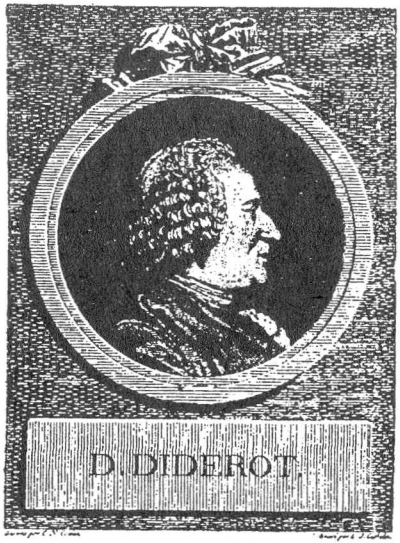

Denis Diderot

HERECKÝ PARADOX

VOTOBIA

© Votobia 1997
ISBN 80-7198-187-7

Nad Diderotovým Hereckým paradoxem

Slavný Diderotův dialog „Herecký paradox" (Paradoxe sur le Comédien) byl napsán roku 1770. Zásady, byť sebezávažnější a nezvratnější, jejichž neštěstím bylo, že byly vysloveny již nad samou kolébkou moderního divadla, jsou často pokládány za překonané, pozbyvší platnosti, a tudíž hodné zapomenutí, uvažuje-li se o nich vůbec. Celé generace se raději pouštějí na křivolaké stezky hledání, zhusta velmi pochybného, než by použily výhod dávno vytýčené a proklestěné dráhy, po níž předchůdci urazili pozoruhodný kus cesty vpřed. „Vývoj není v tom, že začínáme každý znovu, nýbrž že začínáme tam, kde předchozí přestali". Právě český divadelník pocítil před časem nutnost vyřknout tato slova. Málo je u nás těch, kdo Diderotův Herecký paradox četli, a ještě méně těch,

kteří jej správně pochopili. Diderotovi se u nás dokonce vytýká mechanické pojetí herecké funkce, jež prý chce učinit z herce bezduchý automat, bezmocnou loutku v rukou autorových. Nechceme-li původcům této výtky podkládat přímo zlý úmysl, nezbývá než mít za to, že se dali svést citátem jedné jediné věty, vyškubnuté ze souvislého, organického celku, v němž se nám rýsuje Diderotova představa velikého herce zcela jinak. Hlavními předpoklady velikého herce jsou podle Diderota krásná obrazotvornost, hodně úsudku a bystrosti, velmi spolehlivý vkus, vytrvalá práce, studium velkých vzorů, znalost způsobů, znalost lidského srdce, jemný takt, zkušenost, návyk na divadlo, schopnost chladného a klidného pozorování. Je možno člověka nadaného těmito vlastnostmi nazvat loutkou? Hercův tvůrčí podíl na dramatickém díle záleží podle Diderota v tom, že si herec na základě autorovy předlohy vytvoří silou své představivosti a svého intelektu veliký

ideální vzor postavy, kterou má hrát. Z Diderotova požadavku, aby herec propracoval tuto svoji vidinu až po nejmenší gesto, po nejjemnější hlasový odstín, vyplývá zcela přirozeně, že se interpretace jedné a téže postavy nebude shodovat ani u jedné dvojice herců, že ponese vždy osobitou pečeť herce, ale nejen herce, nýbrž i jeho spolupracovníků – režiséra, výtvarníka, a že se herec nestane stereotypní loutkou. Bylo by možno očekávat ono hluboké pochopení autora a pojetí role od neživé, mechanické loutky? Znamená snad požadavek, aby se onen ideální vzor herců kryl co nejvíce s představou autorovou, zmechanizování herce a není pro velikého herce spíše samozřejmostí?

Vidíme, že tu Diderot vytyčuje herci nemalý úkol, který během doby ještě vzrůstá úměrně celkovému rozvoji divadla. V plnění tohoto úkolu, jímž je vytvoření divadelní postavy, setkává se dnes funkce herecká s funkcí režisérskou. Hranice mezi ní probíhá u různých divadel

různě a každé její posunutí do pole hercovy působnosti znamená okleštění jeho tvůrčí svobody. To by si měli především uvědomit všichni, kdož považují celkové pojetí kusu i pojetí jednotlivých postav výlučně za věc režiséra, který má a smí formovat a řídit herců výkon až do podrobností. Při tomto režijním způsobu se herecká a režisérská práce ocitají v konfliktu, působí protichůdně, místo aby se vzájemně doplňovaly a působily stejným směrem, k vytvoření společného jevištního díla. Na takovém „režisérském" divadle se stává herec v rukou režisérových pasivní loutkou bez vlastního uměleckého tvůrčího přínosu, zde se dá plným právem mluvit o divadle zmechanizovaném.

Je pravda, že si doba Diderotova libuje v mechanismech všeho druhu. Dá-li se však najít výraz této záliby na divadle, musíme jej hledat jinde než v divadle Diderotově, ba právě na opačné straně – v onom divadle, proti němuž vede Diderot nesmiřitelný boj.

Druhá polovina osmnáctého století je dobou mocného rozmachu tak zvaného třetího stavu, to jest buržoazní třídy, která začíná připravovat svoje osvobození nejen na poli politickém, nýbrž zcela přirozeně i na poli kultury a umění. Probouzející se buržoazii nemůže vyhovovat dvorské divadlo, neživotný to produkt rozpadávajícího se feudalismu, které, nemajíc nové době a novým lidem co říci, utápí se v záplavě elegantních veršů, a nesnášejíc ve své aristokratické přejemnělosti rušných scén, nahrazuje je planým řečněním bez skutků, přebujelostí formy, jež je ostatně typickým znakem každého úpadku. O svobodné herecké tvůrčí práci tu nemůže být řeči; toto divadlo se jednak vyhýbá dramatické akci, jednak se jeho herec stává otrokem umně kroužených veršů, jejichž deklamace poutá veškeré jeho síly. Nejvýmluvnějším dokladem neživotnosti tohoto divadla je ostatně krátká doba a úzký okruh obecenstva, které zůstaly vyměřeny jeho autorům. I nej-

větší z nich žijí dnes toliko jako básníci, a to ještě jen na mrtvých stránkách literárních dějin, jako dramatik nepřežil z nich svou dobu vlastně ani jediný.

Nově nastupující revoluční buržoazní třída, nezatížená předsudky dvorské galanterie a vedená zdravými instinkty, nemůže se spokojit s podívanou, sestrojenou pro zhýčkané šlechtické publikum a hledá si svoje, nové, pravdivější divadelní umění, které mu bude blízké jak náměty, tak slohem. Jakožto mluvčí této nadcházející epochy staví Diderot proti mechanickému divadlu francouzského dvora živé divadlo francouzského lidu, které je o to bohatší dějem, oč je chudší ve vybroušenosti a uhlazenosti mluvy, proti madridskému chvastounství, jež záleží v pouhých slovech, antický heroismus, projevující se činem, proti líbivé, zpěvné deklamaci klade dramatický děj, znaje dobře cenu a účinek rušné, strhující podívané, proti vyumělkovanému slohu odumírající epochy novodobé drama, v němž je mu vzorem gigantický zjev Shakespearův.

Otázka hercovy citlivosti, o niž jde Diderotovi v Hereckém paradoxu především, přestala být otázkou, aspoň pro převážnou většinu dnešních divadelníků, jimž praxe jednoznačně potvrdila správnost Diderotových názorů. V osmnáctém století, v době zrodu moderního evropského divadla, byla však právě tato otázka předmětem rozhořčených sporů. Jeden z Diderotových odpůrců, spisovatel a teoretik francouzského divadla, šlechtic Rémond de Sainte-Albine, píše ve své stati Abrégé du Comédien: „Necítí-li herec na divadle hnutí, které má představovat, předvede nám jen jeho nedokonalý obraz. Umění nikdy nenahradí cit." Avšak zcela jinak se dívá na tuto otázku divadelní praktik, herec Francois Riccoboni, o němž je rovněž zmínka v Hereckém paradoxu. „Ukázalo se, že má-li herec to neštěstí, že opravdu pociťuje, co má vyjádřit, není s to, aby hrál. City se ve výstupu střídají s rychlostí, jíž v přírodě vůbec není – v důsledku krátkého trvání kusu,

který sbližováním předmětů dodává divadelnímu ději všechen potřebný žár. Jestliže se ve zněžnělém místě dáte unést citem své role, vaše srdce bude pojednou stísněno, váš hlas se skoro úplně zdusí, skane-li vám z očí jediná slza, nedobrovolné vzlyky vám sevřou hrdlo a nebudete s to, abyste pronesl jediné slovo bez směšného zajíkání..." A již o málo roků později pronáší Goethe, jehož blízký vztah k divadelní praxi je znám, v hovorech s Eckermannem svůj názor, kryjící se takřka doslova s tvrzením Diderotovým: „Herec, který nemá vládu nad sebou samým a nedovede se ukázat cizím lidem tak, jak to pro sebe považuje za nejpříznivější, má vůbec málo talentu. Celé jeho řemeslo vyžaduje ustavičného sebezapírání a ustavičného vstupování do cizí masky a žití v této masce."

V Hereckém paradoxu je však nadhozena řada jiných otázek a jsou v něm stanovena některá pravidla zásadního významu, jež bude třeba znovu ozřejmit a uvést v platnost, nemá-li k nim

divadlo dospívat po novém vysilujícím tápání. To platí například o zákoně, že zápletku kusu je třeba rozuzlovat vždy dějem, nikoli mluvením. Jak krutě se mstí nedbání této zásady, je možno vidět na řadě moderních dramatických prací, zabředávajících do úmorných dialogů, popisů či vyprávění nějakého děje tam, kde duch dramatiky a divákovo nitro přímo volají po akci, zabočujících do literatury tam, kde mají být divadlem. V jednom dopisu Voltairovi píše Diderot mezi jiným: „Drahý mistře, kdybyste byl mohl vidět Claironovou, kráčející napříč jevištěm, s podlamujícími se koleny, se zavřenýma očima, s pažemi svěšenými podél těla jako bez vlády, kdybyste byl slyšel výkřik, který vyrazila při spatření Tancreda, byl byste víc než kdy jindy přesvědčen, že mlčení a pantomima mají někdy patos, jemuž se žádný zdroj řeči nemůže nikdy přiblížit."

Slovo je ovšem podstatnou, neodlučitelnou složkou divadelního umění, jedi-

ným, co herci a jeho spolupracovníkům podává dramatický básník. Avšak při jevištní realizaci dramatu není lhostejné, je-li slovo nezbytnou součástí dramatické akce či pouhým popisem či vyprávěním toho, co by bylo lze divákovi předvést ve zhmotnělé divadelní formě. Ani vyprávění se nelze úplně vyhnout, přispívá často k charakteristice osob a zvláště expozice kusu se bez něho neobejde, ale divadelní účin závisí převážnou měrou na tom, nakolik jsou osoby dramatu opravdovými nositeli dramatického děje a nakolik jen jeho vypravěči. Jen osoby jednající jsou s to způsobit, aby divák zapomněl, že co se před ním odehrává, je pouhé divadlo, strhnout přehradu mezi ním a scénou, postavit ho přímo doprostřed dramatického konfliktu, přinutit ho, aby mimoděk prožíval hnutí osob dramatu, jejich vášně a osudy. Naproti tomu si divák vždycky zachová odstup od osoby vypravující a nebude v ní nikdy vidět více než jen vypravěče. Nemůže být pochyby

o tom, že čin, událost, sběhnuvší se před naším zrakem a sluchem, na nás působí mnohem bezprostředněji, silněji než vyprávění této příhody, než slovo, třeba mluvené, jehož smysl si musíme poměrně dlouho uvědomovat a které nám v divadle často unikne docela. K vylíčení toho, co nám dovede tak působivě říci jeden jediný okamžik akce, potřebuje psaný či mluvený popis vět a odstavců, vteřin a minut. Děj i jeho osoby, které jsme jednou shlédli, dovedeme popsat do podrobností ještě po dlouhé době; naproti tomu z textu, který jsme jednou četli nebo slyšeli, si nepamatujeme ještě týž večer ani jedinou větu.

Pravému divadlu jde právě o tento hluboko se vrývající, otřesný účinek, a právě jím vyhrává nad literaturou na jevišti. U každého obecenstva, pokud se nedá předem ovlivnit hlučnou reklamou či jiným způsobem, zvítězí na celé čáře hra třeba vnitřně slabá, s pochybenou logikou, morálkou či psychologií, ale dějově rušná, nad hrou obsahově hodnotnou,

ale dramaticky slabě zpracovanou, jež připravuje diváka o vlastní divadelní požitek, neboť mu to, co činí divadlo divadlem, podává jaksi z druhé ruky, ne formou divadelní, akcí, nýbrž vyprávěním, popisem, líčením, zkrátka formou, jejíž místo je v literatuře, nikoli na jevišti.

Spis Diderotův je článkem v řetězu boje za novou myšlenku na divadle, který musel být, byť i za cenu obětí, vybojován nejen ve Francii, nýbrž v celém kulturním světě. Skoro současně s Diderotem hájí na druhém břehu Rýna tytéž zásady proti týmž odpůrcům za týchž svízelných podmínek Gotthold Ephraim Lessing, který má s Diderotem více než jednu podobnost. A tento největší německý duch osmnáctého století, jasně vidoucí osvícenský myslitel a kritik, neváhá hrdě a otevřeně přiznat, že je pokračovatelem na cestě Diderotově. V předmluvě ke svému překladu jeho her píše: „Rád bych řekl, že od Aristotela se nezabýval divadlem duch filosofičtější než on. Ať je tomu jakkoliv,

jsem si přece jen dobře vědom, že bez Diderotova příkladu a učení by se byl můj vkus dal docela jiným směrem. Snad původnějším, ale přece stěží takovým, se kterým by býval nakonec můj rozum více spokojen.“

Při správném pochopení Diderotovy úlohy ve vývoji moderního divadla vidíme, proč tato knížka nezestárla ani po stosedmdesátipěti letech, uplynuvších od jejího vzniku. Doba je jiná, změnily se sociální poměry herců, jejichž neradostný obraz nám ve svých řádcích načrtává Diderot, změnila se řada jiných věcí, ale velmi podobné jsou problémy, jež vyvstaly před dnešním divadlem, stojícím na podobném předělu dvou dějinných epoch jako divadlo tehdejší. Překlad této knížky chce dát podnět k přemýšlení o otázkách, jejichž jasnému a jednoznačnému zodpovězení se nemůže vyhnout nikdo z dnešních divadelních pracovníků.

J. P.

HERECKÝ PARADOX

PRVÝ ROZMLOUVAJÍCÍ
DRUHÝ ROZMLOUVAJÍCÍ

PRVÝ: Nemluvme o tom už.
DRUHÝ: Proč?
PRVÝ: Je to dílo vašeho přítele.
DRUHÝ: Záleží na tom?
PRVÝ: Dosti. Proč vám dávati na vybranou, abyste buď pohrdal jak jeho nadáním, tak mým úsudkem, nebo abyste slevoval z dobrého mínění o něm či o mně?
DRUHÝ: K tomu nedojde; a kdyby přece, pak tím moje přátelství k oběma, které se zakládá na podstatnějších vlastnostech, nijak neutrpí.
PRVÝ: Možná.
DRUHÝ: Jsem si tím jist. Víte, koho mi v tomto okamžiku připomínáte? Jednoho mého známého, autora, jenž úpěnlivě, na kolenou prosil ženu, kterou miloval, aby nechodila na premiéru jednoho z jeho kusů.

je snadné předvídati jeho budoucí úspěch. Povyk zadusí jen neschopné. A jak by sama příroda bez umění mohla vytvořiti velikého herce, když se na jevišti neodehrává nic přesně tak jako v přírodě a když všechny dramatické básně jsou vytvořeny podle jisté soustavy zásad? A jak může býti úloha zahrána týmž způsobem dvěma různými herci, když ani u nejjasnějšího, nejpřesnějšího, nejenergičtějšího spisovatele nejsou a nemohou býti slova než přibližnými znaky myšlenky, citu, nápadu, znaky, jejichž hodnotu doplňuje gesto, tón, tvář, oči, daná okolnost? Když uslyšíte slova

– Co tu dělá vaše ruka?
Ohmatávám váš šat, jeho látka
je měkká –

co víte? Nic. Uvažte dobře následující slova a pomyslete, jak často a snadno dva rozmlouvající, užívajíce týchž výrazů, si myslí a říkají věci naprosto rozdílné. Příklad, který vám uvedu, je skoro zázračný – je to samo dílo vašeho přítele. Zeptejte se francouzského herce, co si o něm myslí a on připustí, že všecko v něm je pravdivé. Položte tutéž otázku anglickému herci a on vám odpřisáhne by God, že v něm nelze změniti ani jedinou větu a že je to čisté jevištní evangelium. Nicméně, tak jako způsob psaní komedií a tragédií v Anglii nemá skoro nic společného se způsobem, jakým se tato díla píší ve Francii, poněvadž – podle mínění samého Garricka – ten, kdo dovede dokonale podati výstup ze Shakespeara, nezná ani první přízvuk deklamace výstupu z Racina, neboť jsa ovinut harmonickými verši Racinovými jako hady, jejichž zákruty mu svírají hlavu, nohy, ruce, boky a ramena, ztratí všechnu svobodu svého jednání. Z toho zřejmě plyne, že francouzský herec a anglický herec, kteří jednomyslně přisvědčují k pravdivosti zásad vašeho autora, si nerozumějí a že v technickém jazyce divadelním je dosti značný volný prostor, který působí, že rozumní lidé zcela opačných názorů se v něm domníva-

jí spatřovati jasnost. A držte se více než kdy jindy svého hesla: „Chcete-li si rozuměti, nic nevysvětlujte."

DRUHÝ: Myslíte, že v každém díle, zvláště pak v tomto, jsou dva odlišné smysly, oba uzavřené v těchže znacích, jeden v Londýně, druhý v Paříži?

PRVÝ: A že tyto znaky podávají onen dvojí smysl tak zřetelně, že sám váš přítel se tím dal zmýliti, neboť sdruživ jména anglických herců se jmény herců francouzských, předepsav jim táž pravidla a obdařiv je toutéž hanou a toutéž chválou, představoval si bezpochyby, že co vyřkl o jedněch, platí i o druhých.

DRUHÝ: To by tedy znamenalo, že se žádný jiný autor nedopustil tolika opravdových protismyslů.

PRVÝ: To jest slov, jichž se používá k vyjádření jedné věci na křižovatce de Busy a jiné věci na Drury Lane. Ostatně, musím s lítostí doznati, že se možná mýlím. Avšak důležitým bodem, na který máme, váš autor a já, zcela opačný názor, jsou základní vlastnosti velkého herce. Já od

něho žádám hodně úsudku. Chci v tomto člověku viděti chladného a klidného pozorovatele. Vyžaduji od něho tudíž bystrost a žádnou citlivost, umění napodobiti vše, nebo – což je totéž – stejnou schopnost pro všechny druhy charakterů a úloh.

DRUHÝ: Žádnou citlivost?

PRVÝ: Žádnou. Dosud jsem si dobře neuspořádal svoje důvody, abych vám je vyložil, jak se mi naskytnou, neuspořádány, jako dílo vašeho přítele. Kdyby byl herec citlivý, upřímný, mohl by hráti dvakrát po sobě tutéž úlohu s týmž žárem a týmž úspěchem? Jsa při prvním představení velmi ohnivý, byl by při třetím vyčerpaný a chladný jako mramor. Jakmile se naproti tomu objeví poprvé na scéně pozorný a rozmyslný napodobitel přírody pod jménem Augusta, Cinny, Orosmana, Agamemnona, Mahometa, přísný napodobitel sebe sama či svých studií a neustálý pozorovatel našich pocitů, jeho hra, jsouc daleko toho, aby slábla, sílí nově nashromážděnými

úvahami. Roznítí se, nebo se umírní a vy s ní budete čím dál tím spokojenější. Je-li sám sebou, když hraje, jak by přestal býti sám sebou? Chce-li přestati býti sebou, jak pochopí pravý okamžik, v němž si musí najíti svoje místo a zastaviti se? Co mne utvrzuje v mém mínění, je nestejnost herců, hrajících srdcem. Nemůžete se od nich nadíti žádné jednoty, jejich hra je střídavě silná a slabá, vřelá a chladná, prázdná a vznešená. Zítra pochybí v místě, v němž dnes vynikli, zato vyniknou v jiném, v němž pochybili včera. Naproti tomu herec, který bude hráti s rozvahou, ze studia lidské povahy, z neustálého napodobování nějakého ideálního vzoru, ze své obrazotvornosti, ze své paměti, bude při všech představeních jeden a týž, vždy stejně dokonalý. V jeho hlavě je všechno změřeno, spojeno, naučeno, uspořádáno, v jeho přednesu není ani jednotvárnosti ani nesouladu. Jeho žár má svůj vývoj, svůj rozmach, svůj pokles, svůj počátek, svůj střed, svůj konec. Jsou to tytéž přízvuky, tytéž postoje, tytéž pohyby; je-li mezi jedním a druhým představením nějaký rozdíl, je to zpravidla ve prospěch druhého. Nestane se nádeníkem; je jako zrcadlo, vždycky ochotné ukazovati předměty a ukazovati je vždycky s toutéž přesností, toutéž silou a toutéž věrností. Bude – tak jako básník – čerpati bez ustání z nevyčerpatelných zdrojů přírody, místo aby se brzy octl na hranicích svého vlastního bohatství.

Čí hra je dokonalejší než hra Claironové? Sledujte ji přece, studujte ji a budete přesvědčen, že při šestém představení zná všechny podrobnosti své hry nazpaměť právě tak, jako všechna slova své úlohy. Bezpochyby si vytvořila vzor, jemuž se od začátku hleděla připodobniti. Bezpochyby pojala tento vzor jakožto nejvyšší, největší, nejdokonalejší, čeho byla schopna, ale tento vzor, který si vypůjčila z historie nebo ze své obraznosti, si vytvořila jako velkou vidinu, není to ona sama. Kdyby tento vzor měl jen její

výšku, jak by bylo její jednání slabé a malé! Když se úsilím své práce přiblížila této ideji, jak nejvíce mohla, je vše skončeno; udržeti se pevně na tomto bodě je čistě záležitost cvičení a paměti. Kdybyste byl přítomen jejímu studiu, tu kolikrát byste jí řekl: „Už to máte!", tolikrát by vám odpověděla: „Mýlíte se!" Je tomu jako u Le Quesnoye, kterého přítel popadl za rameno s výkřikem: „Zadržte! Lepší je nepřítelem dobrého. Zkazíte to všecko..." „Viděl jste, co jsem činil," odpověděl umělec okouzlenému znalci, oddychuje, „ale nevíte, co mám činiti a co sleduji."

Nepochybuji vůbec o tom, že Claironová při svých prvních pokusech nezakouší muka Le Quesnoyova, ale po boji, když se byla již jednou pozvedla na výši své vidiny, ovládá se, opakuje se bez rozechvění. Jako se nám někdy přihází ve snu, její hlava se dotýká oblaků, její ruce hledají hranice obzoru, ję duší velkého panáka, který ji obaluje a kterého na ni upevnily její poku-

sy. Nedbale natažena na lehátku, ruce zkříženy, oči zavřeny, sledujíc sen své paměti, dovede se slyšeti, viděti, posuzovati sebe i dojmy, které vzbudí. V tomto okamžiku je obojím: malou Claironovou i velkou Agrippinou.

DRUHÝ: Rozumím-li vám dobře, pak nic nepřipomíná herce na jevišti nebo při studiu více než děti, které v noci napodobují na hřbitovech strašidla, zvedajíce nad hlavu velkou bílou plachtu na vrcholu tyče a vydávajíce zpod ní kvílivý hlas, který děsí chodce.

PRVÝ: Máte pravdu. U Dumesnilové tomu není tak jako u Claironové. Vystupuje na prkna, aniž ví, co bude říkati, polovinu celé doby neví, co říká. Její výsostný okamžik se však dostaví. A proč by se měl herec lišiti od básníka, od malíře, od řečníka, od hudebníka? Charakteristické rysy se neobjevují v zápalu první chvíle, nýbrž v klidných a chladných okamžicích, v okamžicích zcela neočekávaných. Neví se, odkud tyto rysy jsou, pocházejí z inspirace. Géniové, visíce

mezi přírodou a jejím nástinem, sledují pozorným zrakem jedno i druhé. Krásy inspirace, nahodilé rysy, jež rozsévají do svých děl a při jejichž náhlém zjevení sami užasnou, mají účinek a úspěch zajištěn zcela jinak nežli ty, které tam byly vrženy z rozmaru. Na chladnokrevnosti je, aby mírnila třeštění zápalu.

Nezmocní se nás člověk prudký, bez sebe jsoucí, toto právo je vyhrazeno člověku, který se ovládá. Velcí básníci, zvláště dramatičtí, jsou vytrvalými pozorovateli všeho, co se děje okolo nich ve světě fyzickém a ve světě mravním.

DRUHÝ: Které jsou jeden celek.

PRVÝ: Chápou se všeho, co je zaráží, dělají si z toho sbírku. A z těchto sbírek, které si v sobě bez vlastního vědomí vytvořili, přecházejí takové vzácné zjevy do jejich děl.

Ohniví, prudcí, citliví lidé jsou na scéně; skýtají podívanou, ale netěší se z ní. Podle nich vytváří geniální člověk svou kopii. Velcí básníci, velcí herci a snad vůbec všichni velcí napodobitelé přírody,

nechť jsou jacíkoliv, nadaní krásnou obrazotvorností, velkým úsudkem, jemným taktem, velmi spolehlivým vkusem, jsou bytosti méně citlivé. Jsou stejně způsobilí k mnoha věcem. Jsou příliš zaměstnáni pozorováním, rozpoznáváním a napodobováním, než aby byli ve svém vlastním nitru živě vzrušeni. Vidím je neustále se zápisníkem na kolenou a s tužkou v ruce.

My cítíme, oni pozorují, studují a malují. Mám to říci? A pročpak ne? Citlivost není vlastností velkého génia. Bude milovati spravedlnost, ale bude tuto ctnost projevovati, aniž ji přeplní jemností. Není to jeho srdce, nýbrž jeho hlava, na které všecko záleží. Člověk citlivý ji ztratí při sebemenší nepředvídané okolnosti, nestane se ani velkým králem, ani velkým ministrem, ani velkým kapitánem, ani velkým advokátem, ani velkým lékařem. Naplňte těmito plačtivci hlediště, ale na jeviště mi nevoďte nikoho z nich. Pohleďte na ženy; zajisté nás předstihují co do citlivosti, a to velice. Jaképak srov-

nání mezi nimi a námi v okamžicích vášně! Ale jako před nimi ustupujeme, když jednají, zůstávají pod námi, když napodobují. Citlivost je vždy provázena slabostí organizace. Slza, jež unikne muži, který je opravdu mužem, nás dojme víc než všechny nářky ženiny. Ve velké komedii, v komedii světa, v té, k níž se neustále vracím, obsadily všechny plamenné duše jeviště a všichni geniální lidé sedí v přízemí. První se nazývají blázni, druzí, kteří se zabývají napodobováním jejich bláznovských kousků, nazývají se moudří. Moudrý postřehne svým okem směšnost tolika různých osobností, vykreslí ji a donutí vás, abyste se zasmál jak těmto nepříjemným originálům, jejichž obětí jste se stal, tak sobě samému. On vás pozoroval a načrtl komickou kopii člověka, který je vám protivný, i vašeho utrpení s ním.

Tyto pravdy by se potvrdily tím, že by s nimi velcí herci nesouhlasili – je to jejich tajemství. Prostřední herci nebo začátečníci jsou ochotni je odmítnouti

a o některých jiných, kteří se domnívají cítiti, jako se říká o podezíravém, že se domnívá věřiti, by se dalo říci totéž, neboť bez víry není zdaru pro jedny a bez citlivosti pro druhé.

Ale jakže, řeklo by se, tento tak naříkavý, tak bolestný přízvuk, jejž matka rve z hlubin svého nitra a vedle něhož je můj tak násilně roztřesený, není buzen opravdovým citem, není inspirován zoufalstvím? Nikterak. Důkazem toho je; že je odměřený, že tvoří část deklamační soustavy, že jsa nižší či vyšší o dvacátou část čtvrttónu, je falešný, že je podroben zákonu jednoty, že je, jako v harmonii, připraven a uvážen, že odpovídá všem náležitým podmínkám teprve po dlouhém studiu, že přispívá k rozluštění daného problému, že, aby byl vyjádřen správně, byl stokrát opakován a že se přes toto časté opakování přece někdy nepovede. Důkazem je, že herec, dříve než řekl: „Zairo, ty pláčeš!“ nebo „Budeš tam, dcero moje!“, sám se dlouho poslouchal, že se poslouchá v oka-

mžiku, kdy vás klame, a že celý jeho talent nespočívá v cítění, jak vy se domníváte, nýbrž v tom, že dává najevo vnější známky citu tak svědomitě, že se jimi dáte zmýliti. Výkřiky jeho bolesti jsou zapsány v jeho uchu. Gesta jeho zoufalství jsou uložena v jeho paměti a byla připravena před zrcadlem. Zná přesně okamžik, kdy vytáhne kapesník a kdy mu vytrysknou slzy. Očekávejte je při tomto slově, při této slabice, ani dříve, ani později. Toto chvění hlasu, tato zadržovaná slova, tyto přidušené nebo protahované zvuky, tento třes údů, toto chvění kolenou, tyto mdloby, toto zuření, toť čistá napodobenina, předem nacvičený úkol, patetická grimasa, jemné opičení se, které herec uchovává ve své paměti dlouho po tom, co je byl nastudoval, kterého si byl vědom v okamžiku, kdy je prováděl, které mu, naštěstí pro básníka, pro diváka i pro něho samého, ponechává všechnu svobodu ducha a které mu bere, právě tak jako jiná cvičení, jen sílu tělesnou. Když od-

loží dřeváky či koturny, jeho hlas vyhasne, on pociťuje nejvyšší únavu, převlékne si prádlo, nebo jde spát, ale nezbývá v něm ani smutek, ani bolest, ani melancholie, ani skleslost ducha. Všechny tyto dojmy si odnesete jen vy. Herec je unaven a vy jste rozesmutnělý. On se namáhal, aniž co pociťoval, a vy jste pociťoval, aniž jste se namáhal. Kdyby tomu bylo jinak, bylo by hercovo postavení nejnešťastnější ze všech. On však není osobou; on ji hraje a hraje ji tak dobře, že ho za ni považujete – klam existuje jen pro vás; on ví dobře, že jen pro vás.

Různé citlivosti, které se vzájemně ladí, aby dosáhly největšího možného účinku, které se vzájemně přizpůsobují, které se oslabují, které se zesilují, které se zjemňují, aby vytvořily celek, který by byl jedno, to je mi k smíchu. Pravím tedy a podtrhuji: „Nejvyšší citlivost vytváří prostřední herce, prostřední citlivost vytváří množství špatných herců a naprostý nedostatek citlivosti tvoří ušlechtilé

herce." Hercovy slzy kanou z jeho mozku, slzy citlivého člověka stoupají ze srdce. U citlivého člověka nitro nesmírně rozesmutňuje hlavu, u herce někdy hlava vnáší pomíjivý smutek do jeho nitra. Pláče jako nevěřící kněz, který káže o umučení Páně, jako svůdce na klíně ženy, kterou nemiluje, ale kterou chce svésti, jako žebrák na ulici nebo u chrámových vrat, který vám spílá, když se mu nepodařilo vás dojmouti, nebo jako kurtizána, která necítí nic, ale která vám omdlévá v náruči. Uvažoval jste někdy o rozdílu mezi slzami vyvolanými tragickou příhodou a slzami vyvolanými patetickým přednesem? Slyšíme-li vyprávěti nějakou krásnou věc, hlava se pozvolna mate, nitro se bouří a pak vytrysknou slzy. Naproti tomu při pohledu na tragickou příhodu se předmět, pocit a účinek časově kryjí, v jediném okamžiku se vzbouří naše nitro, vyrazíme křik, ztratíme hlavu a vyhrknou nám slzy. Tyto slzy přicházejí náhle, kdežto prvé jsou navozeny. Hle,

tu je výhoda přirozené a opravdové podívané před mluvící scénou: provede prudce to, co scéna dává tušiti. Scéně je však těžší vzbuditi iluzi – falešná příhoda, špatně podaná, ji rozboří. Přízvuky se napodobují snáze než pohyby, pohyby však účinkují silněji. Hle, základ zákona, z něhož, jak věřím, není výjimky: je nutno rozuzlovati dějem a nikoli řečí, nemá-li kus zůstati chladným.
Nuže, nemáte nic, co byste mi namítl? Rozumím vám. Hovoříte ve společnosti, vaše nitro se vzbouří, váš hlas se přerve, vypuknete v pláč. Cítil jste, pravíte, a to velmi živě. Souhlasím, ale – byl jste na to připraven? Nikoli. Mluvil jste ve verších? Nikoli. A přece jste strhoval, uváděl v úžas, dojímal, budil mocný účinek. To je pravda. Ale přineste si svůj důvěrný tón, svůj prostý výraz, svoje domácké způsoby, svoje přirozené gesto na jeviště a uvidíte, jak budete ubohý a slabý. Budete krásně prolévati slzy, budete směšný, budou se vám smát. To, co sehrajete, nebude tragédie, to bude tra-

gické představení. Myslíte, že výstupy Corneillovy, Racinovy, Voltairovy nebo i Shakespearovy by se daly přednášeti zvučnějším hovorovým hlasem a tónem, jakým se hovoří u vašeho krbu? Právě tak málo, jako by se daly příběhy od vašeho krbu deklamovati s divadelním přízvukem a otevíráním úst.

DRUHÝ: To snad tím, že Racine a Corneille, jakkoli to byli velcí lidé, nevytvořili nic, co by za to stálo.

PRVÝ: Jaké rouhání! Kdo by se to odvážil vysloviti? Ani důvěrné věci Corneillovy se nedají říkati důvěrným tónem.

Stokrát jste učinil zkušenost, že na konci vašeho přednesu, uprostřed smutku a pohnutí, jež jste rozhodil do svého malého salonního posluchačstva, se nenadále objeví nová osoba, jejíž zvědavost je třeba ukojiti. Vy to už nedokážete, váš duch je vyčerpán, nezbývá vám ani citlivost, ani žár, ani slzy. Proč herec nepociťuje tutéž skleslost? To proto, že je velký rozdíl mezi zájmem, který v něm budí příběh vytvořený pro zábavu, a zájmem, který ve vás budí neštěstí vašeho souseda. Jste Cinnou? Byl jste kdy Kleopatrou, Meropou, Agrippinou? Co vám záleží na těchto lidech? Jsou divadelní Kleopatra, Merope, Agrippina, Cinna historickými osobnostmi? Ne. Jsou to pomyslné vidiny poesie, ba co dím, jsou to přízraky zvláštní podoby toho či onoho básníka. Nechte na scéně tento druh okřídlených ořů s jejich pohyby, jejich spádem a výkřiky, v historii by se špatně vyjímali. Vyvolali by výbuchy smíchu v kroužku nebo jiném společenském shromáždění. Lidé by se šeptem tázali jeden druhého: „Cožpak třeští? Odkud se tu vzal tenhle Don Quijot? Kde se dějí takové příběhy? Na které planetě se takhle mluví?"

DRUHÝ: Ale proč nás nerozčilují na divadle?

PRVÝ: Protože tam jsou obvyklí. Je to formule daná starým Aischylem, jsou to pravidla stará tři tisíce let.

DRUHÝ: A zůstanou tato pravidla ještě dlouho v platnosti?

PRVÝ: To nevím. Všechno, co vím, je, že se od nich vzdalujeme tou měrou, jak se přibližujeme svému století a své zemi. Znáte nějakou situaci, která by více připomínala situaci Agamemnonovu v prvém výstupu „Ifigenie", nežli situaci Jindřicha IV., když mučen hrůzou až příliš odůvodněnou, praví ke své rodině: „Zabijí mne, nic není jistější, zabijí mne..." Představte si, že tento výtečný muž, veliký a nešťastný panovník, trápen v noci touto neblahou předtuchou, se zvedne a spěchá zaklepati na dveře Sullyho, svého ministra a přítele. Věříte, že se najde básník tak zpozdilý, aby dal Jindřichovi říkati:

Oui, c'est Henri, c'est ton roi, qui t'éveille:
Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille...

a Sullymu odpovídati:

C'est vous-même, seigneur? Quel important besoin

Vous a fait devancer l'aurore si loin?
A peine un faible jour vous éclaire et me guide,
Vos yeux seuls et les miens sont ouverts...

DRUHÝ: Možná by to byla pravá řeč Agamemnonova.
PRVÝ: Právě tak málo jako řeč Jindřicha IV. Je to řeč Homérova, řeč Racinova, řeč poesie; a této okázalé mluvy může býti používáno jen neznámými bytostmi a může býti pronášena jen ústy básnickými, básnickým tónem.
Uvažujte okamžik o tom, čemu se na divadle říká b ý t i p r a v d i v ý. Znamená to ukazovati tam věci, jaké jsou v přírodě? Vůbec ne. Pravdivé v tomto smyslu by bylo jen sprosté. Co je to tedy pravdivost na scéně? Je to shodnost jednání, hovoru, tváře, hlasu, pohybu, gesta s ideálním vzorem, jejž si představuje básník a jejž herec často přehání. Hle, jak podivuhodné! Tento vzor neovlivňuje jen tón, on utváří i chůzi, i cho-

vání. Proto herec na ulici a herec na jevišti jsou dvě osobnosti tak různé, že je lze jen stěží poznati. Když jsem poprvé uviděl slečnu Claironovou v jejím bytě, vykřikl jsem docela přirozeně: „Ach, slečno, já myslel, že jste o celou hlavu větší!"

Nešťastná, opravdu nešťastná žena pláče a vůbec vás nedojímá, ba co horšího, lehký rys, který ji znetvořuje, vás rozesměje. Přízvuk, který je jí vlastní, zazní vám nelibě v uchu a raní vás, pohyb, který je u ní obvyklý, ukáže vám její bolest jako nízkou a mrzutou věc, protože skoro všechny přepjaté vášně jsou předmětem grimas, jež otrocky napodobuje umělec, postrádající vkusu, jimž se však velký umělec vyhýbá. Chceme, aby si člověk i v nejtěžší muce uchoval svoji lidskou povahu, důstojnost svého rodu. Jaký je účel tohoto hrdinského úsilí? Rozptýliti bolest a zmírniti ji. Chceme, aby se tato žena skácela mírně, měkce, aby tento hrdina zemřel jako obrovský gladiátor uprostřed arény za potlesku cirku, s grácií, se vznešeností, s elegantním a malebným vzezřením. Kdo splní naše očekávání? Bude to atlet, kterého si bolest podmaní a kterého citlivost rozleptá? Nebo atlet cvičený, který se ovládá a vydávaje svůj poslední vzdech, provádí gymnastická cvičení? Starověký gladiátor stejně jako velký herec, velký herec stejně jako starověký gladiátor neumírají, jako se umírá na posteli, nýbrž jsou nuceni sehráti nám jinou smrt, aby se nám zalíbili. Zhýčkaný divák by vycítil, že nahá pravda, děj zbavený vší úpravy, jsou ubohé a že jsou v rozporu s ostatní poesií.

Ne snad, že by čistá příroda neměla svých vznešených okamžiků, ale myslím, že může-li někdo bezpečně zachytiti jejich vznešenost, je to ten člověk, který je prozkoumá s horlivostí nebo s genialitou a podá je chladnokrevně. Nicméně nezapřu, že existuje jakýsi druh nabytého či umělého niterného hnutí. Zeptáte-li se mne však na moje mínění,

považuji toto umělé hnutí za stejně nebezpečné jako přirozenou citlivost. Povede herce zvolna k manýře a k jednotvárnosti. Je to živel, který se staví v cestu různorodosti výkonů velkého herce; herec je často nucen svlékati jej se sebe a takového sebezapření je schopna jen železná hlava. Pro usnadnění a pro úspěch svého studia, pro zevšeobecnění vloh a pro zdokonalení hry by raději vůbec neměl provozovati toto nepochopitelné zbavování se sebe sama, jehož neobyčejná nesnadnost, omezující každého herce jen na jednu úlohu, odsuzuje buď soubory k veliké početnosti, nebo téměř všechny kusy k tomu, aby byly hrány špatně, ač-li se v nich nezvrátí pořádek věcí a ač-li nejsou psány přímo pro herce, kteří by, jak se mi zdá, měli býti naopak utvořeni pro kus.

DRUHÝ: Ale když se zástup lidí, shromáždivší se na ulici při nějakém neštěstí, počne rozcházeti, vytvoří každý svým způsobem, podle své přirozené citlivosti, aniž se navzájem shodnou, podivuhodné divadlo, tisíc cenných modelů pro sochařství, malířství, hudbu a poesii.

PRVÝ: To je pravda. Ale budete moci srovnati toto divadlo s tím, které vyplyne z dobře pochopeného souzvuku a oné harmonie, kterou do něho vnese umělec, když je přemístí z křižovatky na jeviště či na plátno? Domníváte-li se, že ano, odpovím vám: Jaké je tedy ono tak vychvalované kouzlo umění, omezuje-li se jen na kažení toho, co by surová příroda a náhodné uspořádání udělaly lépe? Popíráte, že zkrášlujeme přírodu? Nechválil jste nikdy ženu, řka, že je krásná jako Rafaelova Madonna? Nevykřiknete při pohledu na krásnou krajinu, jak že je romantická? Ostatně, vy hovoříte o skutečné věci a já o napodobenině, vy hovoříte o prchavém okamžiku přírody a já k vám mluvím o díle uměleckém, uváženém, souvislém, které má svůj postup a svoje trvání. Vezměte každého z těchto herců, způsobte, aby

se pouliční scéna měnila tak jako na divadle, a ukažte mi svoje osoby nejprve samy, pak ve dvojicích, ve trojicích. Ponechte je jejich vlastnímu pohnutí, nechte je, ať jsou naprostými pány svých činů, a uvidíte podivnou kakofonii, která z toho vyplyne. Dáte jim opakovati vše společně, abyste této chybě zabránil? Pak můžete jejich přirozené citlivosti dáti sbohem a tím lépe.

S divadlem je tomu tak, jako s dobře uspořádanou společností, kde každý obětuje něco ze svých práv pro dobro celku a všech. Kdo nejlépe uzná nutnost této oběti? Bude to zanícenec, fanatik? Nikdy. Ve společnosti to bude člověk spravedlivý, na divadle herec, který bude míti chladnou hlavu. Vaše pouliční scéna se má ke scéně dramatické jako tlupa divochů ke shromáždění vzdělaných lidí.

Na tomto místě k vám chci promluviti o zrádném vlivu prostředně dobrého partnera na vynikajícího herce. Tento pojal svou úlohu velkoryse, ale bude nucen zříci se svého ideálního vzoru,

aby sestoupil na úroveň ubožáka, se kterým je na scéně. Obejde se tedy bez studia a bez dobrého úsudku, jako když se na procházce nebo u krbu mluvící snižuje k tónu toho, s kým rozmlouvá. Nebo, chcete-li raději jiné přirovnání, je to jako při partii whistu, kde ztrácíte část svých schopností, nemůžete-li počítati se svým spoluhráčem. Ba ještě více, kdybyste chtěl, pověděla by vám Claironová, že Lekain ji svou špatnou hrou podle libosti kazil nebo z ní činil prostřední herečku a že ona ho na oplátku několikrát vystavila pískotu obecenstva. Co jsou tedy dva herci, kteří se navzájem podporují? Dvě osobnosti, jejichž vzory jsou co do velikosti buď stejné, nebo jeden druhému podřízený tak, aby to odpovídalo okolnostem, do kterých je básník umístil. Nebýti toho, byl by jeden z nich příliš silný nebo příliš slabý a k odstranění tohoto nesouladu zřídkakdy povznese silný slabého na svoji výši, spíš naopak, sestoupí na jeho nízkou úroveň. A víte,

co je účelem tak četných zkoušek? Zjednati rovnováhu mezi rozdílnými talenty herců, aby z ní vyplynul všeobecný děj, který je jediným celkem. A jestliže se hrdost jednoho z herců vzpírá této rovnováze, děje se tak vždy na úkor dokonalosti celku, na úkor vašeho potěšení, protože se jen zřídka stává, že vás výtečnost jednoho jediného herce odškodní za prostřednost ostatních, kterou zdůrazní. Několikrát jsem viděl, jak osobnost velikého herce byla potrestána – když obecenstvo zpozdile prohlásilo, že byl přepjatý, místo aby vycítilo, že jeho partner byl slabý.

Jste básníkem: napsal jste kus, který se má hráti, a já vám dám na vybranou mezi herci s hlubokým úsudkem a chladnou hlavou a herci citlivými. Ale dříve, než se rozhodnete, dovolte, abych vám položil otázku. V kterém věku je člověk velkým hercem? Je to ve věku, kdy jsme plni ohně, kdy krev vře v žilách, kdy nejlehčí otřes vnese zmatek do našeho nitra, kdy se duch zanítí nejmenší jiskřičkou? Zdá se mi, že nikoli. Ten, koho příroda předurčila za herce, nevynikne ve svém umění, dokud si neosvojí dlouhou zkušenost, dokud neodpadne vzkypění jeho vášní, dokud nemá chladnou hlavu a dokud se jeho duch neovládá. Víno nejlepší jakosti je trpké a nakyslé, dokud kvasí; teprve dlouhým ležením v sudu nabude síly. Cicero, Seneka a Plutarchos mi představují trojí věk tvořícího člověka: Cicero často není než plamenem hořící slámy, jenž potěší můj zrak, Seneka plamenem hořících vinných letorostů, který mi zrak zraňuje, kdežto zatřesu-li popelem starého Plutarcha, odkryji v něm veliké žhavé uhly, které mne sladce zahřejí.

Baron hrál ve věku více než šedesáti let Essexe, Xiphara, Britannica a hrál je dobře. Gaussinová okouzlovala ve Věštbě a v Sirotku ve svých padesáti letech.

DRUHÝ: Neměla vůbec vzhled pro svoji úlohu.

PRVÝ: To je pravda; a to je snad jedna z nepřekonatelných překážek dokona-

losti divadla. Je zapotřebí, aby se člověk po dlouhá léta procházel po prknech, a úloha si často žádá svěžího mládí. Našla-li se kdy sedmnáctiletá herečka, která byla s to, aby zahrála úlohu Monimy, Didony, Pulcherie, Hermiony, pak to byl zázrak, jaký víckrát nespatříme. Zato však starý herec není nikdy směšnější, než když ho úplně opustí síly, nebo když přednosti jeho hry neodstraní rozpor mezi jeho stářím a jeho úlohou. Na divadle je tomu jako ve společnosti, kde se ženě vytýká galanterie jen tehdy, nemá-li ani dosti nadání ani dosti jiných ctností, aby svou vadu zakryla.

Když za našich časů debutovali Clironová a Molé, hráli takřka jako automaty, později se ukázali býti opravdovými herci. Jak se to stalo? Je to tím, že duch, citlivost, nitro se u nich objevovaly tou měrou, jak stárli?

Uplynul sotva okamžik od té doby, co se Clironová odhodlala vrátiti se na divadlo po desetileté přestávce. Bude-li hráti prostředně, bude to znamenati, že

ztratila svou duši, svou citlivost, své nitro? Vůbec ne, zato však paměť pro svoje úlohy. Co se toho týče, dovolávám se budoucnosti.

DRUHÝ: Jakže! Vy věříte, že se nám vrátí?

PRVÝ: Nebo že zahyne žalem, neboť – čím chcete nahradit veřejný potlesk a velikou vášeň?

Jestliže tento herec, tato herečka byli hluboce proniknuti, jak se obyčejně mívá za to, řekněte mi, zda by jediný z nich pomyslel na to, aby vrhl pohled do lóží, jiný, aby se usmál do kulis, aby skoro všichni mluvili k partneru, zda by bylo nutno jíti do foyeru přerušiti nevázaný smích třetího a připomenouti mu, že je čas, aby se šel na jeviště probodnouti dýkou.

Mám však chuť načrtnouti vám výstup mezi hercem a jeho ženou, kteří se nenávidí, výstup něžných a vášnivých milenců, výstup hraný veřejně na prknech tak, jak vám jej podám, a možná o něco lépe, výstup, v němž se projevují herci ve svých úlohách, výstup, v němž budí

nepřetržitý potlesk přízemku a lóží, výstup, jejž desetkrát přeruší potlesk našich dlaní a naše výkřiky obdivu. Je to třetí výstup čtvrtého dějství Hoře z lásky od Molièra, jejich triumf.

Herec ERAST, milenec Lucilin.
LUCILA, milenka Erastova a žena herce.

Ne, jen si nemyslete, moje paní,
že vám chci povídat zas o svém vzplání.
(Herečka: To vám neradím.)

Opravdu...
(Doufám.)

...chci se vyléčit a vím,
nakolik jsem směl vaše srdce zváti svým.
(Víc, než jste si zasloužil.)

Za pouhý stín urážky nekonečná zlost...
(Vy a urazit mě! Tu čest vám neudělám.)

...jež osvětluje vaši lhostejnost;

však já vám ukáži, jak každé pohrdání...
(Nejhlubší.)

...citelně mou šlechetnou duši zraní.
(Ba, šlechetnou!)

Přiznám, že v očích jisté kouzlo máte,
jímž sotva kdy mě jiná žena zmate.
(To není má vina, že jste je spatřil.)

Nebyl bych zaměnil své vášně okovy
za žezlo ani za klenoty královy.
(Na těch byste vydělal víc.)

Celý jsem žil ve vás.
(To není pravda, přeháníte.)

A dokonce se přiznám,
že nakonec, ať potupa má sebevětší,
mě bude trápit, že jsem unik' léči.
(To bude mrzuté.)

Snad navzdor léčbě, kterou jsem si předsevzal,

mé duši krev poteče z rány dál...
(Nebojte se, je v ní sněť.)

...snad prost jha, které bylo dobrem mým,
poznám, že milovat už neumím.
(To budete mít za oplátku.)

Nu, to je jedno; vaše záští bledé
odhání srdce, jež k vám láska vede
a toto je poslední obtěžování,
kterým vás mučí má zdeptaná přání.

HEREČKA

Prokažte mi nejvyšší laskavost,
nechte si i to poslední, mám jich už dost.
(Herec: Srdéčko, vy jste nestoudnice a budete toho litovat.)

HEREC

Ach. Dobrá, madam, poslechnu vás rád,
loučím se s vámi, nemysle na návrat;
vy byste chtěla, abych zemřel hned,
jak napadne mi s vámi rozprávět.

HEREČKA

Tím lépe, jsem vám vděčna.

HEREC

Nebojte se nic...
(Herečka: Já vám nevěřím.)

...že slovo poruším. Mám slabé srdce sic,
vymazat z něho váš obraz možno není,
však věřte, nebudete mít už potěšení...
(To je neštěstí.)

...uzřít mě opět.

HEREČKA

Marné by to bylo.
(Herec: Milá přítelkyně, jste nejhorší bídnice, kterou jsem kdy viděl.)

HEREC

Sto vlastních nožů by se v srdce pohroužilo...
(Herečka: Kdyby bůh dal!)
...kdybych tu strašnou hloupost provedl...

(Proč ne tu, když jich bylo už tolik?)
...a po tom všem se ještě zjevit dovedl.

HEREČKA
Dobrá, nemluvme už tedy...

A tak dále. Po tomto dvojitém výstupu, výstupu milenců a výstupu manželů, když Erast zavedl svoji milenku Lucilu za kulisy, stiskne jí rameno tak prudce, že své ženě rozškrábne kůži a odpoví na její výkřik nejurážlivějšími a nejtrpčími slovy.
DRUHÝ: Kdybych slyšel tyto dva současně se odehrávající výstupy, myslím, že bych už jakživ nevkročil do divadla.
PRVÝ: Domníváte-li se, že tento herec a tato herečka cítili, ptám se vás, zda cítili ve výstupu milenců, či ve výstupu manželů, nebo v jednom i v druhém. Poslyšte však následující výstup mezi toutéž herečkou a jiným hercem, jejím milencem.
Zatímco milenec mluví, herečka říká o svém muži: „To je sprosťák, řekl mi, že

jsem... netroufám si to před vámi opakovat."
Zatímco ona odpovídá, odpoví jí její milenec: „A nejste?" A tak to jde od věty k větě.
„Nepovečeříme dnes spolu?" „Ráda bych, ale jak se dostat ven?" „To je vaše věc." „A jestli se to dozví?" „Neprospěje mu to, ani neuškodí a my si uděláme sladký večírek." „Koho pozveme?" „Koho budete chtít." „Nu, především toho šlechtice." „Ostatně, šlechtic... víte, že záleží jen na mně, abych naň nežárlil?" „A na mně, abyste měl rozum?"
Citlivými se vám tyto bytosti zdají na horním jevišti, kterému rozumíte, kdežto na dolním jevišti, kterému nerozumíte, citlivé nejsou. Vy byste jistě vykřikl: „Je nutno připustiti, že tato žena je okouzlující herečkou, že nikdo neumí poslouchat jako ona a že hraje s inteligencí, půvabem, zájmem, jemností, citlivostí málo obvyklou..." A já bych se vašim výkřikům smál.
Zatím tato herečka podvádí svého muže

s jiným hercem, tohoto herce se šlechticem a šlechtice s třetím, kterého šlechtic překvapí v jejím objetí. Šlechtic pomýšlí na velkou pomstu. Usadí se na balkoně, na nejnižších stupních. (Tehdy je ještě hrabě Lauraquais neodstranil z našeho divadla.) Umíní si, že odtamtud přivede nevěrnici do rozpaků svou přítomností a opovržlivými pohledy, že ji znepokojí a vystaví pískotu přízemí. Kus se začne, zrádkyně se objeví, spatří šlechtice a, aniž se dá zviklati ve své hře, praví k němu s úsměvem: „Fuj, ošklivý zlostník, který se rozhněval pro nic za nic." Šlechtic se potají usmívá. Ona pokračuje: „Přijdete dnes večer?" On mlčí. Ona dodává: „Skončeme tu jalovou hádku a poručte, ať přijede váš kočár..." A víte, do kterého výstupu to vložila? Do jednoho z nejdojemnějších výstupů La Chausséeových, kdy vzlyká a nutí nás prolévat vřelé slzy. Mate vás to, a přece je to přesná pravda.

DRUHÝ: To by mi mohlo znechutit divadlo.

PRVÝ: A proč? Kdyby tito lidé nebyli schopni takových násilných obratů, nestálo by za to tam chodit. To, co vám chci vyprávět, jsem viděl na vlastní oči. Garrick vsune hlavu mezi dvě dveřní křídla a během čtyř až pěti vteřin přejde jeho tvář postupně z bláznivé radosti do mírné, z ní do klidu, z klidu do překvapení, z překvapení do úžasu, z úžasu do smutku, ze smutku do sklíčenosti, ze sklíčenosti do zděšení, ze zděšení do hrůzy, z hrůzy do zoufalství a z tohoto posledního stupně se vrací tam, odkud vyšla. Může jeho duše zakusiti tuto škálu? Tomu vůbec nevěřím a vy také ne. Kdybyste požádal tohoto slavného muže, který sám stojí za cestu do Anglie, tak jako všechny zbytky starého Říma stojí za cestu do Itálie, kdybyste ho požádal, pravím, o scénu z Malého paštikáře, zahraje vám ji; kdybyste ho hned nato požádal o scénu z Hamleta, zahraje vám ji, jsa stejně hotov rozplakati se nad paštičkami, které mu upadly na zem, jako sledovati ve vzduchu dráhu dýky. Což se člověk směje

nebo pláče podle libosti? Dělá více či méně věrnou grimasu, více či méně klamavou, podle toho, je-li či není-li Garrickem.

Někdy napodobuji, a to s takovou pravdivostí, že oklamu nejvzdálenější lidi na světě. Když se zarmoutím nad předstíranou smrtí své sestry ve scéně s normanským advokátem, když se ve scéně s námořním důstojníkem obviním, že jsem zplodil dítě se ženou lodního kapitána, vypadám zcela tak, jako bych zakoušel bolest a hanbu. Jsem však zarmoucen? Jsem zahanben? Nejsem v mé malé komedii o nic více než ve společnosti, kde jsem sehrál tyto dvě role, dříve, než jsem je uvedl v divadelním kuse. Čím je tedy velký herec? Je to tragický nebo komický napodobitel, jemuž básník nadiktoval text. Sedaine dává Filosofa proti své vůli. Zajímal jsem se o úspěch kusu živěji než on – žárlivost na talenty je neřest, která je mi cizí – mám i bez ní dost jiných; všichni moji literární druhové, pokud

se se mnou ráčili poraditi o svých dílech, mi dosvědčí, že jsem učinil vše, co bylo v mých silách, abych odpověděl důstojně na takový vynikající projev jejich úcty. Filosof proti své vůli kolísá při prvním, při druhém představení a mě to velice trápí, při třetím má bouřlivý úspěch a já jsem unesen radostí. Příštího jitra vskočím do fiakru, ženu se k Sedainovi, bylo to v zimě, byl nejkrutější mráz. Jezdím všude, kde doufám, že bych ho mohl najíti. Dovídám se, že je na konci předměstí Saint-Antoine, dám se tam zavézti. Srazím se s ním, padnu mu okolo krku, hlas mi selhává a slzy mi tekou po tvářích. Hle, člověk citlivý a průměrný! Sedaine, nehybný a chladný, na mne hledí a říká mi: „Ach, monsieur Diderot, jak jste krásný!" Hle, pozorovatel a člověk geniální!

Když se to stalo, vyprávěl jsem to jednou při tabuli u člověka, který byl svými vynikajícími vlohami určen, aby zaujímal nejdůležitější místo ve státě, u pana Neckera. Byla tam dosti velká

řada literátů, mezi nimi Marmontel, kterého miluji a který mě má rád. Ten mi povídá ironicky: „Vy byste řekl, když se Voltaire vzruší při pouhém přednesu patetické události a když Sedaine zachová chladnou krev při pohledu na přítele rozplývajícího se v slzách, že Voltaire je člověk obyčejný a Sedaine člověk geniální!" Tato narážka mě rozladila a donutila k mlčení, protože člověk jako já, nanejvýš citlivý ke každé narážce, ztratí hlavu a najde ji zase až na dolejším konci schodiště. Jiný člověk, chladný, který je pánem sama sebe, by Marmontelovi odpověděl: „Vaše úvaha by se vyjímala lépe v jiných ústech než ve vašich, protože vy necítíte o nic více nežli Sedaine, protože vy také tvoříte velmi krásné věci a protože, nastoupiv tutéž životní dráhu jako on, mohl byste přenechati starost o nestranné zhodnocení jeho zásluh svému sousedu. Avšak mohl byste mi říci – aniž bychom tu dávali přednost Sedainovi před Voltairem či Voltairovi před Sedainem – co by

bylo vyšlo z hlavy autora Filosofa proti své vůli, Zběha a Zachráněné Paříže, kdyby byl všechen svůj čas, tak jako Voltaire, vy a já, věnoval čtení a rozebírání Homéra, Vergilia, Tassa, Cicerona, Demosthena a Tacita, místo aby strávil pětatřicet roků svého života mícháním malty a lámáním kamene? Nikdy se nebudeme uměti dívati jako on, ale on se naučí vyjadřovati se jako my. Považuji ho za jednoho z potomků Shakespearových, toho Shakespeara, kterého bych nepřirovnal ani k Appolonovi Belvederskému, ani ke Gladiátorovi, ani k Antinoovi, ani k Herkulovi Glykonskému, ale spíše k svatému Kryštofovi v chrámu Matky Boží, k ohromnému obru, hrubě tesanému, mezi jehož nohama projdeme my všichni, aniž bychom se dotkli čelem jeho ohanbí.

Tu máte jiný příběh, na kterém vám ukáži osobnost, která se svojí citlivostí v jediném okamžiku stane prázdnou a zpozdilou a v příštím okamžiku, díky

své chladnokrevnosti, následující po potlačení citu, povznešenou.
Jeden literát, jehož jméno zamlčím, upadl do nejhlubší bídy. Měl bratra, bohatého duchovního. Ptal jsem se ubožáka, proč mu bratr nepomůže. To proto, odpověděl mi, že spolu žijeme ve velikém nesváru. Vyžádal jsem si svolení, abych směl navštíviti duchovního M. Jdu k němu. Ohlásí mne, vstoupím. Říkám duchovnímu, že s ním chci mluviti o jeho bratrovi. Uchopí mne prudce za ruku, posadí mne a pozoruje mne, což svědčí o člověku, který chce poznati toho, vůči němuž má hájiti svou věc. Pak se na mne náhle obrátí: „Znáte mého bratra?" „Myslím, že ano." „Víte o tom, co prováděl na můj vrub?" „Myslím, že ano." „Vy myslíte, že ano? Vy tedy víte..." A nyní mi můj duchovní svěřuje s překvapující rychlostí a prudkostí řadu nejhorších skutků, jeden více pobuřující než druhý. Hlava se mi mate, cítím se oslaben, ztrácím odvahu obhajovati zavrženíhodnou stvůru, kterou mi vypodobnil. Naštěstí mi můj duchovní, jsa ve své filipice poněkud rozvláčný, poskytl čas, abych se vzpamatoval. Ponenáhlu se citlivý člověk ztrácí a ustupuje člověku výmluvnému – troufám si říci, že za některých okolností výmluvný jsem. „Pane," pravím duchovnímu chladně, „váš bratr jednal ještě hůře a já jsem rád, že jste mi nejkřiklavější z jeho činů zamlčel." „Nezamlčuji nic." „K tomu všemu, co jste mi pověděl, byste mohl dodati, že jedné noci, když jste vycházel z domu na jitřní, uchopil vás za hrdlo a vytáhnuv nůž, který měl ukrytý pod šatem, chystal se vám jej vraziti do prsou." „Je toho zcela schopen, ale neobžaloval-li jsem ho z toho, pak jen proto, že to není pravda..." A já, zvolna se zvednuv a upřev na duchovního pevný a přísný pohled, zvolal jsem hromovým hlasem, ze vší síly a rozhořčeným tónem: „A i kdyby to bylo pravda, což byste nemusel i pak dáti bratrovi chleba?" Duchovní zdrcen, poražen, zmaten se odmlčí, prochází se

pokojem, vrátí se ke mně a povoluje mi pro bratra roční penzi.

Zdalipak v okamžiku, kdy jste ztratil přítele nebo milenku, složíte báseň na jejich smrt? Ne. Běda tomu, kdo si tak pohrává se svým talentem! To je možné teprve tehdy, když velký bol pominul, kdy je umrtvena nejvyšší citlivost, kdy je člověk již daleko od pohromy, kdy duše zchladla, kdy se člověk rozpomíná na uniklé štěstí, kdy je s to, aby ocenil utrpěnou ztrátu, kdy se paměť pojí s obrazivostí, aby první znovu našla a druhá zvětšila blaho zašlých dob, kdy se člověk ovládá a kdy se dobře vyjadřuje. Říká, že pláče, ale nepláče, když hledá přívlastek, který mu uniká. Říká, že pláče, ale nepláče, když se zaměstnává snahou po zharmonizování verše. Tam, kde se řinou slzy, padá pero z ruky, člověk se oddává svému citu a přestává komponovati. Ale s nenadálou radostí je tomu stejně jako s nejhlubší bolestí – je němá. Něžný a citlivý přítel spatří znovu přítele, kterého postrádal po dlouhou dobu jeho nepřítomnosti. Stane se tak v neočekávané chvíli a mysl prvního se zakalí, on se rozběhne k příteli, objímá ho, chce mluviti a nemůže, koktá trhaná slova, neví, co povídá, neslyší nic z odpovědí. Kdyby byl s to, aby si všiml, že jeho vytržení není sdíleno druhým, jak by tím trpěl! Podle pravdivosti tohoto obrázku si učiňte úsudek o divadelních setkáních, kde oba přátelé mají tolik ducha a tak dobře se ovládají. Kolik takových nechutných a výmluvných rozhovorů bych vám mohl uvésti, kdyby nás jejich nekonečný text nevzdaloval od našeho tématu! Toto postačí lidem, kteří mají velký a pravý vkus; to, co bych mohl připojiti, by ty druhé nijak nepoučilo. A kdo napraví tyto absurdnosti, na divadle tak obvyklé? Herec; a jaký herec?

Je tisíc případů proti jednomu, kdy je citlivost ve společnosti stejně škodlivá jako na jevišti. Hle, dva milovníci, kteří mají učiniti vyznání lásky. Který se svého úkolu zhostí lépe? Já to nebudu.

Vzpomínám si, že jsem se nepřiblížil k předmětu své lásky jinak než s chvěním, srdce mi bilo, myšlenky se mi mísily, hlas se mi zarážel, zkomolil jsem všechno, co jsem řekl, odpovídal jsem ne, když se hodilo odpověděti ano, dopouštěl jsem se tisíce nejapností, neobratností bez konce, byl jsem směšný od hlavy až k patě, pozoroval jsem to na sobě a stával jsem se tím jen ještě směšnějším. Naproti tomu můj sok, veselý, zábavný a lehkomyslný, ovládající se, radující se sám ze sebe, který nepropásl jediné příležitosti k lichotkám, k chytráckým lichotkám, bavil, líbil se, byl šťasten před mými zraky. Dožadoval se ruky, která mu byla odpírána, líbal ji, líbal ji znovu a já, zalezlý v koutě, jsem odvracel pohled od divadla, které mě mátlo, duse své vzlyky, lámaje si kotníky, sklíčen melancholií, pokryt studeným potem, nemohl jsem ani ukázati ani skrýti svůj bol. Říká se, že láska, která bere ducha těm, kteří ho mají, dodává ho těm, kteří ho nemají. To znamená, řečeno jinými slovy, že činí jedny citlivými a pošetilými a druhé chladnými a podnikavými.

Člověk citlivý poslouchá popudů přírody a nedá najevo než výkřik svého srdce; v okamžiku, kdy tento výkřik zmírní nebo zesílí, není již sebou samým, nýbrž hercem, který hraje.

Velký herec si všímá znaků; citlivý člověk mu slouží za model, on jej rozebírá a pomocí úvahy shledává, co je pro zlepšení třeba přidati nebo ubrati. A pak, po důvodech, následují skutky.

Při prvním uvedení Ines de Castro v místě, kdy se objeví děti, dá se přízemí do smíchu. Duclosová, která hraje Ines, se rozhořčeně obrátí k přízemku: „Směj se, hloupý partere, nejkrásnější scéně kusu!“ Přízemí porozumí, ztichne, herečka se opět ujme své úlohy a ona i diváci propuknou v slzy. Cožpak takto přecházíme z jednoho hlubokého citu do druhého hlubokého citu, ze žalu do hněvu a z hněvu do žalu? To nechápu, ale

chápu velmi dobře, že hněv Duclosové byl opravdový a její žal předstíraný.
Quinault Dufresne hraje úlohu Severa v Polyeuktovi. Byl vyslán císařem Deciem, aby pronásledoval křesťany. Svěřuje příteli svoje city, týkající se této hanobené sekty. Obecný smysl vyžaduje, aby toto důvěrné sdělení, které ho může státi přízeň panovníka, hodnost, štěstí, svobodu a snad i život, bylo proneseno tichým hlasem. Přízemí naň volá: „Hlasitěji!" On odpovídá přízemku: „A vy, pánové, tišeji." Zdalipak, jsa vskutku Severem, se tak náhle stal opět Quinaultem? Ne, pravím vám, ne. Jen člověk, který se ovládá, jako se zřejmě ovládal on, vzácný herec, herec par excellence, dovede takto snímati a znovu nasazovati masku.
Lekain-Ninias sestoupí do hrobky svého otce, zardousí tam svou matku, vychází z hrobky se zkrvavenýma rukama. Je naplněn hrůzou, jeho údy se chvějí, jeho oči bloudí kolem, zdá se, že se mu ježí vlasy na hlavě. Cítíte sami, jak vám

vstávají vlasy hrůzou, zmocňuje se vás bázeň, jste stejně zmaten jako on. Zatím Lekain-Ninias odkopává do kulis diamantovou náušnici, která upadla jedné z hereček. A tento herec že cítí? To není možné. Řeknete, že je špatným hercem? Tomu nevěřím. Co je tedy Lekain-Ninias? Je to chladný člověk, který nic necítí, ale který svrchovaným způsobem představuje citlivost. Ať si volá: „Kde to jsem?" Odpovím mu: „Kde jsi? Však ty to dobře víš: jsi na prknech a odkopáváš nohou náušnici do kulis."
Jistý herec vzplane vášní k herečce. Jeden kus je náhodou svede na jevišti v okamžiku žárlivosti. Výstup tím získá, je-li herec prostřední; ztratí, je-li hercem. Velký herec se takto stane sebou samým a není již ideálním a vysokým vzorem žárlivce, který si vytvořil. Důkazem toho, že herec i herečka se takto snižují na úroveň obyčejného života, je, že odloživše koturny, budou se jeden druhému smáti do očí, protože nabubřelá a tragická žárlivost se jim často bude

zdáti jen přestrojením jejich vlastní žárlivosti.

DRUHÝ: Bude v ní tedy přirozená pravdivost.

PRVÝ: Jako je přirozená pravdivost v díle sochaře, který nám věrně zobrazil špatný model. Obdivujeme se této věrnosti, ale celek shledáváme ubohým a žalostným. A řeknu ještě více: Nejjistějším prostředkem, jak hráti nízce, uboze, je hráti svůj vlastní charakter. Jste-li pokrytec, lakomec, misantrop, budete je hráti dobře, ale nevytvoříte nic z toho, co vytvořil básník, protože on vytvořil Pokrytce, Lakomce, Misantropa.

DRUHÝ: Jakýpak rozdíl nacházíte mezi pokrytcem a Pokrytcem?

PRVÝ: Úředník Billard je pokrytec, abbé Grizel je pokrytec, ale není Pokrytec. Finančník Toinard byl lakomec, ale nebyl Lakomec. Lakomec a Pokrytec byli vytvořeni podle všech Toinardů a Grizelů světa. Jsou to jejich nejobecnější a nejpříznačnější skutky, ale není to přesný

portrét žádného z nich, žádný se v nich také nepozná.

Vervní a dokonce i charakterní komedie jsou přehnány. Společenský žert je lehká pěna, která se na divadle vypaří; divadelní žert je sečná zbraň, která by ve společnosti ranila. Pro imaginární bytosti neplatí ohledy, které je nutno míti k bytostem skutečným.

Satira jedná o pokrytci, komedie o Pokrytci. Satira pronásleduje neřestníka, komedie neřest. Kdyby byly bývaly na světě jen jedna nebo dvě směšné precieusky, bylo by na ně možno napsati satiru, nikoli však komedii.

Zajděte k Lagrenéemu, požádejte ho, aby vám udělal Malířství, a on bude mysliti, že vás uspokojí, umístí-li na plátno ženu před malířským stojanem, paletu na palci a štětec v ruce. Požádejte ho o Filosofii a on se bude domnívati, že ji vytvořil, když namaluje ženu v nedbalkách, sedící v noci u psacího stolku, ve světle lampy, opírající se o loket, s rozpuštěnými vlasy, zamyšlenou, čtoucí nebo