

Navázat aktivní spojení diváka s jevištěm je jedna z důležitých a různými způsoby řešených otázek divadla. Řešení její spočívá ovšem do značné míry v rukou divadla samého, jeho režiséra a herců. Tito činitelé se také již mnohonásobně pokoušeli „vtáhnout“ nějakým způsobem diváka do hry; došli k výsledkům zajímavým a cenným umělecky, avšak většinou málo účinným ve směru, o který šlo. Je ovšem ještě druhá strana v divadle: hlediště a diváci v něm sedící, tedy právě ti, kdo mají být probuzeni k aktivitě. I o nich bylo uvažováno, většinou však nikoli jako o konkrétním společenství lidí navštěvujících to a to divadlo, ale jako o představitelích společenského celku: otázka pak převedena na otázku vztahu mezi divadlem a společností. Jsou sdostatek známy hlubokomyslné, ale prakticky málo plodné úvahy o tom, že nezbytným předpokladem intenzivního styku a plného dorozumění mezi divadlem a společností je spontánní jednota světového názoru a cítění náboženského i mravního; příklady: staré Řecko, středověk atd. V divadle, zvláště dnešním, však nesedí celá společnost té oné doby, toho onoho národa, nýbrž publikum, tj. společenství sociálně často po mnohých stránkách velmi různorodé (nemysleme jen na společenské vrstvy, ale i na stavy, věk atd.), zato však spjaté navzájem poutem vnímavosti pro divadelní umění. Publikum je vždy prostředníkem mezi uměním a společností jako celkem: také básnictví, malířství, hudba a ostatní umění potřebují publika, tj. souboru jedinců s vrozenou i získanou schopností zaujímat estetický poměr právě k onomu materiálu, s kterým dané umění pracuje. (Porozumění pro jistý materiál není nikterak

obecné a zřídka je jedinec, byť esteticky sebevímavější, schopen být současně členem publika umění všech: smysl pro estetickou účinnost slova není nutně spojen se smyslem pro umělecké působení barvy, tónu atd.) „Divadelní publikum“ vůbec je však pojem ještě příliš široký a poměrně abstraktní: každé divadlo, a zejména právě divadlo vyhraněného uměleckého směru, má své obecnstvo vlastní, které zná uměleckou tvářnost tohoto divadla, provádí herce ze hry do hry, z role do role atd. A tato okolnost je důležitým předpokladem aktivního vztahu publika k divadlu; od ní vede jedna z nejschůdnějších cest ke „vtažení diváka do hry“. Záleží na uměleckých intencích režiséra, chce-li odstranit hmotné rozmezí mezi scénou a hledištěm; i tehdy však, zůstává-li toto rozmezí zachováno, je vztah mezi divadlem a diváctvem oboustranně aktivní, přijímá-li publikum nenuceně a dopodrobna umělecké konvence, na kterých divadlo, a to právě dané divadlo bude je svůj výkon. Jen v takovém případě lze očekávat, že reakce publika na jevištní akci stane se sama rovněž aktivní silou, která mlčky, ale účinně se včlení do samého divadelního výkonu: je s dostatek známo, jak citlivě reaguje jeviště na pochopení a náladu vznášející se nad tichým hledištěm.

Pokus Kruhu přátel D 41 přiblížit obecnstvu základy divadla cyklem přednášek, z nichž většinu prosloví sami umělci v D 41 činní, zdá se proto dobrým počátkem cesty publika k divadlu: na jevišti může být umělecký záměr jen ztělesněn, nikoli výslovně vyloučen; celá práce o jeho zrodu zůstává diváku skryta — a přece vědomost o ní mohla by mu pochopení podstatně usnadnit. Představení samo je celek již příliš jednoduchý a není snadno vníkatelné do jeho stavby, uvidět je zevnitř. Při představení zdá se zcela přirozené, že to ono slovo textu je vysloveno jistým způsobem, doprovázeno jistým gestem, že se jeho účinek projeví jistým způsobem v mimice, gestech a pohybech ostatních herců atd. Při zkouškách viděl by však divák, že spojení slova s gestem atd. je výsledkem záměrného výběru z mnoha různých možností, že žádná složka divadla nevyplývá automaticky z jiné, že divadelní výkon je výstavba velmi složitá i nebezpečně pohyblivá. Bude-li o zrodu divadelního výkonu poučen těmi, kdo se divadelní práce denně aktivně účastní, dovede si i sám pro sebe najít místo v jevištním výkonu, který jen zdánlivě je svým průběhem omezen na jeviště, ve skutečnosti však vždy vyplňuje divadlo celé.

Pořadatelé tohoto cyklu uznali za vhodné, aby v něm bylo řečeno několik slov i o teorii divadla. Nemůže ovšem ani zdaleka být zde podán systematický výklad celé její problematiky a není ho také ani zapotřebí.

Úkol teoretikův je zde jediný: ukázat několika poznámkami a příklady, že divadlo přes všechnu hmotnou hmatatelnost svých prostředků (budova, stroje, dekorace, rekvizity, množství personálu) je jen podkladem nehmotné souhry sil sunoucích se časem a prostorem a strhujících diváka do svého měnlivého napětí, do souhry, kterou nazýváme jevištním výkonem, představením. Teoretické předpoklady k takovému pohledu na divadlo jsou dány v dnešní teorii divadla, a to právě v české divadelní teorii. Česká teorie divadla bývá předmětem mnohých kritik, oprávněných z jisté, pokud jde o výčet úkolů, které mají být splněny — nebylo by však spravedlivé kritizovat nepříznivě i její minulost. Mám na mysli především *jedno* z děl posledních let, Zichovu *Estetiku dramatického umění*: zde bylo již divadlo pojato v celé své šíři a složitosti jako dynamická souhra všech svých složek, jako jednota sil vnitřně rozrůzněná vzájemnými napětími a jako soubor znaků i významů. Ze stejného pojetí divadla vycházejí i teoretické práce Bogatyrevovy, Honzlovy, E. F. Buriana a několika mladších pracovníků.

I generace před Zichem však přispěla platně k poznání podstaty divadla — stačí vzpomenout dvou nedávno odešlých kritiků divadelních: Jindřicha Vodáka a Václava Tilleho. Prožili v době svého uzrávání mohutné vření přerodu, zblízka často až chaotické, kterým procházelo evropské divadlo od posledních desetiletí minulého století a jež vlastně podnes není ukončeno. U nás bylo zneklidnění divadelního vývoje o to silnější, že k nám zaléhaly a mísily se zde nárazy z několika zemí najednou, zejména z Německa, z Francie a z Ruska. Je jisté, že tato překotnost měla i své záporné následky: nedořešená a plně neprožitá pojetí opouštěna pro jiná, novější, různá pojetí se umělecky „nečistě“ směřovala, přejímaly se leckdy jen vnější příznaky jistého chápání divadla, nikoli však vlastní jeho podstata atd. Byl tu však i klad, a to právě ten, že se zostrila vnímavost pro mnohonásobnou složitost divadla i pro vzájemné vyvažování jeho složek. Čteme-li Tilleho *Divadelní vzpomínky*, nezastihneme kritika v rozpacích před žádným divadelním projevem, ať referuje o divadle francouzském, ruském,

německém či japonském, ať se ocitne před útvarem, kde převládá herec, či před jiným, kde hlavní těžiště hry je v scénické úpravě, či konečně před třetím, jehož nositelem je režisér; dovede přesně odlišit herecký systém pracující hlavně s gestem od hereckého systému neseného deklamací; postihne téměř nevnímavou hranici, na které gesto přechází v mimiku, atd. Tato kultivovaná vnímavost připravila již cestu mysliteli, který měl české divadelní vědě podat první příklad soustavného a filozoficky důsledného promyšlení základů divadla, právě O. Zichovi. Je důležité uvědomit si, že tato cesta byla připravena domácím vývojem umělecké praxe i teorie, vývojem, který měl netoliko nevýhody té okolnosti, že se dál u malého národa zaplaveného vlivy národů velkých, ale i její výhody: příliš velké množství vlivů se nakonec navzájem vyvážílo a praxe i teorie byla tím vyvážena z jednostranné poplatnosti. Právě-li přísloví o člověku, že mívá zpravidla všechny nectnosti příslušející ke ctnostem, jimiž je obdařen, platívá o českém člověku leckdy opak: že dovede najít přednosti náležející k nevýhodám, kterými je tížen.

Obraťme se však nyní k vlastnímu tématu. Mluvili jsme o složitosti divadla, a je proto třeba především ukázat, v čem záleží. Vyjděme od tvrzení obecně známého: již od dob Richarda Wagnera říká se, že divadlo je vlastně celý soubor umění. Taková byla první formulace složitosti divadla, jež má sice zásluhu prvenství, ale nevystihuje podstatu věci. Pro Wagnera bylo divadlo souhrnem několika umění samostatných: dnes však je již jasno, že vcházejíce do divadla, vzdávají se jednotlivá umění své samostatnosti, prolínají se navzájem, vstupují ve vzájemné protiklady, zastupují se vzájemně, zkrátka „rozpouštějí se“, splývajíce v nové umění, plně jednotné. Přihlédněme např. k hudbě. Není v divadle přítomna jen tehdy, když přímo zaznívá, nebo když se dokonce — v opeře — zmocňuje jevištního slova: vlastnosti, které má hudba společně s divadelním děním (intonace hlasu v poměru k hudební melodii, rytmus a agogika pohybu, gesta, mimiky i hlasu), působí, že *každé* divadelní dění může být promítáno na její pozadí a formováno podle jejího modelu. E. F. Burian, hudebník a režisér v jedné osobě, ukázal, do jaké míry se jevištní čas může stát rytmicky měřitelným po vzoru hudby i tehdy, nezní-li hudba na jevišti, i jak příbuzná je role intonačního motivu jazykového v celkové stavbě představení s úlohou motivu melodického v hudební

skladbě: netoliko hudební drama má své melodické „leitmotivy“ — má je i drama mluvené. Zcela podobně jako s hudbou je tomu v divadle např. i se sochařstvím. Přítomno je na jevišti tehdy, je-li socha součástí dekorace. Úkol sochy je však i v takovém případě jiný než mimo jeviště: tam, např. hned ve foyeru divadla, je socha pouhou věcí, zobrazením, kdežto na jevišti je nehybným hercem, protikladem k herci živému; dokladem toho jsou četné divadelní náměty, které nechávají sochu na jevišti oživit. Jako protiklad k herci je socha na jevišti přítomna neustále, i když její přítomnost není zhmotněna: nehybnost sochy a pohyblivost živého člověka je stálá antinomie, mezi jejímiž póly osciluje zjev hercův na scéně; a Craig, když kladl svůj známý požadavek herce „nadloutky“, jehož předky byly, jak říká výslovně, sochy bohů v chrámech, nečinil nic jiného, než že odhaleně upozorňoval na tuto skrytou, ale vždy přítomnou antinomii hereckého umění. To, co bývá nazýváno „pózou“, je efekt zřejmě sošný; v středověkém divadle pak „pohyby, pomalé a odměřené, připadají do pauz přednesu, kdežto při přednesu samém stojí herec bez hnutí“ (Golther, *Der Schauspieler im Mittelalter* v Geisslerově sb. *Der Schauspieler*, Berlin 1926). Také skulpturální antická, japonská atd. maska spojuje herce bezprostředně se sochou — a přechod mezi nehybností pevné masky a líčením moderního herce je, jak známo, velmi plynulý. Podobné postavení jako hudba a sochařství mají v divadle i ostatní umění, ať jde o básnictví, malířství, architekturu, tanec či film: každé z nich je potenciálně stále v divadle přítomno, ale zároveň každé z nich, vstupujíc s divadlem ve styk, pozbývá svébytnosti a podstatně se proměňuje. Existuje ovšem vedle nich všech ještě umění, které je s divadlem osudově spjato, totiž herectví, a činnost povahy umělecké, která buduje jednotu všech složek divadla, totiž režie; přítomnost těchto dvou uměleckých složek charakterizuje divadlo jako samostatný a jednotný umělecký útvar nejzřetelněji.

Výčtem umění, která se účastní výstavby jevištního projevu, není však složitost divadla daleko vyčerpána: každá z těchto složek rozkládá se ve složky podružné, které opět bývají vnitřně rozrůzněny ve složky další. Tak například složky hereckého zjevu jsou: hlas, mimika, gestikulace, pohyb, kostým atd. Každá z nich je pak ještě sama v sobě složitá, tak např. hlas, jehož složky jsou: artikulace hlásek, výška hlasu a její proměny, barva hlasu, intenzita

výdechu, tempo. Ani zde nejsme však ještě u dna: jednotlivé hlasové složky mohou být rozkládány dále, tak např. barva hlasu: každý člověk má osobité hlasové zbarvení, tvořící součást jeho fyzické osobnosti — podle barvy hlasu může být mluvící člověk poznán, i nevidí-li jej posluchač; jsou však vedle toho i zbarvení odpovídající jednotlivým duševním rozpoložením („hněvivě“, „radostně“, „ironicky“ atp.), jež mají význam nezávislý na osobní hlasové barvě jedince. Obojího tohoto druhu hlasové barvy může pak být umělecky využito: individuální hlasová barva jednotlivých herců zaměstnaných v jistém kuse může se stát závažným činitelem při režisérské „instrumentaci“ jevištního výkonu; s přechodným zabarvením hlasu duševním stavem bývá pak umělecky počítáno buď již v dramatickém textu (režijní poznámky básníkovy, hojnost citových proměn a protikladů v dialogu), nebo v hereckém výkonu (srov. bohatou stupnici timbrů, jakou — podle svědectví Tillova v *Divadelních vzpomínkách* — rozvinul na neutrálním básníkově textu Vojan). Divadlo má tedy netoliko velký počet složek, ale i bohaté jich odstupňování. Může však některá z nich být prohlášena za základní, pro divadlo zcela nezbytnou? Odpověď na tuto otázku zní, že žádná, nehledíme-li na divadlo jen ze stanoviska určitého uměleckého směru, nýbrž jako na jev neustále se vyvíjející a proměňující. Jednotlivé vývojové etapy divadla a jednotlivé divadelní směry mají ovšem své převládající složky: jednou je dominantou divadla básnický text, podruhé herec, jindy režisér nebo i scénická výprava a jsou případy ještě komplikovanější, např. divadlo, kde převládá režisér, jež však staví do předí herce (Stanislavskij). Podobně je tomu i v podrobnostech: v hereckém výkonu převládají (podle doby, školy atd.) jednou složky mimické, jindy hlasové atd.; dokonce i např. v samotném hlase uplatňuje se jednou převážně artikulace, jindy intonace atd. To vše je krajně proměnlivé a ve vedení vystřídávají se průběhem vývoje složky všechny, aniž které z nich připadá nadvláda trvalá. A tato proměnlivost je umožněna jen tím, že — jak řečeno — žádná ze složek není pro divadlo naprosto nezbytná a základní. Není nezbytný básnický text, neboť existují divadelní útvary s dialogem do značné míry improvizovaným (např. *commedia dell'arte* a některé druhy divadla lidového) nebo i beze slova vůbec (*pantomima*). I sám herec, nositel dramatického jednání, může na jevišti aspoň přechodně scházet — jeho úlohu přejímá složka jiná,

např. světlo (v Burianově inscenaci *Lazebníka sevillského* vyjadřovalo světlo spojené s hukotem bouře svým kmitáním a změnami barvy vzbouření lidu předpokládané za scénou — scéna sama byla prázdná), nebo dokonce i prázdné, nehybné jeviště, jež právě svou pustotou může vyjadřovat rozhodující dějový zvrat (takovéto „jevištní pauzy“ užívali s oblibou např. Moskevští). Případy toho druhu jsou ovšem řídké; stačí však k důkazu, že divadlo není osudově připoutáno k žádné ze svých složek, a že proto volnost přeskupování je v něm nevyčerpatelná.

Také nejsou jednotlivé složky divadla spjaty předvídanými a neproměnnými vztahy, jak by se leckdy mohlo zdát ze stanoviska ustrnulé konvence; není dvojice složek, byt sebeopříbuznějších, jejichž sepětí by nemohlo být uvedeno v pohyb. Zdá se nám např., že gesto, mimika a řeč jsou nutně souběžné — Moskevští však ukázali, že v divadle může být umělecky využito právě jejich nerovnoběžnosti. Poslyšme, co o tom praví Tille v článku o jejich provedení *Strýčka Váni*: „Ruský režisér užil zkušenosti, že v životě gesta, výrazy tváří i úkony osob nejsou logickým důsledkem pronášeného slova, právě tak jako slova nejsou důsledkem zevnějších hnutí — ale že obojí vyvěrá někdy souměrně, někdy nesouměrně z vnitřního života, že obojí je vyvoláváno skrytou hybnou silou, kterou jsou jednak povahy jednajících osob, buď svou vůlí, nebo svou neovládanou energií, jednak ony zevnější vlivy, které určují jednání lidí bez jejich vůle a často i bez jejich vědomí.“ Hlas a gesto se tedy rozešly za účelem uměleckého účinku. Tím, že je Moskevští — na rozdíl od starší konvence — navzájem oddělili, zapůsobili nejen na další rozvoj divadla, ale i na mimodivadelní život svého publika: divák, který prožil jevištní systém Moskevských, vnímal napříště rozlišeněji sebe i své spolubližní: gesto nebylo mu již pouhým pasivním průvodcem hlasu, ale samostatným symptomem duševního stavu, mnohdy bezprostřednějším než hlasový projev. V nejrůznějších obměnách působí divadlo na diváka stále týmž směrem: vždy znovu a z nových stránek odhaluje mu mnohonásobnou souvztažnost viditelných projevů jednání.

Pro teorii divadla plyne z toho důležitý požadavek, aby pojetí divadla jako souboru nehmotných vztahů učinila metodou i cílem svého zkoumání: výčet složek sám o sobě je mrtvý seznam. Také vlastní (vnitřní) dějiny divadla nejsou nic jiného než sledování proměn vzájemných vztahů mezi složkami. Žádné z vývojových

období nemůže být (teoreticky) přijato za dokonalé uskutečnění samé podstaty divadla; není jím ani žádný z jednotlivých útvarů divadla, jako jsou: divadlo toho či onoho národa, divadlo lidové, primitivní, divadelní projevy dětí atd. Čím bohatší a rozmanitější materiál je badateli k dispozici, tím snáze může rozpoznat jednotlivé složky a jejich vztahy v celkové výstavbě jevištního díla. Nenít vždy snadné ani odlišit jednotlivé složky navzájem, právě pro těsnost vztahů, které mezi nimi mohou být navázány. Tak např. bývá téměř nemožné rozlišit herecův pohyb od gesta (chůze, která je pohybem i gestem zároveň) nebo kostým od hercova tělesného zjevu atp.

Složky se však navzájem i nahrazují: tak u Shakespeara suplují bohatě rozvitá slovní líčení dekoraci, které shakespearevské jeviště postrádalo, světlo může se jevit součástí hercova kostýmu (zbarvuje-li jej). Vzájemného suplování složek využívají režiséři mnohdy i jako technického prostředku: Stanislavskij (*Můj život v umění*) vykládá, že režisér může „odlehčit“ herci dekorací, třeba tak, že slabší herecký výkon zastíne nápadnou úpravou scény.

Měnlivé pásmo nehmotných vztahů stále se přeskupujících je tedy podstatou divadla. Není však na něm vybudován jen vývoj od doby k době, od režiséra k režiséru, od herecké školy ke škole další, nýbrž i každý jednotlivý jevištní výkon. Také uvnitř jevištního výkonu utkávají a vyvažují se jednotlivé složky ve stálém vzájemném napětí, neseném jevištním časem. Do plynutí tohoto času zapadá vše, nejen pohybující se jednání, ale i zdánlivě nehybná pauza. Existují režisérské i herecké systémy založené na využití pauz jako dynamického prvku; o německém herci A. Bassermannovi praví jeho životopisec (Julius Bab, *A. Bassermann*, Leipzig 1909): „Ze čtvrtého aktu Schillerova *Valdštejna* hraje Bassermann jen scénu vjezdu do Chebu. Vyjadřuje zde podivuhodně roztržitost člověka silného ducha, dohasínání mocné síly. Mluví se starostou města a zachovává přitom ještě stále knížecí postoj, postoj vládně naslouchajícího vládce — je však přitom již znepokojivě roztržit. Jeho pozornost má náhlé poklesy. Vznikají dlouhé pauzy v rozhovoru. K dosažení tohoto uměleckého účinku provedl Bassermann radikální škrty v Schillerově textu.“ Účelem Bassermannova postupu bylo zřejmě zvýšení dramatického napětí — prostředkem byly mu pauzy, tedy pouhý plynoucí čas: nehmotný čas jako řečiště nehmotného jednání. Vše, co je na jevišti, je jen hmotný pod-

klad jevištního dění, jehož vlastními hrdiny jsou stále se střídající a navzájem prostupující: akce a reakce. Každý přesun ve vztazích složek je zároveň i reakcí vzhledem k tomu, co před ním předcházelo, i akcí vzhledem k tomu, co bude následovat. Nositeli akcí a reakcí nejsou jen herci, ale scéna jako celek. Jako vše v divadle je ve stálém pohybu i hranice mezi hercem a neživou věcí: ve chvíli prudkého napětí je „činitelem“ mnohem spíš revolver, kterým míří osoba dramatu na protivníka, než herec, který osobu představuje; i dekorace se mohou stát herci a herec naopak dekorací (srov. J. Veltruský, *Člověk a předmět na jevišti*, *Slovo a slovesnost* 6). Ze sledu akcí a reakcí vyplývá stále obnovované a znovu navazované napětí, jež není totožné s nepřetržitě stoupajícím napětím dějovým (kolize, krize, peripetie, katastrofa), které se uplatňuje jen v některých druzích a vývojových obdobích divadla. Dějové napětí předpokládá děj, a dokonce děj jednotný — jsou však četné dramatické útvary, které neznají dějové jednoty (např. středověké drama, revue), popřípadě ani děje ve vlastním slova smyslu (srov. např. vzájemně oddělené výjevy, jejichž *dodatečným* spojením vznikl antický mimus nebo středověké duchovní drama).

Uvědomivše si podstatu divadla, pokusíme se nyní ověřit a znázornit si tvrzení právě vyslovená rozborem několika jeho složek. Přihlédneme nejprve k dramatickému textu. Byla období, která se domnívala, že divadlo je jen k tomu, aby reprodukovalo dílo dramatického básníka (srov. např. francouzské divadlo 19. stol., kde autor zpravidla i sám své dílo inscenoval); jindy naopak převládá názor, že drama je pouhý text divadelního výkonu, nikoli svébytné básnické dílo (srov. např. mínění Zichovo vyslovené v *Estetice dramatického umění*). Obojí toto pojmání je však jen projev dobových názorů na divadlo, omezených na jistý umělecký systém. Pohlédneme-li na drama bez dobového zaujetí, shledáme nutně, že je zároveň i básnickým druhem sourodým a rovnoprávným s lyrikou a epikou, i jednou ze složek divadla; svým uměleckým zaměřením může se ovšem přiklánět někdy k tomu, jindy k onomu pólu. Vývoj básnictví byl by bez dramatu, básnického útvaru dialogického, nemyslitelný, a stejně i vývoj dramatu bez básnictví: bez ustání napájí se drama ze zdrojů lyriky a epiky i naopak vykonává na tyto sousední útvary vliv. Co se týče vztahu dramatu k divadlu, třeba mít na paměti, že se divadlo, potřebující k svým účelům slova, může uchýlit ke kterémukoli ze základních

básnických útvarů a že to také činí: středověké plankty (nářky Panny Marie), ač projevy lyrické, byly určeny k předvádění; epické básnictví vchází ve styk s divadlem např. prostřednictvím dramatisace románů atp. Uchyluje-li se přesto divadlo k dramatu častěji než k lyrice a epice, je to jen proto, že drama je básnictví dialogu a dialog akce vyjádřená jazykem: repliky dialogu nabývají v divadle platnosti řetězu akcí a reakcí.

Stávající se součástí divadla, přijímá drama jinou funkci a jinou tvářnost, než jakou má, dokud je pojmáno jako dílo básnické: totéž Shakespearovo drama je něco jiného, je-li čteno, než je-li scénicky předváděno (tak např. popisy, které, jak již řečeno, se stávají na scéně slovem-dekorací, fungují při četbě jako lyrické partie díla). Jsou ovšem po té stránce mezi dramaty značné rozdíly: jsou dramatická díla, která scénickému předvádění kladou značný odpor (tzv. dramata knižní), a opět jiná, která mimo scénu nemají téměř života (Tille o Rostandově *Cyranu z Bergeraku*: „Hry, jako je Rostandova, podobají se nejspíše dobře sestrojeným textům oper a výpravých her, v nichž autor dává jen výkonným umělcům příležitost k rozvíti jejich umění“). V každém případě však je napětí mezi dramatickou básní a divadlem: zřídka kdy projde drama jevištěm bez dramaturgické úpravy a výraz „jevištní interpretace kusu“ je zpravidla jen eufemismem, jenž maskuje napětí mezi divadlem a básnictvím. „Ztělesňující“ drama, stavějí herec a režisér svobodným rozhodnutím (někdy i proti vůli dramatikově) některé stránky básnického díla do popředí, jiné do stínu; herec pak má na vůli, jak chce zacházet se „skrytým smyslem“ textu, totiž s tím, co nemůže být v dialogu přímo vyřčeno, a přece nutně k dramatu náleží. Básník vládne jen psaným slovem, herec však bohatým souborem prostředků hlasových, mimických atd. Není ani možné, aby podal *jen* to, co obsahuje text: vždy uvidíme na jevišti celého člověka, nejen to, co nám z něho ukazuje básník. Názorně vystihl napětí mezi dramatickým dílem a jevištěm Stanislavskij v kapitole svého spisu nazvané *Když hraješ zlého člověka, hledej, kde je dobrý*. Praví tam: „Dívaje se z hlediště, jasně jsem chápal omyly herců a začal jsem je vykládat svým druhům. Pochop, pravil jsem jednomu z nich, hraješ fňukala, pořád jen běduješ a asi se staráš jen o to, aby ti, nedej bože, nevyšel jinak než jako fňukal. Ale co si s tím lámat hlavu, když se o to postaral již sám autor víc než třeba. Proto neustále maluješ jednou barvou. Ale vždyť černá barva

se jenom tehdy stane opravdu černou, když pro kontrast je alespoň někde přimíchána bílá. Tak i ty přidej do role kapánek bílé barvy v různých odstínech [...]. Vznikne kontrast, rozmanitost a pravdivost. Proto když hraješ fňukala, hledej, kde je veselý, bujarý.“

Nejde ovšem vždy jen o doplnění textu jednoznačným kontrastem: často bývá významových možností, jež text ponechává herci, velmi mnoho. Je po této stránce vývojové kolísání v samém dramatickém básnictví: jsou období, kdy je snaha divadelní výkon textem co nejvíce předurčit, a opět jiná, kdy text záměrně ponechává co největší volnost divadelnímu dotvoření; toho druhu jsou např. dramata Ibsenova, která téměř systematicky vkládají do textu dvojí smysl: jeden vyjádřený přímo slovy, druhý přístupný jen hercovu gestu, intonaci a barvě hlasu, tempu přednesu i hry. Podobně je tomu také i u Čechova: Působ Čechovových her záleží „v tom, že jej nelze vystihnout slovy, nýbrž skrývá se pod nimi nebo v pomlčkách a v pohledech herců, ve vyzářování jejich niterného citu. Přitom ožívají i mrtvé předměty na jevišti, zvuky a dekorace, i obrazy, tvořené herci, i sama nálada hry a celého představení. Všecko tu záleží na tvůrčí intuici a hereckém citu“ (Stanislavskij). Takový je tedy vztah mezi divadlem a dramatem: stále napjatý, a proto také podléhající změnám. V zásadě není však ani divadlo podřízeno básnictví, ani básnictví divadlu: jedna i druhá z těchto krajností může nastat jen v jistých vývojových obdobích, v jiných pak je rovnováha mezi oběma stranami.

Po dramatickém textu přihlédneme nyní k druhému ze základních činitelů divadla, k dramatickému prostoru. Dramatický prostor není totožný se scénou ani vůbec s trojrozměrným prostorem, neboť vzniká v čase postupnými proměnami prostorových vztahů mezi hercem a scénou i mezi herci navzájem: každý hercův pohyb je vnímán a hodnocen v souvislosti s pohyby předcházejícími i se zřetelem k předvídanému pohybu následujícímu; stejně i rozestavení osob na scéně je chápáno jako změna rozestavení předešlého i jako přechod k rozestavení příštímému. Zich mluví proto o scénickém prostoru jako o souboru sil: „Dramatické osoby, herci představované, jsou jakýmiś silovými středisky různé intenzity, podle váhy osob v přítomné dramatické situaci; jejich dramatické relace, touto situací dané, jsou pak jakési silokřivky, mezi osobami se spínající a rozpínající. Dramatická scéna, vyplněná sítí

těchto silokřivek a motorickými drahami, jimi způsobenými, jest pak jakýmsi silovým polem proměnlivým v tvaru i v síle jednotlivých složek“ (*Estetika dramatického umění*). Pro svou energetičnost může dramatický prostor přesáhnout scénu na všechny strany; vzniká tak zjev zvaný pomyslným jevištěm, o kterém u nás psali K. Pražáková a F. Stiebitz (děje za scénou, popř. i nad ní nebo pod ní); na pomyslné jeviště může být přechodně přesunut i sám děj hlavní a různá vývojová období divadla užívají mnohověrných možností pomyslného jeviště rozmanitě: někdy uchyluje se divadlo k pomyslnému jevišti z důvodů čistě technických (na pomyslné jeviště kladou se děje, které by na scéně bylo nesnadno realizovat, např. závody, velká shromáždění lidu atp.), jindy nutí k jeho užití konvence (např. ve francouzské klasické tragédii přesunují se na pomyslné jeviště výjevy krvavé), jindy konečně důvody umělecké (zvýšení napětí atp.). Charakteristická pro povahu dramatického prostoru toho nebo onoho období je i okolnost, užívá-li pomyslného jeviště hojně či vyhýbá-li se jeho užití.

Dramatický prostor přesahuje však scénu i jinak a zásadněji než jen pomyslným jevištěm: zabírá totiž jeviště s hledištěm dohromady. Již Zich zjišťuje, že „účinky z dynamického pole dramatického prostoru vycházející přenášejí se do hlediště, na obecnstvo“. Současná teorie divadla (viz Kouřil-Burian, *Divadlo práce*, 1938) chápe pak jeviště s hledištěm jako jediný celek ze stanoviska dramatického prostoru. Ani však tehdy, je-li jeviště od hlediště odděleno rampou, nemá samostatné existence: postavení herce v popředí scény, vzadu, napravo, nalevo platí ze stanoviska diváka sedícího před jevištěm; kdyby diváci jeviště obklopovali (jak je tomu např. v některých případech v divadle lidovém), pozbyla by tato určení, jak poznamenává Zich, smyslu. Dramatický prostor zmocňuje se tedy celého divadla a vytváří se během představení v podvědomí divákově; je silou, která zjednává jednotu mezi ostatními složkami divadla, přejímajíc od nich navzájem konkrétní význam.

Další závažná složka divadla, která také ostatní kolem sebe kupí a je nese, je herec. Význam hercův pro výstavbu jevištního výkonu je ten, že je nejčastějším nositelem jednání. V souvislosti s tím je důležitá i okolnost, že herec je živá lidská bytost. Hegel praví o tom v své *Estetice*: „Vlastním materiálem dramatického umění je člověk, netoliko lidský hlas, ale celý člověk, který neto-

liko projevuje city, představy a myšlenky, nýbrž jsa zapojen do konkrétního jednání působí ve smyslu svého celkového bytí na představy, předsevzetí a chování jiných, sám jsa jimi navzájem ovlivňován nebo stavěje se jejich vlivu na odpor.“ Herec je proto středem jevištního dění a vše ostatní, co je na scéně mimo něho, je hodnoceno jen ve vztahu k němu, jako znak jeho duševního a tělesného ustrojení; odtud mnohost a složitost divadelních znaků, kterou objevitelsky odhalil v své knize Zich a o níž plodně v jeho stopách přemýšlel Bogatyrev. Ostatní věci mimo herce jsou vnímány jen prostřednictvím smyslů — herec a jeho projevy jsou však přístupny přímému divákovu cítění. Proto jeví se herec nejkutečnější ze skutečností na scéně, nebo spíše: jedinou skutečností scény. Čím blíže je herec jevištní akci, tím bezprostředněji je pocítována jeho skutečnost a s ní mnohostrannost jeho zjevu i projevů: odtud rozdíl mezi postavami hlavními a vedlejšími. Vlivem účasti na jednání může dokonce i věc být pocítěna divákem jako herec; v té chvíli i ona stává se pro diváka skutečností: „Skutečný vodotrysk na holém mejercholdovském jevišti, kde ostatním věcným jevištním zformováním je turistický stan, trojnožka a termoláhev. Tyto obecné a všední skutečnosti nejsou na jevišti ani pro svou ladnost, ani pro kresbu prostředí — jsou tu pro divadlo, pro dojetí a uchvácení, jsou tu jako herec — mají tisícové významy podle vztahů a okamžiků, do kterých zasáhnou [...] jsou tu pro dějovost, o které nevyprávějí, ale kterou vytvářejí svou prostorovou rytmikou nebo časovou změnou“ (Honzl, *Moderní ruské divadlo*).

Zvláštní je vztah mezi hercem a postavou, kterou ztělesňuje. Již mnohokrát byla kladena otázka, zda herec vytváří postavu ze sebe, ze svých vlastních citů a zážitků, či odděleně od svého osobního života, chladnou kalkulací. Poprvé ji položil Diderot v svém slavném *Paradoxu o herci*. Dnešní teorie divadla (Honzl, *Nad Diderotovým Paradoxem o herci*, Program D 40) odpovídá na ni asi takto: je vždy přítomno obojí, i přímé prožívání postavy hercem, i citově neúčastné vytváření postavy; ve vývoji však zdůrazňuje se jednou ten, podruhé onen pól (tak např. vytváření postav z vlastního fondu převažovalo u některých velkých herců z doby psychologického realismu — u nás Hana Kvapilová). Nezapomínejme ostatně, že spojení mezi člověkem a umělcem v herci je vzájemné: herec netoliko zčásti žije hru, ale také zčásti hraje život. Coquelin v své přednášce *Umění a herec* (přeložené do češtiny

1883) vypráví tuto anekdotu o herci Talmovi: „Vypravuje se, že — zvěděv o smrti svého otce — vyrazil ze sebe výkřik tak srdcervoucí, tak upřímný, tak *krásný*, že umělec, v něm vždy bdící, výkřik ten si zapamatoval a uzavřel, na jevišti naň si vzpomenouti.“ Napětí mezi subjektivitou umělce a objektivitou jeho díla je v uměních všech, u herce však je intenzivněji pocítováno, protože herec je sám sobě materiálem, celou svou osobou, duší i tělem.

Přesto však není spojení mezi hercovým životem a jeho uměleckým výtvozem v jisté hře bezprostřední: je mezi ně vložena mezivrstva skládající se z ustáleného souboru tvárných prostředků, které jsou trvalým příznakem daného herce a přecházejí z role do role. Pro publikum jsou tyto ustálené tvárné prostředky nerozlučně spjaty s hercovou osobou skutečnou: podle nich herce v nové roli poznává, ony mu herce citově buď přibližují, nebo oddalují, na jejich pozadí hodnotí jednotlivé hercovy výkony. Napětí mezi jednotlivým výkonem a trvalým souborem tvárných prostředků je však i činitelem umělecké výstavby herectví: jsou období, druhy divadla i herecké osobnosti, u kterých převažuje to, co je na hercově tvorbě stálé — jindy opět klade se důraz na nápadné odlišení jednotlivých rolí. Trvalá herecká osobnost převažuje nad diferenciací rolí zejména často u komiků — srov. např. Vlastu Buriana; komické herectví jde ostatně v ustalování hereckého výkonu ještě dále, vytvářejíc typy nezávislé již na osobnosti představitele jediného: Pulcinella, Bajazzo, Harlekýn, Hanswurst, Kašpárek atp. Rozporem a napětím mezi hereckou osobností a jednotlivým výkonem není ovšem daleko vyčerpán počet napětí, kterými je herec na scéně obetkán — jako ostatně vše, co ve výstavbu jevištního výkonu vchází. Bylo by možno vypočítat ještě množství dalších antinomí hereckého umění, zejména kdybychom od herce jako jedince přešli k hereckému ansámbli a od jediné dramatické postavy k celkovému souboru postav účastných při jistém jevištním výkonu.

Další základní činitel divadla je publikum: i jemu, podobně jako dramatickému prostoru a herci, připadá v divadle úloha resumující, a to v tom smyslu, že všechno, co se v divadle děje, je obecnstvu tak či onak adresováno. Mluví-li herci na jevišti, je rozdíl mezi jejich hovorem a rozhovorem všedního života ten, že se počítá s jeho účinkem na partnera mlčícího (a také jen zřídka oslovovaného), který naslouchá za rampou; pro tohoto partnera jsou vy-

počteny i reakce osob na jevišti na projevy mluvčího. Často je dialog veden tak, že mu publikum rozumí jinak než jedna z jednajících osob; publikum může také vědět o situaci i více, i méně než jednající osoby v dané chvíli. To vše odhaluje názorně účast publika v jevištním dění. Jevištní dění vykonává vliv na publikum, avšak i publikum zasahuje svým vlivem do jevištního dění, byť zpravidla jen v tom smyslu, že herci jsou v svém výkonu nesení nebo naopak brzdění tušenou vnímavostí publika, jeho náladou při hře atd. Jsou však i případy, kdy se účast diváků stává zjevnou, tak leckdy v divadle lidovém (když herec navazuje s publikem přímý rozhovor — viz o tom v Bogatyrevově *Lidovém divadle českém a slovenském*, Praha 1940) nebo také při komických improvizacích (když např. herec vykládá smích publika jako kladnou nebo zápornou odpověď na svá slova a navazuje na tuto odpověď při svém dalším hovoru s partnerem: „Tak vidíte, co si o vás obecnstvo myslí“ atp.).

Divadlo jeví také stálou snahu učinit divákovu účast na jevištním výkonu co nejpřímější; ten je např. účel umístění herce mezi diváky, nástupu herců z hlediště nebo také pověření jisté osoby funkcí prostředníka mezi jevištěm a hledištěm (tulák ve hře bratří Čapkových *Ze života hmyzu*). I tehdy však, neapeluje-li divadlo na diváka takto bezprostředně, uchází se o jeho účast. Velmi poučný příklad toho uvádí básník Vildrac z Hilarovy režie Duhamelovy hry *Lumière*: „Máte jistě v paměti výjev, v kterém slepý Bernard, stoje u otevřeného okna před vyhlídkou na horské jezero při západu slunce, popisuje básnicky krásu podívané, kterou nevidí a nikdy neuzřel. Nuže v pražském Národním divadle, když se slepec přiblíží k oknu, změní se osvětlená krajina v čirou temnotu a před tímto tmavým pozadím, jež je zdůrazněno jasným osvětlením okenního rámu, pronáší slepec své líčení. Divák je tak vyzýván, aby se přenesl na místo mluvčího: i divák mění se před tímto oknem v slepce“ (*Choses de théâtre 2*). Ostatně jsou role hercova a divákova v divadle mnohem méně rozlišené, než by se na první pohled zdálo. I herec je do jisté míry divákem pro svého partnera ve chvíli, kdy partner hraje; zřetelně bývají jako diváci pocítováni zejména statisté, kteří do hry vůbec aktivně nezasahují. Zcela zjevným stává se pak vřadění herců mezi publikum např. tehdy, rozesměje-li komik svým výkonem spoluherce; i když si uvědomujeme, že tento smích může být záměrný (aby jím bylo navázáno



aktivní spojení jeviště s hledištěm), přece nelze nepoznat, že v takové chvíli probíhá hranice mezi jevištěm a hledištěm po jevišti samém: směřující se herci jsou na straně publika.

Publikum je tedy ve výstavbě jevištního výkonu vsudypřítomné: na něm, na jeho chápání záleží smysl nejen toho, co se na jevišti děje, ale i věci, které se na jevišti nalézají. To platí zejména o rekvizitách, jež mají na jevišti jen ten smysl, popř. jen tu existenci, jež jim publikum přisuzuje. Předmět na jevišti může se publiku jevit něčím zcela jiným, než ve skutečnosti je, ba může být přítomen i jen pomyslně (pomyslná rekvizita v divadle čínském, viz o ní Brušákův článek v *Slově a slovesnosti* 5); stačí v takovém případě, když publikum *ví* (jsouc poučeno hercovou gestikulací), že herec drží v rukou např. veslo (srov. Burianovu inscenaci *Komédie o Františku a Honzíčkovi v Druhé lidové suitě*).

Končíme svůj nástin problémů divadelní vědy. Nešlo ovšem zdaleka o skutečný přehled její problematiky, nýbrž spíš jen o letmé naznačení stanoviska, z kterého dnešní teorie divadla na své úkoly nahlíží. Ukázalo se, že výstavba jevištního díla počíná před zrakem teoretikovým čím dále zřetelněji nabývat vzhledu struktury, tj. dynamické výstavby, protkané a udržované v pohybu spoustou stále činných protikladů mezi jednotlivými složkami i skupinami složek, struktury, jež se volně vznášejí před zrakem a vědomím divákovým, nejsou žádnou svou složkou připoutána k životní skutečnosti jednoznačně, ale takto znamenajíc obrazně celou skutečnost, která obklopuje i vytváří člověka dané doby a dané společnosti.

(1940)

## K JEVIŠTNÍMU DIALOGU

Správně praví E. F. Burian v článku *Divadelní syntéza* (*Život* 15, č. 3-4), že v současném divadle znovu ožívá wagnerovské pojetí divadla jako syntézy několika umění. Rozdíl mezi wagnerovským pojetím a dnešním stavem, nebo — lépe řečeno — dnešním směřováním divadla, je ovšem rovněž zřejmý: moderní umění příliš zřetelně odhalilo kladné estetické působení vnitřních rozporů mezi složkami uměleckého díla, abychom mohli pojímat součinnost jednotlivých složek dramatu jako pouhé vzájemné doplňování se. Moderní jevištní dílo jeví se jako velmi složitá struktura (složitější než každá jiná umělecká výstavba), která dychtivě vsává všechno, co přináší současný rozvoj techniky a co poskytují umění jiná, zpravidla však proto, aby toho využila jako činitele kontrastního: zmocňuje se filmu, aby postavila v protiklad tělesnou realitu a nehmotný obraz, megafonu, aby konfrontovala zvuk přirozený se zvukem reprodukováným, reflektoru, aby jeho světelným mečem zpřetínala kontinuitu trojrozměrného prostoru, sochy, aby vyostřila antitezi gesta prchavého a gesta zkamenělého. Vše to působí, že umělecká výstavba dnešního scénického díla má ráz proteovský proměnlivého procesu, jenž záleží ve stálém přeskupování složek, v neklidném vyměňování dominanty, ve smazávání hranic mezi dramatem a útvary spřízněnými (revue, tanec, akrobacie atd.). Pro teorii divadla je ovšem situace zajímavější než kdy jindy, avšak o to také nesnadnější, neboť staré jistoty zmizely a nových dosud není. Je dnes nesnadné nalézt i sám bod nejsnadnějšího přístupu do bludiště divadelní struktury. Kdykoli bychom se pokusili prohlásit některou složku dramatu za základní a nezbytnou,

vždy může divadelník, historik divadla nebo etnograf ukázat prstem na některý dramatický útvar, který této složky postrádá. Přesto ovšem existují jisté složky, jež jsou pro divadlo charakterističtější než jiné, a jim proto připadá v jevištním díle úloha jednotícího tmelu. Jedna z nejzákladnějších je dialog; jemu, jeho funkci v divadle je věnováno několik poznámek, které následují.

Především, co je dialog? Lingvisticky vzato, jeden ze dvou základních útvarů řeči, protiklad monologu, ovšem nikoli monologu divadelního, nýbrž takového jazykového projevu, jenž — byť i adresován posluchači — je svou nepřetržitostí do značné míry osvobozen od zřetele k jeho okamžité reakci i od těsného sepětí s aktuální situací časovou a prostorovou, v které se účastníci projevu nacházejí. Monolog může buď vyjadřovat subjektivní duševní stav mluvícího (v básnictví: lyrika), nebo vyprávět o událostech odtržených od aktuální situace časovou vzdáleností (v básnictví: epika). Dialog je naproti tomu těsně spjat se „zde“ a „ted“ platným pro účastníky hovoru a mluvící počítá při něm s bezprostřední reakcí posluchačovou; proto se obratem ruky stává z posluchače mluvčí a funkce nositele jazykového projevu přeskakuje stále od účastníka k účastníku. To ovšem platí i o dialogu jevištním, jenž má ještě jednoho činitele navíc: publikum. To znamená, že zde ke všem přímým účastníkům dialogu přistupuje ještě účastník další, mlčenlivý sice, avšak důležitý, neboť vše, co je v divadelním dialogu řečeno, je zaměřeno k němu, k účinku na jeho vědomí. I při obyčejném, nedivadelním hovoru, nastane-li v něm případ, že se zájem všech účastníků kromě jednoho soustředí — na základě tajné úmluvy — na ovlivnění vědomí právě toho jediného, takže každé slovo hovoru má jiný význam pro smluvené účastníky a jiný pro něho, mluvíváme o dobře či špatně sehraném divadle, komedii. Divadelní dialog je tedy mnohem složitější významově než hovor obyčejný. Vyřkne-li dramatis persona A jistou větu, je pro ni (jako ostatně v každém hovoru) význam této věty určen zřetelem k osobě B; není však nikterak jisto, že osoba B bude tento význam chápat, jak by si osoba A přála. Publikum může být přitom vydáno stejně nejistotě jako osoba A; je však také možné, že bylo nějakým hovorem předchozím, o kterém osoba A nemusí mít tušení, poučeno o nastojení osoby B, takže překvapení osoby A z nenadálé reakce partnerovy nebude již překvapením publika. Může také nastat případ opačný: osobám na jevišti bude zná-

mo něco, o čem dosud neví publikum atd. Významová souvislost, která dodává smyslu prosloveným slovům, může být publiku společná jen s některými z jednajících osob, toto dorozumění s publikem může střídavě přecházet od osoby k osobě, nebo publikum může konečně rozumět významovému zaměření osob všech, třebaže si tyto osoby navzájem nerozumějí. Kromě toho je vždy v povědomí publika celá předchozí významová souvislost hry, o které nemusejí mít vědomost daleko všechny jednající osoby; mohou také nastat případy, kdy publikum je širě informováno o jevištní situaci než osoby dramatu (např. tehdy, když publikum vidí špeha naslouchajícího rozmluvě, o němž nemají osoby na scéně tušení); konečně naráží vše, co je na jevišti řečeno, ve vědomí nebo v podvědomí publika na systém hodnot pro publikum platný, na jeho postoj ke skutečnosti. Všechny vyjmenované okolnosti umožňují nesmírně složitou souhru významů, a právě tato složitá souhra, odehrávající se v několika horizontech, tvoří podstatu dramatického dialogu.

Dialog, jsa vpjat do celku dramatického díla, nemusí ovšem být volný do té míry, aby mohl rozvinout všechny své nekonečně proměnlivé možnosti, nýbrž může být v své pohyblivosti omezen některou jinou složkou. Tak např. realistické divadlo, jehož pojetí dialogu ještě dnes není zcela opuštěno, spjalo dialog v těsnou souvislost s půdorysem hry, tj. se vzájemnými vztahy osob jako konstantních charakterů. Dialog slouží zde k tomu, aby během hry vzájemné vztahy osob stále zřetelněji vyhraňoval a aby tak každou osobu stále jasněji definoval pomocí jejího poměru k ostatním. Nepředvídanost významových zvrátů je proto dovolena jen potud, pokud nevádí tomuto hlavnímu účelu, nýbrž naopak mu slouží. Jinou možnou vázanost dialogu lze shledat např. v středověkých hrách, kde dialog slouží k ilustraci děje. Proti těmto oběma služebnostem třeba postavit směřování dnešní jevištní praxe k dialogu osvobozenému ode všech pout, k dialogu jako nepřetržitě hře významových zvrátů. Dialog osvobozený od služebností stává se jevištní poezií: je v každé chvíli stejně končen jako znovu počínán. Stále znovu, bez závazku — ač ovšem nikoli bez latentního poměru — k tomu, co předcházelo, hledá slovo vztah k osobám, k aktuální situaci a k vědomí i k podvědomí publika. Není významové souvislosti, k níž by dialog takto pojatý nemohl odkudkoli dospět, ale není ani takové, od které by se nesměl

vzdálit. Pro svobodný jevištní dialog nemůže platit aristotelský zákon pravidelně stoupajícího napětí, z druhé strany však není nemožné, že právě tato forma je s to, aby obnovila pocit tragičnosti vanoucí z antických tragédií, které vybíhají ve spor sice násilně ukončený, avšak ve skutečnosti nerozřešený a potenciálně donekonečna pokračující.

(1937)

JEVIŠTNÍ ŘEČ  
V AVANTGARDNÍM DIVADLE

Avantgardní divadlo přestává již dnes, ba již přestalo být jakýmsi divokým výhonkem na pni divadla oficiálního, rychle pomíjivou výjimkou, která nemá vlastního souvislého vývoje, nýbrž je řadou experimentů, z nichž každý se rozplývá v divadle oficiálním, jakmile vykonal svůj úkol. Právě dnešní sjezd avantgardních divadel je projevem touhy konsolidovat avantgardní divadlo jako samostatný útvar umělecký, jako útvar trvalý a zákonitý, s vlastní historickou kontinuitou. Jestliže se dnes avantgardní divadlo obrací k rozmanitým divadelním útvarům starším a opomíjeným, objevuje-li celé zapomínané oblasti divadla, není důvod toho jiný než hledání tradice, snaha navázat souvislost. Bylo řečeno na kongrese, že obrací-li se avantgardní divadlo proti falšovatelům tradice, činí to proto, aby umožnilo správné její chápání. Tedy: avantgardní divadlo má svůj vlastní charakter, svou svébytnost a své specifické úkoly, které může vykonávat jen tehdy, stane-li se útvarem trvalým. Jeden z nejzávažnějších problémů dnešního divadla vůbec jest styk jeviště s publikem. Nuže, avantgardní divadlo, kde se poměr mezi publikem a jevištěm jeví jinak než v divadle oficiálním, má pro řešení tohoto problému nejšťastnější předpoklady. Kdežto ve velkém divadle je trvalost publika zajištěna jen mechanicky, systémem abonentním, je v divadle avantgardním společenství zájmové mezi jevištěm a hledištěm (společné zájmy generační, ideologické, umělecké). Právě tato jistá exkluzivita divadla avantgardního činí z něho vhodné prostředí pro včlenění divadla do života společnosti. Avantgardní divadlo počíná tedy tvořit docela osobitý útvar s vlastní technikou, s vlastními možnostmi

a problémy uměleckými a s vlastními úkoly. Ať se klade jakýkoli problém, musí jej avantgardní divadlo klást teoreticky i prakticky vzhledem k této své osobitosti. To jsem chtěl říci úvodem — zčásti jako omluvu, že si obírám téma speciální.

Jde o jevištní řeč, jejíž postavení v struktuře jevištního díla avantgardního nabylo obnovené a značné složitosti i zajímavosti v divadle dnešním, nikoli proto, že by byla řeč postavena v čelo celého divadelního dění, nýbrž naopak proto, že byl jazyk postaven naroveň složkám ostatním, uveden v dialektické napětí s každou z nich zvlášť a přímo. V kánonu realistického divadla byla složka jazyková spjata toliko s dramatickou osobou, jejíž charakteristice sloužila zároveň s gestem a mimikou; v kánonu divadla expresionistického projevila jazyková složka naopak snahu postavit se do popředí sama, učinit si ostatní složky pouhým pozadím. Nuže, dnes nejde o jedno ani o druhé: všechny složky divadla se osvobodily od vzájemných podrízeností a nadřizeností, žádná z nich ani nepodrobuje, ani není podrobována, a mohou se volně uplatňovat napětí mezi nimi. Probíhá ve hře současně několik kompozičních schémat, z nichž každé má svou vlastní vnitřní soudržnost a souvislost. Řeč, gesto, pohyb, světlo, hudba, film, všechny tyto složky a každá z nich o sobě nabývají platnosti kompozičních principů; kompoziční schémata jimi daná mohou se jednou krýt, jindy rozcházet, protínat se i probíhat souběžně. Žádná ze složek není spjata s druhou osudově a blíženecky, mohou mezi sebou navazovat vztahy svrchované pomíjivé a proměnlivé. Není zde také obsahu ani formy: všechno, každá složka je — při své neodvislosti na ostatních — zároveň i obsahem, i formou: hádky mezi protivníky a přívrženci formalismu pozbývají vzhledem k novému divadlu smyslu. Rovněž protiklad služebnosti a svébytnosti divadla vyúsťuje v novém divadle v syntézu: čím více má divadlo střed v sobě samém, v své vnitřní složitosti a jejím zvládnutím, tím spíše je schopno stát se předobrazem a vzorem nového uspořádání skutečnosti. Slouží právě tím, že zůstává samo sebou.

Co toto vše znamená pro jevištní řeč? Bylo by příliš složité a nesnadné vyvozovat zde z předpokladů nového divadla celou teorii jevištní řeči; dovoďte proto, abych se omezil na docela stručný náznak. Jevištní projev jazykový je dialog, to znamená řeč neustále přerušovanou, přeskakující od osoby k osobě, vytryskující

stále znovu z mimojazykové situace. V místech, kde je jazykový projev v dialogu přerušován, vchází právě na jevišti řeč ve styk s ostatními složkami jevištního díla. Současně však je dialog v svém posloupném uplývání stále pevně znovu svazován významovým vztahem mezi tím, co předcházelo a co následuje. Výzva a replika, otázka a odpověď patří těsně k sobě a navazují vždy znovu přetřhovanou nit. V novém divadle, kde — jak řečeno — každá složka udržuje bez ustání svou vnitřní soudržnost a nezávislost na složkách ostatních, klade se maximální důraz právě na nepřetržitost dialogu. Ideálem dialogu není dnes již také dialog, který strmě spěchá k jistému cíli, k vyvrcholení, ke kterému je strhován dějem. Osvobozený, vnitřně nepřetržitý dialog je v každé chvíli stejně neukončen jako ukončen, přesahuje hranice hry, potenciálně pokračuje donekonečna. Ukončení *Kata* i *Hamleta* v D 37 — nebo spíše jejich vyznění — zřetelně odhalila tuto vlastnost nového jevištního dialogu. Od dialogu takto stavěného vede přímá cesta do životní skutečnosti divákovy: neodchází z divadla s vědomím, že byl přítomen jakémusi ději, po kterém mu napříště nic není. Dialog pokračuje v něm samém. V dialogu takto stavěném je ovšem zvláštní postavení i stránky zvukové, tak důležité pro herectví. Není trvalého důvodu, aby se osvobozený dialog zvukově přibližoval řeči praktické, stejně jako není imperativního důvodu, aby se od ní trvale a stroze oddaloval. Obojí krajnost i všechny jemné přechody a odstíny mezi těmito oběma póly jsou k dispozici jevištnímu tvůrci při udržování vnitřního dialogického napětí, o kterém jsme mluvili. V souhře i protihře herců, jakož i v mluvě herce jediného mohou se tyto krajnosti i přechody mezi nimi těsně a bezprostředně stýkat. Mezi řečí praktickou a jevištní udržuje se tak stálé a trvalé napětí, při kterém praktická, nejevištní řeč má úkol měřitka vzájemných odchylek i sblížení. Chápeme-li takto úkol jevištní výslovnosti, pozbývá smyslu hádka o to, je-li podstatným požadavkem jevištní řeči deformace či realistická věrnost kánonu řeči praktické. Obojí, deformace i „přirozenost“, jsou stejně oprávněnými prostředky jevištního umělce; jediné, čemu se je třeba vyhýbat, je stylizace, strohý ornamentalismus držící se pedantsky principu jediného. — Nakonec poznámka vysvětlující: je-li jevištní řeč po své významové i zvukové stránce takto uvolněna v osvobozeném dialogu, neznamená to nikterak anarchii, nýbrž naopak snahu po řádu, ovšem složitějším a dynamičtějším než

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 hercův 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 nebyvalému 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 vem 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. Přede vším 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, nezavazuje žádného z nich aktivní

účasti na výstavbě díla. Tak zejména režisér je modernímu herci nezbytným ztělesněním souvislosti, 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 divákovi pocítit plný dosah a rozmanitost hlasu, mimiky, gesta atd., vznikne v divákovi 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)