

Zdá se mi, že nikdy nebylo dramatictější doby, než je ta, kterou právě prožíváme. Zdá se mi, že nikdy nebylo v jednom časovém úseku shrnuto tolik protiv, tolik zápasů a tolik různorodých tendencí jako dnes. A přece, jak praví objektivní kritika, je na tom současné drama a současné divadlo zle. Básníci podřimují, obecenstvo je netečné, herectví je prý v úpadku a scéna není dost živá. Čím to je? Na podobnou otázku odpovídá každý jinak. Nejpříjemnější je snad ten výklad, který přihlíží ke kontextu složek řady umělecké a současně k jejím vztahům k ostatním pracovním řadám. Tím chci říci, že problém divadelní není jen otázka umělecká.

Přítomná doba má všechny příznaky doby přechodní. Není to ani ryba ani rak. Staré věci umírají a nové vidíme sotva se rýsovat na obzoru. Všichni máme plno řečí o modernosti, ale ve skutečnosti jí není rozhodně na čerty. V některých pracovních řadách snad zní význačněji, ale obecně a zhruba platí pravidlo, že staré tvary jsou pomíchány s novými. To neodporuje tezi, jež praví, že jednotlivá vývojová období v sebe přecházejí; na jakousi nenáležitost narazíme teprve při úvahách, kdy zjišťujeme, že se řečený pohyb děje celkem bez rizika, prostou opozicí. Převedeno na stav současného divadla, má se věc asi takto:

Vidíme soumrak určité školy, určitých tvarů a metody. Konec, který nadchází, není v žádném ohledu účtování či msta krácejících dějin, ale tečka za větou. Formy a obsahy skončily své poslání, domluvily a nemají již co říci. Rozumí se, že škola, které se odzvání, měla více či méně svou vývojovou funkci, ale nehodnotme ji. Byla, existuje jako dokončený tvar a na pozadí tohoto tvaru má vzniknouti tvar nový. Nejde při tom o popření tradice a o ztroskotání hodnot, ale o nutnost vývoje, který se uskutečňuje střetnutím protiv.

To nesměřuje proti souvislosti. Souvislost musí být zachována, ale tato souvislost má být regulující a živá, nikoliv mechanická. Rozhodujeme se tedy pro dialektickou logiku. Kdybychom mohli v tomto smyslu shrnouti všechny prvky, které tvoří předpoklad pohybu, vyjmenovali bychom především novou tendenci vývojovou, která rozvlhčuje v určitém časovém úseku všechny pracovní řady; dále pak schopnost uskutečnití řečenou tendenci v některé z pracovních řad a schopnost vyrovnati se s normou vládnoucí a schopnost včleniti se do tradice. To vše ovšem předpokládá vliv na výrobní prostředky.

Aplikujeme, co bylo řečeno, na stav dnešních velkých divadel. Zmínili jsme se, že vývoj se uskutečňuje v střetnutí protiv a že se nová škola umělecká tvoří na pozadí školy předchozí jako přímá reakce. Jak si však počínají velká divadla? Volky nevolky musí zachovávat odkaz zděděný po otcích. Jsou oficiální, státní a městská i za cenu úřadování. Jsou krotká, mírná, diplomatická a spotřebují největší svou energii k tomu, aby si vyprosila tu míru podpor a ohledů, která jim umožňuje holé živobytí. Vládou jim abonenti, ministerská rada, úsporná komise a kdož ví, co všechno. Připusťme, že podobná odvislost není dábelický výmysl, který má zkazit každou uměleckou snahu, a přidržme se naopak tvrzení, že tato svázanost a opatrovnictví je míněno dobře. Ale je-li výsledek stejný, má dobrá vůle tutéž cenu jako zlomyslnost. Skutečnost ukazuje, že úřední vlivy retardují vývoj, že odstraňují z cesty vše, co zavání experimentem a co není vyzkoušeno. Tak se stává, že starý útvar divadelního umění platí za normu, jež nesmí být porušována. Výrobci dramata a kruhy rozhodující o divadle počítají s automatizovanými zálibami předplatitelů a s podivuhodnou vynalézavostí permutují kodifikované drama tak, aby bylo více k rozeznání od toho, co se hrálo včera a co se bude hrát zítra, ale současně se snaží, aby mělo všechny znaky řady dokonale poznané. Nápady, vtípy, zdokonalení technické a drobné novoty, pokud nevybočují z mezí platného zákona a mírného pokroku, jsou vítány. Podobná osvěžení znamenají modernost a mohou vnuknouti zdání, že kráčíme, jak se říká, s duchem času. To je důležitá složka prosperity, neboť platící obecenstvo, tj. vlastní pán divadla, vyžaduje, aby jeho scéna byla na určité

výši. Chce porovnávat to, co ovládá, chce soudit zlomky umění přepočtené na společenského jmenovatele estetiky, kterou má od let v kapse. Krátce obecnstvo, které je právě tak petrifikováno jako scéna, má pevnou víru, že se projednává jeho vlastní věc a sedí po desetiletí na předplacených sedadlech s pocity svrchovaně společenskými a odbornými. Předplatitelé rozumějí svému divadlu, milují je, pustí nějaký groš, aby je podporovali, a plní své kulturní povinnosti. Protože jde o obecnstvo vážené, je nutno, aby nebyly předkládány věci znepokojující, palčivé či dokonce převratné. K tomu směřuje i snaha dohlédacích úřadů, a tak divadelní tvorba je nucena točiti se kolem dané osy. Bylo by nespravedlivé přehlédnouti, že veřejné peníze, jimiž disponují zmíněné dohlédací úřady, a peníze stálých návštěvníků drží divadla nad vodou. To je pravda a tato pravda bude platit tak dlouho, dokud divadlo bude vyjadřovat vkus, který vyjadřuje, a dokud nebude rozpojen kruh příčin a následků, v němž všichni obfáme.

Ale to jsou věci dokonale známé a nebylo by účelné je rozprádati. Snad bude zajímavější poohlédnouti se po možnostech práce i za stavu, který je dán. Měšťanská a maloburžoazní společnost byla v posledních letech zachváčena fašizující ideologií. Tyto tendence nabyly pod nejrůznějšími jmény rozhodujícího vlivu téměř ve všech sousedních státech. Rozumí se, že se zmocnily i divadel. Rozumí se, že jich využívají jako zbraní a že jim pranic nesejde na vlastním umění. V Německu a všude tam, kde ztratily pole tendence vývojové, byl instalován rovnou středověk. Vědecké a umělecké disciplíny byly rozmetány. Právo, lékařství, scéna, básnictví a kdeco slouží jakési krevní mystice. Čas byl obrácen proti svému směru a na námitky jiného světového názoru odpovídá střelba. Zatím je u nás mír. Tím nechci říci, že česká, slovenská, německá a maďarská společnost v Československu nebyla dotčena obdobnými snahami. Naopak. Všichni víme, jak se věci mají. Nicméně byla navenek zachována rovnováha a nejdou věci vpřed tak, jak bychom si přáli, ale nedá se přece jen mluvit o zániku vývojové logiky a pracovních možností. Lidé, kteří vyznávají progresivní tendence, mohou doposud mluvit, mohou obhajovat svůj směr a své pracovní tvary. Bylo by tedy nenáležitě, kdyby ti, kdo mají co říci, drželi zobák.

Zdá se mi tedy věcí správnou a namnoze znamenitou, když umělci, kteří zevrubně znají potřeby a dnešní stav divadel, setrvali na svých místech a brodili se prostředností jen proto, aby stůj co stůj dělali divadlo. Mám na mysli především herce; ty herce, kteří vědí, že divadlo se musí hrát i se špatnými texty, aby později vzniklo dílo dobré. Tento obdiv se týká těch, kteří vytrvali, ale se stejnými pocity je snad nutno přivítat odhodlání, jež za stávající situace se ztotožní s divadelní praxí a ujme se břemene zodpovědnosti. Vždyť je více než pravděpodobno, že do divadla nebude záhy odevzdán rukopis tak hodnotný, jako byli Bartošovi Krkavci nebo Čapkův Loupežník. Vždyť je pravděpodobno, že Zelená pastvíska budou vypískána a že bude prosazen z nutnosti politického dne špatný básník. Ale nic naplat, určité práce musí býti vykonávány za všech okolností. Má-li člověk na mysli podobnou nutnost, přejde ho chuť snít o maximálních programech a dělá věci základní a to, co je možné.

Jedním z takových úkolů je pravděpodobně normalizace jevištní mluvy. U této poznámky bych se rád chvíli zdržel. Pokud vím, pojednává o tomto tématu mimo několik roztroušených článků prof. Frinty kniha prof. Trávníčka a stať Miloše Weingarta. Pan profesor Weingart uvádí, že řeč mluvená z jeviště má být vzorem výslovnosti správné, prof. Frinta a prof. Trávníček vycházejí ze stanoviska funkčního. Trávníček pronesl před časem významnou přednášku v lingvistickém kroužku, kde zdůraznil výslovnost jako prostředek srozumitelnosti a charakteristiky. V té věci se jeho pojetí tedy stýká s pojetím praktika, který pracuje v řadě divadelní a neodlučuje řeč od hereckého projevu ani od účinku zaměřeného na obecenstvo. Zdá se mi, že zmíněná práce skýtá vhodnou základnu pro další činnost, a představuji si ji asi takto: Napřed bude pravděpodobně vypracována norma ve smyslu mluvnickém a potom dojde k normalizaci výslovností scénických. Domnívám se, že jediná norma by nepostačila, neboť každé drama nás v tomto smyslu staví před zvláštní úkol. Normy nebudou tedy samospasitelné. Budou sloužit jen za východisko deformace, jež je nezbytná. Scénická mluva má vždy úkol vytvořiti na pozadí normy tvar, který by byl nejpříznačnější pro určité drama, a současně diferencovati řečený tvar tak, aby se mluvčí dramatu co nejostřeji odlišovali. To ovšem

znamená, že divadla se širokým repertoárem si nemohou vytvořit jednotnou jevištní mluvu, s níž by vystačila. Prof. Bogatyrev v debatě vížící se k danému tématu uvedl, že ruská divadla mají svůj určitý způsob výslovnosti. Věc je pravděpodobně cenná jen pokud jde o metodu, aby vyjádřila tolik variant, kolik je textů a odlišných postav. Ale ani pro jednu určitou osobu dramatu neplatí pravidlo určitého řádu pro dva herce, ani tehdy ne, jde-li o totožné pojetí. Výslovnost hercova spadá do oblasti tvorby, jež předpokládá takovou míru svobody jako kázně a znalosti toho, co je správné v obecném smyslu. Kdybychom si mohli vyjmenovati všechny složky, na nichž je hercův projev závislý, mohli bychom především říci, že jsou to vlastnosti osobní. To jest zhruba asi toto: stav hlasivek, chrupu, horních cest dýchacích atd.; způsob tvoření hlasu, jeho kvality atd. K tomu přistupují vlastnosti psychické: způsob pochopení, smysl pro rytmus, parátnost, klid, vzrušení, tempo atd.; hlasitost, síla zvuku atd. Vedle osobních vlastností je hercova výslovnost určována oborem dramatu, strukturou větného textu, dramatickým spádem děje a jeho situacemi, ohledem na souhru, znalostí úlohy, zásahy režisérovy, reminiscencemi, návykem atd. Z toho vyplývá, že otázka divadelní jevištní výslovnosti je složitější než otázka správnosti v obecném smyslu a že nemůže být vypracována dříve než norma ortoepie mluvnické.

To však bylo řečeno jen na okraji debat lingvistického kroužku a jako příklad úkolů, které čekají naše divadelní pracovníky. Teď by bylo ovšem na místě, abych se zmínil o herectví, o scéně, o slovesné práci dramatické, o skladebných principech a ústrojnosti dramatu, o jeho materiálech a o tématech, dále pak o scéně, herectví, funkci režisérské atd. Ale o tom všem bych mohl mluvit jen povrchně. Raději tedy doplním své poznámky poukazem na práci divadel malých, která mají v mnohém ohledu výhodnější pozice než divadla velká. Nechtěl bych hodnotit divadelní snahy Honzlovy ani realizace E. F. Buriana, již proto ne, že mě k nim poutají živé sympatie, ale rád bych ukázal aspoň na výhody, které plynou již z jejich trvání. Žádná disciplína se nemůže obejít bez experimentu. D 36 a Honzl představují jakousi laboratoř českého divadla. Pracují vášnivě, a přece s rozvahou. Jsou na svých místech. Vývojový proud, který se tak zvolna sune

velkými scénami, může se u nich prudce čerit; zde není zakázán dialektický skok a riziko, při němž jde o krk, zde má ještě smysl pozdrav „Zlom vaz!“, když herec stoupá na scénu. Ale zdar D 36 není to, co bych chtěl zdůraznit. Zdá se mi, že jedině důležitým činitelem vývojovým jsou vztahy a vzájemné působení malých scén na velká jeviště. Tato dvojnásobnost je, jak se domnívám, předpokladem pohybu a vývoje. Chtěl bych skončit přáním, aby jejich styk byl co nejživější a tak úzký, aby se odborné divadelní snahy prolínaly.