

Znáte Andersenovu rozkošnou pohádku o císařových nových šatech, jež nikdo z dvořanů a nikdo z lidu neviděl, kdo byl špatným člověkem, až jednoho dne nevinné dítě z davu, bez bázně o svou morální reputaci, zvolalo: Vždyť císař pán je košilanda flanda! Nuže, byl bych rád tímto děckem. Víím, že mi řeknou, že nemám senzibility, že neznám základních pojmů, že nejsem informován, že nemám smyslu pro románskou lehkost a grácii, že jsem příliš hloupý a suchopárný, abych pochopil subtilnost jejich hry. Buďsi. Jsem nevinné děčko (a na to přece mám právo) a mně se to nelíbí a volám: Vždyť císař pán je košilanda flanda! A z plných plic. Snad se ukáže, že by i jiní mluvili stejně, kdyby se nebáli o svou reputaci.

8.

AŽ ŽIJE DIVADLO!

Ať žije divadlo! Ano, ale nesdílíme boдрé psí veselosti jistých polosnobistických, polonaivních referentů. Ať žije divadlo! Ale Osvobozené divadlo to není. Není to jeho kvalita, kterou potíráme. Všechna hnutí, a i ta nejlepší, jsou v začátcích slaboučká. Ale je to směr, kterým se bere. Je to bezduchý ornament, je to divadlo bez dramatu, kterému upíráme tento titul. Je snad myslitelné jakési umění, jež je jenom hrou, jenom rozptýlením, jenom krásným vířením. Může se to také dít na jevišti. Ale drama to není, je to balet, revue, cirkus, akrobacie, a to, věřte, pane Honzle, dovedou jiní lépe než Vy.

Ať žije divadlo! Neboť dnešek křičí po něm! Ať žije nové divadlo, jež bude člověku kostelem, ať žije divadlo, jež nám pomůže žít, ať žije divadlo tří talentů, pracovitých a obětavých: básníka, herce a režiséra.

(Host 6, č. 4, leden 1927)

Pro herecké umění neznamená celkem nikdy mnoho archivní studování a sbírání zpráv o někdejší herecké práci. Jsou to vždycky jen dvě údobí, která zde přicházejí v úvahu: právě minulá a přítomná. Akce a reakce na ni. Snad pro tuto osamocenou kapitolu postačí tedy totéž, co pro praxi.

Pro pochopení moderních hereckých snah nutno vrátit se k hereckému psychologismu, odtud je start na — divoký útěk od iluzionismu. Herecký psychologismus tvoří poslední velkou vývojovou etapu a poslední hodnotnou etapu, metodicky tak vypracovanou, aby na ni bylo vůbec možno reagovat.

Psychologismus dává nejprve doznívat a dozrávat v sobě realismu běžného ražení, vycházejí z jeho popisu do vnitřního výkladu. Máme-li prý dostat jevištní dojem, musí se tak stát zcela objektivním způsobem iluzionisticky, na scénu vstavíme si totéž prostředí, v jakém známe ten či onen děj ve svém životě. Atmosféra je tedy velmi naturalistická, ale aspoň se docílí toho, že každá věc na jevišti má jakési oprávnění: ta věc nebyla sem jen tak mechanicky hozena, nýbrž byla zvolena, vybrána, majíc svým výběrem hodnotu symbolu (v onom smyslu toho slova, jaký mu dávají Rusové, tj. zjednodušení, syntetizace). Psychologismus má pro dnešní herce tak silný smysl, třeba do jisté míry negativní, prostě proto, že přináší velmi důsledný empirismus do jevištní práce. Proto nový herec cítí sice v celkových výtěžcích psychologického způsobu

studia role mnoho prvků, jež jej odpuzují, ale chápe a cení si, že zde byla dokonale umělecky i technicky ovládnuta jedna stránka hereckého výrazu: jeho reaktivnost na vnitřní myšlenkový popud, reaktivnost, prostupující celé tělo jemnými vlnami zcela určitého rázu (podle rázu popudu). Řekněme to krátce, byla získána a technicky vyvážena lidská duše. Byl napodoben člověk do celé hloubky a intenzity svého já, a aby mohl být napodoben, musil být velmi bedlivě studován.

Herec od metody realistického popisu přechází k metodě psychologického výkladu, ale zůstává nástrojem na reprodukci psychických stavů; ručičkou hodinového stroje, jímž je divadlo ukazující životu čas; herec se stává pasívním aparátem, jenž dojmá — svým opakováním, svou iluzívností.

Měřeno absolutně, nemůžeme neschválit objektivní dokonalost této práce; měřeno relativně k dnešku, nemůžeme přehlédnout apsychologismus doby tak extenzivní jako je dnešní, a následkem toho i tak samozřejmý nedostatek aktuality oně starší divadelní metody.

Herec na scéně je čímsi aktivnějším, čímsi skutečnějším, než se domnívala tato doba. Nevyužívala všech jeho kvalit. Obracela-li se tehdy k herci pozornost jako k více nebo méně dobrému reprodukčnímu, znázorňujícímu aparátu a k celé scéně jen jako k viditelné části básníkovy díla, počíná se poznávat soběstačnost jeviště a nezávislost jeho hodnot: cesta od literatury ke scénismu.

Východiskem se stává herec, ne však již jako pasívní podřazený ukazatel něčeho vyššího, neviditelného, ale jako umělec, který tělem jako hudebním nástrojem dává rozehrát svému publiku. Jeho stará technika, doplňována, je již sama o sobě inspiračním zdrojem tvorby emocí.

Hle, jak: realismus naučil velmi přesné reprodukci, kterou režisér dnes herci vykládá, uvědomuje si s ním jednotlivé složky herecké tvorby a počítá s nimi jako s možnostmi zvýšení jevištního dojmu. Dříve se herec učil po lidech z ulice dělat mechanicky jejich zmechanizované pohyby. Dnes však se neusiluje o přesné ilustrování figurky ze života zmecha-

nizovanými pohyby příslušného typu, ale používá se vědomě a nezmechanizovaně pohybů rozvinutých ze základních pohybů reaktivních. Jejich znalost je ovšem zásluhou realistické metody. Jdeme za vybudováním ryzí jevištní emoce v diváku, emoce do jisté míry samoučelné. Cesta sem šla přes psychologický realismus jako metodickou etapu, končit zde ovšem nemůže.

Dostáváme se takto zároveň k mezi „předmětného herectví“, tj. k mezi herecké hry mající nějaký námět. Herec viděl stále před sebou figuru, do které se vžíval, se kterou se ztotožňoval, viděl stále někoho, koho napodoboval. Víme, jak tito herci — v Čechách ovšem takových mnoho nebylo — chodili studovat „typy“, chodili do krčem studovat opilce a do společnosti elegány, učili se jejich intonaci a jejich pohybovým řadám.

Ale dnešní režisér nedovolí herci, aby přinesl na jeviště pouze toto. Posílá na jeviště ne převlečenou opici, ale herce, Neumanna, Horákovou. Chce využít jejich hlasového umění, jejich pohybů, jejich vtipnosti, chce vidět, jak si zahrají na opilce, zachce-li se jim, chce vidět veselou hru, ne sterilní opakování námětu, jímž byla studovaná postava opilcová. Zkušenosti o ní se neztratí, pouze nebudou zneužity k iluzionistickým efektům naturalismu.

Modernímu divadlu a jeho tvůrcům v okamžiku, kdy si uvědomili nutnost nového způsobu divadelní tvorby, kdy postřehli srážku moderního života a dosavadního způsobu divadla, srážku, z níž toto divadlo vyšlo jako strašný mrzák o tisíci berlích a žádné zdravé noze, tvůrcům moderního divadla byl dán nejprve úkol: osvobodit herce. Herce, který je dynamometrem jeviště, ale v první řadě dynamometrem hlediště.

Osvobodit hercovo myšlení znamená dát mu v aktuální a snad i tendenční hře pocítit faktickou existenci moderního, živého, literárně nezatíženého publika. Je to něco více než obvyklý hercův kontakt s publikem, o němž ví každý dobrý herec a o němž se co chvíli přesvědčuje tím, že nutí ty jednotlivé lidi v hledišti, aby se spojili v kolektivní hnutí a masu,

v publikum, např. smíchem; myslím spíše na umění hereckých metafor, spojujících nově, překvapivě a přesvědčivě svů pohyb a slovo s naší představou z ulice nebo odjinud. Vynucujících si na nás např. při milostném dialogu představu jízdy na tandemu a docilujících tak, tímto spojením vjemu a představy, mnohem jasnější a živější emotivity, zcela nehistorické, zcela aktuální.

Mnoha líným, přežvykujícím hercům bylo by nejlépe postavit před oči štěně, které se honí za svou tlapkou: ejhle, živý temperament, který je prvním předpokladem pravé hry. Ani nezamýšlí napodobit trojnohého psa a hrnek s mlékem, ani znázornit bohočlověka, ne, je to štěně, které pro tu chvíli zná jediný smysl života: prohánět svou tlapku. Radovat se z jejích lstí; jak dovede unikat! Chytat ji znovu a znovu. Uchopit ji posléze do všech zubů najednou a svalit se horlivým nadšením.

O bezprostředním herectví — k němuž se dochází obdobnou cestou — můžete mluvit od chvíle, kdy tuto hru proměníte v cílevědomou práci, nacílenou na vytvoření uměleckého díla — je to ostatně řemeslo stejně těžké jako cementování na stavbě.

Osvobodit hercovo tělo: tělo boxera nebo lehkého atleta, dokonalých dělníků přesných úderů a rychlostí, je zde měřítkem daleko spíše nežli šlechtění milovníci a prohnané primadony, kteří se vyznají právě jen v několika řemeslných efektech, kterým se naučili od dávných a dávných svých hereckých předků. Ale tyto laciné grimasy nejsou děděným pohybovým uměním artistů cirku, je to spíše umění, jak nic neřící, „umění nevydat se“.

Herectví těla je umění silných a bezprostředních reakcí na tisíce impulsů, ať již jsou jimi věci a lidé mimo nás, nebo myšlenky a nápady v nás samých. Hercovo tělo je hnáno do akce stejně namířeným revolverem, žebříkem nebo hadříkem zavěšeným na provázku, jako nějakou myšlenkou a jako pohybovou řadou těla partnerova. Tělo je manometrem, na kterém můžete sledovat vzájemné dynamické napětí jednotlivých míst scény a konstatovat u herce výši fyzické i duševní aktivity.

Myšlenka se materializuje bezprostředně pohybovou (i hlasovou) funkcí.

Realismus a naturalismus se mýlil, pokládaje zmechanizované pohyby ševce nebo krejčího nebo opilce za jevištní a herecké pohyby. Základem herectví je právě úmyslná a pozorná reakce zmechanizovaná. Tato může svými prvky a svou pohybovou řadou poskytnout pouze námět a materiál, ne však řešení; ne předmětné a popisné, ale nepředmětné, fyziologické, emotivní herectví.

Cestou k herectví je nová, dosud nezvyklá fyziologická reakce, ať už její popud je vnější nebo vnitřní. Pozorovat nejobyčejnější věc na světě — vrazení rezavého hřebíku do nohy: stejně živou reakcí musí být i hercův pohyb.

Gesto není pouhým podmalováním slova, je jeho rovnocenným doplňkem. Gestikulační řada není omezena na konvenční pohyby, s jakými vystačíme někde ve společnosti, jeviště má svou reálnost, novou názornost, musí tudíž vynalézat i vlastní pohyby.

Pohybová řada u herce vzhledem k řadě slovní i vzhledem k životu a diváku má hodnotu jevištní metafory. Pohybem se vyjadřuje obdoba slova a obdoba divákova životního zážitku, pohyb nepodkresluje ani neilustruje. Je stejně dílem studia a vynalézavosti jako slovo a ostatní hercovo umění. Nejde o stylizaci, ale o nové tvary.

Tento herec však už nehraje o zalíbení se ušlechtilým dívkám a bonhomům, ne, obecenstvo, na které myslí při své hře, jsou soudruzi v práci, stejně těžké a stejně vyčerpávající jako jeho. Hraje divadlo stejně veselé a živé podívané, jako je cirkus, a stejně útočné, jako je hlad.

Revoluce divadelního řemesla nemusí se projevovat tendencí nejobyčejnějšího ražení. Nechte raději, ať tendence a vaše smýšlení proniká každým pohnutím vašeho těla, každým precizně vypracovaným slovem. Neznamená to, že smutně nesmyslný klaun v cirku může vás naladit revolučněji než deset agitačních básní. Tendenci umění je bezprostřední odpovědí na dnešek a jeho události, a budiž ho využito šanso-

nem, pamfletem nebo živými novinami. Nečiňte je však základnou nového umění, neboť zakryjete tak to nejpodstatnější, co musí rozhodnout o bytí a nebytí dnešního muzeálního divadla: myslím divadelní techniku, odpovídající modernímu životu. Bez ní nedojdeme k živému a aktuálnímu divadlu, které by nám bylo stejně nevyhnutelně nutné jako odívat se a jíst.

(Host 6, č. 5, únor 1927)

Kreslíce vývojovou linii, která od romantismu přes symbolismus, fantaisismus a kubofuturismus vede k dadaismu a již později prodloužíme, zachovávající logiku jejího směru, přes surrealismus k poetismu a k jeho poezii pro pět smyslů, snažili jsme se průběhem této retrospektivy vývoje ukázat postupnou emancipaci poezie od ideologie, morálky, od každé teze, snahu, aby poezie byla jen poezií, aby se osamostatnila a specifikovala, a zároveň s tím postupné uvolňování a osvobozování forem. Viděli jsme, jak u Rimbauda odděluje se poezie od logiky a intelektuality, aby se obrátila k podvědomí, jak u Verlaine odděluje se od literatury, aby byla hudbou především, a jak potom u Apollinaire namísto akustických a auditivních valérů nastupují valéry optické — jak zkrátka poezie, odpouštávajíc se od písemnictví, snaží se stát se buď čistě zvukovou, nebo čistě zrakovou, tedy vyřadit se z pojmu slovesného umění. U Mallarméa a později u Marinettiho vidíme v činnosti obě tyto tendence: oběma jde jak o auditivní, tak i o optické efekty. A jde jim o *slovesné* umění, proto oba reformují syntax, interpunkci a slovní strukturu. Mallarmé vlní své básně neurčitě hudebními rytmy a zároveň člení je opticky typografickou soustavou, Marinetti útočí na sluch divými onomatopoiemi a na zrak typografickou revolucí svých osvobozených slov. Poetismus, pokračující v této řadě a zdokonalující tyto možnosti, vytvoří posléze poezii beze slov, optické, zvukové,