

dosavadní. Je ovšem pravda, že všechny možnosti, které jsou v jazyce — všechny odstíny dialektické, argotické, všechny patologické patvary řeči, vše to se stává nástrojem, jehož smí a má užít režisér a herec. Avšak právě tato svrchovaná složitost vyžaduje stejně od herce jako od diváka naprostou jistotu v hodnocení těchto různých možností a prostředků, jistotu o hierarchickém odstupňování jazykových odstínů, vrstev a dialektů. Kdysi byl touhou divadelníků jevištní jazykový standard, zejména právě u nás, kde ho nebylo. Jevištním standardem výslovnosti rozumělo se a leckdy dosud rozumí jisté zákonodárství: takto má a takto nesmí být vyslovováno. Nuže, dnes, zdá se, počíná se rýsovat jiné pojetí standardu: jakýmkoli způsobem je dovoleno na jevišti mluvit, pod jedinou podmínkou — že herec i divák budou mít přesné povědomí o sociálním, jazykovém i uměleckém dosahu každého způsobu mluvení, že dovedou přesně odhadnout místo, které každému jazykovému útvaru v celku národního jazyka náleží. Jevištní standard se ze záležitosti jazykového zákonodárství stává otázkou umělecké a jazykové kultury.

(1937)

K UMĚLECKÉ SITUACI DNEŠNÍHO ČESKÉHO DIVADLA

I

Světová bouře, která se přehnala, zanechala stopy ve všech oblastech uměleckého tvoření. Význačná vlastnost fašismu byla ta, že všude, kam zasáhl, rozrušil vnitřní souvislost věcí, jejich vzájemné vztahy, aby tak vytvořil beztvárnou pasivní směs, neschopnou vlastní iniciativy. Co se umění týče, proklamoval heslo umění zvrhlého a vyhlásil takovému umění boj do vyhlazení. V praxi však setrvaly bez závady jednotlivé umělecké postupy vytvořené moderním uměním, které bylo na indexu — jen systém nesměly tyto postupy tvořit, jen se jimi nesmělo projevat určité zaměřené umělecké chtění, které by právě svým vědomím cíle mohlo způsobit mezeru v totalitě násilí. Je přirozené, že tímto stavem věcí byla ohrožena jak soudržnost složek uvnitř umělecké struktury, tak i soustavnost funkčního uspořádání osob a institucí umění sloužících: zmizely, nebo aspoň byly rozvráceny umělecké školy a směry, příslušnost výtvarných umělců k jednotlivým sdružením a spolkům stala se namnoze spíše záležitostí zevních okolností než uměleckého rozhodnutí atd.

Místo kvality stala se měřítkem kvantita: znamením uměleckého rozvoje divadel stal se počet divadelních budov a číslo diváků; umělecké výstavy nazvané jednou „Umělci národu“ a podruhé „Národ umělcům“ objímaly ochotnou náručí materiál umělecky velmi různorodý, dovedly však jím vyplnit celé množství výstavních sálů najednou; vycházely celé zástupy lyrických knížek, o mnohých z nich však platilo, že přečtení jediné básně jedné z nich poučilo čtenáře sdostatek o desítkách dalších atd. Za okupace byl vděčně přijímán *každý* umělecký projev, neboť hierar-

chie funkcí se přesunula a umění vykonávalo jako hlavní úkol úlohu utěšitele a dárce zapomenutí, která v normálních dobách je jednou z nejposlednějších.

Jakmile však okupace byla zlomena, nastává potřeba obnovení řádu vnitřního i zevního ve věcech umění a stává se zřejmou nejistota, v kterou uvedl umění fašismus a jeho průvodní zjevy. Požadavky, které se na umění právě v dnešní chvíli kladou, jsou veliké: budování nového vztahu mezi člověkem a skutečností i mezi společností a kulturní tvorbou, vytváření nového poměru mezi jedincem a společností a — v souvislosti s tím — nového pojetí lidské osobnosti jsou nejnaléhavější z těchto úkolů. Dostát jim však může jen umění, které má netoliko jistou zručnost (té není za dnešního stavu nedostatek, neboť zbyla jako dědictví z období uměleckých experimentů), ale i schopnost užít této zručnosti k určitému účelu důsledně, s přesným vědomím dosahu každého uměleckého postupu a jeho vztahu k celkovému záměru díla, umění, které si uvědomuje umělecké problémy a je důsledné v jejich řešení. Jen umění, které si takto počíná, může dospět výsledků podstatně nových, důležitých i mimo jeho vlastní oblast, proměňujících tvářnost a význam věcí i vztahů mezi lidmi. Mnoho ovšem může vykonat bez vědomého zásahu sám spontánní vývoj; tak např. nástup mladé generace, která by si přinášela určité směřování umělecké, mohl by rázem vytvořit celou síť shod i rozporů mezi tvořícími umělci vůbec, tedy i těmi, kdo by nebyli jejími příslušníky, a tím vzkřísit k novému životu také požadavek závazného uměleckého domýšlení a dotváření. Nebylo by však správné čekat, až se rozřešení dnešních nesází takto dostaví jako automatický důsledek vývoje. Je nutné opětovaně se pokoušet předejmout je úvahou, i když je předem jisté, že každá taková úvaha může být usvědčena z nepravdy již nejbližšími příštími událostmi. Ani tehdy však by nebyla zcela zbytečná, neboť hlavním úkolem všech perspektivních úvah je upozorňovat na naléhavé otázky, ne mistrovat nepředvídatelnou rozmanitost skutečnosti. Takový je skromný úkol i této naší studie. Ježto ovšem každé umění má své speciální vlastnosti dané materiálem, s kterým pracuje, i své zvláštní potřeby vyplývající z jeho přítomného stavu, činí si naše studie předmětem toliko umění jediné, totiž divadlo; snad teprve závěry, ke kterým dospěje, budou — po náležitých změnách — schopny aspoň částečně aplikace i na dnešní situaci v uměních jiných.

II

Jaký je stav dnešního divadla, zejména českého, po stránce diferenciace divadelního života i vzhledem k umělecké struktuře jevištního díla? Co se týče diferenciace, lze dnes sotva u nás mluvit o výrazných směrech; okolnost, že je zřetelně vidět několik málo silných osobností, podporuje spíše naše tvrzení, než aby mu byla na odpor, neboť osobnost mluví právě jen za sebe. Má ovšem toto moře, celkem jednotvárné, přece jen dva břehy — oficialitu a to, co se zvalo avantgardou —, ale to je jen přežitek složitých napětí, která kdysi uváděla divadelní dění v pohyb. Hranice mezi dnešní oficialitou a avantgardou je ostatně dosti málo znatelná; někdy bývá rozdíl jen v tom, z které zásobárny scénických konvencí se vybírá a jak důsledně, občas i tento rozdíl mizí.

Struktura jevištního díla je ve stavu stejně málo zřetelném. Vnější projevem její neurčitosti je nejistota o vedoucím činiteli divadla. Donedávna býval jím režisér, jenž suverénně měnil básníkův text a činil si nárok na to určovat každý odstín hercova hlasu i gesta podle svého celkového záměru. Dnes jeho vláda již doznívá, třebaže bez náhlého zvratu; ve většině případů stává se jeho ctižádostí spíše dotvořit smysl vložený do textu básníkem než vnutit hře smysl podle svého vlastního rozhodnutí. Leč zpětná cesta k čistě reprodukčnímu pojetí divadla, které např. tvrdilo, že „sloh je v umění hereckém především výslednicí literárního proudění, jehož ono je na jevišti nástrojem“ (G. Schmoranz, *Eduard Vojan*, 1934), je definitivně zahrazena. Autonomie jevištních prostředků byla již příliš důkladně odhalena a příliš zjevnou se stala jejich samostatná významotvorná schopnost, než aby se básník mohl znovu stát dominujícím divadelním činitelem. Režisér vzdává se tedy své suverenity nikým nevytlačován; vzniká tak labilní situace, která si žádá řešení.

Otázka hlavního činitele jevištního výkonu týká se ovšem struktury divadla jako umění, ale ne celé její rozlohy, nýbrž jen jistého jejího úseku, totiž subjektu, od kterého dílo vychází. Pohlédneme-li však na strukturu v celé její rozloze a rozčleněnosti jako na dynamické sepětí složek hlasových, mimických, prostorových atd., neobjeví se nám situace o nic určitější. Leč máme-li si dnešní stav divadelní struktury uvědomit v pravé jeho podobě, bude třeba aspoň letmého pohledu do nedávné minulosti:

Bylo kdysi jasné, že divák má v divadle před sebou herce a scénu, herce na scéně, nebo spíše uvnitř scény, ale přesto dva zřetelně odlišné světy — svět lidí a svět věcí, svět živý a svět nehybný. Středem pozornosti byly živé bytosti, kdežto věci byly záležitostí druhotnou, vytvářející toliko prostředí akce nebo dodávající nejvýše nástroje jednání. Touto zřetelnou dvojitostí byl usnadňován úkol herců i divákův: herci připadala jen starost o jeho vlastní výkon nebo nejvýš ještě o souhru s herci ostatními, divák pak měl na zřeteli jen herce, kteří se po scéně pohybovali, a z nich opět hlavně protagonistu. Takový byl stav po více než dvě třetiny 19. století. První krok k jeho rozrušení učinilo divadlo impresionistické, když dalo jevištní výpravě vyjadřovat „náladu“ a tak spolupůrobovat smysl akce; tím se jeviště sblížilo s hercem. Ještě těsnější sepětí obou těchto světů nastalo na jevišti stylizovaném, kde se stal pokus učinit herce přímou součástí scény, vnútit lidskému tělu geometrické obrysy, jakými se vyznačují věci neživé, omezit jeho pohyblivost atd. Ani tehdy však ještě nenastalo vzájemné prolnutí oblasti živých bytostí s oblastí věcí na jevišti. To mohlo nastat teprve tehdy, když se hercův zjev i scéna rozložily v své jednotlivé složky, takže již nestáli proti sobě živý herec a neživá scéna, nýbrž např. hlas a světlo, přičemž každá z těchto složek se ukázala ještě dále dělitelnou, a to nejen teoreticky, nýbrž i prakticky.

Toto rozvolnění struktury začíná zřetelně v divadle expresionistickém tím, že se nadměrně a ze stanoviska tématu nemotivovaně vyzdvihují některé dílčí složky vůči ostatním, tak např. v českém expresionistickém přednesu hlasová intenzita (srov. Honzlovo zjištění ve studii *Slovo na jevišti a ve filmu*: „Hlasová intenzita a její změny nejsou pro hilarovský expresionismus měrou emocionálního vzruchu — jsou spíše způsobem, jak navázat dialog, který komponuje Hilar jako styk dynamických kontrastů, jimiž nabývají postavy silnější plastičnosti.“). Pokračování tohoto procesu je takové, že se složky, dosud pocítované jako nerozlučně sounáležitě, navzájem odtrhují: to se děje např. tak, že výrok, příslušející jisté dramatické postavě, se divák nedoví z úst hercových, nýbrž z nápisu promítnutého na zadním prospektu, kdežto příslušný pohyb vykoná herec. Jednotlivé složky se osamostatňují, vytrhují se z obvyklých spojení a je přirozené, že za tohoto stavu se definitivně prolamuje rozhraní mezi živými bytostmi a neživými věc-

mi: věc i bytost rozkládají se v jednotlivé složky, které samy o sobě nejsou ani živé, ani neživé a mohou vstupovat v libovolné vzájemné vztahy. Nositelem akce, a tedy „hercem“ může se od případu k případu stát kterákoli ze složek: „Osvobodili jsme pojem ‚jeviště‘ z jeho architektonického omezení a lze také osvobodit pojem herce z omezení, které tvrdí, že herec je člověk, který představuje dramatickou postavu. Záleží-li pouze na tom, aby nějaká skutečnost představovala dramatickou postavu, může být hercem stroj (např. Lisického, Schlemmerovo, Kieslerovo mechanické divadlo se stroji), může být hercem věc (např. propagační divadlo belgických nákupních družstev, kde byly dramatickými postavami balík látky, pavoučí noha, mlýnek na kávu atd.) [...] Vyprostili-li nás jednou O. Zich z omezení, které uzavíralo jeviště jen do architektury, tlačí se pootevřenými dveřmi k svobodě i všechny ostatní skutečnosti divadelního projevu. Osvobozuje se i dramatická postava, která byla až dosud spjata s lidským mimem, osvobozuje se dramatikovo sdělení, které bylo až dosud *slovem*, osvobozují se i ostatní prostředky a my s úžasem poznáváme, že prostorem jeviště nemusí být vždycky zase prostor, ale že jevištěm může být zvuk, událostí může být hudba, sdělením může být dekorace atd.“ (J. Honzl, *Pohyb divadelních znaků, Slovo a slovesnost* 6, 1940, s. 177–188).

Do popředí stává se v divadle ne vlastně již herec-člověk, ale sama nehmotná, a přece svrchovaně reální dramatická akce, která se může zmocnit čehokoli na jevišti jako svého přechodného nositele. Mohutným činitelem pohybu, v kterém se ocitá scéna ve všech svých složkách, je světlo, jež formuje jevištní prostor, zdůrazňuje herce nebo jej naopak nechává mizet, dotváří jeho kostým, vytváří promítáním dekoraci, nebo konečně, upoutávajíc divákovu pozornost k proměně své barvy a intenzity i bloudivé jevištěm jako paprsek reflektoru, přejímá úlohu nositele akce. Důsledek zvratu, jež takto divadlo prožívá, je ten, že tradiční sestava jevištních složek, na které dosud divadlo stavělo, je rozložena, že složky nejsou již navzájem trvale podřízeny a nadřizeny, nýbrž jsou v zásadě rovnocenné a souběžné. Kdykoli může kterákoli z nich být nadřazena ostatním i opět obratem ruky být odsunuta do pozadí. Překvapení stíhá překvapení; režisérský nápad v detailu stává se namnoze pro diváka důležitějším než celková linie hry. Aristotelská teorie jednotného napětí úměrně stoupajícího

k vrcholnému bodu a po něm srážně klesajícího ustupuje pojetí zcela jinému: hra stává se nepřetržitým pásmem napětí dílčích, z nichž každé dochází samostatného vyřešení a nenavazuje styku se sousedními. Panství režisérovo dostupuje vrcholu, v jeho ruce je bez omezení vše, co je a děje se na jevišti. Herec nestojí v jeho očích výše než scénický předmět, neboť režisér sám rozhoduje, kdo nebo co v daném momentu hry ponese scénickou akci a kdo nebo co bude této akce pasivním předmětem. Ježto pak i jednotlivé složky hereckého zjevu jsou navzájem osamostatněny, připadá režisérovi i suverénní rozhodování o každém záchvěvu hercova hlasu, o každém odstínu gesta, o sebemenším pohybu, neboť důvod, proč má právě na určitém místě hry být užito určitého zabarvení hlasu, určité intonace, určitého rytmického motivu, určitého gesta atd., netkví již ve způsobu, jakým herec pojímá dramatickou postavu, kterou ztělesňuje, ale v celkové souhře všeho, co v dané chvíli je na jevišti — a tuto souhru má v ruce toliko režisér, jenž jediný určuje její složitou motivaci. Jestli kdy během svého vývoje, tedy tentokrát stává se divadlo opravdu domem kouzel. Tato dynamika udržuje se však při plném životě a v plném pohybu jen po dobu poměrně krátkou; brzy se nutně překvapení stává návykem a pozbývá účinnosti. Jakmile divák pozbude přesvědčení, že je přítomen něčemu nebývalému a nemožnému, stane se nečekané očekávaným a jediné skutečné překvapení by bylo, kdyby se překvapení obvyklé nedostavilo.

Důsledek zvratu, jež takto divadlo v posledních desetiletích prožilo, je ten, že tradiční hierarchie složek, jak již řečeno, je rozrušena, avšak toto rozrušení, které v době svých počátků bylo dynamickým procesem, stává se později trvalým stavem, z kterého je velmi nesnadné najít východisko: není tu systém s kladným stavěbním principem, proti kterému by bylo možno dialekticky postavit princip jiný, nýbrž soubor složek bez pevné skladebnosti. S tím souvisí i zvláštní situace, o které se stala zmínka výše: že totiž dnešní divadlo je bez ústředního činitele, kolem kterého by se ostatní kupili.

Básník, který jím býval kdysi, je neodvratně zbaven nadvlády osamostatněním divadla vůči básnictví, herec, jenž se vládcem nebo aspoň spoluvládcem divadla stal v období realismu a naturalismu, je rozložen v jednotlivé složky hlasové, mimické atd., režisér, jenž dosud podle jména vládne, pozbývá odvahy vládnout do

všech důsledků. Je ovšem otázka, zda na dnešním vývojovém stupni je možné, aby divadlo bylo v rukou jediného činitele, který by sám reprezentoval subjekt, od kterého dílo vychází, či zda napříště půjde spíše o to, aby se tento subjekt stal skutečnou dialektickou syntézou činitelů několika; o tom bude ještě řeč v kapitole následující. Úvaha o struktuře jevištního díla dovedla nás tedy k nejvlastnějšímu jádru dnešní divadelní krize, jímž je rozložení divadelní struktury. Nelze však uzavřít tuto diagnózu bez vysvětlující poznámky. Nebylo by totiž správné, kdyby z předchozí úvahy byl vyvozován i jen sebeslabší odstín záporného úsudku o vývoji moderního divadla. Je třeba říci důrazně, že právě podrobné rozebrání divadelní struktury v jednotlivé složky, ověření významotvorné schopnosti každé z nich, odhalení jejich složitých souvztažností znamená pro budoucnost nový základ divadla. Ať se divadelní struktura jakýmkoli způsobem reorganizuje, bude vždy dynamičtější než kdysi, vlivem toho, co se s ní událo mezi dvěma světovými válkami.

Vedle onoho divadla, které stojí v čele vývoje, je však ještě jeden divadelní útvar, o kterém se sice dosud v našich úvahách stala jen malá zmínka, jenž však nicméně má značný podíl na dnešní situaci divadla, podíl tak značný, že bez jeho vylíčení by naše diagnóza této situace zůstala v půli cesty. Je to divadlo, které bývá zváno oficiálním. Řekli jsme o něm dosud jen to, že hranice mezi ním a divadlem avantgardním není právě ostrá — aspoň u nás. Víme, že za první světové války a těsně po ní se oficiální divadlo zásluhou Hilarovou na jistou dobu ocitlo v samém středu vývojového víru. I když záhy vlastní avantgarda měla své těžiště jinde, nepřestal — aspoň napodobivý — styk divadelní oficiality s avantgardou. Oficiální divadlo porušilo tím zásadu důsledné tradičnosti, jaká bývá sdružována se samým jeho pojmem. Opustilo tradiční uměleckou základnu, kterou si české divadlo krok za krokem budovalo počínajíc Divadlem prozatímním, kde — jak ukázal Jan Bartoš — dal k ní základ J. J. Kolár, tradici, jež pokračovala a vyvrcholila v Národním divadle Vojanem a Kvapilovou. Tato tradice, která v svých největších představitelích, J. J. Kolárovi a Ed. Vojanovi, směřovala k přísné slohovosti (viz po této stránce o Kolárovi v knize Jana Bartoše *Prozatímní divadlo a jeho činohra*, s. 109n., a o Vojanovi ve studii J. Honzla *Slovo na jevišti a ve filmu, Sláva a bída divadel*, s. 185), byla nyní zatlačena eklekticismem. Nutný

následek eklekticismu je ovšem sklon ke klíší, k ustáleným formulám deklamačním, mimickým atd.; vyvíjí se technika hladkého přiřazování různorodých uměleckých postupů. Vzniká i nejistota o ústředním činiteli divadla: až do konce období Vojanova příslušela tato funkce zřetelně herci; za dnešního stavu není herec ani radikálně zatlačen do pozadí, ani zřetelně postaven do popředí. Pevně skloubená hierarchie není ani ve výstavbě dramatické postavy. Patrně jako dědictví expresionismu udržel se v oficiálním divadle značný důraz na deklamaci, ovšem bez vyzývavých expresionistických deformací, které toto násilné vyzdvihnutí deklamace proti ostatním složkám umělecky zdůvodňovaly. Za dnešního stavu je toto nezdůvodněné vyzdvihování deklamace do značné míry formalistickou konvencí. Jediným měřítkem deklamace stává se úpravnost (počítaje k ní ortoepickou správnost); vztah mezi deklamací a jinými složkami, zejména mimickými, vyvíjí se v pasivní závislost těchto složek na deklamaci: gesto a mimika projevují tendenci stát se průvodní ilustrací slova. I jinak je vztah mezi složkami divadelní struktury neurčitý: tak jevištní výprava určuje leckdy po svém smysl hry, tísňící akci; i v tom lze zpravidla spatřovat přežitek expresionismu.

Není ovšem pochyby o tom, že i za tohoto stavu struktury mohlo se oficiální divadlo dopnout jenotlivých výkonů vynikajících. Rozbor, který jsme zde podnikli, nechce také být kritikou praxe, nýbrž měl za účel toliko zjištění, je-li umělecká struktura dnešního oficiálního divadla důsledně a pevně vykrytalizovaným systémem, byť konzervativním, který by se mohl stát modelem a východiskem při obnově soudržnosti a hierarchizace složek divadelní umělecké výstavby. A na tuto otázku odpověděl náš rozbor zřejmě záporně. Má tedy divadlo nějakou možnost vyvážnout ze strukturální nejistoty, v které se ocitlo? A je vůbec záhodno, aby o to usilovalo — nemá neurčitost struktury být pokládána za stav prostě daný, s nímž třeba počítat a který dalším vývojem se téměř automaticky opět zpevní? Na tyto otázky se pokusíme odpovědět v příští kapitole.

III

Mluvíme-li o usilování, které by mohlo strukturu dnešního divadla vyvést z nejistoty, v které se ocitla, mohlo by vzniknout zdání,

že klademe otázku vědomého zásahu do objektivního, na lidské vůli nezávislého vývoje. Pokusy o takovoto působení jsou ovšem časté: manifesty uměleckých směrů, kritiky atd. Jsou zpravidla výrazem vývojových tendencí, obsažených v zárodku ve vyvíjející se struktuře samé; předmětem úsilí, popřípadě sporu úsilí několikařehého je tu směr, jakým se budoucí vývoj struktury má brát. Nezřídka nabývá takovýto pokus pod tlakem objektivní vývoje zcela jiného smyslu, než k jakému směřovalo původní chtění, z kterého vzešel; i to je důkazem toho, do jaké míry je vývojový pohyb silnější než jedincova vůle. Nám však nejde o konkrétní směrnici budoucího vývoje divadla, a tedy ani o zásah do složení struktury. Je jasné, že do vývoje divadla bude — kromě jeho vnitřní zákonitosti — zasahovat v době nejbližší příští silněji než kdy jindy vývoj společnosti i všech ostatních odvětví kultury, a předvídat směr i sílu těchto zásahů byl by podnik nerozvážný. Důležité však je, aby právě v době těchto rozhodujících vlivů tvořila struktura divadla skutečný celek, schopný reagovat na potřeby doby všemi svými složkami zároveň, ne jen některými, např. svou stránkou slovesnou.

Předešlé kapitoly ukázaly, že struktura dnešního divadla je značně rozvolněna, a tedy málo připravena k úkolům, které na ni právě dnes čekají. Čeho je k nápravě třeba, je dosti jasné. Předešlým je zde záležitost ústředního činitele divadla. Otázka, bude-li jím v nejbližší budoucnosti ještě režisér či některý jiný činitel — jak dosvědčují dějiny divadla, není žádný z nich vyloučen z kandidatury, neboť byla za baroka i chvíle, kdy se jím stal výtvarník (srov. Kouřilovu předmluvu k Furtenbachově *Prospectivě*, Praha 1944) —, je ovšem zajímavá, leč nás se přímo netýká; naznačili jsme již výše, že místo vedoucího činitele jednoho může v budoucnu nastoupit i dialektické napětí mezi všemi činiteli, kteří jsou složkami tvořícího subjektu divadelního díla. Je však jisté, že herec — ať zaujímá místo vedoucí či podřízené či konečně rovné ostatním — je nejzákladnějším, nejnezbytnějším z činitelů, kteří se účastní divadelní tvorby: každý z ostatních může scházet, a není také v dějinách divadla nouze o doklady toho, že ten či onen z nich v starších dobách ještě nebyl při divadelní práci přítomen (režisér v dnešním slova smyslu) nebo z ní dočasně vymizel (básník v *commedii dell'arte*), není však divadla bez herce, a to bez lidského herce nebo aspoň znaku, který jej zastupuje (loutka, stín atd.). Jestliže v moderním divadle, jak jsme se zmínili,

občas se hercem stává rekvizita, světlo atd., stávají se jím jen přechodně, na okamžik, uvnitř hry nesené lidskými herci; tím, že tyto věci funkci lidského herce přejímají, právě na něj upozorňují. Dva světelné paprsky, které bloudí po prázdné scéně na začátku Burianovy inscenace *Romea a Julie*, jsou sledovány s napětím, protože hledají a dlouho nenalézají herce; míhání světla na prázdné scéně v Burianově inscenaci *Lazebníka sevillského* bylo akcí proto, že znamenalo pozdvižení lidu za scénou; bez tohoto významu bylo by pouhým světelným efektem, záležitostí scénického prostoru.

Ať se tedy proměňuje sestava činitelů divadelního tvoření jakkoli, zůstane herec vždy krystalizační osou. Na něm, na jednotě jeho vlastní umělecké struktury záleží sjednocení celkové výstavby jevištního díla. Scelení divadelní struktury nemůže vyjít odjinud než od něho; při dnešním pojetí divadla, jak bylo probíháno moderním divadlem experimentálním, jsou všechny složky divadla pocítovány jako souvislý kontext, a není tedy nebezpečí, že by se zpevnění, počne-li hercem, u něho zastavilo. Ocítáme se zde znovu tváří v tvář problematice avantgardního divadla doby nedávné, tentokrát však proto, abychom poukázali ne k tomu, co z jeho dědictví musí být překonáno, ale naopak k tomu, co z něho je epochálním a navždy trvalým výbojem. Nikdy totiž nebude již herec na scéně sám, odtržen přesným rozhraním od jejich neživých součástí. Ožívání předmětů na scéně, jejich předpodstatňování v nositele dramatické akce pozbývá dnes už svého experimentálního rázu a je na cestě k tomu, stát se součástí divadelní konvence, trvalé zásoby technických postupů divadla. Sjednotí-li se znovu osobnost hercova, zasáhne toto zpevnění nutně i nejvzdálenější složky scénické výstavby, zejména je-li divákem dnešní člověk, příslušník nesmírně složitě organizované civilizace, jenž se s účinnými souvislostmi zjevů velmi navzájem vzdálených setkává při každém kroku v životní praxi. Co se týče postavení hercova mezi ostatními činiteli divadla, o kterém byla výše řeč, třeba ještě připomenout, že herec, stejně jako zaujímá ústřední místo mezi složkami přítomnými na scéně, je do značné míry v ústředním postavení i vůči těmto ostatním činitelům. Básník, zmocní-li se vlády nad divadlem, sníží herce na reprodukcujícího umělce, režisér z něho učiní svůj nástroj, výtvarník součástí scény. Herec naproti tomu, i když bude postaven na místo první, opře se stejnoměrně o všechny ostatní, nezabavuje žádného z nich aktivní

účasti na výstavbě díla. Tak zejména režisér je modernímu herci nezbytným ztělesněním souvislostí, protkávajících celou scénu se vším, co na ní je. Existuje ostatně, nezávisle na dočasných směrech, jistý typ režisérů zvaných zpravidla „režiséry hereckými“; tímto označením se nemíní režisér, který je původním školením herec, nýbrž takový, který při řešení svého specifického úkolu vychází z herců, jimž ukládá závazek, aby ze sebe a po svém vydali, co nejvíce dovedou. A není takovýto případ vlastně nejméně nahodilým řešením polarizace mezi hercem a režisérem?

Snažili jsme se v předešlé kapitole ukázat, jak právě herec doplatil na nedávný vývoj divadla: divadlo avantgardní jej rozložilo v jednotlivé složky, divadlo oficiální dokonce v soubor klišé. Je však nezbytně třeba, aby herec znovu sám sebe pocítil jako jednotu a aby tak byl pocítován i divákem. Tak např. je třeba, aby znovu bylo uvedeno v souvztažnost gesto se slovem. Označením „souvztažnost“ pak nemíníme nikterak nutnost souladu: poukázali jsme již výše k tomu, že právě automatický a nepřerušovaný soulad slova s gestem působí jako *nedostatek* souvztažnosti. Je to proto, že spojení automaticky dodržované, při kterém se nikdy neupozorňuje na samostatnost spojených složek, je pocítováno jako nerozlišitelná slitina, ne jako jednota odlišných věcí několika. Pocit sjednocení nevznikne tedy tam, kde divák nepocítí princip jednoty jako sílu udržující ve svazku věci různé, stejně jako nevznikne tam, kde by se složky rozcházely vždy a důsledně. Obojího, rozporu i souladu, je třeba k tomu, aby výslednicí bylo sjednocení, pocítované jako proces, nikoli jako mrtvý fakt. Mluvíme-li již o gestě a slově, uveďme jako názorný příklad umělecký systém Stanislavského. Je známo — a s obdivuhodnou schopností vcítění popsáno ve studii Tillové o Stanislavském v *Divadelních vzpomínkách* —, jak Stanislavskij „užil zkušenosti, že v životě gesta, výrazy tváří a úkony osob nejsou logickým důsledkem pronášeného slova, právě tak jako slova nejsou důsledkem zevnějších hnutí“, jinými slovy, jak Stanislavskij dovedl umělecky využít nekoordinovanosti gesta, mimiky a slova.

Druhá věc, které by si vyžadovalo úspěšné řešení dnešní nejistoty divadla, je, aby bylo využito bohaté mnohostrannosti jednotlivých složek struktury. Lze sotva popřít, třebaže to bylo zřídka výslovně konstatováno, že počínaje expresionismem začalo divadlo, ať avantgardní, ať oficiální, herecké prostředky zjednodušo-

vat: hlas, gesto, pohyb hercův na jevišti se pojmají jako celky a záměrné jejich přetváření se děje tím způsobem, že se některá jejich stránka nedynamicky vyhroťí trvale, pro celý jistý jevištní výkon na samé ostří. Odtud sklon ke karikatuře, příznačný pro dnešní divadlo, odtud i záliba v šarži hlasové i mimické, která je ostatně s karikaturou úzce spřízněna. Nevýhoda je ovšem ta, že hlasová nebo mimická „maska“, nutící hlas nebo svalstvo do trvalého jednostranného napětí, zabraňuje střídavému využití různých hlasových nebo mimických složek i jejich kombinací. Vyhroťí-li se např. jednostranně barva hlasu, znemožňuje se tím pružné obměňování intonace a naopak.

Podrobný rozbor tohoto zjevu byl by poučný, nám však na tomto místě šlo jen o poukázání k nutnosti, aby opět jednou byla — ze stanoviska umělců i publika — umožněna revize celého repertoáru možností, které má herectví k dispozici, ať již další vývoj jde cestou jakoukoli. Je třeba konkrétního příkladu? Poslyšme citát ze studie o Ed. Vojanovi: „Vojan odkrýval od scény ke scéně svůj hlas, jako by zdvíhal před ním nesčetné opony nebo závoje, kryjící jeho nové a nové barvy a intenzity [...] Rozvrhoval přesně svůj šepot i hlasitý hovor a exponoval veškerou sílu svého hlasu, svůj křik na dvou či třech místech hry“ (Honzl, *Slovo na jevišti a ve filmu*, v knize *Sláva a bída divadel*, s. 185). Je zde na konkrétním případě zřetelně formulováno, co máme na mysli: suverénní ovládnutí mnohosti hlasových složek. Vracíme se vlastně opět k bodu, na kterém jsme stáli před chvílí, když jsme jako hlavní požadavek rekonstrukce divadelní struktury kladli obnovu dynamické souvztažnosti složek. Máme-li totiž na mysli souvztažnost jako proces, nikoli jako statické trvání, dospějeme nutně k požadavku, aby soubor složek, který je sjednocován, byl co nejjemněji rozrůzněn, neboť tím právě nabývá úsilí o udržení rovnováhy v něm zvýšené umělecké účinnosti.

Zdůraznili jsme již, že nám nejde o propagaci žádného uměleckého směru, nýbrž o upozornění na nutné předpoklady jakéhokoli dalšího vývoje. Příklady, které jsme uvedli — jednou systém Stanislavského, podruhé Ed. Vojan —, mohly by však svádět k domněnku, že co máme na mysli, je obnova jevištního realismu. Byl by to však omyl. Realismus, jak jej na jevišti dotvořilo rozhraní mezi 19. a 20. stoletím, byl — jako každý historický útvar — možný jen za jistých konkrétních podmínek uměleckých, kulturních a společ-

čenských, a není tedy opakovatelný. Pokus o jeho obnovení vyústil by nutně v epigonství, zjev málo žádoucí a málo plodný. Úkolem realismu bylo vzbuzovat iluzi skutečnosti, třebaže už současníci si nad výkony Moskevských nebo Vojanovými uvědomovali, že „skutečnost na jevišti je něco hrozně relativního“ (Schmoranz) a že celý smysl autentického realistického herectví „mířil proti realistické improvizaci, spontaneitě, lehkosti a nezávaznosti“ (Honzl). Vzbuzovat iluzi skutečnosti je však již určitý, jednoznačný umělecký záměr a řekli jsme opětovně, že vhodnost jakéhokoli určitého záměru pro dnešní dobu je otázka, kterou se nechceme zabývat.

Nezamítáme však slovo „realita“, myslí-li se jím nikoli požadavek zevního modelu, kterému by se jevištní výkon měl přizpůsobovat nebo jej připomínat, nýbrž mnohostrannost, nevyčerpatelná různotvárnost samých prostředků, které má divadlo, a zejména herectví, k dispozici. Teprve tehdy, dá-li divadlo diváku pocítit plný dosah a rozmanitost hlasu, mimiky, gesta atd., vznikne v divákově mysli dojem plné reální závažnosti herectví a divadla; neboť právě nevyčerpatelná různotvárnost vyznačuje skutečnost v nejvlastnějším slova smyslu, skutečnost materiální, existující před jakýmkoli lidským záměrem a nezávisle na něm. Jak se této skutečnosti dobrat v divadle, o tom mohou rozhodovat jen umělci, a ti nikoli teoretickou úvahou, nýbrž praxí svého tvoření.

Nakonec je třeba dodat, že každé funkční zaměření divadla, netoliko čistě umělecké, může se v nejbližší budoucnosti stát základem dalšího vývoje: i divadlo tendenční, i divadlo-zábava atd. mohou se prokázat tím, že v minulosti dovedly vytvořit výrazné umělecké útvary. Podmínka je jediná: aby takové funkční zaměření nabylo takové intenzity, že dovede uvést v pohyb celou jevištní strukturu, všechny její složky, ne snad jen některou, např. téma textu. Nejdřív ovšem musí být tato struktura znovu vybudována, souvztažnost a odstupňování jejích složek obnoveny. Účel naší studie byl k této nutnosti ukázat.

(1945)