

Krystýnková, Jarmila

Šaldova představa rozvinuté dramatické a divadelní kultury

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1975, vol. 24, iss. D22, pp. [33]-42

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108207>

Access Date: 05. 12. 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.

JARMILA KRYSŤYŇKOVÁ

ŠALDOVA PŘEDSTAVA ROZVINUTÉ DRAMATICKÉ A DIVADELNÍ KULTURY

1

Zájem o drama a divadlo vyrůstal z hlubokých kořenů Šaldovy osobnosti a dal vzniknout významné linii jeho tvorby. Toto téma bylo zatím zpracováno jenom v dílčích studiích¹ — dosud chybí knižní monografie, která by tuto problematiku analyzovala v celém souhrnu.

Obecně je známo, že F. X. Šalda vystoupil v letech dvacátých jako dramatik třemi hrami vlastními:² veršovanou symbolizující tragédií o vztahu velké individuality a revolučního kolektivu (*Zástupové*, 1921),³ optimisticky laděnou protiměšťáckou hrou o nemanželském mateřství (*Dítě*, 1923) a groteskně traktovaným motivem věčného mládí (*Tažení proti smrti*, 1926). Tyto hry reagovaly na samu dramatickou podstatu revolučně zjitřené doby — a to nikoli bez vlivu tehdejších uměleckých tendencí (davové drama, proletářské umění, poetismus). Souhrnně se jimi zabýval např. František Černý.⁴

Dramatismus se prolíná celým Šaldovým básnickým a prozaickým dílem, především však činností kritickou. Svědčí o tom nejen její dynamismus, konfliktnost, bojový patos, ale i výrazové prostředky nejedné studie — až např. po příznačný název hned první knižní Šaldovy práce, esejú *Boje o zítřek* (1905). Divadlo Šaldu přitahovalo svou schopností zobrazit protikladné stránky lidské bytosti, dialektiku vztahů jednotlivce a společnosti. Od svého nástupu na literární pole počátkem devadesátých let považoval Šalda drama a divadlo za jeden z hlavních pilířů české národní kultury. „Jsem přesvědčen, že drama více než ostatní tvorba souvisí s posledními nejhlubšími prameny hromadného života a že není možno tam, kde tyto zdroje vysychají, nebo jsou otráveny,“ napsal Šalda později ve stati *Naše budoucí tvorba dramatická*.⁵ Již koncem minulého století, ve své divadelně kritické činnosti

¹ Viz např. Josef Träger, *F. X. Šalda a divadlo* (Kytice, r. III, 1948).

² *Soubor děl F. X. Šaldy 5, Dramata* (Československý spisovatel, Praha 1957. Vydal a poznámkami opatřil Emanuel Macek).

³ Genezi tohoto dramatu a jeho jednotlivými inscenacemi zabýval se Artur Závodský ve studiích *Piseň sociální naděje* (Divadelní noviny XII, č. 3, 23. 10. 1968) a *Šaldovo drama Zástupové a jeho osudy v českém kulturním životě* (Otázky divadla a filmu I, Spisy FF UJEP v Brně, 1970).

⁴ O *dramatech F. X. Šaldy*. Česká literatura V, 1957.

⁵ Venkov 13. 7. 1919. Přetištěno in F. X. Šalda, *Kritické projevy* 11 (Československý spisovatel, Praha 1959).

v Lumíru, v Pelclových Rozhledech (1893—1894), v brněnských Literárních listech (1896—1898), později i ve výtvarnických Volných směrech (1902 až 1907), v „listu duševní kultury české“ Novina (1908—1912), který sám redigoval, vyrovnával se Šalda nejen s některými dramatiky či scénami evropskými (kupř. Ibsenovi věnoval později medailón v souboru Duše a dílo — 1913, o Stanislavského MCHATu referoval ve Volných směrech r. 1906 a z obdivného vztahu k Shakespeareovi vyznal se vzrušeným proslovem u příležitosti jubilejního cyklu Jaroslava Kvapila na Národním divadle r. 1916), ale příležitostně i s novinkami domácí provenience (hry F. V. Jeřábka, F. X. Svobody, bratři Mrštíků, J. Kvapila aj.), které by podle jeho názoru měly být srovnatelné s tehdejší dramatikou evropskou. V Novině vycházela divadelní kronika, v níž Šalda mimo jiné vysoko ocenil herectví Eduarda Vojana. Do souboru Duše a dílo uložil Šalda studii Hana Kvapilová.

I když mu zákeřná choroba, která Šaldu postihla r. 1899 a učinila jej převážně zajatcem vlastní pracovny, znemožňovala pravidelnou návštěvu divadelních představení, nepřestal se Šalda po překonání jejího akutního stadia o dramatické a divadelní umění zajímat. Trvalou pozornost věnoval práci Národního divadla v Praze. Chápal je jako centrum úsilí o soudobou českou divadelní kulturu, uvědomuje si, nakolik jeho každodenní praxe zůstávala vzdálena od proklamovaných velkých cílů.

Připomeňme alespoň některá Šaldova vystoupení v souvislosti s Národním divadlem.

Roku 1898 prosazoval F. X. Šalda zavedení dělnických představení na jeho scéně. Roku 1901 stal se členem literární poroty Národního divadla. O tři roky později solidarizoval se s těmi spisovateli, kteří projevíli nespokojenost s poměrem vedení Národního divadla k původní dramatické tvorbě. Roku 1911 zúčastnil se (spolu s J. B. Foerstem, Karlem Burianem, Otakarem Ostrčilem a F. X. Svobodou) pokusu získat vedení Národního divadla pro léta 1912—1918. R. 1917 hájil Jiřího Mahena v jeho sporech s intendaturou Národního divadla při odmítnutí Uličky odvahy, po převratu zasedal nedlouho v poradním sboru Národního divadla.

Dvacátá léta a polovina třicátých let odrážejí dramatické peripetie vztahu F. X. Šaldy k tehdejšímu šefovi činohry Národního divadla Karlu Hugovi Hilarovi (1885—1935),⁶ od prvotního nadšení nad Hilarovou činností došel Šalda k postupnému ochladnutí, zvýšené kritičnosti a posléze až k nenávisnému odmítnutí veškeré jeho práce — jak o tom svědčí Šaldova stať *Hilarovy boje divadelní*,⁷ obšírná recenze režisérový knihy *Pražská dramaturgie*,⁸ články *O budoucnost Národního divadla* a *Dnešní krize dramatická a divadelní*.⁹ Tyto Šaldovy jízlivé výpady nebyly ovšem bez souvislosti s jeho vlastní dramatickou tvorbou a s komplikacemi, provázejícími zadávání a inscenování jeho her na Národním divadle; uvedení Zástupů domáhal se kritik dokonce

⁶ Blíže o tom ve studii Artura Závodského *Vztah F. X. Šaldy k práci K. H. Hilara*. In: sborník K. H. Hilar (Národní muzeum, Praha 1966, str. 51 n.).

⁷ *Nová svoboda* III, č. 4. Přetištěno in F. X. Šalda, *Kritické projevy* 13.

⁸ *Hamburská a Pražská dramaturgie neboli nebe a dudy* (Šaldův zápisník III, 1930 až 1931, str. 65. Přetištěno ve výboru F. X. Šalda, *O umění*. Československý spisovatel, Praha 1955, str. 556 n.).

⁹ Oba články v Šaldově zápisníku VII, 1934—1935.

soudně.¹⁰ Svou představu o osobních kvalitách šéfa činohry vyjádřil Šalda v článku *O věcech divadelních*.¹¹

Na podzim r. 1929 stal se Šalda předsedou nově utvořeného Dramatického klubu (jeho členy byli mimo jiné Arnošt Dvořák,¹² Vladislav Vančura, Jiří Mahen, Vítězslav Nezval, Emil František Burian, Jiří Frejka), ale po roce se funkce ze zdravotních důvodů vzdal. K práci Národního divadla i k obecnějším problémům vyjadřoval se Šalda také v *Tvorbě* a v Šaldově zápisníku — např. ve stati *Poezie, náboženství a politika*,¹³ v článku *Dnešní krize dramatická a divadelní*,¹⁴ v jubilejní úvaze *Národní divadlo a česká divadelní kultura*,¹⁵ uveřejněné u příležitosti půlstoletí této instituce, nebo v článku *O budoucnost Národního divadla*.¹⁶ Syntetický pohled na historii našeho divadelnictví počínajíc obrozením podala Šaldova studie *O naší moderní kultuře divadelně dramatické*, dokončená už r. 1933, ale knižně publikovaná až po Šaldově smrti r. 1937.¹⁷

V třicátých letech přiklání se F. X. Šalda z odporu k eklektičnosti a změšřtáčení repertoáru naší první scény k levicové divadelní avantgardě (staví se např. za Jindřicha Honzla, jemuž byla znemožněna trvalá práce na Národním divadle). Krátce před svou smrtí přijímá Šalda (spolu s Jindřichem Vodákem a Václavem Tillelem) čestné předsednictví Jarního festivalu D 37.

Z uvedeného přehledu je zřejmé, že F. X. Šalda věnoval i při svém chronicky špatném zdravotním stavu mnoho pozornosti sledování aktuálních dramatických a divadelních otázek. Zároveň se však Šalda několikrát vracel k problémům teorie divadla a dramatu: zamýšlel se nad otázkami výstavby dramatu, nad předpoklady rozvinuté divadelní kultury národa, nad funkcí režiséra i dalších složek v moderním divadelním organismu apod. Šaldovu osobitou a vyhraněnou představu rozvinuté dramatické a divadelní kultury nejpřevratněji shrnuje studie *Dramatická poezie stará i nová*.¹⁸ Jejich hlavních myšlenek si nyní povšimneme blíže.

2

F. X. Šalda dal několikrát najevo, že drama je mu především poezií, a to poezií výsostnou; na ní přímo závisí úroveň divadla. Úkolem divadelníků pak je stát plně v jejich službách: „... nebude-li sloužit divadlo poezii oprav-

¹⁰ Viz poznámku č. 3.

¹¹ Datováno 4. 10. 1935.

¹² O vztahu Arnošta Dvořáka a F. X. Šaldy, jak se odrazil v jejich vzájemné korespondenci, viz v článku Artura Závodského *Dramatik a kritik* (Otázky divadla a filmu III, Spisy FF UJEP v Brně, 1973).

¹³ *Tvorba* I, č. 4, 1. 12. 1925. Přetištěno ve výboru F. X. Šalda, *O umění* (Československý spisovatel, Praha 1955, str. 558 n.).

¹⁴ Šaldův zápisník VI, 1933—1934, č. 1, str. 45 n.

¹⁵ Šaldův zápisník VI, 1933—1934, č. 3—4, str. 72 n. Přetištěno ve výboru F. X. Šalda, *O umění* (Československý spisovatel, Praha 1955, str. 563 n.).

¹⁶ Šaldův zápisník VII, 1934—1935, str. 300 n.

¹⁷ Přetištěno v knize *Studie z české literatury*. Soubor díla F. X. Šaldy 8 (Praha 1961, str. 240 n.).

¹⁸ Šaldův zápisník III, 1930—1931, č. 7, str. 193 n. Přetištěno ve výboru F. X. Šalda, *O umění* (Československý spisovatel, Praha 1955, str. 544 n.).

du životné v celém slova smyslu, nejen že propadne banálnosti, ale [. . .] stane [se] zbytečným.“¹⁹

O harmonické divadelní kultuře dá se podle Šaldova přesvědčení hovořit teprve tehdy, jestliže se v jednotu a soulad spojili čtyři divadelní činitelé: autor, režisér, herci a obecenstvo (resp. kritika). Počátkem třicátých let, kdy Šalda probíranou studii psal, „nejen jednotliví činitelé nejsou zcela v pořádku, ale zvláště není v pořádku jejich součinnost a souhra: chybí ona harmonie, která teprve dává tu plnozvukovou funkci a ten účin, jimž dáváme jméno dramatickosti.“²⁰

Poté rozebírá Šalda jmenované složky divadelní kulturní jednoty jednu po druhé a uvádí k nim často zásadní připomínky a výhrady.

Pokud jde o dramatickou poezii (tedy o textovou složku autorskou), je více než básnictví jiné vázána na sociální dění: vzestup společnosti a dramatické kultury jsou v přímé závislosti (Šalda to dokládá poukazem na alžbětinskou Anglii, francouzskou absolutistickou monarchii Ludvíka XIV. a na tvorbu německého romantismu). Soudobé dramatické básnictví je podle Šaldy ve velké vnitřní krizi — tak jako celá společnost. Dramatická díla doplácí na to, že „je rozvázán sňatek básníka a společnosti“.²¹ Drama se nyní nemůže jako dříve opřít o závazné společenské normy (jaké platily např. v antice nebo za klasicismu), které má ovšem právo rozrušovat a místo nich nastolovat jiné. Toto zjištění platí zejména pro tragédii, pro niž je pevný mravní kodex nezbytnou podmínkou. Protože však neměnné morální normy (čest, hrdinství, aristokratičnost ducha aj.) sama utilitární buržoazní společnost v praxi negovala, chápalo by její publikum důsledné dodržení principů tragédie na jevišti jako schematické. Ke slovu se tudíž dostávají řemeslné zdatní autoři měšťanského repertoáru (Šalda hovoří o „divadelním hodinářství“). Z moderních autorů už snad jenom francouzský básník Paul Claudel dovede najít prostor pro soudobou tragédii, protože uznává závaznost lidské oběti v zájmu vyššího, abstraktního principu. Pokud však jde o možnost obrody dramatické poezie jako celku (ovšem v rámci obnovy ostatních dramatických činitelů a za podmínky jejich harmonické spolupráce), zůstává Šalda optimistou.

Šaldovy vývody se ukáží jako aktuální zejména v porovnání se dvěma odlišnými názory na tento okruh otázek.

Zhruba v polovině třicátých let probíhaly v Sovětském svazu polemiky na téma, zda je oprávněné hovořit o uměleckém druhu tragédie také v kultuře socialistické společnosti; praktickou odpovědí na záporné hlasy byl vznik jednoho z nejlepších sovětských dramát — *Optimistická tragédie* (1933) Vsevoloda Vitaljeviče Višněvského (1900—1951); její dějinný optimismus vyplývá z nezjednodušované tvrdé revoluční skutečnosti a je vykoupen smrtí hrdinů. Později v Sovětském svazu, zejména v době schematismu po druhé světové válce, ustoupilo však toto pojetí tragédie tzv. teorii bezkonfliktnosti, zjednodušeně hlásající, že ve společnosti bez antagonistických třídních rozporů může drama najít a zachytit jenom konflikt mezi „dobrým“ a „lepším“.²²

¹⁹ O *všech divadelních*. Šaldův zápisník VIII, 1936—1937, č. 1, str. 38—39.

²⁰ F. X. Šalda, *O umění* (Československý spisovatel, Praha 1955, str. 544).

²¹ *Tamtéž*, str. 546.

²² Srov. také knihu N. Berkovského *Eseje o tragédii* (Orbis, Praha 1962).

Námětem pro užitečné srovnání s vývodů F. X. Šaldy mohly by být teoretické téze i vlastní autorská, resp. také režisérská činnost spisovatele na první pohled tak odlišného, jako je Švýcar Friedrich Dürrenmatt (* 1921). Dürrenmatt, který s velkou sugestivností a otřesnou otevřeností probírá základní problémy člověka západní společnosti v druhé polovině 20. století, rovněž soudí, že dnešek již neskýtá podmínky pro vytvoření klasické tragédie, protože ta předpokládá možnost přesného vymezení viny, trestu a zodpovědnosti. Je-li absurdita výplodem a charakteristickým rysem dnešního kapitalistického světa, který je — podle Dürrenmatta — ve svém úhrnu nepochopitelný a může být tudíž rozumem osvětlen jenom částečně, vystihne kruté paradoxy soudobé civilizace nejlépe tragikomédie, groteska a fraška, nabízející ozvláštňující model totální reality (tzv. modelový typ dramatu).²³

K úvahám o dramatické poezii vrací se Šalda ve studii *Dramatická poezie stará i nová* poznovu, když byl probral ostatní činitele harmonické divadelní kultury (herectví, režii a obecnstvo). Tyto převážně pesimisticky laděné Šaldovy vývodů podáme zde jenom v kostce.

Z převládajícího relativismu, skepticizmu a destruktivního nihilismu (příznačného opět v první řadě pro labilní společnost jako celek) hledají dramatictí (i epičtí) autoři různé formy úniku — od neoromantismu po expresionismus a psychoanalýzu. Šalda se naopak domnívá, že „vyrovnaní směrem k objektivitě jest conditio sine qua non existence příštího dramatu“,²⁴ které tu definuje jako „polyfonní skladbu života a světa k podobnosti skutečnosti nejskutečnější, totiž takové, která je jako příčina a důvod ukryta pod skutečností jevovou“. ²⁵ Únik ze skutečnosti nemůže být nikdy posláním pravého dramatu: „... drama je dramatem za cenu boje se skutečností, boje stále vyššího a hlubšího: boje, jehož kořistí je hlubší básnické poznání skutečnosti a její skladby.“²⁶ Charakteristickou vlastností soudobého člověka je jeho touha po poznání; jí vysvětluje Šalda též renesanci biografického a historického dramatu.

Jinou spornou otázkou je často poměr dramatu a lyriky. Šalda správně připomíná, že kořeny antického dramatu nebo Shakespearova odkazu tkví právě v lyrice; s poukazem na lyrizující tendence v soudobém dramatu západoevropském (o pokusech českého poetismu se Šalda nezmiňuje) konstatuje kritik, že „nová dramatická báseň se začíná budovat znovu z parcely lyrické“.²⁷

Z antiky přebírá Šalda poučné rozlišení patosu a étosu. Proti étosu jakožto rovnováze duše vyzdvihuje patos jakožto princip skutečné dramatické poezie; je totiž schopen poskytnout „veliký inductivní pohled, vržený na věci života a smrti“.²⁸ A v jiné Šaldově studii čteme: „... patos je veliký, vášnivý pohled, vržený na věci života a smrti, pohled, který opravdu zírání a čte; čte tam, kde jiní jsou slepí. Patos je sám nerv básnického procesu dramatické-

²³ Srov. Friedrich Dürrenmatt, *Stati a projevy o divadle* (Orbis, Praha 1968); Fr. Dürrenmatt, *5 her* (Orbis, Praha 1964).

²⁴ F. X. Šalda, *O umění* (Československý spisovatel, Praha 1955, str. 551).

²⁵ *Tamtéž*.

²⁶ *Tamtéž*.

²⁷ *Tamtéž*, str. 552.

²⁸ *Tamtéž*, str. 553.

ho.²⁹ Tento názor, realizovaný v oblasti jazykového projevu také vlastní Šaldovou básnickou, prozaickou, dramatickou i esejistickou praxí, vedl kritika k zásadním výhradám vůči teorii Nové věcnosti (Neue Sachlichkeit) a vůči Hilarovu civilismu. Důraz na patos, a to nikoliv jen u zobrazovaného konfliktu, ale také u vlastního básnického slova, proklamoval ostatně Šalda nejednou. V beletrii ani v dramatu neuznával Šalda omezení autorského slova toliko na funkci prostě sdělovací: žádal výrazné lexikum a architektonicky stavěnou větu (příznačné je v tomto směru Šaldovo vysoké ocenění stylistického mistrovství Vladislava Vančury). Požadavek, aby magická síla slova spoluvytvářela duchovní a dramatický prostor, postuloval Šalda v článku *Básnické slovo na českém jevišti*;³⁰ přirovnal zde všední mluvu k uhlí a básníkovu řeč k diamantu — k látkám sice stejným svou chemickou podstatou, ale zcela odlišným hodnotou a funkcí.

V obdobné krizi jako dramatické básnictví je podle Šaldy také herectví. Podstata této krize záleží v tom, že herec nechce svým uměním sloužit autorovi, ale že usiluje prosazovat se — snad po příkladu italské commedie dell'arte — samostatně, a tedy samoučelně. Herectví „chce se rozbíhat po jevišti v divoké a pestré výbušnosti, kypět a bujet výlučně ze svých sil kinetických, čistě mimických, fyziognomických, býti účelem samo o sobě“³¹

Vážné a opakované výtky adresuje F. X. Šalda modernímu režisérovi — nestalo se tak jistě bez vlivu již zmíněných vlastních zkušeností a kontroverzí dramatika s civilismem K. H. Hilara. Důležitost režisérový funkce Šalda uznává. Už v úvodu analyzované studie připomíná, že „dramatická báseň není dotvořena tou chvílí, kdy básník vrhne na papír poslední tečku, — dramatická báseň se dotváří teprve tím kontaktem, který vznikne ve chvíli jejího provádění mezi básníkem, hercem a režisérem na jedné a obecněstvem na druhé straně“.³² Ostrými slovy napadá však kritik režiséřskou samoučelnost a planou virtuozitu, která prý — všeobecně přeceňována — uzurpovala vládu nad divadlem, porušila svou snobskou výstředností ústrojnou souhru všech jevištních složek a stala se tak vlastně překážkou bránící obecněstvu vnímat subtilní kvality dramatické předlohy. Šalda píše doslova: „Jistě každé básnické dílo musí být interpretováno i režiséřsky v jednotném smyslu; i starší díla básnická mohou být dotvářena, ano i přetvářena v nový výraz režijní a režiséřský, ale musí se to dít zákonně, v duchu a smyslu vnitřních možností a nosností toho kterého díla.“³³

Vezmeme-li v úvahu také jiné Šaldovy projevy na toto téma, můžeme konstatovat, že Šaldovo stanovisko je v daném ohledu poněkud jednostranné. Jako autor Šalda příliš vyzvedával v dramatech kvality básnické a podceňoval jeho předpoklady scénické, které se mají uplatnit a rozvinout při uvedení hry na jeviště. Poezie na divadelní scéně není zcela totožná s poezií, která je zcela obsažena již v dramatikově textu; vzniká na základě slovesné předlohy — za účasti dalších jevištních složek — a vzestupuje do nové, vyšší

²⁹ *Hamburská a Pražská dramaturgie neboli nebe a dudy*. Šaldův zápisník III, 1930 až 1931, str. 65. Přetištěno ve výboru F. X. Šalda, *O umění* (Československý spisovatel, Praha 1955, str. 560).

³⁰ Šaldův zápisník IV, 1931—1932, str. 298 n.

³¹ F. X. Šalda, *O umění* (Československý spisovatel, Praha 1955, str. 547—548).

³² *Tamtéž*, str. 544.

³³ *Tamtéž*, str. 548.

polohy. Éra moderního divadla v poslední třetině 19. století začala právě vstupem režiséra jako svébytného subjektu, který se stal tvůrcem ideové a umělecké jednoty divadelního díla — inscenace. Postaviv do popředí poslání básníka v národní divadelní kultuře, nedoceňuje Šalda objektivnost dramaturgicko-režijního výkladu hry, opřené o režisérovy vyhraněné názory filozofické, politické a estetické, natož pak o režiséřský experiment. Jen výjimečně zdůrazňuje Šalda pojetí divadla jakožto plnokrevné podívané.³⁴

Podíváme-li se na problém vztahu dramatik — inscenátor ze širšího hlediska moderního evropského divadelnictví, vidíme, že na otázku ideového a estetického výkladu studovaného dramatu (jinak řečeno na otázku, zda je režie samostatná tvorba nebo spíše jen interpretace dané předlohy) existují zhruba dva krajní názory.

První názor (k jeho zastáncům mezi režiséry patřil např. Konstantin Sergejevič Stanislavskij a Vladimír Ivanovič Němirovič-Dančenko z moskevského MCHATu, pařížský divadelník Louis Jouvet aj.) se ztotožňuje v podstatě s pojetím Šaldovým: tvrdí, že dramatikovo dílo zásadně určuje způsob inscenace a že tudíž režisér je povinen ukázněně sloužit autorovi. Ačkoli by se zdálo, že je tento náhled příznačný pro období naturalistického divadla, setkáváme se s ním i v přítomné době. Např. myšlenky francouzského režiséra klasických předloh Jeana Vilara (1912—1971) z Théâtre National Populaire zastávají tuto koncepci zcela jednoznačně. Poslání režiséra je tu srovnáváno s porodníkem, který přivádí na svět děti druhých. Poslední a rozhodující slovo má mít vždy dramatický básník. „Je dán text a ten je dostatečně bohatý na scénické pokyny, zahrnuté do replik . . . Musíme mít dost moudrosti, abychom je přijali. Co je vytvořeno navíc, nad tyto pokyny, to je režiséřství a musí být odmítnuto. A zavrženo.“³⁵

Režiséřům, kteří zastávají opačné stanovisko (v Šaldově době to byli u nás např. vedle Karla Huga Hilara Jindřich Honzl, Emil František Burian nebo Jiří Frejka, dále představitelé sovětské meziválečné divadelní avantgardy v čele s Vsevolodem Emiljevičem Mejercholdem, Němci Erwin Piscator a Bertolt Brecht atd.), nestačí být pouhými interprety dramatikova díla, které pro ně znamená toliko východisko vlastní tvorby, nikoliv závazný základ inscenace. Režiséři tohoto typu usilují zasadit dramatické dílo do nového společenského kontextu, osobujíce si právo měnit dokonce i jeho původní ideový smysl, závěr hry, autorovy pokyny atd.; proto se podepisují na radikální adaptace nebo na vlastní scénáře jako spoluautoři původního dramatika.

Dnešní pohled na vztah dramatika a režiséra dal by se snad resumovat takto: V žádném případě nemůžeme úkol divadla (a tedy inscenátorů — včetně režiséra) zúžit na pouhé „reprodukování“ dramatikova textu. Na druhé straně však třeba uznat, že jevištní nastudování hry je organicky svázáno s celým charakterem dramatikova uměleckého vidění a s jeho výrazovými prostředky natolik, že je již více či méně obsaženo v sémantické a umělecké podstatě textu — byť ovšem může být různými režiséry konkretizováno různým způsobem.

³⁴ Srov. např. stať *Dnešní krize dramatická a divadelní*. Šaldův zápisník VI, 1933—1934, č. 1, str. 45 n.

³⁵ Jean Vilar, *Tajemství divadla* (Orbis, Praha 1966, str. 38).

Posledním ze čtyř divadelních činitelů, kterým Šalda studie *Dramatická poezie stará i nová* věnuje pozornost, je obecnost.

Už jsme připomněli, že Šalda jako kritik při všem svém individualismu neztrácel ze zřetele kolektivistické, společenské poslání umění. Nejinak tomu bylo i v dramatu a v divadle, která už od antického starověku tuto sociální funkci pokládala za klíčovou. Připomíná starořeckou kultickou katarzi nebo vlasteneckou úlohu českých představení v době národního obrození, reklamuje Šalda i pro moderní scénu funkci „sociálně hygienickou“ — totiž povinnost uměleckými prostředky zachycovat složitou pravdu doby a „zkanalizovat“ její negativní rysy alespoň na čas tím, že budou v dramatu odhaleny a zneškodněny. „Všecko, co zakleje z vášní a neřestí své doby básník do svého dramatického díla, je vysvobozeno z démonické moci sil pekelných a zkroceno: nepodryje totiž společnosti.“³⁶ O potřebě kolektivismu a škodlivosti snobství v moderním divadle píše Šalda také v syntetickém přehledu *Národní divadlo a česká divadelní kultura*: „Divadlo se musí obracet k velikým, základním životním potřebám lidského kolektiva, bit za lidskou družnost i soudržnost. [. . .] Jeviště nesmí být skleník, v kterém se pěstují kuriozity a monstrozity; jeviště musí být obilní lán, který nese zrno a mouku.“³⁷

Tomuto poslání nemůže ovšem dostát dramatická poezie, zplaněla v pouhou konvenci a společenskou zábavu. Proto se Šalda velmi zajímal o soudobé lidové divadlo. Z tohoto hlediska zabýval se např. dílem Romaina Rollanda³⁸; ten, jak víme, ve svém *Divadle lidu*³⁹ zdůrazňuje nutnost „vytvořit“ nejprve lidové obecnost, které teprve umožní vznik nových divadelních forem. Přes neskrývaný skepticismus k okamžitému účinku schillerovské představy divadla jakožto mravně výchovné instituce není tu Šalda příliš vzdálen od myšlenky dramatického a divadelního umění společensky angažovaného, jak o ně usilujeme dnes. Na rozdíl od diskusních nebo poněkud zastaralých názorů např. na funkci novodobé divadelní režie vyznívají zde Šaldova slova velmi moderně. Nový dramatický básník předpokládá a vyžaduje také nové, obrozené obecnost. Namísto zbohatlických měšťáků a snobů (Šalda jim adresuje ostře nenávislné invektivy) musí přijít do divadla lid, s nímž Šalda spojuje svou víru v budoucnost dramatického a divadelního umění. Zde opět pozorujeme Šaldovu spřízněnost s Hilarovou devízou „Musíme napřed vytvořit společnost — a potom snad budeme dělat dobré divadlo“.⁴⁰ A protože s novým obecností přijde do umění také nová společenská víra, obrací se Šalda v závěru analyzované studie s nadějí k Sovětskému svazu, kde už je po uskutečnění socialistické revoluce nová společenská funkce dramatu a divadla v zásadě probíjíána a kde byl učiněn první krok k renesanci soudobé dramatiky a divadelnictví.

³⁶ F. X. Šalda, *O umění* (Československý spisovatel, Praha 1955, str. 547).

³⁷ Šaldův zápisník III, 1929—1930, č. 7. Přetištěno ve výboru F. X. Šalda, *O umění* (Československý spisovatel, Praha 1955, str. 568).

³⁸ Srov. studii *Básnický a myšlenkový typ Romaina Rollanda*. Šaldův zápisník VIII, 1935—1936, str. 215 n.

³⁹ Romain Rolland, *Divadlo lidu*. Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, Praha 1946.

⁴⁰ Jean Vilar, *Tajemství divadla* (Praha, Orbis 1966, str. 56).

3

Rekapitulací Šaldových zásadních soudů na téma „drama a divadlo“ oživili jsme kritikovu náročnou představu rozvinuté národní dramatické a divadelní kultury. Konfrontace některých jeho myšlenek s jinými tehdejšími i pozdějšími názory na danou problematiku opět potvrdila, že v F. X. Šaldovi měla česká kultura jednoho z neoriginálnějších a nejstatečnějších duchů.

Šalda čerpal ze svých dlouholetých zkušeností divadelního kritika, obeznámeného s evropskou kulturou a obzírajícího širokou oblast několika umění.

Šalda — teoretik dramatu a divadla těžil z autopsie autora — dramatika. V tom smyslu to byl typ lessingovský a goethovský — nikoli náhodou se Šalda ke G. E. Lessingovi a J. W. Goethovi jako ke svým velkým učitelům vždycky hlásil.

Přestože ve svých dobově a osobnostně podmíněných závěrech nebyl F. X. Šalda neomylný, může v jeho statických a recenzích najít naše teorie umění a kritika nejednu hlubokou myšlenku a nejednu inspirační podnět pro zvýšení úrovně své zodpovědné práce.

SALDAS VORSTELLUNG VON EINER HOCHENTWICKELTEN THEATERKULTUR

Das Interesse für das Drama und das Theater ist hervorgegangen aus tiefen Wurzeln der einzigartigen Persönlichkeit F. X. Šaldas. Es offenbarte sich in seiner dramatischen (Schauspiele: Zástupové — Die Menschenscharen, Dítě — Das Kind, Tažení proti smrti — Der Zug gegen den Tod), ein seiner anspruchsvollen theaterkritischen, essayistischen wie in der kulturorganisatorischen Wirksamkeit. Seine ständige Aufmerksamkeit widmete Šalda dem Betrieb und den Unternehmungen im Nationaltheater in Prag, in erster Linie der Tätigkeit des damaligen Chefs des Schauspielensembles Karl Hugo Hilars, eines Vertreters des Bühnenexpressionismus und Zivilismus.

Šaldas eigenartige und ausgeprägte Vorstellung von einer hochentwickelten dramatischen und theatralischen Kultur faßt am vollkommensten die Studie **Die alte und neue dramatische Poesie** zusammen, deren Hauptgedanken in diesem Aufsatz besonders beachtet werden.

Für F. X. Šalda beinhaltet und bedeutet das Drama vor allem die eigentliche Poesie, die allerdings eng an das Geschehen ihrer Zeit gebunden ist. Šaldas Folgerungen lassen sich polemisch mit der Auffassung der künstlerischen Art der Tragödie in der Sowjetkultur der dreißiger Jahre vergleichen wie auch mit den Thesen Friedrich Dürrenmats in bezug auf die Tragikomödie als Gebilde, das am auffälligsten in der Form eines „Modells“ die Konflikte der gleichzeitigen kapitalistischen Welt widerspiegelt. Die weiteren Erwägungen Šaldas betreffen die Beziehung des Dramas zur Lyrik und betonen die Notwendigkeit des Autors der pathetischen Blickrichtung auf die Wirklichkeit; diesem Umstand entspricht die Forderung nach einer ausdrucksvollen Sprache.

Neben den Vorbehalten hinsichtlich der Mängel der modernen Schauspielkunst erhebt Šalda ernste Einwände gegen die zeitgenössischen Regisseure, die anstelle eines demütigen Dienstes am Texte des Dramatikers sich allzusehr auf Kosten der übrigen Bühnenkomponenten durchsetzen. Hier wie auch anderswo würdigt Šaldas einseitige Stellungnahme nicht genug hoch Entdeckerfreude der dramatischen Regiedeutung des Spiels, wie sie sich in Europa seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts durchgesetzt hatte. Durch einen Vergleich der beiden extremen Standpunkte in Hinblick auf die Frage nach der ideellen und ästhetischen Deutung des zu inszenierenden Dramas beweisen wir die Aktualität dieses Problems in der gegenwärtigen Zeit, wo freilich schon allgemein die Ansicht durchgedrungen ist, daß in den Aufgabenbereich der Inszenatoren keineswegs eine bloße „Reproduzierung“ des dramatischen Textes gehört.

Am Schlusse seines Aufsatzes unterstreicht Šalda in groben Zügen die aktive gesellschaftliche Sendung der theatralischen Kunst im Sinne und Geiste der Katharsis der antiken Tragödie, die zu erreichen es ohne die wirklich volkstümliche Zuschaueremenge unmöglich ist, wie dies aber damals schon in der Sowjetunion der Fall war.

Trotzdem es nicht möglich ist, Šaldas anspruchsvolle zeitgemäße Vorstellung von der hochentwickelten nationalen dramatischen und theatralischen Kultur zu verabsolutieren, so findet in ihr doch auch die heutige Kunsttheorie und Kritik gar manche inspirative Anregung.

J. K.