

NAD DIDEROTOVÝM PARADOXEM O HERCI

Jindřich Honzl

Prve, než by se analysoval Diderotův „*Paradox o herci*“, bylo by třeba historicky zkoumat, jaké má prameny. Bylo by potřeba hledat strukturální souvislosti se stavem umění i společnosti v 18. století. Mohu jen předpokládat znalost vzniku předrevolučního racionalismu. Odvaha myšlení a smysl pro praksi staví Diderota v čelo tohoto racionalismu 18. století. Vidíme v něm encyklopedistu, který spojoval vědu s uměním, historika, který psal dramata ze současné společnosti, přírodovědce, který podroboval bystré kritice malířství, exaktního matematika, který filosofoval o morálce atd.

Nad to vše si vážím tohoto racionalistického filosofa a předrevolučního artheisty, že nad všechna umění a vědu – nad všechnu teorii života – stavěl sám život, že to byl člověk obdivuhodné životní praxe. Mlůval život, nespoutaný žádným stálým povoláním; poznávat všechna povolání, to byl Diderotův způsob života.

Diderotově vědomí o ceně *praxe* děkujeme asi za jeho zájem o ty praktické stránky dramatického umění, které ponechával francouzský klasicismus nepovšimnutý. Racionově dramaturgii byl hercic a divadlo skutečný *accidens*, nedělitelná náhodnost. *Postava, kostým a jasná deklamace* bylo

asi vše, co žádalo klasické drama francouzské od představení. Prostředkem tohoto dramatu nebylo herectví, ale řečnictví. Velcí dramatikové klasičtí jsou ve Francii logikové, moralisté a řečníci. Jsou mezi nimi i básníci. Ale jejich divadlo – jak pravý H. Taine – „přenáší tragedii do krajiny jasně a vzněšené, kde abstraktní osoby, prosté času a prostoru“ – a Diderot by ještě dodal: lidé bez sociálního umístění, „bez stavu“ – „vyměňují výmluvné proslovy a obratné disertace, zabývají se slušně, jako by ukončovaly nějaký obřad.“

Klasické tragédie, které byly předváděny vzněšené šlechtě francouzského dvora, mohly být reprodukovány bez herců, mohly být ušlechtilé provedeny amatery šlechtické společnosti, jež vychovala společnost k dvorským způsobům a k dokonalé řeči. Nač bylo by třeba mluvit o herectví? Divadlo – skutečné divadlo – existovalo tehdy na opačném konci společenské hierarchie. Bylo to divadlo lidu a měšťáků. Avšak ani toto divadlo nemělo zapotřebí herců a hereckých metod. Lidové herectví bylo primitivním komedianstrým, kde se smích získával břífm a kopanci. Způsoby jevištní byly určeny dlouhou tradicí lidových farců, které měly všechny své triky vytvořeny už po desetiletí i po staletí.

Diderotův „*Paradox*“ musíme ocenit historicky. Přichází po době francouzského klasicismu a do doby úpadku italské komedie masek. Je to dílo z rozhraní epoch kulturních i společenských. Vyhledává proto nové, bezpečné základy pro kulturní názory a pro tvorbu uměleckou. „*Paradox*“ není dílo vědeckého pedanta, nebo suchého sběratele pravd o hereckém umění, ale je to dílo plné života, plné invence a inspirace, je to skutečně *vzálečná tvorba*; Diderot vytváří nové herectví, předurčuje herectví budoucnosti. Nepopisuje minulé historické herectví. (18. století má jen ojedinelé geniální herecké zjevy, zatím co herecký stav je v hlubokém úpadku uměleckém i společenském.) Diderot formuluje herectví, které by odpovídalo nové dramaturgii a novému divadlu a – na co je třeba zvlášť upozornit – Diderotovi se zjevily základy nového hereckého výrazu nerozlučně spojeny s *novým sociálním postavením herce ve společnosti*. >

Lze tedy říci, že Diderotovy názory na herectví a jeho formulace byly revoluční.

Ale nechci se zabývat jenom historickou úlohou Diderotovou ve vývoji francouzského a evropského divadla. Co mne zajímá, je fakt, že Diderot

formuloval ve své racionalistické estetice hereckého projevu jednu ze základních antinomíí, které působí v celém vývoji herecké tvorby jako hybná síla tohoto vývoje.

Tvary historického herectví se mnohokrát změnily od prvního vydání dialogu v r. 1778 – ale Diderotův „*Paradox*“ trvá. Jeho these bývá stále stavěna v čelo anebo na přední místo každé estetické práce o herectví. „Les larmes du comédien descendant de son cercueil“¹⁾ Toto zjištění nebo tvrzení – a všechna ostatní toho druhu – lze považovat za charakteristické úvahy racionalismu 18. století – toho racionalismu, který si představoval nejraději svět jako obrovitý mechanismus těl, hmot a sil, a člověka jako manekýna, který vykonává poslušně impulsy, jež mu dává jeho smyslová i rozumová přirozenost. Skutečně je 18. století dobou mechanických figur, automatů. Strojoví kováři odbíjejí hodiny, sestavení houslisté hrají na plechové skřipky, mechanický pták sedí na ocelové křetíně a zpívá z plechového hrdla. Je to doba manekýnů, jejichž tvůrci si přáli nahraditi psychický i tělesný organismus kolečky, perý a pákami složitých a přesných strojů. Také Diderot je synem tohoto racionalistického, mechanistického století, neboť si představuje herce – dokonaleho herce – jako záračného panáka, jehož drátý drží básník, který mu určuje každý pohyb i tvar. (Viz *Paradox sur le comédien*.)

Ale byli bychom příliš spoutáni historickým zřetelem, kdybychom si vykládali tyto Diderotovy názory jen jako produkt doby – kdybychom se domnívali, že tyto názory byly odvážny, jakmile se změnila společnost, filosofie, věda i umění. Diderotův *Paradox o herci* nebyl zapomenut, veliký herecký manekýn, tento herec bez citu a dojmů, tento stroj, poslouchející básníka na slovo, ten se objevuje nejen na konci 18. století, ale i mimo oblast předrevolučního francouzského racionalismu. Ovládká mysl německých klasiků divadla, neboť o něm mluví Schiller (*Über das gegenwärtige deutsche Theater*), sní o něm největší dramatik německého romantismu: Heinrich von Kleist. Příznak hereckého automatu se vybavuje jak klasikům, tak předrevolučním realismům a konečně i porevolučním romantikům. Představa loutky-herce se však vynořuje také ve vědomí divadelních umělců z konce minulého století: v theorii a praxi symbolistického divadla. Realismus z konce 19. století nesnášel strojové

1) Sluz hercovy kanou z jeho mozku.

fantomy, mechanické loutky. Upoutaný popisem světa, byl realismus pyšný na to, že vyhnal z literatury i z divadla strojová strašidla osudu a manekýny lásky.

Ale ani divadelní realismus Stanislavského se nezbavil fantomu mechanické figuriny a automatického herectví. Jejich ozubená kolečka a strojové páky nachází Stanislavskij nejen u cizích herců, ale poznává je s hrůzou i na sobě. Na obranu proti fantomu mrtvého herce, oživeného strojem, vynulil Stanislavskij svůj systém herecké metody a hereckého tvoření. Ze strachu před strojovým manekýnem a z touhy, aby na jevišti zůstalo živé aspoň jádro herecké bytosti, zabývá se Stanislavskij hledáním „tvůrčího citu pravdy“.

Symbolistická reakce proti realismu rozpomíná se na diderotovský *Paradox* a opakuje jeho formulace mnohdy doslovně – i když jej necituje. Nejproslulejší theoretik i praktik symbolistického divadla, E. G. Craig, aplikuje Diderotova hereckého panáka v těchto svých požadavcích: „Herec zmizí a na jeho místě uvidíme neživou bytost – která se bude jmenovat – třeba – „Nadloutka“ do té doby, než si dohude slavnějšího jména.“ (*O umění divadelním*.)

Mezi r. 1910 – kdy byly napsány stani z Craighovy knihy – a r. 1970 je velká vzdálenost časová i názorová. Dávno je již opuštěn mechanistický názor racionalistů 18. století, a symbolisti 20. století by byli první, kteří by jej nejrozhodčeneji popřali. Představa herce-nadloutky jest u Craigha důsledkem jeho vlastních estetických názorů na divadlo a na hereckou reprodukci; Craigh se Diderota také nikdy nedovolává. Musíme si ujasnit, které to byly Craighovy názory a jaké byly jejich důsledky, chceme-li porozumět počátkům divadla 20. století. Vyhledejme ony protikladné tendence, jež tu dospívají ke svým důsledkům a formulujeme otázky hereckého umění, jež se tu sdrnují okolo starého Diderotova problému: jest herec bytost projevující se spontánně hlasem a gestem, nebo je to bytost řízená mechanickým cvikem a úvahou? Vyjděme od Diderota a začněme jeho věrou:

„Jak by mohla příroda bez umění vytvořit velkého herce, když se nic na scéně neděje přesně tak, jako v přírodě“? (Viz str. 232.)

V tomto tvrzení jsou obsaženy základní protiklady divadelního umění. Pro herce a jeho umění se formuluje protiklad skutečnosti a jejího umělého zpodobení jako rozdílu mezi

člověkem jednatelstvem ve skutečnosti

- a člověkem jednatelstvem na jevišti.

Různé školy a metody mívají jednak k tomu, aby dosáhly ztotožnění skutečnosti jevištní se skutečností životní - nebo hledí zdůraznit rozdíly obou skutečností.

Podle toho je herec

buď sám bytostí emocionální - nebo - je jen nástrojem emocí obecnější;

buď je herec tím, kdo na jevišti jedná - nebo - jednáni a činy vytvářejí herecovi nadřazení címile: režisér a básník;

buď má divadelní vývoj svůj cíl ve velké tvůrčí osobnosti herecké, v hereci básnické - nebo - divadelní vývoj mívá k poslání nebo i k odstranění herec-osoby. Herecovi se má státi neosobní částí básnickova (dramaturgova nebo režisérova) díla;

buď jest divadlo projevem herecké tvůrčí svobody a spontaneity - nebo - je divadlem předepsán nadoborní kód, jenž se nesnáší s individuální svobodou spontánního hereckého projevu.

Formuluje-li takto protiklady Diderotova *Paradoxu*, dostáváme se od Diderotova divadla skokem k symbolismu Craighova. Náš přehled má ovšem jednu nevýhodu. Nevytahuje historický, společenský a ná-
Možná, že tu označujeme stejnými termíny různé věci, anebo považujeme jednu věc za věci rozdílné. Když bychom se nechali vésti jen estereickou terminologií a nepřihlíželi přitom ke konkrétním historickým osobám, jež ji používají, neviděli bychom na podstatu věci. Podle toho, jak jsme si rozdělili tendence uměleckých škol na protiklady, mohli bychom se domnívat, že jde o umělecké směry, jež se v ničem nemohou shodnout, poněvadž jedna je opakem druhé.

Takovou krajností je na příklad Craighův herec-nadloutka. Druhoun krajností - pravým opakem herec-nadloutky - by byl herec Stanislavského, který má na jevišti jednat zcela tak, jako jednájí lidé v životě. Přihledneme-li konkrétně k práci Stanislavského, a vidíme-li zblízka Craigha jako umělce, postupujeme-li s ním od otázky k otázce, kterou jim dávají konkrétní úlohy jejich režiséřské práce a osudy jejich života, sledáme - v opaku k tomu, co bychom předpokládali - že ani jeden, ani druhý nevyhledávali krajnosti, nemfili k žádným a mrtvým oblastem pojmů a úsudků. Neboť věděli příliš dobře, že dospěti k té hranici zna-

mená nikoli stupňování výrazu, ale bezvýraznost, že to znamená nikoli oživení hereckého úkolu, ale smrt divadla. Oba konce protikladů se tam potkávají.

Není-li herec-nadloutka - vzat zcela teoreticky a pojmově - odsouzením herece a smrtí divadla? Ale není-li také sensiblní a citově uchvácený diletant (přisuzovaný Stanislavskému) stejným popřením hereckého a divadelního umění?

Ani Craigh ani Stanislavskij necílí ke krajnostem, jež usmrcují, jsou-li teoreticky osamoceny a je-li teoretická formulace zbavena vztahu ke konkrétnímu uměleckému dílu, na nějž se vztahuje. Naopak, Stanislavskij i Craigh cítí se tak sevráni svárem a nesrovnalostmi požadavků umění, že cesta, kterou volí - ať je to cesta k nadloutce nebo cesta k tvůrčímu zážitku herecovi - znamená pro ně východiště z kleští neřešitelných rozporů, východiště z nebezpečných krajností starého umění, od nichž musí hledat cestu k živému středu nového umění.

Přečteme Stanislavského knihu „Moja žizn v iskusstvje“, abychom poznali, jak si přesně uvědomuje prázdnotu, neuspokojení z herecství - z toho nenormálního stavu, kterým trpí herec, odhánějící slova své role a pohybující se v čarách předem narysované úlohy - téže úlohy, jež přece po prvé rozpalovala jeho nitro inspirací a tvůrčím šestřím. Prázdnota herecství, z níž mluví jen kemeslná schopnost, plná nedostatků a jkz, prázdnota, která odpuzuje také diváka - to byla v podstatě tatarská prázdnota, která odpuzovala Craigha.

Craigh a Stanislavskij hledají překonání dvou protikladů: bezduchého, kemeslného hereckého výkonu - a bezvážného, něherecké bezradnosti citově uchváceného člověka.

Stanislavskij nemůže hledat překonání tohoto protikladu než ve smyslu a ve směru těch uměleckých názorů, které na něj působily, a které by bylo nutno vykládat ze společenských předpokladů ruského realismu v umění vůbec. Je však nutno říci, že tento realismus stojí na názoru o možnosti shody umění a skutečnosti. Stanislavskij nemůže hledat řešení těch protikladů, které jej souží jako herece a divadelníka, než ve směru svého názoru, totiž ve směru shody člověka jednatelstvem na jevišti s člověkem jednatelstvem v životě. Potom - až této shody bude dosaženo - zmizí kemeslnost, konvenčnost, automatická, mrtvolnost divadelního a hereckého umění. Potom zmizí také smrtící rozdělení herecovy bytosti

na tu bytost, jež – unášena citovým dojmem – mluví, pohybuje se a hraje – a na onu, jež kontroluje pohyb, řeč a způsob hereckého výkonu. Pak zmizí rozdělení na dřevěného manekýna a na člověka, který ovládá (tohoto dřevěného manekýna).

Z které názorové oblasti přichází naproti tomu Craigh? Je nutno si to uvědomit, a bychom věděli, ve kterém směru bude on hledat rozřešení smrtěho protikladu. Craigh je typický symbolista z přelomu století. Nemůže být zatážen do žádné společenské třídy ani stavu. On – nadto – nemůže být ani režisérem, ani hercem, ani divadelním výtvarníkem. Nemůže být poután k žádnému divadlu. Chce být jen svobodným umělcem divadla: sluhou Umění a Krásy.

Aniž bych se zase pouštěl do obsáhlých rozborů, chci říci jen tolik, že symbolismus v literatuře a umění je tonha vyjít z kritického stavu umění v měšťácké společnosti, z toho stavu, do kterého zavedl umění zřetelný duch měšťáctva, jež mění hodnoty obrazu, divadla, románu podle stavu poplatky a nabídky těchto obrazů, divadel a románů. Tyto utilitaristické míry ustálily vkus společnosti v širokých vrstvách na nejnižší úroveň, a umělec se ocitl i se svou svobodou na okraji v bohémské svobodě zemřít hladu. Umění žije ve vyhnanství ze společnosti – aspoň to umění, které uspokojuje lidskou potřebu a tonhu dosahovat krásy v životě. Umění, jež je vyhnáno ze společnosti, brání se tím, že ji odmítá. Nemůže v ní nacházet látku a předpoklad své tvorby, nevidí v životě této společnosti hodnoty, v níž se mají uvést – uskutečnit Umění Krása. Symbolismus by přijal spíše harmonii starých feudálních řádů za východisko svého umění (divadelní a dramatický symbolismus umisťuje svá temata do středověku – Maeterlinck: Pelléas a Melisanda, Moma Vana a ost., Blok: Růže a kříž, Král na náměstí a ost.) a miluje tyto staré řády víc, než anarchistický a liberální chaos měšťácký, kde jest i pro umění poslední mírou peněžní zisk. Symbolismus nechce shody umění se skutečností. Chce umění pro lidi, nezávislé na podmínkách tohoto života, a této společenosti, chce vytvářet dílo pro lidi všech dob, chce, aby Umění bylo objektivizovanou hodnotou Krásy. Krásy krásy nejsou – podle symbolistické estetiky – zákony této společnosti, ale jsou věčnou hodnotou nezávislou na změnách dob.

Stručně řečeno: názory Craighovy obřížejí křisi umění a jeho estetiky, která tvří v idealistickém světovém názoru. Idealističtí umělci ponechá-

vají skutečný život v hlubinách ošklivosti, bídý a nevdělanosti, bez Krásy a Umění, jen když se sami s několika vyvolenci vnesou do nadsvěrných výšin „věčné“ Krásy a „věčného“ Umění. Jim nemůže jít o shodu mezi službou Umění a mezi službou životu a nehladaří také shodu mezi hercem jednajícím na jevišti a člověkem jednajícím v životě. Ideálem Craighova herce jest tedy neživý panák – Nadloutka.

A přece říká Stanislavskij, že si porozuměl s Craighem od prvé chvíle svého seznámení s ním. Skutečně, mohli si rozumět, neboť přes tak rozdílné důsledky svých uměleckých názorů vycházejí oba ze společného předpokladu, který vyjádřil Craigh: „Lidské tělo odpírá sloužit jako nástroj, odpírá to i duši, citu nebo rozumu, které jej obývají.“ Lze zvládnout tento živý, svobodný nástroj?

Craigh odpírá používat herce na jevišti, protože není dost strojem. Říká, že „člověk není materiál, jež bychom mohli používat s jistotou, neboť celá jeho přirozenost mří ke svobodě“. Žádá si místo herce stroj, jehož pomocí by se člověk vyjadřoval. Eléna nebo varhany jsou lepšími nástroji, než lidský hlas.) Craigh by sledoval obdivuhodnějším a vhodnějším aeroplán, (stroj k létání) než člověka, který si připíná křídla. Vždyť dosud nezlétli žádný člověk s křídly, ale stroje k létání nosí člověka nad zeměmi a oceány. Nikoli člověk – ale jeho dílo at je nástrojem umění! Pro Craigha není estetických hodnot v herci, omezeném a určeném svými jedinečnými a zvláštnostmi tělesnými i psychickými. To, čím se člověk může vyjadřovat na jevišti významně a krásně, může být podle Craigha jen odosobněný herec-loutka. Herce at se tedy nepohybují, ale at jeho pohyb tvří v sňném tvaru loutky. At nemluví, neboť hlas flétny podává lépe obsah jeho citu než. pomlínová řeč.

Osnovým základem pro překonání rozporu mezi člověkem jako tvůrčí bytostí a člověkem-nástrojem jest u Stanislavského hledání *člověka*, hledání jeho pravé niterné skutečnosti (a tím překonání nástroje-člověka). Stanislavskij odkrývá v hereckých schopnostech tu mohutnost, která činí nástroj-tělo tak poslušným a tak citlivým na každý popud, že úloha tohoto nástroje stává se činitelem druhotným.

*) Nástrojem se ovšem nemyslí náš hlas, dokud nemluvíme nebo zpíváme, nástrojem se myslí hlas herce, který jej propůjčuje někomu jinému: básníku, režiséru a pod.

Stanislavskij neupírá svůj hlavní zřetel k nástroji, k hercovu tělu, ale soustřeďuje se k tomu, co tento nástroj ovládá. A tím je představitivě a citově nitro herce. To je místo z nějž – podle Stanislavského – všechna herecká tvorba vychází. Tělo se stane jeho oddaným a poslušným nástrojem, ovládne-li nitro herce mohutná představa a silný cit. >

Tvář, ruce a tělo může zvládnout mohutná fantazie a živá imaginace, schopná interpretovat si látkový závěs jako les cornwalský a herce X. Y. jako sira Makduffa – nebo, jak říká Stanislavskij, „zapomínat, že jsme na jevišti“.

Při tak mocném rozrušení fantazie přestane řídit naše pohyby a naši řeč nějaký záměr, ale tělo dostává od psychického centra přirozené impulsy. O tyto „přirozené impulsy“ jde Stanislavskému v první řadě. Neboť poznává, stejně jako to rozpoznal před ním H. von Kleist, že svalové napětí, nutné pro vykonání umělé řízeného pohybu (pohybu bezcílného, pohybu bez účelu, pohybu pro pohyb) způsobuje nutně každému člověku – i herci – třemu, že v něm budí pocity nejistoty, které pohyb ztěžují, že brání jeho svobodě, ba že takové svalové napětí někdy pohyb docela znemožňuje. Výsledkem volného záměru není potom pohyb, ale ochromení. Prostředek, jak budit přirozené impulsy, nalézá Stanislavskij v tom, že hledí herce přivést do stavu pohybové spontaneity. A tuto pohybovou spontaneitu, pohybovou bezděčnost lze podle Stanislavského získat velkou schopností fantasiijní interpretace, která pokládá jeviště za skutečnost.

Jde tedy o živou sílu této tvořivé imaginace, která musí ovládnout herce tak, až dodá svobody jeho hlasu i gestu. „Porozuměl jsem“, říká Stanislavskij, „že tvorba počíná v tom okamžiku, když vystoupí v duši a ve fantasií herce ono magické ‚kdyby‘, které přeměňuje jeviště, dekorace a lidi na novou skutečnost.“ > A právě v tomto bodě lze navázat současněmu umění divadelnímu na Stanislavského a na řešení oněch trvalých otázek, které nám tak přesně vřelými Diderot ve svém *Herckém parabolu*. (1939)

NEMANŽELSKÝ SYN NEBOLI ZKOUŠKY CTNOSTI

PĚTIKTOVÁ KOMEDIE V PROSE

(Připojen skutečný příběh, který je základem hry)