
HERECKÁ POSTAVA

Harlekýn. Dottore. Pantalone. Brighella. Trufaldino. Scaramouche. Sganarelle. Pierrot ... Postavy comedie dell'arte.

Svádí nás to přirovnat tyto stálé postavy k indexům pevností v tahu, v lomu, v tlaku, o něž opírá stavitel svůj výpočet mostní konstrukce. Vidíme v nich tak stálá pravidla a regule hry.

Hry - byly vždy nové a nové kombinace mezi těmito typickými postavami. Vytvořit novou postavu znamenalo by tedy herci 17. a 18. stol. změnit pravidla a najít nová. Myslíme přitom, abychom si usnadnili přirovnání, na postavy hry v šachy.

Člověku, kterého trochu unáší fantazie umělce, líbí se královna, střelec, král, pěšák a navrhuje hned: "Když je tu královna a střelec, král a kůň..., proč by nemohla být pro obohacení kombinací...řekněme... odaliska." Šachista odmítne briskně jeho půvabnou odalisku a tvrdí, že se ještě nenašel člověk, který by vyčerpal všechny kombinace jediného šachového otevření - takového gambitu dámy. Nač odalisku?

Přítel odalisky a šachista si nemohou nikdy porozumět. Zdá se nám, že si ani my nerozumíme s postavami comedie dell'arte a s těmi pravidly, která je řídí na jevišti. Čas vrší vyšší věže, než byla babylonská, a změnil také planety, které vládnu uměním.

Nevystihneme dobře podstatu "postav" comedie dell'arte ani tím, přirovnáme-li je k postavám některých dnešních filmových komiků: Chaplina, Friga, Harolda Lloyda, Laurela a Hardyho..., protože to jsou postavy současného umění. Chaplin není typická postava, ale je to jeden, zcela určitý človíček: troska - měšťáček, nuzák -

dandy, pařha - krasavec, řtastnř - melancholik, spokojenec - člověk vřchně touhy, kterř přechází z filmu do filmu, jako přechází d'Artagnan z dílu do dílu Třř muřketřř. Kostym vyřazuje Chaplina z kařdého stavu a zaměstnanř a kařdř film je novřm důkazem nesouměřitelnosti této společnosti s nřm. Tato postavička se nesrovnává se zásadami řadné společenské třřdy a řadného zaměstnanř. Harlekřn nebyl ovřem zdaleka chaplinovskřm revolucionářem. Nebyl takě takovřm anarchistou. Naopak, uplatnil se v kařdém řemesle a v kařdě třřdě. I kdyř přebytek jeho vitality překračoval dovoleně meze společenské kázně /která divadelnř postava mřže břti vzorem společenskému pořádku a poslušnosti/ - bylo možno, aby Harlekřn představoval na jeviřti kařdř stav. Stačilo, aby se prohlásil hrabětem, a ihned divák interpretoval jeho pestrě skvrny jako vyřřvanř kabát, bohatě zdobenř zlatem a krajkami. Ale Harlekřnovy barevně cary poslouřily stejně dobře postavě "hostinského", kterř dobřval z hostř tajemstvř jejich lásek i peněž.

Harlekřn není individuum, je konvenční postava, kterou si mřže přisvojit kařdř herec, jako si mřže kařdř autor přisvojit konvence dobrodružného románu nebo sonetu.

Přirovnánř jeviřtnř postavy k řachově figuře nám prospělo jenom tolik, ře jsme si uvědomili, ře t r v a l o s t řachovřch pravidel je pro hru v řachy totěř, co pro divadelnř hru neustálá p r o m ě n l i v o s t regulř hry.

V uměni má pravidlo, regule, zákon obrácenou tendenci neř v řivotě. Zdá se, jako by uměni respektovalo jen ty zákony, které nebyly nikřm poznány a pojmenovány, které nikdo nesrovnal v soustavu, z nichř se jeřtě nikomu nepodařilo nadělat desatero. V témř okamřiku, kdy nabřvá řtenář nebo divák řasného vřdomř o pravidlech hry nebo románu, ve chvíli, kdy v obraze objevřme kostru jeho kompozice místo dojmu - v téře chvíli rozpadá se umělecké dílo v mechanism koleček a per, jeř se rozsypou před našřma očima, zanechávajřce nicotu. Máme pocit, řteme-li řklovského "Teorii prózy", ře jsou tu uvedena v soustavu pravidla stavby novel a románř Cervantesovřch, Dickensovřch, Stirnerovřch proto, aby řklovskřj překazil spisovatelřm psát novely podle Cervantesovřch vzorcř, podle Dickensovřch rovnic o nřkolika neznámřch, podle Stirnerovřch pravidel "faleřného mariáře". V tom smyslu bychom mohli řřci, ře formalističtř estetikové jsou opravdovř nepřátelě spisovatelř-formalistř.

Rozpomeňme se na zápas Gozziho a Goldoniho s italskřm improvizovanřm divadlem a konvencemi postav i situací comedie dell'arte!

Ten paradox je zcela logickým vývojem věci: oba dovršitelé tradice italské komedie jsou současně jejími hrobaři a skutečnými nepřáteli. V jejich dílech vítězí nad improvisovanou komedií dell'arte psaná comedia erudita. Konvence staré comedie dell'arte ztuhly v řadu neproměnných komických situací, typických vtipů a slovních hříček - celá hra se proměnila v mrtvou hmotu konstrukce bez pohybu a životního tepu.

Proto se od ní odvracejí nejen autoři a herci, ale i obecenstvo. Gozzi a Goldoni zachraňují herecké postavy staré komedie tím, že je nově pojmenovávají, že je převlékají do nových kostymů, že pro ně píšou nové dialogy. Hru, která byla před nimi řetězem situací, spojených jen známými postavami, proměňují na hru, jež je sřetěžena v jednotu příčiny a následku, v dějovou jednotu.

Po Gozzim a Goldonim rozmetává ztuhlou divadelní konstrukci harlekýnské hry Lessing a bere si k tomu na pomoc Shakespeara a jeho barbarickou nespoutanost, jež nedbá pravidel rovnováhy ani úměrnosti. Hybridnost Shakespearovy dramatické konstrukce nemohla být sice vzorem nikomu z jeho německých napodobitelů: Lessingovi, Goethovi ani Schillerovi - ale její postavy, žijící svým silným individuálním životem, jež nemohl zkonvenčit nikdo z napodobitelů, vytlačily z jevišť italské komedianty a jejich postavy. Konvenční harlekýnské hry se udržely jen na periferii měst v komediantských boudách a na trhoveckých divadlech zpustlého vkusu.

Osmnácté i devatenácté století stojí ve znamení boje anglické a francouzské dramaturgie s prázdnou typičností italského divadla komediantů, pastýřských a rytířských her: - a p ř e c e udržuje divadlo, tj. divadelní praxe /herecká praxe/ typičnost postav. Pravidla osvědčené divadelnosti trvají, jenomže v novém způsobu a pod novými jmény.

Na konci 19. stol. - v době Prozatímního divadla /1861-1883/ i později - angažují se herci a rozdělují se úlohy podle přísných pravidel o b o r ů, jež jsou jen jiným označením starodávných typů a postav. Tak je soubor Prozatímního divadla chráněn před zákulisním a uměleckým rozvratem tím, že obory dávají pevnou kostru jevištního rozestavení, že p. Bittnerovi náležejí postavy salonních milovníků, p. Chvalkovskému "šarže", p. J.J. Kolárovi role hrdinů a intrikánů, p. Mošnovi úlohy zpěvních komiků, že p. Seifert dostával "milovníky" a že p. Šimanovský byl určen pro obor hrdinský.

Herecká "postava" - jak je vidět - přetrvává epochy uměleckých revolucí a porážek, má tužší život než dramatikova postava. Ta někdy umírá s básníkem a musí dlouho čekat na své znovuzrození. Na ce-

lých sto let pochovala Anglie Shakespearova Hamleta - teprve po jednom století objevil jej Garrick své vlasti, Voltairovi, Diderotovi a Francouzům, Lessingovi a Němcům i celému světu. V herecké postavě odolává změnám umění ř e m e s l n á s t r á n k a h e r e c k é h o v ý k o n u, t j. pravidla hereckého pohybu, herecké mluvy, hereckých konvencí při vytváření postavy. Herecká postava - jak je vidět z přesného rozdělení na obory - považuje se do konce 19. století v podstatě za řemeslný úkol. Řemeslník je tím lepší, čím víc se specialisuje, čím častěji opakuje svůj výkon.

Akt umělecké tvorby, který jest neopakovatelným aktem inspirace a spontánnosti, je v dialektickém protikladu s pravidly herecké a divadelní praxe.

Dramaturgie diderotovská, lessingovská, ani dramaturgie romantičků se neshodla s Harlekýnem, Trufaldinem, Hanswurstem atd., ale srovnala se s "obory", s "milovníky, intrikány, zpěvními komiky, šaržemi, otci, hrdiny" atd. Drama Schillerovo a Kleistovo se nebrání tomu, aby herec a divák nepoznal ve Franzovi Moorovi "intrikána" a v Hermannovi "hrdinu". Naopak, toto poznání jest podrobováno dramatikem od první scény a důkladná exposice jen zdůrazňuje divákovi "hrdinství, intriku, lásku" atd.

Hra z konce 19. století - tak zv. realistická - odmítá však obory, nechce divákovi usnadňovat poznání postavy "intrikána, komika, hrdiny, milovníka...". Naopak, snaží se naklást divákovi co nejvíce překážek v tom, aby mohl postavu zařadit, aby uhodl konstrukci a výpočet, na němž stojí básníková fikce. Dává divákovi a posluchači stálé hádanky. Postava je sama složitou kombinací "divadelní zápletkou". Poznání a "rozuzlení" postavy je cílem hry, je také jejím závěrem, koncem představení. To, co bývalo počátkem hry, jest nyní jejím ukončením. Stará hra, klasické drama, lidové divadlo, čínská nebo japonská hra počínala tím, že postava vyložila svůj rod, svůj život, své neštěstí, svůj cíl a jeho překážky:

Mandarin Ly-jen: Jsem mandarin Ly-jen; žena mi umřela před osmnácti lety, když mi porodila dcerušku Broskvový květ. Sníh stáří nezbělel mé vlasy - nepřízeň a pomluva strhla mne v nemilost u mého císaře, vznešeného vládce nebes. Svržen s výšin poct, musím nyní odejít jako obžalovaný do císařského města, abych zachránil svou čest. Na této lavici počkám na představenou kláštera... /I. výstup čínské hry "Přikrývka lásky"./

Autor z konce 19. století, nejlepší dramatik ruského realismu, Ant. Pavl. Čechov, končí drama "Ivanov" takto:

Výstup 10. /čtvrtého dějství/.

Ivanov: Byl jsem mladý, ohnivý, upřímný a nehloupý; miloval jsem, nenáviděl a věřil ne tak jako všichni, pracoval jsem za deset a doufal... vzrušoval jsem se, neznal jsem míry. Mohlo-li býti jinak? Vždyť je nás málo, a práce tolik, tolik! A hle, jak krutě mstí se na mně život, s kterým jsem se rval! Strhal jsem se! V třiceti letech jsem již stár... S těžkou hlavou, s unavenou duší...potácím se mezi lidmi... A zdá se mi, že láska je hloupost, že práce je nesmysl, že písně a ohnivé řeči jsou otřepaná cetka... Na další stránce se Ivanov zastřelí a je konec hry.

Přitom je ovšem nutno dodat, že Ivanov byl v prvním jednání stejně "unaven" jako ve čtvrtém a že čas, v kterém "mnoho pracoval a myslil", ten čas dramatika nezajímá, že jej autor nechal uplynout dávno před začátkem hry. Není tu tedy "dramatický boj, jednání, srážky, katastrofy", které hra rozvíjí, ale je to "poznání postavy", jež je předmětem divadelního zájmu; sám Ivanov je zápletkou: protikladná složitost jeho duše dramatickým "svárem". Bílá, bavlněná kazajka Pierotta by dobře oblékla hlubokou životní melancholii Ivanova a náměsíčně nabílené tváře by výrazně mluvily o touze, která ho neopouští po celá čtyři jednání, pokud se nezastřelí.

Ale Ivanov, který by přišel oblečen jako Pierrot, mohl by odříkat v saloně Lebeděvových monolog ze 4. jednání, mohl by se zastřelit a bylo by po představení.

Abychom nepoznali starý komediantský kostým ani postavu po celá čtyři dějství, abychom stále živili svůj zájem náznaky a hádankami, k tomu bylo třeba, aby se převlékl herec-v němž přece žije starý italský komediant - za všední a zcela nenápadnou postavu, která se ztrácí v lidském davu, za postavu jakéhosi soudního přísedícího Nikolaje Alexejeviče Ivanova. Je třeba, abychom nabyli zájmu o soudního přísedícího.

Soudní přísedící Ivanov chodí na návštěvu k předsedovi okresních úřadů. A to už ukazuje, že je "člověkem hádankou". Každý o něm soudí jinak. Jeho lékař má důkazy o tom, že chodí na návštěvu proto, aby tím jaksi soustavně a pomalu zabíjel svou ženu. Avšak právě při těchto návštěvách poznává Šura Lebeděvová, že je to jediný člověk z okresu, který má cit a čest, zatím co Zinaida Savišná

je přesvědčena, že podvedl ženu o její věno, a Borin ví, že je to dobrák, kterého obírají přátelé i příbuzní.

Kdo je Ivanov? Nevíme ještě nic ve 2. jednání: "Ne, doktore, v každém z nás je mnoho koleček a šroubků a háčků, je jich příliš mnoho, abychom mohli soudit jeden o druhém podle prvního dojmu nebo podle dvou tří příznaků. Já nechápu vás, vy nepochopujete mne, ba ani sami sebe nepochopujeme."

A tak se přenáší podezření z toho, že žena Ivanovova zvolna umírá "zločinnými nástrahami", na všechny ostatní - tak říkajíc - "na celou společnost".

Nabýváme zájmu nejen o Ivanova, ale o všechny ostatní postavy. Jde jen o to poznat dobře každou z těchto postav, abychom rozluštili "zápletku hry" a "tajemství viny".

Nabýváme zájmu na ději bez příhod, na dění, které bychom mohli nazvat: poznávání člověka. - Poznat, že miluji..., v tom je celé Čechovovo drama /Máša a Veršinin/.

Divadlo a dramaturgie 19. stol /realistická dramaturgie/ brání se zařazení postavy do typu, protože by to znamenalo nejen rozplynutí individua v typu, ale také rozpad dramatické osy realistické hry, která se celá opírá o napětí, jež trvá mezi citovými a volnými tendencemi člověka, napětí, které se vybíjí v konfliktech uvnitř lidského charakteru, v krizích složitěho individua.

Této nové - realistické - dramaturgii se bránilo divadlo a herecké řemeslo dlouho a tak, jak nejlépe umělo. Čechovovy hry propadly i na nejlepších scénách a s nejlepšími herci. Virtuositá oborů, dokonalé řemeslo milovníků ani komiků tu nepomáhaly. Pochopeno historicky, bylo by nutno říci, že se tu herecké obory bránily svému nepříteli, který usiloval o jejich rozklad. Zůstal-li obor nedotčen, rozpadla se Čechovova hra na řadu nedivadelních a nedramatických situací.

Měla-li však býti zachována hra, bylo nutno rozložit obor, rozložit jednotu postavy tak, aby se objevilo v jedné postavě mnoho hrajících dílů, mnoho charakterů, mnoho "oborů". Tyto "dílčí postavy" vedou spolu dramatický dialog a dramatický zápas. Bylo třeba rozloučit sílu charakteru postavy na více různých sil, které udržují celistvost charakteru jako výslednici mnoha přitažlivostí a mnoha odpudivostí. Bylo třeba, aby herec ovládal místo jednoho - všechny obory, aby - mluveno kritickým žargonem realismu - představoval celého člověka.

Proto první útok, který vede čechovovské divadlo - tj. divadlo Stanislavského a Němiroviče-Dančenka - jest útokem proti hereckému řemeslu, které vytvořilo pevné konvence, jak dobře zobrazovat člověka na jevišti.

Před Stanislavským se rozdělilo herectví na obory proto, aby získalo co největší dokonalost v představování lidí. Herectví se specialisovalo ve svých úkolech právě tak, jako se specialisovali lékaři, ševci, filologové i zloději.

Dokonalé řemeslné herectví je pro Stanislavského p ř e k á ž - k o u hereckého umění, herecké tvorby. Jest určeno jen těm, kdo nejsou umělci a kdo jimi nemohou být. Těm, kdo netvoří.

"Pro ty, kdo nemohou věřit, má náboženství obřady, pro ty, kdo nevnukají úctou svou osobností, je potřebí etikety, pro ty, kdo se neumějí oblékat, je nutná móda, pro ty, kdo nejsou schopni /herecky/ tvořit, existuje /herecké/ řemeslo." /K.S. Stanislavskij, stať : "Řemeslo" z r. 1921./

Stanislavskému a realistické dramaturgii z konce století jde o to, rozmetat jistoty řemesla, jež způsobovalo, že herec přicházel ke čtené zkoušce s hotovou postavou, přesnou, jasnou a srozumitelnou obecenstvu. Herci stačilo přečíst jméno a charakter, aby věděl jakým tónem mluvit, jak artikulovat, jak přednášet věty a dialogy, jak kráčet, sedat - vše. "Vojíní hovoří na scéně bezpodmínečně basem s ostrým utrháváním slov, jako by vykřikovali vojenské rozkazy, hejskové chrčí a protahují některé souhlásky, muzici se v řeči zastavují a mluví hlubokým hlasem, duchovní mluví na "o" +, úředníci hovoří plochou, rozsypanou řečí atd. - Řemeslo vzdělalo konvenční řeč pro všechny věky i charaktery. Tak na př. mladí lidé, a obzvláště ženy, naivní, hovoří velmi vysokým rejstříkem, který někdy přechází až do výskotu, rozvážní muži a dámy hovoří nízkými a pevnými hlasy." /Řemeslo./

Systém Stanislavského byl všecek soustředěn na úlohu v y t v á ř e t p o s t a v u. Aby zbavil postavu řemeslně hereckých znaků, vyňal ji z díla, vykrojil ji z jevištního obrazu a hleděl jí vdechnout život skutečné bytosti. Postava měla doslova žít mimo dílo, herec měl o ní vědět, co dělala, než přišla do hry, a měl znát, co se s ní stane po hře. Pro systém Stanislavského se stává problémem nejen to, jak se postava pohybuje a jak mluví na jevišti, ale také to, jak zasedá k jídlu, jak se baví, jestli sama, které čte knihy, obléká-li kabát pravým nebo levým ru-

* Totiž nevyslovují nepřízvučné o jako a /neakají/. Pozn.naše.

kávem napřed nebo oběma současně házejíc kabátem přes hlavu... Postava žije bez ohledu na autora, bez ohledu na drama, komedii nebo vaudeville, v němž má večer vystupovat. Nezáleží jí na tom, bude-li se dnes večer obecnost smát nebo bude-li dojata k slzám. Komičnost nebo tragičnost je otázka divadelního řemesla a nikoli věc života. Systém Stanislavského vytváří /vyrábí/ "skutečné postavy, opravdové lidi".

Poznal to i sám A.P. Čechov. Postavy jeho hry byly silnější než moc jejich tvůrce, jenž jimi chtěl vládnout. Skutečné "vzbouřené postav na jevišti".

Čechov napsal "Višňový sad" jako v e s e l o u h r u , jako vaudeville. Postavy "Višňového sadu" zahrály d r a m a. Ačkoli se Čechov zlobil, že režisér vůbec neví nic o tom, co je to "Višňový sad", že nepřečetl ani řádku - nikdo nedbal autorových nářků. Postavy Stanislavského "ožily" jako "skuteční lidé" a existovaly i proti autorově vůli.

Dospěli jsme k tomu zajímavému okamžiku divadelního vývoje, kdy je jevištní postava ústřední otázkou dramatu a dramatické koncepce. Pravidla dramatické konstrukce /boj, zápletka, dějová anekdota.../ - a pravidla postav neexistují už nezávisle vedle sebe.

Postava je dramatem. Postavy jsou dějem, zápletkou, bojem...

Avšak současně se rozpadává jejich hodnota. Neboť postavy nabývají největší intenzity tím, že se rozkládá jejich statická charakterová jednota. Postava se stává energetickým polem dramatických sil.

V této chvíli nabývá herectví nového významu. Ztratilo sice jistoty svého vyzkoušeného řemesla. Ale získalo novou moc nad dramatickým dílem i nad jevištěm. Není už hrdinů, milovníků atd. - ale není už také titulních postav, hlavních a vedlejších rolí, jak říká Stanislavskij. Hra není "dramatickým zápasem jedince s osudem", ani není anekdotou o hrdinovi. Jsou tu postavy nadané dramatickým životem. Každá z nich je schopna vytvořit svou hru, svůj dramatický osud.

Herec může být tvůrcem.

Ovšem, že tento okamžik je zase jen východiskem, místem obratu a motivem nových chaotických změn.

Mústkem pro skok do tmy a do budoucnosti.

Redakční rada: dr. Eva Soukupová, předsedkyně,
Otakar Brůna, doc. Jan Císař, CSc., dr. Vladimír
Procházka, CSc., doc. Eva Šmeralová, CSc.

České divadlo 1

Jindřich Honzl o režii a herectví

Výbor sestavil a zredigoval doc. dr. Jaroslav Pokorný CSc.

Vydal v roce 1979 Divadelní ústav,

Praha 1, Celetná 17, jako svou 229. publikaci

Redakce: dr. Ludmila Kopáčková, Jana Paterová

Grafická úprava a návrh obálky: Ludmila Pavlousková

Tisk: Správa kulturních zařízení

Náklad 750 výtisků

39 - 186 - 76