

J I Ř Í F R E J K A

ČLOVĚK

Který se stal **hercem**

STUDIE

1
9
2
9

in? pražské

 Melantrich **PRAHA**

na poznávajícím člověku. Poznávající člověk stojí ve středu zájmu, účelem poznání není věc nebo jevištní postava, které mají být poznány, nýbrž člověk-herce, který chce poznati. Ona věc nebo ona jevištní postava vystoupí ze své bezpohlavní neutrality teprve v okamžiku, kdy se stane pro herce *hodnotou*.

K závěru této stručné kapitoly položíme si ještě otázku, kterým směrem objevuje herce nový subjektivní svět pro své srdce. Uvědomíme si to velmi brzy: zatím co myšlení rozumové, kognitivní poznávání neuspokojuje, přenáší se celá invenční schopnost pro ukojení zálib této herecké bytosti na pole emocionální, které se od předchozího liší asi jako mladý temperamentní hoch od svého temperamentně pedantského učitele. Jsou tu dvě protitendence. Na jedné straně dokonale harmonická konstrukce zvešobecněných poznatků, celistvost a v sobě uzavřenost, ne vidění života, ale vidění jeho zákonitosti — na druhé straně třeba herce, který nevidí před sebou lidskou rasu v její konstrukteurské schopnosti, ale kterého naopak zajímá lidství individuální; herce zvešobecňuje individualitu, ale ne tak, aby ztratila svou osobitou výraznost. Chce aby byla souhrnem, reprezentantem, aby byla — *symbolem*.

DIVADLO ROSTE Z KONVENCE A PŘECE PROTI NÍ BOJUJE

Divadlo jako každé jiné umění je něčím *funkčním*. Hercovým úkolem i účelem je působiti na lidskou mysl i fantasií. Vytvořit pásmo podnětů hned třocných a hned podléhajících, které probíhá kolem tíšim i rušných míst lidského nitra, hned vzrušujíc, hned uklidňujíc. Celá ta *zábludivě objektivní našinerie divadla není nic jiného, než kontrabunkti, skládaný a komponovaný náměstem na motivu diváckova života a jeho myslí*. Zmocňuje se nás představa, jakoby kterékoliv umění bylo vynyšleno, skládáno, tvořeno k většímu obohacení jeho bezejmenného diváka a posluchače. Jakoby divák se podobal opravdu melodii prosté a přece jen ze všeho nejskrutečnější, která je zharmonisována a uvedena do plnokrevné mnohozvucnosti jevištěm. Scéna se podobá zesilovači; scénou a její podivnou *fantastickú zákonitostí je dána možnost zvyraznění, rozčištění, výběru z chaotického bohatství lidského nitra, z tohoto fondu třevořičního v publiku; lidstvo je rezervováním jevištního umění; každý člověk v hledišti má immanentně v sobě obsaženou klerovobolivú příští tragédií nebo komedii*. Divadlo je jen systém, jak ji uskutečnit. A to je ta melodie, která bude harmonisována jevištěm. Divadelní

dojem, divadlo je náhrou na lidskou zkušenost, jež rozkvívána a rozčeřena dlem a hercem, buduje ze sebe nový svět nové skutečnosti, ale stejně divákovi vlastní, v něm obsažený a jemu blízký.

Divadelní pojem nespočívá v napodobení života. Imitace není záležitostí uměleckou, naopak, je protiumělecká a vzbuzuje odpor. Tak zvané imitující umění realistické neckouzlovalo tím, že napodobilo, nýbrž tím, že propracovalo co do intenzity a hloubky každou postavu. Největší klad tohoto období, jak jsme se již jinde zmínili, spočívá v objevení lidského nitra, a v propracování hercovy reakce na vnitřní popud i na popudy prostředí. Stejně krajina není krásná sama o sobě, ale krása je do ní teprve vkládána divákem. Podle staré známé věty, že krajina je stav duše. Jde o svět nový a tvrdší, o svět protikonvencionelní — ale zároveň stavení na konvenci.

Herectví nespočívá v tom, že jeho nositel je diferencován v oblasti ideové, jeho bohatství je *bohatstvím projevem*. Ovládá diváka ne svým myšlením, nýbrž *schopností být nositelem, představitелеm života a myšlenky*. Jeho prací není poznání v běžném smyslu toho slova, nýbrž převtělení sama sebe, a objektivace tohoto převtělení. Herec uvolnil a portušil v sobě své vlastní konvencionální pohyby, aby kdykoliv mohl vstupit, vtělit se v pohybovou konvenci nějaké postavy a mohl tím něco říci; a podobně nás zaujme uvolněním a mnohotvárností umění slovního a mimického. Opilec, kterého potkáváme na ulici, má určitou a opili vlastní pohybovou, slovní a myšlenkovou konvenci. Jeho celé držení je jeho opilstí usměrněno, normalisováno, typi-

sováno. Nuže, pro herce tato *konvence* znamená předzkušenost, a hraje-li opilec, musí své vlastní individuální reakce ovládnouti podle obrazu onoho opilce, ať už je pak stylisuje jakýmkoliv způsobem. A tak konvence, pravý opak tvořivosti, je základním kamenem tvrdého herectví. Neboť je *jeho mánětem a základem jeho věci*.

Konvence, tot zaběhaná *přičinná souvislost, kamsáhní nervs*, její pomocí divák pochopí, že určité pohyby znamenají opilec, ježto je viděl u opilců. Nemusí se jednat jen o tento druh. Jste na příklad zvyklí, že cyklistr sedí důstojně na hlavách při slavnostních příležitostech. Nuže, clown, který vám dokáže, že takový klobouk slouží ke všemu jinému, obrací ovšem konvenční zvyklost, ale zajímá vás tím, že znáte i onu předuměleckou funkci, ba, že ji znáte v první řadě. Je to tedy obrácený první případ.

Každodenní svět ševce, úředníka je viděn očima určitého zaměstnání. Všechno, celý ten chaos civilisovaného světa, může být jednou omezen na své váhy a míry, jindy na daňovou platební schopnost; ale mimo to je dána možnost, víc, je dána přímá *potřeba vidění systetického*, a to je vidění umělecké, v tom je i kouzlo vnímání umění. Radou postav a jejich zesknutčněním je divák vytržen ze sebe, vsunut do hledištního davu a hněten jako člen kolektiva, aby prožil tímto *diváckým převtělením* sense zcela nové.

Každý charakterisační herecký prvek vyvolá určitou představu. Ale v zápětí a ve svém rozvoji vyvolá i plno dalších asociací k představě. Proto jednou červený závěs má řílohu ohně, jindy je osudovou hrozbou

ohně v duších, jindy vzpoury, jindy sklíčujícího barového putpuru. Tyto asociativní prvky, které jsou podtrženy, jsou mnohem podstatnější pro hercovu práci a divácko vnímání než první dojem a první představa, neboť ne představuje červené látky, ale její symbolický, asociativní smysl nás dojal. *Asociace jsou spolutvářebem emocionálního myšlení uměleckého, jimi je určována jevištní symbolika.*

Symbol. Symbol, jak jej definuje Ekmattinger, je smysl — obraz, smysl jako obraz, obraz jako nositel smyslu nebo nějaké ideje. Symbol je pro básníka prostředek, aby eternom mohli jeho dletem vidět a tušit život, takže dílo pak jest *duševním analogem ke skutečnosti.* Svět usměrněný člověkem.

Tu se již rýsuje před hercovýma očima jevištní symbol jako výsledek této objevitelské práce. Celá scéna je symbol. Scéna jasně viděná zejména dynamicky. Symbolem je i charakterizovaná postava, symbolem je dobře volený tón, záchvěv těla, maska a kostým. Složitá konstrukce, mluvená hereckou řečí. Sebe nepatrnější symbolisující projev je stavebním kamenem, z něhož je budována stavba hry, stavba nového světa.

Zmínili jsme se již, že přírodu od jevištní krece dělí určitá retuš, že herec jako by přetavování postav do svého těla na přírodě tu něco přidával, tu ubíral, aby dospěl k větší výraznosti. Čím hotovější dílo, tím jasněji je zřejmo, že hlediště a jeviště od sebe odděluje mystická propast, jež dává jevištní kreci *sambaci všeobecnosti, všeobecného smyslu.* Onu retuš však zveme raději jejím pravým jménem, zveme ji *pathosem.* Je to pathos, který vyzdvihuje jeviště z šedé každodennosti, a mystická propast hlediště a jeviště může být překlenuta jediným: tím, že jeviště se svou atmosférou se bude zrcadlit v atmosféře hlediště. Zvemež to tedy pathosem hlediště. A jako v diváku je základ divadla, tak v jeho (nekořturnovém) pathosu je základ jeho diváctví.

Umění jevištního symbolu spočívá v náhře na diváka, herecký symbol, tot charakterisace, mimika, tón, ale to všechno musí mít pevnou a pointovanou jevištní »morálku«, jevištní účel. Ale ta mimika, ten tón? Není to nic jiného než otevření cesty, kterou divák vniká do syntetického jevištního díla, do jeho účelu, do jeho atmosféry — v první řadě vnitřním napodobením.

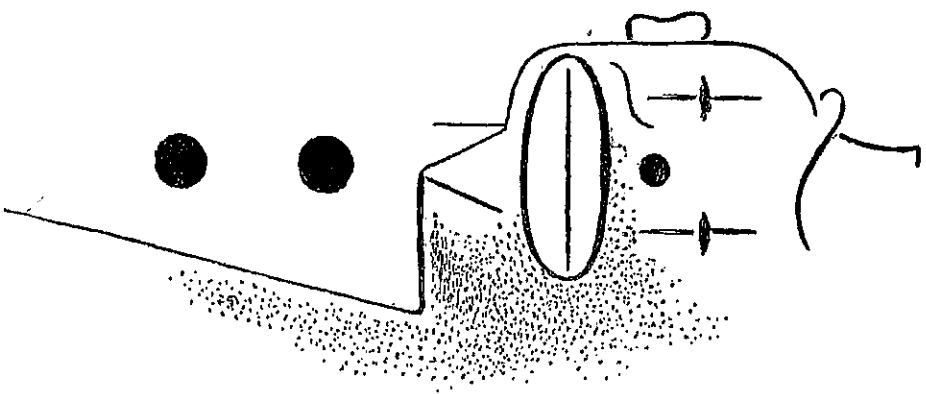
JEVÍŠTNÍ IMITACE NENÍ JEVÍŠTNÍ ILUZE ANI JEVÍŠTNÍ PRAVDA

Životní ilusi na scéně nutno nahradit dostatečně *suggestivní životní emocií*. Těto emotivnosti však nedocílíme, nezaplníme-li jeviště skutečnými a mistrnými lidmi a předměty, ovšem skutečnosti ne životní, ale jevištní. Neboť jeviště je dokonale skutečný svět vlastní zákonitosti, »svět, do jehož deště se může bez deštníku«.

Vzpomínáme na cirkus, nekonečně přehrávající své clowny jako žonglérské koule po šachovnici země s pole na pole. Býti všude srozumitelným, všude vzrušujícím, ničím jiným než dokonalými evolucionemi těl, prostým, ale všekomnickým nebo všetragickým příběhem! Zde není základem ani filosofický úmysl, předem vnučovaný herci, ani literátova libovůle, zde není než přesná práce, která nechá řádnou tvář lidský stroj vedle záchranné sítě, není-li vyhotoven dokonale.

Každodennímu světu chce se žít ještě nějakým jiným životem, životem hrdinským, na můž — vzpomínáme, že tato potřeba číhá z některých lidí herce. A jen mistrný herec, umělec, má právo zde vládnout. Cirkus, varietés, film, ale nejvíce divadlo jsou nadstavbou nad všední skutečností pro udržavající — lež?

90



ne, *pro novou skutečnost*. Princip kauzality, nebo ještě lépe zákony asociativní jsou značně deformovány a diferencovány. Toť onen cyklič, který náhle nabývá funkce zcela nové a alogické. Asociativní zákony, toť podstatná konvence, toť zautomatizování našeho života i myšlení. Otvírající se dveře dávají očekávání clovéka, který za nimi stojí, ke třetímu hledáme kráje a k rozbité botě druhou do páru. Sebe silnější alogism buduje vlastně nejdíraznější na těchto zákonech. Kdyby knihy samy přeletovaly s místa na místo, kdyby dveře nebyly normálně otevřeny lidmi, sotva by nás zajímaly filmové trilky s létaujícími knihami nebo zázračnými koberci. Podstatou dojmu je zde právě onen *svrat* *kausálního řetězů, navázání na něž*.

91

Herec jako kterýkoliv jiný umělec pracuje s *asociativními standardy diváckova vědomí*. Standardem označujeme na příklad ono spojování otevřených dveří s očekávaným človekem nebo opilé vrávorání u silně opilého člověka. Post hoc, ergo propter hoc. Rozdíl mezi životem a jevištěm spočívá v tom, že tyto standardy jsou v životě zautomatizováním našeho vnímání a našeho postřehu, kdežto na jevišti jsou některé z nich vybrány jako stavební kamery, z nichž umělec buduje nový svět. »Alogismus« uměleckého díla může spočívat buď v novém sestavení těchto kamenů, nebo v jejich zcela novém, symbolickém výkladu, ale standard je vždycky něco, čím je zachycena vnímavost diváka. Něždary tak zvaných abstraktivistů spočívají v tom, že jen zcela málo lidí se zvláštním formálním fondem je schopno zajímat se o jejich umění. Kdokoliv jiný potřebuje vstup do fantasijního proudu uměleckého díla, hledá v umění ne sice napodobení, ale důsledné působení na sebe sama a toto působení bude nejsilnější, když zachytí nejen jeho formalistní city, ale když bude stavěti na *celém* diváckovu způsobu myšlení a vnímání z jeho běžného života.

Divadelní představení je řada symbolů, řada znamének, řada magických formulí, které podobny chvění ladičky slyšeného až v uchu nejsou samy o sobě ničím: publikum, tato chaotická kolektivita činí divadlo něčím skutečným teprve v okamžiku, kdy pochopí jeho znaménka, kdy je jimi usměněno, kdy z jeho chaosu jsou vybrány kusy jeho kolektivního srdce a vtaženy na jeviště ve formě jeho vnímácného standardu, jeho prozřítka.

Znamená to, že divadlo nahrálo na určité standardy ve svém publiku, a teprve pak je může věci svým fantasiím proudem kamkoliv se mu zlíbí.

Na příklad *jevištní iluze* nespočívá v imitaci nějakého prostředí a jeho lidí, nýbrž jen ve vybrání dostatečně názorných vnímácných standardů. Umění u vynalezení těchto standardů teprve *začíná*. Jeho vlastní půda a tvorba je tam, kde z nich vyblhá do asociací a jevištní stavby postav, kdy stavějíc na jejich logičnosti dosahuje »alogismu«, kdy stavějíc na jejich názornosti, se vyblhí myšlením emocionálním.

Člověk vylézající po mřížoví působí nejprve jako umělec těla; ale zároveň může být i takto »fixován« neklid, třetk, strach, podle situace a její dynamiky. Každé dramatické libreto má takováto místa, v nichž možno užít analogií, dávajících herci možnost osvoboditi tělo, režisérovi fantasií diváka, výtvarníku možnost dělati ne již dekorace, ale rekvizity.

Divadelní libreto není rozděleno na výstupy, ale na celky určené objektivně i subjektivně. *Objektivně*: určitá dramatická pasáž má svou rekvizitu, svou hlasovou modulaci, svoje aranžovaná pohybová i slovní vystupňování, svoje lomení světa. A *subjektivně* je to vše spojeno osobou herce, který vyvolává širokou řadu asociací, jež jsou pro diváka zhmoctněny hercovým gestem nebo novou rekvizitou, a tak se indukuje široký proud poesie, který nebude určen jen slovním zněním hry, ale který bude hnán všemi divákovými smysly skrze záveje asociací.

Docházíme tak k jakémusi *scénickému materiálu*, chcete-li to tak jmenovat. Slovo, pohyb jsou

hmotné se projeví myšlenkou, všechny myšlenkové skutečnosti autorovy jsou režisérem jevištně transponovány a doplněny, sraženy do jediného pole ryzí scénické pravdivosti a působivosti. Dialog není dopro- vázen, ale přímo se zhmotní rekvizitou. Rekvizita má pak vlastní dynamický lyrism (slovní, neseny hercem, pohybový, sedící v každém diváku, který kdy padal s podobné věci) i statický (materiálový). Jde o zakti- visování celé scény, jež z obrazu, dokumentujícího a podbarvujícího nějaký děj, stává se skutečným di- vadlem a vzrušuje nejen myšlenkově. Není zde *dua- lismu starších režijních pojetí*, často jen dokumentu- jících literární dílo. Myšlenka, fantasijní představa na scéně divadelně se zhmotňuje; divadelní projev má totiž dokonale soběstačnou formální výrazovou stránku.

Každý umělecký symbol je materiálovým ana- lem životní skutečnosti, získaným tvůrčím diferenci- ačním pochodem.

Divadlo nejsou slova, t. j. symboly literární, nýbrž jevištní akce, fixované slovem, pohybem, prostorem, barvou atd. Je to dokonalý, nereproduktující výraz, nová skutečnost, z níž vystředují analogie do skuteč- nosti životní.

Tedy extatické divadlo veselých analogií, výjime a nezatížené literaturou. Divák bude podoben vodnímu ptáku, který letí, kráčí po zemi nebo loví pod vodou, poslušen jediného zákona: *rekordu životního zájmu.*

Herec. Je to také: neznašlitní tento krásný materiál imitací. Herci není třeba napodobiti určitou figuru zcela pasivně tím, že odpozoruje v životě někomu charakteristické prvky mimické nebo jiné. Herec ne-

přestává být hercem, to jest veselým hráčem plným vtipu a okouzující síly. Tato aktivity hry moderního herce stupňuje dojem divákův, kterému dnes není třeba napodobení a kažení toho, co vidí jinde prosté a čisté — život. Herec je roztočeným zrcadlem tváří v tvář divákovi, využívá jeho zážitek, jež jsou lanem a hraz- dou, na kterých provádí své objektivní artistické kousky. Jsou to jediné a první skutečnosti, se kterými počítá při konstrukci svých produkcí, a vybírá za svou záchrannou síť co nejprimitivnější a nejkolektivnější zkušenosti publika.

Sugesivnost nějakého jevištního symbolu jest v první řadě dílem těchto analogií a asociací. Realismu záleželo na fingované pravosti prostředí, ve kterém má být stvořena scénická emoce. Docházelo se ke zdánlivé životnosti, t. j. kopii denního života, jež ne- měla scénické sankce. Každé prostředí však není pra- vým jevištěm.

Na scéně nezáleží na jakémkoliv pravosti, nýbrž na *konstruktivní pravosti dobře užitého materiálu = jeho jevištní lyrism.* Proto přichází v úvahu nejprve mate- riál užitý čisté a účelně, nefingovaný, který se stává tvůrčím spoluhercem, ženoucím k největší možné výra- zovosti i hdi.

Realism chtěl dosáhnouti jevištního dojmu napodo- bením životních symbolů uměleckými, lépe: identifi- kací jevištního a životního zákona příčinnosti.

Herec však nesmí setrvat u pouhého převěření, ani režisér u pouhého napodobení. *Herec musí objektivno- vat — kdys se převětíl do postavy — svůj prožitek ve výkon, v syntetický a skvatřový obraz, v jevištní metform, symbol, vyjevčínk.*