

PŘEDMLUVU NAPSAL NÁRODNÍ UMĚLEC
VÁCLAV VYDRA

REJSTŘÍK VYPRACOVAL A. M. BROUSIL

RICHARD BOLESLAVSKÝ

H E R E C T V Í

Š E S T P R V N Í C H L E K C Í

Děložila Kateřina Borková

1 9 4 8

ČESKOSLOVENSKÉ FILMOVÉ NAKLADATELSTVÍ

PRAHA

JÁ: (Jako bych vyprávěl dávno zapomenutou pohádku.) To je tak, milé dítě. Po každé, když herec tvoří nějakou roli, vytváří na scéně život lidské duše v plné šíři. Tato lidská duše musí být viditelná ve všech svých aspektech, fyzických, duševních i citových. Kromě toho musí být jedinečná. Musí to být duše. Táž duše, kterou měl na mysli autor, kterou vám vysvětloval režisér a kterou jste vynesla na povrch z hlubin své bytosti. Žádná jiná, než právě tato duše.

A charakter, který je na scéně vlastníkem této vytvořené duše, je zcela jedinečný a odlišný od všech ostatních. Je to Hamlet a nikdo jiný. Je to Ofelie a nikdo jiný. Pravda, jsou to lidé. Tím však podoba končí. My všichni jsme lidé, máme stejný počet rukou a nohou a všichni máme nos mezi očima. A přece, jako nenajdete dva stejné dubové listy, nenajdete ani dvě stejné lidské bytosti. A jestliže herec vytváří lidskou duši charakterisací, musí dbát téhož moudrého zákona Přírody a udělat tu duši jedinečnou a individuální.

ONA: (V sebeobhajobě.) Neudělala jsem to snad?

JÁ: Udělala jste to jen obecně. Z vlastního těla, mysli a citů jste vytvořila obraz, jenž by mohl být obrazem kteréhokoliv mladého děvčete. Upřímný, silný, přesvědčivý, ale abstraktní. Mohla by to být Líza, Marie, Anna. Ale nebyla to Ofelie. Tělo patřilo mladé dívce, ale ne Ofelii. Byla to mysl mladého děvčete, ale ne mysl Ofeliina. Bylo to ...

ONA: Všechno špatně. Co teď mám dělat?

JÁ: Nezoufejte. Zdolala jste mnohem obtížnější věci, tahle je ve srovnání s nimi docela snadná.

ONA: (Uklidněna.) Dobrá. Jaké tělo tedy měla Ofelie?

JÁ: Jak to mám vědět? Řekněte mi to vy. Kdo to byl?

ONA: Dcera dvořana.

JÁ: Což znamená?

ONA: Dobře vychovaná, dobře se ovládající, dobře ... živená?

JÁ: O to poslední se nemusíte starat; ale nezapomínejte na historické prvky. Tělo, mající způsoby vyvolené bytosti, moc a důstojnost člověka, zrozeného, aby representoval nejlepší svého druhu. Rozeberte nyní podrobně držení hlavy; jděte do galerií nebo se podívejte do knih. Pohlédněte na Van Dycka, všimněte si Reynoldse. Vaše paže a ruce byly přirozené a opravdové, ale byl bych vám mohl přímo říci, že tyhle ruce hraje tenis, řídí automobil a — je-li zapotřebí — dovedou usmažit báječný řízek. Studujte ruce Botticelliho, Leonarda nebo Rafaela. A pak vaše chůze — je téměř mužská.

ONA: Jenže obrazy nechodí.

JÁ: Jen se podívejte na procesí jeptišek, když jdou o velikonocích do kaple — když už musíte všechno vidět.

ONA: Já vím, ale jak si mám to všechno osvojit a vtělit do své úlohy?

JÁ: Velmi prostě. Tím, že to budete studovat a sžívat se s tím. Že vniknete do ducha té věci. Studujte rozdíl rukou. Snažte se pochopit jejich

slabost, květinám podobnou něhu, jejich útlost a poddajnost. Dovedete ovládat své svaly. Protáhněte jenom dlaň do délky, ano — tak... Vidíte, oč je užší? Stačí dva dny cvičit a nebudete na to muset ani myslet; a kdykoli pak budete chtít, vaše ruka bude taková. A když si pak takovou rukou sáhnete k srdci, bude to docela jiné gesto, než jaké jste dělala dosud. Bude to Ofeliina ruka, svírající Ofeliino srdce, a ne ruka slečny Jaksejmenuje, držící srdce slečny Jaksejmenuje.

ONA: Mám studovat a interpretovat jenom jeden obraz nebo jich mám použít více?

JÁ: Nejen různé obrazy, ale i žijící současné osobnosti, celé nebo v podrobnostech. Můžete si půjčit hlavu od Botticelliho, postoj od Van Dycka, přidat k tomu ruce své sestry a zápěstí Angny Entersové. Mraky hnané větrem mohou inspirovat vaši chůzi. A to všechno spojeno dohromady dá výsledný obraz právě tak jako tučt různých záběrů vám dá výsledný obraz osoby nebo události.

ONA: Kdy se to má dělat?

JÁ: Zpravidla v posledních dvou třech dnech zkoušení přímo na scéně, jako právě teď. Ne dříve, než se cítíte ve své roli dobře a než dokonale znáte její strukturu. Jsou však výjimky. Někteří herci začínají raději s charakterisací. Je to těžší, toť vše. A výsledek není tak jemný, volba prvků tak moudrá, jak by mohla být, kdybyste roli začala stavět zevnitř. Jako kdybyste si kupovala šaty a nedala si vzít míru.

ONA: A jak přizpůsobit tyto věci své vlastní povaze? Jak je všechny spojit dohromady? Co udělat, aby představovaly jednu skutečnou věrojatnou osobu?

JÁ: Dovolte, abych vám odpověděl otázkami. Jak jste si osvojila dobré chování? Jak jste se naučila jíst nožem a vidličkou, sedět zpříma a mít ruce v klidu? Jak jste se loni v zimě vyrovnala s módou krátkých sukní a letos s dlouhými? Jak víte, že vaše chůze na golfovém hřišti musí být zcela jiná než na parketách taneční síně? Jak jste se naučila mluvit ve svém pokoji jiným tónem hlasu než třeba v drožce? Všechny tyto a stovky dalších drobných změn z vás dělají to, čím jste, co se týče vaší fyzické osobnosti. A ke všem těmto věcem jste si opatřila živoucí příklady v životě, který je kolem vás. Navrhuji vám, abyste učinila totéž profesionálně. Znamená to organisovaným studiem a intenzivním cvičením zvládnout všechny prvky, jež z vás ve vaší roli udělají jedinečnou a odlišnou fyzickou osobnost.

ONA: Proto jste mi tedy na samém začátku našich rozhovorů říkal, že musím mít naprostou kontrolu každého svalu v těle, abych se dovedla rychle učit a všechny tyto věci si zapamatovat?

JÁ: Správně! „Rychle se učit a pamatovat si.“ Protože k získání dobrých způsobů máte čas celý život; k vytvoření fyzické stránky své role máte však jen několik dnů.

ONA: A co duševní stránka?

JÁ: Charakterisace myslí je na scéně do značné míry otázkou rytmu. Rytmu myšlení, řekl bych. Nejde tu ani tak o charakter role jako spíše o autora charakteru, autora hry.

ONA: Chcete snad říci, že Ofelie by neměla myslet?

JÁ: Tak daleko bych nešel, ale řekl bych, že za ni myslel Shakespeare. Hrajete-li Ofelii nebo vůbec kteroukoliv shakespearovskou roli, je vašim úkolem charakterisovat Shakespeareovo myšlení. Totéž platí pro každého autora, který má osobité myšlení.

ONA: To mi nikdy nenapadlo. Vždycky jsem se snažila myslet tak, jak by podle mé představy myslela osoba, kterou hraji.

JÁ: To je chyba, které se dopouštějí téměř všichni herci. S výjimkou geniů, kteří vědí. Nejmocnější autorovou zbraní je myšlení. Jeho jakost, spád, bystrost, hloubka, skvělost. To všechno platí bez ohledu na to, zda píše slova Calibanova nebo Johanky z Arcu či Osvaldova. Role blázna, napsaná dobrým spisovatelem, není o nic bláznivější než mysl jeho tvůrce, stejně jako věstec není moudřejší muže, který jej stvořil. Pamatujete se na *Romea a Julii*? Manželka Capuletova říká o Julii „není jí ani čtrnáct“, a potom, několik stránek dále, Julie říká:

„Jak moře je má štědrost, moje láska
jak ono bezedná; čím víc ti dávám,
tím víc jí mám; jsou obě nekonečné.“

Byl by to mohl říci Konfucius, Buddha nebo svatý František. Budete-li se snažit zahrát roli Julie způsobem, jenž by charakterisoval její myšlení jako myšlení čtrnáctiletého děvčete, pak jste ztracena. Pokusíte-li se zahrát ji starší, zničíte Shakespeareovo divadelní pojetí, jež je geniální. Budete-li to chtít vysvětlit předčasnou zralostí italských žen, moudrostí italské renaissance a tak dále, docela se zapletete do archeologie a historie a vaše inspirace bude ta tam. Nezbývá vám než uchopit charakter Shakespeareova myšlení a držet se ho.

ONA: Co byste řekl o Shakespeareově myšlení?

JÁ: Je to myšlení bleskurychlého spádu. Naprosto soustředěné, autoritativní i v okamžicích pochybností. Spontánní — první myšlenka je vždy i poslední. Přímé a otevřené. Abyste mi rozuměla, nesnažím se popsat nebo dokonce vysvětlit Shakespeareovo myšlení. Nelze tak učinit slovy. Chci vám jenom říci, že představujete-li kteroukoliv shakespearovskou postavu, její myšlení (ne vaše, nýbrž té postavy) musí mít ve svém projevu tyto vlastnosti. Nemusíte myslit jako Shakespeare. Ale vnější vlastnosti tohoto myšlení musí být jeho. Jako kdybyste hrála akrobata. Nemusíte umět stát na hlavě, ale všechny pohyby vašeho těla musí vyjadřovat, že dovedete udělat přemet, kdykoli se vám zachce.

ONA: Řekl byste totéž, kdybych měla roli ve hře Bernarda Shawa?

JÁ: U Shawa tím spíše. Jeho venkované, úředníci a děvčata uvažují jako vědátři, a jeho svatí, krá-

lové a biskupové jako blázni a zvrhlíci. Vaše zpodobení shawovské postavy by bylo neúplné, kdyby její myšlení neztělesňovalo ustavičný útok a obranu a kdyby vás nepřetržitě nevybízel k hádce, ať právem či neprávem.

ONA: Zkrátka irské myšlení.

JÁ: To je ono. Vystihla jste to mnohem líp než já.

ONA: Jak to prakticky uplatníte v roli?

JÁ: Jak jsem vám již dříve řekl, záleží hlavně na rytmu či organisované energii vašeho podání autorových slov. Když jste je prostudovala, delší čas zkoušela, měla byste znát postup autorových myšlenek. Musí na vás působit. Musíte je mít ráda. Jejich rytmus musí nakazit vás. Snažte se autora pochopit. Váš cvik a příroda se již postarají o ostatní.

ONA: Můžete uplatnit totéž pravidlo charakterisace při citech představované osoby?

JÁ: Ach, ne. City jednotlivých postav jsou jedinou oblastí, v níž by měl autor věnovat pozornost hercovým požadavkům a podříditi své psaní hercově interpretaci. Nebo naopak, herec má právo přizpůsobit si autorův text, aby dosáhl co nejlepších výsledků pro svůj vlastní citový obrys role.

ONA: Neříkejte to tak nahlas, nebo vaše všichni autoři budou chtít zavraždit.

JÁ: Ti rozumní ne. Cit v roli je dotek Boha. Autorovy postavy ožívují a dýchají jenom s pomocí citu. Moudrý autor učiní všechno, aby tato část divadelní kreace byla pokud možno nejharmoničtější, aniž tím porušil myšlenku a účel celé

hry. Gilbert Emery mi vyprávěl, že vyškrtl ze své hry Tarnish dvě a půl stránky ve scéně mezi Ann Hardingovou a Tomem Powersem. Učinil tak proto, že Ann Hardingová dovedla sebe i publikum rozplakat pouhým nasloucháním mnohem snadněji, než když na každou Powersovu větu odpověděla jinou větou. Gilbert Emery moudře volil mezi citem herečky a vlastním textem. Clemence Daneová mi dovolila vyškrtnout každé přebytečné slovo, když jsem režiroval její Granit. Ba ne, autoři by mne nezavraždili. Vědí, že vy a já a všichni nám podobní pracujeme na divadle pro ně.

ONA: Ale city musí být charakterisovány stejně jasně jako tělo a myšlení. Jaký je zde správný způsob?

JÁ: Když jste zvládla ve své roli obecně lidské city, jako jste to učinila v Ofelii, když víte, kdy a proč přijde hněv nebo obhajoba, lítost, radost či zoufalství, cokoliv role vyžaduje, když vám je všechno docela jasné, pak začnete hledat jednu základní vlastnost: volnost citového výrazu. Naprostou, neomezenou svobodu a volnost. Tato volnost vám bude pro city charakterisačním prostředkem, který je vždy po ruce. Je-li vnitřní struktura vaší role dobře připravena a postavena, ovládáte-li dobře její vnější znaky, je-li projev myšlení vaší postavy v dokonalém souladu s autorovým způsobem myšlení, dávejte si při zkouškách pozor, kdy a kde se vaše city rodí s obtížemi. Pátrejte po příčinách. Může jich být mnoho. Vaše základy

třeba nejsou pevné, nebo jste možná nepochopila akci. Necítíte se třeba fyzicky dobře, slova vás mohou rušit — jejich kvalita nebo kvantita — pohyb vás možná rozptyluje, nedostává se vám vyjadřovacích prostředků. Najděte příčinu v sobě samé a odstraňte ji. Dovolte, abych vám uvedl příklad. Ve které scéně v Ofelii se cítíte nejvíc nesvá?

ONA: Ve třetím dějství ve scéně s herci.

JÁ: Nu, jaká je akce?

ONA: Být uražena.

JÁ: Omyl. Snažit se zachovat svou důstojnost. Ofelie je dcerou dvořana. Královský princ k ní veřejně pronáší nevhodné poznámky. Je pánem jejího života, tím spíše, že jej miluje. Princ může dělat cokoliiv se mu zachce. Ale i kdyby se mu zachtělo zabít ji, zemřela by s důstojností, přiměřenou svému stavu. Vaši hlavní akci není zhroutit se, projevit slabost nebo navenek vyhrát své nejsoukromější city. Nezapomínejte, že se na Ofelii dívá celý dvůr. Toho všeho nyní použijte ke své akci. Můžete to v sobě snadno najít?

ONA: Ano.

JÁ: Ostatní je také v pořádku? Sedí se vám pohodlně? Přicházejí vám slova lehce na mysl? Jste dost pevná, abyste dokázala myslet se shakespearovskou smělostí?

ONA: Ano, ano, už to mám. Mohu vám to ukázat?
(Za námi se náhle ozve hlas. Starý, třesavý, ale školeny a bohatý hlas, zachvívající se očekává-

ním něčeho velkého, rozhodujícího, hlas zpola vzdálený vlastnímu zvuku.)

„Smím si vám lehnout do klína, slečno?“

(Ohlédnu se. Za námi stojí starý vrátný.)

ONA: *(Jako zledovělé jezero. Chladná a děsivá ve své ztrnulosti.)*

„Ne, výsosti.“

VRÁTNÝ: *(Stále v napjatém očekávání; mohu však vycítit tíhu soucitu a zármutku nad milovanu bytostí.)*

„Totiž, položit vám hlavu do klína?“

ONA: *(Jste mým pánem. Máte svá práva.)*

„Ano, výsosti.“

VRÁTNÝ: *(V hlase je nyní utajena bolest. Musí pokračovat s předstíraným hněvem. Musí zranit někoho, komu nechce ublížit, aby přesvědčil ostatní.)*

„A co jste si myslila, že chci?“

ONA: *(Důstojnost sama. I kdybych měla zemřít, nemyslím nic, můj pane.)*

„Nic, výsosti.“

(Ještě několik vět a scéna končí. Rychlá, děsivá, napínavá. Jak to má být. Dívka vyskočí se sedadla a vesele se zatočí.)

ONA: Už to mám! Teď už vím, jak na to! Je to tak prosté. Cítila jsem se mnohem líp než kdy předtím. Docela nic to není.

VRÁTNÝ: *(Pomrkává na ni svýma smutnýma starýma očima.)*

Nic to není, slečno — když se to umí.

ONA: Ach, tatíku, byl jste skvělý. Jak to přijde, že znáte všechny narážky?

VI. LEKCE

RYTMUS

Byl jsem energicky postaven před hotovou věc.

ONA: Toužíte-li jen trochu po kráse, půjdete se mnou a uvidíte.

JÁ: Toužit po kráse si dovoluji jenom mezi sedmou a osmou hodinou ranní.

ONA: *(Ještě rázněji.)* Budu tedy zítra před vašim domem ve čtvrt na osm.

Ráno dvacet minut před osmou jsme již dole na střeše mrakodrapu Empire State Building. Daleko široko pod námi se zoufale vztahují k nebi nesčetné kamenné paže. Totéž nebe se v dálce lehce sklání k zeleným polím a perleťovému moři, jež jako by se ani nesnažily s ním splynout. Dívka a já jsme zcela zaujati a mlčíme.

JÁ: Věru, jsem vám vděčen.

ONA: Věděla jsem, že se vám tu bude líbit. *(Náhle velmi živě)* ... A věděla jsem, že mi to vysvětlíte. Stejně to budete musit vysvětlit sám sobě; jestliže totiž „to všechno“ vnímáte citově jako já.

JÁ: Co když to nedovedu vysvětlit? A co když „to všechno“ vnímám citově docela jinak než vy?

ONA: To je právě to, več doufám.

JÁ: Smím se zeptat proč?

ONA: Ovšem. Za prvé, nedovedete-li něco vysvětlit, spoléháte se vždycky na moji pomoc, potvrzení nebo objasnění. Jsem váš „doklad č. 1“. Dává mi to pocit důležitosti a moudrosti. Báječný pocit, jako když dostanete dopis od ctitele. Myslím, že vám mohu pomoci — tentokrát jako vždy. *(Z jejího pohledu vycítuji hrdost i vděčnost, byť je jakkoliv skrývala za mladistvou výbojnost.)* Za druhé, cítíte-li něco jinak, pustíme se do sporu — a já se domnívám, že budete z mých argumentů těžit. Vlastně si ani nedovedu představit, co byste si bez nich počal. *(Je jistě šťastna. Jak je dnes útočná!)*

JÁ: Pravděpodobně bych si nějaké vymyslíl.

ONA: To by byl velice obtížný a nebezpečný postup. Možná, že byste si je nedovedl vymyslet, a i kdyby se vám to podařilo, nemusily by vaše argumenty být pravdivé a přesvědčivé. Být zaujat vůči vlastním argumentům je docela lidské.

JÁ: Neméně lidské je být zaujat vůči těm, kterých se používá proti nám.

ONA: Ano, jenže tento druh zaujatosti povzbuzuje naši sílu a přesvědčení. Ne?

JÁ: V životě ano. A v umění je nejpřímější a nejpraktičtější odpovědí také ano — zvláště v divadle.

ONA: Je tomu tak proto, že na jevišti je podstatným prvkem života rozpor a svár dějů?

JÁ: Zcela správně. Dejme tomu, že by v prvním jednání Kupce benátského Antonio na halíř zaplatil peníze, změnil náboženství a požádal o Jessičinu ruku... Nesmějte se. Myslím to vážně. Tohle je ovšem přehnaný příklad. Tady jeden lepší:

„Nač pohlédnu, vše svědčí proti mně
a liknavé mé pomstě.

. Být vskutku velký

znamená nebouřit se bez příčiny,

však třeba o nicku se velce bít,

když čest je v sázce.“

To je Hamlet — čtvrté dějství, čtvrtá scéna. Ve všech Shakespearových dílech můžete najít takové skvělé pokyny pro herce. Jsou moudře skryty v textu jeho her — nikoli vystavovány na odiv ve spoustě mnohomluvných režijních poznámek. V těch dvou řádkách — prvních, jež přijdou na mysl, je přímo vyslovena zásada: Bez konfliktu není akce.

ONA: A je tento hybný prvek děje jediným tajemstvím úspěšné hry nebo hereckého výkonu?

JÁ: Kdepak. To je jen theoretický začátek. Taková abeceda. V divadle tomu říkám pan „Co“ — a je to celkem neživá osobnost, nemá-li při sobě svého druha „Jak“. Teprv když se na scéně objeví „Jak“, začínají se věci dít. Dějový konflikt může být na scénu uveden, zůstat tam jako zkamenělý a čekat odpověď na otázku: „Co je námětem hry?“ Pak to ovšem není divadlo. Ale tentýž konflikt může být vytvořen — s nečekanou spontánností, z nevypočítaného podnětu — a uvede publikum do stavu horečných sympatií k té či oné straně. Donutí je hledat v něm svůj vlastní život a vzrušenou odpověď. To je divadlo. A jeho tajemství nespočívá v otázce: „Co je námětem hry?“ nýbrž v prohlášení: „Takt o námět překonává nebo nepřekonává všechny překážky.“

ONA: Když mluvíte o „neočekávané spontánnosti a nevypočítaném podnětu“, mluvíte ovšem už o vlastním představení. Nemáte na mysli přípravu hry a pracovní zkoušky. Vždycky jste mi říkal, že inspirace a spontánnost jsou výsledky výpočtu a cviku.

JÁ: A dosud se mi chce tomu věřit. Mluvím o představení.

ONA: Dobrá. A teď od vás chci vysvětlení. Proč jsme zde, na střeše Empire State Building, stáli tak dlouho beze slova, stísnění, zmatení, nadšení? Pohled odtud je pozoruhodný, ale nikoli neočekávaný. Zнала jsem jej dřív, než jsem jej skutečně spatřila — ze stovek fotografií a filmů. Letěla jsem nad Manhattanem v letadle;

mimo to bydlím v třidvacetiposchodovém domě. Už jsem to viděla dřív. Proč je dojem tak veliký?

JÁ: Protože v tom má prsty ten pozoruhodný pan „Jak“.

ONA: Zdá se mi, že jste tím panem „Jak“ příliš nadšen. Začínám žárlit.

JÁ: Máte proč. Ukážu vám teď, jaké jsou způsoby a prostředky pana „Jak“ na rozdíl od prostředků pana „Co“. „Co“ by vás pozvedl s ulice toho kolotajícího, halasícího, řinčícího a hašteřivého města New Yorku k oknu v prvním patře Empire State Building. Otevřel by okno a řekl by vám: „Toto, mé dítě, je první ze 102 poschodí této budovy. Jak vidíš, rozdíl mezi úrovní obecně známou jako 'úroveň ulice' a tímto patrem je malý. Přesně dvacet stop. Slyšíš tentýž hluk a tytéž zvuky. Máš před sebou téměř stejný pohled. Necitíš se příliš oddělena od hemžícího se zástupu lidí dole. Pojďme do druhého patra.“

ONA: (S hrůzou.) Cože?!

JÁ: „Do druhého patra, mé dítě“, odpovídá „Co“, a jen to řekne, už je to hotovo. Jste ve druhém patře. Následuje nepatrně změněný výklad o výšce a rozdílu pohledu. Potom vás „Co“ s příslušnými vysvětlivkami vezme do třetího patra, do čtvrtého a tak dále, až se dostanete do stodruhého...

ONA: Ach ne. Nezlobte se. Nevezme mě do čtvrtého patra a tak dále.

JÁ: Ujišťuji vás, že „Co“ je velmi vytrvalý.

ONA: To nevádí. Přesně ve třetím patře ho jemně po-

padnu za krk a vyhodím z okna dolů „k úrovni obecně známé jako 'úroveň ulice'“. Opona.

JÁ: Ale dejme tomu, že byste s ním byla skutečně prošla všechna sto dvě poschodí. Dovedete si představit, jaké by pak byly vaše pocity, tváří v tvář vši té nádheře?

ONA: Domnívám se, že by nebyly žádné.

JÁ: Proč? V čem je rozdíl? Pokusme se to zjistit. Postupovala byste logicky krok za krokem. Pořád byste věděla, kde a jak vysoko jste. Uvědomovala byste si postupnou změnu. Dostalo by se vám vlastně dokonalého poučení o všech podrobnostech této pozoruhodné budovy. Proč myslíte, že byste neměla žádné pocity?

ONA: Opravdu nevím, ale hnusí se mi jen pomyslit na to.

JÁ: Nechcete nyní, aby nás sem zavedl „Jak“?

ONA: Prosim.

JÁ: Jdeme po ulici. Město spěchá za prací. Ne, víc než to. Řítí se za zdroji své existence, žene se k místům svých zaměstnání. Zaměstnání, jež dají každému ve městě — chléb, střechu nad hlavou, naději ve dne, klidný spánek v noci. Spěchajícím lidem se ty věci zdají tak drahocenné jako potápěči černé perly. Každý se bojí, aby nezmeškal, aby neztratil práci. Strašlivé napětí v každém kroku a gestu, ve všech tvářích a slovech. Člověk potřebuje přesně tolik a tolik minut, aby urazil tolik a tolik kilometrů. Nemůže se ani na vteřinu zastavit, aby porovnal svůj zběsilý chvat s jasnou a vyváženou rychlostí slunce, větru či mořského proudu. Aby

si dodal odvahy, musí ječet a řvát a chechtat se, hlasitě a falešně.

Jako by tím nebyly ukojeny, všechny myslitelné zvukotvorné prostředky bičují lidský sluch. Houkačky, trubky, zvonce, hukot motorů a pronikavé skřípání brzd, hvízdání píšťal, úderý gongu, ječení sirén — to všechno jako by řvalo v nepřetržitém rytmu „Do práce — do toho! Do práce — do toho!“ Je to jako nekonečně opakovaný tříčtvrteční rytmus v hudbě. Jsme částí tohoto rytmu. Kráčíme rychleji. Dýcháme rychleji. Ať mi říkáte cokoli, je to jako bleskové radiové signály. Moje odpovědi jsou stejně rychlé. Konečně přicházíme ke vchodu Empire State Building a shledáváme, že s něčím zápolíme. Je tak těžké odtrhnout se od toho dmoucího se proudu paží, nohou a tváří, a dostat se dovnitř. Vyžaduje to značného úsilí, ale dokážeme to. Bleskurychle se octneme v kabině zdviže — jakoby nožem odříznuti od světa, který necháváme za sebou. Jako když orchestr, hrající *forte fortissimo*, na pokyn mistrovské ruky dirigentovy rázem zmlkne, aby nasadil jemné *sostenuto* houslí. Nevíme, jak dlouho to trvá. Jsme sami. Řítíme se vzhůru prostorem. Přestoupíme do jiného výtahu. Znovu se řítíme vzhůru. Bleskový let těmi 102 poschodími nám připadá jako dva okamžiky. Téměř dvě vteřiny ticha — oddech. Dveře se otvírají. Ocitáme se zde — přiblížení k nebi lidským geniem, oddělení od země výsledkem jeho práce. Kamkoli pohlédneme, prostor plyne, nabízej

oku i myšlence spočinutí. Nejsme nuceni přijímat žádné pokyny, žádné rozkazy, žádná omezení. Jsme vytrženi z rytmu Skrjabinova *Préludie*, z jeho patnáctiosminového taktu, z jeho mučivých vzruchů, a posazení náhle na široký, vlnící se kouzelný koberec, abychom pluli vzduchem v rytmu klidného větru, který jako by si v odměřených intervalech prozpěvoval jediné slovo — „Prostor“. Náš duch se jako bleskem povznesl ze zuřící bouře k blaženému klidu.

ONA: A za to všechno je odpovědný pan „Jak“ — za ten bleskový let vzhůru ve dvou okamžicích, který, jak se zdá, přináší tak pozoruhodné výsledky.

JÁ: Nejste vděčná? A neuvědomujete si teď důležitost „Jak“?

ONA: Ano. (*Pomalou uvažujíc.*) Důležitost pro...?

JÁ: Pro naše povolání.

ONA: Mluvíte vážně?

JÁ: Tak vážně, jako kdybych vám vyprávěl vtip.

ONA: Což já vím — možná, že je to vtip. A vůbec... „Jak“ — vždyť je to směšné.

JÁ: Chcete slyšet učené, vžitě a často zneužívané jméno pro „Jak“?

ONA: S radostí.

JÁ: Rytmus!

ONA: (*S půvabným humorem.*) To jméno už jsem někde slyšela — ale neměla jsem dosud to potěšení...

JÁ: Ani já ne. Jacques Dalcroze mi mnoho vyprávěl o rytmu v hudbě a tanci, ve dvou uměních, v nichž je hlavním a životně důležitým prvkem.

Našel jsem knihu o rytmu v architektuře; nebyla dosud přeložena do angličtiny. To byli jediní dva spolehliví a praktičtí průvodci, kteří mě seznámili s tímto velikým živlem všech umění. Kritikové se příležitostně zmiňují o rytmu v malířství a sochařství, ale nikdy jsem neslyšel, že by to blíže objasnili. V divadle se místo toho užívá mechanického slova „tempo“, ale to nemá s rytmem nic společného. Kdyby byl ty dva znal Shakespeare, byl by napsal:
Rytmus — kníže umění.

Tempo — jeho levoboček.

ONA: Výborně. A teď se chci dovědět všechno o nich obou.

JÁ: Nevěřila byste, kolik nekonečných hodin jsem strávil pokusy o definici rytmu, jež by se hodila pro všechna umění.

ONA: Podařilo se vám to?

JÁ: Ještě ne. Nejvíce jsem se k tomu přiblížil tímto: uspořádané, měřitelné změny všech rozličných prvků, obsažených v uměleckém díle — za předpokladu, že všechny tyto změny postupně podněcují divákovu pozornost a nevyhnutelně vedou ke konečnému cíli umělcovu.

ONA: To zní methodicky.

JÁ: Protože je to začátek myšlenky. Netvrdím, že je to konečná definice. Byl bych rád, abyste se nad tím zamyslela a pokusila se najít lepší. Hovořte o tom s přáteli. Budu vám za to vděčen. Všem nám to prospěje. Mezitím bych uvítal,

kdybyste s mou definicí nesouhlasila. Poskytla byste mi tím možnost obhajovat ji.

ONA: Dobrá. Říkáte předně: „Spořádané a měřitelné“ — a dejme tomu, že vytvářím „chaos“. Jak to chcete udělat spořádaně a měřitelně?

JÁ: Zapomínáte na slovo „změny“. Vaše umělecké dílo, „chaos“, je-li takové, musí sestávat z řady odporujících si dějů. Ty mohou být tak neuspořádané, jak jen to váš genius dovolí. Ale „změny“ z jednoho do druhého musí být spořádané. A to dokáže právě jen genius. Vzpomenete-li si na Michelangelovy fresky na stropě Sixtinské kaple, dáte mi za pravdu, že díváte-li se na ně zdola od země, vzbuzují ve vás dokonalý dojem „chaosu“, prototypu tvoření. Vezměte reprodukce těch fresek a rozložte je před sebou na stole. Jediný pohled vás přesvědčí, že je to „chaos“, složený z dokonale „uspořádaných a měřitelných“ změn všech zúčastněných prvků.

ONA: Vzpomínám si. Máte pravdu. Ale budu puntičkářská. Co myslíte slovem „změny“? Proudění?

JÁ: Ne, proudění ne. Právě jen změny. Snad vám to jasněji vysvětlím jiným příkladem. Vzpomínáte si na Leonardovu „Poslední večeři“?

ONA: Ano. Dokonce velmi dobře. Studovala jsem pohyby rukou všech jejích postav. Znáám je z paměti a mohu jich všech lehce a přirozeně použít.

JÁ: Tak výborně. Prvkem je tu r u k a. Šestadvacetkrát mění svou pozici. Třiatdvacetkrát viditelně a třikrát neviditelně. Znáte-li všechny tyto pozice z paměti a dovedete-li je hladce měnit jednu v druhou, zdůrazňujíc při každé změně je-

jich význam, ovládla jste rytmus tohoto mistrovského díla.

ONA: Není to přesně to, co dělávala Isadora Duncanová — a co teď dělá Angna Entersová?

JÁ: Je.

ONA: Rozumím. Ještě jednu otázku. Na plátně „Poslední večere“ se ruce mění, ale zároveň jsou nehybné. Jak tu chcete aplikovat slovo rytmus? Není rytmus věcí pohybu?

JÁ: Není tu nijakého omezení. Ledovec se pohybuje rychlostí několika centimetrů za sto let; vlaštovka uletí dvě míle za minutu — a oba mají rytmus. Prodlužte si tu myšlenou linii od ledovce k theoretickému stavu klidu a od vlaštovky k theoretické rychlosti světla. To vše je obsaženo v rozsahu pojmu rytmus. Existovat znamená mít rytmus.

ONA: A co jeho „prvky“?

JÁ: To je jednoduché. Tón, pohyb, tvar, slovo, děj, barva — cokoli, z čeho lze vytvořit umělecké dílo.

ONA: Jak platí vaše „spořádané a měřitelné změny“, když jde o barvy na plátně?

JÁ: Vezměte Gainsboroughova „Hocha v modrém“. Převládající barva je modrá. Mění se nesčetněkrát. Po každé je změna jasně ohraničená a skoro nepostižitelná. Je uspořádaná. Nesčetní kopisté se pokoušeli změřit množství indiga v každé této změně. Obvykle se jim to nepodařilo, ale to neznamená, že je neměřitelné; protože jednou se to podařilo.

ONA: Pokračujte tímtež příkladem. Jak změna mod-

rých barev „postupně podněcuje pozornost divákovu“?

JÁ: Prostě tím, že v něm vzbudí zvědavost podívat se na to, co není modré.

ONA: Myslíte...

JÁ: ...bledou a zjemnělou žlutavě-růžovou tvář „Hocha v modrém“.

ONA: Pravda. A zároveň tím „ukazuje ke konečnému cíli umělcovu“, totiž právě k té chlapcově tváři.

JÁ: Musíte mě předbíhat se závěrem?

ONA: Nebyla bych ženou, kdybych neměla ráda poslední slovo.

JÁ: To je to nejmenší — vzbudit ve vás přesvědčení, že je máte.

ONA: Jak to, „vzbudit ve mně přesvědčení“?

JÁ: Ještě jsem vám neřekl o rytmu všechno.

ONA: Ach, to nevádí. To jen znamená, že budu mít ještě mnoho posledních slov.

JÁ: Doufejme.

ONA: Jsem si tím jista. A abych vám to dokázala, budu mít dokonce i několik prvních slov. Tady je jedno: když jsem pracovala v divadle — v opravdovém divadle, prosím — u cestujících společností a na Broadwayi, shledala jsem, že to staré spolehlivé „tempo“ je velmi užitečné. Vy jste je před chvílí zavrhl. Po pravdě řečeno, mnohokrát mě zachránilo, když jsem nevěděla, co dělat...

JÁ: (Se škodolibou radostí.) Ano — právě — když jste nevěděla, co dělat! Přeletěla jste prostě místa, v nichž jste se necítila dobře, a letěla jste tak dlouho, až jste zase věděla, co dělat.

Báječné! Viděl jsem představení, kde herci zřejmě neměli ani ponětí, co dělat, protože jediné prvky, které jsem v těch třech jednáních mohl odhalit, byly: „tempo“, a ten druhý spasitel v nepříjemných chvílích, „intonace“. (Žertovně jí poklepávám na rameno.) Má milá, zůstaňte raději při těch posledních slovech!

ONA: Jste hrozný. U takové cestující společnosti chudák herec často nemá ani čas ani příležitost rozmyslit si, co dělat.

JÁ: Ať nelže. Ať si lehce nahodí situaci. Ať si ji pravdivě přehraje — a pak možná z okamžitého podnětu objeví, co má dělat. Takové věci se v životě stávají. Potkáte někoho, o kom nevíte, že je ve městě, a s kým se nechcete potkat — a spontánně začnete hrát. Přicházejí vám nářky i odpovědi. To je, konec konců, právě to, co autor od vás chce. Spontánní opovědi na jeho nářky.

ONA: Ale jak si člověk osvojí tu spontánnost?

JÁ: Vypěstěným smyslem pro rytmus. Ne pro tempo, jež znamená „pomalu, rychleji, rychle“. To je příliš omezené. Na druhé straně rytmus má věčný, nekonečný pohyb. Všechny stvořené věci žijí rytmem, přechodem z jedné určité věci do jiné, větší. Na příklad toto:

„Kdež! Jenom Kačka. Kačka jako lusk,
a někdy také jedovatá Káča.
Leč Káčo, Kačenko všech Kačenek,
Kačenko z Kačič, Nad- a Velekáčo,
Kačičko, kočičko, ty koketko,

slyš, co ti povím, Kořenko mé touhy.
Zvěst o tvé lahodě a dobrotě
a kráse, hlaholíci po všech vlastech —
ač proti zkušenosti hadr — tak
mnou pohnula, že tě chci za manželku.“

A to, jak dobře víte, je Z k r o c e n í z l é ž e n y, druhé dějství, první scéna. Když to místo hraje herec bez smyslu pro rytmus, může to být nejúpornější, nejmonotonnější záležitost. Ani rychlost ani tempo ho nezachrání. Čím rychleji to odbývá, tím nudněji to bude znít. Ale slyšel jsem toto místo od herce, který uměl ocenit hodnotu „změn“ z „Kačky“ v „Kačenko“, z „jedovaté“ v „kočičku“, z „Velekáči“ v „Kačičku“ a tak dále. Ujišťuji vás, že jsem v životě neslyšel kratší monolog. Byla to lavina změn; špetka chvalozpěvu — což je nejkratší měřitelný čas v divadle. Nejskvělejší ukázkou rozdílu mezi „tempem“ a „rytmem“ je první Klaudiova samomluva v *Hamletu*, ta, která začíná:

„Odporný je můj zločin, páchne k nebi;
lpí na něm nejstarší všech prokletí:
jsem bratrovrah. Modlit se nemohu,
ač k tomu vůli mám, ač po tom toužím;
můj hřích je prudší než mé prudké chtění
a jako ten, kdo slouží dvěma pánům,
nevím, co činit dřív, a nečiním
ni to ni ono.“

Prostudujte si to někdy. Chápete už?

ONA: Chápu jednu věc. Musím do svého přeplněného dne vtěsnat ještě další cvičení.

JÁ: Nu, máte poslední slovo — co to bude?

ONA: Cokoli, co mi umožní „postupně podnitit pozornost mých diváků“.

JÁ: Výborně! Jste ochotná oběť. V tom případě bude práce snadná. Osvojit si smysl pro rytmus — to pro herce znamená oddat se plně a svobodně každému rytmu, s kterým se v životě setká. Jinými slovy, 'nebýt imunní vůči rytmům, jež ho obklopují.

ONA: Ale k tomu člověk musí vědět a chápat, co rytmus je. Dejme tomu, že jsem hluchá pro rytmus, nebo řekněme, že nevnímám. Co mám dělat?

JÁ: „Jdi do kláštera, jdi! Rychle! Sbohem!“

ONA: Ach, prosím vás! — Já si opravdu myslím, že nemám smysl pro rytmus.

JÁ: Mýlíte se. V celém vesmíru není ani kamínek bez smyslu pro rytmus. Snad někteří herci, ale těch je jen velmi málo. Každá normální bytost ho má. Pravda, někdy nerozvinutý, neprobuzený. Ale stačí trochu práce a probudí se.

ONA: Nemučte mě. Řekněte mi, jak.

JÁ: Nespěchejte na mne. Je velmi těžké vysvětlit to, protože je to tak prosté a universální. Dítě se rodí už s projevem rytmu. Dýchá. Správný začátek za pomoci přírody znamená všechno. Pak přijde vývoj. Nejdříve v chůzi, pak v řeči, za třetí v citech. Krok, slovo, cit přechází v další a zase další, a všechny směřují k jednomu konečnému cíli. To je první rovina rytmu —

vědomí. Druhá rovina nastává, když vám síly zvenčí začnou vnucovat svůj rytmus. Když jde te nebo se pohybujete nebo gestikulujete s jinými či pro jiné. Když kráčíte v řadě; když spěcháte na schůzku s přítelkyní; když si potřásáte rukou s nepřítelem. Když na vaše slova odpovídají jiná; když vás zaplavují nebo nutí k mlčení. Když vaše city jsou přímou odezvou a důsledkem citů někoho jiného.

ONA: Jaká je třetí rovina?

JÁ: Když ovládáte a sama vytváříte svůj rytmus i rytmus druhých. To je dovršení. To je výsledek. Nespěchejte, abyste ho dosáhla. Adept musí začít s druhou rovinou. Nesmí z počátku přehánět. Je jenom třeba, aby si uvědomoval tyto projevy ve skutečném životě a aby si je ukládal v mozku. Zvláštní pozornost je třeba věnovat výsledkům různých rytmů. Nejlíp je začít s hudbou, kde je rytmus nejpatrnější. Jděte na koncert; máte-li raději pouliční kolovrátek, poslouží stejně dobře. Ale naslouchejte mu celou svou bytostí, zcela uvolněna a ochotna dát se strhnout odměřeným rytmem hudby. Oddejte se citům, jež ve vás vzbuzuje. Nechte je měnit se s proměnami hudby. A především, buďte pozorná a poddajná. Po hudbě se věnujte jiným uměním a pak každodenním událostem.

ONA: (*S nadšením, jako vždy, když objeví, že dvě a dvě jsou čtyři.*) Už rozumím. To je to, co mě potkalo tady v té výšce. Úplně jsem podlehla strašlivé změně rytmu, jež nastala tak rychle a tak mistrně.

JÁ: A tak působivě. I slon by zakolísal účinkem té změny. Není to vaše zásluha.

ONA: Jak laskavé od vás, vážený pane! Ale nebude to vaše poslední slovo. Dejme tomu, že jsem tedy vnímavá pro hudbu. Co teď? Co má být příštím objektem mé vnímavosti?

JÁ: Jste už vnímavá i pro malicherný výškový rozdíl nějakých tisíc stop.

ONA: Přestaňte!

JÁ: Jste vnímavá pro rytmus newyorských ulic. Spěchala jste tak, že jste ze mne málem vyrazila dech.

ONA: Ale nehodlám vnímat váš humor! Musím říci, že mě dost nudí.

JÁ: Lituji, že vás musím opět zklamat. *(Podezřívám ji, že to myslí vážně.)* Jste vnímavá pro můj humor, protože jste změnila sílu hlasu; rychlost řeči; stupeň naléhavosti svých slov. Změnila jste svůj rytmus.

ONA: Přijde den, kdy se budu umět s vámi hádat. Prosím, řekněte mi, čemu mám věnovat pozornost, když už umím volně a lehce reagovat na hudbu?

JÁ: *(Je tak prosebně vmlouvavá, že uposlechnu vlastní rady a měním rytmus. Beru ji za ruku a vedu ji k zábradlí.)* Nedívejte se teď na mne, má milá přítelkyně, dívejte se do prostoru a poslouchajte svým vnitřním sluchem. Hudba a ostatní umění, která po ní přirozeně následují, vám budou otevřena cestou, která vás povede k vesmíru jako celku. Nic si nenechte ujít. Naslouchajte mořským vlnám. Celým svým tělem,

mozkem i duší vnímejte věčnou změnu jejich rytmu. Mluvte k nim, jako to dělal Demosthenes, a neustávejte po prvním pokusu. Smysl a rytmus vašich slov ať je pokračováním jejich věčného zvuku. Vdechujte jejich ducha a sdílejte s nimi jejich pocity, byť i jen na okamžik. Umožní vám to v budoucnosti umělecky přetvářet nesmrtelné stránky světové literatury. A tutéž zkušenost opakujte s lesy, poli, řekami, nebem nad vámi — pak se obraťte k městu a přelaďte svého ducha na jeho zvuky, stejně jako jste ho dovedla naladit na jeho lomoz. Nezapomeňte na klidná, snící malá města — a hlavně nezapomeňte na lidi, na své bližní. Buďte citlivá na každou změnu v projevu jejich existence. A na každou takovou změnu vždycky odpovídejte novou a vyšší rovinou svého rytmu. To je tajemství bytí, trvání a činnosti. Taková je skutečná tvář světa — od kamene až po lidskou duši. Divadlo a herec jsou jenom částí tohoto obrazu. Ale herec nemůže zpodobit celek, nestane-li se jeho částí.

ONA: *(Velmi zadumaně a smutně.)* Jsem zoufalá.

JÁ: Proč?

ONA: Pomyslím-li, co budu mít práce v příštích měsících...

JÁ: Ano. Ale budete už vždycky vědět, „co dělat“. Není to útěcha?

ONA: A jaká! Všechna čest panu „Jak“! Půjdem?

(Odcházíme. Zdvíh s námi sjede dolů. Ulice nás pohltí — a měníme rytmus.)