích) svým způsobem divadlem životních agnostiků, lidí propadlých realitě a životní praxi; ne lidí zahleděných do vesmírného chaosu, který by chtěli sevřít ve strohý řád, ale lidozvalců, zaměřených na společenské normy.

Rozlučme se s 19. stoletím a se všemi jeho haluzemi, které se rozprostírají přes celou třetinu století našeho. Rozlučme se s věkem mašinismu a obludných organizací hospodářských, budovaných ve jménu osob a zisků, daleko předčících práci (s příznačným obrazem bohatců vedle bídy), rozlučme se však i s přepůvabnými květy, které aspoň zčásti přikrývaly nahotu tupého bohatství a drsnost tovární stěny. Rozlučme se s půvabnou jemnou zdí z porcelánu, kterou stavěli od časů Verlainových umělci mezi sebe a život, protože už jí není potřebí. Rozlučme se však i s oním pavědeckým racionalismem za pětník, který divadlo pokládá za početní úlohu, kterou postačí jen hektografovati.

Divadlo, o které půjde na tomto přestupu, jež nazýváme přestupem do věku sociálního, nesnese nic z půvabných her poezie pro dobře vychované slečny, nesnese akademism a touhu po prázdné ladnosti. Nesnese ani uměníčko, naměřované centimetry. Divadlo je a bude ve znamení nového patosu — ale co to vlastně znamená?

Patos je doslovně výraz pro to, že jsme my diváci něčím procítili utrpení, že něco nás dojmá, žhaví a jítří. Z druhé strany to tedy znamená způsob projevu, jímž se k této účasti dochází, tedy pospolitě zživotnění divadla. Ne posměšný soucit, jímž traktoval štědře Čechov a ještě víc Stanislavskij lidičky svých komedií, ale dravý oheň lásky a nenávisti, kritiky a zbožnění, jak nám zní z Verhaerena, Gorkého, ze Šaldových Zástupů, něco, co vysoko ční nad sběratelstvím pocitů a nad půvabným pokrčením rameny, že „nic se nestalo“ zahradám umění.

V zahradách umění se musí už konečně pěstovat chléb lidu, chléb nejcennější, voňavý a živný; umění se stává dárce a sudidlem života, sbližuje se nesmírně s životem, stává se skutečným a neluxusním chlebem společnosti.

Železná doba divadla, Melantrich, Praha 1945, s. 9—18.

## JINDŘICH HONZL

### Pohyb divadelního znaku

Všechny skutečnosti jeviště, dramatikovo slovo, herecký projev, jevištní osvětlení — to všechno jsou skutečnosti, které zastupují jiné skutečnosti. Divadelní projev je soubor znaků.

O. Zich vyjadřuje tuto věc v Estetice dramatického umění tvrzením, že „dramatické umění jest *umění obrazové*, a to jednotně *ve všem všudy*“ (Praha 1931, str. 234). Herec tedy *představuje* dramatickou postavu (Vojan představoval Hamleta), scéna *představuje* místo děje (gotický oblouk představuje hrad), bílé světlo *představuje* den, modré noc, hudba *představuje* událost (válečný ryk) atd. O. Zich vykládá, že jeviště je sice architektura, ale vpravdě prý jeviště nemůže být počítáno do architektury, protože architektura nemá funkci obrazovou, nechce nic představovat. Jeviště nemá jiné funkce než obrazové, neboť jeviště přestává být jevištěm, když nic nepředstavuje (str. 227). Snažíme-li se vystihnout smysl tohoto Zichova tvrzení jinými slovy, řekneme, že nezáleží na tom, je-li jeviště místo v budově Národního divadla či louka u lesa nebo několik prken na sudech nebo místo na tržišti obstoupené diváky — záleží na tom, aby jeviště Národního divadla dobře představilo louku nebo louka přírodního divadla zřetelně představila náměstí nebo aby část náměstí tržištního divadla dobře představila vnitřek hospody atd. Zich sám ovšem nepopírá stavitelskou ústrojnost jeviště. Kdykoli mluví o jevišti, myslí vždy jeviště postaveného divadla. Ale my se přece můžeme odvážit vyvodit ze Zichových výkladů hořejší důsledky o nezávislosti obrazové funkce jeviště na jeho architektonické ústrojnosti.