

Herectví dnešní trpí víc než prospívá virtuózností hereckou. Z virtuozity přivlastňuje si herec víc špatné než dobré stránky. Virtuózností myslím to, jak výkonný umělec bez osobního vztahu — hlavně citového a potom též i myšlenkového — chová se k uměleckému dílu, které provádí. Charakterem virtuozity (a to špatným) je neúčast, ba odpor ke slovům a činům dramatu; herec uplatňuje jen své schopnosti získané drilem a velmi častým opakováním hry. Hraje-li herec dnešního velkého divadla tutéž úlohu desetkrát, dvacetkrát nebo i více, je mu možné docílit v ní virtuozity a bezpečnosti podání, a naproti tomu není mu někdy ani možno, aby jako osobnost citová a myšlenková u každého výkonu vytrvával.

Virtuózností trpí i režisérství dnešního divadla. Režisér virtuos je lhostejný k obsahu hry — jemu stačí účín. Je mu lhostejno, provede-li některou zpátečnickou komedii Aristofanovu nebo revoluční drama moderní (v případě Reinhardtově), nebo provede-li aristokratickou Nebožskou komedii či revoluční Svítání nebo vypjatě individualistického Coriolana (v případě Hilarově) — nejde tu o obsah některých z těchto sborových dramát; režisérovi dnešního divadla jde jen o ono virtuózní působení sboru v dramatech, o *výkon a účín* sboru. Nepočítá se se sborem vůbec jako s jednotkou, která vnáší do dramatu již určité obsahové prvky, vůdci dnešního divadla je lhostejná *duše* sboru jako souhrn osobností určitého psychic-

kého sklonu. *Estetický* náhled oslepuje režiséra tak, že nevidí, jak skoro všechna a většina těch dramát, jež mají sbor za výkonnou dramatickou jednotku, jsou díly *sociální revolučnosti a dějinného převratu*. Nepočítá s tímto faktem, a přece je to důležitá věc nejen pro psychologii doby, která si vynutila zástupové drama, ale je to důležitý fakt pro režiséra, jeho náhled na sbor a jeho součinnost v dramatech. Nejvíce rozhoduje tato věc — revolučnost zástupových dramát — pro příslušníky sboru a pro možnost jejich herecké práce.

Herec je poután ke scéně jednak svým celým duševním i tělesným založením. Mimoto jsou herci k divadlu připoutáni svým existenčním zájmem — a to jak herci-umělci, tak i méně umělecké nebo zcela neumělecké výkonné síly. U těch všech je existenční zájem životný, jak jen lze si myslit. Duševní vztah herce k divadlu musí ustupovat často zájmu existenčnímu. Důkazem toho je, jak mnohdy s nechutí, ba s odporem propůjčují se herci úlohám, které jim poskytuje dnešní divadlo. Slyšel jsem již mnohé dobré herce, jak vykládají o tom, že „opravdu si zahrají“ (s láskou k věci) jen několikrát do roka. Jen „několikrát do roka“ jsou vázáni herci k divadlu živým uměleckým a duševním zájmem. Všechnu ostatní jejich činnost v divadle diktuje a žádá jejich zájem hmotný, jejich existenční nezbytnost.

Člen sboru divadelního nemůže být poután k divadlu existenčně. Není potřeba mnohého jako důkazu pro toto tvrzení: nedovolí tomu finanční stav divadel, který je dnes po celém světě povážlivý, jednak z všeobecných důvodů sociálně hospodářských (mzdové požadavky personálu, drahota materiálu atd.) — a jednak [je] nebezpečná konkurence kin. A chceme uvést i to, že sbor, který reprezentuje mnoho lidských jednotek tak potřebných na jiných místech v hospodářském útvaru dneška, byl by citelným úbytkem pracovní síly, kdyby divadlem byl odveden od své práce.

Proto režiséři virtuosové, kterým právě šlo jen o účín dramatické akce davové, byli nuceni získávat materiál pro divadelní zástup z takových společenských organizací dneška,

kteří existenčně zabezpečují, a přece ponechávají dosti času pro zaměstnání jiné. Reinhardt měl kumpanie vojáků pro svého Oidipa. Je opravdu nemožno shánět členy pro takový divadelní sbor po jednotlivcích, ze všech možných stran a zaměstnání. Je to nemožné nejprve proto, že tento dav nevyhoví divadlu ani tím, že se nedostavuje stejně, že je mu nemožno zúplna dostat své povinnosti divadelní *pro roztráštěnost jednotlivých osobních zájmů*. Nevyhovuje i proto, že zástup jako jednotka divadelní nebo určitá organizace vyžaduje určitou organizovanost hmotných podmínek i duševních sklonů v určitém směru. Bylo tedy nutno Reinhardtovi obrátit se k vojsku jako jedině uniformitě zástupové, kterou mu poskytovalo společenské zřízení císařského Německa. Že je to uniformita naprosto vnější, která s uměleckým a psychologickým zájmem o divadlo nemá pranic co činit, myslím není třeba dlouho dokazovat. Takoví zástupoví herci snad byli dobrým materiálem režiséru virtuosovi, kterému vůbec nejde o duši dramatu a duševní vztah herců k dílu. Režiséru jde pouze o nástroj — necitelný, znuděný a neúčastný ke všemu, co od něho kdokoli žádá.

Proto takové herce bylo možná do divadla pouze nakomandovat, se vši přísností militaristického ducha pruského. Na cvičišti rozkazovali kumpaniím pruští junkeři a ohavně proslulí němečtí důstojníci — v divadle komandoval vojáky Reinhardt. Duševní vztah vojáků k junkerům a režisérovi měl tedy společné východisko: vojácký rozkaz.

Půjde-li vývoj zástupového dramatu českého po režisérské stránce tímto směrem, ztroskotá asi právě v tom, v čem ztroskotal Reinhardt. Každý efekt — byť jakkoli výrazný a působivý — nepodložený duševní pravdivostí vybijí se velmi brzo. Efekty jsou jako lež — mají krátké nohy. Ztroskotání sborové účasti v dramatech vzniklo právě tím, jak se naprosto nedbalo duše, vnitřního vztahu zástupového herce k divadlu a uměleckému dílu. O hmotném zájmu — jak bylo ukázáno — nemůže být při zástupovém herci řeči. Jeho spoluúčast na dramatech a na divadle lze opřít právě jen o souhlas myšlenkový, o vztah

citový. Zástupové drama je ideálem díla uměleckého, že se v něm vybějí takové množství lidských uměleckých tuch a vůlí. Proto je řecké drama dramatem věčným, že — jak to praví R. Wagner — je vytvořovala *celá* athénská obec, že bylo dílem všech. A tu je si ihned uvědomit, že tento myšlenkový, umělecký zájem vyrostl jen z myšlenkových a uměleckých hodnot dramatu zástupového. Úloha, kterou zástupové drama uděluje sboru, slova sboru, jejich myšlenkový obsah — to, jak dramatem je vykresleno postavení jednotlivců k zástupu — veškerý názor dramatikův na úlohu masy v životě, na její hodnotu: krátce *duch dramatu* bude rozhodujícím pro zdar kolektivního dramatu a pro pravý herecký účín zástupový.

A duch zástupových dramát nové doby je duchem boje za lepší společnost. Ve všech velkých sociálních bojích dějin měl zástup veliký význam; on byl právě nositelem, výrazem i nástrojem zvrátů a výbojů. Byl rozhodujícím činitelem v největších dramatech, kterými lidstvo prošlo. Zástupový čin prudce rozvíjel peripetie a krize tragédií společnosti. A jeho účast v ději dramatu literárního není a nemůže být jiná než revoluční, právě taková, jako je revoluční jeho účast v dramatech života.

O tohoto revolučního ducha musí se tedy opřít myšlenkový a citový zájem zástupového herce, aby drama neztroskotalo buď o nemožnost provedení (že by nebylo lze opatřit stálý herecký kádr zástupový), anebo aby nás zástupové drama neodpudivo prázdnotou virtuozitou nakomandovaných herců davových. Neúčast sborových herců na hře a jejím obsahu drama zesměšní a zkarikuje. Je to ono chování herců, které je tak příznačné pro členy všech divadelních sborů (činoherních, operních, operetních). Tito sboroví herci jsou na míle vzdáleni tomu, co mluví nebo zpívají, sami sobě jsou směšní a tropí si ze svých úloh na scéně posměch veřejně nebo potají. Lživý efekt herců zástupových nebo chatrné předstírání úloh zabíjí zároveň zástupové drama a jeho mocný dramatický účín. Je-li předpokladem dobrého herce určitý talent, velká píle a oddanost věci — je nutno hledat pro zástupového herce

předpoklady vnitřnější než komando nadřazených. Nepůjde u zástupového herce o větší či menší herecké nadání, o význačné herecké přednosti hlasu a zjevu; toto herectví není třeba vyzdvihovat na první místo, [to] ať je [ponecháno] hercům nynějších divadel a dramát. U zástupového herce půjde o zájem a citový vztah k tomu, co jím předváděné drama poví společnosti, čím vzruší diváky a kterými slovy nadchne zástupové herce. Tito herci půjdou za *dramatem jen tehdy*, jdou-li i v *Životě* za cíli a myšlenkami dramatu. Jen bude-li jim hra *částí života*, objeví-li se jim v duši zřetelněji to, co v životě chtějí, rozjasní-li jim drama naděje v příští život, bude účast zástupového herce pravdivá a umělecká. Zástupový herec pochopí vážnost každého slova, budou-li slova odpovídat na žahavé otázky jeho nitra, budou-li to tatáž nebo ještě krásnější slova, kterými on sám chtěl by zavolat do světa, do duší posluchačů. Jeho úloha nebude už úlohou hercovou; obecenstvo divadelní přestane pro něj být už diváctvem. Diváci stanou se pro něj *lidmi*, ke kterým zástupový herec chce promluvit *po lidsku*, ze svého srdce a ze svého niterného přesvědčení. Aby byl opravdu jeho náhled na divadlo tak lidský — musí i zástupový herec zlidštit, musí mluvit nikoli svým herectvím a virtuozitou, ale volat svým citem, svou touhou a odvahou.

Divadlo vyžaduje na individuálním herci určitých životních a duševních předpokladů. Pro něj je herectví *životní nezbytností*. Je připoután k divadlu jako umělec, svou podstatou, která mu vyměřila určitou dráhu a úkol ve společnosti. Herec nadto je vázán k divadlu hospodářsky existenčně. Také zástupový herec nechť náleží divadlu určitou *životní nezbytností*. Protože není u něj tak silného herectví, které by jej s divadlem svázalo, a protože nemůže být řeči o hospodářské závislosti, je nutno, aby divadlo změnilo se pro něj *v sám život*, aby bylo s životem shodné a doplňovalo jej, aby jasně mluvilo tam, kde život slov odepřel nebo kde slova jeho jsou neúplná a neuspokojují.

A kdo může být hercem v tomto zástupovém dramati? Z ducha a obsahu dramatu lze to jedině určit. Duch i obsah

nových zástupových dramát je, jak už napřed řečeno, duchem boje za jinou společnost, dramatem zástupovým hýbe myšlenka a odvaha revoluční. Z koho *v životě* vychází tato myšlenka a odvaha revoluční, ten bude ji také představovat dobře a umělecky v divadle. Jen na tu sociální třídu lze spoléhat jako na zástupového účastníka v kolektivním dramati, která žije revolucí nebo po ní touží. Úkolem této třídy společenské je pohnout dějinami kupředu. Tatáž třída nese v sobě i zárodky nového umění. Zástupové drama — byť by ještě tímto novým uměním nebylo, ale stupněm k němu — vyžaduje však již účasti této třídy jako jediného důstojného interpreta zástupové úlohy. Sem je se obrátit dramatikovi i režisérovi, kteří chtějí vytvořit opravdu nové umělecké dílo divadelní, které dýše uměním a pravdou, nikoli efektem a lží. To nejsou slova teoretická: konkrétní příklady ruských dramatických akcí zástupových, o většině jichž nevnikly ani pověsti do veřejnosti, jsou dokladem oprávněnosti hořejších vět. I dělnické dramaticky recitační činy Dědrasboru nechť jsou jen příkladem pro to. Dělníky a proletariát jako třídu čeká i na kulturním poli divadelním úkol objevitele. A jejich objevitelský úkol nebude pak jen v herecké akci, ale půjde mnohem dál a hloub do dramatu, do jeho formálního i obsahového rázu.

(Červen IV, str. 59–61, 28. 4. 1921)