

Erik Adolf Saudek: PARALÝZA STOLETÍ ČILI CÍSAŘOVY NOVÉ ŠATY

Redakční poznámka: Redakce Hosta otiskuje tento článek o problému, jež pokládá za vysoce aktuální, neztožňuje se zcela s názory v něm projevenými, důrazně připomínajíc, že očekává i jiné hlasy, jež by k diskusi o tomto předmětu přispěly.

1.

TEZE

Anarchie ve věcech estetického a sociologického zařazení divadla dospěla již tak daleko, že je málem zásluhou znova, důrazně a jednou provždy prohlásit, že je to od věků jediná, neměnná potřeba lidského ducha, jež usměrňuje a určuje základní ustrojení a společenskou funkci jevištního projevu, potřeba daná samou existencí neměnných prapudů člověka. Divadlo tedy roste stejně jako každá jiná biologická a společenská organizace z potřeby ukojit specifický hlad jemu přirozenými, tedy účelnými prostředky. Podepisujeme-li tyto věty, hlásíme se implicitně bez módního ostychu k dvojí tezi: Za prvé: divadlo, jako všechno umění, není, nebylo a nikdy nebude asociální, nýbrž má svou specifickou společenskou funkci jakožto zvláštní orgán, saturující jistou potřebu. A právě na jeho způsobilosti k sociálnímu výkonu je závislá jeho čistě umělecká zdatnost. Za druhé: Nechceme-li se legitimovat jako domovníčtí pokrokáři, je nám prohlásit, že duchové dobrodružství, jehož výrazem je drama, ve své podstatě vždy bylo a bude totéž, neschopné jakéhokoliv vývoje a pokroku. Není tedy možné nazvat dramatem dnes, co by nebylo bývalo specificky dramatickým dobrodružstvím ducha včera i přede-
včirem. Že přitom pro divadlo trvá postulát modernosti v přesnějším slova smyslu, že je nutné tvořit v přímém raportu s biologickou potřebou, s biologickou nutností okamžiku, o tom o všem není vůbec dovoleno pochybovat. Ale i moderní

divadlo moderních tvůrců a moderního publika bude specifickým divadlem, bude založeno na psaném či improvizovaném slovesném žánru, na dramatu. A tak se nám zkoumání umělecké hodnoty nejmladších českých pokusů o moderní projev jevištní přihrocuje v otázku: dojdeme touto cestou k modernímu dramatickému umění, je to vůbec divadlo?

Odpovídáme jasným a jednoznačným: ne!

2.

OFICIÁLNÍ DIVADLO

Zvykli jsme si na to, dívat se na výkony současného divadla (oficiálního) jako na něco, co se nás hlouběji nedotýká, jako na něco, co je nám snad někdy povyražením (často velmi problematickým), jež nemá vůbec práva a kvalifikace požadovat na nás nejniternejší účast všech složek našeho ducha. Současné oficiální divadlo není naším divadlem, my publikum o něm nepracujeme: a vůbec — nač by tu pak byly státní subvence? Jsme kulturní národ, máme cukrovary, kamenouhelné doly, vojsko, spořádaný právní systém, noviny a literaturu — a je tedy nutné, abychom také měli divadlo. Abychom hráli, stůj co stůj, denně. To je kultura. Že žádné ze subvencovaných divadel by nemohlo hrát ani týden, kdyby jako každý slušný obchodník bylo odkázáno na konzum obecnstva, že je nabídka neskonale větší než poptávka, to se běře mlčky na vědomí, pokud možno se o tom mnoho nemluví a v nejlepším případě ozývají se trpké vzdechy kulturních kostelnic: Ach, ten proklatý film, ten sport, to nepochopitelné desinterese-ment! Ukradly nám všechnen ušlechtilý zájem o divadlo. I zestárnuvší kurtizána je si více vědoma přirozeného běhu věcí pozemských: byla by velmi nemoudrá, kdyby tak spílala mladší a krásnější konkurenci. Což, stará paní, kdybyste se jednou podívala do zrcadla? Snad byste se trochu polekala, snad, ale to nevádí, to je naopak velmi zdravé. Seznala byste alespoň, že to takhle dál nejde, že se musí něco stát. Čím to

jen je, že se ta kůže tak scvrkla, že pleť zežloutla jako citrón, že oči jsou vpadlé a vyhaslé, že nožičky se rachiticky pokrřivily? Je to stáří? Ne, umělecké žánry nestárnou, protože jsou věčné, jako otázky a strážně člověka, který je jeden od pólu k pólu, který se rodí, žije, miluje a umírá. Ale doba zestárla. Je to paralýza století, kterou trpíte. Století, jež nedovedlo věřit, jak věřilo, a kterému nová víra dosud nenarostla. Aspoň ne víra natolik silná, aby si vytvořila svůj styl, svou formu, anebo chceme-li být skromnější, tedy přesnou formulaci svých otázek, tužeb a bolestí. Století, jež dosud nenalezlo výrazu pro svou problematiku. Osle, řeknou mi, což nevidíš, že staré divadlo stůně právě na problémy, že je jen proto tak málo divadlem, protože jich má tak příliš mnoho? To je omyl: Výrazem problematiky v umění není myšlenka, nýbrž forma. A té tu není.

Proč?

3.

ČLOVĚK A DIVADLO

Člověk je sám v zrození a smrti. Svým životem vrůstá do kolektiva. Individuace je jeho největší bolestí, je jádrem jeho tragiky a velikosti. Vrůstá do kolektiva, ale málokdy vrostе. Všude naráží na skleněnou stěnu, a je to strach ze samoty, jež k němu promlouvá z hrůzy hříchu a osudu. Po celý život hledá ztracenou jednotu se vším stvořením, hledá svou matku, jak bychom řekli, užívající obrazu z freudovské mytologie. Hledá ztracený ráj, hledá ztracený stav jednoty před zrozením, kde nebylo tragiky jedincova osudu, kde nebylo hrozného napětí mezi částkami nyní roztržštěného stvoření. Jinak bychom tomu také říkali: hledání absolutna. Ale jsou okamžiky, kdy z množství je snímána tíha osamocení, s níž by člověk nedovedl žít. To je tehdy, když jeden z nich se stává beránkem božím, když jeden z nich se stává Jesukristem, jež snímá hříchy a spojuje s otcem, s prajednotou, s osudem. Je to kněz a umělec v jedné osobě, jež na sebe uvalí tíhu Oidipova provinění a vykupuje

z ní svým stupňovaným utrpením (patos!). Dává množství svou standardizací jedincova osudu největší dar, jež je možno člověku dát: amor fati, splnutí vůle jedincovy s vůlí osudu. Umění a především divadlo, vyrůstající z kultického úkonu spojování s absolutnem, dává člověku všeživotní citění, dává mu tušit ne-li účelnost a dobrotu, tedy aspoň hrůznou nádhru života, které s rozkoší obětuje svou vlastní touhu po štěstí.

Proto je každé pravé jeviště Golgotou a každé pravé obecnstvo kolektivem toužícím po vykoupení.

Vztahy dneška k absolutnímu osudu, k zákonu, k bohu jsou strašlivě přervány. Nevíme málem, jakým jménem bychom boha zavolali. Neznáme osudu, jež bychom milovali. Měšťácká společnost je v rozvratu. Její náboženství se stalo hluchým gestem, jež pozbylo hlubšího významu. Katolicismus je jeho poslední formou, ale stal se sterilním, nekulturním a neživým; a také tehdy, obléká-li se do hávu kulturního raffinement, je jenom záminkou a zakuklením kapitalistického nájezdu. — Hle, tak mocně dnešek křičí po svém divadle, tak lačně by je přijal. Ale není tu vykupitele (aspoň mezi námi v Čechách ne), jež by z jedinců vytvořil obecnstvo a spojil je s novým řádem; jež by mu dal formu a styl.

Proto nemáme vůbec skutečného divadla, ani starého, ani nového.

4.

MARXISMUS A DIVADLO

Jak to řekl Nietzsche ve svém Antichristu? Moderní člověk: „Nevím kudy kam, jsem souhrn toho, co neví, kudy kam. Tak vzdychá moderní člověk... Touto moderností jsme na smrt nemocní — tím zbabělým kompromisem, zbabělým mírem, tou celou nečistotou moderního ano a ne.“

I Osvobozené divadlo má své ano a ne. I Osvobozené divadlo je na smrt nemocné shovívavým largeurem měšťáckova srdce, i ono stůně paralýzou století, „jež je souhrnem všeho, co neví kudy kam“. Le bourgeois n'est pas épaté. Můj ty bože!

a proč by také byl? Vždyť je to jeho umění, jeho divadlo. Nic na něm nechce, neleká, neburcuje, nestrhuje. Uvolňuje malé, zcela malé citečky, dovede polechtat na místech, kde tento všemi mastmi mazaný, všemi vodami mytý a všemi psy uštvaný svět ještě nebyl polechtán. To je jádro a to je vše. Všechno ostatní je pouhá technika, arogující rodokmen formy.

„Uleťte, ptáci mé slabosti.“ Uleťte, abych byla zcela bezpohlavní. Uleťte, mozek, srdce, pudy, abych se líbila vybitému měšťákovi. Jen trochu nervózy mi ponechte, malou trošičku, abych nebyla jako hrkačka v ruce imbecilního dítěte! To je modernost dekadentního Apollinaira, modernost Prsů Tiresiových. Měšťácká.

A přece Osvobozené divadlo bylo vytvořeno skupinou umělců a teoretiků, bolševicky orientovaných, vyšedších z řad „proletářského umění“. Je to zrada, anebo to byl tentokrát omyl? „Pst,“ říká velekněz, a naivní tazatel se hrouť do bezedna své vlastní nicotnosti, „pst; což ještě nevíš, že umění nepeče chleba, že je to hra ducha, jež nemá s politikou nic společného? Fi, styď se, umělecké nemluvně, paséisto! a „proletářské umění“ nám vůbec nepřipomínej. To byl omyl, dětská nemoc. To bylo dávno, dávno před lety, kdy mnozí z nás ještě neuměli francouzsky a byli seversky orientováni.“

Hm, nevím. Ale viděl jsem něco, co přece není myslitelné bez bolševismu, bez socialistického tvůrce, bez socialistické kultury, něco, co je marxistické skrznaskrz, co je opravdu umění pro proletariát, něco, co má formu a styl. Viděl jsem velké, snad vrcholné umění ruského filmu. Jsem si dobře vědom, jak vzdálen je film divadla, ale to, o čem poučoval promítaný úryvek Pancéřníku Potěmkina, je neméně rozhodující pro všechnu ostatní, tedy i divadelní tvorbu, než pro film.

Není umění bez světového názoru. Forma uměleckého díla je matematickou funkcí hmoty a světového názoru. Marxismus není světovým názorem, ale je jeho výrazem ve věcech sociologického tvoření. Socialistická kultura vytvoří

také své specifické divadlo. Neznám pohříchu ruského divadla; ale Osvobozené divadlo není divadlem socialistovým. Je divadlem rozvráceného měšťáctví, ale rozvrat mu není pramenem tragiky, nýbrž titěrných citeček a lyrismů. Století má paralýzu: prožívá rozkoš hnilobného rozkladu s doprovodem saxofonů.

Už víte, proč nemáme divadla?

5.

DIVADLO A SYMBOLISMUS

Mluví-li o moderním umění, musím si dávat dobrý pozor, aby mě p. Honzl neklepl přes prsty jako kohosi, kdo nečetl posledních telegramů z pařížské literární burzy. Nuže, abych se vyhnul nepříjemné zkoušce u pana učitele moderního divadla (která by bezpochyby ukázala, že mé vědomosti jsou pochybné, ba že snad vůbec neznám slůvka francouzsky), troufám si říci, že všechna závažná hnutí umělecká posledních let lze shrnout do jediného slova: symbolismus. To je hlubší smysl všeho moderního úsilí uměleckého: ať už tomu říkáme kubismus, purismus, konstruktivismus, surrealismus či poetismus, jak zní dosud heslo, kolem něhož se krystalizuje tvorba naší umělecké „levice“.

Filosofie zradila Evropu. Nevěříme jí. Nevěříme formální logice. Nechceme už neplodného přemýšlování o věcech a životu. Chceme stoprocentní věci a život. Chceme symboly místo tezí. Chceme umění, jež je zaklínačem všeživotního cítění. Svět nezchudl ani o jediný problém, ale přenecháváme jeho řešení instinktům a jejich tvůrčím evokačním silám. Je to znovunastolení bezděčného démonického projevu. Odtud snový ráz moderní poezie. Freudismus je příznakem a zároveň konstatováním nové úcty k symbolu. Orfické slovo Goethovo by mohlo být heslem moderního umění: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.

I modernímu divadlu, a jemu zvláště, je pracovat jen a jen smyslově přístupným symbolem. Je mu vzkřísit prvek orkes-

trický a uvědomit si, že specifickou možností jevištního symbolismu je především dynamické členění trojrozměrného prostoru. Výprava je výtvarným výrazem symbolizované problematiky. A slovu je působit číře smyslovými kvalitami zvuků a představ.

To všechno p. Honzl ví, ale neví, že to nestačí. Neví, že to je jen technika, hluché gesto bez hlubšího významu, voluntarismus bez posvěcení, symbol bez podstaty. Není tu problematiky. Problémové umění ještě není totožné s ideologickým uměním, ba je možno říci, že divadlo bez problematiky, drama bez metafyzické otázky (proč bych se styděl za tak počestné slovo?) není myslitelné. Honzlovo jevištní umění je „skokem přes propast“ bez propasti, zaječí polévkou bez zájce. Není tu dramatu. Není tu specificky dramatického dobrodružství ducha. A hluché gesto nikdy není divadlem.

6.

OSVOBOZENÉ DIVADLO

Osvobozené od čeho? Od všeho nedivadelního. Dáme divadlu, co je divadla! Každé divadlo má čtvero předpokladů, bez nichž není divadlem. Uvidíme, že se Osvobozené divadlo osvobodilo od všech čtyř:

Za prvé: Básník-dramatik je tu nahrazen Apollinaiem, talentem povýtce nedramatickým, vkusným aranžérem představa a sladce nesmyslných veršů; jeho dílo, jež by mělo být podnětem k divadelní konkretizaci, není ničím víc než librettem baletu, bez dramatického napětí; není tu nic zřetelného a krevnatého; není tu ani za mák konstrukce, ale papírové rokoko. Fantastičnost je nepravá a prýští z intelektualistního voluntarismu. Je otázkou, je-li to vůbec básník. Rozhodně ne dramatik. (K odůvodnění svých všeobecných inkriminací jsem si vybral provedení Apollinairových Prsů Tiresiových. Ale že je skutečně slovesný útvar p. Honzlovi jenom na obtíž, že je tedy Apollinaire jeho ideálním autorem a že tedy o autoru-dramatiku v Osvobozeném divadle platí všeobecně

vše, co jsem shora řekl, o tom poučilo také např. naprosto nedramatické provedení Aristofana.)

Za druhé: Režisér p. Honzl je formální eklektik. Propagandista. Přijímá nejrůznější režijní prvky, aplikuje mixtum compositum své techniky na text (tak je zde nutno nazvat knihu) bez ohledu na jeho vnitřní formu. Ničím nedovede projádrřit uměleckou osobnost, ale nicméně znásilňuje herce (jenž je tu prý osvobozen) neorganickou, chtěnou, nahodilou a primitivní choreografií, ubíraje mu poslední možnost k tvůrčímu výrazu (kdyby ho i nakrásně něco napadlo!). A protože tu vůbec není světového názoru, nejsou všelijaké kousky, jimiž zpestřuje svůj program, nic než tektonicky neodůvodněné ornamenty. Není to režijní umění, nýbrž jakýsi umělecký průmysl. Ze všeho dýše chlad dogmatika (a to velmi naivního) bez krůpěje divadelní krve.

Za třetí: Herectvo je ovšem velmi chabé. Vyjímaje p. Stanislava Neumanna neviděli jsme na této scéně herce v nejménějším slova smyslu. Není tu, co by bylo nutné osvobozovat. Charakteristická je téměř programatická neúcta k slovu: Apollinaire, jenž rozbíjením melodie lyrických partií chudne na minimum básnický hodnotného, je recitován tak, že (z knižního vydání zřetelný) krásný překlad Seifertův zní jako diletantská, nebásnická práce. Pantomimická čísla se provádějí s jistou korektností, ale naprosto bez verry a vnitřní potřeby. Chlad, chlad, chlad!

Za čtvrté: publikum, a to je to nejhorší. Ani jeden poštovní oficiál! Nikdo, kdo by návštěvu Osvobozeného divadla nepovažoval za společenskou povinnost. Měšťácká intelektuální smetánka, neschopná jakéhokoliv citového nákladu, blazeovaná, unuděná a ex offo nadšená. Pohleď, mami, jak jsem moderní. Že tu jde o varieté třetího řádu a že bychom se v smíchovské Aréně bavili neskonale lépe, to si myslíme, ale neříkáme to, protože bychom byli považováni za kulturní hňupy bez „senzibility, naivity, konzumentské nevinnosti“ atd.

Občané, ruku na srdce! Je to divadlo?

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. Vím, 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