

DIVADLO A DIVADELNOST V UTVÁŘENÍ DIALOGICKÝCH PRVKŮ UMĚNÍ 19. STOLETÍ

Tomáš Vlček

*„U Shakespeara se vůbec střídá
poezie s antipoezií,
harmonie s disharmonií,
obyčejné, nízké,
ošklivé s romantickým, vyšším, krásným,
skutečné s vybásněným“*

NOVALIS

„Zapomeňme na chvílku, pro občerstvení ducha, na naše nudná po šabloně vystavěná města, jejichž nejnádhernější budovy, náležitě zmenšeny, velmi zhusta zastupovati by mohly tragantové chrámky na kterýchkoli svatebních dortech . . .“, tak oslovuje Julius Zeyer čtenáře, když se jej pokouší upozornit na prameny moderního evropského divadla, přibližuje mu středověkou Francii a líčí cestu od jejích kultovních her misterii, miráky a moralitami k počátkům novodobého anglického dramatu.¹ / Studie velice instruktivní pro pochopení idealizujících motivů vlastní Zeyrovy tvorby má pro hodnocení umění 19. století širší platnost. Nás například přivádí k otázce teatrálnosti v umění 19. století z hlediska krize autentičnosti a celistvosti duchovního života moderního člověka. Zeyer vzhlíží k středověkému divadlu jako k autentickému umění, jehož prožitek je tak hluboký, že se podobá šílení.

„Zajisté“, píše úvodem Zeyer, „mluví se nyní ve všech salónech o literatuře, posuzují a oceňují se ve všech časopisech básníci všech věků, píší se dlouhé články o nich a tlusté k nim komentáry, ale přes to všechno dovedeme si přeci jen stěží představit, jakým půvabem bezprostředním působila poezie, i ve svých nedokonalých, ba neumělých a surových formách na nerafinovanou ještě obraznost lidí předešlých věků.“ Tyto úvahy byly pro Zeyera námětem kritiky kontrastů mezi blazeovaným stoletím jeho přítomnosti a kulisovité kultury s uměním minulosti, v němž básník viděl „ . . . půvab, plynoucí z krásy, která sama sebe nezná, půvab, kterýž se jeví toliko v dílech dob primitivních“.² /

Cesta k pramenům evropského divadla byla Zeyerovi spíše než problematikou teatrologickou tématem psychologickým a kulturologickým. Básník zde hledal duchovní typ člověka schopného skutečné emoce, ukazoval prostředí, ve kterém žil, a symboly, které znázorňovaly jeho životní smysl. Jakkoliv se snažil obrodit ideál prvotní kultury středověku a nalézt v středověkých divadelních projevech nadčasové prvky krásného šílení, zákonitě přecházel k reflexím, které jej vzdalovaly jednodloti umění minulosti a vrhaly vstříc problematické kultuře jeho doby, v níž proti hluboké vnímavosti věřící duše vystupovala estetická a etická netečnost, či jen izolovaný estetický prožitek

jednotlivce, proti spontánnímu vjemu krásy, intelektuální přemítání o ní, proti ideji celého světa, úzký okruh individuálně či skupinově motivovaných praktických zájmů buržoazní společnosti.

Zeyer, který jako dekadentní kritik dobového života dosti výstižně charakterizoval příčiny změn kultury a umění v odcizujícím se světě technické civilizace kapitalismu, ve své vlastní tvorbě však reagoval na strukturu protikladů a dialogický charakter tvůrčích úloh jen bezděčně. Svými vizemi absolutních charakterů, duchovním zaměřením námětů, stylem snažícím se umění oddálit od všeho všedního, co je spojené se zkorumpovaným světem doby, žijícím v područí peněz a z nich odvozené byrokratické moci, vším tím vytvářel protipól skutečnosti, který se od ní mnohdy až tak vzdaloval, že přitom byly přetřhány mnohé kořeny bezprostředně zakleslé do půdy života. Z toho důvodu byl Zeyer také jako odživotnělý básník kritizován.³ Zeyerova tvorba však od skutečnosti odtržena nebyla. Odstup od života své doby byl živou reakcí na ni, byl antitetickým prvkem vztahů umění a doby 19. století. Tuto antitetičnost nacházíme v celé řadě projevů umění 19. století, patří k jeho strukturním rysům. Jestliže se Zeyerovi dobová architektura zdála ve srovnání s architekturou minulosti jako cukrářská tretka, pak v manifestační estetické tvářnosti jejich vrcholných projevů nacházíme díl stejného estetismu a idealismu programově zaměřeného proti hrubosti a povrchnosti světa kapitalistické společnosti, který je vlastní Zeyrovým vrcholným dílům.

Tak či tak, umění 19. století pracuje s materiálem a prostředky, které ukazují hodnoty čitelné v protikladných významech. Zatímco duchovně a formálně idealizující díla vytěsňovala tuto možnou polaritu mimo svou vnitřní strukturu, celá řada tvůrců programově využila antitetických vztahů materiálu /motivů, námětů, forem zobrazení a dalších složek umění/ jako dialogických prvků nových forem uměleckého vyjádření. V těchto dialogických vztazích je možné najít podstatnou složku specifiky umění 19. století. V literatuře, literární vědě tento pojem jak známo objevně ukázal sovětský literární vědec Michail M. Bachtin.⁴ Jeho výklad vývoje románu od monologické koncepce tohoto žánru v předklasicistní literatuře k projevům dialogickým jedinečně uplatněným příkladně v díle F. M. Dostojevského, vystihuje daleko širší proces, než je jen utváření jednoho žánru literatury. Cílem mého příspěvku je naznačit, jak se dialogičnost promítla do druhů umění tradičně označovaných na rozdíl od časových jako umění prostorová, do umění výtvarných. Charakteristické zde je, že dialogičnost se uplatňovala při rozvoji nových a pro 19. století charakteristických jeho žánrů, jakým příkladně byla karikatura. Tento příznačný projev ukazuje obecnější smysl uplatnění a působení dialogičnosti umění tohoto století, často se obracejícího k divadelním námětům jako k autentickým námětům své životní orientace.

Dialogičnost karikatury měla však v sobě něco podstatného, co bychom jen stěží rozpoznali v těch projevech umění 19. století, v nichž byl dialogický princip zastřen zdánlivou monologičností homogenosti iluzivního zobrazení,

příkladně psychologických vztahů zobrazených postav a věcí, jak je tomu v historické a žánrové malbě s výjimkou takového zjevného zdůraznění konfrontace významových rovin tématu malby, jaké například představují díla pražského rodáka a zdomácnělého mnichovského malíře Gabriela Maxe. Karikatura nám tedy bude námětem zachycení některých obecných rysů výtvarného umění 19. století, pro které, jak se zdá, můžeme přijmout Bachtinovu teorii dialogičnosti. Využít tuto teorii by znamenalo najít řešení v dosud trvajících dilematech hodnocení projevů umění 19. století, pro které je charakteristické diametrálně odlišné či protikladné určování hodnoty z různých hledisek daných prolínáním rozličných kontextů a významových a materiálových rovin jeho struktury.

Proč se karikatura objevuje jako nový druh výtvarného umění teprve v 19. století, zdaleka nesouvisí jen s objevy technik schopných masově rozmnožovat výtvarné obrazy. Mezi odpověďmi na tuto složitou otázku dějin umění jako jedna z nejpřesvědčivějších je ta chápající karikaturu jako otázku nového pronikání a uplatnění tradic smíchovské kultury ve struktuře uměleckých projevů 19. století. Právě na těchto tradicích Bachtin ukázal principy prolínání rozličných prvků v jejich výrazu; hybridnost jako charakteristickou složku vlastní nejen smíchovské kultuře spojené s formami lidové kultury, ale i dialogickým formám vysokých žánrů literatury, jaké uplatnila literární tvorba N. V. Gogola a F. M. Dostojevského. Jestliže se máme zabývat karikaturou jako formou umění využívajícího dialogičnosti, to znamená vztahy výrazu uměleckého projevu, jež jsou výsledkem dynamických napětí znaků a jejich označovacích funkcí, pak bude užitečné si povšimnout, z jakých pramenů, jakými prostředky a v jakém názorovém klimatu se utvářely první formy umění karikatury. Ze studie Miloše Jiráňka uveďme širokou pluralitu motivů životní orientace vyznavačů umění karikatury, jak ji ve své době podal Raoul Deberdt: „... pod vlivem teorií romantických a saint-simonovských mladí lidé tehdejší generace /rozumějme generace třicátých let 19. století/ počali se zuřivým entuziasmem praktikovat umění jak pěstovat vášně a zároveň metody absolutního osvobození individua; a to ne z rozmařilosti, ale . . . poněvadž viděli v tom prostředek, jak lépe analyzovat a ovládnout všechny své dary duševní, všechny svoje schopnosti myšlení a jednání.“ Jako příklad zde Deberdt uvedl Gavarniho, „který byl zachvácen touhou po fyzické a duševní univerzálnosti; oddává se vášnivě všem sportům tělesným, studoval zároveň transcendentální matematiku a německou filozofii . . . a po vši té práci trávil noci v bálech, maškarních i obyčejných, v módních hostincích, za kulisami opery a divadel, sháněje všude dojmy velké byronovské vášně . . .“^{5/} Zde nejde o vášeň jak o ní snil Zeyer, jako o vše přesahujícím a vše posvěcujícím citovém vzrušení, ale jde o vášeň jako prostředek experimentálního životního postoje. V dialogické formě uměleckého vyjádření přichází ke slovu experiment jako jedna z charakteristických tvůrčích metod. V jednom z nejvýznamnějších uměnovědných děl, v Gombrichově *Art and Illusion* nacházíme označení

experimentální formy charakteristickou metodou karikatury.^{6/} Gombrich zde jedinečně analyzoval specifiku karikatury prostřednictvím rozboru „Eseje o fyziognomii“ napsaného švýcarským karikaturistou 1. poloviny 19. století Toepfferem. Toepffer v této studii podal návod, jak se stát karikaturistou. Jako předpoklad zde tento karikaturista určil schopnost být pozorovatelem. Ovšem ne pozorovatelem toho, co se děje v celém viditelném světě, ale toho, co vzniká pod kreslící rukou. Nejedná se o cvičenou ruku a zrak akademicky školeného malíře. Dobová průprava kresby podle sádrových modelů byla podle Toepffera zbytečnou ztrátou času. Toepfferovi nešlo ani o obvyklé pozorování přírody — aby se člověk stal karikaturistou, může být poustevníkem, který nikdy nepohlédl člověku do tváře. Vše, co je k tomu třeba, je prý vytrvalost a kreslící papír. Karikatura je založena na experimentu. Toepffer nabádá, aby zájemce nejprve zkusil, podobně jako kreslí dítě, nakreslit obrysou kresbu, která byt' bude neumělá, bude mít svůj autonomní výraz, který kreslíř může experimentálně zdokonalovat. Využívá přitom skladby porůznu nasbíraných kreseb částí obličeje, nosu, úst, očí, uší atd. Experimentální metoda není však vázaná jen na karikaturu toho typu, jenž nám naznačil Toepffer. S podobným principem se můžeme setkat i v tvorbě neobyčejně zručného a důkladně školeného kreslíře, jakým byl německý malíř a kreslíř Adolf Menzel. I tento absolutní pozorovatel, jak jej v nedávné studii nazval Werner Hofmann, využívá experimentální metody. „Jeho kresba má náhlost přepadení“, říká Hofmann, „při kterém vše spočívá ve hře, ve které se vše může zdařit nebo ztroskotat“.^{7/} Podívaná, kterou kreslíř zachycuje, je zde součástí odosobněného tvůrčího experimentu.

Spojitosť neukojitelné touhy člověka 19. století po podívané /člověka nazvaného Walterem Benjaminem maniakálním pozorovatelem/, se zájmem o tvůrčí využití experimentu má podobu dialogu. Dialogické prvky v karikatuře obdobně jako v psychologickém románu či povídce jsou součástí experimentu, kterým se pozorovatel ptá po hranicích humanity. Tato tázání často zní: čeho je člověk schopen, čemu se podobá, kam až se dostávají jeho představy a myšlenky. Dialog lidského s nelidským je základní součástí sdělovacích postupů karikatury. Tak charakterizoval Charles Baudelaire zobrazení člověka své doby v karikaturách Daumierových: „Zalistujte v jeho díle, a uvidíte před sebou defilovat v celé fantastické a strhující skutečnosti všechny živoucí zrudnosti velkoměsta. Daumier zná všechny děsivé, groteskní, chmurné i šaškovské poklady, co jich město má. Všechno tu je, živoucí a vyhladovělé mrtvoly, tlusté a vypasené mrtvoly, směšné strasti domácnosti, všechny hlouposti, marnivosti, vzněty a zoufalství měšťáka . . .“.^{9/} Obdobné principy nacházíme v literatuře. Jak Bachtin ukázal, u Dostojevského se rozvíjí polohy niterných předpokladů a motivací do dialogu, v němž jsou i případy nejzoufalejšího předhazování myšlenek s cílem objevování smyslu lidského.

Jedním z výrazných příkladů krajních poloh krutého morálního experi-

mentátorství, jimiž procházejí hrdinové Dostojevského románů, je známý rozhovor Raskolnikova se Soňou, již se Raskolnikov svěřuje s vraždou. Jde o vnitřní dialog, v němž je toto experimentárství dovedené až do krajnosti zvláště zdůrazněno: „... Soňo, přestaň žvanit!... Já chtěl zjistit něco jiného, něco jiného mi vedlo ruku: chtěl jsem tedy zjistit, a zjistit co nejrychleji, zda jsem stejná veš jako ostatní, nebo zda jsem člověk. Zda to dokážu překročit, nebo nedokážu! Zda jsem ubohý hmyz, nebo zda mám právo... Poslyš: když jsem tenkrát k staré šel, šel jsem to, abys věděla, jen z k u s i t...“

Není třeba dokládat významový kontext tohoto výrazného motivu románu *Zločin a trest*, aby bylo jasné, že dialogičnost není jen pouhé střetání lidského s nelidským, že dialog a experiment, přestože neznají žádných tabu v kladení otázek a ukazování životních situací, jsou prostředky umožňující nově ukazovat životní otázky a směřovat k daleko komplexnějším tématům umění, než to byly schopné zprostředkovat monologické formy uměleckého vyjádření. Ve vývoji výtvarného umění karikatura byla jednou z cest, kterým se v opozici ke klasicizujícím tradicím evropského výtvarného myšlení vývoj ubíral i prostředkem spolupůsobení pokleslých a vysokých žánrů umění. Tento dialog, který Bachtin pro metodologickou jasnost svého výkladu Dostojevského vyčlenil ze souvislostí předznamenání dialogičnosti v tradicích smíchovské kultury a karnevalismu, je neobyčejně charakteristický nejen pro Daumierovo karikaturistické dílo, ale i pro jeho volnou kreslířskou a malířskou tvorbu, v níž téma divadla se stalo jedním ze základních jeho témat. Korespondence, kontrasty a dialogické synkreze těchto dvou poloh, či dokonce kategorií moderní kultury si velice jasně uvědomoval Charles Baudelaire. V jeho kritice soudobého krajinářství například čteme: „Dávám přednost pohledu na divadelní prospekty, na nichž jsou obratně v tragické stručnosti, podány mé nejmilejší sny. Tyto věci mají právě proto, že jsou úplně falešné a vylhané, neskonale blíže k pravdě; v porovnání s nimi jsou naši četní krajináři lháři právě z toho důvodu, že lhát nechtějí.“¹⁰ / Proto aby vyjádřil situaci člověka moderní doby s jejími protikladnostmi a zvratnostmi, obracel se k divadelním námětům i Honoré Daumier. Mezi jeho obrazy zaujímají zvláštní místo kresby jarmarečních a pouličních vystoupení klaunů, zpěváků a herců, v nichž se zábava a boj o existenční přežití, pošetilost ducha a zákonitost přírody dostávají do dramatické podoby dialogu.

135 V kresbě Jarmarečního představení pocházející z konce šedesátých let, která je dnes v majetku pařížského Louvru, je výrazně uplatněn dialogický prvek, který se promítl nejen do dvou rovin gest herců /jedné věcné druhé nadsazené/ a do korespondencí šílenství lidožroutské historie zobrazené na prospektu s šílenstvím fyziomanských šklebů těchto herců, ale i do pojetí obrazu, pro nějž je divák ztotožňován s publikem tohoto představení a vstupuje tak do dialogického vztahu se zobrazeným. I zde je přítomen experimentální prvek dialogu. Mezi zobrazením a divákem vzniká proces, který svými gesty zdůrazňují herci. Z jejich úst jako bychom slyšeli jejich naléhavý, provokativní i posměšný křik „... nenechte si ujít podívanou, na kterou jste zvědaví,

uvidíte jak krokodýl požírá člověka, uvidíte své vlastní úzkosti a potěšení, své kruté i směšné sny“. Ještě s větší akribií prostředků nacházíme tázání, srovnávání i svědectví ve vztazích mezi myšlením herce, klauna a publika, ke kterému se účinkující tázavě obracejí a kterým je opět divák /v kresbě pocházející ze sbírky Burrellovy patřící nyní glasgovské City Corporation a vzniklé patrně mezi lety 1865 — 1867/. Sledujeme-li dialogické vztahy mezi hercem obráceným k divákovi a účastníkem divácké podívané, k němuž patříme i my jako diváci kresby, uvědomujeme si smysl pohledu herce — hudebníka, i pohledu klauna. Oč je klaunův výraz fantastičtější, přirozenější i neuvěřitelnější, o to věcnější, pronikavější a poznáním hořký je pohled herce — bubeníka doprovázejícího klauna.

- 137 Tak se v Daumierově tvorbě objevuje téma herce, jako osobnosti, která zná vášně publika, která si však od něj zachovává odstup a získává nad ním nadhled.^{11/} V celku Daumierovy tvorby se pak začne jasněji objevovat smysl řady obrazů tohoto kreslíře a malíře ze zákulisí divadel, cirkusů a pout'ových vystoupení i z civilního života herců. Herec nabývá právě v těchto pohledech důstojnost a přirozenost člověka. Herec odchází z teatrálního světa davových vášní, ze světa teatrálních gest, které Daumier viděl nejen na prknech bulvárního divadla, ale i v civilním světě buržoazní společnosti, u soudu, v parlamentě, všude tam, kde si člověk moderní doby nasazuje masky, všude tam, kde mimikou a gesty projevuje cit jako prostředek svých záměrů a iluzí. Herec, který pochopil více než kdokoliv jiný vztahy světa a divadla, je tak u Daumiera viděn v dialogických vztazích fyziomanského výrazu /na němž se podílí příroda a vašeň publika/ a své vlastní civilní podoby zbavené iluzí. Deziluze je životním názorem, kterým osud herců pronikal do tvorby Daumierovy. Tento umělec dal tak výraznou podobu námětu, který již koncem 18. století přitahoval pozornost malířů a básníků.

138 Daumier využil dialogičnost objevenou karikaturou jako princip obecnějšího pohledu na život své doby, než mohly poskytnout tradiční žánry kultury. Vědomí vztahů pravdy a iluze a pochopení jejich dynamických napětí symbolizovaných dialogem dalo tomuto umělci možnost najít ve století nejrozličnějších masek a převleků skutečnou podobu divadla, jako podstatného žánru uměleckého objevování smyslu lidského světa, tak jak divadlo bylo v 19. století chápáno v klasických dílech evropského dramatu především v tvorbě Williama Shakespeara.^{12/}

Poznámky

- ^{1/} Julius Zeyer, Počátky anglického divadla, Lumír 1875, citováno podle 3. knižního vydání svazku Ostatní prosa, Praha 1929, s. 64—111.
^{2/} ibid. s. 67.
^{3/} Tak byl Zeyer kritizován především F. X. Šaldou.
^{4/} Jedná se především o studie: Michail Michailovič Bachtin, Román jako dialog, Praha 1980, Michail Michailovič Bachtin, Dostojevskij umělec /K poetice prózy/, Praha 1971.

- ^{5/} Miloš Jiránek, Kreslíři a karikaturisté, knižně viz Literární dílo II., Praha, 1962 /citována na str. 239 a 240 je studie, Raoul Deberdt, La Caricature et l' humour français au XIX^{ème} siècle/.
- ^{6/} E. H. Gombrich, Art and Illusion, citováno podle německého vydání Kunst und Illusion /Zur Psychologie der bildlichen Darstellung/, Köln, 1967, kapitola Experiment der Karikatur s. 368—398.
- ^{7/} Werner Hofmann, Menzels verschliesseltes Manifest, v katalogu výstavy Menzel der Beobachter, Hamburg, 1982, s. 31—41.
- ^{8/} Walter Benjamin, Dílo a jeho zdroj, Praha 1979, kapitola Paříž, hlavní město 19. století.
- ^{9/} Charles Baudelaire, Úvahy o některých současnících, Praha 1968, s. 305, /studie: Několik karikaturistů z Francie/.
- ^{10/} ibid. s. 430 /Salon 1859, VII, Krajiny/.
- ^{11/} V tomto smyslu je možné chápat i Daumierovo malířské dílo obraz My chceme Barnabáše, nazývaný rovněž Ecce Homo pocházející z přelomu čtyřicátých a padesátých let /dnes ve Folkwang Museum, v Essenu/.
- ^{12/} Zmíněnou studii J. Zeyer viděl jako popis cesty k „úpatí té posvátné, zlatými hvězdami poezie ozářené hoře, na jejímž vrcholu trůní v nehynoucí kráse a mladosti vyvolenec bohů, div věků — Shakespeare!“ s. 111.