Jan Kopecký

ŠALDOVA VÝZVA

/FXŠ a divadlo/

1

Šaldův vztah k divadlu má tři hlavní aspekty.

V letech devadesátých a počátkem našeho století zahrnuje Šalda do oblasti svého kritického a referentského zájmu o věci umění a kultury rovněž divadlo. Píše - poměrně pravidelně - referáty o pražském divadelním životě, zvláště o premiérách v Národním divadle, všímá si také dramat knižně vydaných a zasahuje do současné divadelní praxe. Šaldova kritika od počátku obzírá více druhů umění: literaturu, výtvarná umění, drama, divadlo. Jeho kritika klade otázky společenské - nezná rozpor mezi kritikou kultury a kritikou věcí obecných. Také v kritice divadelní se manifestuje týž charakter kritikovy osobnosti. Šaldův zájem o divadlo, které je svou podstatou umění po výtce společenským, je tedy zákonitý a hluboký. K v a n t i t a t i v n ě se jeho zájem o divadlo projevuje největším počtem článků, kritik, referátů i glos právě v tomto nástupním údobí na rozhraní století, kdy po dobu téměř dvou desetiletí je Šalda též divadelním kritikem - zvláště českých novinek dramatických, nejednou obzírá v úhrnu celé sezóny divadelní a hodnotí synteticky i celoroční produkci zejména Národního divadla, jeho činohry; píše i obsáhlejší studie, v nichž nadhazuje základní otázky dramatického tvaru, jeho tektoniky - otázky, které si předtím divadelní kritika u nás nekladla vůbec, nebo jen výjimečně /Jan Neruda, Vilém Mrštík/. Připomeňme v této souvislosti na-

příklad jeho referát o Maryše bratří Mrštíků, který přerostl v zásadní slovo o stavbě dramatického díla i o kulturní politice správy Národního divadla.[1]

Lety postupně Šaldův zájem o divadlo zdánlivě slábne, Kvantitativně ho ubývá. Z kritika referujícího pravidelně stává se kritik příležitostný a později, v dvacátých a třicátých letech, Šalda - také v důsledku nemoci - chodí do divadla jen zřídka. Vyvstává tu však zajímavý paradox: čím méně totiž do divadla chodí, tím víc se prohlubuje zájem o jeho specifickou a principiální problematiku. Nejzávažnější stati a studie napsal Šalda o divadle v době, kdy do něho prakticky již nechodil.

Druhý aspekt Šaldova vztahu k divadlu se manifestoval jeho d r a m a t y . Dramatická tvorba Šaldova vzniká v poměrně krátkém časovém úseku. Její předehrou je překlad Hebbelovy tragédie Gygův prsten.[2] V roce 1919 koncipoval a rok nato dokončil - zjevně v souvislosti s velkým nárazem Říjnové revoluce - své dílo z dramatických nejzávažnější: Zástupy. Toto filozofické drama vztahu individua a celku, osobnosti a davového hnutí, vůdce a masy, problematiky vztahů mravnosti osobní a společenské, jež se po trapném odkládání a soudním sporu dočkalo provedení na scéně až o třináct roků později v Národním divadle r. 1932, zmizelo z jeviště po čtyřech reprízách a dodnes čeká na svého scénického objevitele. Historii vzniku a osudů Zástupů věnoval monografickou práci Artur Závodský[3] a lze jen souhlasit s jeho závěrem, že každá nová četba Zástupů oživí ve čtenáři téma žhavě aktuální, jehož šaldovský dramatický tvar přes všechny problémy dramaturgické povahy je s to vzbudit pozornost obecenstva svým horkým a vzrušeným poselstvím o zápase za svobodu, za tvořivý přístup k životu, za od-

povědnost úsilí jednotlivce uprostřed velikého náporu celého národa . - Roku 1922 napsal Šalda Dítě - komedii, která je demonstrací jeho rozchodu s jistým typem společnosti, buržoazií vedené; byla hrána r. 1923 Národním divadlem, inscenována v duchu jevištních postupů adekvátních struktuře i stylu konvenčních prostředků, jichž tu Šalda záměrně užil, chtěje napsat lidovou hru společensky v dané situaci účinnou. /E. F. Burian později v Brně a r. 1937 v D 37 prokázal možnost jiného přístupu k Šaldovu textu: vyšel z autorova jazyka, inscenoval Dítě jako dramatickou báseň silného náboje sociálně revolučního. O jiný přístup, rovněž v protestu proti konvenčnímu pojetí, se pokusil Jindřich Honzl v Plzni./[4] - Roku 1926 vyšla třetí a poslední vydaná i hraná hra Šaldova Tažení proti smrti, ze Šaldových nejproblematičtější a od uvedení v Národním divadle v Dostalově režii již nehraná: svým tématem i názvem symbolicky poznamenává celý život Šaldův, neboť její autor proti smrti - ve všech podobách - táhl a bojoval po všechny své dny.

Psal tedy Šalda dramata jen v krátkém údobí svého života, po dobu pěti nebo šesti let. Nemíníme tu řešit otázku, jaký byl Šalda dramatik a kam se zařazuje ve vývoji dramatu a divadla - ani co z toho je dnes živé a schopné inscenace. Dítě se dočkává sporadicky obrody scénické /Komorní divadlo v Praze, Divadlo F. X. Šaldy v Liberci/, do Národního divadla se však od své premiéry - stejně jako jiné Šaldovy hry - již nevrátilo. Pokus o renesanci Zástupů byl podniknut Středočeským divadlem v Mladé Boleslavi r. 1947 v režii Antonína Dvořáka, zájem vzbudilo rozhlasové provedení Josefa Henkeho v roce 1968.[5] Jejich čas podle našeho osobního přesvědčení ještě

přijde, až se dramatik Šalda setká s velkým, zároveň pokorným i smělým režisérem-dramaturgem, který vyposlechne v této domněle literární záležitosti divadlo a vysvobodí krystalicky čistý tvar z textového materiálu až přespříliš bohatého.

Přistupme k aspektu třetímu, který je tématem této stati. Jde o závažné studie a úvahy i glosy z dvacátých a třicátých let, které dokumentují Šaldův názor na divadlo a divadelní kulturu. Názor na toto podivné a podivuhodné umění, na jeho smysl v životě lidí, jeho společenské poslání. Jde o projevy z doby, kdy Šaldův autorský, kritický i divácký kontakt s divadlem byl prakticky minimální a náhodný, ale kdy Šalda o něm tím soustředěněji uvažoval u svého pracovního stolu a pronesl myšlenky, které po našem soudu mají platnost nenaplněné výzvy, namnoze i výčitky.

V údobí, o kterém bude nyní řeč a jež se prostírá na časové rozloze asi půldruhého desítiletí /od poloviny let dvacátých do Šaldovy smrti v roce 1937/, užívá Šalda zřídkakdy slova "divadlo". Nemluví o divadle, nýbrž o dramatu, dramatické poezii. Místo o divadelní kultuře hovoří o kultuře dramatické. Dramatem a dramatickou poezií nerozumí však pouze psané slovo, text. Rozuměl jím vždy jen drama uskutečněné. Tedy to, co se odehraje před diváky a s nimi. Žánr slovesný je Šaldovi jedna věc: kde o něm pojednává v souvislostech literárních, výslovně to vyznačuje. Dramatem rozumí drama realizované - tedy proces, který se odehrává v divadle mezi scénou a hledištěm.

Důkazů pro to je mnoho. Sáhněme po nejslavnějším: po stati Dramatická poezie stará i nová z ledna 1931.[6/] Co tu Šalda nazývá a míní "dramatickou poezií", je tvořeno - v tom se jeví

koncepce pojmu - čtyřmi základními činiteli: básníkem, hercem, režisérem a obecenstvem. Teprve oni d o h r o m a d y uskutečňují dramatickou poezii. "Dramatická báseň není dotvořena tou chvílí, kdy básník vrhne na papír poslední tečku. Dramatická báseň se dotváří teprve kontaktem, který vznikne v divadle ve chvíli jejího provádění mezi básníkem, hercem a režisérem na jedné a obecenstvem na druhé straně. Všichni ti čtyři činitelé musí být nejen sami o sobě zdraví a dobře fungovat; víc: musí být spolu i v souhře a v souladu. V tom je všecka nesnáz dramatické poezie; a tato složitost činí i její vzácnost" /l. c, str. 193 a n./. Vzájemná souhra těchto čtyř činitelů se v dějinách vyskytuje velmi vzácně. Tak vzácně, že právě nezbytná souhra tolika dramatických činitelů činí divadelní kulturu dramatickou poezií - jevem, který se vyskytne toliko ve výjimečných historických chvílích a epochách. Proto také kladl Šalda dramatickou poezii - takto pojímanou - na vrchol projevů, jimiž žije kultura lidských kolektivů: na nejvyšší stupeň v hierarchii uměn . V Šaldových ústech byla dramatická kultura totožná s kulturou divadelní a zahrnovala všecky složky tohoto umění - aktu kolektivní společenské aktivity par excellence, zahrnujícího všechny jmenované činitele.

Na prvém místě mezi nimi je Šaldovi hodnota primární a inspirativní: básník. V něm cení kvalitu svéprávnou a svébytnou. Poezie je mu opravdovou hodnotou a silou, a to silou zcela reálnou - kde chybí, zdraví národa i společnosti jsou vážně ohroženy. "Jak kdo zpívá, tak i bojuje. Nuže, buďte jisti, že národ, který nezpívá, nejen špatně bojuje - on i špatně žije, temně a neradostně, spíš živoří, nežli žije."[7] Mínění pře-

hnané, příliš vysoké? Může se takovým jevit pouze tomu, kdo neví, že živoucí a působící poezie je reálnou, skutečnou silou společenskou. Doplňme citované místo myšlenkou ze stati Básnické slovo na českém jevišti,[8] neobyčejně aktuální v letech, která si dočasně učinila spíše pravý opak svou zásadou. Jevištní slovo stávalo se totiž Šaldovi slovem dramatické poezie teprve tenkrát, kdy z materiálů běžné, šedivé a otřelé řeči životní vznikala svého druhu nová řeč. Básnické slovo, věta dramatikova, verš na jevišti - to byla Šaldovi "zaklínadla. Do slova a do písmene". Syntetické slovo básníkovo "liší se od běžného a empirického tak, jako diamant od uhlí; chemické složení je stejné, a přece hodnota a funkce jsou tak rozdílné. V dramatě vytváří toto magické slovo básnické onen čtvrtý rozměr, v němž splývá čas s plošností, plastika s dynamikou; v něm vzniká nová perspektiva lidského chápání" /l. c., str. 299 a n./. A jinde v téže studii: "Musický genius dotkne se nitra básníkova a ono se rozechvěje k tvořivému plození. Vylévá se ve vlnách, které zaplavují lhostejný svět, rvou jej ve svůj vír, přičleňují si jej v duchovní poddanství. D o b y t í l h o s t e j n é h o s v ě t a /proložil J. K./, jeho rozezvučení a tím jeho prožehnutí a rozsvícení, které činí z tohoto lhostejného objektu nositele a herce básníkovy vůle, tato magická proměna lhostejnosti v sympatii - hle, to je sám cíl básnické dramatiky" /l. c., str. 299/. Mluvil tedy Šalda o magickém účinu divadelního slova před Vančurou a Honzlem - a současně, aniž mohl vědět, před francouzským divadelním utopistou a vizionářem Artaudem. Jsme tu u jedné z nejpřesnějších formulací podstaty divadla, odkud se otevírá pohled na konkretizaci, hmotnou realizaci slov lidským jednáním. Formu-

lace Šaldova, byť může znít na první pohled nadneseně, má konkrétní materiální náplň. Jde u něho totiž o řeč realizovanou v prostoru - jde o akci herce, kterým se dramatická poezie teprve stává něčím skutečným co existuje v čase a prostoru a působí jako materiální aktivita.

Herce staví Šalda velmi vysoko. Ovšem herce na úrovni svých představ o divadelní kultuře a požadavků na ni. Herec byl mu "znícím vývařiskem hudebně-slovné mágie" /l. c., str. 302/. Žádal od herce, aby dotvořil autora v jeho tvořivosti slovné , aby aspoň potenciálně prožil znova jeho tvořivý proces. "Směr udává ovšem básník", ale herec básníka dotváří adekvátním procesem tvořivosti obdobného druhu, zatímco trpná reprodukce jen ničí a hubí to nejcennější a podstatné, co tvoří raison d'étre básnické existence a samy dramatické poezie. Takové herce potkal Šalda v souboru Moskevského uměleckého divadla, když u nás počátkem století z iniciativy Kvapilovy hostovali: Hrají ne sebe, ani ne autora, ale v nejlepších svých chvílích hrají "největší hru, která se dá myslit: současné Rusko, jeho náladu, jeho ovzduší... Dovedli nalézt podivný, plachý, napovídavý herecký výraz pro věci nesdělitelné, které nesnášejí slova, pro věci, které se spřádají v mlčení a uzrávají v tichu." Pracují podle Šaldy "jako pracuje rostlina, vnitřním uměleckým hmatem". "Opakují nám svým jazykem, co hovoří všecko opravdu veliké umění staré i nové jazykem také svým a vlastním: že umění jest předem pokorou před snem naprosté poctivosti a upřímnosti, že není možno bez velikých kvalit srdce, bez velkodušnosti - že nejvyšší intelekt jest ten, který cítí nejvíce věčného zákona, že ve velkém umění kryje se něha se silou, že velikost měří se

harmonií celosti."[9] V Haně Kvapilové zdravil Šalda "kulturní sílu", "dělnici na nehmotném díle generace", která svou herec-kou tvorbou odhaluje druhou realitu /podtrhl Šalda/. Totiž "cosi hlubšího než pouhý temperament, trvalejšího než pouhá jevová skutečnost, vyššího než pouhý vkus: zákon, osud, li-nii".[10] Šaldovo vysoké pojetí poslání herce nejen na jevišti, ale skrze jeviště i ve společnosti a národě, dotvrzuje jeho vztah k Eduardu Vojanovi. Vojan mu byl hercem-tvůrcem, básní-kem scény, který "myslí příbuzně v básníkově duchu a směru, rytmem a ohněm básníkovým" - a tím se stává svědomím své doby a společnosti. A jako takový Bělinskij dovedl analýzou jediné postavy - Hamleta herce Močalova - říci podstatné slovo k cha-rakteru celé jedné společenské epochy, kterou spolu s Močalo-vem žil, a pokud ji žil, jako takový Jacques Copeau chápal, že velká herecká osobnost je kulturní činitel schopný proniknout i k základním otázkám, podstatným složkám, problémům, těžkos-tem, krizím i silám doby a dát jim hlas i strhnout k násle-dování nebo k protestu a vzpouře - tak u nás Šalda věděl a už roku 1909 na Vojanových postavách rozpoznal, že velká osobnost herecká, sestupujíc do hlubin svých lidských zkušeností, "po-dává na jevišti svůj poměr ke světu a životu, své poslední ži-votní hodnoty a soudy". Ovšem, dodává: "Odvážiti se toho může jen /.../, kdo zalidnil dlouhou a vytrvalou prací let a let své nitro figurami, dušemi, obrazy, kdo objal a zavřel do své hru-di velkou část a velký úděl lidství, kdo jest bohat vnitřním tvarem. Tedy umělec velkého nadání a ne dříve až v posledním, vrcholném období své tvorby. Tam stojí nyní Vojan. Povinností českého světa jest uvědomiti si to. Neboť jest to podívaná vel-mi vzácná, která se neopakuje často."[11]

S poměrem k třetímu činiteli, jak je Šalda jmenoval ve svém výměru tvůrců divadelní kultury, se vztahem k režiséru je to i u Šaldy složitější. Nejen uznává, nýbrž postuluje jeho funkci v hierarchii základních divadelních činitelů, a to rovněž velmi vysoko - nicméně limituje jeho úkol. Vidí v něm především služebníka básníkova, jehož posláním je ve hmotě a v čase polyfonně rozezvučet psanou dramatickou báseň, dodat jí život, proměnit ji v časoprostorovou akci, v intencích básníkových a v souladu s předpoklady danými hereckým souborem ji materializovat. Režisér je mu někým, kdo duchem vnitřní harmonie jednotně prostoupí a uskuteční scénickou interpretaci básnického díla. V pojmu "interpretace" je obsažen prostor pro osobité i osobnostní uplatnění tvůrce inscenace. Podle Šaldy mohou být díla básnická "dotvářena, ani i přetvářena v nový výraz jevištní a režisérský, ale musí se to díti zákonně, v duchu a smyslu vnitřních možností toho kterého díla".[12/] Shoduje se v tom se školou francouzskou, s takovým Copeauem, Jouvetem, shodl by se s Jeanem Vilarem; shoduje se tu i se Stanislavským, kde je režisérovi přidělován úkol hluboké interpretace, samozřejmě tvůrčí, básnivé i svébytné, nicméně tvorbou básníkovou podmíněné. Novodobý rozmach a moderní emancipaci funkce režisérské, ústící v uznání režiséra jako hlavního, ano i jediného tvůrce scénického díla, kvalifikuje F. X. Šalda nemilosrdně jako příznak úpadku, za který bude budoucnost ještě dlouho platit účty a na níž těžce doplácí divadlo diskontinuitou svého vývoje, desintegrací svého tvaru i neorganičností růstu divadelní kultury. "Režisér, který se staví vtíravě a samolibě mezi básníka a obecenstvo jako tlustá slonská zeď a zachycuje a maří sálání paprsků z básnického díla, měl

by býti z divadla vymrskán, a ne v něm uctíván."[13] Čtvrtstoletí před Vilarem, který v knize De la tradition théâtrale,[14] ač sám režisér, dospěl k názoru, že v rozmachu režisérské funkce v posledních třech čtyřech desítiletích tkví hlavní příčina toho, že dvacátý věk nemá svého velkého dramatického básníka, u nás Šalda viděl a odsoudil, že kult režiséra, protože "neslouží básníkovi", "utlačuje a dusí herce" a oba tyto "prvořadé činitele odstrkuje do druhé řady a často přímo do tmy, zmrzačené nebo deformované podle určité maroty nebo jepicové módy /.../ Nijak mně neimponuje dnešní modloslužebnický kult, provozovaný kolem režiséra; klidně mu pravím tváří v tvář, že je symptomem úpadku. Až pomine tato horečka, která vzniká jako jiné bahenní horečky z močálu stagnace a bezradnosti, v níž se dnešní divadlo octlo, celé knihy, pravím vám, budou se psáti o allotriích, jež natropili režistérové, a o zmatcích jimi zaviněných /l. c., str. 200 - 201/. Na rozdíl od Vilara, který žádá, aby se režisér, jenž tuto situaci přivodil, stal tedy sám básníkem scény a tvůrcem dramatické poezie, jež jeho vinou stagnuje - F. X. Šalda je k režisérskému kultu naprosto nemilosrdný, nesmiřuje se s režisérským individualismem.

Zbývá poslední z rozhodujících činitelů divadelní kultury, jímž se dramatická poezie realizuje: obecenstvo. Partie, v nichž integruje obecenstvo do procesu tvorby této poezie, dokládají, že F. X. Šalda byl jeden z prvních u nás, ne-li vůbec první, kdo pochopil, že divadlo je časoprostorový děj, že je to neopakovatelný a jedinečný proces, vytvářený kontaktem i konflikty dvou aktivit na protilehlých pólech jeviště a hlediště. Dramatická poezie se mu uskutečňovala teprve v tomto procesu, který má povahu indukce. Jako dvě baterie, které se vzájemným

působením recipročně nebíjejí, tak teprv kontakt jeviště s hledištěm, herce s divákem, díla s dobou vytváří kvality, jejichž vznik je plodem této podivné lidské hry, tohoto prapodivného lidského vynálezu, který má jméno "divadlo" a patří k nejstarším lidským vynálezům. V hledišti postuluje Šalda nesmlouvavě p o l i s v antickém slova smyslu. Tedy hlediště společensky integrované nebo k integraci spějící. Ne konzumenty, nýbrž spolutvůrce. Ne masu, ale lid. Ne dav, ale národ. Ne elitu v konvenčním společenském smyslu, ale elitu etickou. Už roku 1894 v kritice takzvaných "lidových představení", která na okraji svého provozu organizovalo Národní divadlo, vystoupil proti umění "pro duševní mandaríny" a žádal spojení divadla "s těmi impulsívnými vrstvami, s tou svěží půdou, vyoranou a hlouběji založenou, se kterou se bude musit umění divadelní a umění vůbec ve svém vlastním zájmu sblížit a na nichž mu musí v prvé řadě záležet".[15/] V třicátých letech našeho století řekl Šalda totéž jenom jinými, vnitřním patosem znějícími slovy: "Nový dramatický básník musí postulovat nové obecenstvo nebo, abych to řekl stručněji, místo posavadního obecenstva l i d . Snad jsem pošetilý, ale já věřím v lid: v lid starý i nový zároveň, který má naivní zvídavost dítěte i bezpečnost instinktů vlastních všemu zcela starému i kořennému; který je i aristokratický, i demokratický zároveň; který je nejhybnější, i nejstálejší v společenském zvrstvení."[16/]

Dospěli jsme k bodu, kdy od interpretace jednotlivých základních složek dramatické poezie lze postoupit k tomu, co tvoří korunu a postihuje sám smysl divadelní kultury, a to nikoli pouze v pojímání Šaldově. On řekl a ukázal, že teprve s o u l a d , organická vnitřní harmonie všech těchto jednotlivých dílčích činitelů je schopna stvořit divadelní kul-

turu, kulturní epochu. Naznačil, že vrcholy divadla spadají vskutku v jedno s údobími, kdy se v lůně konkrétní historické společnosti zvedaly síly a energie, které byly s to zformovat masu v lid a davy proměňovat v integrovaný lidský kolektiv. "Dramatická poezie a národ rozbíhají se k vrcholům skoro současně; vyvrcholení dramatické poezie a energie národní duše spadá obyčejně v jedno." Dokládá to poukazy na Shakespeara v době Alžbětině, na Corneille a Racina v době Ludvíka XIV., na moderní drama německé Hebbelovo a Wagnerovo v kontextu německého společenského dění, ukazoval to na antickém divadle. A zároveň zdůvodňoval, proč staví v hierarchii umění drama, tj. divadlo, na vrcholek této umělecké pyramidy. "V antice, ve středověku, a do jisté míry i v našem národním obrození byla dramatická poezie tolik jako kolektivní umění kultické. Měla smysl důležité funkce společenské /.../ Byla zaříkadlem, které vypuzovalo ze společnosti zlé duchy nemoci, rozkladu, smrti. A myslíte, že takové představení české hry v prvních desítiletích XIX. století, při němž učinkovali Tyl nebo Mácha, nebylo cosi blízkého náboženskému obřadu, obřadu nové víry, které si říkalo tenkrát vlastenectví?"[17] Pokračuje: "Tušíme to již dnes; v řecké společnosti účel divadla byl sociálně hygienický. V národě úžasné vznětlivosti a výbušnosti, jako byli Řekové, leželo nebezpečí hysterie na dlani; tragédie je jeho svod a odtok. Patos, vyžívaný na scéně, přestával být nebezpečím v životě; byl odreagován ideálně divákem, který odchází z divadla imunní vůči zločineckým nákazám, očištěný a zocelený k životu, jehož nebezpečí přistupují odtud k němu již s otupeným hrotem. Zde je veliký sociálně hygienický význam vší poezie, a zvláště poezie dramatické, který byl jasný velikým

a zdravým dobám starším, aby upadl v zapomenutí dneška: co poezie nebo umění pojmenuje, to je rozřešeno ze Sfinžiny hádanky; to zmizelo ze života jako nebezpečí nebo katastrofa a nezamořuje ho více. Co je úděsné ve tmě, stává se, vyneseno na denní světlo jasem a tvarem poezie nebo jiného umění, přehledné a srozumitelné a přestává být nebezpečným. Všecko, co zakleje z vášní a neřesti své doby básník do svého dramatického díla, je vysvobozeno z démonické moci sil pekelných a zkroceno: nepodryje již společnosti."[18/]

Divadlo takto pojaté má nesmírnou moc. Má schopnost kanalizovat nebezpečné, neznámé, dosud nepojmenované síly, které by mohly společnost ohrozit, kdyby jim umění, a mezi nimi v první řadě divadlo, nedalo či neumělo dát včas jméno. A tím, že je pojmenuje, že jim dá jméno, vytáhne je na světlo denní, před zraky všech, aby v kolektivním procesu poznání a ověření poznávaného mohla se společnost včas proti hrozícímu nebezpečí vyzbrojit. Výsadní postavení divadla přitom spočívá v tom, že se tak děje přímo v procesu analýzy společenské situace, b ě h e m p ř e d s t a v e n í , za svědecké spoluúčasti celé polis, pod kontrolou doby, tváří v tvář historické situaci a chvíli. Velké základní žánry divadelní - tragédie a komedie - slouží tak bezprostředně profylaxi sociální, o to účinnější, jak se prokázalo dostatečně v dějinách, že diagnóza se děje veřejně, pod kontrolou obce, v konfrontaci s dobou, která vždy sedí v hledišti, ať je složení publika jakékoliv. Své době divadlo nemůže uniknout, neboť je její součástí, d ě j e se uvnitř své doby.

Totéž pak dělá divadlo i s každým jednotlivým člověkem, který je zde, v divadle a nikde jinde - od věků, kdy bylo jen

divadlo, až po čas, kdy máme i zvukový film a barevnou televizi - prožívá tento hygienicko-kultický proces jako skutečnost, která se ho bezprostředně dotýká jako jednotlivce i členy širšího lidského kolektivu. Člověk je tu objektem i subjektem hry zároveň, v nedílném a celistvém procesu - je tím, kdo poznává, i tím, kdo je poznáván: tím, kdo analýzu provádí, i tím, kdo je zkoumání podroben. Divadlo je veliká síla - pakliže se ho použije takto, v jeho podstatě. To Šalda věděl - a jako málokdo druhý, nejen u nás, pověděl. A jako výzvu formuloval.

Ve formulacích,které číst je požitkem,usvědčil F.X.Šalda svou soudobou společnost z úpadku a rozkladu nejen onoho souladného celku, jak ho postuluje ve zmíněných statích, nýbrž i z toho, že vlivem měšťácké komercionalizace a proměny uměleckého díla v objekt zbožního oběhu se dezintegrují i jednotlivé složky tohoto celku. V Šaldově formulaci: "... je rozvázán sňatek básníka a společnosti; básník, pokud zůstal básníkem, jde svou cestou a společnost také svou cestou. [Divadelní představení] kleslo prostě na společenskou zábavu... I herectví je v krizi. Krize jeho je v tom, že se vymyká vší službě. Chce se vyžít a vyhrát na svůj vrub." Nadvlády v divadle se zmocnila "Jeho režisérská Výsost a Veleba". Zmizely a rozložily se staleté normy estetické a mravní, bez nichž je obroda dramatického díla nemyslitelná, a nových nikde nevidět. A nejen se rozložily složky, protože se vybavily z vyššího účelu, odhazují to, co mylně považují za pouta, a odmítají sloužit, usilujíce hrát na svůj vrub. Moderní člověk buržoazní epochy je zaklet do svého osamocení a místo lidu zaujal v hledišti křeslo platící zákazník. "Není v dějinách příkladu tak rozkladného ovzduší

společenského", [19] jaké nalezl F. X. Šalda u nás i v evropské měšťácké civilizaci na konci třicátých let, v předtuše katastrofy druhé světové války.

Odsoudiv společnost v rozkladu a chaosu, žijící "bez prozřetelných perspektiv do budoucnosti" /tamtéž, str. 199/, ohlíží se F. X. Šalda po perspektivě, která by učinila jeho rozbor plodnou základnou možné renesance společenské f u n k c e divadla. Neboť nejde o obrodu divadla, nýbrž napřed o obrození jeho funkce, jež je renesance dramatické poezie předpokladem. Tuto perspektivu objevil i proklamoval. S nadějemi hleděl Šalda, a na konci života to nedvojsmyslně vyjádřil, k onomu "blahoslavenému pluhu, který přeorá společnost a zaorá dnešní obecenstvo divadelní, ty hysterické a perversní slečinky, uválené po kavárnách, ty utahané byrokraty a advokáty, kteří jdou do divadla se vyzívat, ne-li vyspat, ty klepavé a flirtující paničky, ty peněžníky a jejich ženy, které vykládají z lóží své pracny, svůj kaldoun obtížený zlatem a diamanty, ty olysané apoplektické dědky, kteří slintavýma očima jezdí po kolenách hereček" /l. c., str. 211/. Jestliže Šalda připouští, že dočasná izolace tří základních tvůrčích složek divadelních /básníka, herce, režiséra/ může přinést příštímu vývoji i prospěch, zejména zkušenost, kterou s touto izolací učinili první dva činitelé - potom nejhůře je s obrodou činitele čtvrtého, hlediště. Se sedlinou, jak ji výše charakterizoval, "nedá se opravdu mnoho dělat". Proto sem, k obecenstvu, se upíná Šaldova pozornost - k sjednocení s předchozími třemi činiteli divadelními je ovšem třeba něčeho víc, než je pouhá přítomnost jiného publika v hledišti: médiem, schopným dát splynout všem čtyřem složkám v novou potřebnou harmonii, může být však jen nová společenská víra.

A Šalda památně končí jasnovidnou stať očekáváním, že obroda funkce divadla přijde, jak on říká, z Ruska - ze země Říjnové revoluce. Neboť "tam je již pravděpodobně splněna aspoň tato poslední, čtvrtá a nejobtížnější podmínka obrody dramatické", to jest: nové hlediště, v něm lid.[20/]

Od napsání Šaldovy stati uplynulo čtyřicet let. Od těch dob žijeme téměř čtyři desítiletí ve společnosti, jejíž podobu určuje probíhající velká sociální revoluce; šaldovský "blahoslavený pluh", který by přeoral společnost a vynesl nahoru, slunci a vzduchu blíž, ony úrodné spodní vrstvy hlíny pro setbu nových semen a budoucích žní, přeorává již i půdu naší země. Splnila se již i u nás Šaldova poslední, ale významem první a nejdůležitější podmínka obrody dramatické poezie, kultury divadelní? Od počátku svých úvah jsme zdůrazňovali, že máme na mysli renesanci společenské funkce divadla, hovoříce o obrodě kultury divadelní. A tu vyvstává naplno, soudíme, aktuálnost Šaldovy koncepce divadla a jeho pronikavých, dalekovidných úvah. Konfrontace socialistické praxe divadelní se Šaldovým myslitelským činem může přinést dnešku i časům, které přijdou, toliko užitek. Myšlenky F. X. Šaldy tu mají kvalitu výzvy, a to časovější, že dosud nenaplněné.

Poznámky:

1/ Knižně v Mladých zápasech /Praha 1934/, str. 164 - 172. Původně Rozhledy III, č. 12, září 1894, str. 682 - 694.

2/ 1904. Srov. F. X. Š a l d a , Básník tragických osudů /Zlatá Praha XXI, str. 279 n., str. 295 n., úvodem k tragédii "Gygův prsten"/.

3/ Artur Závodský, Šaldovo drama Zástupové a jeho osudy v českém kulturním životě /Otázky divadla a filmu. Theatralia et cinematographica I, Universita J. E. Purkyně, Brno, 1970, str. 97 - 142/.

4/ Srovn. František Černý, Hra z bojů o zítřek /Doslov k vydání Dítěte, Orbis, Praha 1954, str. 99 - 123/.

5/ Zevrubněji o nich viz u Artura Závodského v citované studii.

6/ Šaldův zápisník III, 1930 - 1931, str. 193 - 211.

7/ Šaldův zápisník III, str. 194.

8/ Šaldův zápisník IV, 1931 - 1932, str. 298 - 304.

9/ Moskevští: Dojem i příklad /Volné směry X, č. 4, z dubna 1906, str. 137 - 139/; Kritické projevy 6, str. 106 - 110.

10/ Hana Kvapilová [Volné směry XI, č. 5 - 6, str. 155 - 156. /Též Duše a dílo./ Soubor díla FXŠ 2, str. 178 - 181.]

11/ Shakespearův Kupec benátský /Novina II, č. 22 z 15. 10. 1909, str. 700 - 701/; Kritické projevy 7, str. 389 - 391.

12/ Dramatická poezie stará i nová, l. c., str. 200.

13/ Dramatická poezie stará i nová, str. 201.

14/ Paris, l'Arche, 1955, česky pod titulem Tajemství divadla /Orbis, Praha 1966/.

15/ Lidová představení /Rozhledy III, č. 4, 1894, str. 204 - 208/; Kritické projevy 2, str. 11 - 13.

16/ Dramatická poezie stará i nová, str. 210 n.

17/ Dramatická poezie stará i nová, str. 197 n.; srov. též

O naší moderní kultuře divadelně dramatické /Grigal, Praha 1937/.

18/ Dramatická poezie stará i nová, str. 198.

19/ Dramatická poezie stará i nová, str. 196, 199, 200, 201, 203.

20/ Dramatická poezie stará i nová, str. 211.