

Träger:

PŘEDNÁŠKY O DIVADLE

ení pro divadelní tvorbu
lecké besedě bylo vyvoláno
t v protektorátních letech.
že se jeho činnost nemohla
ut tak, jak tanula na mysli
kladatelům, přece jen bylo
no ohnisko i středisko stu-
vadelních otázek zásadních
ě podmíněných. V prostředí
ch schůzí, rozšířených o hosty
nce, bylo možno s poměrnou
ou hovořit o našem divadel-
votě, studovat jeho projevy
vat jejich rozbory bez utla-
zorové svobody, jaké vyzna-
tištěné slovo.

ce 1943 byl uskutečněn před-
cyklus, jenž chtěl podrobit
revisi vzmach umělecké kon-
jaká začala nebezpečně ohro-
náš divadelní život. Za půl
to navázala na tento cyklus
řednášek, jež mínila osvětlit
u tehdejší divadelní práce
a vnést do ní důslednější a
jší třídící měřítko, jaké ne-
ožno veřejně formulovat. Úvo-
oběma přednáškovým cyklům
zil divadelní theoretik a kri-
ef Träger. Jeho oba projevy
jí nyní v knižní formě jako
nt o naší divadelní tvorbě
válečné.

z přednášek — nazvaná
lu dnešní divadelní konvence
— zachycuje podstatu diva-
projevu po naší národní
fě, kdy naše divadlo ustou-



5326



JOSEF TRÄGER

DVĚ PŘEDNÁŠKY Z VÁLKY O DIVADLE

KE ZRODU DNEŠNÍ DIVADELNÍ KONVENCE U NÁS

K SMYSLU DNEŠNÍ NAŠÍ DIVADELNÍ PRÁCE

Inv. č. 6279



UMĚLECKÁ BESEDA V PRAZE 1945

VI 108



3945/11

WVU

Památce Oldřicha Stibora

KE ZRODU DNEŠNÍ DIVADELNÍ KONVENCE U NÁS

Jednoho podzimního odpůldne před čtyřmi roky sestupovali jsme v chodby poříčského divadla, abychom se proměnili v užaslé diváky zvláštního a podivného představení: herci vystoupili z manéže jeviště, oděni v civilní černé šaty, jež nesou na sobě parfum ovzduší večerních společností, postavili se pár kroků od obecnstva, majíce kolem sebe za kulisy strohou úhlednost puristických stěn a sochařských tors, a začali propůjčovat hlas slovům básníka, jehož pohádkovou dvojici ztělesnil hudbou Claude Debussy, obrazům dramatika, který třeštivě i těšivě hrůznou krásu vyslouchal z dechu smrti. Jedna z loutkoher Maurice Maeterlincka začala se prosvětlovat do divákova vědomí v prvotní nahotě, o které mluví básník Epikurovy zahrady, když říká: »Umění nutno ponechat i jeho vznešenou nahotu. Bohatství kostymů a lesk dekorací dusí drama, které si žádá jako ozdobu jen velikosti děje a pravdivosti povah.« Příběh Alladiny a Palomida odvíjel se toliko ze zvukového přadena slov, a přece to nebyla recitace, a přece to bylo drama. Kouzelník ze země Merlinovy v pohádce pro loutky nabízel zaklínadlo, jímž mohl posluchač otevřít

bránu do nekonečnosti snu. Z jaké to skutečnosti propadal
se tehdy český divák do zkonejšující náruče básnického snu?

Jsou doby bez oddychu,
kdy nenasytý čas
po marmeládě hříchů
tloustne a tloustne zas

a na dotyk má ostny . . .
Jak tedy opustit
svět tento nelítostný
a přece žít, ach, žít?

Je vůbec ještě kdesi
sen zapomenutí,
sen, jenž nás vábí, děsí,
leč ničím nenutí?

Je ještě chvíle množná,
kde žijem stvoření,
očarování možná,
leč nepokoření?

Je někde chvíle, která
ví, jak se jmenujem,
když spíme? Chvíle — dcera
všeho, co není zem?

Dám bez mrazivé hlásky
odpověď teplých strof,
když ptáte se tak z lásky
o svatém Duše slov.

Jsou ještě sny, ó ano,
jsou ještě básníci,
a kouzlo zotvíráno
čeká jen na snící.

Netřeba bráti proutek
a teprv zaklínat.
Už slyším hlasy loutek . . .
Kdo neslyší je snad?

V zapomenutí bráno,
smí bytí dvakrát žít . . .
Jsou ještě hry, ó ano,
jen do tragična jít,

jít hlouběj do osudů!

Je smrt a láska, každá sama,
a rvavě sní v nás o věnu,
v nás, kteří jsme jen strast a drama,
katorga srdce v šachtách dnů!

A vše je sen a šílí všemi,
jež s nešporami vášně spjal.

Kdo zmučen říká: zdálo se mi,
jako by řek: já miloval . . .

Co se hřebenem reality,
když zcuchaly nám drobný klid
fantómy, kouzla, temné mythy —
když bědný, třesoucí se cit

zas musí, musí, vzlykat musí,
jsa vláčen temným osudem
za vlasy bílé, za vlas rusý
k velkému Sbohem, k němuž jdem

neb kterým možná začínáme
zde, kde jsme v pustých zahradách,
a hráme, hráme, hráme, hráme
a vrané hrany raní strach . . .

Je mrtva Alladina,
je mrtev Palomid.
A tragoedie siná
smí křídly zalomit.

A luna v první čtvrti
smí bílit pečlivě
prádlo z výbavy smrti
pro outlá těla dvě.

A Morana smí vzdychat
a sednout na pirám
a tam si zakulichat
a zvatí k novým hrám.

A moucha, která sytí
jen umrlčinou břich,
smí ústa osušiti
ubrouskem nožek svých . . .

Pak otevrou se okna . . .
Odlétne sovička . . .
A pláč, zde venku mokna,
jde raděj pod víčka.

A jak je slepých hmatů,
zří v ručně tkaných tmách,
že jen, co nevzniká tu,
má nesmrtelný vzmach.

Ve vosku pomíjení
pracujem zas zas.
A přec jen to, co není,
pochopí Boha snáz.

Tak láska též se brání
žít, žítí sebe zpět.
Kdo uzřel nevznikání,
nechce už vidět svět,

svět, kde se hrůzy vlečou
z dělohy pekel všech,
a kde teď trávu sečou
i na hrobech . . .

To Vladimír Holan, jehož *Lemurie* představuje básnický kontrast tragické rapsodičnosti oněch historických dnů léta Páně 1939, provázel Maeterlinckovy milence alejí snů. Něco z přízračnosti černé mše zhmotňovalo se kolem celého představení: jakoby do katakomb se utekla skupina spiklenců a osvobozovala se ze společných předtuch hlasitým pathosem básnickova slova o pralidských vášních a citech, jež nadlehčovala příliš tíživou realitu. Tehdy ještě nebesa nedštíla smrt z bombardovacích letounů, které nutí ohrožené shromažďovat se v podzemních krytech a nalézat posilu v bezpečí pospolitosti, vytvořené pocitem společného nebezpečí. Ale už tehdy děsivě se plemenila válka, a jak si nepřipouštět pokusitelskou otázku, jakýmže bude shledáno a zváženo v té chvíli divadelní umění? Když se zhroutil Francie, kladl si tuto otázku jeden z francouzských divadelníků a uspokojil se tímto rozřešením i rozhrěšením: spěchá-li lékař k umírajícímu, čerta se stará, že jde o starou bábu, když běží zachránit lidský život! S Alladinou a Palomidem ustoupilo tehdy české divadlo z víchrů rozbouřené doby v závětrí básnické magie a dramatického snu. Ale uniklo tím skutečnosti, aby si snad hovělo za pecí a dívalo se Pánubohu do oken? To na divadle ani nejde, protože nositeli dramatického děje jsou živí lidé, kteří si na

jeviště v konečcích nervů přinášejí rozechvění z vnějšího světa a ani v barvě hlasu neskryjí ozvěnu úzkosti, jaká je zachvacuje z událostí, vyvracejících svět z jeho čepů! Vyznačovalo poválečné pokolení v jeho boji za nový divadelní projev právě to, že základní jeho inspirací byla sama rozprouděná, bezbřehá a rozlitá životní skutečnost. Opojen skutečností nejskutečnější, umělec vzešlý z první světové války přepodstatňoval svůj zážitek reality do perspektiv nového uměleckého tvaru. Mluví-li se o osvobození divadla, pak z těsných pout psychologické monotematicnosti, ochuzující přebohatou polyfoničností moderního života. Jevištní sen nebyl únikem před skutečností, ale byl jejím obrazem v novém osvětlení, jaké dává prožitkům spánek s uvolněnou obrazotvorností. V boji proti naturalismu jakéhokoliv druhu byla proklamována poesie jako záštita skutečné jevištní fantazie, která přemáhala dosavadní zákoníky realistického divadla. Odtud uvolnění dramatické formy, kterou nahrazoval revuální proud zrakových senzací, odtud nastolení nové jevištní řeči, potírající dosavadní trpnou sdělnost dramatického dialogu, odtud nové požadavky, kladené na herce, jenž přestával být »hláskou trouby literatury« a vskočil na scénu s pružností cirkusového klauna a s eskamotérskou dovedností varietního všeuměla. Všecky jevištní prostředky prožívaly nejhlubší proměny: statické dekorace udělaly místo zdynamisovanému jevištnímu prostoru, o jehož řešení dělil se malíř s architektem, hudba stala se organickou součástí jevištní kompozice právě tak jako bohatě rozvitá taneční složka, světlo opustilo dra-

vou expresivnost a se zkušenostmi, odvozenými z filmových atelierů, učilo se dramatisovat nejen hercovo gesto, ale i každou výseč scénického prostoru. Divadlo se nutilo do vzrušené soutěže s filmem, který v nejdokonalejších svých výtvořech našel vítězné popření realistické reportážnosti v chaplinovských pantomimách a v kreslených groteskách. Technické vymoženosti filmového snímání vydražďovaly divadelní techniky, aby modernímu režisérovi připravily scénu se všemi záznaky moderní techniky. Nejdokonaleji vybavená evropská scéna, jeviště pařížského Théâtre Pigalle, kde se dekorace měnily během představení jako při filmové projekci, kde scéna mohla být v neustálém pohybu a kde jevištní prostor byl mnohonásobně zvrstven pohyblivými podlahami, o světelném parku ani nemluvě, tato scéna nenašla režiséra a stala se dějištěm jen několika mála představení. Jaké to poučení na cestu do dalších let pro divadlo, které teprve po vystřízlivění z okouzlení filmem nalézalo znenáhla smysl své rodové odlišnosti a své bytnosti! A na konci tohoto vývoje tyčí se vzpomentuté představení Maeterlinckovy loutkohry, jehož režisér vzdává se pomoci jevištní techniky, jehož herci odkazují komediantské cáry a jehož posláním je obnažené slovo básníkovo, jež kouzlí fatu morganu nejfantastičtějšího dramatického aktu!

V příštích čtyřech letech, která odplývala od tohoto představení základního významu, celé naše divadlo vzalo na sebe podobu zkonejšujícího snu. To však už nebyl onen sen rozpoutané básnické představivosti, jaký došel nejkřeh-

čího ztělesnění ve Frejkově inscenaci Neveuxovy hry Julie aneb Snář, sen, který se vyronil z lásky ke všem krásám světa, nýbrž tíživý sen s noční múrou na prsou, do níž se vtělila všechna hrůza ze skutečnosti při denním světle. S odstupem let objeví se pravděpodobně jednou, že náhlá a všeobecná teatralisace našeho života, tolik vzdálená jevrejnovovským teoriím teatralisačním, nebyla nepochybně nic jiného než sebezáchovné mimikri ohroženého prostředí. A sen, jehož barvy začalo nosit naše divadlo, chce odvést od skutečnosti, překonat ji, překrýt ji, dát na ni zapomenout a učit víře v její podružnost. Už jen krok, a byli bychom v dosahu zduchovělého expresionismu, s jehož známkami se k svému podivu setkáváme v některých inscenacích soudobých německých režisérů a v dílech nejednoho dnešního německého dramatika i filmaře. Ale tento přetlak sublimuje se v našem divadle vědomě do snové oblasti divadelní podívané, která chce rozjiskřit divákovo oko, okouzlit jeho sluch a lichotivě se dotknout především jeho smyslu. Pro tvůrčího divadelníka i při tomto omezení byly by tu úkoly, které by mohly uspokojit jeho ctižádost. Dostane-li se však divadlo do rukou divadelních řemeslníků, je tento stav nejpłodnější půdou pro zrod divadelní konvence.

Zvýšeného významu nabyla při zásadní proměně současného divadla dramaturgie, která dříve ustupovala výbojnosti složky režisérské. Uzavření hranic při vypuknutí druhé světové války zmenšilo přirozeně možnosti jejího výběru. Shakespeare a Molière i Shaw na rozdíl od říše, kde se jejich díla hrála beze všech překážek, u nás byli z reper-

toáru vyřazení. Jako v celém evropském divadelnictví rovněž u nás lze zaznamenat zrovna manifestační návrat ke klasikům. Dozněla někdejší tvrzení o jejich smrti a nastalo slavné jejich znovuvzkříšení. Nejpočetněji byli zastoupeni němečtí klasikové a z nich opět Goethe, ani ne tak básník Fausta jako dramatisátor lidských osudů, vždy mohutně rytých mistrně zvládnutou formou, tak v Torquatu Tassovi, tak v Ifigenii na Tauridě. A za ním Schiller, Grabbe, Hebbel, Kleist, Lessing, většinou s díly, která i na našem jevišti mají už prokletěnou cestu a která se dostávají k divákovi v novém znění, přetlumočená bohatě rozvitým slovníkem dnešní vyspělé češtiny. Nejvytrvaleji vracela se naše dramaturgie k španělskému dramatickému písemnictví, aby z něho čerpala zejména hry Calderonovy a Lope de Vegovy, dávajíc po každé přednost z nich komediím před dramaty. Z italských klasiků stal se nejoblíbenějším Carlo Goldoni, jenž se paradoxně na našem jevišti spojuje s příklonem k hravostem commedie dell'arte. A mluvíme-li o klasicích, připojme hned, že se pozornost dramaturgů stáčela také k odkazu dramatu antického, v němž však se šlo rovněž už vyšlapanými stopami beze vši vynalézavosti. Často jsme pociťovali, že by se v antickém i v evropském klasickém dramatu dala vyhledat díla, která posud českým jevištěm neprošla a která by se mohla inscenovat právě v době zvýšené divadelní konjunktury bez nebezpečí jakéhokoliv rizika. Tak propadala naše dramaturgie konvenčnímu názoru na antiku i dramatický klasicismus a usnadňovala si práci tím, že nezvyšovala požadavky na

diváky, kteří by jinak snesli každé zatížení své vnímavosti při rostoucím zaujetí pro divadelní kouzlo. Nepochybně se propásla velká příležitost, jaká se tak hned divadlu nenaskytne, i když víme, s jakými obtížemi musila dramaturgie každého divadla v skrytu pracovat. Proč se však v době po první světové válce tak halasně všude odzvánělo klasikům? Hlavní příčinou byl jejich pathos, který se stal přes noc cizí civilnímu citění poválečného obecnstva. Tragický pocit života, jehož je výronem, leptal moderní duši s docela jiných stránek, takže se mnohdy zdálo, že jej zachycuje plněji Chaplinův film než Aischylovo drama. Ruské porevoluční divadlo hledělo zachránit klasiky tím, že je zapojovalo do svého světového i životního nazírání, že inscenací polemisovalo s jeho myšlenkovým zaměřením a že jeho pathos vyvažovalo pathosem revolučního ducha. Ale na západě odsoudili klasiky na smrt, a to lehce i snadně tím, že je nehráli. Také jejich uměřenost formální s přísným dodržováním pravidel byla v zjevném protikladu s módním požadavkem důsledně uvolněné dramatické formy, jakou představovala revue. Její vizuální charakter, který vyřadil z jeviště drama, aby je nahradil dynamickou podívanou, popírá soběstačnost mohutného slovního pathosu antického dramatu! A přece z jeho inspirace rodily se hlavně ve Francii scénické variace antických motivů, a to v rozpětí dvou literárních pokolení, představovaných tak protichůdnými zjevy jako je André Gide na jedné a Jean Cocteau na druhé straně! Poválečné divadlo se vyhýbalo klasikům také proto, že se jeho náboženstvím stala víra ve

všemohoucnost lidského ducha, která nesnášela neodvratitelnost antického osudu; a řešila i tragické konflikty s lehkostí samozřejmě duchovní převahy, která vyústila v nadvládu osvobozujícího smíchu, po případě lehce ironické tragikomedie. Tím se však divadlo vzdalovalo svého nej-přirozenějšího živného zdroje, jímž je pathos, bez něhož divadlo brzy ochoří a ztrácí půdu pod nohama. V našem prostředí jsme byli svědky tak zvaného civilismu, který programaticky brojil proti pathosu, aby skončil režijně i herecky v poušti šedivosti a nevzrušivosti. Mladé divadelní pokolení hledalo nové prameny divadelního pathosu a našlo je hlavně ve vznětu víc povýtce lyrickém než bytostně a rodově dramatickém. Najednou vstávají klasikové z hrobu a jejich nemoderní pathos uchvacuje dnešního diváka, který ve světové vichřici zapomíná na vlastní citečky a potřebuje se zachránit pod klenbou věčných hodnot. Ne že by jim náhle uvěřil, že by se zbavil svého radostného skepticismu, k jakému přilnul v poválečných chvílích, ale cítí pathos dramatu jako básnické podobenství nadčasového dosahu. Zdvihá ho z jeho pozemského pachtění se stejnou silou a vzmachem jako třeba gotická věž, nutící diváka zvednout hlavu a zaklonit se při pohledu do výšin, jež protkla věžní špička. Jak se nezapötáčet, když se zatočí hlava s očima zahleděnými do oblak! Nezmnóžuje pocit osobního bezpečí právě antické a klasické drama, když promítá lidský osud do nadčasových a nadprostorových perspektiv? Když sestupuje v nejspodnější hlubiny lidské duše, obnažené a vysvěcené ze všech cetek? Když se bije za

mravní řád ve světě i v životě s horoucností a bezhlavostí pohádkových hrdin? Mostem mezi starým dramatem a dnešním diváckým citem je hercův výkon. Hercův hrdina povstává ze včerejších slov, ale z dnešního sentimentu a zahrnuje v sobě nejen hercovo tělo, ale i cítění obecnstva, z jehož duše herec vytváří svou jevištní postavu. Připomeňme si Eduarda Kohouta v několika klasických rolích a uvědomíme si, jak umělec dovede zpřítomnit klasického hrdinu! Je vedlejší, že jeho metodu můžeme označiti jako zromantičtění klasického partu. Proto také Kohout dovedl tak otřesně a jímavě představit osud Goethova Tassa a Goethova Oresta z Ifigenie na Tauridě, neboť jeho herecká metoda v těchto postavách naprosto souzněla se záměrem básníka, který klasické náměty zvládl romantickým gestem. Naproti tomu Kohoutův Oidipus, aspoň zčásti nyní zachovaný na gramofonové desce, vyvažuje onu složku romantického sentimentu kovově zvučným pathosem slovního přednesu. Také ovšem režisér umí překlenout propast mezi klasikem a dnešní dobou, když své představení navodí moderní sensitivností a citovou nervností. Jako příklad za všechny jiné stůž zde poukaz na Frejkovu inscenaci Hebbelova dramatu Gyges a jeho prsten. V ní režisér romantické dílo z jeho tvarové podoby nadzdvihl do monumentálních poloh antického vzmachu, ne však jako pouhou reminiscenci antiky, nýbrž jako michelangelovské procítění antického ducha. A s jménem stejného režiséra je spojena vzpomínka na provedení klasické komedie Plautova Pseudola. To je představení nad jiné důležité a významné pro

změření vývoje jeho režiséra: ten kdysi na začátku své umělecké dráhy inscenoval na slupském jevišti Aristofanovu frašku *Ženy o Thesmoforiích* a viděl v ní libreto pro jiskřivou revuální podívanou, přeplněnou samoúčelnými režijními nápady, jež povyšovaly představení v ryze artistní záležitost rozpoutaného komediantství. Naproti tomu v Pseudolovi zrající režisér položil váhu své kompozice na podrobné rozpracování hereckých výkonů, do jejichž stínu bylo postaveno i vtipné pojetí výtvarného rámce jako oživlého vlysu na antické váze, i ohňostroj vtipů a nápadů, které druhdy utlačovaly všecko ostatní na jevišti.

Ten, kdo jednou s odstupu doby bude zkoumat divadlo našich dnů, pozastaví se jistě nad tím, jaké rehabilitace dostalo se Ibsenovu dílu. Také o Ibsenových dramatech se šířilo přesvědčení, že jsou pro moderního člověka mrtva a toto mínění skoro potvrzovaly občasné pokusy oživit některé z jeho děl. Nebudeme daleko pravdy, řekneme-li docela neuctivě, že většinou jde o ctnost z nouze, protože Ibsenova dramatika je na dosah ruky. Ale vyslovit soud, je-li pro nás Ibsen mrtev či živ, je opravdu velmi nesnadno. V době, kdy se každé dramatické dílo překládá znovu, u Ibsena jen výjimečně se pořizují nové překlady, a to stále ještě prostřednictvím němčiny, jako bychom už dnes neměli dostatek literátů, kteří by nám Ibsenovy dramatické práce mohli přeložit přímo z originálu. Vyznívá pak představení mnohého Ibsenova společenského dramatu jako mušální rekonstrukce historické hry, vzdálené naprosto dnešnímu citu i názoru. Protože současné divadlo skoro vy-

mýtilo salonní hry, nemáme znenáhla herců, kteří by dovedli vytvořit věrojatné společenské postavy. Nové vrstvy obecnstva dívají se nevzrušeně na přehlídku Ibsenových dramát jako na pokus rozšířit jejich znalosti divadelního písemnictví, ale zdají se nezasaženy hlouběji dramatickým účinkem Ibsenova díla. V Brně hrají *Paní z námoří* podle Kvapilovy úpravy pro rozhlas, a ta ovšem zestručňuje celý příběh, zbavuje jej vedlejších postav a staví před posluchače montáž z úryvků celé hry. Některé režiséry vábí ty Ibsenovy hry, které lze obláčet do šerosvitu symbolistní náládovosti, jež je ovšem v naprostém protikladu k duchu celého Ibsenova dramatického zacílení. Mají patrně pravdu ti, kdož trvají na názoru, že z Ibsena je dosud živoucí ta část jeho díla, která je nadnesena básnickým pathosem. Tak *Nápadníci* trůnu patří k největším divadelním zážitkům v posledních letech u nás, i silou básnické Ibsenovy koncepce, i hereckým zvládnutím, -v němž stál v popředí Vydrův biskup Mikuláš. Ojedinelou atmosféru mělo plzeňské představení Ibsenova dramatického epilogu *Když my mrtví procitneme*: bylo to třetího večera po oné noci, která zažila velký nálet cizích letadel. Celé město žilo ve viditelném i hmatatelném vzrušení; proudy lidí se hrnuly na místa nejvíc poznamenaná; s očima zaměřenými otřásajícími dojmy, se srdcem přeplněným směsicí nejrozmanitějších pocitů, s duší do základů vyvrácenou usedali diváci do hlediště, podivně a nepříjemně ztichlého, nějak plaše, nejistě, se zjevnými rozpaky, zda se sluší v takové osudové hodině přihlížet divadelnímu představení.

A na jevišti jedenasedmdesátiletý básník tváří v tvář smrti rozvažuje, zda zasvěcení umělecké tvorbě nahradí sám život. Poznává, že nikdy doopravdy nežil a že žítí je víc než svůj život promítat do uměleckého snu. Není hned tak mučivější zpovědi a nebylo pozornějšího a vnímavějšího občanstva nad tuto část plzeňského obyvatelstva, jež tři dny předtím na rozvalinách svých domovů řešilo otázku pomíjivosti lidské práce a prchavosti lidského života. Čelem proti takovému útoku lidské libovůle zlehčila se ovšem problematika Ibsenova dramatu, zvláště když se jí nechopili velcí herci, kteří by musili být z Vojanova rodu, aby přiměli diváka účastnit se citově niterného dramatu Ibsenova. Musil by se udělat pokus, zda by herci tak vynikající dovedli oživit nerv Ibsenovy dramatiky. Proti stále spornému Ibsenovi prokázal svou překvapivou živoucnost Oscar Wilde svými společenskými komediami: nejen proto, že se v nich špičkuje anglická společnost, ale hlavně jistě proto, že jejich satirické ostří je v moci suverénního a usměvavého ducha, který si zakládá na odstupu a umí výpad provázet osvobozujícím smíchem. Ibsenův pathos v společenských dramatech působí někdy bezděčně komicky, protože bojuje bitvy, které byly už dávno v našem společenském prostředí vybojovány. Při svých sociálních pitvách podléhá mnohdy Ibsen pocitu bolestivé vivisekce, zatím co si dandyovský Oscar požitkářsky pohrává s postavami anglického salonu jako s oživlými marionetami, k nimž ovšem nemůže mít citového vztahu. Návrat k Ibsenovi připouštěl by také ještě jeden výklad: v Ibsenovi vidíme posledního velkého evrop-

ského dramatika, který měl v rukou uzákoněnou formu dramatického díla. I Shaw i Pirandello, kteří se oba učí od Ibsenova formálního mistrovství, rozkládají už zděděnou ibsenovou formu; snad se chce dnešní divadlo obrodit v Ibsenově díle, dokud se samo nepropracuje k své vlastní formě, která však v této chvíli nepochybně popírá kinematografičnost revuálního sledu krátkých obrazů. Kdyby naše dramaturgie měla odvahu vydávat se na neprozkoumané cesty, obrátila by zřetel k básnickým Ibsenovým hrám; a mohla by v nich najít úkoly pro nové herecké pokolení, které se odcizilo psychologickému dramatu a které by v něm našlo zdravou protiváhu k dnešnímu příliš lineárnímu hereckému slohu. Někdejší mladé generaci herecké, která vstupovala na divadelní zápasišť ve znamení naprostého potření psychologické hry, zplanělé už konvencí až do bezduchosti a nevýraznosti, byla vodítkem k silné herecké injekci *commedia dell'arte*.

Zatím co celé naše divadelnictví spěje dnes ke goldoniovské obnově formální kázně a řádu v dramatech i na jevišti, neodolává přitom svůdnosti *commedie dell'arte*. Každá divadelní revoluce se k ní vrací, protože se v ní očišťuje od všech nánosů, jež musí se sebe setřepat, chtějí jít dále a novým směrem. Také před dvaceti lety znamenal příklon ke *commedii dell'arte* očištnou lázeň, v níž se herec zbavil všech zlovyků konvenčního herectví. Nedospěli jsme však nikdy tak daleko, abychom viděli *commedii dell'arte* v její nejvlastnější podobě: nikdy se neseskupila družina tak sourodých a stejně nadaných herců, aby jim text básníkův

byl jen osnovou, kterou by naplnili vlastním obsahem a v jejímž rozvíjení by prokázali stejně hereckou jako básnickou vlohu. Ale zato přebohatě inspirovala režiséry, kterým otvírala průhled do prazáklaďů divadla a herectví. Uvůlňovala jejich fantasii, která se nemusila zastavovat před závorami strohých dramatických pravidel. Nalézali v commedii dell'arte samu poesii divadla a povyšovali ji na princip své tvořivé práce. Naše někdejší avantgarda začínala svůj vývoj ve znamení touhy po hereckém projevu, a nikoli snad po projevu dramatickém. A proto jí commedia dell'arte byla východiskem: odtud pramenil požadavek herecké nadvlády na scéně, odtud se pokomediantštilo generační divadlo smíchu, odtud se učili lásce k divadlu básníci tohoto pokolení, okouzlení lyrickou harlekynádou nejdokonalejších mladých inscenací. Naproti tomu dnes změříme vpád konvence do našeho divadla právě na tom, jak revolucionářská commedia dell'arte zoficiálněla. Nemáme na mysli mladé scény, které z ní vycházejí jen proto, aby rozložily dosavadní obraz divadla, než dozrají k tomu, aby jej přetvářely podle přání svých srdcí, ale naše velká divadla, která z commedie dell'arte vzala jen její pestrý povrch, zálibu v komediantském gestu, bezduchou tanečnost a vnějškovou melodičnost. Svádí to mladé režiséry, aby pro lehký úspěch natahovali na lože commedie dell'arte kdejaký kus, aby vytvářeli lyrické ovzduší beze všeho vnitřního napětí jen pro chvilkové okouzlení smyslů, aby herce aranžovali do tradičních postojů komediantských pratyptů. Právě pro herce je tahle pohodlná aplikace znaků commedie dell'arte na

běžnou hru velmi nebezpečná, protože jej přibližuje k povrchovému hereckému manekýnství, jaké u nás divadlu odkázal dnešní film. Pak se nedivme, že příslušníci tohoto pokolení hereckého nejsou s to vytvořit na jevišti jinou postavu než tu, pro kterou stačí hezký zevnějšek a odříkávaný text role bez jeho vnitřního zvládnutí. Tak ukazuje commedie dell'arte všechna svá úskalí, pro něž zvedla kdysi proti sobě právě ve svém rodném prostředí činorodou a úspěšnou oposici.

Nemohla-li naše dramaturgie než paběrkovat v světovém dramatickém písemnictví, nebylo její zásluhou, že se musila často vracet k domácím divadelním zdrojům. Všecky hlubokomyslné úvahy o kmenovém repertoáru pozbyly významu, jakmile nouze naučila naše dramaturgické Dalibory housti. Už však dříve mohl větrivý divadelník poznat, že se větrná růžice divadelních zájmů stočí po domácím větru. Prvenství náleží zase režiséru poříčského divadla, který Vojnou, lidovými suitami a Klicperovou fraškou Každý něco pro vlast předjal pozdější příklon k domácí divadelní tradici. Přitom zároveň zhodnotil přínos lidového divadelního umění do umělého divadelního projevu, a to způsobem tak jednoznačným, že na dlouhou dobu ovlivnil všechny své následovníky. Ve výpravách do domácích divadelních končin byla však naše dramaturgie omezována tím, že některé oblasti nebyly přístupné. Tak historická část našeho dramatu, která je tak početná a přitom pro nás tolik charakteristická, není dnes vůbec dostupná. Je proto náš pohled nyní zcela skreslen, když bychom chtěli soudit, cože z od-

kazu naší dramatiky bylo přivedeno opět k životu. A přece si neodpustíme výtku, že tu mohla práce našich dramaturgů být objevenější a že se neměla spokojovat navyklým hodnocením hlavních představitelů českého dramatu. Ani Klicpera ani vlastně Tyl nebyli dohodnoceni naší dobou v těch dílech, která nejsou tak populární jako ta, jež jsou obhrávána kdekerým ochotnickým spolkem. Ale zase: i když je dramaturgem vybrána hra opotřebovaná, mělo by aspoň její provedení — režijní i herecké — z ní udělat uměleckou novinku. Zatím jsme svědky, že jeden a týž režisér inscenuje stejnou hru na několika jevištích a při tom se nezmůže na to, aby jeho komposice byla po každé různá, nově dotvořená podle individuálních rozdílů, zjevných v hereckém souboru i v odlišném seskupení diváckém. Stále se ještě u nás hřeší na popularitu některých slavných českých her, které jsou pak vypravovány docela konvenčně a bez vypětí nové tvořivosti. Ke každé znárodnělé české hře mělo by se přistupovat se stejným ostychem a stejnou vážností jako ke každé nové inscenaci Smetanovy Prodané nevěsty. Radostným úkazem je, že není vzácné, když se táž hra hraje na několika místních scénách skoro současně: jednak získává nové zájemce, jednak nutí režiséra i herce, nebo aspoň by měla nutit, k novému pojetí a k jinému přednesu. Bylo by si přát, aby v této době byly budovány opravdu předpoklady ke skutečnému kmenovému repertoáru, jaký by neměl mizet, jakmile zas divadla budou mít jiné možnosti.

Divadlo však nemůže nikdy nadlouho žít ze včerejších

zásob. Potřebuje stálého přílivu nových dramatiků a nových her, které vyvěly z půdy současnosti a které jsou napojeny jejím duchem. Často se u nás nyní hloubá nad tím, že vyvstal naprostý nedostatek nových dramatických talentů. Nemůže se však zapomenout, že se tu mstí staré chyby. Naše divadla dříve tak zjevně nestála o domácí produkci, že se ani nesnažila podněcovat nové lidi a napomáhat jim k úspěchu. Vinohradský dramaturg proslul tím, že nutil každého adepta, aby nejdříve napsal společenskou komedii, než se bude uvažovat o přijetí některé jeho práce umělecky náročnější. Kromě toho jiné divadlo než Národní či Vinohradské neprojevovalo zájmu o původní novinky, teprve nyní bývají původní premiéry i na mimopražských jevištích. Že není úrody nových dramatiků, je vysvětlitelné tím, že v posledních letech nastalo střídání generací, že se vyměnily úlohy a že došlo k nástupu mladých, z nichž stěží může najednou vyrůst úspěšný pěstitel tak obtížného a nesnadného literárního druhu jako je drama. A nepřehlédněme všechny ty obtíže, jaké se naskýtají dnešnimu dramatikovi ať při volbě látky, ať při jejím vlastním zpracování. Říšský dramaturg Schlösser napsal kdysi: Das grosse nationale Drama kann gar nichts anderes sein, als ein politisches Drama. Není v tomto citátu dostačující vysvětlení pro to, že naše současné drama nemá síly k růstu ani k rozmachu? Taky ono je válečnou náhražkou, po níž zbytečně a směšně často požadujeme, aby měla hodnotu zboží předválečného. Co však je třeba přesto vytýkat, je formální nedokrevnost všech těch dramatických pokusů, které mají

nyní poměrně snadný přístup na každé jeviště. Nemůžeme přiznat, že by nově dramatické mládí překvapovalo schopností komponovat drama, vytvářet postavy nejen dramaticky, ale i herecky nosné a obsažné, a hlavně vyřící hrou něco, co stojí za poslech. Nepodceňujeme zábrany každému známé a pochopitelné, ale dramatictí novicové víc se stále inspirují v literatuře než v dramatech samém. Mají sklon k epickému přednesu, třebaže jejich základní intonace bývá lyrická. Učí se dialogu nejvíc z rozhlasu a přijímají od tud mimoděk i způsob vytváření dramatického napětí i herecké partitury. V něčem všechna ta omezování jsou jim k užítku: nemohou se spolehnout na motiv, lehce dostupný tím, že opisuje nějaký problém rodného ovzduší, nýbrž musí promýšlet látku víc divadelně a nutí se tím k technickému zřeteli, byť to zatím nebylo nijak zvláště patrné. Protože v našem světě tak divadelních dramatiků vždycky bylo zřídka, nemají tito mladí divadelníci domácího vzoru ani tradice a usnadňují si často úlohu tak, že si vezmou cizí motiv a s jeho pomocí vytvoří jevištní variaci na dané thema. Není třeba jim to mít tak školometsky za zlé, předsvědčí-li jednou, že tahle jejich práce byla podmíněna časově a že pro ně znamenala užitečná cvičení prstokladová. Dívejme se na ně jako na etudy, které jsou předpokladem pro technické ovládnutí dramatické formy a učme se rozlišovat, kde je tento záměr ztajen a kde je jen předstírán z důvodů mimouměleckých. A varujme hned před nebezpečím machy, která pak dramatisuje na objednávku každou postavu, každý námět, každou divadelní myšlenku!

Třebaže v nových dramatech je mnoho lyrických prvků, nevytvářejí divadlo poetické, za jaké se bila divadelní mládež před dvaceti lety. V souhlase se zpoetisováním celého divadla mělo i drama či lépe básnický text být napojeno lyrickou žhavostí, která obestírala scénu, která nově a svěže motivovala jevištní situaci a měnila divadelní čas v proud smyslových sensací. Nač však dlouhých slov, když můžeme ukázat, kam tento vývoj došel. Nejen rok 1940, ale vůbec divadlo těchto válečných let zůstává poznamenáno dílem, které dnes ještě nemůžeme dost plně zhodnotit. Z pozhenné chvíle, z jaké se někdy rodí hymna nebo pouliční píseň, vyšuměla na naše jeviště křehká postava Manon Lescaut na rtech s kouzelnými verši Nezvalovými, které zpívaly chválu české řeči a které zpopulárněly tak, jak v dávných dobách lidové písně. Kdo si jednou bude vyvolávat na jeviště tuto Manon, stěží pochopí, proč by se byla málem stala rostenkou poválečné Marianny. Mimikry ohroženého prostředí? Zvonivý verš, který dovoluje mazlit se s mateřštinou? Citově důvěrný milostný příběh, který připravuje oasu žíznivým a unaveným? Kdo kdy vypoví, proč se těmto veršům učil zpaměti student jako manykárka, uředník jako školačka, venkovan jako měšťák? Co to v nás potřebovalo být osvobozováno mediem hrdinky sentimentálního románu, u nás nikdy příliš nezdomácnělého? Byla to divadelní revoluce svého druhu a je pošetilé chtít pro ni nalézat rozumové vysvětlení, protože leží spíš v citové sféře. Ale byl to doklad pro ryzí poetické divadlo, které přesvědčilo, jak dovede bytostně zasáhnout diváka

a jak odpovídá na nepostižitelné záchvěvy jeho duše i srdce. Manon se stala výrazem určité dobové nálady, ale současně ovlivnila na celá léta podobu našeho divadla. Od Benátské maškarády, která by nevznikla nejen bez Goldoniho, ale ani bez Nezvala, až po překladatele Schillerovy Nevěsty messinské, jež nese víc než znatelně na verši stopy Manonina parfému, táhne se dlouhá řada původních i adaptovaných, ba i přeložených her, které v Manoně vycítily obrozující sílu veršovaného slova. Neboť pro ně mnohdy jsou poesíí verše, které se neorganicky objeví uprostřed nejběžnější divadelní konvence a mají zaštitit její příliš profánní podobu. Básnické slovo, ať už je to verš či próza, je nejbohatším přínosem našeho poválečného básnického pokolení. Do té doby naše divadlo, zakleté v požadavky prostoduchého realismu, nepřálo básnickým skladbám: uvědomme si prohraný boj třeba Julia Zeyera s Národním divadlem, za nímž není nic jiného, než odpor divadelního řemeslníka proti básnickému duchu. Nezvalova generace rozdrobila sice dramatický útvar, ale obohatila jej novými básnickými prostředky, které jej melodisovaly a poetisovaly. Konečně se scéna rozezněla nejšířšími rejstříky slovní hudby naší řeči, která opustila krunýř všední sdělnosti a zaskvěla se všemi barvami nejbohatší básnické palety. Jevištní libreto bylo komponováno spíš jako hudební skladba, která rozvádí hlavní motiv, obměňuje refrénovitě jeho základní prvky a vytváří dramatickou atmosféru daleko víc hudební emocií. Ve Vladislavu Vančurovi převažoval nad hudebníkem dramatický sochař, který tesal své postavy z druz

slovního materiálu. Od té chvíle nemohlo se už naše divadlo vzdalovat rosné svěžesti poesie. Halas, Seifert, Holan, ač nenapsali posud nic přímo pro jevištní světla, objevovali se nejednou v jejich záři aspoň citátem, aspoň písní, aspoň lyrickým intermezzem. Ale řeč, obrozená skutečnou poesíí, zmocňovala se i cizích dramát, když měla být přetlumočena našemu divákovi. Starý spor o to, má-li být originál překládán či přebásňován, byl u nás praxí rozhodnut pro druhou stranu. Přebásňování má své oprávnění zejména u dramatických děl, jež mají být předvedena na jevišti dnešního obecenstvu se stejnou naléhavostí, jakou působila, když se po prvé objevila na jevišti. V tom směru základní tón udal Bohumil Mathesius, který kdysi zčeřil hladinu našeho divadelního života, když přebásnil Gogolova Revisora. Bylo to v době postupující kulturní reakce, která už předjímalá kulturní chrapounství druhé republiky, kdy se Frejka odvážil z meiercholdovské inspirace, a přece zcela neodvisle, zaútočit proti ní s jeviště oficiálního Národního divadla zcela novým Revisorem, než jakému se dříve smálo abonentní obecenstvo. To už nebyla neškodná anekdotka, roztaňující bezzubé dásně k pohodlnému smíchu, to byl surový útok vyceněné vlčí tlamy, která zatím jen hrozí, ale za níž už je celé tělo napjatě připraveno k smrtonosnému útoku. A že režisér takhle mohl vyhrotit starou satiru, vděčil nejen Tröstrově snově přízračné výpravě, ale hlavně překladateli, který české znění dobásnil v duchu toho Gogola, jaký nás ještě dnes uchvacuje pičami druhu Vije. Velkou účast na obrodě našeho divadla čistou poesíí má

také Jindřich Hořejší, v jehož stopách jdou už mladší až třeba po Františka Hrubína, který nám zčeštil, a to doslova zčeštil Hausmannovu Lilofee i Grillparzerovu báchorku Sen jako život.

Společnou prací všech těchto mistrů českého jazyka vytríbila se naše divadelní řeč tak, že se na první pohled rozezná posvěcený básník od divadelního producenta stejně jako od nedomrlého epigona, který nezvalovskou asonancí chce ošálit sluch do domnění, že jde o poesii. S ní nemají nic společného mnohé ty nedokrevné pokusy, které se vracejí daleko před výboje moderního básnictví až někam k secesnímu symbolismu a vytvářejí novou, konvenci, která opravdu ohrožuje jako sněť organismus našeho divadla. Z jakého životního pocitu vyrůstají vlastně všechny ty fantomy básníků a umělců, kteří obtěžují diváky svým soukromím a vemlouvají jim přežití přesvědčení, že umělec žije mimo občanský zákoník jako úctyhodná výjimka? Vysloví-li se tento názor veršovníckým vyšíváním, nemůže dokázat přítomnost poesie, i když ujišťuje, že je to jen na čtvrtodínku! Všichni dobře víme, že řeč je jen jedním z nástrojů v orchestru, jakým je dramatické dílo, třebaže nástrojem královským! Jako chybují ti, kdož neustále herce mustrují s Pravidly českého jazyka v ruce, tak bychom upadli v chybu i my, kdybychom přijímali samoučelnost slovního základu dramatické skladby. Řeč je také toliko východiskem pro skutečného dramatika, ten nemůže propadnout jejím kouzlům, aby zapomněl na sám dramatický vznět a musí ji dát do služeb dramatického vidu i citu. Dnes už je česká

divadelní řeč připravena na nejodpovědnější úkoly, jaké čekají naše divadlo, jen najít sdostatek dramatických talentů, které by se jí daly inspirovat k velké dramatické poesii, jakou stále ještě nemáme. Připraveno a zpracováno je i obecenstvo, které právě moderní poesie naučila větší vnímavosti, větší citlivosti a trpělivému vníkáni do subtilních znaků básnické práce. Dramatické balady Viktora Dyka nemohly by nikdy počítat s takovým ohlasem, kdyby jim nebyly předcházely nesčetné pokusy o lyrisaci divadelního projevu. Jestliže se dnes Fráňa Šrámek svými impresionistickými komedii stává skoro populárním autorem, nelze přehlédnout, že to je zásluhou všeho toho vytrvalého snažení o lyrický náboj dramatického napětí, jaké na svůj prapor vyvěsilo poválečné pokolení. Ustaluje-li se z Šrámkova Léta, které při jeho premiéře vášnivě napadl Arnošt Procházka ve jménu nedotknutelného dramatického zákoníku, nová divadelní konvence v dobrém slova smyslu, pak se dostává rozehřešení všem nutným omylům, jaké provázely snahy o poetické divadlo. Zároveň se ukazuje, jak bezpodstatné byly výtky o potlačení dramatikova prvenství, když na konec až jednostranně vyústuje nové divadlo v bezpříkladnou úctu k básníkovu slovu, jehož melodické i rytmické bohatství objevilo v celé jeho divadelní síle a moci.

Celý novodobý vývoj světového divadla posunul do popředí význam režiséra při divadelní práci. Odpůrci režiséřského divadla zapomínají, že není výtvozem až poválečným, ale že se začíná už před úsvitem nového století. Moskevské Umělecké divadlo, které bylo zjevením pro

Evropu takřka v předvečer světové války, budovalo svou tvorbu na uvědomělé režisérské složce. A jestliže se poválečné divadlo spěchalo omladit ve věčné svěžesti commedie dell'arte, je přirozené, že musilo snést, aby v čele stál capo comico a domyslit jeho poslání v duchu vši jevištní činnosti. Na rozdíl od dob commedie dell'arte nebyl tento capo comico z řad hereckého souboru a odtud ona oposice, která po letech vyšlehla proti režisérům nehercům. Cizí režiséři (Stanislavskij, Reinhardt) prošli obyčejně hereckou přípravou: jsou to původně herci, a ne snad průměrní, kteří se vzdávají herecké kariéry a věnují se práci režisérské. U nás i Kvapil i Hilar až po Frejku s výjimkou Karla Dostala stávali se vedoucími režiséry, ač neherci, což jim vždycky bylo přičítáno, hlavně herci, k tíži. Herecký režisér, když v něm režisérský talent neudusí docela herce, vychází vždycky z herecké představy: vidí postavu hereckým zrakem a nutí jejího představitele, aby ji vytvářel po jeho způsobu, ať už si je toho vědom nebo ne. Netvořivý herec uvítá tuto pomoc, protože nepřevyšuje schopnosti jeho hereckého myšlení; vidíme pak, že herecký režisér vzal za základ herecké možnosti představitelovy a v jejich rozmezí hněte hercův výkon. Výsledkem bývá dobře uchopená postava, vybavená hereckými podrobnostmi, ale její nositel nikdy nepřekvapí novým odstínem, novým způsobem výrazovým nebo charakterisačním. Po jevišti pobíhají variace jednoho hereckého typu, jaký tane na mysli režiséru, jenž v sobě nedovede potlačit herce. Naproti tomu režisér, nezatížený hereckými zlovyky, činí východiskem

své práce s hercem obsah jeho osobnosti lidské i umělecké, provokuje ho z jeho navyklé techniky k novým výtvorům, překvapivě neobvyklým u toho či onoho herce. To je důležité zvláště v našem divadle, kde zaměstnávaný herec vytvořil ročně skoro tolik postav jako třeba Kainz za celý svůj život. Při tomto rychle střídavém repertoáru je vyloučeno, aby herec po každé mohl na novou postavu vyplýtvat všecko své výrazové bohatství; ale ochuzuje to i jeho dovednost odlišovat postavy, a tu mu přichází na pomoc režisér, který za něho postavu domyslí. U vyzrálého umělce z této spolupráce vznikají největší jeho výkony: v Hilarových představeních, ať už se jim herci zpěchovali nebo ne, každý herec dosahoval výše, k jaké málokdy jinak vspíval. Osudný a nebezpečný je tento způsob u herců začínajících, mladých, nezkušených a ještě nehotových. V tomto případě může režisérovo zástupnictví v práci vést k pohodlnosti a podvazovat vlastní růst. Rozmach našeho poválečného divadla, které dosahovalo úrovně světové a mohlo se již pouštět do soutěže s každým zahraničním divadlem, nelze oddělit od režisérů, kteří mu vtiskovali ráz svého ducha i uměleckého vyznání. Zdálo se, že jednou provždy je u nás vybojováno právo režisérovo na účast v divadelní práci. Ale druhá republika i pozdější vývoj se postavil demagogicky proti režisérství, ačkoliv se tu nemohly opřít o obdobné stanovisko v říši, kde tvoří celá řada velmi vyhraněných režisérských individualit. Nevymažeme si z paměti ukvapený výrok jednoho našeho divadelního kritika, který pod tlakem dobové hysterie prohlásil režisérství za výmysl

nearijský. Je tomu stejně jako u poetického divadla: dělali je řemeslník, nemá jeho výtvar nic společného s dílem skutečného básníka. Tvořili představení opravdu umělecký režisér, nemůže být házen do stejného pytle s tím, kdo se z výbojů moderního režisérství přizívuje na bezduchem epigonství a snaží se vtáhnout divadlo do nové konvence režisérské. Před dvaceti lety odstranila nová generace iluzivnost realistické dekorace a bojovala za básnivost jevištního prostředí, jak je umí vykouzlit malíř, architekt nebo osvětlovač. Do své scénické kompozice organicky vpojovala hudbu i tanec, po př. zpěv, dynamisovala prostor projekcí, odhmotňovala jej do průsvitnosti a průzračnosti — a hle, přijde epigon, bez ohledu na to, zda to odpovídá duchu hry či ne, naplní hru hudbou, vloží tance, zasadí děj pod organytín, vymyslí si právě takové režisérské špilce jako herec herecké a domnívá se, že udělal moderní představení. Ano, v tomto případě, ne se zřídka u nás nyní vyskytující, lze mluvit o režisérismu a volat po jeho vymýcení. Poříčská scéna bojovala za svůj vlastní divadelní projev a nyní z výsledků jeho několikaletého hledání bez ostychu mnohý náš režisér patlá novou divadelní konvenci. Bohudík nejmladší divadelní pokolení nehřeší takhle proti duchu: i když mnohdy opakuje krůčky svých učitelů, je v něm snaha ujasnit si směrnice vlastní umělecké cesty. Má navíc to, že může pracovat s početnou řadou nesporných hereckých talentů, které se dnes vyskytují na naší dramatické konservatoři i mimo její půdu. Tady je odpor proti konvenci tak přirozený, že převažuje až v druhý výkyv,

jenž však už v sobě obsahuje zárodek zdravého vývoje. V této trpělivé práci s hercem stýká se pokolení začínající s pokolením, vyžívajícím: ten tam je pravděpodobně sklon k přeceňování technické složky divadelní práce, jaký charakterisoval poválečné divadlo. Od neživé techniky obrací se dnešní režisér k živému člověku, k herci jako k prázdku divadla.

Nemluví přesně ti, kdož tvrdí, že se snad herec ocítal v poválečném divadle příliš v pozadí. Všecky dobové divadelní reformy vycházely z důrazu kladeného na herce. Nejvíce ta souvislost zůstala v ruském divadle, kde od psychologického realismu Moskevských rostlo se k akrobatickému všemělu tairovovskému, přes meiercholdovského dynamického herce až po typisační herectví třeba družiny Vachtangovy. Naše poválečná avantgarda krystalisovala z hereckého dorostu, který nebyl spokojen konservatorní výchovou, utíkal se na jevištní prkna a dával ráz celému novému divadelnímu výrazu. Tenkrát se ovšem po herci požadovalo, aby byl více tanečník, akrobat a klaun než herec slova ve službách básníka a textu. Dnes vidíme, že to nebyla nejzdravější škola pro herecké žáky: učila postavu stylisovat do několika výrazných obrysů, potírala psychologickou drobnokresbu, právem vymýtila běžné šaržirování, poukazovala na tělesný výcvik, ale zapomínala, že s touto výzbrojí stačí její odchovanec jen na postavy těch básnických libret, jaká objevovala mladá dramaturgie. Když se však tento nový herec ocitl na oficiálním jevišti, nejednou selhal nebo se musil dlouho doučovat, než dohonil, čemu

ho jeho škola nenačila. Každý nebyl tou dotvořenou i lidskou osobností jako Jarmila Horáková, která v sobě zažila vlivy průbojného i oficiálního herectví a dopracovala se k vlastnímu osobitému a pozoruhodnému výrazu. Hlavní zásadou bylo odpsychologičtět se, odpathetisovat, odrealističtět v hereckém přednesu a zdynamisovat jej výrazností všech tělesných prostředků. Mluvil-li psychologický herec převážně ústy, měl nový herec vyjadřovat se celým tělem. To ovšem dokonale dovedli i Moskevští, třebaže bývají označováni za herce psychologické. Ale zcela zanedbáváno zůstávalo studium vnitřní podoby představované postavy, jak bylo ostatně přirozené u herce, zamítajícího jakýkoliv zřetel k niterné duševnosti role. Sami režiséři, kdysi podporující tento druh hereckého vyjadřování, dnes už jsou dále: Frejkova představení posledních let dokumentují už obrat v nazírání na hereckou tvorbu. Už to není zdaleka jen pantomimická náplň hercovy osobnosti, z čeho čerpá pro svou režijní koncepci, nýbrž i ostatní její obsah, jenž musí dojít vyjádření v hercově výkonu. Opakujme si případ Plautova Pseudola, jež Ladislav Pešek vytvořil podle těchto změněných zásad režijních: to byla postava příkladně komediantská, ale přitom hluboce lidská rozeznělými strunami citu, herecky pak tak jednoduše, tak všestranně dotvořená a všemi prostředky vyjádřená, že se nám až zdálo, že se v Peškovi toho večera probudil herec nových možností, nový Zakopal.

Povrchnější však zůstávají ti herci, kteří přišli k divadlu od filmu nebo kteří souběžně hrají na jevišti i na plátně.

Náš film nemá zdaleka tak významných režisérských osobností jako naše divadlo. Spokojují se většinou tím, že obazují své filmy zkušenějšími herci divadelními, kteří jim zaručují slušnou úroveň hereckého podání. Nedělají s nimi nic jiného, než že je fotografují v jejich roli; a tuto pohodlnou metodu uplatňují i na mladých hercích. Vybírají si tak zvané fotogenické typy, u nichž dostačí postavit je před kameru, zachytit jejich tělesnou slíčnost, naučit je několika větám nahlas, ale o vytvoření dramatické postavy neví zpravidla nic ani režisér filmu ani jeho protagonisty. Není dvojího herectví, není herectví divadelní a filmové, je jediné herectví, jenom jeho výrazu je použito rozdílně na scéně a na plátně. A tak nám český film zkazil celou jednu generaci hereckou, která i na jevišti chce vystačit elegancí, často ke všemu ještě pochybnou, protože k herectví není předurčena ničím jiným než líbivým zjevem nebo melodickým hlasem. Ano, to jsou ti herečtí manekýni, kteří hrají každou postavu stejně, protože v ní nenajdou nic jiného než možnost k efektnímu převleku. Zamysleme-li se nad Eduardem Vojanem, který navždycky zůstává nejvyšším sudidlem českého herectví, připadá nám na jeho umění to nejvzácnější, že se rval o svou představu postavy se samým básníkem a že to přitom byli básníci rodu Shakespeareova, Goethova, Schillerova. V jeho pojetí býval herec rovnocenným partnerem básníkovým. Tento pocit vzbuzuje v divákovi každý herecký genius a naše mládí mělo to štěstí, že přihlíželo tvorbě tří mistrů českého divadla: vedle Eduarda Vojana ještě Bohuše Zakopala a Marie Hüb-

nerové. Je znám onen klasický už příklad tvořivé spolupráce s Hübnerovou, jak jej zapsal K. H. Hilar o své zkoušce na hru *Ze života hmyzu*, v níž příkl. Hübnerové postavu chrobačky. Ale ať už se tato trojice mohla opřít o režiséra nebo pracovala na vlastní vrub, vždycky hnětla svou postavu po svém, prostudovala ji, jedno, zda prostřednictvím literatury či prostřednictvím onoho nesmírného zkušenostního bohatství, jaké v sobě nashromáždí každý rozený herec, prala se s režisérem o vlastní vidění, dokomponovávala postavu i za básníka, takže mnohdy vyrůstala nad původní básníkův záměr. Ta síla představy musila znásilňovat nejen postavu, ale samotného diváka, jak nám to plasticky zaznamenal Jindřich Honzl v Roztočeném jevišti o Vojanově Vičarově z Mahenova dramatu *Nebe, peklo, ráj*. Tito požehnaní herci žili divadlem z přetlaku herecké představitelství, jejíž síla se přenášela i na obecnost.

Už je tomu deset let, co českému divadlu odešel v 34 letech Roman Tuma, jeden z nejslibnějších a nejnadanějších uměleckých talentů moderního našeho herectví. V 18 letech získává ho z Plzně Hilar pro Vinohradské divadlo: hned cítí jeho nevšední nadání, obsazuje jím obsažné a důležité role domácího i cizího repertoáru, takže dvacetiletý Tuma stojí už vedle Zakopala a Vydry jako záruka stejně velkého herce. V tomto Faethontu, který je sražen na vrcholu své vítězné umělecké dráhy duševní chorobou a pak milosrdnou smrtí, mohl by najít dnešní mladý herec příklad pro vlastní cestu za skutečnou hereckou tvorbou. Roman Tuma byl nejvyzrálejší herecký typ poválečného pokolení

a ztělesnil jeho sen o dynamickém a extatickém herci. Dostane titulní roli sentimentálního Rostandova příběhu o vévodovi ze Zákup a promění tohoto orlíka v podobenství osudu toho mládí, které hynulo za světové války. Když umírá Wolker, vystřídává seškracený hlas F. X. Šaldy, který tehdy na smutečním matinee po prvé ohodnotil význam jeho lyriky, svým široce modulovaným přednesem, který naráz stanovil, jak se mají přednášet Wolkerovy verše. Protahování dlouhých samohlásek, zdůraznění rytmických vlastností verše, recitace básně jako uzavřeného a uzákoněného hudebního celku, to je všecko odkaz Romana Tuma, který bez theoretické podpory sám došel k nové formulaci jevištního přednesu. Ale ne všiml si jednostranně jen slova; dýchal vzduch, nabitý v divadle expresionismem, a jeho postavy vstřebaly do sebe všecku dobovou křečovitost a sdělovaly ji obecnostem vírem dynamické extatičnosti, která nutila hlas střídát nejprotikladnější rejstříky, tělo rozpoutávat do neustávajících pohybů a postavu zachycovat s vynalézavou kinetičností. V Romanu Tumovi kvasilo přesvědčení o nadřazenosti herectví v divadle: jednoho společenského večera ve Vinohradském divadle, na němž měl přispět se svou troškou do mlýna, řekl, že dokáže, jak se herec může obejít bez dramatikova textu. Zahrál několikaminutový výstup, při němž říkal slova, jak mu je slina na jazyk přinesla a přitom rozehrál všechny své vyjadřovací prostředky. Účin byl mohutný, protože se jeho výkon pohyboval už na hranicích normálu a měl v sobě něco z posedlosti šíleného ducha. Ale byl nesmírně příznačný pro

umělce samého, kterého obnažil v jeho nejtajnějším soukromí a představil jej jako přetopený kotel, který v herectví hledá ventil pro svůj vnitřní přetlak. Nikdy Tuma nezpohodlněl; i když se v Národním divadle nemohl naráz včlenit do jeho souboru, hledá nové umělecké možnosti, v 30 letech hraje i staré role, zkouší se v postavách komických i ironických a stále je ve střehu, aby množoval své pozeňnané nadání a posiloval je novými rolemi.

Zdržel jsem se u Romana Tuma proto, že jde o umělce neprávem zapomínaného, který svou práci naznačil, jak se mladý herec má vědomě připravovat k svému úkolu, jak nemá ustrnout na tom, s čím vychází z konservatoře, jak má především o sobě pracovat, protože nemůže být velkým hercem, kdo v sobě nevytvořil zajímavou osobnost lidskou.

Dnešní mladý herec má v našem divadle příležitost vidět a sledovat tvorbu několika velkých individualit, které ho mohou inspirovat. Ať je to Václav Vydra nebo Zdeněk Štěpánek, Leopolda Dostalová nebo Eduard Kohout, z mladších Ladislav Pešek či Jan Pivec, a kolik jiných ještě dál, kteří svým vztahem k divadlu, svou neslábnoucí prací i pílí a činorodostí patří k nejlepšimu, co dává soudobé herectví našemu divadlu. S jménem každého z těchto umělců je spojena vzpomínka, vzpomínka na večery, které i v této těžké době změnilo různorodé obecenstvo v jednotou pospolitost vzmachem svého velkého umění. Václav Vydra — a do paměti zůstane provždy vryt jeho Smolk z Vodorostů v zsinalem světle žlutavého reflektoru, zata-

tého do potměšilého úsměšku nelidské tváře, s podivně plovcím pohledem chladných očí; budeme vždycky slyšet hlavně tahle jeho slova, která nám pomůže obnovovat si gramfonová deska: »Ale čím pak je ten člověk z masa a krve, který malou chvíli visí mezi temnotou, z níž vychází, a temnotou, v které mizí, neznaje sám sebe, bez naděje, zmítaný strachem ze mne a z těch, kteří se mi podobají, čím pak je ve své vlastní podstatě? Strašidlem, zmetkem, zjevením. Šílená a bludná je představa, že maso a krev mají větší životní sílu než sen. Člověk je lístkem zlaté pěny, který se mezi prsty rozplývá. Zvukem struny, který hned zahyne. Nyní je zde. A kde je teď?« Čtete-li si tato slova, nikdy neproniknete k takovému pocitu, jaký dovedl vyvolat Vydra, když přitlumeným hlasem navodil ovzduší obluzujícího snu. Nebo Štěpánek: jednoho večera Gyges a druhého Vávra z Maryše, tam antický vládce, jenž všecko utrpení skrývá pod zdobnost královského gesta, zde pudový člověk, v němž se bolest potřebuje navenek vybouřit, vyřvat, vykřičet. Kolik už Vávru vidělo naše jeviště a Štěpánkův po prvé bezděčně ukázal, jak blízko mají Mrštíkove k ruskému dramatu. A Kohoutovy zpěvné postavy, které nám klasické drama zdůvěrňují tím, že se představují jako nositelé bolestného lidského údělu. Toto vyzrálé herecké umění stálo na stráž, když naše divadlo začala ohrožovat na jiných scénách nejzpatěčnejší konvence. Štěpánkův Vávra vylupuje se z jádra jeho umělecké osobnosti přes to, že je zasazen do příkladně konvenčního režijního pojetí. Neboť nakonec jen herec může z bezprostředního styku

s divákem navázat to plodné spojení, jež představení povyšuje na sváteční uměleckou událost, zasahující do hloubky divákovy duše i jeho srdce.

Pozorujeme-li, jak se začíná uplatňovat na pokusných scénách, a není jich bohudík málo, herecký dorost, ať už opustil konservativní škamny, či v nich ještě vysedává, pocítujeme v tom nebezpečí, že tyto scény pěstují divadlo jako scénovanou recitaci. Vysoký stupeň, jakého dosáhla i naše poesie i naše divadelní řeč, bezděčně svádí k tomu, aby se libreto jen recitovalo. Někdy k tomu napomáhá ještě technická nuzota, neboť mladé scény hrají většinou jen na koncertním podiu tak, jak kdysi začínal E. F. Burian. Díky reorganizaci naší dramatické konservatoře začínají její odchovanci dobře a bezpečně ovládat řeč a jsou v pokušení obejít vytváření dramatické postavy tím, že ji pěkně odemluví. Jak jsme už řekli, vidí v našem filmu i na našem jevišti populární herce, kteří také nic jiného nedělají, ba mnohdy nemají ani vytríbenou výslovnost nebo znalost základních pravidel jevištní řeči. Scénovaná recitace bývá spíš záležitostí mladých režisérů, kteří mylně následují příkladu poříčské poetické scény, ale zapomínají, že její tvůrce komponoval představení především sice z řeči, ale s nesmírnou scénickou fantasií, která vyvolávala dramatickou i divadelní atmosféru stejně z popěvku jako z paprsku světla, z tanečnosti hercovy postavy jako z hudebnosti jejího přednesu. Tito epigoni ocítají se na scestí a ohrožují přitom vývoj mladých herců, které nutí do této své divadelní představy. Mladý herec se musí učit proměnlivosti, jaká je pod-

statou herectví, musí se učit vytvářet odlišné role, ať už jejich rodovým znakem má být řeč nebo gesto, musí pronikat v složitost celého hereckého projevu. Je to odpovědnost dnes tím větší, že po dlouhé přestávce vyvstává zase celé herecké pokolení, jež v sobě nese velké tvořivé možnosti: každý, kdo pracuje s tímto novým, neopotřebovaným a slibným hereckým materiálem, měl by být proniknut vědomím, že nadlouho usměrňuje růst mnoha mladých herců. Dnešní vedení konservatoře umožňuje svým posluchačům hrát na jevišti, takže mají příležitost, jakou dřívější ročníky nepoznaly. Ale ovšem vždycky budou žáci, kteří utečou za školu a budou se chtít uplatňovat samostatně — není v tom nic zlého, dovedou-li zhodnotit jen to, co dobrého jim přináší cizí režisér a co jim dává možnost doplnit školní vzdělání. Herec zítřka, aniž se chceme odvažovat prognos, bude se musít pravděpodobně zříkat těch podpor, jaké přinášel vývoj poválečného divadla, neboť budoucí divák patrně v divadle bude chtít navazovat přímý styk s živou lidskou bytostí, styk, jaký mu nedá film ani se všemi technickými zázraky, byť i naučil obraz řeči a přiblížil se tím fotografovanému divadlu.

Nejpronikavěji vlastně zasáhly dnešní poměry do výtvarné složky, účastníci se při výstavbě divadelního představení. Bylo zásluhou pragmatistické generace, že do divadla uvedla malíře a že prosadila jeho účast při režisérské práci. Vinohradské divadlo za Hilarova vedení stalo se tak ohniskem nové divadelně-výtvarné tvorby: přešli tu scénou mnozí naši vedoucí malíři od V. H. Brunnera až po Vlas-

tislava Hofmana. V Národním divadle první moderní dekorací byly v letech dvacátých interiéry architekta Janáka, navržené na přání režiséra Jaroslava Hurta do hry Miliony. Poválečné pokolení pracovalo hned od počátku ruku v ruce s malíři, ať už to byl Mrkvička, Teige, Štýrský či jiní, a učilo je prostorovějšímu chápání malířského rámce. Údobí konstruktivistické scény zatlačovalo malíře a nahrazovalo jej architektem. Režisér potřeboval dynamizovat nehybnou podlahu normálních jevišť a tu mu mnoho nepomohl malíř, který scénu viděl víc barevně než tvarově. Naše divadlo proslulo v mezinárodní soutěži tím, jak umělo zhodnotit vysokou úroveň našeho moderního výtvarnictví pro divadelní práci; v tom jsme se odlišovali k svému prospěchu od všech ostatních evropských divadel, neboť jsme se nebáli exponovat před obecnstvem výsledky nejmodernějších výtvarných směrů. I u nás tu a tam vypukl odpor, když se otázky umělecké zatáhly před tatíky v parlamentu a ti prányřovali třeba kubistické výpravy Smetanových oper. Ale to byly výstřelky, které zase zapadly celkem bez většího ohlasu ve veřejnosti. Nynější umělecká situace našich divadel spěje k vyrovnání složky výtvarné a architektonické; prozatím přechodně nabyla vrchu složka malířská v souhlase s tím, že se naše divadlo skrylo pod pestrost harlekýnských kostymů a vytváří představení převážně jako nadlehčenou podívanou, nemající daleko k operetní zpěvnosti a tanečnosti. Po malíři se požaduje, aby projevil větší sklon k realismu, aby neprovokoval ničím, co je mimo smluvenou konvenci a aby nevybočoval z rámce vžitého pojetí divadelní

dekorace. Zase záleží na tom, jaký je to malíř — netvořivý podlehne tak, že se vlastně vrací o desetiletí zpět, opravdová individualita umí i při tomto omezení vytvořit prostředí, jaké potřebují herci i hra sama. Překvapí, jak se tu a tam ještě projeví vliv surrealismu, sublimovaného pochopitelně tak rafinovaně, že to ujde průměrnému divákovi i pozorovateli. Přese všechno však si dovedlo naše divadlo udržet stále spojení s moderním výtvarnictvím a těžší z něho, i když jím někdy zakrývá jiné nedostatky ostatní jevištní práce. Teprve kdyby odpadla účast výtvarníková, projevilo by se nejednou v mnohých případech, jak konvenčně byla hra vypravěna a nastudována režisérem nebo i herci. Třebaže poválečné pokolení proklamovalo na divadle především hravost, komediantství a samoučelnou jevištní poesii, nechtělo se stáhnout do ulity exklusivnosti, určené jen několika málo vyvoleným. V umění projevovalo vždycky nepředstíraný zájem o jeho sociální funkci a uvědomovalo si její důležitost hlavně u divadla. Mělo ctižádost zapojit divadelní umění do života tak hluboce a neoddělitelně jako film nebo noviny či sport. Generační divadlo smíchu plnilo tento úkol; i pořičská scéna sledovala jednoznačný politický cíl, který měl zpřístupnit tuto komorní scénu širším kruhům diváctva. Přitom šla světem nebezpečná a neradostná divadelní krise, jejíž příčiny se neúnavně studovaly. Jejím nejponurejším důsledkem byla prázdná hlediště, která číselně cizotou a chladem vstříc všem divadelním pracovníkům. Divadelní tvorba se tak ocítala ve vzduchoprázdnu, protože neměla opory v živoucím spojení s obecnstvem. Vymýšlely

se recepty k uzdravení divadla, které mohlo povstat jen, dotkne-li se vášnivě vnímavosti a divácké horoucnosti. Hlavní lék se viděl v tom, dostat do divadel nové obecnstvo a zainteresovat je o divadelní umění. Dařilo se to jen v těch státech, jejichž režim dovoľoval organizaci publika, řízenou z jediného centra. Divadlo dostalo všechny prostředky k životu, protože zároveň plnilo úkol politické propagandy. U nás v předvečer války došlo k ustavení divácké organizace v t. zv. Lidovém divadle, která nebyla postavena zrovna na nejzdravějším základě: začala totiž seskupovat zájemce o zlevněné vstupenky do divadel. Nynější doba přinesla s sebou nové možnosti v získávání čerstvých vrstev diváckých: všechny ty organizace od Radosti ze života až po NOÚZ zpracovávají hlavně dělnické a zaměstnanecké prostředí, dávají příležitost k návštěvě divadel a opatřují divadlům neopotřebované a bezpředsudečné obecnstvo. Zvláštní zásluhu mají pak v tom, že nezapomínají na mládež, že ji připravují pro budoucnost divadla a že ji vychovávají v náročné a vzdělané diváky. Nedejme se zatím odradit tím, že toto nové publikum půjde raději na Zuzanu Vojířovou než na Antigonu. To jsou dětské krůčky, které nemají mnoho společného s podstatou celé věci. Je zahánbující, že v Praze žili lidé, kteří nebyli ani jednou v Národním divadle a že se nenašla organizace, ať státní či soukromá, která by na tento zjev pamatovala a snažila se jej odčinit. Dnes jsou v Praze divadla, která mohou existovat jen proto, že mají zaručen kádr návštěvníků, a nejsou to jen velká divadla jako Uranie, ale i malé mladé pokusné

scény. Plného výsledku by však takhle organizace dosáhla teprve tehdy, až by její patronance některých podniků ztratila ráz dobročinnosti a shovívavé podpory.

Důležité však je, kdo řídí takovou odpovědnou organizaci. Nelze při tom směšovat zřetele umělecké s ohledy sociálními, jak se dnes namnoze u nás děje. Špatný herec nemůže být podporován touto organizací jen proto, že se mu daří sociálně zle, protože pak divák doplácí mnohem víc, než činí podpora existenčně nezabezpečeného herce. Při neobvyklé divadelní konjunktúře nemusil by se brát ohled na mimoumělecké podniky, úroveň divadelních představení by se mohla nadiktovat stejně jako se nadiktovává jejich návštěva. Veselé půlhodinky v zaměstnání jsou zbytečně vulgární zábavou, když jsou bohatě subvencovány zaměstnavateli. Ale je tu naznačena cesta pro budoucnost divadel vůbec: forma subvence je pravděpodobně změnitelná, nemusí ji dávat jen stát, mohou přispět i soukromníci, když jim stát dovede tuto kulturní povinnost přikázat. V cizině se daly úspěšné pokusy, aby továrny byly vlastně mecenáši divadel: každé divadlo mělo v některé továrně svého mecenáše a stávalo se tak kulturně prestižní záležitostí toho kterého podniku. V našem světě se stále ještě zpěčujeme dávat umění zadarmo: máme zato, že ten, kdo je chce opravdu mít, projeví ochotu také si je zaplatit; a že každé poskytnutí uměleckého požitku zdarma snižuje jeho cenu v očích konsumentových. Proto asi musíme počítat spíše s dosavadním způsobem náboru divadelního obecnstva. Toto zajištění obecnstva zase ovšem musí být v ru-

kou odpovědných divadelníků, kteří dovedou vyzískat z tohoto soužití pro zisk divadelního umění. Takové obecenstvo nepřináší jen existenční základnu divadelní práci, mělo by ji také inspirovat stejně hluboce, jako někdy nedostatek veřejného ohlasu. Divadlo by se pak stalo ne komorním projevem několika umělců, kteří strádají nedostatkem obecné ozvěny, ale tlumočnickem pocitů nejšířšího národního kolektiva. Není pochyby o tom, že poválečná doba obnoví už skomírající divadlo, hrající si se soukromím několika jedinců, ale že bude chtít vytvořit velké divadlo jako tribunu společenského ducha, politického ducha, myslíme-li a chápeme-li politiku v jejím nejpůvodnějším smyslu slova. Poválečné divadlo bude nepochybně divadlo širokých mas lidových, které po něm budou žádat, aby dávalo tvar jejich přáním, touhám i snům. Musí se proto do divadel snadno a bez obtíží dostat. Dnešní organizace řízeného diváctví kladou tedy základy k budoucímu vývoji, který v neposlední řadě závisí právě na novém, organizovaném a zvládaném obecenstvu.

Při všech těchto proměnách připadá významná a odpovědná úloha divadelní kritice. Sama změnila svou tvářnost: odešla jí osobnost velikosti i podnětnosti Jindřicha Vodáka, někteří její členové se odmlčeli, ať už dobrovolně či nedobrovolně, někteří si usmyslili po dobu války složit kritické zbraně a chválit všechno, co je české, protože je to časově podmíněno, ale stěží mají pravdu. A přece pravý kritik, nucený ke kritice celým svým osobním temperamen-tem, nemůže schvalovat dílo tam, kde s ním nesouhlasí, ne-

může chválit tam, kde v duchu protestuje, nemůže soudit kladě, když všechno ho má k tomu, aby jeho soud vyzněl záporně. Radostné je, že se v naší divadelní kritice objevili noví lidé, takže se nesplnila někdejší epigramatikova obava, že kritika u nás zůstane vyhrazena jen ženám. Jejich situace není záviděníhodná: píšou výlučně do novin a to už znamená mnohá omezení. Příliš ostrá kritika není někde dovolená, někde přijatelná; nelze měřit dvěma stejně, i když oba potřebují stejnou výtku. Ale mají příležitost zkoušet své síly na klasických dramatech domácích i cizích, mají příležitost vidět představení pečlivě studovaná, mají před sebou repertoár, celkem podstatně zbavený bulvárního zboží, mohou sledovat velké výkony našich vyzrálých i vyzrávajících herců, jsou svědky zrodu nového hereckého i divadelního slohu, jehož stopy nalézají v pokusných představeních mladých scén — to všechno jsou krásné a velké úkoly, s nimiž opravdový kritik také roste a sílí. Třebaže jim chybí opora universitního studia, mají užitek z větší ediční činnosti našeho nakladatelského trhu, který přihlíží k divadelní theorii, k divadelním libretům a doplňuje chudou naši divadelní literaturu tu i tam cennějším přírůstkem. Vypracovává se pomalu k jasné formulaci svých kritických požadavků; co někdy nemile neseme, je její přílišná ochota odpouštět nedostatky jen proto, že kritika váže přátelské pouto, ať k autoru nebo k režiséru nebo k herci. Nepodplatnost soudu musí být zárukou jeho spravedlnosti i jeho věrohodnosti. Jedna dobrá vlastnost zdá se charakterisovat mladé pokolení kritické: nekritisuje za každou cenu, víc si

všímá podrobností divadelní práce, hledí je zpřístupnit divákům, učí obecnost a zároveň s ním se učí samo. Nevyniká příliš kritickým temperamentem, ale vyvažuje jej solidností, spolehlivostí a celkem bezpečností úsudku, i když ještě někdy není si tak jisto v konkrétních vědomostech.

Na řadě příkladů jsme si ukázali dnešní stav našeho divadla a chtěli jsme přitom upozornit, že v něm polevila ona podněcující složka, jaká je znamením pravého umění. Zastavili jsme se u několika příkladů, které svědčí o tom, že převážně na soudobém českém divadle se usadila pohodlná konvence, která i když může být na čas vysvětlena, je s to ohrozit další vývoj i pokrok. Všimli jsme si, že tato konvence doslova zneužívá výsledků poválečného boje za nové divadlo, aniž cokoli k nim přidává ze svého. Zlehčila některá včerejší hesla jen tím, že je dovedla ad absurdum. Ať je to básnické divadlo, ať je to komediantství commedie dell'arte či režisérství, domnívala se, že bude moderní, když se bude opírat po cizích vzorech a chlubit se cizím peřím. Tato konvence je však užitečná v jednom: staví před oči někdejších bojovníků za moderní divadlo zkrácený obraz jejich postulátů a dává jim příležitost ověřit si jejich správnost i omylnost, jejich živoucnost i efemérnost, jejich skutečný pokrok i jejich prchavou módnost. Na ní si uvědomíme a ujasníme, kam je nutno jít dále. Zitřek připravuje nepochybně velké, strhující masové divadlo jako pathetické pozadí k velkým dějům, kterým jdeme vstříc. Musíme být v divadle připraveni na všechny úkoly, které s tím nastanou. Zatím se naše divadlo

podobá Šípkové Růžence: znehybnělo pod kouzelným proutkem, zastavilo nad sebou čas, který zatím vládne jinde a domnívá se, že v tomto snovém stavu přečká všechny bouře světa. A zapomíná, že až se čas prodere k této Šípkové Růžence a probudí ji k novému životu, najde pod mladistvým líčidlem zestárlou tvář, která nebude moci zapřít ta léta, jež prospala!

18. X. 1943.

K SMYSLU DNEŠNÍ NAŠÍ DIVADELNÍ

PRÁCE

Čteme teď skoro denně, jak se mnohá divadla stávají obětí leteckého útoku a jak bývají tak zničena, že už se v nich nedá hrát. A přece se jejich herci nevzdávají ani se trpně nesmiřují s tím, že jejich pracoviště bylo tolik postiženo: v jeho ssutinách budují si náhradní jeviště, bývalý sklep proměňují v hlediště pro několik stovek diváků a začínají hrát v nezvyklém prostředí, v němž se obecnstvo na každém kroku setkává se stopami letecké války. Protože ani divadelní fundus neunikl pohromě, jsou herci nuceni spokojit se s nejnutnějšími součástkami kostymů stejně jako režiséři s nejnezbytnějšími dekoračními předměty. A rodí se prý z tohoto nedostatku vnějších opor hercova výkonu, jenž se musí dostředit k závažnosti slova a k výmluvnosti tělesné podstaty, nové divadlo úchvatné prostoty, jaká nejspíš asi odpovídá obyvatelstvu města, jímž stále kráčí smrt. Paměť nás vede skoro o čtvrtstoletí zpět, do dvacátých let, kdy v Moskvě, poznamenané čerstvými ještě ranami občanské války, Vachtangov studuje uprostřed bídy a hladu Gozziho Princeznu Turandot: před diváky, chatrně oblečenými a málo najedenými, nastupuje v prologu před oponu

celý herecký soubor ve večerním úboru: herci v bezvadných fracích, herečky v barvitých večerních robách, které v té chvíli byly opravdu pohádkovým kostymem. Toto dvojí rozdílné svědectví mluví o jediném: že ani válka nedovede ohrozit život divadla. Je to nejpřesvědčivější důkaz pro to, že divadlo není hrou, která ustává, jakmile nastupují zbraně, nýbrž jeden z nejzávažnějších projevů života, jaký nelze ochromit; nemá-li být život podvrácen v samých svých kořenech. V divadelním světě dějstvuje se nejhmatatelněji lidský zápas s časem. Herec není než závodník, který má v nejkratším čase s největším vypětím sil urazit stanovenou dráhu. V rozmezí dvou hodin, rozdělených do aktů a výstupů, má rozžít básníkovu postavu tak, aby v ní zachytil její minulost, než přišla na scénu, a předvésti její celistvou jevištní podobu, kterou hněte z vlastního těla a z vlastního ducha. Tento závod s časem, jaký ubíhá herec při tvorbě divadelní postavy, je proto tak rozdechvávající dramatickou podívanou, že se mění v podobenství prchavosti, pomíjivosti a časnosti lidského života vůbec. A tento pocit stupňuje každá válka. Při tom pochopitelně přehodnocuje staré hodnoty a hledá hodnoty nové. Musí-li všechno v době válečné sloužit jednomu cíli, zdůrazňuje se i u divadla jeho služebnost ve smyslu sociálním. A zdá se, že mnohým dostačuje, když se divadlo spokojí lacinou úlohou společenského bavitele.

V našem prostředí, které těží z dobojovaného boje o zdivadelnění divadla, je situace o to svízelnější, že slovo na jevišti přestalo být nástrojem zápasivé myšlenky. Velké

světové drama od Sofokla až po Pirandella je vždycky záležitostí duchovní, myšlenkovou. Utvrzuje v určitém světovém názoru, probojovává se k němu, zápasí o něj. Toto bojovné poslání dramatu a divadla v posledních letech jen zintenzivnělo, zvláště když mluvící film podle slov cizího kritika odňal divadlu populární dramatiku a proměnil ji v živou fotografii. Ale divadlo našich dnů nemůže plnit toto své nejvlastnější poslání, když na ně doléhá censurní útlak víc než kdy jindy. Jen tak si vysvětlujeme, proč tolik vnějšně a uměle přídatných prvků nalepuje se na většinu divadelních inscenací u nás! Východiskem není slovo v jeho dramatické všemohoucnosti a všeplatnosti, k němuž má co nejhluběji proniknout režisér i herec. Špatně chápané heslo o svébytnosti jevištní kompozice svádí režiséra k efektním kouzlům, která se začínají u výpravy a končí u scénické hudby. Syntetisující síla, jaká vyznačovala práci zakladatele poříčské scény, zračila se právě v tom, jak se harmonisací všech jevištních prostředků dorůstalo k osobitému uměleckému slohu. Naproti tomu jeho troufalí epigoni řadí prostě jednotlivé inscenační prvky vedle sebe bez schopnosti uvést je v řád a vytvořit z nich slohově přísné a přesné představení. Jak často by se dalo opakovat Tairovo slovo o tom, že soudobé divadlo je zamořeno diletantismem! Zbaví-li se slovo zcela svého myšlenkového obsahu, svádí k duchaprázdné deklamaci, která si oblíbí melodické bel canto a nemůže ovšem divákovi prostředkovat myšlenkový záměr básníkovy projevu. Nezvládne-li režisér jedním gestem celou svou kompozici, není pak divu, že vý-

pravčí pracuje na vlastní pěst a navrhne rámeček, který je snad teoreticky abstraktně funkční, ale nemá přímého vztahu ani ke hře ani k režisérově koncepci. Ještě větší zvláště je ponechána skladateli scénické hudby, protože málokterý náš režisér se v hudbě vyzná a nemůže proto nijak zasahovat do hudební spolupráce. Totéž platí o baletní složce, která je sice velkou módou, ale málokdy je zvládnuta tak, aby nerozbíjela jednotnost a vyrovnanost celého představení. Režisér už přestává být tou jednotící uměleckou osobností, v jejíž ruce se soustřeďovaly všechny složky divadelního díla, a dostává se do vleku samostatně se uplatňujících spolupracovníků, ať už je to výtvarník, hudebník nebo tanečník. Nikoliv jediným, ale přece jen hlavním vysvětlením tohoto zjevu je, že se všichni ti různí a mnozí spolupracovníci neváží společným zákonem, totiž úzkostlivou pozorností k básnickovému slovu, které má být proměňováno v divadelní tělo. Film a rozhlas, z nichž ani jeden se nemůže obejít bez hudebního doprovodu, zapůsobily, že také v divadle nadměrně se začíná uplatňovat scénická hudba. Tím nechceme snad tvrdit, že scénická hudba je vynálezem naší doby. Psychologické divadlo Moskevských vypracovalo se sugestivní rafinovaností účinně nejen zákulisní hudby, ale každého zvuku, zaklepání, rachotu vozu, jedoucích koní, příjíždějících či vzdalujících se saní čili rozhlasovým termínem řečeno: dovedli uplatnit jedinečně a nezapomenutelně zvukovou kulisu. Z jejich představení Čechovových dramát nelze si odmyslit jemně a melancholicky užitou zvukovou zákulisí; v jejich Hamletu Meluzina opravdu

zpívala: ženský a mužský sbor zpíval za scénou se zavřenými ústy nebo setrval na jediném tónu zpívaných vokálů a vystíhoval svist víchřice nebo její kylení atmosféričtěji než ty různé divadelní stroje na vítr, bouři a déšť. Ale současně slovo, dialog a monolog, byly vyladěny s hudebnickou citlivostí a projemností, takže herecké party tvořily opravdovou hudební partituru. Obklopili se naše inscenace Goethovy *Ifigenie v Tauridě* záplavou scénické hudby, pak se vzdává víry v dramatickou únosnost textu a nadto si ztěžuje práci tím, že by měla vyladit herecké hlasy a uvést je v soulad s hudebními předpisy. Na svém večeru monologů opakuje Eduard Kohout Doriovu canzonu z Vrchlického *Soudu lásky* a parnasistické verše podmalovává moderním sentimentálním šlágrům, jakým asi v Hollywoodu vhánějí hercům potřebné slzy do očí při filmování jímavých výjevů! Mladý Dvořák ve své inscenaci *Dámy s kameliemi* učí se také z filmu hudebnímu doprovodu, a proto polibek Margarety a Armanda podtrhne zákulisní hudbou. Ale ani Ibsenova dramata nevymknou se módní scénické hudbě: plzeňský *Kurš v Strašidlech* užívá zvukové kulisy aspoň tak nějak po moskevsku, zato Karel Jernek vmontuje zcela nesourodě hudbu i do tak konverzačního dramatu jako je *Divoká kachna*. Jernek vůbec je vděčný příklad pro nepromyšlenost hudební účasti v divadelním představení: tak Pirandellovo drama *Každý má svou pravdu*, které stojí na intelektuální pitvě a kterému vůbec neporozuměl v jeho základním zaměření, musí prochvíť hudbou, protože Pirandellovo slovo mu nestačí. Dykovo

Zmoudření Dona Quijota provází starou Kříčkovou hudbou, ale neuvědomí si, že této hudbě musí být přizpůsobena intonace celého představení a že jednotlivé hlasy musí být hudebně vedeny, aby nedocházelo k ostrému nesouzvuku mezi nehudebností herecké deklamace a vlastní hudební skladbou. Kandertova režie Billingrova dramatu Liščí past dobře vycítila, že naturalismus hry může být oslaben hudební kulisou, ale nezvládla její příliv, posunující pak bezděčně celé představení do jiné roviny. Naše kritika je pak už tak ochočená a tak zkažená bezmyslenkovitým užíváním hudební spolupráce, že vytýkala režiséru Bagdadské romanace, že se spolehl jen na slovní hudebnost veršů a že je neprovázel hudebním podmalováváním. A tak se ze scénické hudby stává docela konvenční prostředek, o to pochybnější, že nemáme mezi soudobými skladateli mnoho těch, kdož chápou smysl činoherního díla.

Přebujelost hudební složky není jediným dokladem pro odvrát od magické síly myšlenkové náplně dramatikova slova. Také výtvarná spolupráce neunikne mnohdy samoúčelnosti, která vrací naše divadlo o desetiletí nazpátek. Byli to právě Moskevští, kteří učili, jak na scéně má být jen to, co herec k svému výkonu potřebuje. Dovedli zaplnit jevištní prostor hmotností a duševností hercovou na tolik, že herec pak už jen potřeboval nejnutnější rekvizity, jimiž byly stejně předměty jako praktikáblly nebo závěsy či dekorace. Divadlo v Mozarteu nutilo svého režiséra, aby nedostatečné jeviště maskoval důmyslně promyšlenými prostorovými projekty a aby hledal nové prostředky scénicky

výtvarné, jimiž by nahrazoval stísněnost vlastního prostředí. Tak se zrodila organtýnová opona, na kterou promítal diapozitivy či film, ale stěží by ho kdy asi napadlo, aby na prostorném jevišti vinohradském zduchovňoval tylem postavu Hamleta a jeho drama! Tak jsme dnes svědky, jaká nová konvence zrodila se ze stereotypního užívání gázové opony, jež patří k výzbroji nepochybně moderního režiséra a výtvarníka. Je zajímavé, jak do bezradnosti ústí někdy práce divadelního výtvarníka, který je architekt a který se chce pochybně malířským rukopisem vyrovnat malířskému výpravčímu. Mnohé návrhy scény už napřed napovídají diváku vlastní vyústění dramatu, usměřují jeho představu dříve, než se seznámí s postavami hry a než se zúčastní jejich dramatu! Tak tomu bylo třeba při Divoké kachně, kde secesnost prostředí byla tak sugestivně vystižena, až jí podlehl i sám výtvarník. Omylem byla i výprava k Tomanové hře Zvon mého města, kde bylo jeviště zaplněno roztodivným haraburdím, v němž se herci zcela ztráceli. Také Dykův Quijot je utopen v dekoracích, které toho chtějí víc postihnout než sám básník, a proto se nevzdají ani naivního symbolismu, jenž ovšem na scénu staví větrný mlýn, aby na jeho troskách demonstroval zhroucení ilusí hlavního hrdiny! Výprava totiž ztratila vědomí své služebnosti, kterou je povinována dramatikovi stejně jako herci a režisérovi. Dusí pomalu drama, utlačuje slovo, přemáhá a zastiňuje herce, místo aby nadlehčila prostor, vytvořila atmosféru a zdůraznila herce. Používá nejen obludně zveličených staveb, všelikých zákrutů a praktikáblů, ale

spoléhá se také na barevnost a barvičkovitost jevištního světla.

Ještě si pamatujeme na Kvapilovu práci se světlem: vycházela sice z jeho realistického pojetí světelné úlohy, ale melodišovala ji už s impresionistickou vzdušností do barevné líbeznosti a smyslového okouzlení. Večerní soumrak ve Vojnovičově Dubrovnické trilogii měl čarounou atmosféru jižní noci, které dociloval Kvapil nelomeným barevným světlem, znenáhla a pomalu zhušťujícím navečerní šero. Kvapilovy shakespearové inscenace, které v souzvuku se Sládkovými překlady kladly větší důraz na básníka než na dramatika, rozehrávaly světelné rejstříky do barvitě malebnosti, střídající sluncem prosvětlené výjevy s modravou nádherou ohvězděné noční oblohy. Jeho Troilus a Kresida byli zaplavováni zrovna pleťově dráždivou sluneční září, v níž bylo něco mánesovského rozkošnictví ze sluneční lázně. Naproti tomu Hilar postavil útočnou a dravou expresivnost světelných zdrojů. Osvětloval-li Kvapil scénu v celé její rozloze, soustřeďoval Hilar světelný proud na jednotlivé herce nebo skupiny, provázel je světlem při jejich pohybu, střídal barvu podle dramatického stupňování přednesu a nechával přitom ostatní jevištní prostor třeba ve tmě. Odmítl kvapilovský iluzivní charakter světla a vytvořil z něho dramatického činitele představení. Stísněnost Mozarteova důsledně vedla k novému používání světla, jež mělo pojednou také úkol dodat větší prostorovosti jevištnímu podiu. Poučení z filmu pak napovědělo, že osvětlením mimického či dekoračního detailu lze podtrhnout závažnost

určité jevištní situace. Třeba ovšem zdůraznit, že syntetizující úsilí i schopnost režisérova dovedla světlo vkomponovat zákonitě do celé jevištní kompozice. Mladí režiséři, navazující na toto pojetí světelné funkce na scéně, rozbíjejí však jevištní prostor v jeho jednotě a celistvosti barevnými skvrnami, které rozstříkují po dekoracích, po gázové oponě či po hercích. Vystřídají za večer celou barevnou duhu, ale zapomínají, že i barva musí mít funkční oprávnění a že má být v nějakém vztahu k textu i k hercovu výkonu. V divadle, kde ze slova vymýtili jeho složku myšlenkové sdělnosti, musí ovšem slovo sklesnout jen na svou hodnotu rytmickou a melodickou, jež mají vliv na režisérovo dílo. A přece je tu vzor v Burianově rytmisaci světla, dosvědčující, jak je nutno světelnou melodii vyvažovat její rytmisací, nemá-li vyústit k samoúčelnému světelnému impresionismu. A jím nejvíce je naše divadlo nyní zamořeno, protože líbivé vnější deklamaci nejspíš ještě odpovídá barvičkářské osvětlení scény. A tak se vracíme daleko zpět ke Kvapilovi v barevné dojmovosti, narušené ovšem dnešním neklidem a zapomínáme, že Burianovo experimentování se světlem patřilo zcela osobitě komponovanému textu, rozdrobenému do filmově krátkých záběrů, jež ovšem volaly po zvláštním a odlišném osvětlování.

Nechceme upřít našim divadelníkům, že jistě hledají ve svém repertoáru rovnováhu mezi činoherní operetností a myšlenkově závažnou dramatickou tvorbou. Tak nepochybně znovuoobjevení Pirandella dosvědčuje, že naše divadlo vycítuje bytostně potřebu inscenovat občas hry, které

se vymykají běžné konvenci divadelní a které musí diváka hlouběji i citlivěji zasáhnout. Na místě by tu ovšem měla být ctižádost objevit z početného díla Pirandellova ty hry, které posud našemu obecnstvu známy nejsou. Vinohradská dramaturgie zvolila cestu lehčí a schůdnější, když vybrala Šest postav hledá autora a Každý má svou pravdu, zatím co Národní divadlo uvedlo neznámou u nás Pirandellovu dramatickou skladbu Lazar. Ta je zajímavá tím, že Pirandella představuje v novém postoji, než jsme byli dosud zvyklí jej vidat. I když nepatří mezi jeho nejzdařilejší dramatické práce, přece je pozoruhodná vyústěním, jež naznačuje, jak básník sám hledal východisko z důsledného svého fikcionalismu. Návrat k Pirandellovi je poučný také proto, že dnešní pozorovatel odpovídá na jeho dílo jinak, než před lety se naň odpovídalo, když se objevilo ještě v teplých parách svého zrození. Bylo výrazem jistého ladění dobového, dávajíc podobu dramatického podobenství skeptické nálady určité části evropské filosofie. Je také obrazem společnosti, která dožívá svou úlohu a která si je vědoma svého nadcházejícího zániku. Proti destruktivnímu základu tohoto bezvýchodného a bezútěšného relativismu bouřila se poválečná mládež stejně jako proti naší domácí odnoži, představované dílem bratří Čapků. Viděla v relativismu odkaz dozrívající epochy a předválečného pokolení, které nikdy zcela už nesplynulo s poválečnou vlnou revolučního optimismu. Nešlo dobře jít do boje za nový společenský řád, za novou společnost a za nového člověka s přítěží minulosti, jež v díle Pirandellově naposled vchází na scénu evropského dramatu.

Proto filosofický podklad Pirandellovy dramatiky byl mladými prudce a vášnivě odmítán a proti ní byl stavěn racionalistický, ale vždycky mladistvě svěží, bojovný a útočný Shaw, jenž světu nutil podobu svého zápasivého ducha. André Gide ve své studii L'Avenir de l'Europe z roku 1923 vypráví o rozmluvě s Číňanem, který doznal, že na moderního čínského ducha hluboce zapůsobili tři západní autoři: Dostojevský, Ibsen a Shaw. Gide se diví: »Quant à Bernard Shaw, les institutions contre lesquelles il s'insurge sont si particulièrement occidentales... En quoi pouvait-il intéresser les Chinois? Peu leur importe ce qu'il démolit, me fut-il répondu. L'important, c'est qu'il démolisse. Ce que la jeune Chine vénère en lui, c'est l'irrespect.« Pirandello zdaleka nekladl velký důraz na myšlenkovou náplň svých dramát jako naše prostředí, protože je cítil divadelněji, komediantštěji a konvenčněji. Karel Dostal, který první u nás inscenoval Pirandella, a to jeho dílo Šest postav hledá autora, ponořil je do stísnujícího šera filosofické meditace o hranicích lidského poznání: z magické temnoty přicházely jeho postavy na divadelní svět, zjitřeny bolestí nad nevyhovitelností svých osudů a zchváčeny metafysickou úzkostí z neskutečné tvárnosti skutečnosti. Když pak Pirandello hostoval na vinohradské scéně s vlastní divadelní družinou v čele s Emmou Gramaticou a se svými hrami, překvapil, jak konvenčně je hrál a jak se soustředil jen na jejich divadelní hodnoty. Ale snad právě proto dosahoval prudčího účinku, když naprosto realistické prostředí navozoval napětím svého myšlenkového neklidu a pokoušení. Jeho inscenace

byly italsější: temperamentem herců, kteří milují nadsázku, gesto a silnou grimasu, hlučností i hybností, v níž jako by doznívala poslední ozvěna comedie dell'arte. Když se tu pak v Německém divadle objevil Max Reinhardt se svou inscenací Šesti postav, v níž vévodily výkony Hanse Thimiga jako divadelního ředitele a Luise Rainer jako dcery, stál tomuto pojetí velmi blízko: byla to pro něho divadelní komedie, kterou uměl rozšumět s výbušnou divadelností a okouzlujícím komediantstvím. Vyrostla mu z ní vlastně apotheosa divadelní fantazie, která dovede všechno, tedy i postavy ztělesnit a zvichřít sám divadelní svět výtvořů, které umí zhmotnit. Nebylo v tom nic z metafysického zneklidnění, jaké ve hře vycítil nervní režisér Dostalova rodu. A Pirandellovu chápání vlastního díla blížila se také Jahnova inscenace komedie Rozmysli si, Jakoubku! u nás nepochopená, protože i naše kritika vidí Pirandella očima našeho významného režiséra. Jernekovo představení Šesti postav si trochu zakoketovalo s tradicí dostalovskou, ale poněvadž nemá síly k duchovní interpretaci, octlo se víc doma v efektářském, filmově odvozeném režisérismu, na nějž se právem u nás pořádají hony. Kdo to nerozeznal napoprvé, ujasnil si to při Jernekově představení komedie Každý má svou pravdu: to je velmi příznačná Pirandellova práce, zhušťující jeho filosofické vyznání do dramatického zápasu, který ani dnes neztratil na přitažlivosti. Ale Jernekovi nejde o myšlenkový souboj hlavních postav, jeho zvrhlostouha vytvořit zvláštní atmosféru s pomocí hudby a jevištních prostředků a do ní vsadit jednající osoby ne v jejich

akčnosti, ale jako dané figury, které divákovi ani nedovedou srozumitelně a jasně tlumočit názory, jimiž je obdařil dramatik. Režisér vyvolal ducha expresionismu, jímž nebyl Pirandello tlumočen ani tehdy, když expresionismus měl domovské právo na evropském divadle. Pirandello neustával vlastními inscenacemi ujišťovat, že mu jde především o člověka, proto v jeho představeních skoro zbytněly některé fyziologické rysy jeho postav, proto jeho humor se nebál nadnesení, jež bylo cizí střízlivému obecnstvu — ale český mladý režisér vyrovná se s úkolem Pirandellova dramatu tak, že zabstraktní jeho lidi a jejich drama vysloví vyčpělým slohem odvozeného a nezažitého expresionistického projevu. Ochudil je o heroismus myšlenkového boje, jímž Pirandellovy postavy otřásají danou skutečností, aby přesvědčily o pravdivosti svého subjektivního nazírání na život i svět. Tak se naše představení Pirandellových dramát stala jen běžnou divadelní záležitostí, která nijak prudce nezasáhla mysl našeho obecnstva. Uniká mu myšlenkový základ Pirandellovy dramatiky, protože nebyl jasně ani plně vyjádřen našimi herci. Odnaučili se totiž dávat život myšlence, názoru, duchovní polemice, protože jejich výkony se spokojují plošností, vnějškem a trpností v rámci celé inscenace. Kdyby byli zjitřili Pirandellovou skepsí našeho diváka, byli bychom patrně uvažovali, jaký vztah má Pirandellovo dílo k problematice dnešního českého života a má-li k ní co říci. Tato výsostná skepse může ukolébávat ke kvietismu, jaký není tak protichůdný českému citu. Nedovedu si představit v dnešní Evropě zemi, kde by se na

divadle hrála Pirandellova dramata jako odpověď na otázky, které zmítají jejím obyvatelstvem. Či je proti nim imunní lidský duch ve chvíli, kdy si uprostřed válečného nebezpečí musí řešit základní otázku bytí a nebytí? Vrátili-li jsme se v takové chvíli k secesi, dáváme-li se unášet ve filmu i na divadle plavným rytmem nasládlého valčíku, hledáme-li citové východisko i útočiště ve vzpomínkách na dětství a minulost, není to všechno jen ventil, jímž může být i zneklidňující drama Pirandellovo? A i kdyby bylo zahráno inteligentním režisérem a duchaplnými herci, kteří by je dovedli vyřící zplna do obecenstva, oživil by se jejich někdejší nerv, který bolel naše mládí? Není už mrtva filosofická náplň, nepatří nenávratně minulosti a nezbývá z Pirandellových her jen jejich detektivně napínavá stránka podivně a zrůdně splétaných příběhů? V tom je netajené překvapení, že si Pirandellovy hry podržely hodnotu ryze divadelní, která kdysi bývala zastřena přílišným zájmem o jejich myšlenkové pozadí. Jsem v pokušení říci, že náš dnešní divák si ani neuvědomuje, zda mu divadelní představení přináší víc než jen rozptýlení či pobavení. A přece jen to asi není tak docela pravda: velký a nepředstíraný úspěch Ibsenových Opor společnosti v Uranii u lidového obecenstva přesvědčuje, že v něm je hlad po dramatickém zápase, jaký se odehrává právě v tomto Ibsenově díle. Škodova inscenace rozestavuje herce jak na velké životní či osudové šachovnici, dostává z nich zaujetí pro slovní šerm, dovede dát plastičnost ideovému souborovi jednotlivých postav a zná strhnout diváka přímo do středu samého dramatického děje.

Vedle Nápadníků trůnu je to zřejmě nejlepší dosavadní naše ibsenká inscenace, o to záslušnější, že jde o společenskou hru. Také Kuršovo představení Ibsenových Strašidel bylo zajímavé tím, jak ozřejmilo, že ani toto drama Ibsenovo neztratilo na dramatické síle, i když už podstata dědičnosti, na níž dramatický problém spočívá, patří minulosti. Ibsen se tu projevil jako dramatik strhující sugestivností a jako nepřekonaný architekt promyšlené dramatické stavby.

Na jeho příklad musíme myslet při každé setkané s domácím dramatem, které nezná jistoty stavebné pevnosti. Velmi často vtírá se pokusitelská otázka, proč dramatisovaný námět je určen právě pro jeviště, když stejně oprávněně a leckdy dokonce oprávněněji mohl být zpracován epicky jako román, novela či epos. I v tom cítím odlesk působení filmu, který svým požadavkem epického příběhu klade větší důraz na příběh sám než na dramatickou nosnost látky. A přece celý staletý vývoj evropského dramatu poučuje, jak málo záleží na původnosti látky, na bohatství námětovém, na dráždivosti rozvíjeného příběhu. U nás jako by prvotní inspirací dramatikovou byl epický treatment a nikoliv neodbytná představa dramatického konfliktu a dramatické situace, v níž autor vidí své postavy jako nositele dramatického zápasu. Odtud onen častý dojem při našich původních novinkách, že se jeviště stává místem diskuse o jednajících osobách, místem dramatisované povídky, místem rozhlasově dialogisovaného příběhu. Vzpomeňte si na poslední dvě či tři původní hry, a potvrdíte, že jejich sla-

binou je právě nedostatek pevně zkázněného dramatického citu. I Faltisovo drama o hromosvodci Divišovi, i Hlávkův Kavalír Páně, i Kožíkovo Přátelství trpí úbytěmi dramatickými; při tom Faltis narazil na dramatickou žílu, jež činí čestnou jeho porážku: základní dramatický nerv je v oné závěrečné scéně, kdy se Diviš dovídá, že za oceánem někdo šťastnější objevil také hromosvod a že dosáhl bez překážek uznání; tato zpráva ho nezlomí, protože dovede cítit nad osobně radost z naplnění díla, o něž se sám pokoušel. V této polaritě je dramatická síla, kterou Faltis nedovedl zvládnout a proto hru rozmělnil vedlejšími a nepodstatnými motivy, které nakonec rozrušily celou stavbu zajímavě vytušené látky. Miloš Hlávka svým Kavalírem Páně jen dotvrdil, jak odvozeně dramaticky pracuje nejen v adaptacích, ale i ve svých dramatech: jeho poslední práce obráží v sobě vlivy celé řady her, jež prošly v posledních letech scénou Národního divadla a z nichž sestavil své postavy. Budeme-li mluvit o dramomanii, pak jejím výrazným představitelem se nám projeví právě Miloš Hlávka. Divadelní hra se mu stává jen záminkou k rozehrání hereckých typů, k líbivým převlekům a k roztančení jevištního prostoru. Předstírá myšlenkové zaujetí, ale vlastní názorová zmatenost a neujasněnost mu nedovolí, aby uměl sdělit diváku podstatu problému, na něž chce svou hrou odpovědět. Náboženská konverse je mu efektním obratem, o němž se rozpovídá s lyrickou dýchavičností, ale jemuž nedovede dát mravní závažnost, jaká je tradicí našeho dramatu. Kožíkovo Přátelství je přímo odpozorováno z denního provozu filmového

plátna: nic než klišé, klišé příběhu i postav, klišé situací, klišé katharse a to všecko beze stopy nějakého autorova vnitřního zaujetí či zapálení, jež musí strhovat diváka. Tady je nejnázorněji vidět, jak se u nás dramatická postava nedovede tvořit slovem, monologem či dialogem. Rozbor dialogu těchto tří dramat by pravděpodobně ukázal, jak neodružně jednotlivé osoby hovoří, jak nejsou charakterisovány odlišným jazykem, jak nejsou vytvářeny z řeči. Příklad tu dal spisovatel, který není dramatikem: soudní reportér František Němec stal se kronikářem všedního života typických figurek pražské periferie. Zaznamenává její žargon, jež kdysi pro divadlo objevil Vlasta Burian a z něhož vyvstaly postavy některých Langrových her. Zasluhou Šmídova Větrníku byly Němcovy soudničky nikoliv zdramatizovány, protože toho nepotřebují, nýbrž zdivadelněny: herci jim propůjčili tělo, mimiku a gestikulaci a oživilí lidské mraveniště pražského předměstí s tak divadelní působivostí, že stvořili jeden z nejdivadelnějších večerů letošní pražské sezóny. Němec nám zachytil malého českého člověka s nezvykle pronikavou znalostí a s ostře šklebným humorem jako třeba malíř Zdeněk Tůma ve svých známých obrazových cyklech. A František Němec dává vystávat svým lidem z ducha, z podstaty, z výraznosti řeči. To je injekce, jakou potřebují naši profesionální dramatikové.

Nejhodnotnější původní novinkou zůstává zatím Renčovo drama Císařův mim, napsané z inspirace Lope de Vegovým dramatem. To je zas po dlouhé době skutečné a

otřesné drama, v němž se probírají základní otázky lidského sebepoznání. Nejdnešnější se mi zdá onen Genesiovův boj s časem, v němž má vytvářet nové a nové divadelní postavy a v němž chce zároveň pracovat o pevném řádu vlastní osobnosti. Ona proměnlivost v okamžiku, v níž vidím vysvětlení přitažlivosti divadla a jeho světa pro moderního člověka, ona časová dimenze života, na níž dal plynout Marcel Proust svému románovému kosmu a po něm kolik jiných soudobých romanopisců, stává se u Renče dramatickým faktorem i žene proti sobě Genesia a Diokleciána. Dvojí vidění světa zápasí tu o svou pravdu a to je přece sám smysl dramatické podívané, je-li postavena do služeb ducha. Neuměňují velikost této práce, upozorním-li, že v dramatické stavbě není tak beze zbytku dokonalá, jak v koncepci a rozpracování vlastního konfliktu. Renč se vybijí hned na počátku z přetlaku dramatického napětí, vyčerpá všechnu svou dramatickou vášnivost na exposici, takže vyvrcholení, jímž má být Genesiovo obrácení na křesťanství, je oslabeno předcházejícím nejvyšším vystupňováním dramatické akce. V poslední době měli jsme příležitost zhlédnout na našich jevištích několik her Tylových: od Tvrdohlavé ženy a Bankrotáře přes Strakonického dudáka až po Pražského flamendra a Paličovu dceru. Třeba neradi, musíme si přiznat, že Tylova sentimentalita a myšlenkový primitivismus začínají ztrácet půvab vybledlých obrázků biedermeierských a odcizují se čím dál tím víc dnešnímu diváku. Při bedlivější prohlídce se zjistí, že to je dobový nános, kterým se Tyl vykupoval a kterým si stavěl cestu

k srdci soudobého obecenstva. Má-li se však Tyl zachránit pro moderní divadlo a nemá-li být na něm přijímán jen z tradiční úcty k svému velkému národnímu významu, pak je nutno bez otálení tento nános odstranit a ukázat Tylovo dílo v jeho nejčistší podobě. O to se s velkým zdarem pokusil Jiří Frejka, když podrobil důsažné úpravě Strakonického dudáka. Obnažil v něm především živý a nestárnoucí komediantský základ, který tak výrazně charakterizuje divadelní dílo Klicperovo. Poukázal na vliv commedie dell'arte, z jejíhož ducha také Tyl tvořil a z níž odvodil třeba postavu Vocílkovu. Očistil stavebný půdorys celé hry a dal tak možnost ověřit si, jak Tyl dovedl zdatně a promyšleně komponovat divadelní příběh. Všecky jeho dramatické přednosti vynikly teprve z této úpravy, která do básňovala v Tylově směru a která nám objevila nejen Tyla dramatika, ale i Tyla básníka. Vlastní podobenství vysvitlo v čistotě, která bývala dřív zastírána příliš kvietistickým moralisováním a která neměla přesvědčivosti básnického příměru. Toto odtradičtění, které jako v případě úprav Smetanových oper neznamena, než lpět na nedomyšlených starších pokusech adaptačních a dovolávat se jich ve jménu pochybné tradice, musilo ovšem přirozeně také zasáhnout inscenaci. Tylovy hry jsou psány divadelním praktikem a proto jejich role jsou vytvořeny tak herecky obsažně a plnokrevně. Každá generace se k nim dostane, setkává se s nimi s hereckou i diváckou tradicí, jež není hned tak jinde živá jako u Tyla, jehož práce nikdy docela nemizí s repertoáru. Odvážit se nového pojetí rolí, které jsou dány jako

odkaz mnoha hereckých generací, narazí po každé, protože i obecenstvo je už navyklé vidět tyto role v určitém, napřed daném profilu. A tak jsme byli svědky kolem Frejkova představení Strakonického dudáka několika výhrad, které projevovaly nesouhlas ve jménu tradice, neboť si oblíbily sentimentalitu a přecitlivělost a nemohly se smířit s artistním zaměřením Frejkovy inscenace. Přehlédly, jak se divadelně pomohlo Tylově hře, a jak noví herci svými výkony (a myslím tu zejména na Peškova Vocílku a Neumannova Kalafunu) vzdali chválu divadelní představitosti Tylově, jež nepotřebuje nijakých přídatků, aby se projevila v celé své síle a jevištní podmanivosti.

V takových chvílích by ovšem měla nastoupit vzdělaná, poučená a cílevědomá divadelní kritika, aby rozcupovala pojem tradice ve špatném a brzdicím smyslu slova a aby vyložila i uzákonila oprávněnost nového díla. Slyšeli jsme tu z úst představitelů mladých divadelníků generální zповěď o dnešní divadelní kritice, jejímž mottem mohla být slova našeho největšího kritického zákonodárce: »Kritika a kritika ostrá je často sebekritikou, až bolestnou zповědí.« Ten zápas s časem, který je mi poznávacím znamením všeho, co přichází do styku s divadlem, postihuje bolestně také divadelní kritiku. Také jí je vymezena přesně doba, v níž musí být hotova se svým soudem, také ona je nucena zhustit v časovém rozmezí do zkratky všecko, co se víže k hře a k jejímu provedení. Není nepodobna divadelně kritická činnost povolání žurnalistovu, které se rovněž rodí z okamžiku, je určeno pro okamžik a v okamžiku novém

dožívá a zmírá. Ne náhodou třeba Jan Neruda nebo Jindřich Vodák v našem prostředí soustřeďovali ve své práci úkol žurnalistický a divadelně kritický. F. X. Šalda naproti tomu resignoval na denní kritickou práci, omezoval se na studium nejzávažnějších děl literárních a z nich vyvozoval základní pravidla estetická i sudidla kritická. Odpovědný pěstitel divadelní kritiky u nás bude ještě dlouho doplácet na to, že nemáme průpravného, systematicky vybudovaného školení, jež by podávalo zásobu vědomostí stejně o architektuře, výtvarných uměních a hudbě jako o divadelních dějinách, dramatickém písemnictví a divadelní estetice. Václav Tille, který k tomu byl nejspíš povolán, chutnal divadlo jako nejosobnějšího požitku a miloval po sokratovsku hlasitý monolog k posluchačstvu o nejrozmanitějších otázkách divadelních, při čemž se netajil nedůvěrou a nechutí k jakémukoliv systému estetickému. A proto máme v naší divadelní kritice stále ještě jen selfmademany: nedostatek vědomostí a spolehlivých znalostí vyvažují onou životní pronikavostí a znalostí, jaká mnohdy umí uhodit hřebík na hlavičku spíš než sebevyzbrojenější učenec. Ale nepřítomnost divadelních vědců v našem prostředí musí nutně vést k oné názorové labilitě, na kterou denní divadelní praxe neustále naráží. V divadelních nadšencích pak ústí k pocitu rozpolcenosti: na jedné straně rozžítý proud divadelního dění, který strhuje a který chce být obzírán, na druhé osobní touha i potřeba proniknout do jeho hloubek a stanovit zákonitost jeho toku i běhu. Proto Kopecký rozlišuje mezi divadelními kritiky a divadelními reportéry; di-

vadlo potřebuje obou druhů divadelních zájemců a někdy může divadelní reportér převýšit divadelního kritika jako zas divadelní kritik by si mohl nalézt svou formu divadelního soudu. Snad bychom se shodli na tom, že divadelní reportéři nebo referenti by měli být skromnější a víc si uvědomovat hranice svých možností kritických. Nemohou si osobovat právo apodikticky soudit o naší divadelní práci, protože jejich povinností je o ní objektivně a nezaujatě referovat, seznamovat s ní nejširší divadelní kruhy a prosazovat u nich nové směry divadelního tvoření. V tom je jejich velký úkol, poněvadž jsou v nepřetržitém styku s divadelním obecnstvem a do jisté míry usměrňují i divadelní život, neboť divadelním pracovníkům představují hlas veřejného mínění. Jejich ctižádostí by mělo být naučit se podrobně a plasticky popsat divadelní představení, jak to dovedl právě Václav Tille, který neustával zdůrazňovat, že je to větší umění než povšechně posoudit provedení a herecké výkony. Také Tilleovy popisy představení a hereckých výtvorů v Divadelních vzpomínkách nebo v cestopise Moskva v listopadu dovedou vyvolat živější a názornější představu než sebeodbornější divadelní studie. Divadelní referent musí se umět včlenit do světa novin; podléhá jejich zákonům, přizpůsobuje se jejich požadavkům, slouží čtenářům. Tím je nucen se odosobňovat víc než divadelní kritik, který píše do literární či jiné odborné revue a může předpokládat čtenáře určité vzdělanostní úrovně. Referent píše o divadle pro člověka z ulice a dělá svou práci dobře, umí-li jej pro divadlo plně zaujmout. Nedělá dobře, vnáší-li do svých re-

ferátů subjektivní stranictví, přetěžuje-li je ne stráveným odbornictvím v špatném slova smyslu, hraje-li si na soudce, jenž klasifikuje dramatika, režiséra i herce, předstírá-li vědomosti, jakých nenabyl bezpečně. I v novinách lze dorůst na velkého kritika, jak svědčí příklad Jindřicha Vodáka. Budou však stále mnozí, kteří mu budou vyčítat, že nenapsal divadelních knih, protože nepochopili, že řekl vše, co říci chtěl, formou novinových referátů. Vývoj jde patrně k tomu, aby i u nás vyvstala k životu odborná divadelní revue, která by kolem sebe seskupila adepty divadelní kritiky a umožnila studovat divadelní umění i divadelní dění podrobněji, soustavněji a pronikavěji, než je možno pár hodin po premiéře v denním tisku. S tím souvisí také víra, že i u nás budou jednou položeny základy k divadelní vědě, která usoustavní naši divadelní práci. Ale nemylme se: ani vědecká výzbroj ani jakékoliv školení nemůže zrodit kritika. To je poslání tak omilostněné jako nadání básnické: kritika, referenta a každého divadelního pracovníka spojuje i rozpojuje stejně vášnivá láska k témuž předmětu; a jen míra této lásky, této vášně a tohoto niterného života, který si přeje být vysloven divadelně, odlišuje a obdaňuje zápal, k němuž nadání a školení jsou jen nádavkem k dovršení skutečné divadelní osobnosti.

Za ten půl roku, který uplynul od proslovu, jenž otvíral náš přednáškový cyklus o konvenci v našem divadelním životě, se situace nijak nezměnila, ba spíš se zhoršila. Konvence cizopasí na našem divadelním organismu, který byl nadto zas ještě rozrušen vnějším zásahem do rozčlenění

pražských divadelních budov. Potíže s repertoárem se nezmenšily, i když se dovoluje každému divadlu některá hra Shakespearova a Molièrova; polevilo zjevně ono tvořivé napětí, bez něhož divadelní umění nemůže žít; na hercích, nucených hrát několikrát denně v době vrcholící divadelní konjunktury, je znát únavu. Všichni dobře víme, kde hledat příčiny těchto zjevů; a proto nechceme škarohlídsky soudit a odsuzovat. Jde o to, abychom si byli vědomi, že se naše dnešní divadlo stává přirozeným dobovým vývojem jen náhražkou, válečnou náhražkou skutečného divadelního umění. Nesmíme si nalhávat hodnoty, kde jich ve skutečnosti není; nesmíme skládat kritické výhrady jen proto, že potřebujeme udržet divadlo při životě; nesmíme pahodnotu prohlašovat za uměleckou cenninu. Studujeme živé a naléhavé divadelní otázky proto, že je zvláště nyní nutno oddělovat špatné a scestné názory od názorů dobrých a zdravých. Touto třídící prací má se připravovat půda pro příští divadelní tvorbu. Její obrysy vyvstávají právě tehdy, když rozbíráme její dnešní nedokonalý předobraz. Z rafinovanosti dnešní divadelní podívané, z přebujelosti některých jejích prvků, z přeplněnosti jeviště výtvarným obžerstvím a světelným kouzelníčením probouzí se přirozená touha po lidské prostotě. Mám před sebou poslední lyrické dílo Kamila Bednáře, vůdčího básníka třicátnické generace: po všech citových dobrodružstvích, po všech výpravách do cizího a exotického světa, po všech formálních experimentech básnické alchymie dává moderní česká poesie život nejprostší písni lásky. Tento zázrak lidské věčnosti, jímž se

Karel Čapek v závěru RUR osvobodil z útlaku chmurné vise zmechanisovaného světa, tryská v přednesu mladého básníka svěžím, hřejivým a šumivým proudem nejprostších slov, která mají vlahou melodii národní písně. Tudy někudy půjde i cesta budoucího divadla: zase k nejzákladnějším lidským pocitům a prožitkům, jež bude musit povznést z všednosti básnickou imaginací k dramatickému podobenství! Buď pozdraveno opět nahé jeviště, které přijme poselství nového dramatu a stvoří kolem něho vesmír slovem básníkovým, metaforou hercovou a básnivostí režisérovou! Zas bude jeho úkolem zabydlit scénu člověkem, neboť ten je mírou i všech divadelních věcí. Il n'y a d'art qu'à l'échelle de l'homme, říká André Gide. U Pirandella mohl Adriano Tilgher ještě poznamenat, že dramatickým problémem 19. století bylo vytváření mravních a životních hodnot, že však dramatickým problémem současnosti je otázka noetická: zda to, co pokládám za skutečnost, také opravdu skutečností je, kde jsou hranice skutečnosti a kde naopak začínají se hranice snu a zdali lze vůbec uvést nějakou hranici mezi snem a skutečností. Tuto úlohu dramatu vnutila ovšem nihilistická skepse, která jistě nebude vyznáním příští lidské společnosti. Pravdě blízko je domnění, že budoucí drama a s ním celé divadlo vrátí se spíš k někdejšímu svému poslání a bude opět spolubudovat občanský zákoník mravních a životních hodnot. Před lety se mohl ještě Herbert Ihering při svém rozboru velké divadelní a mravní krise v evropském prostředí pošklebovat tomu, že moderní člověk sedí na ruinách svého světa a raduje se z břecťanu,

který z nich vyrůstá. Zatím se mohutná světová revoluce rozlila po celém západním vzdělanostním okrsku a radost je z toho, že na jeho troskách sedí živý člověk jako nejbezpečnější záruka věčnosti lidského pokolení. Svět se zatím proměnil v monumentální jeviště, na němž národové bojují o svou pravdu a o své právo přetvářet svět podle obrazu svého ducha. Osud jimi hrá se stejnou bezúčastností a nezaujatostí jako fatum s hrdinou v antické tragedii. Evropan jako by měl přiřčenu skvělou, tradiční úlohu Hamleta. V každé inscenaci je Hamletovým údělem pád, jímž uvolní místo jinému. V této pathetické dějinné inscenaci je na závěr připraven triumfální příchod nerozlomeného, činorodého a vítězného Fortinbrase, jemuž české divadlo tak málo hledělo v tvář i vstříc. Divadlo této nové společnosti, jež bude jen z dochovaných knih znát památky velké kulturní a civilizační epochy evropského západu, najde si svůj výraz pro nové životní a sociální i mravní podmínky záchráněného lidstva. Stvoří si svůj nový pathos, pathos síly lidské vůle a lidské tvořivosti a bude oslavou člověka, ale nikoliv v jeho individualistické svobodě, ale v jeho vázanosti k zástupům, k davu, k masám. Bude to divadlo monumentální a pathetické prostoty, která bude umět srozumitelnou řečí mluvit ke všem a ke každému. V našich představách se jeví posud tento nový svět, jenž vyvstane na troskách našeho životního slohu, stejně fantasticky a neskutečně jako třeba bájná Atlantis: ale necht se vynoří z oceánu času v jakékoliv podobě, necht na něm bude život jakkoliv uzpůsoben, jedno víme: že jej bude tvořit člověk a tam, kde bude stopa

jeho tvořivé mohoucnosti, bude zárodek divadla. S novým člověkem přijde na svět nové divadelní umění a na nás je, abychom mu připravovali půdu, abychom jako Jani Křtitelé vyznávali víru v jeho slavný příchod.

3. IV. 1944.

Obě přednášky byly předneseny v Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě v protektorátní době: první 18. října 1943 jako úvod do přednáškového cyklu, věnovaného rozboru divadelní konvence, která tehdy začala ohrožovat náš divadelní život, druhá 3. dubna 1944 jako vstup do řady přednášek, jež podrobovaly kritice tehdejší divadelní práci. Jsou otištěny v nepozměněném a doslovném znění, v jakém byly tehdy proslouveny. J. T.

DATA O KNIZE

Spisovatel	Josef Träger
Název díla	Dvě přednášky z války o divadle
Předneseno	na členských schůzích Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě ve dnech 18. října 1943 a 3. dubna 1944
Vydala	Umělecká beseda v Praze
roku	1945
v řadě	Divadelní perspektivy, kterou řídí Josef Träger, svazek 4.
Návrh obálky a graf. úprava	V. V. Novák
Vytiskla	Grafia v Praze
Vydání	první
Cena	brož. K 20.—

(Pokračování přední záložky.)

matického snu. Probírá jednotlivé složky divadelní práce a sleduje jejich zásadní proměnu, jak probíhala v protektorátních letech. Studuje dramaturgii a zachycuje výrazné rysy repertoárního výběru. Všimá si práce našich režisérů a vynikajících herců, zkoumá zlyričtější soudobého divadla, oceňuje přínos moderní poesie a překladatelského umění do divadelní oblasti, zastává se u našeho hereckého mládežáka a u nebezpečí filmu, ohrožujícího jeho umělecký růst, věnuje pozornost scénickému výtvarnictví a organizovanému návštěvě obecnost, přičemž nezapomíná ani na úlohu divadelní kritiky, jež má dávat směr uměleckému vývoji.

Druhá přednáška — »K smyslu dnešní naší divadelní práce« — znamená některá tehdejší divadelní představení a ukazuje na nic, jak v nich polevila podněcující umělecká složka a jak se spokojilo s uměleckou nevybojností. Při tom je možno rozebrat účast scénické hudby a jevištního světla při divadelních představeních, probrat dramaturgické objevy i omyly, všimnout si domácího dramatického písemnictví a znovu osvětlit základní otázku divadelní kritiky.

V obou přednáškách projevuje se snaha kriticky vystihnout zásadní rysy soudobé divadelní práce a obohatit z nich dokumentárně plastický obraz o tom, jak české divadlo přetrvalo a přežilo válku.

S obálkou U. V. Nováka