

Jevrejnov, Nikolaj

Scénické ztvárnění života. Ex cathedra

Theatralia. 2014, vol. 17, iss. 1, pp. 119-148

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129840>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Nikolaj Jevrejinov

Scénické ztvárnění života¹

Ex cathedra

(překlad Danuše Kšicová)

Člověku je vrozen neobyčejně silný instinkt, jehož si zatím nepovšimla ani historie, ani psychologie, ani estetika. – Mám na mysli tvůrčí instinkt, umožňující přetváření sebe sama, živelnou schopnost vytvářet scénické postavy, jež by byly protějškem reálných postav, jež žijí kolem nás. Jde o vrozené umění transformovat to, co známe ze života a co je dostatečně zřetelně vyjádřeno pojmem „divadelnost“.

Skutečnost, že sám člověk, v němž je tento neobyčejně silný instinkt po celou dobu jeho vývoje neustále přítomen, si jej vůbec nebyl vědom, nijak nedokazuje, že by šlo o něco efemérního. Vždyť okamžik, kdy si jsme schopni uvědomit nějaký svůj cit, dělí od doby jeho vzniku celý nesmírně dlouhý vývoj člověka.

Většina z projevů tohoto instinktu nemohla samozřejmě uniknout pronikavému zraku vědeckého výzkumu. Díky tendenci badatelů vše rychle zařazovat do určitých kategorií byl i pojem, který nazývám divadelností, okamžitě zařazen, a to do skupiny estetických projevů.

¹ V orig. *Teatralizacija žizni*. Esej vyšla v knize *Teatr kak takovoj* (Divadlo jako takové, 1912), vydané původně celkem čtyřikrát: 1) Jevreinov N. N. *Teatr kak takovoj: Obosnovanije teatralnosti v smysle položitelnogo načala sceničeskogo iskusstva i žizni*. Petrohrad: Nakladatelství N. I. Butkovského „Sovremennoje iskusstvo“, 1912; 2) Jevreinov N. N. *Teatr kak takovoj*. Vyd. 2. Petrohrad: Nakladatelství N. I. Butkovského „Sovremennoje iskusstvo“, 1917; 3) Jevreinov N. N. *Teatr kak takovoj*. Vyd. 2., doplněné. Moskva: Vremja, 1923; 4) Jevreinov N. N. *Teatr kak takovoj*. Berlín: Academia, 1923. Prvního soudobého vydání se Jevrejinovo dílo dočkalo r. 2002: Jevreinov N. N. *Demon teatralnosti*. Petrohrad: Letnij sad, 2002.

Editoři se opírali o berlínské vydání knihy *Teatr kak takovoj*, odlišné znění mezi jednotlivými vydáními vkládali do hranatých závorek. Tento materiál byl rovněž přeložen. Pro překlad byla použita elektronická verze uveřejněného vydání z r. 2002, včetně poznámek editorů, při překladu prověřovaných, případně doplňovaných z internetu či jiných pramenů. Poznámky byly rozšířeny a upraveny pro potřeby českého čtenáře (poznámky označené [DK] dodala překladatelka, [EP] výkonná redaktorka, ostatní poznámky jsou z ruské elektronické verze). Úseky hlavního textu v hranatých závorkách jsou autorovými dodatky ve druhém ruském vydání (oproti prvnímu).

Ačkoliv si vyhrazují právo (nebo, chcete-li, povinnost) uvést v dalším výkladu řadu výhrad proti tomuto zřejmému vědeckému omylu, v dané chvíli se omezím na pouhé konstatování, že jeho důsledky byly pro divadlo skutečně zhoubné. Umění, jehož vznik byl umožněn jen díky vrozenému divadelnímu instinktu, jenž se projevoval jak u jednotlivců, tak u celých sociálních skupin již několik tisíciletí před tím, než vznikla vůbec nějaká divadla, bylo přinuceno v důsledku zhoubného přesvědčení zkonstatěných ideologů popírat svoji vlastní přirozenost, jež by měla být podstatou divadelního projevu.

Květina začala nenávidět svoje vlastní stéblo. A když chtěla kvést sama bez svého stébla, začala vadnout. – To je stručná historie „divadla“, existujícího posledních padesát šedesát let bez divadelnosti.

Jakmile se divadlo začalo pokládat za projev estétského umění, otevřela se před ním propast. Střídání směrů, kdy naturalismus začal nahrazovat symbolismus, nemohlo divadlo, zbavené důsledně uplatňované divadelnosti, zachránit. Třebaže směr, který jsem začal prosazovat již v r. 1908, když jsem se stal režisérem divadla V. F. Komissarževské, je v současné době uznáván i v nedávno ještě nepřátelských táborech divadelníků (jako příklad ultra divadelní inscenace lze uvést hru Knuta Hamsuna *Hra života* v divadle K. S. Stanislavského). Princip divadelnosti scénického projevu se stále ještě chápe v úzce estetickém smyslu slova. Ale tak tomu není. Nesmírně důležité je uvědomit si, že divadelnost je v dějinách kultury zcela samostatnou kategorií, k níž se umění chová asi tak jako perla k lastuře. Budete-li namítat, že perla je nemocí lastury, pak mohu odpovědět, že Max Nordau se tak příliš nemylí, když pokládá umění, jež tvůrce zcela pohlcuje, za něco podobného nemoci.

Předestetická fáze divadelnosti – to je heslo, jež jediným mocným úderem smete s bahnitě mělčiny uvízlý koráb našeho divadla i s jeho posádkou, omámenou zpěvem zrádných sirén. Ukázalo se totiž, že takovými sirénami byli pro divadelníky vlastně teoretici umění! Jejich sladké řeči o „kráse pro ni samotnou“ byly příliš svůdné, než aby se jim nezdařilo zmást prostoduchá dítka divadla, jež mnohem citlivěji než kdokoli jiný chápou, jaká je to radost a jak velký význam má v divadelním umění „hra pro samu hru“. Především oni vědí, jak nutné je vytvářet i jiný, paralelní život, ať už krásný nebo ne, jen oni rozumějí působivosti na pohled nehezke, špatně udělané masky, která přesto může působit estetičtěji než technicky dokonalá krása vypočítaná na efekt. Odněkud z vnějšku přejatá krása, neústrojně spjatá s čímsi nesourodým a náhodným, musí nutně vyvolat protest mého já – já nepoučitelného anarchisty. Takovou krásu musím nutně nenávidět jako něco, co mi bylo vnuceno proti mé vlastní vůli, co nemá nic společného s mojí tvůrčí potencií, s níž jsem se postavil proti samotnému Nebi! A v masce, i když nehybné (kterou jsem si však sám vybral) již mohu skutečně hrát. Jakmile se prosadí mé „já“, vysmívající se nudě vnucované „nebeské“ krásy, vznikne skutečná hra, opravdové divadlo!... Co je mi, proboha, do všech těch estetických principů, když je teď pro mne to nejdůležitější, abych se stal někým jiným, abych dělal něco zcela jiného. Teprve potom mohu uvažovat o dobrém vkusu, mít potěšení z návštěvy obrazárny, až poté mne mohou přesvědčit muzejní sbírky, teprve pak jsem schopen ocenit zázrak podivuhodně technicky zvládnutého kontrapunktu! – Přiznávám, že to všechno miluji, že si toho všeho vážím, protože jsem kromě jiného také „tvor estetický“.

Jakýpak však pro mne má *smysl* estetika, jež mi brání, abych mohl svobodně vytvářet nový život, i kdyby to mělo být zcela proti dobrému vkusu! Abych mohl utvářet realitu úplně jinou, než mi je vnucována, aby mým cílem bylo tvořit zcela jinak, než je tomu u tvorby uměleckých děl! Zatímco ta mají vzbuzovat estetický prožitek, divadelní představení poskytují zážitek z utváření velmi různorodých scénických postav, jež mohou, ale nemusí působit esteticky – to není důležité.

Naši umělečtí kritici si dodnes myslí, že to nejdůležitější v divadle je divadelní hra, její styl, to, jak věrně zobrazuje zvolenou historickou epochu, vyváženost, krásné dekorace, kostýmy, mašličky atd. A já říkám, že to všechno je jenom pozlátka, nic víc! Bez všeho toho se divadlo může docela dobře obejít. Je samozřejmě příjemné, když se o to všechno člení divadelníci postarají, ale to ještě nedělá divadlo divadlem. Viděl jsem jarmareční představení na hony vzdálená estetickým požadavkům Alexandra Benoise,² ale kam se na ně hrabe *kamenné divadlo!* Pro ně totiž nebyl důležitý umělecký cit diváků, ale jejich cit pro divadelnost, říkám znovu, ta přímo anarchická potřeba, jež se skrývá v každém z nás, protože všichni chceme být svědky neočekávaně nově viděné postavy, jejíž působivost může být někdy paradoxně tím větší, čím mizernější jsou umělecké prostředky toho, kdo ji utváří. To hlavní je vůle a podle mne snad i svévole a nespoutaná fantazie v umění utvářet scénickou postavu, nikoli kvalita uměleckých prostředků. Přesvědčivý divadelní projev nespočívá v nich, ale v mistrovství převtělování. Papírová koruna na hrdé hlavě úplně stačí, aby mne přesvědčila o tom, že před sebou vidím opravdového krále!... Stačí, abyste krále oblékli lépe, a já najednou pozbudu schopnosti vnímat podstatu jeho velikosti a místo toho budu posuzovat, jestli byly barvy jeho oděvu vybrány s dostatečným vkusem, jestli je umělecky přesně vyobrazena jeho doba a ostatní zcela podružné záležitosti!... Mimochodem, to jsou důvody, proč dodnes existují tak velké rozdíly při vytváření kostýmů a šatů pro plesové scény, jejichž odlišnosti dosud našim scénografům unikají.

Rozumí se samo sebou, že vytváření scénických postav je podobně jako jiné lidské schopnosti rovněž umění, i když umění zcela jiné než malířství, hudba, poezie, architektura a další druhy umělecké činnosti, jež jsou si blízké jak motivicky, tak důvody svého vzniku. Společným jmenovatelem pro všechna tato umění je jejich estetické působení. Kdyby se jim chtělo přiblížit divadelní umění, jehož princip je zcela rozdílný, muselo by rovněž usilovat o estetické působení. Avšak schopnost utvářet scénické postavy je rovněž „uměleckou kategorií“, ovšem kategorií zcela jiného typu, jež má úplně jiné poslání. Je to umění, které pro to, aby působilo, vůbec nepotřebuje estetický princip jako jiné typy umění, s nimiž v tomto ohledu nemá společného jmenovatele.

Vzpomínám si, jak jsem kdysi v dětství instinktivně chápal rozdíl mezi tím a oním, mezi tak různorodým estetickým uměním a tím, co stálo zcela osamocené – divadlem. V divadle jsem se ocitl, když jsem si nasadil černé brýle a otcovu pelerínu, abych chraplavým

2 Alexandr Nikolajevič Benois (1860, Petrohrad–1960, Paříž) – ruský malíř, kritik, teoretik a historik umění, zakladatel, organizátor a hlavní ideolog umělecké skupiny Mir iskusstva (Svět umění), která z jeho iniciativy vydávala stejnojmenný časopis (1898–1904). Autor řady knih o dějinách ruského malířství. [DK]

hlasem strašného neznámého strašil sloužící, zatímco uměním jsem se zabýval, když jsem se vášnivě oddával malování či hudbě. A byl bych se strašně podivil, kdyby mi byl tehdy někdo řekl, že jde o jedno a totéž. A teď se tedy ptám s tímž dětským údivem: je to opravdu jedno a totéž?... Vždyť v „divadle“ to hlavní, čeho chci dosáhnout je, abych nebyl sám sebou, a v „umění“ jde o přesný opak: nalézt sama sebe, odlít to, co je nejcennějšího v mém „já“, v mém αὐτότατος (jáství), v té nejčistší podobě! Tak co je tu vůbec společného? Tvorba?... Ale při takovémto zobecnění riskujeme, že do jedné kategorie zařadíme všechno možné: narození dítěte i stlučení rakve. Estetický prožitek?... Přece mne nikdo nebude podezírat, že když jsem si jako dítě nasazoval černé brýle a navlékal otcovu pelerínu, bylo to kvůli estetickému prožitku!

Použil jsem výrazu „předestetická fáze divadelnosti“. Nejsm si jist, nakolik první z těchto pojmů zcela přesně určuje ten druhý. Víím jenom, že v duševním vývoji člověka je schopnost hereckého projevu určitě starší než estetické citění. To je známo z dějin kultury i ze srovnávací analýzy obou schopností, protože estetické citění je mnohem sofistikovanější a složitější. (Ze všeho, co bylo zatím řečeno, je zřejmé, že jde o nový přístup, oproštěný od snahy soudobého vědeckého výzkumu označovat i zcela primitivní projevy herectví *sine ulla dubitatione* – bez jakýchkoli pochyb – za výsledek estetického citění.)

Divadelní umění je již proto předestetické a nikoli estetické, že již sama herecká *transformace* je v podstatě mnohem primitivnější a srozumitelnější než *formace*, jakou je estetické umění. A já osobně se domnívám, že v dějinách kultury bylo právě herectví jakousi prvotní fází umění (jakýmsi předuměním), chápeme-li je v obecném smyslu slova. Je směšné spatřovat jeho počátky v chování jistých druhů pernatců, jak to tvrdí někteří ornitologové! Ke vzniku estetického citění jsou nutné velice složité duševní pochody, jakých ptáci nejsou schopni. Domnívám se však, že jakési počátky divadelnosti lze spatřovat v tom, jak vesele, se smyslem pro *dekorativnost*, si upravují svoje hnízda „saténovi“ australští ptáci (muchálek saténový, *Myiagra cyanoleuca*), kteří zcela „jako v divadle“ závidí modrá péra papouškům (těm vrozeným mistrům imitátorského umění). Nebo je můžeme vidět ve vynalézavosti samiček ptáka z čeledi *Amblyornis* z Nové Guineje, které si upravují prostor před vchodem do hnízda na způsob mechové arény, na níž pak vystupují uprostřed přinesených lastur a pestrých květů, které po zvadnutí ihned nahrazují čerstvými.

Počátky veškerého umění je třeba spatřovat v hereckých schopnostech, nikoli v utilitarismu prvobytného člověka (jak se to domnívá většina vědců³). K rozhodnutí propíchnout si nos rybí kostí, která člověku znesnadňovala dýchání a bránila mu v rozhledu, nedocházelo proto, aby byl zastrašen nepřítel nebo aby se snadněji bojovalo, ale pro potěšení z nové vizáže.

Divadelnímu citění a ne nějaké choreografické vášni, kterou mylně zdůrazňuje například Georg Fuchs,⁴ vděčí za svůj vznik rovněž divadlo jako samostatná instituce. A to ani

3 Zvláště Jevgenij Vasiljevič Aničkov (1866–1937), literární vědec, autor řady prací o původu umění, včetně divadla. Srov. *Tradicija i stilizacija*. In *Teatr. Kniga o novom teatre*. St. Petersburg: Shipovnik, 1908.

4 Jevrejnov Fuchsovu teorii poněkud zjednodušuje, srv. FUKS G. *Revoljucija teatra: Istorija Mjunchenskogo Chudožestvennogo teatra*. Petrohrad: Grjaduščij deň, 1911, s. 101.

nemluvím o dnes již zcela zastaralém objasňování vzniku divadla prostřednictvím náboženského kultu, protože v současné době každý etnolog může uvést desítky kmenů, které vůbec neznají pojem Bůh.⁵ Těžko by mi však někdo mohl jmenovat alespoň jednu civilizaci, součástí jejíhož životního stylu by nebyly charakteristické rysy toho, co nazývám „divadelností“.

Divadelnost je tak organicky spjata s existencí člověka, že i kdyby nebylo mnohdy obtížného pořádání představení v arénách, divadlech, při karnevalech a dalších příležitostech, kdy vrozené citění diváků získává obrovský potenciál díky talentu divadelních profesionálů, především herců, stále je tu i člověk na hony vzdálený oficiálnímu divadlu, jehož nutí hrát sám život. Člověk byl vazalem divadelnosti již několik tisíciletí před tím, než vzniklo skutečné divadlo.

Je tomu tak skutečně?

Historie to dosvědčuje v plné míře.

K nejzajímavějším kapitolám antropologie patří informace o tom, že v cromagnonské jeskyni byly nalezeny lastury měkkýše čeledi *Littorinae* s provrtanými otvory k navlékání. Takové náhrdelníky či náramky nepochybně nosili lovci mamutů. V Permské jeskyni⁶ byly nalezeny tři dolní čelisti medvěda, v nichž byly provrtány otvory umožňující přivázat si je k obličejí a změnit tak svůj vzhled. V jeskyni u města Brive-la-Gaillarde, jižně od Limoges, byly nalezeny podobně upravené psi špičáky a v jeskyni nedaleko Aurignacu byl objeven povrtaný a bizarně zdobený medvědí zub. A nakonec ještě toto – mezi pozůstatky evropského jeskynního člověka byly nalezeny primitivní malé hmoždíře se zbytky okru a dalších barev, jež se v nich drtily, aby mohly být aplikovány na tělo či tvář jako líčidlo. Což to není podivuhodné, že spolu s ostatky lidí té neobyčejně surové doby nebyly mezi nezbytnými předměty nalezeny zbraně či hospodářské nářadí, nýbrž jakési hračky, masky určené k překrytí hlavy či celého těla, zkrátka předměty, jež bychom mohli pokládat za diluviální rekvizity!... Pro člověka doby prvobytně-pospolné musely být tyto kuriosně primitivní rekvizity velmi drahé, když se nebyl schopen rozloučit ani v posledních chvílích života se zkamenělými předměty prstencového tvaru či s hmoždíři k přípravě líčidel!

Tvrdit, že tyto „ozdoby“ dokazují estetické citění předpotopných lidí nelze již z důvodu, jež ve své knize *Dědictví věků* uvádí P. Zasodimskij: „V touze se zdobit se projevuje lidská touha odlišit se něčím, co v přírodě neexistuje“. Toť vše! O nějakém esteticky nezištném vnímání vůbec nelze mluvit! Byla to zcela bezostyšná naivní divadelnost, onen mocný instinkt nezbytný k přetváření, který nutil tvůrce doby kamenné malovat jeleny s neuvěřitelně velkým parožím.

Ještě markantnější příklady divadelnosti lze nalézt u divochů.

5 Neznalost terminologie, jež vznikla na mnohem vyšší stupni civilizace, sama o sobě nic nedokazuje. Jde zřejmě o důsledek antireligiózní propagandy, charakteristické pro sovětský režim. [DK]

6 V originále je zřejmě chybou tisku uvedena neexistující Lerská jeskyně. Pod pojmem Permská jeskyně lze nalézt dávno dobře známou Kungurskou ledovou krápníkovou jeskyni v Permském kraji, či některou z dalších jeskyní s archeologickými nálezy, jichž je na Urale celá řada. [DK]

V. Cherbuliez⁷ začíná svoji knihu *L'Art et la nature* vtipným postřehem, že dokonce i „primitivní africké či americké kmeny, které neznají pluh, dovedou hrát na buben, fujaru a vyjadřovat se scénickým tancem. Všude a ve všech dobách byl člověk schopen utvářet to, co dnes řadíme mezi krásná umění, a vůbec kvůli tomu nemusel čekat, až se zdokonalí nástroje a způsoby výroby. Ukázalo se, že ten zdánlivý přepych byl pro něho nesmírně důležitý.“ S tímto výrokem lze plně souhlasit jen s tím rozdílem, že termín „krásná umění“ nahradíme výrazem „divadelnost“, neboť Cherbuliez, podobně jako jiní estetikové, ještě nedovedl přesně rozlišit význam uvedených pojmů.

U divochů je divadelnost zastoupena tak výrazně, že si jí nevšimne snad jen člověk slepý či zaslepený nějakou ideologií. Povšimněme si alespoň těch nejmarkantnějších skutečností.

Jde především o tetování, propichování kůže, chrupavek či zubů, aby do nich bylo možno zasunout péra, kroužky, kousky krystalů, kovů či dřeva (*pelele*)⁸; vytrhování řezáků, vlasů, deformace lebky nebo nohou – co je to jiného než snaha za každou cenu změnit vlastní tvářnost, čili divadelnost v tom prvotním smyslu slova!... Těto „spontánní“ transformaci vlastního zjevu je však třeba věnovat plnou pozornost, protože všechna tato „vylepšení“, jak moudře poznamenal T. Ribot (v *Psychologickém výzkumu citů*),⁹ byla přes veškerou svou primitivnost „velmi významnou fází lidského úsilí o vymanění se z přírody“. „Touha po ideálu doléhá i na primitivní bytosti“, říká Théophile Gautier.¹⁰ „Divoch, který se tetuje, natírá se rudou či bleděmodrou barvou, zapichuje si do nozder rybí kost... touží po něčem vyšším než je reálný svět...“

Mocná divochova touha po divadelních projevech souvisí nejen s jeho potřebou dobré stravy, ale i se snahou zajistit si bezbolestnou a snesitelnou existenci. Například africký kmen Bunnů¹¹ dosahuje drastickým způsobem toho, aby okraje jizev po tetování zůstaly stále vypouklé; obyvatelé Borna¹² si zase dělají devadesát hlubokých zářezů do kůže. Bolestivost takových divadelních procedur je ještě násobena tropickým vedrem a mouchami. Podle Darwinova svědectví mnohé z těchto proměn vzhledu trvají i několik let, než jsou zcela hotové, a někdy mohou končit strašnou smrtí. Herbert Spencer uvádí, že Indiáni z Orinoka jsou schopni pracovat do úpadu celé dva týdny, aby si vydělali na barvu, kterou

7 Charles Victor Cherbuliez (1829–1899) – francouzský romanopisec.

8 *Pelele* – slovo v jazyce afrického kmene Makololo, jež označuje druh labretu (piercingu rtu), při kterém je do zářezu ve rtu vložena dřevěná destička a průběžně vyměňována za stále větší až do velikosti okrouhlého disku. Podle vlastního vyjádření domorodých Afričanů slouží tato praxe k zušlechštění především ženské tváře, viz HILLER, Hilaire. *From nudity to raiment*. Educational Press, 1930.

9 Théodule-Armand Ribot (1839–1916) – francouzský psycholog a psychopatolog, byl zakladatelem experimentálního výzkumu vyšších psychických procesů, tvůrcem první francouzské psychologické laboratoře (1889) a iniciátorem a redaktorem časopisu *Revue philosophique*.

10 Pierre Jules Théophile Gautier (1811–1872) – francouzský básník, dramatik, romanopisec, novinář a umělecký a literární kritik.

11 Jedná se o klan kmene Jorubů, usazený na soutoku řeky Niger a Benue v Nigérii (srv. PICTON, John a J. MAC. *African Textiles*. London: British Museum Publications, 1979: 10). [EP]

12 Borna – stát v centrální části Sudánu západně od jezera Čad, jenž existoval od poč. 14. do zač. 20. stol. (1380–1893), nyní stát Borno na severovýchodě Nigérie.

udělají dojem na své okolí. Divoška ze západního pobřeží Afriky je ochotna prodat svoje panenství za knoflík v ceně jednoho groše, protože knoflík se leskne a kdopak na ní uvidí, je-li panna či nikoli? Novozélandský náčelník, který se rozplakal jako dítě, když mu anglický námořník poprášil moukou jeho nejlepší plášť, nabídl kapitánovi Cookovi bez sebemenších rozpaků svoji ženu výměnou za rudá pera. Fakt, že dramatická podívaná je pro divocha cennější než vlastní pohodlí, je zřejmý z popisu následující historické události: Angličané, mstící se za smrt kapitána Jamese Cooka, zapálili Havajcům jejich chýše. Jen co se jejich obyvatelé ocitli mimo nebezpečí, zastavili se na mostě, aby se podívali, jak jasné plameny ničí jejich majetek. Byli tak uneseni neobvyklou podívanou, že plni nadšení začali volat: „majtaj!“ To je krása! Hle lidé, kteří by dovedli ocenit nejen Cooka, ale i Neronovo podpálení Říma. Vždyť i pro něho byl hořící Řím jako velkolepá divadelní podívaná dražší než budovy tak nudně střežící svoje starobylé poklady!

Po tomto opětovém náhledu do oblasti estetiky, jež může zahrnovat i divadelní citění divochů, je zcela namístě režijní poznámka „směšné“, protože již sama představa, že by domorodí obyvatelé riskovali svoje životy, čest a majetek, jen aby dosáhli estetického uspokojení, aby sloužili kráse, kráse pro ni samotnou!... To by tedy znamenalo, že největším fanatikem čistého umění je obyvatel Bornea, umírající na otravu krve poté, co si vryl do tváře jedna devadesátý zářez.

Nebýt sám sebou! – To je nejdůležitější zásada divadelnosti. „Podívejte se na tu nahou divošku!“ upozorňuje Cherbuliez. „Načernila si víčka a řasy antimonem, nabarvila si vlasy temnou modří v marné, přesto však obdivuhodné naději, že bude vypadat jako květina.“ Nesnaží se přikrýt svoji nahotu, ale dát jí novou tvářnost. Vždyť oděv je konec konců výsledkem vývoje divadelního přestrojování. Kdyby člověku nebyl vrozen instinkt divadelnosti, neznali by obyvatelé jihu, co je to oděv. Jak bylo v současné době zjištěno, mravnost není záležitostí vývoje oblékání; stydlivost je třeba v této evoluci chápat spíše tak, že primitivní člověk se časem začal stydět ukazovat se v „přirozené“, nikoli v umělé podobě – jinými slovy, projevit se jako ignorant společenské etikety, jež velela vážit si citu pro divadelnost těch ostatních. K tomu všemu se ještě mohla přidat obava, že budu ve vztahu k přírodě pokládán za zcela bezmocného. Je zřejmé, že čistě estetické důvody nehrály v první fázi vývoje oděvu prakticky žádnou roli. Ještě menší význam měly motivy utilitární: komodor John Byron¹³ s velkým ziskem prodával Patagoncům ústřížky hedvábných mašlí, jimiž si ihned zdobili hlavy. Když jim však nabídl kus plátna, domorodci si jej sice vzali, brzo je však zahodili, protože pro ně nenašli vhodné „divadelní“ uplatnění. Kdyby to však byla *pestře zbarvená* látka, bylo by to něco zcela jiného! Pak by se možná zachovali podobně jako Tahitané, kteří si, jak známo, začali zakrývat svoji „ostudu“ látkou, až když se ji naučili tkát z různobarevných vláken. Kafirové¹⁴ souhlasili s tím, že se budou učit číst, jen když to bude dramatické. Jejich omladina se obrátila na

13 John Byron (1723–1786) – britský admirál, dědeček básníka George Byrona.

14 Z arab. *kafir*, tzn. „proradný“ – název, který dali v 18. stol. Búrové početným kmenům národnosti Bantu, Bantuům, v Jižní Africe.

misionáře Moffata¹⁵ s prosbou: „Nauč nás abecedu, ale s muzikou,“ což znamenalo, že si nasbírají suché větvičky a budou se jimi navzájem švihati, jako to dělají opice.¹⁶

Narození dítěte, jeho výchova, lov, svatba, válka, soud a trest, náboženský obřad a poselze i pohřeb – téměř vše v životě prvobytného člověka, stejně jako v životě člověka v dalších etapách kulturního vývoje, dávalo podnět k sehrání divadelních výstupů. Tak probíhal celý jeho život. Bez soli divadelnosti by byl podoben nedochucenému pokrmu, který může začít chutnat, teprve když bude okořeněn něčím neobvyklým. Prvobytný člověk vnáší do svého života divadelnost, protože jenom tehdy život získává nějaký smysl, stává se *jeho* životem, něčím, co může milovat! Začíná si vážit sám sebe a vyžaduje, aby byla s patřičnou vážností přijímána nejen jeho herecká potence, ale i to, co magií svého hereckého umění zobrazuje!... Kdo opeřil papouška? – Příroda, zatímco on – hrdý a silný a krásný člověk – se dovedl opeřit sám!... Kdo dal panterovi tu skvrnitou srst? – Příroda, zatímco on – jen se dobře podívejte! – on sám zbavil pantera jeho kůže a přehodil si ji přes ramena! *Přes svoje ramena* – jen díky němu samotnému se tak lesknou, jsou na nich tak nádherné vzory, proto tak nádherně voní!¹⁷ On sám se pak nestává pouze panterem, ale nadpanterem, protože při tanci dokáže znázornit nejen to, jak panter dovede zatnout své drápy, ale i to, jak je za to zabíjen.

Chápe, že život je cosi, co nám stojí za to něco obětovat, protože jenom tak člověk může pocítit, že je pánem svého života, a ne jeho otrokem. Život se tak z pouhé nezbytnosti proměňuje v něco, po čem toužíme, co je pro nás hrou a potěšením. Cizí a nepochopitelný život se pro nás stává díky divadelnosti blízký a srozumitelný.

Člověka se živě dotýká jen to, co nějak souvisí s jeho smyslem pro divadelnost. Přírodní krásy, líbezná krajina – to všechno bylo člověku, jemuž je vrozené utvářet si své vlastní dekorace, velmi dlouho lhostejné, ne-li přímo protivné. V obsáhlém katalogu, v němž Filostratos¹⁸ zaznamenal známé obrazy své doby, nenajdeme vůbec žádné krajinomalby (čehož si okamžitě povšiml ve své knize *Kosmos* Alexander von Humboldt). Julius César si při pochodu přes Alpy připravoval traktát o gramatice, aby se na cestě tak nenudil¹⁹ – ještě o dva tisíce let později měla na Alpy týž názor Madame de Staël,²⁰ vášnivá ctitelka talentovaných divadelníků...

Čím dříve se na úsvitu kultury začali lidé vyvíjet, tím dříve v nich sílí především *vůle k divadlu*.²¹ V mladistvé Africe, i když i tam již nyní pozorujeme potřebu profesionálních

15 Zřejmě jde o skotského misionáře Roberta Moffata (1795–1883), autora knihy *Missionary Labours and Scenes in Southern Africa* (1842).

16 Jevrejnov nechává tuto pasáž bez komentáře, jde tedy pravděpodobně o synekdochické vyjádření divadelního projevu domorodé mládeže. [DK]

17 K rituálním tancům patří nepochybně i čichové efekty. [DK]

18 Lucius Flavius Filostratos (160/170–244/249 n. l.) byl sofista, autor biografii a dialogů. Vydal soupis uměleckých děl *Eikones (Obrazy)* ve dvou svazcích, doplněný Filostratem Mladším.

19 Srov. jeho zápisky *De bello Gallico (O válce galské)* z r. 56 př. n. l.

20 Anne Louise Germaine de Staël-Holstein (1776–1817) – vzdělaná francouzská aristokratka švýcarského původu, která se účastnila společenského a intelektuálního života tehdejší společnosti přímo i prostřednictvím svých odborných i beletristických spisů.

21 Jevrejnov tento termín vytvořil jako analogii k základnímu pojmu Arthura Schopenhauera, pro nějž je „vůle“ podstatou bytí, univerzem jakéhokoliv jednání. Nietzsche konkretizoval Schopenhauerovu „vůli“ jakož-

herců, v rámci kmene Niam-Niam²² existovali potulní mimové a zpěváci, kteří nosili nápadné divadelní kostýmy. Pohřební tance Latuků²³ se časem proměnily ve skutečná divadelní představení, jež mnohdy trvala déle než měsíc. Kmenové králové Kafrů začínají pořádat pro významné cizince baletní představení. V zemi krále Mozelekatse²⁴ jsou pořádána představení, jež bychom mohli docela dobře pokládat za „válečné feérie“. U Bambarů a Mandingů²⁵ se kasta „trubadurů“ a komiků pokládá při válečných konfliktech za nedotknutelnou. Tak velké oblíbě se u těchto národů těší divadlo. Bohatí a mocní se stejně jako králové obklopují šašky a bardy. Dochází to dokonce tak daleko, že sami králové se snaží imponovat lidu svým hereckým talentem!... Například král Munca, pravý Nero kmene Bongů²⁶ z horního Nilu, neopouštěl svůj palác jinak než v doprovodu svého orchestru, který dirigoval bambusovým chrastítkem, tančil a „pitvořil se“ o nic hůř než jeho vlastní kejklíři.

S něčím podobným se můžeme setkat i na jiných územích obývaných prvobytnými civilizacemi. Například na každém ostrově Polynésie mají svoji vlastní obdobu pantomimy. Jedná se o jakési tradiční scénky na oblíbené téma, jako např. „Strakaté bachyně“ (na Nuku Hiva²⁷), „Dítě přichází“ (na Tahiti) aj. Na druhém ze jmenovaných ostrovů vznikla dokonce zvláštní sekta, zvaná „Areoi“, která uskutečňovala v praxi tahitský ideál života jako věčného svátku, života jako divadelního představení. Areoiští herci – zkušení zpěváci a tanečníci, vždy krásně odění, ozdobení a navonění – byli všude přijímáni jako nějací bohové. Jeden Tahičan, který se dostal na Cookův koráb, se prý pokládal za rovného anglickému králi. Ne proto, že by byl nějaký vojevůdce, velekněz, učenec nebo že by pocházel z královského rodu, ale protože... byl členem Areoiů. Mimochodem, tato fakta podle Charlese

to totální, nespoutanou sílu ve svém pojetí „vůle k moci“. Jde o nejdůležitější doktrínu Nietzscheova pozdního údobí, označující základní hybnou sílu jakéhokoli činu, v níž se rodí vše, po čem lidstvo prahne. Použitím efektivního spojení „vůle k divadlu“ Jevrejnov vědomě počítá s asociativním sepětím obou pojmů, především s pojetím F. Nietzscheho. Chce tak zdůraznit absolutnost divadelního instinktu. Současně Jevrejnov užívá i přesnějšího označení „vůle k převtělování“.

V divadelní teorii se ovšem pojem „vůle“ užívá v jiném významu. Zákon tragického konfliktu, jak jej zformuloval Hegel, charakterizuje vývoj dramatického děje jako výsledek „vnitřní vůle“. Silou určující vývoj událostí nejsou vnější okolnosti, nýbrž vůle postav. Filozof charakterizuje jednotlivé etapy vývoje vůle. Koncem 19. stol., zvláště díky učení Ferdinanda Brunetiéra, se pojem vůle chápal jako absolutně platné kritérium dramatiky. Z tohoto úhlu pohledu v novém dramatu pojem vůle (ve vztahu k postavě) zřejmě slabne a sám pojem již neplatí obecně, neboť se mění samo chápání člověka. Právě proto Jevrejnov raději než pojmu „vůle“, zatíženého jistým intelektualismem, používal termínu divadelní instinkt.

22 Tak byl Evropany nazýván kmen Azande, jehož příslušníci žijí v dnešním Zairu a v pohraničních oblastech Sředoafričké republiky a Súdánu.

23 Národ žijící v jižním Súdánu.

24 „Mozelekatse“ je jedna z podob jména krále kmene Khumalo, Mzilikaziho (1790–1868, také Umsiligasi), jednoho z neznámějších jihoafrických kmenových vůdců. Ten založil v 19. stol. na území dnešní Zimbabve království Matabele, na něž Jevrejnov zřejmě naráží.

25 Bambarové (Bamanové) jsou jedním z kmenů skupiny Mande, žijící především na území dnešního Mali, ale také v dalších afrických státech; Mande je společenství mnoha etnických skupin na území západní Afriky, používajících příbuzné varianty stejného jazyka.

26 Kdysi početný národ Bongů obývá území na jihozápadě dnešního Súdánu. Existenci krále tohoto kmene jménem Munca se nepodařilo potvrdit (Jevrejnův zdroj není znám, jméno může být uvedeno nesprávně). [DK]

27 Nuku Hiva je největší ostrov souostroví Markézy.

Letourneau²⁸ odporují obecně přijímanému názoru, že drama vzniklo později než ostatní umělecké druhy. Je tomu přesně naopak! – První umění, o něž se začíná zajímat panenská duše divochova, je právě dramatické umění, protože, jak jsem již výše vysvětlil, divadelní instinkt je předestetický. A skutečně je tomu tak, jak to kategoricky na základě stovek příkladů potvrzuje též Ch. Letourneau v *Literární evoluci*. V prvobytně-pospolské společnosti patří scénické výjevy k nejoblíbenějším slovesným projevům. Absolutně všude – ať si vyberete zemi, jakou chcete, její historie potvrzuje, že *dramatické umění patří k prvobytným formám*.

Tak jak stoupáme po schodišti kultury, přesvědčujeme se na každém dalším stupni, že divadelní kult se vyvíjí mnohem rychleji než kulty ostatních umění. Vzpomeňme na Řeky, u nichž se divadlo velmi záhy stalo státním zřízením. Vysoce ceněná funkce posla bývala svěřována zkušenému herci. Vášnivá obliba divadla vedla dokonce k tomu, že řecké ženy často rodily v amfiteátru. Římané již přímo zformovali smysl života v okřídleném rčení *panem et circenses!* – chléb a hry! Na scéně mohli sledovat vedle vydrežírovaných zvířat a karabáčem vycvičených prostitutek i ověncené hlavy císařů Nerona, Commoda a Heliogabala. Ve starém Peru a v Mexiku dostávali největší dary z rukou monarchů právě herci, mezi nimiž bývali synové králů a vysocí důstojníci, kteří patřili bez výjimky k široké královské rodině. V Číně je prestiž divadelního umění natolik vysoká, že ani jeden slavnostní oběd se neobejde bez účasti herců, kteří hostům nabídnou fantastické divadelní menu v počtu padesáti šedesáti her a vybrané scény předvádějí v rytmu klapotu kostěných paliček. Jestliže v čínských veřejných divadlech lidé tráví celé dny, jedí tam, pijí, chovají děti atd., pak v indickém Pondicherry,²⁹ kde se realistická představení hrají po čtyři až šest večerů za sebou, uléhá publikum, dosahující až pěti šesti tisíc, ke spánku přímo v aréně, protože nemá sílu odejít domů z místa tak přitažlivého. V Persii jsou lidé tak vděční divadelníkům za provedení jakéhokoli z dvaatřiceti mystérií, zvaných „tea-zi“³⁰, že jednotlivé scény nazývají „cihlami, které inscenátor vyrábí na zemi, aby si z nich zcela právem vystavěl palác v nebi“.

V dějinách křesťanské Evropy lze nalézt ještě markantnější příklady kultu divadla. Duchovenstvo, které zaujímal k divadlu nepřátelský postoj, bylo posléze přinuceno nejen k tomu, aby bohoslužbu i různé ceremoniály probíhající mimo kostelní půdu přeměnilo v divadelní podívanou, ale dalo rovněž průchod k postupnému vzniku liturgických her. Ty se záhy přestěhovaly z chrámů na vnější prostranství, kde přerůstaly do rozměrných mystérií, které se během času zbavovaly církevní strnulosti a vstřebávaly do sebe prvky světských taškařic. Nezabránila tomu ani skutečnost, že církev odmítala pohřbívát do svěcené půdy svobodně smýšlející skomorochy, tanečníky a jim podobné kejklíře! – Mezi ně ovšem po-

28 Charles Letourneau (1831-1902) byl francouzský antropolog a sociolog. Nejznámější z jeho publikací je *La Physiologie des passions* (Fyziologie vášní).

29 Přístav na břehu Bengálského zálivu.

30 Lépe *taazie/tazie* = (pers.) oplakávání – arabská mystérie, jediná muslimská středověká hra dochovaná v celku, líčící výjevy ze života imama Husajna Ibn Aliho, jenž zahynul v bitvě u Karbaly r. 680. Mystérie se hrají od 10. stol.

čítala i samotného francouzského „Krále slunce“ Ludvíka XIV.³¹ V téže době vznikla i dojemná legenda o chudém žongléři, který svým uměním potěšil samu Svatou Pannu.³² I tato legenda je zřejmým dokladem skutečnosti, že lid nevěří v hříšnost divadelního instinktu. Je tedy jasné, že pochybovat o tomto instinktu může jen slepý, který ze své paměti vymazal, jestli ne celé dějiny lidstva, pak alespoň dějiny středověku, kdy vznikla nesmrtelná postava Tance Smrti (Danse Macabre), specifický symbol víry v nesmrtelnost divadelnosti.

Má snad smysl prchat před divadlem, uznávaným od nepaměti, od divadla, jež múza samého Shakespeara ztotožnila r. 1600 s děním světa, jenž nikdy nebyl ničím jiným než divadlem, kde

[...] celý svět je jeviště
a všichni lidé na něm jenom herci:
mají své příchody a odchody;
za život každý hraje mnoho rolí
v sedmero aktech. Nejdřív nemluvně
kňourá a cintá chůvě v náručí.
Pak školák s fňukáním jde do školy,
na zádech brašnu, tváře čerstvě myté,
a loudá se jak šnek. Pak milenec:
pořád by vzdychal, skládal tklivé ódy
na všechno, co jen má ta jeho slečna.
A potom voják s knírem jako pardál,
kleje jak čert a žárlí na svou čest,
a rve se hned a rád a za slávou
se žene i před hlavně děl. Pak soudce,
co břicho nadité má z úplatků,
a přísný zrak a sestřižený vous,
úslolí zná i otrépané zkazky,
sehraje tu svou roli. V šestém aktu
nazuje papuče, je z něj dědek,
na nose brejle, měšec u pasu,
kalhoty z mládí, ještě zachovalé,
plandají volně na pohublých stehnech,
a kdysi zvučný hlas mu přeskakuje
a roztřeseně piští. Sedmý akt,
jimž končí tahle vzrušující hra,

31 Epiteton „Král slunce“ Ludvík XIV. získal r. 1653 za svoje divadelní vystoupení v roli Slunce v *Baletu noci* (Le Ballet de la Nuit).

32 Jde o anonymní legendu ze 13. století *Žonglér Panny Marie* (či *Přesvaté Panny*), vyprávějící o žonglérovi, který se neuměl modlit, a proto uspořádal před oltářem panny Marie akrobatické představení (srov. PINUS, Sergej. *Francuzské poety: charakteristiki i perevody*. Petrohrad: Žizn' dlja vsech, 1914, s. 104–108).

je druhé dějství, zcela bez paměti,
bez zubů, zraku, chuti – bez ničeho.³³

Jen tak mimochodem, Shakespeare se jízlivě usmívá nad skutečností, jak podivuhodně se život shoduje se scénickými výjevy již samou volbou názvu hry *As you like it* (*Jak se Vám líbí*).

A to už vůbec nemluvíme o tom, jak mocně zapůsobil fantasticky mohutný vývoj divadelního umění, který byl vybaven velmi záhy ještě jedním důležitým činitelem – estetickou funkcí – na vehementní tendenci lidského ducha „měnit život v divadlo“, což je třeba chápat již v aktuálním smyslu slova. Gesta, intonaci, kostýmy, prostředí – zkrátka vše, co divadlo přejalo ze života, mu opět vracelo s procentním navýšením s pomocí tvůrčí nadšázky. Divadlo pak opět čerpalo ze života materiál jím dříve obohacený a opracovaný, aby jej znovu vrátilo s patřičnými procenty tomu roztomile se opičícímu životu.

Abychom se příliš nerozptylovali, stačí, když si povšimneme třeba Španělska 17. století – doby jeho velkého rozkvětu, kdy se všechno stávalo divadlem: inkviziční procesy s maskovanými soudci byly provázeny ďábelskými výjevy mučení za grandiosních autodafé, při nichž se kati a mučedníci předháněli, kdo z nich lépe sehraje svoji roli. Takové byly i rituály soubojů,³⁴ při nichž se mistři šermu opájeli svou rolí chrabrých bojovníků, kteří ani v posledních chvílích života nezapomínali poslat sladký vzkaz své milované! Tam i ze surového řeznického řemesla vytvořili nádherné býčí zápasy. – Tam, kde vycizelovaný Góngorův jazyk³⁵ vytěsnil z divadla s pomocí efektních scén přirozený jazyk národní. Přidejte k tomu nekonečná procesí připomínající operní představení, pořádaná církví, královským dvorem, vojenskými organizacemi a soudy („vyprovázení“ trestanců) či svatební a karnevalové průvody někdy mystického rázu (vynášení Tarasky).³⁶ Představíme-li si život jako piroh, nacpaný divadelní nádivkou, který upekli církevní činitelé na hořkém postním oleji, pak přestaneme rozlišovat, co je nádivka a co těsto, přestaneme rozlišovat jeho náboženské a divadelní aspekty. Nejlepší herci odcházejí od divadla a vstupují do kláštera, zatímco v téže době nejlepší členové mnišských řádů opouštějí svoje cely a stávají se herci a histriony.³⁷ Největšími dramatiky 17. století byli mniši Lope de Vega a Calderon. Nejsvětější

33 SHAKESPEARE, William. Jak se vám líbí. In id. *Souborné dílo W. Shakespeara*, sv. 3. Přel. Martin Hilský. Praha: ELK 1999, s. 47–48.

34 Autor má na mysli souboje, jež byly často nezbytnými rituály společenského styku zejm. v 17. a 18. stol. a jejichž odmítnutí znamenalo společenské znemožnění. [DK]

35 Luis de Góngora (1561–1627) – španělský barokní básník, autor poemy *Las soledades* (*Básně samoty*, 1613).

36 V mytologii jižní Provence se takto jmenovala obluda – napolo zvíře a napolo ryba –, jež sídlila u řeky Róny a napadala pocestné i námořníky na lodích, které tudy projížděly. Pověst praví, že ji nakonec přemohla sv. Marta s pomocí kříže a svčene vody. Největší popularnosti se Taraska těšila v renesančním Španělsku. O svátku Božího těla nesměla Taraska chybět. Její trojrozměrná zpodobnění se pohybovala s pomocí vodičů, ukrytých ve válcovitém těle „příšery“, na jejichž zádech byla umístěna vyobrazení neřestí, usedali tam hudebníci a křepčili tanečníci. Loutka Tarasky se dodnes nosí v karnevalových průvodech.

37 Slovo „šetroni“, uvedené v Jevrejnovově textu, je pokládáno za tiskařský omyl. Zřejmě šlo o histriony – potulné středověké kejklíře.

jeptiškou se stala herečka Baltasara (po její smrti začaly zvony samy vyzvánět).³⁸... Což není to odřeknutí se světského života, jež je základem řeholního řádu, týmž instinktem přetváření se, tedy ničím jiným než zamaskovanou divadelností? (Ono zamaskování je v tomto případě nezbytné.) Dějiny ultra divadelního Španělska poskytují ne jeden důkaz, že tomu tak skutečně je.

Bylo by možné se domnívat, že dál, než tehdy došlo Španělsko, se už jít nedá! Ale zdaleka tomu tak není! Ve Francii dospěli v soupeření mezi realitou a divadelní scénou v 18. století tak daleko, že už nikdo nebyl schopen říci, co z obého je více divadelní. Zde i tam se užívalo týchž květnatých osvojených frází, stejně dokonale vykroužených poklon, úsměvů, gest, zde i tam se oblékali do vybraných, fantasticky zdobných kostýmů, čemuž odpovídaly i komnaty, paláce a zahrady. Užívalo se neuvěřitelného množství běloby a ruměnce, mušek a lornětů, takže ses zřídka kdy mohl setkat s přirozenou lidskou tváří, třeba i omládlou obratným použitím břitvy. Nosily se podivuhodné paruky, které zcela popíraly přirozené proporce těla a hlavy. A posléze se zde i tam uplatňoval týž princip kurtoazie jako metody umožňující zobrazovat bytosti zcela jiné, než ty, co stvořil Bůh...

Nelze se divit, že Fragonard vytvořil většinu svých portrétů podle modelu herců!³⁹ „Byli hrdiny té doby,“ napsal R. Muter, „v níž lidé zbaveni aktivity již ani nežili, jen něco představovali, nebo sledovali nějaké představení.“⁴⁰

A přišla reakce, či spíše zdánlivá reakce. První, kdo se vzpamatoval na reálné scéně života, byl Jean-Jacques Rousseau,⁴¹ zatímco na divadelních prknech to byl Talma.⁴² Jako lidé v mládí spjatí s měšťanským prostředím chtěli novou pyšnou vládnoucí třídu přimět k tomu, aby se vrátila k přirozenému způsobu života. Upřímně řečeno, filipika proti kultuře 18. stol., s níž vystoupil Rousseau, i návrat Talmy k antickému způsobu odívání, včetně odhalených nohou, přinesly zpočátku jen nový způsob divadelního projevu.

Podobně jako hrdina Molièrovy komedie *Měšťák šlechticem*, jenž až do pokročilého věku nepochopil, že „mluví prózou“,⁴³ ani lidé neuvěřitelně dlouho nemohli přijít na to, že i v reálném životě hovoří, jako by „vystupovali na scéně“. V lepším případě zdůvodňovali svoji divadelní afektovanost tím, že podřizují svůj život estetickému ideálu. Malíř Hogarth např. píše ve své *Analýze krásy*,⁴⁴ že i paruka, jež je bezesporu zákonným dítkem divadla (*maska vlasů*, nechápaná jako ozdoba, ale pouze jako způsob maskování), je výlučně plo-

38 Francesca Baltasara de los Reyes, primadona Herediova divadelního souboru ve Valencii a v Madridu, opustila divadlo i svého manžela na vrcholu své slávy a odešla do kláštera, kde proslula svou zbožností (srov. (BROWN, Kate. Baltasara and Rospigliosi [online]. *Program k Mezinárodnímu festivalu raně středověké hudby v Glasgow 1992*, [cit. 10. 10. 2013]. Dostupné na <http://www.cockaigne.org.uk/Productions/morebaltasara.html>).

39 Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) – významný francouzský rokokový malíř.

40 MUTER, Richard. *Istorija živopisi v XIX veke. V trech tomach*. Petrohrad, 1899.

41 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) v *Rozpravě o vědách a umění* (1750) upozornil na negativní morální vliv divadla.

42 François Joseph Talma (1763-1826) – významný francouzský herec, jenž působil v Comédie-Française, divadelní reformátor, prosazující sepětí postav s dobou, kterou představují.

43 Týká se hlavní postavy M. Jourdaina.

44 William Hogarth (1697-1764) – malíř a teoretik umění, autor knihy *Analysis of Beauty* (1753).

dem estetiky své doby. Dobová norma zdůrazňovala ve výtvarném umění stejnou vlnitou linii, kterou tak okázale dávaly na odiv naondulované paruky 18. století (sic!).

Musela přijít celá řada revolucí, aby „starý režim“ konečně pochopil, jak nepřírozené je scénické uspořádání reálného života. První revoluce proměnila pouze mizanscenu a změnila role tak, že je všechny převedla na téhož jmenovatele: postavy nadále vystupovaly jako osoby navzájem si rovné. Když se prosadilo divadelní egalitářství,⁴⁵ byla pozornost věnována především kostýmům. Malíř David⁴⁶ navrhl kostým „svobodného občana“, herce Talma jej vyzkoušel na divadelní scéně, publikum jej přijalo a všichni se začali oblékat stejným způsobem. Paruky byly spáleny, začaly se vyholovat zátylky a lidé se zdravili křepčovitou úklonou jako odkaz na gilotinované. Vášeň pro divadlo se projevovala dokonce i při posmrtné úpravě těl lidí popravených na gilotině. Bezhlavé trupy byly rozmísťovány v nejrůznějších pózách, jako by spolu rozmlouvaly, namlouvaly se nebo vytvářely patetické či pornografické výjevy jako na obrazech. Lidé si s nimi hráli, zpívali a křepčili, smáli se a bavili se odporným zjevem těchto nechtěných herců, kteří tak špatně vystupovali v tak „zábavných“ rolích. Dámy se natolik přizpůsobily vkusu těchto výjevů inscenovaných na popravišti (Grand Guignol),⁴⁷ že začaly nosit náušnice ve tvaru miniaturních gilotin s rubíny místo kapek krve.

Zkrátka, Velká revoluce nabyla nejen politického, ale i divadelního smyslu. Mnozí byli schopni naslouchat jen těm, kdo měli herecký talent a dovedli jej uplatnit. Neschopní herci, zcela ztracení bez režiséra, jej nakonec získali v osobě Napoleona, herce, který měl odvalu učít, a to nikoli neúspěšně, samotného velkého Talmu!... Geniální Napoleon, nejlepší režisér všech dob a všech národů, dokonale zrealizoval velký *coup d'état*⁴⁸ a *coup de théâtre*,⁴⁹ který se nemohl zdařit podprůměrnému herci Robespeirovi. – Hle herec, od něhož by se náš herecký dorost měl učit umění divadelní hypnózy. Herec, který měl odvalu chápat svět jako scénu určenou pro jeho vystoupení! Herec, který si z královských trůnů udělal pódium pro svá vystoupení, plameny Moskvy použil k nasvícení své tragédie, děla všech národů proměnil v pozouny svého obludného pochodu vzhůru k zenitu! Ó, ten dobře věděl, jak ve válečném divadle působí efektní fráze typu Caesarova „*alea iacta est*“⁵⁰, „*delenda est Carthago*“⁵¹ Katona Staršího atd. Ten dobře chápal, že lze zapomenout na událost, o níž rozhoduje náhoda, ale nesmrtelná zůstanou díky své divadelní působivosti i tak prostá slova jako „Vare, Vare, vrať mi mé legie!“⁵² Jako dobrý herec dobře odhadl výhodu, která mu plyne z přesvědčivě sehrané

45 Egalitářství = rovnostářství, srov. (fr.) *égalité* - rovnost. Velká francouzská revoluce prosadila rovnost v rozdělování bohatství a příjmů.

46 Jacques Louis David (1748–1825) – francouzský klasicistický malíř, zakladatel empírového stylu, organizátor velkých revolučních oslav v duchu římské republiky.

47 Grand Guignol bylo divadlo založené v Paříži r. 1898, pojmenované podle herce loutkového divadla Guignola. Hrála se tam záměrně krutá melodramata, jež byla sice zamýšlena jako ironická persifláž, publikum je však chápalo doslovně. V cizině získal sám název negativní smysl.

48 (fr.) *Coup d'état* - státní převrat.

49 (fr.) *Coup de théâtre* - divadelní trik.

50 (lat.) *Alea iacta est* - kostky jsou vrženy.

51 (lat.) *Delenda est Carthago* - Karthago musí být zničeno.

52 V roce 9 n. l. Řím utrpěl jednu z nejhroších porážek, když germánský vůdce Arminius v Teutoburském

role. Usiloval o splnění zázraku a jeho slova pronesená „po čtyřiceti staletích prolétla nad vrcholky pyramid“⁵³ Není divu, že jeho „garda“ zůstala věrna divadelnímu poselství i v okamžiku, kdy jí hrozila záhuba, a efektní slova „garda umírá, ale nevzdá se“⁵⁴ způsobila, že se i to ve skutečnosti ubohé Waterloo stalo jednou z nejproslulejších světových atrakcí! Ze starého šablonovitého gesta *maintien*⁵⁵ v podobě rukou zkřížených na prsou - i z takové drobnosti - dovedl Veliký herec vytvořit velmi impozantní divadelní pózu, vzbuzující respekt! Hle, kdo byl schopen skutečného převtělení, kdo byl posedlý divadelní mánií *coûte que coûte!*⁵⁶ Režisér, jenž přiděloval role nejen prostým smrtelníkům, ale i králům a dokonce celým státům. Režisér, jenž pro své inscenace zvolil empirový sloh a přinutil velké i malé, aby si jej oblíbili! Hazardér, jenž riskoval životy milionů, jen aby mohl uskutečnit svoje velkolepé představení a jemuž všichni odpustili pro onu grandióznost jeho inscenací, provázených takovým leskem a pompou, i proto, že byl schopen dát život tolika talentům, a nakonec i pro ten velkolepý dojem, kterým dovedl zapůsobit na světovém jevišti jakýsi parvenu z korsického zapadákov. Vavřínový věnec, jenž spočinul na jeho císařské hlavě, byl nepochybně i plně zasluženým věncem Velkého herce!

„*Mais il était du monde, où les plus belles choses ont le pire destin...*“⁵⁷ Když se pak ocitl na ostrově sv. Heleny, kde stanul před dekorací divokých skal a před tváří jediného diváka - moře -, měl mnohem větší právo než jeho dávný předchůdce, zvolat: „*Qualis artifex pereo!*“⁵⁸

Rozplynul se jako kouř z thymele v Dionýsově divadle, v němž se zdánlivé stávalo skutečností a skutečně zdánlivým. Díky pilné činnosti pozitivistických ventilátorů se zápach durmanu postupně vytrácí. Divadelní romantika již vyvolává jenom smích. Elegantní *librepenseur*⁵⁹ je nahrazen Bazarovem⁶⁰ se špínou za nehty a zanedlouho se ozve burčující Pisarevova otázka: boty nebo Shakespeare?⁶¹ Co je důležitější: geniální dramatik světového významu nebo požadavek, aby už lidé nemuseli chodit bosky? Lidé se bouří, jsou plni

lese rozdrtil tři římské legie pod vedením Publia Quincitilia Varona. Suetonius (okolo 70-140 n. l.) uvádí, že císař Augustus (63 př. n. l.-14 n. l.) při zprávě, že Germáni porazili nejlepší římské legie, v zoufalství zvolal: „Vare, vrat mi moje legie!“

53 Augustinými slovy prý oslovil Napoleon 21. července 1798 vojsko před bitvou pod egyptskými pyramidami.

54 Výrok bývá připisován generálu Pierru Jacquesovi Étienne Cambronnovi (1770-1842), když velel v bitvě u Waterloo 18. června 1815. Měl těmito slovy odpovědět na nabídku Angličanů, aby se francouzské vojsko vzdalo. Sám nicméně nezahynul v boji, ale v rozporu se svým výrokem se vzdal.

55 (fr.) *Maintien* - chování, vystupování, zachová(vá)ní, udržení, setrvá(vá)ní, držení, podepření; postoj vyjadřující schopnost sebeovládání.

56 (fr.) *Coûte que coûte* - za každou cenu.

57 (fr.) „Byl však ze světa, kde i ty nejlepší postihne zlý osud...“. Jde o Jevrejnovu poněkud pozměněnou citaci z básně Françoise de Malherbeho „*Consolation à Monsieur Du Périer (gentilhomme d'Aix-en-Provence) sur la mort de sa fille*“ (srv. orig.: „*Mais elle était du monde, où les plus belles choses / Ont le pire destin*“).

58 (lat.) „Jaký umělec (tvůrce) tu ve mně hynie!“. Jde o známý Neronův výrok.

59 (fr.) *Librepenseur* - volnomyšlenkář.

60 Evžen Bazarov - hrdina románu I. S. Turgeněva *Otcové a děti* (1862) se stal synonymem radikální mládeže, tzv. nihilistů. [DK]

61 Sociálně smýšlející kritik Dmitrij Ivanovič Pisarev (1840-1868) vystupoval s požadavkem užitečnosti umění.

zápalu, ztrácí spoustu času při diskusích o... botách! Nikoli o koturnech, ale opravdu o botách. Nejde o nějaké safiánové bojarské vyšívané střevíce, ani o husarské fešácké naleštěné vrzající holínky, takové, co se dokáží galantně srazit, vášnivě tančit, co okouzlují ženy a o nichž sní malí chlapi jako o ideálu nádherné dospělosti. Nikoli! Jde o ta nejobyčejnější bagančata, nevhledná, hrubá, která s odporem vybíhají po schodištích plných kočičinců, šlapou do plivanců, jimiž si jejich nositelé ulevují, když hovoří o „aristokratech“. Ti, co si je objednávají, dlouho smlouvají se ševcem, aby něco slevil. Boty musí vydržet aspoň deset let, nesmí nikde tlačit a nesmí se v nich potit nohy – vlastně nic jiného se po nich nepožaduje!

A tak, když se pod špinavou podešví takého bagančete ocitl sám Shakespeare, bylo s veškerou divadelností života jednou provždy skoncováno. Když pro nic jiného, tak alespoň z principu. (Jakápak divadelnost života, když ani pro Shakespeara se nenašlo jiné kritérium kromě toho „bagančatového“. Rafael se v očích stoupenců Bazarova proměnil v neužitečného hlupáka, a dokonce ani Puškin nepřiměl Pisareva, aby se zamyslel!)

Ze života postupně mizely maškarní oděvy, byly odkopnuty vysoké koturny, odhozeny byly směřující se masky...

Když jsme se narodili, staly se už šviháctví a blbost synonymy, zaujímání póz něčím směšným, kult vybroušeného stylu pohoršujícím.

Divadelnost byla vyhnána nejen ze scény života, ale i z divadelních prken.

Rozum, věda, továrna, plné žaludky lidových vrstev, mozolnaté ruce – co byste ještě chtěli?

Narodili jsme se za soumraku...

Narodili jsme se plni starostí o „chléb náš vezdejší“, o „spravedlnost“, zapomněli jsme však na „circenses“⁶² života, jejichž chléb je rovněž oním „chlebem vezdejším“, stejnou „spravedlností“, má-li tento pojem zahrnovat uspokojení všech lidských potřeb.

A tak se stalo to, co se stát muselo: čím víc lidé začali pohrdat divadelností, tím víc jim bylo ze života špatně. Skutečné „hoře z rozumu“ musel pocítovat ten, kdo si pod lupou racionalismu začal prohlížet frak z dvacátých let. Samozřejmě, že na něm neuvídel nic víc, než „zepředu jakési nesmyslné zúžení, odporující zdravému rozumu.“⁶³ Pro půvab onoho „děj se co děj“ nebylo prázdné pochopení. (Kdo z nás měl možnost navštívit r. 1912⁶⁴ v Tauridském paláci Mezinárodní výstavu oděvů, určitě si se zatajeným dechem uvědomil, jak to nespoutané „navzdory osudu“, provázející celé dějiny odívání, muselo neustále zápolit s každodenní přizpůsobivostí.⁶⁵)

Statistické údaje dokládají s šokujícím jasností, jak od 40. let 19. století narůstá v celé Evropě počet sebevražd: např. ve Francii připadalo v letech 1840–1860 na jeden milion obyvatel 98 sebevražd. V letech 1891–1896 to bylo již 241 sebevražd, tedy dva a půl krát

62 Z lat. *panem et circenses* – chléb a hry; okřídlené úsloví týkající se vztahu panovníka a nejhudších vrstev v císařském Římě.

63 V prvním vydání byl užit výraz „*naperekor sudbe*“ – navzdory osudu.

64 V prvním vyd. byl uveden r. 1902.

65 V prvním vyd. bylo užito slova „*akomodace*“.

víc. V Prusku bylo v l. 1841–1860 ročně 116 sebevražd na milion obyvatel, zatímco v l. 1875–1888 už 204 atd. K tomu tedy vedla jednostranná péče tehdejší kultury o „blaho“ lidu! Ještě zajímavější jsou číselné údaje z Ruska: v 60. letech, kdy jsme ještě oceňovali kotilión, brnkání na „hišpánskou“ kytaru a parádní důstojnické uniformy, kdy všude kolem kočovali cikáni v celých táborech, kdy lid obecný ještě zpíval písně, chodil na veřejná, zdarma pořádaná „představení“, při nichž se bičovalo či popravovalo, tehdy ještě bylo možné být „váženým mužem / a krásné nehty chtít mít,“⁶⁶ dokonce i civily pochovávali s vojenskou hudbou a sebevražd nebylo více než 29, zatímco v l. 1891–1907 jejich počet vzrostl na 151 na milion obyvatel. Když je představení nudné, publikum postupně odchází z divadla. (V tom to tedy spočívá, pane N. A. Obolenský, doktore Gordone a další, kteří jste se domnívali, že bojovat proti sebevraždám lze reformami práva a ekonomie.⁶⁷)

Jací vlastně jsme?

„Abychom pochopili, co člověku vdechuje ušlechtilé myšlenky...“, říká Humann,⁶⁸ „je nutné, abychom se vrátili k prvním rokům existence lidstva.“ Již jsme se zde zmiňovali o ideálech našich dávných předků a o tom, jak se projevují u našich necivilizovaných bratří. Abychom měli čisté svědomí, povšimneme si ještě dětí naší dnešní evropské civilizace!

Moderní pedagogika říká ústy jejího znamenitého představitele N. Teachera⁶⁹, že „dramatický instinkt, jenž je v člověku zakořeněn odedávna, se projevuje zvláště výrazně v raném dětství“. Je to instinkt natolik živý, že byla v Americe nedávno dokonce propracována nová pedagogická metoda dramatizace učebních textů, užívaných k výchovným a pedagogickým cílům. Ukázalo se, že je to metoda vedoucí ke skvělým výsledkům. Není divu! – „Každý dospělý, který si vzpomíná na rané období svého dětství, si uvědomuje, že si nepamatuje nějaké reálné předměty, ale především to, jak si hrál. N. Teacher např. uvádí, že si vzpomíná na pohřeb panenky, nikoli na skutečné pohřby, které musel vidět dřív, než je mohl reprodukovat v loutkovém divadle.“ C. A. Ellis a Stanley Hall, kteří se zaměřili na studium hry s panenkami, zjistili, že dětem nestačí panenka koupená v obchodě, tedy konvenční hračka. To je důvod, proč se děti vždycky pokoušejí „vytvořit si samy svoji vlastní symbolickou panenku“. To svoje polínko či vařečku oblečené do hadérek děti tak milují, že když hračku krmí, raději si sami utrhnou od úst, jen aby se panenka najedla do sytosti. „Pozorování dětské hry v nás vzbuzuje neskonalý údiv“, poznamenává L. G. Oršanskij ve své zajímavé práci o hračkách.⁷⁰ Ten, kdo je pozoruje, vidí, jak je dítě zcela pohlceno hrou.

66 Puškin, *Evžen Oněgin* (I, 25), upravený překlad Josefa Hory.

67 Snad je míněn Gordon Abran Osipovič (1840–?), právník a absolvent Moskevské univerzity, autor řady prací o občanském právu.

68 Karl Humann (1839–1896), německý inženýr, architekt a archeolog, jenž v 60. letech 19. stol. prováděl archeologický výzkum v Řecku, Turecku a Palestině, objevitel Pergamonu, který se mu podařilo převést do Berlína a výzkum zachytit v třídílné monografii *Der Pergamon Altar: Entdeckt, Beschrieben und Gezeichnet*. Dortmund: Ardey Verlag, 1954. Pramen citátu Jevrejnov neuvádí. [DK]

69 N. Teacher - americký pedagog, jenž na sebe upozornil r. 1911 využitím divadla v pedagogice. Srv. TEACHER, N. Dramatizacija, kak odin iz metodov sovremennoj školy. In Margarita Dergač. *Teatralnoje iskusstvo v učebno-vospitatel'noj rabote. Chrestomatija*. Dněpropetrovsk: IMA-press, 2011, s. 6–35.

70 ORŠANSKIJ, Lev Grigořevič. *Igruški: Statji po istorii, etnografii i psihologii igrušek*. Moskva/Petrohrad: Gos. izd., 1923.

Všechno životné – jeho úsilí, pozornost, nadšení –, vše je plně soustředěno „na onen ne-reálný, současně však ten nejreálnější život. Je to [...] zcela výjimečný tvůrčí akt, který není uskutečňován v tajných zákoutích duše, ale otevřeně, beze strachu [...], když se *tajemství na okamžik ocitne na denním světě*“.

Děti neustále něco předvádějí, skutečnost je vůbec nezajímá. „*Faire la guerre*“ – hrát si na válku, posadit si „Oříška do saní.“⁷¹ Předměty, které je obklopují, jsou především objektem jejich divadelních experimentů. „Jestliže je vytrhnete ze hry“, poznamenává Jean d'Udine,⁷² „trvá jim nějakou chvíli, než jsou schopny vrátit se do skutečného života. Ve vymyšleném světě hry byl rytmus jejich existence tolik odlišný od toho všedního, do kterého se mají podle vaší vůle vrátit!“ Sem patří i různé to pitvoření a dělání opiček, které děti tak vášnivě provozují, zvláště když zjistí, že vzbudily pozornost. To vše není nic jiného než projev divadelního instinktu, který dítě není schopno potlačit.

O tom, jak děti milují skutečné divadlo, není třeba ani hovořit! – Máša Sidorecká z Čechovovy povídky *Tragik*, „nebyla schopna odtrhnout zrak od jeviště dokonce ani o přestávkách.“

Co se jim v divadle líbí?

Z ankety uskutečněné v Providence – hlavním městě státu Rhode Island – se při otázce, co se dětem v divadle líbilo, zjistilo, že jedno dítě zaujala scéna, „kdy Anička odchází za bouřky z domova“, jiné okamžik, „kdy Alenka odhaluje svoji tvář“, třetímu scéna, v níž Opička řekne „a jestli mě zabijete, tajemství zemře se mnou“⁷³, čtvrtému zločinec z *Chaloupky strýčka Toma*, pátý má rád „smutné scény“, atd. Vždy však šlo především o momenty, které imponovaly dětskému dramatickému citění. „Jen nepatrný počet dětí“, říká N. Teacher, „má smysl pro *estetiku*, krásu divadelních představení“, což podle mého názoru opět potvrzuje předestetický původ divadelního umění...

Na základě téže ankety, v níž byly zjišťovány také pocity dětí po jejich vlastním vystoupení na scéně, učinil N. Teacher závěr, „že děti byly natolik vtaženy do hry, že si nevybavují žádné podrobnosti; uspokojení pociťovaly jen z utváření scénické postavy v přidělené roli, tedy z toho, že se na chvíli jakoby proměnily ve zcela jiné lidi.“

Jak obrovský vliv má na zdraví dítěte divadelní zážitek snad nejlépe dokázali klauni z cirkusu Fratelli,⁷⁴ kteří ve spolupráci s novinami *Daily Mirror*⁷⁵ uspořádali dobročinné turné po dětských nemocnicích. Jejich prostinké scénky, předváděné u dětských postýlek, pomohly malým pacientům víc než všechny léky.

O tom, že je divadelnost jakožto dramatický projev něčím zcela přirozeným, samozřejmým, vrozeným lidské psychice, nás může nejvíce přesvědčit zkoumání pro-

71 Rus. „v salazki zučku posadiv“. Puškin, *Evžen Oněgin* (V, 2), upravený překlad Josefa Hory.

72 UDINE, d' Jean. *Iskustvo i žest* [Umění a gesto]. Přel. S. Volkonskogo. Petrohrad: Tipografija Sirius, 1911.

73 Mark Twain, *Dobrodružství Toma Sawyera* (1876).

74 Snad jde o rodinu italských artistů Fratellini, jejichž zakladatel Gustavo (1842–1905) byl akrobatem na visuté hrazdě. Jeho syn Lui (1868–1909) začínal jako akrobat a poté se stal klaunem. Spolu s bratrem Paulem (1877–1940) vystupovali v pařížském Zimním cirkus (*Cirque d'hiver*), posléze spolu s dalšími bratry působili v cirkusu Medrano na Montmartru. Hostovali v Evropě i Americe.

75 Anglické noviny, založené r. 1903.

cesu snění, v němž moderní psychologie spatřuje přetváření našich skrytých myšlenek do obrazné podoby. – To, co vidíme ve snu, je téměř vždy utvářeno jako sled obrazů (či situací). Podle Sigmunda Freuda, který ve svém geniálním *Výkladu snů* chápe situaci jako „dramatický výjev“, jde ve snové představě „jen zřídkakdy o přesnou reprodukci toho, co probíhá v realitě, bez jakýchkoli dalších příměsí.“⁷⁶ Sen je podle učení S. Freuda obrazná projekce našeho přání, „jež jsme schopni akceptovat možná jen proto, že se s ním setkáváme v podobě obrazového vjemu.“ (Věříme pouze našim očím: odtud ta přesvědčivost všeho, co lze vnímat zrakem, tedy všeho divadelního.) „Abychom si zapamatovali, co se nám zdálo“, je podle Freuda „nutné psychický materiál zkoncentrovat, rozčlenit, promísit a podrobit přísnému výběru, umožňujícímu sestavit z jednotlivých částí ucelenou situaci... Představíme-li si například, že bychom měli vyjádřit větu z nějaké závažné stati či soudního projevu řadou vyobrazení, pochopíme, jaké změny musí provádět psychika snu, aby vytvořila jeho obraznou podobu.“ I ta nejabstraktnější myšlenka je projektována do snu bez účasti našeho vědomého „já“. Kromě toho, „chybí-li v myšlenkách skrývajících se ve snu spojující jádro, pak se je sen snaží vytvořit, aby tak bylo možno dospět k jádru výpovědi“. Avšak hlavní potvrzení přirozené existence divadelního instinktu, které ve Freudově analýze snů nalezneme, je závěr, že „*přání, projektované v myšlenkách do budoucnosti, je v obrazné projekci snu nahrazeno výjevem probíhajícím v současnosti.*“ V podstatě totéž jsme ostatně schopni neustále realizovat i ve vědomém stavu. Protože nás naše současná realita nikdy neuspokojuje, přetváříme svá přání, jejichž uskutečnění projektujeme do budoucnosti, do jakéhosi efemérně reálného faktu, stejně „přesvědčivého“ jako výtvar snu. Tato *projekce* je projevem divadelnosti a zcela zákonitou reakcí kritického ducha na nepřijatelnost „světa jako takového“!

To vše nás ještě jednou přesvědčuje o tom, že vedle instinktu sebezáchovy, pudu atd., je v nás přítomen stejně mohutný instinkt divadelnosti. Vypudíme-li jej ze života společnosti, dopustíme se z lékařského hlediska jejího vykleštění (kastrace).

Protože rodiče nejsou schopni takové krutosti ve vztahu ke kojencům, obklopují je věcmi, jež podporují jejich divadelní instinkt – od výrazně barevných šatů kojné až po hračky, z hlediska dospělých zcela „nesmyslné“. Pak však následuje výrazná „změna dekorací“! Dítěti je odebráno všechno, co miluje, a věštěje se mu životní styl, který je mu zcela cizí: „Chovej se normálně, co se pitvoříš!“... Dejte si, rodiče, pozor! – Co když se stane zázrak a jednoho dne se děti vzbouří a řeknou vám do očí to, o čem jsou plným právem přesvědčeny: „Co je vlastně ta výchova v naší lepší společnosti jiného, než pedantické biflování *role* světského, přizpůsobivého, činorodého a chladnokrevného člověka, tj. role oblíbeného hrdiny dramatu současného života! Učíte nás tedy téže divadelnosti, avšak stereotypní, v níž není prostor pro žádnou výraznou osobnost, je zkosnatělá a je nám protivná...“ Dejte si pozor, vážení ro-

76 *Výklad snů (Die Traumdeutung)* S. Freuda vyšel rusky v Moskvě r. 1912, poté byl znovu vydán v l. 1924 a 1926. Citováno dle FREUD, Sigmund. *Psychologija bessoznatel'nogo [Psychologie nevědomí]*. Moskva: Prosvěščenije, 1990: 328.

diče! – Věřím na zázrak. Velmi těžce se žije v době, kdy už děti nikdo nechce vidět, kdy se básnická sbírka Viktora Huga *Umění být dědečkem*⁷⁷ cení ještě méně než jeho vynikající dramata.

Naštěstí však všichni lidé nejsou přesvědčeni o tom, že divadlo spěje k zániku. Jako zázračné světlo rampy, schopné vše proměňovat, ještě tu a tam probleskne cosi, co dosud nepozbylo sepětí s půvabem divadelního instinktu.

Vzpomeňme na starého pana Ruskina,⁷⁸ jehož estetizace života není ve své podstatě nic jiného než divadelní přetváření reality! Na toho Ruskina, který se již jako dítě nemodlil, aby dostal nějakou hračku, ale aby mráz nespálil jarní květy něžného mandlovníku! Na toho Ruskina, jemuž každá špatnost, o níž se dozvěděl, působila muka, jež se nijak nelišila od bolestí fyzických. Na toho Ruskina, pro něhož byla nejšťastnější země, v níž se lidé umějí radovat, tvořit a nad něčím se podívat. S fanatismem hodným šamana proklínal všechny druhy činnosti,⁷⁹ jež neumožňují svobodné utváření krásy! „Apoštol náboženského vyznání krásy“ – co lze ještě dodat k takové charakteristice tohoto ušlechtilého režiséra života.

V této souvislosti bychom měli vzpomenout i na dandismus prvního velkolepého milovníka života George Bryana Brummella,⁸⁰ jehož bleděmodré vesty nedávaly spát šlechtnému „tragikovi“ Byronovi, jenž prohlašoval, že by chtěl být raději Brummellem než samotným Napoleonem! Dandismu věnoval „rezonér“ Thomas Carlyle⁸¹ ve své „filozofii obleku“ celý monolog, v němž označil stoupence tohoto životního stylu za sektu! Dandismu byl nakloněn i tak znamenitý teoretik, jakým byl „ctihodný otec“ Barbey d'Aurevilly,⁸² podle jehož slov spočívala hlavní zásluha dandyho v tom, „že neustále *provádí něco neočekávaného*, což znamená, že ani on sám není schopen odhadnout, jak se právě zachová jeho mozek, uvyklý životu podle určitých pravidel.“ Barbey d'Aurevilly nebyl obyčejným dandym, ale (přes veškeré své námitky) *opravdovým* dandym, který se až do nejdelší smrti nerozloučil se svým životním stylem, což vyjadřoval alespoň neobvyklým pláštěm se světle malinovou podšívkou, „protože v něm bylo stále něco ze šviháka [...] a ve společnosti se každý pokládá za elegantního, nebo se jím alespoň snaží být“. Ostatně vlivu dandismu podlehl i samo duchovenstvo, jak dokládá

01
2014

77 Victor Hugo, *L'Art d'être grand père* (1877) – kniha napsaná po smrti Hugova syna Charlese, když jeho děti začaly žít u dědečka.

78 John Ruskin (1819–1900) – anglický spisovatel, filozof a teoretik umění, jenž propagoval kult krásy v umění. Ovlivnil prerafaelisty a estetiku konce století.

79 V originále je užito řeckého výrazu „anathéma“, užívaného v pravoslavných církevních obřadech. [DK]

80 George Bryan Brummell, zvaný Beau Brummell (1778–1840) – slavný anglický dandy. Platil za arbitra módy a elegance, zejména pánské. Byl přítelem prince a budoucího krále Jiřího IV., pro svůj nákladný život se zadlužil a před věřiteli prchl do Normandie (1816), kde nakonec zemřel v bídě.

81 Thomas Carlyle (1795–1885) – anglický spisovatel, historik a moralistický filozof. Byl přesvědčen, že historii tvoří velké osobnosti. Jevrejnov naráží na jeho knihu *Sartor resartus* (Přešitý krejčí), satirický román, který je parodií na některé filozofické směry a literární hříčkou *sui generis*.

82 Barbey d'Aurevilly (Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, 1808–1889) – francouzský spisovatel, romantický básník. Jeho kniha *Du Dandysme et de Georges Brummel* (O dandysmu a Georgesi Brummelovi) vyšla v Rusku r. 1912.

výrok Barbeyho d'Aurevilla o přísném mnichu Gervaisovi⁸³ či biografovi de Rancé,⁸⁴ jenž nám zanechal kouzelné líčení svých nádherných kostýmů, „jako by nám dával příležitost zvítězit nad pokušením, jež se nás nutně muselo zmocnit, když jsme vášnivě zatoužili si je všechny obléci“.

Což to nebyl týž dandismus, jinými slovy: což to nebyl týž divadelní instinkt, co přimělo i ty, kdo chtěli ovlivňovat svou současnost, aby „měnili kostýmy“ ještě v době, kdy se nad divadelností začala stahovat mračna? Nebyl to snad divadelní instinkt, co některé z nich dokonce vyburcovalo k tomu, aby celý svůj život proměnili v jedno velké představení?

Kdyby tomu tak nebylo, co by pak znamenala Balzacova mnišská kutna a jeho hůl s tyrkysovým jílcem, rudý sametový kabátec a baret Richarda Wagnera, středověké černé a bleděmodré kostýmy Josepha Péladana,⁸⁵ či kostým francouzského krále ze 17. století Ludvíka XIV., do něhož se oblékl v 19. století král Ludvík II. Bavorský.⁸⁶ K čemu by byl purpurový oděv atamana zbojníků, který si oblékal Richepin,⁸⁷ šat dávných kavalírů Gabriela D'Annunzia,⁸⁸ slunečnice v klopě Oscara Wildea (který se česal jako Nero), malinová podšívka pláště pana d'Aurevilly, ponožky – jedna rudá a druhá zelená – na nohou Mascagniho⁸⁹ atd.

Mohli bychom samozřejmě tyto podivnosti přejít pouhým pousmáním, což je jednou z možností, jak se vypořádat i s problémem divadelnosti. Domnívám se však, že odpovědný vztah k životu se nevyčerpává jen studiem toho, co pokládáme za seriózní. Co je a co není „hloupost“, nelze posoudit na základě takového apriorního přístupu. I v tomto případě nám historie přináší řadu důkazů! Např. Rabelais vypustil duši s grimasou šaška: „*Tirez le rideau, la farce est jouée!*“⁹⁰ a skladatel Lully⁹¹ dokonce přímo v roli šaška: lehl si do popela s provazem kolem krku a aby ještě více šokoval kněze, vyřvával tento veselý improvizátor

83 François Armand Gervaise (1660–1761) – francouzský biograf, autor děl o mnišském řádu trapistů. Z jeho náboženských děl je nejznámější *La vie d'Abélard et d'Héloise* (Život Abélarda a Heloisy, 1720).

84 Armand Jean Le Bouthillier de Rancé (1626–1700) – francouzský konvertita, zakladatel řádu trapistů (1644), autor polemických spisů a duchovních děl. Chateaubriand napsal roku 1844 Rancého životopis.

85 Joséphin Péladan (1859–1918) – francouzský mystický spisovatel, zakladatel salonu řádu Růže a kříž (1892), autor románů a her, ovlivněný operami R. Wagnera, jehož byl vášnivým stoupencem a propagátorem. Pro Sarah Bernhardtovou napsal hru *Sémiramis* (1897), která se r. 1905 hrála v římském amfiteátru v Nîmes.

86 Ludvík II. Bavorský (1845–1886) – bavorský král, jemuž Jevrejnov věnoval samostatnou část kapitoly „Koroľ-bezumec“ (Bláznivý král) v první části eseje *Teatr dlja sebja* (Divadlo pro sebe sama). Srov. prolog stati: „Divadlo pro sebe sama! To znamená ‚divadlo pro divadlo‘ a současně i ‚divadlo pro mne, pro tebe, pro něho! Vytoužené divadlo skutečného umění přetváření, aristokratů, odmítajících v touze po vybrané divadelnosti veřejné divadlo... ‚divadlo pro sebe sama‘ je posledním útočištěm náročných.“ Dostupné online na http://www.teatr-lib.ru/Library/Evreinov/Demon/#_Toc125710781. \Cit. [citováno 21. 1. 2014].

87 Jean Richepin (1849–1926) – francouzský neoromantický spisovatel, člen Francouzské akademie, autor řady historických románů, básník a dramatik.

88 Gabriele D'Annunzio (1863–1938) – italský spisovatel, básník a dramatik. Jevrejnov má snad na mysli jeho oblek coby člena Italské akademie.

89 Pietro Antonio Stefano Mascagni (1863–1945) – italský skladatel a dirigent, zakladatel operního verismu. Jeho nejslavnějším dílem je opera *Cavalleria Rusticana* (*Sedlák kavalír*, 1890).

90 (fr.) Spustěte oponu, fraška je dohrána!

91 Jean Baptiste de Lully (1632–1687) – francouzský hudební skladatel italského původu. Tvůrce francouzské národní opery, významný představitel barokní hudby a symbol doby Ludvíka XIV.

pokání: „*Il faut mourir, pécheur*“⁹² tak dlouho, dokud mu smrt nesevěřela hrdlo. Skutečně se lidé zabývají „hloupostmi“, když zjistí, že se blíží jejich poslední hodinka?

Já například nepokládám za „hlouposti“ taková historická fakta, jako např. že se Apelles⁹³ a Zevksis⁹⁴ oblékali jako nějací fantastičtí panovníci, nebo skutečnost, že Haydn nebyl schopen složit ani menuet, dokud se neoblékl do bohatě zdobeného slavnostního dvorského oděvu, který mu musel spíše překážet ve svobodné tvorbě.

Budeme-li srovnávat takovéto „hlouposti“, začneme najednou chápat Wildeovo předsvědčení, že člověk má sám k sobě povinnost stát se uměleckým dílem. Tu myšlenku mu nepochybně vnukl Flaubert, jenž tvrdil, že „umění stojí výše než život“, že „člověk není nic, dílo je všechno“. Sám sebe pak charakterizoval jako jakousi uměleckou mozaiku: „jsem něco jako skládaná mozaika: jsou v ní kousky ze slonoviny, zlata a železa, některé jsou z pomalované lepenky, jiné z briliantů, ale i z plechu“.

Sám se stát uměleckým dílem! Což to nebyl právě ten přísně divadelní imperativ, jenž přiměl slavného Řeka postavit do pokoje své ženy sochu Herma či Foiba, aby rodila děti podobné uměleckým dílům? Týž imperativ vybízí mladé chlapce k útěkům do Ameriky po vzoru Mayne Reida⁹⁵ či pátrání v duchu Sherlocka Holmesa, nutí je páchat sebevraždy jako Rolla⁹⁶ nebo Werther, stát se zbojníkem podle Schillerova vzoru atd.

Ti, co nemají talent, hrají role, které vytvořili jiní, zatímco talentovaní ožívují plody své fantazie, jako např. Huysmans, který skutečně žil mnohotvárný život svého Jean des Esseintes,⁹⁷ nebo Balzac, jenž se stylizoval jako blízký přítel rodiny de Granville,⁹⁸ která ve skutečnosti nikdy neexistovala, doktora Benassise⁹⁹ a slečny Cormonové,¹⁰⁰ a jenž dokonce pokládal reálný život za nudný výmysl. „Je to tak“, řekl jednou svému příteli, který hovořil s účastí o nemoci spisovatelovy sestry, „ale vraťme se k *realité* a pohovořme si o Evženii Grandetové.“¹⁰¹

L. Baldštejn ve své proslulé knize *Podvědomé „já“* hovoří o jedné spisovatelce, jejíž vymyšlené postavy tak vehementně zasahovaly do sféry jejich vjemů, že jejímu vlastnímu *vědomému životu hrozilo, že jimi bude pohlcena*. Spisovatelka přiznávala: „Moje tvář vypadala v zrcadle jako podoba někoho jiného. Musela jsem vyvinout *značné úsilí*, abych dodala rysům své tváře *obvyklý výraz*.“

Jean d'Udine ve své knize *Umění a gesto*¹⁰² hovoří o jedné dívce a jejím otci, kteří „třebaže byli zcela normální a podle všeho spíše optimistické povahy, měli však zvláštní zvyk.“

92 (fr.) Už abys umřel, hříšníku!

93 Apelles z Kou (4. stol. př. n. l.) – jeden z nejvýznamnějších řeckých malířů, současník Alexandra Velikého.

94 Jevrejnov má zřejmě na mysli Zeuxida, řeckého malíře 5. stol. př. n. l. (ruská podoba jména zní Zevksid).

95 Thomas Mayne Reid (1818–1883) – americký romanopisec skotsko-irského původu, který odešel do Ameriky, aby se nemusel stát pastorem, jak chtěl jeho otec.

96 Hrdina stejnojmenné poémy Alfreda de Musseta.

97 Jean des Esseintes je hrdina Huysmansova symbolistického románu *À rebours* (Naruby, 1884).

98 Soudec Roger de Granville je postava z Balzacovy *Lidské komedie*.

99 Hrdina Balzacova románu *Le Médecin de campagne* (Venkovský lékař, 1833.)

100 Rose Cormon je hrdinkou Balzacova románu *La Vieille Fille* (Stará panna, 1836).

101 Hrdinka Balzacova stejnojmenného románu (*Eugénie Grandet*, 1833).

102 UDINE, Jean d' *L'Art et le geste*. Paris: F. Alcan, 1910.

Vymýšleli si romány, nebo přesněji jeden román, který nikdy nekončil, jako je tomu ve skutečnosti. Nikdy si nic nezapisovali, ale stále v něm pokračovali, byl to neustálý zdroj jejich vzájemného kontaktu. Promýšleli charaktery svých hrdinů a během svých každodenních procházek donekonečna debatovali o tom, jak se mají jejich fiktivní postavy. Tak se např. stávalo, že otec zcela přirozeně povídá své dceři: „Představ si, Jeanno, Paul Letaille se již brzy ožení s Fernandou, rodiče s tím souhlasí. A Jeana na to plna soucitu: „Ale tati, to bude Luisa žárlit, bude hrozně trpět...“ Podle představ těch snů byli oni sami ve svém reálném životě „dobrymi známými“ Jeany, Paula Letailla, Luisy a dalších fantomů, kteří pro ně byli reálnější než oni sami ve svém skromném středostavovském životě prostých pozorovatelů. A život by nám mohl vyprávět tisíce podobných případů.

Jean d'Udine poznamenává: „Rytmus snění je schopen narušit usebranost naší mysli, tj. rovnováhu našeho vnitřního světa, se stejnou intenzitou jako skutečné události a vášně, a to až do té míry, že člověk, jenž je zvyklý přijímat vibrace vyvolávané buď vlastním sněním nebo díly jiných umělců, začíná takové psychické stavy postupně pokládat za natolik reálné, že se mu zdají události vlastního života do jisté míry neskutečné: nabývají v jeho očích téměř obdobného subjektivního zabarvení jako rytmy smyšlené, jimiž je život proniknut. *Věčné snění změni v sen i náš skutečný život.*“

Nezřídka se stává, že se divadelnost mění ve skutečnou mánii, a potom se před udivenými zraky současníků objeví jakýsi hrabě P. M. Skavronskij¹⁰³ (někdejší ruský vyslanec v Neapoli), v jehož usedlosti se nikdo včetně vrátného, kočího a lokaje v livreji nevyjadřoval jinak než pomocí recitativu nebo zpěvu krátkých árií *all'improviso*. A nakonec lze uvést krále Ludvíka II. Bavorského, který pořádal obědy pro dvacet osob, aniž někoho pozval, jen proto, aby mohl zapřádat tajemné rozhovory s rozloženými přibory, cestoval do Paříže, aniž vyjel ze své jízdárny, v oděvu Lohengrina se projížděl na loďce tažené labutí, na střeše paláce dal vystavět řadu pohádkových staveb jen proto, aby se mezi nimi mohl procházet v noci za svitu pochodní, aniž by potkal „někoho jiného,“ než výtvary své vlastní fantazie. Když jeho ministři měli námitky proti zbytečnému vyhazování peněz za takové divadlo, podepsal nehledě na svoji humánnost čtyři příkazy o potrestání „antidivadelních“ ministrů... metlami.

Výstřelky, jež můžeme přičíst na vrub divadelnosti, jen zřídka kdy procházejí svým autorům beztržně: pojem duševní vyšinutí¹⁰⁴ je příliš obecně znám, než aby se užitím takového trumfu nedal při dobré vůli zlikvidovat každý, kdo by svou divadelní vášeň dával najevo příliš okatě. Je např. známo, že Cervantesovi stačilo vydat r. 1605 první část *Dona Quijota*, aby již r. 1614 vyšla nepravá druhá část,¹⁰⁵ v níž byl slavný, ale bohužel i na svou dobu příliš divadelní „rytíř smutné postavy“ svým zdravě uvažujícím falzifikátorem zavřen

103 Pavel Martynovič Skavronskij (1757–1793), poslední představitel rodu Skavronských, od r. 1785 působil jako vyslanec v Neapoli, byl mecenášem umění, psal hudební skladby a zpíval.

104 V prvním vydání byl užit výraz „paranoia“.

105 R. 1614 vyšla v Tarragonu *Druhá část slavného rytíře Don Quijote de la Macha, vyprávějící o jeho třetí výpravě, sepsaná licenciátem Alfonsem Fernandem de Avellaneda z Tordesillasu*, o níž se Cervantes zmiňuje v Prologu a v poslední kapitole druhé části *Dona Quijota* (1615).

do blázince. Proč bychom se tedy divili, že v Bavorsku nebyli r. 1886¹⁰⁶ „hloupější“ co se divadelnosti týče než jejich svérázný král!... [Avšak zatímco ve Španělsku „potrestali“ pouhou uměleckou fikci, v Bavorsku odstranili živého trpícího člověka, který si uvědomoval hloubku ponížení, do nějž ho uvrhla strážlivá věda. „To, že mne zbavují vlády, ještě není nic,“ prohlásil zatčený, „horší je, že ze mne dělají blázna...“ Ukázalo se, že královi strážci byli zcela bezmocní, když dal panovník raději přednost tichým vodám Starnberského jezera, než by se dožil té do nebe volající pohany.¹⁰⁷ Pro toho, kdo se příliš zamiloval do světa převtělování, není již návratu do světa reálného... Když se teď Mnichov, rezidence zesnulého „Krále divadla“, stal skutečným centrem scénického života v Německu, nemůžete se divit, že když zapředete rozhovor o Ludvíku II. s někým ze starší generace obyčejných Mnichovanů, uvidíte, jak tito lidé „zocelení životem“ pláčou... Občané, které přivedlo uspokojování divadelních rozmarů jejich panovníka téměř na mizinu, nyní poznávají, že vlastně obětoval bohu, nikoli mamonu – materiální statky ve prospěch ideálu, prózu kvůli poezii. Tito lidé budou ještě dlouho plakat při vzpomínce na muže, který všední život proměňoval v kouzelné divadlo.]

Jako člověk usilující o důslednost nechápu, jak je možné, že ještě nebyli pozavíráni do blázince všichni, kdo mají příliš silně vyvinutou potřebu zdivadelnění života. Především by los padl na prof. Gustava Roye a dr. Karla Hoffendera, kteří na kongresu esperantistů v Drážďanech¹⁰⁸ předložili z hlediska uměleckého pojetí divadla zcela „ideální“ projekt! „Objezdil jsem celou Evropu“, konstatoval Hoffender, „a měl jsem plné zuby bezvýraznosti, obrovských sociálních rozdílů a špíny evropských velkoměst... Proto pokládáme za nutné přeměnit veškerý život civilizovaného člověka, jeho obydlí, stereotypy, zvyky [...]“. V centru „bílého města“ mělo být podle jeho představ divadlo pro sedm tisíc diváků, kteří by nosili speciální oděv: krásný klobouk, černé žerzejové šaty se širokým pásem, barevné šarovary, volný plášť, punčochy a bílé boty... Nehledě na veškerou fantastičnost, byl jeho projekt v principu kongresem přijat, v čemž spatřuji charakteristický znak dnešní doby, jež přímo prahne po otevřené divadelnosti, a znovu musím konstatovat trestuhodnou nedůslednost těch, kterým byla dána pravomoc zaplňovat ústavy duševně chorých.

Zkrátka řečeno, v zájmu vědy by měly být zavřeny do blázince alespoň dvě třetiny lidské populace a mělo se to stát už před čtvrt stoletím, kdy Max Nordau,¹⁰⁹ důstojný žák Cesara Lombroso,¹¹⁰ úplně vážně prohlásil, že „klinická diagnóza hysterie zcela odpovídá chování lidí z *fin de siècle*. „Společným rysem všech těchto lidských bytostí je fakt, že *nechtějí být tím, čím jsou ve skutečnosti*, ale za každou cenu tím, čím nikdy nebyli.“ Autor knihy

106 Rok zabití bavorského krále Ludvíka II.

107 Starnberské jezero (německy Starnberger See, dříve Wurmské jezero (Würmse) je ledovcové jezero v Bavorsku, 20 km jihozápadně od Mnichova).

108 IV. Mezinárodní kongres esperantistů, konaný r. 1908 v Drážďanech.

109 Max Simon Nordau (vl. jm. Simon Maximilian Südfeld, 1849–1923) – spoluzakladatel světového sionistického hnutí, autor kontroverzních publikací.

110 Cesare Lombroso (1836–1909) – italský psychiatr, autor populární knihy *Genio e follia* (*Genialita a duševní choroby*, 1864), v níž dokazuje blízkost těchto dvou duševních dispozic. Genialitu označuje za projev patologie.

*Degenerace*¹¹¹ je přesvědčen, že „příroda ani umění jako celek je [lidi konce století, *pozn. překl.*] neuspokojuje. Místo toho *se snaží vytvořit cosi sami ze sebe*... Máte dojem, že jste se ocitli na maškarním plese, kde mají všechny masky nasazen šaškovský nos. Kdybychom se dostali do domovů všech těch „masek“, našli bychom v každém z nich tytéž divadelní dekorace“ – atd.

Uvedený výňatek je charakteristickým příkladem toho, jak racionalismus potírá i ty nepatrné zbytky divadelnosti, které je ještě možno nalézt na vybledlém konci 19. století, jež se na svém počátku zdálo být tak oslnivé!

Jak se potom divit, že v téže době byla divadelnost vypuzena dokonce ze samotného divadla, jež vzniklo, jak jsem o tom již hovořil, především proto, aby mohla existovat právě ona divadelnost, kterou racionalismus tak pošpinil.

Vzniklo však divadlo jen pro ono vrozené divadelní citění? Divadelnost je podle mého názoru mohutný konglomerát řady dalších kulturních hodnot, jež mají pro divadlo jako takové neméně důležitý význam.

Povšimněme si například třeba jen pravoslavné víry! Nemůže být pochyb o tom, že kdyby byly bohoslužebné obřady západního křesťanství v porovnání s východní církví divadelnější, byli by poslové sv. Vladimíra vychválili slavnému knížeti římskokatolický rituál a Rusko mohlo být katolickou zemí!... Stejně tak je historicky dokázáno, že důvody pokřesťanstění Litvy spočívaly právě v divadelním citění jejích obyvatel, kterým tak imponovala nádherná roucha užívaná při křtu, že se někteří Litevci nechávali pokřtít dokonce několikrát po sobě. Nejinak je tomu i při křtění dnešních divochů. Kdyby byli současní misionáři upřímní, museli by přiznat, jakých divadelních kejklů se musí užívat v takové Střední Africe, aby byli získáni do lůna církve noví černí bratři. A liší se od nich snad příliš většina bělochů? „Mnozí si pletli kostel s divadlem, to je přece paradoxní!“, potutelně se usmívá Andersen v pohádce o bouři, která vyměnila vývěsní štíty.

Potlačení divadelnosti v bohoslužbě vede vždy k úpadku víry obyčejných lidí. Proto například praktičtí Američané a Angličané, kteří si dobře uvědomili přílišnou neokázalost anglikánské bohoslužby, se moc nerozpakovali zřídit Armádu spásy, která získává svoje věřící prostřednictvím monstrózních pouličních představení.

Podobně jsou si tohoto nedostatku luteránství, jež bohoslužbu zbavilo divadelnosti, vědomi všichni Němci, především Kleist, který píše: „Naše bohoslužby nic nevyovídají. Oslovují jen náš rozum, kdežto katolicismus působí na všechny naše city.“ Proto je zcela pochopitelné, že ke katolické církvi konvertovali Adam Müllner,¹¹² Zacharias Werner,¹¹³

111 Kniha stejného autora s názvem *Genio e degenerazione (Genialita a degenerace, 1897)*.

112 Adam Heinrich Müller, později rytíř von Nitterdorf (1779–1829) – německý romantický publicista, literární kritik, ekonom a politik. Proslavil se především svými *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur* (Přednášky o německé vědě a literatuře, 1806), *Vorlesungen über die Beredsamkeit und deren Verhältnis zur Poesie* (Přednášky o výmluvnosti a jejím vztahu k poezii, 1812) a spisem věnovaným filozofii státu *Die Elemente der Staatskunst (Prvky státnického umění, 1810)*. Po přestěhování do Vídně r. 1811 se stal stoupencem Metternicha.

113 Friedrich Ludwig Zacharias Werner (1768–1823) – německý romantický dramatik, autor historických her, tvůrce žánru „osudová tragédie“.

Friedrich Schlegel,¹¹⁴ hrabě Friedrich Stolberg¹¹⁵ aj. L. Valdštejn,¹¹⁶ autor knihy o podvědomí, říká: „Jsem nakloněn věřit, že obřadní složka všech náboženství má výrazně pozitivní vliv na duchovní život člověka [...] Když slábnou naše intelektuální schopnosti [...], když všechno pozemské ztrácí svoji hodnotu a význam, tehdy si vzpomeneme na vyzvánění zvonu, vůni kadidla, slavnostní ráz bohoslužby... na náladu, která v minulosti tak často navracela nevěřící do lůna církve“.

Zašli bychom příliš daleko, kdybychom se podrobně zastavili u služebné role divadelnosti v dějinách politických zřízení. Stačí, abychom si vzpomenuli alespoň na velkolepé postavy kardinála Richelieua nebo carevny Kateřiny II., jíž Apuchtin¹¹⁷ vložil do úst slova, která se poté stala okřídlenými: „Herci Svaté Rusi, uče se ode mne“. Stačí si vzpomenout, že již dávní prorokové chápali politický význam divadelnosti. Tak když byla např. Palestina okupována Asyřany, chtěl Izajáš zabránit spojenectví Izraele s Egyptem, a proto vyšel na náměstí bosý a svlečený, aby názorně vyjádřil ponížení egyptských zajatců, které s sebou přiváděli Asyřané „nahé, jen v cárech“. Přesvědčivosti divadla využil i prorok Jeremiáš,¹¹⁸ když chtěl přimět krále Judeje, aby se podrobil Nebukadnesarovi a zabránil tak úplné zkáze země. Předstoupil tedy před krále a shromážděný lid shrbený se symbolickou otepí drví na ramenou.

Avšak především je divadelnost využívána ve vojenství a armádě jako prostředek ke zocelení ducha. Lze přece tak snadno nalézt analogii mezi vojenským prostředím a divadelní scénou: obě prostředí představují „dějové divadlo“, v němž je důležitá režie, objevují se tu hlavní a vedlejší postavy i statisté v patřičných kostýmech, [v obou se cení umění vyniknout v dané disciplíně, statečnost a chytrost; v obou oblastech jsou specifické etické a estetické normy podmínkou nezbytného zanícení všech, atd.]. Vojenští činitelé zřejmě moc dobře vědí, jak nutné je okrášlit divadelními efekty tíživou povinnost zabíjet a umírat, a věděli to i naši předkové, když součástí lidové moudrosti učinili úsloví jako „před publikem je i smrt krásná“ a „když zahynout, tak s muzikou“.

[Když se ve druhé polovině 19. století začalo všeobecně pohrdat divadelností, zachvátila vlna utilitárního racionalismu i stav vojenský. Odložily se efektní, ale nepohodlné uniformy a vojáci nastupovali do služby v jakýchsi téměř rubáších. To vše mělo, jak víme, velmi tragické následky a to je také důvodem, proč se staré, skutečně parádní uniformy začínají znovu užívat tam, kde je divadelní efekt, třeba nepohodlný, důležitější než praktické důvody.

114 Karl Wilhelm Friedrich, později von Schlegel (1772–1829) – německý filozof kultury, literární kritik, literární historik a překladatel. Jeden ze zakladatelů německého romantismu. Společně se svým bratrem Augustem Wilhelmem vydával časopis *Athenäum*.

115 Friedrich Leopold Graf zu Stolberg-Stolberg (1750–1819) – německý básník, dramatik a překladatel. Po konverzi ke katolictví r. 1800 napsal *Geschichte der Religion Jesu Christi* (Dějiny křesťanské církve, 1806–1818).

116 L. Valdštejn – psycholog, autor knihy *Podvědomé „já“* a knihy o zdraví a výchově *Podsoznamennoje „Ja“ i jeho otnošenije k zdorov'ju i vospitaniju*. Moskva, 1913.

117 Alexej Nikolajevič Apuchtin (1840–1893) – básník a prozaik. Jevrejnov cituje sloku z jeho básně „Nedokončená socha“ (1871), ve které se líčí následující sen: socha Kateřiny II. před Alexandrinským divadlem ožívá a Kateřina oslovuje herce divadla: „Chci mluvit!“ – dav utišila gestem, / s pohledem k divadlu, před nímž musí stát: / „Uče se ode mne, jak se má hrát, / já svoji roli sehrála jsem s leskem.“ [Překl. DK]

118 Jer. 27, 2.

A nelze se ani divit tomu obrovskému počtu např. kavaleristů, které reforma uniforem vrátila zpět ze „zálohy“.

Domnívám se, že naše ministerstvo obrany k tomuto kroku přiměla následující událost:] Stačí si vzpomenout na to, jak v okamžiku, kdy nálada Japonců, kteří stáli před branami Port-Arthuru,¹¹⁹ začala rapidně klesat a zdálo se, že generální útok skončí totální porážkou, oblékli si japonští velitelé vojenského oddílu z nejlepších japonských rodin brnění dávných samurajů a tímto monstrózním převlekem bleskově dosáhli toho, co potřebovali! Útočníci chtěli zahynout jako „slavní rozsévači smrti“ ve jménu vlasti, jež je odkojila jako budoucí hrdiny.

[Naše ministerstvo obrany, jež se snaží všemožně podporovat dětské oddíly, cvičící „pro zábavu“, je již ze samého principu nuceno využívat divadelního cítění k militantním cílům. Každému samozřejmě vytane na mysli, že] název prvního vojenského oddílu Petra Velikého „zábavní“ není jméno volené náhodně, jež by nemělo žádný vztah k duchu armády: „zábava“, „podívaná“, „divadlo“ – vždyť právě to podněcuje zájem i tam, kde bychom jej těžko mohli očekávat. „Hra na vojáky“ má v kasárnách stejný význam jako v dětském pokoji. Plukovník se může vydat na pochod třeba bez šavle, ale bez vojenské kapely se do čela pluku nepostaví ani hluchý vysloužilce. I šetrný Napoleon I., který hudbu příliš nemiloval a pokládal ji za „drahý rámus“, se neodvážil zakázat břešknou pochodovou hudbu, která povzbuzuje náladu v okamžicích, kdy duši svírá myšlenka *na smrt*.

Suvorov¹²⁰ byl geniální stratég, avšak bez citu pro divadelnost by jen s pomocí vojenského umění nikdy nepřevlel své vojáky přes Alpy. Musel se při tom spoléhat spíše na svou roli „komického dědečka“, než na své vojenské schopnosti a jeho komické „kykyryký“ mu pomáhalo jak při vojenských pochodech, tak u dvora. Teprve když si uvědomíme, že Suvorov byl ve své době jedním z nejlepších impresáriů nevolnického divadla (přečtěte si jeho příkaz divadelnímu řediteli¹²¹: „Jerofejev bude svůj štáb učit hrát tragédie [...] Vaska je výborný komik [...]“), které nemiloval o nic méně než Napoleon, pochopíme dobře úspěchy tohoto velkého vojenského strátéga.

Že byla důležitost honosného oděvu pro co nejlepší divadelní účinek válečníkům a bojovníkům za „svatou věc“ vždy zřejmá, svědčí např. životopis Jany z Arku, teprve nedávno prohlášené za svatou, která velmi neústupně požadovala, aby dostala brnění z čistého stříbra!

A nakonec ještě velmi zásadní otázka: bojoval by vůbec [Cervantesův] Don Quijote s větrnými mlýny, kdyby jej jeho geniální autor nevybavil místo rytířské helmice miskou na holení [atd.]? Jinými slovy, což nebyl pro Dona Quijota divadelní efekt ochrany slabých a utiskovaných *conditio sine qua non* jeho hrdinských činů? Domnívám se, že na tuto otázku

119 Čínská vojenská pevnost na břehu Žlutého moře (dnes město Lü-šun-kchou/Lüshunkou). Za rusko-japonské války Rusové bránili pevnost v průběhu celého roku 1904, avšak v prosinci ji byli nuceni opustit.

120 Alexandr Vasiljevič Suvorov (1729–1800) – ruský vojevůdce, který se proslavil především svým přechodem přes Alpy.

121 Jde o ředitele v Suvorovově nevolnickém divadle, jaká tehdy měli na svých panstvích mnozí ruští šlechtici. [DK]

existuje pouze kladná odpověď. Kdybychom odpověděli záporně, znamenalo by to, že této postavě, v níž každý z nás nachází něco osobně blízkého, chybí vlastnosti společné nám všem.

Stejně jako v náboženství, politice, vojenství, pedagogice (resp. v dramatizaci učebního materiálu) i v dalších důležitých oblastech společenského života se odedávna využívá divadelního cítění. My se ovšem nepotřebujeme zabývat všemi případy oficiálního využití divadelnosti, neboť i to, co bylo uvedeno, stačí, aby si kritický rozum našel obdobné případy v jiných oblastech, např. v soudní praxi, kde se při pronášení výroků typu „aby se toho jiní nedopustili“ počítá s určitým scénickým aranžmá. Úspěch obžaloby a obhajoby často závisí na hereckém a řečnickém umění, jakož i na hypnotických schopnostech žalobce či obhájce atd.

Ponechme však stranou význam divadelnosti jako společenské instituce a podívejme se na ni prostě jako na jistou biologickou hodnotu.

Chápeme-li divadelnost jako instinkt společný všem lidem, jenž se vyvíjel v průběhu tisíciletí, pak bude divadelnost života jednou z eudaimonistických¹²² kategorií, neboť štěstí se chápe jako postupné uspokojování duševních potřeb. Divadlo ve smyslu prostého předvádění života přetvořeného prostřednictvím génia umělce samozřejmě nemůže takové uspokojení přinést – divadelnost v tomto smyslu totiž neznamená pouhé předvádění života a jeho recepci divákem, ale reálné zdivadelnění *života* každého jednotlivce.

Vzhledem k tomu, že od sebe nelze oddělit jednotlivé pohyby a jim odpovídající emoce, jež společně tvoří nerozlučný celek, naplňuje se i ta nejvyprahlejší duše při zakoušení zdivadelněného života emocemi. Máme na mysli především kladné emoce, protože záměrem každého divadelního počínu, pokud není prováděn se zlým úmyslem, je přinášet radost, krásu a sílu. Théodule Ribot konstatuje, že „připojíme-li se k veselé společnosti a budeme-li napodobovat její chování, můžeme i u sebe vyvolat [...] veselí.“ Je zřejmé, že rovněž sváteční šaty, veselá atmosféra, erotické nalíčení atd. musí určitým způsobem ovlivňovat naši náladu. Tyto praktiky si dokonce osvojili i socialisté, kteří se jinak tolik zasloužili o potlačování divadelnosti života – socialisté jako, dejme tomu, Ellen Key,¹²³ v jejíž knížečce *Estetika v koležích* se s údivem dočteme, že „ke zvýšení životního potenciálu nepřispívá“ zvýšení platu, zkrácení pracovní doby apod., ale „cokoli hezkého: stolní náčiní, osvětlení, květiny, obydlí, šaty, rozhovory.“ Zcela jednoduše si vyjmenované předměty můžeme nahradit divadelními pojmy jako rekvizity, dekorace, svícení, kostýmy či dialogy. Takto zcela nenápadně se ona „prokletá divadelní šmíra“ životního stylu dočkala obliby i u těch, kteří ji tolik nenáviděli. Nezbyvá než přijmout Schopenhauerův bonmot: „Člověk se může stát sám sebou jen

122 Etický princip směřující k dosažení osobní blaženosti; z řec. *eu* [dobrý] a *daimon* [duch, duše, mysl].

123 Ellen Karolina Sofia Key (1849–1926) – švédská feministka a pedagožka, autorka knih *The Century of the Child* (*Století dítěte*, 1909), *The Morality of Woman and Other Essays* (*Morálka ženy a jiné eseje*, 1911), *The Renaissance of a Motherhood* (*Renesance mateřství*, 1914), *War, Peace and the Future* (*Válka, mír a budoucnost*, 1916) atd.

tehdy, když je sám, protože společnost vždy vyžaduje vzájemné přizpůsobování.¹²⁴ Vraťme se k tomu stavu věcí, jak byly např. v 18. stol., jež filozof Grigorij Savvič Skovoroda popsal vyčerpávajícím způsobem, když prohlásil že „svět se podobá divadlu. Abychom v něm sehráli svou roli úspěšně a dočkali se chvály, musíme si ji vybírat podle svých schopností. Hrající osobě se dostává chvály nikoli podle toho, jak významnou roli hraje, ale jak ji dovede ztvárnit.“

A jinak tomu ani nemůže být! – Jsme nenapravitelní herci, sajeme divadelnost s mateřským mlékem a nemůžeme se bez ní obejít, stejně jako bez onoho mléka. Nejsme jako ta dáma, která řekla estétovi Cherbuliezovi¹²⁵: „Když se chci podívat, jak vypadám, napřed se upravím.“ *Non est ridere...*¹²⁶

Schopenhauer říká: „Jsou lidé, na jejichž tváři se zračí rozum tak omezený, že se až divíš, že riskují chodit po světě s takovou tváří bez masky.“¹²⁷ Na to lze odpovědět, že je tomu tak proto, jelikož jim je divadelnost zcela cizí. Jejich „citový život zakrněl“.

Rozumem obdařený člověk chápe, že příroda je cosi, co je třeba překonávat, ne-li v nietscheovském smyslu slova, tedy alespoň v tom lidském, až příliš lidském. Čínská zdvořilost je směšná pouze jako cizí forma divadelnosti, ne jako tendence sama o sobě.

Dokonce Smiles¹²⁸ – ten nemilosrdný, antidivadelní a nudný bůh současných moralistů, i on přiznal ve své knize *Charakter*, že „působné chování (t. zn. vytríbená divadelnost) přináší více potěšení, než obrazy a sochy, že je to *to nejkrásnější ze všech krásných umění*.“ Skutečně stojí za to se nad touto znamenitou větou zamyslet.

Smyslem života dítěte je hra. Smyslem života pro divocha je rovněž hra. Jestlipak my sami známe jiný smysl života, my nevěřící, střízliví nejen při posuzování etických a vědeckých hodnot, ale i ve vztahu k samotnému skepticizmu!...

Jediné, čeho jsme schopni, je vyprávět si pohádky. Rozesmávat se a strašit nebo upadat v nadšení nad maskami, které si pro sebe vymýšlíme. Přetvářet sílu, vědomosti, lásku a nenávisť v jakési scénické představení, kde je krásné všechno, co je možné předvést na scéně, kde je hodně napětí, krásy, hudby a všeho toho, co nám dává zapomenout na onen práh, za nímž již není divadlo, ani pohádka, ani svět naší vůle, která neustále hraje, protože jí je hra určena především.

Ale kdopak ví! Možná je již blízko doba, kdy se mezi lidmi, kteří trestuhodně zapomněli, že také nejsou než dětmi, pro které není jiného světa než svět jejich hraček, objeví domorodci z Nové Polynésie – namalovaní, navonění a plní podivuhodné energie. Budou tím

124 A. Schopenhauer, *Aforismy k životní moudrosti*, kap. V, odd. B: „Co se týče našeho chování k sobě samým: „Zcela sám sebou může být každý, jen pokud je sám; kdo tedy nemiluje samotou, nemiluje také svobodu; neboť jen když je člověk sám, je svobodný.“

125 Antoine-Elisée Cherbuliez (1797–1869) – švýcarský liberální myslitel; jeho ekonomické a sociální názory zaujaly i Karla Marxe.

126 (lat.) To není k smíchu.

127 Schopenhauer, *Paralipomena*, kap. 29, K fyziognoimii, § 377.

128 Samuel Smiles (1812–1904) – skotský spisovatel, známý především svou viktoriánskou didaktikou *Sef-Help* (Svépomoc, 1859) a *Charakter* (Povaha, 1871). Česky vyšel výbor ze spisů Samuela Smilese *Moudrost života* (1918).

Nikolaj Jevrejnov

Scénické ztvárnění života. Ex cathedra

krásnější, že prošli zkouškou ďábelského pokušení stát se „dospělými“. Začnou vám zpívat píseň o zlatém dětství lidstva, k nim se bezděčně přidají starci znavení životem, tak dalecí rané dětské představivosti, a na zemi začne platit nový kánon – kánon pravdy, který jsme vymysleli my, divadelníci, nikoli kánon pravdy reálné.