

člověk, který se stal hercem



J I Ř Í F R E J K A

ČLOVĚK

který se stal **hercem**

STUDIE

1
9
2
9



Melantrich **PRAHA**

IN MEMORIAM
JARMILY HORÁKOVÉ

Předmětem této essaye jest herec jako tvůrce složitého duševního života. To metodicky znamená zkoumání s hledisek psychologických i noetických, čímž zároveň je patrna obtížnost této práce, a bude pochopitelná i kusost této studie. Obě hlediska pro vytvoření celistvého obrazu nesmějí jíti podle sebe, nýbrž zasahovat jedno do druhého, a tím se kombinuje v podstatě genetické hledisko psychologické s hlediskem spíše klasifikačním, hlediskem noetickým.

Tak je řečeno, že tato úvaha bude se pohybovat metodicky na pomezí studie diferenciálně-psychologické, což bude patrně zejména ve způsobu řazení materiálu, a na pomezí noetického hodnocení, jež bude výkladem k těmto faktům a rekonstrukcí hercova poznávacího světa. Fakta skutečností budou tak zařazena a zhodnocena do rámce jednoho z nejpodivuhodnějších projevů lidského myšlení, tak bohatého a v jádře přece tak zákonitého, do obrazu individuální psychy hercovy. Bohužel, že tak neúplného.

Tato skrovná studie nemá zvlášť propagačních úmyslů, ani nechce být absolutním soudcem v jakém-

koliv směru. Nezachycuje ani herce ve všech obměnách jeho osobnosti, snaží se spíše zachytiti to, co je nejherečtější, co odlišuje hereckou mentalitu od všech ostatních. A konečně: je to opravdu studie, rozvrh, k němuž se budu snad moci jednou vrátit a vypracovat, doplnit i dokonale zdůvodnit soudy zde obsažené ve skutečnou a trvalou práci z herecké psychologie, k níž dnes mi schází především psychotechnický materiál.

Ale nebylo mým úmyslem ani psáti zábavnou četbu o herci — a domnívám se proto, že objektivní řeč a odborná terminologie byly zde jedinou možnou formou. Psal jsem v době prázdnin, a tak tyto stránky jsou pro mne i jakýmsi vnitřním opakem konkrétní, kypivé a žhavé práce na jevišti. To, co se ve vzrušené době studia kuje intuitivně a bezprostředně, snažil jsem se zachytit suchou a prostou řečí, a ideovou konstrukcí. Proto je má kniha schematem. Nechce zachycovat zábavnost ani bohatost scénické práce, ale její zákony, jež ovšem nejsou stejně pestré. Početních úkolů však také nepočítáme barvami.

Pokud jde o popis probouzejícího se herectví jako boje instinktu s inhibicí, jsem za některé psychologické rady zavázán B. Kosmerovi.

Ale za nejvíc jsem snad zavázán mrtvé mladé herečce, která svým vyprávěním mi dala nejvíc podnětů; která sice odešla, ale stala se symbolem práce nám v divadle, tak jako bychom rádi, aby se stala ságou mladého umění našim přátelům i nově přichozím spolupracovníkům.

Léto 1928.

J. F.

I. ČÁST

BOJ S INHIBICÍ

ZÁKLAD HERECTVÍ JE INSTINKTIVNÍ IMPULS

Zmínili jsme se již nadpisem, že první etapa práce může být označena jako boj s inhibicí. Může být charakterisována ve svém základě jako hercová touha »vyhrát se«, a zde se musíme na chvíli zastavit u instinktivní a emotivní cesty k hereckému výrazu, do jisté míry i u otázky herecké imitace a hry. Hry ve smyslu projevu hravosti.)

Základ herectví je instinktivní. Nemůžeme se spokojit tak jednoduchým výkladem herectví, jako by byl výklad pomocí imitace. Herectví vůbec nemůže být pokládáno za primérní projev lidské inteligence a lidského vědomí, cesta k němu je mnohem komplikovanější.

Obraťme se nejprve do fyziologie výkladu instinktu. Podle běžné definice instinktu jde o druh reflexního aktu. Ale jak poznamenává W. James, »rozkládá se celý svět mezi instinktem rozumným a naivním instinktem nižších divokých zvířat«. Instinkty, jak poznamenává dále ve své Psychologii, nejsou ani vždycky slepé, ani neměnné, »člověk používá škály *impulsivních tendencí* jinak bohatě než některá z nižších zvířat; a každá z těchto tendencí není méně slepá u něho než u nich,

jestliže ji nazíráme samu o sobě a v jejích prvních vnuknutích. Ale následující vnuknutí (suggestions) nelení spojití se se skutečným předviděním sledovaných cílů, díky vzpomínce na cíle dříve dosažené; a tak lidské tendence přestávají postupně býti slepé díky procesům paměti, reflexe a inference, které je pronikají..... opravdu slepý je pouze první akt instinktivní; druhý již skládá předvidění svých budoucích výsledků tak, aby připustilo vzpomínku na jeho výsledky minulé.

Jestliže každý instinkt znamená impulsivní tendenci, zmiňme se několika slovy o dělení, jímž rozlišil tyto tendence Schneider ve své knize *Der thierische Wille*. Podle něho tendence možno rozdělití ve tři oddíly (tendence, tendencies, Triebe), ve tři třídy, z nichž první jsou určeny sensacemi, druhé percepceci a třetí obrazy. Tak na příklad chvějeme-li se zimou, ono chvění je výrazem tendence první skupiny; jestliže se dáme do běhu, když vidíme dav běžeti určitým směrem, druhé skupiny, jestliže v nepohodě sháníme nějaký strom, pod který bychom se skryli, třetí.

James rozváděje svou myšlenku o rozdílu mezi rozvinutými instinkty bytostí vyšších a zejména lidí, a bytostí nižších, praví o instinktu, že příroda »redukuje risiko pro své dítky mnohem vyššího rodu, jichž život má více ceny v jejích očích. Chráníc je, vypočítává obtížné případy, kde stejný předmět může býti jednou kořistí a jednou vnařidlem, kde soudruh podle okolností může se státi úslužným přítelem nebo nebezpečným soupeřem, kde každý neznámý předmět může tajiti v sobě lhostejně život nebo smrt. Aby její privilegování mohli se udržeti v těchto různých alternativách, dbala

o to, aby četné třídy předmětů vzbuzovaly v nich protichůdné impulsy. a tak u vyšších ssavců a u vyšších ptáků setkáváme se podobně jako u člověka s těmito ostrými zápasy a s těmito chvějivými vázkami protichůdných impulsů, na př. se žravostí a nejistotou, se zvědavostí a bázni, .. všechny kongenitální, sourodé impulsy, původně slepé, a které určují motorické reakce typů úzkostlivě přesných. Všechny jsou instinkty, v obvyklém smyslu slova, ale instinkty, které jsou protichůdné jedny s druhými; až „zkušenost“ zajistí triumf jedné nad druhou podle nejlepších okolností. Právě takto zdá se, že se tvor dostává nad život čistě



instinktivní, z něhož ve skutečnosti nepředvádí ani uniformitu ani fatalitu, zdá se, že kolísá a vybírá, krátce že má život intelektuální s neurčeným rytmem. To není proto, že by instinkt scházel; ale zajisté spíš, že je ho mnoho a že se mlčky vytváří souhra v jeho organismu».

SUBJEKTIVNÍ A OBJEKTIVNÍ KLASIFIKACE

Nyní, když je jasno, že instinktivní tendence mohou býti základem nejen jednání zcela primitivního, ale i jednání u bytostí vysoce vyspělých a dokonce vysokého života intelektuálního, obraťme se od popisu jejich pochodů k jejich zhodnocení při vytváření individuálního poznávacího světa. Abychom mohli později blíže zhodnotiti impulsivní tendence, obraťme se nejprve k výkladu zdánlivě jen vzdáleně souvisejícímu s naším tématem, k výkladu *o subjektivní a objektivní klasifikaci*.

Zahradník, spokojený nad svými záhony zeleniny, filosof, který přes své historické problémy vidí rýsovat se vlastní filosofický princip, bankéř, vládnoucí vynalézavě a tvořivě svým čísly a obchodním kombinacím, malíř, vyžívající se umělecky barevnými a tvarovými komposicemi: zdaž tyto lze stavěti jednoho výše a jednoho níž v hierarchii lidského poznávání světa?

Zdá se nám, že po jedné stránce, a sice právě po stránce noetické nelze přisvědčiti té definici filosofie, jež pokládá tuto vědu za vrcholnou činnost poznání a tvrdí, že má nárok na nejčelnějším místě v hierarchii poznávacích metod. Je ostatně lhostejno, činí-li tak

filosofie nebo třeba matematika, jedná se nám o odmítnutí jakéhokoliv nadřazení, které by bylo odůvodňováno nadřazením faktickým a praktickým. A tento praktický zřetel je rozhodný pro náš případ.

Vzpomeňme jen, že filosofie ani matematika není životním ekvivalentem, to jest, nedá životní uspokojení než svým lidem, lidem filosoficky založeným, kdežto jiným je dá třeba bursovní spekulace nebo malování.

Možno právem proto mluvit o nesprávném výkladu hierarchisování věd, a podle něho hierarchisování i lidí. *Je to záměna klasifikace vědní a klasifikace úkojů. Je to záměna subjektivního a objektivního hodnocení, při čemž pro nás padá v úvahu pouze subjektivní, individuální, praktické. Člověka psychicky disponovaného pro sebenepatrnější zaměstnání, pro sebelhostejnější nám živnůstku, uspokojí právě tato živnůstka a toto zaměstnání, protože mu dá možnost uplatnit se jemu vlastním způsobem, umožní vybití se akcí druhou jemu vyhovujícího, úměrně zaplní jeho »poznávací žaludek«.* Hladoví-li poznati svět filosofickým způsobem, vyzbrojí jej živnost filosofie příslušným aparátem. Hladoví-li po zelenině nebo po číslech, dá mu zeleninu nebo čísla.

Krmiti filosofa kuchaňskými počty je jako krmiti hospodyní kamením nebo noetikou namísto kilogramy másla a počtem lžic. Kuchařka, která spálí svou pečeni, neúmyslný vrah, metafysik nad nikdy nerozřešitelným problémem účelnosti světa, zdaž nejsou všichni schopni prociťit stejnou tragičnost, ovšem měřenou vždycky jejich vlastním duševním světem? Zdaž si nejsou rovni *subjektivně* tito všichni, kteří se odhodlali k životu určitým svým způsobem podle svých dispozic? Oswald

Külpe praví: »Číslo je symbol, jímž označujeme objektivované pořadající činnosti rozumu, to jest označujeme objektivní pořádek předmětů myšlení a jich nematerielní vztahy. Matematika je nejvšeobecnější teorie předmětů myšlení...« A W. James: »Vědomí se zajímá nestejně o různé prvky svého obsahu, jedny přijímá a druhé zamítá: mysliti, toť tvořiti výběr.... praktikujeme umění skutečně ignorovati většinu těchto (věcí) které jsou před námi«.

Jestliže matematika, jak poznamenává Külpe, je nejvšeobecnější teorie předmětů myšlení, takže její pojmy se blíží základním »kategoriím« myšlení, postavme vědomě na druhou stranu pravý opak této činnosti abstrakční a zjednodušující, postavme na druhou stranu svět šestiletého dítěte. Zde nemůže být řeči o všeobecné teorii myšlení, naopak svět vnější dosud neztratil a dlouho ještě neztratí svou chaotickou bohatost, do níž s postupujícím vyspíváním bude pronikat lidská inteligence, jež do ní bude vnášeti postupně získávané zákony o vnějším světě, a »kategorie« fyzikálních zákonů, zákony sociální nebo občanské vstoupí do přírody teprve jako nějaké schéma, podle něhož se duch lidský v přírodě orientuje. A jsa nucen svými dispozicemi k vybrání zcela určitého zaměstnání, jehož zorným úhlem bude spatřovati celý vnější svět mimo sebe, bude v konečné formě schematisovati a uzákoňovati svůj vnější svět v souvislosti s vnitřním, se svými dispozicemi.

A tak možno říci s Jamesem, že nelze kombinování předmětů zaměňovati s kombinováním stavů vědomí o těchto předmětech. Nám se jedná o zdůraznění existence akademicky řečeno tolika poznávacích světů,

kolik je vůbec lidí, i když celé řadě z nich je na příklad společná znalost určitých fyzikálních zákonů a i když všechny lidi jaksi nivelisuje a spojuje tradice, plynoucí z výchovy.

Toť protiklad člověka a polyfunkcionality každé i sebe jednodušší věci, se kterou se setkáváme, je to tisíc proměn, které prodělává jablko nebo můj kabát podle toho, kdo právě k nim přichází. Jablko může býti stejně předmětem a podnětem úvah národohospodářských, jako zážitků uměleckých, předmětem experimentů fyzikálních jako zbožných a prostých laskomin. Z nesmírné plurality vnějšího světa my si vybíráme určitou řadu vlastností a eventualit, které pro svět určitého pozorovatele znamenají pak onu věc samu. Mne zajímá na krásné dívce její krása, ale kdož ví, jiného snad její myšlení nebo fyzická váha, a jeden ani druhý nemáme zvláštních nároků na to, aby náš osobní soud se stal něčím více než osobní pravdou, pokud —

Za tímto pokud končí prostě životní, předvědecké nebo předumělecké poznání světa. Za ním počíná zcela zvláštní nazírání na svět, nazírání *technicky určené*. Fysikovi věru nezáleží na tom, má-li zralé nebo zelené jablko pro své pokusy, jedná se mu pouze o to, aby mu nezkazilo jeho výpočtů o volném pádu. Jablko pro něho znamená určitou váhu, tvar a objem, od ostatních kvalit abstrahuje a nezajímá jej. A v principu totéž činí každý. Vybírá si určité kvality světa jej obklopujícího, kvality pro něho jedině závažné a symbolisující mu cele celý svět, ostatním se nezabývá. Používá již

vytvořené technické řeči, doplňuje ji a počítá s její *částečnou* platností.

Georg Simmel na př. poznamenává: »V jednostrannosti velkých filosofů spatřujeme jasný výraz poměru mezi nekonečnou mnohostí světa a našimi omezenými možnostmi vysvětlovacími. Nad věc staví nás jedině to, že tyto jednostrannosti známe jako takové, a to nejen jednotlivě, nýbrž jednostrannost jako principiální nutnost. Popíráme ji v tom okamžiku, ve kterém o ní víme jako o jednostrannosti, ač ovšem tím jí nepřestáváme podléhat. A jedině, co nás může pozdvihnouti nad z tohoto plynoucí zoufalství o naší omezenosti a konečnosti jest: že nestojíme prostě v těchto hranicích, nýbrž že — tím, že jsme si jich vědomi — letíme přes ně.« Simmel nejenom jasně poukazuje na otázku oné jednostrannosti, nýbrž i sám znovu upadá do nutné jednostrannosti filosofického myšlení. Filosof odpovídající si takto na otázku omezení našeho poznávání, hledá ihned další odpověď, odpověď na otázku po filosofickém smyslu takto omezeného poznávání, a nalézá ji ve zdánlivě nekonečné perspektivě. *Touha adekvátně poznati svět* musí býti zaplněna *symboly*, a tento pocit úplnosti, celistvosti a harmoničnosti nejvíce uspokojuje.

Přirovnali bychom nejraději poznávající lidi — ať jsou to děti nebo filosofové, úředníci nebo matematikové, k dítěti, které se nudilo ve svém prázdném pokoji. K dítěti, kterému nejprve stačí jedna, pak dvě hračky, až určitý počet hraček mu přinese na čas dokonalé uspokojení a nežádá si většího počtu. Nebo k opici, která

dovedla počítati do čtyř tím způsobem, že na každou kouli, kterou dostala, kladla vždy jednu ruku, a byla velmi smutna, když jí odejmuli i jen jedinou. Ale která nevěděla o páté kouli a bylo jí lhostejno, dali-li ji do klece či ne, protože neměla páté ruky a nemohla ji tudíž připočísti k ostatním. Její poznávací horizont byl uzavřen. Určitá míra symbolů a problémů nás zaujímá a váže. Mluvíme o symbolech, abychom vyznačili rozdíl mezi životním a na příklad vědeckým nebo uměleckým poznávacím světem, ačkoli i v životním poznávacím okruhu můžeme mluvit o představách jakožto symbolech.

Nezapomeňme při tom hned nyní poznamenati, že toto oddělování symbolů od běžných životních komplexů a představ má cenu pouze praktickou a hodnotu pomocnou. Aníž bychom chtěli zabíhat do hry se slovy, poukažme na to, že označení »symbol« užíváme pro vlastní pracovní okruh, pro vlastní poznávací okruh, kdežto názvem představa, komplex životní rozumíme poznatky a kombinace, vztahující se k onomu vlastnímu životnímu, předuměleckému a ještě málo individualizovanému okruhu poznávacímu. Hans Larsson ve své knize *La logique de la poésie* má zajímavou větu, která nám prozatím může blíže osvětliti hodnotu »symbolického« myšlení: »člověk má potřebu představovati si věci důrazně (avec force)«. A promlouvaje o básnických figurách a jejich logické hodnotě, praví, že »figury tomu napomáhají a právě tím tvoří východisko pro cit, o němž na jiném místě praví, že je to nejzákladnější spojný element mezi smyslovými hodnotami umění.

Umělecké myšlení stejně jako myšlení matematické nebo jakékoliv jiné odborné myšlení je tedy uzavřený svět symbolů, jejichž pomocí jako nějakou kouzelnou virgulí může si odborník stvořit a vyjádřit své adekvátní *odborné* poznání světa. A abychom znovu citovali Larssona, připomeňme si jeho dvě podmínky, které teoreticky jsou podle něho nutné k vyvolení básníkovy slova: 1. Je třeba, aby bylo nalezeno slovo adekvátní básníkově představě, jeho asociacím a nejrůznějším komplexům, ať jsou kdekoliv. Ovšem mohou býti použita pouze určitá slova stejně jako onen imaginacní a fantasijní jejich podklad nikdy nebývá celou životní básníkovou skutečností, nýbrž pouze jejím úsekem, jeho skutečnostním světem básnickým. (Toť právě onen rozdíl mezi předuměleckým, vlastně všem společným světem, a mezi tvůrčím, uměleckým světem, individuálním světem básníkovým.) 2. Slovo, které bylo uznáno za adekvátní, musí splňovati také požadavek co největší možné sugestivnosti. Na tomto požadavku sugestivnosti vidíme jasně, jakým směrem se děje tato diferenciace ze světa předuměleckého v umělecký. V poesii je slovo tím adekvátnější, čím je sugestivnější; rozhodují zde hlediska formální.

Rozdíl uměleckého, básnického symbolového světa, a symbolového světa vědy, botaniky nebo zoologie uvědomíme si nejlépe jednoduchým citátem:

»V zeleném lese hle lehké větve veverek«.

Tato řada slov, symbolů vyvolává představu zcela jiného poznávacího světa, než je svět botanikův, vždyť jejím posláním je vyvolávaní emoce fantasijní, tak se lišící ode všech přírodopisných výkladů o lese. Zde jde

o určité hudební znění, o rytmus, o plastičnost obrazu — všechno věci, na které se ohlížíme právě jen v příslušném umění. — Nebo si všimněme funkce pohybu, a jak musí býti přetvořen pro jeviště. Víme, že je rozdíl již mezi obyčejným skokem přes potok a mezi vysokým skokem lehkého atleta. Ze ve sportovních výkonech se setkáváme s celou řadou různých skoků (sokolským, horrine, skotským atd.), které nemají již na mysli jakékoli zdolání překážky, nýbrž dosažení rekordu, zřetele, který je jednou z hlavních hnacích sil lidské tvořivosti. Srovnáme-li tyto skoky se standartním skokem baletním, poznáme v prvním necivilisovaný a neekonomický skok, ve druhém skok vypočtený na největší možnou výkonnost; skok taneční a speciálně baletní je konečnou formou ve vlastním smyslu toho slova, vypočtenou na zrakové a tělově-pohybové sensace.

Poměr životního dění k uměleckému nebo vědeckému tvoření (a nemusíme snad podotýkati, že v této studii nám jde o tvůrčí představitele každého z těchto oborů) není tedy poměrem napodobení. Pro tvorbu v kterémkoliv pracovním a symbolovém okruhu jsou lidé založeni, jsou vyzbrojeni *speciální individuální inteligencí* pro to či ono, a jen díky jí mají možnost proniknouti až do svého oboru a tvořivě se v něm vyžítí. Umělci stejně jako jindy vědci jde v první řadě nikoli o životní, nýbrž o uměleckou skutečnost.

Projev a výraz umělecký má pro tvůrce nejen stejnou, ale hlubší úkojnost než projev a výraz životní.

Jako se liší od sebe obě tyto *skutečnosti*, tak se liší ovšem i jejich výrazový svět a jejich symboly.]

Proto můžeme mluvit o každém umění jako o



umění *analogií, diferencovaných z naší obvyklé životní zkušenosti a skutečnosti.*

Život pro uměleckého tvůrce znamená předuměleckou etapu poznávací. Až poznávání vlastní výrazovou technikou a vlastními symboly jeho oboru dává mu jistotu plného a adekvátního poznání a vyžití. V tomto smyslu znamená slovo adekvátní totéž, co úplné a bezprostředně platné. Jinými slovy *pravdivost tohoto poznání je imanentní světu umělcovu*, je to pravdivost subjektivní, o níž nemusíme poznamenávat, že v umění je jedině přesvědčivá.

HERECKÁ PUBERTA

Odbočili jsme v okamžiku, kdy jsme poukázali na skutečnost, že instinkty u vyšších tvorů mohou se velmi podstatně diferencovati, a to až do té míry, že na první pohled není patrný instinktivní původ jednání. Přejděme nyní již na vlastní naše pole a všimněme si, jak základ hereckého naturelu spočívá *v přeskočení z jedné serie úkojů do serie druhé*. Lépe řečeno, jak instinktivní touha zmocnit se určitých objektů a určitých životních posic je inhibicí zadržena a přeskočí do serie pouhé iluse těch hodnot. Právě proto (a jinak by nemohla inhibice vésti k tomuto řešení) nabude jednou individuum v nové serii, v serii ilusivní, nové a znamenité citlivosti pro rozvoj formální a práci s formou, a zatím co primérní praktické řešení pod tíhou varovného hlasu inhibice ztrácí na průbojnosti, v sekundérní serii najde individuum nejlepší půdu pro své vyžití, takže prvotní *praktický zřetel* postupně vůbec zaniká.

Pokusme se nyní zevrubněji vylíčiti cestu, jíž se individuum, s primitivní a neurčitou touhou uplatnit se, dostává konečně *k rozhodnutí, že se stane hercem*. Prvotní projevy hravosti zde mnoho neznamenají. Dítě by chtělo být stejně tanečnicí jako polícajtem, generálem

nebo velkým pánem. Teprve kolem čtrnáctého roku (a také zde hranice může se posunovat třeba o několik let nahoru i dolů) dochází k prvním závažným srážkám individua s praktickým světem. K získání generálských epolet bylo by třeba škol a války, k získání místa strážníka bylo by třeba fyzické zdatnosti, aby dívka mohla být velkou dámou, bylo by třeba peněz a známostí, a tak nastává první důležitá etapa, která končí právě u výše zmíněné meze. Je to období, v němž relativně slabé a citlivé individuum uvědomuje si všechny ty nepřízně osudu a uzavření cesty k celé řadě kariér, je to doba bolestných desilusí, kdy impulsy mladé bytosti narážejí na každém kroku o tvrdou skutečnost. Při tom tyto srážky nemusí být ani ostře uvědomovány a existence těchto srážek projevuje se velmi často pouhou depresí. Individuum by chtělo někam, ale cítí se spoutáno, nikdo mu nerozumí, tím méně ono samo sobě. Je nepochopeno, aniž by mohlo říci proč. Nemá ještě určitých plánů, ví pouze, že je sráženo na každém kroku od zasažení do praktického života, to jest od uplatnění se v něm.

Pak přichází velký objev a velké rozhodnutí. Dochází se k němu obyčejně dvojím způsobem. Buď je to silný zážitek z divadla, lépe řečeno fascinující pohled na velkého herce nebo herečku, nebo nějaká rolička na ochotnickém jevišti, která vystaví zcela novou perspektivu životního uplatnění. Nejčastěji dochází ovšem k obojímu, a zvláště onen silný zážitek z cizí hry, zážitek lákající a vábivý, neschází snad nikdy. Pak přichází řada amatérských úspěchů nebo neúspěchů, protože individuum počíná si být jisto svým východiskem, svou

budoucí prací. A zcela neodvratně blíží se již doba, kdy se zprofesionalisuje.]

Výklady herců a hereček o tom, že již od mládí měli rádi divadlo, nemají valné ceny. Tuto lásku a v takovémto stupni můžeme pozorovat u celé řady dětí, aniž by z nich proto museli být herci. Raději se otažme, jaký duševní profil, jaký v Ribotově smyslu charakter má individuum právě v této době jakési *herecké puberty*. A tu shledáváme se s jedním základním znakem, který spojuje všechny ty individuality, všechny ty charaktery nejružnějšího založení a nejrozičnějších dispozic. Je to nepochybný rys expansivnosti, v první řadě záležitost vůle (a uvidíme jak tato volní stránka později se hluboce diferencuje), která je společná všem těmto individuí. Zatím co jiné děvče je naplněno nejrozmanitějšími city a tendencemi lásky k druhým, zatím co jeho hra je nejsamozřejmější vybitím dětského pudu hravosti, příští herečka je ambiciosnější, uzavřenější a její sebevědomí znamená velmi často jakýsi dynamicky se vzdýmající okruh zážitků často monotónně a až maniakálně opakovaných. Je nervosnější a náročnější ve styku s druhými, aniž by často věděla proč. Děti tohoto druhu vůbec — přirozeně, že všechny se nestanou herci — možno přirovnati k živému réservoiru *sebevědomí*. Sebevědomí vůbec je předčasně vyvíjeno, aby o to důrazněji byla pocítována každá nepříznivá okolnost, každý »krutý« zásah šedivé skutečnosti, který sebevědomí vybičovává až na pomezí nervosní podrážděnosti. Svět je malicherný, zlý a šedivý proti světu vlastních ilusí, do kterého se mladý člověk ponořuje. O to okázaleji a vášnivěji hledá oporu pro

sebe v knihách a jejich světě, aby zakoušel rozčarování vždy nová a palčivější.

A náhle onen silný impuls. Rozevírá se nová perspektiva jak vyžití svůj život mimo dosah těchto konfliktů. Je tu divadlo, svět »ilusivní«. A zatím co zcela neuvědoměle prochází složitý proces duševní, který jsme označili jako přechod ze serie do serie, individuum, příští herec, počíná si uvědomovati i myšlenkově konečně svůj svět, který jej ukájí a kde nepocituje těch neustálých a bolestných rozporů. Sebevědomí konečně nachází pole, v němž není neustále sráženo a zatlačováno nazpět, a nezáleží na tom, že tento nový svět je svět ilusí. Kdybychom to měli říci naivním a málo výstižným příkladem, řekli bychom, že hoch, který si přál být generálem, stane se jím alespoň na chvíli a v tomto ilusivním světě, a fiktivní podstata jeho kariéry mu uniká. Uniká mu tím spíše, že nikdy si nedovedl představit generáloství ne jako všední práci, ale jako ohromujícího muže s epauletami; prudká intenzita večerních dvou hodin, v nichž hraje, stupňovaná ještě začátečnickým napětím, vyčerpá úplně mladý organismus a s pocitem únavy dostavuje se i pocit jiný, pocit vykonané práce. *Příští herec dospěl konečně k počátku své herecké dráhy, počíná pracovat. Teprve nyní začne složitý diferenciační proces trvající celou řadu let, který ne hned bude korunován výsledky ryze uměleckých hodnot.*

Ale cesta byla jednou proražena, a nebude už pochyb o tom, kterým směrem se má bráti. I zde se uplatní zákon *inhibice instinktu pomocí zvyku*, který udržuje individuum na cestě jednou zvolené a v níž

našlo možnost vyžití a uspokojení pro svou individualitu. Neboť »každý instinkt, který jedenkrát byl uspokojen určitým předmětem, je vydán nebezpečí naplnovati se jím výlučně, a ztratiti své přirozené impulsy vůči předmětům stejného druhu«.

Než přikročíme k další kapitole, v níž půjde o další diferenciaci této cesty vzniklé srážkou instinktu s inhibicí, shrňme ještě stručně obsah předcházející. Cesta k hereckému povolání, k hereckému pracovnímu způsobu a k hereckému poznání světa vede od instinktu. Jestliže objekty reálného světa, po nichž instinktivně toužilo individuum náročné a přece slabé, byly nedosažitelné, a jestliže instinkt byl okamžitě srážen instinktem jiným, jinými slovy, jestliže byl inhibován potřebou sebezáchovy, individuum jednoho dne ustoupilo od této serie objektů, o nichž původně bylo přesvědčeno, že mu dají uspokojení. Hrozny byly příliš kyselé. Přešlo tedy od této serie objektů k serii jiné. Ale zároveň tyto instinktivní snahy po uplatnění se nemohly být ukojeny žádným běžným způsobem, to jest jen jediným praktickým povoláním, a tak byla zvolena serie objektů a vztahů povahy imitativní, ale o to všeobecnější.

Pud sebezdokonalování, instinkt přizpůsobovací srazil se s instinktem zachování existence vlastní, cesta, kterou individuum instinktivně pokládalo za schůdnou pro sebe a pro rozvoj svého jáství, nebyla v zájmu zachování jeho existence. *Inhibicí*, zbráněním vznikla *žádost, tendence*, tento »první krok k činnosti úmyslné«. Prvotní stadium vyznačuje se tím, že tendence jest ještě zcela neurčitá a vědomí, třeba pracovalo velmi intenzivně, nemohlo najít klíč k řešení jinak, než

instinktivní cestou. Pouze nelibost, duševní roztržité-
nost a deprese jsou objektivními ukazateli složitého
pochodu, jímž instinkt proráží ke svému vítězství. Ten-
dence, úmyslná žádost ve vlastním smyslu slova může
býti konstatována teprve v okamžiku, kdy instinkt pro-
razil si cestu do imitativní serie. »Žádost jest touha
spojená s představou činnosti potřebné k dosažení ne-
přítomného předmětu; je-li touha vědomí nedostatku,
je žádost vědomí možnosti dosažení« (Krejčí). Jak jsme
již připoměli, předměty žádosti jsou povahy imitativní,
což při zvláštním založení sociálního a intelektuálního
jáství příštího herce najde vyvážení v nové, tvůrčí
diferenciaci a zmohonásobení vlastního já a jeho stavů
vědomí.

ZRÁNÍ

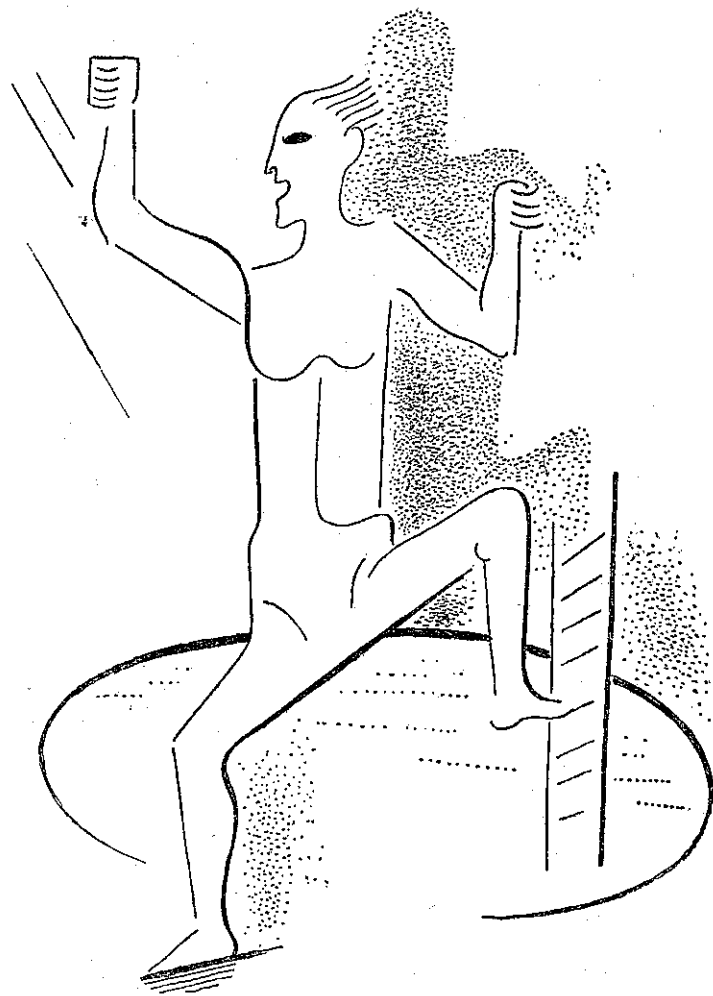
OD AMATÉRA K PROFESIONÁLOVI

¶ Příští herec přichází do druhé etapy svého tvůr-
čího života, kde inhibice nemá již tak bezprostředního
místa k uplatnění. Je to období, které by se mohlo
nazvat vlastním obdobím učebním. Je to doba, kdy
mladý herec se učí mluvit, dýchat, pohybovat se po
jevišti způsobem uměle bezprostředním, a kdy obje-
vuje sám v sobě den ode dne zcela nové rejstříky,
zcela nové způsoby projevu, a kdy teprve vidí, že
herectví není hraním si na nějakou postavu, nýbrž
složitým řemeslem, o jehož cíli nemá ještě představ
příliš jasných. Pozvolna je zaujímán studiem sebe sama.
Líbí se mu na příklad uvádět se v nejrůznější stavy
mysli, pozvolna je precisovat a ovládat technikou, prostě
dostavuje se uspokojení z mnohonásobnosti vlastního
vnitřního života nebo ještě spíše z mnohonásobnosti
jeho výrazu, což ovšem jde ruku v ruce s vývojem
technickým.

»Touha a žádost jsou zadržované činnosti instink-
tivní. Je-li však podnět, jímž vznikly, dosti mocný,
zadržovaná energie hledá průchodu, jenž při touze stane
se pohyby neurčitými, po případě vášnivým vzruchem,
který může i zničení individua způsobiti. Mocná žádost

přejde v čin, jakmile je představa o činnosti potřebné tak určita, že dovede vybavit první pohyb účelný. Instinktivní čin vykoná se nyní úmyslně, a tím je učiněn nový krok ve vývoji chtění.« (Krejčí.) Tato slova o tendenci touhy a žádosti nutno poněkud doplniti bližším určením oné »představy o činnosti«.

V tomto období diferenciacním můžeme totiž konstatovati *charakteristickou převahu emocí*, které povolna pro herce stávají se samy účelem. To není již to individuum, které bojovalo o zajištění svého instinktu, je to někdo jiný — a přece týž — kdo základní instinktivní prasyly dovede poněkud již využívat jako hnací síly k vytvoření diferencovaných sensací ve svém nitru. Jsou to vzrušení, emoce, které již nemohou, ať jsou sebe silnější, nabýti zhoubné síly, nýbrž stávají se samy *předmětem tvořícího se hercova poznatkového světa, předmětem, který je studován a jehož zákony jsou objevovány.* Po prvním pohybu účelném následuje celá řada dalších, které byly vyvolány, aby se staly předmětem zevrubné pitvy. Tento svět prozatím nemá své těžiště v představách a vůbec obsahové činnosti mysli, nýbrž *v emotivní a citové sféře vědomí, jež pomalu jsou ovládány.* Zde nezáleží na tom, že postava Richarda III. je postava psaná s určitým morálním ostnem, a vlastně velmi málo záleží i na tom, že je charakterisován jako zrůdný a po moci bažící typ. To jsou pomocné znaky. Nejdůležitější pro budoucího herce je na ní její nejsubjektivnější stránka, ono věčné vnitřní prehrávání z výbojného velmože do sladkého dvořana, *více záleží hlavně na co nejdokonalejším ponoření se do cizího já a na důkladné koupeli*



v jeho pocitech, citech a emocích. Mladé a dosud nepřilíši rozrůzněné nitro noří se do druhého člověka ne už, aby si třeba fiktivně přisvojovalo jeho odznaky, nýbrž aby *konfrontovalo své intimní jáství s individualitou jinou*. Snad bychom to vzdáleně mohli přirovnat rozkoši děcka, kterou pocituje, může-li si potajmu obléci šaty své matky a procházeti se v nich. Ale zatím co děcko při svém jednoduchém vnitřním životě spokojí se několika slovy a rozkazy, které říká jeho matka, tyto rozkazy a vůbec vnější projevy postupem zrání nelákají a nezajímají mladého herce tolik, jako vstoupení do cizího emočního světa.

Toto stadium je stále ještě jaksi přípravné a bude ukončeno teprve s dokonalou zralostí a suverénností technickou, která otevře nová a vyšší hlediska. Prozatím také *hercův život intuitivní a bytostně herecký není ještě dosti harmonicky spojen s jeho životem intelektuálním*. Herec jde paralelně vedle člověka, a zatím co herec žije nejintenzivněji v reakčních a emotivních partiích vědomí, člověk dospívá intelektuálně a často pocituje i potřebu vyššího zcelujícího rozumového názoru na svět a svou vlastní práci. Doba, která na př. u hloubavě založených hochů se projevuje vášnivými debatami o smyslu života, o konečnosti světa, o otázkách pohlaví a pod., projeví se u mladého herce nejasnými úvahami o smyslu umění, o jeho kráse, o jeho úkolech v životě, což všechno bývá obyčejně viděno očima velmi naivníma. I zde je patrné, že vlastní práce a zrání odehrává se někde jinde a zcela latentně. Použijeme-li v tomto případě Jamesova dělení jáství na já empirické a na já jako poznávající subjekt, pak emo-

tivní svět, všechny jeho tendence a všechnu jeho dosa-
vadní hereckost, přiřkneme jeho já empirickému a pouze jeho úvahovou činnost co nejabstraktnějšího rázu jeho já poznávacímu, které je ještě zcela zárodečné. A jestliže přijmeme další Jamesovo dělení empirické osobnosti, na

já materiální,

já sociální,

já spirituelní,

bude nás v první řadě zajímati *sociální jáství*, jehož naprostá převaha bude ihned ujasněna pro herecký naturel. James vidí podstatu sociálního já asi takto: »Celkem máme vrozenou snahu, abychom chtěli býti pozorováni a pozorováni v náš prospěch... přesně řečeno člověk má tolik sociálních já, kolik je individuí, která by je »znala«, a učinila si o něm nějakou představu nebo soud... ale jako se třídí ve skupiny, jedinci, u nichž jsou (tyto představy nebo soudy), lze říci, že v praxi člověk má tolik sociálních já, kolik existuje rozdílných skupin lidí, na jejichž soudu mu záleží... dobrá nebo špatná pověst člověka, jeho čest nebo bezectnost jsou jména některých z jeho sociálních já«. Nemusíme ani příliš rozváděti, že vzrůst tohoto sociálního já a dozrání do celé jeho komplikovanosti dostavuje se až v době, kdy individuuum najde svou práci, jinými slovy až v době, kdy herec počíná pracovat herecky. V této době totiž, a sice v časové posobnosti, působí dva silní vnější činitelé na vytvoření jeho sociálního já.

Nejprve je to *představa obecnstva* vůbec, které svým přijetím nebo odmítnutím, které svou kolektivní

náladou a atmosférou velmi podstatně podpoří jeho sebevědomí tím, že jej sleduje večer co večer v jeho novém světě s naprostou a pro mladé herce nezvyklou vážností. Ona imitativní serie se osvědčuje, má pro toto každovečerní kolektivum nepopíratelnou průkaznost a přesvědčivost. Zde jsme u nejbytotnějšího tajemství potlesku a úspěchu vůbec. Je to přiznání reálnosti fingovaného hercova života a uznání mystické propasti mezi jevištěm a hledištěm. Toto sociální já, které odděluje od sebe dvě skutečnosti, dva skutečností světy, stejně jako rampa odděluje svět jeho pravdivosti od každodenního světa lidí v hledišti, nevymizí nikdy, naopak, císeluje se u velkých herců do hlubokého porozumění mentalitě diváků, a souvisí pak již s hercovým etickým názorem.

Druhým spolutvůrcem hercova sociálního jáství je »iluzivní« *svět jevištní a jeho postavy.* Nejsnadnější si to vyložíme u herce realistického. Ten totiž opravdu se vžívá — pokud možno při studiu, ale i o představení — do světa, který imituje. Iluzivní extase hry, nebo jindy alespoň jistá vzrušenost při ní, velmi podporuje naprosté vžití do postavy a do prostředí, ve kterém se pohybuje. V tomto případě pak nejen obecenstvo, ale i každá z ostatních jevištních postav, tedy při postavě Hamletově Polonius, Laertes, král, královna, mají nesporný a velmi intenzivní vliv na vytvoření a vyhranění individuality zcela nové, individuality iluzivně prožívané. Ovšem i při jiném, tak zvaně neiluzionistickém způsobu inscenace se objevuje tento spolutvůrce nového hercova já sociálního. Jeho podmínky však nespočívají v napodobení každodenního života,

nýbrž v charakteristice slova i pohybu, která náhle nabývá na plastičnosti, v citění dynamiky dialogu a ve zvláštním časovém odstupňování. Toť nejvládnější druh nahrání herce herci, kdy tvoření na jevišti je podmíněno druhou individualitou, jež se účastní hry.

Můžeme ještě poněkud precisovati charakter tohoto sociálního jáství, uvědomíme-li si, *jakými akty lidské já se snaží jednak se realizovati a jednak uhájiti svoje místo.* Instinktivní základ se vrací při všech svých projevech, jako je instinkt obrany, výboje a podobně, k pudu sebelásky. Pokud jde o tento pud při sociálním jáství, možno mluvit jednak o jeho projevech přímých, jednak nepřímých. Mezi projevy přímé nutno počítati »lásku ve vlastním slova smyslu, přátelství, touhu po zalíbení se, po tom, abychom byli pozorováni a obdivováni, soupeření, žárlivost, vášeň po slávě, po vlivu a po moci«. Mezi nepřímé projevy možno počítati »snahu po lásce k našemu fysickému já, která nám může sloužiti k uskutečnění našich cílů sociálních«. James sám, kterému náleží zásluha exaktně psychologického určení lidského já a jeho tendencí v nejednom směru, poukazuje na to, že může dojít ke konfliktům na příklad mezi našim fysickým a sociálním já, že původně každý člověk, zejména pod silou vnějších vlivů, toužil by býti lehkým atletem — vítězem na všech závodech, a současně třeba psychologem celé dny shrbeným ve své pracovně a ctěným po celém světě, a zde ovšem rozhodnou pak hlediska vyšší, ať už morální, praktická nebo jaká jiná.

Chtěli bychom při té příležitosti zcela stručně naznačiti, že právě v hereckém světě se můžeme setkat

s konflikty, které bychom nejspíše mohli zařadit jako *konflikty dvou já sociálních*. Herec velmi snadno, zejména v pozdějších letech, může dospět k jakýmsi stavům dvojíctví, jichž nejnórmálnější příčina je pravděpodobně ta, že nepřestává hrát při svém odchodu s jeviště. A náhle sám je překvapen nebo i zaleknut, přistihne-li se při počínání, po případě při pouhém pohybu, který by normálně neudělal a který přichází jakoby z jiného světa v něm. Jde obyčejně o zautomatizovaný jevištní pohyb, po případě o celou řadu takových pohybů, které se navzájem vybavují a které působí na onoho herce samotného dojmem něčeho ne-nórmálního. Mechanismus toho všeho jest ovšem více než prostý, a vzdáleně bylo by jej možno srovnati s mechanismem snů, s tím rozdílem, že zde jako komplexy se vybavují zmechanizované a jednou nacvičené řady. Druhý případ je složitější a spočívá v tom, že herec pokračuje ve své hře, ale kontroluje se neustále svým civilním já. Docházíme zde již k hereckým nemocem, v tomto případě jde o velmi zajímavé a zdánlivě současné rozštěpení osobnosti, z nichž každá snaží se vystoupiti nad druhou. A může to dokonce býti konflikt dvou osobností zdánlivě zcela nesouměřitelných, jako je konflikt civilního pana X. s panem Hamletem. V takovýchto případech, jsou-li zvláště nebezpečné, může opravdu dojít k fixní ideji a k šílenství, jak o tom máme dostatek zpráv ze životopisů herců. Zmíňujeme se o tom, abychom poukázali na možnou jednostrannou nacílenost osobnosti do hereckého výrazu, nacílenost výrazovou a sociální.

Není pochyby o tom, že pokusíme-li se hierarchi-

sovatí nějak v tomto hercově vývojovém stadiu jeho jednotlivá já, že jeho sociální já bude stát ve středu jeho zájmů, a bude nadřazeno jak já fyzickému, tak spirituálnímu. Bude tomu tak spíše, že touha po úspěchu, kreslíci sebe sama jako velikého herce obklopeného úspěchy, bude jako doznívání prvotního instinktu stále ještě dosti silná. James vypočítává jednotlivé znaky sociálního já empirického, dělí je na lásku sebe sama (na *tendence* sociálního já) a na vědomí valérů tohoto já (city sociálního já). Mezi první počítá: touhu po zalíbení se, býti pozorovánu, obdivovánu atd. Společenskost. Soupeření. Závist. Lásku ve vlastním smyslu slova. Touhu po počtách. Ambice atd. Do druhé skupiny, do skupiny citů počítá pýchu národnostní, kastovní, rodinnou. Prázdnou slávu. Snobismus. Hanbu atd.

Pierre Janet popisuje v knize *L'automatisme psychologique* zajímavý případ zdvojené osobnosti jakési Leonie B., která počala jeviti známky somnambulismu ve věku tří let. Její normální život se vyvíjel zcela ve smyslu chudého venkovského prostředí, kdežto její druhý život probíhal v salonech a měl zcela jiný směr. Chudá venkovanka v normálním stavu je vážná a trochu smutná žena, tichá a pomalá, velmi výstředně bázlivá. Janet praví, že nikdo by v ní nehledal osobnost, která se v ní skrývá. Když usne, vzpomíná na sen o druhé existenci. V okamžiku, kdy se »přetělí«, změní se celá, oči zůstávají zavřené, ale ostrost ostatních smyslů a její živost je až nesnesitelná, jako by jí nahrazovala ztrátu zraku. Zůstává sice dobrá, ale objevuje se touha po ironii a po kousavé zábavě. Nic prý není zajíma-

vějšího, než rozmlouvatí s ní na konci seance, když přijala několik nových lidí, kteří ji chtěli vidět v transu. Mluví o jejich směšných stránkách a vymýšlí o každém malý román. Má spoustu nových vzpomínek. Odmítá své normální jméno Leonie, přijímá jméno Leontina, a vyslovuje se velmi skepticky o Leonii. «Ta hodná žena to nejsem já», říká, »je příliš hloupá«. Leonie číslo dvě umí vyprávěti dlouhou historii sensací a činů, jichž si byla vědoma v somnambulismu, kdežto oně Leonii první přičítá všechny stavy, které byly uvědoměny ve stavu bdělém. Následkem toho přes to, že Leonie první je vdána, má muže a dvě děti, Leonie druhá přičítá manžela té druhé, ale sobě obě děti. Výklad je ten, že slehnutí se událo ve stavu somnambulkém. Když procítá, odlišuje se i od Leonie číslo jedna i od Leonie číslo dvě a pokládá jednu za příliš hloupou, druhou za bláznivou.

Tento případ může býti pokládán za *obdobu* čisté alterace, zdvojení hereckého a předhereckého jáství jevištěm, ale je ho možno použítí jen jako analogie. Je to podobno všeobecné rovnici, do níž jedenkrát dosadili bychom data o Leonii B., jindy data stejně individuální o určitém herci, ovšem — s přídatkem úmyslnosti u herce. Jinými slovy: patologie u herce počíná tam, kde končí úmyslnost.

Uzmínili jsme se již o tom, že individuum má teoreticky vzato tolik sebevědomí a tolik sociálních jáství, kolikrát si dovede představit, že jest pozorováno novou skupinou lidí. Řekli jsme, že každý spoluherec na jevišti jaksi objektivně vyhraňuje hercovo sociální sebevědomí v tomto smyslu, a že podobnou hodnotu jako

spoluherec, a v pozdějších letech ještě mnohem podstatnější, má pro herce jeho *obecenstvo*.

Toto bezejmenné kolektivum, které se mění den ze dne a které den co den právě jako kolektivum je jinak disponováno, má neobyčejný vliv na tvoření onoho nového sebevědomí v mladém herci. Vlastně bychom mohli použítí dvou srovnání: jednak že herec se věčně podobá dvořanovi, vlichocujícímu se do přízně velmože, jednak že je možno říci, že obecenstvo se ztratí v hledišti jako v nějakém velikém kadlubu a že každý v obecnstvu ztratí svou individuální tvářnost; na jeviště nehledí pan X. nebo paní Y., nýbrž tito lidé odevzdali svou aktivitu do jakéhosi kolektivního reservoiru, s nímž se smísili, a působíce na jeho složení, dávají působiti jím na svou vnímavost a její projevy. Toť una anima francouzských unanimitů, která má základ zcela konkrétní.

Herec je bytost, jehož sociální jáství se mění s naprostým chameleonstvím případ od případu a situace od situace. A jestliže první typ, kdy hercovo já měnilo nejmarkantnější své vnější znaky (to jest znaky charakterisační, jež byly zapříčiňovány charakterisací kusu i okolních postav herců), můžeme označiti spíš jako cestu *objektivní*, označíme tuto hru a obměnu hry podle obecnstva toho večera spíše jako *práci situační*. Použijme, dříve než budeme pokračovati, citátu z A. P. Čechovovy knihy Slzy, kterých svět nevidí, kde se setkáváme s líčením neustálé proměny sociálního já ve styku člověka s člověkem, které je z nejzajímavějších: »Provinciální rada Dolbonosov, když byl jednou ve služebních záležitostech v Petrohradě, dostal se náhodou

na večírek ke knížeti Fingalovu. Na tom večírku setkal se mezi jinými k velikému svému překvapení se studentem-právníkem Ščepotkinem, který před pěti lety byl domácím učitelem jeho dětí. Dolbonosov neměl na večírku známých, tak tedy z nudy přistoupil k Ščepotkinovi. »Eh... tento... jak jste sem zapadl?« zeptal se ho zívaje do hrsti. »Zrovna tak jako vy...«. »To jest, dejme tomu, jako já, asi ne...«, zaškaredil se Dolbonosov, měře si Ščepotkina. »Hm... tento... jak se vám vede?«. »Ujde to... Ukončil jsem studia na universitě a sloužím jako činovník pro zvláštní záležitosti u Podokonnikova...« »Tak? Nu, pro první čas to není špatné... ale odpusťte mi neskromnou otázku, mnoho-li vám vynáší váš úřad?« »Osm set rublů...« »Fft... to nestačí ani na tabák...« zabručel Dolbonosov, vpadaje opět v pohrdavě protekcionářský tón. »Ovšem, pro bezstarostný život v Petrohradě to nestačí, ale já jsem kromě toho tajemníkem ve správě Ugarsko-Ruské železnice... to mi nese půl druhého tisíce...« »Ano, v takovém případě arcí...« vskočil mu do řeči Dolbonosov, při čemž po jeho tváři rozlilo se cosi na způsob záře: »Ostatně, můj nejmilejší, jakým způsobem jste se seznámil s pánem tohoto domu?« »Velmi prostě, odvětil hostejně Ščepotkin. »Setkal jsem se s ním kdysi u státního sekretáře Lodkina...« »Vy... vy chodíte k Lodkinovi?« vytřeštil Dolbonosov oči. »Velmi často... oženil jsem se s jeho neteří...« »S jeho ne-te-ří? Hm... řekněte mi... já... víte-li, vždycky jsem vám přál... prorokoval jsem vám skvělou budoucnost, vysoce vážený Ivane Petroviči...«. »Petr Iványč«: »To jest...

Petre Iványči. A já, víte-li, dívám se, dívám a hned vidím — co to je za známou tvář...? Okamžitě jsem vás poznal... A hned si myslím, musím ho pozvat k sobě na oběd... Hehe... doufám, že neodřeknete starci! Hotel Evropa, číslo 33... od jedné do šesti...«

Čechov nadepsal tuto svou črtu »Po schodech nahoru«. A lépe než profesionálním psychologům podařilo se mu zachytiti mentalitu člověka, jehož kariérnické sebevědomí se mění podle toho, s jak důležitou osobou rozmlouvá. U herce tato změna je ovšem určována hledisky a zájmy poněkud jinými, a jeho objektivace sebe sama, utvoření jeho sociálního jáství je určeno jednak komplexy, které shrnujeme pod název »vyhrátí se«, jednak vedlejších faktorů, jako je snobismus, ctízádnost, touha po obdivu a úspěchu, určuje jeho práci hlavně: představa postavy a jejích projevů.]

Moc sociálního jáství hercova má kořeny proto tak pevné, že těsně souvisí s prvotním inhibovaným instinktem jeho osobnosti. Celé sebevědomí visí nyní na jediné



vůdčí představě; visí nyní na *virtuálním jástvi*, které se má teprve uskutečnit, visí na svém herectví. Moc sociálního jástvi, jeho diferencovanost spočívá tedy v tom, že je to vlastně ono, kdo provádí celý ten složitý převod, celou tu transformaci od civilního a neuspokojujícího k uměleckému, nepraktickému a přece ukáje-
jícímu životnímu projevu. Mohli bychom zcela snadno mluvit v tomto případě o tvůrčí síle ctižádosti, o snobismu, který si zaopatří dostatek energie k prosazení svých ambicí, ale jak jsme se již zmínili, nejdynamičtější představou je představa velkého a zodpovědného *herectví*, kde hra bude zároveň nejúplnějším a nejvíce ukájejším projevem osobnosti.

K nejzajímavějšímu problému však se dostaneme otázkou, co se událo, nebo jakým způsobem je *fixováno herecovo sebevědomí*. Nemysleme tím na pouhé vnější projevy mladé individuality, která od okamžitého úspěchu jde k nejvíce skličujícím depresím, která může býti honosně chlubitvá a přece hned zase u sebe zjitřená okamžitými intrikami nebo křivdou, ať zdánlivou nebo skutečnou. Sebevědomí v našem smyslu, toť sám pevný základ, toť sám organisující systém bytosti, sám hercův charakter, který v podstatě není ničím jiným než reagujícím já.

Sebevědomí není fixováno. Převaha sociálního já to přináší sama v sobě. Herec podobá se spíše proudu, který nabývá tvaru všech nádob, kterými protéká, ale není to ještě ten geniální a tvůrčí umělec, který si stvořil své cesty. Vrátime se k nim. Prozatím nemůže individuum počínati nic jiného, než za každou cenu a plnou parou *směřovati ke svému virtuálnímu já, k já*

— *herci*, v tomto období, které je charakterisováno vedle svého *sociálního jástvi* ještě svou *extatickou povahou*. V tomto období herec objevuje barvu lidských citů a vášní, a učí se znáti hluboký rozdíl, který je mezi láskou v životě a láskou jako projevem jevištní postavy. Vrhá se na každou postavu s bezprostředností a lačností, s jakou v životě typický kariérista se vrhá na zničení každého člověka, který mu stojí v cestě. Ponoří se úplně do postavy. Vžívá se do ní, stvoří si ji pro svou dosud primitivní hereckou řeč, a obyčejně velmi chabou kostru prozáří a rozohní pouhým náporom své výbušné individuality. Často nedovede ještě rozumově postavu pochopit, ale dovede ji už zahrát s velmi silnou sugestivností. Dává na ni působit vlivu ostatních postav a vlivu obecenstva, a chápe pozvolna, že jeho postava dostane sankci teprve tím, že byla přijata obecenstvem. Počíná si uvědomovat už i některé finty, s jichž pomocí dostihne lépe zájem kolektivního publika. Jsou to doby velkých vzrůsení a velkých extasí, kdy celý organismus našel konečně cíl svých výbojů a řítí se za každou cenu vpřed, chtěje zdolávati úkoly vždy nové. Je to divoký hlad a touha po proniknutí všemi stupni lidství, a sice v první řadě lidství citového a emociálního. *Zážitky z vlastního života jsou náhle nesmírně cenné, neboť jejich pomocí je možno pochopiti a zvýrazniti kteroukoliv z postav, která má býti zhmětena. Mladá herečka v této době tvoří každou postavu jaksí mimo sebe, na sebe zapominajíc a sebe nešetříc. Je to téměř někdo jiný, kdo vstoupí na jeviště, a v onom soukromém člověku téhož jména má jen velkého přítele, který nenáročně se s ním*

rozděluje o všechny své zkušenosti. Ony prazážitky pokoření, nevěle, touhy po lásce nebo úspěchu objevují se zde poznovu již zformovány a jako nejlépe a nejzvučněji znící struny z celé doposud poněkud schematicky hrané a myšlené postavy. *Vlastní já bylo roztaveno* a teprve mnohem později, v období, které jsme označili jako uniknutí inhibici, v době vyzrálosti, harmonického názoru i intelektuálního, dostane se mu znovu pevných tvarů.

II. ČÁST

UNIKNUTÍ INHIBICI

BRÁNA K POSTAVĚ SE NEOTVÍRÁ ROZUMOVOU KOMBINACÍ

Ale do jaké míry je súčasněna vyšší aktivnost, »představová« a »intelektuální« vůle na vlastním hereckém procesu?

Panství instinktů, o kterých jsme řekli u mladého herce, že jsou základem jeho mentality a jeho charakteru, neopustilo přirozeně svou posici ani u vyspělého herce. Rozumové motivy nemají dostatek síly, aby vedly k činu nebo aby činu zabránily. Rozumová aktivnost proti aktivnosti nižší, instinktivní je podstatně oslabena, neboť vůle i rozumová aktivnost v bytostném a svět tvořícím projevu je možna jen za spolupráce jevištní postavy.

Přístup k postavě není otevřen cestou intelektuální, nýbrž cestou, kterou bychom spíš mohli nazvat reflexní. Jevištní postava, toť nenadálý popud, který v celé řadě případů přímo se přetváří v jevištní čin. Ovšem jako nikde, ani zde není postup všech herců stejný, každá osobnost má více méně osobité řešení. Ale nemůžeme nepoukázat na zajímavý, až groteskní zjev, k němuž dochází velmi často i u herců sebe lepších. Herec dostane knihu se svou rolí. Sotva informován o intenci celé hry, přichází do první zkoušky, na níž režisér

vyloží svůj náhled na funkci i způsob vypracování každé z postav. Činí tak velmi často formou dosti abstraktní, vykládá funkce jednotlivých postav v dramatické stavbě celé hry. A je nesmírně zajímavé pozorovat, jak rozlišně reagují jednotliví herci a herečky na tento výklad. Zatím co jedni snaží se zachytit nit abstraktního výkladu (ať je sebe populárnější) a snaží se převést si jej na výklad pro sebe běžný, na výklad myšlení názorného, neabstraktního, druhá skupina herců se zřejmě nudí a nemůže se dočkat toho, aby »to« už začlo, aby byli postaveni na jeviště. Teprve tam, jak jsou přesvědčeni, začíná jejich práce. Není to ani nevěle k režisérovi, je to spíše neschopnost postřehnouti nějaký jiný výklad hry a jejich postav, než výklad praktický. A na jevišti naopak. Jakási podivná vášň zachvacuje postupně jednoho po druhém, činí jej neklidným a stále víc vzrušeným, čím více se blíží své jevištní postavě. Je zajímavé, že z popisného výkladu postavy, který podává režisér, zapamatuje si herec často jen dva tři přívlastky, které si ještě sám pro sebe nemožně zobrací a dá jim nejabsurdnější význam, aby konečně navzdory svému vlastnímu intelektu odevzdal divákovi své dílo okouzující pravdivostí, skutečností, výrazností a hlavně přesvědčivě jasností.

Co je tedy základem, jaká je mechanika tohoto hercova postupu? Brána k postavě se neotvírá činností myšlenkovou, racionálně. Tato činnost může být pouze výkladem postavy ex post, když byla již zrozena. Herec až po jejím stvoření má možnost kontroly rozumové. Na prvním místě musí být postava pochopena víc než intuitivně (to kulaté slůvko!), totiž reflexně, a teprve

odtud možno konstruovat výše, ovšem spíše jiným typem myšlení než je myšlení abstraktní, čistě rozumové a ideové.

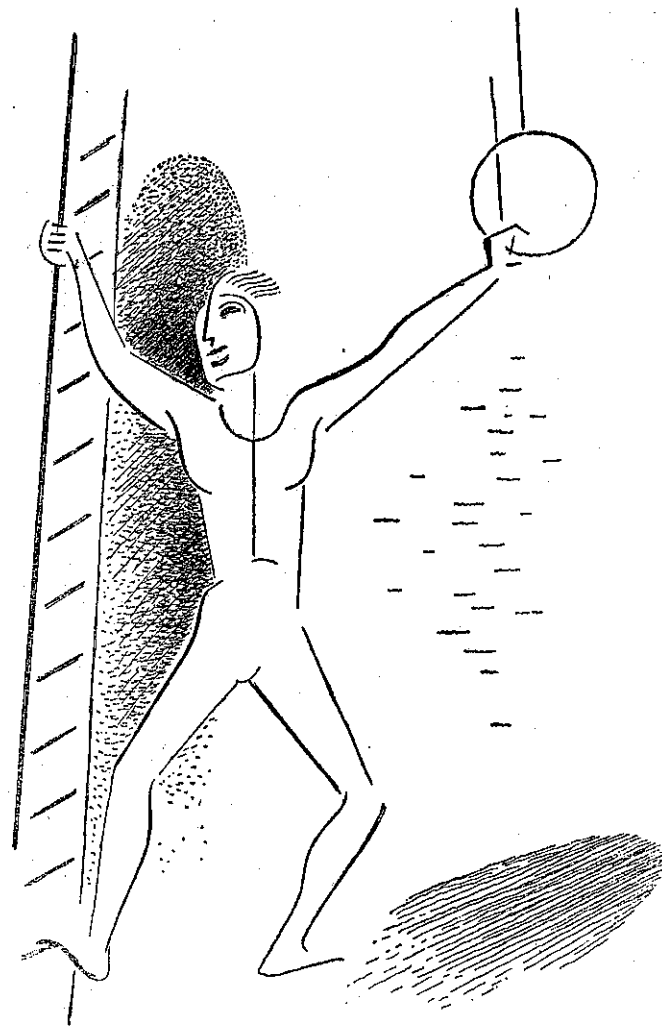
CHTĚNÍ S OPOROU JEVIŠTNÍ POSTAVY

Chceme-li pochopiti mechanismus herecké osobnosti, nejprve musíme si položit otázku, *jaký úkol a jakou funkci zastává vůle v celkovém jejím obraze.*

Vůle není než realizační stránka osobnosti. Je to nejbytostnější projev individuality a nejindividuálnějších rysů člověkových, kterými zasahuje, kterými se uplatňuje v chaotické přírodě kolem sebe a mezi ostatními individualitami. Th. Ribot formuluje její podstatu asi tak: »Vůle není ani pouhou přeměnou stavů vědomí v pohyb, ani pouhou způsobilostí uskutečnění zadržení: ona je reakcí vlastní každému individuu.«

Nemůžeme na ničem lépe poukázati na reaktivní podstatu herecké vůle, než zastavíme-li se poněkud u otázky volby. Jde o volbu mezi představami nebo mezi snahami? Jinými slovy, je herectví činnost v první řadě fantasijní, anebo praktická?

Jedná se tedy nyní o to, poukázat na ono zcela zvláštní »myšlení«, které je tak typické pro hereckou práci vůbec, na myšlení, které velmi často dovede se omezovati téměř na bezprostřední, praktické, fyziologické funkce individuality, volené pro neobyčejnou je-



jich libost; a na druhé straně stavy intelektuální jsou velmi silně zatlačovány ze zorného pole pozornosti.

Ribot rozlišuje představy ve tři skupiny podle toho, jaká je jejich snaha přeměnit se v čin. Je-li silná, mírná nebo slabá. A shledává, že nejslabší snahové napjetí je pozorovati u představ silně abstraktních, mírné ještě u běžné činnosti myšlenkové, ale nejsilnější a činu nejbližší jsou vrcholně intenzivní stavy, za jejichž typ Ribot pokládá *utkvělé představy*. Práví o nich, že přecházejí v čin téměř tak neodolatelně a rychle jako reflexy, čili podle staré psychologie, intelekt působí zde na vůli bezprostřední účastí citu.

Vraťme se nyní k naší první otázce, kterou jsme si položili na začátku tohoto odstavce, k otázce, kdo je jediným a oprávněným voličem ve složitém pásmu představ, emocí a snah v herecké mysli. A tu jediná možná odpověď by měla znít, že je to *hercův charakter*, že je to ono reagující já vytvořené celou řadou vlivů fyziologických před narozením i po něm, výchovou a nabytými zkušenostmi. Ale poukázali jsme již dříve na neobyčejnou komplikovanost hereckého charakteru, na to, jak primární úkoj, to jest praktické povolání, neobyčejnou a složitou cestou se stalo součlenem až druhotných úkojů a že zde došlo k oddělení prakticko-zkušenostního života od života uměleckého, který jediné dává možnost vyžití.

Volba, onen projev individuality, jímž realisuje sama sebe, nenanáší se na onen běžný charakter herce-člověka, nýbrž na nějaký *další »charakter«*, který má právě onu uměleckou funkci a který je jejím nositelem. Z občanského charakteru hercova zbudou jen jeho

fyziologické předpoklady, ale tato míza jako by se přelila do příštího charakteru, a nemá ve skutečnosti tvaru, není vyhraněnou individualitou. Herci se dostane onoho vědomí charakteru, onoho vědomí vlastní osobité skutečnosti, po které neustále touží, teprve s *příchodem řídicí představy*, která dodá tvar i osobitý výraz, herci se dostane charakteru teprve s rolí, která nastoupí své místo řídicí představy.

Tento charakter bychom měli nazvat *charakter umělecký*, a to přes to, že jde o charakter v nejširším smyslu toho slova a nadřazený předuměleckému, životnímu charakteru, ze kterého musí přirozeně organicky vyrůstat; je to definitivnější tvar životního charakteru. Nadřazenost tohoto uměleckého charakteru plyne právě z jeho úkojnosti, z uspokojení, kterým naplní hercovu mysl, a sice od jejich nejfyziologičtějších kořenů. A můžeme opravdu říci, že hercův umělecký charakter se zdvihá k plnému sebevědomí a klesá do moře sebe-nedůvěry podle toho, dostalo-li se herci nebo nedostalo nějaké role. Touha po roli nesmí býti chápána jen jako věc ctižádosti, zdá se opravdu, že celá hercova bytost až do svých kořenů trpí tím, že jí není dána příležitost projevit se, uskutečňovati sebe samu.

Postava se stává řídicí představou. Postava znamená únik z onoho podivného a zneklidňujícího stavu inkoordinovanosti, povšechného zneklidnění, vrtkavosti průvodních nálad a uvolnění, dokonce i morálního, u celého tohoto podvojného charakteru a je to patrně způsobeno tím, že herci *chybí nezákladnější existenční podmínky pro vznik vůle*. Je to podivně zneklidněné období, ve kterém herec se do značné míry podobá by-

tosti krajně kapriciévní, ne-li hysterické. Ciny rozumové ani jiné nemohou v této půdě vyrůstat. Nebo ještě spíše: i když vyrůstají, neukájejí svého nositele a nedávají mu pocit uspokojivého řešení osobnosti, každý rozumový poznatek zůstává pouhým pojmem, jemuž se nedostává oné víry (belief), osobitého přitakání celého jáství, které jediné má možnost dát sankci *pravdivosti* objektivně správnému soudu. Je to přirozené, protože tuto sankci musí dát celý charakter; herec bez role projevuje neúplnost svého charakteru právě nemožností tohoto přitakání.

Herec bez role mimo běžný praktický život nemá možnost zodpovídati sám před sebou na největší svou otázku, na otázku své existence.

Pevná vůle, to znamená v každém případě cíl. Pevný cíl, k němuž je usměřována veškerá činnost mysli a vědomí. A tímto cílem je pro herce postava. Je to ona, která dá daleko důležitý a nadosobní smysl nekonečné řadě otázek a charakterotvorných rysů, skrytých a latentně doutnajících v hercově nitru; otázek, jež jsme již shrnuli pode jménem vůle k postavě.

HEREC SE PŘEVTELÍ...

»Vyhladte své čelo, dodejte živého výrazu svému pohledu, držte se spíš přímo než ohnutě, mluvte »velkopansky«, číte žertovné poklony: bude třeba, aby vaše srdce bylo opravdu z ledu, jestliže tím vším pomalu neroztaje.«

James, který tímto způsobem zdůrazňuje základní funkci reakce organismu na vytváření okamžitého profilu mysli i na její celkovou stavbu, přivádí bezprostředně k ústřední otázce problému hercova převtělení. Neboť existuje naprostý a bytostný rozdíl mezi hercem na ulici, doma či ve společnosti, a mezi podivnou a novou bytostí, která podle zcela nových zákonů a dokonce i s novými prostředky, fyzickými stojí, pohybuje se, mluví na jevišti, které jakoby bylo mimo svět zavěšeným místem v absolutním prostoru. Další výklad sám ukáže plochost a naivní dětinství teorií příliš modních, než aby byly moderní a pravdivé, v nichž ideálem herce je herec bez oné jevištní přetvářky, to jest bez možnosti převtělení, teorií, které pokládají herce za jednoznačného a netvárného člověka, jenž přišel na jeviště aby zde zůstal sám sebou, ne aby se převtělil. Tito teoretikové (jako u nás je Honzl), kteří mají výborný

postřeh, ale kteří zřídka postřehnou pravdu, zapomínají na nejprostší fakt i pro ně snadno postřehnutelný, že právě toto převtělení a uniknutí do jiného a fiktivního světa je právě podmínkou pro nadživotní a hereckou práci; že ono je vlastně předpokladem pro nadřazení nadživotního herectví životní skutečnosti, že je předpokladem jevištní diferenciacce a zvláštní zvýrazňující retuše života, jež odděluje jeviště od hlediště.

Základ hereckého převtělení najdeme ve *výkladu, jakou cestou navodí si herec určité organické reakce, jimž pak odpoví příslušné stavy vědomí.*

[Základ celého tohoto pochodu spočívá v tom, že navozením určité reakce v organismu dostáváme více méně libovolnou emoci. A tato emoce se pak kryje v účinu herce na diváka (ale v době studia i u herce samého) s emoci ne uměle vyvolanou, ale se zvýrazněnou emoci životní, na kterou nahrává. Herec určitým stažením obličejových svalů dostává nejen grimasu hrůzy, ale — jak znovu opakujeme: v době studia — i celý ohlas v organismu, který původně teprve následně vyvolával onu grimasu. (Při smíchu se herec skutečně rozesměje. Stylisátoři, kteří chtěli stylisovati smích, přesvědčili se naprosto názorně o nepůsobivosti této stylisace.) Studijní doba je prostě dobou, kdy herec se opravdu musí sežít se svou postavou — vrátíme se ostatně ještě blíže k této otázce. Nyní nás zajímá, co je prvním a zároveň postačitelým popudem k tomu, aby myšlenkové i emocionální představy byly konkretisovány v těle hercově jako *představy akční*. Tímto prvním popudem je shluk nejrozmanitějších rysů a představ, který herci symbolisuje figuru, a dává

mu ji vidět jako celek. Figura, jevištní postava vstupuje před herce jako námět, který má být zpracován jeho tělem. A stačí, jak jsme se jinde zmínili, grimasa, charakteristický pohyb, slovní kadence, aby herec počal hledati uvnitř sebe ve svém vlastním organismu organické doplňky k těmto několika pilířovým představám.

Námět, který dodá postava, je schopen navoditi v herci celkové vnitřní *dynamické ladění*, a od tohoto okamžiku má postava pro herce svůj charakteristický dech, svůj puls, svůj rytmus, své představové pole a svou vůli, která ovšem je v první řadě a ve svých praktických projevech vázána dějovou konstrukcí autorovou. V tomto koncepčním období je převtělení herce do jiného emočního světa základním znakem. Obsahem postavy pro herce je méně než kdy jindy její ideový obsah, který slouží nejvýše k výkladu postavy a k jejímu myšlenkovému, nehereckému zdůvodnění. Skutečným obsahem figury pro herce jsou prvky zdánlivě formální, prvky jejího vypracování, prvky, jež postavami neseným ideám hry dávají plnost, ale až následnou soudržnost a resonanci skutečného života. Herec v tomto směru je blízký spíše symbolovému umění primitivů, o němž praví Ermatinger, že »symbolika pralidem a jejich básníkům nedostupovala k uvědomění, protože rozumová pojmovost a smyslová zkušenost v nich účinkovala spíše jako obrazivá duševní síla. ... Podstata této symboliky je dynamika, život, Víra, tušení, prostě něco neurčitého«. Jde o herectví, ano, a proto prvním předpokladem není jeho myšlenkový námět, ale jeho organický podklad v lidském těle. Proto herci vždycky bude blíž Shakespeare bez mnoho-

násobné problematiky a s bujícím dramatickým vzručením, než Ibsen, kde tento vzruch je mnohem pevněji uzavřen do forem společenské konvence.

Organické změny jsou zejména ve studijním období velmi silné a markantní. Herec, který »v tom je«, který se prodral sám sebou až k postavě, je změněn ve výrazu, v celém těle a to až po krevní tlak. Zde není východiskem žádný racionální soud, ani vyšší city estetické a umělecké, které se mohou dostavit až později. Jde o skutečnou *přeměnu celé osobnosti v novou osobu před činem*, jinými slovy, základem převtělení je organická změna. Tot onen stav, o kterém mohlo býti řečeno, že prostor je v něm pouhým symbolem, pouhým ukazatelem a znaménkem pro zrod emocí, že zde není žádného dění, žádného racionálního vytváření, že je to pouhý stav. A mimochodem tato omezenost, za jejímiž hranicemi začíná teprve ideová problematika a zájem pro ideje, je právě příčinou, proč herec potřebuje při své tvorbě jak režiséra, tak dramatika. Pokud je postava výrazem ideje, znamená herec pro tuto ideu jen viditelného nositele, tlumočníka a je reproduktivním umělcem. Jeho tvůrčí místo je na ostrém rozhraní života a scény, je produktivní jako tvůrce živelného a živého podkladu oné ideje. Je tvůrcem života, ne tvůrcem myšlení. Ermatinger již námi citovaný vyjadřuje také jedinou možnost, jak herec může zvládnouti ideu. »Idea není základní myšlenkou, poučkou, morálkou a podobně, nýbrž je to duševní síla viděti a hráti. ... idea nesmí vystupovati jako intelekt, její duševní obsah musí působiti plně jako citová síla... nesmí býti vyjádřena jako teorie, these, musí působiti jako

obraz... Idea je v celku imaginární bod a působí — jsouc neviditelná.«

Právě v koncepcní době studia je herec v pracovních hodinách, v nichž promýšlí a prožívá svou postavu, v trvalém stavu jakéhosi opojení. Jen stěží zadržuje svou soukromou radost nad touto novou individualitou, která vstupuje v život a realizuje jeho jáství. Spolu s ní vstupuje do nově reálného světa, v němž se pohybuje a v němž opravdu žije. —

Všimněme si dvou jeho reakcí, totiž reakcí jevištní jeho postavy:

a) Jednak při svých emocích reaguje způsoby, které jsou »oslabeným opakováním pohybů jindy účelných - nebo jindy spojených fyziologickým vybavovacím postupem s účelnými hnutími«. Herec, jenž je veden k tomu, aby určité emoce zvýrazňoval, a aby jejich názorností působil na diváka, musí se dohmátnouti jejich reakčního základu a pracuje na tom, jakoby prožíval atavisticky sebe v tomto novém člověku. A při tomto *hereckém atavismu* naposledy ozývá se inhibice jako charakterotvorný princip, byť u zralého herce její



význam se poněkud změnil. Herec vjede do postavy, jejíž jednání a tím i jeho risiko je jen fiktivní.

b) Do druhé skupiny reakcí jevištní postavy zahrňme reakce přes analogii. Stav vědomí, které řeč metaforou označuje jako hořkost, trpkost nebo sladkost, kombinují se s mimickými hnutími, které jim odpovídají na příklad ve svalch obličejových, s opravdovou svalovou reakcí na pocit třeba hořkosti. Použijeme však termínu reakce přes analogii v poněkud jiném smyslu. Je sice pravda, že pokyvování hlavy při slově „ano“ je do značné míry analogické s pokyvováním, s nímž dítě nebo primitiv se přibližují ústy k potravě. Ale reakcí přes analogii raději nazveme jistou symbolisační schopnost, se kterou se setkáváme u herce. Pro herce klíč k zakořenění se stavu hořkosti přímo spočívá v jeho fyzickém výrazu. Není hořkosti, která by ať v prostém nebo přeneseném smyslu nemusila býtí nutně doprovázena nejen grimasou obličeje, ale organickou změnou v celém těle. Zmínili jsme se již o tom, že žádné ideji nedostane se subjektivního přitakání, „belief“ hercova, dokud k ní nebyl nalezen fyzický, to jest mimický a pohybový podklad. »Reakce přes analogii« zaznamenává tedy cestu, již se ubírá spíše myšlení divákovo. Cestu, kde je symbolisován určitý ideový vztah zcela primitivní reakcí, cestu, kde vznesená duševní hořkost byla diváku vyjádřena fyziologickým pocitem skutečné hořkosti v hercově těle. Chceme tím vyjádřiti, že jakési základní zážitkové body, že jakási prazážitková střediska, z nichž vyrůstá celá postava, na příklad sladkost, hladkost a úlisnost postavy Poloniovy, musí býtí nejprve vyjádřena zcela

fysiologicky a nijak nevznešeně v záchvěvech hercova těla a rysech tváře, aby teprve později mohlo dojítí k uskutečnění vůle této postavy, aby postava dýchala.

Prus celé herecké práce jest jednání, aktivnost, čin. Herec hraje, aby uskutečnil sama sebe. Vytvořiti novou fysis, novou tělesnost je základním předpokladem pro celé hercovo tvoření. Teprve prostřednictvím jevištní postavy a s jejím podnětem může vyrůst nová fiktivní osobnost tak pravdivá, aby uspokojila herce i diváka. Herec je spjat se svou postavou bytelnějšími svazky než pouze intelektuelními. Pozorujeme to ve všem, v celkové koncepci jako v jednotlivých výrazových možnostech hercových, na odvislosti slova od mimiky a tonu od pohybu, na odvislosti prostorového citění od celé postavy. Říká-li Wundt, že řeč má svůj pramen, ve výrazových pohybech a hnutích, dodává k tomu správně Winds, že ton slovního výrazu u herce je za všech okolností závislý od mimiky a posuňku.

Již na první pohled je patrné, že posuňek je přípravou ke slovu. Ale souvislost je širší a hlubší. Pod zorným úhlem jevištní postavy, kterou herec uskutečňuje, dojde k celkové přeměně celého organismu a tedy i dechu, pulsu, svalového napjetí, přirozeně i hlasivek, které pod vlivem všech těchto fyziologických předpokladů jsou donuceny k novému výrazu, jinému než je u herce v civilu. A tak celkový profil vytvářené postavy, nová bytost, která je vybudována na základech hercovy bytosti soukromé, je ve svém fyzickém a ovšem i duševním projevu odvislá od činnosti ústrojí svalového. Winds praví, že teprve charakteristická grimasa vyvolá

k životu reakci pohybovou i z ní plynoucí tónovou a slovní, a toto organické uzpůsobení je stejně základem těchto tak zvaně nižších funkcí, jako v ní je ukryt klíč k tomu, aby se herec prodral až k vyjádření nejvrcholnějších citů a idejí. A praví-li Lang, že mezi city, které mají organické fyzické podněty, a mezi city ideálního původu nelze vésti žádné absolutní dělidlo, je to správné potud, že obojí, nižší i vyšší tyto funkce mají jediný společný základ a kořen, totiž jediný a nedílný lidský organismus hercův. Není ani možno dostatečně zdůrazniti, že je to celá hercova bytost, a ne pouze jedna její část — i kdyby to byla sféra intelektuální — kdo je na sto procent súčasně v hereckém projevu. Herec, který nevychází od biomechanické reakce, nemůže ani dát uspokojení diváku, ani sám sobě.

Práce, která je složena na hercova ramena, je opravdu neobyčejně komplikovaná. To není pouhá hra na něco, to není pouhé napodobení nějaké postavy podle jejích vnějších znaků, nýbrž organické přehnětení celé bytosti v jedinou nově stvořenou osobu. A nelze se tedy ani diviti, že herec, který je donucen při hře před obecnstvem všimati si ještě celé řady technických detailů nebo drobných nehod, velmi brzy dospěje k určitému *automatismu*. A tento automatismus je dvojího druhu.

a) Přízpůsobení a přetvoření vlastní bytosti k nové postavě děje se obyčejně v době studijní. Herec se vmýšlí, vcítuje a přžívá do nové postavy v prvním období studia. Vypadá to, jakoby sám v sobě shánel materiál pro novou bytost. Tato doba neklidná, zjitřená a naplněná hledáním potrvá až do dne, kdy se podařilo

definitivně usměrniti celou novou postavu. Organismus by nesnesl, aby den ze dne a při každém představení musil znovu hledati celý výraz a proto herec již na posledních zkouškách a s částečnou výjimkou premiéry na všech představeních ve skutečnosti již netvoří. Nová osobnost byla objevena. Reakční cesty, které ji utvořily, charakteristické emoce a ideje, které jí daly tvar ztuhnou, zautomatisují se a sahá se k nim jako k něčemu již zvládnutému.

b) Ale automatisační proces jde ještě dále. Herec obyčejně nestačí zcela nově se přetvořiti ani pro všechny role, které dostane ke studiu. A tak vidíme posléze, že si vytváří jakési kategorie, že má několik kadlubů, do kterých rozděluje všechny postavy. Má klíšé intrikánské vedle dobromyslného, démonické vedle naivního, a do těchto kadlubů rozdělí každý nový úkol, jehož se mu dostane. To je pravý výklad i pro nejhorší případ u herce, pro případ herecké machy. Individuum není už schopno znovu se přetvářeti, případně celý jeho fond byl velmi skrovný, a tak ve stech jeho rolí rozeznáváme dvě tři formičky, do nichž se vešlo každé nové dílo.

Vědomí před volným aktem je prováděno jakousi revuí obrazů, které mu představí všechny sensace, vzniklé z vykonání toho či onoho pohybu. Jeden z těchto obrazů dostane konečně v naší mysli schválení, dosáhne jakéhosi fiat, 'belief', a uskuteční se.

Jakého rodu jest toto fiat, kterým jeden obraz ve vědomí zvítězil nad druhým, a proč?

Pro hercovu osobu říká ono »staniž se« jevištní postava. Jevištní postava, která zpevnila celé sebevědomí a dala mu konečně pevné tendence, je jakýmsi

rámcem, a k tomuto rámci je tedy při rozhodování před volním aktem hledán vhodný obraz. Volba slova, jeho tón, jeho nuance, volba gesta i dynamického napjetí: to všechno se řídí otázkou, zda gesto, tón jsou úměrný postavě, více: jsou-li imanentní postavě.

Postava byla jednou herci říditelem přirčena. Základním projevem vůle bylo přijmouti nebo odmítnouti. Jakmile však jednou herci definitivně zůstala, volní práce skládá se vlastně jen z těchto otázek po vhodnosti voleného výrazu, týká se zvolení výstižných forem, aby postava se stala výraznou a ožila. Tyto drobné volby, tyto jednotlivé volní činy plynou pak jeden za druhým téměř mechanicky a reflexivně asi jako při psaní nerozhodujeme se zvláště ke psaní jednotlivých písmen.

Hra je volní vyladění organismu na určitou výšku, a na této výšce je pak postava nesena.

Čin je při tom zcela spontánní, je v něm uvolnění, jímž povolilo napjetí utkvělé vůle ke hře. Reservoir energie byl konečně vypuštěn stavidly jevištní postavy. Je to bezprostřední čin, jaký snad v životě znají jen velicí hazardéři třeba rodu Napoleonova. Čin v nejčistší formě vymršťující sebevědomí svého člověka vysoko nad běžný průměr. Můžeme zde položit tři rovnocenné pojmy vedle sebe:

vůle postavy =

= vůle domoci se k jev. postavě =

= vůle k činu: hráti. |

Jevištní postava dala jaksi zvenčí impuls celému organismu, impuls k probuzení se, a není možno neuposlechnouti. Snad předcházely stavy deprese, ale

náhle je sebrána veškerá energie, energie veskrze čino-
rodá — herce jedná postavou hry.

Nezapomeňme konečně poznamenati opětovně, že pozornost při tomto aktu není vázána u herce jen na kvality vyšší, intelektuální. Naopak, ty jsou poměrně cizí a méně průkazné. Jde v první řadě o sféru emocionální a citovou, a snad je zde blíže ke kinestetickému, pozitivní než k logickému soudu. Ideje a rozumové představy mají nejméně naděje k dosažení monopolu na hercovu pozornost. Při tom zcela přirozeně nejde vůbec o činnost extatickou, o vědomí nepřetržité. Neustále nové stavy vědomí se objevují na obzoru, kypí v rámci jevištní postavy, jsou (řízeny pozorností) usměrňovány a řízeny všechny k tomuto cíli.

CESTA JEVIŠTNÍ POSTAVY

Studium a hraní role jako každou uměleckou tvůrčí práci možno sledovat v řadě tvůrčích etap, v nichž se práce koná. Podle obvyklého způsobu rozdělíme si práci hercovu na pět oddílů, jimiž jsou:

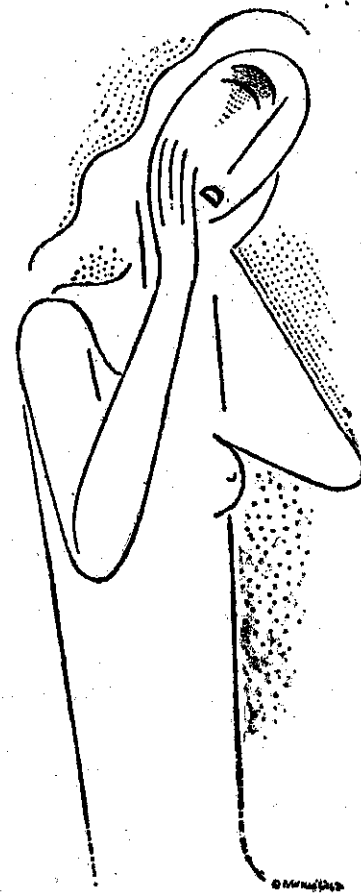
doba tvůrčí nálady,
doba koncepce,
doba komposice,
doba fixace,
doba zveřejnění.

První období hercovy práce je *tvůrčí, produktivní nálada*. Období, ve kterém nejprve nutno zaznamenati silný impuls — a tím bylo přidělení role. Vůle hercova se počíná uskutečňovat, ale doposud nemá pevného tvaru. Vůbec je to období charakterisované hlavně *snahovou, volní a citovou stránkou*, co do objektivnosti velmi nejasně určenou.

V tomto období pracuje herec jen sám a pro sebe. Není v něm touhy sdělit se s někým jiným, nýbrž vyrovnati se s postavou sám v sobě. City, které doprovázejí organismus v tomto období, jsou city smíšené, bázeň i radost, blaho i zneklidnění, a herec má pocit,

jako by všechno v něm se sbíralo k něčemu, čeho tvar dosud nevidí.

V první řadě všechny tyto chvíle hluboké rozechvěnosti, uvolnění a rozkolísanosti celého já jsou pozorovatelné i měřitelné na reakcích hercova těla. Zdá se, jako by v tomto organismu, který má býti brzy povýšen vytvořením tvůrčí vůle, opakovalo se téměř dávné stadium dítěte, které po prvé počalo sahat po lesklém předmětu. Herec, zachycený postavou, koná tisíce neúčelných pohybů. Jeho puls, dech, vykazují zásadní nepravidelnosti, celý člověk se dostává do stavu téměř extatického, a toto období lze přirovnati k prvním výkřikům rodící matky. Toto období není ještě tvůrčí práce sama, je to příprava k ní. Je to příprava celého organismu, počítaje v to všechny prostředky od fyzických a zážitkových



komplexů až po intelektuální vrstvu myslí, při čemž nic z toho ještě neuskutečňuje práci, nýbrž tvoří pouze půdu pro ni. Toť jakési podhoubí, z něhož může vyrůst nové dílo. Herec i tenkrát, četl-li pozorně svou roli, nemá z ní mnoho, role a herec jsou prozatím dvě protilehlá a sršící střediska, z nichž žádné ještě nenabývá vrchu.

Druhou etapu jsme nazvali *dobou koncepce*. Můžeme ji charakterisovat *nápadem*. První mnohosemýrný a chaotický stav vyústil do možnosti vyjádřiti se, stavěti postavu i viděti její prvky. Toto období je pravým opakem předchozího období extatického. Impulsy, které dává herci režisér v tomto stadiu, jsou chápány nekonečně přesněji a lépe, prostě proto, že celý organismus projevil základní vůli k jevištní postavě, a nyní úsilovně hledá a shledává pro ni podněty ať vnitřní nebo vnější.

V tomto období také přichází k platnosti bohatství hercovy vnímavosti i pestrost a hloubka jeho zážitků. Text divadelní hry podobá se kostře nebo nepomalovanému malířovu plátnu, které budou teprve oživeny barvou a vlastním představovým bohatstvím. Pro herce básníkův text není skutečností. Pravá a jevištní skutečnost má teprve býti vytvořena; je potřebí, aby herec bohatstvím vlastní osobnosti zaplnil ono *akční schéma*, které mu dal autor.

Cesta vede od zážitku. Zážitek, intenzivní zkušenost, v níž herec se rozpomíná buď na velmi nebezpečné nebo na velmi šťastné nebo bolestné okamžiky svého života, kdy si nevzpomíná pouze na nějaký úsek svého osudu, ale na přímý, bezprostřední a silný jeho účín,

na celé své já; jinými slovy kdy nevzpomíná na dojem nebo zážitek, ale kdy má možnost intuitivně a celým organismem vytěžit prazážitek, který s několika málo jinými byl spolutvůrcem celého jeho lidského já a dodal kdysi osobitou barvu a výraznost jeho charakteru. Prazážitek hrůzy, prazážitek věčnosti, šťastné lásky, pocit vyloučenosti z okruhu šťastných lidí, komplex méněcennosti, komplex sexuální, komplex oidipický: tyto všechny jsou schopny dodat materiál, z něhož je možno vybudovati individualitu postavy a dodat jí náplně zvláště životné, zvláště výrazné, zvláště drastické.

Tyto podněty zážitkové jsou pro hercovu práci nejdůležitější a jejich význam nerovná se zdaleka významu podnětů ostatních, ať je to sebe přesnější pozorování přírody či jejich lidí. Nejživelnější dílo vzniká na základě zážitkových komplexů, na základě zkušeností životních, které jsou uměleckým dílem pozdvihovány k platnosti vyšší a obsáhlejší. Je to cosi jako herečká anamnesa. Nebudeme zde ani připomínati známou zkušenost, že mladý hoch plný života nezahráje dobře Romea, a že krásná citlivá mladičká herečka nedá Julii toho dosahu, jaký by měla tato postava v interpretaci starší. Poukážeme raději na jiný fakt mnohem zajímavější. Mladá žena asi 25letá počala pracovati herecky. Čím dále zvládala prvotní technické obtíže, tím jasněji bylo patrné, že hraní pubertálního a dívčího ženství jí zůstane patrně navždy uzavřeno. Mohla zcela dobře pustit se do studia zejména heroické role, ale zmíněná etapa ženského života jí zůstala uzavřená, a to nikoliv pro nedostatek schopností. Zdá se, že jediný možný výklad je ten: asi tak jako herci nemohou hrát děti,

vyjma případ, že by byli sami v ranném dětství měli možnost skutečného herectví, herectví téměř tvůrčího, bylo tomu tak také v případě této herečky. Zdálo se, jako by v její paměti nezanechalo zmíněné období žádných stop. Nezanechalo tam totiž žádných stop *herecky viděných*. Herec při sebe silnějším zážitku, ať je mlád nebo stár, zachovává si vždycky možnosti kontrolovati svůj vnitřní život, a kontrolovati jej herecky. Prožívaje tu či onu otrásající událost, uvádí ji ve vztah se svým výrazovým hereckým já. Doba do dvaceti let, přinášející tak podstatné a závažné změny mentality, byla viděna pouze očima předhereckýma. A protože zde nebylo kontroly herectví, tyto zážitky jsou do značné míry ztraceny pro výrazové, herecké pole. Herecká paměť k této tak nezbytné anamnéze je porušena. Naopak herečka, která v stáří hraje dívku a třeba tu Julii, neztrácí ničeho z jejího lidského profilu, a nedostatky mohou mítí původ jen fyzický (stáří). Je pravda, že herec se může naučiti určitému výrazu, který sám neprožil. Ale hloubka, závažnost a lidský smysl výkonu jsou dány tím, že na základě této anamnézy je možno i nepoznaný zážitek, který má býti hrán, zapojit v souvislost s jiným, herci běžným a známým. Abychom podali nahodilý příklad: je třeba akt zastřelení, popravy převésti snad na nějaké dávné sebevražedné myšlenky.

Cesta od těchto prazážitkových komplexů zdá se býti jediné správná, nemá-li se na jevišti produkovati sbor manekýnů, posunkujících bez otrásajícího lidského smyslu. Prazážitek jakoby indukoval život, jakoby vpuštěl do chladných forem tekutý kov všelidského smyslu.

Doba koncepční spolu s *dobou komposice* je dobou zkoušek.

První etapa, toť objev jednotlivých rysů postavy, její skizza. Nikde nemůže lépe než zde platiti známá *Gaussova věta*: »Výsledky už mám, musím teď hledati, jak jsem k nim přišel.« Myslí se přímo v materiálu. Čím je herec lépe připraven technicky, tím definitivnější, skutečnější a jasnější je jeho skizza postavy. Je to doba konstruktivní, kdy s několika prazážitky, s hrstkou daných bodů a z několika zkušeností vytryskne nenadále celý tvar postavy. Je to první vidění postavy, která doposud byla jen mrtvým schématem režisérova vyprávění. Dokonce se objevují už, a to stejně nenadále jako sama tvář postavy, jednotlivá slova jí mluvená, zhmotní se tímto způsobem nenadálým a bezprostředním některé kadence řeči, dva nebo tři pohyby. To jsou základní kameny, z nichž herec už poměrně snadno dostaví postavu celou.

V další, *komposiční* etapě zkoušek už se pracuje mnohem klidněji. Zde už se nečeká na intuitivní postřeh postavy, postava byla již jednou objevena, zrodila se. Citové vzednutí opadává, dílo ve své formě chladne. Postava nabývá definitivních tvarů, nejsou hotovy už pouze pasáže, je nebo spíše má býti propracována veskrze.

Je to období zdánlivě už jen technické. Jestliže první období zkoušek mohlo býti charakterisováno přímým hercovým *vcitováním se do role*, aby výraz byl změřen citovou intenzitou lidského prožití, toto období je charakterisováno daleko silněji *úsilím formačním*. Herec bedlivě sleduje jednotlivé technické úkoly a tech-

nické obtíže, které jsou spojeny s dokončením a definitivním ztvárněním živé jevištní postavy. Lze říci, že herec si zhmotňuje všechny své úkoly jak technické, tak obsahové, ostatně od sebe neoddělitelné. Každý komplex, každá představa má pro herce takřka hmotný tvar. Možno říci, že herec hmatá lahodnost prostoru milostného dialogu, že je kruhovitě roztáčen a unášen scénou, v níž je deprimován člověk jím hraný. Ze se dotýká svými prsty tragické atmosféry, když Clarence přicházejí zabít dva najatí vrazi, že s docela svalovou rozkoší odkrajuje svými pohyby vzduch v mrštné a konferenciérské scéně Troffaldina v komedii dell'arte. Opakujeme, zdá se jako by cit, představa mohly být zhmotněny, jako by každá emoční vlna, jež v herci doprovází výslovovanou myšlenku, mohla nabýti konkrétního a hmotného tvaru. A z těchto emočních vln skládá se vlastně život a osudy hercovy postavy. Na nich pochopíme kouzlo dialogu, v němž jako by spolu zápasili dva herci ne kadencemi slov, ale fleurety. Tyto emoční vlny, které doprovázejí tak často zhmotňovací postup hercovy fantazie, můžeme rozvrhnouti asi tak:

Typ dynamický. Herec tohoto typu má zvláště vyvinutý smysl pro dramatické vystupňování a tempo.

Typ prostorových zon. Herec uvědomí si, že celé jeviště je rozčleněno na řadu prostorů, z nichž každý má jinou závažnost.

Na příklad zona nejvyšší důležitosti je rozestřena kolem královského trůnu, jindy jsou to dvě nebo více ploch, jejichž vzájemnou protiváhu si herec uvědomuje takřka hmatatelně, a jichž počet i tvar se mění scénou od scén.

Typ biomechanický. Toť typ, kde řada komplexů je zhmotněna představou pohybovou, je zachycena svalovou pamětí.

Typ akustický. Zhmotnění převážně zvukovou kadencí.

Typ optický. Zhmotnění převážně prostorovým tvarem a barvou.

Poznamenejme při tom, že v žádném případě nelze u herce mluvit o naprosté převaze jen jediného z těchto typů. Jeden převládá, aby zanedlouho ustoupil jinému. Při tom se týká tato materialisace spíše paměti a je pomůckou vždy k novému rozprouzení fantazie. Poslední doba před představením znamená sice ještě dobu kompoziční, ale celý dobytý fond postavy je pomalu *automatisován*, takže herec je připraven tak dokonale, že ovládá všechny výrazové možnosti své postavy bez jakéhokoliv vcitování nebo zřívání.

Rekli jsme již, že řečená druhá etapa zkušební, etapa komposice, může zvláště být charakterisována jako automatisace nového světa fyzického i duševního, jenž byl v nové postavě objeven. Postava je automatisována, aby byla schopna snést poslední velký nápor na herce, jímž je premiéra.

Provedení díla je ono už definitivní rozvrstvení a rozvážení jednotlivých postřehů invenčních i myšlenkových před obecnstvem. Premiéra, toť poslední rozzhavení díla, které po ní již nikdy se neobjeví před očima diváka v této naivní živelnosti. A jestliže v době koncepcie a komposice byl herec buď sám sobě nebo prostřednictvím režiséra prvním svým divákem, toto obecnstvo skutečné a náročné může okamžitě změnit

jeho vlastní soud o celé postavě a celém díle, neboť je něčím, čemu se věří slepě a bez rozmyslu po celé dvě hodiny večerního představení. Herec méně než jiný tvůrce je schopen věcného hodnocení.

Výklad trémy nejlépe nám může ukázat na podklad tohoto prvního představení. Tréma je nedostatek bezpečného automatismu v hercově výkonu. Jinými slovy, je důkazem toho, že mezi vůlí hercovou a vůlí k postavě nedošlo ještě k dokonalé rovnováze. Tréma je zbytek předhereckého, civilního člověka, a opravdu u herců obyčejně mizí, jakmile vstoupí na jeviště a jsou pohlceni i opřeni jeho atmosférou. Je tedy tréma nadbytek racionálních funkcí, jež nejsou v přímé souvislosti s postavou, a rozechvělý strach není než důsledkem toho. V okamžiku, kdy se herec dokonale dostane do automatismu hrané postavy, je po trémě.

Reprisy jsou už jen opevňováním tvrze jednou dobyté. Vyznačují se jen tak zvané formálními zřetely. Herec jen velmi vzácně je schopen přinést ještě něco nového. Poslední den, kdy mohl překvapiti, byla premiéra. Nyní se omezuje na formální zdokonalování, anebo na civilní extempore, která degradují herce na konferenciera.

MYŠLENÍ KOGNITIVNÍ? NE, MYŠLENÍ EMOCIONÁLNÍ

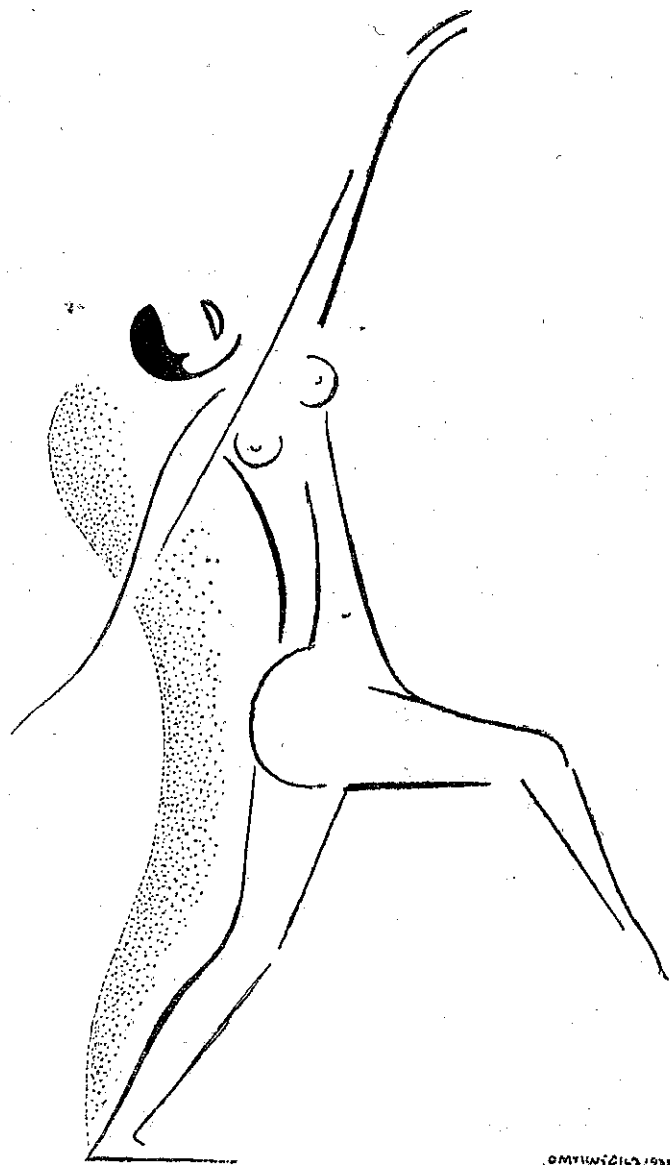
Milenec, mysle na svou milenkou, mluví o růži. Je to nejprostší »básnická figura« člověka, jehož řeč láskou byla vyšinuta z běžných kolejí a povýšena do nové a nadvědní sféry. A jindy naopak snad v nadávkách a spílání, vymyšleném tak dobrodružně, můžeme sledovat, jak lidský mozek téměř stejně jako v extasi milostné skutečně a konkrétně vmýšlí si člověka do paznehtu nebo snad do třírohé kozy.

Člověk není omezen pouze na kognitivní způsob myšlení. I když sebe více svého já věnoval na číslovou matematiku, na kategorisující přírodopis a na pojmovou noetiku, zbývá v jeho nitru vždycky ještě celé široké pole, které »nemyslílo« sdostatek. A neuvědomujeme si ani, že toto nové pole, v němž skutečně také se myslí, třeba formami poněkud jinými než jsou formy myšlení kognitivního, je snad jevištěm nejdůležitějších a nejbyťostnějších našich rozhodnutí. Je to myšlení, jehož formu i zákony usilovalo zachytit tolik spisovatelů, a které nejhloběji osvětluje pojmenování H. Meiera, jenž je nazývá *myšlení emocionální*; a jiný spisovatel, Müller-Freienfels přiblížil se jeho dosahu ve svém výkladu o *myšlení iracionálním*.

Meier poznamenává, že dosavadní logika kognitivní je neustále vázána jednak na gramatiku, jednak na klasickou formu soudu; chce rozšířit platnost logiky i na představy a praví, že chce vyhledat logické funkce působící v emocionálních představách.

Myšlení kognitivní — myšlení emocionální. Tot rozdí, který bychom do jisté míry mohli zaznamenat jako rozdíl *myšlení pojmového*, vždycky zachyceného slovním termínem, pojmem, a *myšlení názorného*. Zatím co zoolog, i když vidí sebe zrudnější jednotlivosti na nějakých zvířatech, vidí tento větší či menší počet drápků třeba na psí noze vždycky jen sub specie pojmu: druh = pes, umělci, jehož myšlení je v první řadě názorné, nebo termínem Meierovým emocionální, nikdy nejde o to, jak podříditi bezprostřední představu, nebo věc bezprostředně viděnou nějakému pojmovému schématu. Když už byla řeč o psí tlapce, umělec by na ní okouzila právě její individualnost. Toto dvojí myšlení je antagonní: zatím co myšlení vědcovo směřuje k zveřejnění jednotlivosti, umělec snaží se promítnout všeobecnost do jednotlivosti, propůjčiti jí všeobecné platnosti individuálnímu zjevu.

Důvod? Těžiště tohoto myšlení uměleckého degradovalo úsudek i s celou jeho klasickou formou a formulací, nesnášejíc se ani s jeho formou, ani s jeho omezenou výrazností. Básníkovi nestačí pojem a pojmová řeč, protože vidí tak bohatě, že každé slovo i sebe subtilnější zdá se mu příliš hrubé pro nekonečné odstíny, jichž je mu třeba pro báseň. A tak, přirozeně bez nejmenšího vědomí o tom, dochází k názornému myšlení emocionálnímu, v němž básníkům starým i novým je



dovoleno hovořiti s vesmírem, mluvit o loutnách měsíce, o mračnohledném boji, a kde vidíme na pouhém slovníku básnické řeči, jak úporný a žhavý je tento boj o výraz plastický, čili jak by řekl logik, o výraz adekvátní.

Meier poznamenává, že estetické představy ve fantasiích, tak jak jsou podníceny skutečnými předměty kolem nás, zaměňují své předměty za jejich vlastnosti, účinky a vztahy, osoby za jejich zážitky, za jejich jednání a vášně, a to všechno že se promítá do jakési z básněné skutečnosti, do nového vysněného světa. Ale tato zdánlivá skutečnost má pro nás na estetických objektech tutéž platnost pro naše představování, jakou má při vnímání věcí v životě. V obou případech lze mluvit o skutečnosti, ovšem jednou o estetické, to jest básnické nebo herecké, což je skutečnost v běžném smyslu pouze fiktivní, po druhé jde o skutečnost hmatatelnou, vážitelnou a počítatelnou.

To, co je pro kognitivní myšlení úsudek, to je pro emocionální myšlení hercovo jiná evidence, spočívající v harmonickém, vyváženém, v sebe uzavřeném seřazení představ (a v jejich účinnosti). Toto seřazení právě proto, že vyjadřuje vztahy tak subtilní, nemá oně průzračnosti a ucelenosti kognitivních soudů, které v nejjednodušší formě lze řadit podle: *barbara-cellarant*...

Tento řád, s nímž se setkáváme v emocionálním myšlení, mohli bychom pro názornost pojmenovati obdobně podle klasických figur a trópů v poesii *formami*, nebo *řadami*. Taková řada je uzavřená, formálně i obsahově v sobě dokonalá družá fantasijských představ

a komplexů. Nejprostší básnickou formou je příměr: nuže, může býti ukázkou takovéto jednoduché řady, v níž dvě fantasijské představy v celé své individuální bohatosti jsou uvedeny ve vzájemnou souvislost. U herce můžeme rovněž mluvit o takovýchto řadách, a nejprostší z nich mohli bychom nazvat podle jednotlivých lidských projevů. Mohli bychom mluvit o řadě, která se jmenuje hněv, hrůza, touha, radost.

Herec, který je vázán na svůj nástroj, jímž je lidské tělo, nástroj nejvšeobecnější a nejindividuálnější zároveň, má za úkol vzbuditi zájem diváka v první řadě nahráním na jeho zkušenost a zvýrazněním této zkušenosti. Reč, a spíše ovšem jen pojmová řeč kognitivního myšlení, leží stranou těchto řad. Příkladem může býti na př. řada: vrcholný hněv. Zde slovo ne znamená vlastně nic a jeho sprostředkující i výrazovou funkci přijímají výkřiky afektové.

Ani takovéto primitivní řady není možno ovšem určití objektivně. Herec, režisér i divák poznají sice, kdy jsou »adekvátní«, čili kdy jsou dokonalé, ale klíč k nim spočívá v osobnosti hercově a v jeho schopnostech přesvědčiti diváka. Každý herec přináší s sebou výrazové novum i výrazovou osobitost. A pravdivost výkonu spočívá ve zcela nezvažitelném způsobu stmelení takové řady i v motivickém nadnesení převládajícího, charakteristického jejího znaku. Evidence této řady spočívá v přesvědčenosti, jak pro herce, tak pro diváka.

V jednom spojuje se poznávání kognitivní s poznáním emocionálním. Systematičnost jednoho, tak vzdálenou systematičnosti druhého, lze uvést v závislost

na poznávajícím člověku. Poznávající člověk stojí ve středu zájmu, účelem poznání není věc nebo jevištní postava, které mají být poznány, nýbrž člověk-herec, 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 herec 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 zevšeobecněných poznatků, celistvá a v sobě uzavřená, ne vidění života, ale vidění jeho zákonitosti — na druhé straně třeba herce, který nevidí před sebou lidskou rasu v její konstruktérské schopnosti, ale kterého naopak zajímá lidství individuální; herce zevšeobecňuje individualitu, ale ne tak, aby ztratila svou osobitou výraznost. Chce aby byla souhrnem, representantem, 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 útočných a hned podléhajících, které probíhá kolem tišin i rušných míst lidského nitra, hned vzrušujíc, hned uklidňujíc. Celá ta *zdánlivě objektivní mašinerie divadla není nic jiného, než kontrapunkt, skládaný a komponovaný umělcem na motiv divákovy života a jeho myslí*. Zmocňuje se nás představa, jakoby kterékoli umění bylo vymyšleno, skládáno, tvořeno k většímu obohacení jeho bezejmenného diváka a posluchače. Jakoby divák se podobal opravdu melodii prosté a přece jen ze všeho nejskutečnější, která je zharmonisována a uvedena do plnokrevné mnohozvučnosti jevištěm. *Scéna se podobá zesilovači; scénou a její podivnou fantaskní zákonitostí je dána možnost zvýraznění, rozčlenění, výběru z chaotického bohatství lidského nitra, z tohoto fondu tkvějícího v publiku; lidství je reservoírem jevištního umění; každý člověk v hledišti má imanentně v sobě obsaženu kteroukoliv příští tragedii 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 rozkývána a rozčeřena dílem 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 neokouzlovalo 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 tvůrčí, o svět protikonvencionelní — ale zároveň stavění na konvenci.

Herectví nespočívá v tom, že jeho nositel je diferencován v oblasti ideové, jeho bohatství je *bohatstvím projevu*. Ovládá diváka ne svým myšlením, nýbrž *schopností býtí nositelem, představitelem života a myšlenky*. Jeho prací není poznání v běžném smyslu toho slova, nýbrž převtělení sama sebe, a objektivace tohoto převtělení. Herec uvolnil a porušil v sobě své vlastní konvencionalisované pohyby, aby kdykoliv mohl vstoupit, 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 opilci vlastní pohybovou, slovní a myšlenkovou konvenci. Jeho celé držení je jeho opilostí 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 tvůrčího herectví. Neboť je *jeho námětem a základem jeho řeči*.

Konvence, toť zaběhaná *příčinná souvislost, kauzální nexus*, její pomocí divák pochopí, že určité pohyby znamenají opilce, ježto je viděl u opilců. Nemusí se jednat jen o tento druh. Jste na příklad zvyklí, že cylinder sedí důstojně na hlavách při slavnostních příležitostech. Nuže, clown, který vám dokáže, že takovýto 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 býti jednou omezen na své váhy a míry, jindy na daňovou platební schopnost; ale mimo to je dána možnost, víc, je dána přímá *potřeba vidění syntetického*, a to je vidění umělecké, v tom je i kouzlo vnímání umění. Radou postav a jejich zeskučením je divák vytržen ze sebe, vsunut do hledištního davu a hněten jako člen kolektiva, aby prožil tímto *diváckým převtělením* sensace 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 úlohu ohně, jindy je osudovou hrozbou

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

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

Tu se již rýsuje před hercovými očima jevištní symbol jako výsledek této objevitelské práce. Celá scéna je symbol. Scéna jasně viděná zejména dynamicky. Symbolem je i charakterisovaná 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 kreace dělí určitá retuš, že herec jako by přetavováním postavy 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 kreaci *sankci všeobecnosti, všeobecného smyslu.* Onu retuš však zve-me raději jejím pravým jménem, zve-me ji *pathosem*. Je to pathos, který vyzdvihuje jeviště z šedé každo-

dennosti, a mystická propast hlediště a jeviště může býti překlenuta jediným: tím, že jeviště se svou atmosférou se bude zrcadlit v atmosféře hlediště. Zve-mež to tedy pathosem hlediště. A jako v diváku je základ divadla, tak v jeho (nekothurnovém) pathosu je základ jeho diváctví.

Umění jevištního symbolu spočívá v náhře na diváka, herecký symbol, toť 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.

JEVIŠTNÍ IMITACE NENÍ JEVIŠTNÍ ILUSE ANI JEVIŠTNÍ PRAVDA

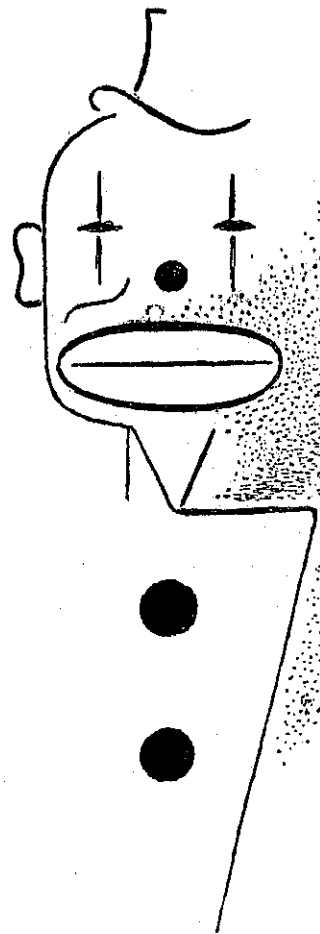
Životní ilusi na scéně nutno nahradit dostatečně *suggestivní životní emotivitou*. Této emotivnosti však nedocílíme, nezaplníme-li jeviště skutečnými a mistrnými lidmi a předměty, ovšem skutečnosti ne životní, ale jevištní. Neboť jeviště je dokonale skutečný svět vlastní zákonitosti, »svět, do jehož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

Vzpomeňme 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 všekomickým nebo všetragickým příběhem! Zde není základem ani filosofický úmysl, předem vnucovaný herci, ani literátova libovůle, zde není než přesná práce, která nechá padnouti svůj lidský stroj vedle záchranné sítě, není-li vyhotoven dokonale.

Každodennímu světu chce se žít ještě nějakým jiným životem, životem hrdinským, na nůž — vzpomeňme, že tato potřeba činí z některých lidí herce. A jen mistrný herec, umělec, má právo zde vládnout.

Cirkus, varietès, film, ale nejvíce divadlo jsou nadstavbou nad všední skutečností pro uchvacující — lež?

ne, *pro novou skutečnost*. Princip kauzality, nebo ještě lépe zákony asociativní jsou značně deformovány a diferencovány. Toť onen cylindr, který náhle nabývá funkce zcela nové a alogické. Asociativní zákony, toť podstata konvence, toť zautomatizování našeho života i myšlení. Otvírající se dveře dávají očekávání člověka, který za nimi stojí, ke trůnu hledáme krále a k rozbité botě druhou do páru. Sebe silnější alogism buduje vlastně nejdůrazněji na těchto zákonech. Kdyby knihy samy přeletovaly s místa na místo, kdyby dveře nebyly normálně otevírány lidmi, sotva by nás zajímaly filmové triky s létajícími knihami nebo zázračnými koberci. Podstatou dojmu je zde právě onen *svrat kausálního řetězu, navázání na něj*.



Herec jako kterýkoliv jiný umělec pracuje s *asociativními standarty divákovu vědomí*. Standartem označujeme na příklad ono spojování otevíraných dveří s očekávaným člověkem nebo opilé vrávorání u silně opilého člověka. Post hoc, ergo propter hoc. [Rozdíl mezi životem a jevištěm spočívá v tom, že tyto standarty jsou v životě zautomatizováním našeho vnímání a našeho postřehu, kdežto na jevišti jsou některé z nich vybírány jako stavební kameny, z nichž umělec buduje nový svět.] »Alogismus« uměleckého díla může spočívatí buď v novém sestavení těchto kamenů, nebo v jejich zcela novém, symbolickém výkladu, ale standart je vždycky něco, čím je zachycena vnímavost diváka. Nezdary tak zvaných abstraktivistů spočívají v tom, že jen zcela málo lidí se zvláštním formálním fondem je schopno zajímati se o jejich umění. Kdokoliv jiný potřebuje vstup do fantasiijního 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 divákovu 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 usměrněno, kdy z jeho chaosu jsou vybrány kusy jeho kolektivního srdce a vtaženy na jeviště ve formě jeho vnímacího standartu, jeho prožitku.

Znamená to, že divadlo nahrálo na určité standarty ve svém publiku, a teprve pak je může vléci svým fantasiijním proudem kamkoliv se mu zlíbí.

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

Člověk vylézající po mřížoví působí nejprve jako umělec těla; ale zároveň může býti takto »fixován« neklid, útěk, 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 světla. A *subjektivně* je to vše spojeno osobou herce, který vyvolává širokou řadu asociací, jež jsou pro diváka zhmotněny 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 závěje asociací.]

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

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

Každý umělecký symbol je materiálovým analogem životní skutečnosti, získaným tvůrčím diferenciacním pochodem.

Divadlo nejsou slova, t. j. symboly literární, nýbrž jevištní akce, fixované slovem, pohybem, prostorem, barvou atd. Je to dokonalý, nereprodukující výraz, nová skutečnost, z níž vystřelují analogie do skutečnosti životní.

Tedy extatické divadlo veselých analogií, vtipné a nezátížené 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: neznásilnití 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 býti hercem, to jest veselým hráčem plným vtipu a okouzlující síly. Tato aktivita 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 zážitků, jež jsou lanem a hrazdou, na kterých provádí své objektivní artistické kousky. Jsou to jediné a první skutečnosti, se kterými počítá při konstrukci svých produkcí, a vybírá za svou záchranou síť co nejprimérnější a nejkolektivnější zkušenosti publika.

Sugestivnost nějakého jevištního symbolu jest v první řadě dílem těchto analogií a asociací. Realismu záleželo na fingované pravosti prostředí, ve kterém má býti stvořena scénická emoce. Docházelo se ke zdánlivé životnosti, t. j. kopii denního života, jež neměla scénické sankce. Každé prostředí však není pravým jevištěm.

Na scéně nezáleží na jakémkoliv pravosti, nýbrž na konstruktivní pravosti dobře užitého materiálu = jeho jevištní lyrism. Proto přichází v úvahu nejprve materiál užitý čistě a účelně, nefingovaný, který se stává ryzím spoluhercem, ženoucím k největší možné výrazovosti i lidi.

Realism chtěl dosáhnouti jevištního dojmu napodobením životních symbolů uměleckými, lépe: identifikací jevištního a životního zákona příčinnosti.

Herec však nesmí setrvat u pouhého převtělení, ani režisér u pouhého napodobení. *Herec musí objektivovat — když se převtělil do postavy — svůj prožitek ve výkon, v syntetický a zkratkový obraz, v jevištní metaforu, symbol, vykřičník.*

ÚKOL IDEJE V HERCOVĚ PRÁCI

Základní přeměnu v nazírání na divadelní úkol hercův, přeměnu více méně reprodukčního herce v živý stroj na vyzařování emocí a podivuhodné energie mohli bychom asi označiti jako odklon od literatury. Tato změna názoru, která precisuje a do určité míry pozměňuje hercův úkol, dokonale odděluje i práci na př. čapkovské generace od naší.

Herec starého divadla v první řadě analysoval literární podklad své postavy. Ne její stylovou, slovní a obsahovou strukturu, ale ideový záměr autorův. Snažil se postihnouti »filosofický« základ třeba Ibsena, Borkmana nebo Solnesse, bádá nad Hamletem, dramatem hned nadměrné inteligence, hned neaktivismu, pokládá ideu postavy za postavu, ideologii za divadlo. To vrcholilo v expresionismu. Chtěl bych upozorniti ne na nutnost nebo nenuťnost této analýsy, ale na to, jak herec si zvykal rozumové analýse, jak cestou myšlení kritického a rozlišujícího ostřil si zrezavělé abstraktní své myšlení. Ponořoval se stále víc do literárně-myšlenkového poznání své postavy, kterou teprve jaksi druhotně snažil se stvořiti do svého hereckého těla. A postaven před dnešek byl mrtev, neboť zapomínal na vlastní podstatu svého herectví.

Připomíná to herce, kteří zvykli studovati své role před zrcadlem a kteří ztráceli tím možnost přímo a samozřejmě je vyhrávat. Důvod byl velmi prostý; zvykli optické kontrole každého pohybu a tahu úst, a byli plni nejistoty, jakmile neměli této zrakové opory, protože nedovedli emoci svého těla měřit kontrakcí svalovou a její inervací, nýbrž pomocí svých očí. Jejich pohyby ani slova nebyly než konstruováním sekundérním a prostředkovaným.

Herec, který dovede přistupovati ke své roli *jedině* prostřednictvím myšlenkových kombinací, ztrácí možnost nespoutaného a primérního výkonu. Je správnější dáti průměrnému herci roli až současně s jejím výkladem a biomechanickým popisem, protože jeho myšlení bude zastíněno prací jeho těla a jeho fantasmie, bude pracovati úměrně ke svému úkolu; herec bude zaujat už konkrétní postavou, ne literárním jejím podnětem.

Pozorujeme denně, že dobří režiséři nebývají zároveň herci — věc dříve často automaticky spojovaná, dokonce můžeme pozorovati, jak jejich herectví je špatné ve zcela určitém směru. Kterýsi český režisér nutně se specialisoval na postavy intelektuální, intrikánské, prostě na postavy, u nichž je co největší intelektuální opora pro roli, a požadavky fyziologičnosti herectví co nejmenší. Je to zcela přirozené. Tento režisér přistupuje a dovede přistupovati ke svým rolím tímtež způsobem, jako ke své režijní knize, tedy literární a divadelní analysou. Máte při jeho hře neustále dojem, jako byste viděli hráti zrcadlo. Ani jeden jeho pohyb, ani jeden jeho tón nemá samozřejmosti, všechno je

prostředkováno rozumovým rozbořem. Umísťuje s chladnou rozvahou a rozpočtem každý tón, ale chybí mu elementárnost, tělové zdůvodnění, *fysiologická resonance*. To není nezbytná herecká sebekontrola, nýbrž intelektem prostředkovaná hra, jež je přirozeně neemotivní.

A zde jsme u rozdílu abstraktního a emocionálního typu hereckého myšlení, jež je mezníkem. (Nelze ovšem říci, že staré divadlo nemělo jiných herců, než kognitivně formulujících svůj herecký úkol, a že nové divadlo musí být oživeno jen herci druhého typu. Mimo to rozlišovati herce, jako by mohli absolutně patřit jednomu nebo druhému typu, znamenalo by rozlišovat neskutečný stav, neboť v každém myšlení je kognitivní a emocionální část. Ale živelný, bezprostřední herecký talent tvoří z fantasijských představ emocionálního typu, a žije si i myslí jejich obrazy a jejich symbolikou.)

Idea je doplněk. Je výklad někoho druhého v herci o jeho vlastní práci, jež byla vykonána v myšlení emotivním, názorném. Kognitivní myšlení je regulativem, něčím dohlížejícím.

TECHNIKA, TVORBA, ŠKOLA

Škola má být místem metodiky. Každá škola zřizuje vlastně kanalizační systém v našem mozku. Nikdo si neuvědomuje, že matka učící své dítě říká dřevu dřevo, že slohové úkoly, které píše žáci ve škole, dávají divoškému mozku základní normy civilizace.

Lidský mozek roztrídí si přírodu, aby ji mohl pochopit. Z hospodárnosti učí svým systémem (a to řečí, číslem, odbornou naukou) své děti, neboť jednou vykonané práce poznávací netřeba opakovat. Je třeba pouze zkanaliovat dětský mozek do norem, jaké zná mozek dospělého objevitele kanálu, a od toho je škola i soukromé poučení.

Všimněme si však, jak velké procento hudebníků vyrostlo z hudebnických rodin, nemluvě ani o středověkých uměních, zachovávaných pro rod a sdělovaných jen v něm. Není pochyby, že je proto tolik špatných básníků, že k započetí psaní není potřebí než znáti nosnost slova — za což ať vzdají dík svým modrým sešitům slohových úkolů. Slovo se na škole pěstuje všeobecně, přes to, že je také odborným uměním, kdežto hudbě se odborně učí jen mizivé procento vybraných.

Umění slova, zvuku, barvy znamená vždycky určitou abstrakci od života, v níž se vyškolíme. Člověk,

který nemůže zachytit život v celé jeho šíři, snaží se učiniti tak a postačiti mu alespoň tím, že si jeho nesmírnost promítne do svých cenných papírů, že jeho citlivost zachytí svou básní, že jeho pořádek vloží do svého systému květeny, že bohatství svých uší zapíše do not. Kanalisuje se. Každé školení, každý systém je jakýmsi kontrapunktem života, není to život sám. Kdyby se dítě bylo naučilo myslet v ještě jiném kontrapunktu, než na jaké jsme zvyklí, nerozuměli bychom mu, ale ono samo bylo by zcela v právu, vyjadřující se. Nesmělo by ovšem zas naopak od nás chtít, abychom rozuměli i my jemu, dokud nás nepřesvědčí o užitečnosti toho systému. Konec konců, předpisy populčního řádu jsou také takovou normalisací života ulice. A víme, co znamená opilý šofér, který si zamane jezdit po druhé straně.

Při úvahách o sestavení školních osnov, a vůbec při pokusech o technické rozdělení herecké práce mělo by býti vždycky bráno za základ určité *úsilí ekonomické*. Doba herecké ekonomisace, doba cílevědomého a zároveň úsporného úsilí výrazového znamená vždycky zralejší období jak celkově v životě herce, tak i v životě jeho postav.

A tak technicky můžeme si hereckou práci rozdělit ve dvě období:

1. *Doba hledání*. V této době objevuje herec *výrazovou škálu své postavy*.

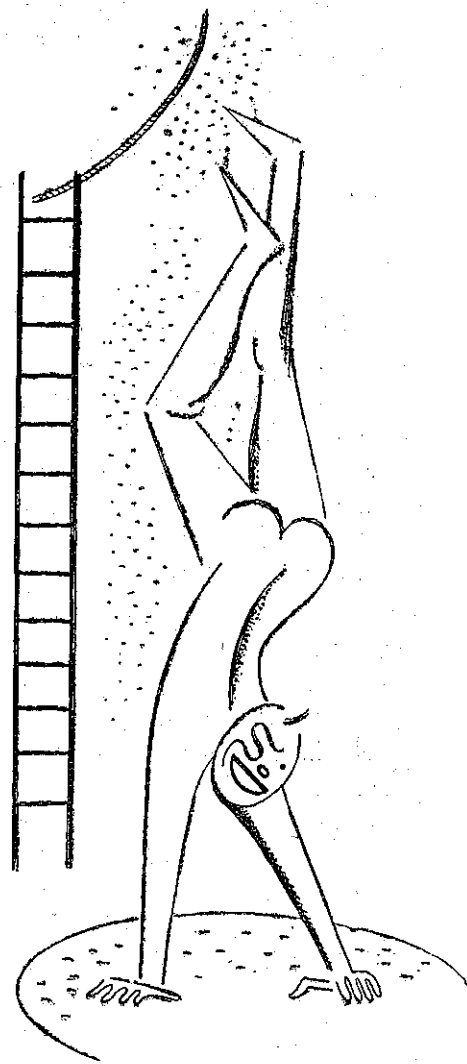
Je to doba vžívání se do postavy, je to objev *kvality* postavy především. Intuitivní vyhledávání barev pro ni ve vlastním já, barev zcela osobitých a jedineč-

ných; pocit neopakovatelnosti nemá chybět — a pak opravdové přípravné vžití, aby bylo později možno prozářit postavu lidským teplem, ať jakkoliv neimitativní podstaty.

Pak hned vidění *intensity* postavy, cítění její *dynamiky*; postava je pochopena hercem jako dílo určitého vypjetí dynamického a určitého *typu pohybového*.

Pak návrat k lidskému nitru postavy a jevištní hodnocení jejich slov.

Slovo má pro herce o to hlubší smysl, že je jednostranným vyjadřováním, jednostranným myšlením, jednostrannou mluvou jevištní postavy, ano, slovo, tento nositel i buditel myšlenky. S tímto *myšlenk. polem*



souvisí *hlasové* tvoření herce, tón a všechny zvukové projevy. Slovo se stalo východiskem nadživotní, nové individuality.

Ke hledání intenzity přistupuje už nejen dynamické vršení dialogu, ale i *chápaní prostoru*, který si herec vtiskuje do paměti podle zmíněných již zon.

A konečně *chápaní času* a vědomí paus, kterým se přechází k druhému období, k období ekonomisačnímu.

2. *Ekonomisace*. Jestliže první období znamenalo vyhledání všech kvalit, které se mají objevit v uměleckém díle, tuto etapu charakterisuje snaha usměrniti vše, co bylo jednou objeveno. Heslem je zde snaha: maximum výkonu s minimem námahy. Je to cesta hospodárnosti, kterou nutně musí herec nastoupit pro zachování sebe sama. Je to prostě automatisace výkonu.

Jako duch filosoficky nadaný musí myslet a řešit své otázky tradiční formou myšlení filosofického, chce-li dospět k rozhodujícím poznatkům, tak herec *rozpracovává a uvolňuje své tělo*, aby nabyl technické řeči herecké a také zde platí zásada, že není dokonalosti výrazu umění bez dokonalé znalosti jeho techniky. S technikou vzrůstá výraznost, přesná technika je předpokladem velkého umění.

Hercův organism tvoře nové a nové technicky vyvážené symboly se učleňuje. Dostává proporce nejen vzhledem k uměleckému dílu, ale také vzhledem k svému tvůrci a jeho fyzické nosnosti. Naplňuje se schémata lidských reakcí. »Racionalisuje se«. V tomto období má svrchovanou cenu učitel, který seznámí herce s uměním, jak se co dělá, který jej obeznámí s hereckým fortem v té či oné věci. Pomoc herce rutinéra

je neobyčejně cenná, a ušetří mnoho hledání a tápání. Dramatické konservatoře by mohly dávat svým žákům alespoň to, když jejich učitelé nejsou schopni strhnout své žáky do víru skutečné práce tvůrčí.

Prof. Hugo Slípka, který založil u nás první tělovýchovný ústav hledící si i herce, formuluje otázku *fysické výchovy herce* asi takto:

Ať již pojímáme herce do kterékoli umělecké kategorie, vždy nám vyplyne jedno: jeho provozovacím kapitálem je tělo se všemi fyzickými a fyziologickými možnostmi. Výkon herce je vždy z dobré třetiny výkonem fyzickým a k zjištění toho není třeba přílišné odbornosti, právě tak jako k tomu, na kolik dnešní herec, jež sledujeme z hlediště kteréhokoli divadla, v tomto směru vyhovuje. Produktem hereckého výkonu je *slovo* vytvořené dle zákonů fyziky a *pohyb* závislý na prostředcích statických i lokomočních. Podmínky k tvoření slova jsou dány fyziologickým zdravím plic a cest dýchacích a podmínky pohybové systémem svalovým a nervovým a jejich vzájemnými širokými vztahy (reaktivnost, koordinace atd.). Odmyslíme-li si tedy romantické výklady o extasi umělecké tvorby a pochopíme-li umělecké dílo jako konstrukci ne nepodobnou stavbě choulostivého stroje, objasní se nám, že právě t. zv. zevní předpoklady jsou velikou a důležitou složkou súčasně na kvalitě výkonu.

Konečně teoreticky zdůvodnit a oprávniti tato fakta (celkem málo priznávaná všeobecně) je věcí divadelního činitele, režiséra, i samotného herce.

Avšak prakticky otvírá se pole zvláštní činnosti

učitelé tělesné výchovy, instruktora tělocvikáři. Jeho povinností je realizovat všechny tyto teorie v určitý systém a metodu, jež by dovedla položit základy další stavbě.

Problémy pro tělovychovatele jsou, konkrétně řečeno, tyto: zvládnutí těla bezvadným svalovým aparátem ve smyslu fyziologickém, založení schopnost dokonalé koordinace. Při užším výměru ovšem dominuje poměr pohybů a dechové činnosti.

Formulujeme-li zásadně, opíráme se o tyto body herecké praxe:

1. Jakýkoliv pohyb, prováděný při gestikulaci, herecké náhře a jakémkoliv pohybu na jevišti vůbec, nutí dech z fyziologických důvodů k úchytkám, a tím ruší podmínky ke tvoření slova.

2. Proto je nutno stavět na poznatku, že pohyb, který je vzít automaticky, může mít normalisovaný dech (druhý dech u běžců-vytrvalců).

3. Tudíž cviky se speciálním hereckým účelem musí: mechanisovat pohyb, normalisovat dech, opatřit spojení obou.

4. Při cvičební praxi je nutno mít na zřeteli: rychlost, intenzitu, rytmičnost nebo arytmičnost pohybů cvičebních, anatomická pravidla s jejich fyziologickými předpoklady.

Se zřetelem k vytčeným zásadám je nutno naplnit osnovu tělovýchovnou poněkud odlišným obsahem, než s jakým se shledáváme při tělovýchově normální, neukládající speciálních úkolů. Ovšem, že ona odlišnost je velmi relativně myšlena, neboť závisí na nejruznějších předpokladech, jako: fyziologický věk žákův,

tělesná dispozice vrozená, zřetel soukromé životosprávy, záliby a sklony v ohledu tělesné činnosti atd.

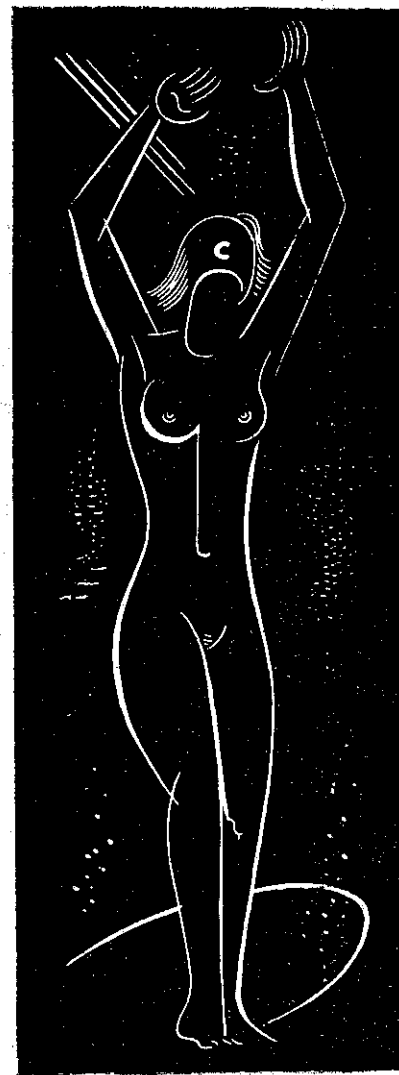
Celkem vzato je možno obsah v nejvšeobecnějším smyslu rozdělit na čtyři hlavní skupiny:

1. Cvičení získávající základní tělesný fond a získaný udržující.

2. Cvičení zabývající se orgány dechovými ve smyslu pasivním i aktivním.

3. Cvičení směřující k vytvoření harmonie mezi dechem (oběhem krevním) a tělesným pohybem fysic. výkonů (námahy).

4. Cvičení spojující přímo tělesný výkon se správným tempem dechu a jeho produktem, slovem.



Jaké systémy možno užívat k realizování jednotlivých skupin osnovy?

Ad 1. Cvičení týkající se tělesného fondu:

Jako z fyziologicky nejcennějšího je pořízen výběr ze systémů přirozených: severských soustav (Buckův systém), francouzské soustavy Hebertovy a některých cvičení sportovních (lehká atletika, šerm, box).

Ad 2. Cvičení dechových orgánů. Ve smyslu pasivním (využívání dechu) poslouží průpravná cvičení sportovní (nejlépe box) a ve smyslu aktivním (podporování a pomáhání funkci dechu) vykoná nejplatnější službu opět výběr systémů severských a Hebertova, v nichž je velkými oddíly pamatováno na tuto potřebu.

Ad 3. Cvičení harmonie dechu a tělesného výkonu. Nejpřirozenějším a nejúspěšnějším prostředkem mohou být jen sportovní hry a průpravná cvičení sportovní (lehká atletika, šerm, box, zápas).

Ad 4. Cvičení spojující výkon, dech a slovo. V nejzákladnějším počátku postačí hlasité počítání žáků při provádění cviků, postupně pak se zvyšováním tělesné námahy přistupuje se k vyslovování uměle složených slov a vět (zpěvu) v různé dynamické gradaci.

Metodický postup prováděné osnovy.

Kromě všeobecných zásad pedagogické metodiky nutno stanovit průběh provádění osnovy dle jejího speciálního obsahu. Je jisté, že skupiny vytčené pod 1., 2., 3., 4. nemohou stejným dílem fungovat ve vyučovacím plánu, nýbrž zdůrazňováním určité skupiny pomůže se nenáhlému postupu a pozitivnímu výsledku.

Počítáme-li se třemi stupni (ročníky) výchovy k bio-

mechanické kultury těla, vyvýší se svým významem vždy jen jedna skupina.

I. stupeň (ročník) zaujme v látce nejvíce skupinu cvičení získávajících tělesný fond a zvládajících technicky prvky cvičení dechových.

II. stupeň (ročník) věnován v první řadě mechanisování pohybu a zdůrazňování cvičení dechu.

III. stupeň (ročník) stavěje na předpokladech předcházejících stupňů obírá se hlavním úkolem: spojením výkonu tělesného s prací dechovou a slovem.

Připojené tabulky schematické podávají stručný a konkrétní nástin osnovy, podle níž je v gymnastickém ústavu pracováno. Tato kostra bude přirozeně rozšířena a propracována, při čemž bude kladen zvláštní zřetel na individuální výchovu jednotlivých žáků.

ZÁVĚR

Nastiňme ještě stručně pracovní postup této studie, jehož výkladu byly věnovány její stránky.

Herec není »homo sapiens«, není normalisovanou bytostí, zkoumanou v učebnicích všeobecné psychologie. Jednalo se tedy v první řadě o popis hereckých odchylek od normálu, odchylek, které svým způsobem se vyskytují ve všech oborech lidského poznávání a práce; každý člověk je ve skutečnosti větší či menší odchylkou od psychologického i noetického normálu, a jsou to jeho zděděné a vrozené schopnosti, svět kolem něho, v první řadě obor, jímž si vydělává chléb, tedy jeho práce, které způsobují tuto *diferenciaci*. Každý člověk má svůj způsob poznání, jako má svůj způsob života, a tento způsob je odlišný od všech ostatních a vyrostl i odlišil se z jakýchsi »všeobecných vlastností lidských«.

Bylo naším úkolem zkoumat, jakým způsobem a z jakých důvodů diferencoval se svět herců, a v jakém směru. Šlo o náraz dvou tendencí síly naprosto pudové, jinými slovy, šlo o srážku *impulsů s inhibicemi*. V nejprimitivnějším příkladu: člověk procítoval

impulsivní touhu po tom, aby se stal na př. vojevůdcem. Naproti této tendenci objevila se druhá a záporná: uvědomění na př. vlastní slabosti, které svou inhibiční, zbraňovací silou odvrátilo ho sice od pokusů stát se vůdcem, ale potlačené jáství našlo si jakýsi poměrný úkoj a poměrné dosažení tohoto cíle v tom, že onen člověk za pomoci několika ostrých slov, nejprimitivnější masky a kostýmu sám pro sebe a pro své okolí napodobil a ztělesňoval svou vnitřní představu vojevůdce. A tak impulsivní touha byla ukojena, ale už sekundérně; při tom nebylo rizika, proti němuž vystoupila hned s počátku inhibice.

Impulsy byly tak silné, že člověkově já hledalo jejich rovnocenné vybití, ale ovšem až po překonání tísnícího a varovného hlasu inhibice. A tak komediantství je výsledek těchto dvou tendencí, je to jakési kompromisní řešení, jímž člověk unikl současně impulsu zcela nesplnitelnému i inhibici.

Zde zároveň v tomto nejprimitivnějším příkladě narážíme na největší metodickou obtíž naší studie v praxi. Jak jsme již řekli, je to rozdíl genetického a klasifikačního postupu. Bylo do jisté míry zbytečno pro náš účel rozbírat historicko-geneticky vznik herectví, které vzniklo při obřadech náboženských. Bylo by to ostatně úkolem historické studie, třeba by to přispělo k vytvoření celkového obrazu hereckého myšlení.

Herectví jako každá produktivní práce dává tvůrčímu herci možnost vyžití svůj život, dává mu pocit platného člena společnosti. Herectví tvoří hodnoty v tomto smyslu. Zkoumání herce a herectví samého dělíme na dvě velké etapy:

↓ ↑ První jsme charakterisovali hercovu touhou *vyhrát se*. Sem patří ona část herectví, kterou bychom označili jako část *fysiologickou* a do jisté míry i vybití a nahrání vášní, emocí a citů. Dále sem patří reflexy jednoduché i složité, vznik sensací pohybových, zvukových a dynamických, tak zvaná citová vlna, spontánně pronikající hru, a zvášnění výkonu. Celkem tuto etapu možno označiti jako etapu *odporu proti inhibici*.

↓ ↑ Druhou etapu charakterisuje touha *přeformovat se*. Zde hraje základní roli pozornost, vědomé připravování výkonu, herecký program, zažití formy, vědomé využití mechanismu emotivního a citového, *činnost ideová a rozumová*. Zde se tvoří hercův svět poznávací, zde je nejzajímavější noetické jádro problému a tuto etapu můžeme celkově označiti jako *uniknutí inhibici*.

Poukažme ještě na dvě hlediska, která nám podstatně přispěla k řešení. První je rozvaha o *uvolňující hodnotě činu*, výtvoru, díla, jakožto výsledku práce. Druhým hlediskem je poukaz na to, že základ herectví je v *sociálním jástvi člověkovu*.]

JIŘÍ FREJKA

ČLOVĚK

který se stal

hercem

studie

v grafické úpravě a s kresbami

OTAKARA MRKVIČKY

vydalo

1 9 2 9

nakladatelství

MELANTRICH

tiskl

Melantrich

v Mor. Ostravě

V tisku:

Deník Jarmily Horákové

(Deník - biografie)