

Bouda napovědova je nejdřív známkou nedostatků hereckých: nedostatku paměti, cviku, obratnosti. Všichni dobří herečtí vůdčové anebo všechny dobré divadelní snahy hledí získat herce bez chyb a jeviště bez boudy. Pro herce je bouda fatálním symbolem. Označuje jej jako hůl slepce. Připomíná stále jeho druhořadost. Ani chvilka svobody. Letící řada slov, která otáčejí hercem jako řemen s transmisí. Stín, který jej pronásleduje a šteká. Chroničtější jsou však nedostatky, které z boudy napovědovy zasahují celé divadlo v jeho podstatě.

V boudě napovědově usídlila se hlavně jedna ze špatností divadla a přetéká odtamtud zápachem. Bouda napovědova nenáleží dnes divadlu, reprezentuje cizí svět: literaturu. Dnešní divadlo není bez dvou věcí: bez sedadla policejního komisaře a bez boudy napovědovy. Funkce jejich jsou podobné. Uplatňují cizí vlivy. Policie a oficiálnost je moralizování nemorální společnosti. Bouda napovědova, to jsou tuberkulózní plíce divadla: to je literatura.

Tím, že divadla učinila literaturu svou hodnotou absolutní, zničila sama sebe. Divadla, oddaná kdysi životu a obecnstvu, slouží nyní, otročí a hynou literárními premiérami a muzeálně uschlými génii minulosti.

Tyto autority musí být odloženy. Marinetti: hrát Shakespeara v pytlích. Je třeba zničit literární fetišismus autorský, ať se týká Racina nebo J. Hilberta. Nelze mlčky předpokládat,

že na nevkus a bezohlednost k modernímu člověku mají básníci a literáti právo. Ani nejdražší a nejtěžkopádnější stroje jevištní nezachrání literu Goethovu — je-li to litera nedivadelní. Život je ještě trochu měnlivější a vynalézavější než Shakespeare a Jules Verne. Autoři, pište své kusy při premiéře.

Slovo a forma: drama — ztrácí existenci. Rozpadá se právě jako formalita. Osudu vyčtenému kartáčkami nedostává se věrohodnosti. „Osudu“ vědecké dialektiky záleží na triamino-fenolu nebo na statistice porodů. Osud moderního člověka je vteřinový a nestačí na tříhodinné drama. A vůbec nelze osud vyabstrahovat, zjednodušit a zabsolutnit na „jedno“ a na jedinice. Osudu lze rozumět jen jako čemusi kolektivnímu v tom smyslu, že je to množství, jehož jednoty zatím neznáme — protože nám posud chybí vše, abychom jednotu jeho mohli založit. V této různosměrnosti osudů je tak často pláč k smíchu. J. Cocteau: „Puisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur.“

Vina ztratila svou rozhodnost. A bez rozhodnosti není možná tragika — taková, jakou jsme zdědili (ne sice po otcích, ale po pradědečcích). Dnes, po době realismu a naturalismu, lze stejně málo mluvit o „zlu“ jako o „kráse“. Absolutní a metafyzická vina změnila se v racionální tvar sociologického úsudku. Tím však není řečeno, že reálný moderní kapitalista nahradí metafyzického čerta nebo absolutní „zlo“ zahynuvší tradice. Je možná, že moderní divadlo prohlásí, že mu do „Zla“ nic není.

Ideje, které držely drama, ztratily svou nosnost. Nelze konečně nic namítat proti formulacím zákona o dědičnosti. Ale lze namítat proti tezóvým dramatům Ibsenovým velmi mnoho — právě proto, že nic nenamítáme proti jeho tezím. Ibsen končí tam, kde má začít. Myslím, že nebýt toho, co má Ibsen netezového a fyziologického, grandguignolskou mašinu — vše ostatní by bylo mrtvo, protože vše ostatní je dramatická literatura.

Nemám nic proti tendenčním agitačním hrám. Jsou jen novým důkazem o možnosti dramatu jako formy: neboť „být

dramatem“, to na agitační hře naštěstí nikdo nežádá. „Být uměním“ je pro ni stejně tak málo, jako pro topícího se člověka znát latinsky. Mám jen tehdy odpor proti agitačním hrám, neumějí-li agitovat pro proletariát, ale chtějí agitovat pro „proletářské umění“. Je správné, užije-li se na agitační schůzi třeba Shelleyovy básně pro heslo diktatury proletariátu, ale není správné, píše-li Zedníček, básník, „drama“ na diktaturu proletariátu, které hříšnými frázemi, rýmy a básnictvím komplikuje tuto jasnou a cílevědomou věc.

Ačkoli „literární“ dramatik je nebezpečný název pro dobrého divadelníka — je přece alespoň poctivý. Za nepoctivé je pokládat predikáty jako „ševcovský hostinský“ nebo „myslivecký kněz“. Je to podezřelé, zapáchá-li pivo ševcovskou smolou a nedělní kázání mysliveckou latinou. Dílo dnešního herce odpuzuje vlastností tohoto rodu: literárností. Ať byla touha divadelních reformátorů jakákoli: herec nadloutka, herec komediant, herec ekvilibrista, herec strojově fyziologický mechanismus — přece dobrý divadelník nezkazil své představy herce literátstvím. Upjatá závislost literárního herce od textu nutně budí dojem zbytečnosti herce. Každý „prostředník“ nebo obchodník cizím zbožím je ohavnost. Bylo potřeba celé řady prudkých divadelních individualit, z nichž nejvíce vynikali Rusové (Vachtangov, Tairov, Mejerchold, Radlov, Foregger, Ferdinandov), aby se poznovu objevila samozřejmost, že jediným nástrojem hercovým je fyzika jeho těla a jeho hlasu. Herec nesmí „půjčovat“ svého těla literátovi. Neztělesňuje. Herec staví a konstruuje. Materiálem je litera dramatička, hercovo tělo a hlasový orgán.

Herci např. má jít o to, aby z řeči (nikoli z pojmových vztahů — ale z tvaru) vystavěl účinky divadelní. Nasazuje-li šmíráčkový herec nebo principál pimprlového divadla řeč jakkoli násilně, je sympatičtější než oživlá písmena, která se pohybují po jevištích. Ve fistuli, překřikování, v temném barvení hlasu je věc divadla. Z takových tvarů hlasových, které se do sebe a proti sobě montují, vytvořilo divadlo své typy a svou hierarchii.

Jevištěm vládne „slovo“ — nevládne jím divadlo. „Slovo“,

kteří slyšíme z jeviště, není divadelní. Špatné slovo divadelní je třeba pravdivě ve slovníku feministickém nebo antifeministickém, lze jím obhájit práva individua nebo je potříti, ale toto slovo nemá stability divadelní. Ale divadelní slovo je to, jehož nezanechávají herci i obecenstvo na jevištích, ale jehož lyriku nesou s sebou i v úprku moderního života. Jeho dynamikou zastaví se naráz proud ulice, zástupy shrnou se jím k nadšení jako zrní k seti. Divadelní slovo má v sobě všechnu nepravdivost jedinečné, skoro zázračné situace. Má-li tento zázrak trochu komiky, tím lépe pro něj.

Divadlo je dnes tišinou života, ač by mělo být jeho výkřikem. Moderní život slyšíme volat, řvát, troubit, chechtat se, zvonit někdy divadelními tóny. V telefonech, automobilových trubkách, ve volání reklamních sendvičů, v táborové řeči demagogů, v křiku sportovců máme náhradu za překvapení, strach, nadšení, hrůzu i napětí mrtvého divadla. Tyto věci nemají naštěstí aprobaci divadelní formy. To, že jsou chráněny „před uměním“, zachovává je živými.

Divadlo zůstalo bůhvíckde. Znenáhla oprostuje se teprve od realistického blekotání a huhňání hereckého. Pokládá za výboj jakýsi moissiovský impresionismus, kterým se chlubí hvězdy jeviště. Ale tento dojmavý impresionismus přestal být moderním již před dobou, co jeho antitetický potomek, expresionismus, vyšel z módy. I když by si divadlo sebevíce zakládalo na svých emocích vzbuzených lidským hlasem, nelze tyto emoce budít v nekonkrétní náladovosti impresionismu, jakéhosi bezpojmového zpěvu, ve kterém si libují divadla. Moderní řeč je substantivní. Je konstrukcí — jak tak často zdůrazňovali futuristi. Touto konstruktivní řečí mluví právě tak denní žurnál ve svých nadpisech jako reklamní plakát nebo politické heslo. Jak se této věcnosti slova a přednesu vzdalují, v tom je největší příbuznost impresionismu i expresionismu. Neboť expresionismus nebere svá jakoby stručná, určitá slova z jádra věci a nevyjadřuje jimi poměr dvou skutečností, jemu je slovo okamžitým bleskem seslaným náhle z neznáma. Slovo není váhou, povrchem, ani barvou věcí,

nemá jejich něžnosti ani poezie — toto slovo chce být samo sobě světem, chce být jedinou intenzitou divadla a jedinou jeho skutečností. Ovládá herce absolutně. Nechce souviset s fyziologií jeho hlasu. Vytrhává se z hrdla násilím, aby budilo dojem, že je posláno z centra člověka, z podstaty dramatu, z „praprincipu“. Vnější dynamika je ohromná. Vesmírné dojmy volá svými zástupy. Ale vnitřní obsažnost je úzká, životní závaznost žádná. Nevzbuzuje aktivity v tomto světě. Neobjevuje ničeho v něm. Jeho sklon k metafyzice je smrtelnou nemocí, na kterou expresionismus zemřel.

Aby současný režisér učinil slovo literárního dramatu divadelním, na to mnohdy nestačila jeho síla. Bylo tu tedy režisérovi volit mezi divadlem — a slovem. Rozhodl se pro divadlo a vzdal se slova úplně. Tairov počíná svou reformátorskou dráhu pantomimou. Francouzské divadelnictví se obrozuje na ruském baletu, na Bakstovi, Ďagilevovi; Mejerhold v r. 1914 provádí v Teniševském sále divadlo s japonskými žongléry. Marinetti skládá němé a taneční syntézy. Birot píše své komické drama (*L'homme coupé en morceaux*) pro akrobaty a ekvilibristy.

Tyto předzvěstné reakce proti divadelní literatuře nekončí a nemohou končit samy v sobě. Nemohou mít také pokračovatelů, kteří by se nestali napodobiteli.

Slovo je přece jedno z toho mála, které divadlu zůstalo. Slovo, které nežije z knihy, ale z herce a obecnstva. Básník?—: „Voici un texte, mais n'en soyez esclaves... prenez ce texte intégralement et inventez d'après lui comme j'ai inventé d'après la nature, jouez cela et jouez autre chose, unissez ma création à la vôtre.“ (P. Albert - Birot.)

Ať se nikdo nedomnívá, že Molière je literatura. Nápisy Chaplinových filmů si nikdo nedá vázat do kůže. Je třeba psát básně perem na papír, ale divadlo je třeba psát hercem na obecnstvo. Nebude-li tu básníka, který by to uměl, zmocní se herec jeho úlohy.

Vlasta Burian improvizuje. Foregger přestaví ve svém cirku starou francouzskou hru v divadelní událost ruské denní současnosti. Efemérnost naivní improvizace herců arénových a

music-hallových není námitkou, ale potvrzením té strašidelné efemérnosti hlasu a pohledu, které se říká divadlo.

Snad naštěstí pro literaturu je (například) Fernand Crommelynck hercem. Je moderní i vzdor své metafyzické dramaturgii a psychopatologickým námětům, [proto], že jeho tragické momenty otřásají bránicí obecnstva, že osou jeho dění je fyziologie, že jeho scénická lyrika je plna komediantství, stejně profánní jako vznešená — a že jeho hercem je reálný člověk. Jeanu Cocteauovi lze tu poděkovat za některé objevy lyriky moderní scény. Neboť tato lyrika je divadelní — názorná až k posledním mezím. Místo svých metafor staví skutečnosti. Její finesy jsou banálnostmi našeho života. Její emoce jsou obecné jako city dítěte. Slovní akrobacie, jež je půvabná, vynalézavost, originalita a fantazie, které baví — nejsou ještě mistrovstvím. Ale mistrovská jsou místa, kde básník se zmocňuje svou lyrikou jeviště tak, že slova dvou megafonů mluvících za herce a za básníka mají stejnou divadelní intenzitu jako jeviště Irène Lagutové nebo fantaskní pohyb švédského baletu.

Člověk — fyziologie jemných vláken a pletiv hlasových, nemechanický pohyb těla. To je dobrý, starý půvab, kterým se udržuje posud divadlo. Dnes, kdy i láska má mechanické úsměvy, působí již přítomnost živého člověka, komediantsky nespoutaného, sytými emocemi na obecnstvo. Půvab Anduly Sedláčkové není jen její herecké řemeslo. Básnivosti lidské zůstává divadlo jediným místem, kde je vnímán živý člověk, kde lze živě a sugestivně pocítit proud jeho vitálních sil a lyriku jeho tělesného kouzla.

Divadlu nepůjde snad již o dramatické, neplodné a nezajímavé sváry boha a člověka. Více než této dramatickosti váží si básník zázračných lyrických proměn tohoto světa. Poezie lidského těla tanečnickova, ekvilibristova, krása herečky, nevyčerpatelná emotivnost lyrického slova, kterým tě, prostáčka, oslovuje ve sváteční den překvapivá krása tohoto světa, tím si otvírá divadlo východ z vyšeptalé tragičnosti.

(Pásmo 1, č. 1, str. 2—3, březen 1924)