

Klein, Pavel

Manifesty ruského symbolismu : divadelní teorie V.J. Brjusova

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická. 2001, vol. 50, iss. Q4, pp. [33]-50

ISBN 80-210-2657-X

ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114564>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PAVEL KLEIN

MANIFESTY RUSKÉHO SYMBOLISMU

DIVADELNÍ TEORIE V. J. BRJUSOVA

V. J. Brjusov (1873–1924) patří mezi nejvýznamnější představitele ruského symbolismu. U nás je znám spíše díky své tvorbě básnické a prozaické. Jeho teoretické dílo však zahrnuje vedle mnoha literárně-kritických prací, bibliografických soupisů, historických zkoumání či několika dodnes ceněných srovnávacích studií, též řadu zcela osobitých vizí, dokumentujících básníkův celoživotní zájem o drama a divadlo jako specifický druh uměleckého vyjádření skutečnosti. Přes značnou obsáhlost manifestů, doprovázejících první vlnu symbolistního hnutí, je až s podivem, že téměř žádné z těchto bezpochyby zajímavých divadelních teorií autora nebylo doposud věnováno větší pozornosti, a to i přes nespornou hodnotu textů, které můžeme v tomto smyslu považovat nejen za soudobou výpověď, reflektující prvotní praktické experimenty novodobých ruských inscenátorů, ale především za umělecky jasně definovanou esteticko-filozofickou představu „nového divadla“, zformulovanou do podoby poeticky vyvážených proklamací, reprezentujících hlavní myšlenky pozdějších představitelů staršího proudu moderny.

Mezi ty vůbec nejzajímavější dokumenty bezesporu patří zejména futurologicko – symbolistní koncepce scény, zastoupené v Brjusovově díle články *Ne-potřebná pravda* (1902), *Hledání nové scény* (1906), *Divadlo budoucnosti* (1907), *Realismus a konvence scény* (1908) či v posledním roce autorova života vydanou statí *Co je to divadlo?* (1924)¹, do nichž se nyní pokusíme v krátkosti

¹ Брюсов, В. Я. : *Вехи. II. Искания новой сцены. (Подпись – Аврелий.)*, Весы, 1905, № 12 – 1906, № 1, с. 72–75.

Брюсов, В. Я.: *Ненужная правда. (По поводу Московского художественного театра.)*, Мир искусства, 1902, № 4, с. 67–74.

Брюсов, В. Я. : *Реализм и условность на сцене. (Наброски и отрывки.)*, в кн. Театр. Книга о новом театре. *Сборник статей. Пг. „Шиповник“*, С.-Петербург, 1908, с. 243–260.

Брюсов, В. Я. : *Театр будущего. (Лекция, читанная автором в Москве 26 марта 1907 в Историческом музее.)*, Новь (28 марта), 1907, № 72, с. 5.

nahlédnout. Pro úplnost dodejme, že tento výčet doplňuje ještě dvojice dalších prací, které se alespoň okrajově dotýkají námi zvoleného tématu, jež ale z hlediska teorie divadla a dramatu můžeme považovat pouze za materiál, spojující problematiku s obecnějšími závěry symbolismu².

Vrátíme-li se tedy nyní k prvnímu z výše jmenovaných manifestačních prohlášení básníka, potom musíme v samém počátku především poukázat na souvislost, sjednocující *Nepotřebnou pravdu* s ostatními protestními projevy starosymbolistů (zejména Z. N. Gippiusové) v bouřlivém odporu proti do té doby jednomu z největších a nejpokrokovějších divadelních center – Moskevskému uměleckému divadlu. Ostrý střet nastupující generace tvůrců se zkostnatělostí soudobé praxe je zde prezentován prostřednictvím společné touhy modernisticky smýšlejících básníků vyjádřit nespokojenost se stále se opakující realistickou konvencí gest a slova, pronášeného z rampy, jež v Brjusovově pojetí nachází daleko smířlivější tón, než je tomu u jeho ostatních, později zveřejněných prací. Možná i právě díky tomuto eufemismu nakonec přichází odměna za nebojácné, leč velmi diskrétně pojaté odhalení inscenačních nedostatků, která literáta uvádí do prostředí obecnstvu a všem nezasvěceným nepřístupnému. Tou se stává nabídka K. S. Stanislavského ke spolupráci na nově připravovaném projektu, jež byla ale více než samotnou kritikou inspirována nejspíše symbolistní představou trojjednosti formy, obsahu a materiálu, tvořící východisko celé polemiky, a zosobňující jasně definované požadavky, kladené na divadelní tvůrce³, která se stala Uměleckému divadlu jednou z možných inspirací k proměně divadelní struktury:

„...Umění vzniká v okamžiku, kdy v člověku začíná růst touha po odhalení tajemství, ukrytých pod rouškou neurčitosti jeho vlastních pocitů. Tam – kde city nehalí tajemství – není umění. A ten – kdo neumí odhalit tajemství své duše – nemůže tvořit. Umělcem je jen ten z nás, kdo v touze po poznání sebe sama, svou duši odhalí v díle. Tím, že se seznámíme s uměleckým dílem – poznáme duši umělce. Jen skrze dílo, vzniklé z nezdolné touhy autora, smíme být odměněni. Cenou za duši je tvůrčí rozkoš umělce. Cenou za poznání duše je rozkoš estetiká. Ta rozkoš, kterou prožíváme my ostatní.

Předmětem umění je duše umělce – jeho pocity, myšlenky a naděje. Pouze duše smí být nitrem uměleckého díla – obsahem. Na povrchu zůstává fabule i idea – vše mimo duši – forma. Obsah a forma pak tvoří celek, jehož protivníkem je materiál – tvar, barva, zvuk.

Co tedy ukrývá nitro Goethova Fausta? – Duši Goetha. Co je však sama faustovská legenda? Co jsou všechny ty filozofické a mravní ideje, které zcelují

Брюсов, В. Я. : *Что такое театр?* Жизнь искусства, 1924, № 2, (8 янв.), с. 2 – 3.

2 Брюсов, В. Я. : *Истины. (Начала и намеки.)*, в кн. Северные цветы на 1901 год, собранные Кн-вом „Скорпион“, Москва, 1901, с. 189 – 196.

Брюсов, В. Я. : *Ключи тайнъ.* (Лекция, читанная автором в Москве 27 марта 1903 г. в аудитории Исторического музея и 21 апреля того же года в Париже, в кружке русских студентов.), Весы, 1904, № 1, с. 3–21.

3 Брюсов, В. Я. : *Ненужная правда. (По поводу Московского художественного театра.)*, Мир искусства, 1902, № 4, с. 67 – 68.

drama? – *Forma. Zbývají jen tvary. Obraz Fausta, Mefistotela, Markétky, Heleny – všechny ostatní tvary, které vyplňují jednotlivé verše – materiál. Tvar, který si Goethe zvolil.*

Podobně je tomu i v sochařství. Nitrem láskyplně opracované skulptury je duše sochaře. Duše odhalená v okamžiku nejvyšší rozkoše. Duše odhalená ve společné myšlence. Duše odhalená v naději do ní vložené. A oproti znovu povstává forma – scéna zobrazená na povrchu. Scéna z mramoru, bronzu, či třeba jen z měkkého vosku – materiál.

Vždy je třeba přísně odlišit tyto tři elementy, přítomné v každém uměleckém celku. Nejdůležitějším z nich je pochopitelně obsah, který pojmenovává podstatu díla a vytváří z něj to, čím umění jest – dílo s duší.

Pokud umělec nevloží do svého díla duši, pak prostě jen nevytvořil nic uměleckého. Takové jsou nakonec všechny bezvýznamné napodobeniny, či stokrát překomponované motivy, které dnes můžeme vidět a slyšet všude kolem nás. Chopí-li se však díla skutečný umělec, naplněný opravdovou touhou hledání, potom i kdyby vytvářel stále stejné obrazy, jen s použitím různých materiálů, zůstane vždy umělcem (stejně jako duše ve svých jednotlivých zobrazeních). Jedna a táž věc může tak být vystavěna jednou z mramoru a podruhé z bronzu, a přece nepůjde o dvě identická díla...“

Následující manifest, nazvaný *Hledání nové scény*, naproti tomu dokládá to, co bylo pro básníka zatím neznámé⁴. Snaha uplatnit vlastní názor, spolu s objektivním podáním zprávy o jednotlivých uvedených nového dramatu, jejich přínosech i chybách, přináší na místo abstraktních definic umění velmi konkrétní historicky cenné informace, sloužící dodnes jako jedny z mála dochovaných pramenů, umožňujících rekonstruovat některá z prvních představení starší vlny. Článek *Hledání nové scény* z roku 1906 se pokouší zaznamenat a zdokumentovat hned dvojí předvedení modernistické produkce. První pojednání autora se zabývá již jednou zmiňovaným projektem Stanislavského Studia, jenž ale nikdy nespátřil světlo světa, přestože k jeho dokončení zbýval jen malý krůček, a druhé potom popisuje jednu z mála realizovaných premiér původních her domácího prostředí, která i přes zjevný zájem a nadšení tvůrců nedokázala naplnit představy náročného publika⁵. Závěr pak opět tvoří obecnější shrnutí, vyvozující z kritického postižení neúspěchů předkládaných inscenací jasně formulované připomínky, dovolující postupně upřesnit do té doby pouze teoretickou vizi symbolistního divadla⁶. Citace z díla zde uvádíme v chronologickém sledu přesně tak, jak jsou uveřejněny v Brjusovově práci⁷:

4 Брюсов, В. Я. : *Вехи. II. Искания новой сцены. (Подпись – Аврелий.)*, Весы, 1905, № 12 – 1906, № 1, с. 72–75.

5 Jedná se o hru K. D. Balmonta „Trojí květenství“, uvedenou v roce 1906.

6 «...Серьезным препятствием однако является необходимость верить исполнение драмы артистами. Как бы ни был гениален режиссер, он никогда не будет в состоянии влить в душу актеров того, чего нет в них. Чтобы найти тон, как произнести иные слова, надо пережить те чувства, которые их вызывают...»

7 Брюсов, В. Я. : *Вехи. II. Искания новой сцены. (Подпись – Аврелий.)*, Весы, 1905, № 12 – 1906, № 1, с. 72–75.

„V Moskvě byly dosud uskutečněny pouze dva pokusy o vytvoření divadla, splňujícího požadavky „nového umění“. Prvním z nich se stal ambiciózní projekt K. S. Stanislavského a V. E. Mejercholda, dvou významných představitelů Moskevského Uměleckého divadla, kteří se na základě předchozí vzájemné spolupráce pokusili vytvořit experimentální scénu, schopnou konkurovat oficiální produkci, nazvanou „Divadlo Studio“. Oproti standardním postupům, zahrnujícím pronájem budovy, najmutí hereckého souboru a přizvání nadaných umělců, se však spolupráce na projektu měli účastnit především názorově vyhranění intelektuálové a odvážní experimentátoři, přinášející divadlu nový pohled na skutečnost. Přípravy pokračovaly rychlým tempem. Několik inscenací bylo dokonce připraveno natolik, že nic nebránilo jejich uvedení na scénu. Okolnosti však donutily tvůrce uzavřít Studio dříve, než mohlo být realizováno jediné představení.

Jako jednomu z mála se mi poštěstilo shlédnout generální zkoušku Studia – Maeterlinckovu Smrt Tintagila – a je třeba říci, že to, co se přede mnou odehrálo, na mě hluboce zapůsobilo. Ve skutečnosti toto představení patřilo k jednomu z nejvýznamnějších, které jsem kdy v životě spatřil. Na druhé straně však i přes veškerou snahu tvůrců bylo na první pohled zřejmé, že ani oni sami nenašli to, co se hledali.

Snaha tvůrců oprostit se od soudobého realistického způsobu inscenování a navrátit se ke konvencím divadla našla své uplatnění pouze v několika málo okamžicích hry. Plasticita nahradila předchozí napodobování skutečnosti pohybu. Živé obrazy vytlačily původní výjevy z pompejských fresek a mistrně zpracované (či spíše ztvárněné) dekorace pánů Sudějkina a Sapunova také alespoň částečně dokázaly překonat vliv realismu. Pokoje zůstaly otevřené, bez stropní konstrukce, sloupoví chrámu bylo ovinuto liánami atd. Za vrchol inscenace pak mohla být považována hudba, provázající duše všech přítomných posluchačů maeterlinckovským světem, složená p. Sacem, která nejen že dialog obohatila, ale stala se přímo součástí každého slova, proneseného na scéně.

Ani ta však nedokázala nezabránit hercům v jejich realistickém projevu. Většina souboru totiž i přes veškerou snahu inscenátorů zůstala věrna mnohaleté tradici hereckého výcviku Uměleckého divadla a v podstatě nebyla schopna překročit hranici poznaného.

Herci přivyklí konvenci gest a intonace, po předchozí tendenci k co největší pravdivosti výrazu, jen stěží mohli opustit principy napodobování života a zobrazit citová hnutí přímo tak, jak je prezentuje život sám. Podobně i scénografické řešení, opírající se ve své celistvosti o konvenci, v jednotlivých detailech často sklouzávalo k realistické nápodobě. Pokoje bez stropních konstrukcí se tak ve světle předchozí úvahy jeví jako dosud nedokončené části budov a liány, ovinuté kolem sloupoví chrámu, nepředstavovaly nic víc, než jen pouhé reality blízké rostliny bez konkrétních významů. Tam, kde se konkrétní představa režiséra vytrácela, nahradila invenci herecká rutina. A právě v těchto okamžicích bylo zřejmé, že herci, hrající bez vlastního temperamentu, nemohou naplnit ideu nového umění.“

O důležitosti tohoto dokumentu z raného období starosymbolistů svědčí bezesporu i ta skutečnost, že téměř všechny odborné studie, zabývající se proble-

matikou divadelního umění na počátku 20. století, uvádějí jako jeden ze základních pramenů právě zde představovaný manifest, doplněný v případě inscenování Balmontova dramatického textu ještě dobovou kritikou N. Efrose⁸. Charakteristický rys neukončenosti literárních proklamací, jež v mnoha případech nedokázaly nalézt vhodné podmínky k tomu, aby mohly být uvedeny do života, však většinou znemožňuje dokladovat jednotlivé pokusy o scénickou realizaci. Ty pak ožívají vlastně jen díky starostlivosti těch, jež stojí v pozadí. Básníkovo úsilí zde proto v tomto smyslu sehrává nezastupitelnou roli, hodnou uznání, bez něhož by mnohé z pohnuté historie utváření prvotních vztahů mezi symbolistní scénou a publikem dodnes zůstalo zapomenuto.

„Diváci tak mohli opět zvolat: chceme jedno nebo druhé – realismus nebo konvenci – ale je třeba se mezi nimi rozhodnout! Ostrov, kde se odehrává děj Smrti Tintagila není ničím jiným, než jen pouhým neznámým ostrovem, ale i on pro nás představuje část země – půdu, která ho tvoří. Stejně jako hrdinové, kteří jsou pro nás také neznámí. Nevíme ani k jakému národu vlastně přináležejí, jakým jazykem mluví... ale i oni jsou lidé, stejně jako my. A jejich city – lidské city – se do jisté míry shodují s tím, co sami prožíváme. Dramata Maeterlincka je tedy samozřejmě možné inscenovat také za pomoci realistické vize skutečnosti, ale i tehdy, budeme my – diváci – ostře protestovat proti všem odchýlkám, směřujícím mimo realitu. Budeme se znovu a znovu ptát: jak tito lidé mohou žít v domě bez stropů? Proč z podzemí na místo plísně rostou liány? Proč herci přijímají bez ostychu role v životě nikdy nepoznané atd. Chcete snad reprodukovat skutečnost? Pak dejte dobrý pozor, aby vše bylo stejné jako v životě, protože čím věrněji budou zobrazeny stovky detailů scény, tím přesnější budou naše otázky a tím více pocítíme také každou nedokonalost ve vámi představované divadelní realitě. Jestliže ale dokážete připustit, že realismus scény je jen nedostižným snem, jestliže budete ochotni souhlasit s tím, že scéna může být podřízena pouze pravidlům divadelní konvence, pak tedy neotálejte a dokončete tuto myšlenku. Teprve pak totiž pochopíte, že dekorace-obrazy s detailní přesností znázorňující stěny zámků, skály, stromy, oblaka či třeba jen púlnoční světlo lunny nejsou vlastně potřebné. Teprve pak totiž pochopíte, že není třeba hledat takové intonace hlasu, které známe z běžného každodenního života. Teprve pak se dokážete vzdát zvuků skutečného moře, větru v korunách stromů či zpěvu ptáků... Teprve potom budete schopni na místo těchto reálných dekorací přivést na scénu barvu, odpovídající danému dramatu, která však nebude mít charakter pouhé ilustrace prostředí, ale sama se tímto prostředím stane. Pohyby, gesta i samotná řeč herců totiž musí být stylizovány, musí směřovat nikoli k realitě skutečnosti, nýbrž k výrazovosti, kterou v běžném životě nenajdeme. Vždyť přece stejně jako nalézáme vyšší výrazivost ve verších, více než v prostém slově, stejně tak tyto verše dokáží zobrazit lépe i děj odehrávající se mezi dvěma hrdiny příběhu v okamžiku blížícího se vrcholu. Vraťte se k divadelním konvencím a uvidíte jak rychle se

⁸ Эфрос, Н. : Дионисово действо. (Письмо из Москвы), Театр и искусство, 1906, № 3, с. 42–43.

dokážeme my diváci navrátit k tomu, co tvoří podstatu každého představení: k myšlence zobrazovaného dramatu.“

Subjektivní podoba interpretace představení skrývá v Brjusovově pojetí mnohem více, než by se mohlo na první pohled zdát. Maeterlinckova *Smrt Tintagila/La Mort de Tintagiles* (1894) jako jeden z prvotních symbolistních textů převedených do ruského prostředí díky své struktuře umožňuje odhalit hned na samém počátku téměř všechny nedostatky předešlé podoby inscenování dramatických textů. Jasně formulovaná představa divadelního prostředí i postupů pak již pouze prosazuje autorovým prostřednictvím budoucí vize scény, která však své skutečné obrození prožije až s nástupem mladší symbolistní produkce.

Nejinak je tomu i v případě druhého popisovaného experimentálního uvedení symbolistního dramatu, pouze s tím rozdílem, že zde básník ostře kritizuje neschopnost tvůrců, stojících na pozicích modernismu a nadále odmítá spolupodílet se na podpoře kompromisních projektů, které do jisté míry kolaborují s předcházející realistickou konvencí.

„Druhým svébytným pokusem o vytvoření „nového divadla“ se stal projekt, realizovaný pod vedením pana Vaškeviče v lednu roku 1906 v Moskvě. Před vyprodaným sálem Literárně-uměleckého divadla bylo premiérově uvedeno Balmontovo drama „Trojí květenství“, jímž zároveň zahájilo činnosti i nově vzniklé „Divadlo Dionýsa“. Jestliže se nám na počátku bohužel nepodařilo dosáhnout toho, aby praktická činnost Studia našla také adekvátní pojmenování, pak v případě p. Vaškeviče můžeme být naproti tomu jen rádi, že jeho teoretická východiska, shrnutá ve spisku „O Dionýsově dětství“, nepodpořilo dostatečné množství přívrženců z řad přítomného divadelního publika. Proč bylo ale divadlo pojmenováno po Dionýsovi zůstalo nezodpovězeno. Balmontovo drama – nádherné lyrické scény ani ony napínavé dialogy o lásce – totiž žádné novoty pro své uvedení na scénu nepotřebovaly. Ve skutečnosti bylo třeba jen správně a do hloubky pochopit slova hry a přehrát je bez zbytečné rétoriky a herecké manýry, typické pro dnešní umělce i tento typ dramatu. Herci však pod vedením p. Vaškeviče hráli více než špatně a vlastně by nebylo o čem hovořit, nebýt právě onoho pokusu vystavět expozici dramatu v novém duchu, zaštiťujícím se jménem boha Dionýsa...“

V samém závěru manifestu pak přichází na řadu obecnější shrnutí, které tvoří neoddělitelnou část téměř každého z básnickových teoretických prací.

„Žurnály však přinášejí zprávy také o třetím pokusu vytvořit „nové divadlo“, jehož centrem se však tentokráte podle mnohých má stát Petrohrad. Doufejme, že se alespoň tamním tvůrcům, poučeným z předchozích nezdarů, podaří prolomit bránu neúspěchu, a že to budou právě oni, kteří jako první dokáží postihnout podstatu nevyhnutelných reforem, neboť současné divadlo musí být jednou provždy oproštěno od všech po staletí udržovaných tradic, zakonzervovaných do podoby neproměnného celku někdy v období mezi Shakespearem a Ibsenem.

Proto také stejně jako se moderní malba inspirovala v době do-Rafaelské, stejně tak i režiséři nových divadel musí hledat svůj vzor někde tam, kde konvence ještě nepřevzala vládu nad vším ostatním – někde daleko před Shakespearem. Cílem budoucnosti se tedy stává oproštění od složitosti techniky, snaha po zdokonalení, vedená přáním vytvořit něco nejistého, nejednoznačného, něco, co by nás přimělo zapomenout celou minulost. Teprve pak skrze s y m b o l i s - m u s – jednotící princip všech druhů umění, může znovu přijít nový počátek.“

V *Divadle budoucnosti* z roku 1907 autor opět navazuje na svoji první studii. Abstraktní představu trojedinosti umění, jehož předpokladem je duše umělce, ověřená symbolistní nesmrtností, doplňuje ideou zástupnosti znaku, nahrazující vnější skutečnost.

„...smyslem umění je poznání. Prostředkem k dosažení poznání je pak zjednodušení skutečnosti. Zkrácení smyslu. Cílem tedy není zobrazit celou skutečnost, ale pouze zdůraznit určitou její část. Vzniká však otázka, zda divadlo, jež v sobě sjednocuje všechny nám známé druhy umění, včetně poezie, zpěvu a hudby, nestojí svými prostředky v protikladu k tomuto základnímu cíli, tak jak jsme ho vyjádřili na počátku. Uvědomíme-li si, že divadelní realizace stejně jako malba, hudební skladba či báseň, promlouvá k našim smyslům nikoli jen prostřednictvím očí, sluchu, nebo obrazotvornosti verše, ale právě syntézou těchto počitků, pak by se mohlo na první pohled zdát, že její skutečný smysl tkví spíše ve zmnožování skutečnosti, než v touze po její redukci. Divadlo tak představují sochy, obohacené o všechny vnější rysy skutečnosti a zobrazované se všemi zvláštnostmi reálného světa, který jim dovoluje procitnout. Divadlo tak ve skutečnosti představuje obraz, který se pohybuje. Divadlo je tímto obrazem. Divadlo je hudbou, ztělesněnou do konkrétních obrazů. Divadlo je poezií, kterou smíme vidět...“

Naproti tomu ostatní druhy umění pouze přetvářejí konkrétní materiál, aby tak směřovaly k určitému specifickému cíli. Malba obnovuje svět prostoru, svět trojrozměrného předmětu na plochem plátně, pouhým opakovaným nanášením barev. Poezie vytváří předmět, mající tvar, barvu, váhu a vůni, za pomoci abstraktního znaku – slova. A stejně tak i hudba předává vnějším zvukem to, co se rozeznívá uvnitř každého z nás – rozum a cit. Na scéně však všechno zůstává stejně jako v životě. Ať už jsou to svaly, sloužící k pohybu, hrdlo – dodávající sílu našemu křiku, či oči, skrze jejichž slzy smíme vyjádřit velikost svého žalu. Představme si například takový duel Romea s Tybaltem. Malíř by mohl zobrazit tento zápas prostřednictvím několika pevných, vzájemně protnutých linek, ostrým střídáním teplých a studených tónů či protikladností světla a stínu. Hudebník by se pokoušel vyjádřit pocity obou hrdinů, a básník by mohl použít třeba rytmizaci jednotlivých strof. Všichni by ale zůstali věrni svým původním prostředkům tvorby. Pouze divadlo přivádí na scénu dva opravdové muže, oděné do historických kostýmů, kteří ve snaze prosadit svou, hnáni nedočkovou touhou po vítězství, kříží čepule nablýskaných kordů. Před námi se však nezobrazuje ani slovo, ani pocity, barvy a tvary, ale jen samotný boj, tak jak ho známe z reality

všedního světa. Skutečnost boje. Zdivadelněná skutečnost. A nyní je možné ptát se, je-li vůbec přípustné nazývat divadlo uměleckou syntézou zobrazované skutečnosti. Není snad tato divadelní realita spíše jen pouhou stylizací skutečnosti, která ztratila právo nazývat se uměním? Neprohřešuje se snad divadlo proti samotnému smyslu umění, omezuje-li naši pozornost k jediné, skutečnosti nejbližší stojící, vizi? Nestává se tak divadlo ve své podstatě neschopným splnit onen hlavní požadavek umění – totiž přivést člověka cestou umělecké syntézy k novému poznání? Nestojí-li tak divadelní nápodoba mimo umění – tam na samém počátku, na nejnižším stupni pomyslného schodiště, na hranici, oddělující skutečné umění od řemeslné dovednosti? (...) Nepodobá se divadlo spíše voskové figuríně, fotografii, zvukovému či filmovému záznamu, v tom, s jakou pečlivostí se pokouší přenést ze života na scénu skutečnost, která spolu s kořeny této vzácné rostliny přináší do nového prostředí i kousky původní země, z níž pochází?

Objasnit tento rozpor, je možné jen tehdy, připustíme-li, že tiito pohybuující se herci vystupující na scéně před nedočkavými diváky, nevytvářejí samo umění divadelní, ale slouží mu pouze za materiál. Postavy, dekorace i sama scénická stavba neznamenaají dohromady pro divadlo nic víc, než co představuje pro sochaře mramor a pro malíře jeho barvy a plátno. Cílem divadelního umění tak nemůže být ani touha soustředit divákovu pozornost hned k několika současně zobrazovaným podobám skutečnosti, ale (zcela v duchu ostatních druhů umění) pouze snaha přivést do nitra člověka novou skutečnost. Jednu konkrétní podobu této skutečnosti. Analogicky je tomu v případě vnímání sochy, kdy nepřemýšlíme o její váze či užitečnosti, ale z větší části pouze odevzdaně prožíváme Krásu, naplňující nás pocitem radosti, pak v případě divadelního prožitku musíme zapomenout na všechno, co by mohlo rozptýlit naši pozornost. Teprve pak smíme splynout se smyslem předváděného dramatu, jehož se stáváme součástí, zcela v duchu představ dramatika i samotného režiséra divadelního představení. Tato vize divadelní skutečnosti však není pro nás ničím novým, neboť všechny výše zmíněné zásady utváření dramatu byly vytvořeny a zformulovány již před více než 2000 lety Aristotelem v jeho spisku o Poetice. „Tragédie“ – jak on sám říká – „je napodobení děje vážného a uceleného“. A v této základní charakteristice je obsažena odpověď na naši otázku. Právě těmito slovy bylo s naprostou jistotou jednou provždy odděleno ono umění scény od všech ostatních druhů umění. Právě jen díky této historické představě bylo vyjádřeno to, co naplňuje divadlo smyslem...

Obsahem dramatu tak nejsou pouze samy po sobě jdoucí obrazy, zpřístupněné scénou, ani promluvy, pronášené jednotlivými herci, nýbrž jen příčinná souvislost jimi zobrazovaného děje. Sochaři postačí forma, malíři linie a barva, lyrice nálada a epice určitá konkrétní událost. Divadlo však není pouhou syntézou těchto prostředků. Divadlo jako samostatné umění, potřebuje určitý specifický prvek tvorby. Divadlo potřebuje děj – přímý a bezprostřední – přináležející svou podstatou jedině dramatu. O platnosti tohoto tvrzení nás nakonec přesvědčují i všechna pozdější, s nadšením a úctou přijímaná dramatická díla, která po staletí stále znovu naplňují ony původní požadavky Aristotela. Obrátíme-li tedy naši pozornost k nim, pak můžeme směle říci, že i v dílech takových mistrů,

jakými jsou Calderón, Shakespeare, Corneille, Ibsen, či třeba Hauptmann, patří nezastupitelné místo právě ději.

V čem tkví jedinečnost například takového Othella – tohoto nestatického obrazu, který (stejně jako Beata beatrix Rossettiho), nepředstavuje jen pouhou syntézu nálad, tak jak ji známe z Shelleyho básní, ale spíše obraz jednajícího člověka? Není touto jedinečností právě ono jednání? Nevyčteme snad z jednání a skutků Othella mnohem více, než co nám na první pohled může sdělit jeho vnější vzhled a vystupování řízené slovem?

Nejinak tomu bude i tehdy, porovnáme-li Othella s ostatními postavami Shakespearových her či s hrdiny kteréhokoli jiného významného dramatika, neboť i v případě těch dramát, jež se snaží vymanit ze zásad Aristotelovy Poetiky, docházejí tyto zásady svého naplnění ve scénické realizaci. Takové jsou například i prvotiny Maetelincka – neúnavného zastávce statického pojetí divadla a jednoho z největších odpůrců divadla děje. Ale i zde zůstává antidějovost jeho her pouze vnějším zdáním, neboť ve chvíli, kdy jednající postavy spojí jediný společně prožitý okamžik, sjednotí duše hrdinů děj, stejně jako v prvním případě – konečnost děje, narůstající s každou další scénou před očima diváků až k závěrečné katastrofě.

Pomineme-li však ony pro divadlo významné epochy a jejich autory, pak je třeba říci, že scénické umění ve své konkrétnosti často svoji správnou cestu k ději ztrácí. Naše současné divadlo, inscenující pouze zlomek historie je toho dokonalým příkladem, neboť právě tehdy, když inscenátoři ztratí respekt k minulosti, pozbude vážnost i děj, nutný k udržení řádu v životě člověka (...)

Většina současných dramatiků se tak vlastně do značné míry prohřešuje proti základní úloze umění, a to proto, že ve skutečnosti žádnými dramatiky nejsou. V Evropě se divadlo stalo nástrojem zručných řemeslníků, znalých konvencí, kterým podlehl téměř devět desetin všech existujících divadel. (A kde je konvence, není třeba talentu.) Od malíře, sochaře či básníka je talent požadován. Vzácněji se podobný talent vyžaduje od prozaika, avšak současnému dramatikovi je často dovoleno obejít se i bez něj. Není se proto co divit, že francouzskému divadlu vévodí Sardou, německému Sudermann a ruskému Viktor Krylov. Ale na druhé straně je pravda, že právě dnes můžeme na mnoha scénách vidět také díla nastupujících dramatiků, jakými jsou např. Ibsen, Hauptmann, Hamsun, Maeterlinck, D'Annunzio, Wilde, Verhaeren atd. Jsou to však stále jen výjimky v jinak průměrném repertoáru, sestaveném často z takových autorů, které bychom jen stěží mohli nazvat umělci v pravém slova smyslu.

Sníme-li tedy o divadle budoucnosti, pak musíme doufat, že toto divadlo nakonec přejde zcela do rukou básníků, do rukou skutečných umělců, neboť pouze jejich díla, sloužící vysokým cílům umění, budou hodna toho, aby byla uvedena do života. Naopak mnoho současných děl, nesplňujících tyto požadavky, musí být zcela rezolutně zavrženo a jejich přístup na scénu znemožněn.

Proto musí být na prvním místě odvrženy především všechny typy tendenčního dramatu v současném repertoáru zcela běžné a ostatní koncepce her, libujících si v rozvíjení různých bezvýznamných tezí, zastíňujících děj... Nejlépe to snad vyjádřil Potěbňa, když řekl: „Špatným je ten umělec, který má vždy jasnou

představu o tom, co bude dál a pak již pouze hledá obrazy, odpovídající jeho momentální náladě. Abstraktní představa či abstraktní myšlenka se nesmí stát předmětem dramatu, které má ve skutečnosti pouze jediný smysl – děj. “ I ve většině dnešních her, inscenovaných v divadle, přichází ke slovu daleko spíše učený rozhovor či disputace, než samotný příběh. Polovina postav tak často představuje jednu tezi, zatímco druhá polovina postav tvoří opozici. Vzpomeňme jen „Les affaires sont les affaires“ O. Mirbeau. Může-li však být základní idea díla vyjádřena prostřednictvím abstraktního pravidla, k čemu potom uvádět do chodu složitý aparát scény? Není tomu tak snad proto, aby tato abstraktní myšlenka byla divákům představena v jednodušší a mnohem jasnější podobě? V takovém případě pak umění nejlépe vystihuje definice T. Tassa, který srovnává poezii s nádobou, vymazanou po krajích medem, v níž matka podává dítěti hořký lék, aby tak zmírnila jeho odpor k němu. Pochybuji, že by divadlo chtělo dobrovolně hrát roli takovéhoho sirupu a diváci role umíněných výrostků...

Spolu s tendenčními hrami je dále třeba odvrhnout také dramata realistická, obrázky ze všedního života, jakými jsou například díla Maxima Gorkého, protiřečící samé podstatě umění, neboť ve snaze ukázat divákovi kousek všednosti, staví publikum tvář v tvář skutečnosti chaosu, z níž však nakonec smí divadlo opět zobrazit jen určitou, předem vybranou část. Představte si například, že by se realistům podařilo (což je však nemožné) zobrazit celou skutečnost. Že by se před publikem v sále zřítily stěna jednoho z domů, za kterou by byl vidět skutečný život. Co nového by diváci uviděli mimo toho, co mohou vidět na ulici každý den? Nač by jim pak vlastně bylo dobré chodit do divadla? V takovém případě by umění nahradilo pouhé sklo, stojící mezi publikem a umělcem a spolu se ztrátou umělce by zmizelo i samo umění divadelní. Realistické drama je proto prospěšné přibližně jako informační tabule ve škole, na které bývají zajímavě a s pečlivostí poskládány nejrůznější informace, sestavené v nádherná panoramata, připomínající scénu v divadle. Ty však ale nemohou mít nic společného s díly Shakespeara či Calderóna...

Ze zcela odlišného důvodu musíme odvrhnout také dramata impresionistická, mezi která patří většina her A. P. Čechova. Zde totiž na rozdíl od divadla daleko intenzivněji a jasněji působí lyrika a hudba. Abychom mohli zachytit každý z odstínů nálady, přítomné na jevišti, je totiž třeba stále znovu a znovu zavírat oči a ztrácet tak z mysli všechny obrazy herců a tisíce nejrůznějších podrobností scény, které pouze odvracejí pozornost od našich vlastních duševních prožitků, neboť ona nálada (či chcete-li naladění sálu) je ve své podstatě intimní, bezdějové a uzavřené uvnitř subjektivní představy každého z přihlížejících. Divadelní skutečnost je však naprosto jiná – vše uvnitř je vnější a vše je přizpůsobeno ději. Není pochyb o tom, že skutečný umělec dokáže překonat tyto těžkosti a předat nám ony lyrické nálady a vzrušení alespoň v takové podobě, jakou zvolil právě Čechov. Na druhé straně je však jasné, že jeho dramata jsou určena jen jednomu z okrajových typů divadla, které tak vlastně nemůže využít všechny své síly. Divadlo zde ztrácí možnost zobrazit náladu prostřednictvím děje, který by zosobňovali svým jednáním sami herci. Impresionističtí autoři proto často připomínají daleko spíše než dramatiky pouze blázny, zaměřující inkoust za mléko.

Ale mléko je přece určeno k něčemu zcela jinému, a proto je prakticky nemožné se v jejich textech vyznat...

Možná by bylo dobré položit si na tomto místě otázku, jestli snad skutečným zdrojem divadla budoucnosti není právě naše symbolistní poezie, přinášející umění zcela nové způsoby poznání skutečnosti. A zda tedy symbolistní dramata nejsou tím nejvhodnějším typem her, kterým by měla být každá scéna přednostně otevřena. Takovýmto tvrzením bychom se však dopustili osudné chyby (...)

Slovo symbolismus představuje velké množství významů. Například jím bývá označováno prakticky každé umělecké hnutí, zrozené v samém konci 19. století. To však nemůže být správné vymezení tohoto pojmu už proto, že v dílech celé řady autorů, kteří bezesporu přináležejí k tomuto směru, nenajdeme žádné definice „symbolů“, ať už se jedná o naše symbolistní básníky, nebo třeba o samotného P. Verlaina. V užším smyslu proto můžeme či dokonce musíme označit za symbolisty pouze ty básníky, v jejichž dílech nacházíme symboly, které za vnějšíkovostí dějů ukrývají něco jiného, něco daleko hlubšího. Nejlépe to snad definoval K. Balmont ve své stati „Elementární slova o symbolistické poezii“: „...poezie symbolismu je pouze ta, v níž organicky nenásilně splývají dva obsahy: skrytá abstrakce a očividná krása. Odhlédneme-li od skrytých významů toho či onoho díla, pak jeho bezprostřední obsah musí být vždy uzavřen v jediném celku, který je srozumitelný sám o sobě. Při takovémto vymezení však vzniká otázka, čím že se vlastně symbolistní tvorba odlišuje od principů alegorie? Balmont odpovídá takto: „V jednom případě (tj. v symbolismu) máme co dělat se splynutím dvojího smyslu v příbuznosti, rodícím se spontánně, v druhém s násilným spojováním, vyvolaným nějakou vnější pohnutkou. Alegorie promlouvá monotónním hlasem pastora nebo žertovně poučným tónem jarmarečního zpěváka. Symbolika promlouvá hlasem plným náznaků a zámlk, něžným hlasem Sirény anebo tlumeným hlasem Sibyl, budícím předtuchu...“⁹ S takovýmto pojetím však nelze v žádném případě souhlasit zcela, neboť je hned na první pohled zřejmé, že Balmont zde proti sobě staví nepodařenou alegorii a zdařilou symbolistní poezii. Můžeme však považovat takovéto srovnání za spravedlivé a správné? Má snad autor alegorie vědomě na mysli vždy jen násilné spojení vnějšího obrazu a jeho smyslu? Působí snad Michelangelova sousoší strojeně a násilně? Ne, jistě i on směřuje k harmonickému splynutí, a stejně jako u všech (z dnešního pohledu zdařilých) alegorií mu jde především o to, aby tato díla vznikala samovolně. Naproti tomu i ve špatných dílech symbolismu nacházíme násilná spojení vnějšího obrazu a jeho smyslu. Balmont tak vlastně používá alegorii pro vyjádření špatné symboliky a symbolem rozumí zdařilou alegorii...

Jestliže je ale poezie symbolismu v podstatě ztotožněna s poezií alegorickou, co nám potom brání přirovnat jednotlivá její díla k tendenčnímu typu umění? Není to právě ona podvojnost, díky níž můžeme ve všech symbolistních dílech vždy znovu a znovu najít dva zcela odlišné elementy: abstraktní ideu a umělecký obsah, i když je na první pohled zřejmé, že tato abstraktní idea, odhalená v díle, se pak ukazuje být pravdou dostatečně známou, jež vlastně nepotřebuje být opa-

⁹ Honzík, J. a kol: *Zlato v azuru. Lyrika ruského symbolismu*, Praha 1980, 63.

kována? Obrátíme-li naši pozornost například k tvorbě M. Maeterlincka a vezmeme-li si za vzor jeho „Smrt Tintagila“, pak můžeme říci, že toto umělecké dílo představuje vlastně také celou řadu stále se opakujících abstraktních obrazů, spojených do jedinečného celku. Jaký je ale onen skrytý vnitřní smysl, vložený autorem do této hry? Jde snad o symbol nelítostné a bezohledné smrti, která je spravedlivá ke každému z nás? Jaký by pak však mělo smysl psát takovéto drama? Připustíme-li, že symbolismus umožňuje ne jeden, ale hned několik výkladů, pak můžeme najít další a další významy, jejichž skrytý význam je zcela jiný. Vládkyně se tak nestává jen symbolem smrti, ale také zobrazením Osudu a jeho nevyvratitelnosti, stejně jako Úzkosti či hrůzného Strachu, který nás na naší cestě provází. Ostrov pak může představovat nejen náš svět, ale též naši duši i všechny abstraktně pojmenované oblasti, dostupné našemu poznání. Nejinak je tomu i v Maeterlinckových „Slepčích“. Skupinka slepců, které vzal na procházku starý kněz, zůstává v půli své cesty zcela osamocena po nečekané smrti jejich průvodce. Sami, opuštěni v lese, hledají v modlitbách cestu ze svého zoufalství, plného strachu z blížícího se konce. Jedinou nadějí se jim stává čekání na kolemjdoucího, se kterým by mohla přijít spása i nové nalezení východu ven z temnoty pustiny. Alegorie je zřejmá na první pohled. Ostrov zobrazuje svět, slepci – lidstvo, průvodce – víru, a situace po smrti kněze – ztrátu víry. Lidstvo je připraveno přijmout jakéhokoli proroka, který by víru mohl přinést zpět. Všeobecně se tak symbolistní hry zabývají nejobecnějšími abstrakty: „Krása osvobozuje vše“, „Pravda, která není oživena citem, ztrácí svoji moc“, „Láska je vykoupením všech hříchů“ (...)

To je zřejmé již na první pohled. Pravdivým smyslem dramatu i zde zůstává děj, avšak ani tento děj či dokonce spojení řady za sebou následujících dějů nemůže onu abstraktní ideu plně zobrazit. Často se proto stává, že i ve skutečně velkém dramatu chybí jakýkoli filozofický, morální či třeba jen všeobecně platný závěr. Jediným vládcem budoucí scény se proto může stát pouze takový typ dramatu, který našel své ztělesnění již u Shakespeara, Calderóna, Goethea či Puškina. Tyto hry nelze pochopitelně nazývat realistickými v tom smyslu, v jakém běžně chápeme takovýto druh tvorby, reprezentované např. díly Maxima Gorkého, neboť tyto hry se ve své podstatě nesnaží zobrazit celou skutečnost, ale pouze využívají jednotlivé její obrazy jako prostředek k dosažení svého cíle. Naproti tomu však můžeme tento typ dramatu nazvat realistickým v protikladu k symbolistní tvorbě, neboť její obsah má zcela jiný smysl, uzavřený sám v sobě do podoby symbolu, jako předobrazu něčeho jiného. Něčeho, co má být rozluštno pomocí rozumu. A teprve zde se nám otevírá naše cesta k budoucnosti. Dramatik budoucnosti, stejně jako velcí dramatici minulosti, jakými byli Aischylos, Sofokles či Kálidásó, soustřeďuje své pocity i pocity diváků k jedinému v sobě uzavřenému ději, pokouší se odhalit příčinnou souvislost jednání lidí, a nikoli pouze vykreslit obraz jednotlivých povah, či obhájit jakési obecně platné morální či politické názory.

Nechce-li tedy dramatika budoucnosti sejít ze správné cesty, pak musí především odhodit všechny své příkrasy a ozdoby, blýskavé náramky a náušnice, které však ve skutečnosti představují jen pouta a těžké okovy, bránící jí ve svobodném pohybu (...)

Příklon k otázkám morálky či útěk k metafyzice prozrazuje u dnešních dramatiků jejich nezralost, neboť jejich symboly nejsou schopny odpovědět adekvátním způsobem na otázky, které nám klade současná věda a filozofie. Autoři tak často poukazují pouze na to, že se v současném světě vlastně nevyznají... Je jasné, že žádná převratná filozofická teze či revoluční vědecká studie nemůže nahradit talent umělce. Jeho křídla, bez kterých není možné vzlétnout. Ale jistě se mnou budete souhlasit, že každý skutečný umělec by měl také vědět, kam ho jeho křídla mohou zanást, a kterým směrem se smí vydat, neboť čím výše dokáže vzlétnout, tím všestrannější a hlubší budou jeho názory, a tím potřebnější bude také jeho tvorba. Ideálem proto zůstává, aby umění, věda a filozofie tvořily celek, neboť každá i jen nepatrná změna v jedné z těchto oblastí se vždy musí projevit i v ostatních částech tohoto celku. Představíme-li si například, že chemie vytvořila nový objev, kterým se mění náš dosavadní pohled na stavbu hmoty, pak tento objev přece musí mít vliv na naši abstraktní představu hmoty obecně, a prostřednictvím toho také na naše filozofické představy a pojmání světa. Jak by však bylo možné změnit naši vlastní představu o světě beze změny umělecké tvorby, která je odrazem tohoto světa? Jak by mohl skutečný život umělce existovat bez stálého ovlivňování? Jak by divadlo budoucnosti mohlo existovat bez této vzájemnosti?

A proto je třeba snít. Snít o budoucnosti. Hledat naději ve snění o umělci, obdařeném velikostí talentu Shakespeara a jemu podobných, jež je však natolik vzdálen současnosti, že si dnes vlastně ještě ani nedokážeme představit, v jaké formě se budou transformovat jeho dramata, ovlivněná novými objevy a názory. Snít proto, abychom někdy později opět našli ono dávno ztracené spojení mezi vědou a uměním, které jsme opustili pod vlivem klamně myšlenky o jejich vzájemné protikladnosti. Snít o člověku, ve kterém by se harmonicky sjednotil velký analytický rozum a smělá umělecká syntéza, aby tak ono opět nalezené spojení odkrylo svůj smysl v nové podobě divadla – v divadle budoucnosti. Jaké však ve skutečnosti toto divadlo bude, se můžeme pouze dohadovat (...)"

1907

Předposlední manifest uveřejňuje básník na přání svých spoluautorů jako součást samostatného sborníku, nazvaného prostě *Divadlo. Kniha o novém divadle/Театр. Книга о новом театре* v Petrohradě v roce 1908¹⁰. Součástí tohoto vydání se stávají i další velmi zajímavé studie o modernistické podobě a povaze inscenování, nahlížené z různých teoretických předpokladů a doplněné několika protikladnými názory na podstatu nového umění, které v konečném důsledku vyústily právě v rozpad původně jednotné moderny¹¹. Poprvé se zde tak setkáváme s několika zcela odlišnými pohledy na inscenační postupy i na

¹⁰ Брюсов, В. Я. : *Реализм и условность на сцене. (Наброски и отрывки.)*, в кн. Театр. Книга о новом театре. Сборник статей. Пг. „Шиповник“, С.-Петербург, 1908, с. 243–260.

¹¹ Z ostatních studií uveřejněných v rámci divadelního sborníku za zmínku stojí zejména Lunačarského práce o socialistické podobě umění, Bělého vize budoucího divadla, Mejercholdovo pojetí inscenační techniky či třeba Sologubových voluntarismus.

samotné filozoficko-estetické hledisko, sloužící za východisko k hledání budoucích cest divadla jako scénického umění.

Pro úplnost je dobré zmínit také poslední z Brjusovových textů, zabývajících se problematikou dramatu a divadla tentokrát již v době po roce 1917. Stať *Co je to divadlo?* (1924), vydaná na samém sklonku autorova života, je jakýmsi pokusem o znovuzhodnocení možností scény a v podstatě doplňuje celoživotní teoretické úsilí básníka o postižení nastávajících změn v oblasti umění. Její vznik přitom souvisí spíše s činností agitační a pedagogickou, než s dřívějšími pokusy o umělecké definování poetické linie modernismu. Hodnota tohoto krátkého článku je tedy především dokumentární. Přesto ale i v tomto případě výpověď člověka neschopného nadále čelit nástrahám rozrůstajícího se režimu bezesporu stojí za pozornost, neboť i zde se nám do rukou dostává jeden z autentických nezkrasovaných pohledů na situaci porevoluční proměny Ruska a její důsledky, vstupující do životů dožívající generace starsymbolistů. Pohled na divadlo po roce 1917 je o to cennější, že i zde autor zůstává věrný prosazování symbolistní vize divadla, jako konstanty, schopné existovat i v novém uměleckém prostředí.

„Názory, které se zde pokusím prezentovat, mohou dnes mnozí považovat za překonané či snad staromódní, nicméně i přesto se domnívám, že jsou to názory správné, možná dokonce jediné správné, a proto si dovoluji připomenout je právě v tyto dny, kdy se někteří z nás snaží na ně jednou provždy zapomenout.

Slovo divadlo představuje pochopitelně nepřeborné množství významů. Někdy tímto pojmem označujeme soubor dramatických textů jednotlivých autorů (např. divadlo Euripida, divadlo Racina...), jindy máme na mysli pouze budovu, v níž se divadlo hraje atd. Já však chápu slovo divadlo jako vyjádření jednoho ze specifických druhů umění, které se od ostatních podob uměleckého zobrazování skutečnosti liší.

Nechci zde zabíhat do formálních klasifikací či popisu jemných odstínů jednotlivých uměleckých druhů, tvořících vnitřní protiklady všech podob umění. Omezím se pouze na obecnosti, které nám v tomto případě k vysvětlení postačí. Je bezesporu zřejmé, že umění můžeme rozdělit na umění prostorové a umění časové, umění výtvarné a umění hudební, či prostě jen na umění, určené našim očím a umění, určené našemu sluchu. K prvnímu patří např. malířství a sochařství, ke druhému poezie a hudba. Je jasné, že divadlo stojí někde uprostřed, neboť je stejně jako obraz podívanou pro oči, a díky poezii zároveň pohlazením našim uším. To je všeobecně známo.

Na druhé straně však můžeme jednotlivé umělecké druhy od sebe odlišit také jiným způsobem. Proti sobě tak najednou může stát původní tvorba a její interpretace – umění tvorby a umění interpretace, umění primární a umění sekundární... Skladatele, komponujícího symfonii považujeme za umělce stejně jako dirigenta orchestru, který interpretuje jeho dílo, neboť i interpret je tvůrcem. Nikdo by se neodvážil vzít Paganinimu či Nikischovi právo být zároveň tvůrcem i interpretem. Avšak jistě se mnou budete souhlasit, že jejich umění je jiného

druhu, než umění Beethovena a Wagnera. Čím je tedy v tomto smyslu divadlo? Původní tvorbou či interpretací? Po staletí se opakující otázka, ale jen jediná správná odpověď: **divadlo je umění interpretace.**

Divadlo tak interpretuje tvůrce, ale samo tvůrcem není. Co tedy brání tvůrcům divadla být skutečnými umělci a tvořit podle svého? Je to básník, který určuje pravidla. Je to hra, která stojí na počátku. Vše ostatní je sekundární – tvorba na základě jiné tvorby. I herci však zůstává právo tvořit a považovat se za skutečného umělce...

Zároveň je ale více než jasné, proč se mnozí představitelé divadla nechtějí s tímto postavením spokojit. A tak, i když všichni dohromady musí soustředit daleko více sil k tomu, aby vytvořili jediné divadelní představení, stejně jako hudebníci, pokoušející se provést před publikem známou symfonii či oratorium, úkol zůstává stále stejný. Jejich jediným cílem je interpretovat tvůrce. Zobrazit prostor i čas. Sjednotit obraz, architekturu, plastiku, slovo, hudbu a mnohé další. Obecný cíl jako by se dnes ale ztrácel z dohledu a divadlo hrdě vyhláší, že existuje samo o sobě. A tím se právě současné divadlo prohřešuje nejvíce. Je to ta největší chyba, poblouznění a možná i kacířství, proti kterému se chci vzbouřit. Divadlo samo o sobě totiž neexistuje, ani existovat nemůže. Divadlo je zosobněním dramatického díla básníka, pouze to a nic víc.

Jen básník má právo vybrat si materiál, který je mu nejbližší. Jen básník smí vyjádřit svoji myšlenku v obrazech, které jí nejvíce odpovídají. Divadlu naproti tomu materiál musí být dán zvenčí. Bez původní tvorby básníka, bez jeho dokončených obrazů by totiž divadlo nemělo kde začít. Je zbytečné dovolávat se pravidel komedie dell'arte či třeba jen práva divadelní improvizace. I zde je totiž improvizace jednotlivých komických typů podřízena obecnému plánu. Ani žádná z výjimek či porušení děje přece sama o sobě nevyvrací předem stanovená pravidla...

Je to režisér, který interpretuje, vykládá a objasňuje autorův záměr, stejně jako dirigent, avšak od interpretace k vlastní tvorbě musí oba urazit obrovskou vzdálenost. Interpretovat totiž znamená pokusit se pochopit smysl, porozumět myšlenkám autora a odhalit je ostatním. Vkládáte-li však do díla vlastní myšlenky, pak jde o něco naprosto jiného. Režisér, který vkládá své myšlenky do cizího díla, nemusí ještě porušit zákony divadla. Takový režisér jen sám sebe staví na místo básníka. Není-li ale sám básníkem, pak se stává pouhým zlodějem, kradoucím autorovo dílo, plagiátorem, který přetváří cizí myšlenky po svém... Pravdivou interpretací dramatu se proto může stát jen taková tvorba, jejíž principy neporušují formální zákonitosti divadla. Básník, když píše svoji hru – vidí divadlo. Vidí i všechno to, co se v něm odehrává, od hry herců, umění scénografů až po práci techniků a samotného režiséra. Úkolem režiséra tedy zůstává odhalit to, co si básník přeje. Je pochopitelné, že představa básníka nemůže být na jevišti nikdy zobrazena zcela. Může se však jeho původní představě co nejvíce přiblížit. Vlastně se jí přiblížit musí. A v tom právě tkví hrdost každého dobrého režiséra.

Dnešní tvůrci se proti těmto zákonům prohřešují. (Stejně jako se často prohřešují proti pravidlům morálky.) Na scéně se tak objevují nejen myšlenky,

o kterých básník nikdy nepřemýšlel, ale i mnohé další. Shakespearova tragédie, oděná do šatů rozverně komedie, Ostrovského realistické obrázky ze všedního života, inscenované jako symbolistní drama, Aristofanes, kritizující současnost či Maeterlinck, předvedený jako loutkohra. Existují desítky příkladů, které by mohl jmenovat každý, kdo divadlo pravidelně navštěvuje.

Je-li však zákonodárcem divadla básník, který stokrát ba tisíckrát stále znovu a znovu přemýšlí o každé své scéně, větě, slově, dokonce i o každém písmenu uvnitř slova; jak je možné, že dnešní režiséři mění nejen slova, ale i jejich význam?

Smyslem dramatu je zobrazit všechno to, co básník považuje za důležité říci – všechno to, co má za povinnost říci těm ostatním. Jak je tedy možné měnit jeho slova? Vždyť takovéto jednání je podvodem – porušením řádu, kterým divadlo ztrácí svůj smysl...

Samozřejmě zde hovořím o skutečných dílech. Úmyslně jsem zmínil jména Euripida, Aristofana, Shakespeara, Ostrovského a Maeterlincka. Víím, že existují také dramatici jiného druhu... Těm naopak mohou tyto porušení pravidel přinést užitek. Ale o takových dílech není třeba hovořit... Neukládá však současné divadlo o život zejména svým velkým dramatickým autorům? Neútočí snad takovéto chování režisérů především na texty Sofokla, Shakespeara či Puškina?

Současné divadlo říká autorovi: dej mi své drama – mrtvý materiál – formu – a já do něj vložím svůj vlastní smysl. Něco zkrátím, něco změním, něco přidám a ty pak uvidíš mé dílo, oděné v útržcích původního oděvu. Opravdový básník proto musí odpovědět: ne, takovému divadlu já své drama nespřím, dokonce ani tehdy, když si ho bere bez mého vědomí. Ani potom toto dílo nebudu považovat za své.

Režiséři se rádi odvolávají na specifické požadavky divadla či omezení scény, na konvence, které sami vymysleli. Takový nesmysl! My, básníci, lépe než oni známe možnosti divadla. My, lépe než oni, rozumíme konvencím scény. Divadlo tak musí naplnit naši vůli. Vám, režisérům, zůstává jen jediný úkol – podřídit divadlo nám – autorům. Říkáte: „...tento text není vhodný k inscenování. Na to však máte svůj talent, který z vás dělá dobré režiséry. V opravdovém dramatu totiž není nic, co by bylo nevhodné, existují jen špatní režiséři, neschopní takovéto drama zinscenovat.

Zachování pouhých útržků z díla není přípustné. Všechno, co drama obsahuje je určeno scéně (pokud autor sám neurčil jinak), a proto musí být vysloveno a zobrazeno do nejmenších podrobností. Ani jeden obraz, ani jedno jediné slovo nesmí být opomenuto. Drama je živý organismus – tělo – které musí zůstat celé. Jestliže mu usekneme ruku, či třeba jen prst, stane se mrzákem. Možná namítnete: publikum je už unavené... ale vaše práce, milí režiséři, je tu od toho, aby publikum hra neunavila. V tom je smysl vašeho talentu, a ne tam, kde ho hledáte!

Moje drama se vám může zdát dobré nebo špatné. Jedno či druhé. Jestli se vám zdá špatné, pak ho neinscenujte vůbec. Jestli se vám ale zdá, že moje práce má nějaký smysl, pak tento smysl nechejte rozeznít od počátku až do samého konce, přes všechna slova, která jsem použil. Tvořte tak, aby diváci našli smy-

sl, který jsem jim chtěl dát já sám. Tak, aby v závěru zůstalo to, co jsem chtěl říci. Tak, aby divadlo mohlo odhalit vše, co si básník přál...

Znáte tedy své úlohy? Nebo si snad raději přejete na místo dramatu ukázat dokonalost choreografie, souznění orchestru, vynalézavost scénografiů či nové postupy osvětlovací techniky? Pak hledejte jiný typ dramatu a moje hry nechejte na pokoji. Ty nejsou určeny vám!

Bylo by však pošetilé myslet si, že v těchto nových koncepcích divadla tvůrčí síla mizí. Nikoli. Jestliže může být tato síla v orchestru a jeho dirigentovi, pak v divadle musí existovat také, dokonce dvojnásobná. Každý z herců, ba i ten, který hraje vedlejší roli má povinnost být umělcem – tvůrcem, ztělesňujícím obrazy vytvořené autorem; stejně jako scénograf, navrhuje to, na co jen autor pomyslel (ale pouze to, a nic jiného). Stejně jako maskér a všichni ostatní... a ze všech nejvíce pak samozřejmě režisér, jehož povinností je uvést do dokonalé harmonie stovky jednotlivých tvůrčích sil, podřízených jedinému cíli, jedinému odstínu, aby tak co nejlépe bylo možné naplnit ideu básníka...“

27. prosince 1923 V. B.

Na úplný závěr dodejme, že stejně jako v případě dramatických textů autora ani jeho originální názory na drama a možnosti inscenování nebyly dosud do češtiny přeloženy a zůstávají zapomenuty dokonce i v zemi svého vzniku. Nezbývá tedy než doufat, že znovuobnovený zájem o sledovanou problematiku nabídne v budoucnosti další tentokrát již podrobnější popis specifické situace počátečních experimentů první vlny a rozšíří naše znalosti o některé dosud skryté skutečnosti, napomáhající pochopení celé historické etapy vývoje modernistického hnutí.

MANIFESTS OF RUSSIAN SYMBOLISM THEATRICAL THEORY BY V. J. BRYUSOV

V. J. Bryusov (1873–1924) is counted among the founders of the modernist movement in Russia. Although this author is world-wide known rather as a poet and novelist, his work covers also several dramatic attempts supplemented by reflections on theatre and by an extensive critique. Relative to the considerable extensiveness of the manifests connected with the first wave of symbolist movement, it is surprising that attention has not been so much paid almost to none of these unquestionably interesting author's theatrical theories so far, despite the uncontested value of the texts, which we can consider, to this effect, not only a contemporary statement reflecting the primary practical experiments of modern Russian stage-managers, but first and foremost an artistically clearly defined aesthetic-philosophic idea of a "new theatre" formulated in poetically balanced proclamations, which represent the main ideas of following representatives of the older stream of the modernism.

In the text there are quoted passages from the documents, which indisputably create one homogenous unit. There is described the symbolist conception of the drama and theatre represented in Bryusov's work by the articles "Unneeded Truth" (1902), "Looking for the New Theatre" (1906), "The Theatre of Future" (1907), "Realism and Conventions of the Theatre" (1908) supplemented in the last year of the author's life by a published article "What is theatre?" (1924) summarising the author's main requirements.

The peculiarity of Bryusov's theories gives a new look on the points at issue of the beginnings of the formation of the Russian symbolist theatre, which, through the mediation of the author's re-discovered studies, bears testimony to the birth and formation of the most interesting stage of Russian theatrical culture.