



Umění a herec.



Přednáška

C. Coquelina,
člena Comédie-Française.

Český překlad od E. Z.

V PRAZE.

Nakladatel: ALOIS HYNEK, knihkupec.
1883.

s to, je podati. Ano, herec tvoří, i když uskutečňuje sen geniů à la Racine, Corneille, Hugo, ano, i když hraje úlohu, kteráž od zvláštních oněch mistrů vymyšlena a na jeviště postavena byla, kteří byli zároveň herci, jako Shakespeare a Molière.

Mezi typem vybásněným a živým je vždy jakéhos rozdílu; nepostačít, stvořití duši, nýbrž musíme jí propůjčiti i tělo a toto tělo musí být jejím dokonalým, dle života pravdivým výrazem, musí mítí svůj zvláštní způsob, jakým jde, přichází, vstupuje, se vzdaluje, usedá, se směje, pláče, dýše, mluví, mlčí a veškeré tyto způsoby bytí, jednání a trpění, musí býti v souvislosti, musí tvořiti osobnost v životě se naskytující, reální, zjevnou, za pravou uznatelnou a k tykání nás vyzývající. Kůži, již figura ta potřebuje, dostává od herece.

Kůže, jižto herec některé postavě dává — třeba i postavě shakespearovské — zůstává s touto tak srostla, že si Hamleta nebo Othella bez určité nuance, bez určitého Garrickem neb Keanem nalezeného rysu nedovedem na divadle ani pomyslití; francouzské jeviště pak má jednotlivé, od Molièra nikdy nezminěné tradice, bez nichžto sobě Molièra více nepředstavujem a jež sobě posluchač — stane-li se opět čtenářem — u teplého krbu před duševním okem svým opět oživuje, podobně jak si mezery neúplného exempláře knihy doplňujem.

Však ještě více! Jest tak mnohé zastaralé dílo mistrovské, jemuž se, čtouce je, obdivujeme, jehož provozování však nám nemožným, ano — abychom to vyznačili pravým slovem — nudným připadá a jež tím také v skutku jest, svěří-li se provedení jeho umělcům

prostředním. Necht' přijde však jen herec nadaný a zmocní se díla toho, jež pod prachem lhostejnosti neb zbožné úcty leží pohřbeno, kteráž mnohdy tytéž účinky rodí, co lhostejnost; nechať se uchopí této úlohy, vynaloží na ni svůj oheň a svou sílu a — ejhle! — mumie se vyvine ze svých obvazků, stane se živou a svěží, množství přikvapí a nadehne se a zapomenuté dílo mistrovské docílí skvělých příjmů! Umění nespokojuje se zde tím, že tvoří, onoť probouzí zároveň k novému životu.

Připojme k tomu, že jest málo mistrovských děl, k nimžto herec ničeho nebo skorem ničeho nemusí přičiniti. Mnohem četnější jsou naproti tomu úlohy, v nichžto autor druhé, třetí neb nížádné třídy ponechává herci vše nebo skorem vše k činění. Co zbylo z klasických kusů z dob prvního císařství neb restaurace, z těch „Leonidů“, „Mariů“, „Karlů VI.“ atd. Nic, nežli památka Talmova. Račte učiniti pokus, přečísti je až do konce! Dospějete k místu, v němž byl Talma, jak víte, velikolepým, i budete se tázat zamyšleně: „U všech všudy! kterak to dokázal?“ ... Velmi jednoduše — tvořilť právě. Budete čísti scenu a nealeznete nežli autora, Arnaulta, Pichata nebo jiného některého, i shledáte ji velice práznou; on ale přidal Talma k tomu a scena ta objevila se pak živou, velikou a krásnou. A vy pravíte, to že není žádné umění? Zavděčili byste se mi, kdybyste mi řekli, co to tedy jest ...

Já ale tvrdím, že jest to umění, podobné na př. umění podobiznáře. Herec, jenž nemá to tak snadné,

jako tento, nevidá typus, jež chce reprodukovat, vždy před očima, nýbrž musí jej — jako čaroděj — z říše duchů citovati. Autor, je-li nadancem, geniem, dává povstati postavě celé ve své obraznosti; mnohdy je to pouhá skizza, první model; tu a tam musí sám v společné všem zásobárně: v povaze lidské, tvořiti a na základě pozorování a reflexí vymalovati si v duchu postavu, jež má později se vtělit, čili tělesné podstaty nabýti. Vynikající herci mají nesmírné to štěstí, že ze všech kusů — takorka proti úmyslu autorovu — vytvoří typy, jež vedle typů Molièrem vytvořených mohou obstáti. Celý svět ví, že mluvím o Frédéricu Lemaîtreovi a o jeho nesmrtelném Robertu Macaireovi.

Ponechám jemu samému slovo, předčítaje Vám z knihy u Ollendorfa vydané líčení premiéry kusu „Auberge des Adrets“ :

„Historie tohoto od autorův jeho opravdově miněného, ve frašku zvráceného příšerného melodramatu byla tak velice přetvořena, že nebude nezajímavo, vypravovati o skutečném původu této podivnástky, kteráž tvořila pouze prolog ke komédii, jež o deset let později měla popudlivost tak mnohého k počtám dospěvšího Roberta Macairea, tak mnohého dekorovaného Bertranda popichnouti.

Po čtené zkoušce ke kusu tomu šel jsem zmalátněn z divadla, jelikož měl tento Macaire býti mým prvním výtvořem. Jak měla se obecnstvu tato pochmurná, temná, v mluvě naprosto neakademické vyvinutá intrika záživnou učiniti? Jak měla býti, aniž by se vzbudila veselost, hrubě cynická postava zákeřníka toho předsta-

vena, hroznějšího nežli lidojedi v báchorkách Perraultových, tohoto vraba, kterýž nestoudnost tak přepínal, že si kadeřil dýkou licousy, hltaje při tom kus švýcarského sýra?

Toť nebylo více opotřebované, z módy vyšlé melodrama, jež o krok hlouběji než obyčejně v propast zapomnutí sestupovalo, kamž zákon přírodní všecky věci táhne — toť bylo náhlé sřícení se celého druhu podobných kusů. Nevěděl jsem již ani, který díl kusu toho měl bych dříve studovati, an jsem jednoho dne, obračeje vždy znovu listy rukopisu, shledal, že veškeré situace i řeči Macaireovy i Bertrandovy, jestliže jsme je jednou se stránky komické byli pojali, nad míru jsou obveselující.

Sdělil jsem svou bizarní, bláznovskou myšlenku, jež ve mně byla vznikla, Firminovi, kterýž byl duchaplným mužem a jemuž bylo rovněž hrozno, hráti Bertranda vážně. On shledal, že je výborna. Musili jsme se však chránit, navrhnouti autorům tu změnu, ježto byli tito přesvědčeni, že stvořili nějakého nového „Cida“.

Uzavřevše, že provedem tento záměr za každou cenu, umluvili jsme spolu, aniž bychom byli komu slovíčka prozradili, svoje „efekty“ a u večer prvního provozování vystoupili jsme způsobem, jež jsme o zkouškách nebyli ani dost málo naznačili.

Výsledek byl ohromující, když obě roty v posici od těch dob tak často reprodukové před obecnstvo se postavily: Bertrand ve svém širokém, šedém svrchníku s nepřírozeně dlouhými kapsami, ruce maje skříženy na držadle svého deštníku, vzprímen, nehybný...

naproti němu pak Macaire směle jej měřící, klobouk bez dýnka naražený na uchu, zelený kabát na zad odhozený, v rozbitých červených pantalonech, černou pásku na jednom oku, k tomu krajkový jabot a bálové střevíce.

Nic neušlo bystrozraku novým a nepředvídaným tím podíváním překvapeného obecenstva. Každé kopnutí, jež Bertrand utřil, každé zaskřípění Macairovy tabatěrky i každá narážka vzbudila veselost tím větší a upřímnější, ježto ostatní díl kusu druhými umělci s celou opravdovostí a vážností se představoval, jižto úlohy jich vymáhaly.

Mademoiselle Levesque hrála Marii, Robertovu nešťastnou choť, s toutéž přesvědčeností, jakouž byla dvě léta před tím v „tvoření“ své úlohy v „Thérèse ou l'Orpheline de Genève“ osvědčila a svědomitý Baron co Germanil byl pln bonhomme.

Ředitelé Audinot a Sénépart docílili výsledku, jakéhož nikterak neočekávali, neboť se přiznali později zcela otevřeně, že byli v kus ten malé naděje kladli.

Autorové Benjamin Autier a Saint-Amand, kteříž byli později mými spolupracovníky při „Robertu Macairovi“, pojali tu věc co muži duchaplní a těšili se tím, že sice obecenstvo, jak byli doufali, k slzám nepohnuli, a to tím více, jelikož vůči každodenním, k nepoznané až potud výši vzrůstajícím příjmům kasovním, slz žádných prolívatí nemohli. Jenom třetí ve spolku jich, jakýsi dr. Polyanthe, příležitostně to dramatik, kterýž — kdyby se byl na štěstí nezpamatoval — byl by

tolik melodramat co pacientů zahubil, zahořel k nám nesmířitelnou nenávistí.

Rozkřikoval všade, že prý jsem jeho kus pochoval. Muž ten měl aspoň skutečně srdce „otcovské“ ... Čím byli Lemaítrovi autoři v kuse „Le vieux caporal“, kdež hrál něnou úlohu a v kuse „Pailasse“! ... Nesmí se zapomenouti, že týž muž, kterýž byl Roberta Macaira vynalezl, byl zároveň též divuplným interpretem „Ruy Blasa“ i pochopí zajisté každý sílu výrazu, jehož užil Viktor Hugo, referuje o večeru dne 8. listopadu 1838, kterýž pan Lemaître neznamenal prý představení, nýbrž „oslavení“ (zjevení se v slávě nadpozemské = transfigurace). Tak zní to slovo, jež znamená nejvyšší účinek umění hereckého.

Snad by se dalo krásného tohoto slova „oslavení“ užití též o Régnierovi, když představoval „La joie fait peur“, „Gabrielle“, „L'Avanturière“ nebo „Romula“; o Samsonovi za jeho paira francouzského v „Camaraderie“, za marquise de Seiglière, za Bertranda de Rantzau anebo za Sganarella v „Donu Juanovi“; o Delaunayovi, když hraje Fortunia, Perdicana nebo svého rozkošného Horace v „Ecole des femmes“; o Gotovi, nechť si hraje v kuse „Duc Job“, „Giboyer“ nebo svého znamenitého abbého v „Il ne faut jurer de rien“; o Saint-Germainovi v kuse „Bébé“.

Nepřišel bych ku konci, kdybych měl citovati tvory tak mnohých umělcův první třídy.

Reminiscence, jež vyvolávám z hrobu zapomenutí, připomínají mně zároveň jeden z argumentů, kterýchž

se proti nám užívá. Říká se, herec-umělec že netvoří, poněvadž po smrti jeho nic od něho nezbyvá. To jest skutečně velikým neštěstím našeho umění! Talma želel toho ve své hodince smrti. A přec nespočívá v tvrzení tom absolutní pravda, neboť Lemaître — jak jsme právě viděli — zanechal typ, kterýž není nikterak zralým k zániknutí. Avšak i kdyby citované právě tvrzení bylo zcela pravdivým a správným, neměli bychom snad provozovat umění, protože jsou díla jeho pomíjejícími? Nalezá se jedině herec v tom stavu? Co zbylo po Apellovi, co po všech ostatních antických malířích? Památka, rovněž jak po herci Kalipidovi, vrstevníku sochaře Phidiase. Trvání uměleckých děl? Ach! Toť otázka větší či menší pomíjejícínosti. Mnoho-li překrásných výtvořů básnictví, malířství i sochařství jest navždy ztraceno? Tvoření děl a jejich trvání jest dvojí věcí. Mramor přetrvá plátno, verše přetrvávají mramor, avšak čas hlodá na nich všech. Dejme tomu, že by byla následkem smutného zákona přírodního v hodině, kdy Michel Angelo zmrákal, smrt neviditelným udeřením kladiva veškerá jeho díla od „Mojžíše“ až k „Poslednímu soudu“ v prach byla proměnila, nebyl by Michel Angelo býval žádným umělcem, nebyl by ničeho vytvořil, poněvadž tvůrce i dílo jeho současně bylo zničeno?

S hercem má se to tak; zmrárají s ním. Zbývají o nich jako o dílech Praxitelových více či méně živé tradice. Opakují: to jest neštěstím našeho umění, to nás zbavuje poslední útěchy neuznaných talentů: odvolání se k potomstvu. Mělo by nás býti litováno. Snad že nás máš více milovati, útrpné obecenstvo, ježto jsi

naší přítomností i budoucností. S ozvěnou tvé pochvaly končí naše nesmrtelnost!

Vyslovil jsem slovo „tradice“. Tradici zijeme po smrti dále, někdy i otřesením, kteréž jeden z nás, mocnější ostatních, jakýsi koryfej umění — celé době sdělí. Veliký autor vyvolává básnická díla pro divadlo. Tak Burbage za doby Shakespearovy, Lemaître nebo Bocage. Jediný založí školu, způsobí revoluci v kostumech, v přednesu, ve všeobecné interpretaci mistrovských děl i zdá se, jako by tato obnovoval.

Herec jest tedy umělcem.

Co jest však jeho úlohou?

Mon Dieu! Možno ve velkém a v celku říci: že má tutéž úlohu, co ženy, totiž: aby se líbil. Ovšem platí to o herci, kterýž na sobě a na svém umění něčeho si zakládá: aby se líbil, uspokojuje ušlechtilé a jemné pudy obecenstva; okouzluje na odiv stavením krásného; uchvacuje představováním vznešeného; povzbuzuje líčením pravdivého k zdravému smíchu a přemítání.

Diskutovati o tom, jsou-li herci užitečními, bylo by diskutovati o tom, zdali potěšení, jež prostředkují a o němž jsem právě mluvil, jest človecenstvu ku prospěchu, diskutovati o užitečnosti divadla vůbec. Poukazují k tomu, co o tom zúčastnění mistři Corneille, Molière, Shakespeare a v starověku Aristoteles pověděl.

Mně ad personam zdá se to dětinským, pochybovati o užitečnosti ústavu, jež tak zřejmé potřebě človecenstva vyhovuje.



Od doby kamenné vyvozovala potřeba ta divoké pantomimy, představování bojů a vyzývání. Po potopě světa — je vidět, jak rychle k ní se dostávám — nalézáme potřebu tu opět v náboženstvích i inspiruje tatáž mystérie, v nichžto celá dramata, jako Adonisova smrt a z mrtvých vstání, se odehrávala. Všiekni původní národové měli podobné produkce. Všade pak, kde lidská společnost existuje, nalézáme opět divadlo a kde ona barbarství vítězně uniká, nabývá divadlo definitivní formy a povznáší se utěšeně. Divadlo jest především uměním míru a civilisace; u milováníhodných a společenských plemen par excellence, u Řeků a Francouzů, dochází nejvyššího stupně lesku a od nich ozařuje antický i novomódní svět. Co způsobuje divadlo skutečně? Staví člověka proti němu samému. Vyličuje mu jeho osudy. Jelikož je divadlo věcí mnohostrannou, jest užitek z něho plynoucí též rozmanitý a sahá od pouhé zábavy a od pouhého tělesného zotavení až k nejvyšším mravním naukám. Nevinný vaudeville Labieheův, kterýž nás na chvíli činí tak bodře veselými, jak jeho autor jest, prospívá nám jiným způsobem, nežli „Horace“ nebo „Cinna“. Jelikož mimochodem Corneillových děl se dotýkám, musím říci, že jest mi obtížno popírat, že bychom v nich nenašli právě tolik a snad ještě více užitečného nežli v nejkrásnějším pojednání o mravních povinnostech a že jeho básnické plody v dobách nepokojů a nebezpečí neznamenají národní zálohu vlastenectví a důstojnosti. Avšak byť i užitečnost divadla nebyla vždy tak velikou, kdyby nás — jak o to usiluje — nehojilo vždy z našich neřestí, ukazujíc nám spo-

lečné naše křehkosti a nutíc nás k smíchu nebo k pláči, tedy nás učí přece vždy ještě, jak se máme vespolek snášeti, jeden druhému odpouštěti, jeden na druhém zalíbení míti, jedním slovem, činí nás družnějšími, činí nás lidštějšími. Otázka jedna dělí divadelníky ve dva tábory: má-li herec náruživosti své úlohy sdíleti, má-li plakat, aby rozplakával aneb má-li podržeti vládu nad sebou i v nejpohnutějších, nejvážnějších momentech své úlohy, nesdílaje žádný z pocitův, jež vyjadřuje — zkrátka, má-li, aby jiné jistě pohnul, sám zůstat nepohnutým, jak Diderotovo „paradoxon“ žádá.

Nuž dobře, věřím, že toto „paradoxon“ pravdu samu znamená; věřím, že jsme velikým hercem jen pod tou podmínkou, dovedem-li se absolutně ovládati a vyjadřovat po libosti efekty, jichž nesdílíme, sdíleti nikdy nebudeme a dle své přirozené povahy ani sdíleti nemůžeme.

A právě proto jest povolání naše uměním! Právě proto tvořím e!

Tatáž schopnost, kteráž dramatickému básníku možným činí, vytvořiti Tartuffa nebo Macbetha se všemi charakteristickými vlastnostmi, jakkoli je on sám počestným mužem, schopnost ta dovoluje i herci, aby se postavě takové připodobnil, pružiny její dle libosti v pohyb uvedl neb zastavil, aniž musil proto přestati sám býti jiným, a zůstat od postavy té zcela rozdílným, jakož se malíř různí od svého plátna.

Herec vězí uprostřed svého výtvaru. Z vnitřku řídí on nitky, kteréž figury jeho popuzují, aby vyjadřovaly celou stupnici lidských pocitů; nitky tyto, jež jsou jeho

vlastními čivami, musí mít v své moci a dle libosti jimi vládnouti. Neříkám, že by to šlo bez únavy; mnohdy může to i k vyčerpání všech sil vésti. Toť věci temperamentu. Musíme si však zachovati vliv na to, jak dalece se máme a smíme vydati.

Herec komponuje neb skládá jaksi svou figuru, čerpaje z básníka, z tradice, ze své přirozené povahy, z toho, co ví o lidech i věcech, ze své zkušenosti, ze své fantazie; zkrátka, obstarává svou práci; stalo-li se to, tedy má svou úlohu, vidí ji, drží ji pevně, bydlí v ní, není však jí vlastním.

Z toho pochází, že skutečný herec jest vždy hotov. Onť může kdykolivěk své úlohy se uchopit a ihned žádaný účinek způsobiti. Máť on smích, slzy, hrůzu ve své moci; netřeba mu čekati, až bude sám uchvácen aneb až jej milost s hůry nadehne a osvíti.

Talma hrál jednoho večera Hamleta. Mezitím co čekal na svoji náražku, klábosil za kulisami s jedním svým přítelem. Inspicient, vida, že se rozpačitě usmívá, blíží se k němu se slovy: „Pane Talmo, přijdete hnedky na řad.“ — „Dobrá, dobrá, očekávám svou náražku.“ Výstup jeho s duchem měl za kulisami počítí a obecenstvo mělo jej slyšeti dříve, než jej spatřilo na jevišti. On vedl zatím rozhovor s přítelem vesele dále, stisknul mu na konec ruku, spustil — ještě s úsměvem na rtech — pojednou: „Fuit, spectre épouvantable“... přítel poděšen couvá a mrazivá hrůza obchází veškeré obecenstvo.

Byl proto snad nepřirozeným? Nikterak. Mozek umělcův musí zůstatí volným a vlastní jeho rozčílky,

i ty nejvlastnější, musí na prahu jeho myšlenky herecké utichnouti. Jeť to dvě různých oborů. Jest pak herec tím jediným, při němž můžem úkaz ten pozorovati? Budiž mi dovoleno, uvéstí faktum, jež leží zdánlivě mimo thema této přednášky.

Jistý přítel Viktora Massé-ho tvrdil mi ještě nedávno: U lože jeho zbožňované matky, na smrt nemocné, lékaři již za ztracenu pokládané, uprostřed nehlubší bolesti sestoupila na komponistu inspirace a tu komponoval, jakou že hudbu, myslíte? Jasnou, životaplou a veselou hudbu k opeře „Le nocés de Jeannette“.

Takovýchto příkladů vzájemné neodvislosti ducha od srdce při umělcích jest nesčíslně mnoho. Jeden z nich převede mne k mým závěrkám.

Běží tu opět o Talmu. Vypravuje se, že — zvěděv o smrti svého otce — vyrazil ze sebe vzkřik tak srdcevoucí, tak upřímný, tak krásný, že umělec, v něm vždy bdící, vzkřik ten si zapamatoval a uzavřel, na jevišti naň si vzpomenouti. Charakteristický tento rys ukazuje umělce, kterak nad vlastními svými pocity lidskými se vznáší a sobě tytéž podmaňuje, aby z nich si tvořil poklad, z něhož později to neb ono čerpá. Jakož básníku bol jeho k tomu napomáhá, aby psal krásné verše, tak může sloužiti nám, abychom krásné úlohy tvořili. Nalézáte v tomto rysu téhož člověka, kterýž na loži smrtelném nezelel života, nýbrž umění, jež čest a zájem jeho života tvořilo a jenž okem umělce své vyhublé, trpící tělo pozoruje a rukou svou bezmasou kůži na šíji povytahuje, praví k příteli: „To by bylo bývalo dobré pro úlohu Tiberia.“ Kdyby byl mohl, byl

bý vlekl svou mrtvolu na jeviště, aby hrál tyrana! Tam byl by ze svých útrap, ze své choroby použil toho, čeho bylo k pravdivosti úlohy jeho zapotřebí, ostatní byl by donutil, aby pro něho, dokud hraje, neexistovalo. Rovněž by byl — vrátím se k tomu ještě — opakuje na jevišti svůj vzkřik sirotka, potlačil svůj bol, ba, nebyl by ho snad ani cítil. V každém z obou případů byl by býval hercem, ničím nežli hercem, pánem a mistrem všeho lidského v sobě, co herec dosti velikým, aby též bez pomoci své choroby „udělal“ si bolestí zkřivenou tvář a bezmasý krk Tiberiův a aby sám od sebe, aniž by byl otce svého ztratil, pouhým zábleskem svého genia našel ono vzkřiknutí, jež příroda rtům jeho násilím byla vyrvala.

Herec nemusí tudíž býti pohnutým. Má toho tak málo zapotřebí, jako pianista nepotřebuje býti zoufalým, aby hrál smuteční pochod Beethovenův nebo Chopinův. Zná jej, otevře klavír a posluchač je uchvácen. Naproti tomu můžem se založiti, kdyby se pianista oddal osobnímu svému bolu, že bude velice špatně hráti a — nápodobně — že herec, kterýž by své pocity měl za něco jiného, nežli za material k zpracování pro jeviště, aneb kterýž by naruživosti a vášně úlohy chtěl skutečně učinit svými vlastními, nedobře by vyváznul z nesnáze. Pohnutí zajiká se neb vzlyká, podvazuje hlas aneb jej láme. Nebylo by nás slyšeti . . . Přirozený účinek vášně jest, že přicházíme o vládu nad sebou samými. Rozum ztrácí svoji moc a kterak možno myslit, že uděláme něco spíš líp než hůř, nevíme-li víc ani, co děláme?

Jakési rozčilení může býti neškodným; já však nebudu o duchu a lásce, jež se jediné po šampaňském a po lanýžích jeví, nikdy mnoho soudit. Spolehati se na inspiraci, jest dle mého náhledu bludem; podobně jako duch svatý v Bérangerově písni může se ona zdráhat sestoupiti a veškeré rozkřikování se ve světě a všeliká znamení hrůzy a zděšení nebudou míti žádného účinku.

Nepopírám toho, co se nazývá záblesky genia; avšak myslím, že se genius jeví mnohem spíše plným a trvalým sebeovládáním, nežli snad vznešenými, ale nesouvislými výbuchy, trumfy to, jež pouze náhodou odkrýváme.

Ostatně není nic tak spůsobilé k probouzení inspirací, jako pořádná práce průpravná; aneb, abych zůstal při svém podobenství, chceme-li ducha svatého pohnouti k sestoupení, musíme se upravit v „stav milosti“ — to jest, zúrodnovati svůj mozek přemýšlením a stálým praktickým evikem, pokud se úloh hereckých dotýče.

Mínění, k němuž já se přiznávám, sdíleno bylo všemi hereci skutečně velikými: Talmou, Rachelkou, Samsonem, Régnierem, paní Dorwalovou atd. Opačný náhled jest předsudkem množství. V následku tohoto předsudku by totéž množství — a sice právem — netrpělo, aby herec svou úlohou vlastní své city, domácí své starosti nechal probleskovat, onoť svoluje, ono poroučí, abychom hráli úlohy k popukání i když se sami svíjíme bolestmi; tyž předsudek však popouzí množství, aby u východu z divadla čekalo na „intriána“, chtěje jej nepříznivě uvítati. Když Provost svého času na di-

vadle Port-Saint-Martin hrál úlohu Hudsona Lowe, nemohl opustit divadlo leč pod ochranou stráží.

Neměl bych o této kapitole dále se šířit, avšak historika o Talmovi upamatovala mne na jinou, jižto Vám nechci zatajiti, ježto je sice bolestna ale roztočila.

Jednoho jarního jitra roku 1849 ubíral se otec se svou dceruškou, rozkošným to dítětem, přes Pont des arts a jelikož měla tato chuť k rozběhnutí se, běžel on sám jako dítě za ní. Konečně ji dohonil, vyzvednul do výše a líbal ji s podivuhodným výrazem štěstí otcovského. „Výborně!“ zvolal někdo vesele za nimi a applaudoval jako v divadle. Applaudujícím byl Emil Augier, něžným otcem Régnier a tento, připadnuv na proslulé slovo Jindřicha IV., kterýž, překvapen byv při hrani se svými dětmi, zvolal: „Jste otcem, pane vyslanče?“ O čtvrt roku později vracel se ubohý otec se svým slavným přítelem ze hřbitova, kdež byli toto roztomilé dítě pochovali. Přišel domu, vložil Augier, kterýž právě páté jednání své „Gabrielle“ předělával, do něho místo: „Existuji v skutku jen malými těmi bytostmi, kteréž co vládci celé naše srdce zaujímají, náš život si přivlastňují, ničeho o tom netušíce a kteréž nepotřebují leč býti šťastnými, aby nebyly nevděčnými.“

Nějaký čas na to přednášel otec na jevišti pravdivé ty a půvabné verše; co umělec ukládal bolu svému mlčení či spíše, s odvahou, již umění naše s sebou přináší, shnětl svoje pocity s pocity své úlohy dohromady, aby z toho vykouznil výtvar znamenitý. Když pak mu Augier posílal exemplář „Gabrielly“, napsal, aby mu

děkoval a upomínku tuto oslavil, na první stránku několik slov tohoto obsahu:

„Mému příteli Régnierovi!

Zpomínáš sobě dne, kdy jsem Vás potkal, otce s dítětem? Bylo to, tuším, v některý den dubna neb května.

Hnali jste se jako školáci po mostě; v láskyplných, důvěrných hovorech jevila se blaženost z vašeho spolubytí.

Otíli jste se uprostřed davu tak samotnými, že jsi pojednou, nedbaje živého vlnobití, v náručí svém je líbal.

Veselé toto překypění šťastného a plného srdce, bodromyslné to políbení zaneslo duši moji v hvězdojasný svět.

Odlesk tohoto, bohužel, příliš záhy ztraceného blaha září tobě, jako nad mými verši rozestřený paprsek a staví, ubohé, zoufanlivé srdce, přátelství naše pod ochranu prehlého tvého anjela, jenž těmto veršům pomohl k vzniku a rozkvětu.“

Vracím se k svému předmětu.

Vtírá se mi často dost přetrásaná otázka o divadelní konvencienci a — v protivě k ní — o realismu a „naturalismu“, jak se za našich dnů říká.

Dle mého mínění není mimo přírodu nic krásného a velikého; avšak, musím to opakovat, divadlo jest uměním a následkem toho může příroda na jevišti jedině v tom osvětlení a vyzdobení býti předváděna, bez něhož není žádného umění.

Jdu ještě dále, pravím-li, že ryzá, prostá příroda působí na divadle toliko prostřední účinek.

Toť je snadno pochopitelné. Vynaložme veškeré umělostky inscenace, vykonejmež divy co do dekorace, zničme se sestavením příslušenství neslýchané správnosti a důkladnosti, jakož i kostumů, kteréž okouzlí znalce i sběratele a přec toho nikdy nedocílíme, aby svět, v němžto se theatrální děj odehrává, byl světem skutečným. Jsmeť v divadle a nikoliv doma neb na ulici. Přeneste udalost nějakou z ulice nebo od krbu domácího na scenu, pak se stane něco podobného, jako kdybychom postavili sloup neb sochu přirozené pouze velikosti: zdáloť by se, jako by nedosahovala ani této výše.

Jest tu zvláštní kruh stanoven i nutno se mu podrobiti.

Vezměme na př. hlas. Kdybych mluvil na jevišti jako v saloně, tímž milým hlasem, kterýmž se Vás táži po vašem zdraví, nebylo by mně rozuměno, nebyl bych ani slyšán. Pokoj, ježž mohu několika málo kroky přeměřit, jest něco jiného, nežli ohromný ten prostor, kdežto 15—1800 osob mně naslouchá a má právo, chtít mi rozuměti.

Abych docílil zde téhož účinku, jako mezi čtyřmi stěnami při něžném tête-à-tête, musím hlas povýšiti, zřetelněji akcentovat a — aby mi bylo dobře rozuměno — ve svůj způsob řeči různý názvuk uvést, jehož bych v důvěrném obcování nemusil užívati, jelikož je tu osobnost má beztoho dobře známa. To jest nutná konvence. A jiná existuje vzhledem k posuňku. Jsouť

to zákony optiky. Jelikož jest toto „milieu“ již jednou dáno — osamotnělé, zvýšené, osvětlené jeviště, souhrn konvencí: rampa, kulisy, dekorace, herci — také herec jest konvencí — naskytuje se, aby byla v shromážděném diváctvu způsobena illuse života — nutná potřeba, ve smyslu tohoto „milieu“ podmínky životní upravití.

Nemohu se spouštěti do jednotlivostí těchto nutných koncesí; úkol ten byl by příliš technický, příliš odbornický; avšak k důležitému tomu momentu chci poukázati — jelikož na toto obecnstvo 15—1800 hlav účinek života zdánlivě skutečného má být docílen — že nutno k stupni vzdělanosti a intelligence shromážděného obecnstva přihlížeti. Illusi života nebude lze při pařížském obecnstvu těmitěž konvencemi docílití, jako při obecnstvu divochů; dítky spokojují se s původními obvyklostmi, jichž Kašpárek užíval a obecnstvo za doby Shakespearovy nepotřebovalo o mnoho více. My činíme dnešního dne větších nároků. Zákon zhrubšování, zákon reliefu trvá věčně, jelikož je zákonem uměleckým; konvence však mění se časem a lidmi.

Drsnější mravy praoteův vyžadovaly snad toho nutněji, aby se na jevišti koulelo očima a aby se „r“ vyslovovalo co možná hrrrůzuplně. Zjemněné mravy našich dnův činí zbytečným podobné přehánění. Nároky se v ohledu tom zmírnily.

Jsem proti zpěvavému přednesu na jevišti a oškli-vím si všeliké přepínání. Kdyby však se, jako r. 1830 všeobecný převrat myslí udál, kdyby předrážděné obe-

censtvo stalo se vášnivě, prudce rozechvělým, pak, myslím, že bychom musili také na divadle podobnou revoluci provést; musili bychom svůj tón opět vyšroubovat, abychom se uvedli v souhlas s obecenstvem.

Pojednáváje jen mimochodem o této otázce, zajímám, jak je viděti, zvláštní stanovisko herecké. Kdybych měl věc tu posuzovat s vyššího stanoviska, poukázal bych čtenáři k velmi krásné předmluvě, kterouž Dumas fils napsal k své „Cizince“. Těším se z toho, že jsem stejného náhledu s tímto mistrem, synem to mistra, po němž dědil — totiž na divadle. Pan Alexandr Dumas definoval podivuhodným způsobem umění i vložil důvody, proč jest absolutní reprodukce pravdy na jevišti nemožnou. Resumuji tedy: Nesmí se konvence na jevišti k vůli divadelní konvenci ničit; tak pojímám potěšení, jež se zde hledá — potěšení to, jež se ze skutečného děje a jednání skládá, jež však prováděno jest osobní bezpečností, jakož i z vnitřního přesvědčení, že nám tu s pouhou illusí co činit jest. Pocit osobní bezpečnosti musí zůstat zachován; necháme-li diváka na to příliš zapomínati, že má přece jen divadlo pouhé před sebou, nebude se více bavit; stane se z diváka spoluhrajícím a sice ošáleným, jelikož je tím jediným, kterýž upřímně a opravdově spolu hraje. Potěšení z divadla plynoucí podobá se potěšení mudrce Lucretiova, kterýž pozoroval rád s břehu bouře na moři. Strčíme-li jej do moře, nebude mu to více žádným potěšením. Zapaťme tedy obecenstvu illusi pravdy, ale pouhou illusi. Mámeť pocity a dojmy, jež nemůžem přivést na divadlo, a sice z nutné té příčiny, jelikož

člověka od toho zdržují, aby šel do divadla. Které jsou to? Autoři i herci, musíte je uhodnouti; jest to věc vašeho jemnocitu. Uvádím za příklad Paulina Méniera v „Courier de Lyon“.

To byl mistrovský výtvar! S jakou neobyčejnou umělostí byla veselá tato figura komponována! Jaký to posuněk! jaká grimassa! A nenápodobitelný ten akcent šibalský! Zpomeňte si jen na to!

Nebylo v tom dosti přírody? Bylo to realistické, avšak ne odporné; děsné ale ne ohavné. Bylo to umění, výtečné umění. Bylo v tom viděti paprsek, kterýž dělá z obrazu Ténierova neb Jan Steenova dílo mistrovské. Divák, pobaven i poděšen, necítil ničeho odporného a neměl chuť odejiti. Pamatujte si to, prosím Vás za to: divák nemá pociťovat chuti k odchodu z divadla. Co tuto pravím, je snad poněkud šosácké, avšak nenahlížím, kterak může divadlo bez obecenstva obstáti.

„Avšak,“ zvolají puristé, „což má divadlo za účel, pouze bavit? Pak postav jen ženy na jeviště!“

Tak to nemyslím. Nemám ničeho proti tomu, aby se ženy ukazovaly, když umění při tom dobře pochodí, t. j. chceme-li ženami divadelní a ne spíše intimní, řekl bych, tajné potěšení fedrovati. Nezapomínám maximy „castigat ridendo mores“. Chci toliko, aby jí bylo v plném smyslu užíváno. Ano, divadlo nechť kárá mravy, ale smíchem. Potlačme malé gerundium „ridendo“ a odstraníme tím divadlo, stavíce očištěc hříchů na jeho místo. Lóže však, byť byla i zamřížována, není žádnou zpovědnicí. Kdyby bylo divadlo k čemu takému určeno, myslíte, že by se dostavilo každého večera 1800

navštěvovatelů? Přísní moralisté tvrdí, že muži i ženy hledají mnohdy ve chrámu theatricalní zábavu; neslyšel jsem však posud nikdy, že by chtěl kdo v divadle církevní útěchy a povzbuzení nalézt.

Rozumí se, že překládám slovo *ridendo* v nejširším smyslu; nemá to pouze smích, nýbrž vůbec zábavu znamenati, divadelní zábavu, kteráž, jak jsem již pravil, dle genu z nestejných dávek *illuse* a pravdy je složena, zábava to, kteráž je pouze zvláštní odrůdou toho potěšení, jakéž každékoli umění způsobuje.

Když jsem byl takto dokázal, že herec provozuje umění, že má umění to své obtíže, svůj prospěch a svou velikost, rád bych ku konci vyšetřil, jaké společenské postavení herci přísluší.

U Řekův, pravých to praotecův divadla, byl herec u veliké vážnosti. Zpomeňme si jen na Kallipida, kterýž velel loďstvu athenskému, aniž by se byl proto masky neb lyry zřekl.

Divadelní představení měla tehdaž ráz náboženský a vlastenecký. Bylať povstala z kultu Bacchova (*Dionysova*) a kněz boha toho stál v jich čele.

Obdivuhodným zápasům Ayschylovým a Sophokletovým obcovalo celé Řecko, applaudujíc v ohromném amphitheatru na Akropoli; bylyť to světové výstavy tehdejších dob.

Slovem tragédií byl jaksi lid sám; ústy koryphaevými projednává v Aristophanových parabasiích státní záležitosti mluvou Athen důstojnou, oněch Athen, kteréž byly tehdaž tím, čím nyní naše Paříž: předmětem úcty pro myslitele a přímo šílené lásky pro všecko lidstvo.

V středověku mělo divadlo, nehledě k básnické ceně kusů, posud něčeho z té povahy. V církvi zrodilo se s „mysteriemi“; pašijoví bratři jsou přímými předky divadla francouzského.

V obrovské rozsáhlosti představení, kteráž trvala po celé týdny, ve veřejných jevištích i v návalu obecnstva shledáváme v středověku podobnost ač zhrubělou s dramatickými slavnostmi athenskými, jakož solené a pepřené volnůstky Aristophanovy, ovšem v hrubších, naturalističtějších barvách v smělostech dialogu při starých těchto dílech nalzáme, kteráž byla tak nevázána co do formy i odvážná co do myšlének.

Církev i divadlo bratřily se tenkrát; dekorace o tom svědčila. Vysoko nahoře nebe s hierarchickými svými příhrádkami, hluboko dole propast pekelná.

Čím to, že mysteriím a moralitám tak mateřsky nakloněná církev od těch čas s námi se tak rozdvojila?

Obávám se, že roztržka ta pochází z dob staro-francouzských frašek, z doby dobrého Gringoir, s nímžto jsem žil poněkud společně.

Ano, obávám se, že povstala roztržka ta se smělymi dramatickými satirami výtečného, nešťastného toho přítele, kterýž, jak víme, se odvážil, církev samu v podobě „*Mère-sotte*“, *) Jeho Svatost, papeže, pod maskou „tvrdošijného muže“ přivést na prkna.

Věc zhoršovala se vždy více, avšak teprv později, za Molièra, stalo se každé smíření holou nemožností.

*) Společnost pro pořádání veřejných her v středověku, podobně jako „*Frères de la Basoche*“.